

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

COLONIALIDAD Y CUERPO: LAS RELACIONES ENTRE PODER, ARTE Y
PENSAMIENTO DECOLONIAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Aldones Nino Santos da Silva

TUTORA

Asunción Lozano Salmerón

Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Aidones Nino Santos Da Silva
ISBN: 978-84-1117-920-1
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83038>

UNIVERSIDAD DE GRANADA
ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE
LÍNEA DE CREACIÓN ARTÍSTICA, AUDIOVISUAL Y REFLEXIÓN CRÍTICA

ALDONES NINO SANTOS DA SILVA

**COLONIALIDAD Y CUERPO: LAS RELACIONES ENTRE PODER,
ARTE Y PENSAMIENTO DECOLONIAL**

Trabajo presentado a la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada como requisito parcial para la obtención del título de Doctor en Historia y Arte.

DIRECTORES:

UGR - PROF(A). DR. ASUNCIÓN LOZANO SALMERÓN

UFRJ - PROF. DR. PAULO VENÂNCIO FILHO

¿Por qué me siento impulsado a escribir? Porque escribir me salva de la complacencia que me asusta. Porque no tengo elección. Porque debo mantener vivo el espíritu de mi rebelión y yo también. Porque el mundo que creo por escrito compensa lo que el mundo real no me da. Al escribir, pongo orden en el mundo, le pongo un asa para poder sostenerlo. Escribo porque la vida no apacigua mis apetitos y mi hambre. Escribo para registrar lo que otros borran cuando hablo, para reescribir las historias mal escritas sobre mí, sobre ti. Para tener más intimidad conmigo mismo y contigo mismo. Descubrirme, preservarme, construirme, alcanzar la autonomía. Para disipar los mitos de que soy una profetisa loca o una pobre alma que sufre. Para convencerme de que soy digno y que lo que tengo que decir no es una mierda. Para demostrar que puedo escribir y lo haré, independientemente de las advertencias en sentido contrario. Escribiré sobre lo no dicho, sin importarme el suspiro de indignación del censor y la audiencia. Finalmente, escribo porque tengo miedo de escribir, pero tengo más miedo de no escribir¹.

¹ ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan. 2000, p. 229.

ÍNDICE

PRÓLOGO: UNA INTRODUCCIÓN ENTRE LA TESIS Y YO	5
INTRODUCCIÓN	16
HIPÓTESIS	20
OBJETIVOS	21
METODOLOGÍA	22
Capítulo 1: ABANDONANDO EL CANON Y LA NEUTRALIDAD NARRATIVA	26
1. 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: Ciencias sociales e historiografía del arte: proposiciones antihegemónicas	26
1. 2. Disidencias en propuestas decoloniales a partir de algunas exposiciones internacionales	31
1.3. La génesis del estado actual	36
1.4. La continuidad del proyecto colonial disfrazado de modernidad	38
Capítulo 2: APROXIMACIONES Y DISTANCIAS ENTRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL PENSAMIENTO DECOLONIAL	41
2.1. Crisis, historiografía y borrado	41
2.2. Políticas de enunciación y memoria	44
2. 3. La historia, cuando se cuestiona el canon	49
2.4. Tensado de la estructura: problemas y posiciones	52
Capítulo 3: LA ELABORACIÓN DE PROPOSICIONES POÉTICAS	58
3.1. Ensayo y registros del proceso artístico: entre la teoría y la práctica: estrategias y subversión historiográfica	58
3.2. Propuestas creativas elaboradas a la luz de los debates	64
3.3. El video predicción del ascenso de la derecha en Brasil	68
Capítulo 4: LA PERSPECTIVA DE LA SANACIÓN DESDE EL ARTE COMO PLATAFORMA DE EJERCICIO CONTRAHEGEMÓNICA	76
4.1. Reordenar el silenciamiento: cuando la historia no cuenta	76
4.2. Castiel Vitorino Brasileiro y la gestión de la curación después de un proyecto de olvido	80
4.3. La liberación del poder del habla a partir de la imagen de Yhuri Cruz	83
Capítulo 5: DIÁLOGOS ENTRE OBRAS, ESPACIOS Y CONTEXTOS	93
5.1. ¿Hay cura en la actividad del curador?	93
5.2. ¿Qué podría ser una curaduría decolonial?	94
5.3. Deriva continental	95
5.4. Más allá de los martirios	102
5.5. Pitiú de Cobra & Saltação	107
5.6. Andando na história do meu povo	115
5.7. Nhemongarai: un cuerpo más allá del tiempo	119
5.8. La larga noche de los 500 años	124

5.9. Propuestas de reencantamiento	130
6. CONCLUSIONES	134
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

PRÓLOGO: UNA INTRODUCCIÓN ENTRE LA TESIS Y YO

Uno de los mayores desafíos que surgieron en el transcurso de la escritura, en particular el formato de este material presentado para calificación de tesis, fue resaltar cuál fue mi investigación teórica, mi práctica artística y mi ubicación en el mundo, entendiendo dónde comienza la relación y donde termina los límites que separan mi subjetividad y las instituciones donde propongo la formulación de mi pensamiento. Mi trayectoria en la filosofía, la historia del arte y la historia política me llevó a ocupar un espacio diferente de organización científica, tratando de comprender mis lugares de enunciación. Desde que me licencié en historia del arte me he centrado en este interés, donde traigo en mi monografía (literalmente) las habilidades y destrezas que se esperan de un licenciado en Historia del Arte, motivado por un movimiento de comprensión de las categorías con las que diálogo, que en su mayoría son accedidos por primera vez en términos del entorno universitario.

Aquí elijo iniciar esta tesis, presentando una breve nota de lo que quieren de mí, ya que mis elecciones apuntan a lidiar con la ocupación de espacios, entendiendo lo que ellos esperan, no para que yo responda a esas expectativas, sino buscando una posición ética, siempre vigilante con quien comparto este espacio y tiempo de creación, marcado geográficamente, temporalmente y socialmente. Por lo tanto, como las instituciones y las prácticas son uno de los ejes centrales de mi tesis, los invito a una comprensión conjunta, necesaria para mí, en el formato que sigue a este material. Tal vez si hubiera nacido en un país del norte, con una larga tradición de estudios en historia del arte y con algunos privilegios sociales, esta introducción hubiera sido diferente, pero la justificación y comprensión siempre ha sido una constante en mi vida, porque comprender el espacio que habitaba además de ser necesario para mi propia continuidad, también lo requería de todos los que me rodeaban, donde la investigación universitaria nunca fue algo presente y comprendido. Pero ciertamente,

en otro contexto, no solo sería diferente la introducción, sino también la investigación, y esta conversación posiblemente ni siquiera estaría sucediendo entre nosotros.

Mi tesis se basa en un acuerdo de cotutela establecido entre la *Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada*, donde comencé mi investigación en 2017 bajo la dirección del Dr. Asunción Lozano Salmerón, profesora del Departamento de Pintura. Durante este período viví en España, y pronto regresé a Brasil, donde me propuse, a través de un convenio bilateral, continuar la investigación en base a un régimen de co-supervisión firmado con el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro. (UFRJ), donde fui codirigido por el Dr. Paulo Venâncio Filho, profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Estas elecciones y abdicaciones me trajeron aquí, desde este ángulo, siento la necesidad de enumerar y mejorar mi comprensión del campo en el que estoy ingresando. Y me pregunto: **¿Qué puede ser una tesis doctoral en Artes Visuales?**

Durante el primer año planteé esta pregunta a muchas personas y me di cuenta de que, aunque algunos tenían este título, no sabían cómo deletrear los detalles del tema con seguridad. En vista de eso, elijo comenzar enumerando lo que me asegura continuar en este camino, con el objetivo de obtener un título para trabajar en el campo de las artes, que en Brasil pasó a formar parte del Sistema Nacional de Posgrado en 1974. El área de Las Artes Visuales se rigen por un *Documento de Área*² (2019) elaborado por el Ministerio de Educación (MEC) y la Coordinación para el Perfeccionamiento del Personal de Educación Superior (CAPES), uno de los documentos que ayudó en este empeño, a fin de aclarar lo que sería este título. Otro documento que perfila las especificidades de esta tarea es el Reglamento del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la UFRJ

² DOCUMENTO DE ÁREA (2019): 11 ARTES. Publicado pelo Ministério da Educação (MEC), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Diretoria de Avaliação (DAV), Coordenado pela pesquisadora Vera Beatriz Cordeiro Siqueira.

(2011), aprobado por el Directorio del PPGAV y por la Congregación EBA³. Estos documentos son importantes para mí, ya que dejan claras las directrices, informan y apoyan los actos presentes y futuros.

El Documento de Área difundido por la CAPES se divide en dos partes: 1) El estado del arte en el área de las Artes y 2) Consideraciones sobre el futuro del área. Los Programas de Posgrado (PPG) en Artes han aumentado exponencialmente en las últimas décadas en Brasil (**Fig. 1**) y actualmente se concentran en la región Sudeste (**Fig. 2**). Estos hechos apuntan a un proceso de engrosamiento y especialización del campo del conocimiento científico del Arte, con el establecimiento de nuevos programas en Danza o Historia del Arte, incluyendo una alerta a nuevas situaciones, donde los programas adoptan perspectivas conceptuales o metodológicas para delimitar sus áreas de concentración⁴. Un hecho que me interesa mucho, ya que la autodefinición es vista por mí como la única perspectiva posible para asegurar la posibilidad de una práctica artística que apunte a ampliar el campo de acción tanto del teórico como del artista, fusionando ambas posiciones hasta disipar cualquier definición que asfixie mi discurso o mi escritura.

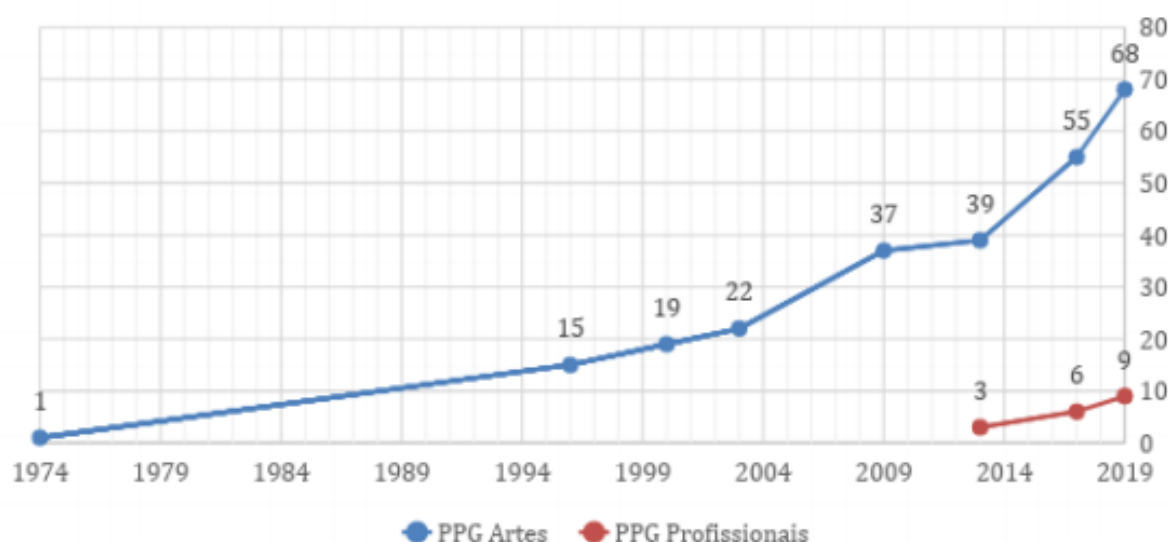


Figura 1: Gráfico con el crecimiento de PPG en el área de Artes. Fuente: Documento de Área publicado por la Capes en 2019.

³ Aprovado pelo Colegiado do PPGAV em 06/12/2011; pela Congregação da EBA em 21/12/2011.

⁴ DOCUMENTO DE ÁREA (2019), p.6.



Figura 2: Distribución de PPG en Artes en el territorio brasileño. Fuente: Documento de Área publicado por la Capes en 2019.

Estos dos mapas muestran la corta trayectoria de los programas de investigación, así como los cortes geográficos que delimitan diferencias en el acceso y circulación del pensamiento sobre la producción artística en este país. Como candidato a doctorado, presento este texto impregnado de los procesos y productos artísticos y técnicos desarrollados a lo largo de la investigación, en el sentido de, como propone la Capes, contribuir de forma original y autoral al debate, la innovación, la transformación, fortalecimiento y avance en el campo de las Artes. Y para ello he trabajado en los últimos años con investigaciones guiadas por una matriz teórico-artística bajo la égida de lo decolonial, lo decolonial o lo anticolonial, y su superposición en las artes visuales. Intereses que se formulan en buena medida anclados en la interdisciplinariedad, reconocida como inherente al área de las Artes,

y que según el documento en cuestión “deberían funcionar como una forma de renovar la riqueza del campo artístico, ampliando los límites conceptuales y fenoménicos de lenguajes, y apoyando nuevas formas de reflexión histórica, crítica, teórica o poética/procesal que, sin embargo, confirman su rigor académico y científico” (CAPES, 2019, p.10). Estoy de acuerdo con partes de esta afirmación, pero cuando pretendemos ampliar las formas epistemológicas de entender los fenómenos artísticos en la actualidad, es fundamental definir el problema de algunos términos. ¿Cómo podría entender este rigor académico y científico? Al buscar en el diccionario la definición de rigor, me encuentro con esta definición⁵:

Significado de rigor

- Exceso de fuerza, dureza.
- Tensión excesiva; falta de flexibilidad; inflexibilidad, rigidez.
- Gran severidad de principios, moral, etc.; austeridad, intransigencia.
- Precisión exagerada, escrúpulos excesivos: los rigores de la legislación.
- Cualidad de lo doloroso, de lo difícil: los rigores de la miseria.
- Precisión en la forma de comportarse; puntualidad: rigor en los horarios.
- Gran fuerza e intensidad de un fenómeno: los rigores del invierno.

En muchos momentos de la investigación, pensé en desistir al considerar las perspectivas para el futuro de la actuación, y las obras elaboradas por mí, en cierta medida, reflejan parte de esa inquietud, porque al dejar la periferia de São Paulo como el primero de la familia en ingresar a la Educación Superior, en el día a día vivía con exigencias y poco aprecio por mi práctica. Era necesaria una comprensión cada vez más profunda de las categorías formativas con las que crecí, y la subjetividad en la escritura surge entonces como una elección, más que teórica, pero necesaria para la continuidad de mi práctica. A lo largo de cinco años pasé por un proceso de inmersión profunda en el campo del arte contemporáneo, frecuentando escalas sociales con las que estaba acostumbrado a tener una postura de mera servidumbre. Surge así un

⁵ Dicionário Online de Português. Conteúdo revisto em janeiro de 2018. Lexicógrafa responsável: Débora Ribeiro. Fonte: <<https://www.dicio.com.br/rigor/>> Acesso em 20 de março de 2020.

intenso deseo de poner estas diferencias en el campo, rearticulando las reflexiones que el mundo despierta en mí. Siempre atenta a cómo estas elecciones, en mi perspectiva, deben ser específicas, no funcionando como normas de elaboración del trabajo, porque para mí, tal elección es parte de un proceso consciente y necesario para mi continuidad, pero se pueden seguir otras trayectorias y diferentes caminos, incluyendo el rechazo de la subjetividad como acto de liberación del peso histórico social.

Mis opciones teóricas fueron durante mucho tiempo desalentados por personas que convivieron y conocieron mi trayectoria, donde se desalentaron los temas relacionados con la periferia y la subordinación. Esta tesis constituye, en cierta medida, una refutación de los críticos que veían en la autodefinición y marcación de lugares debilidades en la constitución de un discurso. El doctorado académico es una modalidad de posgrado enfocada a la formación avanzada para la investigación académica y debe definirse de acuerdo con la línea de investigación a la que estoy vinculado. Esta formación debe garantizar que desarrolle, desde mis procesos de investigación, una visión profunda del área, desentrañando una manera de comprender la relevancia y complejidad de mi rol como agente y productor de innovaciones, transformaciones y propuestas que puedan contribuir al desarrollo (CAPES, 2019, p.8-9).

Esta tesis, más que la aprobación por parte del tribunal, busca establecer una plataforma de intercambio, que de antemano se esfuerce en cada página por adaptarse a los parámetros de evaluación. Mi mayor interés está anclado en la sugerencia de un avance en las fronteras del conocimiento académico artístico-cultural, a través de nuevas formas de reflexión histórica, crítica, teórica y poético-procesal. Me hice parte de este proceso de escritura, me entendí como artista dentro de un curso teórico en una Escuela de Bellas Artes, por lo tanto, cada línea de este trabajo se inserta como parte de mi propia biografía. Quizá por eso esté marcado por este esfuerzo por comprender el campo en el que me centro.

Aunque en un principio no recibí ningún apoyo, busqué contribuir al Programa Institucional para la Internacionalización de las Instituciones de Educación Superior e Institutos de Investigación de Brasil (Capes-PrInt), ampliando las acciones de apoyo a la internacionalización en los estudios de posgrado mediante el desarrollo de un proyecto de investigación en la cooperación España-Brasil. Como lo propone la propia Capes, parafraseando a Boaventura de Sousa Santos, debo reconocer que asumí un carácter contrahegemónico, buscando alianzas con impacto estratégico y sentido emancipador en el desarrollo de los estudios de posgrado en Artes (CAPES, 2019, p. 15). No en vano se optó por la alianza entre un Programa de Historia y Arte, donde me asocio a la línea de *Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica* en colaboración con el Programa de Artes Visuales, en la línea de Lenguajes Visuales (PPGAV/LV). Según el reglamento del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, documento aprobado por el Colegiado del PPGAV el 06/12/2011 y por la Congregación EBA el 21/12/2011. Este proceso de titulación pretende promover la reflexión crítica, teórica y metodológica en el campo de la teoría y el hacer artístico, entendiendo el arte como una poética producida por la relación entre teoría y práctica, centrada, sobre todo, en el campo de la contemporaneidad y la experimentación.

En ese sentido, creo haber quedado claro que mi contacto con la actualidad artística, cultural e historiográfica me llevó a tejer encuentros, más que formular teorías, buscando contribuir a la reflexión que genera la investigación artística que atraviesa mi tiempo. En 2016, el artista Amilcar Packer presentó, en la 32ª Bienal Internacional de São Paulo, el **Taller de Imaginación Política**, donde, junto a un grupo de colaboradores: Diego Ribeiro, Jota Mombaça, Rita Natálio, Thiago de Paula y Valentina Desideri, programaron sesiones de trabajo y presentaciones públicas a lo largo de los tres meses de exposición. El Taller, instalado en el pabellón, sirvió como espacio para la elaboración colectiva de herramientas para la intervención en la esfera pública, entendiendo que

há na imaginação uma potência de reinvenção de territórios conceituais e reformulação de perguntas, narrativas e práticas dentro do que compreendemos como política, e diante do atual contexto sociopolítico nacional e internacional, a Oficina busca resgatar a potência de transformar imagens em ação como ferramenta de resistência e atuação política, e como forma de requalificar a experiência com a arte⁶.

Parte del resultado de las discusiones suscitadas durante las activaciones generó los *Cuadernos de Imaginación Política*. Los escritos resultantes de este proyecto sirvieron como disparadores, guiándome para entender la práctica artística y teórica como un espacio para la elaboración de la imaginación política. Esta investigación tuvo su génesis en el encuentro con textos que abrieron posibilidades de enunciación: "*Lauren Olamina e eu nos portões do fim do mundo*" y "*Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*", da Jota Mombaça; "*Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance*" de Michelle Mattiuzzi; "*A Dívida Impagável: Lendo Cenas de Valor Contra a Flecha do Tempo*" de Denise Ferreira da Silva, incluidas las traducciones de Octavia Butler y Walidah Imarisha.

Al organizar la antología *Octavia's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements*, Imarisha Walidah parte de la creencia de que "toda articulación política es ciencia ficción" (WALIDAH, 2015, p.3). En Reescribiendo el futuro: usando la ciencia ficción para revisar la justicia, afirma que:

Quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir (WALIDAH, 2015, p.3).

El lugar que reivindico como investigador y artista dialoga más con la propuesta de Imarisha que con la de Winckelmann, pues mi relación con la teoría pretende

⁶ Fonte: <<http://www.bienal.org.br/texto/2584>>. Acesso em fevereiro de 2023.

posibilitar encuentros entre puntos distantes, duplicando temporalidades y geografías, y propiciando así nuevas formas de habitar el presente. En esta tesis busqué acercarme a la idea de ciencia ficción, tal como la entiende Walidah. Porque hervirán cada vez más nuevas propuestas, continuando con el desmantelamiento de la violencia y el sometimiento (aunque surjan movimientos contrarios). Se han movido mundos, y así lo demuestra aún más la gran cantidad de bibliografía sobre el tema que ha surgido desde el inicio de esta investigación en 2017 y la defensa en 2023. No es casualidad que Walidah parafrasee al escritor y antiglobalización activista Suzanna Arundhati Roy:

outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização (*idem*).

En ese sentido, he ido ampliando cada vez más los procesos de descolonización en mi escritura y actuación en el mundo, tarea que siempre queda incompleta, pues solo se puede acceder a vislumbres en el momento presente. Pero según lo que he vivido en este mundo, sigo buscando pequeños gestos de rechazo. Lo cual tiene su génesis en la incompletud, pues solo accedí y habité tales campos de elaboraciones imaginativas a través del contacto establecido en la academia. Muchos cuerpos y subjetividades experimentan diferentes procesos de elaboración de imaginarios políticos en espacios distantes del ámbito universitario. Al detenerse en la obra del escritor Hubert Fichte y la fotógrafa Leonore Mau, el investigador y ensayista Diedrich Diederichsen se detiene a investigar las porosidades entre las formas de vida, el arte, la creación teórica y artística. En 2013, Diederichsen escribió un texto para una serie de conferencias en el Tanzquartier de Viena titulado “Resistencia contra la teoría”. Los desarrollos de este texto fueron publicados en el libro *Implosão* (2017), organizado por la Dra. Cynthia Guedes. Y, me gustaría quedarme con la cita de Diederichsen que dice:

Por outro lado, um componente teórico – e isso quer dizer na maioria das vezes proveniente da área da filosofia, da história da arte, da

sociologia e/ou dos estudos culturais - faz parte hoje em dia do estado das coisas no campo artístico, É daí, e também por certas razões político-culturais e burocráticas, que surgiu recentemente o que é conhecido como *artistic research*, aquela dimensão de articulação teórica institucionalizada no meio artístico. Um antecedente disso é o que eu gostaria de apresentar aqui a partir dos métodos de trabalho e de escrita do autor alemão Hubert Fichte e da fotógrafa Leonore Mau: a busca pela viabilidade do emprego de meios artísticos para fins de pesquisa e formação teórica, na qual a porosidade específica ou, como diz Fichte, a sensibilidade do artista, sua ausência de resistência contra a realidade constitui uma forma de resistência contra a teoria – não para impedir a teoria, mas, ao contrário, para lhe fornecer ferramentas e meios, que não podem mais ser concebidos meramente de modo instrumental como meios e metodologias, mas que antes deveriam ser descritos como formas de vida (DIEDERICHSEN, 2017, p.265).

Al considerar la urgencia del tema aquí propuesto, también es necesario compartir los procesos presentados públicamente y que se guían por los ejes aquí evocados. No solamente como resultado de la investigación, sino como ampliación de la discusión, ofreciendo así participación y diálogo a partir de los procesos generados. En ese sentido, no es posible dejar de lado los innumerables procesos que me atravesaron en los años que duró esta investigación.

Por lo tanto, vale la pena mencionar mi incorporación al equipo del Instituto Inclusartiz, una organización cultural sin fines de lucro que trabaja para ampliar los diálogos entre la producción reciente de jóvenes artistas brasileños, a partir del aporte de su inserción en un escenario internacional, a través de la posición de Asesor de Formación y Educación, pude desarrollar proyectos de residencias y exposiciones en colaboración con artistas periféricos que reciben no solo apoyo económico, sino también educativo y formativo. Para destacar solo algunos proyectos, podemos considerar la colaboración con la artista Manauara Clandestina en Delfina Foundation (Londres) y Pyramidon (Barcelona), así como con la artista Mulämbó en Homsession (Barcelona) y Marcela Cantuária en Espace Frans Krajcberg (París). Entonces pude trabajar directamente con los proyectos de residentes internacionales, grupos periféricos y con foco en la realización de investigaciones que involucren a Brasil, con el objetivo de superar las barreras de circulación.

Otro segundo punto importante a destacar fue también mi incorporación al equipo de Collegium, un proyecto de museo que se llevará a cabo en Arévalo

(España), pero debido al enfoque de mi investigación, terminé siendo aprobado para desarrollar los programas y estrategias del museo. cuyo centro es la construcción de la sede junto al edificio histórico que fue uno de los primeros colegios jesuitas de la historia, y que ahora acogerá la Colección Adrastus, enfocada al arte del siglo XXI, que reúne distintas voces insurgentes ante los avances en la dominación del capital global.

Incluyo diferentes premisas museológicas que van más allá de esta tesis y se presentan como una posibilidad de acción directa en las estructuras que, en cierta medida, definieron la historia de Brasil porque, más allá del suelo europeo, las inserciones en la política global operada por el clero de la misión de los jesuitas, colaboró con la solidificación del colonialismo como empresa global. En este sentido, los encuentros históricos que aquí tratamos también estarán dotados de continuidad tras la obtención del título. Tanto el patrimonio histórico como la producción artística actual servirán de base para erigir un monumento a la participación y desmantelamiento de la hegemonía narrativa. Dados estos criterios, comparto algunos escritos que nacen de esta tesis y que en cierta medida serán también la base de este museo.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las páginas que siguen, buscaremos construir una narrativa que reúna el análisis de textos teóricos, producciones artísticas y relatos que parten de experiencias personales, pero que se sitúan aquí precisamente para abordar la relación entre poder, arte y pensamiento decolonial. . Tal recorrido no podía dejar de atravesar el cuerpo, ya que es a partir de él que se construye la relación con el mundo y es en él que organizo los pensamientos que encarnan esta tesis. Mi cotidiano cultural puede ser parte de mi proyecto de investigación en vista de su fuerte conexión con el entorno sociocultural del fenómeno artístico, buscando la intersección disciplinar, promoviendo nuevas formas de pensar, redefiniendo así las formas de tratar con los intereses abordados, pretendiendo en cierto modo provocar expansiones conceptuales y mayor elasticidad disciplinar.

No encontraremos en éstas páginas una explicación del mundo, sino un intento de establecer un conocimiento sobre la realidad que forma parte de los lazos que configuran la argumentación. Los trabajos que se desarrollaron durante el período de doctorado que aquí mencionaremos no pretenden ilustrar estas ideas, sino ampliarlas. El pensamiento decolonial asociado a la producción artística tiene como objetivo contribuir a la formulación de nuevas formas de situarse en diálogo con la realidad que envuelve al enunciador y el contexto que da forma a su pensamiento.

En los últimos años, hemos visto un creciente enfoque en publicaciones, proyectos curatoriales y producciones artísticas, que constituyen la intersección de las relaciones entre el poder, el arte y el pensamiento decolonial. Bajo el cual se presentan nuevos interrogantes, no solo restringidos al contexto de Brasil y Europa, sino configurando una plataforma global para la enunciación y cuestionamiento de los legados modernos y neocoloniales. Es sobre esta base y en diálogo con estas producciones que se ha construido esta tesis.

El prólogo dio una pequeña idea del tono que tendremos en las páginas que siguen. Pues pretende ayudar en la generación de argumentos a favor de la deconstrucción de la lógica colonial, que tiende a reproducir la violencia guiada por diferentes opresiones. Por eso nos interesa resaltar lo que Márcio Seligmann-Silva

denomina como el giro testimonial del saber histórico, porque en sus propias palabras él se refiere

a novas sensibilidades desenvolvidas nesse contexto pós-colonial em que o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias. Nossos escritores, cineastas e artistas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de "progresso" (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.19).

Así, el curso de la tesis está guiado por ese interés por comprender y cual es nuestra relación con el mundo, con sus producciones y posibilidades de enunciación, que se construyen en diálogo y siempre en relación con todo lo que me rodea. En el interés de distanciarme de una biografía, y señalar que se trata de una tesis, hay algunos extractos de constante reevaluación.

RESUMEN : Así comenzamos el primer capítulo sobre la idea del abandono del canon y la neutralidad narrativa, destacando cómo estos modelos de escritura y análisis no son neutrales, sino totalmente inmersos en todo lo que les rodea. Abordar la historia del arte como un área de conocimiento que se despliega desde el interés de comprender el fenómeno artístico, considerando también el papel determinante de la visualidad y sus tecnologías en la formación de la subjetividad contemporánea. Teniendo en cuenta la complejidad de los numerosos caminos epistemológicos y metodológicos que pueden contribuir a la formulación del conocimiento en este campo.

En el segundo capítulo, a su vez, reflexionamos sobre este interés por la revisión histórica, analizando los lugares institucionales y las plataformas de difusión de esta producción reciente, un proceso dinámico que está creando nuevas manifestaciones culturales, en distintas geografías, con interés de cuestionar los restos de la sumisión cultural, a partir de un trabajo de interpretación y visibilización a partir de mecanismos vinculados a la política y la resistencia. Buscaremos un diálogo transnacional, a partir de los programas públicos de documenta 14 y del Museu de Arte de São Paulo (MASP), destacando el compromiso que estos programas tienen en resaltar el surgimiento de nuevas narrativas que parten de la efervescencia de temas que involucran relatos, estableciendo la posibilidad de generar debates en los que a veces se cuestionan, a veces se evidencian, los remanentes de las estructuras coloniales. Dichos programas pueden ser vistos como un conjunto de elementos que ayudan a reflexionar sobre un nuevo orden político, social y mundial.

Continuamos en el tercer capítulo, acercándonos al concepto de pliegue, recurriendo también al análisis de algunas obras creadas durante esta investigación, pensando en las estrategias de subversión historiográfica en relación con las diferentes producciones realizadas en los últimos años en el contexto de esta tesis. Y en el cuarto capítulo, analizaremos la propuesta de dos artistas que se oponen a la narrativa hegemónica, destacando proyectos que articulan diferentes saberes, señalando inconsistencias del presente y generando así materia prima para la formulación de una reflexión sobre nuevas configuraciones políticas. Destacamos los santos que componen la serie para el dolor, el cansancio y el agotamiento (2018) de Castiel Vitorino Brasileiro y Monumento a la voz de Anastácia (2019) de Yhuri Cruz. Proyectos que reordenan temas como el silenciamiento y la exclusión, entendidos

como ejes centrales para cuestionar el lugar ocupado por grupos históricamente subalternos.

En el quinto y último capítulo, hago un recorrido por diferentes caminos profesionales, críticos y curatoriales. Sacando así a la luz textos y proyectos generados en esta investigación, donde la escritura sirvió como puente dialógico para poner en relación obras, instituciones y contextos bajo la égida decolonial.

HIPÓTESIS

La hipótesis de esta tesis es demostrar que existen nuevas posibilidades de enunciación, que da cuerpo y forma a diferentes caminos, teóricos y prácticos, pretendiendo desvincularse de un proyecto de modernidad, y poder establecer nuevos espacios de pensamiento. Aunque inserto en contextos rehenes del control del Estado Nacional y todas las categorías que de él se derivan, tal intento busca romper con este proyecto desde la fuga de sus delimitaciones, como postula Castro-Gómez (2000), socavando así, aunque sea poéticamente, la capacidad y restricción de las formas de organizar la vida social y material. Una hipótesis que se basa, en primera instancia, en arrojar luz sobre la falacia de la neutralidad narrativa, guiada por el cuerpo y la trayectoria de quien enuncia. El reverso de la neutralidad universalista que moldea la modernidad y se perpetúa en la neocolonialidad.

En *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (1996), Helen Gilbert y Joanne Tompkins aclaran que el término poscolonialismo a menudo se malinterpreta como un concepto temporal, pero no es una secuencia teleológica ingenua que reemplaza el colonialismo por el poscolonialismo, sino más bien una participación de discursos en disputa del colonialismo, repensando sus estructuras de poder y jerarquías sociales. El colonialismo se presentó como "la extensión de la civilización", que pretendía justificar ideológicamente la superioridad racial y también cultural autoatribuida al mundo occidental a expensas del mundo "no occidental". Buscaremos constatar cómo este movimiento atraviesa el campo de la cultura y principalmente de la estética, con un foco principal en las artes visuales, pero no contenido sólo en ella, sino explotando sobre todos los cruces de estas producciones.

OBJETIVOS

Establecer un marco epistemológico de investigación capaz de dismantelar las tradicionales narrativas legitimadoras que fijan cánones, en línea con los procesos de descolonización que atraviesan la filosofía y las ciencias sociales, como propone Santiago Castro-Gómez en *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"* (2000), hay nuevos relatos de legitimación, que no buscan establecer un macro-sujeto epistemológico, histórico y moral, sino abrir fisuras interpretativas en las narrativas ya establecidas como cánones de la cultura y la historia social. De esta forma, la asociación entre teoría crítica e historia del arte posibilita la visibilización de nuevos mecanismos de producción de la diferencia en el mundo actual, actuando en las definiciones epistemológico-legales y repercutiendo así en la asignación de sujetos.

Abordar los giros de la crítica del arte y de la historia del arte en relación al término poscolonial, decolonial y anticolonial desde una perspectiva de enunciación y negación, no centrándose en las exactitudes terminológicas, ya que estas siempre ha servido para marcar la autoridad discursiva, algo lejos del interés de estas páginas, ya que no me interesan las refutaciones conceptuales, sino las aperturas imaginativas. Por eso, las proposiciones me interesan en el diálogo con la totalidad de la propuesta y no en la delimitación del concepto.

Analizar propuestas artísticas que sugieren una superación del colonialismo a partir del giro se reflejó en cambios sustanciales en la crítica, que, antes marcada por el modelo greenbergiano, estuvo guiada por una concepción evolutiva y lineal de la historia del arte. Y se guía por la premisa de que su función efectiva está más en el diálogo con las obras que en un veredicto, centrándose no en un postulado alejado de la obra y del artista, sino en el desenvolvimiento de un afecto.

Descubrir propuestas artísticas contemporáneas con un planteamiento disidente y de rebelión contra el sistema neocolonial, a partir del cruce y de las continuidades de este interés de rebelión histórica, proponiendo un rechazo a enfrentar la necesidad continua de comprender y reelaborar las herramientas teóricas y poéticas. de existencia y comprensión de la dinámica social. Considerando así que el arte contemporáneo es un medio expresivo altamente elitista en países de tradición

colonial, reconociendo que las posibilidades del desarrollo del área de las artes en sí mantienen contornos complejos en sus modos de acceso. En este sentido, lanzó un desafío: buscar comprender y colaborar con la continuidad de este debate hoy, en los términos actuales de redefinir y ampliar las formas de comprensión y elaboración.

