

## CAPÍTULO 5

# Arte contra el racismo: Moisés Patrício y Mirta Toledo

*Ana Bugnone*

### Introducción

¿Qué hace o qué puede hacer el arte contra el racismo?, ¿qué potencialidades y medios tiene? Sin desconocer sus límites, me interesa en este capítulo responder estas preguntas desde las prácticas artísticas de Moisés Patrício (São Paulo, 1984) y de Mirta Toledo (Buenos Aires, 1952). Como veremos, sus propuestas son diferentes y el punto de unión que nos permite analizarlas de forma conjunta es que ambos se propusieron expresar una ruptura en términos visuales y políticos con el racismo.

Estos artistas provienen de países -Brasil y Argentina- y de sociedades cuyas historias socioculturales son divergentes. Sin embargo, hay cuestiones comunes, como el ideal blanco y eurocéntrico que las constituyó, por un lado, y la ausencia -al menos desde sus percepciones- de una matriz afro e indígenas en las currículas académicas y en las producciones artísticas más hegemónicas de los dos países, por el otro.

Patrício es un artista y educador brasileño afrodescendiente que vive y trabaja en São Paulo. Vincula su práctica artística con un proyecto que se aboca a develar y poner en tensión el racismo existente en la actualidad en Brasil, específicamente en São Paulo. Resulta de interés analizar sus *performances* en las que se destaca el énfasis puesto en el cuerpo y elementos de la cultura negra en Brasil, como el candomblé. Según el artista, sus referencias son afro-orientadas y parten del conocimiento que construyó en espacios ligados a las prácticas religiosas y culturales de ascendencia africana.

Toledo es una artista argentina que residió en Estados Unidos y actualmente vive en Buenos Aires, hija de un hombre afro-guaraní y una mujer española. Trabaja con diversas prácticas creativas, como la escultura, la pintura, el *collage* y la escritura. Su producción se centra en resaltar la diversidad étnica, sus raíces indígenas, así como trabajar con las imágenes de afrodescendientes, al tiempo que cuestiona el ideal pro-europeo en la construcción de la imagen. Sostiene que desea resaltar las diferencias contra la masificación cultural. Ambos artistas son reconocidos en sus medios de trabajo, han recibido premios y actualmente se encuentran en actividad.

Presento en este capítulo las modalidades particulares que adquieren las prácticas artísticas y discursivas de Patricio y Toledo en relación con una posición antirracista, para compararlas y comprender la forma en que dichas prácticas se vinculan con la política en sus contextos específicos históricos y actuales y determinar si estas prácticas producen nuevas modalidades de producción visual del presente, oponiéndose a discursos nacionales hegemónicos y vigentes sobre la “mixtura de razas” en Brasil y la descendencia puramente europea en Argentina.

Esta investigación se inserta en el marco de los estudios sociales del arte desde una perspectiva decolonial (Mignolo, 2010, 2011; Quijano, 1998, 2000, 2014; Maldonado-Torres, 2007, 2008), específicamente aquella que permite analizar materiales artísticos. Este enfoque, surgido en los últimos años por pensadores latinoamericanos y emparentada con los estudios post-coloniales, hace énfasis en la colonialidad del poder en función de que la construcción de la modernidad estuvo directamente ligada a la conquista de América y a la caracterización y clasificación del mundo a partir de un criterio racista. Los estudios decoloniales realizan una crítica al eurocentrismo y a la racialización de las relaciones sociales y económicas. Bajo este marco, se han generado estudios denominados estéticas decoloniales, en cuyo seno han sido fundamentales la participación de Mignolo (2011), Gómez y Mignolo (2012), Grüner (2000, 2001) y Rivera Cusicanqui (2010). Según Gómez y Mignolo, “el arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad” (2012, p. 13). En esta línea, Cusicanqui (2010) ha estudiado las imágenes producidas en el siglo XVI por uno de los inspiradores de los estudios decoloniales, Felipe Waman Poma de Ayala, desde el enfoque de la sociología de la imagen. La autora sostiene que “las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica [...], permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (Cusicanqui, 2010, p. 5). En este sentido, la perspectiva adoptada en este trabajo permitirá ampliar el anclaje teórico de la investigación en cuanto consideramos que las prácticas artísticas antirracistas provenientes de Brasil y Argentina hacen particularmente pertinente este enfoque.

