

El museo AfroBrasil de San Pablo. Una mirada desde las estéticas decoloniales

Claudio Lobeto¹

Resumen

Pensar el Sur, desde la teoría decolonial, en particular en el campo estético, constituye un ejercicio de “despegue” de una historia eurocéntrica del arte que ha valorado, por ejemplo, la técnica por sobre el contenido y lo individual, el estilo sobre las sensaciones, la forma sobre la función, de forma tal de recuperar y re-conocer otras estéticas, en las que lo colectivo, el ritmo, lo vital, la corporeidad, el ritualismo y lo sensible, entre varios aspectos más (como bien señala Fanon), son constituyentes de esas subjetividades anuladas y posibles de ser abordadas superando un estado de “ausencia”, de “invisibilización”, de *no-ser*, hacia la construcción de una nueva subjetividad, de un empoderamiento y de un autoconocimiento de la(s) estética(s) decolonial(es).

En este sentido, en el Museo Afro Brasil en San Pablo, ubicado en el Parque Ibirapuera y fundado en el año 2004 por el artista bahiano Emanuel Araujo, es posible encontrar artistas que han recuperado un pasado conflictivo y que pugnan por visibilizar debates y disputas actuales. En esta ponencia, nos centraremos en el análisis de obras que pueden ser abordados desde una perspectiva decolonial.

¹ Sociólogo, Dr. en Artes. Profesor Adjunto de *Sociología y Antropología del Arte* e investigador en el Instituto de Arte argentino y latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. clobeto15@gmail.com

El museo AfroBrasil de San Pablo. Una mirada desde las estéticas decoloniales

A modo de introducción

La “opción decolonial” no solo ha atravesado –y atraviesa-, el debate en el campo de las ciencias sociales, sino que también está siendo crucial en el arte latinoamericano. Temáticas tales como la dominación colonial, indigenismo, migraciones, racismo, sexualidad, exotismo, violencia, corporalidad, política, género, afroamericanismos y espiritualidad, impregnan las obras de artistas latinoamericanos destacados, tales como Pedro Lasch, José Restrepo, Sidney Amaral, Ana Mendieta, Mestre Didi, Imayna Cáceres, Manuel Barón y Julián Santana, entre otros.

Esto ha dado lugar a innumerables salones, exposiciones y bienales, a tal punto de confluir el campo de las ciencias sociales con la praxis artística, como es el caso de la exposición “Estéticas decoloniales”, en Bogotá (2010), curada por Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski, que además de la exhibición de las obras, contó con talleres, debates y mesas redondas en torno a la decolonialidad, o la muestra “Memorias del subdesarrollo” en el Museo Jumex de Ciudad de México (2018) sobre el giro descolonial del arte en América Latina y hasta el Seminario “¿De qué va la (de)colonialidad?”, por Mignolo en el Malba (2016), por citar sólo algunos.

En este sentido, planteamos que en el Museo AfroBrasil, es posible asistir a la tensión entre la adscripción a formas *standarizadas* del museo moderno, en la que se privilegian determinados aspectos en detrimento de otros, y por otro, a la intencionalidad manifiesta de superar el ¿qué sucedió? por el ¿cómo pudo haber pasado esto?, instalando otras perspectivas más cercanas a lecturas críticas y eventualmente movilizadoras. Aspectos que se acercarían a una visión decolonial del arte, ya que “en vez de enfocarse en un arte socialmente comprometido predecible y mercadeable, el arte decolonial se concentra en una sacudida más profunda de los propios cimientos del arte occidental, realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a re-existencia.” (Mignolo: 2012, p. 55)

El museo Afro Brasil y algunas obras...

En este sentido, en el Museo Afro Brasil en San Pablo, ubicado en el Parque Ibirapuera - zona en la que convive con otros museos de importancia e inclusive el pabellón donde se realiza la mundialmente famosa Bienal de San Pablo-, fundado en el año 2004 por el artista bahiano Emanuel Araújo, tuvo como intención montar un espacio que recogiera y visibilizara la presencia afro en Brasil. En el mismo, es posible encontrar artistas que han recuperado en lo afrobrasileño un pasado conflictivo, pero que en simultáneo pugnan por visibilizar debates y disputas actuales. Inclusive –si nos apegamos a los dichos por su fundador y curador-, el museo e sí mismo constituye una apuesta a decolonizar las taxonomías y el coleccionamiento.