METODOLOGÍA

El método que utilizaremos implica inevitablemente un entrelazamiento de disciplinas como filosofía, historiografía del arte, sociología e historia, cruzando diferentes áreas, pero que permitió llegar a conclusiones que inicialmente no podían ser consideradas en análisis al unísono. Para la investigación en el campo artístico: se ha empleado metodología basada en el estudio de casos, analizando los principales artistas que fundamentaban su trabajo y sus obras con el propósito de la tesis. Me apoyo en metodologías a partir del análisis teórico en relación con el debate estético, ya utilizadas por varios autores en el que nos detendremos en la continuación, centrado en el diálogo interdisciplinario, más que en la rigidez de cada uno de los campos necesarios en la elaboración y desarrollo de las hipótesis iniciales, como Beatriz González Stephan (1995); Santiago Castro-Gómez (2000); Arturo Escobar (2003); Ngũgĩ wa Thiong'o (2005); Immanuel Wallerstein (2007); Catherine Walsh (2014); Jota Mombaça (2016); Luiz Rufino (2018); Denise Ferreira da Silva (2019), entre otros. Y en nuestra metodología, consideramos la estética como un campo importante, no habitualmente vinculado al debate, como muchas otras disciplinas.

Los métodos utilizados por estos autores formaron parte de mi formación disciplinaria, desobediente y elástica, evocada como necesaria por el llamado a una acción que posibilite el intercambio y el desprendimiento de los valores ya superados, interesado así en la relación con nuevos caminos a lo que se pueden llegar en las conclusiones. Utilizaremos principalmente una metodología comparativa, investigando las producciones artísticas y teóricas según sus similitudes y diferencias, con el fin de construir un posible avance en este debate sobre la colonialidad y su influencia en el contexto artístico actual.

Nos centraremos en las producciones realizadas en las últimas décadas por artistas mayoritariamente brasileños, considerando el diálogo ya establecido en estas

producciones, que, en cierta medida, hacen eco de un llamado conjunto a una mayor libertad imaginativa frente a las cadenas de la colonialidad. Y que desde hace siglos va delimitando las posibilidades oníricas de cuerpos subyugados, comprometidos con el mantenimiento cotidiano de la subsistencia en un contexto de precariedad constante. En este sentido, la metodología comparada pueden evidenciar diferentes niveles de separabilidad a partir de una jerarquización de sujetos en categorías, ubicando a hombres, blancos, católicos, alfabetizados y heterosexuales en contraste con individuos que no cumplen con estas premisas de identificación, como mujeres, analfabetos, negros, esclavizados, pueblos originarios y disidentes sexuales. No delimitando sus posibilidades de enunciación, sino ampliando los modos de comprensión de diferentes campos enunciativos, que no podían dejar de considerar las marcas corporales ocupadas en los más diversos contextos.

Así, la representación política y la elaboración narrativa alternativa (no atado al status quo en boga, reproducido a lo largo de la historia) tuvo lugar muy tarde en nuestro tiempo, asistimos a los recientes conflictos y debates sobre la representación política. Esta estratificación se origina en el proceso de civilización y seguridad de los actores que en ella se engendran, por lo que tanto Max Weber (1919) como Norbert Elias (1939) ya señalaron el proceso civilizador como elemento constitutivo del sujeto moderno, desde el civilizador exigencia de autocontrol y represión de los instintos, con el objetivo de visibilizar la diferenciación social. Considerando este enfoque “cualquier recuento de la modernidad que no tenga en cuenta el impacto de la experiencia colonial en la formación de las relaciones propiamente modernas de poder resulta no sólo incompleto sino también ideológico” (CASTRO-GÓMEZ, 2000, p.152).

En este aporte, llegamos a pensar en el concepto de “la invención del otro”, propuesto por la pensadora venezolana Beatriz González Stephan (1995), quien entiende la escritura como una tecnología de subjetivación, difusora de múltiples procesos de desencanto en el mundo y que asegurar el monopolio de la violencia. González analiza tales prácticas disciplinarias difundidas para la formación de ciudadanos latinoamericanos en el siglo XIX, a partir de la imposición de normas presentes en constituciones, manuales de salud y gramáticas oficiales. La escritura es la base de las fuerzas para el mantenimiento del Estado, estableciendo leyes e identidades nacionales basadas en la adopción y difusión de ideales de modernización excluyente y violenta.

El pensamiento decolonial aborda este problema adoptando una perspectiva geopolítica de la genealogía del conocimiento / poder, más allá del eje establecido por Foucault, tocando el debate sobre las macroestructuras de largo plazo y la teoría del sistema mundial desarrollada por Fernand Braudel (1973) y Immanuel Wallerstein (1974). Braudel propone una unidad de análisis cuya base interconecta y permea múltiples procesos que constituyen las estructuras de los Estados Nacionales, considerando las interrelaciones entre el sistema social y el avance del capitalismo mundial entre diferentes países, ampliando enfoques tradicionales, donde se encuentran las esferas económica, política y sociocultural. el foco de diferentes análisis. Wallerstein, a su vez, señala que la génesis de este sistema se da durante el siglo XVI y sigue un proceso de expansión que culmina en el actual sistema de intercambio global.

En *O Universalismo Europeu: a retórica do poder* (2007), Wallerstein señala cómo las ideas “igualitarias” de la modernidad se utilizan actualmente para reafirmar una falaz superioridad de los países del eje occidental (Europa - Estados Unidos). El autor señala cambios en el llamado Universalismo europeo, que, superado, indicaría el florecimiento de otra era, donde habría alternativas en una red de universalismos que no utilizan la retórica para proponer caminos únicos de acción y comprensión del mundo. Wallerstein afirma además que debemos “persistir en tratar de analizar el sistema-mundo de nuestra era de transición, y así buscar aclarar las alternativas disponibles y, por lo tanto, las elecciones morales que tendremos que hacer y, finalmente, arrojar luz sobre los caminos políticos que tomamos” (WALLERSTEIN, 2007, p. 124). Los autores que invito al diálogo elaboran críticas a una producción teórica, considerando que, a partir del tiempo, endurecen conceptos que bloquean nuevas formas de pensar el mundo y actuar en la realidad. Buscamos el reconocimiento y análisis de la producción de artistas y teóricos que debaten propuestas hegemónicas, destacando el poder de las desviaciones y enfoques contra narrativos enterrados en la historia.

Al repensar la constitución del espacio de poder moderno / colonial, consideramos el discurso de Castro-Gómez, quien afirma que “Desde este punto de vista, las ciencias sociales no efectuaron jamás una ‘ruptura epistemológica’ frente a la ideología, sino que el imaginario colonial impregnó desde sus orígenes a todo su sistema conceptual” (CASTRO-GÓMEZ, 2000, p.153). Esta idea sirve de base para

comprender los procesos de ruptura en el arte, considerando que la negación de estos vínculos refleja una limitación conceptual moldeada a partir de un imaginario eurocéntrico, que proyecta la idea de sujeto universal, base de la idea de separabilidad, inseparable de los procesos de construcción del otro.

Capítulo 1: ABANDONANDO EL CANON Y LA NEUTRALIDAD NARRATIVA

1. 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: Ciencias sociales e historiografía del arte: proposiciones antihegemónicas

Esta investigación, aunque desarrollada en el ámbito de las prácticas artísticas, teje aproximaciones inseparables con el campo de la teoría y la historiografía del arte, en gran parte asociado al diálogo emprendido con corrientes de Filosofía y Estudios Culturales Posmodernos. La pregunta inicial surge en un intento por comprender los mecanismos de producción de la diferencia en tiempos de globalización y precariedad, ya que cuando nos dirigimos a las prácticas artísticas contemporáneas, encontramos no solo fábulas en torno a la consolidación de figuras de poder, sino también propuestas que actúan sobre la dirección de desnaturalización y desmantelamiento del orden canónico de organización y comprensión de las prácticas artísticas. Esta tesis, entonces, propone una operación que no se enfoca en una matriz disciplinar única, ya que surge de la necesidad de superar categorías universales. Considerando las nuevas configuraciones de poder, es imposible utilizar este material teórico sin un posicionamiento ético-político, ya que las nuevas agendas de las perspectivas descoloniales apuntan a la revitalización (dado que siempre han existido insurgencias) de una práctica crítica que propicie el desarrollo de nuevos planteamientos teóricos y metodológicos.

Por tanto, nos interesa la definición de colonialidad del poder, que, según el sociólogo peruano Aníbal Quijano, sería el dispositivo que se reproduce estructuralmente dentro de los estados nacionales, expandido globalmente por la expansión europea y la modernidad fundacional. Estos procesos forman parte de una dinámica estructural única, ya que al interior de los estados nacionales existe una doble continuidad científico-jurídica. Esta perpetuidad se da **1)** mediante el uso de políticas de subjetivación que aspiran a la creación de identidades homogéneas, y **2)** mediante la adopción de dinámicas externas que ejerce el mundo moderno / colonial, a fin de asegurar el flujo constante de materias primas entre múltiples naciones. De esta forma, el poder colonial estaría dotado de una incomunicabilidad en el ámbito de

la cultura, ya que sus códigos son inconmensurables, dada la racionalidad del colonizador guiada por la exclusión, comprendiendo el ejercicio de la política a través de la completa occidentalización del otro, a partir de la implementación de medidas legales y disciplinarias (CASTRO-GÓMEZ, 2000). Entendiendo el alejamiento de la historia del arte de su génesis limitado a la producción artística de la civilización occidental, ya que en la época contemporánea, esta puede reformularse a través de ejercicios de desmantelamiento de ficciones de poder.

El foco del análisis en lo que podemos llamar de “patologías de la occidentalización” (CASTRO-GÓMEZ, 2000), génesis de la actual crisis de la modernidad, entendida como un momento de gran oportunidad para el surgimiento histórico de diferencias y cuestiones históricamente reprimidas. Estas patologías de la occidentalización también son debatidas en la obra del teórico Ngũgĩ wa Thiong'o, quien aborda cuestiones relacionadas con el lenguaje y su papel constructivo en la cultura, la historia y la identidad nacional. En *Decolonising the Mind* (2005), él llama alienación colonial al alejamiento de la realidad social y la identificación con el exterior, separación entre mente y cuerpo de los procesos de conceptualización lingüística, afirma que:

Colonial alienation takes two interlinked forms: an active (or passive) distancing of oneself from the reality around; and an active (or passive) identification with that which is most external to one's environment. It starts with a deliberate disassociation of the language of conceptualisation, of thinking, of formal education of mental development, from the language of daily interaction in the home and in the community. It is like separating the mind from the body so that they are occupying two unrelated linguistic spheres in the same person. On a larger social scale it is like producing a society of bodiless heads and headless bodies (THIONG'O, 2005, p.28).

Rechazan las bases epistemológicas del concepto de razón, y así, tanto René Descartes como Immanuel Kant ya no sirven como base única para la elaboración de epistemologías, este rechazo abandona el origen trascendental de las reglas universales. Vale la pena reconocer que, aunque opera dentro de las estructuras tradicionales de circulación de conocimiento-poder, algunos investigadores proponen formas y esquemas para desmantelar las bases ontoepistemológicas que configuran el sujeto moderno. Entender la modernidad como un proyecto basado en la “existencia de una instancia central a partir de la cual son dispensados y coordinados los

mecanismos de control sobre el mundo natural y social” (CASTRO-GÓMEZ, 2000, p.147).

El Dr. Luiz Rufino, en *Pedagogia da Encruzilhada* (2018), señala cómo Exu es un orixá que puede ayudar en la enunciación de un proyecto poético / político / ético, funcionando como un “principio explicativo de un mundo traducido a la diáspora que trata con hechos, de movimientos, de ambivalencia, de incompletitud y de caminos como posibilidades, es el elemento que asienta y fundamenta las acciones de fronteras, resiliencia y transgresión, codificadas en forma pedagógica ”(RUFINO, 2018, p.73). Una idea que se despliega desde una posición crítica decolonial con similitudes con el concepto de pedagogías descoloniales presentado por la Profa. Catherine Walsh, quien considera que el principal aporte de una pedagogía decolonial es el mantenimiento de una postura y un cuestionamiento continuo, reconociendo que existe una estructura de poder, y que dicha estructura mantiene continuidades, debido a la relación intrínseca entre los períodos colonial y moderno, luego dice que:

Primeramente estamos hablando de procesos de sembrar algo distinto. Entonces empezamos a pensar desde acá, es el primer eje importantísimo para ir descolonizando poco a poco, la perspectiva a la mente, y también el reconocimiento del lugar, desde donde estamos pensando. [...] Entonces si pensamos que el decolonial no necesita un autor, no necesita un manual, no necesita recetas o esquemas que dicen así es la forma. Si no esa forma de ir cuestionando y preguntando continuamente, y de reconocer que existe una estructura de poder, que es una estructura de poder colonial, con ese doble sentido colonial-moderno a la vez, que vaya manteniendo sociedades sumamente racializadas en su estructura, y sumamente patriarcales⁷.

Tanto la *Pedagogía de Encruzilhada* (RUFINO, 2018) como las *Pedagogías Decoloniales* (WALSH, 2014) son consecuencia de la necesidad de cuestionar las estructuras de poder, extrapolando el acto de escritura académica formal. Profe. Daniel Mato, en su texto *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder* (2002), nos cuenta “Aquellas situaciones que, así como las de la producción de 'estudios', se basan evidentemente en una actividad reflexiva sobre cómo intervenir simbólicamente en las relaciones de poder establecidas, cómo deconstruirlas, cómo

⁷Fuente: UTV Esmedios UNIMINUTO. Colômbia, Fev. de 2017. mp4, 25m. Fonte: <<https://bit.ly/2CGEV8X>> Consultado el 10 de septiembre de 2019.

reformularlas, cómo alterarlas "(MATO, 2002, p. 98). Buscando abrazar otros modos de reflexión sobre los temas urgentes de nuestra sociedad, debemos considerar en la investigación otras fuentes, otras posibilidades, otras prácticas, como destaca Mato: "de allí que a mi juicio este campo en el terreno incluye 'estudios ', bell también' otras prácticas" (Ídem, ibídem). Son ideas que sirven de base para organizar esta investigación, en aras de evitar la reproducción de una lógica colonialista de producción de conocimiento, no eximiéndose de la autocrítica y reformulaciones a lo largo del desarrollo de este escrito. Así, la metodología será múltiple, buscando diferentes elementos para coser una red donde la teoría y la práctica se funden como una continuidad de un mismo proceso investigativo.

Otro concepto central que utilizo en mi investigación es la epistemología fronteriza, postulada por el antropólogo colombo-americano Arturo Escobar. Las ideas aportadas por el autor contribuyen a la comprensión de la necesidad de ampliar los posibles campos epistemológicos, reclamando espacio para la discusión y elaboración de teorías e historiografías que no solo parten de formulaciones académicas, sino que incluso enuncian desde este espacio. Este texto está interesado en debatir cuestiones que no encajan en las categorías ya establecidas por una filosofía positivista y kantiana que trabaja con parámetros basados en la linealidad y secuencialidad científica canónica.

Los debates que atraviesan las ciencias sociales al asociarse con la historia del arte y las imágenes, muestran los regímenes de visualidad en los que se basan las leyes que definen el rumbo de la economía, la sociedad, la política y la historia. Enfoque de las políticas de gobierno, están científicamente legitimados por un sistema abstracto de reglas científicas, lo que resulta en consecuencias prácticas en las medidas que legitiman las políticas regulatorias del Estado. Pronto estos teóricos se acercan ya que cada uno a su manera, presentan una urgencia en las formas de construcción del conocimiento, y aunque no se vuelvan al debate artístico, evoco la transdisciplinariedad porque entiendo que sus posiciones no se restringen al área de cada uno, pero atraviesan todas las esferas del conocimiento que constituyen nuestra realidad.

Hay artistas que están anclados en este debate, estos impasses ya son el foco de producción en muchos países latinoamericanos u otras regiones marcadas por una

política colonial y extractiva. Podemos demarcar el Taller Torres García o Escuela del Sur creada por el uruguayo Joaquín Torres García en 1942, quien también creó el emblemático dibujo de *América Invertida* (1936) que muestra el Polo Sur en la cima de la tierra, sugiriendo así un planteamiento metafórico / visual. de la importancia del SUR del continente (Sur Global). Él afirma que

He dicho Escuela del Sur, porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte (TORRES-GARCÍA, 1941).



Imagen 1: Joaquim Torres García. América Latina Invertida, 1936. Tinta sobre papel, 15 x 12 cm. Museo Torres García.

En este contexto, debemos considerar las iniciativas que ya se han llevado a cabo durante el siglo XX en el arte brasileño, pero que han sido ampliamente analizadas y estudiadas, generaron material para profundizar estos temas, y debido a

su distancia histórica, podemos darles continuidad. intereses de demandas que solo se han enfocado en los últimos años. Y aunque reconozco la importancia de estas iniciativas de rechazo e insurrección contra el canon hegemónico, no nos detendremos aquí, ya que nuestro punto de partida son las múltiples premisas desarrolladas durante los albores del siglo XXI. Por ello, esta tesis aborda temas que ya han sido escudriñados antes por otros teóricos y artistas, pero reconocer su importancia es también volverse hacia el hecho de que el tema no se ha agotado y posiblemente esté lejos de serlo, porque las prerrogativas se actualizan. y seguir destacando la necesidad de atención. Los trabajos aquí enumerados pueden entenderse como parte de una continuidad y alejamiento de estas propuestas.

Algunas cuestiones que hoy se sitúan en el centro del debate no fueron destacadas con el énfasis necesario a lo largo del siglo XX, porque el debate en sí no se situó en estos términos dirigidos a las estructuras internas de la propia sociedad, sino que se sostuvieron en una relación de internacionalización de la producción, más que el cuestionamiento interno de sus lugares sociales, ver toda la historiografía creada en la primera mitad del siglo XX, especialmente después de la década de 1970⁸.

1. 2. Disidencias en propuestas decoloniales a partir de algunas exposiciones internacionales

La *Documenta 5* (1972), comisariada por Harald Szeemann, estuvo marcada por la provocación del artista-educador, al incentivar el espacio expositivo como campo de debate, desplazando la problemática y funcionalidad del arte, superando la objetualidad de la obra, asumiendo una dialógica y procedimentalidad participativa. Dado que se trata de una producción textual crítica para el centrismo histórico artístico-cultural, es necesario recordar que en la exposición *Opinião 65*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, ya existía un movimiento en esta dirección, protagonizado por Hélio Oiticica. *Parangolés* (1964), traslada el interés artístico del objeto a las relaciones, que se producen a partir de un gesto, una elección, un cambio

⁸ Para más detalles ver el artículo *Más allá de las representaciones convencionales: La idea del arte latino - Debate americano* (2017) de la investigadora Maria Morethy Couto.

que transforma la forma en que se ve y se percibe la cosa (OSÓRIO, 2014, p. 138). Este momento nos interesa para operar este movimiento que rompe con los parámetros ya establecidos entre la creación artística y la circulación de propuestas que reclaman una especificidad histórico-geográfica, ampliando los moldes que orientan la creación artística.

Ferreira Gullar, en el *Manifiesto del Neoconcreto* (1959), afirma que no concebimos la obra de arte “ni como 'máquina' ni como 'objeto', sino como un cuasicorpus, es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones externas de sus elementos; un ser que, descomponible en partes por análisis, sólo se entrega plenamente al enfoque fenomenológico directo” (GULLAR, 1959). En *Teoria do não objeto* (1960), Gullar continúa su formulación, afirmando que “este camino puede estar en la creación de estos objetos especiales (no objetos) que actúan fuera de cualquier convención artística y que reafirman el arte como primera formulación en el mundo”. En este sentido, la historia del arte y la crítica deben saber articular “el juego entre saber y no saber, entre sentir y buscar traducciones, entre traducir e inventar” (OSÓRIO, 2015 p. 67), abriendo así una nueva perspectiva para el papel del artista, el comisario, el crítico y el historiador.

Aunque tomando esta prerrogativa brasileña como punto de partida, esta no es una especificidad de América Latina, ya que aunque se ubican en países centrales dentro de la dinámica del capitalismo, hay artistas que operan sobre esta clave para ampliar la práctica y el objeto artístico, como señala Dorothea Von Hantelmann (colaboradora de Documenta 13). Destaca en uno de sus artículos (2014) que la principal figura artística en este nuevo contexto fue, en ese momento, el estadounidense Robert Morris, cuyas obras de arte y escritos cuestionan más explícitamente la noción tradicional de objeto de arte y espectador. Dorothea reproduce lo que dice Morris en 1971: “Quiero proporcionar una situación en la que las personas puedan volverse más conscientes de sí mismas y de su propia experiencia, en lugar de estar más conscientes de alguna versión de mi experiencia”⁹, que indica el cambio crucial en el enfoque y la intención del artista hacia la experiencia estética y no estética del espectador, pero no asociado con los temas de la periferia y la subalternización.

⁹ Fonte: <<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>>. Acesso em Março de 2017.

Un claro interés por considerar la obra de Rubens Gerchman, elaborada al mismo tiempo que el discurso de Morris, en el que rinde un homenaje explícito a Joaquín Torres-García. En *La nueva geografía* (1971), Gerchman representa el globo terrestre en dos dimensiones, de manera resumida, destacando el continente americano. Sin cambiar su configuración ni posición geográfica, cambia el nombre de los hemisferios: América del Norte se convierte en América del Sur, y viceversa, demostrando así procesos arbitrarios de denominación y exploración que demarcan distancias entre territorios de un mismo continente, separados por accesos y posibilidades de existencia. No por casualidad, el trabajo se lleva a cabo en el momento en que Gerchman deja Brasil para vivir en los Estados Unidos a través de una beca de investigación y se une a un grupo de artistas latinoamericanos que se opusieron al intento del Centro de Relaciones Interamericanas - CIAR (un agencia con una agenda conservadora) para posicionarse como el representante oficial del arte latinoamericano en los Estados Unidos, con el objetivo de crear un museo no oficial, basado en la integración de varios ateliers.

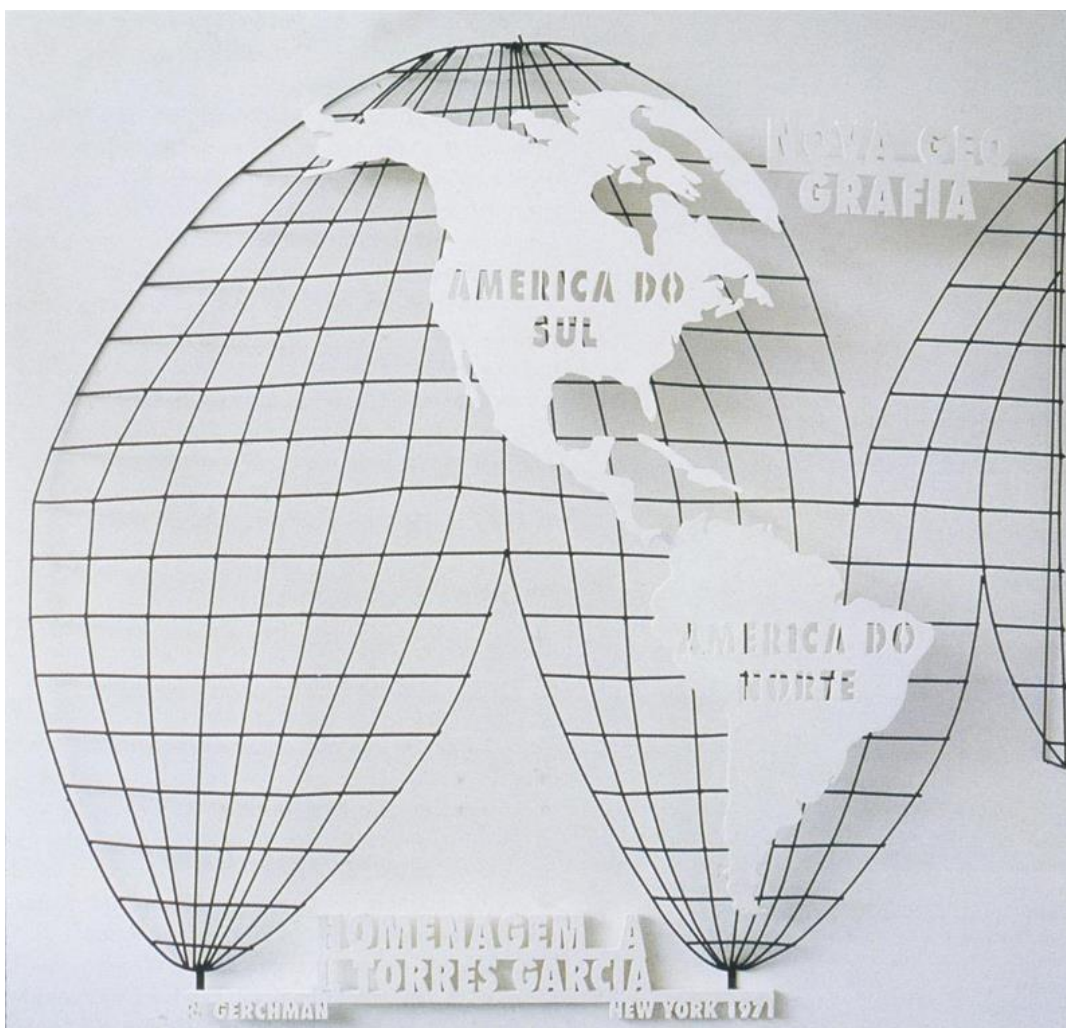


Imagem 2: Rubens Gerchman, Nueva geografía - Homenaje a Torres García (1971) acrílico, metal y madera tallada, 153 x 159 x 16 cm.

En esta misma dirección, entre los diversos conceptos enumerados aquí, el *SULear*¹⁰, que propone una cartografía alternativa, un giro hacia el reconocimiento. Esta idea comenzó a ser desarrollada a principios de la década de 1990, por el Prof. Marcio D'Olne Campos (Unicamp / Unirio). *SULear* tiene como objetivo contextualizar críticamente, en el hemisferio sur, las nociones y prácticas enseñadas sobre la orientación espacial. En general, las técnicas utilizadas para ubicarse en el espacio son importadas del llamado "NORTE" sin al menos una adecuada contextualización, y llegan a entenderse como categorías socioculturales y económicas que trascienden la cartografía y la división de hemisferios, con enorme ideología. consecuencias y geopolítica que se expresan en las opciones de orientación. Como propuesta general,

¹⁰ Fonte: <<http://sulear.com.br/beta3/>>. Acesso Março de 2020.

SULear es reflexionar, actuar e insistir en una relectura crítica del mundo, en la comprensión de la génesis, en el cuestionamiento y superación de los globos terrestres y mapas tradicionales de hoy, en los que el sur siempre aparece en el cuadrante inferior de la imagen - en el hemisferio "inferior".

¿Qué podría acercar nuestra práctica, entre varios países con producciones e intereses comunes en términos de insurrección y mala distribución entre privilegios y beneficios? Una posibilidad, literal y figurativamente, es el hambre, un nombre que se le da a la sensación fisiológica por la cual el cuerpo percibe que necesita alimento para mantener sus actividades inherentes a la vida. En el campo de la estética, podemos destacar el texto *Eztetyka da Fome* (1965), del cineasta Glauber Rocha. Manifiesto escrito en un avión, mientras viajaba a Génova, para participar en el congreso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*. En este texto / manifiesto nos dice:

El hambre latina no es solo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. [...] nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, que se siente, no se comprende [...] Comprendemos este hambre que la mayoría de europeos y brasileños no comprenden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. No come, pero le da vergüenza decirlo; y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre¹¹.

Esta necesidad vital, esta carencia básica que nos quita la posibilidad de nutrirnos y fortalecernos ante las penurias de la vida, impregna los postulados estéticos no solo del cineasta, sino también los versos del poeta uruguayo Mario Benedetti: “pero aquí abajo abajo, el hambre disponible, recurre al fruto amargo de lo que otros deciden, mientras el tiempo pasa, y pasan los desfiles, y se hacen otras cosas, que el norte no prohíbe, con su esperanza dura, el sur también existe”¹². El hambre surge como una necesidad básica no nutrida, que impulsa a los hambrientos al levantamiento. Pronto, también aparece como una forma visual de obras como la artista Anna Bella Geiger, como *Nuestro pan de cada día* (1978), considerando el pan como alimento básico de diversas sociedades a lo largo de la historia, y también como una carencia que perfila a América Latina.

¹¹ Fonte: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em Março de 2020.

¹² Fonte: <<http://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-el-sur-tambien-existe.html>>. Acesso em Março de 2020.



Imagen 3: Anna Bella Geiger, Nuestro pan de cada día, 1978. Bolsa de pan y serie de 6 postales, 74 x 79 cm.

Abandonando un contexto en el que el sur es solo un referente histórico y geográfico, digiriendo bajo un impulso positivo rebelde su proceso de dominación y subyugación, se puede convertir, convertir --primera persona, primer mundo-- en una herramienta para producir conocimientos y relaciones sociales, interculturales, simétricas, emancipadoras dentro de la diversidad humana. SULear no es mediar y traducir relaciones entre diferentes contextos culturales y psicológicos. Se trata de poner en marcha procesos comunicativos abiertos, francos, transparentes que suceden en sí, por sí y desde sí, en una alternativa a la hegemonía global del norte cultural, celebrando una invitación a vislumbrar la posibilidad de una globalización horizontal.

1.3. La génesis del estado actual

Cuando tratamos de comprender mejor la génesis de las relaciones presentes en nuestro contexto actual, es necesario analizar una génesis histórica, de hechos y

modelos que se presentaron hace siglos, pero que persisten de diferentes formas a nuestro alrededor. Por ello, vamos a retomar modelos y prácticas que en un principio llaman la atención por su distancia temporal, pero que pronto se revelan como necesarios para poner de manifiesto las raíces, vicios y continuidades que originaron nuestra forma de relacionarnos y entender la producción artística. Y que, en cierta medida, es uno de los focos de esta tesis abordarlos.

El Renacimiento se entiende como un hito importante en la historia de la cultura, presentando un importante cambio de paradigma en la economía, la política y la religiosidad. Muchas complejidades envuelven este período de transición, con importantes escisiones operadas en el campo de las manifestaciones artísticas. El protagonismo de esta ordenación se da al Renacimiento italiano, subdividido en tres grandes fases, llamadas por los italianos Trecento, Quattrocento y Cinquecento. Etapa de génesis y expansión de la práctica del mecenazgo moderno, pues estableció el nacimiento de la figura del mecenas, agente que contribuye a la extrapolación de los límites impuestos por el sistema anterior de producción artesanal y sindical. Durante este período, el artista también se convierte en un agente definitorio de la época, comenzando a circular en diferentes círculos sociales, elevando su condición en consonancia con las posibilidades que ofrecen los mecenas, destaca el artista. Figuras humanistas, dotadas de prestigio artístico, se acercan cada vez más a familias de destacado poder económico y político, prácticas que cambian las configuraciones de poder.

Los Médici¹³ son puntos críticos en el proceso de establecer la ciudad de Florencia como el centro cultural de su época, estableciendo la protección de las artes como una de las premisas básicas de un buen gobernante. Adoptando la práctica del mecenazgo, la familia propietaria del banco más grande de Europa fue orbitada por nombres como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Maquiavelo y Galileo, y junto con otros clanes, difundió esta práctica a las monarquías europeas. Este momento da lugar a la adopción de modelos modernos a la práctica del coleccionismo, que ahora

¹³ Los Medici eran una dinastía política italiana, una familia de origen en la región de Mugello en Toscana. El poder político de los Medici aumentó hasta que gobernaron Florencia, aunque oficialmente eran ciudadanos comunes en lugar de monarcas. Inicialmente fueron una de las familias que dominaban el gobierno de la ciudad de Florencia, y pudieron ponerlo plenamente bajo su poder familiar. Fomentaron el nacimiento del Renacimiento italiano, junto con otras familias italianas como los Visconti, Sforza, di Ferrara y Gonzaga de Mantua.

se adopta como criterio para distinguir entre reyes y emperadores. El poder económico y político contribuye al establecimiento del mecenazgo y el coleccionismo como prácticas relevantes en el proceso de disociación entre la Edad Media y la Modernidad, ya que su práctica propició la creación y circulación de nuevos enfoques. Humanistas, científicos, filósofos y artistas actuaron en el proceso de consolidación de la ciencia y el método como criterio para ordenar visualidades y narrativas. La modernidad es una ideología ligada a un proyecto emprendido a partir de la transición teórica operada por Descartes, que se consolida con la revolución industrial y el desarrollo del capitalismo, todo como hito fundacional de la filosofía y cultura occidental.

1.4. La continuidad del proyecto colonial disfrazado de modernidad

Como hemos venido analizando en el punto 1.1, abordaremos a partir de ahora el análisis de las últimas décadas del siglo XX, establecer puentes temporales con foco de comprender como en las últimas décadas del siglo XX, la modernidad es suplantada por modelos que operan una ruptura radical en las bases constituyentes de su proceso de consolidación, resultando así en investigaciones que evidencian fundamentos históricamente relacionados con los procesos violentos y expansionistas adoptados. En nombre del humanismo se genera un imaginario que excluye la indefinición, la ambigüedad y la multiplicidad. Los estudios culturales y la filosofía posmoderna señalan la crisis de este enfoque, que en última instancia imposibilita la generación de nuevas formas de vida. El proyecto de modernidad está coordinado por una instancia central que, como Estado, garantiza la organización racional de la vida humana. El Estado es entendido como un espacio de síntesis capaz de formular metas colectivas, válidas para todos y un punto de partida para la aplicación de criterios racionales que dirijan deseos e intereses, hasta las metas definidas por él mismo. El Estado utiliza la razón como método para mantener el monopolio de la violencia, que actúa para mantener y anticipar la insurrección. El proceso de producción establecido somete al cuerpo y al tiempo a una normatividad científicamente legitimada, postulando una serie de normas definidas legitimadas por el conocimiento.

Por tanto, puedo decir que la historia del arte se aleja de su génesis renacentista, que se limitó a la producción artística de la civilización occidental y funcionó como un área de conocimiento que buscaba estudiar objetivamente el arte a lo largo del tiempo, clasificando y estableciendo una periodización. que destaca rasgos artísticos

distintivos e influyentes. Estos son los cimientos que establecieron parte de las prácticas artísticas como base para la elaboración imaginaria de las ideas de nación y poder económico y político. Yendo un poco más allá en este análisis, me dirijo al historiador y activista político argentino Ezequiel Adamovsky, quien afirma que “la cultura visual es uno de los recursos fundamentales para la construcción de la hegemonía, pero también es un terreno fértil para ejercicios contrahegemónicos” (ADAMOVSKY, 2016, p. 158).