A partir de Raymond Williams –para quien “el arte, aunque claramente relacionado con las otras actividades, expresa ciertos elementos de la organización que, de acuerdo con los términos de esta, sólo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003, p. 55)– y Jacques Rancière (2002, 2005, 2010), he concebido una noción de *politicidad* que permite identificar los modos en que el arte desestructura las convenciones y las expectativas sociales del campo a través de sus producciones, acciones y discursos. Rancière (2002) sostiene que la estética puede pensarse como una de las formas (la otra es la política) que produce una reconfiguración de los datos sensibles a partir del disenso, una experiencia sensorial específica que ofrece nuevas configuraciones del espacio y del tiempo, de lugares y funciones de los sujetos y objetos. Esta conceptualización permite especificar la relación entre arte y política, no profundizada en los estudios de las estéticas decoloniales. Asimismo, retomamos la iniciativa de Grüner, quien propone pensar el arte como *otra* forma de comunicación, es decir, que permite

“desarticular las visiones estabilizadas e institucionalizadas, mostrando que hay siempre una diferencia posible” (2000, p. 2).

Por otro lado, este trabajo se sustenta en una concepción sobre la visualidad que se enfoca en los objetos “mediante los que se hace posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad por medio de la circulación pública de ‘efectores culturales’ promovida a través de canales en los que la visualidad constituye el soporte preferente de comunicación” (Brea, 2005, p. 7). Así, cobran importancia los “actos de ver” en un orden de visibilidades conformado en un tiempo y espacio determinado que compone una serie de reglas para el ver y ser visto, mirar y ser mirado.

El racismo, desde la perspectiva decolonial, se basa en la afirmación de que después de la conquista de América la clasificación racial organiza el mundo. Así, la “raza” constituye una experiencia básica de la dominación colonial, y esta incluye una racionalidad específica que es el eurocentrismo (Quijano, 2000). Esta clasificación racial estableció relaciones de dominación, donde “indios”, “negros” y “mestizos” se definieron por su relación en las jerarquías y roles correspondientes, ubicados siempre en un lugar de inferioridad. La constitución de las naciones incluyó procesos de otrificación y racialización, produciendo lo que Segato denomina “formaciones nacionales de alteridad”, en tanto “representaciones hegemónicas de nación que producen realidades” (2007, p. 29) y que pueden ser pensadas con Anderson (1993) como “comunidades imaginadas”, aunque con una carga no solo simbólica, sino también con resultados son bien concretos. La propuesta de este trabajo supone, como sugiere Menéndez, incluir “análisis a través de otros espacios marginales donde el poder y el racismo se revelan tal vez de forma más decisiva y significativa” (2002, p. 30), en función de una perspectiva que estudie el “racismo intersticial”, es decir que busca comprender procesos del poder y del racismo que, sin negarlos, vayan más allá más allá de “aquellos lugares donde explícitamente emergen y funcionan en tanto poder o racismo” (p. 30).

Podemos afirmar como nuestra hipótesis principal que las producciones artísticas y discursivas de Moisés Patrício y de Mirta Toledo que involucran una posición antirracista, implican 1) una visibilización de la problemática étnica en Brasil y Argentina, oculta bajo el paradigma de la blanquitud como ideal estético; 2) una apuesta política a la disrupción respecto de: a) los lugares y funciones asignados en el campo artístico a lxs artistas cuya adscripción étnica esté definida por la condición de afrodescendiente y de descendiente indígena, b) el tipo de obras y su contenido en términos semánticos, que se posicionan críticamente respecto de la mirada eurocentrista del mundo, especialmente de América Latina. Según esta hipótesis, lxs artistas analizados producen repertorios de imágenes y discursos que remiten a visualidades y ocupaciones de espacios por parte de sujetos –lxs artistas– y objetos –las obras– disruptivas y disensuales en relación con las representaciones locales-nacionales de la conformación racial, donde la blanquitud y la inmediata referencia al ideal europeo producen visualidades dominantes. La implicancia política de estas producciones podrá verse a través del análisis material y discursivo de ambxs artistas en vinculación directa con los procesos socioculturales históricos y actuales.

