

Lo afro visibilizado. Elementos para una crítica del concepto de visibilidad

Boubacar Traore

Introducción

En la Argentina se cree que no hay más negros descendientes directos de africanos esclavizados y se vincula la presencia africana en la actualidad con extranjeros de este origen que se radicaron en el país en los últimos tiempos. Según Lea Geler (2010), se acepta en general que los descendientes de esclavizados y esclavizadas de origen africano introducidos al territorio durante la colonia fueron desapareciendo gradualmente, y que hacia la última década del siglo XIX ya no existían en el país negros y negras vinculados con los esclavos provenientes de África.

Las explicaciones brindadas y aceptadas giran en torno a cuatro causas recordadas por Andrews (1989): el argumento primero, reiterado tal vez con mayor frecuencia, es que los negros fueron eliminados en las guerras continuas del siglo XIX. Reclutados en grandes números por los ejércitos revolucionarios que combatieron a los españoles, los soldados afroargentinos lucharon sucesivamente contra los indios, los brasileños y los paraguayos, así como en las interminables guerras sucesivas del país. El segundo argumento está íntimamente relacionado con el mestizaje o la mezcla racial; mientras que, el tercero se centra en las bajas tasas de natalidad y la

alta mortalidad (epidemias de fiebre amarilla)¹ que sufrieron los afroargentinos. Por último, la cuarta explicación bastante obvia, es la declinación del comercio de esclavos ante la inmigración masiva procedente de Europa entre 1850 y 1950 que fuera fomentada por la elite conservadora y plasmada en la Constitución Nacional de 1853.

No obstante, cada vez más, desde un sector importante de la sociedad inclusive desde el Estado, estas ideas están siendo revisadas. La Primera Conferencia Continental contra el Racismo en Santiago de Chile en el año 2000² con apoyo de la ONU y la Cumbre Mundial de Durban (Sudáfrica), un año más tarde resultaron decisivas en este proceso y como parte de éste, en el año 2005 se realizó en el país un censo piloto³ sobre los afroargentinos cien años después de haber sido declarada su desaparición.

Este censo, patrocinado por el Estado argentino, el Banco Mundial con la colaboración del Instituto Nacional de Estadísticas, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la participación de representantes de la sociedad civil, arrojó resultados que plantean una serie de interrogantes. El censo fue realizado en tres etapas. La

¹ Goldberg, Marta y Silvia Mallo (2000). "Enfermedades y epidemias de los esclavos" en *Todo es Historia*, (Buenos Aires), Nº 393, Buenos Aires, pp. 60-69.

² Durante este foro se tomó la decisión de la autodeterminación 'Afrodescendiente' entendiéndose el término como todas aquellas personas que descienden de alguna forma u otra de los antiguos esclavos. Poco después el concepto fue aceptado por la Organización de las Naciones Unidas y otros organismos como la OEA en la 'Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo' en la ciudad de Durban en el año 2001 en Sudáfrica. La ONU tiene cuatro espacios donde el término es una referencia importante para la elaboración de sus políticas globales: un grupo de trabajo sobre afrodescendientes, el grupo de personalidades sobre el racismo y la discriminación, el grupo intergubernamental de seguimiento a la aplicación de los acuerdos internacionales contra el racismo, y el Relator de Naciones Unidas contra el racismo. La OEA también tiene un Relator sobre Derechos Humanos de afrodescendientes (Jesús Chucho García "La voz de Afroamérica. ¿Qué significa ser afrodescendiente?" www.diariolavoz.net/seccion.asp.2006.

³ Stubbs, Josefina y Hiska N. Reyes (eds. 2006); *Mas allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina: Resultado de la prueba piloto de captación en la Argentina*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

primera consistió en la realización de una campaña de difusión y de sensibilización para lograr una adecuada recepción de la prueba piloto. Se relevaron 4.412 personas pertenecientes a 1339 hogares. De este total, el 3,8% se identifica como afrodescendientes (169 personas), ubicándose la mayor cantidad en Santa Fe (73 en Montserrat, 96 en Santa Rosa de Lima. Los índices demográficos (sexo, edad, condición de actividad) en ambas zonas son parecidas, pero existe un contraste en cuanto a las condiciones de vida, siendo más precaria la situación en Santa Rosa de Lima en lo que respecta a salud y educación. Estos resultados fueron en gran parte confirmados por el censo complementario de 2010⁴ donde se comprobó que en la Argentina sobre un total de 62.642 censados, existe al menos un afrodescendiente. En estos hogares que cuentan con un total de 149.493 personas, el 51% son varones mientras que el 49% está constituido por mujeres. Si la presencia en el país de los afroargentinos fue siempre una constante como aparece con el censo piloto de 2005 y el censo complementario de 2010 ¿por qué fueron declarados ‘desaparecidos’ en un momento y visibilizados en la actualidad? ¿Será por la lógica de la diferencia? Más que focalizarnos sobre su ‘desaparición’, proponemos centrar la atención sobre su visibilización. En este marco la propuesta de este artículo consistirá en una reflexión sobre este proceso.

El texto tratará entonces de examinar la visibilidad de las culturas afro a partir de la presencia en el campo artístico y cultural de algunas producciones visuales realizadas por cuatro artistas argentinos: Nora Dobarro, Patricia Santome, Taty Rybak y Juan Batalla. Por culturas afro, entendemos un conjunto de expresiones diversas, ya sea música, danza, artes visuales, performances o formas populares, productos del cruce entre las culturas africanas que fueron traídas a América por los esclavizados africanos y las culturas de los pueblos originarios de América; también, por las culturas europeas, sea de los españoles o de los inmigrantes europeos que llega-

⁴www.indec.gob.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=21&id_tema_3=100

ron a finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Estas culturas no se refieren a “contenidos substantivos en términos de costumbres supuestamente tradicionales, cristalizadas, inmóviles frente al devenir histórico” por el contrario, se caracterizan por su dinamismo. El tema nos parece relevante por varias razones. Una de ellas se relaciona con la crisis de un proyecto al que el país adhirió a comienzo del siglo XX. En efecto, el problema de la formación de los estados nacionales y más particularmente el del "nacionalismo" conoce hoy, según Pilar González Bernaldo (1997) un desarrollo considerable en la historiografía mundial y recuerda que éste ha sido activado en gran medida por los desajustes del sistema internacional que el fin de la guerra fría ha provocado y por la mentada "globalización" que por el momento ha dado lugar al resurgimiento de un nacionalismo exclusivista; y entre los avances sustantivos aportados por la amplia literatura reciente, se destaca como principal aporte el de haber puesto el acento sobre el carácter histórico, y por consiguiente arbitrario, de la nación moderna. Ello permitió avanzar tanto en el estudio del proceso histórico de construcción de los diferentes estados nacionales, como la constitución imaginaria de la nación como comunidad de pertenencia.