Este proyecto moderno / colonial es entendido por Gayatri Spivak, como la realización de la violencia epistémica ejercida en la consolidación del colonialismo europeo de ultramar, que durante siglos dio lugar a estados nacionales en Europa y América, expandiéndose hacia el siglo XXI. En este sentido, el colonialismo mercantil del siglo XVI se reproduciría más allá del período en el que tradicionalmente encaja, ya que los procesos de independencia política formulados durante los siglos XIX y XX no abdicaron de la jerarquía de distribución del poder, fundamentando la organización social y la lógica cultural que impregna la formación de la sociedad actual y sus estructuras epistemológicas y legales, definiendo contornos desiguales para las vivencias de múltiples grupos que comparten un mismo espacio / tiempo. Y Castro-Gómez señala que este proceso, que vincularía conocimiento y disciplina, nos permite entender el proyecto de modernidad como un ejercicio de violencia epistémica, ya que la imposición de las premisas del colonizador se imponen a través de la violencia política y científica.

Para superar las formas usuales en que se suele interpretar este poder disciplinario, es necesario ir más allá de los escritos de Foucault, sumando a sus intereses los postulados de Mignolo, Dussel y Wallerstein sobre el entrelazamiento de un sistema-mundo basado en la relación moderno-colonial, pares de una misma estructura, comprometiendo así el ejercicio de la escritura con una postura ética. Un pensamiento importante son las luchas actuales por la emancipación de los pueblos y los crecientes movimientos de insurgencia contra la imaginación colonial, que permanece incrustada en las estructuras de las sociedades e instituciones modernas.

El investigador argentino Walter Mignolo escribió obras como *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (1999) e *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la*

colonialidad y gramática de la descolonialidad (2010), donde afirma que la reivindicación de derechos epistémicos tiene un potencial descolonial, ya que cambia los términos del debate en sí, y no solo los temas, superando una visión ideal que busca el dominio de todas las realidades. Este concepto ayuda a la participación de otras epistemologías, en la misma esfera de valor que las ya impuestas y tradicionales (históricamente basadas en el privilegio epistémico), “son las historias y las memorias de la colonialidad, las heridas y las historias de humillación las que marcan el punto de referencia para los proyectos políticos y epistémicos descoloniales y para la ética decolonial” (MIGNOLO, 2010, p.33).

Por su vez, Castro-Gómez señala que el vínculo entre conocimiento y disciplina nos permite entender el proyecto de modernidad, como un proceso de imposición de la violencia epistémica, que, según la postulación del pensador Gayatri Spivak, proviene del colonialismo mercantil del siglo XVI. siglo, que se reproduciría más allá del período en el que tradicionalmente encaja, fundamentando la organización social y la lógica cultural que impregna la formación de la sociedad actual y sus estructuras epistemológicas y legales.

Capítulo 2: APROXIMACIONES Y DISTANCIAS ENTRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL PENSAMIENTO DECOLONIAL ¹⁴

2.1. Crisis, historiografía y borrado

Este texto tiene como objetivo traer la reflexión sobre la relación entre los programas públicos y el pensamiento decolonial, discutiendo cómo algunos temas se insertan en las agendas de los museos y otros eventos importantes relacionados con el arte contemporáneo. Tales preguntas están en el centro de los debates globales sobre la cultura, y se destacan aquí para que se pueda entender su relación con el pensamiento decolonial. Contribuyendo a la reflexión sobre los entrelazamientos epistemológicos, lo que contribuye a la formulación de prácticas artísticas y curatoriales que cuestionan explícitamente los legados coloniales europeos. No hay nada nuevo en el tratamiento de las cuestiones de identidad y sentido de pertenencia a lo largo de las artes visuales, especialmente cuando se consideran las dinámicas de las sociedades con tradición colonial. Estas cuestiones se intensifican a partir de la segunda mitad del siglo XX, con los movimientos independentistas que dieron lugar en nuevos países que pronto comenzaron a repasar sus historias. El foco principal de esta reflexión radica en la noción de 'Europa', considerando sus reverberaciones en la actualidad, en palabras del investigador portugués António Pinto Ribeiro,

No final do milénio, a queda do muro de Berlim e o surgimento, a Leste, de outros países que de certo modo constituem parte do movimento pós-colonial, impuseram novas interrogações sobre a noção de Europa e sobre o legado da filosofia ocidental (RIBEIRO, 2006, 11).

Uno de los conceptos centrales de este trabajo es la epistemología de frontera, tal como lo postula el profesor venezolano Arturo Escobar, in *Mundos y conocimientos de otro modo* (2003), El autor entiende las epistemologías fronterizas como “o que emerge nos momentos de fratura dentro do imaginário do sistema-mundo produzindo uma dupla crítica (do eurocentrismo, ao mesmo tempo que das tradições excluídas). [...] é o deslocamento e ponto de partida como crítica e afirmação de uma ordem

¹⁴Este capítulo fue discutido en la XIII Conferencia Internacional "Grandes Problemas del Espacio Europeo" en la Universidad de Oporto (Portugal) en 2018, donde presenté la ponencia: Fundación Calouste Gulbenkian, Masp y documentos: historias en diálogo, la relación entre arte y decolonialidad. Parte de los resultados de la investigación forman parte del libro Los temas generales del espacio europeo: un (re)posicionamiento estratégico de los problemas ambientales y socioculturales, organizado por la Dra. Helena Pina y la Dra. Felisbela Martins y publicado por la Universidad de Oporto en 2019.

alternativa do real” (ESCOBAR, 2003, 66). La teoría de los sistemas-mundo tiene su origen en las ideas del historiador Fernand Braudel, a partir del estudio de las interrelaciones entre el sistema social y el avance del capitalismo global entre diferentes países. Según los enfoques tradicionales, las esferas económica, política y sociocultural se separan en distintos análisis, pero esta teoría ofrece una unidad de investigación basada en la interconexión que permea todos los procesos. Immanuel Wallerstein, continuó estos análisis, postulando que la formación de este sistema se inició en el siglo XVI y siguió un proceso de expansión que culminó en el actual sistema global de intercambios económicos. Este sistema funciona según una serie de jerarquías que establecen de manera desigual los beneficios y las pérdidas.

Wallerstein aborda tesis que defienden los fundamentos sociales y económicos de la modernidad, utilizando marcos retóricos que sirven para reafirmar una superioridad de occidente (Europa-Estados Unidos) de técnicas y estrategias que es el llamado “Universalismo Europeo”. El airma que debemos persistir en intentar analizar el sistema-mundo de nuestro tiempo de transición, y así "esclarecer as alternativas disponíveis e, portanto, as escolhas morais que teremos de fazer e, finalmente, lançar luz sobre os caminhos políticos que desejamos seguir¹⁵" (WALLERSTEIN, 2007, 124). Entonces, el colapso del universalismo europeo apunta al florecimiento de otra época, que ya no utiliza marcos retóricos para proponer caminos únicos de acción y comprensión del mundo.

Entonces, destaquemos los eventos que involucran actividades que tuvieron lugar en *documenta 14* y el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Ubicando los programas públicos de estas instituciones como elementos aglutinadores de problemáticas que tensionan nuestro momento presente, ubicando la contemporaneidad dentro de esta crisis de hegemonía. Antes de adentrarnos en la especificidad de estos programas públicos, creo necesario hacer dos aclaraciones sobre el pensamiento decolonial. Para ello voy a mencionar a dos autores que contribuyeron al desarrollo de este pensamiento.

El primero es el investigador argentino Walter D. Mignolo, quien escribió obras como *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e*

¹⁵ Free Translation: clarify the available alternatives and therefore the moral choices we will have to make and finally shed light on the political paths we wish to pursue.

pensamento liminar (1999) y *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (2010). In *Desobediencia Epistémica*, el autor afirma que el poscolonialismo y la teoría crítica son proyectos transformacionales que operaron casi exclusivamente desde la perspectiva de la academia europea y americana. La opción decolonial es un proyecto de desprendimiento epistémico para el ámbito de lo social, aunque también se vuelca hacia el ámbito académico, éste es visto como parte del mundo social, diluyéndose así la idea de centro de acción y elaboración (MIGNOLO, 2010, 15). Otra autora con enormes aportes al pensamiento decolonial es la investigadora Catherine Walsh, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador). Ella fue coeditora con Walter Mignolo del libro *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (2018), and series editor *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, publicado en dos tomos (2013-2017). En una entrevista¹⁶, Walsh presenta lo que considera el principal aporte de una pedagogía decolonial, que es el hecho de que no necesita un autor, un manual, recetas o esquemas que aboguen por una forma. Es la postura de cuestionar y preguntar continuamente, reconociendo que existe una estructura de poder, y tal estructura mantiene continuidades, debido a la intrínseca relación colonial/moderno.

Cabe mencionar que en el campo de la historia del arte, esta especie de cuestionamiento y pedido de revisión, mantiene importantes precedentes históricos. En concreto me interesa el texto publicado en Arts Magazine en diciembre de 1988, por el poeta y crítico de arte John Yau, titulado: *Please Wait By the CoatRoom: Wilfredo Lam in the Museum of Modern Art*. El texto órbita en torno a la cuestión de la disposición de la pintura *The Jungle* (1943) del artista cubano Wilfredo Lam que se dispuso en el vestíbulo que da acceso al guardarropa del museo. Para el crítico, la posición del cuadro, lejos de las salas del museo, revela una lógica que atraviesa varias instituciones. La colocación de una obra de este tipo en un espacio de paso cercano a la puerta de entrada sería el reflejo de una visión jerárquica de las manifestaciones artísticas. Wilfredo Lam en una entrevista con Max-Pol Fouchet en 1976 dice

Eu queria, do fundo do meu coração, pintar o drama do meu país, mas

¹⁶ Source: UTV Esmédios UNIMINUTO. Colômbia, Fev. de 2017. mp4, 25m. Fonte: <<https://bit.ly/2CGEV8X>> Access in 10th September, 2018.

expressando minuciosamente o espírito negro, a beleza da arte plástica dos negros. desse modo, eu podia agir como um cavalo de Troia que jorraria figuras alucinantes com o poder de surpreender e perturbar os sonhos dos exploradores. Eu sabia que estava correndo o risco de não ser entendido nem pelos homens nas ruas nem pelos outros. Mas um retrato verdadeiro tem o poder de colocar a imaginação para trabalhar, mesmo que isso possa levar algum tempo (YAU, 2018, 83).

Si bien Lam buscaba ser un Caballo de Troya, a juicio de Yau, el MoMA lo redefinió como un chico de oficina que espera sin entrar a las galerías. El texto de John Yau considera la influencia de la escritura de William Rubin¹⁷ (1927-2006) en el posicionamiento de *The Jungle*, pues, Yau encuentra sólo un párrafo de seis frases sobre el cuadro de Lam, escrito por Rubin, y aún con varias problemáticas, sobre las que discurre frase por frase. La tarea de John Yau nos atañe en este estudio específicamente por dos puntos, el primero es cómo una historiografía del arte que busca enmarcar a los artistas en una tradición continua del arte occidental puede resultar en supresiones sistémicas, y también por la alerta que hace el autor quien dice “com a proximidade do fim do século e estando num país cuja demografia está mudando rapidamente, talvez tenha chegado a hora de reavaliar essas suposições¹⁸” (YAU, 2018, p. 82).

2.2. Políticas de enunciación y memoria

La ciudad de Kassel (Alemania) tiene una historia interesante para pensar algunos intercambios entre historia, arte y política. Esta ciudad fue el hogar de algunos episodios muy emblemáticos, que considero relevantes en la historia de la documenta. Creado en 1955 por el comisario Arnold Bode, la sede de documenta es el museo Fridericianum inaugurado en 1779, el primer museo público de Europa. La ciudad sufrió ataques estratégicos entre febrero de 1942 y marzo de 1945. En un solo ataque llevado a cabo entre el 22 y el 23 de octubre, 150.000 personas fueron bombardeadas, resultando en la destrucción de todo el centro de la ciudad, más un incendio que duró siete días, destruyendo también el Museo Fridericianum. Una imagen poderosa son las fotografías que se encuentran en muchos archivos históricos, donde los trenes que transportan personas a los campos de concentración tienen la inscripción Deutsche

¹⁷ Director of the painting and sculpture department of MoMA between 1973 and 1988.

¹⁸ Free translation: with the approach of the end of the century and being in a country whose demographics are rapidly changing, it is perhaps time to re-evaluate these assumptions.

Sob o gobernador nazista, los museos de toda Alemania retiraram obras de arte moderno bajo el título entartete Kunst (arte degenerado). El término "degeneración" (*Entartung*) tomado prestado de la medicina al arte a fines del siglo XIX, una palabra originaria de la Edad Media alemana, que significaba "pasar de moda". De esta manera, obras que no respondían a la concepción de arte y belleza de Deutsche Kunst (arte alemán). El 19 de julio de 1937 se inauguró en Munich la exposición "Arte Degenerado", con 650 obras confiscadas de 32 museos alemanes. La muestra recibió más de dos millones de visitantes, contando con la exhibición de imágenes en colegios y asociaciones afiliadas al régimen. Este proceso ya estaba esbozado en 1930, cuando el ministro Wilhelm Frick emitió el decreto Wider Die Negerkultur für deutsches Volkstum (Contra la cultura negra, a favor del nacionalismo alemán).

En 1955, Arnold Bode buscó traer la vanguardia, que había sido difamada y desterrada, de regreso a Alemania y reintroducirla a una gran audiencia que durante mucho tiempo se había visto privada de estas obras, al mismo tiempo que buscaba promover conversaciones en las artes contemporáneas en oposición a los espectros del nacionalismo, el neonazismo y el fascismo. Con la periodicidad quinquenal, pronto la documenta ocupó un lugar destacado en la agenda de eventos mundiales de arte contemporáneo, junto con la Bienal de Venecia y la Bienal de São Paulo. A partir de la década de 1990, la documenta se sumó al movimiento global de descentramiento del canon histórico-artístico occidental. Lo demuestran dos hechos inéditos, en *documenta X* (1997), donde por la primera vez su dirección artística no fue ejercida por un hombre de la Europa germánica, sino por la curadora francesa Catherine David. Un hecho que se sumó a la descentralización espacial inaugurada con la *documenta 11* (2002), comisariada por el nigeriano Okwui Enwezor (primer comisario no europeo), con plataformas en Berlín, Viena, Nueva Delhi, Santa Lucía y Lagos, esta fue la primera exposición de documenta con una aspiración global y poscolonial²⁰.

En 2015, los griegos decidieron en un referéndum no aceptar las condiciones del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Central Europeo (BCE) para la

¹⁹ Sistema ferroviario nacional alemán creado después del final de la Primera Guerra Mundial a partir de los ferrocarriles regionales de los estados individuales del Imperio alemán.

²⁰ Sitio web oficial de Documenta: Fuente: <<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>>. Acceso el 10 de octubre de 2022.

ayuda financiera, ya que las medidas requeridas incluían subir los impuestos y recortar las pensiones. Miles de simpatizantes del "No" se agolparon en la plaza Syntagma en el centro de Atenas, mostrando banderas griegas y carteles con la palabra OXI (No), repitiendo consignas contra la austeridad. "No, por un país libre" y "No, por el futuro, por nuestros hijos", decían algunos de los carteles. Los manifestantes gritaban Oxi, oxi, unos cantaban y otros bailaban. Este evento tiene una doble simbología (histórica y económica) porque fue un evento resultante de la crisis financiera mundial de 2008, y la ciudad de Atenas tiene un gran peso histórico, ya que la ciudad es considerada como una de las "cunas de la epistemología occidental". , ya que la ciudad fue la cuna de Platón y Aristóteles. Fundador de la Ética, Lógica, Ética, Método, Dualismo, Teoría de las Ideas, Demiurgo, Concepto, Justicia, Física, Retórica, Metafísica, Poética, Política, Virtud, entre muchas otras creaciones, que sentaron las bases de una ciencia universalista. En el texto *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008), Walter Mignolo dice

O que os pensadores gregos chamaram de filosofia (amor à sabedoria) e os pensadores aymara, de tlamachilia (pensar bem) são expressões locais e particulares de uma tendência comum e uma energia em seres humanos. O fato de que a "filosofia" se tornou global não significa que também é "uni-versal." Simplesmente significa que o conceito grego de filosofia foi assimilado pela intelligentsia ligada à expansão imperial/colonial, aos fundamentos do capitalismo e da modernidade ocidental (MIGNOLO, 2008, p. 298).

Todo este desarrollo ha dado como resultado la *documenta 14* (2017), conducida por el director artístico Adam Szymczyk, donde el tema escogido fue "el sur como estado de ánimo", hecho que evidenció la relevancia de esta cuestión en el ámbito internacional. La propuesta del evento tenía el interés de señalar la posibilidad de otro ámbito de relación con Europa, a partir del Sur como "estado mental". La idea central era construir una mentalidad que pudiera rechazar, rebelarse y presentar nuevas posibilidades de comunicación no pasiva, contraria a la verticalización de los órdenes, defendiendo así una horizontalidad de las decisiones. El Sur, en este caso, aparece como una posibilidad de insurrección frente a la crisis que se vive en el mundo. Por primera vez se rompía el modelo iniciado por Okwui Enwezor (*documenta 11*) y la exposición también tenía su sede en el sur de Europa. Y no se cobraron entradas en la exposición con sede en Atenas.

Adam Szymczyk invitó al filósofo y curador Paul B. Preciado a crear programas públicos, que buscaban discutir la necesidad de alianzas entre artistas, activistas y pensadores críticos, para construir formas abiertas y antimonumentales dentro de las ruinas institucionales existentes²¹. Así, se propusieron formas de experimentar colectivamente una transformación radical de la esfera pública y la proliferación de nuevas formas de subjetividad, no creando distinciones entre discurso y performance, teoría y acción, crítica y arte. Los programas públicos de Documenta se iniciaron siete meses antes de la inauguración de la exposición (septiembre de 2016). Titulado El Parlamento de los Cuerpos, que se basaba en la idea de que el Parlamento ²² estaba en ruinas, pronto el "verdadero" Parlamento estaba en las calles, constituido por entidades indocumentadas que resistieron a las medidas de austeridad y políticas xenófobas²³. Tales programas tienen una dimensión que merece un análisis detallado, pero en este texto nuestro objetivo es insertar sus ideas centrales para que sean considerados dentro de la complejidad de una economía neoliberal global, y en un contexto de crecientes discursos neocoloniales y neofascistas. Los referentes fundamentales para la organización de los programas públicos son las sociedades de amigos que surgieron a fines del siglo XIX, generando actividades que buscaban fomentar la lucha abolicionista. Estas asociaciones de amigos querían desarrollar al mismo tiempo alternativas epistemológicas, discursivas, políticas y poéticas de imaginación al régimen colonial, funcionando como "un programa público contracultural²⁴", como

In 1787, eleven friends founded the Society for the Abolition of the Slave Trade in England, with the aim of informing the public about the treatment of enslaved Africans within England, in the colonies, and on plantations, campaigning in favor of a new law to abolish slave trade locally and overseas, and establishing areas in West Africa where Africans could live free of the risk of capture and sale into slavery. The members of the Society pursued these proposals vigorously by writing and publishing antislavery books, abolitionist prints, posters, and pamphlets and by organizing public lecture tours and theatrical displays in English towns and cities. A year later, following the same model of action, La Société des Amis des Noirs was founded in France. Organized as "societies of friends," both groups promoted the creation

²¹Fuente: <<https://www.documenta14.de/en/calendar/1351/d14-sessions-8>> Acceso el 10 de octubre de 2021.

²²Entendida como una representación política de los ciudadanos dentro de la estructura gubernamental de un régimen constitucional.

²³Fuente: <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> Acceso el 10 de octubre de 2021.

²⁴Ibidem.

of social and friendly bonds between those who were considered legally and politically unequal. Two years later, in 1791, the revolt of slaves on the Caribbean island of Saint-Domingue developed into the first major antislavery revolution²⁵.

El Parlamento de los Cuerpos se llevó a cabo en dos edificios emblemáticos de la ciudad, que ofrecen elementos para pensar no solo la historia y la memoria, sino que ilustran diferentes formas de enfrentar las industrias culturales públicas dentro del espectro del neoliberalismo contemporáneo. Así las actividades se desarrollaron en el Parko Eleftherias (Parque de la Libertad), creado en la zona donde existió un complejo de distritos militares del siglo XIX. El edificio del Centro de las Artes del Municipio de Atenas fue sede de la junta militar de 1967 a 1974 (Régimen de los Coroneles), y justo detrás de este edificio se encuentra el Museo de la Resistencia Democrática y Antidictatorial, que a su vez fue una instalación para la detención y la tortura. Así, ambos espacios fueron escenario de medidas gubernamentales represivas, incluyendo censura, persecución y tortura de disidentes. El edificio del Centro Municipal de Artes de Atenas se renovó en la década de 1980 y se transformó en el tradicional "cubo blanco" para que pudiera usarse como un espacio de arte contemporáneo y una galería pública. El Museo de la Resistencia Antidictatorial y Democrática fue parcialmente reconstruido, conservando sus espacios interiores como en las décadas de 1960 y 1970. La desconexión de ambos edificios revela distintas formas de afrontar los procesos históricos de violencia. Para la realización del Parlamento de los Cuerpos el concepto de forma abierta fue desarrollado por Oskar Hansen²⁶, que partió de ideas críticas de las concepciones tradicionales heredadas por Le Corbusier, contribuyendo así a repensar la arquitectura y el urbanismo contemporáneos. Partiendo de esta idea, se invitó al arquitecto griego Andreas Angelidakis a transformar la arquitectura de ambos edificios, actividad que calificó como un ejercicio de investigación en restauración. Se creó una conexión directa en ambos espacios al reabrir la puerta trasera del edificio, se cortaron parcialmente las paredes de paneles, dejando emerger los muros de piedra mostrando la historia material del edificio, y se cubrieron las ventanas con cortinas negras. En este espacio se intenta evitar enfrentar al público como visitantes estéticos o consumidores neoliberales. Angelidakis diseñó una arquitectura suave compuesta por

²⁵Ibidem.

²⁶For more details see: Oskar Hansen, Zofia Hansen, "The Open Form in Architecture—the Art of the Great Number". in CIAM '59 in Otterlo, edited by Oscar Newman, Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961, p. 190–191.

sesenta y ocho bloques de "ruinas" de hormigón falso que se pueden ensamblar y volver a montar de varias maneras que reorganizan la estructura interna del espacio. Para cada una de las actividades ocurrió la reorganización de estas Ruinas, creando diferentes plataformas de enunciación, exhibición o acción.

La documenta 14 estuvo acompañada de publicaciones que exploran formas de escritura, como cartas, cuentos, parábolas, ensayos, diarios, actos de habla, documentos legales, propaganda, poesía, entre otros. Inclusive South as a State of Mind, revista fundada por Marina Fokidis en Atenas en 2012, y desde principios de 2015, se ha convertido temporalmente en la revista documenta 14, presentando y acompañando los procesos de investigación que entrenan la exposición. Sus cuatro ediciones se centraron en: [2015 # 1] Examinar formas y figuras de desplazamiento, expropiación y modos de resistencia - estética, política, literaria, biológica; [2016 # 2] Explora cuestiones de identidad y silenciamiento, oralidad y reconocimiento, indigenismo y exilio, ascendencia y repatriación, colonialismo y violencia de género; [2016 # 3] Se refiere a la constante correlación entre naturaleza, capital, poder y lenguaje; [2017 # 4] Busca entender la violencia como uno de los dispositivos estructurantes de nuestro mundo. *La documenta 14: Daybook tiene su énfasis en los 163 días de la exposición, cada artista tiene un día en el libro, que incluye un texto recién encargado, así como imágenes seleccionadas por el artista específicamente para su publicación, seguido de dos folletos de mapas, que están disponibles en la exposición y se pueden insertar en la portada, completando así el libro. The Documenta 14 Reader, es la principal publicación de documenta y explora las preocupaciones discursivas y prácticas del proyecto, como la deuda, la donación, la colonialidad del poder, las economías del arte, los lenguajes y las monedas.* Una antología que fusiona textos de nuevo encargo en el proyecto como otros fundamentales, involucrando a artistas y actores históricos incluidos en el proyecto de la documenta. Cada una de estas publicaciones articula mayores preocupaciones históricas y políticas del arte, concentrándose también en actividades cotidianas y prácticas de resistencia.

2. 3. La historia, cuando se cuestiona el canon

Al otro lado del Atlántico, podemos encontrar otro interesante punto de debate en el MASP, un museo fundado en 1947, por iniciativa de el brasileño Assis

Chateaubriand, fundador y propietario de los Diarios Asociados, en ese momento el mayor conglomerado de vehículos de comunicación de Brasil. Actualmente la colección del MASP está catalogada por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), y cuenta con la colección más importante y completa de arte occidental de América Latina y de todo el hemisferio sur. A lo largo de su historia ha contribuido con importantes iniciativas en el campo de la museología y marcadas actividades didácticas. El MASP (al igual que la documenta) fue una institución pionera en la promoción y difusión de las tendencias artísticas surgidas tras la II Guerra Mundial.

Desde noviembre de 1968, la sede del MASP es el edificio diseñado por la arquitecta Lina Bo Bardi, una de las obras modernistas más importantes del país. Incluso su inauguración contó con la presencia de la reina Isabel II. La primera exposición temporal presentada en 1969 fue *A mão do povo brasileiro*, exposición diseñada por Lina Bo Bardi con el director del museo, Pietro Maria Bardi, el cineasta Glauber Rocha y el director de teatro Martim Gonçalves. La exposición presentó un vasto panorama de la cultura material de Brasil (alrededor de mil objetos). En 2016 la exposición fue reconstruida con el título *A mão do povo brasileiro - 1969/2016*. Esta actitud fue asumida por la institución como “um objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora”²⁷. La cuestión central desta exposición era: “de que maneira podem ser reconstruídas, lembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?”²⁸. El MASP tiene un proyecto de larga duración, en torno a la idea de otras historias, como el prefijo historias, en plural - abierto, inacabado y nunca totalizador- provoca. Ofreciendo también un programa enfocado a los docentes de la red de escuelas públicas, buscando pulverizar las discusiones presentadas. Estos debates incluyen artistas, trabajadores culturales, profesores y activistas que ayudan a elaborar una crítica del universalismo europeo, a partir de conferencias, talleres, publicaciones y proyecciones de películas.

El director artístico del MASP, Adriano Pedrosa, afirma que “A disciplina da história da arte, com suas raízes, estruturas e modelo profundamente europeus, é o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização” (PEDROSA,

²⁷ Source: < <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>> Access in 10th October, 2018.

²⁸ Ibidem.

2018, p.8). Entonces, la pregunta guía es ¿de qué otras historias puede ocuparse el arte más allá de la historia del arte? ¿Cuáles son los otros personajes, temas, narrativas y períodos de la propia disciplina? En este sentido, la producción artística podría revelar aspectos importantes de varias otras historias. El MASP ha organizado, a través de una extensa investigación, un programa que gira en torno a estos interrogantes, generando ejes temáticos que aglutinan problemáticas y saberes que también resultan en exposiciones. Sin embargo, no es un programa cerrado, ya que los temas se entrelazan en la medida en que existe la posibilidad de ampliar visiones y métodos más allá de la posición difundida por la centralidad del museo occidental. En este sentido, en los últimos años han tenido lugar las exposiciones: *Histórias Mestiças* (2014), *Histórias da Infância* (2016), *Histórias da Sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018). Estas exposiciones son el resultado final del programa que se desarrolla en años anteriores, incluyendo seminarios temáticos con la participación de voces nacionales e internacionales que pueden contribuir a estas elaboraciones. En los próximos años, según la programación presentada por el museo, habrá *Histórias do Feminismo e das Mulheres* (2019), *Histórias da Dança* (2020) y *História del Brasil* (2023).

A parte del resultado de estos seminarios le siguen publicaciones editadas junto con el catálogo en dos volúmenes. vol. 1 que contiene las imágenes de las obras de la exposición y textos sobre los ejes temáticos, y vol. 2 que presenta una antología de textos. En la Antología de textos de la exposición Afro-Atlânticas, por ejemplo, se han publicado 44 textos, de ¿No soy mujer?, de Sojourner Truth de 1851, el también el texto ya citado de John Yau, *Please Wait By the CoatRoom: Wilfredo Lam in the Museum of Modern Art* (1988), a textos raros de la historiografía del arte brasileño, por ejemplo, El negro brasileño en las artes plásticas, de Clarival do Prado Valladares, publicado originalmente en Cadernos Brasileiros en 1968. A esta publicación se suma una sesión final denominada Algunas Cuestiones, presentando así textos encargado para su publicación con el posicionamiento de los artistas, que han trabajado a través de estas preguntas.

En 2018 se realizó el Seminario Arte y Descolonización en el MASP, fruto de una alianza establecida entre el MASP y Afterall²⁹. El proyecto de investigación incluye publicaciones de artículos académicos sobre el tema entre 2018 y 2019, que se reunirán en una antología que se publicará en 2020, incluyendo otros textos que ya son referencia sobre arte y descolonización. El objetivo es plantear interrogantes y propuestas para la reinterpretación de exposiciones y colecciones museísticas, a partir de lecturas que desafíen las narrativas tradicionales del arte. Adriano Pedrosa, se pregunta cuál sería el camino para descolonizar el museo, y la respuesta que encuentra es muy interesante en el ámbito de esta investigación, pues es necesario reconocer los impasses e incongruencias de esta idea. El afirma que “decerto não há uma receita para descolonizar o museu, e há diversos entendimentos em torno do que isso possa ser” (PEDROSA, 2018, p.10). Y destaca que la interpretación de los que se dedican a estos intentos es que ese proyecto no se puede llevar a cabo, pero a cambio hay que seguir por ese camino, ya que siempre se puede descolonizar aún más.

2.4. Tensado de la estructura: problemas y posiciones

Luego de esta breve presentación de estas dos instituciones y sus programas públicos, considero importante problematizar estos proyectos, en la medida en que estas plataformas, aún siendo vistas como un dispositivo de crítica a las estructuras hegemónicas, no pueden escapar a desafíos complejos que demuestren sus propios espacios lógicos. El primer caso involucra *documenta 14* e intercambios de acusaciones a través de cartas públicas, el segundo apunta a señalar mecanismos de control de instituciones, que delimitan la geografía imaginativa de ciertos grupos subalternizados.

El 12 de septiembre de 2017, la crítica de arte Catherine Hickley publicó en *The Art Newspaper*³⁰ el artículo “Documenta se enfrenta a un enorme déficit de 7 millones de euros y busca ayuda financiera”, donde dice que la empresa que gestiona la

²⁹Afterall, es un Centro de Investigación de la Universidad de las Artes de Londres, ubicado en Central Saint Martins. Fundada en 1998 por Charles Esche y Mark Lewis, Afterall se centra en el arte contemporáneo y su relación con un contexto artístico, teórico y social más amplio.

³⁰Fuente: < <https://www.theartnewspaper.com/news/documenta-faces-yawning-euro7m-deficit-seeks-financial-help>> Acceso em 10 de octubre de 2020.

documenta se enfrenta a un déficit y busca ayuda del estado de Hesse y la ciudad de Kassel. Al poco tiempo de ser comunicado, el alcalde inmediatamente convocó a reunión, el asunto nos informa que, según información de un diario local³¹ (HNA), tEl exceso de costos de la edición actual de documenta se debió en parte a errores de cálculo del equipo de gestión financiera, y las facturas de electricidad fueron exorbitantemente altas debido al costo del aire acondicionado debido a las temperaturas externas de 40 grados centígrados, sumado al transporte de las obras entre Kassel y Atenas.

El 14 de septiembre, el director artístico de documenta 14 Adam Szymczyk y el equipo de curadores publicaron una carta abierta³² en respuesta a este asunto de HNA, destacando la importancia de mantener la independencia de documenta como institución pública, cultural y artística frente a intereses políticos. En la carta, el equipo afirma que los políticos han provocado un vuelco en los medios de comunicación difundiendo una imagen de quiebra inminente, mientras se presentan como "salvadores". También señalan que la documenta se hace pública de manera colectiva, transnacional y que debe mantenerse alejada de los mecanismos de los sistemas financieros locales, regionales, nacionales y asociados. Adam informa que a fines de 2013, cuando presentó su concepto de dos sitios, claramente se informó a todas las partes responsables. El *Supervisory Board of Documentation gGmbH* y el *International Selection Committee* (ambas partes interesadas) dieron la bienvenida y autorizaron el nombramiento de Adam Szymczyk comprometiéndose con la realización de su proyecto. Por eso es hora de cuestionar el régimen de producción de valor de la megaexposición, denunciando el modelo explotador bajo el cual los stakeholders de la *documenta* quieren que se produzca la “exposición más importante del mundo”. Esta declaración se envía a los medios de comunicación alemanes e internacionales, con la esperanza de generar una discusión cuidadosa de lo que estaría en juego.

El 18 de septiembre de 2018 se publicó en ARTFORUM otra carta abierta firmada por 212 artistas que habían participado en *documenta* en varias ediciones³³,

³¹ German newspaper Hessische/Niedersächsische Allgemeine - HNA (12/09/2017).

³²Fuente < <https://www.theartnewspaper.com/news/documenta-faces-yawning-euro7m-deficit-seeks-financial-help>> Acceso em 10th October, 2018.

³³ Fuente < <https://www.artforum.com/news/documenta-14-artists-defend-exhibition-in-open-letter-71159>> Access em 10th October, de 2018.

con el título “Sobre la posibilidad emancipadora de las exposiciones descentralizadas”. Destaca las críticas que acompañaron a la *documenta 14* desde la presentación del proyecto, como el desafío de trabajar con las comunidades locales en un ambiente de igualdad y colaboración, insertado en una gran infraestructura expositiva, considerando también si una megaexposición sería lo mejor para romper hegemonías discursivas.

