

Encantamientos en el Museo: *indigeneidad* y mantos como disruptores epistémicos en el arte actual*

Renata Ribeiro dos Santos

Universidad de Oviedo

ribeirorenata@uniovi.es

RESUMEN: Ante el exponencial crecimiento de artistas procedentes de pueblos originarios legitimados por los sistemas del arte, el texto propone una conceptualización de esa nueva forma de producción artística como elemento disruptivo en los espacios de exhibición del arte actual. La reflexión se organiza en dos movimientos. En un primer apartado, se define el concepto de *indigeneidad*, configurado de manera autónoma a partir del desarrollo del indigenismo. En la segunda parte, como ejemplo de aplicación crítica de dicho concepto, se reflexiona sobre las acciones artísticas propuestas por Glicéria Tupinambá. A través de la recuperación de los mantos rituales del pueblo Tupinambá, la artista propone estrategias multifocales de transgresión epistémica que cuestionan las instituciones y las formas de representación del arte actual.

PALABRAS CLAVE: Artistas originarios; Arte indígena contemporáneo; Transgresión epistémica; Exposición de arte; Museos; Glicéria Tupinambá.

Enchantments in the Museum: Indigeneity and Mantles as Epistemic Disruptors in Contemporary Art

ABSTRACT: In view of the exponential growth of artists from native peoples legitimized by the art systems, the text proposes a conceptualization of this new form of artistic production as a disruptive element in today's art exhibition spaces. The reflection is organized in two movements. In the first section, the concept of indigeneity is defined, configured autonomously from the development of indigenism. In the second part, as an example of critical application of this concept, we reflect on the artistic actions proposed by Glicéria Tupinambá. Through the recovery of the ritual cloaks of the Tupinambá people, the artist proposes multifocal strategies of epistemic transgression that question the institutions and forms of representation of current art.

KEYWORDS: Contemporary indigenous art; Epistemic transgression; Art exhibition; Museums; Glicéria Tupinambá.

Recibido: 20 de diciembre de 2024 / Aceptado: 31 de julio de 2025.

Apuntes iniciales sobre la *indigeneidad*

Basta con una mirada rápida a las últimas décadas, especialmente en lo que va del siglo XXI, para notar que en las salas de exposiciones de las más prestigiosas instituciones de arte de todo el mundo ha irrumpido una serie de propuestas artísticas que recuperan, invocan o reinstalan los conocimientos, mitos y saberes de las civilizaciones originarias que habitaban el territorio americano antes de la conquista. Es cierto que estas prácticas no son exclusivas de la producción artística de América Latina, pues también emergen voces que promueven identidades no hegemónicas de otras partes del globo, de Canadá y Estados Unidos a los pueblos de la actual Australia. Entre tanto, el caso latinoamericano se muestra especialmente singular historiográfica y contextualmente porque forma parte de un proceso de construcción identitaria que se ve reflejada

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: RIBEIRO DOS SANTOS, Renata, «Encantamientos en el Museo: *indigeneidad* y mantos como disruptores epistémicos en el arte actual», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 25-37, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21055>

en su producción artística, donde determinados aspectos de las culturas originarias –lo indígena– fueron recuperados o apropiados en distintos momentos de su historia, siendo instrumentalizados hacia diferentes voluntades y objetivos. Estos usos y reelaboraciones de rasgos de las culturas originarias en la producción artística desde época colonial hasta las segundas vanguardias han sido y continúan siendo objeto de investigación, sea organizados por países (Bovisio, 2014; Giraldo, 2017; Lucero, 2007; Serviddio, 2001; Song, 2001; Ventura, 2016) o, de manera más inusual, presentados como un todo latinoamericano, como en el caso de los estudios de Gutiérrez Viñuales (2002, 2003, 2013). Revisar este extenso cuerpo de investigación sirve como un aparato conceptual y teórico comparativo para indagar si la eclosión de los procesos artísticos actuales, que también invocan lo originario, se corresponde con pensamientos, objetivos y voluntades similares a los que impulsaron a artistas, intelectuales, administraciones y otros agentes en diferentes épocas a recuperar el pasado originario.

Como ocurre con cualquier época histórica, las propuestas del arte actual se conectan estrechamente con los reclamos y construcciones de pensamiento que socialmente se manejan o forjan coetáneamente. En este sentido, es posible afirmar sin titubeos que el actual arte que invoca lo originario se retroalimenta de las elaboraciones críticas del pensamiento y de las teorías poscoloniales –especialmente el aparato descolonial elaborado desde América Latina–, feministas, *queer* y de los movimientos indígenas, compartiendo con ellas pautas y reclamos.

Entre tanto, a partir de la comprensión que el arte producido en la actualidad con inclinación hacia lo originario se ha estructurado a partir de conceptos diferentes de aquellos manejados por el Indigenismo –desde las primeras décadas del siglo XX a los años 1960, aproximadamente– se propone que la noción de *indigeneidad* es la que mejor permite analizarlas en conjunto. El concepto, recuperado de las reivindicaciones indígenas en el plano político y social (Zárate, 2019), podría definirse como

[...] un tipo de subjetividad que se configura en torno a dos ejes principales: la colonialidad del poder en la modernidad/colonialidad y la potencialidad de agencia más allá de esta marginación. Así, la indigeneidad-como-sujeto visibiliza las relaciones asimétricas de poder intrínsecas a los procesos his-

tóricos de asentamiento, colonización y marginación de los pueblos originarios que resultan de la colonialidad del poder (Jiménez y Guasch, 2020: 7-8).

Por lo tanto, la *indigeneidad* se conforma a partir de un motor principal, la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por la colonialidad del poder (Quijano, 2014). Para reflexionar sobre la actual recuperación de elementos originarios en la creación plástica, este escrito toma esta característica como hipótesis y suma una segunda dimensión a la idea de *indigeneidad*: el lugar de creación de las obras, conceptualizado en el cruce de las nociones entre-medio de la cultura (Bhabha, 2003), lo *ch'ixi* (Rivera, 2018) y el pensamiento fronterizo (Mignolo, 2015).

