

ARTICLE

## Transgresión, opción decolonial y arte brasileño

Renata Ribeiro dos Santos<sup>1,\*</sup> and Maria Isabel Dagli Hernandez<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidad de Oviedo, Oviedo, Spain, and <sup>2</sup>Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, Brazil

\*Corresponding author. Email: [ribeirorenata@uniovi.es](mailto:ribeirorenata@uniovi.es)

(Received 30 August 2020; revised 14 March 2021; accepted 11 June 2021)

### Resumen

Centrándose en Brasil, este artículo examina los mecanismos coloniales de imposición de la identidad y estética hegemónicas que ocasionaron la invisibilización y silenciamiento de historias y saberes de los grupos colonizados ubicados en situación marginal. Se propone que, como respuesta a este proceso, las identidades marginadas utilizan herramientas insertadas en la estrategia decolonial —desprendimiento y desobediencia— para transgredir la lógica normativa hegemónica en la elaboración de su producción cultural. El texto analiza artistas, obras, acciones y eventos brasileños recientes que, mediante sus poéticas lograron pervertir y concienciar hacia la epistemología impuesta por la colonialidad. Se estudian propuestas transgresoras que se filtraron en las instituciones legitimadas, como las obras de Rosana Paulino, Denilson Baniwa o la exposición *Queermuseu*, así como otra nacida fuera de los límites institucionales —la *pixação*— que, debido a su fricción con el modelo social normativo, escapa a cualquier imposición reglamentaria.

**Palabras clave:** identidad; colonialidad; estrategia decolonial; arte contemporáneo; arte brasileño

### Abstract

Focusing on Brazil, this article examines the colonial imposition of hegemonic identity and aesthetics that caused the invisibilization and silencing of the histories and knowledge of colonized groups located in marginal situations. It proposes that, in response to this process, marginalized identities use tools inserted in the decolonial strategy—detachment and disobedience—to transgress the hegemonic normative in the construction and elaboration of its cultural production. The text analyzes recent Brazilian artists, works, actions, and events that, through their poetics, have managed to pervert and raise awareness of the epistemology imposed by coloniality. It studies transgressive proposals that filtered into the legitimized institutions, such as the works of Rosana Paulino, Denilson Baniwa, or the *Queermuseu* exhibition, as well a proposal born outside the institutional limits, *pixação*, which, through its friction with the normative social model, escapes any regulatory imposition.

**Keywords:** identity; coloniality; decolonial strategy; contemporary art; Brazilian art

### Resumo

Com enfoque no Brasil, este artigo examina os mecanismos coloniais de imposição da identidade e estética hegemônicas que ocasionaram a invisibilização e silenciamento das histórias e saberes dos grupos colonizados localizados em situação marginal. Propõe-se que, como resposta a este processo, as identidades marginalizadas utilizam ferramentas inseridas na estratégia decolonial —desprendimento e desobediência— para transgredir a lógica normativa hegemônica na elaboração da sua

© The Author(s), 2022. Published by Cambridge University Press on behalf of the Latin American Studies Association. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution licence (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

produção cultural. O texto analisa artistas, obras, ações e eventos brasileiros recentes que, mediante suas poéticas conseguiram perverter e sensibilizar sobre a epistemologia imposta pela colonialidade. São estudadas propostas transgressoras que se filtraram nas instituições legitimadas, como as obras de Rosana Paulino, Denilson Baniwa ou a exposição Queermuseu, e também outra nascida fora dos limites institucionais —a pixação— que, devido sua fricção com o modelo social normativo, escapa de qualquer imposição regulamentária.

**Palavras-chave:** identidade; colonialidade; estratégia decolonial; arte contemporânea; arte brasileira

## La opción decolonial, la desobediencia y el desprendimiento

En sus escritos, Walter Dignolo (2010) conceptualiza cómo la desobediencia y el desprendimiento, representan los principales medios utilizados por los artistas de América Latina en forma de contestación frente a la lógica normativa de la identidad impuesta por el binomio modernidad/colonialismo.<sup>1</sup> Si entendemos esta desobediencia y desprendimiento como elementos necesarios para operar la transgresión, la opción decolonial sería el motor de arranque de determinadas expresiones artísticas reunidas bajo la etiqueta “arte latinoamericano”.

Ante todo, cabe la aclaración que el concepto de identidad que manejaremos en este escrito parte de la consideración de la identidad como una construcción social colectiva. Durante el largo proceso de colonización, la identidad se forjó basándose en mecanismos de inclusión y exclusión de individuos en el entramado social, fraguando un sistema de polarización binaria: el grupo dominante versus el grupo marginado. Las identidades incluidas en el sistema colonial y que recibían sus privilegios, poseían rasgos más cercanos a la identidad del colonizador, o sea, europeos del sexo masculino, blancos, cisgénero y heterosexuales. Por otra parte, las identidades de los colonizados pasaban por un proceso de exclusión y sometimiento, basados principalmente en criterios raciales (Woodward, da Silva y Hall 2014). Estas poblaciones, disminuidas por sus orígenes raciales y culturales, fueron construidas y conceptualizadas en términos de oposición y diferencia: se conforman como los Otros en comparación con la identidad cultural dominante.<sup>2</sup>

La narrativa de los grupos sociales dominantes se ha visto valorada y legitimada como resultado de esa diferenciación y en detrimento de la deconstrucción paulatina de la historia de las identidades marginadas. Este hecho ayuda a comprender el impulso y promoción institucional hacia las expresiones artísticas occidentales, que corrobora la construcción de una historia hegemónica que representa la narrativa de los grupos dominantes. Por ello, en este escrito atribuimos el rasgo de normalizado a la identidad del colonizador, pues su identidad cultural fue impuesta como una norma de lo que es correcto y aceptable para su inclusión en el mecanismo social.

A partir de un enfoque historiográfico más reciente y, principalmente desde las reivindicaciones por los derechos sociales y civiles de los movimientos identitarios en la década de los sesenta, se empezó a gestar un proceso de contestación al sistema de explotación colonial y su consecuente pensamiento binario, direccionado a un (re)conocimiento efectivo de la pluralización de las identidades (Woodward, Silva y Hall 2014). Stuart Hall, la cara más visible de los Estudios Culturales de Birmingham, describe cómo la década de los

<sup>1</sup> Para Dignolo (2010) el desprendimiento consiste en la ruptura con los ideales y construcciones teóricas y estéticas asociadas con la matriz colonial. Se entiende como una forma de separarse de todo lo que esté relacionado con la colonialidad para que sea posible implementar lo que denomina el giro decolonial, que presupone la transgresión de la episteme colonial y de la colonialidad.

<sup>2</sup> Utilizaremos en este trabajo la grafía de la palabra *Otro* con la primera letra en mayúscula, como utilizó Edward Said en su icónica obra *Orientalismo* (1990). Compartimos con el célebre iniciador de los estudios poscoloniales que el Otro solamente existe en la experiencia de contraste y oposición, comparado al Yo, normativo occidental. En este mismo sentido, formuló su concepto Stuart Hall (2013), sobre la construcción de la identidad simbólica a partir de la diferenciación esquemática en oposición de lo propio.



Figura 1. Diagrama que sintetiza la estrategia decolonial en las artes visuales.

sesenta fue escenario de una de las principales descentralizaciones del sujeto moderno y, debido a esto, las historias locales empezaron a ser construidas a partir de un lugar no eurocentrado, anunciando el advenimiento de un mundo multipolar (Hall 2005). Aquellos momentos marcaron el inicio de la aceptación de la heterogeneidad de las identidades de manera global.

El reconocimiento de la multipolaridad, unido a la expansión de los límites de la historia más allá de Occidente, pone de manifiesto determinada actitud de ruptura y quebrantamiento del canon que, en el seno del pensamiento latinoamericano, moldeó la opción decolonial. En lo que se refiere a las manifestaciones y productos culturales, más precisamente a las artes visuales, la opción decolonial se manifiesta como una estrategia de transgresión y tiene como efectos la contestación de la lógica normativa de la identidad cultural occidental, además de traer a la superficie las historias silenciadas durante la colonización (Figura 1). La acción transgresora de la producción cultural existe cuando se percibe un esfuerzo por visibilizar las narrativas marginadas. En este campo, la desobediencia y el desprendimiento son tomados como herramientas decoloniales que transgreden la norma estándar que define la identidad hegemónica (Mignolo 2010).

