

LA CARNE Y LA OPRESIÓN EN LAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) Y CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).

*A CARNE E A OPRESSÃO NAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA
(MS/BRASIL) E CARLOS ALONSO (MENDOZA /ARGENTINA).*

*THE MEAT AND OPPRESSION IN THE ART WORKS OF HUMBERTO
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) AND CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

Simone Rocha de Abreu¹ 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumen: Este artículo propone lecturas paralelas de pinturas del artista brasileño Humberto Espíndola (*Mato Grosso do Sul*) y del artista argentino Carlos Alonso (Mendoza), centrándose en el análisis del uso de la carne como poderosa metáfora de la opresión. El análisis de las imágenes de los artistas busca las relaciones entre su producción artística y el contexto histórico-social, enfocando la política. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Finalmente, se observa que ambos artistas emplean de manera diferente el símbolo de la carne.

Palabras clave: Arte-Política; Dictadura en Brasil; Dictadura en Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Resumo: Este artigo propõe leituras em paralelo das pinturas do artista brasileiro Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) e do artista argentino Carlos Alonso (Mendoza) focando a análise no uso da carne como uma potente metáfora da opressão. As análises das imagens buscam as relações entre a produção artística de ambos artistas e o contexto histórico-social, com foco na política. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego das duplas de opostos: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Finalmente, observa-se que ambos os artistas empregam diferentemente o símbolo da carne.

¹ Profesora adjunta de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, actúa en los cursos de Licenciatura y Bacharelado en Artes Visuales y en el Posgrado profesional en Artes, realiza su posdoctorado en Artes por la Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - SP). E-mail: simone.rocha.abreu@ufms.br

Palavras-chave: Arte-política; Ditadura no Brasil; Ditadura na Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Abstract: This article proposes parallel readings of paintings by Brazilian artist Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) and by Argentine artist Carlos Alonso (Mendoza), focusing on the analysis of the use of meat as a powerful metaphor for oppression. The analyses of the images seek the links between the artistic production of these artists and the sociohistorical context, with a focus on politics. The works of Alonso and Espíndola allude to tensions through employment of pairs of opposites: death and life, oppressor and oppressed, nature and culture, man and woman. Finally, both artists employ the symbol of the flesh differently.

Keywords: Art-politics; Dictatorship in Brazil; Dictatorship in Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.161614](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.161614)

Recebido em: 15/07/2022

Aprovado em: 08/10/2022

Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción

El objetivo de este artículo es leer en paralelo obras de Humberto Espíndola (1943 -) y Carlos Alonso (1929 -), y arrojar luces sobre la metáfora de la carne utilizada por ambos artistas. La metodología para la lectura de las obras es la interdisciplinariedad establecida entre la sociología, la historia, la rica crítica de los dos artistas y los aspectos referenciados en las obras, a través de los elementos formales empleados o por el título que cada artista atribuyó a sus obras. Al elegir la lectura sociológica de la obra de arte, se optó por el referencial teórico de Pierre Bourdieu (2011), en su proposición de que es fundamental reconocer el campo de producción del objeto artístico, una vez que él no está separado, sino inserido dentro de una red de relaciones de fuerzas.

Los análisis retiran el manto de las propuestas poéticas de Espíndola y de Alonso, denunciando el juego de poder en el contexto dictatorial de cada país, Brasil y Argentina, respectivamente. Ambos trabajan con la carne, pero lo hacen de maneras distintas. En las pinturas de Espíndola, la

figuración de la carne aparece viva y en la forma de buey, tan importante para la economía del estado de Mato Grosso do Sul, donde vive y trabaja el artista. El buey de Espíndola es humanizado, se sobrepone al hombre, transformándose en el buey-general que oprime a toda la sociedad, devastando las matas, para que sean creados pastos, e irrumpiendo en las tierras indígenas.

