

Reconfiguraciones de un mundo posible: el nuevo arte indígena brasileño y sus articulaciones con los lenguajes contemporáneos

Artículo de investigación

Recibido: 15 de febrero de 2025

Aprobado: 12 de abril de 2025

Alessandra Simões Paiva

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Brasil

alesimoespaiva@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7169-2804>

—
Cómo citar este artículo: Simões Paiva, A. (2025). Reconfiguraciones de un mundo posible: el nuevo arte indígena brasileño y sus articulaciones con los lenguajes contemporáneos. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.65-83.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23617>

Resumen

Este artículo utiliza un enfoque reflexivo para analizar la producción de la nueva generación de artistas visuales indígenas en el contexto del giro decolonial del arte brasileño. La metodología empleada implica un análisis cualitativo e interpretativo, basado en observaciones directas de las obras presentadas en diversas exposiciones, así como una revisión crítica de la literatura especializada. A partir de las observaciones, se identificaron y examinaron las similitudes entre las prácticas artísticas del nuevo arte indígena y el arte contemporáneo, centrándose en el modo en que estas estéticas promueven la conexión entre arte y vida, estética y política. El concepto de "aesthesia", desarrollado por el semiólogo argentino Walter Mignolo, sirve de base teórica central, y se relaciona con los principios teóricos establecidos por autores de renombre como Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud y Anne Cauquelin.

Palabras clave

Arte indígena; decolonialidad; arte contemporáneo; arte brasileño; giro decolonial



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Reconfigurations of a Possible World: New Indigenous Brazilian Art and Its Articulations with Contemporary Languages

Abstract

This article uses a reflective approach to analyze the production of a new generation of indigenous visual artists in the context of the decolonial turn in Brazilian art. The methodology involves qualitative and interpretive analysis based on direct observations of works presented in various exhibitions, as well as a critical review of specialized literature. From these observations, similarities between the artistic practices of new indigenous art and contemporary art were identified and examined, focusing on how these aesthetics promote the connection between art and life, aesthetics and politics. The concept of "aesthesia," developed by Argentine semiotician Walter Mignolo, serves as the central theoretical basis and is related to theoretical principles established by renowned authors such as Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, and Anne Cauquelin.

Keywords

Indigenous art; decoloniality; contemporary art; Brazilian art; decolonial turn

Reconfigurations d'un monde possible : le nouvel art indigène brésilien et ses articulations avec les langages contemporains

Résumé

Cet article adopte une approche réflexive pour analyser la production de la nouvelle génération d'artistes visuels indigènes dans le contexte du tournant décolonial de l'art brésilien. La méthodologie utilisée implique une analyse qualitative et interprétative, basée sur des observations directes des œuvres présentées dans diverses expositions, ainsi qu'une revue critique de la littérature spécialisée. À partir des observations, des similitudes entre les pratiques artistiques du nouvel art indigène et l'art contemporain ont été identifiées et examinées, en mettant l'accent sur la manière dont ces esthétiques favorisent la connexion entre l'art et la vie, l'esthétique et la politique. Le concept

d'"aesthesia", développé par le sémiologue argentin Walter Mignolo, sert de base théorique centrale et est mis en relation avec les principes théoriques établis par des auteurs renommés tels que Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud et Anne Cauquelin.

Mots clés

Art indigène; décolonialité; art contemporain; Art brésilien ; virage décolonial

Reconfigurações de um Mundo Possível: A Nova Arte Indígena Brasileira e suas Articulações com as Linguagens Contemporâneas

Resumo

Este artigo utiliza uma abordagem reflexiva para analisar a produção da nova geração de artistas visuais indígenas no contexto da virada decolonial da arte brasileira. A metodologia utilizada envolve uma análise qualitativa e interpretativa, baseada em observações diretas das obras apresentadas em diversas exposições, bem como uma revisão crítica da literatura especializada. A partir das observações, foram identificadas e examinadas as semelhanças entre as práticas artísticas da nova arte indígena e da arte contemporânea, com foco em como essas estéticas promovem a conexão entre arte e vida, estética e política. O conceito de "aesthesia", desenvolvido pelo semiólogo argentino Walter Mignolo, serve como base teórica central, e está relacionado aos princípios teóricos estabelecidos por autores renomados como Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud e Anne Cauquelin.

Palavras-chave

Arte indígena; decolonialidade; arte contemporânea; arte brasileira; Virada decolonial

Maskaspa ima tiaskata kai Llagtapi kai musu ruraikunatandarispa sug kunaura rimaikunawa

Maillallachiska

Kai kilkaipi maskanakum, imasas runa nukanchipamanda kawachichukuna paikunapa kausaikuna ruraspa pangapi kaipi maskaskakunaparlu i ruraikuna apamunakuskata kawa chispa

kanchanimandakuna ima kaipi ruranakuska, kaipi allilla kawaspa kankunami chasallata nukanchi ruraska i chi watapi katichinakuskata kaipi pangapi ruraspa kawachiku, samunakum Sugllapi rurai i kausai, sumaglla i tandarii."tuparii"apamunaku kai runa Walter Mignolo,ministime sug kunata kawachin-gapa imasa sugkunapas chassallata ruranaku kai kimsa Jacques Ranciere,, Nicolas Bourriaud i Anne Cauquelin.

Rimangapa ministidukuna

Nukanchi purra ruraska; kaswagkuna; chiura ruras-ka; chipi ruraska; sugsinama kallariska

Introducción

Se está produciendo una transformación radical en el arte contemporáneo, caracterizada por la articulación transcultural y global de sistemas artísticos en red, unidos por la crítica al poder colonialista e imperialista. Estas poéticas se conectan de manera inédita mediante una compleja combinación de elementos simbólicos como la religión, la territorialidad, la raza, la clase, la etnia, el género, la nacionalidad, los derechos humanos, la ecología y los derechos culturales. En este contexto, que en Brasil describo como el "giro decolonial del arte" (Paiva, 2022), está surgiendo una nueva generación de artistas indígenas cuyas poéticas se articulan profundamente con los lenguajes contemporáneos. Son prácticas y saberes que se interrelacionan en espacios inestables y sincréticos, con el objetivo de unir arte y vida. Con obras que enfatizan una respuesta urgente a la crisis capitalista, estos artistas crean poéticas decoloniales que abordan cuestiones étnico-raciales, sobre todo reforzando los vínculos entre injusticia social, política, territorialidad, ecología, entre otras cuestiones.