Cuando utilizamos el concepto de transgresión para describir determinados movimientos artísticos, implícitamente estamos indicando aquellas prácticas que cuestionan una identidad impuesta como norma. Bajo el paraguas de la transgresión se engloban formas de arte que entran en conflicto con la jerarquía establecida de acuerdo con categorías étnicas, de género y sexualidad, o de carácter religioso y político. En otras palabras, son obras, acciones o prácticas que tratan temas silenciados o desestimados en el largo proceso de colonización, asociados a los sectores marginados de la sociedad. Es un arte que puede caracterizarse de tres maneras: “a arte que ultrapassa as regras da arte, a arte que destrói os tabus e a arte de resistência política” (Paz et al. 2016, 6).

La transgresión en las artes puede ser comprendida como un impulso de transformación cuando reaviva el espíritu crítico de las identidades subyugadas en el proceso de colonización (Paz et al. 2016), en un esfuerzo por encontrar sus propios referentes identitarios. En un acto de desobediencia y transgrediendo las estructuras epistemológicas, las identidades marginadas critican la normatividad occidental, sea como resistencia y supervivencia, o mediante la búsqueda de la pluralidad de narrativas, saberes y prácticas artísticas locales. Este proceso de retomada, reubicación y reestructuración de historias locales, es lo que enmarca la opción decolonial. Gómez (2019) define la opción decolonial como la conceptualización de un conjunto de prácticas históricas que fueron ocultadas a lo largo de la colonización. Esta invisibilización nace simultáneamente al momento inicial del proceso colonial y continúa operándose hasta la contemporaneidad. La reivindicación, reconocimiento y definición de estas formas autóctonas o híbridadas ha ido ganando particular visibilidad en el siglo XXI. Será en el actual siglo que, siguiendo la reflexión

de Gómez (2019), una nueva reconfiguración del orden mundial, amplía la multipolaridad impulsada en la década de 1960, con la descentralización del sujeto moderno (Hall 2005). Así se abre la posibilidad de rutas distintas para salir de la matriz colonial del poder con el reconocimiento de las identidades plurales y la búsqueda de la recuperación de las memorias robadas (Gómez 2019). A la par, en el siglo XXI, ocurre un reforzamiento de la matriz colonial de poder —una compleja estructura que interrelaciona distintos niveles de la colonialidad—: control de la economía, de la autoridad, de la naturaleza y de los recursos naturales, del género/sexualidad y de la subjetividad y del conocimiento (Mignolo 2010). La matriz colonial, en resumen, representa “una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias. Por eso dirá que es urgente poner de relieve sus mecanismos y avanzar en desmantelar la matriz y su racionalidad absorbente, defensiva y excluyente” (Giuliano 2019, 32). Este nuevo apuntalamiento de la matriz colonial conlleva al incremento de la polarización entre los grupos dominantes y grupos marginados: por un lado, hay un aumento en el control, mientras que por el otro, la resistencia surge de la movilización de los grupos marginados. Este enfrentamiento funciona como un rebrote de la violencia del proceso silenciador construido en la cimentación del entramado colonial.

A través de la desobediencia de las reglas epistémicas occidentales se abre la posibilidad de apoyarse en otras formas de conocer y pensar, propias de los saberes locales de las culturas no europeas (Mignolo 2010). Sin embargo, para que se pueda desobedecer las reglas de imposición occidentales, es necesario conocerlas, saber quiénes las controlan y qué grupos identitarios están supeditados a estas reglas. Asimismo, el desprendimiento se entiende como una estrategia de comprensión de los antecedentes autóctonos, posibilitando la asimilación de nuevos referentes a la epistemología, confrontando y pluralizando las reglas epistemológicas occidentales. El desprendimiento no es solamente la negación de los ideales coloniales, constituye una ruptura real con estos valores y con la estructura moldeada por ellos. El desprendimiento es un acto de transgresión.

Por otra parte, la opción decolonial puede operarse en múltiples áreas del conocimiento y de la cultura, incluidas las formas de representación. En la imposición epistemológica llevada a cabo en el colonialismo se operaron imposiciones de ideales estéticos, ocasionando la supresión de las formas de representación asociadas a los grupos marginados. La estrategia decolonial en las artes visuales se constituye como respuesta a estas normas impuestas, pues la jerarquía entre los pueblos se refleja en la conformación de la jerarquía de sus prácticas artísticas, utilizadas como instrumento de control y construcción simbólica.

Un ejemplo inicial de la imposición estética ejercida hacia los pueblos no occidentales fue la educación doctrinal, implementada por las órdenes religiosas en el proceso de conquista y colonización. La iconografía, imaginería y arquitectura de evangelización fueron utilizadas como instrumentos de control de los pueblos originarios latinoamericanos. Dozza Subtil (2011, 244), al reflexionar acerca de las políticas que subyacen en el desarrollo de la enseñanza de arte en las colonias, las percibe como un “transplante de una forma europea e católica de transmissão de conhecimentos”, sin considerar la cultura y los saberes milenarios de los pueblos originarios que habitaban el territorio.

Sumado a eso, la jerarquía establecida por el canon del arte europeo crea la distinción entre el arte culto y el arte popular o tradicional. En este sistema posiciona las actividades literarias, intelectuales o de las bellas artes por encima de aquellas relacionadas a las producciones manuales o tradicionales, que suelen vincularse a los grupos y poblaciones menos civilizadas, dentro del panorama de progreso civilizatorio organizado por el proyecto de la modernidad. En el caso brasileño, por ejemplo, aun después de la expulsión de los jesuitas en 1759 (Dozza Subtil 2011), la categorización dicotómica de las artes —distinción entre arte erudito versus fábrica manual— siguió marcando las pautas de la enseñanza.

Siguiendo esta estela, con la aparición de las primeras academias de bellas artes en América Latina en el siglo XIX, se formalizó institucionalmente el ideal artístico elaborado en el devenir de la colonización y —en ese momento se fragua en gran medida las maneras de pensar y hacer arte, la visión que se mantuvo incluso después de las independencias (Paz et al. 2016). En Brasil, la llegada de la Misión Artística Francesa en el año de 1816 —consecuencia de las grandes transformaciones impulsadas por el traslado de la corte portuguesa al territorio colonial en 1808—, se puede establecer como marco metafórico de la institucionalización del gusto estético occidental importado desde Europa (Dozza Subtil 2011).

La compleja cadena de pensamiento que pone las producciones artísticas europeas en el centro no surge por casualidad, participa de una tradición de pensadores y estetas que las validan. Cuando Kant, dentro del pensamiento ilustrado del siglo XVIII, le da autonomía al sujeto estético, desarrolla en él la posibilidad crítica y la facultad de juzgar lo bello. Pero lo bello kantiano se enmarca en un universo referencial restringido a las fronteras de la Europa ilustrada que el filósofo extrapola como valor y juicio universal, sentando las pautas del paradigma clásico de la estética y del arte (Gómez 2019).

Entre tanto, surge un cuestionamiento cuando asumimos que un entramado de relaciones promovidas por la pareja colonialidad/modernidad crearon un canon que establece una jerarquía para la belleza y conocimiento que ubica en la cima las producciones estéticas y filosóficas europeas: ¿es posible tomar como punto de referencia una clasificación que excluya e invalide diversas formas de arte y subjetividades existentes en contextos como el de Brasil, por ejemplo, un territorio donde conviven identidades plurales? Según los preceptos decoloniales, la lectura de la teoría producida desde las regiones hegemónicas siempre debe ir acompañada de una evaluación crítica, que considere y reivindique el contexto donde se produjeron. Hay que decolonizar la teoría y sus métodos.

El arte moderno europeo, por ejemplo, fue conceptualizado desde una lectura de la abstracción, que idealiza el vacío y tiene en el cubo blanco su espacio óptimo para la exhibición y recepción del arte (Gómez 2019). Sin embargo, estos criterios cuando son importados y aplicados como universales al análisis del arte producido en Brasil, se topan con un gran abanico de producciones realizadas bajo condicionantes históricos, sociales y económicos que, aunque alcancen una visualidad similar al de las obras europeas de la misma época, deben ser analizadas bajo el prisma de otros criterios y estrategias estéticas, donde prime la localización de estas producciones culturales. Solamente con el reconocimiento sobre cómo se originan tales jerarquías se hace posible una crítica decolonial y así, una producción de conocimiento basada en la validación de los saberes locales.