Sin ignorar este debate, la carta se convierte en una crítica amplia por cuestiones financieras, ya que se sugiere el déficit en el presupuesto operativo como resultado de Atenas. Enfatizando la necesidad de escapar de una lógica neoliberal que no permite métodos, historias y experiencias alternativas. La innovación curatorial de *documenta 14* buscó crear este espacio de encuentro entre Atenas y Kassel. Si bien la exposición ha presentado una yuxtaposición de relatos, muchas veces engañosos, esa fue su intención, mostrar la imposibilidad de aprehensión total de los fenómenos que envuelven la cultura y la producción actual, pero permitiendo la creación de plataformas donde infinitas posibilidades pueden ocupar un mismo espacio más allá de las jerarquías tradicionales. Así, con la acumulación e imposibilidad de incautación en su totalidad, la exposición estaría cumpliendo uno de sus objetivos. Afirman además que:

We feel that casting a false shadow of criticism and scandal over *documenta 14* does a disservice to the work that the artistic director and his team have put into this exhibition. Shaming through debt is an ancient financial warfare technique; these terms of assessment have nothing to do with what the curators have made possible, and what the artists have actually done within this exhibition³⁴.

Tanto el equipo curatorial como los artistas involucrados en este proyecto reconocen los desafíos. Sin embargo, al ubicar el pensamiento decolonial en este contexto, algunas posiciones pueden resultar dudosas, por lo que reitero el discurso de Catherine Walsh en la medida en que tantos trabajadores culturales, artistas e instituciones deben seguir la pedagogía decolonial proponiendo un ejercicio constante que es seguir cuestionando, no proponiendo formas objetivas, sino ejerciendo una mirada crítica y tensando cada vez más estas fuerzas. Para todos los intereses financieros involucrados en este debate, la defensa debe estar dirigida no a las

³⁴Fuente: < <https://www.artforum.com/news/documenta-14-artists-defend-exhibition-in-open-letter-71159>> Acceso em 10 de octubre de 2021.

instituciones, pero es tarea de todos encontrar formas de mantener la posibilidad de discusión, porque solo así podremos encontrar una salida a estos temas que llevan mucho tiempo dejó de ser de grupos específicos, ya que el camino que se ha seguido, tanto en las artes como en otros ámbitos, ubica este debate como un problema central de toda la sociedad.

Para pensar el posicionamiento de determinados agentes y propuestas en este sistema cultural contemporáneo hay que tener en cuenta también el riesgo de espectacularización y vaciamiento que, en ocasiones, puede medir la libertad de determinados agentes con el interés de satisfacer a un público que no tiene compromiso real con algún tipo de cambio, que en el caso del pensamiento decolonial es uno de los objetivos centrales. Pues, como señala el artista brasileño Jota Mombaça, el poder opera a través de la ficción, y estas ficciones producen nuestro mundo con efectos distintos para ciertos grupos a través de múltiples mecanismos que distribuyen la violencia de manera desproporcionada, esta idea se debate con mayor profundidad en su texto *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*, publicado con el apoyo de la 32ª Bienal de São Paulo, donde afirma que:

Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo (MOMBAÇA, 2016, p.5).

Este riesgo de vaciamiento de algunas propuestas no es nuevo cuando se piensa en la ubicación de determinados agentes en las estructuras de poder. Desde hace más de medio siglo Clarival do Prado Valladares, al discutir el lugar que ocupa el negro en la plástica brasileña, anticipa interrogantes que enfrentan hoy muchos artistas y trabajadores culturales que integran grupos históricamente subalternizados, afirma que

A sociedade “branca” sabe armar o circo de suas exposições e promoções, porém, necessita injetar, de tempos em tempos, cotas de validade do “contexto histórico e cultural”. Estas são as oportunidades em que artistas negros, [...] são descobertos, assimilados, promovidos e amplamente consumidos pela sociedade “branca” (VALLADARES, 2018, p.23).

En la 14ª edición del Festival Internacional de Teatro (FIT), realizada en la ciudad de Belo Horizonte, el 17 de septiembre de 2018, Jota Mombaça presentó en sesión de lectura el texto *Mundo = Ferida*³⁵, señala que al ocupar una posición dentro del esquema de privilegios que constituyen las sociedades racializadas se inserta de manera desigual en estas estructuras, pues cuando se la asocia al marco de las luchas históricas que posibilitaron la ocupación de estos espacios con su cuerpo, es evidente el proceso de actualización de las estructuras que pretende delimitar sus capacidades creativas e imaginativas. Este punto es de suma importancia, porque la imaginación surge como base para pensar nuevos códigos, pues antes de que algo exista es necesario ser imaginado, solo la creatividad y la libertad de pensamiento rompen los límites de lo existente y germinan nuevas formas de ser, actuar y estar en el mundo. Entonces ella afirma que

Num certo sentido, o acesso a circuitos artísticos e intelectuais preocupados com as assim chamadas “políticas da diversidade” está predicado na nossa habilidade em reproduzir - até mesmo como posição crítica - a lógica mesma através da qual somos marcadas. [...] nossa presença está condicionada por uma demanda de auto-objetificação positiva, de acordo com a qual nós devemos sempre endereçar nossa desobediência sexual e de gênero e nossa negritude como tema central de nossa especialidade³⁶.

Otra voz importante para pensar estos temas es la artista brasileña Musa Michelle Mattiuzzi, quien tiene interesantes puntos de intersección con la investigación de Jota Mombaça, además del trabajo conjunto, ambos fueron residentes en el documento 14 del Programa Capacete Atenas. Mattiuzzi escribió un texto para el vol. 2 del catálogo (antología de textos) de la exposición Afroatlántica, plantea el mismo problema de insertar su cuerpo en estos circuitos, cuestionando los intereses involucrados, dice

quiseram nos fazer crer que tornaram-se nossos “aliados”... Assim, questiono, em minha prática artística, como constranger a política extrativista dessas pessoas brancas, cisgêneras, hegemônicas e supremacistas? essas pessoas que nos roubam e assim também delimitam a nossa geografia imaginativa. Narram nossas histórias como temática social. Esse mecanismo de controle se apresenta como uma oportunidade quando, de fato, é um exercício de poder disfarçado de inclusão. Tal mecanismo, ao se apropriar da reivindicação de

³⁵Texto aún no publicado.

³⁶Texto aún no publicado.

grupos subalternizados, gera demanda de representatividade em troca de uma boa imagem institucional, do que seria correto em termos políticos (MATTIUZZI, 2018, p. 608).

He tratado de presentar estos interrogantes, señalando que las iniciativas de estas instituciones pueden ser consideradas casos importantes en la comprensión de la lógica curatorial de los programas públicos, que, a mi juicio, muestran cambios importantes en la producción simbólica de sentidos. Estas instituciones son escenarios de iniciativas que presentan una crítica a las estructuras coloniales y cuestionan los remanentes de colonialidad que impregnan nuestro presente. Documenta y el MASP son instituciones que presentan proyectos de interés para pensar cómo se articulan las relaciones entre el arte contemporáneo, las humanidades y la participación política con el interés de identificar y cuestionar la interconexión que permea la continuidad de los procesos de exclusión que se dan en diferentes escalas temporales y espaciales, haciendo uso de diversas disciplinas vinculadas a las artes y ayudando en su comprensión y desarrollo. Distintas geografías apuntan al creciente interés que ha adquirido el tema en los debates contemporáneos. Proponiendo una reflexión sobre la importancia de la existencia y resistencia de distintas conciencias identitarias, así como de otros procesos de comunicación y cognición.

Capítulo 3: LA ELABORACIÓN DE PROPOSICIONES POÉTICAS

3.1. Ensayo y registros del proceso artístico: entre la teoría y la práctica: estrategias y subversión historiográfica

Con base en este argumento, busco plasmar el concepto de pliegue, que puede entenderse en dos sentidos más comunes: como un plano que gira a lo largo de una línea y se superpone a otra parte del mismo material/objeto, o también como el acto de multiplicar algo por dos/duplicar. Ambos sentidos me interesan, ya que al pensar en el trabajo desarrollado por algunos artistas en la contemporaneidad, me dirijo a la acción contraria a la linealidad, considerando que tales artistas formulan proyectos que se apartan de la secuencialidad histórica, permitiendo encuentros entre pasado y presente, “doblando” la linealidad cronológica y estableciendo una posibilidad de futuro diferente al impuesto por el actual orden de los acontecimientos.

En este sentido, el acto de desdoblar el tiempo sería el establecimiento de un encuentro entre el pasado y el presente, como propuesta de cambio de la realidad, apuntando a una posibilidad de futuro alternativo a los previamente imaginados. Una práctica poética que potenciaría las formas de ocupación y elaboración del mundo, ampliando vías de acceso, circulación y fruición. Y un tercer significado de la palabra torcer, aún podría puntuarse aquí, ya que como argot se usa para expresar engaño y sabotaje. En mi argumento, el pliegue como figura sirve para fortalecer y establecer el encuentro entre paralelos y opuestos, y puede ser manipulado como una forma de frustrar las estrategias históricas de mantener las estructuras de poder, estableciendo imágenes contrahegemónicas, de esta manera, plegando/ saboteando las ficciones de poder que dan lugar a múltiples formas de violencia.

En esta investigación, los conceptos debatidos por la teórica Denise Ferreira da Silva adquieren centralidad, estableciendo un acercamiento al arte contemporáneo que va más allá de las premisas kantianas, entendido como un conjunto de proposiciones que fundamentaron muchas de las tradiciones críticas del presente, estableciendo así un “locus generativo para o engajamento em uma reflexão radical sobre as modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) que operam com plena força no presente global” (SILVA, 2019, p.46). Se propone que al

realizar tal distanciamiento en el ejercicio de la crítica, la obra de arte se alejaría de la condición de objeto, y de todas las premisas que el término conlleva, por tanto, el objeto (visto desde el campo científico, o campo discursivo del arte), no es más que una mezcla de los pilares onto-epistemológicos de la razón universal, base de la filosofía occidental y de la modernidad, y que sustentan así los modos de operación del sujeto en los momentos de apreciación, producción y presentación de una obra artística. La autora también señala que “Quando desenredada do sujeito, a reflexão sobre a obra de arte libera a imaginação da rede de significação sustentada pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade” (SILVA, 2019, p.55).

Pero, antes de profundizar en este pensamiento, vale la pena señalar la recepción del debate que busco establecer en mi recorrido teórico. No es casualidad que todo lo que he ido desarrollando a lo largo de este escrito tenga relación con mi articulación y la recepción de tales formulaciones. Al presentar este concepto de pliegue, como aquí se analiza, las preguntas que recibí fueron notables, porque más que contribuir a una investigación que se está delineando, muchas veces me cuestionaron sobre la asociación con pensadores canónicos que relacionaron la palabra pliegue. En ese sentido, tales apuntes venían en la dirección de socavar mis posibilidades de articulación, pues siempre regresaba la idea de que debía dialogar con las referencias de obras de Deleuze y Foucault para constituir mi sentido de pliegue.

Decidí, en cambio, adoptar como marca de constitución de este trabajo el distanciamiento de tales presupuestos, ya que tales asociaciones no tienen relación con esta investigación, y la negativa se hace conscientemente por creer que no hay obligación de acercarse a los autores canónicos, ya que sus ideas son debatidas en cientos de tesis defendidas anualmente en programas de posgrado. Una búsqueda rápida en los catálogos de tesis y disertaciones de Capes muestra 6550 resultados para Foucault y 2539 resultados para Deleuze³⁷. Si bien reconozco la relevancia de tales autores en múltiples campos, los evoco aquí solo como fantasmas que quiero distanciar de mi escritura, una práctica de excomulgar la necesidad que impone una simple aproximación de palabras.

³⁷ Pesquisa realizada em 04 de junho de 2020 no site: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>.

Rechazo la demanda de otra visión eurocéntrica más en mi escritura y busco el disenso como un lugar para ser discutido y problematizado.

El concepto de Deleuze de “plegamiento del pensamiento” [plissement de la pensée] se formula en 1984, a partir de la lectura de los dos últimos volúmenes de la Historia de la sexualidad de Foucault y se relaciona con el filósofo alemán Gottfried Leibniz, el oficinista Bartleby, personaje de un cuento del escritor estadounidense Herman Melville y del escritor irlandés Samuel Beckett, que dio como resultado la publicación *A Dobra - Leibniz e O Barroco* (1988). No recurro a formulaciones críticas de tal obra, ya que mi interés es el rechazo a la urgencia, si bien existen innumerables autores bajo los cuales debo dedicarme a desarrollar esta tesis, no veo espacio para detenerme en autores de origen alemán, norteamericano, francés u holandés.

Vale la pena remontarse a un episodio que sucedió durante la documenta 14, cuando los artistas Musa Michelle Mattiuzzi y Jota Mombaça, el 18 de abril de 2017, participaron de un taller dirigido por Morgan Goodlander, un “agente transformador que trabalha na área de desenvolvimento pessoal”³⁸. Esta actividad se centró en el tema de la participación del cuerpo y experiencias sobre la identidad, las relaciones y la libertad. Este espacio, que se planteó como abierto, resultó en una recreación violenta del poder, donde, cuando su posición fue trastornada con cuestionamientos que se referían a su forma de ocupar estos espacios “ele imediatamente respondeu com gestos sexuais e demonstrações de força que ensinaram nos manter com a sensação de medo e acunamento”³⁹. En este sentido, Mombaça y Mattiuzzi en su texto *Orbitar o controverso* (2017) asumen la tarea de seguir “atentas à contradição de formular perguntas sem respostas e de tentar responder questões que nunca foram feitas”⁴⁰.

Tales preguntas solo recrean la lógica de repetición y despliegue de las mismas bases onto-epistemológicas bajo las cuales busco formular una crítica. De esta manera, cada vez que me cuestionaron sobre los conceptos de autor x o autor y,

³⁸ Site oficial de Morgan. Fonte: <<https://morgangoodlander.com/>>. Acesso em 25 de abril de 2020.

³⁹ Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça. *Orbitar o controverso*, texto publicado em 24.05.2017. Fonte: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16326726.htm>> Acesso em 10 de abril de 2020.

⁴⁰ Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça. *Orbitar o controverso*, texto publicado em 24.05.2017. Fonte: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16326726.htm>> Acesso em 10 de abril de 2020.

incluso antes de prestar atención a mi formulación, lo veo solo como un reflejo de la dificultad de entender lo que escapa al canon, Glória nos dice:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, 2000, p.232).

Con base en el trabajo *A pregação (2018)*, este capítulo se interesa por los cruces entre teoría y práctica a través de estrategias de subversión, adoptadas como guía en la elaboración de propuestas que tensan relaciones entre diferentes temporalidades, comprendiendo posibilidades analíticas que atraviesan el campo de la historia, política, arte y economía. El pensamiento decolonial asociado a la práctica artística tiene como objetivo contribuir a la formulación de nuevas formas de situarse en diálogo con la realidad que envuelve al enunciador y el contexto que da forma a su pensamiento. En esta investigación, la reelaboración de la historiografía del arte busca fomentar la imaginación política al establecer porosidades entre formas de vida y creaciones teóricas y artísticas.

Algunas publicaciones de la década de los ochenta anuncian el fin de determinadas formas narrativas en torno a la historiografía del arte, anticipando propuestas que hoy se perfilan desde claves conceptuales como decolonial, decolonial y anticolonial. Y, si bien son producciones en el campo de la teoría y la historiografía, existen numerosas similitudes con la posición de pensadores de distintos ámbitos. El campo de la historia del arte encuentra un campo fértil para reelaborar las dinámicas sociales que definieron su propia constitución, ya que existen muchas posibilidades para formular el pensamiento crítico, dada la producción artística de la civilización occidental y su historiografía que buscó analizar el arte a

través de un enfoque cronológico estableciendo una periodización marcada por características distintivas e influyentes.

Esta visión ya no se impone como una calle de un solo sentido, como el historiador del arte Douglas Crimp *On the Museum's Ruins* (1980), en la revista *October*, de la colección *Sobre as Ruínas do Museu* (1993), una publicación centrada en la obra de arte. y su contexto discursivo, asociando la crítica institucional, considerando su contexto estético y político, configurando una transformación histórica del objeto autónomo modernista hacia una crítica posmodernista de las instituciones. En este mismo sentido, los teóricos del arte publican textos como *¿El fin de la historia del arte?* (1983) de Hans Belting y *After the End of art* (1984) de Arthur Danto, en conjunto, estos escritos, abandonan los criterios tradicionales de escritura, pasando a una revisión profunda de lo que constituye el campo de las manifestaciones artísticas. Tanto Belting como Danto elaboran modelos críticos de la concepción tradicional que ha marcado el desarrollo de la historia del arte desde el Renacimiento, y considerando también la crítica formulada en el siglo XX basada en la producción artística moderna. Como ya no es posible una constitución única de la historia del arte, o de una historia del arte como producto teleológico moderno, se establece una crisis de la historia del arte como ciencia europea. Belting afirma que:

Lo que la disciplina de historia del arte, con mucho esfuerzo, había canonizado -el orden ideal, donde todo obedece a las reglas de la historia del arte-, el arte contemporáneo tiende a descanonizar. Este sistema de jerarquización y clasificación histórica está siendo invadido por artistas, que ahora se apropian del pasado, sin molestarse en justificar su reinterpretación sin el ordenado discurso de la historia del arte (BELTING, 1987, p.61).

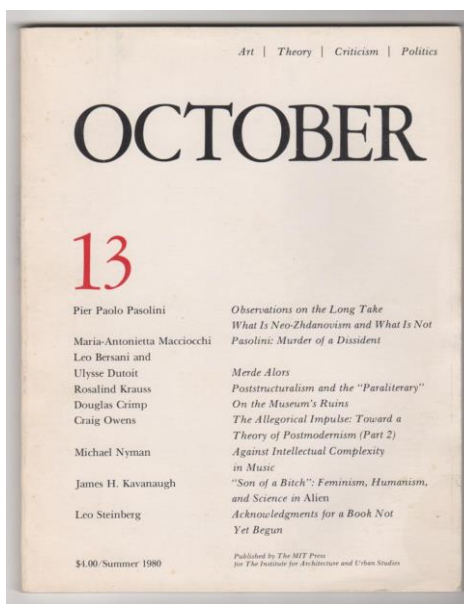


Imagen 4: Douglas Crimp. *On the Museum's Ruins*. Revista *October* n°13, 1980.

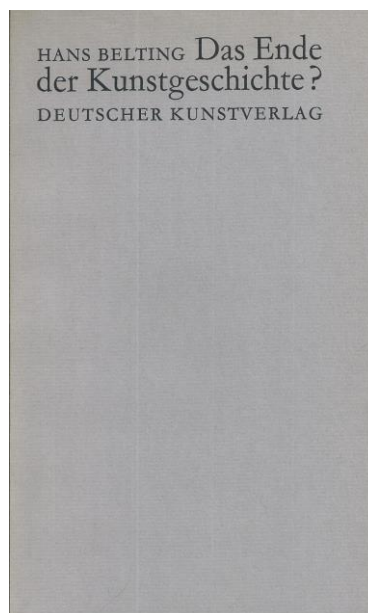


Imagen 5: Hans Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Editado pela *Deutscher Kunstverlag*, 1983.

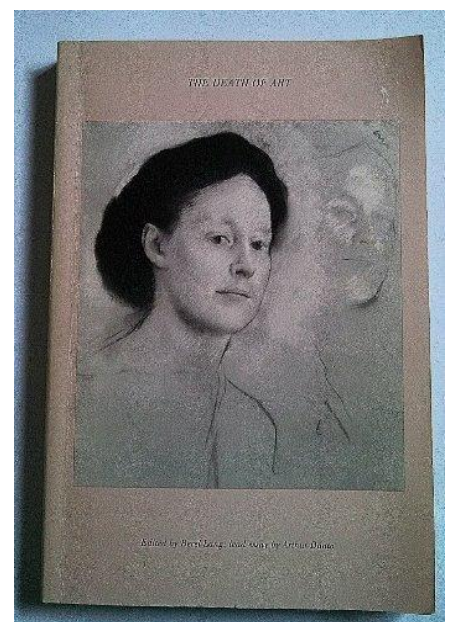


Imagen 6: Arthur Danto. *The end of art*. Publicado pela *Haven Publications*, 1984.

3.2. Propuestas creativas elaboradas a la luz de los debates

El camino rápido en este debate apunta a continuar, adoptando como punto de partida la comprensión -y no-adopción- del canon, arrojar luz sobre la falacia de la neutralidad narrativa. Se evoca aquí la obra *A Pregação* (2018), presentada por primera vez en la exposición *Oxidação* (2019), en la Galería Benedito Nunes de la Fundación Cultural del Estado de Pará (Belém, Brasil), no con la intención de ilustrar ideas, sino de expandirlas, entendiendo la urgencia de elaboraciones que van más allá de perspectivas únicas. En palabras del investigador Guilherme Siqueira, los trabajos presentados en esta exposición se enmarcan en un contexto de búsqueda y deshilachado de fronteras narrativas, resultado "de la superposición de prácticas e imágenes vinculadas a la herencia de la colonia y el imperio, teñidas de percepciones arraigado en la vida social"⁴¹.



Imagen 7: Aldones Nino. *A pregação*, 2018. 24,4 x 17 x 4 cm. Libro y clavos. Foto: Vicente de Mello

⁴¹ Fuente: Texto crítico de la exposición.



Durante el curso de mi investigación doctoral, surgió cada vez más la necesidad de extrapolar los métodos de elaboración en la historiografía del arte utilizados hasta entonces. El poder del texto se acompaña del interés de otras formulaciones, que se suman a la tarea de desvelar procesos formativos e impositivos que surgen de una lógica colonial de estructuración del conocimiento.

La violencia de los procesos sociales e históricos, evidenciada por la alteración del material impreso en formato libro, encuentra paralelismo con la obra *Historia Política Administrativa, Social y Económica de Brasil* (1990), de Paulo Bruscky y Daniel Santiago, y en este sentido, la El libro *A História da Arte*, publicado en Londres por Ernst Gombrich en 1950, está dotado de relevancia teniendo en cuenta que, con más de siete millones de ejemplares vendidos, se ha convertido en el libro de arte más vendido de todos los tiempos⁴², presentando un enfoque tradicional que se aparta de cronologías y rasgos distintivos. Este trabajo está presente en los planes de estudio de los cursos de formación en historia del arte, además del hecho de la inexpresividad de una perspectiva latinoamericana, hecho ya subrayado por obras como *La historia*

⁴² William Skidelsky, Picture perfect, The Observer, 17 May 2009.

de Arias (1998), de Fernando Arias, donde la obra de Gombrich se cambia para dar lugar a la historia del artista colombiano.



Imagen 8: Paulo Bruscky y Daniel Santiago. *Historia Política Administrativa, Social y Económica de Brasil*, 1990. Técnica Mixta: Tinta plástica, papel impreso, libro de folletos, tabla de madera, cuchillo de acero inoxidable con mango de plástico. Colección Fundación Marcos Amaro.



Imagen 9: Fernando Arias. *La Historia de Arias*, 1999. Libro e metal. 45 x 18 cm. *Collection of Art from Latin America da University of Essex, Inglaterra.*

En mi obra *A Pregação* (2018), el libro muestra un interior hackeado, sin pretensiones de neutralidad, rechazando el texto y las imágenes internas, buscando señalar inconsistencias en narrativas universales. La materialización de este trabajo se entiende como parte de la reflexión y formulación de prácticas artísticas que cuestionan explícitamente legados expansionistas, coloniales y hegemónicos, interesados en proponer preguntas y enredos epistemológicos. Me interesan obras como *Fragmentos de paisaje* (1974) y *Vestígios* (2012), de Carlos Zilio y *Pregação* (2015), de Antonio Obá, ya que presentan los clavos como un posible elemento para la constitución de un paisaje, y también como un signo compositivo de violencia asociado a los cánones de las Bellas Artes. ¡Entonces, Prego! ¡Predicador! ¡Predicación! Se extrapola como un asunto dotado de violencia, presente en el clavo, signo de tortura en la cristiandad, tanto como el sermón realizado por la figura del predicador. Este interior invoca la imagen de un objeto de poder narrativo, provocando su propio estado de existencia y circulación. Tal materialidad está presente en la obra,

sumada al fenómeno de oxidación, entendido desde variables de temporalidad, exposición y degeneración.



Imagen 10: Carlos Zilio. Fragmentos de Paisagem, 1974. Vidro e Pregos. 12 x 6 cm. Tiragem 1 /8.



Imagen 11: Carlos Zilio. Vestígios, 2012. Garrafa PET, pregos e base de vidro. 15.5 x 11 x 11 cm.

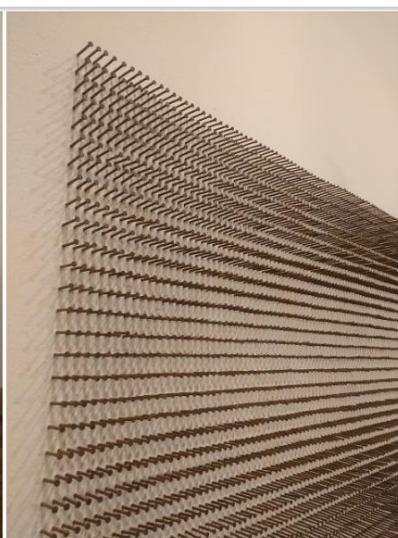


Imagen 2: Antonio Obá. Pregação, (2015). Clavos. Récord de la exposición: Utopía de la democracia del arte: los que no luchan están muertos (15-09-2018-16-05-2019). Museo de Arte de Río (MAR).

Empiezo la búsqueda de un rechazo a normas, modelos, discursos y metodologías que reprimen el ejercicio de la escritura, proponiendo la elaboración poética de temas que me afectan y redefinen mi lugar en el mundo. Frente a esta prerrogativa, puedo distanciarme y acercarme a la práctica del historiador del arte de diferentes maneras. Como postula el Proyecto Pedagógico del Curso de Historia del Arte (2017) de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro, creado en 2008, se destacan las destrezas y habilidades que se esperan del oficio, entre otras cosas: - *Capacidad para comprender, analizar y relacionar fenómenos y conceptos relacionados con el arte, con el fin de contribuir a la creación de conocimientos histórico-artísticos específicos*. Propongo que como articulador de discursos y conceptos, el historiador pueda articular el desvinculación de un proyecto de modernidad, estableciendo instancias poéticas e imaginativas que escapen a las categorías operativas de la práctica historiográfica, elaborando creaciones artísticas disidentes y rompiendo así el proyecto colonial, a partir de escape, adulteración y abandono (CASTRO-GÓMEZ, 2000).

3.3. El video predicción del ascenso de la derecha en Brasil

En *Fricciones y presente (s)* (2018) utilizo videos de youtube que articulan discursos sobre hechos que ocuparon el centro del debate en el campo artístico nacional, en torno a exposiciones y propuestas artísticas que tensaron el orden actual. Realizo el collage y superposición de videos creados para la plataforma Youtube, documentales, artículos de televisión y entrevistas, con el interés de señalar el alarmante crecimiento de los movimientos conservadores en Brasil y la influencia que ejerció internet en este proceso. Vista a la luz del presente, esta marcha es evidente, al considerar a los agentes presentes en el video, con discursos dotados de violencia, meses después ganaron protagonismo en el escenario político nacional, dando lugar a la ocupación de cargos públicos a partir de las elecciones de 2018. El video surge como resultado de un análisis que vislumbró el proceso de protagonismo de la derecha en la política brasileña.

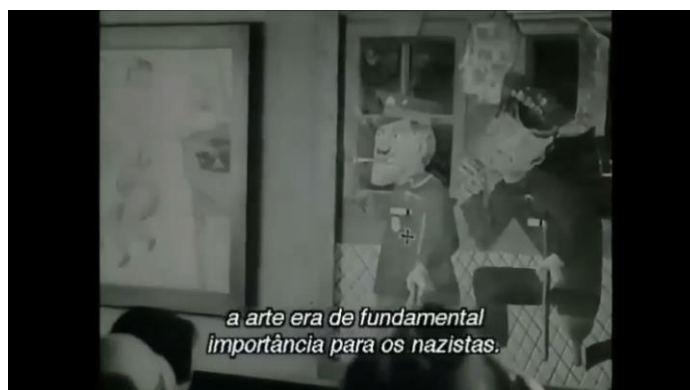


Imagem 13: *Fricções e Presente(s)*
mp4, 19'05"

Link: https://www.youtube.com/watch?v=Quo_QfNMQPI&t=942s

Podríamos centrarnos en la historia del collage, como una técnica ampliamente debatida por los experimentos cubistas a principios del siglo XX, evocada aquí del interés de los pintores por sugerir una estructura que guiara la visión en múltiples ángulos, percibiendo diferentes planos y volúmenes. En este sentido, entiendo mi práctica ligada al collage, ya que mi trabajo en video está asociado a un interés por interconectar diferentes discursos que abarcan nuestro presente, y al mismo tiempo traslapando pasado, presente hacia un futuro. Ante esto, atenerse a la obra *Fricciones y Presente (s)* (2018), desde la perspectiva del panorama político cultural de 2021, confirma algunas tesis ya explicadas en el momento de su concepción, entre 2017 y 2018.

El primer punto a tener en cuenta sería el paulatino y alarmante aumento de la influencia de internet en el mundo contemporáneo, considerando que todos los extractos utilizados en el proceso de montaje fueron tomados de la plataforma Youtube, comprada por Google en 2006 para Estados Unidos. \$ 1,65 mil millones. Debido a la visibilidad y facilidad de acceso, se crea una nueva forma para que millones de personas se entretengan, pronto la plataforma pasó a ser utilizada como un poderoso medio de propaganda política. Durante mi estancia de un año en la Universidad de Jaén (España), a través de una *beca de atracción de talento*, comencé a investigar más de cerca esta plataforma como un eje importante de debate sobre temas de actualidad. Su centralidad adquiere aún más relevancia, ya que no solo encontramos contenido desarrollado específicamente para él en la plataforma desde la creación de los "youtubers", sino que también es posible acceder a videos de artículos de programas de televisión, telediarios, extractos de series. y documentales históricos, concentrando así una importante colección de videos donde sería posible encontrar múltiples puntos de vista sobre un mismo tema.

Varios pensadores se han volcado a entender la alienación como consecuencia del modo capitalista de organización social que adquiere nuevas formas y contenidos en su proceso dialéctico de separación y cosificación de la vida. Entre estos escritos, *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, desde los medios de comunicación y el fetichismo, establece puntos de contacto entre religión y marketing, postulando que el espectáculo generaría nuevas formas de ver y entender el mundo desde el principio. las imágenes. Lo considero un aporte importante a la reflexión sobre YouTube y su papel en una sociedad cada vez más consumista y conectada.

Además del entretenimiento, estas imágenes comienzan a constituir un imaginario que modula nuestra existencia a través de la influencia de la opinión pública y la asociación con partidos políticos, Guy Debord afirma que:

El espectáculo, entendido en su totalidad, es simultáneamente el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un complemento del mundo real, un adorno decorativo. Es el corazón de la irrealidad de la sociedad real. En todas sus formas particulares de información o publicidad, o consumo directo de entretenimiento, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante. (DEBORD, 1997, p.6).

Desde este ángulo, el video se abre con una cita de Debord, apuntando al entretenimiento como la práctica central del espectáculo, no un complemento de nuestra realidad social, sino un elemento básico en su constitución. En este punto, es posible establecer proximidad entre la sociedad del espectáculo y el pensamiento descolonial, ya que esto apunta al proceso intrínseco de re-articulación de las fuerzas sociales que forman nuestras categorías epistemológicas y legales. En el proceso de edición se optó por apuntar a la influencia entre la corrupción, la política y el arte, rescatando episodios pasados que muestran las continuidades entre la política nacional, desde la época colonial hasta el presente. Así, en una escena de *El Mecanismo* (2018), una serie inspirada en las investigaciones de la Operación Lava Jato⁴³, un personaje cita la corrupción ya presente en el establecimiento de la familia real en la ciudad de Río de Janeiro a principios de siglo XIX, aludiendo al caso ilustrativo de un traficante de esclavos, Elias Antônio Lopes, quien obsequió al príncipe regente el palacio que había construido en la finca São Cristóvão, recibiendo cargos políticos⁴⁴ a cambio del presente, en palabras de D. João VI, ganancias resultantes del “notorio desinterés y demostración de fidelidad, que proviene de gravar a mi Persona Real” (GOMES, 2007, p.245). De esta manera, Elías vive una vida plena y muere dueño de una fortuna distribuida en palacios, granjas, acciones del Banco do Brasil y barcos de esclavos.

⁴³ La Operación Lava Jato fue un conjunto de investigaciones, algunas de ellas controvertidas, llevadas a cabo por la Policía Federal de Brasil, que cumplieron más de mil órdenes de allanamiento e incautación, arresto temporal, prisión preventiva y conducción coercitiva, con el objetivo de investigar un esquema de lavado por dinero. que movió miles de millones de reales en sobornos. El operativo inició el 17 de marzo de 2014 y cuenta con 80 fases operativas autorizadas, durante las cuales más de 100 personas fueron detenidas y condenadas; finalizando el 1 de febrero de 2021.

⁴⁴ Entre eles: Comenda da Ordem de Cristo; propriedade do ofício de tabelião e escrivão da Vila de Parati; o posto de deputado da Real Junta do Comércio; foi sagrado cavaleiro da Casa Real e agraciado com a perpetuidade da Alcaidaria Mor e do Senhorio da Vila de São José Del Rei, na comarca do Rio de Janeiro; nomeado corretor e provedor da Casa de Seguros da Praça da Corte e responsável pela arrecadação de impostos em várias localidades.

El arte, la política y la corrupción se mezclan en el Brasil contemporáneo, y vinculados a posiciones y jerarquías históricas, la práctica de la censura en las obras de arte como un campo poderoso para resaltar la maduración del nacionalismo. *Fricciones y Presente (s)* (2018) buscó proponer diálogos y choques como una forma de rearticulación del pasado, frotando elementos de la historia y las estructuras sociopolíticas. El énfasis en tales temas se puede comprender mejor cuando se analiza a la luz de ciertos procesos coloniales que continúan revelando la cara más oscura de nuestro pasado, como el racismo, el sexismo, la homofobia y las múltiples formas de opresión. En este sentido, algunos hechos ocurridos en 2017 llamaron la atención sobre el clima de intolerancia y violencia que encendió la discusión sobre el arte contemporáneo en el país, basada en premisas conservadoras. Tres hechos cobran protagonismo en el escenario nacional: el primero fue la detención del artista Maikon Kempinski por parte de la Policía Militar, quien debió firmar un detallado acto obsceno mientras realizaba una performance de ADN de DAN frente al Museo Nacional de la República, parte de programa del evento Palco Giratório, muestra teatral impulsada por el Servicio Social de Comercio (Sesc), proyecto que ganó el Premio Klauss Vianna Danza Funarte (2012) y formó parte del espectáculo “Oito Performances”, dentro de la *Terra Comunal* (2015) exposición de Marina Abramovic en Sesc Pompeia (SP). Los videos dan fe de la intolerancia de las fuerzas del Estado hacia las manifestaciones artísticas, los cuales fueron avalados por otros dos eventos que tuvieron como principio las manifestaciones organizadas en las redes sociales por movimientos de derecha, como el Movimento Brasil Livre - MBL.