En cuanto a la segunda razón, ésta se vincula con la importancia que reviste el tema de la identidad desde los años 70. Este giro se da, según Jesús A. Escudero (2001), en un contexto de deconstrucción de la modernidad con mira a deslegitimizar, despotenciar, transgredir los márgenes del *mainstream* de la modernidad occidental. Un giro considerado, según Escudero, como políticamente activista y socialmente reivindicativo que, arropado por la eclosión sociocultural del Mayo 68, apuesta por una mirada múltiple, alternativa y heterodoxa de la realidad. Cree que este desplazamiento hacia lo otro, lo diferente -que incluye tanto al otro sexual y cultural como al otro étnico y racial- permea los diferentes estudios vinculados con las ciencias sociales, estudios caracterizados por su enfoque eminentemente interpretativo y por su presentación narrativa de aquellas cuestiones ligadas a la cultura popular y a la cultura

mediática o de temas vinculados con la identidad religiosa, nacional, política, étnica o sexual. En este sentido se puede establecer una serie de afinidades entre este giro y el surgimiento en los últimos tiempos de una serie de estudios sobre los afroargentinos y su cultura⁵.

Después de todo, si está probado que los números muestran hoy una cantidad menor de afroargentinos, no es menos cierto que este colectivo operó como un ‘factor intrínseco y no meramente externo y derivado’, de tal modo que se hace imposible comprender adecuadamente los procesos identitarios en la Argentina sin tener en cuenta su presencia.

Mientras que Geler (2010) cree que los afroargentinos desaparecieron porque se habían constituido en personajes de fundamental importancia en el devenir del país, para Alejandro Solomianki (2003) los afroargentinos fueron víctimas de un discurso de ocultamiento. Si bien coincidimos con los dos, en este texto nos interesa partir de la presencia constante de los afroargentinos en tanto lugar de designación de la diferencia. Se trata de reemplazar la desaparición por su contraparte deconstructiva que es la presencia; presencia y desaparición no se oponen sistemáticamente, en rigor son términos complementarios. En lugar de un planteo diádico vamos a poner la atención sobre la tensión que genera la porosidad de la frontera entre presencia y desaparición. En efecto, los significados producidos mediante este enfoque corren el riesgo de conducir a una interpretación de la realidad de alcance estructuralista, mientras que para Derrida (1967) estos significados son múltiples y no únicamente binarios y que las palabras adquieren significado a partir de una variedad de otras palabras, no solo de sus opuestos, y los significados están cambiando constantemente según el contexto lingüístico.

⁵ Guzmán, 2001, 2006; Geler, 2010; Ghidoli, 2014; Frigerio, 2000, 2008; Cirio, 2003; Lewis, 1996; Picotti, 2001; Solomianki, 2003; Traoré, 2011.

Para examinar la visibilidad de manifestaciones vinculadas con las culturas afro, nos proponemos en vez de radicar nuestra mirada sobre el concepto de *visibilidad*, concepto asociado con una cierta visión de la cultura caracterizada por la homología entre cultura y raza, desplazar la atención que gira en torno a este concepto para centrar nuestro interés sobre los procesos sociales y culturales en permanente reconfiguración. Por lo tanto analizaremos estas formas visuales vinculadas con las culturas afro desde una visión que plantea el proceso como un factor clave para la comprensión de su presencia. En este marco, vamos a problematizar el concepto de *visibilidad* siendo éste, la característica que se vincula con estas culturas en este momento. Si la visibilidad puede ser percibida ‘como el sentido empírico de accesibilidad sensorial o no de los ítems entrópicos y naturales del paisaje bajo ciertas condiciones de distancias topográficas y de ambiente atmosférica’; hay que aclarar, por otra parte, que la visión no es sólo como se supone un registro mecánico producto de una reacción de la retina bajo ciertos estímulos. Por el contrario toda visión encarna un ‘modo de ver’, una especie de *evaluación* (Diagne, 1992) que designa a las acciones pragmáticas (Austin, 1982) que los pueblos realizan periódicamente para estar en sintonía con la dinámica de un proceso.

Además de la introducción, el texto está dividido en dos partes: una parte trata de la visibilización de las culturas afro en el campo de las artes visuales y la otra intenta reflexionar sobre este proceso.

I. La visibilización de las culturas afro en el campo de las Artes visuales

En la Argentina el retorno a la democracia abre en el ámbito de las artes visuales una nueva era que promueve el potencial creativo de los artistas. Y como parte de este proceso, surge una ampliación del concepto de arte que entiende todo el campo del saber y de la ‘representación’ como un campo de valoraciones creadas estéticamente.

mente. En este marco muchos artistas proceden a una crítica del canon o sea “realizan un escrutinio repolitizante para producir una diferencia respecto al *canon*”. (Griselda Pollock, 1999). Según Pollock, 1999) la canonicidad:

...existe en muchas formas, para producir, a nivel ideológico y cultural, el parámetro único de lo más grandioso y lo mejor para todos los tiempos. La “Tradición” es la cara “natural” del canon, y bajo esta forma la regulación cultural participa de lo que Raymond Williams llama hegemonía social y política. A diferencia de formas más burdas de dominación política y social coercitiva, el término marxista hegemonía explica el modo en que un orden político y social particular satura culturalmente una sociedad tan profundamente que su régimen es vivido por la población simplemente como “sentido común”. La jerarquía deviene un orden natural, y aquello que aparece sobreviviendo del pasado por su significación inherente determina los valores del presente. Williams (1997) llama Tradición en la práctica a la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Sin embargo, es siempre algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso y advierte dos cosas vinculadas con esta situación: por un lado que las estrategias específicas características, o incluso definitivas, de la disciplina de la historia del arte en el siglo veinte pueden ser leídas no sólo como constitutivas de una tradición selectiva que privilegia la creatividad masculina blanca excluyente de todas las mujeres artistas y hombres de culturas minoritarias y por otro que también las mismas formas articulan configuraciones históricamente cambiantes entre clases, razas, sexualidades y géneros aseguradas por la producción de diferenciaciones sexuales y otros mecanismos de poder al interior de la cultura (Pollock, 1999: I).