En el desarrollo del pensamiento artístico-cultural planteado en Brasil en los albores del siglo XX podemos rastrear el inicio de discusiones que décadas más tarde serán objeto central de la teoría pos y decolonial. El acto de deglutir el Otro europeo, “Só me interessa o que não é meu” (Andrade 1978, 13) propuesto por el movimiento antropofágico, liderado y conceptualizado por Oswald de Andrade, situará en el centro del debate del modernismo brasileño binomios que presentan conceptos opuestos pero complementarios que traspasan toda la formación identitaria de la recién creada República de Brasil. La fagocitación/deglución entre colonizador/colonizado, la simbiosis entre progreso/barbarie, propuestas en el Manifiesto Antropófago y escenificados en la Semana de Arte Moderno del 22, insertaron un ruido en el canon que varios de sus artistas habían ingerido durante su formación en talleres europeos que protagonizaron las vanguardias históricas. Con la archiconocida sentencia “Tupi or no tupi, that is the question”, tempranamente la antropofagia pone en tela de discusión el proceso colonial y sus huellas, destituyendo la representación del buen salvaje —idealizado y sumiso a las imposiciones normativas—, hacia la rehabilitación de un mal salvaje, que se desprende de la norma

y es capaz de transgredirla. Sin embargo, resulta importante no olvidarnos que tanto la escritura de Andrade como las obras de arte concebidas alrededor de estas propuestas, se configuran como relatos cruzados entre el proyecto moderno y la forja de una identidad nacional para Brasil.

Como se ha hecho referencia anteriormente, en el canon impuesto por el pensamiento ilustrado, las artesanías y las artes mecánicas son consideradas primitivas y, asociadas a los colonizados, ayudan a explicar su retraso en el proceso desarrollista civilizatorio y los condena a la subalternidad, ya que los mantiene aislados, inmersos en su superstición, ignorancia y turbulencia (García Canclini 1998). Se les niega la contemporaneidad del arte a los colonizados, ya que este reconocimiento desvirtuaría los criterios de la modernidad asociados con el progreso, condición inherente de los grupos dominantes. Retomando la antropofagia oswaldiana, también podemos intuir la anticipación de determinadas discusiones sobre los ámbitos de lo culto y de lo popular, ya que en su “procura del bárbaro tecnizado, Oswald destacó los conflictos subyacentes en la historia y se adelantó a cierto ejercicio posmoderno de hibridación de lo popular, de lo masivo y de lo culto” (Lucero 2017, 30).

Resulta por lo menos curioso que, justamente en el momento actual, en las fisuras del amplio espectro que abarca el llamado arte contemporáneo, tengan cabida expresiones artísticas desarrolladas por los grupos históricamente marginados. A diferencia del arte moderno, donde la consideración de lo que es o no arte sigue acorde a la estructura relacionada al progreso —propio de la modernidad—, en el arte contemporáneo esta estructura se ve quebrantada. La historia del arte no puede seguir apoyándose en una sucesión de movimientos, porque la descentralización de los sujetos y los discursos se torna latente y apunta hacia una pluralidad mucho más compleja. En este nuevo panorama de flujos constantes, se hace necesario organizar y conceptualizar giros, como los geográficos y globales, que logren aunar en el espacio de lo contemporáneo “una gran diversidad de historias de alrededor del mundo que deben ser confrontadas simultáneamente en un horizonte intelectual continuo y disyuntivo, integral a la comprensión del presente como un todo” (Guasch 2016, 159). Al igual que la geopolítica contemporánea, el arte contemporáneo es también multipolar, lo que posibilita la visibilidad artística más allá de las fronteras de la modernidad monocultural.

Para Adalberto Santos (2017) el arte es un espacio de resistencia y subversión, donde no solo se producen informaciones, sino también cuestionamientos. En las instituciones artísticas, ocurre un intento de incluir las narrativas y propuestas que abarcan las historias de los pueblos marginados debido a la pervivencia de la colonialidad. Es necesario, sin embargo, reflexionar con precaución sobre esta inclusión. Si por un lado se intensifica la creación y circulación del arte producido en los márgenes, por el otro, sus subjetividades singulares son reproducidas y transformadas en mercancía, ya que su rasgo anómalo hace girar el mercado del arte (Rolnik 2001). Donde actúa la institucionalización de la multiculturalidad, actúa también el neocapitalismo, que busca vaciar el cuestionamiento vital de la obra marginal y su relación con la vida, que es en su origen anticapitalista y parte del hacer decolonial. Para muchos artistas, sin otras vías de reconocimiento social, la única solución aparente es la inclusión en el sistema o caer en un limbo. Funciona como un mecanismo de control, una forma de apaciguar posibles conflictos, como si se levantara poco a poco la válvula de la olla a presión, pero sin abrir la tapa. El sociólogo portugués Boaventura Sousa Santos (2003, 129) describe la función del Estado capitalista moderno como la de “mantener la cohesión social en una sociedad atravesada por los sistemas de desigualdad y de exclusión”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Eso no significa que las obras en las instituciones artísticas no tengan valor en la transgresión, pero sí que la estructura institucional capitalista limita la creación de territorios fértiles para el cambio estructural. Rolnik (2001, 4) sugiere que el gran desafío es “enfrentar a ambigüidade dessa estratégia contemporânea do capitalismo [...] negociando para manter a vida como princípio ético organizador”, o sea, ir en contra la separación entre la obra artística (mercancía) y la vida.

En los vaivenes de los procesos de institucionalización de las representaciones y visualidades, dictados desde las necesidades de los ámbitos de poder, se ve cómo se asimila por un lado parte de las expresiones culturales de los pueblos colonizados, mientras por el otro, se condena y excluyen aquellas que suponen una amenaza directa al funcionamiento del sistema. Un buen ejemplo de ello es la *pixação* brasileña, una manifestación que tiene su origen en la periferia y que es brutalmente reprimida debido, en gran medida, a su acción transgresora y crítica hacia las diferencias sociales. Más adelante, en este escrito, realizaremos un análisis más complejo sobre el fenómeno de la *pixação* en Brasil, específicamente en la ciudad de São Paulo.

El uso de herramientas coercitivas hacia productos culturales que no concuerdan con lo normalizado ocurre también dentro del ámbito institucional. La intolerancia hacia las minorías políticas resulta en la represión y censura, como las acciones que ocasionaron el cierre de la exposición *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira* en 2017 (Mendonça 2017). La exposición abordaba temas de diversidad sexual y de género, así como críticas al pacto social entre la institución católica y el capitalismo. Tanto estos temas como las producciones de artistas negros, periféricos e indígenas desestabilizan los valores básicos que sostienen el privilegio de la clase alta, blanca y conservadora, que los consideran amenazadores y susceptibles de represión. Justamente el hecho de que se consideren amenazantes por parte de las identidades hegemónicas es lo que transforma estas producciones en transgresoras. Cuando el arte contemporáneo opta por la estrategia decolonial, modifica su función, transformándose en una herramienta que ayuda a la sanación decolonial de las identidades silenciadas y la confrontación directa con una jerarquía impuesta por el proceso colonizador (Mignolo 2019).

En el siguiente epígrafe ahondaremos en algunos ejemplos de expresiones y producciones culturales y artísticas que se comprometieron con la autoestima y revalidación autónoma de los pueblos colonizados. Hemos definido un conjunto de ejemplos que ayuda a comprender como la desobediencia, el desprendimiento y la transgresión fueron adoptadas como estrategias decoloniales por diversos artistas y productores culturales en Brasil, con el objetivo de quebrantar las imposiciones normativas hegemónicas, pluralizando y visibilizando Otros discursos.

### **Artistas: Arte como vehículo de transgresión de la identidad colonial(izada)**

Actualmente se nota un tímido, pero constante incremento de acciones que buscan evidenciar el papel de la población afrodescendiente en la formación de la identidad colectiva de Brasil, visibilizando y reivindicando su espacio, a fin de elaborar reescrituras críticas de la historia, que promuevan la sanación de las heridas causadas por el colonialismo y el racismo. Obviamente, vemos este frente de batalla reverberado en la producción artística y cultural, con iniciativas como la creación del museo Afro Brasil, ideado por Emanuel Araújo e inaugurado en 2004; o el paulatino reconocimiento institucional de artistas negros y negras, que traen en sus propuestas discusiones sobre la racialización y la pervivencia de un modelo identitario heredado de la tríade modernidad/colonialismo/esclavitud y que condiciona la identidad contemporánea de la población negra. Artistas como Sônia Gomes, Renata Felinto, Paulo Nazareth, por citar algunos nombres, y muestras recientes como *Histórias afro-atlânticas*,<sup>4</sup> o *Grada Kilomba: Desobediências poéticas*,<sup>5</sup> son índice

<sup>4</sup> *Historias afro-atlânticas* se exhibió en Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) del 29 de junio al 21 de octubre de 2018. Forma parte de una serie de exposiciones que, partiendo de la colección de la institución propone nuevas narrativas, más allá del universalismo de una historia del arte única.

