

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES
(Curso 2022-23)

Arte y activismo:
el *collage* en la obra de Moara Tupinambá (2019-2021)

AUTORA: Mary Jaqueline Restrepo Díez

TUTOR: Dr. Alberto Santamaría Fernández

Fdo.

Fdo.

Salamanca, 27 de junio de 2023



Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. EL UNIVERSO TUPINAMBÁ.....	8
3. EL <i>COLLAGE</i> : ARTE Y POLÍTICA.....	25
4. EL ARTIVISMO INDÍGENA: UNA LECTURA DECOLONIAL.....	31
5. CONCLUSIONES.....	41
6. BIBLIOGRAFÍA.....	43

1. INTRODUCCIÓN

La perspectiva de las estéticas decoloniales se inscribe en el campo del arte y de la estética para analizar producciones y manifestaciones artísticas por fuera del canon visual del pensamiento hegemónico occidental. El discurso de la estética centrado en el pensamiento europeo permeó las expresiones del sentir de las sociedades colonizadas a través de sus propios parámetros. La estética decolonial se centra en contextos particulares que dan cuenta, desde lo heterogéneo, de prácticas, representaciones artísticas y de visiones de mundo o en la búsqueda de lo propio, de producciones que han estado marginalizadas y excluidas por las formas de pensamiento canónicas occidentales.

La estética decolonial da cuenta de prácticas artísticas tanto en un contexto macro, con atención prestada a la diversidad, lo étnico o el género, como micro, orientadas a las acciones de comunidades y colectivos. En este sentido, la opción decolonial se conforma como un enfoque desde un conocimiento situado para abordar asuntos relacionados con las esferas social, política y económica (Gómez y Mignolo, eds., 2012).

La estética decolonial como campo teórico se interesa por vincular aspectos de la producción artística con discursos que orientan al público y ofrecen herramientas a docentes y discentes para “sentir y pensar” el arte (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 28); es decir, se trata de una estética que fomenta la comprensión del mundo de lo sensible y además contribuye a la reflexividad; de ahí la importancia que adquiere en la contemporaneidad, facilitando la accesibilidad e interpretación de diversas producciones artísticas.

¿Por qué es necesario recurrir a otras perspectivas estéticas para conocer, valorar, teorizar el arte y las prácticas artísticas? Debido a que heredamos un conjunto de parámetros para ello, la estética que tradicionalmente conocemos nos sesgó la mirada y las formas del sentir a través del discurso filosófico eurocéntrico (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 29); por tanto, Latinoamérica también experimentó la colonización a través del discurso artístico y estético como parámetro para valorar las producciones artísticas. Con ello se privilegiaron algunas y se excluyeron otras.

Un ejemplo que ilustra lo anterior es la exposición interdisciplinaria en el Museo Nacional Reina Sofía (2010-11), comisariada por Georges Didi-Huberman, *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* En ella, el montaje de imágenes y objetos de diversos artistas, pensadores y escritores, y no tanto sus obras, son el recurso para contar una historia de las artes visuales. Al notar la ausencia de los artistas latinoamericanos y, como respuesta a ello, Speranza (2012) crea su propio atlas a través del género del ensayo, donde lucidamente

vincula al arte y a la literatura de América Latina con Europa. Se trata de una selección cuidadosa, por un lado, de artistas que hacen parte del circuito y mercado del arte, y por otro lado, de reconocidos escritores.

Pero Speranza no incluye, en su selecta y cuidadosa lista, a los artistas indígenas y afrodescendientes, cuyas obras se hace necesario analizar desde otra perspectiva; narrativas que plantean asuntos como lo ritual, la tradición, lo étnico, la identidad, la ancestralidad y el desplazamiento forzado, aquellos que se expresan desde la resistencia, trabajan por la revitalización de la memoria y la cosmovisión de sus pueblos.

La estética decolonial aborda también la esfera epistémica. Es por ello, por lo que se hace necesario revisar el modelo epistémico, la colonialidad del saber que privilegia el conocimiento científico y regula las esferas política, económica y estética, así como las categorías de género y raza (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 37). Como mecanismo de control, la epistemología occidental crea una cosmología en la cual deben ajustarse las formas de conocer y de sentir, dejando por fuera o negando otras cosmologías como las indígenas y africanas.

El discurso decolonial se configura, entonces, como el espacio para la crítica a los modelos europeos importados, pero también como alternativa para comprender otras lógicas de producción cognitiva, las políticas pasadas y actuales que homogenizan. En este sentido, lo decolonial pasa a ser una opción, es decir, la adopción de un enfoque al que se adhieren otras posibles sensibilidades; pero también en campo teórico que dialoga con diferentes disciplinas y perspectivas estéticas como los estudios visuales y la antropología del arte, que permiten analizar las producciones materiales y/o simbólicas de las comunidades étnicas.

Este trabajo de investigación camina en esa dirección y pretende ofrecer una lectura teórica desde la perspectiva de la estética decolonial, que complemente las interpretaciones previas del trabajo de la autodenominada ARTivista visual y curadora independiente Moara Tupinambá (Belém do Pará, Brasil, 1983), cuyo origen paterno es la comunidad rural de Cucurunã (Santarém-PA), y el materno, la aldea de Boim (río Tapajós). Su trabajo se centra en la autoafirmación étnica e identitaria tupinambá y en la lucha contra el etnocidio de pueblos indígenas brasileños por parte del Estado.

La perspectiva de la estética decolonial nos permite abordar las categorías de género, etnia, lugar de origen y cultura que la ARTivista presenta en su obra a través de lenguajes como el *collage*, dibujo, video, *performance*, pintura, instalación y fotografía. En este caso, se busca comprender cómo se construye la autorrepresentación indígena para reivindicar la memoria histórica, el fortalecimiento de sus identidades y la lucha por el territorio.

El trabajo de Tupinambá se caracteriza por abordar las nociones de memoria, identidad y ancestralidad, así como cuestiones relacionadas con lo femenino indígena y la colonización; razón por la cual su trabajo aborda de manera regular la temática de la supresión de la memoria y la resistencia indígena a través de la figura de la mujer, además de problemáticas relacionadas con el medio ambiente y las enfermedades que han afectado a dichos pueblos.

A pesar de que en su sitio web es posible aproximarse a la producción artística y al activismo —investigación y experimentación artística, comunicación gráfica, exposiciones, proyectos dirigidos a la lucha indígena en el contexto urbano y curaduría en artes visuales focalizada en los pueblos autóctonos—, consideramos que es pertinente realizar una aproximación a su trabajo, ya que las producciones indígenas no han tenido el suficiente reconocimiento y visibilidad como arte; esto es así si pensamos en la concepción europea de arte, reduciéndolas a expresiones locales, cultura popular, manifestaciones folclóricas sin valor estético. Al respecto, en São Paulo, desde hace unos años, los artistas indígenas contemporáneos han ganado progresivamente protagonismo en la escena artística, debido en parte a instituciones inspiradas por el pensamiento decolonial, que han prestado más atención a este tipo de producciones, como la Pinacoteca de São Paulo¹. Sin embargo, como afirma Cline: «Like the Academies of the past, today's museum represents the hierarchical fine arts institution of society, the dictator of taste and "rules"» (2012, pág. 6).

Cabe recordar que la exposición de arte nace en Italia en el siglo XVII. Posteriormente, junto a la crítica de arte en el siglo XIX, se constituyó como mediadora entre el artista y el público. Paralelamente al Salón, a partir de la primera década de 1800, surgieron las exposiciones individuales, como una toma de conciencia de los artistas de su papel no solo para determinar el gusto, sino también para posicionarse política o estéticamente. En este sentido, y a partir de allí, la exposición asume un papel social y artístico. En efecto, presenta y contextualiza al arte para hacerlo accesible al público; presenta cuestionamientos culturales, es el reflejo de los intereses sociales y tiene la capacidad de desafiar sus ideologías (Cline, 2012).

Desde el punto de vista de la estética, la exposición de arte incide en la percepción a través de la forma en la que presenta los objetos o conceptos; es una forma de validación de arte, de modo que puede o no cumplir con las expectativas del espectador sobre su concepto de arte. Por ejemplo, en una exposición sobre la identidad cultural, el público se encuentra

¹ <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>

con narrativas que es necesario apreciar desde una perspectiva no canónica. La forma en la que se presenta la exhibición influye en la interpretación que de ella se hace (Cline, 2012, pág. 8).

Con todo, si pensamos desde la perspectiva de la estética decolonial, se hace necesario, en el contexto que estoy tratando, que la exposición establezca un diálogo con los artistas, las comunidades indígenas y el público. En este punto los dilemas no faltan, pues si se trasciende de la temporalidad de la exhibición a la incorporación de las obras en el archivo permanente del museo, y se pretende que hagan parte de la lógica del mercado, nos encontramos ante la paradoja de que algunas obras no se venden y otras no son musealizadas.

En nuestra opinión, la “novedad” de las producciones contemporáneas del arte indígena, individuales o colectivas, puede suponer una moda en el circuito del arte latinoamericano, e incluso europeo. Ante este hecho, casi inminente, la curaduría que se incline por la opción decolonial deberá procurar, como acto político, dar un paso más que la exhibición, para que las posibles interpretaciones y diálogos no se queden cortos en establecer cuestionamientos, problematizar aspectos actuales y locales.

Así pues, con el objetivo de aproximarme a otras sensibilidades, cosmovisiones y epistemologías, bajo la perspectiva decolonial, este trabajo se concentra en cuatro *collages* digitales de Tupinambá realizados entre 2019 y 2021: *Kuêra*, *Sikié*, *Takuá*, y *Yuíre*. En ellos se observan alusiones a la naturaleza y al indígena. Por un lado, se sitúa la riqueza, exuberancia y abundancia de la fauna y flora; por otro, la mujer y el pueblo indígena como los protagonistas de la narrativa visual.

Además, se identifican elementos que representan la figura del colonizador, la deforestación y la explotación de las riquezas naturales, y las enfermedades: elementos icónicos como los cuernos del diablo en la figura del hombre blanco, el penacho de plumas de los indígenas, la pandemia a causa de la COVID-19. Estos componentes, entre otros que se citarán más adelante, permiten una aproximación a la producción de Tupinambá y al empleo de la técnica del *collage*.

A partir de estos precedentes temáticos y conceptuales, se partirá de la contextualización de la obra de la ARTivista para pasar, posteriormente, a la descripción e interpretación de las cuatro obras seleccionadas. Asimismo, se identificarán los fundamentos con los cuales se construyen, exhiben y circulan este tipo de obras, algunas veces, al margen de la tradición eurocéntrica de los museos; obras que ilustran una de las formas a través de las cuales opera el arte indígena brasileño contemporáneo.