En el ámbito de las artes visuales, los 80 se caracterizaron por una incorporación gradual de elementos nuevos que impugnan el discurso de la modernidad. Los artistas, según López Anaya (2005), parecían ocultar el dominio del oficio, con un lenguaje expresionista manipulado de manera torpe o errónea y tampoco respetaban la tradición de la “coherencia formal”, estilística y lingüística del cuadro.

La inauguración de una muestra el 26 de agosto 1980 en el espacio Giesso se comprende mejor en relación a este contexto. Esta muestra, curada por Carlos Espartaco, reunió obras de Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Alfredo Prior, Armando Rearte y Enrique Ubertone. Un año más tarde, el mismo curador con la colaboración de Laura Bucciellato, vuelve a presentar la exposición ‘*Expresiones, pinturas e instalaciones*’, en el Centro Cultural Recoleta. En el catálogo, los autores decían lo siguiente:

Hemos elegido otra palabra (expresiones) porque denota direcciones que apuntan al sentido múltiple de esta muestra. ‘*Expresiones '83*’ es un balance de jóvenes emergentes en la década del ochenta. El discurso visual y sus preferencias son heterogéneos, optimistas y despreocupados por las soluciones técnicas. También se los advierte indiferentes a las generaciones que los precedieron. Se rompe la memoria como idea de recuerdo, no funciona como rescate, es arbitraria. La memoria es solo una puntualización, como un guiño cómplice, un parpadeo. Una memoria interrumpida, no existe un continuum en sus indagaciones estéticas, no están obligados, y apelan a la discontinuidad de sus obras. (López Anaya, 2005: 496).

La década de los ochenta se caracterizó, como se advierte en el texto citado, por el optimismo, la despreocupación y la heterogeneidad. Los artistas realizan sus obras desde el optimismo, la diversidad y sobre todo, a partir de un desafío al *canon* o *norma*. Esta

tendencia se profundizó en ‘los ‘90 donde los discursos y clima de época parecen señalar el final de las utopías y de las vanguardias’. Fue en ese clima que Nora Dobarro, Patricia Santome, Taty Rybak y Juan Batalla se pusieron a producir formas alternativas vinculadas con las culturas afro.

Nora Dobarro

Desde los años ‘80, su obra se exhibe en distintos espacios nacionales e internacionales. En 1994 incorpora la fotografía a su lenguaje y traslada parte de su actividad artística a las sierras cordobesas. Esta experiencia culmina con su serie Arquitectura – historia – cultura y Aire – Naturaleza que fueron exhibidas en 1998 en el Centro Cultural Recoleta.

La obra que se analiza aquí es el resultado de una investigación que se realizó en la ciudad de Feira de Santana en Brasil⁶. El proyecto⁷ surgió a raíz de un viaje realizado por Nora Dobarro en esta ciudad en el año 2004. Más de 500 fotos de portones, videos y entrevistas fueron realizadas. El proyecto contempló tres objetivos: recopilar este material, proceder a su análisis estilístico y determinar si los resultados tienen características que las vinculan con las culturas afro.

Un grupo de arquitectos fueron los primeros que realizaron estos portones en la década de los 90. Luego la población en su conjunto se lo apropia y se empezó a crear variaciones en los dibujos y rápidamente la idea se volvió una práctica común. En este nuevo con-

⁶ Su origen remonta al siglo 18 con un poblado surgido alrededor de una capilla construida en honor a Santo Domingo por un hacendado portugués de nombre Domingos Barbosa de Araujo. En 1873, alcanzó la categoría de ciudad, gracias a la importancia de la tradicional feria comercial libre que tenía lugar los domingos y la pujanza económica de ella derivada. Debido a ello, además, fue rebautizada con el nombre de ciudad comercial de Feira de Santana (enciclopedia on line Microsoft, 2008).

⁷ Dobarro, Nora (2007): *Proyecto Arte concreto en la calle*, Libro disociado de Editores, Mendoza.

texto -recuerda Dorea (2007)- los herreros (serralheros) participaron del proceso como figuras esenciales, ejercitando su propia imaginación en las muchas relecturas que hacen de los citados dibujos y terminando por convertirse en los grandes responsables de la diseminación del uso de gradas y portones en las residencias feirenses (Dorea, 2007:23). La presencia de este fenómeno artístico –como bien lo señala Dorea (2007)- es la respuesta de los habitantes de la ciudad frente a la ola de inseguridad. Aunque el instinto de conservación fue la primera causa de su surgimiento, muy pronto el fenómeno se convierte en un movimiento artístico estético de gran envergadura y los portones adquieren nuevas significaciones desplazando momentáneamente las primeras significaciones. Según Nicos Hadjinicolaou (1979), la significación de una obra no está en la obra misma: no es sino la explicación que se da de ella y que se cree o se pretende haber descubierto en las profundidades invisibles de ésta; cree que por eso nunca puede hablarse de significación en sí, o de significación intrínseca de una obra sino de significaciones coexistentes que se siguen y se oponen en el tiempo; por esta razón no sólo habría que abandonar el uso arbitrario del término significación, sino además distinguir entre dos tipos diferentes de significación, según los portadores de juicios acerca de una obra: la significación inicial al cual fue destinada, y las significaciones dadas por los públicos ulteriores. Partiendo de esa realidad, cree que ninguna de esas significaciones –interpretaciones- es “mejor” o “más” justa que las demás: todas forman parte de la realidad contradictoria de la obra y de la realidad contradictoria a partir de la cual ésta es juzgada –apreciada-, utilizada.

En efecto desde el punto de vista de los procesos formales, el tema investigado, señala Dorea (2007), revela ilimitadas posibilidades; en los dibujos registrados predominan composiciones con líneas rectas, que se multiplican en elementos verticales, horizontales y angulares. También observamos en los mismos dibujos una presencia de elementos que se vinculan con las culturas afro. En efecto tal como lo señala Dobarro (2007: 25), los portones no están

hechos solo para protegerse; también sirven para adornarse y presentarse al ‘otro’ en tanto símbolo de protección como las máscaras africanas en su contexto ritual.

*El arte concreto en la calle*⁸- título de la obra – puede tener una coincidencia formal con el movimiento concreto de los años 40⁹, por el uso del lenguaje geométrico y la vinculación con el diseño y el arte de la construcción; no obstante, la artista no deja de señalar sus diferencias con un giro semántico *arte concreto en la calle*. Este giro, además de señalar una diferencia respecto de los concretos de los años 40, constituye una defensa del arte que surge desde América.