Humberto Espíndola apareció en la escena brasileña de artes en 1967, ya con la metáfora del buey como opresor, y sigue por ella con variaciones. En innumerables pinturas, el buey aparece por completo, mientras en otras es representado por los cuernos o por la mandíbula. El artista creó series agrupadas bajo el título de *bovinocultura* o sociedad del buey. Por ello, la crítica de arte Aline Figueiredo llamó a Espíndola de “*artista-ação*” – en traducción libre, “artista-acción” –, marcando la actuación de Humberto como artista y también como un agente actuante para modificar lo que llamó de “inercia del panorama cultural de esta gran región brasileña” (FIGUEIREDO, 1979, p.191, *trad. libre*), refiriéndose al estado de Mato Grosso uno². Con esa afirmación, Aline Figueiredo evoca la actuación que ella, Humberto y la también artista Adelaide Vieira tuvieron al organizar la “*Primeira Exposição de Pintura dos Artistas Mato-grossenses*”, en 1966, que recibió en cinco días cerca de 5.000 visitantes (FIGUEIREDO, 1979, p.172). Recupera también otros proyectos realizados en la secuencia como la creación de la “*Associação Mato-grossense de Artes*”, en 1967 en Campo Grande; el “*Museu de Arte e de Cultura Popular*” de la Universidad Federal de Mato Grosso, en 1974 en Cuiabá; y el “*Atelier Livre de Pintura*”, también en Cuiabá, en 1977.

Así también como Humberto Espíndola, Carlos Alonso es un artista con una producción enorme en pinturas. A los efectos del presente artículo, lo que interesa más son las series *Hay que comer*, expuestas por primera vez en 1965, *La cara del poder* (1976-1977), *Lo ganado y lo perdido* (expuesta en 1976), y la serie *Manos Anónimas*, expuesta en 1984 en la Bienal de La

² As referirse al “Estado de Mato Grosso uno”, Espíndola trata de la fisión que originó el *Estado de Mato Grosso do Sul*. La división del Estado de Mato Grosso sucedió en 1977 cuando se fundó el Estado *Mato Grosso do Sul*, cuya capital es Campo Grande, donde nació, vive y trabaja el artista Humberto Espíndola.

Habana. En aquella ocasión, el artista recibió el Premio Orozco-Rivera-Siqueiros por este conjunto de obras, compuesto por pinturas, grabados y una instalación homónima que fue censurada en Argentina en la época, siendo montada solamente en 2019, en el *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Más allá de las pinturas, la producción de Alonso cubre dibujos, collages, grabados y algunas instalaciones que explicitan una visión crítica de la realidad, invitando al espectador a la reflexión. El artista ingresó a los quince años en la Academia de Bellas Artes de Mendoza, pero no concluyó sus estudios en esta ciudad debido a conflictos con algunas autoridades de la Academia. Se trasladó entonces a Tucumán y allí se vinculó al recién creado Instituto Superior de Artes, donde encuentra ambientes más progresistas. El director era Lino Spilimbergo, su maestro en la pintura y que también se volvería un gran amigo.

2 Humberto Espíndola: el buey como arma de poder

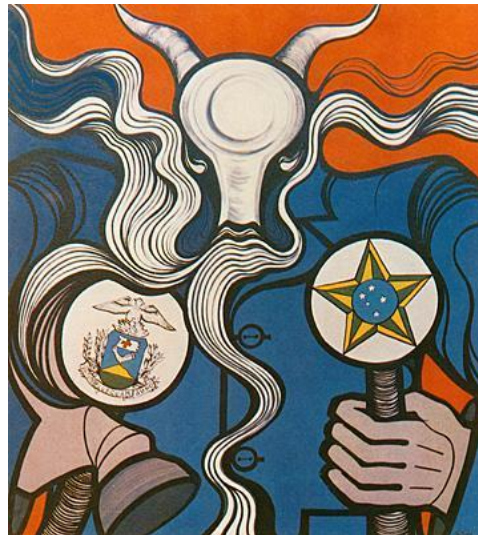
El gesto creativo del artista evidencia un raciocinio sensible que percibe el buey como el símbolo de poder de los hacendados en una región donde el ganado es bastante importante para la economía. Así, el buey pasa a ser la crítica al sistema económico tan excluyente, que tanto margina al hombre del campo para formar grandes latifundios basados en lo que convencionalmente se llama de agroindustria, como elimina a los pueblos indígenas. La crítica del artista va más allá y evidencia cómo ese poder económico está entrelazado con el poder político al crear los bueyes-generales. Todas esas críticas sociales se fundieron en una gran pintura, que la crítica convencional la llamó *Bovinocultura*, nombre que el artista adoptará después para parte de su producción.

