



EstuDAV
Revista Estudios Avanzados

Estudios Avanzados
N° 42, 2025: 1-20
ISSN 0718-5014

Artículo
DOI <https://doi.org/10.35588/92tt4d86>



El tendedero colonial del arte: Un diálogo crítico

The Colonial Clothesline of Art: A Critical Dialogue
O varal colonial da arte: Um diálogo crítico

Rachel Cecília de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>
rachel.cecilia.oliveira@gmail.com

Debora Pazetto

Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X>
deborapazetto@gmail.com

Recibido

23 de abril de 2025

Aceptado

13 de junio de 2025

Publicado

30 de junio de 2025

Cómo citar

Oliveira, R.C. de y Pazetto, D. (2025). El tendedero colonial del arte: Un diálogo crítico. *Estudios Avanzados*, 42, 1-20, <https://doi.org/10.35588/92tt4d86>



Resumen

Presentamos un diálogo transcrito a partir de una charla pública entre dos profesoras e investigadoras en torno al modelo narrativo, crítico e histórico del arte euroestadounidense y las diversas tentativas artísticas, críticas, historiográficas, teóricas y curatoriales por descolonizarlo. Considerando la especificidad histórica de los actuales llamados a la descolonización, las investigadoras debaten sobre los desafíos y posibles estrategias para producir narrativas plurales en relación a artes también plurales.

Palabras clave: Teoría, crítica, historia del arte, arte contemporáneo, descolonización.

Abstract

This is a transcribed dialogue between two professors and researchers discussing the Euro-American critical, historical, and narrative model of art and the various historiographic, theoretical, critical, artistic, and curatorial attempts to decolonize it. Considering the historical specificity of current calls for decolonization, the researchers discuss the challenges and possible strategies for producing plural narratives about equally plural arts.

Keywords: Theory, criticism, art history, contemporary art, decolonization.

Resumo

Apresentamos um diálogo transcrito a partir de um papo público entre duas professoras e investigadoras em torno ao modelo narrativo, crítico e histórico da arte euroestadounidense e as diversas tentativas artísticas, críticas, historiográficas, teóricas e curatoriais por decolonizá-lo. Considerando a especificidade histórica dos actuais chamados à decolonização, as investigadoras debatem sobre os desafios e possíveis estratégias para produzir narrativas plurais em relação a artes também plurais.

Palavras-chave: Teoria, crítica, história da arte, arte contemporâneo, decolonização.

Rachel— Desde hace algunos años, comienzo mis cursos en la Universidade Federal de Minas Gerais cuestionando la forma en que tradicionalmente comprendemos la Historia del Arte. La imagen que construyo para lxs estudiantes es la de un tendedero donde vamos colgando la ropa reutilizando pinzas. Unimos una prenda con otra atándolas a la cuerda que está tendida; es decir, dos piezas de ropa se conectan mediante un objeto externo que no tiene relación con las prendas mismas. Además, estas piezas flotan en el aire, completamente desconectadas del lugar y del momento en que se cuelgan. Un tendedero no está geográfica ni históricamente determinado; se parece a un aeropuerto: es estructuralmente igual en todas partes del mundo, con apenas algunas particularidades que dan la apariencia de ser diferentes.

Esa misma estructura conecta a artistas y obras de arte en los libros y textos clásicos de Historia del Arte, los cuales parecen flotar en el mundo sociohistórico tal como la ropa flota en el tendedero. Las relaciones se establecen mediante una lógica de influencias —muchas veces indirectas— basada en la comparación entre artistas, lo que genera la impresión de que la Historia del Arte sigue un camino continuo, guiado por cuestiones formales, y que no existe otra forma posible de organizarla o entenderla. Y es que, como bien sabes, es común decir que no hay manera de hablar de Historia del Arte sin Tanto es así que no hay forma de hablar de Historia del Arte sin

que las artes otras y los pueblos otros pasaron a ser conocidos a partir de la creación de subcategorías adyacentes a la historia oficial, tales como arte femenino, arte indígena o arte negro; o mediante la eliminación de estas producciones del ámbito de la historia, lo que dio lugar a las artes prehistóricas y a las artes de «pueblos sin historia».

Las supuestas «artes sin historia» son artes producidas por todas las minorías que no encajan en el modelo de influencias y comparaciones, es decir, de todas las personas que no son hombres, blancos y euroestadounidenses, ya que solo ellos figuran en las páginas de los libros clásicos. El libro de Historia del Arte más leído y adoptado en la mayoría de los países occidentales y colonizados por occidente, el del historiador italiano Ernst Gombrich, pasó a incluir a una —y solo una— artista mujer tras su 16.^a edición, publicada cincuenta años después, a comienzos de los años 2000. Al final, si la lógica de conexión entre artistas y periodos se basa en influencias y cercanías, éstas tienen latitudes y longitudes muy bien determinadas, así como recortes de género, clase, raza y sexualidad.

Es importante señalar que el problema no es la ausencia de teorías y análisis críticos al modelo hegemónico —eso ya se viene haciendo tanto en la filosofía como en la historia desde, por lo menos, la segunda mitad del siglo XX, con el llamado posestructuralismo y la Escuela de los Annales. En la historia del arte, específicamente, ese movimiento comienza a inicios de los años 60 con historiadoras feministas

como Linda Nochlin y Whitney Chadwick, ambas responsables de cuestionar el carácter excluyente de la historia del arte y de producir una vasta bibliografía sobre artistas mujeres. Sin embargo, ni siquiera las mujeres blancas euroestadounidenses lograron romper la cuerda del tendedero de la historia, ni traspasar las barreras socioinstitucionales del mundo del arte. La crítica de arte británica Katy Hessel publicó recientemente el libro *Historia del arte sin hombres*, una respuesta al libro de Gombrich. A pesar de la importancia e impacto de un libro que no incluye a ningún hombre artista, Hessel reproduce el mismo modelo de construcción de cánones que constituye y perpetúa la segregación. En otras palabras, el problema es estructural, reside en la práctica de esta disciplina.