Apenas se ingresa al museo Afro Brasil, lo que enseguida llama la atención es la cantidad de elementos exhibidos. Artefactos, pinturas, fotografías, elementos de labranza, instrumentos de tortura, historietas, recortes de periódicos, instalaciones, artesanías, esculturas, banderas, altares, pinturas, grabados, vestimentas, videos, retratos, collares,

pulseras, dibujos, aros, objetos decorativos y más... Todo en un supuesto desorden y amontonamiento, que si bien permite hacer recorridos temáticos en particular, en cierta forma se despega de formatos conocidos y genera en el público una sensación de “*mercado de pulgas*” o de “*bricolaje*”. Si hay algo claro en este “desorden”, es que no hay una intencionalidad de darle un toque “posmo” o “under”, ya que el museo Afro Brasil es una suerte de museo etnográfico y de artes a la vez. Pero no al estilo de tener en sus salas la dedicada al “arte otro”, como bien se precie todo museo de bellas artes actual, sino de situarse en una perspectiva, en la cual las fronteras entre el arte culto, las artesanías y los objetos culturales –taxonomía hecha solo a modo de ejemplo-, no da lugar a la jerarquización de unas obras en detrimento de otras, o de artistas conocidos en lugar de producciones anónimas. Y aclaremos que esta afirmación no significa la adhesión a los géneros impuros o la hibridación y mestizaje en la cultura, sino simplemente porque hacer referencia a una estética decolonial y afrobrasileña, significa entrar en una lógica diferente a la de un museo de arte o etnográfico.

El mismo Araújo se refiere a los criterios con los que se pensó Afro Brasil. Especie de reconocimiento a aquellos primeros negros llegados como esclavos y que poblaron Brasil, pero también homenaje a quienes descollaron en las artes y otras disciplinas. Un museo de arte, pero a la vez de historia, en el cual se exponen ritos, costumbres y variadas visiones del mundo como síntesis de sincretismos y del diálogo intercultural entre Brasil, el Caribe, las Antillas y África. Un espacio que alberga las tradiciones, las memorias, las artesanías y el arte popular. Pero que también registra las manifestaciones del arte negro contemporáneo y que sirve para integrar “[...] las ansias del negro joven y pobre, contribuyendo a su formación educacional y artística [...] para colaborar en la construcción de un país más justo y democrático”. (Araújo. 2004)

Es cierto que hay una cierta clasificación y exhibición que obedece a patrones modernos, pero en el conjunto esto se diluye y prima una perspectiva de totalidad integrada en un conjunto. Recorrer el museo, es ir encontrando fragmentos de la cultura popular nordestina, obras de artistas africanos, caribeños y brasileños, objetos ritualísticos y vestimentas de ceremonias religiosas, en síntesis, apelaciones a un pasado esclavista y a la situación actual del negro en Brasil. De hecho, el acervo en la actualidad, está dividido en seis núcleos: África: diversidad y permanencia, trabajo y esclavitud, religiones afrobrasileñas, lo sagrado y lo profano, historia-memoria y artes plásticas, pero como dijimos, lo que prevalece es la continuidad y mezcla.

El director y curador señala que “El Museo Afro Brasil tiene, pues, como misión principal la desconstrucción de estereotipos, de imágenes distorsionadas y expresiones ambiguas sobre personajes y hechos históricos relativos al negro, que ciernen sobre ellos oscuras leyendas que un imaginario perverso aún hoy inspira y actúa silenciosamente en nuestras cabezas, como una guillotina, lista para entrar en acción cada vez que se vislumbra alguna conquista que represente cambios o el reconocimiento de la verdadera contribución del negro a la cultura brasilera” (Araújo: 2004).