2. EL UNIVERSO TUPINAMBÁ

Digital Brazil Project, plataforma del Behner Stiefel Center para Estudios Brasileños de la Universidad Estatal de San Diego, publicó una entrevista a la artista paranaense, titulada *Artist Spotlight: Moara Tupinambá* y realizada por la Dra. en Historia del Arte Gillian Sneed en 2021. Esta se inicia con una breve biografía, a la que sigue una serie de preguntas sobre los orígenes, la obra y la técnica del *collage*.

Quizá uno de los puntos más interesantes de la entrevista es la pregunta de Sneed sobre la relación entre el activismo y el trabajo artístico. Como respuesta, Tupinambá relata que, a través del trabajo como gestora y curadora en un centro cultural en São Paulo, forjó un espacio autónomo, y si se quiere alternativo, para las personas que no hacían parte del circuito del arte en dicha ciudad:

So we did our ARTivism. In this building, which has a great history, we created two independent biennials [that worked as a] counter-narrative to the São Paulo Biennial, where we brought together artists of color and many street artists. I still am an ARTivist, especially of contemporary Indigenous art, influenced by the delightful [Indigenous multimedia artist and curator] Jaider Esbell and by my contemporary [Indigenous artist] Denilson Baniwa.²

En efecto, la ARTivista tiene una trayectoria en la que ha vinculado la producción artística con la militancia y afirmación de la identidad indígena. En la entrevista sostiene que participa en proyectos para apoyar diversas iniciativas indígenas, como la creación del Museo de Cucurunã, y lograr la valoración de los artistas indígenas contemporáneos. No en vano, cita a Jaider Esbell y Denilson Baniwa, quienes han ganado un lugar protagónico en la escena artística brasileña; por mi parte, incluyo a Daiara Tukano, ya que sus producciones, como las de los artistas citados, constituyen ejemplos que me permiten profundizar y explorar el universo de la producción artística brasileña en la cual se enmarca la obra de Tupinambá.

En primer lugar, el trabajo del artista macuxi Jaider Esbell (1979-2021) aborda temas como las cosmologías indígenas, las causas ambientales y el derecho a la tierra. Además de ARTivista, también era escritor, docente de arte y curador. Su práctica artística incluía manifestaciones como el *performance* y técnicas como la pintura, el dibujo e instalación. A

² PhD. Gillian Sneed, "Interview with Moara Tupinambá", November 9, 2021. <https://www.digitalbrazilproject.com/moara-tupinamb%C3%A1>

los 32 años, inició su carrera artística con la exhibición de *Cabocagem – o homem na paisagem* (2011). En palabras del artista, su inspiración provenía de los colores, los dolores, las heridas y los olvidos: de aquello que está en el origen y en el fondo del ser³. Sus trabajos, entre otros espacios, se expusieron en la Bienal de São Paulo, la Pinacoteca de São Paulo y en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM).

Posteriormente, en 2021, participó con varias obras en la 34ª edición de la Bienal de São Paulo *Faz escuro mas eu canto*, con la instalación *Entidades* (fig. 1), la serie de pinturas *A guerra dos Kanaimés*, la instalación *Carta ao velho mundo* (fig. 2) y las pinturas *Amooko Pantoni – Estórias do vovô Makunaimi*.

Fig. 1 – (izq.) *Entidades* (2021). Jaider Esbell. Instalación⁴.

Fig. 2 – (der.) *Carta ao velho mundo* (2021). Jaider Esbell. Acuarela sobre libro⁵.



En segundo lugar, las obras del activista indígena del pueblo Baniwa Denilson Baniwa (1984) expresan el ser, la lucha y las tradiciones indígenas a través de la apropiación de iconos occidentales en diferentes lenguajes como la pintura, el video, la instalación y el *performance*. Además de ARTivista, es publicista y colabora en medios audiovisuales y revistas, con el objetivo de contribuir a la reconstrucción de la imagen indígena. Desde 2015, realiza talleres, cursos e imparte conferencias sobre los derechos de los pueblos indígenas. Ha expuesto en destacados espacios artísticos brasileños e internacionales como el CCBB, la Pinacoteca de São Paulo, el CCSP, el Centro de Artes Helio Oiticica, el Museu Afro Brasil, el MASP, MAR y la Bienal de Sidney. En 2019 ganó el Premio Pipa⁶. Como producción más

³ <http://culturaderoraima.blogspot.com/2011/12/jaider-esbell-e-sua-cabocagem.html>

⁴ <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>

⁵ <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>

⁶ Premio en la categoría digital que se establece por el número de votos recibidos en Internet y que se divulga a través de este medio para visibilizar el trabajo de artistas que no hacen parte del eje Rio-São Paulo; se trata varias obras creadas entre 2017 y 2018. <https://www.premiopipa.com/2019/07/conheca-o-vencedor-do-pipa-online-2019/>

reciente, cabe destacar la proyección *Me deixa ser selvagem* (fig. 3), sobre la Biblioteca Nacional de Brasília.

Fig. 3. *Me deixa ser selvagem* (2020). Denilson Baniwa. Proyección en laser⁷.



Finalmente, la ARTivista indígena del pueblo Tukano, Daiara Tukano (1982), es también educadora y comunicadora. Sus obras —que transitan por la intervención urbana, el *performance*, la pintura e instalación— se caracterizan por el vínculo con la cultura ancestral tukana en relación con los rituales en los que se usa la ayahuasca. Fue la coordinadora de Radio Yandê, la primera emisora web indígena de Brasil, y como Baniwa, ganó el Premio Pipa online (2021). En la 34ª edición de la Bienal de São Paulo - *Faz escuro mas eu canto*, presentó, entre otras obras, *Dabucuri no Céu*, *Kahtiri Eoro* (fig. 4), que aborda el luto, la relación con lo sagrado y la tradición ancestral del uso de los plumarios por parte de los indígenas. Entre sus obras más recientes se encuentran *Brasilidade Pós-Modernismo*, CCBB (2022), y *Ka'a Body: Cosmovision of the Rainforest*, Londres (2021-2022). En entrevista⁸ afirma que la temática indígena ya pasó de moda (en Brasil); resalta, además, de forma crítica el aún carácter colonial de muchos museos, donde el artista indígena se exhibe como en una vitrina:

Já passou da hora de se fazer uma reflexão profunda sobre essa temática, porque a arte costuma sofrer com uma abordagem ocidental e europeia. Existe uma lacuna sobre as artes de fora da bacia europeia que, por conta dessas relações colonizadoras e civilizatórias, são tratadas como “menos arte”.

⁷ <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

⁸ <https://brasil.mongabay.com/2023/02/daiara-tukano-artista-visual-a-arte-indigena-nao-e-uma-moda/>

Al respecto destaca la labor educativa del Museo de la Lengua Portuguesa, que se ha interesado por rescatar la memoria y valorar la diversidad lingüística portuguesa. En este espacio Daira Tukano realizó la curaduría de la primera exposición sobre lenguas indígenas *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação* (2022-2023).

Fig. 4. *Kahtiri E'õrõ - espelho da vida* (2020). Daiara Tukano. Plumario y espejo convexo⁹.



Es en este contexto artístico donde pretendo ubicar la obra de Moara Tupinambá, pues resulta interesante, a mi modo de ver, cómo su obra y su labor activista se vinculan con la de los tres artistas arriba citados, quienes han posicionado la producción artística indígena en importantes museos y galerías nacionales y Bienales internacionales.

El trabajo de Tupinambá se ha exhibido en espacios no solo artísticos, sino también culturales y urbanos. En Instagram¹⁰ divulga actividades artísticas y activistas, comenta el proceso creativo relacionado con los *collages* y *foto-collages*, y asuntos relacionados con la diversidad de la mujer, el ser indígena y la cultura indígena.

Tupinambá trabaja en cinco áreas: a) investigación y experimentación en arte; b) agencia activista donde elabora comunicación gráfica para proyectos indígenas y personas que trabajan con ellos; c) exposiciones de arte; d) desarrollo de proyectos dentro de una asociación indígena; y e) curaduría en artes visuales centrada en los pueblos indígenas.

Además de estas actividades, en su sitio web se encuentra una sección llamada *Museu da Silva*. Se trata de una investigación iniciada en 2020 que pretende documentar, a modo de álbum familiar, a través de fotografías y entrevistas en audio y audiovisual, la memoria de su familia de Cururunã/Santarém. En palabras de Tupinambá:

⁹ <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>

¹⁰ Para conocer la obra y activismo de la ARTivista visite la cuenta de Instagram @moaratupinamba.

O Museu da Silva surge do ideal de reconexão e continuidade das memórias de meus parentes de Cucurunã como uma forma de potencializar o viver e sabedorias de comunidades tais como ela, que traz em em [sic] seu interior uma importante identidade indígena que foi apagada ou subjugada pelos processos de colonização ao longo da história brasileira.¹¹

Con el objetivo de profundizar en su trayectoria profesional, en este capítulo haré un breve recorrido de su producción artística y activismo, centrándome en los últimos cuatro años: en este periodo se produjeron las cuatro obras en las que se enfocará este trabajo, las cuales se presentaron como serie bajo el título de *Yuíre* para el Projeto Lab Verde Festival (2021). Sin embargo, cada pieza posee denominación propia: *Sikié*, *Takuá*, *Kuêra* y *Yuíre*. Aquí se analizarán de forma independiente. Las he seleccionado porque, a mi modo de ver, caracterizan el estilo de su obra gráfica, a través de la técnica del *collage*. Identifico, además, un componente crítico y reflexivo sobre la historia y la actualidad de los pueblos indígenas en Brasil.

Como precedente, es preciso citar la serie *Mirasawá* (2016-2017), pueblo en lengua nheengatu, obras que abordan lo sagrado femenino, el cuerpo de la mujer indígena y la cosmovisión de los pueblos indígenas a través del *collage* analógico y digital, la pintura digital y el formato GIF. En palabras de Tupinambá, la intención era resignificar las fotografías de indígenas hechas por etnólogos, quienes muchas veces no asignaron el nombre del indígena ni del pueblo al que registraron¹²; pues dar nombre es asignar identidad. En entrevista, en el marco del FFALA, Tupinambá comenta:

(...) fiz essas primeiras colagens, com essa vontade de falar das mulheres, me conectar com as benzedadeiras, com as curandeiras, com as mulheres lá do meu, desse território, né? De onde eu vim, de onde, onde eu me origino que é aí no território da Amazônia, das águas e me conectando com essas mulheres eu vim trazê-las nessas imagens.¹³

¹¹ <https://www.moaratupinamba.com/museudasilva>

¹² <https://www.moaratupinamba.com/projects-8>

¹³ Fragmento de entrevista de Magdalena Toledo a Ana De Obergoso, Gaby Messina y Moara Brasil. Emitida en directo el 21 abril de 2021. Primer Festival de Fotógrafas Latinoamericanas -FFALA-. <https://www.ffala.com/entrevistas> Transcripción propia.