Estas estéticas van al encuentro de las características establecidas por el concepto de "aesthesia", propuesto por Walter Mignolo, que redefine la experiencia estética desde una perspectiva decolonial. Conceptualizando la "aesthesia" como una categoría que establece la importancia de los sentidos y de la sinestesia en el proceso de creación y fruición estética, a diferencia del oculacentrismo

que dominó el canon del arte occidental durante siglos, Mignolo (2010, 2019), uno de los principales intelectuales vinculados al grupo Modernidad/ Colonialidad/Decolonialidad (MCD), sentó las bases de los estudios de la decolonialidad en las artes. Partiendo de este principio conceptual, nuestra propuesta en este artículo es hacer un análisis crítico panorámico del fenómeno del surgimiento de una novísima generación de artistas indígenas en Brasil, explorando un marco teórico desde la teoría, la crítica y la historia del arte para averiguar cómo los nuevos artistas indígenas rescatan la "aesthesia" (Mignolo, 2010) para producir arte, mostrando cómo el arte indígena en el arte brasileño viene renovando el vínculo entre arte y vida, ética y estética.

En este sentido, el arte indígena contemporáneo en Brasil no sólo desafía los marcos tradicionales de la estética eurocentrica, sino que también propone nuevas formas de experimentar el mundo a través del arte. La resignificación de la relación entre cuerpo, territorio y memoria en estas poéticas refuerza el carácter político de sus producciones, al mismo tiempo que abre caminos para una comprensión más amplia y sensorial del hacer artístico. Es a partir de esta perspectiva que analizaremos las contribuciones de estos artistas en la construcción de un pensamiento estético decolonial.

La emergencia del "arte indígena contemporáneo" en el contexto del giro decolonial de Brasil

En este subtítulo, utilizamos comillas para deletrar el término "arte indígena contemporáneo" con el fin de enfatizar el pensamiento del artista, galerista, curador e investigador Jaider Esbell (1979-2021), de la etnia Macuxi, quien fue una de las principales voces indígenas que lideró el movimiento de emergencia de artistas indígenas surgidos recientemente en Brasil. Esbell, fallecido prematuramente, fue uno de los líderes del movimiento artístico decolonial y propagó la idea de la emergencia del "arte indígena contemporáneo" en Brasil como un fenómeno sin precedentes en sus comisariados, conferencias y textos. Este concepto está descrito en un artículo seminal publicado en la revista Select (Esbell, J., 2021). El texto de Esbell fue escrito en una época que él mismo

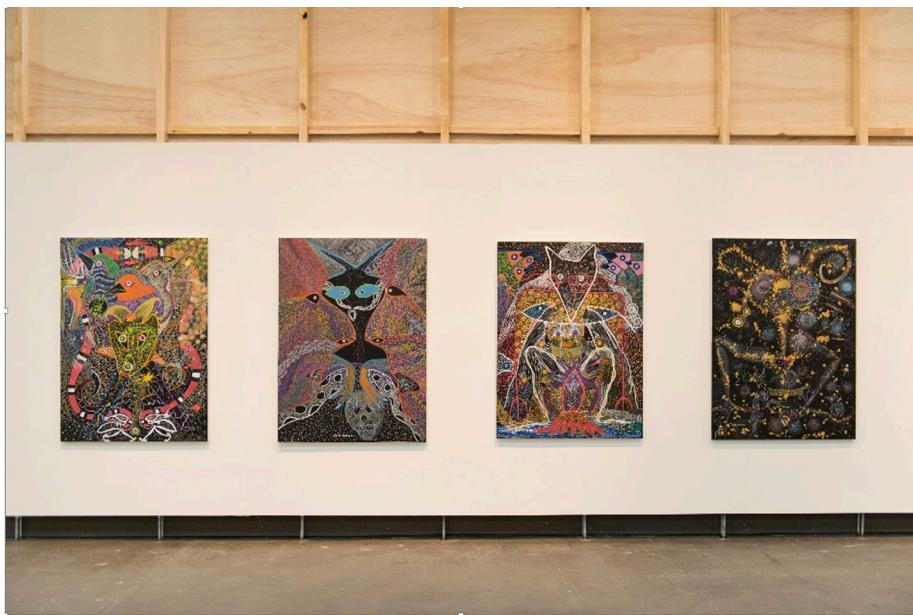


Imagen 1. Obras de Jaider Esbell (34a Bienal de São Paulo, 2022). © Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo.

definió como "grandiosa", porque fue un período marcado por la presencia sin precedentes de nuevos artistas indígenas en la escena brasileña. Según el artista, por primera vez en Brasil hubo también un mayor reconocimiento de artistas de generaciones anteriores que, hasta entonces, habían actuado al margen del sistema del arte contemporáneo.

Es importante subrayar que el término "arte contemporáneo" se emplea aquí en un doble sentido. Por un lado, en su dimensión cronológica, para destacar la integración de la producción artística indígena en el escenario actual del arte brasileño. Por otro lado, en su sentido conceptual, en la medida en que las prácticas de estos artistas dialogan con estrategias características del arte contemporáneo, como los procesos de creación colectiva, la disolución de la autoría, la relación entre política y vida, y la ocupación de espacios más allá de los museológicos.

En los últimos años, ha habido innumerables ejemplos de estas transformaciones señaladas por Esbell. Hubo exposiciones colectivas de gran escala, como Véxoá: nós sabemos (Véxoá: sabemos), en la Pinacoteca de São Paulo (2020/2021), curada

por la educadora y crítica indígena Naime Terena, que discutió los estereotipos sobre las artes de los pueblos indígenas, a menudo asociados con conceptos artesanales y etnológicos. Hubo innovaciones de gran repercusión, como la 34a Bienal de São Paulo (2022), considerada la primera bienal indígena gracias a un amplio programa organizado por Esbell. Y grandes instituciones realizaron amplias exposiciones individuales, como el Museo de Arte de São Paulo (MASP), donde tuvieron lugar las muestras de Joseca Yanomami, en 2022, y Carmézia Emiliano, en 2023. Otras acciones -como bienales y premios- han dado visibilidad a jóvenes que recientemente han empezado a hacerse un hueco en el mundo del arte.

Además, un fenómeno sin precedentes en la historia del país ha sido el ascenso de curadores indígenas, marcando un cambio significativo en la institucionalidad del arte en Brasil. Lo interesante es que muchos de estos curadores también son artistas, como Naine Terena, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco y Jaider Esbell, quienes transitan entre la creación artística y la curaduría. La única excepción es Sandra Benites, que, aunque no es artista visual, ha desempeñado un papel crucial en

la inserción de las narrativas indígenas en los principales circuitos expositivos del país.