La insistencia en el uso de símbolos como los guantes, los cuernos del buey, las patas del animal, las dagas, emblemas de la nación como la bandera o el escudo denotan el deseo del artista por establecer una

narrativa sobre los juegos de poder entre el buey y el hombre, con el peso demagógico de la dictadura militar. El artista crea el buey opresor, que podemos llamar buey-general considerando el contexto de la dictadura brasileña contemporánea a las obras.

En la pintura *Boi-brasão* (**Fig.1**), el artista sobrepone el buey al hombre construyendo el buey-general, que segura los escudos nacionales con una pata en un lado, y una mano cubierta por guantes en el otro. El animal que mastica constantemente, y por eso babea, aparece en la pintura con la baba escurriendo y se difundiendo por la composición. El poderoso *boi-brasão* o buey-general extiende su baba, o sea, su fuerza vital por toda la obra.

Figura 1 - Humberto Espíndola. *Boi-brasão*, 1968.



FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 152 X 172 cm).

Las pinturas de Humberto Espíndola se acercan formalmente del hacer característico de la *Pop Art*, o sea, de la manera “pop”, por las grandes áreas de un color sin variación tonal y sin marcas de la pincelada del artista, lo que se acuerda llamar de pintura chapeada, pero no se acercan de las motivaciones de la *Pop Art* norteamericana que exploraba las imágenes vehiculadas por la cultura de masa de los Estados Unidos de la América. Como ya mencionado, para Espíndola, las motivaciones de sus obras son las expresiones del juego de poder, entre el poderoso ganadero y los demás integrantes de la sociedad, siendo la gran metáfora de ese juego el buey, que oprime con sus patas, sus cuernos y con su tamaño, que en muchas

obras ocupa el todo (o casi) de la composición. Es la síntesis de la sociedad del buey, donde el buey vale más que el hombre.

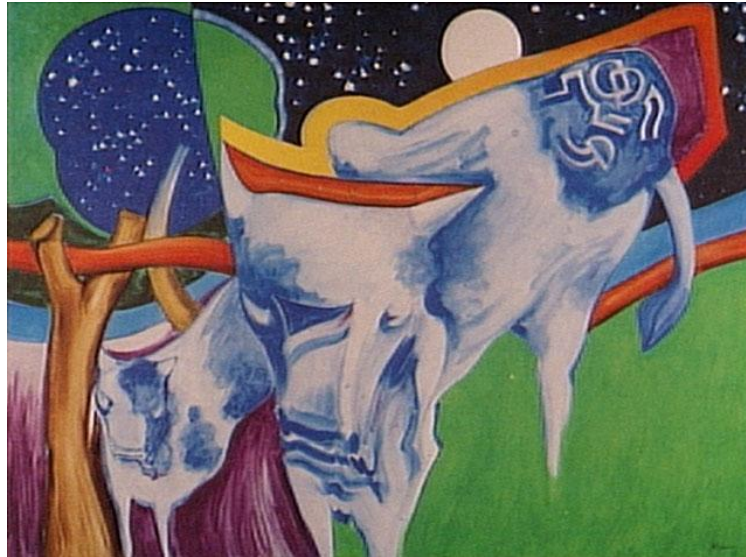
Figura 2 - Humberto Espíndola. *Pecus e Pecúnia discutem a divisão*, 1978.



FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

En la pintura intitulada *Pecus e Pecúnia discutem a divisão* (**Fig.2**) identificamos el perfil femenino, símbolo de la República brasileña, que surge con el cuerpo envuelto en la bandera nacional de donde sale una de sus manos y señala en el mapa la división del Estado de Mato Grosso en el globo terrestre. Sobre sus hombros está la mano enguantada del hombre-buey. El símbolo de la República brasileña está frente a la moneda, representando el dinero, que en *latín* es *pecunia*, mientras el buey representa *pecus*, o sea, la pecuaria. La relación de poder es evidente y la mesa de negociaciones es el globo terrestre. En la figuración pictórica, todavía, podemos ver tijeras, bolígrafos, papel, teléfonos. El buey-hombre parece sobreponerse y la República brasileña rompe el mapa de Mato Grosso, repartiendo para los dos las bendiciones. Es una pintura crítica a la división del *estado de Mato Grosso*, ocurrida en 1977, que fue decidida entre el poder del dinero y el poder del latifundio ganadero.

Figura 3 - Humberto Espíndola. *Carreta Guaicuru*, 1980.



FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 162 cm X 117 cm).

En los años ochenta del siglo pasado, Humberto realizó una serie de pinturas sobre la sociedad del buey, añadiendo preocupaciones con la identidad cultural, surgiendo elementos decorativos de los indígenas Kadiwéu estampados en el cuero del trasero de los bueyes, tal como la marca del dueño. El discurso del artista a través de la pintura *Carreta Guaicuru* (**Fig. 3**) parece ser que los indígenas de la etnia Kadiwéu son los verdaderos dueños de las tierras y de todo lo que hay en ellas, tierras que ahora son exploradas por grandes latifundios ganaderos. La denuncia parece ser contra los pastos que invaden las tierras de los indígenas, terminando con las posibilidades de supervivencia de los pueblos indígenas, todo ello en nombre de la expansión de la pecuaria en la sociedad del buey, donde el buey prevalece al hombre.

Los cuernos son la metonimia del buey: cuernos que hieren, pero también sirven como defensa, por lo que son el arma y también el escudo. La obra *Coroa de chifres* (**Fig.4**) también trae la valla de alambre de púas sobre el verde de los campos. El alambre que marca los límites de las propiedades privadas, que separa y demarca a los opresores y a oprimidos, exponiendo una vez más la brutalidad de la sociedad ganadera, donde el buey vale más que el hombre.

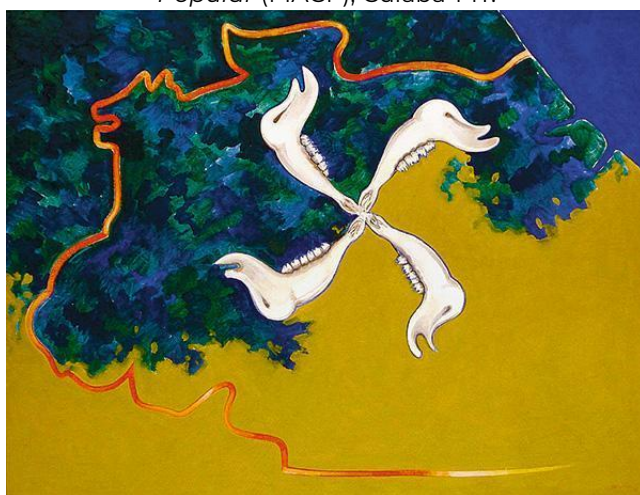
Figura 4 - Humberto Espíndola. *Coroa de Chifres*, óleo sobre tela con montaje, 172 X 152 cm, 1971. Acervo do Artista.



FUENTE: registro fotográfico de la autora.