Se puede identificar una concentración de propuestas creadas desde la perspectiva de la *indigeneidad* a partir de la década de 1970, sin asumir que antes de esa fecha no existieron ejemplos de este tipo. A partir de esos momentos, en el terreno puramente artístico, el fenómeno se vio delineado por la irrupción o cristalización de una serie de prácticas que siguen la estela de la desmaterialización de las fronteras entre los medios artísticos iniciada, a su vez, en las manifestaciones de las vanguardias históricas, pero ampliada con la incorporación de la performatividad, vídeo y otros *mass-media* que empiezan a ganar espacio, la fuerza del concepto y de la palabra, la consagración de las instalaciones, etc. Panorama que se verá completado por nuevas formas de circulación del arte, por el fortalecimiento de los discursos comisariales y el protagonismo de las exposiciones, etc., que marcarán junto al mercado de arte los nuevos criterios de consagración y legitimación para obras y artistas. Por otro lado, el contexto histórico, político y social latinoamericano se corresponde en muchos de los países del Cono Sur con un periodo de dictaduras militares ya instaladas (o a punto de hacerlo). La violenta represión, censura y control que se vieron sometidos estos países contrastaría con el panorama occidental, en una década donde eclosionan las grandes protestas y reivindicaciones sociales y por los derechos civiles que explicitan los cuestionamientos identitarios –articulados con base en aspectos de raza/etnia, sexo/género y clase social– que se discuten en aquellos momentos.

Sorteando la censura y el control, algunas propuestas de artistas de aquellos momentos empiezan a incluir o

evocar elementos originarios como forma de reivindicación identitaria que, se pueden centrar en la categoría étnica/racial, pero empiezan verse atravesadas por aspectos que cuestionan los roles sociales y de género. Obras pioneras en este momento y que están siendo estudiadas bajo esta perspectiva, incluyen algunas propuestas de *Land Art* de Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) realizadas en yacimientos zapotecas de México (del Valle, 2018) o las experiencias de Juan Downey (Santiago de Chile, 1940-Nueva York, 1993) con las comunidades yanomamis (Cunha y Vilalta, 2014).

De manera más intimista, elaboradas dentro de los espacios privados, varias mujeres artistas recuperaron prácticas textiles de diferentes tradiciones y latitudes del espacio originario latinoamericano, reivindicando las técnicas vernáculas y su dimensión ritual y de comunicación, pero apuntando también hacia la trasgresión de normas jerárquicas de las tipologías artísticas organizadas por la episteme de la modernidad, la división entre arte y artesanía y también la defensa de una labor históricamente ocupada por las mujeres. En consonancia con ejemplos similares en otras partes del mundo, la otra característica común de estas propuestas iniciales fue la adopción de una dimensión pedagógica pensada como práctica social. Investigaciones actuales tratan de este aspecto en artistas como Olga Amaral (Bogotá, 1932) (Guerrero, 1994; Ibarra, 2019), Marta Palau (Lleida 1934-Ciudad de México, 2022) (Eder *et al.*, 2006) o Sheila Hicks (Nebraska, 1934) (Arevalo *et al.*, 2019), por citar algunas de las que ya cuentan con cierto reconocimiento.

Otras investigaciones (Serviddio, 2001) apuntan a que el renovado impulso que recibieron las propuestas plásticas producidas desde América Latina, que evocaban el imaginario precolombino, se ha dado a raíz de los cambios producidos en las relaciones interamericanas durante los años 1970¹. Una de las motivaciones por detrás de este poder es la instrumentalización del mito precolombino como elemento identificador de la región, en un momento donde se restituyeron las indagaciones sobre las identidades regionales en las diferentes esferas, incluyendo la artística y cultural que, bajo el orden político impuesto desde Estados Unidos desarticula elementos ideológicos o políticos en estas producciones.

El final de la década de 1980 estuvo marcado por el reordenamiento geopolítico que, en imbricadas relaciones y

dinámicas se verá reflejado en el advenimiento del giro global del arte (Belting *et al.*, 2013; Guasch, 2016). En América Latina será la década que marca el inicio de la democratización, sin embargo, en el terreno económico fueron años de profundas crisis económicas que le valieron el sobrenombre de la «década perdida» y terminaron por cristalizar huellas de desigualdad y desequilibrio social iniciadas siglos antes (Quezada, 2016).

De manera coincidente, la década de 1980 en América Latina fue el momento donde irrumpieron diversos movimientos indígenas formados a partir de asociaciones que desde la década anterior experimentaban experiencias de organización. Surgidos principalmente en los territorios andino y amazónico, la emergencia de estos movimientos fue impulsada en un contexto de «ascenso de la organización campesina y las políticas estatales que impulsaron las reformas agrarias en todo el continente» (Betancur, 2011: 7). El activismo de estos pueblos, que no presenta una misma agenda, ni una ideología singular, es uno de los factores detrás del impulso de la representación pública de intelectuales y políticos indígenas, educadores/as, escritores/as y, obviamente, también artistas. Esta presencia ha logrado socavar, o al menos cuestionar, «la autoridad del historicismo evolucionista obligándolo a repensar la noción misma de indigeneidad» (de la Cadena y Starn, 2009: 195).

Concomitante con estos sucesos –el giro global del arte y la emergencia del activismo indígena– es posible detectar la presencia y el aumento progresivo de propuestas artísticas que evocan lo originario. Entre tanto, los relatos que comienzan a construirse suelen contrastar con la imagen de nativos arraigados a su territorio nativo o situaciones culturales del pasado, sorteando asimismo las creaciones heroicas o del mito de las grandes civilizaciones precolombinas como fundadoras de identidades esenciales. En otras palabras, son propuestas que no se basan en las nociones convencionales de una tradición nativa inalterable, pero que abogan por la noción de «mezcla, eclecticismo y dinamismo como esencia de la indigeneidad en oposición a una caída o «corrupción» de algún estado de pureza original» (de la Cadena y Starn, 2009: 195).

Artistas y propuestas que responden a estos reclamos son, por ejemplo, la conocida serie de imágenes de la fotógrafa brasileña Claudia Andújar (Neuchâtel, Suiza, 1931), nacidas de la íntima convivencia con los yanomamis y que se

alejando de la exclusividad de la representación para tratar de presentar aspectos de su cosmovisión (Albert *et al.*, 2003; Tosetto *et al.*, 2006); o, ya entrada la década de 1990, el proyecto *The Year of the White Bear (El año del oso blanco)*, propuesto por los artistas Guillermo Gómez Peña (Ciudad de México, 1955) y Coco Fusco (Nueva York, 1955), que cuestionaba la imagen fagocitada de lo indígena dentro de la mercantilización de los discursos del multiculturalismo (Gómez, 1999; Taylor, 1998).