Interior del museo Afro-Brasil**

Influencias, paralelismos, sincretismos e híbrides se observan en obras y prácticas que apuntan a desarticular discursos racistas y que se encuentran en una perspectiva decolonial del arte. Se podría argumentar –con cierta razón–, que esta supuesta decolonización del arte, termina replicándose en uno de los formatos más institucionalizados del campo artístico, en su versión eurocéntrica, coleccionista y colonizadora, como son los museos. Sin embargo y apelando a Mignolo, este autor señala

** Todas las fotografías fueron tomadas por Claudio Lobeto

que “...en vez de enfocarse en un arte socialmente comprometido predecible y mercadeable, el arte decolonial se concentra en una sacudida más profunda de los propios cimientos del arte occidental, realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a re-existencia.” (2012, p.55)

Esto tiende a visibilizar la presencia del afrobrasileño y la importancia de la existencia de un museo que anude un pasado colonial esclavista africano con un presente en la vida del país, destacable, más allá de las dificultades propias e intrínsecas que significa un espacio de mostración con todas las limitaciones y exclusiones que esto supone.

Es por esto, que Afro Brasil se presenta como un museo de la diáspora africana en América, que se contrapone a un relato oficial que ha ocultado no solo la herencia africana, sino también el papel de los negros en la construcción de la identidad nacional. Esclavitud, racismo y dominación, sobreviven hoy bajo formas de discriminación, exclusión y olvido. Y a pesar que el museo rescata las mezclas e híbrides, señala Araújo que “...no se puede olvidar que la cultura mestiza que se formó en la diáspora envolvió relaciones entre *desiguales*, entre *señores y esclavos*”. (2004)

Veamos algunas obras que se exhiben en el Museo Afro Brasil.



ABDIAS NASCIMENTO. *Oke-Oxossi*. 1970

En *Oke-Oxossi* (1970), Abdias Nascimento, reemplaza el lema positivista “orden y progreso” de la bandera brasileña por la palabra de origen ioruba “*Oke*” y la apelación a “*Oxossi*”, (*orixá*-divinidad) de la caza en la figura de la lanza en forma vertical. Cambio

de sentido, cuestionamiento a la identidad nacional y a un orden eurocéntrico racional-iluminista e ironía y reivindicación de un pasado africano se sintetizan y condensan en esta obra. Este artista fue un importante activista del movimiento negro y en su producción utiliza muchas imágenes de los *orixá*.



SIDNEY AMARAL. *Estudio para "Incómodo"*. 2014

Se pregunta Sidney Amaral ¿Como la colonialidad habla en los cuerpos marcados por la geopolítica imperial racializante? ¿Cómo experimentan esos cuerpos la liberación en su

lucha permanente y feroz contra la colonialidad? Reconocido como uno de los nombres principales del arte contemporáneo afrobrasileño por su abordaje de la temática étnico-racial, este artista hizo grandes aportes a ese segmento de las artes visuales, abordando temas históricos como la esclavitud estructural en Brasil y su continuidad en el presente.

En “*Incómodo*” (2014), Sidney Amaral aborda la temática étnico-racial en el plano histórico y como la esclavitud estructural en Brasil posee cierta continuidad en el presente -no en la figura de la esclavitud-, pero sí de una relación diferente de la sociedad blanca brasileña con el negro. Este es un trabajo en el que presenta su interpretación sobre el proceso colonial y esclavista en Brasil para lo cual dispone varios paneles con el fin de interpelar al espectador a pensar las representaciones históricas y las narrativas hegemónicas. Así aparecen imágenes de su propia vida y la lucha de los esclavos. La pregunta que se hace es ¿en qué forma nuestras epistemologías, nuestros modos de conocer y pensar el arte son contaminados por una mirada blanca y excluyente.

Si bien no es parte de la colección permanente, “*Mae preta ou a furia de Iansá. Madre Negra o la furia de Iansá*” (2014), basada en una imagen de la película *Cristo Rey* (2013) de la directora dominicana Leticia Tono, asume la situación de los jóvenes negros en las calles paulistanas. Pero no casualmente utiliza la figura de *Iansá, Orixá* femenina de las religiones afro-brasileña y afro-cubanas y diosa guerrera de los vientos y de las tempestades. En la obra de Amaral, la hibridez cobra sentido, ya que no es el resultado de un producto surgido entre el cruce de una cultura dominante y otra subalterna, sino que aquí intenta establecer una suerte de continuidad, que supera el sincretismo religioso y se ubica en un nivel de denuncia social actual. Entre un pasado mítico –y esclavo-, que se actualiza en una urbe, Sidney Amaral traza un paralelo entre la mujer que defiende a su hijo e *Iansã*, diosa en la mitología *yoruba* y así traspone el mito a San Pablo.