La propuesta de un *arte concreto en la calle*¹⁰ es la contracara del Arte concreto de los 40 tal como lo definieron los artistas Tomas Maldonado y Carmelo Arden Quin. El *arte concreto en la calle* plantea la necesidad de ‘fusiones, sincretismos e hibridismos como alternativa posible, en término de crear una dinámica positiva de reapropiaciones de las culturas del pasado (Carvalho, 2002; Sánchez, 2005)’.

Patricia Santomé

En el 2006 participa de una muestra colectiva que organiza la Universidad del Museo Social Argentino en el Museo de la Inmigración Gallega. En el 2007, de la mano de Andrea Racciatti, hace sus primeras incursiones en videoarte (Cretona, la película, Humo en tus ojos, Lucía y el puente, Partes de mí.). En diciembre del mismo año expone en el hall central de la Universidad del Museo Social Argentino su serie de Retratos Africanos¹¹.

⁸ Nora Dobarro (2007).

⁹ Arte vinculado con Maldonado, Quin, entre otros.

¹⁰ Nora Dobarro (2007).

¹¹ *Madagascar*, óleo sobre tela, 50 x 60, 2007, colección de la artista; *Senegalés*, óleo sobre tela, 50 x 70, colección privada, 2007; *Niña*, óleo sobre tela, 40 x 60, 2007, colec-

Las obras de Santomé son retratos de impronta expresionista que simbolizan la vitalidad. La mirada, el gesto, la actitud no son sólo recursos pictóricos; describen en realidad situaciones contingentes e históricas y enuncian los temas que siempre nos han preocupado: la vida, el hambre, la injusticia, la identidad, etc. La apropiación de estas fotografías¹² por parte de Santomé plantea, sin duda, una cuestión de fondo que no es otra cosa que el sentido a atribuir a nuestra existencia. En este marco, las fotografías funcionaron como espejos que luego se convirtieron en un mecanismo de construcción de una subjetividad en constante proceso. Santomé recurre a este mecanismo para construir y reconstruir su identidad artística y cultural en permanente proceso de reajuste.

Juan Batalla

Juan Batalla es un artista que explora el mundo de la simbología afroamericana. Las religiones afroamericanas representan uno de sus intereses. En la instalación Homenaje a *Imanja*¹³, el artista recurre a diversos soportes: agua, materiales orgánicos, objetos encontrados. Utiliza un vocabulario vinculado con un universo de formas muy diversas, en particular escudos, elementos circulares, líneas y otras figuras geométricas. En el Homenaje a *Imanja* (deidad del agua), el agua es aquí el recurso que organiza el proceso discursivo. La obra es una performance que se realiza en la playa de Punta del Este en Uruguay. Confluyen en ella distintos recursos retóricos: la arena, el agua, la gente, las flores, la ofrenda. El conjunto logra un resultado de una calidad artística y estética muy vi-

ción privada, *Santa Rita*, óleo sobre tela, 50 x 70, 2007, colección privada, *Tuareg*, óleo sobre tela, 80 x 120, 2007, colección privada; *Niñas de Nairobi*, óleo sobre tela, 60 x 80, 2007, colección privada.

¹² Las fotografías que sirvieron de modelos

¹³ Batalla, Juan y Dany Baretto (2003), *Salvavidas*, textos de Alejandro Frigerio, Farris Thompson y Fernando Lousteau, Colección Arte brujo, Editorial argentina, Bs. As.

brante; un proceso dinámico y denso, un lenguaje vigoroso y total. El rito de *Imanja* es un mecanismo de regulación del grupo.

Tenemos también *Oxossi*¹⁴ y *El bosque de los Ancestros*¹⁵. *Oxossi* es una representación de una figura del cazador. La obra es una escultura de bajo relieve con pintura y collage y recuerda a una estatua africana. Las proporciones no son naturales, sin embargo la ejecución de la obra está sujeta a las leyes del equilibrio.

La poética del artista es similar a la poética africana. Los materiales son cuidadosamente utilizados en pos de un proyecto que transita entre la espiritualidad y el erotismo por el sólo deseo de afirmar la quintaesencia de la vida. El erotismo es un juego de seducción; es un acto de amor, amor para otro y para sí mismo y fundamentalmente amor a la vida: es un acto de alteridad. Es aquí donde se puede vincular las obras de Batalla con el tema de la subjetividad en la Argentina contemporánea.

Taty Rybak

A partir de las experiencias vividas en diferentes pueblos escultores del África subsahariana¹⁶ y de las enseñanzas recibidas en el taller de Leo Vinci entre los años 1973 y 1976 en Buenos Aires, desarrolló un planteo formal, 'la escultura lineal', realizada con la técnica de hierro directo. La primera exhibición de sus obras fue en el año 1978 en la Galería Praxis de la ciudad de Buenos Aires. Las obras presentadas son figurativas y remiten a diversas temáticas como la fertilidad, la pareja y figuras zoomorfas, entre otras.

En 1990 inicia una serie de signos lineales móviles geométricos que fueron expuestos por primera vez en París en el mismo año,

¹⁴ *Oxossi*, técnica mixta, 95 x 58, 2002, Buenos Aires.

¹⁵ *El Bosque de los Ancestros*, ritual de Egungun es una instalación arena, neumático y otros elementos. Fue expuesta por primera vez en la galería Loreto Arenas (2002), Buenos Aires.

¹⁶ En particular en los pueblos Makonde.

junto a obras de pequeño formato en plata, en la sede de la UNESCO. Siguiendo la línea de su 'escultura lineal' y su proceso, desarrolla en los 90 un nuevo planteo formal: la estructura plana realizada en chapa de hierro recortado al rojo. Surge así la oposición: positivo-negativo, vacío-lleno, la forma-su huella que comportan una dualidad, presentándolos como dobles antitéticos y complementarios, que se integran en una nueva entidad (Traversa, 2002). Estas obras fueron expuestas en Arte BA, la Feria Internacional de Galerías de Arte en el año 1997. En el 2003, realiza la serie de 'esculturas lineales' denominadas Akua-Ba; las mismas fueron presentadas en el Museo Sívori.

Las ingravidas esculturas de Taty Rybak –así lo definió Nelly Perazzo (1983)- son obras que por sus características –línea, espacio- desafían nuestra concepción sobre la escultura. Rybak recurre a la línea para organizar una tridimensionalidad rítmica; una tarea un tanto insólita, según Guillermo Whitelow (1978), pues la ausencia de masas podría transformar en un simple arabesco el filamento metálico con que traza sus imágenes; sin embargo, el mismo Whitelow (1978) señala que nada falta a sus propuestas para que se conviertan en elementos de extrema solidez con la fuerza y el dinamismo que su diseño exige. En efecto la tensión que caracteriza la línea no oculta para nada la sutileza de su obra, una obra simple pero con un gran poder de persuasión.