La mayor parte de los artistas que se apropiaban de estos elementos y reivindicaciones –y que figuran en exposiciones y ferias o son representados por importantes galerías–, aunque vehiculen la *indigeneidad*, solían ser sujetos que no pertenecían a los pueblos originarios. Por general, se trataba de artistas de países o regiones latinoamericanas donde el activismo y las organizaciones indígenas se habían fortalecido, logrando ocupar espacios de poder y visibilidad. Como productores/as abrazaron la causa, realizando una producción que el comisario Moacir dos Anjos ha denominado de «representación de la desposesión» (dos Anjos, 2015). Las obras que se ubican bajo esta etiqueta buscarían representar las situaciones de desposesión que sufren determinados extractos de las poblaciones que integran los Estados actuales. Desposesión que, en esta conceptualización, asume el sentido de la descripción de situaciones donde las personas son «destituidas, por poderes normativos y normalizadores, de los medios capaz de protegerlas de situaciones de vulnerabilidad material y psíquica» (dos Anjos, 2015: 163). La «representación de la desposesión» tendría la responsabilidad, por lo tanto, de nombrar los daños, ubicar a quienes fueron o son excluidos, además de crear equivalencias simbólicas (dos Anjos, 2016). Se trata de una producción proindígena (Seltzer, 2019), profundamente desestabilizadora porque con estas representaciones los artistas logran narrar y «enunciar hechos, situaciones y grupos sociales que no constan en los acuerdos tácitos sobre cómo representar el mundo donde viven, promoviendo fisuras en los consensos» (dos Anjos, 2017: X).

Es cierto que esas propuestas pueden comportar algunas lecturas contradictorias que las alinearía con el sentir del indigenismo, ya que podrían quitar la posibilidad de agencia de los grupos originarios y volver a actuar como sujeto activo de la representación. Entre tanto, sorteando determinados fundamentalismos étnicos, se entienden estas

obras como parte de los reclamos nacidos de las situaciones anteriormente mencionadas en las décadas finales del siglo XX y, dentro de este panorama se alinean con la causa originaria, tratando de proponer nuevas propuestas estéticas que desobedecen y transgreden la epistemología occidental (Mignolo, 2010), incluyendo elementos de lo originario –ancestral y actual– como parte fundamental de su propia identidad, tan poliédrica. Se reivindica así una parcela de la identidad cultural de la formación de las actuales sociedades latinoamericanas, no como descriptor de la diferencia ni para integrarla en sistemas de mestizaje, pero sí como parte activa fundadora de esta. Por otro lado, investigaciones actuales (dos Anjos, 2015, 2016, 2017; Seltzer, 2019) proponen que estas obras, al apuntar las fisuras existentes, prepararon el terreno para la inclusión de propuestas realizadas por artistas originarios.

Por ese sendero y, a diferencia de momentos anteriores, en la producción actual, cada vez más, se legitima la participación de artistas indígenas. Este punto es especialmente relevante, ya que los estudios actuales sobre este fenómeno tan contemporáneo suelen estar atomizados, separando las obras realizadas por los sujetos indígenas y no indígenas. El aumento de la actividad y legitimación de artistas indígenas ha llevado incluso a la creación de la etiqueta «Arte indígena contemporáneo» (Siebert, 2015; Suckaer, 2017), que abarca tanto a las primeras naciones del actual Estados Unidos como a los pueblos originarios de América Latina y Australia. Esta etiqueta se utiliza para denominar un tipo de expresión creada por artistas contemporáneos que se autodefinen simultáneamente como indígenas y artistas².

La inclusión de artistas pertenecientes a poblaciones originarias en eventos organizados en espacios legitimados del sistema del arte actual se ha transformado en icono de la última Bienal de Venecia en 2024, pero ya hacía eco en su edición 58ª en 2019 o, incluso, en la Documenta 14, celebrada dos años antes, ya figuraban en su plantilla los nombres de artistas procedentes de pueblos originarios. Este breve repaso pone de manifiesto la urgencia de incluir estas voces en los debates actuales, que van desde el uso de los recursos naturales y la sostenibilidad, hasta la justicia social y la representación cultural (Jiménez y Guasch, 2020).

Estos eventos y certámenes nacionales e internacionales han promovido la carrera de un número exponencial de artistas originarios, quienes ya se encuentran plenamente

te legitimados y reconocidos dentro del sistema del arte. Este grupo de creadores y creadoras trabaja desde disciplinas y medios muy diversos, que van del rescate de técnicas y materiales autóctonos hasta la hibridación con lenguajes actuales como el performance, el video, las instalaciones, los medios digitales, entre otros. Sin embargo, suelen compartir el hecho de habitar territorios donde la presencia y organización del activismo indígena están más consolidadas, como en Brasil, México, Perú, Colombia o Guatemala. Por citar a los más internacionales, en Brasil existe ya una importante articulación entre artistas indígenas de diferentes pueblos y procedencias, en la que podríamos destacar a Denilson Baniwa (Barcelos, Amazonas, 1984), seleccionado para importantes muestras y bienales como São Paulo o Sidney, y a Jaider Esbell (Normandía, Roraima 1979-São Paulo, 2021), cuyo obra y pensamiento fueron uno de los ejes de articulación de la 34 Bienal de São Paulo en 2021. En el ambiente artístico peruano existen núcleos de artistas amazónicos y andinos cuyas obras circulan por diferentes salas de exposiciones nacionales e internacionales y, poco a poco, van ganando terreno y son laureadas con importantes premios. En Guatemala ha surgido un importante foco de producción de artistas procedentes de diferentes pueblos mayas que, formados en escuelas locales de arte, son integrantes asiduos de exposiciones comisariadas tanto en el país como, principalmente, en Estados Unidos. De este núcleo, las obras de Fernando Poyón (San Juan Comalapa, 1982) y Benvenuto Chavajay (San Pedro La Laguna, 1979) integran la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y Marilyn Boror Bor (San Juan Sacatepéquez, 1984) ha expuesto y realizado residencias artísticas en Estados Unidos, Europa y diversos países de América Latina.

Esos ejemplos sirven como sutiles pinceladas que enseñan como la desobediencia epistémica –conceptualizada en el cruce de las teorías descoloniales, poscoloniales (Mignolo, 2010; Santos y Meneses, 2014) y feministas (Anzaldúa, 2016; Lugones, 2008)– fue paulatinamente colándose por los intersticios de los museos, tratando de implosionar –o al menos de cuestionar– una institución portadora y construida en los cimientos de la supuesta universalidad del pensamiento ilustrado, que ha abogado por una limitadora historia única que aprisionó a los márgenes todo aquello que desentonaba del canon que ha forjado.

