

Subvertir el canon. Dos propuestas de contravisualidades marrones

Subvert the canon. Two examples of brown countervisualities

Verónica Capasso

CONICET. Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

capasso.veronica@gmail.com

Fecha de recepción: 17/07/2023

Fecha de aprobación: 16/10/2023

Resumen:

Este trabajo se circunscribe al campo de los estudios visuales, como proyecto interdisciplinar que incorpora en sus análisis manifestaciones visuales diversas. En particular, para su estudio, se consideran relevantes los conceptos de visualidad y contravisualidad. Este último supone la posibilidad de generar un mapa visual de lo social diferente, una nueva manera de organizar la experiencia. Al respecto, primero se da cuenta de visualidades canónicas relativas a estereotipos presentes en el relato visual nacional, organizado en torno a tipos sociales excluidos y/o estereotipados en Argentina como los gauchos, personas negras e indígenas. Segundo, se presentan dos producciones actuales de contravisualidad: una performance y un proyecto fotográfico del colectivo Identidad Marrón que, desde la perspectiva de Mirzoeff, proponen el derecho a mirar y el derecho a existir, poniendo en jaque el fenotipo hegemónico en el país.

Palabras claves: *visualidad, contravisualidad, estereotipos, identidad marrón.*

Abstract:

This paper is limited to the field of visual studies, as an interdisciplinary project, which incorporates various visual manifestations in its analysis. In particular, for the study of images, the concepts of visibility and countervisibility are relevant. The latter supposes the possibility of generating a different visual map of the social, a new way of organizing the experience. In this work, first, canonical visibilities related to stereotypes present in the national visual narrative are explained. This is organized around excluded and/or stereotyped social types in Argentina as gauchos, black and indigenous people. Second, two current productions of countervisibility are analyzed. These, a performance and a photographic project by Identidad Marrón, propose, recovering Mirzoeff, the right to look and the right to exist, putting the hegemonic phenotype in the country in check.

Keywords: *visibility, countervisibility, stereotypes, brown identity.*

Introducción

Los estudios visuales, para Ana María Guasch (2003), suponen un proyecto interdisciplinar y relativista, que surge como alternativa al carácter disciplinar, como el de la historia del arte. La autora reconoce que uno de los primeros autores interesados en este campo es W. J. T. Mitchell, quien consideró a la cultura visual como un campo “interdisciplinar”, un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias –la iconología, la cultura visual, las ciencias de la información–. Mitchell (2003) va a hablar de giro de la imagen, lo que lo llevó a proponer una transformación de la historia del arte en una “historia de las imágenes”, poniendo el foco en el lado social de lo visual, en los procesos de mirar y ser mirados, en los cruces entre visualidad, instituciones, discurso y cuerpo. Desde esta posición, lo importante ya no es buscar el valor estético del “arte elevado”, sino examinar el papel de la imagen “en la vida de la cultura”: su valor deviene de su significado –no es un valor inmanente–. Por ello, como veremos más adelante, una imagen televisiva o una propuesta publicitaria pueden ser tan importantes como una obra de arte canónica.

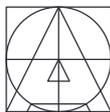
Este viraje pretende, remarca Guasch, construir una propuesta renovadora que ofrezca otros modos de análisis más allá del estilístico, el iconográfico o el de la historia social. En ese sentido, el proyecto de los estudios visuales, apunta a, por un lado, considerar una perspectiva horizontal de las imágenes, es decir, a la democratización de la imagen y, por tanto, a la ruptura de pensar una alta-baja cultura. Por otro lado, expandir los conceptos de “historia” y “arte” por ser limitados y, en su lugar, estudiar lo visual desde una óptica más general, desde marcos teóricos amplios, transdisciplinares. Por último, es un proyecto inclusivo: incorpora tanto a las deno-

minadas bellas artes –pintura, dibujo, escultura, etc.– como al diseño, la publicidad, la fotografía, el video, la televisión y cualquier otro tipo de producción visual. Respecto de esto último, según Brea, son temas de los estudios visuales



todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control, que todo ello conlleva (2005, p. 7).