En síntesis, se puede decir que las obras realizadas por Dobarro, Santome, Rybak y Batalla señalan la presencia en el país de una variedad de formas que se vinculan con las culturas afro. La presencia de estas formas en el campo de las artes visuales plantea tal como lo anunciamos en la introducción una serie de interrogantes. En este marco nos propusimos reflexionar sobre este proceso. En esta última parte proponemos una reflexión sobre este proceso, en particular sobre el concepto de visibilidad.

II. Lo afro en cuestión. Una reflexión sobre el concepto de visibilidad

La presencia en los últimos años de las culturas afro en el campo de la cultura argentina plantea, por cierto, una nueva realidad: además de poner en duda la consistencia del relato de la modernidad que surgió en la segunda mitad del siglo XIX, indaga el discurso de la visibilidad en tanto narrativa que acompaña este proceso.

Este discurso no es diferente de la principal ficción creadora de la Argentina moderna *civilización o barbarie* donde subyace a nuestro entender un factor material llamado raza.

De ahí que creemos necesario proceder a la deconstrucción del discurso de la visibilidad para estar en fase con la complejidad de los procesos sociales y culturales. La deconstrucción consistirá salir del dispositivo cognitivo que organiza el discurso sobre los afroargentinos, apelando a un relato que se hará cargo de la complejidad de la realidad en vez de optar por un relato determinista, una especie de *etnológica* (Diagne, 2002) destinada a dar validez al discurso sobre las culturas afro y cuyos fundamentos tienen supuestamente como lo señala Derrida (1967) un sentido fijo, un significado trascendente, enmascarado, una especie de metarelato, que funciona como límite inamovible en el juego de la estructura, obturando por tanto las posibilidades de inestabilidad estructural y de cambio estructural. Los principios o conceptos claves son, según Derrida (1967), constructos arbitrarios diseñados para privilegiar cierto modo de pensar y razonar por sobre otras posibilidades. Detrás del modelo de la visibilidad se percibe una cristalización sobre la raza, cuando Michel Agier y Pedro Quintín (2003), señalan que la relación entre identidad y cultura no es automática, única, dada, definitiva, sino, por el contrario, problemática y creen que esta idea, incluso, es insuficiente, dado que ella puede, a su vez, establecer o validar la idea de “territorio” como a priori, cuando también es una fabricación provisoria, transformable y un cruce constante de las sucesivas luchas existentes.

El constante cruzamiento de ideas y productos culturales produce una dependencia y una contaminación que vuelve inverosímil el poder de una metafísica de la representación (del sujeto). Esta situación nos obliga a ubicar el sujeto en su propio horizonte cultural, histórico y filosófico.

La experiencia fáctica tal como lo describe Heidegger es vital a la constitución de la subjetividad. En efecto la vida, dice Ángel Xolocotzi Yáñez citado por García Ruiz (2009), es algo dado de manera no teórica, por ello se expresa a través de vivencias que ya indican su naturaleza *sui generis*, la vida se muestra en una inmediatez que la sitúa entre lo más conocido y lo más oscuro a la vez y señala que el fenómeno de la vida se escaparía entonces al pensamiento representador, teórico. Según Yáñez (García Ruiz, 2009) la única forma de acceder a ella es por medio de una hermenéutica de las vivencias históricas; se trata, pues de una autognosis que apunta a una psicología, lugar privilegiado de un análisis. Para Yáñez (García Ruiz, 2009), la fenomenología heideggeriana es hermenéutica en tanto se plantea como un retorno a la cotidianidad, al mundo histórico y vital que expresa la facticidad de la vida y ante el cual el método reflexivo transcendental se ha visto imposibilitado de acceder. Si bien coincidimos con la fenomenología heideggeriana en relación a la subjetividad, conviene señalar que esta reflexión se llevará a cabo a partir de los aportes de la pragmática en tanto evaluaciones (Diagne, 1992) u operaciones pragmáticas a través de las cuales los seres humanos producimos e interpretamos la realidad.

La pragmática se preocupa por el uso real que los usuarios hacen de la lengua, teniendo la posibilidad de producir las relaciones que se establecen entre los significados de la palabra, los usuarios y los contextos. Dicho de otro modo, se trata de evaluaciones que se realizan de vez en cuando para estar en concordancia con los procesos. La pragmática al poner el acento sobre la intencionalidad de realización del habla, la función constitutiva del contexto y del marco de referencia, entre otros, les otorga un papel aún más activo a los

locutores. De ahí que para abordar el tema de la presencia en el país en los últimos tiempos de formas visuales vinculadas con las culturas afro, creemos necesario en vez de centrar la mirada sobre el concepto de *visibilidad* considerado como estático y connotativamente racial, girar la atención sobre las *evaluaciones* de un grupo de artistas¹⁷ cuyas realizaciones desestabilizan las barreras étnicas y raciales.

La presencia en el país de manifestaciones de artes visuales en los últimos tiempos no es un hecho aislado, por el contrario se vincula con un largo proceso de transformación social. El retorno del país a la democracia abre una nueva etapa social. Si es cierto que desde 1869 hasta 1991, Argentina recibió una cantidad mucho mayor de inmigrantes de origen europeo, en los últimos años llegaron al país contingentes de inmigrantes provenientes de países limítrofes y latinoamericanos. Las causas de este cambio son múltiples: algunas se vinculan directamente con el Estado que a través de un conjunto de leyes promueve la inmigración de procedencia latinoamericana¹⁸. En el censo realizado en 2005 se observa a partir de la década de los 90 un importante incremento de inmigrantes de procedencia latinoamericana en detrimento de inmigrantes originarios de países europeos¹⁹. El censo del año 2005 revela también

¹⁷ Son artistas que no son catalogados fenotípicamente como negros.

¹⁸ En 2006, el Gobierno del Presidente Néstor Kirchner puso en marcha el Plan Patria Grande, con el fin de conceder la residencia a los inmigrantes provenientes de países fronterizos y Perú que se encontraban en situación irregular, extendiéndose también para los ciudadanos de origen ecuatoriano, colombiano y venezolano. El Plan ha sido continuado por la Presidente Cristina Fernández Kirchner. En total, entre 2006 y 2008, el gobierno entregó documentos a 714.907 inmigrantes, una cantidad que constituye más de la mitad de los 1.531.940 de inmigrantes censados en 2001. De este modo los inmigrantes con residencia en la Argentina sumaban al comenzar 2009, al menos 5,2 millones de personas, equivalentes al 13,9% de la población (Wikipedia. Inmigración en Argentina, 2009).