Es importante destacar que el fenómeno de la generación de estos nuevos artistas indígenas forma parte de un contexto más amplio en el arte brasileño contemporáneo, que he definido como "el giro decolonial en el arte brasileño".¹ El hito inaugural del movimiento decolonial en las artes visuales brasileñas fue la exposición "1988: A mão afro-brasileira, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo", comisariada por Emmanoel Araújo con Carlos Eugênio Marcondes de Moura como curador adjunto (Bispo, 2020). Este autor establece un importante hito cronológico para la continuación y afirmación de este movimiento en Brasil, que va de 2016 a 2019, cuando una extensa secuencia de exposiciones protagonizadas por artistas negros señala un momento sin precedentes en la escena cultural brasileña. Bispo afirma que este cambio se debe principalmente a la presión crítica del medio artístico negro organizado, especialmente en el teatro.

A pesar de estos inicios asociados al arte producido por artistas afrodiáspóricos, el arte indígena sólo pasó a primer plano en la escena brasileña muy recientemente, concretamente durante la pandemia del Covid-19, con la ya mencionada exposición "Véxoa: Nós sabemos" (con curaduría de Naime Terena, entre 2020 y 2021, en la Pinacoteca, en São Paulo) y la exposición "Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea", con curaduría del ESBELL

1 Este es el título del libro de mi autoría, publicado en 2022 (Editora Mireveja), que reúne una serie de artículos sobre el fenómeno del giro decolonial en el arte brasileño. Es importante destacar que este fenómeno está marcado por el surgimiento de un número sin precedentes de nuevos artistas que abrazan cuestiones étnico-raciales y de género en sus obras, así como de teóricos, comisarios y gestores de espacios culturales que se están convirtiendo en protagonistas del circuito de las artes visuales, principalmente negros e indígenas. Uno de los motores más importantes de este fenómeno son las universidades públicas brasileñas, que, a través de una serie de políticas afirmativas, han lanzado al mercado una nueva generación de licenciados procedentes de grupos minoritarios. "Como ejemplos de estas políticas, tenemos el Programa de Titulación Indígena, creado por el Ministerio de Educación en 2006, y el sistema de cuotas para el ingreso en la enseñanza superior, instituido en la práctica desde 2004 (primero en la Universidad de Brasilia) y reglamentado por el MEC en 2012", dice Almeida (2021, p. 63).

y coorganizada por el MAM y la Fundación Bienal de São Paulo, en 2021.

Por supuesto, muchas iniciativas tuvieron lugar en períodos anteriores, como el proyecto iMira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas, parte de un amplio proyecto coordinado por María Inês de Almeida entre 2013 y 2015.² Sin embargo, es importante situar el surgimiento de una nueva generación de artistas indígenas brasileños como consecuencia de un fenómeno bastante reciente y sin precedentes. De hecho, en 2024, por primera vez en la historia, el pabellón brasileño de la Bienal de Venecia (con curaduría del brasileño Adriano Pedrosa) estuvo compuesto en su totalidad por obras de artistas indígenas. Bautizado como el Pabellón Hähawpuá (como el pueblo Pataxó llama al territorio que ahora llamamos Brasil), la exposición brasileña fue curada por los artistas indígenas Denilson Baniwa, Arissana Pataxó y Gustavo Caboco Wapichana.

Es esencial definir estos marcadores cronológicos para señalar posibles diferencias y similitudes entre el movimiento decolonial en las artes en Brasil y en otros países latinoamericanos. El espacio de tiempo que separa las más de dos décadas transcurridas desde la fundación del grupo MCD y las recientes publicaciones académicas en el campo de las artes en Brasil señala la necesidad de estudios del pensamiento decolonial dirigidos a reflexionar sobre el arte decolonial brasileño. Esto se enriquecería enormemente con posibles estudios comparativos entre la producción de los países latinoamericanos de habla hispana y el caso brasileño. En mi investigación, he utilizado el término "decolonial" con base en los estudios del grupo MCD.

Sin embargo, la "decolonialidad" en Brasil sigue siendo una cuestión problemática, ya que la colonización portuguesa aportó especificidades al caso brasileño, como señala Ballestrin (2013), para quien "Brasil aparece casi como una realidad separada de la realidad latinoamericana" (la autora señala que no hay investigadores brasileños asociados al grupo MCD). Esto se debe, en parte, a que el proceso de colonización portugués implicó formas de mestizaje, organización social y configuración

2 Ver: <<https://projetomira.wordpress.com/>>

cultural que difieren notablemente de las heredadas de la colonización española. Estas diferencias históricas han forjado una identidad brasileña singular, en la que los procesos de modernización, la articulación de la identidad y la experiencia de la colonialidad han evolucionado de manera particular.

Así, Brasil se configura como una realidad aparte, lo que subraya la importancia de realizar estudios comparativos que reconozcan y analicen estas diferencias contextuales en el debate sobre la decolonialidad. En cuanto a las diferencias relacionadas con las cuestiones de etnicidad y raza en el arte brasileño, por ejemplo, hay peculiaridades historiográficas y territoriales muy importantes que comparar con sus países vecinos. Esto se observa, por ejemplo, en la presencia pionera del arte afro-diaspórico en el circuito hegemónico en relación con el arte indígena en el movimiento decolonial brasileño, que solo recientemente ha ganado prominencia.

Cabe destacar también que en el siglo XIX se consolidó un rol extraordinariamente rico de nombres de artistas negros, cuyas contribuciones han dejado una huella imborrable en la historia del arte. Por otra parte, el barroco brasileño exhibe rasgos afro-diaspóricos sumamente relevantes, evidenciando cómo las tradiciones africanas han impregnado y configurado una estética y una identidad cultural únicas en el país. Además, la vasta extensión y diversidad regional de Brasil ha generado un escenario artístico en el que las influencias afrodescendientes e indígenas se entrelazan de manera única, reflejando procesos históricos de mestizaje, migración y sincretismo religioso que difieren significativamente de las trayectorias culturales de otros países de habla hispana.

Las múltiples dimensiones de la "aesthesia"

Al describir lo que sería este nuevo arte indígena, Esbell (2021) afirma que: "No hay manera de hablar de arte indígena contemporáneo sin hablar de los pueblos indígenas, sin hablar del derecho a la tierra y a la vida". Este es un punto crucial en mi análisis de la "aesthesia" del arte indígena: el derecho a la tierra y a la vida permean las poéticas indígenas

contemporáneas precisamente porque, en diversas dimensiones de planteamientos formales, estas obras establecen propósitos intrínsecos a la propia existencia indígena, como la recuperación de la identidad, la lucha por la tierra, la ecología y la espiritualidad, mostrando así una profunda relación entre arte y vida.