Estos procesos de visualidad son importantes en tanto producen realidad y se vinculan con procesos de subjetivación –producción y consumo de imaginario–, identificación y diferenciación. En suma, consideramos relevante el campo de los estudios visuales –y la cultura visual– en tanto, ofrece herramientas para pensar y comprender el papel de las representaciones visuales del presente y del pasado y las posiciones visualizadoras de los sujetos (Hernández, 2005). Además, pensar en una historia de las imágenes y en diferentes prácticas de la visualidad, democratiza qué tipo de imágenes son susceptibles de ser historizadas, estudiadas y consideradas como significativas. A continuación, primero explicaremos los conceptos de visualidad y contravisualidad, por su importancia para el análisis. Segundo, describiremos visualidades canónicas relativas a estereotipos presentes en el relato visual nacional, organizado en torno a tipos sociales excluidos y/o estereotipados en Argentina. Tercero, analizaremos dos producciones actuales de contravisualidad, imágenes críticas del canon.



Visualidad - Contravisualidad

Mirzoeff (2016) establece una diferenciación entre visualidad y lo que define como contravisualidad. La primera se caracteriza como patriarcal, esclavista y contrainsurgente y soporta la autoridad –definida como el poder sobre la vida– de quien la ejerce, lo cual se asemeja al orden policial definido por Rancière (1996), donde hay un cierto reparto de lo sensible que distribuye tiempos, espacios, cuerpos, voces y funciones. Ese orden, incluso, determina quiénes tienen voz y quiénes solo pueden emitir un ruido –y por lo tanto no son escuchados–, quién es visible y quién no. En este sentido, la visualidad no es solo visual, sino que “genera un panorama tanto físico como psíquico”; puede considerarse como una “práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos” (Mirzoeff, 2016, p. 34). Así, para el autor, existe un complejo de visualidad como justificación estética de la dominación, compuesto por tres operaciones: clasificar lo visible de acuerdo con nombres, categorías y definiciones; separar los grupos clasificados, segregándolos, para evitar su organización; naturalizar y legitimar estéticamente dichas clasificaciones y separaciones.

Entonces, existe la visualidad que, para Mirzoeff, está vinculada con la autoridad de quien visualiza y tiene la potestad de llegar a un cierto consenso sobre “lo normal” y permite el control de los cuerpos. A ella se opone el derecho de mirar, como derecho a existir: es una contravisualidad que remite a nuevas formas y que niega la segregación. En palabras de Mirzoeff, “se trata de reivindicar una subjetividad con la autonomía suficiente para organizar las relaciones entre lo visible y lo decible” (2016, p. 32), es decir, la “autonomía que reivindica el derecho a mirar se opone a la autoridad que emana de

la visualidad” (p. 32). De este modo, si el régimen de visibilidad –y decibilidad– que prevalece en un momento histórico particular marca los límites de lo que puede ser visto, dicho y mirado y lo que se esconde o niega, es preciso, entonces, otra forma de organizar la experiencia social; trastocar lo asignado y naturalizado, oponerse a una realidad que no debería existir, generar una contravisualidad.

En suma, la contravisualidad sería la posibilidad de generar un mapa visual de lo social diferente, una nueva manera de organizar la experiencia (Mirzoeff en Dussel, 2009). Esta definición nos recuerda, como ya se mencionó, por un lado, a la propuesta de Jacques Rancière y su filosofía de la emancipación política, la cual daría cuenta de la rebelión de sectores de la sociedad –“la parte que no tiene parte”– que rechazan el orden policial –o, podríamos decir, el orden dominante– que define sus lugares y sus funciones. Estos sectores invisibles al orden dominante pueden generar otra distribución de lo sensible, un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc. Por otra parte, identificamos una semejanza con la idea de la creación de nuevos “espacios de aparición” en lo público de Butler (2017, p. 64), a partir de la reunión de cuerpos que solicitan reconocimiento, ser audibles y visibles. Butler sostiene que se puede llegar a “transformar el campo de aparición” a partir del “principio de la igualdad”, perturbando a los “poderes que distribuyen el reconocimiento de manera diferenciada” (2017, p. 49). Concluyendo, la reconfiguración del reparto de lo sensible en Rancière, la transformación del campo de aparición en Butler y la contravisualidad en Mirzoeff, proponen lo mismo: una nueva configuración de lo sensible: de sujetos, objetos, funciones, espacios y tiempos, es decir, hacer visible lo que se invisibiliza, darle