A partir del diseño teórico-metodológico expuesto hasta este punto, la segunda parte de este escrito se centra en el análisis detallado de las acciones artísticas propuestas por Glicéria Tupinambá. A través de la recuperación de los mantos rituales del pueblo Tupinambá, la artista presenta estrategias multifocales de transgresión epistémica que cuestionan las instituciones y las formas de representación en el arte actual. La selección de esta propuesta artística responde a su capacidad para explicitar las limitaciones, simplificaciones y estereotipos presentes en las narrativas representadas en los museos, al tiempo que delinea alternativas destinadas a vincular narrativas contrahegemónicas como espacios de resistencia dentro de las mismas instituciones que, de forma persistente, las han marginado.

Se considera que la artista y su proceso de trabajo funcionan como índice ejemplar para comprender del cambio de paradigma en el sistema de arte actual –de la producción a la institucionalización– hacia la *indigeneidad* como apuesta transgresora. Además, Glicéria opera en un lugar óptimo para leerse como entre-medio de la cultura (Bhabha, 2003) o, más precisamente *c'hiixi*, cuando traducido y adaptado a las múltiples realidades latinoamericanas que conviven, se colindan y se repelen. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui, quien desarrolló este concepto, lo *c'hiixi* busca dar cuenta de una realidad donde «coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden, sino que antagonizan o se complementan» (2010: 7).

Encantados entran en el Museo

Las manifestaciones culturales, principalmente las de carácter religioso, de distintos pueblos originarios que habitan el actual territorio de Brasil se relacionan con elementos denominados *encantados* (Athias, 2022; Borges, 2020; Couto, 2008; Silva, 2022). Los *encantados* son entidades protectoras que pueden manifestarse en diferentes momentos y por distintas causas, desde la orientación política o reivindicativa (Borges, 2020; Couto, 2008) a la práctica de la cura (Athias, 2022). Estas entidades habitan o son la naturaleza –ríos, montañas, cascadas, bosques, animales– (Borges, 2020) y, de acuerdo con las cosmovisiones indígenas, suelen comunicarse con nuestro plano del mundo por medio de personas que operan como canales de interlocución –caci-

ques, *praiás*, *pajés*–, que se atavían con diferentes artefactos, como mantos y máscaras. Esos artefactos poseen una estrecha relación con los *encantados* y, por lo tanto, requieren un cuidado especial, ya que pueden contener su encantamiento (Damas, 2018).

En 2021 se organizó la exposición *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá / Essa é a grande volta do manto tupinambá* en la Galería Fayga Ostrower en la capital brasileña³ [1]. El equipo de curaduría, además de contar con personas investigadoras como Augustin de Tugny, Juliana Caffé y Juliana Gontijo, incluyó la participación de la artista, líder y activista indígena, antropóloga, docente e intelectual Glicéria Tupinambá –conocida también como Célia Tupinambá–⁴, quien, como indica su apellido, tiene ascendencia en el pueblo tupinambá. Este pueblo, uno de los primeros en establecer contacto durante la conquista europea, sufrió una invasión paulatina pero constante de su territorio, que se incrementó exponencialmente a finales del siglo XIX. Su combativo proceso de retomada territorial se consolidó entre los años 2004 y 2012 que, entre prisiones y torturas de autoridades indígenas, desembocó en la demarcación por la administración brasileña de parte de su territorio en la Serra do Padeiro, ciudad de Olivença, estado de Bahía (Alarcon, 2013).

Hacia el año 2000, un elemento reificó esas disputas: el manto tupinambá. Alrededor de este artefacto se ha ido articulando un imaginario fundamental para la recuperación cultural del pueblo tupinambá. Con motivo de la exposición *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento* se trasladó a São Paulo una de las capas plumarias que se conservaban en la colección del Nationalmuseet i København de Copenhague. Tras la visita de integrantes de la comunidad tupinambá de la Serra do Padeiro a la exposición montada en el edificio conocido como *Oca* –palabra que significa unidad habitacional indígena–, diseñado por el renombrado Oscar Niemeyer, decidieron que la pieza, su manto ritual, debería permanecer en suelo brasileño (Antenore, 2000). Aunque aquella solicitud de devolución, bastante adelantada a las discusiones actuales, no fuera atendida, se la puede ver como un prelude de sus reivindicaciones posteriores (Caffé y Gontijo, 2023), que se extendieron y complejizaron hasta la actualidad, como se comentará más adelante.

De acuerdo con Amy Buono (2018), actualmente se conocen once artefactos inventariados como mantos tupinambás, distribuidos en distintas colecciones, que hasta

hace poco tiempo pertenecían exclusivamente a instituciones europeas. Realizados con plumas de diferentes colores –destacando el rojo, obtenido de las plumas del guará– entrelazadas en una malla tejida con algodón, los mantos llegaron a Europa entre mediados del siglo XVI y finales del siglo XVII. Como ocurre con frecuencia en el caso de piezas extraídas de su contexto original y que formaban parte de los gabinetes de curiosidades de la época, resulta complejo mapear sus trayectorias.

Estos objetos participaron simbólicamente en la construcción del imaginario colonial sobre los indígenas forjado por la mentalidad occidental, que les atribuyó la reputación de salvajes y bárbaros. Las ilustraciones que acompañaron algunas de las primeras cartas y crónicas de viajes de la conquista de aquella franja de tierra muestran como el pueblo tupinambá realizaba rituales antropofágicos. Estos, de acuerdo con esas representaciones, incluían banquetes en los que se ofrecía carne humana, considerada un manjar por personajes ataviados con penachos y mantos de plumas (Buono, 2018; Tugny, 2021). Sorteando esas elaboraciones que pervierten la concepción de sujetos no hegemónicos, las investigaciones actuales apuntan a la utilización de los mantos en performances rituales funerarios –que podrían o no incluir canibalismo– y también como signos de poder en las festividades comunales (Buono, 2018). Según los relatos de los misioneros jesuitas (Leite, 1957), estos mantos eran empleados tanto por hombres como por mujeres, lo que evidencia su calidad de artefacto conectado con la esfera ancestral y su función como enlace con los encantados.