¹⁹ Según el INDEC entre 1999 y 2004 entraron en la Argentina 152.495 inmigrantes, de los cuales 122.761 son oriundos del continente americano con respectivamente 33.725 Bolivianos, 5080 Brasileños, 6181 Chilenos, 8285 Estadounidenses, 16.190 Paraguayos, 40.881 Peruanos, 4453 Uruguayos, etc., mientras que sólo entraron un total de 14.964

que, sobre un total de 36,2 millones, el 90,8% nació en la segunda mitad del siglo XX. Si miramos detenidamente estos datos, aparecen, entre otras, dos cosas significativas: primero hay un indicador que señala un cambio en cuanto a la composición de esta población. Si durante la segunda mitad del siglo XIX y gran parte del siglo XX, fue la inmigración de origen europeo la que acompañó el proceso de construcción de una Nación moderna, hemos de advertir que el proceso que comienza con el retorno del país a la democracia durante los '80, abre un panorama distinto. En efecto desde 1990, se observa un cambio significativo en la estructura de la población inmigrante. Este cambio está impulsado por la llegada masiva de inmigrantes provenientes de países limítrofes y de Latinoamérica. Esta situación generó un nuevo contexto, un concepto que cobra una relevancia especial, puesto que gracias a él se está procediendo a una 'evaluación' diferente a la que se utilizó para la interpretación de la realidad durante gran parte de la Modernidad. Según Xavier Frias Conde (2001), el contexto es definible como las circunstancias de la realidad en las que se desarrolla un enunciado. Teniendo en cuenta esta situación, se puede decir que la presencia en el país de formas visuales vinculadas con las culturas afro, tal como se advierte en los comentarios sobre las obras, tiene una doble vinculación: por un lado, el pasado y el presente como referencia y por el otro al contexto social en tanto proceso social.

En la obra de Juan Batalla, la referencia al pasado es constante. El artista se apropia el pasado – fuente de conectividad - para construir sentidos. El mundo de la religión y el pasado constituyen los lugares que eligió el artista para realizar operaciones pragmáticas

Europeos. Si se compara estos datos contenidos en Nueva Historia Argentina "El Progreso, La Modernización y sus Límites", (dirigido por Mirta Zaida Lobato(2000), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Buenos Aires) datos según los cuales desde 1880 hasta 1910 llegaron a la Argentina alrededor de 1.000.000 de Italianos, 700.000 Españoles, 90.000 Franceses, 70.000 Rusos, 65.000 Turcos, 35.000 Austriacos Húngaros, 20.000 Alemanes y Otros; no hay duda que el país está atravesado por una mutación demográfica que plantea nuevos desafíos para la Argentina.

(evaluación). La estetización de la *religión afro* por parte de este artista plantea un problema existencial que no es sólo cultural. El planteo alude también a la problemática de una existencia ecológica; Batalla utiliza la *religión afro* como recurso para indagar la narrativa de una argentina cristiana y europea.

Nora Dobarro también recurre al pasado como un lugar pertinente para la 'evaluación'. Su obra apunta a demostrar la existencia de un *Arte latinoamericano*. El concepto de *Arte concreto en la calle* se contrapone aquí al concepto de *Arte concreto de los 40*. Para Dobarro hay un marco referencial vigente y cree que este marco es el pasado. Su obra que se vincula con este marco apunta a demostrar la vitalidad de las culturas afro. La presencia en su obra de elementos vinculados con estas culturas es un dato contundente para señalar sus disidencias con estos artistas. La apropiación del término se da en un marco referencial contemporáneo. Los escudos y otros tantos motivos de raíz afro que se visualizan en las gradas son sustraídos de un mental set (Gombrich, 1983), una especie de memoria colectiva, resultado de procesos de hibridación y de creolización.

Al igual que Dobarro y Batalla, dos artistas interesados por el pasado en tanto vector de subjetividades, Taty Rybak también plantea su búsqueda en este marco. Mientras que Dobarro y Batalla plantearon sus narrativas en el contexto latinoamericano, para Rybak el punto de partida es África. De allí que recurre a este continente para construir su narrativa. Los temas explorados por la escultora son aquellos que remiten a figuras antropomorfas, a la figura de la madre, a la pareja; a veces explora el mundo de la mitología africana como en el caso del Akua Ba. A través de una mirada sobre África, la artista participa a la reflexión sobre la subjetividad argentina.

El segundo dato del censo que despertó nuestra curiosidad es él que se vincula con los procesos sociales: en efecto sobre un total de 36, 2 millones, el 90, 8% nació en la segunda mitad del siglo XX (Censo 2005). Este dato revela un indicador demográfico conocido

como procesos generacionales. Consta recordar la importancia de la noción de generación que, tal como lo recuerda Urresti (2002), es un elemento capaz de brindar una medida con la cual evaluar el desarrollo de la Historia, como una entidad mediadora entre la acción histórica de las masas indiferenciadas y los individuos extraordinarios, como el complemento encarnado, concreto y vivencial de los diversos espíritus de época, como el sustrato común del devenir de los estilos.

Frente a la situación social reciente de la Argentina, basta con solo mirar los índices demográficos en cuanto a edades para centrar nuestra atención sobre el contexto social en tanto espacio de configuración. En efecto una generación es más que un fenómeno etario; es un proceso que genera también un cambio en la concepción del mundo como la sustitución del concepto de *vanguardia* (arte moderno) por el concepto de *transvanguardia* (arte contemporáneo). Esta última plantea el abordaje del mundo desde sus múltiples variedades y diversidades: categorías como memoria, tiempo, pasado, y tantos otros connotan nuevos sentidos. La realidad virtual, en particular Internet se convierte en una fuente de creatividad. Los artistas ya no se someten a la lógica de la pureza de los estilos – cubismo, surrealismo, concreto, informalismo etc.; tampoco se rigen por la ley de la continuidad. El lenguaje plástico que se utiliza hoy es un lenguaje que permite la heterogeneidad, la simultaneidad y la co-pertenencia, tres características fundamentales de nuestra contemporaneidad.