* * *

Debora— Quiero destacar el gesto que hiciste con las manos (comillas) cuando dijiste «pueblos sin historia» y «artes sin historia». Porque evidentemente esos pueblos sí tienen memorias, fuentes, registros, interpretaciones y narrativas sobre su propio pasado. Es grave, aunque nada sorprendente, que se usen esos términos para nombrar a pueblos o grupos que fueron sistemáticamente excluidos de la historia del arte eurocentrada hasta mediados del siglo XX y que, posteriormente, comenzaron a recibir pequeños espacios en las instituciones e historiografía. Desde finales del siglo pasado, las presiones políticas de esos pueblos y grupos fueron respondidas con cierta asimilación de

sus producciones dentro de la narrativa artística colonial, sin mucho respeto por sus propias historias, funciones y contextos (lo que generó la falsa idea de «artes sin historia»). Para usar tu imagen: el tendedero y las pinzas siguieron perteneciendo a las élites blancas cisheteropatriarcales del capitalismo, pero comenzaron a colgar algunas prendas que antes quedaban fuera. En todo caso, se mantuvo la relación de subordinación que siempre garantizó poderes estéticos, ontológicos y epistemológicos a los dueños del tendedero colonial.

El caso más emblemático de esta situación es la famosa *Magiciens de la Terre*, de 1989. El curador francés de esa exposición, como bien sabes, pretendía acabar con el monopolio del arte europeo buscando prácticas artísticas en los cinco continentes, sin orientarse por la distinción colonial entre arte y artesanía. Él seleccionó tanto a artistas profesionales y/o con formación académica como a «autodidactas» (por cierto, ese término también es colonial, porque nadie aprende por sí solo, sino en sus comunidades de origen; se trata, entonces, de una forma de invisibilizar la educación no académica), quienes producían artefactos religiosos o ceremoniales que «él» clasificó como arte, prestando poca atención a las funciones que tenían en sus contextos originales. Es decir, además de trasponer estos artefactos a una configuración expositiva, al escenario-museo de un gran centro urbano, su interpretación de que eran arte se guiaba por la lente de los

estándares estéticos occidentales. Su procedimiento clasificatorio se realizó con base en la tradición europea que asocia el arte con dibujo, pintura, escultura, grabado, etcétera, o sea, con composición formal y cromática. Lo que se observó fueron síntomas visuales. La función, el sentido, el contexto, el significado, el origen que esos objetos tenían en sus propias culturas comenzaron a ser analizados después, pero solo después de que ya habían sido traducidos mediante el concepto europeo de «arte».

De alguna manera, este problema de traducción cultural está en la base de la antropología, que, en el mejor de los casos, es una traducción en la que «los interlocutores negocian activamente una visión compartida de sociedad»,¹ como dice Clifford (1998: 21). Sin embargo, una negociación activa y compartida sobre el concepto de arte no puede ocurrir cuando un curador o antropólogo «reconoce» prácticas artísticas basándose en su propia cosmovisión. Una negociación activa y compartida podría tener lugar si el curador o antropólogo preguntara a cierto pueblo qué clasifican ellos como arte en su propia cultura. Pero, para hacer esa pregunta, el curador tendría que explicar/traducir qué es el arte en su cultura. No obstante, más de tres siglos de Estética están ahí para demostrar que no existe una definición o caracterización de arte en

la cultura europea. Todos los intentos filosóficos han ido cayendo uno tras otro en el fracaso: belleza, armonía, simetría, representación, originalidad, materialidades y soportes específicos, técnicas específicas. En las últimas décadas, la Estética ha reconocido, con cierto cinismo, que el concepto de arte solo cobra sentido porque existe un «mundo del arte», es decir, un entorno sociohistórico compuesto por teorías, instituciones y especialistas formados en ese entorno (artistas, críticos, curadores, galeristas, coleccionistas, profesores de arte, etcétera). Pues bien, el «mundo del arte», caracterizado así, ¿no es algo típicamente europeo? Tal vez por eso la actitud inclusiva o asimilacionista no ha logrado ir mucho más allá de la incorporación de objetos no europeos que fueron traducidos como arte para ingresar en ese entorno sociohistórico típicamente europeo.

En el campo teórico, es muy evidente que las filosofías del arte siempre se han orientado por el conjunto de objetos y situaciones que fueron comprendidos social e institucionalmente como arte dentro del contexto euroestadounidense. Aunque, sobre todo a partir del modernismo, dicho contexto haya incorporado producciones de distintas culturas dentro de su gramática pictórica/escultórica, el concepto de arte siguió siendo delineado según los parámetros de su propia tradición teórica. En síntesis, cuando la Historia del Arte empieza a incorporar artistas mujeres, indígenas, negrxs, LGBTQIAPN+, con discapacidad, perifériques, etc., ya posee una comprensión explícita

1 Del original: «Os interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada de sociedade». Respecto a las traducciones, esta y las siguientes citas son de nuestra autoría. Las versiones originales son compartidas en notas al pie.

o implícita de lo que es «arte» y de los diversos conceptos y prácticas satélites que orbitan a su alrededor: la influencia, la autoría, la obra, la originalidad, la excepcionalidad, la comparación, la periodización histórica, la organización por géneros y estilos, los espacios específicos de exposición, la expografía, la temporalidad de la producción, el modelo de apreciación, la crítica, la curaduría y, sobre todo, la implacable posibilidad de comercialización.

He estado pensando que la diferencia entre el tokenismo cultural que todavía vemos en muchas instituciones y una verdadera apertura cultural quizá sea esta: no basta con incluir a grupos históricamente marginados para cumplir con una agenda políticamente correcta, es necesario abrir espacio para que estos grupos puedan cuestionar los conceptos, las posiciones y las prácticas hegemónicas. De ahí la necesidad de un debate contra colonial en torno a las caracterizaciones y definiciones de arte. ¿Cómo incluir múltiples las formas de expresión artística presentes en distintas culturas, antes o después de sus procesos de colonización, sin volver a ejercer una colonización conceptual? Es decir, ¿sin traducir esas prácticas a través de conceptos euroestadounidenses?

* * *

Rachel— La dificultad para responder a esta pregunta es, en mi opinión, lo que hace que la práctica de la Historia del Arte sea tan resiliente. A pesar de décadas de producción de nuevas teorías, el modelo clásico sigue siendo

tan fuerte que el proyecto más reciente de la historiadora Griselda Pollock — que desde los años 70 publica artículos y libros centrados en mujeres artistas— consiste en discutir la construcción de un Museo Feminista Virtual, siendo el término «virtual» relativo a llegar a ser/ devenir, y no a estar disponible en línea. O sea, después de cincuenta años de una carrera dedicada a construir una Historia del Arte en la que las mujeres estén presentes, la autora reconoce la necesidad de proyectar formas de migrar de la discusión teórica hacia la construcción de una praxis otra.