En septiembre, estalló la polémica tras la exposición Queermuseu - Cartografías de la diferencia en el arte brasileño, realizada en Santander Cultural (Porto Alegre), blanco de acusaciones de apología de la pedofilia, zoofilia y difamación religiosa. Estas acusaciones han creado un pánico moral por las manifestaciones artísticas, encabezadas por grupos cristianos, especialmente católicos, junto con la MBL y el diputado Marcel van Hattem. Ante tales sucesos, Santander decidió cerrar la exposición. Varios artistas fueron blanco de ataques y amenazas, por ejemplo, una de las artistas de la exposición, Adriana Varejão, fue agredida por el vocalista de la banda Ultrage a Rigor, quien usó su foto como base y le atrajo un pene hacia la boca. En la camiseta de Adriana, la cantante escribió “puta” y en el pie de foto, la cantante se burló de su discurso: “el arte debe tener total libertad, ¿te gustó esta, Adriana?”.

Las acusaciones contra la exposición Queermuseu resultaron en la convocatoria coercitiva del curador Gaudêncio Fidelis, quien se vio obligado a declarar en el Senado Federal sobre sus elecciones curatoriales.

Ese mismo mes, durante la 35ª edición del evento "Panorama de Arte Brasileira" en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP), el coreógrafo Wagner Schwartz presentó la performance La Bête. El actor Alexandre Frota realizó una transmisión en vivo en Facebook y algunas publicaciones en su cuenta de Twitter para protestar contra la "pedofilia en el arte", con base en el video que circula en internet, en el que una niña toca la pierna y la mano de Wagner Schwartz, performer qui no usaba ropa durante su presentación, que abordó el cuerpo y su manipulación en diálogo con la tradición neoconcreta brasileña. El Ministerio Público abrió una investigación acerca del posible incentivo a la pedofilia de la presentación. En el texto de apertura de la exposición, escrito por el curador Luiz Camilo Osório, señala que en este momento Brasil vive una de sus peores crisis de identidad, logo

Mezclar poéticas conflictivas, traer otras voces y gestos a las instituciones que construyen narrativas hegemónicas, revelar antagonismos y diferencias, todo esto es parte de una idea de Panorama y una discusión sobre Brasil⁴⁵.

Fricciones y presente(s) (2018), mezcló discursos de figuras como el cantante Eduardo Costa, el presentador Gilberto Barros, los políticos João Dória y Marcelo Crivella, quienes comentan sobre hechos culturales en Brasil desde una perspectiva asociada a la ola conservadora o marea azul, nombre que se le dio al fenómeno político que surgió a mediados de la década de 2010 en América del Sur, tras el giro a la izquierda. A estas figuras se suma el discurso de youtubers como Nando Moura, André Moscoso, Tulla Luana, Guilherme Marques, figuras de amplio público que avalan una crítica agresiva a la libertad artística y las posibilidades de la creación poética. No solo estableciendo puentes entre momentos históricos, la obra buscó establecer un espacio crítico que ayude en la legibilidad del momento presente. Estos discursos se intercalan con extractos del documental sueco *Architecture of Destruction* (1989) dirigido por Peter Cohen, obra que narra los ideales estéticos nazis que sirvieron de base a las prácticas violentas de homogeneización de la nación.

⁴⁵ Texto de apertura de la exposición que se encontraba en la pared del 35º Panorama del Arte Brasileño.

A finales de 2017, ya era posible identificar discursos airados, que ganaron espacio en el ámbito de la política, ya que si bien no demuestran claras pretensiones políticas, Youtube fue una de las principales plataformas para difundir los ideales de los electos. En las elecciones de octubre de 2018 Arthur Moledo do Val, también conocido por su seudónimo *Mama I hablé* con 2,5 millones de suscriptores en su canal de youtube, fue electo diputado estatal por São Paulo con 478.280 votos. El actor Alexandre Frota se destacó en 2017 por publicar videos en las redes sociales en los que criticaba duramente al gobierno de los expresidentes Luiz Inácio Lula da Silva y Dilma Rousseff, y también fue electo diputado federal por São Paulo con 155.522 votos. En este mismo campo, el periodista y youtuber Joice Hasselmann, quien fue considerado en 2017 como una de las personalidades más influyentes y notorias de las redes sociales⁴⁶, se convirtió en la mujer más votada para la Cámara de Diputados en la historia de Brasil con 1.078.666 votos.

Estos números muestran la relevancia de internet en términos del auge del conservadurismo, el video funciona como una predicción del auge de la derecha en Brasil, y de acuerdo con estos episodios de 2017, los intereses y caminos que seguiría la política con respecto a la cultura. y la esfera política. Ese mismo año llegó a Brasil la filósofa estadounidense Judith Butler, siendo agredida nada más aterrizar en el aeropuerto, hecho que apunta a la dimensión de la disputa política en la que se ha convertido su presencia, blanco de una intensa campaña online de grupos ultraconservadores que exigieron la cancelación de su discurso, que se desarrolló bajo protestas frente al Sesc Pompéia en São Paulo, donde participó en el seminario *Os Fins da Democracia*, para hablar precisamente sobre los desafíos de la democracia contemporánea, en la manifestación, muñecas de tamaño natural con el rostro de Judith fueron golpeados y quemados por una multitud delirante.

El 18 de septiembre de 2017 se emitió el programa TV Verdade en SBT / Alterosa, con la presencia del entonces diputado federal Jair Bolsonaro, donde su discurso se refirió a los episodios más violentos de las dictaduras latinoamericanas, aludiendo a disparos de opositores. En este programa asegura que a los autores de la exposición se les debe disparar con un rifle, y al ser interrogado repite 3 veces que se debe disparar a la gente, y al ser interrogado por el presentador, dice

⁴⁶ Instituto ePoliticSchool (ePS).

demagógicamente que esto sería un "poder de expresión". Ese año, cuando se empezaron a dar a conocer las primeras intenciones de votación, Bolsonaro no era uno de los candidatos más expresivos, apareciendo con un promedio del 16% de intenciones de voto y en las elecciones de 2018, junto a los YouTubers ya mencionados aquí, es electo con el 55,54% de los votos válidos, convirtiéndose en el 38º Presidente del país.

Otro episodio futuro que da fe de la fuerte inclinación derechista de este gobierno, hace justicia al vínculo ya establecido por el video con el documental *Arquitectura de Destrucción*, ya que el discurso nazi fue asumido por el secretario de Cultura, Roberto Alvim, designado por el presidente en noviembre de 2019. El 16 de enero de 2020 el mandatario elogia en directo a Roberto Alvim, donde dice "Ahora sí tenemos un verdadero Secretario de Cultura. Que atiende los intereses de la mayoría de la población brasileña, conservadora y cristiana". La misma fecha Alvim publica un video institucional en el que parafrasea extractos de un discurso pronunciado a directores de teatro en 1933 por el ministro de Propaganda de la Alemania nazi, Joseph Goebbels. Roberto Alvim afirma que "el arte brasileño en la próxima década será heroico y será nacional [...] o de lo contrario no será nada". En el video, la música de fondo fue la ópera *Lohengrin* (1850), de Richard Wagner, asociada a la ideología nazi, así como la disposición del escenario que adoptó una estética que también se utilizó en esta ideología. Con esta postura políticamente impensable, incluso para políticos de extrema derecha, el presidente que primero dijo "no comentar el caso", por las enormes repercusiones, lo exonera. En el despacho de Alvim se pudo encontrar bajo un caballete el diseño de una cruz, símbolo de una orden religiosa militar de caballería que existía en la Edad Media (Orden de los Templarios) y también una cruz de Lorena, símbolo medieval de resistencia, honor y fe cristiana.

Los discursos precarios de la lógica eliminan la posibilidad de un debate que no esté ligado a determinadas categorías de brutalidad, considerando así la violencia epistemológica y la actualización de los procesos de subalternización instaurados en el presente. La edición pretendía mostrar el poder de lidiar con el pasado a través de cruces audiovisuales fragmentados, como una forma de elaborar la memoria de la crisis. Señalando así cómo determinadas ideas mantienen continuidades en el presente, donde múltiples agentes canalizan energías hacia la aniquilación de subjetividades y formas artísticas y reflexivas.

Capítulo 4: LA PERSPECTIVA DE LA SANACIÓN DESDE EL ARTE COMO PLATAFORMA DE EJERCICIO CONTRAHEGEMÓNICA⁴⁷

4.1. Reordenar el silenciamiento: cuando la historia no cuenta

A la luz del concepto de pliegue (anteriormente discutido en la sección 3.1), destacamos los santos que componen la serie *para el dolor, el cansancio y el agotamiento* (2018) de Castiel Vitorino Brasileiro y Monumento a la voz de Anastácia (2019) de Yhuri Cruz. Proyectos que reordenan temas como el silenciamiento y la exclusión, entendidos como ejes centrales para cuestionar el lugar ocupado por grupos históricamente subalternos. Si bien el arte ha funcionado históricamente como uno de los recursos fundamentales para la construcción de la hegemonía, a través de la recombinación creativa y la síntesis de diversos elementos se establece un terreno fértil para ejercicios de sanación contrahegemónica que promuevan nuevas metodologías y epistemologías. Mediante la manipulación de conceptos relacionados con el pensamiento decolonial, estos artistas fomentan un nuevo orden político y social, evidenciando interconexiones que permean continuos procesos de exclusión.

El arte contemporáneo y el pensamiento decolonial son los elementos centrales de este trabajo que, además de explorar las peculiaridades de un tema complejo, también se interesa por examinar cuestiones relacionadas con el campo reciente de los estudios afrolatinoamericanos. El foco de estos análisis es la comprensión más amplia de cómo viven las sociedades contemporáneas, en sus respectivos territorios, proponiendo un (re)dimensionamiento de las relaciones de convivencia, ya sea que se basen en cuestiones sociopolíticas, espaciales o culturales y artísticas. En este sentido, buscaremos abordar cómo las poéticas de dos artistas presentan proyectos culturales que parten de la reflexión sobre categorías de subordinación y silenciamiento, tomando esto como eje central para pensar el lugar que ocupan los grupos subalternos dentro de la persistencia de la lógica colonial en el Brasil contemporáneo. Así, retomando los temas de la ascendencia, dando vueltas a las

⁴⁷ Este artículo es un desdoblamiento de la investigación de doctorado *Colonialidad y cuerpo: las relaciones entre poder, arte y pensamiento decolonial*, somado a los debates generados en la XIX *Hispanic and Lusophone Conference: Silenced Voices* en la University of California el 19 de abril de 2019 y en la 1ª *Continental Conference on Afro-Latin American Studies*, en el Afro-Latin American Research Institute en Harvard University el 11 de diciembre de 2019.

historias de la esclavitud y la emancipación, destacando las debilidades del mito de la democracia racial y la posibilidad de entender el arte contemporáneo como un espacio de rearticulación del pasado, propiciando procesos de sanación.

Considerando el arco definido para los análisis que aquí se diseñarán, inicialmente evalúo la posibilidad de construir diferentes paralelos a partir del concepto de estudios afrolatinoamericanos, encaminados a incentivar y promover investigaciones que abarquen diferentes clases sociales y sus potencialidades para rearticular narrativas. y circulación epistemológica. Los investigadores George Reid Andrews y Alejandro de la Fuente en *A criação de um campo: estudos afro-latino-americanos* (2018), señalan que este campo no se restringe a una búsqueda de reconstrucción del pasado, sino que refuerza la construcción de epistemes relacionadas con las luchas contemporáneas por la justicia racial. Frente a esta prerrogativa, cabe señalar que los autores afirman que “uma compreensão mais rica destas histórias de raça, cultura, nação e mobilização é indispensável para imaginar um futuro de igualdade, respeito, convivência e inclusão” (ANDREWS & FUENTE, 2018, p. 37). Considero la herencia de los modelos coloniales de pensamiento y conducta y otras configuraciones de los sistemas de poder, como poderosos detonantes del hacer artístico.

A partir del indicativo de Andrews y Fuente, se abren puentes instigadores a realizar y en este caso particular el investigador Jota Mombaça, señala que “que el amor y cuidado del cuerpo necesitan coexistir con un proceso radical de re-articulación de los significados que atribuimos al cuerpo”⁴⁸. En vista de lo que expone Mombaça y alineando este argumento con la propuesta de los autores, es posible afirmar que, además de ser un espacio de creación y reflexión, el arte ofrece un espacio de debate sobre los males de una vida que se encuentra constantemente amenazada, concibiendo estrategias para fomentar la alteridad. Algunos artistas desarrollan diversos proyectos para pensar cómo se articulan las relaciones entre el arte contemporáneo, las humanidades y la participación política en aras de identificar y cuestionar la interconexión que permea la continuidad de los procesos de silenciamiento que se dan en distintas escalas temporales y espaciales, haciendo uso

⁴⁸ Tradução Livre: que o amor e o cuidado do corpo precisam coexistir com um processo radical de rearticulação dos significados que atribuímos ao corpo. Jota Mombaça: “Mi cuerpo es tanto un lugar de fuerza como de fragilidad”. Entrevista publicada no jornal La República (08/07/2017). Fonte: Acesso em 25 de janeiro de 2018.

de diferentes disciplinas que se vinculan con las artes y ayudan en su comprensión y desarrollo. Algunas instituciones culturales son escenario de iniciativas que plantean una crítica a las estructuras coloniales, y cuestionan remanentes de colonialidad que permean nuestro ahora, de esta manera distintas geografías apuntan al creciente interés que el tema ha ido adquiriendo en los debates contemporáneos. Esta reflexión enfatiza la importancia de la existencia y resistencia de distintas conciencias identitarias, así como de otros distintos procesos de comunicación y cognición.

La investigadora Sandra Martínez Rossi afirma que, en la producción contemporánea, sería posible identificar una raíz conceptual americana mayoritariamente asociada a temas de inmigración, segregación, injusticia social e identidad cultural (ROSSI, 2008, 572). Se advierte que en la última década podemos encontrar un creciente interés por este debate en la producción de artistas alrededor de todo el planeta, ya que los debates que históricamente fueron asociados a la periferia, han ido adquiriendo cada vez más centralidad en los debates sobre la realidad del planeta y del futuro de la humanidad en su conjunto, ya que la crisis de los refugiados, las cuestiones ambientales, la agudización de los contrastes entre clases, se incrementan visiblemente cada día, convirtiéndose en parte de una agenda global de articulación y lucha política. El énfasis en tales temas se puede entender mejor cuando se analiza a la luz de los procesos coloniales que continúan mostrando la cara más oscura de nuestro pasado hoy, como el racismo, el patriarcado, la expropiación y las múltiples formas de opresión, estructuras que mantienen y actualizan las categorías de comprensión de los cuerpos, definiendo existencias y circulaciones posibles y deseadas. Uno de los conceptos que ayudan a reflexionar sobre la aceptabilidad de los cuerpos es el de la colonialidad del poder, que en palabras del sociólogo Lucas Trindade Silva,

se forma no colonialismo (pacto colonial) do século XVI e se reproduz para além dos processos de independência política formal – define a “classificação social básica” e hierárquica – pretendente a fundamentação científica no século XIX – entre os povos dominantes (metrópole) e os povos dominados (colônias) “em torno da ideia de raça” (QUIJANO, 2002, p. 13), enquanto conversão da diferença cultural em diferença natural – racialização arbitrária de elementos genéticos como a cor da pele e características anatômicas (SILVA, 2016, p. 143).

En este sentido, el colonialismo mercantil del siglo XVI se reproduciría más allá del período en el que tradicionalmente encaja, ya que los procesos de independencia política formulados durante los siglos XIX y XX no abdicaron de la jerarquía de distribución del poder, fundando la organización social y la lógica cultural que permea la formación de la sociedad actual y sus estructuras epistemológicas y jurídicas, definiendo contornos desiguales para las experiencias de múltiples grupos que comparten un mismo espacio/tiempo.

En *Mundos y conocimientos de otro modo* (2003), Escobar entiende las epistemologías de frontera como “o que emerge nos momentos de fratura dentro do imaginário do sistema-mundo produzindo uma dupla crítica (do eurocentrismo, ao mesmo tempo que das tradições excluídas). [...] É o deslocamento e ponto de partida como crítica e afirmação de uma ordem alternativa do real” (ESCOBAR, 2003, p.66).

Profundizando un poco más en estas cuestiones, es importante reconocer en la obra de Castiel Vitorino Brasileiro e Yhuri Cruz, ya que algunos de los proyectos de estos artistas proponen nuevas posibilidades analíticas del pasado, y al mismo tiempo también asumen posiciones éticas en el presente, promoviendo la justicia racial frente a la violencia actual. El pliegue, al tiempo que permite el encuentro entre puntos distantes, si se considera desde la perspectiva de la linealidad, también está dotado de una potencia poética que fortalece/multiplica las posibilidades de existencias que articulan discursos sobre sí mismas y sobre el otro. Para ello, estos artistas utilizan formas que van más allá de la cuestión material, utilizando formatos seleccionados por sus posibilidades de circulación, en este caso, los santos.

Castiel Vitorino Brasileiro e Yhuri Cruz, desarrollan obras que utilizan como medio las Pagelas devocionales, conocidas popularmente como santinhos, pequeñas tarjetas impresas que retratan las devociones católicas, producidas en masa para uso de los seguidores religiosos. Suelen representar una escena religiosa o la figura de un santo en tamaño reducido, para facilitar su transporte, y en la parte trasera pueden tener oraciones, dedicatorias o homenajes.

4.2. Castiel Vitorino Brasileiro y la gestión de la curación después de un proyecto de olvido

Me centro en las imágenes que componen la serie *Para el dolor, la fatiga y el agotamiento* (2018) de Castiel Vitorino Brasileiro que fueron distribuidas durante la performance *Plantas que curam* (2018), realizada en Pracinha do Itararé (Vitória, Brasil) en 23 junio de 2018 y en el Morro da Fonte Grande (Vitória, Brasil) en 1 de julio de 2018. El proceso creativo de Castiel es visto como una experiencia de incorporación, pues entiende su cuerpo negro, testicular y femenino como un lugar de memoria. Su producción artística se ubica en una encrucijada epistémica, presentando vías de escape de la colonialidad. La serie presenta un conjunto de mandingas, para aliviar el dolor de los cuerpos violentados por el racismo. Las mandingas son amuletos producidos y utilizados en busca de protección y poder, término de origen africano proveniente del reino musulmán de Malí, que floreció en el valle del Níger y Senegal alrededor del siglo XIII y según el antropólogo e historiador Leonardo Bertolossi, las mandingas son símbolos de “intercâmbio cultural entre a Igreja das irmandades e os calundus, as bolsas de mandinga refletiam a diversidade de idéias e práticas da ‘medicina mágica’, muito popular na América portuguesa do século XVIII” (BERTOLOSSI, 2006). Término de gran interés para la psicóloga Castiel Vitorino, quien entiende la ocupación de los espacios del arte como un espacio de elaboración de armas de guerra epistemológica contra la colonización de pensamientos y deseos, equipotente con prácticas como la capoeira y el congo, afirma:

O adoecimento é uma experiência psíquica-corpórea. A saúde dos violentados, demanda modos de cura que estejam atentos para pontos específicos de nossos corpos, pois as dores da alma são sentidas na pele, carne e osso. silenciamentos fazem a garganta doer. Em nossos gestos, há pensamentos. E o pensamento, se produz no movimento do corpo. Sob orientação de uma benzedeira negra, utilizei do passado para compreender o presente e produzir temporalidades e corporeidades mais saudáveis⁴⁹.

⁴⁹ Fonte: Site da artista: http://castielvitorinobrasileiro.com/perfor_plantas-que-curam. Acesso em 05 de dezembro de 2019.



Imagen 14: Castiel Vitorino Brasileiro. Plantas que curam. Ação de 3 horas, Vitória, Espírito Santo, Brasil. Foto de Rodrigo Jesus. Fonte site da artista, acessado em 21 de março de 2020, https://castielvitorinobrasileiro.com/perfor_plantas-que-curam



Imagen 15: Castiel Vitorino Brasileiro. Plantas que curam. Ação de 3 horas, Vitória, Espírito Santo, Brasil. Foto de Rodrigo Jesus e Felipe Lacerda. Fonte site da artista, acessado em 21 de março de 2020, https://castielvitorinobrasileiro.com/acao_plantas
FG

La investigación se realiza con la colaboración de un curandero, agente que constituye un elemento importante de la cultura popular en Brasil, articulando un proceso de curación que consiste en realizar una oración acompañada de gestos, generalmente asociados a hierbas con poderes sobrenaturales, por regla general. , es alguien de la propia comunidad, que recibió las enseñanzas de los antiguos, de forma oral (por lo que existen pocos registros sobre las posibles fórmulas, así como el secreto de la oración que pronuncian). La serie está compuesta por seis imágenes: Compresas para el dolor de ojos; Baño para ataques de ansiedad; té de romero; Ungüento; Jabón y Jarabe para el dolor de garganta. Estas recetas son desarrolladas con la sanadora Yasmim Ferreira, utilizando el pasado para comprender el presente,

forjando temporalidades y encarnaciones más sanas. He aquí un extracto del texto que acompaña la serie:

como expectorar silenciamentos
aglutinados em minha garganta?
o que impede minha fala?
EU VOU GRITAR
tentaram me calar
EU VOU GRITAR
oralidade é ciência?⁵⁰



Imagem 16: Castiel Vitorino Brasileiro. Santinhos, da série "para dor, cansaço e exaustão" 2018 (6 peças), 12cm x 8cm, frente e verso. Foto de Rodrigo Jesus. Fonte site da artista, acessado em 21 de março de 2020, <https://psicotendencia.blogspot.com/2018/06/santinhos-da-serie-para-dores-cansacos.html>

Castiel articula, elementos de sabiduría ancestral mezclados con premisas desde una perspectiva anticolonial, en este sentido las recetas se acompañan con formulaciones sobre los temas tratados en la obra de Gayatri Spivak (1985) y Grada Kilomba (2008), quienes, en sus investigaciones, apuntan al problema del silenciamiento y la no escucha, evidenciando la violencia que opera dentro de la

⁵⁰ *Idem.*

cultura, formulada por pensamientos e ideologías resultantes de categorías epistemológicas y jurídicas.

En la pieza Jarabe para el dolor de garganta, la imagen contiene los ingredientes necesarios para la receta y las instrucciones para su preparación. En el reverso, Castiel especifica las propiedades curativas de cada uno de los ingredientes, como, por ejemplo, el jengibre y la malva que “ayudarán a identificar y expectorar las lágrimas infecciosas aglutinadas en tu garganta” y contiene el texto resaltado: “para el dolor de garganta, provocada por gritos de rabia y desesperación contra el silenciamiento...”. Y por último, destacando las propiedades curativas del hinojo que “te calmará la garganta, ayudando a reducir el dolor del racismo que dificulta el habla”. En el catálogo de la exposición *Lo trauma es brasileiro*, investigadora Napê Rocha dice que Castiel Vitorino Brasileiro ha buscado en su trabajo “resgatar os saberes das benzedadeiras, rezadeiras e curandeiras pretas capixabas, que têm em seu ofício a manutenção do bem-estar e as práticas de cura por meio da integridade entre corpo, mente e espírito” (ROCHA, 2019, p. 12).

4.3. La liberación del poder del habla a partir de la imagen de Yhuri Cruz

A la luz de este debate, se puede establecer paralelismos con la práctica de Yhuri Cruz, politólogo que desarrolla su práctica artística a partir de configuraciones poéticas entre lo fantasmal y lo real, explorando la necropolítica como plan neocolonial, y manipulando lo que él llama “memorias subterráneas”. Las cuestiones sobre la monumentalización y el protagonismo se exploran en obras como *Memorial al Fantasma* (2018), el fresco *Monumento a la presencia* (2018), montado en la exposición Formación y Deformación, en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage y *O Cavalo é Levante - Monumento a Oxalá y el Trabajador* (2019) ganador del IV Premio Reynaldo Roels Jr.

En 2019, en la exposición *Corpos-cidades*, en el espacio Pence (Río de Janeiro, Brasil), Yhuri presenta el proyecto Monumento a la voz de Anastácia (2019), compuesto por el fresco VOZ (2019) acompañado de estampas, que fueron disponibles para ser tomadas con los visitantes y distribuidas a sus redes. En este santo creado por el artista encontramos una imagen acompañada de la Oración por la Liberación de Anastasia. En la imagen en cuestión, Yhuri cambia los elementos de

la imagen, parte del libro *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde*, publicado en 1839 por el diseñador y escritor Jacques Étienne Victor Arago. Registro que se realizó mientras acompañaba una expedición en Río de Janeiro, entre diciembre de 1817 y enero de 1818; o posiblemente durante su posterior visita de tres meses de junio a septiembre de 1820.

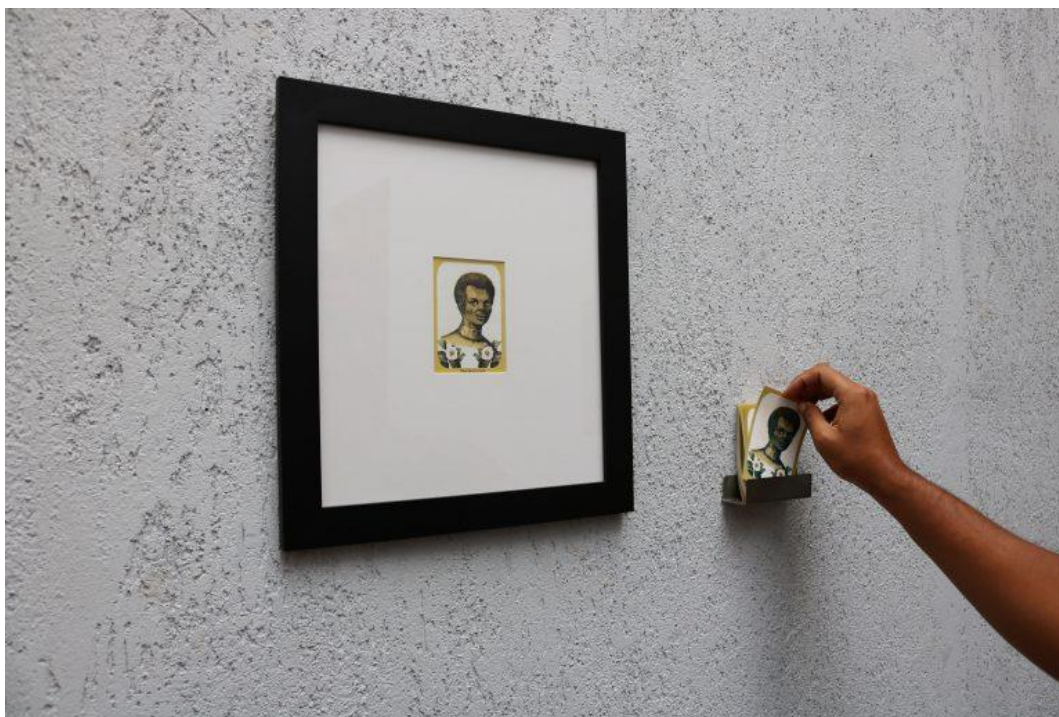


Imagen 17: Distribuição de santinhos da Oração a Anastácia Livre, 2019. Fonte site do artista, acessado em 21 de março de 2020, <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>

La imagen representaba a un esclavizado del siglo XVIII, usando la Máscara de Flandes, una máscara hecha de hojalata, utilizada durante el período de la esclavitud en Brasil, un castigo contra los levantamientos, que impedía a los esclavizados ingerir alimentos, bebidas o tierra. En esa época, el hábito de comer tierra (geofagia voluntaria) provocaba una infección que imposibilitaba al esclavo para trabajar. En el artículo *Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint* (2009), los investigadores Jerome Handler y Kelly Hayes se enfocan en los procesos de proliferación de la imagen de Arago asociada a múltiples narrativas que describen la vida de una esclava llamada Anastácia, convirtiéndose en una imagen de devoción y símbolo del orgullo negro. Para ellos, “the mute Anastácia speaks to the graphic horrors of chattel slavery: the sexual abuse and rape, hard labour

and torturous punishment endured by generations of black slaves” (HANDLER & HAYES, 2009, p. 26). La leyenda de Anastasia tiene múltiples orígenes y variaciones, minuciosamente analizadas en el libro *Blessed Anastácia: Women, Race, and Popular Christianity in Brazil* (1998), por el profesor de la Universidad de Syracuse, John Burdick. No podemos ofrecer una respuesta definitiva sobre los procesos que hicieron que la imagen de Arago fuera leída como femenina y fusionada con estas narrativas, pero en el artículo de Jerome Handler y Kelly Hayes se considera un caso interesante la iconografía de esta imagen, que ilustra la cruces entre los procesos de memoria colectiva, representación visual e imaginación religiosa. Ellos señalan que

And in the brief descriptions in 1822 and 1839 that explicate the picture, Arago made it plain that he was referring to at least several people. In any case, the male pronouns that Arago used in his references to this image (e.g., ‘voyez cet homme,’ ‘c’est un esclave,’ ‘voici un autre’) make it equally clear, despite its somewhat androgynous appearance, that the image was intended to depict a male, not a female (HANDLER & HAYES, 2009, p. 40).

Los caminos narrativos de esta imagen están relacionados con la historia de la Iglesia de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos (Río de Janeiro, Brasil), que fue construida en el siglo XVIII y se convirtió en centro de devoción y lugar de refugio para las personas esclavizadas que escapaban de las dependencias de los esclavos y se llevaban consigo los instrumentos de tortura y maltrato a los que eran sometidos. La iglesia funcionó como espacio de resistencia y elaboración de la lucha abolicionista en Brasil, donde José do Patrocínio, Joaquim Nabuco y André Rebouças⁵¹, realizaron reuniones que definieron acciones para el fin de la esclavitud. En 1968, un pequeño museo anexo a la Igreja do Rosário, el 'Museu do Negro', estaba preparando una exposición para conmemorar el 80º aniversario de la abolición de la esclavitud en Brasil. Y el director incluye en la exposición la imagen del libro de Arago, que según Burdick, pasó relativamente desapercibida.

⁵¹ Em 7 de setembro de 1880 fundaram A Sociedade Brasileira Contra a Escravidão.

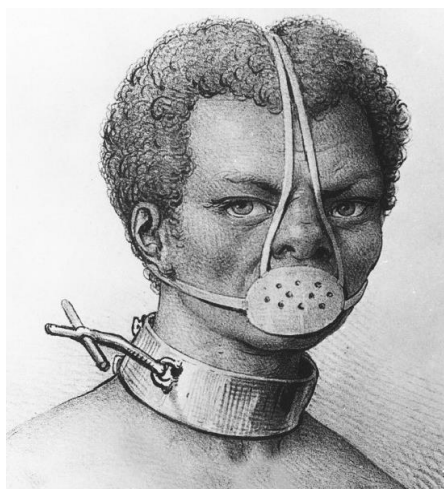


Imagen 18: "Máscara de hierro y collar para castigar a los esclavos, Brasil, 1817-1818", Imágenes de la esclavitud: un registro visual del comercio de esclavos africanos y la vida de los esclavos en la diáspora africana temprana, consultado el 21 de marzo de 2022, <http://slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1299>

En este guión entra en escena la princesa Isabel, fallecida en 1921, figura que en 1888 firmó la ley encargada de la abolición formal de la esclavitud en Brasil, su muerte se produjo en Francia, donde se exilió junto a otros miembros de la familia real. En 1953, sus restos fueron llevados a Brasil con la intención de ser enterrados en la catedral de Petrópolis, (Río de Janeiro, Brasil), pero el funeral no se llevó a cabo por no recibir recursos económicos de la Unión. Al cumplirse 50 años de su muerte, sus restos fueron colocados en el Museu do Negro para una vigilia de dos semanas, atrayendo a miles de visitantes. Durante este episodio, el dibujo de Arago se encontraba junto al sarcófago de Isabel y, según Burdick, en este momento se produce la fusión entre el culto a Anastasia y la imagen de Arago. En la tesis de maestría de la historiadora Mônica Souza, ella todavía señala la importancia del contexto de la década de 1970, en la que "a imagem evocava sofrimentos que ultrapassavam o período escravista brasileiro e faziam sentido nas práticas cotidianas do momento. Assim como a máscara de flandres a impedia de falar, também a ditadura brasileira fazia calar" (SOUZA, 2001, p.94).

A principios de la década de 1970, la imagen pronto se convirtió en objeto de devoción popular y comenzaron a surgir varias historias sobre Anastasia. Hubo peticiones pidiendo a la Iglesia Católica que la reconociera oficialmente como santa. En 1990, la cadena de televisión Manchete, emitió una miniserie titulada Escrava Anastácia, varios grupos de teatro realizaron interpretaciones de su historia de vida. La persecución de la imagen de Anastácia también enfrentó barreras internas y

externas dentro del catolicismo, una disputa muy interesante bajo la cual podemos encontrar ricamente explorada por la investigación de Mônica Souza (2001), donde se detienen en el curso de la construcción simbólica que tuvo lugar a lo largo de la años setenta en Río de Janeiro y la reconstrucción de la memoria y la identidad de los integrantes de la Irmandade do Rosário y São Benedito dos Homens Pretos. Su investigación continúa en su doctorado, donde aborda los oráculos, la creencia y la magia entre los cariocas, con énfasis en Preto Velho, entendido como una entidad espiritual compleja y dinámica, sujeta a constantes reordenamientos y transformaciones, muy presente en el campo de lo sagrado brasileño. En su artículo *Escrava Anastácia e pretos-velhos: a rebelião silenciosa da memória popular* (2007) presenta ambos como productos complejos resultantes do processo criativo de reflexão e elaboração de memórias da escravidão na “cultura popular”. La devoción a Anastasia generó una inmensa gama de representaciones que se pueden encontrar acompañando a santos con oraciones o dando forma a esculturas sagradas.



Imagen 19: Escultura de Anastasia. Gesso e pigmento, s.d. Foto de Vicente de Mello.



Imagem 20: Santinhos com a imagem de Anastasia. Foto de Vicente de Mello

La difusión de la imagen de Arago asociada a los mitos de Anastasia toca temas relacionados con la creación y circulación de imágenes históricas vinculadas a periodos violentos de la historia reciente del país y también a los complejos sistemas de hibridación cultural y formación religiosa en contextos diaspóricos. En este sentido, vale la pena considerar que durante el período colonial, la ganancia del dueño dependía de la expropiación del trabajo, por lo que la enfermedad era tratada como una pérdida económica, por lo que la estructura esclavista desarrolló dispositivos para evitar que esto sucediera, por ejemplo en las máscaras registradas por los dibujos del francés Debret, que viajó a Brasil entre 1816 - 1831, y por el inglés Thomas Ewbank, que estuvo en Brasil entre 1845 y 1846, publicando también un relato de sus viajes.