Glicéria Tupinambá ha jugado un papel clave en la revitalización de la tradición ancestral de los mantos, cuya técnica se creía perdida, junto a otros muchos saberes que fueron olvidados y borrados a lo largo del proceso de imposición cultural llevado a cabo en la colonización. Entre tanto, de acuerdo con el testimonio de la artista (Caffé y Gontijo, 2021; Selvagem, 2023), cuando decidió restaurar este saber, lo hizo de manera única, a través de dos fuentes principales: los sueños y la experiencia de sus antepasados, especialmente su madre y tía, quienes de forma ocasional portaban y transmitían este conocimiento. La interpretación del relato de la artista revela un enfoque multifocal que devela como el saber de pueblos originarios –en este caso, ejemplificado en la técnica plumaria– desafían y proponen otras vías conocimiento a aquellas legitimadas por la epis-

1. Vista de la exposición monográfica de Glicéria Tupinambá, *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá / Essa é a grande volta do manto tupinambá*, 2021. Galería Ostrower, Brasília. Foto: © Lucena de Lucena



temología occidental. Reivindica la tradición oral, guardiana de buena parte de las formas culturales de las sociedades originarias y tradicionales, y la vía de los sueños –terreno de los *encantados*–, que en muchas culturas indígenas es vista como un espacio sagrado y poderoso de conexión con los ancestros, el espíritu y el mundo natural. Los sueños, en este sentido, se constituyen como un espacio legítimo de conocimiento, algo que la razón occidental tiende a denostar.

El proyecto de confección de la pieza indumentaria, que luego se desplegó en distintos frentes, tuvo sus inicios cuando Glicéria supo por primera vez de la existencia del manto –*assojaba* en voz tupinambá–, en un suceso ocurrido con ocasión de la exposición del artefacto de las colecciones danesas en Brasil en el año 2000, como se ha referido anteriormente. La artista relata (Andrade, 2024) que Doña Nivalda, una de las personas tupinambás invitada a la exposición en São Paulo, regresó a la Serra do Padeiro y comenzó a circular un listado de firmas para solicitar la devolución del manto, explicando además qué significaba ese objeto. En aquel momento, Glicéria comprendió a qué se refería la letra de una canción tradicional que cantaba desde niña, que decía «O índio subiu a serra todo coberto de pena (...)» (Tupinambá, 2021). En 2006 Glicéria decidió confeccionar un primer manto como forma de agradecimiento a los *Encantados* que habían guiado al proceso de retomada del

objeto para su pueblo, iniciado dos años antes. En aquella ocasión ella aún no había tenido ningún contacto físico con los mantos. No obstante, decidió crear el primero basándose en su imaginación y en las conversaciones con su padre, que le explicó la técnica de un tipo de trama textil autóctona, el *jerejê* (Tupinambá, 2021).

En 2017, el antropólogo João Pacheco de Oliveira, profesor y conservador de las colecciones etnológicas del Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), invitó a Glicéria a exhibir un manto en la exposición itinerante *Os primeiros brasileiros*⁵. Ante la autorización de los *Encantados* (Andrade, 2024; Tupinambá, 2021), la artista decidió participar en la que sería la primera introducción de los mantos en el espacio institucionalizado de los museos. Este momento marca el comienzo de la trasgresión que este objeto sacralizado, *encantado*, opera en las instituciones, friccionando y visibilizando sus marcos de poder.

Capítulo aparte, que no suele figurar de forma explícita en las declaraciones de Glicéria Tupinambá, en 2020 tuvo acceso a fotografías de ocho mantos conservados en colecciones europeas, realizadas por la artista brasileña radicada en París Livia Melzi, en el marco de sus investigaciones para distintos proyectos (L. Melzi, comunicación personal, 26 de mayo de 2025). Dichas imágenes contribuyeron a que Glicéria pudiera recomponer técnicas tradicionales, hasta que, en

los años posteriores, visitó personalmente los acervos y reservas técnicas de diversos museos como parte de su proyecto artístico-activista e investigación académica.

Continuando con los *encantamientos* del manto en los espacios dedicados al arte, y adelantándose en el tiempo, después de la muestra en la galería de Brasilia en 2021 el siguiente paso del proyecto fue la organización de *Manto em Movimento*. Esta iniciativa consistió en una exposición basada en investigación, además de la circulación del manto por diferentes museos de arte y comunidades indígenas de São Paulo entre septiembre y diciembre de 2023 (Silva, 2024). El paso del manto por diferentes instituciones lo aleja de la condición de propiedad exclusiva y única, propia del pensamiento occidental y reflejado en la organización de los acervos y museos. En este sentido, *Manto em Movimento* se alinea con la creación del *posmuseum*, un espacio «que no se ciña a los estándares del museo occidental, que busque otras formas de exhibición y funcionamiento, al tiempo que aprende de los estándares que Occidente ha podido desarrollar gracias a su riqueza» (Vergès, 2024: 35). Además, de acuerdo con el postulado en este texto, el proyecto contiene los elementos que caracterizan la *indigeneidad*: la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por el matriz colonial y, por otra parte, actuar en el entremedio de cultura, en la fisura que el pensamiento originario provoca en el museo –institución occidental por antonomasia–.

El movimiento del *assojoba* ha tenido como último escenario, por el momento, la 60ª Bienal de Venecia en 2024. Fue una de las piezas seleccionadas para integrar el envío brasileño a la muestra, titulada *Ka'a Pûera: somos pájaros andantes*. Alineado con otros envíos nacionales⁶, la representación brasileña estuvo compuesta exclusivamente por personas de grupos originarios y, por primera vez en su historia, exhibió obras de artistas indígenas. Como declaración de principios, el edificio del pabellón de Brasil en los Giardini della Biennale pasó a denominarse pabellón *Hãhãwpuá*, una expresión que la etnia pataxó utiliza para referirse a un «gran territorio universal» (Gomes, 2024). Según el equipo de comisariado, formado por Arissana Pataxó, Denilson Baniwa y Gustavo Caboco Wapichana, el objetivo de la muestra era narrar parte de la historia de las resistencias indígenas en Brasil, de los cuerpos presentes en esas luchas por las reparaciones y restituciones, y aprender otras formas de enfrentarse y combatir la emergencia climática⁷.

Glicéria presentó la instalación *Okará Assojaba* [2] junto a otras propuestas del pabellón, creadas por los artistas Olinda Tupinambá y Ziel Karapotó. En su instalación, la artista reconstruyó, a través de un manto central adornado con plumaria y flanqueado por elementos que revelan la trama textil normalmente oculta bajo las plumas, una representación de un consejo tradicional del pueblo tupinambá (*okará*). Este consejo, integrado por líderes políticos, espirituales y mujeres, es el espacio donde se toman las decisiones fundamentales para su organización social. La intención, en sus palabras, es:

[...] entender como era essa sociedade Tupinambá, como é que vivia e como é que se comportava. Eu entendi que o manto tinha um lugar de governo, ele representava o governo na sociedade. Então, havia os pajés, os caciques e seis mulheres que usavam, que eram portadoras dos mantos, e havia o lugar dessa assembléia, a Okará, e aí se discutia a sociedade (Andrade, 2024: 159).