Ello ocurre, en parte, porque tesis y exposiciones como las que mencionaste —que incorporan «artes otras» dentro de una estructura ontológica, epistemológica y crítica eurocentrada— siguen siendo las principales referencias para el análisis crítico, histórico y filosófico del arte contemporáneo, y constituyen el telón de fondo para argumentos basados en la meritocracia del objeto artístico. Lo que llamo meritocracia implica que, si todo puede ser arte —como sostuvo el filósofo Arthur Danto—, solo no se considera algo como tal si le falta la «calidad» para ese reconocimiento. Esa «calidad» está estrechamente vinculada a la relación que las obras tienen con el canon euroestadounidense, como el propio Danto lo demuestra al argumentar que, tras el fin de la Historia del Arte, toda la historia está disponible y sirve como base para la producción artística. La pregunta que queda es: ¿qué historia es esa? Es la misma que el curador de la exposición Magiciens de la Terre utilizó como base

para decidir qué era o no arte. Esa exposición es un excelente ejemplo de colonización conceptual con pretensión de apertura pluralista, porque parece eliminar la separación entre las artes, pero somete todas las diferencias al modelo eurocentrado. Funciona como una trampa al suponer una pluralización solo de las apariencias.

El resultado de la resiliencia de este modelo es que entre las «artes sin historia» no se encuentran, como solemos pensar inicialmente, solamente aquellas creadas por pueblos y lógicas de vida diferentes a las nuestras. Tampoco se limitan únicamente a las artes hechas por mujeres, por la diáspora africana o por pueblos indígenas. La meritocracia se aplica a todo arte producido geográficamente fuera de los centros de poder, o por personas que no lo detentan. El escritor brasileño Silviano Santiago abordó esta cuestión en su célebre texto «El entre-lugar del discurso latinoamericano», publicado en 1971. En la espiral de esta conversación, volvemos una vez más a la metáfora del tendedero colonial. Es esta imagen la que hace que los textos sobre arte brasileño necesiten del gentilicio, el cual es responsable de crear un espacio adyacente, dependiente del tendedero principal. De hecho, muchos de estos textos expresan el esfuerzo por hacer que el arte brasileño encaje en lo que Mário de Andrade llamaba el «concierto del arte mundial».

Aunque siempre han existido intelectuales conscientes de los problemas inherentes a un único modelo histórico y al legado de la

opresión colonial, la perspectiva opuesta también persiste. Dicha narrativa meritocrática se hace evidente en declaraciones como la del historiador Luiz Marques, profesor de la Universidad Federal de Campinas. En una mesa redonda realizada en 2012, el profesor expresó su creencia de que la historia de las artes figurativas en Brasil, especialmente la pintura, carece de relevancia histórica y estética significativa fuera del ámbito de la historia local. La perspectiva de Marques ejemplifica los problemas derivados del modelo de historia única, destacando la necesidad de desarrollar estrategias para enseñar, teorizar y criticar obras de arte desde supuestos genuinamente pluralistas (Marques et al., 2013). Como dice Chimamanda Ngozi Adichie: «Las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han usado para desposeer y calumniar, pero también pueden empoderar y humanizar. Pueden destrozar la dignidad de un pueblo, pero también pueden reparar esa dignidad»² (Adichie, 2019: 32).

Lamentablemente, la visión de Marques no está aislada. El sistema de las artes en Brasil adopta frecuentemente una perspectiva incompatible con la producción artística local, adhiriendo a la hegemonía euroestadounidense en la comprensión de las Bellas Artes tradicionales. Esta dominación se extiende desde la

2 Del original: «As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade».

organización institucional hasta la forma de teorizar sobre el tema. Esto ocurre, en parte, porque la gran mayoría de los textos y libros de historia del arte brasileño no se construyen a partir de la singularidad de nuestras producciones —punto muy defendido por el ya mencionado Mário de Andrade—, sino por sus semejanzas y asociaciones con el canon euroestadounidense. Así que estoy de acuerdo contigo: buscar perspectivas analíticas alternativas parece ser la forma más coherente de garantizar la existencia auténtica de la pluralidad en el arte. Sin embargo, las preguntas persisten: ¿cómo se puede lograr esto? ¿Qué estrategias deben adoptarse?

* * *

Debora — Me parece excelente que traigas a Silviano Santiago a la conversación, porque su texto va al corazón de este problema, pero se queda atrapado en cierto repertorio de los años 70 que no alcanza la radicalidad necesaria para hacer lo que a él le gustaría, es decir, descolonizar el discurso latinoamericano. Él empieza discutiendo lo que tú señalas: hasta mediados del siglo pasado, la producción artística de nuestro territorio no estuvo a la altura del «concierto del arte mundial», como dice Mário de Andrade. Durante los periodos colonial e imperial, artistas brasileños lograban cierta proyección —¡nacional!— cuando estudiaban en Europa y aprendían a mimetizar los estilos, técnicas, materiales, temas y narrativas europeas. Esta dependencia, evidentemente, servía a los propósitos coloniales en dos

sentidos: mantener la hegemonía cultural de la metrópoli y sostener la ideología colonialista, es decir, el racismo, en pleno funcionamiento en la colonia. Basta con echar una mirada breve al arte producido por artistas como Victor Meirelles, Jean-Baptiste Debret, Modesto Brocos, etc., para constatar la diversidad de mecanismos iconográficos y jerarquías visuales que construyeron lo que Joaquín Barriendos (Barriendos, 2011) llamó la «colonialidad del ver».