voz efectiva a quienes son silenciados, trastocar el orden impuesto.

Visualidades hegemónicas: estereotipos del relato visual nacional

Durante el siglo XIX, la búsqueda de lo nacional estuvo fuertemente marcada por una mirada hacia el futuro que propició una desconexión con nuestro propio pasado y una conexión con el mundo europeo. En la conformación de los Estados nacionales, el arte desempeñó un papel fundamental. En este contexto, las imágenes que conformaron la cultura visual de la primera modernidad latinoamericana – pinturas y grabados fundamentalmente– sirvieron para legitimar las identidades nacionales que las clases hegemónicas construyeron en cada incipiente nación. Estos procesos identitarios se basaron en la percepción de la diferencia y la construcción de la otredad. De esta forma, por ejemplo, en Argentina, las representaciones de los gauchos, las personas negras y los indígenas merecen una mención especial, puesto que sus figuras, cuando no fueron invisibilizadas, fueron estereotipadas y/o manipuladas de acuerdo a las necesidades políticas de cada momento.

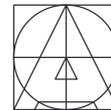
Por un lado, fue necesario crear la imagen del poblador rural, el gaucho, primero como un sujeto al margen de la ley, ocioso y vago y luego, de acuerdo a Gelman (1995), como héroe y símbolo del Río de La Plata, como si fuese un resultado lógico de la Pampa¹. Se trata de un proceso largo y complejo donde

¹ La Pampa o, en este caso, región pampeana refiere a la zona central del país y comprende las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, La Pampa y Entre Ríos.

² Un ejemplo de este tipo de representaciones es la obra de Juan Mauricio Rugendas, *Parada en el campo*, de 1845. Rugendas fue un narrador de las costumbres americanas para los europeos. En la obra seleccionada, podemos ver influencias de Delacroix en tanto la tendencia orientalista de la época. Vemos que el “otro” cultural

la figura del gaucho fue adaptada a las necesidades políticas de un momento determinado. Así, murió el gaucho malo de los primeros tiempos –aquel que vagaba por la llanura pampeana mientras el territorio comenzaba a organizarse de acuerdo a la monoproducción ganadera de unos pocos– y nació el mito del gaucho bueno, en el contexto de la llegada de la gran masa de inmigrantes y de un modelo agroexportador en marcha.

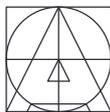
Las imágenes de los indígenas y los negros no corrieron la misma suerte. Se construyeron estereotipos sobre sus figuras, donde la representación visual de la alteridad se constituyó como una forma de marginar y borrar su verdadera presencia en la sociedad argentina. En cuanto a la representación de personas negras –y los afroargentinos después–, quedó asociada a las únicas posibilidades de participación social que esta sociedad en formación – “blanca” en pretensiones– les brindaba: sirvientes –evolución directa del sistema de esclavitud–, vendedores ambulantes, soldados o como pobres y marginados³. En cuanto al indígena, por un lado, fue cosificado bajo una simplificación “pintoresquista”, tipificado bajo el rótulo de representación de “usos y costumbres”, de lo “exótico”, lo “curioso”, mientras que, en la realidad, los indígenas eran masacrados en el sur del país o explotados en los ingenios del norte. Un ejemplo de esto es la litografía *Indios del Gran Chaco*⁴, de Juan Pedro León Pallière, una escena cuasi



es abordado desde lo exótico, por lo que la representación se convierte más en una cuestión valorativa y moral que plástica. En esta obra vemos una de las primeras formas de construcción del gaucho, en este caso se lo representa en un momento de ocio, pero bien podría entenderse como un momento de descanso después de una jornada de trabajo. Véase Rugendas, J. M. (1802-1858) *Parada en el campo* [Óleo sobre tela]. Colección privada. http://www.cvaa.com.ar/00sigloxix/05_p2_06.php