Tales Bedeschi Faria¹⁴ (2020) describe dos de las obras de la serie *Mirasawá* haciendo planteamientos teóricos relacionados con la Historia del arte y la Antropología del arte, y realiza una interpretación de la mujer indígena como diosa y figura ancestral. Bedeschi Faria (págs. 130-131), a nivel formal, encuentra en la serie dos reapropiaciones de la figura femenina. La primera, en la fotografía de una mujer del pueblo kadiwéu, de Lévi-Strauss (fig. 5), y la segunda, en una joven yanomami retratada por Cláudia Andujar (fig. 7). Así, Tupinambá parte de referencias fotográficas europeas, provenientes de la mirada antropológica y del arte contemporáneo, para crear *collages* donde la joven mujer aparece en un universo en el que predominan elementos coloridos de la naturaleza y del cosmos. Estos permiten exaltar la figura femenina con notables marcas de identidad como el tatuaje y los accesorios en el cuello, manos y cabello (figs. 6 y 8).

Fig. 5 – (izq.) Fotografía. Lévi-Strauss, 1935¹⁵.

Fig. 6 – (der.) *Kadiweu* (2017). Moara Brasil. *Collage* sobre cartón. 29,7 x 42 cm. Serie: *Mirasawá*, fase 1.



¹⁴ Tesis doctoral. *ARTES INDÍGENAS E A ESCOLA NÃO INDÍGENA: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá*. 2020.

¹⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Caduueos>

Fig. 7 – (izq.) Fotografía. Cláudia Andujar. Retrato realizado en la región del río Catrimani¹⁶.

Fig. 8 – (der.) *Nascimento de Vênus* (2017). Moara Brasil. *Collage* y GIF a partir de una foto de una familiar yanomami realizada por Cláudia Andujar. Serie: *Mirasawá*, fase 1.



En el sitio web de Tupinambá hay una sección dedicada a la serie¹⁷, donde se encuentran los dos *collages* anteriores y *Mãe Lua* (fig. 9), obra compuesta por la fotografía de una madre con su hijo, miradas absortas en las figuras naturales y coloridas, como si se tratara de la divinidad misma, que contrastan con el fondo, también cósmico.

Fig. 9. *Mãe Lua* (2017). Moara Tupinambá. *Collage* analógico y pintura. GIF.



¹⁶ <https://catracalivre.com.br/cidadania/claudia-andujar-um-olhar-sensivel-sobre-uma-historia-de-luta/>

¹⁷ La serie completa se puede encontrar en el sitio web de Projeto Armazém. *MIRASAWÁ* hizo parte de la exposición del evento *MULHER ARTISTA RESISTE* – 2ª edición. Curaduría: Juliana Crispe. Producción Cultural: Lorena Galery. Realización: Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza. São Paulo. 2020. <https://www.projetoarmazem.com/mirasawa-moaraturpinamba>

De la misma serie, el *collage* analógico *Tuíra Kayapó* (fig. 10) destaca a una mujer que constituye el ícono de la lucha indígena en defensa de sus tierras y la preservación del medio ambiente. *Tuíra Kayapó Mebêngôkrê* es una referencia de la resistencia a la construcción de la central hidroeléctrica de Kararaô, posteriormente llamada Belo Monte¹⁸. En la manifestación de Altamira (fig. 11), *Tuíra* intimida con un machete en el rostro a José Antônio Muniz Lopes, director de la empresa Eletronorte, en protesta por la construcción del emprendimiento.

Fig. 10 – (izq.) La fotografía de Protássio Nêne/AE (21/02/1989), registra la escena del gesto de *Tuíra* que es reproducida en los periódicos y se vuelve histórica.

Fig. 11 – (der.) *Tuíra Kayapó* (2019). Moara Tupinambá. *Collage* sobre cartón negro. 30 x 45 cm. Serie: *Mirasawá*, fase 2.



El *collage* de Tupinambá representa a una *Tuíra* en la madurez de la vida que, en lugar de un gesto de combate, sostiene el machete con ambos brazos mostrando a la figura de una mujer fuerte, que forma un tipo de pirámide en contraste con elementos delicados como plantas, flores y una mariposa en la parte superior que se alimenta de una flor; sin dejar de lado el fondo estrellado, que como las demás obras citadas, sugiere el cosmos.

Se podría afirmar que, con la serie *Mirasawá*, Tupinambá reafirma un sello personal en la creación con la técnica del *collage* que desarrollará progresivamente y que, además, constituye un precedente para la producción, en 2021, de las cuatro obras en las cuales

¹⁸ Localizada en la cuenca del río Xingú, cerca del municipio de Altamira, en el norte del Estado de Pará.

profundiza este trabajo: *Kuêra*, *Sikié*, *Takuá*, y *Yuíre* (fig. 12), piezas que presentan mayor complejidad compositiva y temática. En palabras de Tupinambá:

Esta serie de colagens, com técnica mista, traz à luz a problemática das doenças tropicais e o genocídio indígena, desvendando a relação entre o surgimento de epidemias e o desmatamento desenfreado na Amazônia.¹⁹

Fig. 12. *Yuíre* (2021). Moara Tupinambá. *Collage* digital y vídeo. Proyecto Lab Verde Festival.



Este sello se construye, por un lado, debido a la alusión constante a asuntos relacionados con la reafirmación de la identidad indígena, la ancestralidad, el vínculo entre los pueblos indígenas y la naturaleza, el pensamiento anticolonial y la mujer indígena. Por otro lado, Tupinambá, de forma paralela, desarrolla estas cuestiones en otros lenguajes artísticos como video instalación, instalación, ilustración y pintura digital, y en proyectos de arte, política y movilización a través de la comunicación gráfica, como respuesta a la necesidad y compromiso activista; temas y lenguajes en los que continuará trabajando de ahí en adelante.

La composición de los cuatro *collages* se estructura en superficies ordenadas horizontalmente. Las imágenes de lo que parecen ser representaciones de patologías a veces

¹⁹ Portafolio <https://www.moaratupinamba.com/>

aparecen independientes, otras se reproducen creando un nuevo motivo que funciona como fondo en la superficie figurativa. Los protagonistas, el pueblo indígena, el hombre blanco y la propia artista, dependiendo de quién se trate, están dispuestos en diferentes planos y su figura adquiere relevancia de acuerdo con la escena, el lugar y el tamaño.

En 2021, los cuatro *collages*, además de otras obras como *Mirasawá*, se exhibieron en el espacio Kunstraum Innsbruck²⁰, bajo el título *Resurgences of Amazonia!* Comisariada por Marissa Lôbo e Ivana Marjanović, la exposición presentó fotografías, *collages*, vídeo y piezas sonoras de Tupinambá y Emerson Uýra.

Comencemos entonces con la lectura de las cuatro obras que he seleccionado. En *Kuêra* (fig. 13) Tupinambá toma imágenes diversas relacionadas con mujeres indígenas, lo que parece ser un virus, la llegada de los colonizadores portugueses a Brasil, un par de indígenas con mascarilla y guantes navegando, la vista aérea de un territorio y una fotografía de la ARTivista de perfil.

Fig. 13. *Kuêra* (2021). Moara Tupinambá. *Collage digital*.



²⁰ Asociación para la Exposición de Arte Contemporáneo localizada en Austria. https://www.kunstraum-innsbruck.at/en/archives/exhibitions/resurgences_of_amazonia

El conjunto de imágenes, en disposición horizontal lineal y duplicadas a modo de espejo, permite concluir que se trata de una construcción visual de varios relatos. En la parte superior, una franja con las fotografías de unas mujeres en tonos cálidos da paso, por contraste, a otra de tipo biológico en azul, verde y amarillo.

En la parte central aparece la representación histórica de la flota portuguesa llegando a la costa brasileña, donde los indígenas intentan defenderse del ataque. La llegada de los navegantes portugueses marcó un antes y un después en la historia canónica de Brasil. A su llegada, antes de bautizar a los indígenas, dieron a cada lugar un nombre, bautizaron la tierra, es decir, crearon simbólicamente Brasil; un territorio del que aún se desconoce el origen y el número de población, gran variedad de lenguas y culturas, indígenas que compartían caminos desde el sur hasta la Amazonia, comerciaban y libraban guerras²¹. Sociedades que fueron llamadas en el siglo XIX “primitivas” gracias a la idea proveniente del evolucionismo de que se quedaron en un momento primigenio. Sociedades sin Estado y sin historia, de las cuales solo hay etnografía (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 11), su historia se forja con la Colonia.

Luego, en dos tamaños diferentes, dos hombres indígenas en una balsa transitan sobre un territorio demarcado por zonas verdes y áreas sin cultivos. Ya en la parte inferior próxima a la esquina derecha, aparece la artista con mascarilla y luciendo un tocado colorido de plumas, símbolo de identidad indígena.

Actualmente, *Kuêra* hace parte de la exposición colectiva *Rêver la Terre* en el espacio Frans Krajcberg²², en París. La muestra reúne a artistas contemporáneos brasileños y guyaneses. Además, cuenta con la colaboración de una ONG para llevar a cabo proyectos de reforestación y restauración medioambiental, defensa de los pueblos indígenas de la Amazonia brasileña y francesa, protección de sus territorios y autonomía de sus comunidades.

Como segunda obra, *Sikié* (fig. 14), presenta cuestiones relacionadas con el medio ambiente. En la parte superior surgen, tras una selva deforestada, dos avionetas las cuales parece hacen alusión al uso de agrotóxicos en las operaciones de erradicación de cultivos ilícitos a través de la fumigación aérea. En la parte inferior una planta de combustible es envuelta por una gran serpiente coral.

²¹ «Está presente a história também no fracionamento étnico para o qual Taylor chama a atenção e que vai de par, paradoxalmente, com uma homogeneização cultural: *perda de diversidade cultural e acentuação das microdiferenças que definem a identidade étnica.*» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 12). La cursiva es nuestra.