Es aquí donde se mencionarán las operaciones pragmáticas (‘evaluación’) de Patricia Santomé cuyos resultados tienen como marco de referencia al presente contemporáneo. Las obras de Santomé son sustraídas del mundo virtual de *Internet*²⁰, que viene a cumplir aquí el rol de galería virtual y de fuente primaria. Sus obras constituyen un ejemplo elocuente de cómo *Internet* contribuye a

²⁰ En el anuario del INDEC, en el año 2002, la Argentina contaba de 110 unidades de Internet por 1000 habitantes, cifra muy encima de la media mundial.

configurar nuestra sensibilidad contemporánea. No fue necesario un viaje a África por parte de la artista para sentirse afectada por los problemas de este continente. Sólo le bastó aprovechar las oportunidades que le brindaron la tecnología (*Internet*)²¹ para “estar” en África y sentirse afectada. Sus retratos transmiten la energía de un pueblo sufrido que se niega rotundamente a renunciar a la vida: pose, mirada, colores y ropajes se convierten en recursos retóricos que la artista utiliza para realizar obras de gran factura. Santomé es una artista que celebra la vida en un continente generalmente considerado inhóspito. Sus bellos retratos constituyen el ejemplo más contundente de nuestra contemporaneidad. *La apropiación* aparece aquí también como un recurso que utiliza la artista. Santomé no recurre directamente al pasado, y sin embargo su obra plantea las mismas preguntas que sus colegas aquí mencionados. Sus retratos que se inspiraron de fotografías de modelos africanos encontrados en *Internet* – plantean en última instancia el devenir de la sociedad argentina.

Si el acercamiento de Santomé a la cultura afro es por medio de *Internet*, el de Taty Rybak se realiza, en cambio, a través del viaje. Rybak recurre al viaje como procedimiento para acercarse a la cultura afro. Su caso nos recuerda los viajes a Europa de los ‘Primeros artistas argentinos modernos’. Mientras que para Dobarro y Batalla,

²¹ Un estudio realizado por Telefónica en colaboración con la Universidad de Navarra y el programa Educared de la misma fundación (Telefónica), con encuestas a 25.000 chicos de entre 6 y 18 años de la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú y Venezuela, el 95% de los chicos entre 10 y 18 años usa habitualmente *Internet*. El 45% de los niños de 6 a 9 años elige *Internet* frente a la televisión. La posibilidad de acceder en casa hace que 9 de cada 10 mayores utilizan dos horas al día. El 65% de los chicos entre 10 y 18 años tiene computadora en su casa, y el 40% la tiene en su dormitorio. La Argentina lidera la región y sube los promedios. La penetración de computadoras es aquí del 79%. -Según María de la Luz Casas Pérez (1997), *Internet* se está convirtiendo en el gran sistema neuronal del mundo. Cree la autora, que los sujetos gracias a la tecnología comenzaron a desarrollar la habilidad para obtener y producir información que permita reconstruir el mundo; nuevos “supertextos” híbridos, producto de la intersección de subjetividades y conciencias diversas, son construidos todos los días en las redes a través de la superposición reflexiva de varias realidades dentro de un mismo discurso mediático.

el contexto es Latinoamérica, para Santomé y Rybak, vemos configurarse un espacio más extenso que reúne Latinoamérica y África.

Tal como pudimos corroborarlo en esta reflexión, se puede decir en respuesta a la pregunta que planteamos al principio de este texto, pregunta vinculada con la presencia hoy de las culturas afro en el campo de las artes visuales, que este proceso está promovido por un lado por el contexto en tanto referencia al pasado y al presente contemporáneo; y por el otro por las mutaciones sociales. Las evaluaciones u operaciones pragmáticas de los artistas se vinculan directamente con este contexto.

En efecto la presencia hoy de las culturas afro en el país está promovida por un marco de diversidad social y cultural e intelectual. Esta diversidad surge como consecuencia de los procesos sociales, culturales y en particular artísticos a partir de una lectura crítica y pragmática que permitió repensar el sentido, los alcances y los límites de la estética.

Resumen: En la Argentina se cree que no hay más negros descendientes directos de africanos esclavizados y se vincula la presencia africana en la actualidad con extranjeros de este origen que se radicaron en el país en los últimos tiempos. No obstante, cada vez más, desde un sector importante de la sociedad inclusive desde el Estado, estas ideas están siendo revisadas. Si la presencia en el país de los afroargentinos fue siempre una constante como aparece con el censo piloto de 2005 y el censo complementario de 2010 ¿por qué fueron declarados ‘desaparecidos’ en un momento y visibilizados en la actualidad? ¿Será por la lógica de la diferencia? Más que focalizarnos sobre su ‘desaparición’, proponemos centrar la atención sobre su visibilización. En este marco la propuesta de este artículo consistirá en una reflexión sobre este proceso.

Palabras claves: Afroargentinos, Visibilización, Culturas Afro.

African Awareness. Elements for a reflection on the concept of visibility

Summary: In Argentina, it is believed that there are no more black descendants of enslaved Africans and the African presence is linked today with foreigners of this origin who settled in the country in recent times. However, from an important sector of society as well as from the State, these ideas are being increasingly revised. If there has always been a presence of Afro-Argentines in the country as shown in the pilot census of 2005 and the complementary census of 2010, why were they declared 'disappeared' in the past and made visible at present? Is it because of the logic of difference? Rather than focus on their disappearance, we propose to focus on their visibility. Within this frame of reference, this article proposes a reflection on this process.

Keywords: Afro-Argentines, Visibility.

La visibilité des cultures afro. Un regard critique sur le concept de visibilité

Résumé: En Argentine, on croit encore qu'il n'y a plus de survivants noirs descendants directs d'esclaves africains ayant vécu sur le territoire du Rio de la Plata, et on justifie leur présence par l'arrivée dans le pays d'immigrants originaires des pays d'Afrique au sud du Sahara, ces dernières années. Mais aujourd'hui chez la plupart des argentins et même au niveau de l'Etat, l'idée que les noirs descendants directs d'esclaves africains n'ont pas disparu, contrairement à ce qu'une certaine historiographie a voulu faire croire, fait de plus en plus son chemin. Si les noirs ont toujours été présents en Argentine comme du reste l'ont confirmé les deux recensements, alors pourquoi ont-ils été portés disparus au cours de la première moitié du XX siècle. Faut-il croire que la raison se trouve dans la manière dont la différence est perçue à cette époque-là ? Plutôt que de chercher à répondre à cette question, le texte propose une réflexion sur la 'visibilité' des afroargentins et leurs cultures au cours des trente dernières années.

Mots clefs: Afroargentins, Visibilité, Les Cultures Afro.