³ Un ejemplo de este tipo de representaciones es la obra de Benjamin Franklin Rawson, *Escobero*, de 1865. Véase Franklin Rawson, B. (1819-1871) *Escobero* [Óleo sobre tela]. Colección privada <http://ict.edu.ar/renovacion/wp-content/uploads/2011/05/El-escobero-%C3%93leo-de-Benjam%C3%ADn-Franklin-Rawson-1865.jpg>

⁴ Pallière, J. P. L. (1823-1887). *Indios del Gran Chaco* [Litografía]. Colección privada. http://cva.com.ar/00sigloxix/04_crono_1865.php



idílica de un río, cuya figura principal es una pareja de indígenas semidesnudos que navega en piragua con un cargamento de frutos, teniendo como fondo una vegetación tupida y variada. Aquí podemos ver cómo Pallière apela a una representación del indígena en términos del “buen salvaje” rousseauiano⁵, en armonía con la naturaleza⁶. Por otro lado, y años después, se creó la imagen del “desierto” y del indígena salvaje, para justificar la expansión violenta de las fronteras blancas del Estado Nacional argentino. Un ejemplo paradigmático es la pintura *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle de 1892⁷, la cual dialogaba con otras obras y relatos literarios que tematizan también los malones⁸ y las cautivas. Pero, sobre todo,

el cuadro aparece como una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campana del desierto” de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca, sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea

⁵ Para el filósofo Jean Jacques Rousseau, el estado “natural” del hombre, antes de surgir la vida en sociedad, era el de ser bueno moralmente, feliz y libre. El “buen salvaje” vivía independiente, guiado por el sano amor a sí mismo, en paz y en armonía con la naturaleza.

⁶ Para un análisis en profundidad sobre convenciones en la representación del indígena chaqueño y diversas significaciones presentes en el imaginario de la nacionalidad argentina, véase Ponzinibbio (2014).

⁷ Véase: Della Valle, Á. (1852-1903). *La vuelta del malón* [Óleo sobre tela]. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/6297/>

⁸ En América del sur, malón se refiere a un ataque sorpresivo y violento de un grupo de indígenas.

⁹ La campaña o conquista del desierto de 1879 fue dirigida por el militar (y años después presidente de la república) Julio A. Roca por medio de la cual, a través del discurso “civilización o barbarie”, se avanzó sobre grandes territorios pertenecientes a los pueblos indígenas pampa, ranquel, mapuche y tehuelche, extensiones que fueron incorporadas al control del Estado argentino. Las poblaciones indígenas fueron despojadas de sus tierras, utilizadas como mano de obra forzada y/o asesinadas.

¹⁰ La pintura fue hecha el año en que se conmemoró los 400 años del “descubrimiento” (conquista) de América.

implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América (Malosetti Costa, s/f, s/p).

En suma, estas formas de objetivar en imágenes a un *otro* –el gaucho, negro o indígena, tipos sociales que aparecen de una manera particular en el relato canónico del arte del XIX–, son parte del relato visual hegemónico que, en el arte, en tanto práctica social significante de construcción, reproducción y redefinición de visiones particulares de mundo, generó estereotipos y jerarquías, que operaron/an como diferencia. A continuación, detallaremos dos ejemplos que nos permiten ver cómo, también desde un registro visual, se pone en cuestión parte de estos lugares asignados y la visibilidad y la invisibilidad de identidades autopercebidas como marrones.