<sup>5</sup> La muestra monográfica de la artista multidisciplinar portuguesa fue montada en la Pinacoteca de São Paulo (6 de julio al 30 de septiembre de 2019).

de una transgresión institucional que abre un pequeño intersticio para la representación de la pluralidad de identidades étnicas en Brasil y sus especificidades.

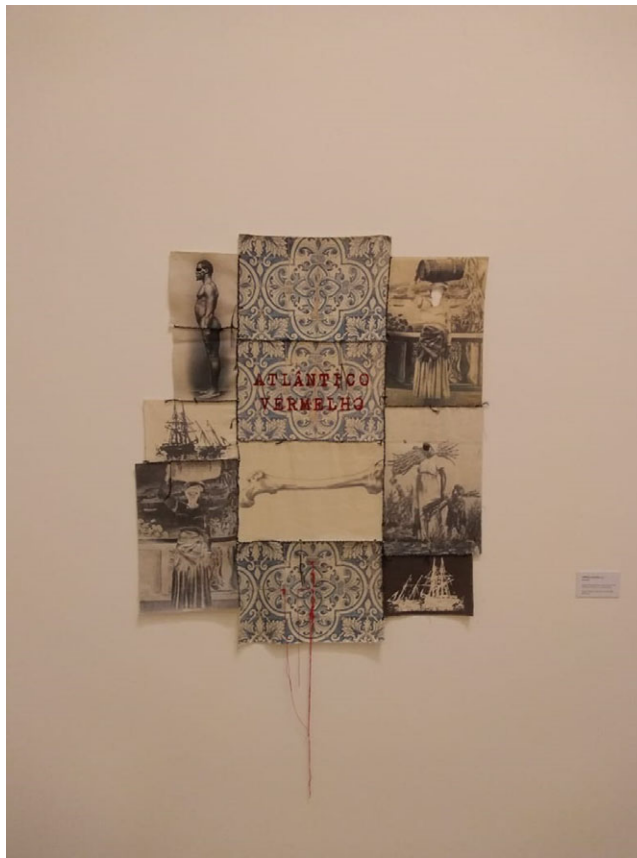
Entre tanto, si nos remontásemos a los años noventa, encontraríamos un panorama bastante distinto, donde apenas existían voces institucionalizadas en el arte que apuntaban hacia la problemática racial en Brasil. Este fue el momento en que emergió en la escena nacional la artista Rosana Paulino, una voz disonante, singular y transgresora que hará uso tempranamente de un repertorio de imágenes que denuncian la violencia física y epistémica ejercida sobre las identidades negras y las mujeres, principalmente. Por lo tanto, resulta sintomático observar atentamente la obra de Paulino actualmente para reflexionar sobre la producción de arte como estrategia decolonial en Brasil. La abundante fortuna crítica y académica desarrollada sobre la artista (Cavalcanti Simioni 2010; da Silva Bevilacqua 2018; Piccoli and Nery 2018; Giunta 2020) suele insistir en determinados rasgos biográficos de Paulino: mujer y negra, nacida en el seno de una familia de escasos recursos en São Paulo. La reflexión interseccional sobre estas condicionantes —de género, étnica y social—, permean su producción que se apropia de elementos biográficos para desarrollar una discusión cruzada entre lo social y lo personal, incidiendo a tal punto que su construcción poética se inicia con “olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil, é um desafio diário” (Paulino in Cavalcanti Simioni 2010, 11).

Las piezas elaboradas por Paulino presentan una compleja problematización de los elementos de estas secciones, descomponiéndolos y, al mismo tiempo presentándolos como indisociables, para entender la experiencia identitaria en su totalidad, partiendo del singular punto de vista de las mujeres negras. Será justamente la evidente ausencia de estas mujeres negras como creadoras, protagonizando el espacio institucional, una de las reivindicaciones presente frecuentemente en las obras de la artista. Al poner foco en esta sistemática privación, elabora una revisión visual crítica de la historiografía brasileña —incidiendo también en la historia del arte canónica occidental— poniendo de relieve que la violencia manifiesta en el racismo contemporáneo es herencia de las divisiones raciales forjadas por el proyecto colonial y fruto de las epistemologías occidentales que lo construyeron (MASP 2019).

El grabado y el dibujo son dos de las técnicas que Paulino selecciona prioritariamente para elaborar esas representaciones de la ausencia. La incorporación de un tercer elemento, espesos hilos negros cosidos sobre las imágenes —denominados suturas, por la artista—, evidencian la actividad de borrado o de una improvisada costura de fragmentos de la historia. Las suturas evocan el bordado, pero no son hechas con delicados hilos de coser. Al contrario, imprimen un acto violento y maltrecho sobre la imagen. Sutura es un término que proviene de la medicina y que alude a la unión de partes del cuerpo antes desgarradas. En su obra, el término se utiliza metafóricamente, como denuncia de la violencia colonial de la esclavitud, que desplazó a los pueblos africanos de sus lugares de origen y, posteriormente a la abolición, los acopló mezquinamente en la sociedad brasileña, generando una de las cicatrices más hondas de la colonialidad. Las costuras duras de Paulino también constituyen la transgresión de los roles de género normalizados: frente a los bordados, delicados y dóciles, atribuidos a lo femenino; genera imágenes “agudas, incômodas, atordoantes, capazes de provocar amplas alterações de sentidos” (Cavalcanti Simioni 2010, 10).

Vinculado a las ausencias, la violencia forjada e impuesta por el racismo de matriz colonial hacia las identidades negras, es otro de los temas generadores del trabajo de la artista, como se pudo ver en la muestra retrospectiva individual *Rosana Paulino: A costura da memória* celebrada en la Pinacoteca del Estado de São Paulo entre diciembre de 2018 y





**Figura 2.** Vista de la obra *Atlântico vermelho* de Rosana Paulino en la exposición de la Pinacoteca de São Paulo, 2019. Foto: (CC) @museu33389.

marzo de 2019.<sup>6</sup> La serie *Bastidores* (1997), una de las producciones más antiguas expuestas, consiste en el traslado de imágenes fotográficas fotocopiadas de mujeres negras a bastidores circulares, comúnmente utilizados para tensar las telas para el bordado. Bastidores son también, en el teatro, el espacio que está al margen de lo protagónico, donde se sitúa aquello (o aquellas) que no deben ser vistos (da Silva Bevilacqua 2018). Las mujeres negras reproducidas en los bastidores de Paulino tienen partes de su cuello o de su rostro —ojos, frente o boca—, violentamente maculados por los duros hilos de las suturas negras. Las incómodas imágenes nos remiten a la violencia, de género —pero también y estrechamente conectadas, la étnica y colonial— infligida sobre los cuerpos de las mujeres negras a lo largo de la historia. La propuesta de Paulino se elaboró en conversaciones con su hermana —en el cruce de lo personal y lo social—, quien trabajaba con víctimas de violencia de género. Este hecho ha llevado a que la artista, muy tempranamente en el escenario brasileño, como anteriormente mencionado, desarrolle piezas que denuncien el machismo y el racismo que subyacen en la identidad cultural del país.

*Atlântico vermelho* (2017) (Figura 2) fue otra de las obras de Paulino exhibidas en la Pinacoteca y que en el año anterior había cedido su nombre a una muestra individual de la artista celebrada en la sala de exposiciones del Padrão dos Descobrimentos en

<sup>6</sup> La exposición fue comisariada por Valéria Piccoli y Pedro Nery, que seleccionaron 140 piezas de Paulino. El evento marcó el cierre del año dedicado a las mujeres artistas en la Pinacoteca de São Paulo.



Figura 3. Denilson Baniwa. *Curumim, guardador de memórias (2)*, 2018. Foto: (CC) Rafaela Campos Alves.

Lisboa.<sup>7</sup> En la pieza, diversas reproducciones de ilustraciones científicas, frases y expresiones vinculadas al proyecto moderno —*progresso, civilização, permanência das estruturas, classificação*, etc.— y patrones azules de azulejos que nos remiten a la estética colonial portuguesa, son suturadas con el grueso hilo negro. La unión entre cada imagen, tosca e intencionalmente mal acabada, queda visible en una operación que, de acuerdo con la artista, busca visibilizar el revés, el prejuicio racial que la historia oficial intentó esconder durante tanto tiempo (Paulino en Mesquita 2019).