SIDNEY AMARAL. *Mae preta ou a furia de Iansá*. 2014

Como parte de los flujos y reflujos entre las culturas africanas, latinoamericanas y europeas, Rubem Valentim, artista brasileño, es quizás el que ejemplifica más elocuentemente esto, combinando de manera antropofágica la tradición constructiva, con

las referencias al universo religioso afro-brasileño. En *Construcciones Afro-atlánticas* (1978), combina elementos geométricos que se estructuran de manera casi simétrica, pero sus pinturas están más cerca de una compleja cosmogonía *yoruba*, que de un encuadramiento abstracto-geométrico.



RUBEM VALENTIM. *Construccoes Afro-atlánticas*. 1978.

En la instalación, *Stupides et inútiles* (2007) Aston, artista oriundo de Benim utiliza una variedad de plásticos descartables tales como tapas de botellas, corchos, envases, alambres, pedazos de madera, todos de uso cotidiano que encuentra y recolecta en sus paseos. Su instalación remite a un gran viaje por el Atlántico y los viajes de los navíos negreros de esclavos. Se observan tres embarcaciones grandes que simulan las carabelas de Cristóbal Colón. Se puede ver representado el mapa de África, en el cual se amontonan figuras a caballo, soldados y cuerpos muertos. La pequeñez de los objetos, dispuestos en el suelo y formando un gran mapa de África remite a la empresa colonial y esclavista, a las migraciones forzadas, a la diáspora africana, pero también denuncia el excesivo e irracional consumo de bienes y la consiguiente contaminación del planeta.



ASTON. *Stupides et inútiles*. 2007.

Rosana Paulino investiga la situación social de la mujer negra en Brasil, construyendo imágenes fuertes que critican el mantenimiento del sistema de desigualdades, expresados en gestos, actitudes y publicidades, a veces en forma disimulada y otras más evidentes. Su preocupación se centra en las expectativas entre el deber ser y el dictamen social. En este sentido indaga en torno a los estereotipos a los que son sometidos los afrobrasileños. Oriunda de una familia de pocos recursos, su obra se caracteriza por la formulación de críticas y cuestionamientos a las históricas estigmatizaciones y discriminaciones contra el universo femenino y negro. En “*O baile*”. (2004), Paulino apunta al mito de la fiesta de presentación, pero que se repite en la vida cotidiana de las adolescentes y jóvenes,

sometidas a ocultar determinados rasgos tales como el cabello rizado, o el color de la piel. Asociada con otra corriente artística reciente (llamado arte historia) que valora la relación entre una crítica social e histórica y una experiencia altamente subjetiva, la artista utiliza íconos de Hollywood y de la literatura y cinematografía infantil para revelar modelos de belleza oficial que generan angustia y sufrimiento en las niñas negras.