²² <https://www.espacekrajcberg.fr/l-espacefranskrajcberg>

Fig. 14. Sikié (2021). Moara Tupinambá. *Collage digital*.

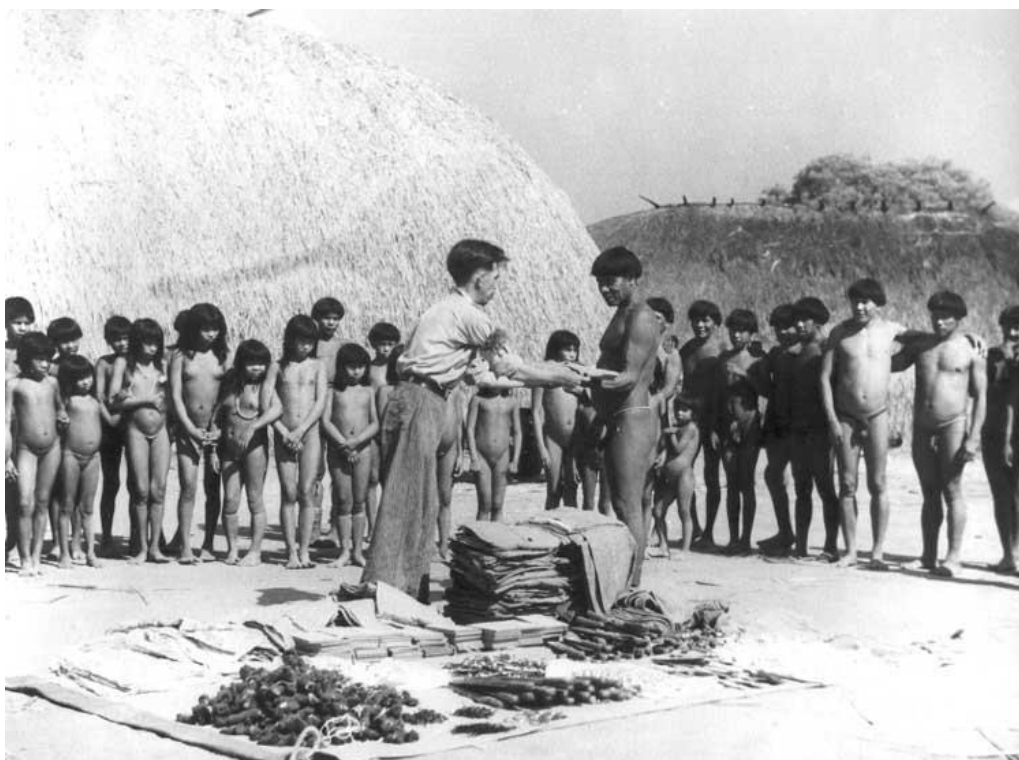


De forma protagonista, en el centro de la composición, una fotografía a blanco y negro —duplicada, como en el caso anterior, a modo de espejo— documenta el momento en el que un hombre blanco, miembro de la Fundación Brasil Central, al que Tupinambá le adapta cuernos de diablo de color rojo, le entrega ropa a un indígena kuikuro (fig. 15); escena a la que asiste la población de la aldea, que mira con aparente curiosidad.

Los cuernos colocados al integrante de la Fundación no son un capricho anticolonial de Tupinambá; constituyen una crítica a un acontecimiento histórico y político brasileño, a saber, las actividades dirigidas por el jefe de la expedición Roncador-Xingú, el coronel Flaviano de Mattos Vanique y un grupo de *sertanejos* a su mando, quienes fueron contratados por el gobierno de Getulio Vargas en 1941 para descubrir regiones casi desconocidas del centro-oeste de Brasil y de la Amazonia; zonas que en la época no figuraban en el mapa de Brasil. Entonces, era necesario para el gobierno de Vargas emprender una campaña de “integración nacional” o, más bien, una expansión con fines económicos²³.

²³ Una vez destituido el coronel de Mattos en 1946, los hermanos Cláudio, Leonardo y Orlando Villas Bôas, tres importantes indigenistas brasileños, fueron contratados para conformar la Expedición Roncador-Xingú. Como jefes de la expedición, iniciaron una campaña para la demarcación de las tierras indígenas locales, contribuyeron significativamente al conocimiento de la región y a la conservación del lugar; catalogaron también a la población indígena y a varias tribus. Consideraban que los pueblos del Xingú debían preservarse de la expansión

Fig. 15. Indígenas kuikuro recibiendo ropa en el marco de la expedición Roncador-Xingú.
Foto: Colección del Museo del Índio, década de 1950.²⁴



En tercer lugar, *Takúá* (fig. 16) da más visibilidad al tema de las enfermedades sufridas en las comunidades indígenas por virus y mosquitos, así como a la problemática ambiental. En la parte superior central, dos dedos sujetan una piedra de oro en bruto. En el fondo, una fotografía con filtro rojizo permite entrever hombres indígenas trabajando en la explotación minera²⁵.

económica que se estaba inaugurando en la región; para ello, contaron con el apoyo del Marechal Rondon, el médico Noel Nutels y el antropólogo Darcy Ribeiro, entre otros, no sin la fuerte oposición del gobierno y de los terratenientes de Mato Grosso. Cabe destacar que crearon el Parque Indígena del Xingú en 1961. La película *Xingu* (2012) relata esta historia.

²⁴ <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>

²⁵ Lamentablemente desconozco la fuente y el momento histórico de esta fotografía ya que no fue posible realizar una entrevista a la artista.

Fig. 16. *Takuá* (2021). Moara Tupinambá. Collage digital.



Ocupando la parte central de la composición, surge de un campamento base una montaña duplicada y, en la cima, un grupo de personas en tamaño diminuto. Sobre ambos elementos se posa un mosquito negro. Para completar esta franja, en la mitad y bajo el precioso mineral, una persona con respirador luce la ropa de seguridad del personal sanitario para evitar contagios, en postura del loto, pero con los brazos levantados.

En las lateras de este conjunto, pero en el plano posterior, aparece un bosque deforestado y tras él, la fotografía a blanco y negro recortada de un hombre blanco, de nuevo con cuernos, abrazando a un hombre indígena a cada lado, a quienes Tupinambá ocultó los ojos con una línea negra. La parte inferior está claramente delimitada por imágenes superpuestas, que oscilan entre la figuración y la abstracción. De ellas surgen, en línea vertical, nueve esferas distribuidas en grupos de tres.

Takuá puede leerse, en primer lugar, como la rememoración de hechos pasados en relación con la explotación minera que se extiende a la actualidad, causa de ambición de las potencias económicas y militares del mundo, especialmente interesadas en los recursos minerales de la Amazonia. En el subsuelo hay reservas minerales extremadamente preciosas, como el agua. Se trata de una problemática que suscita un enorme interés y controversia medioambiental y económica, tal como vimos en *Tuíra Kayapó*.

Asimismo, puede entenderse como la denuncia a la explotación y sus consecuencias de un gran recurso estratégico desprotegido. En el territorio brasileño la lucha por la exploración minera se remonta a finales del siglo XVII, cuando se vivió la expropiación de las riquezas minerales desde la intensa exploración de oro y plata, hasta la llegada de las grandes empresas mineras internacionales, a partir de mediados del XIX²⁶. Desde entonces, Brasil ha pasado por una serie de conflictos y crisis territoriales por causa de la apropiación del territorio y los minerales.

En segundo lugar, cobra importancia el debate sobre la salud indígena en Brasil. Durante mucho tiempo, las poblaciones indígenas han enfrentado numerosas dificultades relacionadas con la sanidad²⁷, desde los primeros contactos con no indígenas, en el siglo XVI, las epidemias de gripe y sarampión en el XX, la pandemia de gripe A (H1N1), en 2009, hasta la pandemia de la COVID-19, en 2020. Cada una de estas crisis sanitarias afectó a los grupos indígenas de diferentes maneras en la esfera social, económica y demográfica.

Ambas problemáticas en *Takuá* dan visibilidad a cuestiones que no solo hacen parte de las comunidades indígenas; también dan cuenta de la realidad política, económica, social y ambiental brasileña.

Por último, la obra *Yuíre* (fig. 17.) posee un colorido singular que reposa en la armonía del azul, blanco, negro y gris, a la que enriquecen tonalidades verdes. En este *collage* predominan los elementos gráficos, más que la fotografía documental. La parte superior presenta variedad de figuras: una serie de insectos dispuestos en línea horizontal ocupa la totalidad del plano, seguida de los dos aviones presentes en *Sikié*, que desprenden una especie de gas sobre la silueta negra de una metrópoli, de la cual surge, en el medio, como si se tratara de un amanecer, media esfera rojiza con amarillo y naranja que contiene unos elementos abstractos.

²⁶ «A partir de meados do século XIX, como enfatizou J. Oscar Beozzo, a cobiça se desloca do trabalho para as terras indígenas (Farage e Santilli in Carneiro da Cunha [org.] 1992). Um século mais tarde, irá se deslocar novamente: *do solo, passará para o subsolo indígena.*» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 16). La cursiva es nuestra.

²⁷ «As epidemias são normalmente tidas como o principal agente da depopulação indígena (ver, por exemplo, Borah 1964). A barreira epidemiológica era, com efeito, favorável aos europeus na América, e era-lhes desfavorável na África. Na África, os europeus morriam como moscas; aqui eram os índios que morriam: agentes patogênicos da varíola, do sarampo, da coqueluche, da catapora, do tifo, da difteria, da gripe, da peste bubônica, e possivelmente da malária, provocaram no Novo Mundo o que Dobyns chamou de “um dos maiores cataclismos biológicos do mundo”.» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 12-13).

Fig. 17. Yuíre (2021). Moara Tupinambá. *Collage* digital.



A continuación, sobre una cinta compuesta por imágenes de virus, también horizontales, se superponen dos balsas con indígenas, figuras presentes en *Kuêra*. Ya en la parte inferior, se observa la vista aérea de un territorio en tonos grisáceos, y sobre este, reproducciones de la imagen del coronavirus que forman centros gráficos, resaltando la significación que tiene para Tupinambá.

En el centro, ocupando un lugar destacado en el *collage*, una fotografía en ángulo picado de la ARTivista con mascarilla y tocado de plumas; su piel luce azul como el virus. Acompañan a esta imagen central una igual a cada lado, pero en un tamaño más pequeño, las cuales se resaltan desde el punto de vista del color gracias a los sombreados.