El punto principal para analizar aquí es la relación que Mignolo (2010/2019) establece con las acepciones de la palabra "aesthesia", que giran en torno a "sensación", "proceso de percepción", "sensación visual", "sensación gustativa" o "sensación auditiva". Y dada su observación de la presencia de la sinestesia en el arte como factor ontológico en la relación entre arte y vida en la estética decolonial, me aventuro a tejer una relación entre estas poéticas indígenas y el arte contemporáneo. Si bien Mignolo afirma que la descolonización del arte requiere desvincular la estética del arte para incorporar la "aesthesia" oculta, me parece relevante señalar el esfuerzo que han hecho los artistas occidentales (desde las vanguardias históricas hasta los lenguajes de posguerra y el arte contemporáneo) por cuestionar (o como prefiere la jerga descolonial, desobedecer) el canon occidental.

Es posible ver el vínculo entre el arte indígena y el arte contemporáneo a través de diferentes dimensiones, como el activismo y el colectivismo, que marcan un modo de producción colaborativo, frente a las cuestiones primordiales de la tradición occidental, como la materialidad del objeto y la autoría del artista. Como afirma la artista e investigadora Kariri Bárbara Matias (2021, p. 121), la performance es "una forma de revivir y recordar nuestra existencia, es un deber ético para con el arte contemporáneo". La dimensión activista se refiere a la vocación de resistencia social inherente a estas expresiones artísticas, en la línea de lo que Jacques Rancière (2015a) demuestra con su concepto de "reparto de lo sensible". Esta noción de par ético-estético, a juicio del autor, difiere por tanto de la idea de un arte que es declaradamente ideológico. En su concepción, arte y política están conectados por las sutilezas del lenguaje, teniendo en cuenta el lugar de quienes lo producen.

Son innumerables los artistas indígenas de la nueva generación brasileña que utilizan estrategias de



Imagen 2. Retorno à maloca (Gustavo Caboco, 2024). Acrílico sobre lienzo. Foto: Julia Thompson. Galería Millan.

arte contemporáneo para componer sus obras. Destacan por utilizar estrategias que van más allá de los medios tradicionales, utilizando nuevas tecnologías, performance, intervenciones urbanas, entre otras. El artista Gustavo Caboco, por ejemplo, utiliza la fotoperformance, textos, textiles y dibujos para expresar una poética autobiográfica relacionada con la identidad y la preservación de la memoria de sus antepasados. Paulo Desana, con su obra Pamürimasa ("los espíritus de la transformación"), una serie de fotografías de indígenas pintadas con tinta de neón, promueve un efecto psicodélico en las imágenes, cuyo resplandor, según el artista, simboliza la manifestación de los espíritus, del conocimiento. Kadu Tapuya utiliza el término "Futurismo Indígena" para denominar su poética. Desde una perspectiva decolonial, expresa un futuro en el que los pueblos indígenas están vivos y son narradores de su propia historia. Esto puede apreciarse en sus collages digitales, que invitan a la reflexión y muestran a indígenas en escenarios postapocalípticos.

Incluso los artistas que optan por utilizar técnicas pictóricas tradicionales demuestran una relación con la espiritualidad y las cosmopercepciones de sus comunidades, lo que refuerza estos vínculos entre vida y arte. Esta dimensión cósmica y

chamánica recorre la poética de algunos artistas indígenas, como el propio Jaider Esbell, cuya obra, dedicada en gran parte a la pintura, está compuesta por imágenes que evocan las fuerzas de la selva y sus seres, en una especie de chamanismo visual, en "(...) un tiempo continuo, sin parar". (Esbell, 2018, p. 14).

Siguiendo con las pinturas indígenas, muchas están cargadas de expresivas características cosmológicas, como las obras producidas por el colectivo Mahku, que reúne a artistas-investigadores del pueblo Huni Kuin, cuyo proceso creativo está fuertemente vinculado a las formas ancestrales de su comunidad tradicional. Música, dibujos, pinturas y curaciones se mezclan en procesos estéticos rituales que buscan sanación y son desencadenados por el efecto de la ayahuasca. En este sentido, la obra del colectivo Mahku encarna precisamente lo que Mignolo plantea respecto a la re-politización de la estética: una apuesta por recuperar y reconfigurar las formas de percepción y experiencia sensorial que han sido históricamente marginadas por la universalización de la "belleza" impuesta por la modernidad europea. Mientras Mignolo argumenta que la colonización de la aisthesis por la estética occidental ha subordinado otros modos de conocimiento y experiencia, el trabajo del



Imagen 3. Autorretrato II (2022). Colaboración entre Livia Melzi y Glicéria Tupinambá.

colectivo Mahku desafía esta lógica al revalorizar las prácticas ancestrales y rituales propias de su cosmovisión. De esta manera, su proceso creativo se erige como un proyecto decolonial que interroga y transforma los cánones estéticos hegemónicos, abriendo paso a una articulación del arte basada en la diversidad, la sinestesia y la conexión directa con lo sagrado, en consonancia con las ideas de Mignolo.

El trabajo de Glicéria Tupinambá se inscribe en la misma corriente de re-politización de la estética que Mignolo describe, pues su práctica artística no sólo busca reconstruir un objeto material —el manto Tupinambá—, sino también reactivar los modos de percepción y memoria colectiva que han sido fracturados por la colonialidad. Es posible

ver transformaciones realmente impactantes en el sistema del arte, como muestra el trabajo de la artista Glicéria, que en 2006 comenzó a estudiar las técnicas utilizadas para confeccionar los antiguos mantos de plumas Tupinambá, recreando estas piezas mediante procedimientos ancestrales. Con la sacralidad del manto como motivo principal de su trayectoria, Glicéria revela una forma de hacer arte en la que se mezclan acciones estéticas y políticas. Destaca su papel como figura clave en el regreso de uno de los mantos originales (hay más de una docena de ellos en archivos de museos europeos) al Museo Nacional de Río de Janeiro en 2023. Sobre la reconstrucción del manto, Glicéria hizo el siguiente relato, que demuestra sus esfuerzos por recuperar sus reminiscencias culturales:



Imagen 4. La exposición América (Sallisa Rosa 2021/2022). Catálogo del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ).

Siempre he pensado que nuestra cultura era una olla, una olla entera que fue arrojada sobre una losa y voló por todas partes en pedacitos y que tuvimos que hacer este trabajo de mosaico, juntando los pedazos y pegándolos de nuevo. Será la misma olla, aunque esté agrietada, pero eso no importa (Glicéria, 2021, p. 19).