La instalación se completaba con la exhibición de diversas cartas enviadas por Glicéria a museos e instituciones culturales de Europa que conservan mantos tupinambás en sus colecciones y algunas de las respuestas recibidas. En las misivas, la artista describe que, durante su permanencia en la bienal, «por vontade do manto e orientação dos encantadas, ele estará disponível para visitar algumas instituições com o objetivo de encontrar seus parentes, tais como bordunas, flautas, machadinhas, além dos outros mantos –nossos ancestrais que estão guardados nos acervos europeus»⁸.

En un contexto de creciente demanda por la restitución o reparación de bienes expoliados o adquiridos de manera poco lícita por museos occidentales, Glicéria propone una alternativa fundamentada en el (re)conocimiento de esos artefactos como elementos activos, integrados en las sensibilidades y dinámicas de las comunidades que los produjeron. Además, señala que estas visitas, como parte de una nueva propuesta de *Manto em Movimento*, pueden «tecer novos diálogos e possíveis alianças em nossa luta por direitos, por reconhecimento e pela demarcação do nosso território»⁹. Esta afirmación pone de manifiesto el carácter activista de la *indigeneidad*, que utiliza herramientas del arte para promover cambios tangibles en la esfera social.



2. Vista de la instalación de Glicéria Tupinambá, *Okará Assojaba*, 2024. Pabellón *Hãhãwpuá*, 60ª Bienal de Venecia. Fotografía de la autora

Como forma de epílogo abierto para la trayectoria del artefacto, el 12 de septiembre de 2024 se realizó la ceremonia oficial de regreso del *assojaba* tupinambá a Brasil, que, presumiblemente, será expuesto en un espacio especial del Museu Nacional do Rio de Janeiro en la reinauguración prevista para 2026, tras el incendio que destruyó cerca del 85% de sus colecciones. La repatriación de la pieza fue resultado de una negociación articulada con el *Nationalmuseum i København* de Copenhague, a través de la representación consular del gobierno brasileño, el Museu Nacional de Rio de Janeiro y líderes indígenas de la Serra do Padeiro.

En este contexto parece indiscutible que el trabajo artístico y activista desarrollado hace casi una década por Glicéria Tupinambá, al poner en el foco la importancia del manto en la construcción y definición de la identidad tupinambá, constituye uno de los elementos subyacentes que impulsaron esta devolución. Su obra funciona como un dis-

positivo de militancia activa, capaz de intervenir en el terreno social con el objetivo de reequilibrar desigualdades y jerarquías originadas por los procesos coloniales.

Al mismo tiempo, al destacar el significado del *assojaba* para el pueblo tupinambá y evidenciar cómo su conservación en acervos y exposiciones de museos occidentales no se corresponde con los sentidos impregnados en el manto –vehículo de comunicación con los Encantados y con la ancestralidad–, se abrió una nueva vía de discusión impulsada por los tupinambá, quienes reclaman que la pieza sea restituida a su territorio. En dicha reclamación señalan que, aunque participaron en las negociaciones de repatriación, fueron excluidos de las discusiones sobre el destino del artefacto. Este episodio evidencia que, pese a los avances y críticas al orden establecido, la autoridad del museo y del conocimiento científico todavía tiende a superponerse a otras formas de saber y de legitimidad cultural.

Consideraciones finales

La representación de artistas que pertenecen a los pueblos originarios se hace cada vez más patente en exposiciones, museos y otros eventos organizados en los circuitos hegemónicos del arte actual. Algunas de sus proposiciones funcionan como ilustración del actual fenómeno de la *indigeneidad*, pues están configuradas por la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por el patrón colonial de poder y operan en el espacio posible de pensamiento fronterizo o entremedio de la cultura. Estas obras y artistas funcionan como elemento disruptivo que implosiona la jerarquía esencialista del arte y de la cultura promovidas por la epistemología occidental.

El proyecto de rescate técnico, simbólico y físico del manto tupinambá, articulado por Glicéria Tupinambá, puede leerse como un ejemplo completo de esas nuevas prácticas, ya que además de cumplir todas las características de la *in-*

digeneidad, es un ente disruptivo que, guiado por los *Encantados*, provoca e incita alternativas de diálogo, negociaciones y reflexiones para alcanzar un necesario «programa de desorden absoluto» (Vergès, 2024) y repensar estructuras que han estigmatizado y marginalizado a sujetos no hegemónicos, en pro de añadir otras formas y saberes que promuevan una convivencia equilibrada entre sujetos y naturaleza.

Como apunte final, cabe una reflexión sobre el peligro de la aceptación y vinculación acrítica de estas propuestas, elaboradas desde la *indigeneidad* por las instituciones centrales del sistema del arte. La simple inclusión de sensibilidades artísticas, estéticas o epistémicas distintas de aquellas para las cuales el museo ha sido creado no es solo insuficiente, sino también comporta riesgos. Una de las habilidades de este modelo institucional, cuando no es revisado analíticamente y en profundidad, es la de fagocitar lo diferente y contradictorio, domesticándolo y transformándolo en una pieza más (Rolnik, 2001).

Notas

* Con financiación de CULTURALITY. CULTUral heritage in RurAL remote areas for creative tourism and sustainability, HORIZON-CL2-2023-HERITAGE-0110113262, Programa Horizonte Europa 2030.

1 Durante los años 60, primero bajo la presidencia de John D. Kennedy y luego de su muerte con Lyndon B. Johnson, la política interamericana se basó en la asistencia económica, a través de la Alianza para el Progreso, con el objetivo de que el desarrollo económico de los países latinoamericanos fuera capaz de frenar el avance del comunismo. El giro de las políticas interamericanas se da con el cambio de gobierno, cuando el Partido Republicano asume el poder con Richard Nixon en 1968, apostando por un modelo de control político y militar medianamente encubierta a sus aliados, apoyando en varios casos a los regímenes dictatoriales leales a Washington. Véanse Calandra y Franco, 2012; y Fox, 2017.

2 Esta aclaración se debe porque en algunos sucesos de la Historia del Arte y de la historiografía de las exposiciones del siglo XX se incorporaron a exhibiciones de arte occidental prácticas o saberes indígenas, legitimadas como «arte» exclusivamente por el/la comisario/a o la institución. Prácticas impositivas que, por su vez, han sido ampliamente discutidas y debatidas (Barriostos, 2015; Poppi, 1991). Se entiende que las dinámicas en el campo actual funcionan a partir de otros códigos al incorporar exclusivamente sujetos indígenas que se autorreconocen como artistas, aunque pueda esconder otras problemáticas al acercarse a algunos casos realidades tan alejadas social y de tiempo histórico.