Dos acciones contravisuales del colectivo Identidad Marrón

El colectivo Identidad Marrón trabaja desde el año 2019 y construye su identidad política a partir de reivindicar el color de piel marrón –ni blancos ni negros–, los rasgos y la ancestralidad, contrariando la idea de que Argentina es un país blanco y homogéneo. Quienes conforman el colectivo son descendientes de indígenas, campesinos y migrantes que se proponen visibilizar su existencia, denunciar y evidenciar la discriminación racial, deconstruir sentidos comunes que hacen a estereotipos y prejuicios y demandar igualdad de derechos y oportunidades. Es decir, reivindican el derecho de mirar como derecho a existir (Mirzoeff, 2016). En su perfil de *Instagram* el grupo se define como “un grupo de personas marrones unidas para debatir sobre el racismo estructural en Latinoamérica y buscar respuestas a ello”¹¹.

¹¹ Véase en: <https://www.instagram.com/identidadmarron/?hl=es>

Si bien nuestro objetivo no es analizar en profundidad todas las acciones del colectivo, sí nos parece relevante mencionar dos propuestas de las cuales participaron integrantes del grupo. Estas responden críticamente a las operaciones de clasificar, separar y estetizar (Mirzoeff, 2016), en tanto tuvieron como finalidad poner en jaque el fenotipo hegemónico y cuestionar discursos visuales dominantes que estigmatizan o directamente invisibilizan a personas marrones. La primera, del año 2022, es una intervención que subvierte el sentido del cuadro antes mencionado, *La vuelta del malón*¹². La segunda es el Proyecto fotográfico de Alejandra López *Belleza Marrón*, de 2023, del cual participaron mujeres activistas del colectivo.

Recreación de *La vuelta del malón*

El colectivo Identidad Marrón realizó en el año 2022 una serie documental de cuatro capítulos para el Canal Encuentro¹³, con el objetivo de visibilizar las representaciones de las personas marrones en el contexto artístico argentino y su dificultad para acceder a diversas oportunidades, tanto en términos de sujetos de su propia creación, los roles que se les asignan, como la exclusión de los espacios de exhibición institucionales. En ese contexto, en uno de los capítulos¹⁴, se proponen reversionar la obra *La vuelta del malón* de Ángel della Valle, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, el principal del país. En ese capítulo, una de las situaciones

que se muestran es la de un grupo de tres personas marrones que recorre las salas del museo y, frente a *La vuelta del malón* dicen: “acá está nosotres” (min. 6.52)¹⁵. Una de ellas, Flora Nómada, artista visual y modelo, comienza a describir el cuadro y expresa “los protagonistas son personas indígenas, son rostros muy parecidos a los nuestros, son nuestros rostros” (min. 7.12). Otra de las integrantes, Daniela Ruiz, actriz y docente, acota, que “lo que es importante marcar también es cómo nosotros ahora estamos representándonos, viendo a nuestras familias, a nuestros padres, a nuestros hermanos y ver esto, que, en realidad, estas tierras fueron apoderadas por personas blancas” (min. 7.34). A su vez, marcan que, mientras la mujer cautiva es representada con claridad, remitiendo a la idea de pureza virginal, los rostros indígenas, todos de varones, aparecen difuminados, indiferenciados. Asimismo, se reflexiona acerca del supuesto saqueo indígena, a partir de la pregunta: “¿quién robó a quién?” (min. 8.37). Es decir, qué narrativa se construye y sobre qué historia se cimenta el Estado nacional: personas salvajes, que son violentas, que saquean y roban los símbolos católicos, justificando así el genocidio.

El colectivo Identidad Marrón, entonces, irrumpe en el espacio del museo y recrea, de modo performativo, el momento del rapto. Para ello, se instaló un caballo de madera en la sala y dos actores oficiaron de cacique de la pintura y de la cautiva. Lo interesante es que luego de reproducir esa imagen, invirtieron los roles: ella comanda el caballo, él se desmaya sobre la mujer, invirtiendo la metáfora. Es la persona blanca, entonces, la que rapta, la que ejerce violencia sobre los cuerpos y territorios. De



¹² Véase también Reyero (2021), en donde se analizan prácticas intermediales del arte contemporáneo que replantean el estereotipo de las alteridades y la deconstrucción de mitos visuales fundacionales argentinos, específicamente refiriendo a *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle.