Al mismo tiempo que Mignolo defiende la "aiesthesis" como un lenguaje decolonial, la propia noción de "aiesthesis" tiene mucho que ver con las estrategias del arte contemporáneo. Al analizar el arte indígena contemporáneo, Lagrou (2013) propone una comparación, por ejemplo, con el arte conceptual. La autora explica que las obras indígenas provocan un proceso cognitivo en el espectador, que se convierte en participante activo en la construcción de la obra, buscando posibles claves de lectura. "Cuanto más complejas y menos evidentes sean las alusiones presentes en la obra, más será conceptualizada" (2013, p. 12). Lagrou también identifica otros puntos en común entre el arte contemporáneo y el arte indígena, especialmente su potencial de agencia: "Son objetos que condensan acciones, relaciones, emociones y significados, porque es a través de los artefactos que las personas actúan, se relacionan, producen y existen en el mundo." (2013, p. 13)

En este contexto, la artista Sallisa Rosa traza un recorrido basado en experiencias intuitivas vinculadas a la ficción, el territorio y la naturaleza. Con obras relacionadas con temas como la memoria y la identidad, su trabajo circula entre la fotografía y el vídeo, las instalaciones y las obras participativas. Es fundamental en su trayectoria su compromiso con las prácticas artísticas orientadas a las construcciones colectivas, en el sentido de desplegar obras en actividades artístico-pedagógicas, formulando conversaciones y compartiendo conocimientos. En su exposición América, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ), la artista, en colaboración con la artista Rose Afefé, construyó grandes raíces de arcilla, rodeadas de dibujos y vasijas de barro, centradas en su memoria. "Fue cuando comí arcilla que recordé: ¿qué memoria puede desvanecerse?", pregunta Rosa (2022, p. 20), mostrando que esta memoria se convirtió en su propio trabajo con la materialidad de la arcilla. Así, el trabajo de Rosa, a través de su intervención en los territorios de la memoria y la identidad, ejemplifica la revalorización de formas de conocimiento que han sido históricamente marginalizadas por las narrativas de la modernidad



Imagen 5. *Encruzilhada* (2022). Coletivo Kókir: Joamilton Fosag da Silva, Luiz Ragrag da Silva, Sheilla Souza y Tadeu dos Santos. Foto: Jackson Yonegura. Colección del Museo Paranaense (MUPA).

occidental. En este sentido, es una propuesta de-colonial que confirma el concepto de aiesthesis, vinculando la percepción sensorial a la experiencia colectiva, al territorio y a la memoria ancestral, ofreciendo una alternativa estética que se aleja de los cánones occidentales para recuperar formas de ver, sentir y conocer que son profundamente diversas y arraigadas en su contexto cultural.

Es interesante observar cómo Sallisa tiende puentes entre los universos artístico y cotidiano al centrarse en la experiencia alimentaria y el acto de cocinar como una acción poética que implica a la colectividad. En 2020, en el Programa de Becas de Investigación CAPACETE, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, utilizó el tamiz - elemento central de la cocina indígena- como metáfora para su trabajo, creando una gran instalación artística en la que invitó al público a cocinar, involucrándolos activamente en el proceso y fomentando una experiencia compartida de creación y memoria. Durante el programa Bolsa Pampulha, en Belo Horizonte (2018/2019), la artista propuso la creación de un huerto con plantas de mandioca en el terreno contiguo al Museo de Arte

Pampulha. Basándose en la idea de Umuarama (del tupí, "lugar de descanso"), la artista evocó una vez más la metáfora del alimento. "Veo la mandioca como un camino artístico ancestral, como una posibilidad de arraigar la cultura indígena en la ciudad". (2022, p. 50).

También podemos pensar en poéticas indígenas contemporáneas basadas en la noción de "estética relacional" propuesta por Bourriaud (2009) para un arte con funciones interactivas, convivenciales y relacionales, en contraposición a los espacios simbólicos autónomos y privados que legitiman el sistema artístico. Son propuestas más afectivas y activistas que abordan directamente las luchas sociales y la política, como las creaciones colectivas y colaborativas. El colectivo Kókir, que reúne a Sheilla Souza y Tadeu Kaingang, se mueve entre las estrategias del arte contemporáneo y las cosmovisiones de las comunidades originarias. Se trata de acciones compartidas que reúnen a artistas, indígenas de diferentes etnias y no indígenas; estrategias de ocupación de territorios urbanos y rurales para debatir sobre el derecho, la etnografía y la política de los espacios. En este sentido, el Kókir trabaja

directamente con las comunidades Kaingang, produciendo trabajos colectivos que llevan el trabajo de las comunidades a los espacios museológicos. En uno de estos trabajos, crearon diversos objetos con trenzados, sustituyendo la palma natural por plástico, con el fin de llamar la atención sobre el agotamiento de los recursos naturales. Su carrito de supermercado hecho con este trenzado también aborda la cuestión del hambre en la comunidad.

Para Krenak (2020), la experiencia de una conciencia colectiva es algo innato a los pueblos indígenas. "Es una forma de preservar nuestra integridad, nuestra conexión cósmica (...). No conozco a ninguno de los nuestros que haya salido solo al mundo. Caminamos en constelaciones" (2020, p. 39). Al vincular las ideas de "aesthesia" de Mignolo con las propuestas de Bourriaud y Krenak, podemos observar cómo las poéticas indígenas contemporáneas se alejan de las concepciones tradicionales de arte y se acercan a un enfoque de participación, colectividad y resistencia. Mignolo destaca que la "aesthesia" debe ser entendida como una forma de conocimiento que no se limita a la experiencia individual ni a los criterios estéticos impuestos por la modernidad europea, sino que se expande a una vivencia colectiva y contextualizada. Esta idea resuena fuertemente con la noción de "estética relacional" de Bourriaud (2009), que subraya el papel de las interacciones sociales y las experiencias compartidas como elementos clave en la creación artística. En este sentido, el arte no se reduce a un objeto de contemplación, sino que se convierte en un espacio de acción y reflexión colectiva, donde la relación con el otro y con el contexto social y político se vuelve primordial.

La idea de una conciencia colectiva propuesta por Krenak (2020) refuerza esta propuesta al afirmar que la conexión cósmica y la experiencia compartida son elementos fundamentales para los pueblos indígenas. En su visión, la existencia en comunidad no es una opción, sino una necesidad para preservar la integridad cultural y la conexión con el mundo. Al integrar la "aesthesia" de Mignolo con las perspectivas de Bourriaud y Krenak, se subraya la importancia de un arte que no sólo cuestione los cánones establecidos, sino que también articule formas de conocimiento y experiencia que son

colectivas, interactivas y profundamente conectadas con el territorio, la memoria ancestral y la lucha por la justicia social.