Devastação da Amazônia (**Fig.5**) es una composición pictórica con una fuerte diagonal que divide el área devastada y el área en que todavía hay bosque, surgiendo justamente en el margen de esa división el centro de una esvástica formada por cuatro mandíbulas de buey, una denuncia del avance de la pecuaria como causa de la devastación de los bosques. La vista es aérea del paisaje amazónico y la porción brasileña es delimitada por un línea roja. El buey sigue en la pintura de Humberto ahora como muerte.

Figura 5 - Humberto Espíndola. *Devastação da Amazônia*, 1990. Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), Cuiabá-MT.



FUENTE: (FIGUEIREDO, 1990, p.58) (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

En la sociedad del buey, el hombre-buey también oprime a la mujer. Humberto focaliza, en la obra *General Taurus e o rapto de Europa* (**Fig.6**), los opuestos hombre y mujer. La mujer siendo penetrada por una de las patas del buey; sobre ella la piel de una onza, tan característica del centro-oeste brasileño, región donde vive el artista. El toro tiene ojos lascivos, toda la composición es sensual en las formas, colores y pinceladas, más sueltas en comparación a las obras anteriormente analizadas en este texto. La pintura expresa la lujuria y la posición sumisa al hombre de la mujer en la sociedad del buey. Destaco que al fondo de esta obra aparecen jeroglíficos. De este modo, el artista hace alusión al antiguo Egipto, y añade a tal referencia el paisaje paradisíaco del Pantanal, representado por el cuero de la onza. ¿Por qué esa unión? Parece ser la manifestación de una preocupación más del artista, al comparar el destino de Pantanal con del valle del Río Nilo, simbolizado por los jeroglíficos. Las crecidas del Nilo fertilizaban las tierras de Egipto en la antigüedad, así como las crecidas del río Paraguay fertilizan las tierras pantaneras. Pero la gran pregunta es ¿por cuánto tiempo más habrá esa fertilización que explota en una exuberancia de vida las tierras pantaneras? Esa es la cuestión central en tiempos de tal depredación de los ecosistemas.

Figura 6 - Humberto Espíndola. *General Taurus e o rapto de Europa*. 1984.



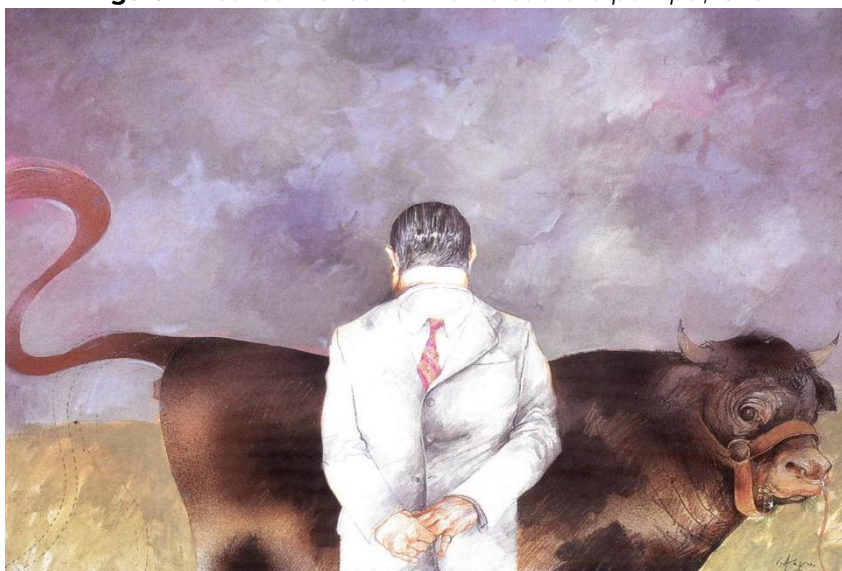
FUENTE: registro fotográfico de la autora, (óleo sobre tela, 143 X 165 cm).

3 Carlos Alonso: la carne humana o bovina es dilacerada

He tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está relacionada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos (...) donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio (ALONSO apud FITERMAN, 2010, p.10).