Desde otra perspectiva, las propuestas artísticas de Denilson Baniwa también buscan el desprendimiento epistémico en sus narrativas. Baniwa, natural de la región del Río Negro en el estado de Amazonas, es un artista y comisario indígena que nació y creció en la aldea Darí del pueblo Baniwa y, al llegar a la madurez, se trasladó a otra comunidad: la ciudad. El tránsito entre diferentes culturas se manifiesta en los trabajos artísticos de Baniwa que fricciona las referencias traídas de moldes tradicionales y contemporáneos de la tradición indígena.

Baniwa se apropia de iconos y formas artísticas de la cultura occidental (como los lienzos, instalaciones, medios digitales y *performances*) para comunicar elementos que hacen referencia a sus orígenes. El artista entiende y utiliza el arte contemporáneo como una potente herramienta de representación y comunicación con en el mundo occidental. Al aprovecharse de los moldes del arte actual, consigue acceder a un amplio abanico de instituciones artísticas y las transforma en vitrina para su percepción y activismo sobre la construcción de la identidad indígena.

<sup>7</sup> *Atlântico vermelho*, coordinada por Margarida K. de Carvalho y Maria Cecília Cameira, fue exhibida en el Padrão dos Descobrimentos en Lisboa, del 14 de octubre al 30 de diciembre de 2017. Para Paulino, realizar la muestra en esta ubicación era especialmente significativo, ya que de un atracadero cercano partieron las carabelas rumbo a África donde raptaron las personas que luego serían comercializadas en Brasil (Mesquita 2019). El emplazamiento representa uno de los vértices del triángulo geográfico que definió el proceso de esclavitud, tanto para Brasil como para los pueblos africanos.

La vivencia compartida entre los dos espacios culturales es patente en sus pinturas cuando representa, por ejemplo, niños o adultos con rasgos indígenas portando equipamientos como móviles, ordenadores o haciéndose fotografías (Figura 3). Estas obras también realizan una crítica a los estereotipos y formulaciones sesgadas de pueblos originarios en la actualidad, dejando en evidencia que la tecnología, omnipresente en las grandes y desarrolladas ciudades, penetra también en las fronteras de las poblaciones autóctonas. El artista concede espacio a la reflexión sobre la permisibilidad de los pueblos indígenas en transitar entre mundos diferentes. Esta permisión, del acceso del indígena a la tecnología, entra en conflicto con la idea moderna que, en su obsesión por el progreso, otorgó a los pueblos originarios la condición de primitivo y salvaje con el objetivo de estructurar la diferencia binaria entre nosotros y los Otros y así, legitimar el proceso de dominación.

En la exposición *Terra Brasilis: O agro não é pop!* celebrada en 2018, el artista expuso sus pinturas como un alegato activista contra la expansión agropecuaria en los territorios indígenas, una forma de violencia que no se restringe a la actualidad sino que se origina en el principio de la colonización.<sup>8</sup> Denilson Baniwa cede su voz a la reivindicación del pueblo Darí, fortaleciendo su resistencia a través de la construcción de un discurso crítico y al mismo tiempo irónico. El artista inserta en las exposiciones de arte cuestionamientos que no suelen verse planteados en los espacios de las galerías y museos, pues las problemáticas y narrativas que conciernen a los pueblos originarios no suelen tener acceso libre en los espacios previstos para el arte culto. De esta manera, Baniwa añade otra interrogante: ¿a quiénes se restringe el acceso a las exposiciones? ¿los pueblos originarios realmente pueden autorrepresentarse dentro de las instituciones artísticas?

La discusión sobre la accesibilidad de las instituciones artísticas es un debate actual y se relaciona con algunas de las proposiciones del discurso decolonial. Parte de las instituciones de arte, muy específicamente en Brasil, suelen defender y afianzar en sus eslóganes la inclusión de las pluralidades y diversidades. Sin embargo, para que existiese una representación efectiva y real, sería necesario que los pueblos pudiesen autorrepresentarse y construir sus propias narrativas, trayendo a la superficie sus saberes e historias, huyendo de las elaboraciones de la historiografía legitimada, que suelen enmarcarse en el discurso occidental sobre los Otros y nunca de los Otros sobre sí mismos.

Durante la 33<sup>a</sup> Bienal de São Paulo de 2018, titulada *Afinidades afectivas*, Baniwa cuestiona la posición del equipo curatorial del certamen que no tuvo ninguna iniciativa en invitar a grupos indígenas brasileños para participar de la exposición. Resulta irónico que la representación de los pueblos originarios presentes en la Bienal se reducía a la presencia de fotografías de carácter antropológico del desconocido pueblo Selk'nam —habitantes de la Tierra del Fuego en la Patagonia— realizadas a principios del siglo XX por el sacerdote y etnólogo Martin Gusinde (Borges 2018), exhibidas en una de las muestras que computaron la bienal.<sup>9</sup>

En forma de denuncia a la ausencia de representatividad indígena en el evento, Baniwa ideó y ejecutó la acción performática *Pajé-onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, que consistía en una actuación donde el artista vestido como un *pajé-onça* —entidad-chamán ficticia—, hojeaba y recitaba fragmentos del libro *Breve história da arte: Um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas*, escrito por Susie Hodge (2018).

<sup>8</sup> La exposición de Baniwa titulada *Terra Brasilis: Agro não é pop!* fue exhibida del 17 al 29 de abril de 2018 en el Centro de Arte de la Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro), comisariada por Wallace de Deus y Pedro Gradella.

<sup>9</sup> La 33<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, realizada entre el 7 de septiembre y el 9 de diciembre de 2018, tuvo como comisario general a Gabriel Pérez Barreiro que decidió desprenderse del formato usual de estas muestras, invitando a otros artistas y comisarios para que realizasen sus propios proyectos expositivos. En su totalidad se exhibieron doce proyectos individuales y siete muestras colectivas. Las fotografías de Gusinde integraron el núcleo propuesto por la artista brasileña Sofia Borges, titulado *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*.

En la lectura de esta especie de manual resumido de una historia del arte mal llamado universal, Baniwa señalaba hacia la inexistencia de manifestaciones de los pueblos indígenas en la narrativa oficial, además de denunciar el robo epistemológico llevado a cabo por las identidades hegemónicas. El deseo de Baniwa con la *performance* fue el de romper las fronteras del discurso de representatividad identitaria, alcanzando el reclamo crítico (Baniwa 2018).

Por otro lado, además de investigar las obras y los artistas, es igualmente necesario añadir al análisis los públicos consumidores del contenido y tratar de comprender cómo perciben, absorben, digieren o rechazan las narrativas transgresoras de las normas reguladas. El sonado cierre de la exposición *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira* en 2017, en el Santander Cultural de la ciudad de Porto Alegre, se puede utilizar como ejemplo para ayudar a comprender el comportamiento de los espectadores.<sup>10</sup> Abordando las imposiciones de género y sexualidad, la exposición se configuró como un enfrentamiento entre la norma hegemónica heterosexual y cisgénero y los grupos LGBTQI+.

La confrontación y polarización se ha vuelto recurrente y recalcitrante en los últimos años, con especial reflejo en la sociedad brasileña, donde las ideas y conceptos defendidos por los grupos de extrema derecha fueron paulatinamente ganando terreno y desarrollando un proceso de legitimación institucionalizada. La censura que ocasionó el cierre de la exposición fue una demostración de que existe una parte significativa de la población que es reacia a la diversidad sexual y a una pluralización de los géneros. La expresión sobre sexualidad y género se encuentra todavía restringida a los que se identifican con los géneros binarios (masculino y femenino), a los cisgéneros y heterosexuales. Las quejas y protestas contra las obras expuestas —promovidas principalmente por grupos brasileños conservadores como el MBL (Movimento Brasil Livre)— se basaban en la falta de respeto y uso indebido de símbolos religiosos, hasta la zoofilia y apología a la pedofilia.