Desde esta perspectiva, la producción artística de Juliana Xukuru se inscribe en este marco de una "aesthesia" decolonial, en la medida en que su obra emerge de un conocimiento situado, que articula cuerpo, territorio y memoria en un mismo gesto poético. La cosmovisión indígena del pueblo Xukuru es el principal punto de referencia de los procesos poéticos y de investigación de Juliana Xukuru. En la fotoperformance Krippó Limolaygo (2022), la artista aborda la autodemarcación del cuerpo de la mujer indígena como territorio propio. "Es la demarcación de su propia existencia situada entre los caminos de sus antepasados y los que ella transita actualmente", dicen Xukuru y Sardelich (2023, p. 5). La obra "Mapa Limolaygo" debe su nombre a las imágenes que la artista creó durante sus diversos paseos por su territorio. En brobo, la lengua materna de los Xukuru, el término *limolaygo* hace referencia a la Madre Tierra, territorio ancestral. La artista explica que la disposición circular de las imágenes se inspira en el grafismo de sus antepasados Xukuru de Cimbres. "En general, las mujeres indígenas Xukuru llevamos nuestra cultura en nuestro propio cuerpo, y los elementos de esta elaboración son tan importantes como la comida y los procesos curativos con las plantas, ya que no están separados", explica la artista (2003, p. 6), mostrando la fuerte relación entre arte y vida en su obra.

En el contexto del análisis de la intersección entre la expresión artística contemporánea y los procesos rituales ancestrales, el artista Denilson Baniwa se embarcó en el acto ritual tradicional de la cultura Baniwa para evocar al jaguar. Ataviado con una máscara y un manto que invocan la presencia cosmológica del animal, el artista se fusionó con el acto artístico contemporáneo de vagar por los espacios públicos. La actuación finaliza cuando el artista rompe un libro de historia del arte mientras declara al público su indignación por la eliminación del arte indígena en los discursos legitimadores del arte occidental. El artista explica que tiene su propio concepto del uso del cuerpo para comunicar. Para él, la performance siempre ha sido un ritual indígena, ya que las formas de vida en los pueblos se

caracterizan continuamente por el uso del cuerpo. Denilson afirma que no transforma los ritos indígenas en performance, ni se inspira en la cultura indígena para realizar su obra. "Lo que se presenta es un reflejo de lo que soy y no una interpretación o reinterpretación de algo que existe en la cultura indígena. El Pajé-Onça siempre ha existido en el mundo Baniwa. Yo no utilizo mi cuerpo para hablar, él me utiliza a mí como soporte", explica (Baniwa, 2020, p. 4).

Las poéticas indígenas contemporáneas no se limitan al "carácter representacional del arte", tal como lo define Rancière (2015a), pues no se restringen a la mera ilustración de discursos o a la denuncia de injusticias. Estas obras no operan como una pedagogía visual ni como una explicación del mundo; son, ante todo, una reconfiguración del mundo sensible. En este sentido, podemos recurrir al término "arte indígena contemporáneo" (Esbell, 2021) para definir una "aesthesia" (Mignolo, 2010) que no busca simplemente ilustrar una realidad, sino encarnarla, hacer del arte una experiencia de vida y un acto político en sí mismo. Al reivindicar la potencia de la existencia indígena, estas poéticas no establecen fronteras entre arte y vida, sino que evidencian que el arte indígena y el arte contemporáneo no son universos opuestos, sino territorios interconectados dentro de una misma comunidad de percepción. Son costuras invisibles en un tejido democrático, un movimiento que desestabiliza las jerarquías del mundo sensible.³

Desde esta perspectiva, el arte no se define únicamente por su capacidad de representar o narrar,

sino por su potencia para transfigurar la realidad. Mbembe (2014) refuerza esta idea al señalar que la función principal de las obras de arte nunca ha sido simplemente ilustrar o duplicar el mundo, sino más bien difuminar y mimetizar las formas y apariencias originales. Incluso cuando una obra es figurativa, sostiene el autor, "duplica constantemente el propio original, en su deformación, distanciamiento y, sobre todo, en su conjuración." (2014, p. 290).

En las dimensiones intercambiables entre arte y vida, la estética indígena contemporánea también parece expresar dominios conectados a propósitos ancestrales. Como afirma Velthem (2019), estos elementos están relacionados con la oralidad, la música vocal, los relatos míticos, los cantos curativos, las danzas, que buscan mediar interacciones de muchos tipos, "(...) que tienen lugar entre individuos y grupos sociales, y también con esferas cosmológicas, salpicadas por la importancia de las relaciones con los no humanos" (Velthem, 2019, p.15). Para Mundukuru: "El arte que reverbera es el arte de la naturaliza. Por eso lo entiendo más allá de mí y más allá de nosotros. Pienso en ello cuando observo la naturaleza -que no suele imponerse a través de la creación artística-, que es arte en sí misma porque es capaz de estar en el aquí y ahora de sí misma" (Mundukuru 2020, p. 142).

Por lo tanto, es posible ver que los objetivos de los artistas occidentales y de la nueva generación indígena avanzan juntos. Al fin y al cabo, una de las grandes tareas de los artistas, especialmente desde las vanguardias históricas, ha sido cuestionar el propio lenguaje artístico. El canon de belleza, por ejemplo, se vio significativamente impactado por las obras conceptualistas que cobraron impulso en la década de 1960, y cuyos fundamentos siguen impregnando el estatus del arte contemporáneo actual, más centrado en el proceso que en el resultado, en el concepto que en la materialidad, en las creaciones colectivas que en la autoría individual. Especialmente en las artes visuales contemporáneas, a lo largo de los siglos XX y XXI, innumerables poéticas han tratado de integrar los múltiples sentidos y experiencias sensoriales que estimulan y despiertan una respuesta sinestésica en el espectador, como lo hizo el artista Wassily Kandinsky, el primero en introducir el concepto de sinestesia en el arte, al percibir la relación entre colores,

3 Es importante destacar que este artículo se centra en los lenguajes en sí mismos y no en las contradicciones derivadas de las condiciones sociales concretas del sistema del arte. Es imperativo reconocer que el arte indígena contemporáneo no puede desligarse de las complejas relaciones con las fuerzas del mercado que permean el sistema artístico hegemónico. Las obras de arte indígena contemporáneo suelen estar sometidas a presiones comerciales, lo que puede dar lugar a conflictos de intereses. El acceso a exposiciones, galerías y colecionistas, aunque puede proporcionar una mayor visibilidad, también puede dar lugar a una comercialización excesiva y a la suavización de la agenda política. Por lo tanto, aunque nos centremos en las dimensiones estéticas, es crucial reconocer que estas obras suelen estar inmersas en un contexto contradictorio, en el que a menudo chocan la conservación de las tradiciones culturales y la coexistencia con el mercado del arte.

movimiento y musicalidad, sugiriendo una conexión entre diferentes artes. Sin embargo, además de abordar los mismos procesos de desmantelamiento de los cánones estéticos occidentales perpetrados por los artistas europeos modernos -que sacudieron nociones clásicas como las de autoría y autenticidad-, los artistas indígenas tratan de denunciar las relaciones de opresión que se expresan violentamente a través de nociones de clase, género, etnia, raza y geopolítica.