Como afirma Santiago, esa dinámica reducía «la creación de los artistas latinoamericanos a la condición de obra parásita, una obra que se nutre de otra sin nunca agregarle algo propio»³ (Santiago, 2000: 18). Entonces, a partir del modernismo, lxs artistas constataron, con cierto cinismo, que sin el aporte nativo su producto no era más que una copia, y muchas veces una copia ya pasada de moda. Es desde esta perspectiva que podemos comprender lo que Luis Camnitzer (Camnitzer, 1970) llamó «folclorismo»: una reacción al llamado «estilo internacional» del arte, que buscaba en las tradiciones locales un elemento diferenciador capaz de marcar su presencia de vanguardia, asegurando «su lugar en la segunda fila». El problema es que la gran mayoría de estxs artistas que incorporaron algunos síntomas formales de culturas precoloniales o populares dentro de los códigos estéticos del «arte universal» —es decir, eurocentrado— pertenecían

3 Del original: «A criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio».

a las élites blancas de América Latina. O sea, hacían lo que hoy llamamos «apropiación cultural», o, como dijo Denilson Baniwa de manera más directa: «robo» — «historia del arte, arte blanca: robo, robo, robo [...] blanco tomando arte indígena y transformándolo en simulacros»⁴ (Baniwa, 2021: s.p.). En definitiva, se trata de una dinámica muy común en ese llamado entre-lugar.

¿Te acuerdas de una parte del texto en la que Silviano afirma que el escritor latinoamericano no puede ceder a la ingenuidad de producir desde su propia experiencia de vida, porque necesita aprender el idioma de la metrópoli para luego combatirla mejor? Es decir, en el entre-lugar no caben las experiencias artísticas que no dialogan directamente con la lengua de la metrópoli. Por lo tanto, no caben, por ejemplo, las artes de las comunidades quilombolas, como dice Antônio Bispo dos Santos: el arte de hacer el *reisado*⁵ el arte de jugar a trabajar en la roza trabajando la roza, el arte de bailar y cantar en el toque de las músicas que compuso el pueblo, el arte de hacer una comida (Dos Santos, 2023: 22). Esas artes no pueden colgarse del tendedero onto-estético-epistemológico del arte eurocentrado porque no pueden ser capturadas por sus lenguajes ni por sus modelos autorales, expográficos o comerciales.

Creo que Gloria Anzaldúa fue quien mejor resumió esta cuestión, ya en los años 80, al escribir que los occidentales guardan las obras de arte «en los mejores espacios, diseñados por los mejores arquitectos, con seguros de protección, guardias que las vigilan, restauradores para conservarlas, especialistas para montarlas y exhibirlas, y personas de la clase más alta y educada para “observarlas”»,⁶ mientras que los pueblos indígenas mantienen las artes en lugares sagrados, las bañan, las alimentan y las visten, «las obras son tratadas no solo como objetos, sino también como personas. El “observador” es un participante del ritual, y no es un miembro de las clases privilegiadas»⁷ (Anzaldúa, 1987: 68).

4 Del original: «História da arte, arte branca: roubo, roubo, roubo [...] branco pegando arte indígena e transformando em simulacros».

5 El *reisado* es una manifestación religiosa y cultural celebrada anualmente entre el 24 de diciembre y el 6 de enero en varias regiones de Brasil. También se le conoce como «folia de reyes» o «Fiesta de los Santos Reyes». Esta celebración tradicional del Día de Reyes ha sido reconocida como patrimonio cultural inmaterial.

6 Del original: «Nos melhores espaços, projetados pelos melhores arquitetos, com seguros de proteção, guardas para vigiá-las, restauradores para conservá-las, especialistas para montá-las e exibi-las, e pessoas da mais alta e educada classe social para “observá-las”».

7 Del original: «As obras são tratadas não apenas como objetos, mas também como pessoas. O “observador” é um participante do ritual, e não é um membro das classes privilegiadas».

* * *

Rachel— El escenario que estamos describiendo parece volverse cada vez más desolador, porque incluso las estrategias más críticas y bien intencionadas terminan topándose con la dificultad que tu último ejemplo muestra tan claramente: ¿cómo hablar de artes ontológicamente distintas entre sí sin salirse de los límites de lo que llamamos filosofía, teoría, crítica e historia del arte? Sin embargo, cuando permanecemos dentro de esos límites, parece no importar la estrategia ni el modelo utilizado: las producciones artísticas que no son protagonizadas por hombres blancos, cis, euroestadounidenses, están siempre en la segunda fila de atrás o, si prefieres otra metáfora, están en el tendedero de ropa interior, un instrumento creado para que esas prendas se cuelguen en un lugar diferenciado con la excusa de ayudar a organizar el tendedero principal, lo que efectivamente hace, pero en beneficio de su regularidad estética. El tendedero de ropa interior es el espejo de la historia del arte brasileña, la cual, por sí sola, funciona como un tendedero principal en relación con manifestaciones artísticas que dialogan incluso menos con el «concierto mundial de las artes».

Es importante recordar que la centralidad europea de la Historia del Arte está directamente relacionada con el hecho de que fue/es en Europa donde la disciplina fue concebida, moldeada e institucionalizada, así como revisada y cuestionada. Quizá esta segunda parte sea la más importante para el argumento que estamos

construyendo acá. Efectivamente, tu crítica al argumento de Silvano Santiago desvela un amplio escenario de equívocos, que remite a la clásica discusión historiográfica en torno a la historicidad intrínseca del arte. En *Ante la imagen*, Georges Didi-Huberman cuestiona la comprensión tradicional del problema, mostrando que el hecho de que el arte tenga una historicidad intrínseca no implica que esta forme parte de una historia específica, aquella moldeada por la construcción de la disciplina Historia del Arte (con mayúsculas) a partir del siglo XIX. Es decir, más allá de seguir el mismo camino de Didi-Huberman, podemos concluir que el carácter intrínseco de la historicidad de una obra o conjunto de obras no implica la adhesión a una única historia, ni siquiera implica la necesidad de que la historia de una manifestación artística deba pensarse bajo los modelos de la discusión clásica sobre qué sería o no sería la historia del arte como disciplina académica.

Sin embargo, a pesar de que esta defensa de Didi-Huberman fue formulada en un libro publicado en 1990, en Brasil seguimos atrapados en una especie de discusión interrumpida, donde el entre-lugar de Silvano Santiago funciona como un trofeo utilizado con frecuencia para mostrar cómo el problema no es nuevo y cómo sigue latente. Rodrigo Naves (2002) argumenta que, a finales de los años ochenta, una década después de la publicación del texto de Santiago, la crítica y la historia del arte brasileñas pasaron a evaluar el arte producido

aquí con los lentes impuestos por las tendencias dominantes del «concierto del arte mundial», construyendo nuestro tendedero de ropa interior llamado Historia del Arte Brasileña con el mismo formato teleológico que organiza la transición de lo moderno a lo contemporáneo en autores como Carlo Argan o Clement Greenberg. O sea, el problema no está en las obras ni en los

artistas, este es un problema de poder. Así, las preguntas centrales de nuestra argumentación son: ¿cómo salir de la circularidad repetitiva que ronda los intentos de confrontar el poder? ¿Cómo crear sistemas de valores que sean intercambiables e interrelacionables que sirvan de base para ejercer una pluralidad efectiva en el campo de las artes?