El testimonio de Alonso que abre ese ítem del artículo evidencia cómo el artista se preocupa con las cuestiones económicas y políticas de su país, temas de reflexión que pasan a figurar en sus producciones artísticas. La carne bovina o la humana es transformada en la obra de Carlos Alonso en símbolo para narrar las tragedias particulares o de su patria sumergidas en las opresiones de las dictaduras secuenciales de Argentina. Casi siempre la carne es dilacerada, herida, violada, perforada, consumida. Pero en la serie *La cara del poder*, el buey aparece como símbolo de poder en un retrato de la sociedad ganadera de su país; de esta serie se destaca la obra *Tormenta sobre la pampa* (**Fig.7**).

Figura 7 - Carlos Alonso. *Tormenta sobre la pampa*, 1975.

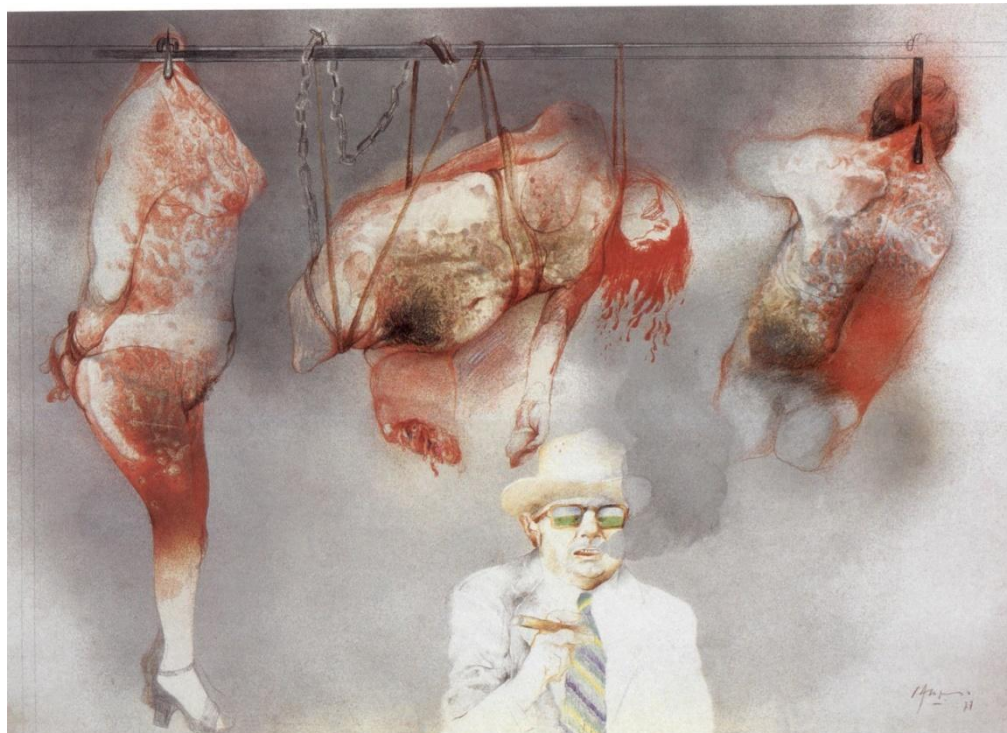


FUENTE: Fiterman (2010, p. 56), Técnica mista sobre papel, 69,5 X 101 cm

En la obra *Tormenta sobre la pampa* percibimos una figura masculina centralizada con la espalda hacia adelante, y las manos unidas, pero con el rostro invertido, en una posición poco anatómica. Sus ropas no son las de

un trabajador rural y sí un traje, lo que nos hace suponer que se trata del dueño del ganado y se niega al contacto visual con el espectador de la obra, evidenciando un posicionamiento sin transparencia, o sea, una relación no horizontal de poder. El ocultamiento de la identidad se expresa en la ausencia de rostro, lo que garantiza el anonimato. Esa figura es recurrente en la obra de Carlos Alonso y representa el opresor.