A partir de estas preocupaciones, se reconoce que una tendencia, ya rastreable en obras anteriores, comienza a tomar fuerza en el trabajo de Tupinambá, a saber, las marcas dejadas en las comunidades indígenas, invisibilizadas por el eurocentrismo y la globalización. Algunos otros elementos aparecen también en obras posteriores a 2021, asociados a la identidad y cultura indígenas, la preservación del Amazonas y del medio ambiente, la lucha y defensa de los territorios de los pueblos indígenas²⁸.

²⁸ «No fim da década de 1970 multiplicam-se as organizações não governamentais de apoio aos índios, e no início da década de 1980, pela primeira vez, se organiza um movimento indígena de âmbito nacional. Essa

En el análisis de las obras no se pueden omitir estos aspectos, ya que no son simples elementos activistas: son significativos en sí mismos, debido a su peso histórico y político. También presentan la obra de la artista como autoafirmación de la identidad indígena, rescate de la memoria familiar y homenaje a las mujeres líderes indígenas en Brasil.

mobilização explica as grandes novidades obtidas na Constituição de 1988, que abandona as metas e o jargão assimilacionistas e reconhece os direitos originários dos índios, *seus direitos históricos, à posse da terra de que foram os primeiros senhores.*» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 17). La cursiva es nuestra.

3. EL COLLAGE: ARTE Y POLÍTICA

El *collage*, en el lenguaje de las artes plásticas, tiene como precursores trabajos de arte manual popular del siglo XIX. Sin embargo, es con los artistas de las vanguardias artísticas cuando adquiere verdadero estatus artístico (Wescher, 1976, pág. 22).

A partir de 1909, tanto Georges Braque (1882-1963) como Pablo Picasso (1881-1973) comienzan a incluir en sus pinturas objetos de la vida cotidiana, además de letras realizadas con plantilla que indican la introducción de materiales pertenecientes a otros lenguajes. *Bodegón con frutero y vaso* (1912), de Braque, se convierte en el trabajo fundador del *collage*, con su empleo de materiales, papeles pegados y dibujo al carbón; simultáneamente, Picasso adopta esta técnica y comienza a incorporar papel con motivos, periódicos recortados, tapicerías, entre otros elementos como etiquetas, fragmentos de tela y cajas de cerillas (Wescher, 1976).

Posteriormente, la técnica del *collage* abordó cuestiones históricas y políticas, inseparables entre sí, debido a que los *collages* solían incorporar imágenes producidas en masa. De este modo, el *collage* se convirtió en un influyente medio de comentario social, ya que su capacidad para cuestionar las suposiciones y los prejuicios de la sociedad hacían de él una forma de arte valiosa, que se exploró dentro de otros movimientos.

Con las vanguardias de los años 20 y 30 del siglo XX, muchos artistas mostraron un repentino interés por materiales como recortes de revistas y periódicos, palabras impresas, fotografías, telas sucias e incluso piezas de metal. La inclusión de estos elementos era capaz de transmitir con éxito las críticas y comentarios que las obras implicaban, lo que antes no era usual en la pintura.

Aleksandr Ródchenko (1891-1956) se alineó decididamente con el constructivismo y productivismo. Bajo sus cánones, creó imágenes de gran impacto gráfico destinadas a la publicación, el cartel y la propaganda (fig. 18). Ródchenko incluyó ilustraciones, textos, fotografías y fotomontajes para componer portadas de libros y revistas, además de *collages* con textos y recortes de periódicos (Wescher, 1976, pág. 90). En las composiciones aparecen fotografías de personajes conocidos de la época, como el poeta Maiakovsky y retratos de “la musa de la Vanguardia rusa”, Lilya Brik. Se puede decir que la finalidad de sus trabajos era la propaganda revolucionaria y la crítica social, por ejemplo, a la clase burguesa. Es en este sentido como convergen las relaciones entre arte y política, pues se reúne la eficacia en la transmisión del mensaje con la estética formal.

Fig. 18. *Libros. Conocimiento en todos los campos* (1925). Aleksandr Ródchenko²⁹. Fotografía de Lilya Brik y el famoso cartel *Libros* diseñado para la Editorial Estatal Gosizdat. En el cartel se observa cómo se mezclan tipografías, colores, fotomontajes, y sobre todo un mensaje.



Otra artista que experimentó dentro del *collage* fue Hannah Höch (1889 – 1978), creadora de algunas de las obras más icónicas del periodo inicial del *collage*. En sus obras, Höch investigó los roles de género y la política, creando un comentario que cuestionaba la forma en la que la sociedad estaba estructurada y se veía a sí misma.

La obra de Höch tiene una gran carga política: empleo de imágenes y textos de los medios de comunicación para criticar las deficiencias del gobierno alemán de Weimar, tras la Primera Guerra Mundial. Su obra más conocida es *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany* (fig. 19). De hecho, *Amazon, a Project for the Future* (fig. 20), recuerda esta obra de Höch: se trata de un cartel realizado por Tupinambá en el marco de un proyecto de arte, política y movilización en defensa del Amazonas.

Fig. 19 – (izq.) *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany* (1919-1920). Hannah Höch. *Collage*, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.³⁰

Fig. 20 – (der.) *Amazon, a Project for the Future*³¹, 2021. Moara Tupinambá. Cartel. *#florestaprotesta* publicado en la revista brasileña *Select*, nº 52, octubre-diciembre de 2021.

²⁹ <https://utopix.cc/columnas/aleksandr-rodchenko-cuenta-como-era-el-trabajo-junto-a-mayakovski/>

³⁰ <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/>

³¹ <https://www.moaratupinamba.com/portif%C3%B3lio>



Höch creó diversos fotomontajes durante su trayectoria artística. Creía que no existía un verdadero límite en cuanto a los tipos de materiales que podían utilizarse para componer un *collage*. Al ser pionera en una forma de arte que usaba recortes de revistas de moda, diarios ilustrados y fotografía, Höch demostró que se podía crear arte a partir del caos ordinario de la vida moderna. Su obra también cuestionó el racismo y el lugar de la mujer en la sociedad del siglo XX, lo que más tarde influyó en artistas contemporáneas como Cindy Sherman.

La razón por la que el *collage* difiere tanto de otros estilos artísticos es que permitió a los artistas de las vanguardias añadir comentarios a sus obras mediante la inclusión de imágenes y objetos comunes. Al hacerlo, se añadía otra dimensión a los *collages* que tenían la capacidad de demostrar aún más la idea que se estaba ejecutando.

Debido a los numerosos estilos que conformaron la técnica del *collage* se puede considerar que la pintura y las obras de arte producidas con él se utilizaban predominantemente para abordar una variedad de temas por la capacidad de la técnica para el comentario social. A menudo, los artistas dejaban en sus obras indicios que aludían a preocupaciones sociales y políticas. El *collage* les daba la oportunidad de cuestionar temas mediante el uso de objetos e imágenes familiares.

El legado de lo que fue el *collage* en sus comienzos puede verse en el *collage* digital. Este surgió en la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado y consiste, como su homólogo en papel, en crear una composición utilizando, combinando y superponiendo un

gran número de imágenes y texturas para crear una nueva imagen y/o obra de arte. Para ello, se recurre a programas informáticos como Adobe Photoshop y Adobe Illustrator, como parte esencial del proceso de producción.

El *collage* digital se hizo cada vez más popular y accesible gracias a la tecnología emergente y a su amplia experimentación con la superposición e interposición de diferentes medios para componer una obra. Actualmente, se utiliza para una gran variedad de fines, ya de entretenimiento, ya publicitarios. Al igual que cualquier otra forma de arte, el *collage* digital varía en dificultad, dimensión, color y estilo.

En el caso de Moara Tupinambá, el uso del *collage* deviene, en principio, de la pasión por la fotografía como fuente de investigación, que luego se convirtió en material para su creación. A pesar de que aquí se está abordando la obra desde la perspectiva de la estética decolonial, es necesario recordar que estamos ante dos técnicas provenientes del arte moderno europeo: el *collage* y la fotografía.

En palabras de la ARTivista, la fotografía adquiere relevancia en su obra durante los tres años de permanencia en la residencia artística Ouvidor 63 (centro cultural) en São Paulo:

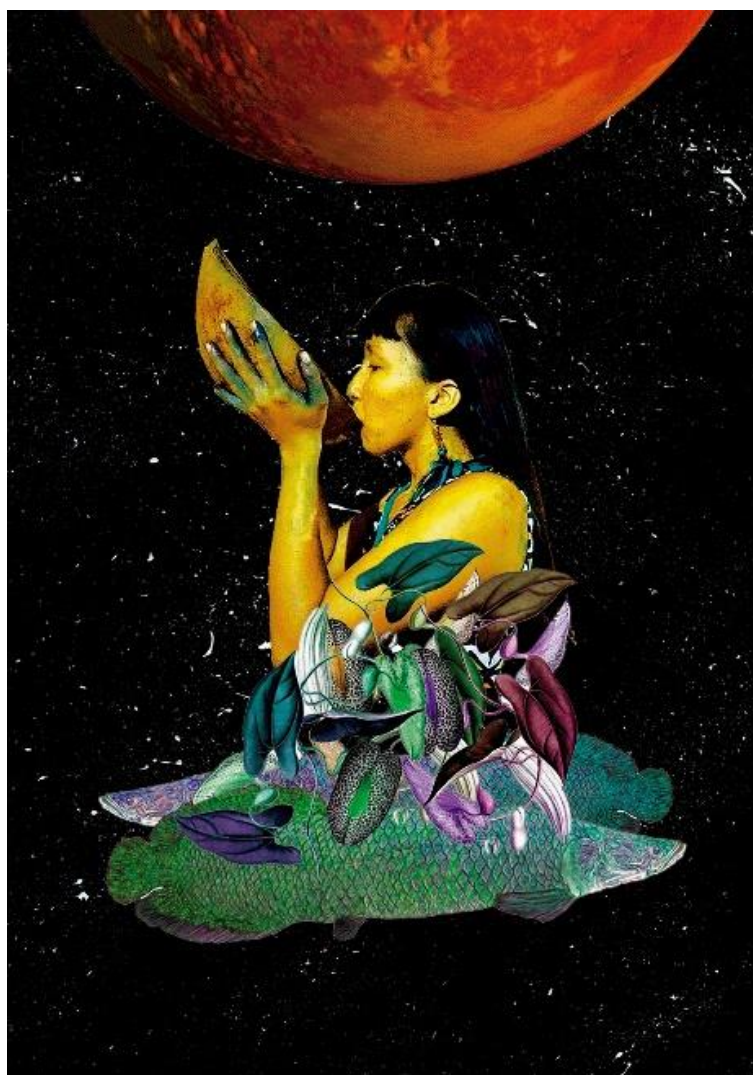
(...) nesse momento de eu pesquisar sobre a origem da minha etnia conhecida como etnia, né? mas eu chamo de povo, comunidade, essa origem eu fui buscar em livros de história e esses livros apareceu muitas fotografias, é, de fotógrafos estrangeiros e tiveram a oportunidade, né? de tirar fotos dos meus parentes e de de Abya Yala inteira, e levaram para fora e estão em museus. E essas imagens que eu ia recolhendo, recortando, colecionando e tentando aí também entender qual é o nome dessa parenta, pois não havia o nome dela ali ou nome do do parente, mas tentando, tentando compreender. E aí, como fazer significar e abraçar e acolher esses parentes que em algum momento se tornaram se genéricos naquela história, passada, né? Então, eu re-significo essas imagens e buscando, é, colocar como você mesma disse, deuses, né? Parentes como deusas e tentando consertar uma história, não consertar mais recontar uma história a partir dessa dessa visão, é, nessa construção de colagem fotografia³².