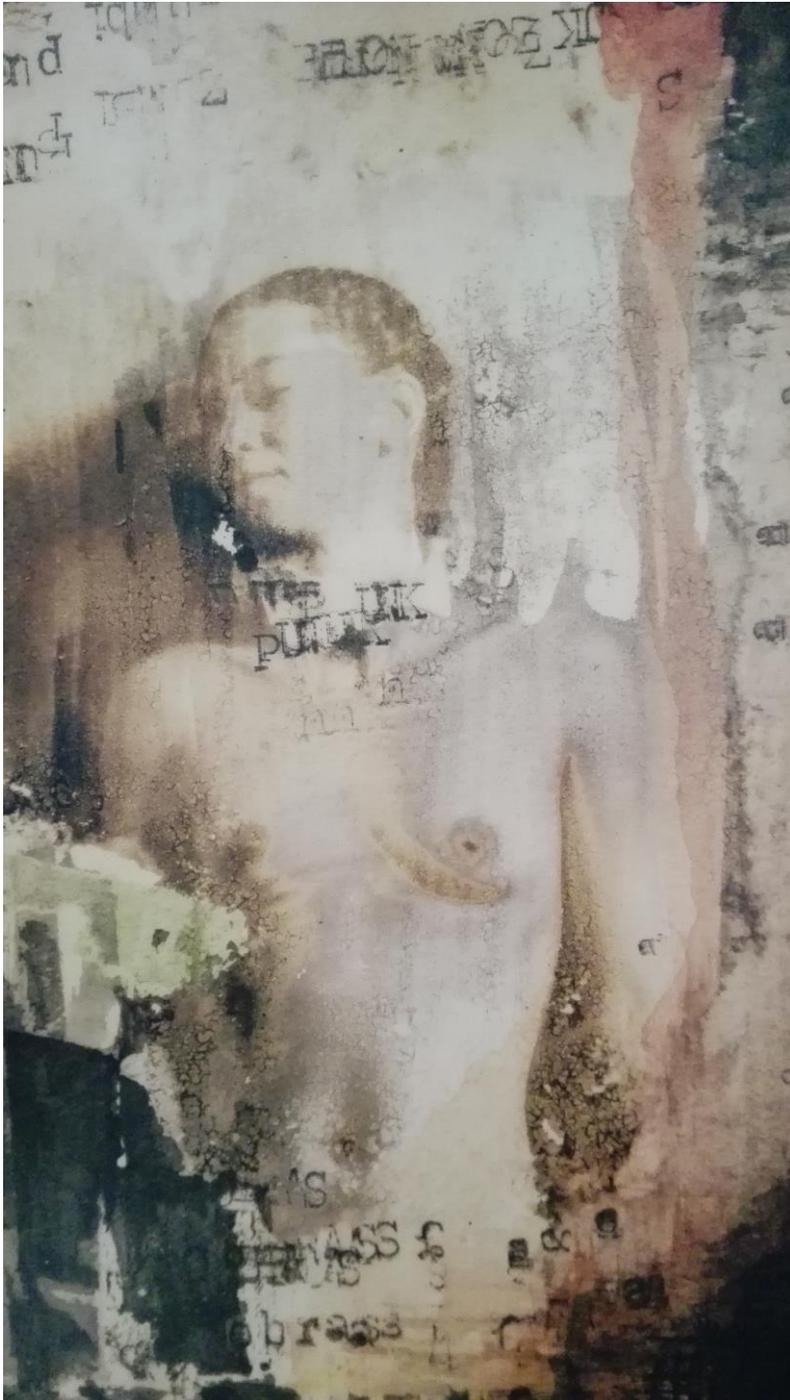
ROSANA PAULINO. “*O baile*”. 2004.



Detalle de “*O baile*”. 2004.

En una línea similar se encuentra Eustaquio Neves. Oriundo de Minas Gerais, en su producción se destacan los retratos y la temática ciudad-campo. Su técnica se caracteriza por el uso de la cámara analógica, la manipulación de las imágenes fotográficas y el trabajo sobre los negativos. La superposición de elementos que interfieren y trastocan la imagen original da como resultado figuras, cuerpos y situaciones borrosas, fantasmales y alegóricas de la tragedia de la esclavitud y de la situación actual de los afrobrasileños. En la serie “*Objetivación del cuerpo*” (1999-2000) cuestiona la explotación del cuerpo por los medios masivos de comunicación. La exotización de los cuerpos femeninos negros, es la continuación de la construcción de la mirada colonial, en la cual la mujer

africana no solo era mano de obra esclava, sino también objeto sexual de los colonizadores blancos. Al respecto, Neves en una entrevista manifestó: “Vivimos casi cuatro siglos como esclavos en Brasil y hasta hoy, ciento veintinueve años después de la abolición de la esclavitud, seguimos siendo invisibles para una gran mayoría blanca que parece creer que el país se hizo exclusivamente para ella”. (2018)



EUSTAQUIO NEVES. “Objetivación del cuerpo”. 1999-2000.