Figura 8 - Carlos Alonso. *Hay que comer II*, 1977.



FUENTE: Fiterman (2003, p.93). Técnica mixta sobre papel, 70 X 100 cm.

En la obra *Hay que comer II* (**Fig.8**), cuerpos humanos aparecen dilacerados y expuestos tal como carne en una carnicería. En el centro de la composición hay un hombre que ajeno a la escena de terror fuma un habano, lo que aliado a las ropas que lleva nos hace pensar en una figura de poder. Además, este hombre lleva gafas de lentes oscuras, lo que impide que veamos sus ojos, una vez más recordándonos que las relaciones con los dueños del poder no tienen la costumbre de ser transparentes, especialmente en un contexto tan violento como el de esta pintura. Las lentes reflejan un campo verde. Parece ser este el ganadero que, fijándose en su(s) propiedad(es), da la espalda a la violencia del periodo.

En *Tango I* (**Fig.9**), Alonso nos presenta dos parejas heterosexuales bailando en clara diferencia de posiciones, lo que es evidenciado por la desnudez de las mujeres que bailan con hombres vestidos. La desnudez de esas mujeres manifiesta su vulnerabilidad frente a los hombres trajeados. El baile pasa en un ambiente donde hay piezas de carne suspendidas en el techo, de las cuales gotea sangre que cae sobre los bailarines y moja el suelo, completando la escena de violencia y opresión del hombre contra la mujer. Estas mujeres que parecen estar listas para el consumo por los hombres de traje, carne para el consumo tal cual la carne de la carnicería.

Figura 9 - Carlos Alonso. *Tango I* (estudio).



FUENTE: Fiterman, (2010, p. 51) (Técnica mixta sobre papel, 70 X 105 cm).

En *Gran Tango* (**Fig.10**), de la serie *El ganado y lo perdido*, la escena de tango, danza tan asociada a Argentina, retorna a la pintura de Alonso. Así como en la obra *Tango I*, aparecen parejas en posiciones opuestas de poder, ya que los hombres siguen llevando traje, mientras las mujeres

siguen desnudas o semidesnudas, lo que las pone en condición de vulnerabilidad.

Figura 10 - Carlos Alonso. *Gran tango*, serie *El ganado y lo perdido*, 1975.



FUENTE: Fiterman, 2010, p. 52), técnica mixta sobre papel, 70 X 105 cm.

Figura 11 -. Carlos Alonso. *Manos Anónimas*. Instalación, 1976 – 2019.



FUENTE: Galesio (2019, p.89). Cartapesta y materiales diversos. Medidas variables. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En 1976, Carlos Alonso produjo la instalación *Manos Anónimas* (**Fig.11**), compuesta por cuatro figuras humanas en tamaño natural; la única figura, de quién podemos ver parcialmente el rostro, está uniformada y carga una pistola, este hombre lleva gafas de sol, lo que nos impide ver sus ojos y así es preservado su anonimato. A su lado, vemos un hombre que se funde con una poltrona. Uno de los brazos reposa confortablemente en la lateral del mueble, mientras el otro es levantado para llevar a la boca, de un rostro inexistente, un cigarrillo. La figura está de piernas cruzadas en una posición confortable, revelando estar indiferente a las referencias de violencia de la escena. En el suelo hay un cuerpo ya sin vida y cubierto de hojas de periódico. La cuarta figura de la escena muestra al espectador su espalda,

llevando puesto un abrigo enorme y un sombrero que cubre su rostro o cualquier otro trazo de su identidad.