Además de la relevancia que tiene la fotografía en la creación de sus obras en *collage*, también lo es la creación colectiva. Un ejemplo de ello es el *collage Cosmovisão Tupinambá*

³² Fragmento de la entrevista realizada por Magdalena Toledo a Ana De Obergoso, Gaby Messina y Moara Brasil, emitida en directo el 21 abril de 2021 en el marco del Primer Festival de Fotógrafas Latinoamericanas - FFALA-. <https://www.ffala.com/entrevistas> Transcripción propia.

da Amazônia (fig. 21), realizado como un homenaje a la mujer retratada y vendido para apoyar económicamente un encuentro ancestral Tupinambá durante la pandemia, en 2020³³.

Fig. 21. *Cosmovisão Tupinambá da Amazônia* (2020). *Collage* digital, 29.7 x 42 cm. Moara Tupinambá. Serie: *Mirasawá*, fase 2. Retrato de Milena Tupinambá por Nilva y Vandria Borari.



En otro lugar³⁴, Tupinambá afirma que hacer *collage* le permite conectar con su espiritualidad, con el Gran Espíritu, y señala que el proceso creativo es un proceso de meditación, de comprender que somos naturaleza y no el centro de ella. Al crear *collage*, se relaciona con su ascendencia, con los árboles y animales que son también sus parientes. El observar la naturaleza le permite conectarse con la espiritualidad ancestral.

³³ En entrevista con Magdalena Toledo (21 abril de 2021).

³⁴ PhD. Gillian Sneed, "Interview with Moara Tupinambá", <https://www.digitalbrazilproject.com/moara-tupinamb%C3%A1>, November 9, 2021.

Tupinambá realiza una labor activista y colaborativa al vincularse en eventos y proyectos de las comunidades indígenas, tanto para la denuncia como para reafirmar sus orígenes y tradiciones. De igual forma, reivindica la importancia de las mujeres y líderes indígenas, su cultura y su papel en la historia. En cuanto al arte, expone en espacios museísticos canónicos y no canónicos, participando del circuito artístico a nivel nacional e internacional; prácticas encaminadas al fomento del arte indígena contemporáneo brasileño.

A través de sus obras, Tupinambá refuerza el concepto tradicional de “ancestralidad” y le asigna, entre otros aspectos, a la mujer y a la naturaleza un rol protagónico; temas, entre otros, que se pretenden abordar en el próximo apartado, siguiendo la teoría de la estética decolonial.

4. EL ARTIVISMO INDÍGENA: UNA LECTURA DECOLONIAL

Cuando se trata de examinar el arte indígena nos encontramos con la paradoja de que su concepto de arte no solo es diferente del de la tradición occidental europea, sino que también el primero no tiene un término equivalente para designar al arte y a la estética (Lagrou, 2013, pág. 11). A ello se suman dos cuestiones: la distinción entre arte y artefacto y el papel de las producciones consideradas como arte.

Lagrou cita a Lévi-Strauss para sustentar esta paradoja, quien propuso una interpretación antropológica sobre las diferencias entre arte moderno y “primitivo”, fundadas por el pensamiento occidental. La primera se refiere a la individualización del arte occidental: mientras que en este se establece la separación entre artista y público, en el pensamiento indígena no existe ruptura entre creador y sociedad. La segunda diferencia alude al carácter representativo del arte occidental: el arte indígena no representa, significa. En cuanto a la tercera, radica en la propensión del arte occidental, por lo menos del moderno, a “encerrarse” en sí mismo, a través de la creación de movimientos artísticos y estilos particulares (Lagrou, 2013, pág. 15).

La autora se remite a estos antecedentes estéticos y antropológicos para señalar que es inútil tanto el criterio de lo bello como la distinción entre arte y artefacto para analizar el arte indígena³⁵. Es precisamente por esto por lo que estas producciones artísticas necesitan interpretarse no solo en su contexto, sino con otros aparatos teóricos. La antropología del arte, entre otros campos, se presenta como una opción para el estudio de pinturas (corporales o decorativas), artefactos (cestos, bancos, máscaras), cantos y danzas, ropa, tiaras, cinturones, collares, pulseras y abrazaderas. También la estética decolonial, marco en el cual interpreto la obra de Tupinambá.

La estética decolonial pone en cuestión el concepto de estética, tal como fue concebido por la filosofía del arte europeo en el siglo XVIII. La estética decolonial ofrece otra concepción de la producción artística: pretende desligarse de lo que se ha entendido canónicamente por arte y por estética. En este sentido, la estética decolonial, tanto en el proceso como en la producción, parte de la idea de la colonialidad y de sus consecuencias.

³⁵ «se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, porque continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso mundo artístico?» (Lagrou, 2013, pág. 34).

(Gómez y Mignolo, eds., 2012). Así, artistas como Tupinambá privilegian otras formas de saber y sentir, externas a esa matriz colonial impuesta, un desprendimiento de la representación eurocentrista, el cual da visibilidad a la herida colonial.

La estética decolonial, al margen de la estética moderna y posmoderna, explica expresiones que provienen de diferentes lugares fuera del norte global, que tienen como experiencia común la colonialidad (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 39). Por ello, para estos autores se trata de una opción: una opción del sentir, conocer y expresar, donde la concepción del mundo no está vinculada con el poder, la explotación ni el desarrollo, es decir, con la globalización neoliberal.

El concepto decolonialidad va más allá de un postulado teórico y de la episteme: también permea la esfera política y económica, cuando da cuenta de procesos de resistencia concretos; analiza críticamente las formas de conocimiento totalizantes que reafirman la relación dominador-dominado; trabaja de forma colectiva a nivel local; critica, reflexiona y reformula experiencias de acuerdo con las necesidades, ya sea de un investigador, activista, artista o de una comunidad. Para Mignolo la decolonialidad se refiere a procesos locales fuera del patrón de la colonialidad realizados por personas que no aceptan ser dominadas (Gómez y Mignolo, 2012).

En el caso de Tupinambá, el gesto político se puede interpretar como producción colectiva y colaborativa: activismo más que mercantilización de la obra para beneficio exclusivamente individual. Es un arte que manifiesta un compromiso social y refuerza la categoría étnica mediante la participación con comunidades y otros artistas indígenas, con instituciones culturales y artísticas, y en espacios fuera de los dominios del arte. A través de la creación de vínculos con asociaciones, busca, por ejemplo, reafirmar el compromiso con la lucha indígena por el derecho a la tierra (figs. 23 y 23), la conservación de la selva y los bosques y el reconocimiento de los derechos identitarios de los indígenas que viven en centros urbanos.

Fig. 22 – (izq.) Invitación para participar en la movilización contra el Proyecto de Ley de la Cámara de los Diputados PL490, la cual determina que las comunidades que no estuvieran en sus territorios el 8 de octubre de 1988 verían revocados sus derechos territoriales. Imagen capturada de la cuenta de Instagram *@moaratupinamba* publicada el 30 de mayo de 2023.

Fig. 23– (der.) Protesta contra el Proyecto de Ley de la Cámara de los Diputados PL490. Imagen capturada de la cuenta de Instagram @moaratupinamba publicada el 1 de junio de 2023.



Estas consideraciones me llevan a citar algunos cuestionamientos propuestos por Tlostanova relacionados con el espectador (de)colonial:

¿qué pasa con la audiencia que enfrenta su percepción al arte decolonial?, ¿experimenta una catarsis?, ¿experimenta conciliación, sufrimiento o satisfacción que lleven al agenciamiento o a la elevación moral?, o ¿es más importante liberar ciertas sensibilidades que alienan, cuestionan y desestabilizan las nociones y valores usuales de la modernidad? (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 63).

De acuerdo con Tlostanova, el público “ideal” del arte decolonial está alineado con lo diverso y lo plural. Se destina a las comunidades indígenas, tanto como a aquel que desconoce este tipo de manifestaciones —en un escenario como el de Brasil no se puede ignorar el componente multicultural, étnico ni plurilingüe de su población—, pero está dispuesto a escuchar otras voces y conversar en torno a otras experiencias de ser y estar en el mundo globalizado.

Las obras de la ARTivista han circulado en espacios donde el espectador (de)colonial se topa con trabajos que abordan cuestiones sociopolíticas, perspectivas decoloniales, debates sobre los cambios en los ecosistemas, la deforestación y la coexistencia de diversas especies:

*Resurgences of Amazonia!*³⁶ (2021), en Innsbruck; *Rêver la Terre*³⁷ (2023) en París; y más recientemente en el Centro Cultural São Paulo —CCSP— en el marco de la conmemoración del Día de los Pueblos Indígenas (19 de abril), donde exhibe la serie *Mirasawá*³⁸ en *collage* digital impreso sobre paneles.

En el arte contemporáneo, la presencia de lo étnico como lo indígena o lo africano surge a través de la recuperación de las memorias de sus propias culturas, ya sea a través de lo individual o de lo colectivo; la auto representación constituye un dispositivo político que prescinde de las representaciones que de estos hace la visión occidental del arte. Estas auto representaciones son una forma de construir su propia historia y presentar otras formas estético/artísticas que refuerzan las identidades (Gómez y Mignolo, Eds., 2012, pág. 287). En este sentido, en el campo del arte evocar la memoria es un dispositivo de carácter político. No en vano, Tupinambá se define como ARTivista.

El arte se constituye en escenario de lo político cuando da lugar a la expresión de posicionamientos, crea tensiones y ofrece perspectivas diferentes sobre determinados acontecimientos (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 289); producciones que dan cuenta de asuntos como la exclusión, la discriminación o el clasismo, presentes a lo largo de la historia de una sociedad o población.