Una de las obras expuestas en *Queermuseu* que generaron polémica fue *Cena de interior II* (1994) de la renombrada artista Adriana Varejão. En la pintura se representan varias formas de prácticas sexuales, basadas en investigaciones en fuentes literarias e imágenes eróticas recurrentes a lo largo la historia. El trabajo de Varejão se inserta en la estrategia decolonial al abordar y representar otras narrativas sobre el sexo —incluso dentro del propio espectro cultural de Brasil— al margen de la narrativa hegemónica del sexo heteronormativo y monogámico. De esta manera, saca a la luz las diversidades sexuales que existieron y existen en muchas culturas, sean estas occidentales o no. El desconocimiento y la intolerancia hizo que los grupos dominantes comprendiesen el trabajo de Varejão como vulgar e incitador de la zoofilia (Hass da Silva y Groff da Silva 2019).

Además de la acusación de zoofilia, otra de las críticas que ocasionaron el cierre de la exposición fue la supuesta exhibición de contenidos relacionados a la pedofilia, encontrados en la serie de pinturas de la cearense Bia Leite, titulada *Criança viada* (Travesti da Lambada e Deusa das Águas) (2013). Con ideas extraídas de una página de internet, las pinturas expresaban testimonios e imágenes de personas que recuperaron sus fotografías de infancia donde afirmaban que, en etapas tempranas de sus vidas, ya reconocían posturas y gestos que apuntaban a otras sexualidades y géneros, no heteronormativos. Los elementos representados en la serie pictórica partieron, por lo tanto, de un intercambio legítimo y libre de personas incluidas en el colectivo LGBTQI+ y no de un

<sup>10</sup> La exposición, comisariada por Gaudêncio Fidelis, se inauguró el 15 de agosto en el Santander Cultural y fue cancelada el 10 de septiembre de 2017 debido a la presión ejercida por grupos conservadores, religiosos y políticos, pese a que estaba programada para seguir en exhibición hasta el 8 de octubre. La arbitraria decisión de su cierre causó una enorme polémica en el medio artístico e intelectual de Brasil, logrando ser nuevamente exhibida en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, en Río de Janeiro, del 18 de agosto al 16 de septiembre de 2018.



**Figura 4.** Fernando Baril. *Cruzando Jesus Cristo com o deus Shiva*, 1996. Acrílico sobre lienzo. Foto: © Le Monde Diplomatique Brasil.

intento de asociar la imagen de un niño al sexo, como afirmaron los detractores de la exposición. La distorsión radica precisamente en el hecho de que la norma estándar asocia directamente la homosexualidad y transexualidad, o cualquier otra forma de sexualidad o género no binario, a la profanación y vulgaridad. La importancia y trascendencia del trabajo de Bia Leite reside, principalmente, en la exigencia de que todos los niños y niñas tengan sus existencias respetadas y no reprimidas por una moralidad que, aunque defendida como esencialista, es fruto de una construcción social.

Otras de las obras incluidas en el *Queermuseu*, la pintura titulada *Cruzando Jesus Cristo com o deus Shiva* (1996) (Figura 4), del artista gaúcho Fernando Baril, fue tildada por su aparente carácter de profanación. La obra representa a Jesucristo crucificado, con varios brazos alrededor —recordando a Shiva, la deidad hindú—, sujetando y rodeado por artículos de consumo. Esta especie de sincretismo busca encarnar, en la realidad, la imposición de la cultura pop y del consumismo de Occidente sobre lo no occidental, incluso sobre la cultura y religión de Oriente. Los múltiples brazos de Jesucristo sosteniendo los artículos indican un pacto del catolicismo con la ambición capitalista. Sin embargo, la razón de la crítica a la institución católica se acerca más a una manera de contrarrestar la opresión históricamente efectuada por los seguidores de la religión, mediante la utilización de los valores morales como la imposición de las relaciones heteroafectivas y monogámicas. De esa manera, la institución católica fue responsable del silenciamiento de muchas de las voces asociadas a la homosexualidad y transexualidad.

## La pixação: Transgresión fuera de las fronteras institucionalizadas

Finalmente, abordaremos una estrategia de intervención en el espacio público que, desde nuestro entendimiento, participa de las prácticas culturales de un hacer decolonial. Como se ha descrito previamente, la inclusión de obras de arte en los museos y galerías que se nutren de la estrategia decolonial es importante pues proporciona visibilidad para los artistas y para las otras historias que expresan. Aunque, en ocasiones, esta inclusión se realiza como táctica para apaciguar conflictos —una especie de *postcolonial washing*—, sin ocasionar una discusión efectiva sobre la estructura que sostiene la colonialidad. Generalmente, las manifestaciones y productos culturales que generan conflictos directos y ponen en riesgo la manutención de las estructuras hegemónicas, son las más pasibles de sufrir represión y censura. La pixação es un buen ejemplo de la estructuración de estos mecanismos.<sup>11</sup> Su práctica consiste en escribir las firmas de los artistas, llamadas *tags* en inglés, en las paredes de los edificios.<sup>12</sup> Como práctica cultural transgresora atrae la mirada hacia aquellos que la producen y cuestiona la jerarquía establecida en la ciudad en relación con la propiedad privada y la conservación de las fachadas. Parte importante de las reivindicaciones presentes en la pixação está relacionada con el origen de los *pixadores*. En la ciudad de São Paulo —donde la pixação posee una fuerte presencia, llegando a configurar y caracterizar el paisaje urbano—, la actividad se lleva a cabo predominantemente por jóvenes negros, moradores de la periferia y de sexo masculino, es decir, por un sector de la población invisibilizado y discriminado dentro de una construcción social y racial jerarquizada (Barbosa Pereira 2013). Justamente esta parcela del entramado social, víctima de múltiples discriminaciones provenientes de diferentes esferas, es la que encuentra en la pixação su forma de (auto)expresión. Su principio gestor es la transgresión de los muros reales y simbólicos de la ciudad.

La actividad de los *pixadores* transgrede las normas estéticas —ubicándose en el limbo de lo que es o no es arte—, pero además infringe una jerarquía metafórica y físicamente impuesta: la propiedad privada, núcleo fundamental y básico, de donde se expandió toda la maquinaria colonial y, consecuentemente, la capitalista. La privatización como maquinaria de mantenimiento del poder creó una brecha social y económica que se refleja actualmente en el control de la ciudad restringido a los propietarios de bienes privados y a la instrumentalización de los espacios públicos. Este valor simbólico de los espacios que deberían pertenecer a la colectividad, se cuestiona bajo intervenciones como el *pixo Olhai por nós* (Figura 5), realizadas en edificios patrimonializados de la ciudad de São Paulo, impregnados por las huellas de la colonialidad.

La fachada del Pátio do Colégio donde se realizó la pixação, es un edificio representativo y significativo en la construcción del imaginario colonial de São Paulo. Reconocido como su primera edificación, enmarca el origen de la ciudad. Se trata de un complejo de la llamada arquitectura de la evangelización, levantado por la Compañía de Jesús en 1549, con la función principal de adoctrinar y controlar los pueblos originarios, a fin de integrarlos en la estructura social diseñada en el proceso de colonización. Por eso, es muy expresiva la intervención en la estructura del edificio, con la plegaria *Olhai por nós* (Posad en nosotros tu mirada o Cuídanos). La utilización de este fragmento bíblico problematiza de forma

<sup>11</sup> Utilizaremos la palabra *pixação* escrita exactamente como la utilizan sus propios productores: los *pixadores*. Según la norma ortográfica del portugués brasileño, la forma correcta de escritura del vocablo es con la “ch” —*pichação*. Sin embargo, los *pixadores* desarrollaron una grafía propia, que representa en sí misma una forma de contestación de la norma estándar.

<sup>12</sup> La utilización de términos en inglés se debe a la conceptualización y reconocimiento que obtuvo el movimiento en Nueva York y luego, en los Estados Unidos en general, a finales de los años sesenta. Entre tanto, el fenómeno de la *pixação* es una práctica realizada estrictamente en Brasil donde localmente, fue ganando contornos propios.



Figura 5. Autor desconocido. *Olhai por nós*, 2018. Foto: © Blog Vitruvius.

irónica al adoctrinamiento jesuita, que conllevaría a la marginación de la población indígena, negra y periférica en la actualidad —los actores de la *pixação*.