¹³ Canal argentino de televisión que comenzó a transmitir en marzo del año 2007 y que se centra en contenidos educativos, culturales y científicos.

¹⁴ Canal Encuentro (Mayo 02, 2022). *Marrón. Antirracismo en tiempo presente: El color del antirracismo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FhFYOr-4r18&t=488s&ab_channel=CanalEncuentro

¹⁵ En importante mencionar que en el video también se alude a Antonio Berni y al Grupo Espartaco para dar cuenta de dos momentos en el arte argentino en los cuales se hizo referencia a personas marrones en la ciudad o el arquetipo del hombre marrón trabajador, esta última, tal como se detalla en el documental, limitado a la imagen del sufrimiento.

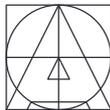


Imagen 1
 "Marrón. Antirracismo en tiempo presente: El color del antirracismo".
 Canal Encuentro, 2022
 Captura de pantalla

esta forma, la acción invita a pensar sobre ¿quién escribe la historia? ¿Todos/as tienen una voz que sea escuchada para contar lo que pasó? ¿Qué se dice, cómo se dice, qué se omite? ¿Qué puede hacer el arte para ofrecer otras narrativas, otras historias?

Proyecto *Belleza Marrón*

El proyecto *Belleza Marrón* consta de doce retratos fotográficos de mujeres activistas que son parte del colectivo Identidad Marrón, expuestas en el Centro Cultural Borges (Ciudad de Buenos Aires, 2023). La particularidad de la propuesta es el uso de un mismo dispositivo visual usado para exhibir

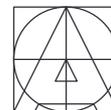
modelos –como es el caso de revistas de circulación masiva– que encajan con el fenotipo que se presenta como natural y hegemónico argentino –blanco, alto, delgado, de ojos y cabellos claros, rasgos que responden al canon europeo–, para cuestionarlo, al visibilizar mujeres marrones indígenas, quienes no suelen aparecer en los medios de comunicación o si aparecen están marcadas por algún estigma o prejuicio. En este sentido, las fotografías constan de mujeres, en primer plano, vestidas, maquilladas y peinadas, como en cualquier campaña publicitaria de moda, imágenes que transmiten éxito y *glamour* y no pobreza o fealdad, tal como suele suceder en las representaciones habituales. Cada fotografía contiene el nombre de la modelo en el cuadrante

inferior derecho: se la nombra e individualiza.

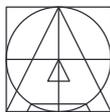
A través de esta propuesta, entonces, se busca evidenciar el negacionismo que sostiene que en Argentina no hay racismo y la idea naturalizada de que la única belleza posible es la blanca europea. Es decir, combatir un tipo de imágenes, una visibilidad hegemónica, con otro conjunto de imágenes, que podríamos definir como contravisuales (Mirzoeff, 2016). Tal como la artista visual Flora Nómada, integrante de Identidad Marrón, expone en el texto de sala:

Latinoamérica posee un enorme componente de población indígena y Argentina no es la excepción, aun cuando socialmente se muestre como el país cuyo origen se remonta únicamente a los descendientes de los barcos que llegaron de España e Italia. De esta manera se construyó históricamente como la nación que logró exterminar a los pueblos originarios, para luego poblar su territorio con la inmigración europea. Sin embargo, la realidad muestra algo distinto: en la Argentina, el 56% de la población tiene antepasados indígenas. Por eso *es llamativa la ausencia de lo marrón indígena en las imágenes que vemos cotidianamente* [letra cursiva agregada]. *¿Qué pasa al momento de*

no encontrarse en imágenes de moda, en revista o entre las protagonistas de películas o series que atraviesas situaciones comunes y corrientes como enamorarse, viajar, ser feliz, desear? ¿Qué pasa cuando la imagen a la que te asemejas es la que mayormente representa lo excluido, el dolor, lo marginal o, en el mejor de los casos, lo solemne? [letra cursiva agregada]. (Texto de sala)