Boubacar Traore: Es senegalés radicado en la Argentina. Es Licenciado en Historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Magister y Especialista en Estudios afroargentino y afroamericano por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Doctorando en el Instituto de Altos Estudios Superiores (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín. Desde 2004 trabaja en el museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y

también es Prof. de Historia del arte africano (tradicional y contemporáneo) en la Universidad del Museo Social Argentino desde 2005. Ha participado en distintos encuentros nacionales e internacionales (Argentina, Alemania, Brasil, Senegal, entre otros). Correo: b_traore@yahoo.com.

Referencias

- Andrews, George Reid (1989); *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Austin, John Langshaw (1982): *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones (How to Do Things with Words)*. Barcelona: Paidós, (ed. original inglesa de 1962).
- Batalla, Juan y Dany Barreto (2003). *Salvavidas*. Buenos Aires: Colección Arte Brujo.
- Benveniste, Emile (1978); *Problemas de Lingüística General*. Vols. I y II. (Trad. Española). México D. F., México: Siglo XXI Editores.
- Bernaldo, Pilar González (1997); ‘La identidad nacional’ en el Rio de la Plata post –colonial. Continuidades y rupturas con el Antiguo Régimen” en *Anuario del IEHS 12*, Tandil, UNCPBA.
- Carvalho, José Jorge de (2002). *Las culturas afro americanas en Ibero América: lo negociable y lo innegociable*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Casas Pérez, María de la Luz (2007). “Globalización y tecnologías de comunicación”, Centro Tecnológico de Monterrey Campus Cuernavaca. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n48>.
- Cirio, Pablo (2003); “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud en Música e investigación, n° 12-13, Buenos Aires, pp. 181-192.
- Conde, Xavier Frias (2001); “Introducción a la pragmática” *Ianua*, Revista Filológica Románica, <http://www.romaniaminor.net/ianua/>
- Derrida, Jacques (1967) ; *L’écriture et la différence*. Paris.
- Diagne, Souleymane Bachir (1992). “L’avenir de la tradition. Esquisse d’une critique du discours sur la cultura” en Diop, Momar Coumba (comp.) *Trajectoires d’un Etat*. Dakar: Codesria.
- Dobbarro, Nora (2007), *Proyecto arte concreto en la calle*, Libro disociado Editores, Mendoza.
- Dorea, Juraci (2007). “Códigos urbanos en la lente de Nora Dobbarro” en Dobbarro, Nora *Arte Concreto en la calle*. Mendoza: Libro Disociado de Editores, Pág. 23.

- Escudero, Jesús Adrian (2001); “La mirada del otro: una perspectiva estética” en Enrahonar 32/33, Barcelona, pp. 245-254.
- Frigerio, Alejandro (2000); *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, Universidad católica argentina.
- (2008); “De la desaparición de los Negros a la reaparición de los Afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de sus estudios en la Argentina” en Lechini, Gladys (comp.) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: Herencia, Presencia y Visiones del Otro*, Clacso, Buenos Aires.
- Fuente INFOBAE.COM “En Latinoamérica los jóvenes usan mas Internet de lo que ven la televisión”, 20 de noviembre 2008.
- García Ruiz, Pedro Enrique (2009); Reseña de *Subjetividad radical y comprensión afectiva. El rompimiento de la representación en Rickert, Dilthey, Husserl y Heidegger*, autor Angel Xolocotzi Yanez, Signos filosóficos, vol. XI, n° 21, enero-junio pp. 215-223, UAM.
- Geler, Lea (2010); *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Protohistoria Ediciones, Rosario.
- Ghidoli, María de Lourdes (2014); *Invisibilización y Estereotipo. Representaciones y Autorepresentaciones Visuales de Afroporteños en el siglo XIX*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires
- Golberg, Marta (1975). “La población negra y mulata de Buenos Aires 1810-1840” en *Revista Desarrollo Económico* N°61, Buenos Aires.
- Goldberg, Marta y Silvia Mallo (2000). “Enfermedades y epidemias de los esclavos” en *Todo es Historia*, (Buenos Aires), N° 393, Buenos Aires, pp. 60-69.
- Gombrich, E. H (1982), *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial.
- Guzmán, Florencia (2001); “El destino de los esclavos de las compañías: el caso riojano” en Picotti, Dina (comp.) *El Negro en la Argentina. Presencia y negación*, Editores de América Latina, Buenos Aires.
- ((2006); “Africanos en la Argentina, una reflexión desprevenida”, en Andes, Salta, Universidad nacional de Salta.
- Hadjinicolaou, Nicos (1979). *La producción artística frente a sus significados*. Mexico: Siglo XXI.
- Lauría, Adriana (2003). “Arte abstracto argentino” en *Arte abstracto* (cat.) Buenos Aires, Proa.
- Lewis, Marvin A. (1996); *Afroargentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*, Columbia y Londres: University of Missouri Press.
- López Anaya, Jorge (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600 – 2000)*. Buenos Aires: Emecé arte.
- Maldonado, Tomas (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Ed. Infinito.

- Morrone, Francisco Carlos (2001). "La participación del negro en el ejército" en Picotti, Dina (comp.) *El Negro en la Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires: Editores de America Latina.
- Perazzo, Nelly (1989). *Taty Rybak en AMC Gallery* (cat.). Buenos Aires: AMC Gallery.
- Picotti, Dina (2001); "Un modo de pensar y de lenguaje" en *El Negro en la Argentina. Presencia y negación* (comp. Dina Picotti), Editores de América Latina, Buenos Aires.
- Pollock, Griselda (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.
- Segato Rita Laura (2007), *La Nación y sus Otros. Raza, etnia y diversidad religiosa en tiempos de política de identidad*, Prometeo, Buenos Aires.
- Solomianski, Alejandro (2003); *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Stubbs, Josefina y Hiska N. Reyes (eds. 2006); *Mas allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina: Resultado de la prueba piloto de captación en la Argentina*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.
- Traore, Boubacar (2010); *Lo Afro en cuestión. Entre visibilidad e invisibilidad*, tesis de posgrados, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.
- Traversa, Oscar (2002) "Taty Ribak. Esculturas" en *Taty Ribak* (cat.). Buenos Aires: Galeria Vermeer.
- Whitelow, Guillermo (1978). "Los recorridos escultóricos de Taty Ribak" en *Taty Ribak (catálogo)*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Williams, Raymond (1997) *La política del modernismo (Contra los nuevos conformismos)*. Buenos Aires. Manantial.