El grupo polinuclear PME (Pixo Manifesto Escrito) tiene actuaciones similares a la descrita anteriormente. Ejemplifica la vertiente de actuación política y social que puede asumir la *pixação*, interviniendo en monumentos, sedes de partidos políticos u otras estructuras que remitan al capital privado y a la memoria colonial del país. En este sentido, una representativa acción fue la ejercida sobre el Monumento às Bandeiras en São Paulo, cuando le sobrescribieron la frase “Bandeirantes Assassinos” (Salles 2017, s.p.). El monumento, proyecto del renombrado escultor Victor Brecheret iniciado en la década de 1920 y solamente finalizado en 1954, recrea una narrativa heroica sobre la expansión territorial que a partir del siglo XVI, con epicentro en São Paulo va conquistando, supuestamente de forma pacífica, el interior del país. Lo curioso de esta obra es que Brecheret celebra a los Bandeirantes —los hombres responsables por esta hazaña—, valiéndose del repertorio estético elaborado a partir de las ideas de la antropofagia oswaldiana que, como citamos anteriormente, cuestionaba tempranamente la colonización y sus consecuencias en la formación de la identidad cultural del país. Entre tanto, este monumento levantado a mediados del siglo XX, si formalmente puede representar una transgresión hacia determinada normativa estéticamente impuesta, conceptualmente silencia y oculta otras tantas narrativas marginales, violentamente desplazadas por las bandeiras: la violenta persecución y captura de indígenas y el uso de mano de obra esclava africana.

La *pixação* ha sufrido un proceso de ilegalización desde sus orígenes: su impopularidad ha crecido junto al criterio higienista de mantenimiento de las ciudades. Por consiguiente, estas prácticas ganaron fuerza, caracterizándose como formas de resistencia a partir del desarrollo urbano y la consecuente periferización de parte de la población en la década de los sesenta, momento en que aparecieron las *graffiti writings* y las *tags*. Por otro lado, distinto al camino trillado por la *pixação*, el grafiti —intervenciones urbanas supuestamente con mayor valor estético, con mayor elaboración compositiva y formal— ha pasado por un proceso de incorporación y aceptación social debido a su amplia difusión y

mercantilización, siendo monetizado en diversas exposiciones de arte. El grafiti es la cara bonita, domesticable de las intervenciones en el espacio público. La legitimación del grafiti viene respaldada por el gobierno y por las élites, materializado en exhibiciones que ponen acento en su carácter artístico, como el Museu de Arte de Rua de la Prefeitura de São Paulo (Pires y Santos 2018). Para acentuar aun más las distinciones, La Ley de Crímenes Ambientales N° 9.605 de 12 de febrero de 1998 que preveía en su artículo 65 que pichar o grafitar se constituía un delito, con pena de cárcel de tres meses a un año, tuvo su texto cambiado por la Ley N° 12.408 de 2011, cuando en la redacción del artículo se eliminó el verbo grafitar. En aquel mismo año se determinó judicialmente que las latas de aerosol deberían llevar el slogan “Pichação é Crime” (Juarez 2016, 43). Estas actitudes refuerzan el antagonismo entre lo que es arte —respaldado por una autorización normativa, el grafiti—, de la pichação —el acto ilegal, vandálico—, empujada hacia un espacio de desobediencia efectiva.

El debate sobre la inclusión/exclusión de la pichação dentro de la categoría arte ha sido objeto de investigaciones académicas (Barbosa Pereira 2018), son el trasfondo de textos legislativos, como el citado anteriormente, e incluso entre los pixadores no existe un consenso sobre admitir la actividad bajo esta etiqueta. Para Djan Ivson, conocido como “Cripta Djan”, uno de los pixadores brasileños con amplia visibilidad en el circuito artístico, “o conceito de artista que a gente conhece é de uma arte domesticada, uma arte que é serviçal do estado, que só atende os interesses do poder privado e do poder público [...] esse molde de artista não é o que interessa pra nós”.<sup>13</sup>

A tal efecto, se constata inequívocamente, la tensión existente entre la pichação y las instituciones artísticas. La pichação refrenda aspectos que extrapolan los límites de la visibilidad puramente estética y reside en su contenido conceptual, en el acto de confrontación con la propiedad privada y con los elementos y simbologías devenidas de ella; ejerce la función de crítica social al apropiarse de superficies que, en términos legales, pertenecen a los grupos dominantes. Por eso, su autoafirmación surge de manera cuestionadora. Cripta Djan ubica en 2008 el momento simbólico de la intrusión de la pichação al terreno institucionalizado del arte en São Paulo. En aquel año se organizaron tres invasiones a diferentes instituciones,<sup>14</sup> lo que acabó por cristalizar un impulso político y artístico iniciado en las décadas anteriores (Juarez 2016). La irrupción más emblemática fue la que ocurrió en la segunda planta de la 28ª Bienal de São Paulo, donde diversos pixadores mancillaron las blancas e impolutas paredes diseñadas por Niemeyer, con frases de sello político como “Abaixa a ditadura” (Figura 6) u otras, que cuestionaban los propios límites de la categoría arte: “Isso que é arte” (Tomaz 2010). Aquella bienal quedó conocida como la “Bienal do Vazio”, justamente por mantener completamente vacía su segunda planta, debido a una supuesta crítica hacia el vaciamiento de contenidos y discusión de las obras de arte generado por un crecimiento exponencial y acrítico de muestras y bienales. Dentro del propio proyecto curatorial, liderado por Ivo Mesquita, se sugería la realización de intervenciones e interacción del público con el espacio vacío (Zimovski 2017, 47). Entre tanto, la acción de los pixadores ha parecido una interacción demasiado desobediente y transgresora para la institución: hubo represión por parte de los guardias de seguridad del edificio, se registró una denuncia y una de las pixadoras fue arrestada.

Las acciones de 2008 revelan una problemática de la teatralización discursiva y social que engloba el circuito del arte (Zimovski 2017, 50). Según palabras de Djan, la reacción de los curadores reveló una fragilidad del propio circuito artístico, que ya presentaba apropiaciones y reproducciones de la pichação por artistas o grafiteros que no formaban parte

<sup>13</sup> Entrevista telefónica realizada a Cripta Djan el día 8 de febrero de 2021 con duración de 33 minutos, 32 segundos.

<sup>14</sup> Además de la invasión a la 28ª Bienal, las dos otras acciones que comenta Djan fueron las ocurridas en el Centro Universitário Belas Artes y la galería Choque Cultural (Zimovski 2011, 34).





**Figura 6.** Pixação realizada en la segunda planta del edificio de la Bienal durante la 28ª Bienal de São Paulo. Foto: © Amilcar Packer, Arquivo Wanda Svevo.

del movimiento, lo que conllevó a los pixadores, según Djan, a la necesidad de autorrepresentarse: “levou a gente a invadir a Bienal pra dar essa demonstração de potencia do pixo [...] não precisamos mais de intermediários, essa representação vai ser feita por nós”. La polémica levantada por los desdoblamientos de aquel evento, hicieron eco en el discurso oficial. Para la siguiente edición en 2010, un grupo de pixadores, incluyendo Cripta Djan y otros que protagonizaron la invasión, fueron seleccionados oficialmente para la muestra bienal (Barbosa Pereira 2018). Cabe una reflexión profunda, que desborda el espacio de este artículo, si la adopción de la pixação por las instituciones es el reflejo de una apertura hacia Otros discursos que tensionan la universalidad histórica o, por el contrario, busca amaestrar voces contestarías que se saltan el guion.

Finalmente, el discurso transgresor del pixo puede leerse también bajo el prisma de la racialización y el uso de las categorías raciales como forma de discriminación y jerarquización social, el racismo como una ideología surgida en el seno del proceso de colonización. La acción de pixar representa una forma simbólica de recuperación de una deuda histórica con la población negra y periférica: la población blanca, dominante y hegemónica, es la que tiene mayor acceso a la propiedad privada, debido a la propia construcción del espacio colonial que hizo desaparecer o mermar las posibilidades y oportunidades de los pueblos sometidos. Situación que, heredada y no problematizada, persiste en la contemporaneidad. Ese tipo de creación contestataria solo puede producirse transgrediendo normas que excluyen, invisibilizan y no dialogan con las identidades marginadas.

### **¿Cuáles son los caminos posibles de explorar desde el arte transgresor?**

Las representaciones analizadas a lo largo de este escrito, analizadas bajo preceptos del pensamiento decolonial, visibilizan las identidades marginadas y los saberes locales,

reafirmadas por medio del lenguaje artístico. El arte debe favorecer un espacio de comunicación y debate político. Las normas y modelos impuestos coaccionaron y sofocaron de tal manera los márgenes, que los han empujado a buscar nuevas alternativas y caminos. Las propuestas artísticas actuales que se dirigen hacia la desobediencia y transgresión de los ideales normativos impuestos a las identidades representan uno de estos nuevos caminos posibles.