La muestra fotográfica, entonces, tensiona porque, por un lado, visibiliza los cuerpos de mujeres marrones indígenas, poniéndolas en el centro de la representación: exhibe lo que aparece invisibilizado en múltiples espacios vinculados a lo estético-visual –una revista, el cine, la televisión, publicidades, obras de arte, entre otros–. Por otro lado, y al mismo tiempo, democratiza las narrativas y las representaciones, cuestiona cánones de belleza excluyentes y habilita “otras experiencias y nuevos protagonismos” (Texto de sala). Una característica importante de estas fotografías es que no solo vuelven pública la imagen de personas marrones sino también de mujeres. En ese sentido, podemos pensar cómo el componente étnico se cruza con el género.



Imágenes 2, 3, 4, 5.
 "Belleza marrón". Selección del *corpus* fotográfico, 2023
 Fuente: propia

Palabras finales

En este breve artículo, partimos de posicionarnos desde los estudios visuales, no solo para abordar un conjunto de imágenes desde un campo cultural expandido¹⁶ sino además para comprender cómo las representaciones visuales también son un dispositivo de poder, de configuración de mundos, construcción de realidades, que incluyen y excluyen y que afirman un orden o poseen un potencial crítico. El colectivo Identidad Marrón, a través de las propuestas analizadas aquí, contribuye a la creación de espacios de aparición pública, en el sentido en que lo define Butler (2017): el poner en escena cuerpos que solicitan reconocimiento, ser audibles y visibles. De este modo, entendemos que parte de

la apuesta política es ir modificando los contornos de lo que incluyen/excluyen las prácticas culturales, visuales y artísticas, propiciar espacios y acciones donde verse y reconocerse y así apostar por la re-existencia (Hurtado y Porto-Gonçalves, 2022): una vida con horizontes de sentidos propios. Combatir las imágenes con imágenes: subvertir el canon para dar lugar a otros imaginarios posibles. O, en palabras de Rancière (1996), propiciar otros lugares y otras funciones diferentes a las asignadas por el poder policial. Es decir, dar lugar al derecho a ver, a existir y a elegir y que ello no solo sea potestad del varón blanco. En otras palabras, construir una contravisualidad (Mirzoeff, 2016).

¹⁶ En el sentido que lo propone Giunta, de conectar lo artístico con procesos culturales más amplios (en Richard, 2014).

Bibliografía

Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5–14). Akal.

Butler, J. (2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Dussel, I. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, (31), 69-79.

Gelman, J. (1995). El gaucho que supimos construir. Determinismos y conflictos en la historia argentina. *Entrepassados*, 5(9), 27-37.

Guasch, A. M. (2003). Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, (1), 8-16. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>

Hurtado, L. M., y Porto-Gonçalves, C. W. (2022). Resistir y Re-existir. *GEOgraphia*, 24(53), 1-10. <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/54550/33356>

Malosetti Costa, L (s/f). Comentario sobre La vuelta del malón. *Museo Nacional de Bellas Artes*. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>

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>

Mitchell, W.J. T. (2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.

Ponzinibbio, J. (2014) Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño. Un pasaje de la pintura a la fotografía. *Boletín de Arte*, (14), 1-9. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39916>

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión.

Reyero, A. P. Y. (2021). Nación e identidad como el *entre-lugar* del arte contemporáneo. Operaciones intermediales en la deconstrucción de mitos fundacionales argentinos. En: A. Reyero, L. Sudar Klappenbach y C. Barrios (Coords.) *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica* (pp. 284-318). Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Richard, N. (2014). *Las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Ediciones Universidad Diego Portales.