Imagen 21: "Masque de fer blanc que l'on fait porter aux nègres", Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora, accessed March 21, 2020, <http://slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2996>

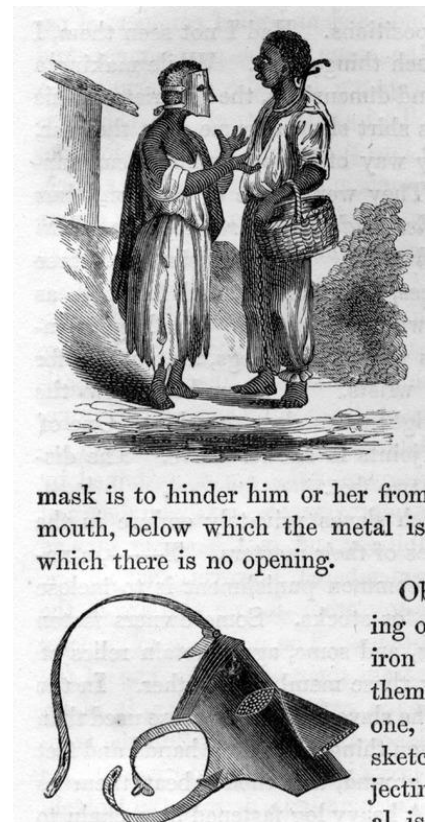


Imagen 22: "Untitled Image (Metal Face Mask)", imagens da escravidão: um registro visual do comércio de escravos africanos e da vida escrava na diáspora africana primitiva, acessado em 21 de março de 2020, <http://slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2592>.

En el camino trazado por la imagen de Arago, vemos la apropiación de una imagen asociada a las tecnologías de tortura y sometimiento del otro, transmutada en

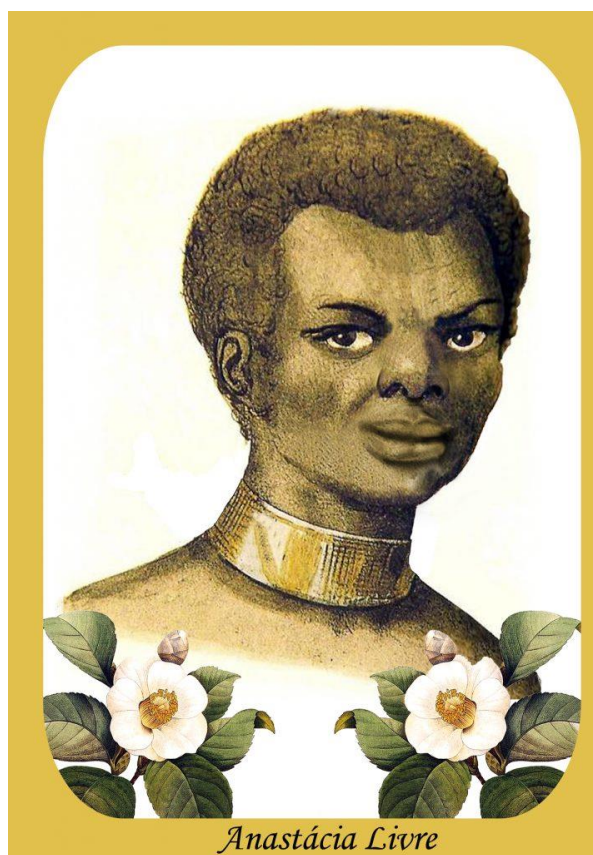
un elemento de adoración, fe y esperanza, que contiene aspectos prácticos y operativos del camino de la espiritualidad frente a las dificultades contextuales. En palabras de Jerome Handler y Kelly Hayes

The mute Anastácia has provided an opportunity for many Brazilians to narrate a painful era in their history and to reclaim a past that, in ways large and small, continues to affect the present. But the phenomenon of Anastácia also speaks to larger issues of religious formation in diasporic settings, attesting to the importance of visual images in the processes through which individuals draw upon heterogeneous elements originating in disparate cultural contexts to create essentially new composite traditions that reflect local histories and needs (HANDLER & HAYES, 2009, p. 49).

Al liberar esta imagen de su violento yugo colonial, Yhuri Cruz libera poéticamente la imagen de Anastácia, al mismo tiempo que reclama nuevas posibilidades de enunciación en el campo histórico-artístico. Trazamos paralelismos con el texto ¡Hacia una redistribución desobediente de la violencia de género y anticolonial! publicado con el apoyo de la 32ª Bienal de São Paulo, por la teórica Jota Mombaça, donde discute la necesidad de rearticulación frente a la violencia sistémica, haciéndola urgente “um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo” (MOMBAÇA, 2016, p.5). Yhuri establece paralelismos con la idea de imagen dialéctica presentada por Walter Benjamin, pues cuando nos encontramos frente a la nueva imagen de Anastácia, ya liberada de las tecnologías coloniales, podemos pensar en la imagen como dotada de una amplitud cognitiva e histórica, que mucho más que establecer puentes entre el pasado y el presente, establece un espacio crítico que ayuda en la legibilidad del momento actual. Benjamin afirma que el índice histórico de imágenes dice

não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o

agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (BENJAMIN, 2006, p. 505).



Oração à Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a **quem luta por dignidade**.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento a voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Imagem 23: Oração à Anastasia Livre, 2019. 7 x 10 cm. Frente e verso. Fonte Site do artista, acessado em 21 de março de 2020, <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>

Cómo podemos concluir con Jota Mombaça “interessa, aqui, a dimensão ética que se desdobra dessas interrogações, e nesse sentido, interessa intensificar o interrogatório do pós-colonial rumo a uma ética posicionada contra as ficções de poder e atualizações da colonialidade na experiência ordinária dos dias”⁵². Los múltiples matices de estas obras se pueden vislumbrar en la fotografía tomada por Paulo Oliveira, donde Valéria (madre de Yhuri) junto al artista presenta ambas representaciones de Anastácia. A través de sus obras, Yhuri y Castiel muestran nuevos saberes y prácticas de conocimiento, no restringidas al campo discursivo del arte y la visualidad. Tanto Yhuri Cruz como Castiel Vitorino Brasileiro desarrollan propuestas que parten de un imaginario filosófico, organizado por los códigos de

⁵² Jota Mombaça. Não existe o pós-colonial! Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16117914.htm>>.

legitimidad del hacer artístico, y que emergen desde dentro de estos códigos como posibilidad de su propio dismantelamiento, tanto de la actividad artística como de la propia ontología. asociados con estos cuerpos y sus lugares de tránsito.



Imagen 24: Valéria, Yhuri e as duas Anastácias. Foto de Paulo Oliveira / CABINE, acessado em 21 de março de 2020, <https://medium.com/cabine/v%C3%ADdeo-perfil-a-pretofagia-de-yhuri-cruz-cabine-ed0532a9b74>

Capítulo 5: DIÁLOGOS ENTRE OBRAS, ESPACIOS Y CONTEXTOS

5.1. ¿Hay cura en la actividad del curador?

Volviendo al Documento del Área Capes (documento que sirve de base para el debate del prólogo de esta tesis), me interesa el punto 2.4. lo cual apunta a las Perspectivas del impacto del PPG en Artes en la sociedad, y en ese sentido considero interesante acudir a la acción desarrollada en los últimos semestres, cuando vinculado a este Programa de Posgrado, tuve otros desarrollos de mi investigación , que si bien no tiene relación directa con mi práctica artística, las premisas y postulados conceptuales que aquí articulo, dieron como resultado proyectos que se propusieron impactar a la sociedad. Algo como “impactar la sociedad” puede parecer muy ambicioso, pero en cierta medida, el impacto social de mis actividades se vislumbra mejor desde mis proyectos curatoriales, porque además de la presentación pública de mis obras, las curadurías se desarrollaron para mí en este camino, son las acciones de mayor impacto social, en la medida en que a través de él articulé discursos y gestioné obras artísticas a favor de un objetivo común, ya sea a través de la lógica del encuentro de múltiples artistas, ya sea a través de la elucidación teórica de propuestas que, despliegan cuestiones que fueron planteadas a lo largo de la construcción de esta tesis.

Evoco así algunos de los proyectos que realicé. La lógica adoptada no es la de un informe de actividad, nos interesa señalar la superposición de mi práctica poética, extendida a la práctica curatorial, entendiendo que ambas se complementan y completan. Estos proyectos reflejan el potencial de innovación del conocimiento producido por los Programas de Posgrado a los que estoy vinculado. En el punto 2.4 del documento del área, mi formación puede ser evaluada según el siguiente parámetro:

O potencial de inovação dos conhecimentos produzidos pelo PPG em termos de seus aspectos sociais e culturais: avalia-se de que modo a produção intelectual de discentes e docentes podem impactar a sociedade, seja por propor uma nova tecnologia social, seja por ter relevância em termos de atuação cultural, seja por desenvolver estratégias inovadoras e inclusivas do ponto de vista social, cultural ou ambiental, seja por sugerir o avanço nas fronteiras do saber acadêmico artístico-cultural via novas formas de reflexão histórica, crítica, teórica ou poética-processual (CAPES, p.13).

Aunque a los ojos de quien lea esta tesis, tal ejercicio pueda parecer redundante, reafirmo la importancia de sacar a la luz estos parámetros, aclarando en qué consiste esta tesis, porque en este proceso de escritura sigo aprendiendo con cada una de las páginas presentadas. Esto lleva a otra pregunta central, porque lo que me intrigaba al principio de cada uno de estos proyectos era:

5.2. ¿Qué podría ser una curaduría decolonial?

Esta pregunta nos lleva a pensar en el papel del curador. En este sentido, considero mi trabajo con la historiografía del arte, y también mi actividad curatorial, ya que vengo trabajando en los últimos años guiado por intereses que se despliegan a partir de este cuestionamiento. No solo me pregunto qué podría ser una curaduría decolonial, sino también una historiografía decolonial, una “teoría” decolonial; en definitiva, una posición que asume proposiciones antihegemónicas como detonantes de creación y elaboración sobre el trabajo artístico y curatorial actual. Los curadores crean más que exposiciones, actúan en defensa de la práctica artística y construyen infraestructuras esenciales, actuando en espacios e instituciones de arte, asumiendo así una posición única, impactando el campo artístico y las comunidades a las que sirven. Me interesa pensar la relación entre propuestas curatoriales, programas públicos y pensamiento decolonial, y el desarrollo de proyectos en el contexto de Brasil y Europa.

Contribuir a la reflexión sobre entrelazamientos epistemológicos, a mi modo de ver contribuye a la formulación de prácticas artísticas y curatoriales que cuestionan explícitamente los legados coloniales. En este sentido, vale la pena señalar las especificidades de una posición decolonial, frente a los proyectos poscoloniales, como lo señala Walter D. Mignolo, en *Desobediencia Epistémica* (2010), donde el autor afirma que el poscolonialismo y la teoría crítica son proyectos de transformación que operaron casi exclusivamente desde la perspectiva de la academia europea y americana. El poscolonialismo tiene como objetivo desestabilizar las teorías (intelectuales y lingüísticas, sociales y económicas) a través de las cuales los colonialistas “perciben”, “entienden” y “conocen” el mundo. Y la opción decolonial es un proyecto de desapego epistémico para la esfera social. Aunque también se vuelca al campo académico, este es visto como parte del mundo social, diluyendo así la idea de centro de acción y elaboración (MIGNOLO, 2010). Así, puede ser sumamente

enriquecedor pensar lo decolonial al interior de la academia, a través de los puentes que se establecen entre la actividad curatorial, ya que esta génesis apunta a un desapego a la esfera social, foco de las actividades del curador.

La ubicación de una obra, su disposición en tal o cual espacio, puede servir como punto de partida para importantes reflexiones, ya que la expografía y los cortes curatoriales revelan posiciones y discursos que son asumidos por quienes realizan la curaduría, ya sea una exposición temporal en una galería o la distribución de las colecciones en las salas de un museo, ningún aspecto debe pasarse por alto ya que no son elecciones neutras. Si bien ciertas obras forman parte de importantes colecciones públicas, su exhibición e investigación dependerán de elecciones curatoriales que revelen los intereses de los equipos de las instituciones. Así, además de integrar colecciones, una obra necesita condiciones de exhibición e investigación, éstas definidas por políticas internas de las instituciones. Vale la pena recordar el caso ya discutido aquí sobre *The Jungle* (1943) de Wilfredo Lam (Ver capítulo 2).

Investigar y exhibir obras de arte crea perspectivas y enfoques específicos, por lo tanto, es una posición de poder, y se debe optar por estrategias que escapen a una tradición de no escucha. Correspondería entonces al curador (re)articular diferentes lenguajes, narrativas, geografías e historias, enumerando investigaciones que exponen la existencia de un sistema de vigilancia con múltiples cruces. Es decir, los caminos tomados por las sociedades fuera del eje son un esfuerzo por abdicar del proceso de subalternidad que todavía impone su yugo. Por el momento, vuelvo a evocar a I. Wallerstein, pues trata cuestiones que se ajustan a mi enfoque, especialmente cuando observa que debemos situar la realidad que estamos estudiando en el contexto más amplio: la estructura histórica en la que encaja y cómo se relaciona con el contexto en el que dialoga.

5.3. Deriva continental

Tentar reunir em uma superfície de inscrição algo maior que nós mesmos é o desafio levado a cabo por artistas e poetas através do tempo, cada um tentando a sua maneira, dar conta daquilo que os ultrapassa enquanto possibilidades de expansão. *Este texto dialoga com os ECOPOEMAS (1983), do poeta chileno Nicanor Parra, com trabalhos de artistas que em diálogo almejam romper com os limites entre subjetividades e seu entorno. Compreender a dimensão do mundo com nossa*

acanhada proporção pode ser um desacato ao contentamento físico, sobrando assim, a poética como estratégia de elaboração. Por isso, tanto artistas, quanto poetas se destacam nesse exercício podemos aproximar também, os cartógrafos, pois tanto na paisagem do mundo, como na coleção de mapas, encontra-se a mesma tendência à enciclopédia e a mesma preocupação de fazer desta enciclopédia uma experiência visual. Trata-se, na cartografia e na pintura, de reunir, num pequeno espaço, nos limites de uma superfície de inscrição, a totalidade dos caracteres do mundo terrestre.

ECOPOEMAS (1983), do chileno Nicanor Parra		
Deriva Continental EL MUNDO ACTUAL? EL inMUNDO ACTUAL!	Buenas Noticias: la tierra se recupera en un millón de años Somos nosotros los que desaparecemos	basta de profecías apocalípticas ya sabemos QUEL MUNDO SE ACABÓ
Ya no pedimos pan techo ni abrigo nos conformamos con un poco de aire EXCELENCIA!	..ojo peligro ...a cero metro	El error consistió en creer que la tierra era nuestra cuando la verdad de las cosas es que nosotros somos de la tierra

Limitações geográficas impõem fronteiras políticas e imaginárias, que culturalmente alteram a ordem de vida de populações ao longo da história humana. E quando pensamos em história “humana” devemos nos dar conta da insignificância desta frente à história geológica do ambiente sob o qual caminhamos. Podemos alcançar, através da geografia e geologia, tempos onde os atuais continentes não tinham oceanos como bordas (ao menos como conhecemos). Os perímetros continentais dão pistas, que levaram o cartógrafo Abraham Ortelius a apresentar pela primeira vez a hipótese acerca da deriva dos continentes em 1595. Seguido por Charles Lyell, que em *Principles of geology* (1872) afirmou que os continentes “embora permanentes por épocas geológicas inteiras, mudam suas posições inteiramente com o passar dos anos. A grande lentidão com que sempre ocorre a mudança resulta de uma peculiaridade na configuração externa da crosta terrestre” (LYELL, 1872, p. 258).

E, com base nessas ideias, o geofísico Alfred Wegener foi o primeiro a usar a frase “deriva continental” em *Die Entstehung der Kontinente* (1912). Nesta exposição pensei na articulação entre cinco eixos, onde a geografia é abandonada e vinte e três

artistas, cada um ao seu modo, vão tecendo caminhos transcontinentais, que junto às palavras de Nicanor Parra, pensam a América Latina com suas urgências em prol da manutenção de uma biosfera habitável, onde as “gentes” não se sobrepõem às matérias que se avizinham em nosso tempo. Se os continentes puderam se mover, novas formulações podem ser possíveis, ainda que para isso a imaginação deva ser tensionada até o limite, para que então, surja a voz de um coro planetário. Abandonando o tempo e as categorias que dele advêm, a permanência e a simbiose, tornam-se plausíveis como uma onda migratória rumo ao futuro.

As duas fotografias da série *Limite Oblíquo*, de Vicente de Mello, propõem exercícios ficcionais a partir dos sedimentos de eventos meteorológicos, que trazidos à margem, formam figuras como *4.9 milhões* (2021) e *Fóssil* (2021), o desejo de uma arqueologia que se constrói pela ruína, marcas de um tempo que a vida humana não alcançaria sem os disparadores imaginários. Anseios presentes também na série *Lugares remotos* (2019) de Piti Tomé, onde printscreens de imagens de satélites apresentam lugares longínquos que tomam como pressuposto a distancia humana que ainda não invadiu tais ambientes, livres da ação física, mas como o centro de uma grande cidade, suscetíveis aos impactos globais.

Os Ciclos de vida evidenciados na série *Vestígios imagináveis* (2019) de Marcos Duarte, aproximam, osso e terra, pó e vida. Repercussão e eco-simbiose, como Emerson Uyrá projeta em *Ensaio Fogo* (2018) da série *Elementar*, onde em suas próprias palavras são “imagens inspiradas em histórias naturais de bichos, gentes e plantas, que driblam a desgraça com beleza, potência e diversidade”. Em *O que me envolve* (2021) de Ana Bia Silva, vemos a mesma metamorfose, em impressões de mulheres em palha, ao mesmo tempo, matéria e invólucro, memória e cuidado. Xadalu Tupã Jekupé em *yvy’i* (2019), retorna a figura do milho e terra da aldeia Pindó Mirim na gravura que integra a série *Cosmovisão*, onde partindo da mitologia Guarani Mbya propõe o pensamento como genesis para criação de um novo mundo, conhecimento ancestral, e que a partir do milho, pode comunicar mundo espiritual e físico. Barro e saberes ancestrais dão formas as 88 mini moringas que formam a instalação *Na hora da sede* (2021) de Walla Capelobo, que além de receptáculo de cerâmica para carregar água, são tecnologias que possibilitam trazer o rio para perto daqueles que têm sede. Necessidade fisiológica que orienta também a xilogravura de Flora Ramos, já que *Água Viva* (2019) traz a Espada de São Jorge,

conhecida por ser uma plantas com ação purificadora para os ambientes e energias assentada em um filtro São João, aparato cerâmico que utiliza a força da gravidade para purificação da água, que desde sua criação na virada do século XIX para o XX – uma época marcada pelo contágio de doenças epidêmicas-, influi na saúde pública. Misticismo e invenção em prol da satisfação e manutenção corpórea e espiritual, moldada pela água, substância essencial para a origem e sustento da vida. Terra | Água ·

A resistência e a continuidade são elementos que chamam atenção em distintos ecossistemas, como *Ori* (2020), integrante da série de mucosas de Diambe da Silva, pensadas como raízes crioulas que através da união de radículas comestíveis – batata doce, inhame, açafrão-da-terra e gengibre – que somam-se à um dos mais antigos vestígios alimentares da humanidade, o pão, provisão encontrada em assentamentos com mais de 30 mil anos. Como a cerâmica, os pães são queimados e junto aos tubérculos crescem ocupando espaços expositivos, como mucosas que revestem as cavidades do organismo e se abrem para o ambiente exterior. Ambiente esse, usado como superfície para os desenhos de Vitor Mizael, que em *Sem título* (2015) utiliza caixas usadas para transportar objetos de arte, como suporte para o desenho de pássaros impossíveis, onde as relações de opressão são moldadas pelo fantástico que se revela pelo lado externo. Relações interespecies estão similarmente presentes nos trabalhos de Ruan D’Ornellas, que em *Processo de gentrificação* (2020), pensa ciclos da vida e processos urbanos, a partir da transformação e remodelação de colméias como ninhos para João de Barro, operárias desalojadas por forças desproporcionais. Gentrificação também funciona como interesse de pesquisa de Rafael Bqueer, que performa a alienação ambiental em contato com fábulas em *Alice – Chá Olímpico* (2016), onde a literatura infantil se mescla à questões vinculadas à expropriação e a falta de saneamento básico, problemáticas periféricas, no século XXI, agravadas pelos grandes eventos globais.

Em *Pink* (2020), as Irmãs Brasil dançam em frente a paisagens bélicas, buscando sobrepor realidades de condenação adiando um fim em meio a guerra iminente, tendo o risco como projeção a ser superada sobre os corpos das travestis brasileiras, corpos que resistem a tanques de guerras e as dinâmicas de morte perpetradas pela colonialidade global. Neste mesmo sentido, Panmela Castro em o vídeo *Medo* (2019), articula a hiper visualização da violência infligida sobre o corpo

das mulheres a partir da técnica de execução milenar, o apedrejamento, mas que subverte a agência do poder, desmantelado pela ação da artista. Método similar ao utilizado por Paul Setúbal na série *Compensação por excesso* (2018), onde o cassete, instrumento de afirmação da força militar contra o corpo de manifestantes, tem sua rigidez potencializada pelo uso do bronze, mas que insubordinadamente, registra um negativo do corpo do artista. Corpos mais resistentes que o nitreto de boro hexagonal, os quais, na tormenta resistem, ainda que o medo, possa suspirar sobre suas peles. Construções que pensam o limite da fragilidade humana, como na instalação *Lugar Seguro* (2018) de Morani, onde o perigo não se contém no interior, nem no exterior, mas sim no território entre ambas delimitações, como as disputas fronteiriças, que tem no entre lugares a marca do risco do deslocamento.

O mundo continua, ainda que submerso em profecias sobre o fim, os continentes ainda se movem, as estações ainda continuam. Rafael Adorjan em *Religare 9* (2014), registra detalhes que ultrapassam as visões propiciadas pela Ayahuasca, abolindo as delimitações da realidade e voltando-se para a interioridade como caminho além. A forma espiralar, sob a qual é moldada a cerâmica *Caninana* (2020) de Ayla Tavares, é presente em distintas configurações biológicas, na pequenez da dupla hélice do DNA e na imensidão de uma galáxia. Tanto uma serpente característica da América do Sul, quanto uma personagem mítica do folclore brasileiro. Enquanto, Gilson Plano em *Dormimos: eu no início e ele no fim* (2019), pensa a ficção e encantamento, onde a memória toma forma como escultura, ao dormir, alfa e ômega, início e fim, tensiona a temporalidade ultrapassando as vidas que experienciam o mundo do agora. Encontro no sono, onde tanto a vida que se inicia é encharcada do suspiro que se esvai, assim, equilibrando aquilo que está no presente.

A teoria da Deriva Continental só foi finalmente aceita com base em fósseis de répteis aquáticos encontrados no Brasil e na África do Sul (*Mesosaurus*) e répteis terrestres encontrados na África, Índia e Antártica (*Lystrosaurus*). Pequenos seres que serviram para aceitação da flutuação de continentes, o macro confirmado pelo micro. Equilíbrio e deslocamentos transtemporais, o múltiplo podendo se revelar uno. Todas essas derivações se dão neste planeta e na atual configuração geológica da Terra, mas ao mesmo tempo não se conformam nelas. Em Deriva Continental, apresentamos sonhos coletivos, que se experienciam em exposição. Assim, a

paisagem e a ambiência, embora estejam no mundo, não se configuram apenas por ele, sendo a imaginação capaz de guiar a produção artística por outras realidades possíveis. Temporalidades difusas que confundem e se fundem. Se Abraham Ortelius em 1595 pode perceber que os continentes vagam como uma massa flutuante pela litosfera terrestre, como concluir que algum postulado possa delimitar o que é possível criar? viver? sonhar? O mundo compartilhado por nós é o mais comum dos possíveis. As urgências climáticas apenas atestam o esgotamento de nossos problemáticos modos de vida. Sendo assim, a deriva, com os pés apoiados nos continentes possíveis de serem habitados, revela-se o único caminho possível.



Imagem 27: Walla Capelobo. Na hora da sede, 2021. Mini moringas em cerâmica.



Imagem 28: Irmãs Brasil. PINK, 2020. Vídeo, 42m 12s.



Imagem 29: Rafael Bqueer. Alice - Chá Olímpico, 2016. Impressão em papel fotográfico. 73 x 113 cm.

5.4. Más allá de los martirios

Martírio:

1. La muerte o tormentos sufridos a causa de una religión, ideales, etc.;
2. Dolor o sufrimiento, físico o moral, de gran intensidad;
3. Trabajo largo y duro.

A história do Brasil, como tantas outras, toma solidez e concretude ancorada a claros objetivos, desvelados a cada dia por pesquisas que se propõem varrer esta narrativa a contrapelo. Nossa política, economia, jurisprudência e imaginário podem ser reconstituídos até suas origens, eventualmente curiosas, estranhas ou anedóticas. Para além dos martírios articula um pensamento em torno desse tema, como foco para a produção recente de artistas do Centro-Oeste - esta que é a região menos populosa e, ao mesmo tempo, a que detém a segunda maior superfície territorial, com uma média mais de quatro cabeças de gado para cada habitante, é zona da pecuária extensiva. Vazio, pasto e poucos donos: a ferra de nosso tempo.

Há milênios as religiosidades (ficcionalis para aqueles que não partilham destas comunidades) delimitam modos de convivência, e no século XVIII, a ficção mescla-se intensivamente com a política, logo dando contorno ao que seriam as instituições modernas. Sendo assim, relacionar as antigas expedições ao Centro-Oeste brasileiro, estabelecendo pontos de conexão com obras que tensionam narrativas como uma possível gênese de construção do real, sugere formas alternativas de pensar os processos constitutivos de nossa historiografia e geopolítica. O futuro do passado, o tempo do agora, foi definido através do pensamento e da ação, mas com grande destaque para a ficcionalização e sua posterior adesão como veracidade.

Quando nos voltamos à história, vemos a herança de distintas dinâmicas, como as expedições que refletiam o conhecimento cartográfico como uma das tecnologias centrais para a expropriação. O Tratado de Tordesilhas (1494), firmado entre Portugal e Espanha, com a intenção de demarcar os limites de exploração dos dois reinos no Atlântico Sul, e que seria suspenso a partir do advento da União Ibérica, e assegurar o investimento da coroa portuguesa em expedições em busca de metais preciosos no interior do Brasil. Remontamos então a mitológica Serra dos Martírios (nomeada assim, pois segundo os bandeirantes, nela havia a presença de desenhos que lembravam os martírios de Cristo): uma terra vista por duas crianças em 1673. E que

mobilizou uma nova expedição em busca dessa memória infantil, que 49 anos depois (1722), resultou no encontro de muitas minas de ouro em Goiás, tornando este a segunda maior fonte deste minério no Brasil do século XVIII. A história desta serra é narrada pelo escritor Francisco Marins, que se coloca a pensar nos modos como pequenos acontecimentos podem ter “influência decisiva sobre o destino das criaturas e até sobre o futuro de um país” (MARINS, 1978, p. 57), ou seja, logo “os rumos de muitas vidas podem ser determinados por pequenos fatos, aparentemente sem importância até para os que dele participam” (idem). Deste modo, um pequeno acontecimento pode ser determinante em um tempo futuro que ainda nem ousamos conceber.

Sete artistas: Iris Helena; Ludmilla Lima; Luciana Paiva; Helo Sanvoy; Sallisa Silva; Talles Lopes de Oliveira e Raísa Curty; contribuem, cada um ao seu modo, no alargamento das usuais vias de compreensão do mundo. Heranças coloniais adquirem outras roupagens quando associadas ao anseio por uma modernidade; e as ficções que se originam nesses modos de pensamento, podem ser contrapostas a outros modelos que operem não na continuidade, mas sim na ruptura de tais delírios de dominação.

Ludmila Lima, em *Caleidoscópio* (2021), nos apresenta uma metáfora para pensar o lugar da pedagogia e das mudanças resultantes dos processos que, em um país como o Brasil, adquirem múltiplas camadas, ao se chocarem frontalmente com a história de subjugação e de distinção educacional; via possível para ampliação de novas perspectivas em prol da ocupação de outros lugares sociais. Nesse mesmo caminho, em *Experimentação: tocando as nuvens* (2021), os distanciamentos impossíveis podem ser não apenas superados pelo olhar, como também pelo tato. O mesmo cosmos que é observado e tocado por Ludmila, adquire contornos que expõem modos coloniais de acumulação e esgotamento das energias vitais de nossas terras. Esses modos insustentáveis de gerir nossos recursos também atravessam a obra *Feliz Aniversário Abrolhos* (2015), de Raísa Curty e Ale Gabeira, em que a partir de uma expedição de bicicletas, ambos observam a insignificância do homem diante da era geológica, e os marcadores culturais e temporais tornam-se ínfimos diante de tal amplitude cronológica. Uma recordação de que embora nossas ações possam ser extremamente nocivas ao meio ambiente, as feridas que abrimos no planeta ocasionam infecções que, em última instância, impossibilitaram a existência de nosso

próprio ecossistema. Em *Bichos BR060 #2* (2017), Raísa dota de movimento ossos recolhidos na beira da rodovia BR 060, contrapondo a possibilidade de coabitação entre seres vivos e habitats ocupados por grandes estruturas para escoamento de mercadorias. Ainda que a hibridização tecnológica seja uma ficção almejada por muitos, a automatização de processos biológicos contém em si, muitas armadilhas oriundas das noções de progresso.

O projeto de Brasil fracassou, pois historicamente foi definido por agentes movidos por ideais que traziam imbuídos a segregação e a desumanização, logo sua redefinição deixa de ser uma via de mão única, devendo assumir uma forma múltipla, e que não persiga um fim teleológico, já que todas as utopias modernistas tiveram seu fim decretado por sua impossibilidade de auto-compreensão.

Os trabalhos de Luciana Paiva, *O A partido e a linguagem falida* (2019) e *Inverso* (2019), são obras que se moldam a partir de tradições centrais para o entendimento da história da arte e da arquitetura no Brasil, onde os ideais construtivos e modernos foram acompanhados de traumas, fracassos e contradições. A imagem arquetípica de construções monumentais traz consigo falhas centrais ao sair do campo da ficção para a implementação, abordagens necessárias e latentes como desdobrado na pesquisa de Talles Lopes, que a partir de obras como *A grande orla de Novo Aripuanã* (2020), *Clube Belavistense* (2021) e no *Banco da praça da igreja Santo Antônio* (2020), partem do campo arquitetônico e expõe a contradição de imaginários colonizados. Uma lógica que se espalha pelas margens dos grandes centros urbanos, pode ser vislumbrada a partir do uso das formas empregadas em construções, e funcionam como registros arquitetônicos da perseguição de sonhos utópicos de assimilação a partir da emulação de um léxico formal.

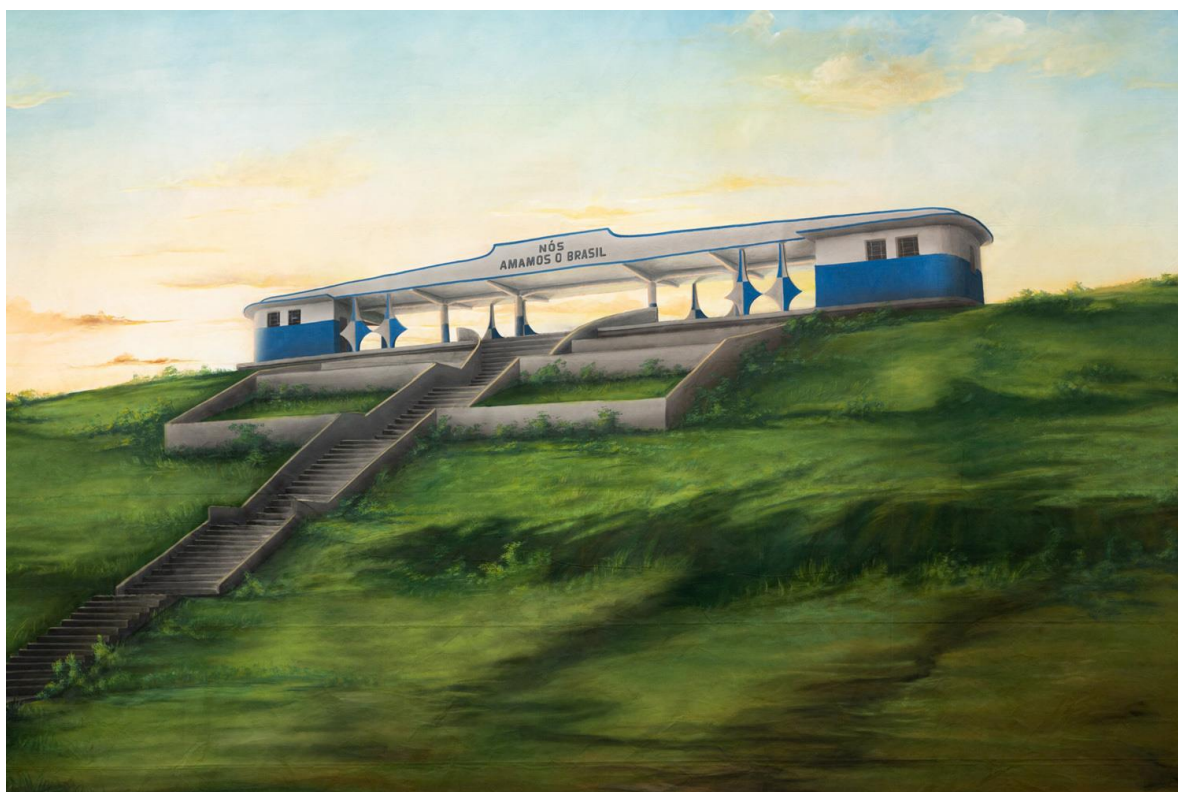


Imagem 30: Talles Lopes de Oliveira. A grande orla de Novo Aripuanã, 2020. Acrílica sobre tecido, 280 x 400 cm.