Señalamos anteriormente que no solo obras de artistas “legitimados” se encuentran en este museo, sino también una amplia colección de objetos tribales. Objetos de culto y

rituales que condensan energías de diversa índole, que fueron utilizados para ritos de iniciación, de pasaje, de poder, ceremoniales y liturgias. Sus líneas, contornos, volúmenes y colores no tenían solo una función decorativa, sino que encarnaban simbologías y usos de diferente índole. Esos objetos fueron mutando a lo largo de los siglos, cambiaron no solo sus formas, sino también sus funciones, pero mantuvieron cierto carácter mágico-religioso que trascendió y se instaló en la cotidianidad de los afrobrasileños.

Al respecto, en una entrevista reciente, Rosana Paulino se refirió a un hilo conductor en el campo de las artes visuales negras que va desde el barroco al modernismo y es la ligazón con la espiritualidad, lo mítico y lo religioso. Esto ha impactado más en los artistas del nordeste brasileño, en especial en el estado de Bahía, tales como Ruben Valentim, el fundador de Afro Brasil Emanuel Araújo y Deoscóredes Maximiliano dos Santos, más conocido como Mestre Didi. (Paulino: 2018)

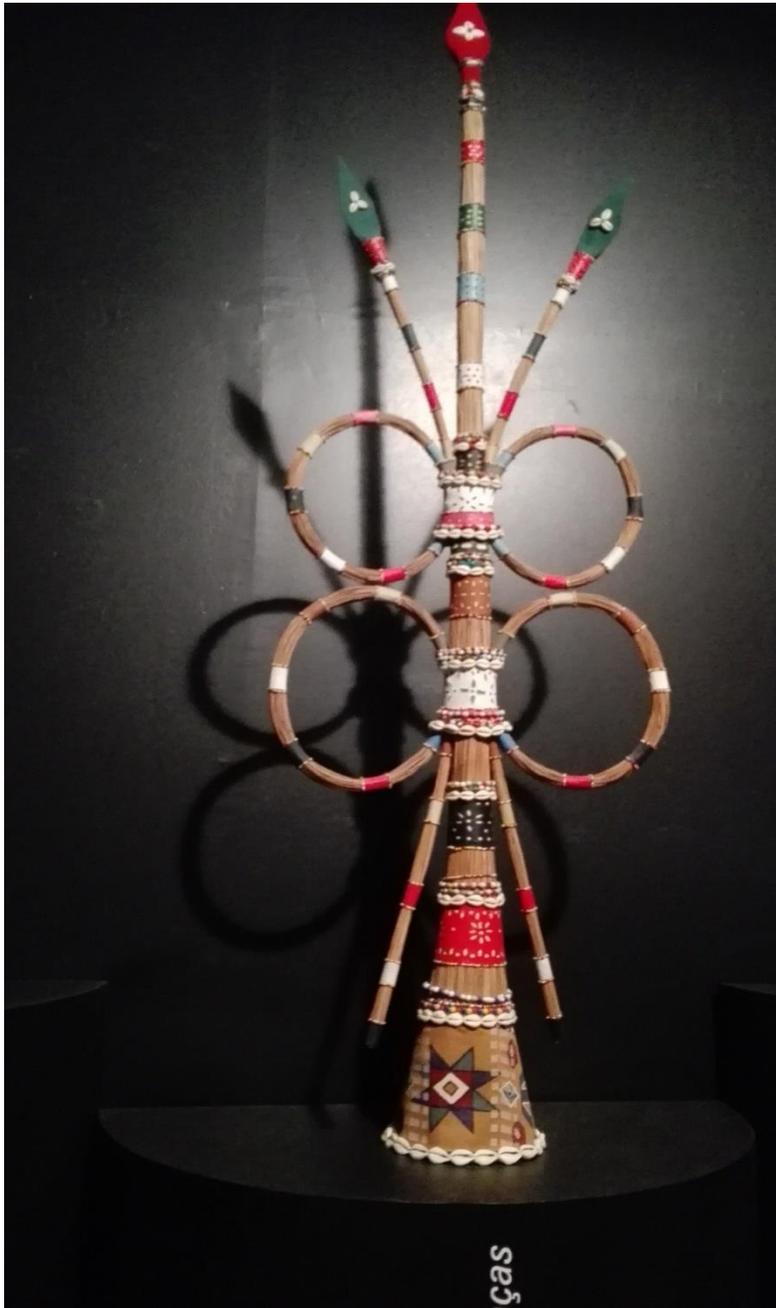
Mestre Didi no solo incursionó en las artes, sino que llevó adelante un sinnúmero de acciones de visualización y reconocimiento de la cultura afrobrasileña, tales como fundar la Sociedad Cultural y Religiosa *Ilê Asipá* de cultos ancestrales *Egun* y participar activamente en el Instituto Nacional de Tradición y Cultura Afro-Brasileño. En forma similar a otros artistas afrobrasileños, Mestre Didi no concibió la práctica artística desvinculada de la naturaleza, de la “madre-tierra”, de lo mítico. Inmerso en un universo donde lo sagrado y la experiencia de lo sensible se inscribe en una cosmogonía de un pasado africano y “aggiornado” a un presente brasileño, este “sacerdote-artista”, como se lo conoce, es uno de los que expresa, a través de su producción estética, una relación intimista con un universo existencial, donde lo ancestral y la cosmogonía de pueblos africanos se funden con su experiencia de vida en Salvador de Bahía.