3 Del 16 de septiembre al 17 de octubre de 2021 fue presentada en la Capital Federal, en la Galería Fayga Ostrower (Funarte Brasília), continuando en itinerancia hacia la Casa da Lenha, en Porto Seguro, Bahía Alarcon, del 28 de octubre al 27 de noviembre de 2021.

4 De acuerdo con la artista, «na cultura Tupinambá quanto mais nome você tem, mais importante você é. Não é a questão de ter sobrenome, porque na cultura ocidental é o sobrenome que sobressai, mas, na cultura Tupinambá, o que importa é o tempo em que você nasce com o nome e quantos nomes você agrega até o final» (Andrade, 2024: 153).

5 La concepción y comisariado de la exposición estuvo a cargo de João Pacheco de Oliveira, contando con la decisiva participación de liderazgos indígenas de varios estados brasileros en los procesos de toma de decisión. Las piezas no fueron atingidas por el trágico incendio sufrido en el Museu Nacional en 2018, ya que se encontraban expuestas en otra institución. Se puede acceder a la versión virtual de la muestra en <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/>.

6 Otros logros históricos de esa edición de la Bial de Venecia, además de Glicéria, fueron Jeffrey Gibson como primer artista de las Primeras Naciones (Choctaw/Cherokee) en contar con una exposición individual en el Pabellón de Estados Unidos, o Inuuteq Storch como primer representante groenlandés e inuit (kalaallit) en el Pabellón de Dinamarca (Bailey, 2024).

7 Extraído del folleto de la exposición *Ka'Püera. Partecipazione brasiliana alla 60. Esposizione Internazionale D'Arte-La Biennale di Venezia* (2024).

8 Texto extraído de la carta enviada a la Pinacoteca Ambrosiana, expuesto en la instalación *Okará Assojaba*.

9 Texto extraído de la carta enviada a la Pinacoteca Ambrosiana, expuesto en la instalación *Okará Assojaba*.

Bibliografía

- ALARCON, Daniela Fernandes (2013), *O retorno da terra. As retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia* [Disertación de máster], Universidade de Brasília. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13431>.
- ALBERT, Bruce y KOPENAWA, Davi (2003), *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Foundation Cartier por l'Art Contemporain, París.
- ANDRADE, Rita Morais de (2024), «Vestir-se de almas ancestrais: Glicélia Tupinambá aponta o caminho», *dObra[s]*, n.º 40, pp. 150-161. <https://doi.org/10.26563/DOBRAS.140.1814>.
- ANTENORE, Armando (2000), «Somos tupinambás, queremos o manto de volta», *Folha de São Paulo*, 1 de junio.
- ANZALDÚA, Gloria (2016), *Borderlands. La Frontera*, Capitán Swing, Madrid.
- ATHIAS, Renato (2022), «Os encantados, a saúde e os índios Pankararu», en ALMEIDA, Luiz Sávio de y GALINDO, Marcos (eds.), *Índios do Nordeste: temas e problemas 3*, Edufal, Alagoas, Brasil, pp. 183-198.
- BAILEY, Stephanie (2024), «The transformative rise of Indigenous and First Nations artists», *Art Basel*, 17 de abril. <https://www.artbasel.com/news/indigenous-first-nations-artists-venice-sydney-biennale?lang=es>.
- BARRIENDOS, Joaquín (2015), «CONFLUÊNCIA ESFÉRICA. Curadoria global após 'Magiciens de la Terre'», *Art Research Journal*, 2(2), 1-14. <https://doi.org/10.36025/ARJ.V2I2.7293>.
- BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea y WEIBEL, Peter (dirs.) (2013), *The global contemporary and the rise of new art worlds*, ZKM, Centre for Art and Media, Karlsruhe.
- BHABHA, Homi K. (2003), «El entre-medio de la cultura», en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (coords.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 94-106.
- BORGES HENRIQUE, Fernanda (2020), «As múltiplas agências dos encantados: esboço de uma teoria política kiriri», *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 41, pp. 57-77. <https://doi.org/10.7440/antipoda41.2020.03>.
- BOVISIO, María Alba (2014), «El periplo del objeto mitológico: itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX», *Journal de Ciencias Sociales*, n.º 2, pp. 16-26. <https://doi.org/10.18682/jcs.v0i2.252>.
- BUONO, Amy (2018), «Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América», *Figura. Studies on the Classical Tradition*, vol. 6, n.º 2, pp. 13-29.
- CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (coords.) (2021), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá. Essa é a grande volta do manto tupinambá*, Conversas em Gondwana, São Paulo.
- CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (2023), «Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 7, n.º 2, pp. 23-47. <https://doi.org/10.20396/MODOS.V7I2.8670562>.
- BETANCUR JIMÉNEZ, Ana Cecilia (ed.) (2011), *Movimientos indígenas en América Latina. Resistencia y nuevos modelos de integración*, IWGIA, Copenhague. https://iwgia.org/images/publications/0563_Libro_Movimientos_indigenas_FINAL.pdf.
- COUTO, Patrícia Navarro de Almeida (2008), *Morada dos encantados: identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro-Buerarema, BA*. [Disertación de máster], Universidade Federal da Bahia.
- CUNHA, Manuela Carneiro da y VILALTA, Helena (2014), «Yanomami, Let's Talk», *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, n.º 37, pp. 28-37. <https://doi.org/10.1086/679374>.
- DAMAS, Vandimar Marques (2018), «O encantamento dos artefatos: trânsitos e mudanças de espaços e significados», *Visualidades*, vol. 16, n.º 1. <https://doi.org/10.5216/vis.v16i1.47299>.
- DE LA CADENA, Marisol, STARN, Davis y STARN, Orin (2009), «Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio», *Tabula Rasa*, n.º 10, pp. 191-224. <https://doi.org/10.25058/20112742.359>.
- DEL VALLE CORDERO, Alejandro Javier (2018), «Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 30, n.º 1, pp. 127-144. <https://doi.org/10.5209/ARIS.56463>.
- DOS ANJOS, Moacir (2015), «Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira», *Lua Nova*, n.º 96, pp. 163-176. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-6445163-175/96>.
- DOS ANJOS, Moacir (2016), «Arte índia», *Zoom. Revista de Fotografia*, 9 de junio. <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>.