Quais narrativas são consideradas dignas de serem fixadas na história? Essa pergunta é central nas obras *21 Volumes* (2021) de Iris Helena e *Refazendo Mitos* (2019/2020) de Helô Sanvoy, pois ambos se opõem, e desmantelam a neutralidade das práticas de monumentalização e de manutenção da memória. Questionamento que tem sua continuidade na indagação acerca dos grupos e das identidades que acessam as tradicionais ferramentas mnemotécnicas. A subjugação histórica buscou distanciar a possibilidade de práticas que assegurem a manutenção das culturas, principalmente das populações negras e indígenas, como aborda *Matéria Escura* (2022) de Helô Sanvoy e *Identidade é ficção* (2019) de Sallisa Rosa, articulando o autorretrato e o entrelaçamento entre corpo e elementos da história e da cultura. Um debate central diante da exacerbação dos ideais nacionalistas e supremacistas em vigor, que tem ganhado cada vez mais aderência. Por sua vez, em *Diálogo [Lonalândia]* (2018), Iris Helena alude aos acampamentos fornecidos aos trabalhadores responsáveis pela construção de Brasília, habitações precarizadas que acompanham a destituição econômica da classe operária e migrante. Em *Constelação Colonial* (2021) Talles Lopes manipula mapas, tensionando a dicotomia entre leste e

oeste, e nesta sobreposição, borrando o mapa do Brasil, outro território revela-se como uma constelação, redesenhando relações entre aumento populacional, ocorrência de minerais e dados de importação e exportação,

Se a ficção foi manipulada de modo a construir novas realidades, certamente ela pode contribuir no desmonte de legados coloniais: reformulando as bases sob as quais delimitamos nosso imaginário, e apresentando possibilidades de construção coletiva. Cada uma dessas obras estabelece um tempo para além dos martírios, onde cada um dos artistas determina para si um campo de elaboração que extrapola fronteiras regionais, propondo novos modos de ver o Brasil. Articular a ficção e a história, mais do que uma nova forma de encarar o passado, nos apresenta uma outra possibilidade de futuro!



Imagen 31: Iris Helena. DIÁLOGO I Dialogue (LONALÂNDIA), 2018.



Imagen 32: Iris Helena. 21 Volumes, 2021.

5.5. Pitiú de Cobra & Saltação

I -

Tempestades de areia são fenômenos meteorológicos comuns em regiões áridas e semi-áridas, mas que no atual contexto global, marcado pelas urgências climáticas, emergem como realidade em ambientes nunca imaginados. Curiosamente seu processo se inicia com o vento que sopra a areia que começa a vibrar e movimentar-se através do processo de **saltação**, que quebra sólidos em partículas cada vez menores, até possibilitar a suspensão da matéria.

Manauara Clandestina é natural de Manaus, Amazonas, afro-indígena e seu trabalho dialoga com novas perspectivas sobre a vida travesti, questionando as condições de existência que as permeiam a partir de processos de transição de fronteiras. Ela vêm investigando os processos migratórios e as possibilidades de circulação a partir da vivência travesti como caminho central para criação de estratégias de guerra, tendo entre estas a migração como um aparato ancestral de continuidade de vida. Nesse sentido, suas memórias vão adquirindo rigidez, como um pequeno sólido que alcança os céus a partir da quebra, tendo nas ondas migratórias, e em tudo que surge a partir delas, a constituição de seu campo de experimentação.

A fotografia surge como prática de afirmação de subjetividades que não se deixam capturar pelas determinações a priori, que marcam a existência de mulheres racializadas em contextos globais. Em *O repouso do chuchu* (2018), o cotidiano de cuidado sobrepõe a precariedade e a violência existente nas grandes cidades, já que o que antecedeu o registro fotográfico foi um atentado transfóbico sofrido pela artista. Tomadas sob sangue insurgente, as terras sob as quais se construíram as cidades que hoje colapsam, há como herança um pacto colonial forjado à revelia de grande parte da população. Em *Sem título* (2018), as estruturas de subjugação são evocadas para o desmantelamento da opacidade dos trabalhadores que subjazem a paisagem das cidades. As entranhas revelam a continuidades entre imagens, rastros do projeto outrora colonial e atualmente contemporâneo, sustentado sob existências ignoradas pelos atuais sistemas de representação política, como em *As entranhas do meu lar* (2019) e *Heranças* (2021).



Imagem 33: Manauara Clandestina. O REPOUSO DO CHUCHU, 2018. Impressão digital (tríptico), 30 cm x 22 cm (cada).

Os regimes de marcação temporal também se inserem na pesquisa de Manauara, a partir da articulação de dípticos que marcam o início e o final do cronograma útil semanal. Em *Segunda-feira* (2020), temos o galo que anuncia o começo do agora, acompanhado da estilista não binária Dil Vaskes, um corpo encruzilhada na segunda de Exú, que a partir da tecnologia de upcycling e do acolhimento espiritual, propõe novos inícios para as mulheres que a circundam. Já em *Sexta-Feira* (2018), temos o retrato de suas ancestrais do presente, Terra e Mica, na companhia de Aretha, fixada ao provar um figurino no dia consagrado para Oxalá moço.



Imagem 34: Manauara Clandestina. SEGUNDA-FEIRA, 2020. Impressão digital (díptico), 70 cm x 50 cm (cada).



Imagem 35: Manauara Clandestina. SEXTA-FEIRA, 2018. Impressão digital (díptico), 40 cm x 30 cm (cada).

Manauara propõe um caminho possível ao gênero do retrato, pois enquanto agenciadora de novas imagens, seu corpo, mais do que ser retratado, traz a imagem de si e das suas como estratégia política de retomada dos modos de inscrição travesti

na história. Em *Epitácio Pessoa 122, Apartamento 31* (2018) e *Estação Moinho* (2019), o cuidado de si surge mais uma vez como urgência frente ao risco. Sendo assim, Manauara Clandestina, tem em seu sobrenome uma marca de sua trajetória, onde sua circulação pelos espaços transitados constituem seu repertório de análise das relações políticas, econômicas e afetivas que a atravessam. Próxima da maneira como o escritor José Tonus, entende a *clandestinidade*, que em sua visão, implicaria em “um deslocamento voluntário (ou involuntário) do sujeito em direção de um espaço que o abriga temporária ou definitivamente e com o qual estabelece relações de inclusão e exclusão, de vizinhança e distanciamento, de proximidade e de lateralidade”⁵³.

Um dos registros mais antigos da ocorrência deste fenômeno foi escrito pelo historiador grego Heródoto. Em 523 a.C., sob o regime de Cambises II, o império persa se preparava para destruir um templo em Siwa, localizado no deserto Saara, na fronteira com a Líbia. Porém, uma tempestade de areia fez desaparecer sob as areias do Egito 50.000 soldados. O que começou com a vibração da poeira sob o vento, foi capaz de proteger um templo da destruição bélica. Como uma onda migratória, a tempestade de areia começa com uma movimentação, deslocamento que pode aumentar exponencialmente, modificando o solo existente. A **saltação** surge mais uma vez como disparador de reações em cadeia, que vão da quebra até a flutuação, do impacto até a leveza. Se a tempestade de areia é capaz de beneficiar florestas tropicais da América Central e do Sul, com nutrientes minerais do Saara, os trabalhos de Manauara Clandestina aqui reunidos são mais uma ondulação de reação em cadeia, onde sua obra se liberta do peso do chão, almejando a leveza do ar.

II -

Pitiú é o nome que se dá à catinga que o peixe tem.

O que deixa rastros - olfativos - ainda segue invisível?

A exposição *Pitiú de Cobra* buscou tensionar o modo como historicamente as travestilidades vêm sendo alocadas em nossos contextos sociais, aproximando o passado do presente, e estabelecendo um solo possível para outros futuros. A mostra se organizou

⁵³ José Leonardo Tonus. *Migrantes e refugiados: à (a) espera de uma narrativa?*. Rev. Let. Hoje nº 53 (4), 2018, p.481.

a partir dos eixos: *Colonização, Sonho, Repouso e Construção*, uma ode ao encontro, movimento de afirmação de vida.

Seu processo de criação se dá na relação com suas irmãs, onde o resultado apresentado escapa das risadas, dos segredos e dos sonhos que constroem juntas. Encontros como abrigo desejante de mundos possíveis, livres da supremacia branca, patriarcado, capitalismo e heterossexismo. Um mundo diferente do agora, e “sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir” (WALIDAH, 2015, p.3).

Em *Sonhos de Ventura* (2017), vemos a pastora Ventura Profana a sonhar com a extinção das antigas estruturas onde se assenta o privilégio *cis*, almejando mananciais de bonança para aquelas anteriormente condenadas. Este díptico coloca em diálogo a abertura de caminhos, onde desejos, imagens, e fantasias, revelam-se como profecias de um tempo vindouro a ser materializado para além do onírico.

O que aquilo que passou pode nos dizer em 2021?

Cena 1:

Nos autos de processos inquisitoriais do Brasil colonial⁵⁴, podemos encontrar a acusação do português cristão Matias Moreira, que baseado no Direito Canônico, acusa a travesti, Xica Manicongo nascida no Congo, escravizada, quimbanda, de “fingir ser de diferente estado e condição” onde “o homem que se vestir em traje de mulher pagará 100 cruzados e será degredado para fora do Arcebispado da Bahia arbitrariamente, conforme o escândalo que der e efeitos que resultarem”⁵⁵.

Cena 2:

27 de fevereiro de 1987: início da *Operação Tarântula* da Polícia Civil de São Paulo. Teve em seu primeiro dia, 56 pessoas presas e cerca de 300 travestis e mulheres trans perseguidas na ação. Patricia Vieira Nascimento em entrevista à Folha de S. Paulo recorda: “Colocavam as travestis dentro do camburão e elas se debatiam. O carro ia em alta velocidade. Quando parava, tinha menina de braço quebrado, uma com o salto enfiado na

⁵⁴ Capitão Cardonega. História geral das guerras angolanas, 1681.

⁵⁵ Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853: § 939 e 958.

perna da outra. Era horroroso”⁵⁶, a operação ~~foi suspensa~~ em 10 de março do mesmo ano.

Cena 3:

17 de janeiro de 2008: Por volta das 22h20, um grupo de 20 travestis entra correndo em um hotel da Rua General Jardim, na Vila Buarque, no Centro, ao ver uma viatura da PM. O departamento da Polícia Judiciária da Capital mobiliza 900 policiais civis e 242 viaturas em uma megaoperação para combater a prostituição nas ruas de São Paulo. Resultando em 1.030 travestis, garotas e garotos de programa sendo revistados. “Uma viatura que levava uma travesti recolheu outra na Rua Dona Veridiana e mais quatro na Rua Major Sertório. As seis foram espremidas no camburão”⁵⁷.

Por que Jup do Bairro afirmou que autocuidado nunca foi skincare? Talvez repousar seja um privilégio das que podem parar, e não para aquelas que a migração é uma estratégia de continuidade. Em *O repouso do Chuchu* (2018) rituais estéticos mesclam-se com estéticas rituais, onde o repouso se destina para aquelas para quem repousar nunca foi uma possibilidade, seja em razão dos padrões impostos pela cisgeneridade, ou pelas necropolíticas em curso no Brasil. Qual peso está sob as costas daquelas que repousam?

Manauara se contrapõe à determinabilidade que busca marcar a existência de travestis e/ou mulheres trans negras, africanas e brasileiras, operando violências físicas e simbólicas desde tempos imemoriais. Estas cenas, articulam a metodologia utilizada por Denise Ferreira da Silva, onde implicações temporais constroem “uma figuração da atravessabilidade, quer dizer, de sua capacidade de atravessar, criar uma brecha no tempo linear”⁵⁸. Propondo assim prática artística como um “*locus* generativo para o engajamento em uma reflexão radical sobre as modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) que operam com plena força no presente global”⁵⁹.

No díptico *Colônia* (2017 - 2018), temos registros de anos distintos, que se completam na ênfase imagética da oratória euro-cristã, uma das sólidas bases da dominação patriarcal. Nesse sentido, a colonização deixa de ser, simplesmente, uma das formas como a espécie humana se espalhou pelo mundo, aludindo também à

⁵⁶ Isabela Barreiros. Operação Tarântula, publicada em 12/02/2021. Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/operacao-tarantula-acao-da-policia-de-sao-paulo-que-cacava-travestis.phtml>>

⁵⁷ Fonte: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/operacao-contra-prostituicao-nas-ruas-da-capital-termina-com-11-presos-448264.html>>. Acesso em 05 de junho de 2021.

⁵⁸ SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina Imaginação Política, 2019, p.151.

⁵⁹ SILVA, D. F. *Em estado bruto*. Revista ARS (São Paulo), nº 36, 2019, p. 46.

implementação de mecanismos jurídicos e disciplinares. Demônios e processos de catequização extrapolam a antiga história do Brasil, respingando na história recente, onde fantasmas coloniais tentam definir a ocupação de lugares sociais e políticos.



Imagem 36: Manauara Clandestina. COLÔNIAS, 2017 - 2018, fotografias (díptico), 40 cm x 30 cm (cada).

Desenvolvendo sua série, *Por Enquanto 35*, Manauara atravessou capitais como São Paulo, Londres, Barcelona, Rio de Janeiro e Salvador, considerando este um projeto contínuo, que reivindica a técnica do retrato como gênero artístico/tecnológico de inscrição de registros históricos. Metaforizando o apagamento da memória travesti nas grandes cidades ao eleger a *polaroid* - dotada de sua evanescência - como suporte.

O vídeo *Building* (5 '37"), foi um desdobramento de sua residência na Delfina Foundation, onde Manauara profetiza a chegada de um novo tempo, um futuro onde as travestis gozem de segurança e amor. Através de um deslocamento temporal, a montagem sobrepõe passado e presente a partir de investigação biográfica, subvertendo o tradicional modo como as parentalidades são invisibilizadas das histórias das travestis e mulheres trans. Fato resultante da normatividade que molda as concepções de arranjos familiares, historicamente pautados pela heterossexualidade monogâmica e reprodutiva.

Próximo ao Centro Histórico de São Paulo, Delirium se localiza na área onde a cidade foi fundada, em 25 de janeiro de 1554, pelos padres jesuítas Antônio de Vieira, José Anchieta e Manoel da Nóbrega. A área onde encontra-se a praça *Rotary*, possui uma história oficial iniciada com a venda da chácara do General José Arouche de Toledo Rendon (1756 — 1834) que havia transformado as terras de plantação de chá, em uma área de exercícios militares. Posteriormente vendida pelos herdeiros de Antônio Pinto do Rego Freitas (1835 — 1886) para a empresa *Obras do Brasil*, propriedade do senador Rodolfo Miranda (1882 — 1954) e do engenheiro Manuel Buarque de Macedo (1837 — 1881) (ALVICO, 2013, p.50). Apagamento e manutenção. Estes nomes nos interessam aqui acompanhados por datas que evidenciam claros marcadores históricos e sociais. O que permite nomes atuarem no presente como critério de localização? Carregados ainda em ruas e outros marcos da capital?

Cena 4:

18 de junho de 2021 (*Ontem/Hoje/Amanhã*): *Pitiú de cobra*, reúne obras onde a reiteração de imagens de dor, metamorfoseiam-se em poéticas do sonho. Inscrições que extrapolam qualquer determinação histórica. Como anunciado por Ventura Profana, a chave foi arrebatada das mãos do senhor, e travestis engenhosas aprendem a voar. E ainda que submersas..... respiram, em superabundância!!!

A artista foi contemplada em 2020 com uma residência na *Delfina Foundation* (Londres, Inglaterra) por meio de um *open call* voltado para artistas da Região Norte do Brasil, lançada pelo Instituto *Inclusartiz*, que continuou a apoiar sua pesquisa de processos de migração. Durante sua estadia no *Piramidón - Centre d'Art Contemporani* (Barcelona, Espanha), a artista dirigiu a criação da instalação *Vapor* (2021), uma proposição coletiva que invoca a transformação, de um corpo que não aparece à vista, como uma velha pele de cobra. Rastros de uma travessia desejante de vida, ou como sintetiza Ney Matogrosso em *Cobra Manaus* (1983): “é o desejo da vida sibilante”.

Pitiú de cobra é uma mostra de possibilidades de auto representação a partir das metodologias de inscrição de vivências dissidentes e narrativas outras nas artes. Manauara segue costurando travessias e passagens, que indicam algo que está presente, ainda que não visto, anunciando a profecia que se cumpre.

5.6. Andando na história do meu povo

Andando na história do meu povo, realizada na Galeria Gustavo Schnoor (Rio de Janeiro) entre julho e agosto de 2019, reuniu trabalhos de Agrippina R. Manhattan, Ayla Tavares, Matheus Simões, Mulambö, Nathan Braga, Pedro Pessanha, Robnei Bonifácio e Yago Toscano, artistas que articulam sua poética em torno de questões que envolvem memória, apagamento e resistência. A curadoria buscou identificar similitudes e singularidades entre a produção dos artistas e o poema *I Walk in the History of My People* de Chrystos, publicado em 1988. Ainda que a convocatória em que o projeto foi aprovado não previsse a edição de um catálogo, visando estabelecer mais diálogos com a pesquisa empreendida por cada artista, me propus a convidar distintos curadores, museólogos, artistas e críticos de arte para elaborarem textos individuais sobre cada um dos trabalhos presentes na exposição (ISBN 978-85-85954-88-8). Logo, a apresentação do material estabeleceu redes colaborativas com a própria instituição pleiteando a edição de um catálogo com tais ensaios, conjuntamente os artistas se organizaram para aquisição do material de impressão, somado à colaboração do artista e designer Lucas Bevilaqua que desenvolveu o catálogo em diálogo com a identidade gráfica da exposição. Tais redes colaborativas foram imprescindíveis no desenrolar do projeto, que contou com ilustrações das obras realizadas pelos artistas.

Nesse sentido a curadoria serviu como pólo aglutinador de interesses, funcionando como articulador de colaboradores, que unem em si o objetivo de escrever e criar em meio às dificuldades financeiras que atravessam a existência de múltiplos agentes envolvidos no projeto. Ainda assim foi possível a elaboração de diálogos, materializando não apenas a exposição, como material posterior de consulta, além de redes afetivas que resultaram em outros projetos posteriores, desenvolvidos a partir dessa apresentação de interesses comuns.

Andando na história do meu povo, faz referência ao poema *I Walk in the History of My People*⁶⁰ de Chrystos, publicado em 1988. Tanto a poesia de Chrystos quanto às obras reunidas nesta exposição são propostas com o interesse de questionar os resquícios da submissão cultural, partindo de um trabalho de interpretação e visibilidade baseado em mecanismos ligados à(s) história(s) e à

⁶⁰ Tradução Livre: Eu ando na história do meu povo.

memória, criando, assim, outras imagens plásticas e poéticas. Neste projeto, os trabalhos selecionados articulavam sua poética em torno de questões que envolvem memória, apagamento, subalternidade e resistência.

Confrontando-se com a realidade e, fazendo uso da imaginação, redesenham futuros possíveis, apresentando discursos que, embora não explícitos, evidenciam, ao mesmo tempo, a existência de gritos e silenciamentos. Para desordenar as estruturas historicamente construídas, precisamos, além de força e engajamento, usar a imaginação como disparadora dessas possibilidades de futuro, assim intensificando a destruição de processos de atualização de estruturas. Immanuel Wallerstein aponta para mudanças no “Universalismo Europeu”, que, ao ser ultrapassado, desencadearia o florescimento de uma outra época onde exista alternativas de uma rede de universalismos que não se utilizam mais de arcabouços retóricos para propor caminhos únicos de ação no mundo.

As similitudes e singularidades entre a produção plástica dos artistas e o poema de Chrystos indica como uma série de hierarquias se estabelecem, com desigualdade de benefícios e prejuízos. Nesse devir, o poeta afirma que *O pus do passado emana de todos os poros e A infecção já dura há pelo menos 300 anos*, paralelamente Walter Mignolo (2010), acrescenta que “*son las historias y las memorias de la colonialidad, las heridas y las historias de humillación las que marcan el punto de referencia para los proyectos políticos y epistémicos descoloniales y para la ética decolonial*” (MIGNOLO, 2010, 33).



Imagem 37: Material Gráfico da Exposição

A estrutura adotada na publicação foi a seguinte:

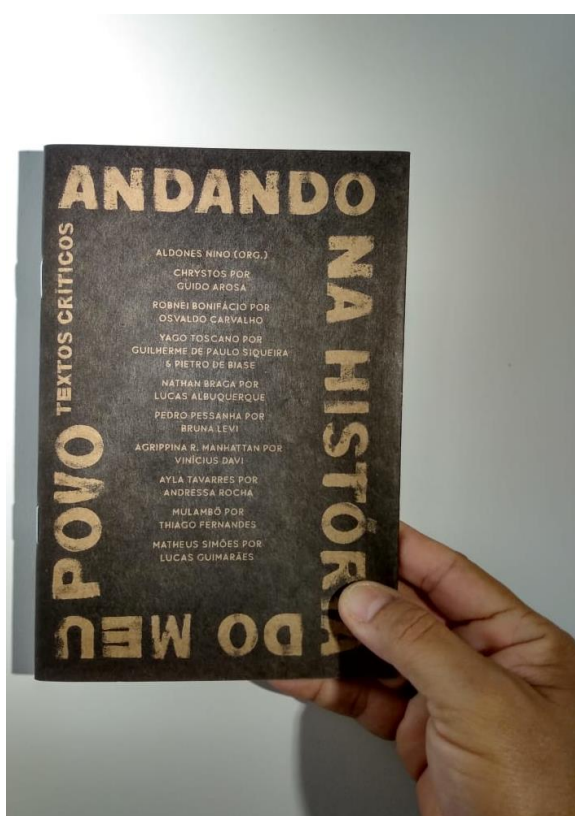


Imagem 38: Publicação com textos críticos (ISBN: 978-85-85954-88-8)

- I. **Eu ando na história do meu povo**
Chrysto
- II. **Andando na história do meu povo**
Aldones Nino
- III. **A dor do outro tem geografia?**
Guido Arosa
- IV. **Aquarelotes**
Oswaldo Carvalho
- V. **Carte Blanche**
Guilherme de Paulo Siqueira
- VI. **Nada é tão insignificante que não valha um neon de 1,8m**
Lucas Albuquerque
- VII. **poema/processo: caminhos para uma deriva sonora**
Bruna Levi
- VIII. **Nenhum lugar fica no centro de**
Agrippina R. Manhattan
Vinicius Davi
- IX. **Sinto as paredes do meu oco na presença do outro**
Andressa Rocha
- X. **Ready-made ou gambiarra**
Thiago Fernandes
- XI. **TENER PODER/PODER TENER**
Lucas Guimarães
- XII. **O Sentinela do som(nho)**
Pietro De Biase

Vistas da Exposição:



Imagen 39 y 40: Fotografia: George Magaraia

5.7. *Nhemongarai*: un cuerpo más allá del tiempo

A produção de Xadalu Tupã Jekupé elabora pontes comunicacionais entre a história da sua comunidade Guarani Mbyá e os juruá (não-indígenas), transmitindo conhecimentos e memórias anteriormente circunscritos à oralidade. É visível a complexificação dos trabalhos elaborados pelo artista, que na medida em que desenvolve suas pesquisas, mergulha cada vez mais fundo nas cosmogonias da cultura Guarani Mbyá, propondo sua produção como um vetor de transmissão associado às urgências da existência dos povos autóctones no contexto do Brasil contemporâneo.

Seus trabalhos localizam-se em uma encruzilhada ontológica, pois refletem um amálgama entre a descoberta de si, realizada a partir do desdobramento de sua ancestralidade Guarani, e a elaboração de trabalhos artísticos que extrapolam a subjetividade ao posicionar-se criticamente diante das políticas de apagamentos e catequização que marcam a história da nação, forjada à revelia de grande parte da população. Resultando de conversas em volta da fogueira com os *Karai* (sábios) de diversas comunidades, Xadalu Tupã Jekupé materializa as visões e inquietações, aproximando a cultura indígena e a cultura ocidental de modo a enfatizar os contrastes sociais e possíveis modos de associação. Podemos considerar sua poética como uma emenda, uma reconquista de linhagens perdidas, construindo assim, cosmologias e genealogias como proposta política de recuperação de uma consciência histórica expropriada. Suas obras revelam convites para uma compreensão ampliada do *oreipyrã* (narrativa sobre o surgimento do mundo) Guarani Mbyá.

Em *Tekoa Xy* “*A terra de Tupã*”, podemos perceber o conceito de *raça* como articulado pela escritora Rita Segato, um resultado da leitura contextualmente informada do corpo e da posição que ele ocupa na história. A curadora Sandra Benites alerta que atualmente, existem 305 etnias identificadas como indígenas no Brasil, mas essa identificação inclui somente indígenas aldeados, ignorando as existências que resistem nos centros urbanos (BENITES, 2020, p.190). Precisamos realizar investigações para além do mecanicismo classificatório, encarando a *raça* como uma marca de povos saqueados e agora em reemergência, ou seja, “um traço viajante e mutante que, apesar de seu caráter impreciso, poderia servir de instrumento para

quebrar uma miscigenação politicamente branda e secretamente etnocida, hoje em processo de desconstrução”(SEGATO, 2010, p.20).

Em 2020, Xadalu Tupã Jekupé participou da programação que celebrou os sete anos do Museu de Arte do Rio - MAR, com o hasteamento da bandeira *Área Indígena* (2020), que articulou o território a partir das histórias silenciadas na região portuária, pensando a bandeira como um elemento visual contra-colonial. Se Sandra Benites afirma que “as cidades são cemitérios indígenas”⁶¹, a prática de Xadalu Tupã Jekupé se desdobra como um processo poético de escavação entre temporalidades, que traz à superfície a visualidade dos espíritos que sempre estiveram lá. *Existe uma cidade sobre nós "Nhe'Ery" O espírito Absoluto do espaço* (2021), foi desenvolvida durante sua residência no Instituto Inclusartiz, encarando o espaço como um área de disputa, onde relatos criam corpos e alteraram a paisagem da urbe, um ambiente satisfação e auto-reconhecimento no passado, mas que na atualidade reflete a agonia e marginalidade dos povos indígenas. Esse trabalho expande as já enormes cabeças que sustentam a Catedral Metropolitana de Porto Alegre, anteriormente símbolo de triunfo da igreja católica sobre a cultura indígena, que refigurado evoca sua permanência viva, e jaz assentada sobre o lembrete/aviso: “existe uma cidade sobre nós”.

⁶¹ Conversa com Sandra Benites “As cidades são cemitérios indígenas” (03/03/2021). C & América Latina: Acesso em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/as-cidades-sao-cemiterios-indigenas-sandra-benites/>>. Acesso em 05 de agosto de 2021.



Imagem 41: Xadalu Tupã Jekupé. Mné'ery, 2021. Pintura sobre tecido, 380 x 280 cm (pintura)
Silkscreen 400 x 500 cm (Parede).

O vídeo *Territórios flutuantes - Antes que se apague* (2021) é criado a partir do retorno ao seu local de origem, à beira do Rio Ibirapuitã, no qual múltiplas temporalidades se chocam, entrecruzando os costumes da população Gaúcha e os regimes de apagamento da cultura indígena. Em um plano fixo, o vídeo evoca as memórias diante do fluxo das águas que correm na antiga terra indígena Araranguá. Se opondo ao apagamento da presença dos elementos ancestrais constitutivos das genealogias matrilineares, a imagem da bisavó é acompanhada pela oralidade de sua avó, que rememora episódios ocorridos nos anos 1940, vivenciados por sua trisavó.

Xadalu Tupã Jekupé realiza movimentos contra hegemônicos, que apontam para a necessidade de desmascarar a persistência da colônia no tempo presente, afirmando o significado político da mestiçagem e visando desestabilizar as estruturas da colonialidade. Esta possibilidade conceitual na obra do artista surge como uma estratégia de luta essencial no caminho da descolonização e considera seu corpo como indício de uma posição histórica compartilhada por muitas comunidades, um

corpo entendido a partir de rastros de um percurso geopolítico. Nas palavras de Rita Segato:

Falar dessa raça generalizada em busca de sua memória, de uma identidade e de um nome para seus ancestrais, nos leva em direção à outra compreensão da mestiçagem, não mais aquela produzida pela elite branca/embranquecida e sempre colonizadora: não a miscigenação etnocida, estratégia perfeita para a expropriação da linhagem que enterrou a memória de quem-se-é, de onde-se-veio, se não como um lançamento do ser do índio, do ser do negro, até o futuro, nadando em sangue novo, alimentado por insumos de outras estirpes ou trajando novos contextos sociais, com novas inseminações de cultura, transitando pelas universidades, porém sem que se extravie o vetor de sua diferença e de sua memória como um tesouro da experiência acumulada no passado e um projeto para o futuro (SEGATO, 2010, p.26).

Considerando a ampliação das possibilidades de locução, as instituições museais vêm atravessando um importante processo de abordagem das estruturas coloniais que sustentam tais espaços, buscando considerar a relação entre objetos, seres humanos e não humanos, articulando assim mundos visíveis e invisíveis, na medida em que estes deixam revelar-se em determinados contextos. Processo que só poderia se efetivar com a incorporação de agentes que integrem tais comunidades, atuantes em todas as fases, desde a concepção à exibição, e não apenas com novas abordagens e interesses. A antropóloga Andrea Roca, ao refletir sobre as recentes experiências museográficas, aponta que “não se trata da incorporação, pela museologia dominante, dos conceitos, protocolos e dos processos originados nas sociedades indígenas, e sim da conquista da cena museológica pela agência indígena: são os índios que estão abordando os museus, e não o contrário” (ROCA, 2015, p.42).

O direito historicamente associado à figura do Estado e da sua codificação escrita, delimita a concepção de outros modelos jurídicos, que não aqueles já consagrados pelo modelo ocidental. Esse processo complexifica a conquista de direitos pautados por outras formas de pensar e outros modos de viver. A educação e a transmissão de saberes, encontram nos trabalhos de Xadalu Tupã Jekupé, caminhos que se fortalecem mutuamente: I) Articulação entre a digitalização da vida e o impacto na manutenção dos saberes das comunidades Guarani Mbyá; II) A street art como ponto de convergência entre as barreiras socioeconômicas que definem o

acesso às produções artísticas institucionalizadas e a reflexão das áreas indígenas invizibilizadas; III) A inserção de objetos que atendem aos critérios de valoração da produção contemporânea como máquinas do tempo para manutenção da cultura indígena, metamorfoseando espaços de apagamento em espaços de compartilhamento de memória coletiva. Esta exposição se orienta pelo *Nhemongarai* (batismo do *nhe'e*, espírito), uma cerimônia onde se revela a cidade celestial de origem das almas, e a missão aqui na terra, a qual se busca cumprir antes do retorno à origem, resguardando a essência da sabedoria e das ancestralidades do povo Guarani.

Realizado na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, o documentário "Bicicletas de Nhanderú" (2011), tem a seguinte fala acerca dos registros de criação da casa de Reza: "Pode parecer que fizemos tudo isso para um filme, mas não é bem assim", o que nos leva a pensar em *Tekoa Xy* "A terra de Tupã", pode parecer que os trabalhos foram feitos para uma exposição, mas também não é bem assim.

5.8. La larga noche de los 500 años

Em sua pesquisa, Marcela Cantuária apropria-se de imagens de backgrounds diversos, elaborando uma contra-narrativa, com interesse em evidenciar o florescer de outro futuro. Sua proposição apresenta signos que partem da ebulição de temas que envolvem múltiplas perspectivas, tecendo aproximações entre esferas sociais, associações políticas e anseios oníricos.

Ainda que haja variadas metodologias que auxiliem na aproximação e elaboração reflexiva acerca da linguagem pictórica, a curadoria guiada por interesses epistêmicos, adotou uma abordagem da sociologia da imagem, como proposta pela socióloga boliviana e ativista descendente Aymara, Silvia Rivera Cusicanqui (1949), que propõe uma prática teórica, estética e ética que não reconheça fronteiras entre criação artística e reflexão conceitual e política. Nos trabalhos presentes na exposição *La larga noche de los 500 años*, encontramos temáticas relacionadas a herança de condutas hegemônicas e as configurações dos sistemas de poder. Destacamos a pesquisa empreendida pela artista, para além de uma proposta formal ou estética, encarando suas composições como resultados de uma elaboração conceitual em consonância com a imaginação política.

A exposição é composta por uma tela monumental que dá título à exposição, uma pintura de cinco metros, onde a artista se baseia segundo antigas crenças indígenas, que profetizam que após a longa noite de 500 anos (iniciada com a chegada dos europeus ao continente), o mundo passaria sob uma reordenação sob a qual emergirá uma nova ordem, o alvorecer de um tempo benéfico e de glória para os povos. Nesse sentido, vale considerar a frase título da obra, que evoca também o discurso Comitê Clandestino Revolucionário Indígena do exército Zapatista proferido em 1994. Não à toa o deserto do Atacama aparece na composição, simultaneamente cindido em dois tempos distintos, representado como um dos lugares mais secos do mundo, que funcionou como espaço de despojo das violências da ditadura, mas também é palco da rara floração do deserto, também conhecido como “milagre do Atacama”. Então, diante de nosso contexto político atual, *La larga noche de los 500 años* emerge da urgência da articulação de uma poética da memória, manipulando signos como estratégia política, em prol da emancipação do imaginário. Considerando a relevância de cada um dos elementos presentes na tela, a curadoria desenvolveu,

além do texto curatorial, uma versão estendida e um glossário com 41 verbetes, possibilitando assim o acesso a múltiplas narrativas que encontram-se impregnadas na tela, onde uma constelação de signos e retratos rasgam o céu, reivindicando a memória de combatentes, criando assim, uma espécie de panteão da insurgência latino americana.

Marcela Cantuária apropria-se de imagens de backgrounds diversos, elaborando uma contra-narrativa, com interesse em evidenciar o florescer de outro futuro. Sua proposição apresenta signos que partem da ebulição de temas que envolvem múltiplas perspectivas, tecendo aproximações entre esferas sociais, associações políticas e anseios oníricos. Seus trabalhos estabelecem pontos de contato entre temporalidades e imaginários acerca do protagonismo político feminino e de disputas simbólicas sobre o acirramento da luta entre as classes sociais. Ainda que haja muitas metodologias que auxiliem na aproximação e elaboração reflexiva acerca da linguagem pictórica, guiado por interesses epistêmicos, adotaremos uma abordagem da sociologia da imagem, como proposta pela socióloga boliviana e ativista descendente Aymara, Silvia Rivera Cusicanqui (1949), que propõe uma prática teórica, estética e ética que não reconhece fronteiras entre criação artística e reflexão conceitual e política. A herança de condutas hegemônicas e as configurações dos sistemas de poder são temáticas presentes nos trabalhos da exposição *La larga noche de los 500 años*. Nesse sentido, destacamos a pesquisa empreendida pela artista, para além de uma proposta, formal ou estética, encarando suas composições como resultados de uma elaboração conceitual em consonância com a imaginação política.