En efecto, lo político en el arte cobra sentido cuando conduce a la reflexión sobre nuestras subjetividades, pero también refuerza la memoria histórica compartida. La memoria como dispositivo para la representatividad de identidades que se reconfiguran de forma permanente no solo es citación histórica, sino también actual, en la medida en la que nombra un presente que se construye.

Cuestiones como la autoafirmación étnica e identitaria de quienes la historia ha estigmatizado, exotizado y convertido en piezas de museo se han traído al debate social y político contemporáneo. Dentro del arte, una parcela de la representación se ha caracterizado por la minorización, el desconocimiento y el silenciamiento de determinadas expresiones. El proyecto moderno estableció categorías de lo que era y no era arte. Tras las primeras vanguardias artísticas, que rechazaron el pasado como respuesta al capitalismo y se opusieron a los postulados de la estética clásica, en el interior del proyecto moderno la figura del otro exotizado fue producto de la auto reflexividad del arte europeo, que apostó por un proyecto hegemónico (Albán, en Palermo 2009,), dejando al margen otras manifestaciones.

³⁶ https://www.kunstraum-innsbruck.at/en/archives/exhibitions/resurgences_of_amazonia

³⁷ <https://pt.espacekrajcberg.fr/expositions-temporaires-a-venir>

³⁸ <https://centrocultural.sp.gov.br/mirasawa/>

Multiculturalismo es la lógica del capitalismo cultural que opera con complejos mecanismos de la lógica del mercado, exaltar la diversidad para expandir el mercado (Speranza, 2012, pág. 12) es como se ha etiquetado al arte latinoamericano: exótico y diverso, es así como entró al circuito del mercado internacional. Para la autora, falta más presencia del arte latinoamericano en la escena mundial; mayor destaque en las creaciones y menos en su carácter identitario.

Neurosis identitaria, la llama Speranza (2012, pág. 13), para quien el arte latinoamericano no debería tener una marca de identidad propia. Según ella, esto perpetúa las categorías para marcar la diferencia. Defiende, a cambio, un arte latinoamericano que, como cualquier otro, aborde temas que puedan ser comunes o que dialogue con el arte producido en contextos diversos, desde otras perspectivas culturales (pág. 13). En este punto discrepo de la autora³⁹. Para ella la pregunta por la identidad es reiterativa y, en este sentido, cabe cuestionarse: ¿es innecesario el arte producido por indígenas y afrodescendientes? Si sus producciones artísticas señalan la autoafirmación identitaria y la visibilización étnico-cultural, ¿no será porque todavía, en la mayoría de los espacios canónicos artísticos, están excluidos e invisibilizados?

A través de la vinculación de producciones artísticas y literarias, Speranza ubica el arte latinoamericano en el atlas del arte contemporáneo a partir de cuatro categorías: mapas, ciudades, supervivencias, esferas y redes. Sin duda alguna, un grandioso reconocimiento a los artistas y escritores que ya tienen y han tenido una trayectoria relevante y hacen parte del panorama mundial de las letras y las artes, conocidos en los circuitos artísticos, con presencia en el mercado mundial por el número de exposiciones, publicaciones, gran volumen de producción artística y literaria, dejando al margen, por ejemplo, a los artistas indígenas.

¿Sería entonces necesario construir un atlas con los trabajos y activismos de los artistas indígenas y afrodescendientes, o, por el contrario, incluirlos en el de Speranza? Precisamente si artistas como Tupinambá refuerzan la identidad indígena y la ancestralidad en sus obras, es porque las comunidades étnicas necesitan ser reconocidas por los estados latinoamericanos que han privilegiado la construcción de una identidad nacional.

Reitero: la identidad, entre otras nociones, se debe pensar y repensar no solo a partir de las obras de los artistas y escritores seleccionados por Speranza —“repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria» (pág. 17)—, sino también por los artistas

³⁹ «Ter uma identidade é ter uma memória própria. Por isso, a recuperação da própria história é um direito fundamental das sociedades. É também, pela atual Constituição, o fundamento dos direitos territoriais indígenas, e particularmente da garantia de suas terras.» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 20).

indígenas y afrodescendientes, porque ¿cómo, si no con sus voces y obras, se puede crear un atlas de lo que es América Latina? Con ellos, también es posible “pensar *con* el arte y conversar con las obras” (2012, pág. 17); por ello, se trata de un arte latinoamericano producido por artistas, sea los nombrados por Speranza, sea los artistas indígenas contemporáneos⁴⁰ (fig. 24):

Moara Brasil, Gustavo Caboco, Katu Mirim ou Sallisa Rosa. Eles pertencem a grupos de indígenas artistas, que não nasceram em uma aldeia de um povo específico e têm reafirmado sua identidade indígena. São “indígenas urbanos”, filhos de uma herança ameríndia mestiça, que passou por processos forçosos de apagamento. Dessa forma, a arte, a música e a comunicação visual são o lugar onde não apenas se manifesta a força desse reencontro, como também se revela a convergência de causas, desejos e projetos de vida, em um gesto vital de empatia, sonoridade e empoderamento. (Bedeschi, 2020, pág. 128).

Fig. 24. Denilson Baniwa, artista indígena brasileño. Foto: Divulgação, periódico O Globo⁴¹.



La noción de estéticas de la re-existencia (Gómez y Mignolo, eds., 2012, pág. 290) da cuenta de ese tipo de obras y expresiones de personas y comunidades que, sin renunciar a lo sensible, se resisten a las formas canónicas de la representación artística y, por ello, reconfiguran representatividades a partir de sus propias visiones de mundo y modos de creación. Estas han sido consideradas por la alta cultura como arte popular, o excluidas del

⁴⁰ Para conocer algunos artistas indígenas contemporáneos visite la cuenta de Instagram de visibilidadeindigena: <https://www.instagram.com/p/B1W-yn3nXc/>. Acceso 22 de mayo de 2023.

⁴¹ <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-cinco-artistas-indigenas-para-ficar-de-olho-23863640>

ámbito artístico por sus dispositivos de validación como las instituciones, los curadores y los críticos, y por no ajustarse a determinados parámetros de legitimación estética.

Además del componente artístico, las estéticas de la re-existencia expresan y cuestionan los mecanismos coloniales que excluyeron y relegaron a determinados grupos de personas, negándoles el acceso a recursos materiales y simbólicos. Albán (Gómez y Mignolo, eds., 2012) apela al concepto de diversidad para caracterizar estas estéticas que incorporan lo diverso, a través no tanto del contenido como de las formas de expresión.

Las narrativas de la estética de la re-existencia son heterogéneas, ya que pretenden romper con los valores hegemónicos impuestos en el ámbito social, económico, cultural y político, de forma que también invocan distintas visiones de mundo. Lo político en esas estéticas reside en la reivindicación de las formas de expresión y modos de vida alternativos a las del capitalismo. También en el trabajo paralelo a la propia producción artística que realiza Tupinambá: proyectos dirigidos a la lucha de los indígenas en un contexto urbano, donde actúa como miembro del colectivo de mujeres artistas de Pará -MAR-, miembro de Colabirinto (red y colectivo de artistas, espacio de arte colaborativo) y vicepresidenta de la asociación multiétnica Wyka Kwara; el comisariado de artes visuales centrado en los pueblos indígenas y racializados en un contexto urbano; activismos en las comunicaciones visuales de los pueblos indígenas y sus asociados a través de una agencia.

Como plantea Albán (en Palermo, 2009, pág. 89), una posible opción para pensar la perspectiva del arte decolonial —pues no deja de ser una propuesta teórica y crítica— es interpretarlo como una pedagogía que incentive la reflexión en torno a sus planteamientos narrativos: desde la contemporaneidad, en torno a lo histórico, la memoria, las cosmovisiones y las luchas de poder actuales.

Tomemos como ejemplo la primera exposición de arte indígena en São Paulo para entender cómo una muestra dedicada a la producción indígena contemporánea brasileña puede ser un *input* de pedagogía decolonial. Luego veremos cómo esta exposición fue interpretada por Tupinambá en un texto crítico.

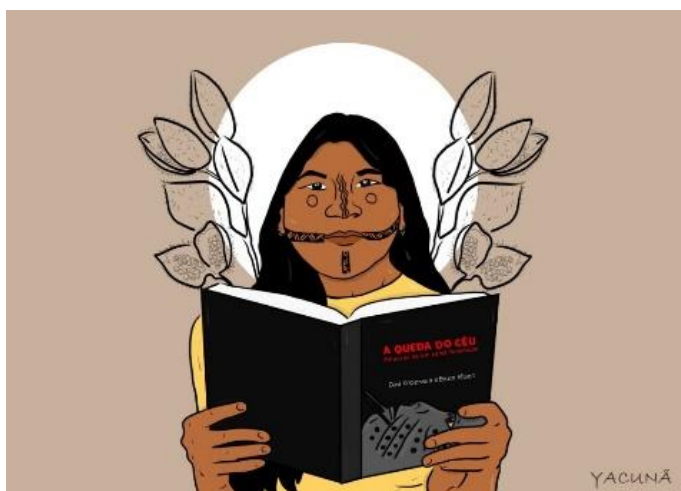
En la exposición *Véxoa: Nós sabemos* realizada en la Pinacoteca del Estado de São Paulo (del 31 octubre al 22 de marzo de 2021), comisariada por la investigadora y activista indígena Naine Terena, participaron 22 artistas y colectivos de diferentes regiones de Brasil, presentando pinturas, esculturas, objetos, videos, fotografías e instalaciones (figs. 25 y 26); una serie de actividades fueron realizadas por diversos grupos indígenas, así como una programación especial para la muestra por la primera emisora web indígena de Brasil, Radio Yandê. Para la curadora, el objetivo era hacer una exposición más desde el discurso de los

mismos artistas que desde su perspectiva o la del propio museo. Así, la disposición de las obras en el espacio expositivo no obedeció a clasificaciones visuales ni a un orden cronológico.