Es importante destacar que numerosos teóricos han contribuido a la deconstrucción del canon artístico occidental tendiendo un puente entre los debates sobre la relación entre arte y cultura y los temas decoloniales. Entre ellos se encuentran Said (2007), cuyo libro Orientalismo, publicado a finales de la década de 1970, se convirtió en la piedra angular de la crítica de la colonialidad, es decir, de la división étnico-racial y de género; Fanon (2018), que cuestionó los puntos de vista de Kant y Hegel; e importantes nombres de los estudios poscoloniales, como Bhabha (2005), que también problematizó el inestable campo de las identidades y su relación con la cultura. Es desde el punto de vista de la raza y su articulación interseccional con otras cuestiones, como el género y la etnia, que el pensamiento decolonial comenzó a cuestionar más directamente los cánones de la historiografía artística eurocéntrica. Esto también ha tenido un impacto en la historiografía brasileña, que ha sido reinterpretada, como en los estudios que señalan el racismo implícito en los discursos producidos por el eugenista y crítico de arte Nina Rodrigues (Bakke, 2011; Monteiro 2016; Rodrigues 2015) y por Gonzaga Duque (Lotierzo 2017; Simões 2019).⁴

En conjunto, teóricos y artistas señalan que la corriente decolonialista no propone la simple destrucción del pasado en las artes, sino el reconocimiento de la heterogeneidad cultural y la

4 Es importante destacar que se está llevando a cabo una importante producción de excelentes catálogos de exposiciones, lo que está potenciando un fondo bibliográfico de considerable relevancia en el panorama brasileño. Entre estas publicaciones se encuentran los catálogos de las exposiciones mencionadas aquí: "Véxoa: Nós sabemos", "Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea" y "Joseca Yanomami: nossa terra-floresta".

pluralidad de formas de expresión artística de origen no eurocéntrico. Este sería un camino hacia una noción más consensuada de lo que sería el universalismo real; y no la universalidad paradójica de la Ilustración, cuya perspectiva es eurocéntrica, como señaló Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (2018), que propone reconocer la cultura negra no a partir de un marcador étnico, sino en pie de igualdad con la cultura blanca occidental. La visión de Fanon es universalista y humanista porque parte de la base de que todos (independientemente de nuestros orígenes) debemos combatir cualquier forma de opresión y luchar por transformar las condiciones materiales de existencia donde se reproducen las relaciones asimétricas de poder. La historia del arte puede contribuir a esta transformación, ya que su régimen narrativo ha sido reconstruido decolonialmente, como una pieza más del tablero de factores contextuales, históricos, políticos, económicos y culturales que refuerzan las injusticias sociales.

Es necesario reconocer que el uso del lenguaje de las artes visuales y sus métodos contemporáneos de operación, que provienen de la tradición occidental, es algo inédito para estos artistas indígenas. Por ello, es imprescindible establecer que el principio de distinción opera para valorar y reconocer mutuamente las diferencias, y no para yugularlas, como afirma Pedro Pablo Gómez (2017). Para el autor, es necesario reescribir la historia del arte, pasando de la historia del "arte universal" (es decir, del arte eurocéntrico) a una historia mundial de las artes, en la que se pueda afirmar que en todas las culturas existen diferentes perspectivas sobre el mundo sensible y su configuración simbólica. En esta historia, el arte occidental sólo sería un capítulo, pero no el centro de la narración. Como explica el autor:

Podemos imaginar exposiciones que, descolonizando la curaduría, puedan mostrar las artes, memorias y visiones del mundo, tanto capitalistas como no capitalistas, occidentales y no occidentales. Exposiciones que, en lugar de mostrar el poder de captura de la visión moderna, hagan visible la imagen de un mundo multipolar e intercultural, que rompa con el horizonte restringido

por la visión capitalista moderna/colonial del mundo". (Gómez 2017, p. 49)

La nueva generación de artistas indígenas brasileños se rebela contra el colonialismo en la vida contemporánea a través de sus temas, y cuestiona así el impacto del colonialismo en el circuito artístico y en el medio cultural en su conjunto. Cuestionan, por ejemplo, las razones por las que las mujeres artistas han quedado fuera de los compendios historiográficos; explican cómo el racismo se refleja en las formas de funcionamiento de las instituciones culturales, que durante mucho tiempo han estado dirigidas mayoritariamente por blancos; deconstruyen las imágenes estigmatizadas de los grupos minorizados, como el exotismo asociado a los pueblos indígenas y la erotización de los negros; y sacuden los regímenes de valor que han desestimado los artefactos ("artesanías") en su potencial estético.

Conclusión

El giro decolonial inauguró un nuevo capítulo (tal vez un nuevo paradigma) en el campo de las artes, propiciando incluso una indudable renovación de los lenguajes propuestos por una efervescente generación de artistas en diversas partes del mundo. Sin embargo, su contribución puede limitarse más a la idea de revivir el potencial de la "aesthesia" (Mignolo, 2010; 2019) intrínseco al arte contemporáneo que a reinventar realmente la "aesthesia". Sobre todo, las poéticas decoloniales -en mayor o menor medida- refuerzan los vínculos entre arte y vida, pero dan un paso además de las articulaciones entre arte y política, ya propuestas por artistas occidentales, al tocar la mayor herida que la modernidad ha intentado ocultar a lo largo de su secularización: la estigmatización y los genocidios del sujeto varón blanco no europeo. De hecho, como en todos los movimientos pendulares de la historia del arte, si existe el riesgo de una posible repetición y saturación de los lenguajes decoloniales, sobrevivirán aquellos que sean más innovadores en sus lenguajes, es decir, los que presenten una inversión más radical de los postulados políticos, estéticos y culturales del arte moderno.