* * *

Debora— Entiendo cuando dices que las producciones artísticas no protagonizadas por hombres cis blancos euroestadounidenses estarán siempre en la segunda fila o colgadas en el tendedero de ropa interior. Sin embargo, creo que el problema es más profundo que una simple cuestión de protagonismo. Por ejemplo, la Bienal de São Paulo, la mayor exposición de arte contemporáneo del hemisferio sur, ha venido incluyendo progresivamente producciones no occidentales o no blancas en sus ediciones. En la 35.^a Bienal de São Paulo (2023), tanto la curaduría como la inmensa mayoría de las obras son de artistas negrxs e indígenas. De hecho, como dijo Rosana Paulino (Paulino, 2019), esta es una tendencia internacional a la que Brasil se suma con gran retraso. Pero el problema más profundo está en lo que Jota Mombaça llamó «plantación cognitiva» en el sentido de *plantation*: «una forma particular de gestionar la sujeción negra en favor de la reproducción de un sistema productivo que perpetúa la obra de la esclavitud en la medida en que hace coincidir procesos de extracción de valor con

un régimen de violencia antinegra»⁸ (Mombaça, 2020: 4). Su texto comienza con un epígrafe de *Baco Exu do Blues*⁹ —«Mis ancestros fueron todos vendidos. Debe ser por eso que mi música vende»—¹⁰ que anticipa una reflexión sobre su propia posición como artista relativamente integrada en los sistemas del arte contemporáneo internacional. Mombaça cuestiona la explosión de arte negro y anticolonial dentro de las instituciones y sistemas artísticos a escala global como una tendencia de mercado. Al fin y al cabo, si la mercantilización de esta producción depende de su posición histórico-social de marginalidad, esto permite, en sus palabras, «la concomitancia de nuestra muerte y de

8 Del original: «Um modo particular de agenciar a sujeição negra em favor da reprodução de um sistema produtivo que continua a obra da escravidão na medida em que faz coincidir processos de extração de valor com um regime de violência antinegra».

9 Baco Exu do Blues es el nombre artístico de Diogo Moncorvo, músico, cantante y compositor brasileño. Su obra fusiona géneros como rap, R&B y música afrobrasileña, y se caracteriza por abordar temas como la negritud, la espiritualidad, la sexualidad y las contradicciones sociales en Brasil.

10 Del original: «Meus ancestrais todos foram vendidos. Deve ser por isso que meu som vende».

nuestro éxito»,¹¹ entonces tiene sentido afirmar que «la venta de nuestras músicas, textos, ideas e imágenes reescenifica, como tendencia histórica, los regímenes de adquisición de los cuerpos negros»¹² (Mombaça, 2020: 6).

Creo que este razonamiento puede extenderse parcialmente a una serie de identidades — queer/ cuir, indígena, feminista, disidente, neurodivergente, periférica, etcétera — que han sido incorporadas a un sistema de instituciones artísticas y agencias de fomento que suelen estar patrocinadas por los mismos bancos y multinacionales que sostienen la explotación global de esos cuerpos. No estoy cuestionando las buenas intenciones de los equipos involucrados en esas convocatorias e instituciones. Tampoco quiero, de ningún modo, restar importancia política a la entrada de estos grupos en el «concierto del arte mundial». Pero creo que es importante subrayar la paradoja de ciertas políticas de representatividad que simplemente reinscriben las más diversas producciones artísticas en modelos actualizados del capitalismo neoliberal.

En la carta que escribió en memoria de Jaider Esbell, Denilson Baniwa habla del deseo que ambos compartían de construir un arte donde las personas indígenas pudieran tener voz activa y oportunidades reales de llegar a lo más alto. Sin embargo, cuando Jaider llegó

a ese lugar de «falso-éxito-blanco», las exigencias de respuestas sobre cómo salvar el arte o descolonizar el mundo, y sobre todo el hambre ininterrumpida del mercado del arte por devorar esas «novedades», convirtieron el éxito en cansancio, desilusión y tragedia (Baniwa, 2021). Cuando leí esa carta, me asusté (aunque no me sorprendí) por las nuevas formas como la violencia vivida por ciertos grupos puede transformarse en fetiche identitario, comprable y apreciable por las mismas élites de siempre. También recordé lo que dijo Hija de Perra (De Perra, 2015) sobre lo *queer*: siempre hay un intento de transformar los legados de lucha y resistencia en moda susceptible de ser capturada a buen precio por el sistema capitalista.

11 Del original: «A concomitância de nossa morte e de nosso sucesso».

12 Del original: «A venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros».

* * *

Rachel— El enfoque de tu última intervención nos invita a retomar una cuestión que planteaste al inicio de nuestra conversación: «¿Cómo incluir las múltiples formas de expresión artística presentes en diferentes culturas, antes o después de sus colonizaciones, sin volver a realizar una colonización conceptual, es decir, sin traducir estas prácticas a conceptos euroestadounidenses?». Después de todo, el escenario que acabas de describir se configura más como oportunismo sociohistórico del mundo del arte que como un proceso de reorganización de sus estructuras, entre otras cosas porque el colonialismo contemporáneo consiste en la manutención del modelo de relaciones en el cual los países centrales controlan lo que sucede en el planeta, asegurándose de que lo que hacen valga más. Como dice Argan, la historia del arte no es una historia de las cosas, sino de los juicios de valor emitidos sobre ellas (Argan, 1994: 14). Y él sabía muy bien cómo producir «juicios vencedores».