Fig. 25 Máscaras atujuwá al fondo, máscaras y trajes sapukuyawa yuluma enēju en los laterales, y en el centro un par de máscaras yukuku. Foto: Levi Fanan.⁴²



Fig. 26 *A queda do céu - introdução* (2019). Yacunã Tuxá. Ilustración digital.⁴³



Al respecto, Terena afirma que «as obras ocupam espaços dialógicos independente da sua estrutura, localidade de origem, artista ou outra classificação, como a etnográfica»⁴⁴. La exhibición evidenció, además, un fuerte vínculo entre arte y activismo indígena (fig. 27). Precisamente es lo que apunta Albán (en Palermo, 2009) sobre el arte decolonial: representaciones que ofrecen otros significados, simbologías y construcciones de la

⁴² <https://www.prefeituradesp.com.br/arte-indigena-colore-a-pinacoteca-na-exposicao-vexoa-nos-sabemos/>

⁴³ <https://www.prefeituradesp.com.br/arte-indigena-colore-a-pinacoteca-na-exposicao-vexoa-nos-sabemos/>

⁴⁴ <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>

contemporaneidad, pero también del pasado: la noción de memoria es primordial en estas obras. Además, expanden la discusión en torno a temas como el racismo con relación a los pueblos indígenas; la lucha por el territorio; la cosmovisión; la danza y la pintura corporal; la ancestralidad, la fuerza, la belleza; los prejuicios que sufren las mujeres indígenas en las grandes ciudades, y la desmitificación de la producción artística indígena como artesanía.

Fig. 27. *Já! Luta e Resistência indígena* (2017). Edgar Correa Kanaykõ. Impresión fotográfica sobre papel, 29 x 42 cm. Pinacoteca del Estado de São Paulo.⁴⁵



Volvamos a Tupinambá: en un artículo que escribe con Luciara Ribeiro para la revista *Select*⁴⁶ de Brasil, se hacen varias críticas a la exposición *Véxoa: Nós Sabemos*. En primer lugar, cuestiona el hecho de ser presentada como la “primera” exposición de arte indígena: esta etiqueta resulta problemática por el solo hecho de ser la primera; y en segunda instancia, esta muestra no alivia el hecho de que una institución de prestigio como la Pinacoteca no construyó un archivo con obras de artistas indígenas: es la primera vez en sus más de 100 años de existencia que el museo paulistano ofrece una exposición exclusiva de arte indígena. Así pues, reforzó su invisibilidad y exclusión: «a instituição como o seu acervo corroboraram

⁴⁵ <https://www.sp-arte.com/editorial/a-exposicao-vexoa-e-os-diferentes-circuitos-artisticos/>

«Os anos 1970 são os do “milagre”, dos investimentos em infraestrutura e em prospecção mineral — é a época da Transamazônica, da barragem de Tucuruí e da de Balbina, do Projeto Carajás. *Tudo cedia ante a hegemonia do “progresso”*, diante do qual os índios eram empecilhos: forçava-se o contato com grupos isolados para que os tratores pudessem abrir estradas e *realocavam-se os índios mais de uma vez, primeiro para afastá-los da estrada, depois para afastá-los do lago da barragem que inundava suas terras.*» (Carneiro da Cunha, 1992, pág. 17). La cursiva es nuestra.

⁴⁶ *Véxoa: Nós Sabemos (Ou O Que Não Sabemos)*. <https://select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>

construções estereotipadas, reducionistas, racialistas e racistas em torno das populações indígenas e afro-brasileiras».⁴⁷

Además, Tupinambá y Ribeiro señalan que esta exposición reivindica la noción de arte —a mi modo de ver y aunque no lo mencionen— desde la perspectiva decolonial, ya que, dentro de la concepción europea, el arte desencadenó el proceso de descalificación de las producciones visuales indígenas. Asimismo, destacan la trayectoria activista y educativa de la curadora Naine Terena en otros espacios. Para ambas autoras, *Véxoa: Nós Sabemos* constituye una reescritura del arte brasileño, más que la primera muestra de arte indígena; un escenario de complejidad de significaciones, experiencias y vínculos sociales, políticos y económicos.

Para finalizar, vemos en la obra de Tupinambá y en la de otros artistas indígenas brasileños, como Jair Esbell, Denilson Baniwa, Yakunã Tuxá y Edgar Correa Kanaykõ, el activismo y la identidad como el centro de producción artística. Pese a que este concepto se interprete a veces como reiterativo e innecesario o pasado de moda, Tupinambá lo resignifica en los *collages*, instalaciones, carteles, etc., y en la sensibilización, crítica y divulgación de actividades, eventos virtuales y presenciales en los que participa y produce de forma colectiva. Desde esta lectura que propongo, la reafirmación identitaria configura una parte del *corpus* del arte decolonial latinoamericano; un trabajo que habla de lo local, la tradición y la memoria como una opción política de resistencia. También la obra de Tupinambá constituye un medio para la educación y el activismo sobre asuntos como el racismo estructural, el medio ambiente, la delimitación de las tierras indígenas y la defensa de los derechos de los pueblos indígenas brasileños.

⁴⁷ <https://select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>

5. CONCLUSIONES

Como se ha visto mediante este trabajo de investigación, una lectura elemental de una parte de la obra de Moara Tupinambá, específicamente de los *collages* *Kuêra*, *Sikié*, *Takuá*, y *Yuíre* realizados entre 2019 y 2021, nos habla de la historia de Brasil, de luchas y problemáticas pasadas y actuales de los pueblos indígenas relacionadas con el territorio, el medio ambiente y las enfermedades.

En este sentido, el trabajo de la ARTivista se construye a partir de la (auto)representación identitaria a través de, primero, uso de elementos propios de la cultura y etnia tupinambá; segundo; exaltación de la mujer como diosa y su relación simbólica con la madre-tierra, potenciación de su rol como líder, hechicera y curandera, como protectora de los valores culturales; tercero, el activismo como expresión de su compromiso político y artístico, pero también con sus parientes indígenas; cuarto, la fotografía es el lenguaje a partir del cual se desarrollan los *collages*, y quinto, uso de diferentes técnicas artísticas y plataformas mediáticas.

En este marco, la creación artística constituye el medio de recuperación de la memoria familiar y ancestral, manifestación del vínculo con la cosmovisión indígena y exaltación de las líderes indígenas.

Una aproximación a la producción artística de Tupinambá, principalmente a los *collages*, evidencia una relación con los inicios de esta técnica, es decir, con algunos de los artistas más representativos y con las vanguardias europeas. Los elementos formales y compositivos de sus *collages* no solo pueden leerse en términos gráficos y artísticos, sino también con un propósito: el activismo; la acción social y política que se despliega tanto en las redes sociales y en diferentes medios de comunicación como en el trabajo colaborativo y curatorial.

Conceptos como identidad, ancestralidad, memoria, resistencia indígena y pensamiento anticolonial dan cuenta no solo de su obra sino también de un *corpus* de expresiones artísticas indígenas que han sido visibilizadas, algunas más que otras, en el escenario y circuito artístico contemporáneo del arte brasileño; artistas y curadores que se han preocupado por fomentar una pedagogía decolonial, tal como lo propone Adolfo Albán.

De igual manera, es interesante pensar en las posibilidades de incorporar la obra de Tupinambá y el arte indígena latinoamericano en el atlas de Graciela Speranza, pero expandido, no para que adquiriera valor añadido en el mercado global del arte, sino para reafirmar las narrativas decoloniales. Además, teniendo en cuenta que los temas citados

anteriormente son frecuentes en la perspectiva decolonial, se constata con este tipo de obras, que el proceso artístico de producción local se desprende de la matriz del poder colonial, persistente en el capitalismo global.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que el arte indígena brasileño, por ejemplo, la obra de Moara Tupinambá, abre nuevas vías que permiten modificar, como plantea Zulma Palermo, las formas de sentir y de pensar eurocéntricas, desmonta los criterios estéticos y los parámetros valorativos hegemónicos que han reforzado las oposiciones alta cultura vs. cultura popular, primitivo vs. civilizado, arte vs. artesanía.

Usar la técnica del *collage* y otros lenguajes artísticos, realizar intervenciones en el espacio público urbano, presentar su obra en espacios expositivos canónicos y centros culturales, son indicios que refuerzan los procesos del hacer y sus productos como elementos simbólicos de la identidad y cosmovisión indígena, una propuesta artística que contribuye a la conceptualización de la estética decolonial a través del activismo y el trabajo colectivo, y que legitima otras formas del ser, sentir, pensar y saber.

Sin duda, el estudio de la obra de Moara Tupinambá requiere mayor profundidad debido tanto a su producción artística como a su activismo, ya que son inseparables. La selección de *collages* que se plantea en el primer capítulo es una aproximación al estudio de su obra. Una obra que se adhiere al atlas decolonial de América Latina. Con todo, esta investigación se suma a otras que se inscriben en la perspectiva de la estética decolonial, y despliega posibilidades interpretativas a partir de un conocimiento situado, desde la reconfiguración y reivindicación de la identidad indígena que acciona otros modos de habitar el mundo.

6. BIBLIOGRAFÍA

Albán Achinte A. (2009). Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. En Z. Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 83-112). Ediciones del Signo.

Bedeschi Faria, T. (2020). *Artes Indígenas e a Escola Não Indígena: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá* [Tese doutoral, Universidade Federal de Minas Gerais].
<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33902>

Carneiro da Cunha, M. (1992). *História dos índios no Brasil*. Companhia das letras.

Cline, A. C. (2012). *The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture*. [Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT. Trinity College Digital Repository].
<https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/267>

FFALA. (Abril de 2021). *Entrevistas*. Magdalena Toledo/Brasil entrevista: Ana De Obergoso/Peru, Gaby Messina/Argentina e Moara Brasil/Brasil.
<https://www.ffala.com/entrevistas>

Gómez P. P., y Mignolo W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, P. P., y Mignolo, W., eds. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hamburger, C. (Abril de 2012). *Xingu*. [Película]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=R7YhzUu6b7k>

Lagrou, E. (2013). *Arte indígena no Brasil*. C/Arte.

Povos indígenas no Brasil. (2002, dezembro). *Xingu*.
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>

Ribeiro, L., y Tupinambá, M. (12 de enero de 2021). *Véxoa: Nós Sabemos (Ou O Que Não Sabemos)*. Revista Select. <https://select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>

Sneed, G. (9 de noviembre de 2021). *Artist Spotlight: Moara Tupinambá*. Digital Brazil. Behner Stiefel Center for Brazilian Studies. San Diego State University California. <https://www.digitalbrazilproject.com/moara-tupinamb%C3%A1>

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama.

Tupinambá, M. [@moaratupinamba]. (Agosto de 2012). *moaratupinamba* [Perfil de Instagram].

Tupinambá M. <https://www.moaratupinamba.com/>

Visibilidade indígena [@visibilidadeindigena]. (Julio de 2016). *Vi* [Perfil de Instagram].

Wescher, H. (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. GG.