La continua imposición de cánones y modelos que eclipsaron el enorme y plural abanico de formas culturales fueron generando gradualmente una saturación del sentir que, aliada a la concienciación sobre la pervivencia de una colonialidad del ser y del saber (Maldonado-Torres 2007), ha estimulado la concepción de iniciativas para que las historias enterradas finalmente pudiesen emerger. En lo que respecta a la circulación y promoción del arte, esta emersión se ha hecho más visible en la contemporaneidad, con la asimilación e inclusión de los discursos decoloniales en los espacios de exhibición de las instituciones artísticas.

La estrategia decolonial no es solamente una tendencia para modular los discursos artísticos, sino una necesidad de cambio estructural en la sociedad —el giro decolonial. El pensamiento decolonial visa la renovación epistemológica de todas las áreas del conocimiento y de la vida; las artes visuales configuran uno de estos espacios epistemológicos, utilizada por los artistas como medio de cuestionamiento sobre las imágenes que constituyen nuestro imaginario social. Los ejemplos presentados en este trabajo son una lucha activa para retomar las imágenes suprimidas e identidades creadas y marginadas por el proceso colonial. El arte que se desprende, desobedece y transgrede esa normatividad, pervirtiendo desde dentro o fuera de las instituciones, busca constantemente promover un giro en el enfoque de la historia oficial. Su objetivo final es el cambio de consciencia sobre la exclusión histórica de los márgenes. Intuimos que los próximos años serán de resistencia activa en contra de la tendencia conservadora ya establecida en los gobiernos de ultraderecha en América Latina. Además, y de manera optimista, la actual efervescencia política de las luchas identitarias sugiere que la consciencia decolonial no se predispone a retroceder. Su tendencia es avanzar y friccionar lo normativo institucionalizado.

**Renata Ribeiro dos Santos** es doctora en Historia por la Universidad de Granada, España. Es docente e investigadora del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Realizó estancias de investigación y docencia en universidades de América Latina y Europa. Desarrolla como temas prioritarios de investigación estudios acerca de los sistemas de arte en la contemporaneidad, la estrategia decolonial, los estudios de género y las relaciones internacionales de diplomacia cultural, con foco en la producción y construcción cultural de América Latina.

**María Isabel Dagli Hernandez** es artista plástica y tatuadora, graduada en Artes Visuales por la Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Actualmente cursa el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Oviedo. Sus obras se han exhibido en varias exposiciones en Brasil y ha colaborado en proyectos curatoriales e integrado equipos de investigación académicos. El desarrollo de su práctica artística e investigadora se centra en temas relacionados a la política, espacio, tiempo y cuerpo.

## Referencias

- Andrade, Oswald. 1978. “Manifesto antropófago.” En *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios, Obras completas*, 6:11–20. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Baniwa, Denilson. 2018. “Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo.” *Behance*. <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>.
- Barbosa Pereira, Alexandre. 2013. “Cidade de riscos: Notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo.” *Revista de Antropologia da USP* 56 (1): 81–110. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.64462>.
- Barbosa Pereira, Alexandre. 2018. *Um rolê pela cidade dos riscos: Leitura da pixação em São Paulo*. São Carlos: EdUFSCar.

- Borges, Sofia. 2018. "A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um." 33ª Bienal de São Paulo. <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5222>.
- Cavalcanti Simioni, Ana Paula. 2010. "Bordado e transgressão: Questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan." *Revista Proa* 2 (1): 1–20. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375>.
- da Silva Bevilacqua, Juliana R. 2018. "O vazio na obra de Rosana Paulino." Em *Rosana Paulino: Costuras da Memória, organizado por Pinacoteca de São Paulo*, 149–164. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Dozza Subtil, Maria José. 2011. "Reflexões sobre o ensino de arte: Recortes históricos sobre políticas e concepções." *Revista HISTEDBR On-line* 11 (41): 241–254. <https://doi.org/10.20396/rho.v11i41.8639849>.
- García Canclini, Néstor. 1998. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Giuliano, Facundo. 2019. "Entonces, ¿qué es un dispositivo? De la matriz colonial de poder a los dispositivos (pedagógicos) contemporáneos." *Voces de la Educación* 4 (8): 28–68. <https://www.revista.vocesdelaeducacion.com.mx/index.php/voces/article/view/158>.
- Giunta, Andrea. 2020. "El arte negro es Brasil." *Revista Transas: Letras y Arte de América Latina*, 21 de mayo. [http://www.revistatransas.com/2020/05/21/artenegro\\_brasil\\_giunta/](http://www.revistatransas.com/2020/05/21/artenegro_brasil_giunta/).
- Gómez, Pedro Pablo. 2019. "Decolonialidad estética: Geopolíticas del sentir el pensar y el hacer." *Revista Gearte* 6 (2): 369–389. <https://doi.org/10.22456/2357-9854.92910>.
- Guasch, Anna María. 2016. *El arte en la era de lo global, 1989–2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hall, Stuart, ed. 2013. "El Occidente y el resto: Discurso y poder." Em *Discurso y poder en Stuart Hall*, 49–111. Lima: Ricardo Soto Sulca Editor.
- Hass da Silva, Eduardo Cristiano, y Bárbara Virgínia Groff da Silva. 2019. "Cena de interior II e Queermuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira silenciadas em Porto Alegre (2017)." *Palíndromo* 11 (25): 246–265. <https://doi.org/10.5965/2175234611252019246>.
- Hodge, Susie, ed. 2018. *Breve história da arte: Um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas*. São Paulo: Editora Gustavo Gili.
- Juarez, Benjamin. 2016. "The Visual and Social Indeterminacy of Pixação: The Inextricable Moods of São Paulo." *Urban Creativity Scientific Journal* 2 (1): 43–53. [http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/bjuarez\\_sauc\\_vol2\\_n1\\_r6.pdf](http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/bjuarez_sauc_vol2_n1_r6.pdf).
- Lucero, María Elena. 2017. "Transdisciplina y giro decolonial: Disrupciones culturales en el cinema brasileño." *Metal: Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina* 3: 29–40. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/457>.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. "Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto." Em *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 127–167. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- MASP. 2019. MASP Palestra | Artistas negras brasileiras: Desafios contemporâneos | 10.8.2019. (Arquivo de vídeo). [https://www.youtube.com/watch?v=1-lzq7dgifP4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=1-lzq7dgifP4&feature=emb_logo).
- Mendonça, Heloísa. 2017. "Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo." *El País*, 13 de septiembre. [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html).
- Mesquita, Ricardo. 2019. "Atlântico vermelho | Rosana Paulino"—Exposição no Padrão dos Descobrimentos—Filme Memória-Futura. (Arquivo de vídeo) <https://vimeo.com/252096733>.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, Walter. 2019. "Reconstitución epistémica/estética: La aethesis decolonial una década después." *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 14 (25): 14–33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.
- Paz, Gaspar, Aline Miklos, Olgária Matos y Dominique Chateau. 2016. "Transgressão das artes/transgressão nas artes." *Artelogie: Recherche sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l'Amérique Latine* 8: 1–9. <https://journals.openedition.org/artelogie/623>.
- Piccoli, Valéria, y Pedro Nery. 2018. "Rosana Paulino: A costura da memória." Em *Rosana Paulino: Costuras da memória, organizado por Pinacoteca de São Paulo*, 9–13. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Pires, Elena Moraes, y Fábio Alexandre dos Santos. 2018. "A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: Graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana." *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 26 (28): 1–27. <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e28>.
- Rolnik, Suely. 2001. "Despachos no museu: Sabe-se lá o que vai acontecer." *São Paulo em Perspectiva* 15 (3): 3–9. <https://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a02v15n3.pdf>.
- Salles, Iuri. 2017. "Conheça o PME, o grupo de pixadores que organiza ataques políticos." *Vaidapé*, 4 de maio. <http://vaidape.com.br/2017/05/conheca-o-pme-o-grupo-de-pixadores-que-organiza-ataques-politicos/>.
- Santos, Adalberto. 2017. "Pensando a arte na diáspora." *Repertório* 29: 50–67. <https://doi.org/10.9771/r.v0i29.25458>.

- Sousa Santos, Boaventura. 2003. *La caída del angelus novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Bogotá: Universidad Nacional, ILSA.
- Tomaz, Kleber. 2010. "Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal." *G1*, 15 de septiembre. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>.
- Woodward, Kathryn, Tomaz Tadeu da Silva y Stuart Hall. 2014. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Zimovski, Adauany Pieve. 2017. "Escrita subversiva: A pixação paulistana e o campo da arte." Tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.