Con la intención de trazar un camino para intentar responder a la cuestión que he retomado, creo que es necesario pluralizar los presupuestos ontológicos y, en consecuencia, las escalas de valores y referencias utilizadas en el análisis de obras de arte. Al fin y al cabo, si el problema es de «calidad», ¿qué calidades son posibles? O bien, si analizar obras de arte requiere establecer relaciones entre la obra y la historia, ¿qué artes e historias sirven como parámetros

para construir estas relaciones? Crear, respetar y enaltecer diferentes relaciones entre seres y objetos, sin que un único parámetro funcione como los lentes determinantes de la historicidad o la calidad de una obra que no se relaciona con ese marco, me parece un camino deseable y posible. En este escenario, no existirían «artes sin historia» ni meritocracia de la obra de arte, porque diferentes escalas crean diferentes méritos, historias y calidades. Tampoco existiría la hegemonía de la racionalidad, la reflexividad y la conceptualidad en la producción artística; ni siquiera el reinado de una Historia del Arte canónica basada en la «trayectoria» de la pintura y la escultura a través de los tiempos y los lugares. Todos estos son soportes/conceptos/criterios provenientes de una escala de valores y referencias eurocentrada.

Además, si las referencias se multiplican y con ellas los conceptos, es posible proyectar un ejercicio de traducir las escalas, no las prácticas artísticas en sí. Esta transferencia del proceso de traducción pone el foco en quien emite el juicio, no en aquello que es juzgado; es decir, el foco está en el esfuerzo crítico. Aunque de forma tímida o, lamentablemente, como tú misma dijiste, un poco como consumo de lo exótico y de la tragedia, esto ya está ocurriendo. La adopción por parte de la Bienal de conceptos como el del tiempo espiralado (*tempo espiralar*) de Leda Maria Martins o el cuerpo-persona (*corpo-pessoa*) de Tiganá Santana son excelentes ejemplos de eso. Son conceptos que pertenecen

a otras escalas de valor que están siendo traducidos y experimentados en un espacio hegemónico. De este modo, términos ampliamente utilizados dentro del paraguas conceptual euroestadounidense perderían fuerza, incluso fuerza negativa, es decir, aquella fuerza derivada de la contraposición a estos conceptos hecha por la propia producción artística. Es lo que pasa con algunos clásicos de la filosofía, tales como: lo bello, lo sublime, lo autónomo, lo estético, la representación, la imitación, etc. Desde mi punto de vista, el esfuerzo crítico es el gran proyecto de esta Bienal. Mi apuesta es que la reconfiguración del escenario

expositivo de las instituciones de referencia, al reorganizar visual y contextualmente lo que llamamos arte, tiene el potencial de resignificar y pluralizar esa palabra y todas las que orbitan en torno a ella. Tal vez así los llamados «límites de la Historia del Arte» puedan ser superados.

* * *

Debora— Estoy de acuerdo en que es importante destacar el avance que se ha producido en la producción de discursos críticos, conceptos, valores y prácticas curatoriales disidentes frente a la lógica eurocentrada, blanca y cisheteropatriarcal. En Brasil, esta bienal (el nombre *Coreografías de lo imposible* no podría ser más acertado), uno de los ejemplos más amplios y potentes de dicha disidencia, también tuvo que enfrentar el problema de traducir ciertas prácticas dentro de conceptos o entornos del arte occidental. La mayoría de lxs artistas que participaron son artistas profesionales y, aunque provienen de diversos pueblos y territorios, producen en diálogo (muchas veces crítico) con el aparato institucional del arte. Para mí, el problema de la traducción se manifestó con más claridad en los puntos que se salían de esa norma, como, por

ejemplo, en la presencia del *quilombo cafundó*.¹³

Esa comunidad, uno de los quilombos más antiguos del estado de São Paulo, se hizo conocida en la década de 1970 a través de Otávio Caetano, músico y festero del quilombo. En la Bienal, la historia del territorio y de su gente se cuenta a través de unos 120 documentos, fotografías, videos, mapas genealógicos y notas. Este archivo no tiene una autoría definida y no estaba pensado inicialmente para ser expuesto como proyecto artístico. La decisión curatorial de

13 Los quilombos son comunidades formadas por personas que escaparon de la esclavitud en Brasil. A lo largo del tiempo, se consolidaron como territorios de resistencia, con modos de vida, organización social y prácticas culturales propias. Hoy en día, muchos quilombos siguen existiendo y luchan por el reconocimiento legal de sus tierras y derechos. Son similares a los palenques o comunidades cimarronas en otros países de América Latina.

presentarlo dentro del contexto expositivo del arte es, más allá de un gesto de inclusión, una importante estrategia para la protección política de esta comunidad, que así pasa a integrar nuevas redes de visibilidad y apoyo. Pero, ¿te das cuenta de la complejidad que implica traducir la cultura del quilombo a las lenguas, espacios y regímenes de visualidad característicos del arte occidental? El público de la Bienal no participa en la fiesta de Santa Cruz que se celebra en el quilombo desde hace 150 años, pero ve las fotografías de esa fiesta. Esto me recuerda algo que afirma Bertrand Prévost al trasladar el concepto de perspectivismo amerindio, elaborado por Viveiros de Castro, al campo de los objetos clasificados como artísticos. Él sostiene que, en las culturas occidentales u occidentalizadas, la naturaleza del objeto visual —con su extensión material, su peso, su solidez, su calidad plástica y su significado— conlleva toda una metafísica del objeto y de la imagen que resiste a la fluidez de las cosmologías indígenas, orientadas por una lógica relacional. Oyèrónkẹ Oyěwùmí también discute el privilegio de la visión en Occidente, en comparación con la Yorubalandia, donde predomina una multiplicidad de sentidos anclados en la audición. Según la autora, el privilegio de la visión condiciona a Occidente a una cierta concepción de realidad y conocimiento vinculada al distanciamiento (tomar distancia para obtener una visión adecuada), a la superficialidad (la visión es una percepción de la superficie), a la objetividad y a la falta de compromiso

entre el sujeto y el objeto de la visión/ conocimiento (Oyěwùmí, 2021: 44-45).

Es como si, para ingresar al escenario institucional del arte, las culturas no occidentales tuvieran que, como dice Davi Kopenawa, aprender a hablar la lengua de los blancos. Eso me hace pensar en todo lo que se pierde en la traducción de estas artes hacia públicos, archivos y espacios donde se privilegia la visión. Pero también pienso en todo lo que se gana cuando esa traducción permite abrir un campo para afirmar derechos territoriales, diferencias identitarias, relaciones de parentesco y otros asuntos fundamentales que el occidente invisibilizó (y por tanto imposibilitó) durante tanto tiempo. Todo esto para decir que, al igual que tú, yo también apuesto por el potencial transformador del mundo del arte —y del mundo mismo— a través de la inserción de las más diversas prácticas artísticas y escalas de valor en «instituciones de referencia». Pero, ¿cómo hacer para que ese potencial transformador no quede limitado por una adaptación de lógicas relacionales y colectivas a la metafísica occidental de las imágenes, de la visualidad, de los objetos, de las autorías, de los escenarios expositivos y de los mercados?