Son cuatro inquietantes figuras de tamaño real que ponen al espectador de la escena en alerta. El malestar crece al observar los objetos detrás de los personajes. Varios cortes de carne animal suspendidos como en una carnicería. Entre ellos, es posible percibir una pierna humana con pantalones vaqueros y zapatillas deportivas, probablemente de una joven. Hay allí también una camisa con agujeros de bala. Detrás del personaje uniformado hay un busto en un pedestal. Un busto como recurrentemente se hace de personajes considerados ilustres. En esta instalación, este busto está frente a la pared, de espaldas para el espectador, preservando así también su anonimato. Todos los elementos evocan una escena con gran contenido de violencia.

Manos Anónimas (**Fig.11**) fue idealizada para la muestra *Imagen del hombre actual*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en 1976. A causa del sistema político dictatorial represivo, la instalación fue censurada y guardada en el atelier de Alonso, donde poco a poco se deterioró y quedó perdido, siendo remontada solamente en 2019, mediante registro fotográfico de la primera versión (GALESIO, 2019, p.71).

Las reflexiones de Alonso sobre las condiciones de vida del hombre contemporáneo expresadas en esta instalación continuaron siendo trabajadas en una serie de aproximadamente treinta dibujos y pinturas que también recibieron el título *Manos Anónimas*, al principio de los ochenta. En ella, los oprimidos y violentados ganan un protagonismo más grande en la composición, al contrario de la instalación aquí analizada, en la cual las figuras siniestras ocupan casi todo el espacio.

La represión y la dictadura siempre estuvieron presentes en el arte de Alonso a través de sus obras que son comentarios contundentes de las violencias sufridas en su vida personal, en la vida de todos los argentinos y en las instituciones nacionales desmontadas por el poder dictatorial. En la vida de Alonso, la dictadura militar dejó marcas indelebles por el desaparecimiento de su hija Paloma, en 1977, a los veinte años de edad, y

por el exilio, primero en Roma y después en Madrid, acontecimientos dolorosos que, más allá de dolor, generaron muchas incertezas junto a esperanzas de un día volver a ver a la hija.

4 Consideraciones finales

En este artículo enfocamos producciones artísticas de dos artistas en contexto de dictaduras que reflejan sobre la realidad y transforman sus reflexiones en visualidades que invitan a sus espectadores a la reflexión. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos, contraponiendo: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Ambos artistas emplean como símbolo la carne. Para Humberto Espíndola la carne bovina es el poder opresor, ya en Carlos Alonso la carne asume el lugar del oprimido, siendo cortada, abatida, consumida, violada.

Durante el artículo, fueron presentadas lecturas de parte de la producción de cada uno de los artistas, procurando establecer relaciones histórico-sociales y políticas para enriquecer el debate. A partir de la consciencia de que la interpretación de una obra de arte es siempre una posibilidad entre otras, afirmamos que los análisis aquí realizados pueden sumarse a otros, en este artículo fueron priorizadas las lecturas simbólicas y, por lo tanto, fueron tejidas solamente alusiones a construcciones plásticas y filiaciones estilísticas de los artistas, siempre visando construir el campo de producto simbólico y así alcanzar el(los) sentido(s) pictórico(s).

Carlos Alonso y Humberto Espíndola utilizaron el ejercicio plástico para expresar y denunciar la opresión, ambos usaron la carne como metáfora. En Alonso la carne es el oprimido, mientras que en Espíndola la carne, en forma de buey, es el opresor. Cada artista se mostró atento y solidario a las situaciones de opresión vividas en sus países. Al hacerlo, los artistas cuentan las situaciones percibidas de manera contundente en sus pinturas y son capaces de provocar sensaciones en el espectador, sean ellas de

impacto y/o revuelta y/u horror y/o desconforto y/o deseo de un acto solidario.

5 Referencias

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1979.

FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é Mato**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1990.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso**. Buenos Aires: Artes Gráficas RO Ediciones, 2003.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso. Hay que comer**. Museu Oscar Niemeyer e Fundación Alon para las Artes. Curitiba: Maxi Gráfica e Editora Ltda, 2010.

GALESIO, María Florencio. **Carlos Alonso. Pintura y Memoria**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.