Marcela recusa uma identificação com a narrativa oficial e opta por uma leitura a contrapelo, instrumentalizando pictoricamente imagens/monumentos utópicos insurgentes, integrada à história da exclusão social, da exploração do trabalho e da degradação ambiental. As questões vinculadas à exploração dos recursos naturais, emergem com máxima urgência, haja vista a expansão das políticas parasitárias para com os recursos naturais planetários. Desde a antiguidade os astros serviam como guia geográfico e ético. Paralelos podem ser traçados entre os interesses da artista e do pesquisador Victor Wallis, que afirma: o único futuro habitável é ecossocialista e as expressões mais radicais de conscientização ambiental são originadas pelos povos do Sul global (WALLIS, 2018). Assim, as lideranças camponesas e indígenas tornam-

se alvo de distintos processos de aniquilação e silenciamento, devido a perseguição das lutas populares opostas aos interesses extrativistas de conglomerados internacionais.

La larga noche de los 500 años (2019), sobrepõe distintas camadas de repertórios históricos, uma pintura plasmada de anseios éticos de superação das opressões vigentes. A base de sua composição é uma gravura presente no livro *L'Atmosphere: Météorologie Populaire* (1888) de Camille Flammarion, ilustração de um missionário medieval que afirma a existência de um lugar onde céu e terra se encontram, a qual é hibridizada com o conceito andino de pachakuti, palavra quechua e aymara onde pacha significa tempo, espaço ou mundo, e kuti significa agitação, revolução. Trata-se de uma ideia que defende um reequilíbrio do mundo através de eventos catastróficos ou de renovação.

Em Pachakuti: *The historical horizons of internal colonialism* (1991), Cusicanqui interpreta que parte da nação considera a reforma apenas como uma disputa pelo poder entre partidos políticos, atravessando assim um momento de cegueira, que revela aspectos sombrios de nossa atualidade. Nesse contexto de acirramento e disputa, Cusicanqui alerta que, talvez o tempo da guerra não esteja longe. Embate que é elemento central na pesquisa da artista, que abre múltiplas possibilidades de acesso a variados sistemas e narrativas. Ao romper com a linearidade cronológica, Marcela abandona as limitações da física clássica, oferecendo uma perspectiva baseada em simultaneidades não-lineares. Inserindo-a assim em uma larga tradição de artistas que foram capazes de perceber a dolorosa fratura psíquica que a experiência colonial introduz, na forma de silêncio social. Em La larga noche de los 500 años, uma constelação de signos e retratos rasgam o céu, reivindicando a memória de combatentes, criando assim, uma espécie de panteão da insurgência latino americana. Outros dois trabalhos da exposição, dão destaque às figuras Berta Cáceres, uma ativista ambiental Hondurenha e Lúcia de Souza "Sônia", guerrilheira brasileira, integrante da Guerrilha do Araguaia.

Segundo antigas crenças indígenas, após a longa noite de 500 anos, iniciada com a chegada dos europeus ao continente, o mundo passaria sob uma reordenação sob a qual emergirá uma nova ordem, o alvorecer de um tempo benéfico e de glória para os povos. Marcela propõe o Caboclo de Jean-Baptiste Debret, como um paladino

Pachakuti, que mira a lua, anunciando a chegada de um reordenamento social e místico. Nesse sentido, vale considerar a frase título da obra, que evoca também o discurso Comitê Clandestino Revolucionário Indígena do exército Zapatista proferido em 1994. Não à toa o deserto do Atacama aparece na composição, simultaneamente cindido em dois tempos distintos, representado como um dos lugares mais secos do mundo, que funcionou como espaço de despojo das violências da ditadura, mas também é palco da rara floração do deserto, também conhecido como “milagre do Atacama”. Esse local anteriormente imerso na poeira do passado é desordenado por esse imprevisível fenômeno natural, transfigurando-se em sublimes jardins floridos. As guerrilheiras do Araguaia, VPR, ALN, KPD, Polop, as Mujeres del Cuá e as Mujeres de Calama são presenças que subverteram a lógica do autoritarismo e da subjugação. Então, diante de nosso contexto político atual, *La larga noche de los 500 años* emerge da urgência da articulação de uma poética da memória, manipulando signos como estratégia política, em prol da emancipação do imaginário.

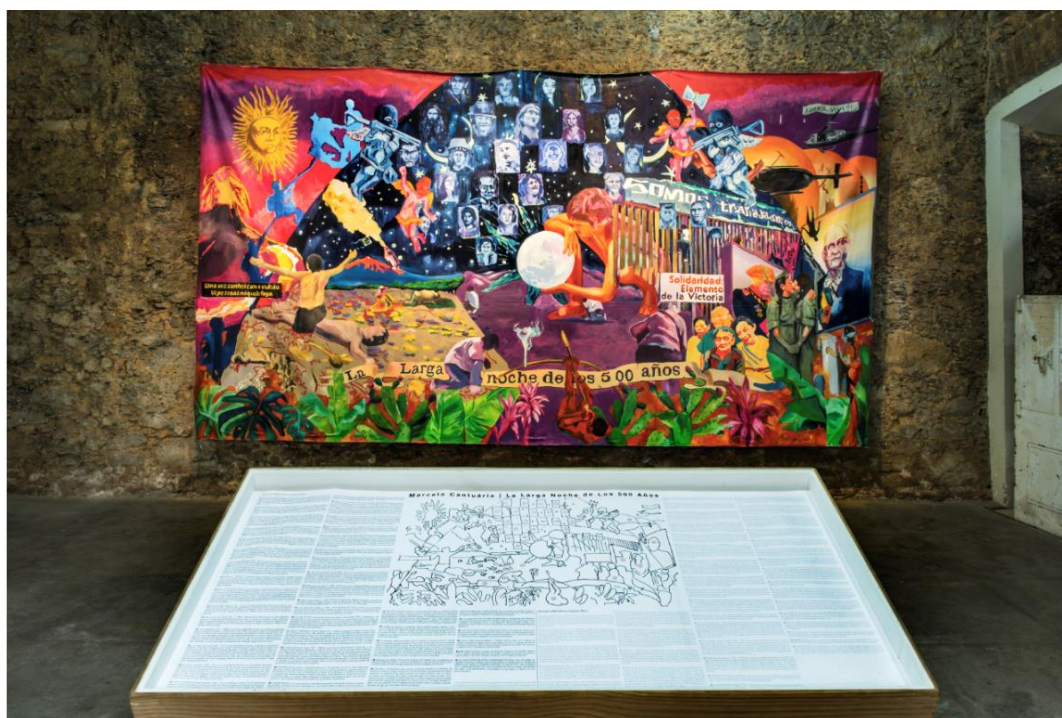






Imagem 42, 43, 44 y 45: Vistas da Exposição na Galeria AGentil Carioca, Rio de Janeiro.
Fotografia: Vicente de Mello

5.9. Propuestas de reencantamiento

Em *Uma proposta para o reencantamento* (2022), Marcela Cantuária dá continuidade a conjuração de um reordenamento social e místico, que apoiado em discursos políticos anti-sistêmicos desdobram a matéria pictórica como uma estratégia de rememoração e compartilhamento de um mundo distinto do atual. Reencantar o mundo é orientar o desejo para uma confecção do agora de modo que a burocracia tecnocrática não seja mais a ceifadora de sonhos em prol do caos e da destruição. Nesse sentido, podemos encontrar aproximações entre memória e cultura, a partir dos signos e das relações estabelecidas entre trânsitos históricos que conectam a história política e econômica junto ao legado de luta das mulheres do Sul Global. Sua obra estabelece pontos de contato entre imaginários e temporalidades, entendidos como plataformas de disputas simbólicas resultantes do acirramento da luta entre as classes sociais.



Imagem 46: Marcela Cantuária. *Uma proposta para o reencantamento*, 2022. Óleo e acrílica s/ tela, 200 x 600 cm.

Ao longo dos quatro anos em que desenvolveu a série *Oráculo Urutu* (2019-2022), Cantuária continuou desdobrando a sua pesquisa acerca de narrativas, evocadas através das figuras de Pamela Colman Smith (1878 — 1951); e Marguerite Frieda Harris (1877 — 1962), artistas que apresentaram importantes imagens do reino invisível através da ordenação de símbolos, passíveis de serem canalizados em processos de adivinhação via cartomancia. *Oráculo Urutu* apresenta um universo onírico onde cinema, telenovela, música e literatura subjazem uma base de cor e forma, revelando lutas por emancipação atreladas aos crescentes movimentos de insurreição frente ao imaginário colonial, que persiste incrustado nas estruturas das sociedades e das instituições modernas. Tal procedimento

inclui citações a trabalhos de Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Guimarães Rosa, João do Vale, Carlos Drummond de Andrade, Linn da Quebrada, entre muitas outras.

Como uma sibila de nosso tempo, sua pintura abre frestas que direcionam a visão ao mundo incorpóreo, onde cada uma das composições podem ser encaradas como propostas de reencantamento do presente, em um momento em que o real não dá mais conta da potência criativa que emana dos sonhos e desejos coletivos sufocados em meio à precarização. Encontramos pinturas, oratórios, biombos e instalações que se ancoram em elaborações imagéticas das ideias de nação e poder partindo de uma metodologia compositiva fronteiriça, uma ordem alternativa formulada em imagens de outras possibilidades de reordenamento social e místico. Assim, as propostas de reencantamento são constituídas por cada uma das obras que aqui revelam-se, especialmente úteis para pensar pontos centrais relativos às práticas artísticas contemporâneas.

Destacamos também o modo como os oratórios - pequenos retábulos de origem medieval - ganharam formatos moldados historicamente às necessidades dos fiéis, superando as premissas religiosas. No Brasil é possível encontrar exemplares que mesclam elementos afro-ameríndios com influência barroca, rococó e neoclássica, preenchidos com aspectos afetivos e cenas típicas, que somadas ao seu uso, refletem uma dada mentalidade. Por ser um altar móvel, sua circulação se dava entre pequenos grupos, refletindo assim o desejo de posse de relíquias e objetos dotados da capacidade de abrir as portas de acesso ao mundo do sagrado. O oratório como esse objeto/lugar, tradicionalmente relegado aos segredos e devoções, já ocupou o imaginário de artistas brasileiros para além do período colonial. Como no livro publicado por Djanira da Motta e Silva - *Oratório de Djanira* (1970), ou nos inúmeros oratórios produzidos por Farnese de Andrade, além de múltiplas retomadas na produção contemporânea, onde este espaço de oração dá lugar a uma estética da devoção em prol de anseios supra-sensíveis. Nesse caminho, Cantuária desenvolve sua série de oratórios a partir das implicações simbólicas diversas que este suporte possui, considerando o misticismo e a fé como eixos de interesse na ampliação de imaginários frente ao monopólio da violência, resquício de ideais modernos e progressistas. Nesta série, desenvolvida ao longo de 2020 e 2021, temos a subversão das tradicionais representações de mulheres beatificadas pelo catolicismo, dando lugar às narrativas de mulheres heroínas que se opõem ao patriarcado e ao capital.

Em trabalhos como *Senti como se um grande grito infinito atravessasse a natureza* (2022) e *Fogueira doce* (2022), feito em colaboração com as Brigadas Populares, vemos a persistência de uma tentativa de tocar os sonhos, arrancando o desejo do seio da terra onde emana uma potência de vida que ultrapassa as restrições entre o agora, o ontem e o amanhã. A arte, mesmo em meio ao dismantelamento, talvez ainda seja o melhor caminho para romper com a lógica que retém os sonhos nas fronteiras da imaginação. Propor o reencantamento é retomar mundos invisíveis que coabitam nossa época, sonhando coletivamente a fruição plena de uma vida não submersa nas práticas do acúmulo. A obra de Marcela Cantuária evidencia a fantasia que se mescla com a história, a partir de um apetite voraz de entendimento da cultura e da política, manipulando assim a estética como um talismã. Propor o reencanto é promover a retomada daquilo que nos foi negado ao longo dos últimos séculos, pois onde fogueiras não podem mais queimar, o êxito perpétuo se realiza como a profecia que se torna corpo.



Imagen 47: Marcela Cantuaria. Fogueira Doce, 2022. Óleo e acrílica s/ tela, 256 x 326 cm.

6. CONCLUSIONES

Podemos concluir en este camino que las fisuras pueden ser un rico espacio para la germinación de nuevas ideas y posibilidades de enunciación. La historia del arte fue un campo de conocimiento creado en el siglo XIX, y por tanto, lleno de marcas que conformaron el contexto de esa época, y que dista mucho del siglo XXI y de los intereses que ocupan el tiempo que habitamos. Así, esta tesis sirvió en muchos sentidos como plataforma para entender y comprender las posibilidades que puede presentar la producción artística y el trabajo teórico y curatorial.

Al preguntarnos sobre las posibilidades futuras para el desarrollo de la historiografía del arte en Brasil, podemos formular una respuesta asociada al desarrollo de los estudios decoloniales brasileños. Es necesario reconocer que si bien esta tarea está condenada a la incompletud, los investigadores pueden crear condiciones para el desarrollo de un pensamiento crítico y de frontera, permitiendo la visibilización de otras lógicas históricas, distintas a la dominación eurocéntrica y cuestionando la descolonización epistémica en el campo de la historia del arte.

Una de las conclusiones de esta tesis fue mi instalación *Chronos y el laberinto* (2020), presentado en la VIII Bienal da Escola de Belas Artes, titulada *Mutações*, que tuvo lugar en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre octubre y noviembre de 2021, curada por los profesores Ana Karla Freire, Cila Macdowell, Ivair Reinaldim, Julie Pires, Julio Sekiguchi, Madson Oliveira, Milton Machado y Paulo Venâncio. En este trabajo reuní 37 pinturas que integran dos series. La primera es la serie *Convergências*, guiada por el uso de imágenes tomadas del libro *História da Arte* de E. H. Gombrich. Continuidad Investigaciones de diferentes contextos se fusionan y unen en el interés de señalar convergencias y proximidades de procesos sociales e históricos. En este sentido, además de las líneas de tinta que le atribuyen aproximaciones, el lienzo también está modelado con yeso, clavos y óxido de hierro, lo que amplía las posibilidades de articulación de los materiales que componen otras obras, así como imágenes que sustentan ideas de poder, nación y equilibrio: el diálogo como eslabones de ruina y crisis de la historiografía del arte actual.

La instalación se completa con la serie ¿Seguimos siendo modernos?, compuesta por cinco obras, donde insertas en el contexto de la investigación histórica a partir de otros demarcadores, urge la necesidad de realizar aproximaciones históricas que consideren marcos desde el campo de la sociología de la arte, y de la historia del modernismo brasileño, cruzo referencias entre obras, bocetos e influencias de maestros y desplazamientos geográficos. Se evoca el ajedrez como una modalidad asociada a la estrategia y la circulación, determinando posibilidades de defensa y ataque, donde se debaten proyectos educativos e institucionales a la luz del pensamiento decolonial.



Imagen 48: Vista de la instalación Chronos e o Labirinto (2020) en la VIII Bienal da EBA - Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foto: Vicente de Mello.

Los proyectos curatoriales y el análisis de sus procesos de construcción y ejecución discutidos en el capítulo 2, contribuyeron a la comprensión de las exposiciones como plataforma de debate y contraste entre la institucionalidad y las perspectivas decoloniales. Al mismo tiempo que estos se convierten en un espacio de discusión, la propia constitución de sus bases institucionales puede vincularse muchas

veces a posiciones menos elásticas en sus prácticas, chocando con el discurso postulado. Pero que aun en medio de estas contradicciones, constituye un ambiente de debate abierto y que posibilita un avance en el debate sobre el tema de la decolonialidad dentro de las producciones contemporáneas, no solo en Brasil, sino también en las plataformas internacionales de enunciación.

Continuando en el capítulo 3, mi propia producción comienza a ubicarse entre estos procesos de análisis, sirviendo como ejercicios de inserción imaginativa, ampliando el camino práctico dentro de la formulación de mi pensamiento, en línea con los objetivos e hipótesis anunciados al inicio de la tesis. Obras abordadas como las de Yhuri Cruz y Castiel Vitorino Brasileiro, discutidas con mayor profundidad en el capítulo 4, detallan modos de alteración e intrusión en las narrativas hegemónicas, a través de un marco decolonial de interés para la historiografía, contribuyendo a la comprensión de la costura de procesos de borrado de la memoria.

Podemos concluir con esta tesis el establecimiento de un marco epistemológico capaz de independizarse de los cánones ya establecidos de la historiografía tradicional, ya que en los diferentes capítulos buscamos establecer algunas posibilidades de definición del tema en relación con las subjetividades que configuran el pensamiento. Nos acercamos también a la crítica del arte y la historia, yendo más allá de las definiciones terminológicas y los debates sobre el uso de las palabras poscolonial, decolonial y contracolonial, porque, como se muestra, el trabajo intelectual logra construcciones mucho más sólidas cuando ubica sus argumentos bajo un conjunto de rango mucho más amplio de intereses, aumentando las vías para el diálogo.

Concluimos que las propuestas artísticas por las que pasamos sugirieron, en su conjunto, un desplazamiento del enfoque tradicional, incluyendo varios puntos de interés, que abordaron las limitaciones y contrastes del mundo actual, pensando en cómo los sistemas colonial y moderno están intrínsecamente presentes, continuando cruzar el tiempo y moldear formas de vida. Así, la disidencia y la rebeldía, como hemos visto, se sustentan en buena medida en la historia, no para reafirmar, sino para dar un salto en la comprensión de los procesos sociales, con el fin de elaborarlos, que es un camino hacia la constitución de otros mundos, no dominante, pero susceptible de cohabitar con nosotros y en las contradicciones que nos ubican en el mundo.

Me gustaría terminar esta tesis con el díptico *Cambios de estructuras* (2020), donde mi padre y mi madre, que no tenían acceso a la red de educación formal, realizan una fotoperformance, situando sus ocupaciones y determinaciones de los espacios sociales. A partir del cambio de estructuras y formación argumentativa resultante de la educación.



Imagen 49: Mi madre Edneia (Cambio de estructuras), 2019. Impresão em Canson Photo Rag Baryta, 23 x 17 cm.



Imagen 50: Mi padre Manoel (Cambio de estructuras), 2019. Impresão em Canson Photo Rag Baryta, 23 x 17 cm.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOVSKEY, E. Race and Class through the Visual Culture of Peronism. In: Alberto, P. e Elena, E. (eds.) *Rethinking Race in Modern Argentina*. Nova York: Cambridge University Press, 2016.
- AGRA, L. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 1, n. 2, outubro 2014/março 2015.
- AHMED, N.; GILL, G.; VANGAD, R. C.. Negative Moment: Political Geology in the Twenty-First Century. - South Magazine Issue #6 [documenta 14 #1] - *documenta 14*.
- ALCARAZ, G. B. El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVII, núm. 34, 2011, Universidad de Colima Colima, México, 2011.
- ALCÁZAR, J. Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.). Quito: FLACSO - Sede Ecuador, 2008, p. 331-350.
- ALVICO, H. S. Requalificação Praça Rotary, Vila Buarque - SP. Trabalho de Conclusão de curso da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, 2013.
- ANDREWS, G. R.; FUENTE A. de la. A criação de um campo: estudos afro-latino-americanos. Boston:Harvard University; Buenos Aires: CLACSO, 2018,
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan. 2000.
- ANTONAS, A. The Construction of Southern Ruins, or Instructions for Dealing with Debt - South Magazine Issue #6 [documenta 14 #1] - *documenta 14*.
- ARAVENA, F. R. Violencia en América Latina: La inequidad, el crimen organizado y la debilidad estatal inhiben el desarrollo humano. In: *América Latina y el Caribe: globalización y conocimiento, repensar las ciencias sociales*. Montevideo: UNESCO, 2011.
- BAIGES, M. M. Los discursos poscolonialista y feminista sobre el arte moderno: la crítica de les Demoiselles d'Avignon. *Quintana*, n. 13, 2014, p. 211-219.
- BARBERENA, R. O cânone pós-colonial. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Patrimônio cultural e latinidade*, n. 35, 2008, p. 137-157.
- BELTING, H. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BENITES, S. Educação Guarani e interculturalidade: a(s) História(s) Nhandeva e o Teko. *Caracol*, [S. l.], n. 20, 2020.

- BENJAMIN, W. Passagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- BERTOLOSSI, L. C. Corpo Fechado. Revista de História (Rio de Janeiro), v. No 15, 2006.
- BESSE, J. Marc. Ver a Terra: seis ensaios sobre paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva. 2006.
- BHABHA, H. K. ,“Culture’s In-Between”. In: HALL, S.; GAY, P. D. Questions of Cultural Identity, Londres: SAGE, 1997.
- BOURRIAUD, N. Coactivity Notes for “The Great Acceleration” (Taipei Biennial 2014) Text/ Nicolas Translated by Brent Heinrich. Disponible en < <https://goo.gl/1Y8Jdh> >.
- BURDICK, J. Blessed Anastácia: Women, Race, and Popular Christianity in Brazil. New York and London: Routledge, 1998.
- BUSTOS, G. Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.
- CALLEJA, A. C. A.; AUSTIN, P. L. Genealogía de tres performance activistas en américa latina: el siluetazo, no+sangre y bordar/bordadoras por la paz. Oxímora Revista Internacional de Ética y Política. n. 4. Primavera, 2014, p. 41-62.
- CARRILLO, A. T. Pasados hegemónicos, memorias colectivas e historias subalternas. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.
- CASTRO-GÓMEZ, S. Apogeo y decadencia de la teoría tradicional una visión desde los intersticios. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro” . CLACSO: Buenos Aires, 2000.
- CATTANI, Icleia. “Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica. Arte, crítica e mundialização. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.
- CATELLI, L. Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana: despliegues, matices, definiciones. CATELLI, L.; LUCERO, M. E.. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2012.
- CATELLI, Laura. *Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío*. Cuadernos del CILHA, vol. 13, núm. 17, 2012. Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima na história: quatro teses. in revista Sopro, n. 91, 2013. Publicado originalmente em Critical Inquiry, nº 35, 2009.

CHRYSTOS, (Menominee). "Not Vanishing". Press Gang Publishers. Vancouver BC, Canada, 1988.

CRIMP, D. On the Museum's Ruins. London: The MIT Press, 1980.

CONDURU, R. 'Índices do (in) visível – performance, afro - brasilidade, política'. In: Inês de Araújo (org.). *Índices*. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2016, p. 76-85.

COUTO, M. F. M. Más allá de las representaciones convencionales: La idea del arte latino - Debate americano, Unicamp, V.7, N.13: mai.2017 - oct.2017.

CORONIL, F. Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. In: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas En: Buenos Aires: CLACSO, 2000.

CUSICANQUI, S. R. Sociología de la imagen: ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, S. R. Pachakuti: The historical horizons of internal colonialism, 1991.

DANTO, A. After the End of art. Nueva Jersey: Princeton University Press, Princeton, 1984.

DARRIBA, P. 'Fusión de lenguajes'. In: Alcázar, J. Fuentes, F. *Performance y arte-acción en América Latina*. Ediciones Sin Nombre: México, 2005.

DEBORD, G. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIEDERICHSEN, D. Sexualidade, tortura, bi-continualidade, resistência, teoria e heurística política na obra *Geschichte der Emplinclichkeit* (História da sensibilidade) de Hubert Fichte. In: Guedes, Cíntia (Org.) *Implosão*. São Paulo: Editora Hedra, 2017.

ECHETO, V. S. Caos y catástrofe: Un debate sobre las teorías críticas entre América Latina y Europa. Barcelona: Editorial Gedisa, 2014.

ECHETO, V. S. El conflicto de las identidades: Comunicación e imágenes de la interculturalidad. Barcelona: Bellaterra, 2013.

ECHETO, V. S. SARTORI, R. B. Antropofagias: las indisciplinas de la comunicación. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

EDBLOM, S. Arte africana contemporânea e política pós-colonial. "Terceira Metade": Novos horizontes – Buala, 2017.

ESCOBAR, A. Mundos y conocimientos de otro modo. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.1: 51-86, 2003.

FALL, N'G. Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África. Ensaio extraído do catálogo da Exposição Global Feminisms, Museu do Brooklyn, Nova Iorque, 2007.

FERREIRA, A. H. N. *Performance-Art e Cultural Performance: dialogia entre um processo de criação contemporâneo e matricialidades do recôncavo da bahía*. 19º

Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, Bahia, Brasil, 2010.

FUENTE, A. de la. Arte Afro-Latino-Americana. In: Estudos afro-latino-americanos: uma introdução. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, p. 409-468, 2018.

GILBERT, H. TOMPKINS, J. Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics. Oxfordshire: Routledge, 1996.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, L. 1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONICK, C. “Exploring Ecosocialism as a System of Thought”, Canadian Dimension, Vol. 44 No. 5, Sept/Oct 2010.

GULLAR, F. et al. Manifesto Neoconcreto. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 1959.

GULLAR, F. Teoria do não objeto. In: Experiência neoconcreta: momento limite da arte (São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 90-100.

HANDLER, J. & HAYES, K. Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint. African Diaspora: Journal of Transnational Africa in a Global World 2, p. 1-27, 2009.

HANSEN, O. HANSEN, Z. “The Open Form in Architecture—the Art of the Great Number”. in CIAM ‘59 in Otterlo, edited by Oscar Newman, Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961.

HALL, S. Da Diáspora. Identidades e mediações culturais. In: SOVIK, L. (Org.) Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKEY, G.; FOLKERTS, H.; ZIHERL, V. How to Write Painting: A Conversation about History Painting, Language, and Colonialism. - South Magazine Issue #6 [documenta 14 #1] - documenta 14.

LACERDA, J. B. *Sobre os mestiços no Brasil*. Tradução de "Sur le métis au Brésil" (2011 [1911]), In: ____ História, Ciências, Saúde - Manguinhos. RJ, v.18, n.1.

LEAL, D. Jóias Indiscretas: disparates criativos das sexualidades na Estética do Oprimido. In: Flávio Sanctum; Helen Sarapeck. (Org.). Teatro do Oprimido e outros babados: a diversidade sexual em cena. 1ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, v. , p. 109-120.

LOPES, F. A. Presenças: a performance negra como corpo político. Harper's Bazaar Art, abr. 2015.

LOPES, F. Arte contemporânea no Brasil e as coisas que (não) existem. Revista O Menelick 2º Ato. Edição Zer, 2015.

LUGONES, M. Colonialidad y Género. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julho-diciembre, 2008.

LYELL, C. Principles of geology; or, The modern changes of the earth and its inhabitants considered as illustrative of geology, (11^o ed.), London: J. Murray, 1872.

MAI, L. D.; ANGERAMI, E. L. S. *Eugenia negativa e positiva: significados e contradições*. Revista Latino-Americana de Enfermagem, Ribeirão Preto, v. 14, n. 2, p. 251-258, apr. 2006.

MANHATTAN, A. R. *Porque não houve grandes artistas travestis?*. Revista da Graduação da escola de Belas Artes da UFRJ, n. 3, 2017.

MARINS, F. Volta à Serra Misteriosa. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

MARMELEIRA, J. A descolonização contínua. Jornal Público (02/10/15). Fonte: <<https://goo.gl/CWHmEK>> Acesso: fevereiro de 2018.

MARTÍNEZ, T. L. Posmodernismo, Poscolonialismo y nuevas configuraciones en la cultura artística y el arte puertorriqueño contemporáneo. 2015.

MATTIUZZI, M. M. Histórias Afro-Atlânticas. in: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018.

MATO, D. Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder. CLACSO: Buenos Aires, 2002.

MEDINA, S. L. C. Génesis de la lucha disciplinaria: pugna por el control de una nueva nación colombiana, 1910-1950. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

MEZZADRA, S. Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, W. D. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, W. D. Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2013.

MIGNOLO, W. D. La idea de América Latina. Barcelona: Gedisa, 2007.

MIGNOLO, W. D. Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

MILIANI, A. S. América Latina: arte y territorio. Atrio 10/11 (2005), págs. 133-140.

MOIRA, A. *Não fossem seus pêlos vários*. REVISTA PERIÓDICUS, v. 1, 2017 [p. 23-31].

MOMBAÇA, J. *Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada*. Revista Concinnitas |n. 28, 2016, p. 341-354.

MOMBAÇA, J. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*. Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MORAÑA, M. Literatura, subjetividad y estudios culturales. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

NOGUEIRA, F.; COSTA, P. *Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote*. Revista Rosa #5 — Medium Arte e literatura queer, 2014.

NOSSA, L. Mata!: o Major Curió e as guerrilhas no Araguaia. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

OITICICA, H. 'Esquema geral da Nova Objetividade'. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H. *Brasil diarréia*. [S.l., fev. 1970]. Manuscrito.

OSÓRIO, L. C. "Altermodernidade brasileira". In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VI, n. 11 (jan- jun/2012), pp. 160-172.

OSÓRIO, L. C. Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. POIÉISIS - v. 1, n. 26, dez. 2015.

OSÓRIO, L. C. "Desafios da crítica na era dos museus", in Gosto, interpretação e crítica, Duarte, R., Freitas, V, Reliquário Edições, Belo Horizonte, 2014, p. 129-140.

PEDROSA, A. History, Histórias. in: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018.

PERRA, H. de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. Revista Periódicus 2a edição novembro 2014 - abril 2015.

PIRES, B. F. O corpo como suporte da Arte. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., VI, 1, p. 76-85.

PIRES, B. F. Corpo Inciso, Vazado, Transmutado – Inscrições e Temporalidades. Faculdade de Educação da Unicamp (Doutorado em Educação), 2006.

PRICE, S. Arte, antropología y museos: orientaciones poscoloniales en los Estados Unidos. ÉNDOXA: Series Filosóficas, n.o 33, 2014, UNED, Madrid, p. 143-164.

PRINS, B.; MEIJER, I. C. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 10, n. 1, p. 155-167, Jan. 2002 .

RAGO, L. M. *O corpo exótico, espetáculo da diferença*. Labrys (Edição em Português. Online), v. 13, 2008.

RAY, G. Writing the Ecocide-Genocide Knot: Indigenous Knowledge and Critical Theory in the Endgame - South Magazine Issue #8 - documenta 14.

RESTIVO, M. M. O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa Gulbenkian Próximo Futuro e do projeto África. E-Revista de Estudos Interculturais do CEI - ISCAP, nº4, maio de 2016.

RIBEIRO, A. P. Proposição. In: O Estado do Mundo. Edições tinta - da -china: Lisboa, 2006.

RIBEIRO, D. O que é lugar de fala?. São Paulo: Letramento, 2017.

RIBEIRO, R. R. *Tecnologia, Cinema e a Invenção do corpo contemporâneo? Do corpo mecânico ao corpo digital*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2005.

RIVIERA, J. B. R. De conquistador a colonizador: perfil antiheroico de Jiménez de Quesada. In: Congreso de historia del descubrimiento (1492-1556). Actas (Ponencias y Comunicaciones) Tomo II. Real Academia de la historia Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1992.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de Indigenização dos museus: Uma análise comparativa. MANA, 21(1), 2015.

ROCHA, N. Arte-feitiçaria: poéticas macumbeiras, estéticas perecíveis, espíritos perenes ou a manutenção da vida depende da malícia. Catálogo da exposição: O Trauma é Brasileiro. Vitória: Galeria Homero Massena, 2019.

RODRÍGUEZ, V. M. Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz González. In: WALSH, C. (Ed.) Estudios culturales latinoamericanos retos desde y sobre la región andina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

ROGOFF, I. "We: Collectivities, Mutualities, Participations," in Mode 05: *Towards a New Educational Model in Dance and Choreography*, 2005.

ROSSI, S. M. La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Pintura (Tese de doutorado), 2008.

RUFINO, L. R. J. Pedagogia de Encruzilhada. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018.

SANTOS, J. M. P. Breve histórico da "performance art" no brasil e no mundo. Revista Ohun, ano 4, n. 4, 2008, p.1-32.

SCHAEFFER, J. M. *O corpo é imagem*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), 2008.

SCHWARCZ, L. K. M. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Sociologia & Antropologia, v. 04.02, 2014.

SEGATO, R. L. Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. CRÍTICA Y EMANCIPACIÓN, [S.I.], jun. 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. A virada testemunhal e decolonial do saber histórico, Campinas: editora unicamp, 2022.

SILVA, D. F. *A Dívida Impagável: Lendo Cenas de Valor Contra a Flecha do Tempo*. Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SILVA, D. F. *No-bodies: law, raciality and violence*. Revista Meritum, Belo Horizonte, v.9, nº 1, 2014, p. 119-162.

SILVA, S. P. R. *Corpolimite: estados insistentes de desterritorialização das matérias*. 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Ecossistemas Estéticos, Pará, Brasil, 2013.

SILVA, D. F. & OTOCH, J. Em estado bruto. Revista ARS (São Paulo), no 36, p. 45 - 56, 2019.

SOUZA, M., D. de. Escrava Anastácia: construção de um símbolo e re-construção da memória e da identidade da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Universidade Federal Fluminense (Mestrado em História), 2001.

SOUZA, M., D. de. Escrava Anastácia e Pretos-velhos: a rebelião silenciosa da memória popular. In: Vagner Gonçalves da Silva. (Org.). Memória Afro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2007, v. 3, p. 15-42.

STAVENHAGEN, R. Repensar América Latina desde la subalternidad: el desafío de Abya Yala. In: América Latina y el Caribe: globalización y conocimiento, repensar las ciencias sociales. Montevideo: UNESCO, 2011.

STOB, J. “The Paradigms of Nicolas Bourriaud: Situationists as Vanishing Point.” Evental Aesthetics 2, no. 4, 2014, p. 23-54.

TAYLOR, D. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política",. Teatro al Sur nº 15, Junio de 2000, p. 34-40.

THIONG’O, Ngũgĩ wa. Decolonising the Mind. Londres: James Currey, 2005.

TORRES-GARCÍA, J. Universalismo Constructivo. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1941.

TOSETTO, G. M. “O diálogo nas imagens de Ayrson Heráclito.” Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras, 2016, n14, p. 24-29.

VALLADARES, C. P. O negro brasileiro nas artes plásticas. in: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018.

WALLERSTEIN, I. O Universalismo Europeu: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007.

WALLIS, V. Red-Green Revolution: The Politics and Technology of Ecosocialism. Political Animal Press: Chicago, 2018.

WALSH, C. (edi). PEDAGOGÍAS DECOLONIALES. Prácticas insurgentes de resistir,, (re)existir y (re)vivir. TOMO I. Serie Pensamiento decolonial. 2013.

WALIDAH, Imarisha. *Octavia's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. California: AK Press, 2015.

WEGENER, A. Die Entstehung der Kontinente. *Geol Rundsch* 3, 276–292, 1912.

YAU, J. Por favor, aguarde no guarda-volumes. in: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.