* * *

Rachel — Tu última pregunta toca un punto importante. Nunca habrá una pluralidad de escalas de valores y referencias sin que el mundo del arte se transforme en mundos de las artes, sin que la metafísica occidental abandone uno de sus reductos más seguros: el de las llamadas artes eruditas, cuya existencia crea, a su vez, el reducto de los artefactos, las artesanías y todas aquellas artes que llevan adjetivos.

Me parece importante dejar claro que lo que llamo escala de valores no tiene nada que ver con una idea de estética prescriptiva o con reglas claras de evaluación. Esto va en contra de la posibilidad de pluralidad, además de coquetear con la lógica de los sistemas cerrados, cuyos problemas explicó muy bien Wittgenstein. El historiador y crítico estadounidense James Elkins confirma y, en cierta medida, respalda mi argumento con su reciente análisis sobre el campo de la crítica y de la historia del arte. En el libro, además de analizar el escenario de la escritura y proponer estrategias, Elkins afirma que, en este mundo de uniformidades analíticas y, en consecuencia, de un intento de planificación cultural:

Debemos comenzar a prestar atención a las aparentemente pequeñas deficiencias prácticas o contextuales; a las ausencias, a las inadecuaciones, a los errores de lenguaje y a los desajustes, porque estos son los valiosos vestigios de la variedad cultural cuando se trata de historia del arte, teoría y crítica.¹⁴ (Elkins, 2021: 11)

Es importante destacar que esta afirmación parte desde dentro de esa teoría unificada, pues esos desajustes, aunque aparentemente pequeños, solo son considerados como tales debido a la uniformidad argumentativa dominante. En este punto, Arthur Danto tiene razón al decir que ver algo como arte requiere una teoría, una atmósfera de mundo del arte, sobre todo porque si hay algo que él hizo muy bien fue entender la lógica de la producción y del pensamiento artístico euroestadounidense. Los problemas de su filosofía aparecen, principalmente, cuando deben analizarse los «desajustes, ausencias e inadecuaciones». Es decir, la multiplicación de referencias analíticas, o, como diría Danto, de atmósferas del mundo del arte, contribuye directamente a la diversificación de las instituciones y de las tradiciones en torno a las artes. Por eso insisto en la importancia de pluralizar las escalas de valores y de referencias de la crítica de las artes como herramienta de descolonización. Pero esto debe hacerse prestando especial atención a la advertencia de Gayatri Spivak en su libro *Death of a Discipline*: «el desafío más difícil es resistir la mera apropiación por parte del dominante»¹⁵ (Spivak, 2003: 11). Después de todo, estamos hablando de un problema de poder, y el mundo occidental se organizó a partir de un proceso de eliminación de las diferencias. De hecho, esa eliminación, junto

14 Del original: «We need to start paying attention to these seemingly practical, minor, contextual deficiencies, absences, infelicities, solecisms, and awkwardnesses

because they are the precious remnants of cultural variety when it comes to art history, theory, and criticism».

15 Del original: «The most difficult thing here, is to resist mere appropriation by the dominant».

con la construcción de narrativas jerarquizantes, es la historia misma del colonialismo. Es importante subrayar que, aunque existen varios esfuerzos para incluir la diversidad, la mayoría de ellos son esfuerzos de inclusión, no de diversificación.

El hecho de que nos resulte difícil crear narrativas sobre obras de arte otras contribuye a mantener el escenario descrito por James Elkins. Es necesario que las múltiples historias posibles tengan bases plurales, es decir, que constituyan narrativas diversas desde lo ontológico, epistemológico, estético y discursivo. Al fin y al cabo, ya se han escrito muchos textos sin que se haya producido ningún empoderamiento o reparación, sino todo lo contrario. Por eso insisto en la necesidad de ampliar las escalas de valores y de referencias, permitiendo la coexistencia no jerárquica de diferentes tradiciones. Creo que establecer un diálogo entre ellas puede lograrse mediante el esfuerzo crítico, es decir, el esfuerzo de crear narrativas y suscitar diálogos en torno a distintas formas de pensar y producir artes, poniendo el foco en el disenso y en el equívoco como motores para la producción de diferencia. Disenso, porque el objetivo no es construir una narrativa maestra o una explicación de las obras de arte, sino el diálogo que permite la coexistencia de múltiples puntos de vista, sin dejar de lado el análisis de la propuesta artística. Equívoco, porque cuando la diferencia es el centro de la relación, no conviene destacar las semejanzas, ya que estas suelen dar lugar a discursos

que resaltan similitudes estructurales, lo que acaba convirtiendo la diferencia en un detalle menos importante. Cuando el foco está en las diferencias, el equívoco en la interpretación pasa a formar parte del marco narrativo. Ello debe entenderse como un problema a afrontar, pero no como una interdicción. Como tú misma dijiste al inicio de tu intervención: «no basta con incluir a grupos históricamente marginados para cumplir con una agenda políticamente correcta, es necesario abrir espacio para que estos grupos puedan cuestionar los conceptos, las posiciones y las prácticas hegemónicas».

Quizá nos cueste imaginar que algo así funcione bien, porque estamos metidos hasta el cuello en la estructura de la historia única. Por eso vuelvo siempre a los pueblos indígenas de nuestro país y al ejemplo de constitución y valorización de las diversidades que ellos nos ofrecen. Y es que, por culpa de nosotros, los blancos, ellos son apenas el 0,8% de la población brasileña y, sin embargo, constituyen por lo menos 266 pueblos, con diferentes formas de ser y estar en el mundo. Mientras el 99,2% de la población habla portugués, entre ellos, aún se hablan, como mínimo, 166 lenguas. Lo que los pueblos indígenas nos muestran es que la coexistencia de la diversidad es posible; lo único que hace falta es dejar de intentar eliminarla.