- DOS ANJOS, Moacir (2017), «A arte brasileira e a crise de representação», *Zoom. Revista de Fotografia*, 7 de julio. <https://revistazum.com.br/columnistas/crise-de-representacao/>.
- EDER, Rita, CARBALLIDO, Emilio y BARRIOS TREVIÑO, José Luis (2006), *Marta Palau. Naualli*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexico.
- GIRALDO, Sol Astrid (2017), «Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 23, 2017, pp. 138-151.
- GOMES, René Lommez (2024), «Heirs of the feathered serpent: The emergence of Indigenous Contemporary Art in Brazil», en ROBERTSON, Iain, CHONG, Derrick y AFONSO, Luís Urbano (eds.), *Global Art Markets: History and Current Trends*, Taylor and Francis, Londres, pp. 111-125.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo (1999), «Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de 'antropología inversa'», *Hemispheric Institute. La Pocha Nostra*. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/397-pocha-texts-dioramas.html>.
- GUASCH, Anna Maria (2016), *El arte en la era de lo global, 1989-2015*, Alianza, Madrid.
- GUERRERO DÍAZ, María Teresa (1994), «Origen del arte textil colombiano contemporáneo», *Historia Crítica*, n.º 9, pp. 81-93.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2002), «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», *Goya. Revista de arte*, n.º 289-290, pp. 267-286.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003), «El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica», *Historia Mexicana*, vol. 53, n.º 2, pp. 341-390. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60053206>.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2013), «Recuperación prehispanista en la contemporaneidad: tradición, vanguardia y fortuna crítica», *Revista de Historiografía*, n.º 19, pp. 88-100.
- ARÉVALO, Carolina, LÉVI-STRAUSS, Monique, HOCES DE LA GUARDIA, Soledad y GAUTHIER, Michel (eds.) (2019), *Sheila Hicks: reencontro-reencounter*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- IBARRA PADILLA, Nidia Marcela (2019), *Entretejida en arte: la relación entre arte y artesanía en la obra de Olga Amaral de los años setenta*. Universidad de los Andes, Bogotá.
- JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli y GUASCH, Anna Maria (2020), «Indigenism(s)/Indigeneity: Towards a Visual Sovereignty», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-12.
- LEITE, Serafim (1957), *Monumenta Brasiliae. II. 1553-1558*, Monumenta Historica Societatis Iesu, Roma, pp. 377-391.
- LUCERO, M. E. (2007), «Entre el arte y la antropología: sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres-Garcí», *Comechingonia Virtual. Revista Electrónica de Arqueología*, n.º 3, pp. 106-131.
- LUGONES, María (2008), «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, n.º 9, pp. 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>.
- MIGNOLO, Walter (2010), *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.
- MIGNOLO, Walter (2015), *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004)*, CIDOB, Barcelona.
- POPPI, Cesare (1991), «From the Suburbs of the Global Village. Afterthoughts on Magiciens de la terre», *Third Text*, vol. 5, n.º 14, pp. 85-96. <https://doi.org/10.1080/09528829108576304>.
- QUEZADA SOTO, Pablo Esteban (2016), *Cultura y desarrollo. América Latina: de la década perdida a la globalización* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://hdl.handle.net/20.500.14352/27156>.
- QUIJANO, Aníbal (2014), «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 777-832.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018), *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- ROLNIK, Suely (2001), «Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...», *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, n.º 3, pp. 3-9. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300002>.
- SANTOS, Boaventura de Sousa y MENESES, Paula (eds.) (2014), *Epistemologías del Sur: perspectivas*, Akal, Madrid.
- SELTZER GOLDSTEIN, Ilana (2019), «Da 'representação das sobras' à 'reantropofagia': povos indígenas e arte contemporânea no Brasil», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 3, n.º 3, pp. 68-96. <https://doi.org/10.24978/MOD.V3I3.4304>.

- SELVAGEM - Ciclo de estudos sobre a vida (2023), *MEMÓRIAS ANCESTRAIS. O MANTO E O SONHO. Ciclo de narrativas 4. Glicéria Tupinambá* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=36HUTPYRNpE>.
- SERVIDDIO, Luisa Fabiana (2001), «Ser latinoamericano: lo precolombino como herramienta del discurso latinoamericanista en los años setenta», en *Poderes de la imagen*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, pp. 1-11.
- SIEBERT, Monika (2015), *Indians playing Indian. Multiculturalism and contemporary indigenous art in North America*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama.
- SILVA, Glicéria Jesús da (2024), «O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 8, n.º 2, pp. 294-333. <https://doi.org/10.20396/MODOS.V8I2.8675041>.
- SILVA, José Moisés de Oliveira (2022), «O ritmo do encantamento entre os indígenas do Alto Sertão de Alagoas segundo a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse», *Revista Mundaú*, n.º 11, pp. 107-125. <https://doi.org/10.28998/rm.2022.n.11.12586>.
- SONG, Sang-Kee (2001), «La sombra precolombiana en el 'ethos' barroco en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo», *Revista Iberoamericana*, n.º 194-195, pp. 251-265.
- SUCKAER, Ingrid (2017), *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones*, Samsara Editorial, Ciudad de México.
- TAYLOR, D. (1998), «A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's 'Couple in the Cage'», *The Drama Review*, vol. 42, n.º 2, pp. 160-175. <https://doi.org/10.1162/DRAM.1998.42.2.160>.
- TOSETTO, Guilherme Marcondes, LOPES, Dirce Vasconcellos y CONTANI, Miguel Luiz (2006), «Elementos de identidade cultural Yanomami nas fotografias de Cláudia Andujar», *Discursos Fotográficos*, vol. 2, n.º 2, pp. 255-275. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2006V2N2P255>.
- TUGNY, Agustín de (2021), «A volta histórica dos mantos tupinambás», en CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (coords), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá. Essa é a grande volta do manto tupinambá*, Conversas em Gondwana, São Paulo, pp. 30-43.
- TUPINAMBÁ, Glicéria (2021), «A visão do manto», *Zum. Revista de Fotografia*, n.º 21. <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>.
- VENTURA, Antoine (2016), «Viajeros y naturalistas (ss. XV-XIX, Europa-América) o cómo viajar sin precauciones por un tema torrencioso», *Elohi*, n.º 9, pp. 9-72. <https://doi.org/10.4000/ELOHI.981>.
- VERGÈS, Françoise (2024), *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo*, Akal, Madrid.
- ZÁRATE HERNÁNDEZ, José Eduardo (2019), «Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo», *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 16, n.º 40, pp. 57-84. <https://doi.org/10.29092/uacm.v16i40.697>.