MESTRE DIDI. Fragmento de video. *Performance ritual*. 2013

Utiliza en sus producciones, elementos naturales como semillas, cuero, caña, hojas y búzios, que dispone recreando códigos simbólicos que expresan desde lo formal, una estética que enlaza lo sagrado con lo profano. “Completamente integrado al universo *nagô* de origen *yorubana*, revela en sus obras una inspiración mítica, formal. El lenguaje *nagô*

con el que se expresa es el discurso sobre la experiencia de lo sagrado. Sus obras tienen el poder de hacer presente el lenguaje abstracto conceptual y emocional elaborado a partir de los orígenes de sus predecesores. Tienen el poder de hacer presentes los acontecimientos pasados, de restaurar y renovar la vida. A través de sus actividades y trabajos, Didi contribuye a la reconstrucción y recreación del sistema cognitivo emocional de toda la comunidad, tanto en relación con el cosmos como con la realidad humana.” (Elbein do Santos, 1996)



MESTRE DIDI. *Cetro lança de terra para alem*. 2007.

Hemos señalado en varios pasajes, como en el museo AfroBrasil, el eje principal en el cual se centró el armado y muestra de la colección, tuvo que ver con una perspectiva que optó por incorporar todo aquello que consideraba parte del acervo cultural de los afrobrasileños, incluyendo inclusive a las artesanías y demás manifestaciones del arte

popular y hasta de consumo masivo. En el campo literario, unos pequeños folletos-libros comercializados en quioscos con temáticas variadas, siguen siendo hoy parte de la cultura popular. Provenientes de la península ibérica en la época de la conquista, se las conoce como “literatura de cordel”.



Literatura de cordel

Otras en formatos más recientes, como el comic *Angola Janga*, de Marcelo D'Salete, ocupa un lugar destacado en el museo. En esta novela, se relata la historia de la *pequena Angola*, reino africano en el Brasil entre 1580 y 1710. Fugitivos esclavos y sus descendientes formaron lo que se conoció como *el Quilombo dos Palmares* en Pernambuco. Este *quilombo* –palabra que deriva de *kimbundu* y que en sus orígenes en el Río de la Plata se la vinculó a los prostíbulos de clase baja-, se organizó y resistió los ataques del ejército colonial portugués, convirtiéndose así en un símbolo de libertad para los negros esclavizados.



MARCELO D´SALETE. *Angola Janga*.

Conclusiones en proceso...

En *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1999), la investigadora canadiense Mary Louise Pratt, introduce la categoría de *zona de contacto* como “el espacio de los encuentros coloniales, en el cual personas geográfica e históricamente separadas entran en contacto unas con otras y establecen relaciones de poder asimétricas y permanentes, en las que prevalecen la coerción, desigualdad y el conflicto” (p.27). En estas relaciones que se establecieron entre conquistadores y colonizados, Pratt plantea que las zonas de contacto incluyen dinámicas de intercambio intercultural, con características diversas y múltiples. Pasado y presente se activan en zonas de exclusión y cambio, continuidades y discontinuidades, dominación y resistencias encubiertas, rechazos y aceptaciones condicionadas, en suma, una serie de movimientos que se atraviesan, se construyen y deconstruyen permanentemente.