* * *

Debora —Sin duda, las luchas de los pueblos indígenas, de los pueblos no blancos en general, de las personas con discapacidad y de las personas LGBTQIAPN+ demuestran que, a pesar de los constantes intentos de aniquilación o sometimiento de las diversidades, no solo hemos sobrevivido, sino que además exigimos reparación y espacio para nuestros pensamientos, prácticas y producciones. Una parte importante de las propuestas curatoriales recientes que se comprometen con prácticas contra-coloniales, así como los avances teóricos que las acompañan, han abierto espacio para diferentes escalas de valores en las relaciones con el arte. Y creo que ese es justamente el camino: diversificar los patrones o tradiciones de referencia, las herramientas analíticas y, sobre todo, los modelos de institución cultural. Sin embargo, necesitamos seguir atentas al problema que inicialmente denominé colonización conceptual. A fin de cuentas, este problema está presente en los distintos conceptos/espacios que siguen organizando las prácticas artísticas, incluso en algunos que se proponen como decoloniales —de nuevo: influencia, autoría, obra, originalidad, excepcionalidad, fama, representación, copia, estética, género, estilo, exposición, museo, galería, mercado, circuito, apreciación, valorización, entre muchos otros.

Hemos planteado varios problemas relacionados con los enredos coloniales de la Historia del Arte y del propio concepto de arte. Evidentemente,

no llegamos a una solución, pero la suposición casi mesiánica de que podemos resolver las cosas rápidamente también es un afecto colonial. Primero necesitamos aprender a, como dice Haraway, «quedarnos con el problema», percibirlo en todas sus contradicciones y articular colectividades en torno a procesos situados de reparación (Haraway, 2023). Antes de resolver las traducciones y encontrar las confluencias, es necesario establecer un campo horizontal de diálogo entre distintos supuestos y entornos, distintas configuraciones ontológicas. Y, sobre todo, antes de reducir la complejidad de los imaginarios ajenos a nuestro propio vocabulario, es necesario producir un campo tenso de relaciones que pueda desestabilizar nuestras formas de pensar y de crear.

Atravesamos una época de agudas crisis políticas, sociales, medioambientales, económicas y estéticas. Muchas veces parece que estamos perdiendo la capacidad de imaginar otras formas de existencia y de coexistencia, otros proyectos de sociedad, otras tácticas de potencia política. Por otro lado, las voces disidentes de pueblos o grupos que siempre han resistido con valentía en los márgenes del capital comienzan a ganar más espacios. Una de las primeras cosas que nos enseñan esas voces múltiples tiene que ver con la importancia de alimentar «otro lugar que podamos habitar más allá de esta

tierra dura: el lugar del sueño»,¹⁶ como escribe Ailton Krenak (2019: 65). O: el lugar del arte. No como fantasía individual, sino como un método colectivo para disputar estética, teórica y políticamente los territorios materiales y simbólicos de la imaginación y de

la producción de mundos. Creo que las producciones artísticas, teóricas, críticas y curatoriales que parten de ese deseo pueden convertirse en un vendaval lo suficientemente fuerte como para arrancar la ropa tendida en el tendedero colonial del arte, hacerla volar por otros cielos y, quizás, romper el hilo mismo.

¹⁶ Del original: «outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho».

Bibliografía

- Adichie, C.N. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The New Mestiza – La frontera* (Trad. G. Anzaldúa). Aunt Lute.
- Argan, G.C. (1994). Preâmbulo ao estudo da história da arte. En G.C. Argan y M. Fagiolo (eds.), *Guia de história da arte* (2.^a ed., pp. 11-42). Estampa.
- Baniwa, D. (6 de novembro de 2021). *Carta, por Denilson Baniwa*. Tucum Plataforma de conteúdo pela re-existência dos povos indígenas do Brasil. <https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa/>
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Bienal de São Paulo (2023). *Coreografias do impossível: Catálogo*. 35.^a Bienal de São Paulo.
- Camnitzer, L. (2006). Arte contemporânea colonial. En G. Ferreira y C. Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: Anos 60/70* (pp. 266-274). Zahar.
- Chadwick, W. (2012). *Women, Art, and Society* (5.ta ed.). Thames & Hudson World of Art.
- Clifford, J. (1998). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Editora UFRJ.
- Danto, A. (2006). O mundo da arte (Trad. R. Duarte). *Revista ArteFilosofia*, 1, 13-25.
- _____. (2016). *O que é a arte* (Trads. R.C. de Oliveira y D. Pazetto). Relicário.
- De Perra, H. (2015). Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca... *Revista Periódicus*, 1(2), 291-298.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte* (trad. P. Neves). Editora 34.
- Dos Santos, A.B. (2023). *A terra dar, a terra quer*. Ubu.

- Elkins, J. (2021). *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and its Alternatives*. De Gruyter.
- Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthuluceno*. N-1.
- Hessel, K. (2023). *The Story of Art without Men*. W. W. Norton & Company.
- Kopenawa, D. y Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Marques, L., Mattos, C., Zielinsky, M. y Conduru, R. (2013). Existe uma arte brasileira? *Perspective*, 2. DOI 10.4000/perspective.5543
- Martins, L.M. (2021). *Performance do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mombaça, J. (2020). *A plantação cognitiva*. MASP Afterall.
- Naves, R. (2002). Um azar histórico: Desencontros entre moderno e contemporâneo. *Novos Estudos – Cebrap*, 64, 5-21.
- Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes mulheres artistas? En A. Pedrosa y A. Mesquita (orgs.), *Histórias da sexualidade: Antologia* (pp. 16-37). MASP.
- Oyèwùmí, O. (2021). *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para as discussões ocidentais de gênero*. Bazar do Tempo.
- Paulino, R. (10 de agosto de 2019). *Artistas negras brasileiras: Desafios contemporâneos Seminário MASP Palestras 2019* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfP4>
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge.
- _____. (2013). *After-affects/after-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester University Press.
- Pollock, G. y Salzstein, S. (2021). Para onde vai a História da Arte? *ARS (São Paulo)*, 19(42), 1427-1521. DOI 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191637
- Prévost, B. (23 de agosto de 2015). *Palestra no seminário Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bx-W4yqamVg&t=3595s>
- Price, S. (1996). A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, 18. DOI 10.9771/aa.v0i18.20906
- Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos: Ensaios de dependência cultural*. Rocco.
- Spivak, G.C. (2003). *Death of a Discipline*. Columbia University Press.
- Wittgenstein, L. (1979). *Investigações filosóficas* (2.a ed., trad. J.C. Bruni). Abril Cultural.