Así que podemos decir que hay más similitudes que diferencias entre el arte contemporáneo

occidental y el arte de la nueva generación de indígenas brasileños. La inscripción del mundo en la obra y de la obra en el mundo puede darse en todas estas poéticas: ya sean más tradicionales, realizadas en sus propias comunidades, como las expresiones populares quilombolas o los rituales indígenas, por ejemplo, o en las obras de artistas que trabajan en la corriente contemporánea de las artes visuales. No estamos problematizando las fronteras entre cultura y arte, arte y artefacto, ni proponiendo ningún juicio de valor, sino utilizando ejemplos generales para enriquecer el debate teórico y señalar nuevas posibilidades para futuras investigaciones.

Como ya se ha mencionado, esta nueva generación de artistas indígenas en Brasil está fuertemente vinculada al giro decolonial del arte, reflejo de una transformación radical del sistema artístico en todo el mundo. Cuando surge un nuevo fenómeno en el campo de las artes visuales, los análisis en profundidad adquieren una gran relevancia para comprender mejor su impacto sociocultural. Cauquelin (2005, p. 16) propone una definición de teoría del arte como "actividad que construye, transforma o moldea el campo del arte". Según la autora, por tanto, la teoría es necesaria para que exista la obra.

Estas mediaciones son necesarias, todo este trabajo incansablemente tejido por el comentario, para que sea reconocido como obra. Pues ninguna actividad -y el arte no escapa a esta condición- puede ejercerse fuera de un lugar que le da sus límites, determina los criterios de validez y regula los juicios que se harán sobre ella. (Cauquelin 2005, p. 16)

La reflexión está en consonancia con lo que el artista Denilson Baniwa dijo recientemente en el podcast *Creative Emotion*: No se puede crear nada nuevo, ya sea poesía, lo que te commueve a ti, a los demás, si no tienes un buen repertorio, si no tienes un vocabulario imaginario, sonoro o literario. Nadie es tan genio como para hacer cosas sin acumular otras antes⁵. Es posible establecer un paralelismo entre el discurso de Baniwa y el reconocimiento de que las teorías, la historia del arte y el conocimiento en general son esenciales para la creación estética. Al igual que Cauquelin, el artista proporciona una clave importante para los complejos

5 Ver «<https://www.instagram.com/reel/CuUaErZMp1U/>»

debates en torno al movimiento decolonial y el choque con la tradición occidental en las artes.

Además de proponer la descolonización radical del arte se torna cada vez más relevante una conciliación crítica, que pueda aliar la tradición occidental con otros saberes y prácticas artísticas y culturales, valorando la diversidad y promoviendo la inclusión de voces marginadas. Estas perspectivas reflejan la diversidad de enfoques dentro del movimiento descolonial y la complejidad del debate sobre la relación entre tradición occidental y descolonización en el arte. Con esta reflexión, pretendemos precisamente contribuir a este entrelazamiento de ideas.

El fenómeno de la descolonialidad en Brasil es un poderoso testimonio del resurgimiento y la resistencia de las culturas afroindiaspólicas e indígenas frente al impacto histórico del colonialismo. Su búsqueda por reconectar con técnicas ancestrales, rescatar objetos sagrados y reafirmar sus identidades culturales a través del arte desafía las narrativas eurocéntricas dominantes y arroja luz sobre la riqueza y vitalidad de las tradiciones indígenas. Estos artistas no sólo reconstruyen su patrimonio cultural, sino que ponen de relieve los problemas políticos y sociales que afectan a sus pueblos. Nos recuerdan que el arte puede ser una poderosa herramienta de expresión, resistencia y transformación, y que la descolonización no es sólo una cuestión de reconocimiento cultural, sino también una lucha constante por la justicia y la igualdad. En este contexto, la nueva generación de artistas indígenas de Brasil desempeña un papel crucial en la construcción de un futuro más inclusivo y diverso, en el que se valoren y respeten las voces y perspectivas de los pueblos indígenas.

Referencias

- Almeida, M.I. (2021). *Jardim do Pensamento*, en Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea, (pp. 58-64). São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Baniwa, D. (2020). Conversa com Denilson Baniwa: Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena. (Entrevista: Camila Gonzatto). C& América Latina.«<https://shre.ink/eQro>»
- Bhabha, H. (2005). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bakke, R.R.B. (2008). O Médico Legista e o Etnógrafo: Uma análise comparativa de duas obras de Nina Rodrigues, *Ponto Urb*, 8. «<https://shre.ink/eQrp>»
- Ballestrin, L.M.A. (2013). América Latina e o giro descolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 11, 89-117. <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcn/article/view/2069>
- Bispo, A.A. (2020). Abundância e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. *O Menelick 2o Ato*. «<http://www.menelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019>»
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2005). *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Esbell, J. (2018). *Makunaima, o meu avô em mim!* São Paulo: Iluminuras.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba.
- Glicéria, T. (2021). "O manto é feminino - Assojaba ikunhâwara", en J. Caffé, J.
- Gontijo, A. Tugny (comp), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá/Essa é a grande volta do manto tupinambá*. São Paulo: Prêmio Funarte.
- Gómez, P.P. (2017). Estética(s) descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez, en Vásquez, A., Zacarias, G., (comp.), *Revista Vazantes*, 1(2), 42-53. DOI:10.14483/25009311.11531
- Krenak, A. (2020). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lagrou, E. (2013). *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. João Pessoa: C/Arte.

- Lotierzo, Tatiana. (2017). *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1840)*. São Paulo: Edusp.
- Mundukuru, D. (2020). "Da gênese de véxoa", en Terena, N. (comp.), *Véxoa: nós sabemos*. Pinacoteca do Estado.
- Matias, B. L. (2021). Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará. *Folha De Rosto*, 7(1), 118-133. «<https://periodicos.ufca.edu.br/ojs/index.php/folhaderosto/article/view/679>»
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10–25. «<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>»
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aiesthesis decolonial una década después. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14–33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Monteiro, F.P. (2016). *O racialista vacilante: Nina Rodrigues sob a luz de seus estudos sobre multidões, religiosidade e antropologia (1880-1906)*. Tese. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz.
- Paiva, A. S. (2022). *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja.
- Rancière, J. (2015a). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Rodrigues, M. F. (2015). Raça e criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX. *Estudos e Pesquisas Em Psicologia*, 15(3), 1118–1135. <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19431>
- Rosa, S. (2022). *América*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Said, E. (2007). *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simões, I.M. (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte*, 24(42). Porto Alegre: PPGAV-UFRGS. «<https://shre.ink/eQ8c>»
- Xukuru, J.; Sardelich, M. E. (2022). *Tl Katigoyá Wemen Limolaygo Krippó Xukuru: Existências – Corpos Territórios de Mulheres Xukuru*. Recife: Existências: Anais do 31º ANAP. DOI: 10.29327/31ENANPAP2022.512430