A partir de esto, el museo AfroBrasil se erige como una zona de contacto, en el sentido de un espacio que descontextualiza, resemantiza y desterritorializa los objetos y obras expuestos en su interior. Pero en simultáneo, no exhibe en forma pasiva los procesos de racialización, la negritud y la herencia africana, sino que intenta correrse de un lugar acrítico -y en cierta manera lo logra-, cuando repone el ¿por qué sucedió esto? y el ¿qué pasa hoy? Desplaza así, la mirada de la exotización del objeto a la visibilidad del proceso esclavista colonial y de las condiciones actuales de los afrobrasileños.

En este sentido, este museo se inscribe en los intentos por descolonizar la relación entre una memoria colectiva en permanente construcción y un presente disputado. Vale la pena, para terminar, citar las palabras de su fundador y curador Araújo. “En la perspectiva del negro, esta es una historia de mucho y doloroso trabajo, de incertezas, incomprendiones e inconciencia, que todavía hoy persiste en la mentalidad de parte de la elite brasilera. No es solamente una historia de preconceptos, racismo y discriminación, es sobre todo, una

historia de exclusión social de las más dañinas y permisivas, en ese abismo de desigualdades creadas y cristalizadas en Brasil como herencia de la esclavitud” (2005).

Bibliografía

Antonacci, María. (2016). “Decolonialidad de cuerpos y saberes”, en Gandarilla, José Guadalupe (ed.). *La crítica en el margen*. México. Akal.

Araújo, Emanouel. (2004). *Catálogo y paneles del Museo Afro Brasil*. San Pablo.
<http://www.museuafrobrasil.org.br/es/presentaci%C3%B3n/un-concepto-en-perspectiva>

Césaire, Aimé. (1955) (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid. Ediciones Akal.

Clifford, James. (1995). *Dilemas de la Cultura*, Barcelona, Gedisa.

Elbein, Juana. (2012). “Ensaio Mestre Didi”. Entrevista en *Revista Veracidade*, N° 8. Salvador de Bahía. Septiembre.

http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/v8/index.php?option=com_content&view=article&id=18&Itemid=4

Fanon, Frantz, (1952) (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid. Akal.
http://piensachile.com/wp-content/uploads/2018/08/Piel-negra-m%C3%A1scaras-blancas_Frantz-Fanon.pdf

Gomes, Nilma L. (2010). “Intelectuais Negros e Produção do Conhecimento: Algumas Reflexões sobre a Realidade Brasileira”, en Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo. Cortez.

Grüner, Eduardo. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires, Paidós.

https://monoskop.org/images/8/8e/Mignolo_Walter_Gomez_Pedro_Pablo_eds_Esteticas_y_opcion_decolonial_2012.pdf

Mezilas, Glodel. (2015). *El trauma colonial entre la memoria y el discurso. Pensar (desde) el Caribe*. Florida. Educavision,

Mignolo, Walter y Gómez, Pedro. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá. Univeridad Distrital de Caldas.

Neves, Eustaquio. (2018). Entrevista en *Contemporary And América Latina*. Marzo
<http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>

Pratt, Mary. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México. Fondo de Cultura Económico.

Quijano, Aníbal. (2000). “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”, en E. Lander (comp.) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO. Buenos Aires.

Paulino, Rosana (2018). Entrevista en *Contemporary And América Latina*.

<http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>.
Febrero.

Rufer, Mario. (2018). “La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales”. *A contra corriente, revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 15, N° 2. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
http://clacsovirtual.org/2019/pluginfile.php/27798/mod_folder/content/0/La%20memoria%20como%20profanacio%CC%81n.pdf?forcedownload=1

Santos, Boaventura de Sousa. (2018). *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires. CLACSO.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/0181203040213/Antologia_Boaventura_Vol1.pdf.

Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.