Metodológicamente, esta investigación de corte cualitativo se llevó a cabo desde la perspectiva de la transdisciplinariedad. Esta implica, analizar las prácticas artísticas desde el cruce de diversas disciplinas, teniendo en cuenta sus limitaciones y diferentes paradigmas, por lo tanto, sin caer en una sumatoria de citas de diversas proveniencias (Richard, 2014). Esta perspectiva transdisciplinaria complejiza el análisis de los fenómenos artísticos. Así,

lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etc.) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento. (Richard, 2014, p. 18)

La importancia de construir un análisis social y políticamente situado de las prácticas artísticas, refiere no sólo a una elección metodológica sino también –y fundamentalmente- a la necesidad de elaborar un pensamiento complejo y crítico.

Esto coincide con un tipo de abordaje como el que proponemos para referirnos a la visualidad, dado que para el estudio de las prácticas artísticas y discursivas de Moisés Patrício y Mirta Toledo, utilizamos la estrategia de los “estudios culturales visuales” (Brea, 2005, 2009). Estos exceden las divisiones tradicionales disciplinarias y proponen la ampliación del campo de estudios desde una posición crítica, centrados en el estudio de la producción de significado cultural a través de la visualidad. Lo visual es el resultado de una producción eminentemente cultural, por lo que, según Brea, “no hay hechos [...] de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos” (2005, p. 8), y esto supone que están “políticamente connotados”, en tanto implican “todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionado con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado [...] y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que todo ello conlleva” (2005, p. 9). Dicha perspectiva resulta particularmente adecuada para este estudio porque permite analizar si las prácticas de Patrício y Toledo implican formas de visibilizar el racismo existente en ambos países, al mismo tiempo que poner en el espacio de circulación pública obras que, paradójicamente, al tiempo que hacen “ver”, demuestran la invisibilización social de estos problemas.

Este trabajo propone un estudio de casos de tipo comparativo cuyo objeto de estudio está conformado por obras de arte y discursos producidos por Moisés Patrício y Mirta Toledo a lo largo de su trayectoria artística. La selección de los casos estuvo guiada por la relevancia de la posición antirracista que orienta las producciones de ambos artistas.

## Moisés Patrício: *Presença negra*

En febrero de 2015, Moisés Patrício y Peter de Brito<sup>51</sup> (1967, Gastão Vidigal), lanzaron el manifiesto “A presença negra”, donde proponen realizar acciones performáticas para hacer ver la *presença negra* en inauguraciones de exposiciones en espacios de exhibición artísticos. Parten de la afirmación de que en Brasil

a desproporção na representação numérica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais, é surpreendente e reveladora.

É bem pouco comum encontrar artistas afrodescendentes representados no rol de artistas das galerias comerciais, bem como na maior parte das exposições de artes visuais no País. Essa realidade se reforça com o corrente discurso de que não existem artistas afrodescendentes no Brasil.

A presença negra está circunscrita e limitada a contextos de manifestação e fruição culturais bem específicos. Essa invisibilidade programada e sistemática tem se perpetuado por meio de processos não verbais de intimidação que negam aos afrodescendentes a possibilidade de apropriação de certos espaços e do exercício de convivência social nos mesmos. (Patrício y de Brito, febrero de 2015, p. 1)

A partir de estas aseveraciones, de Brito y Patrício plantean en este manifiesto realizar una “ação cultural que congregue artistas e intelectuais afrodescendentes”:

A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição. (Patrício y de Brito, febrero de 2015, p. 1)

Así, explican que la acción consiste en que lxs participantes aprecien la muestra como público asistente, a la que llegan en diferentes momentos para mostrar su presencia en estos espacios específicos a los que no tienen acceso por ser eminentemente blancos.

En el caso particular de Brasil, el racismo imperante se relaciona con la visión eurocéntrica que vino de la mano de la conquista portuguesa y, además, con una concepción de la sociedad brasileña como compuesta por tres “razas”: la blanca-europea, la indígena y la africana, “mixtura de razas” (*miscigenação*) que en el siglo XIX fue vista como la causa generaba el atraso económico y humano de la sociedad, por lo cual se debía iniciar un proceso de emblequecimiento (Guimarães, 2004). Si bien esta teoría racista fue superada por la de la “democra-

<sup>51</sup> Para conocer más sobre la obra de Peter de Brito, ver Khouri, O. (2015). E Pluribus Unum: as poéticas visuo-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade. *Revista Estúdio*, 6(11), 112-124.

cia racial”, atribuida a Gilberto Freyre, lo cierto es que el racismo en Brasil no ha dejado de actuar como patrón de clasificación (Guimarães, 1999, 2004, Schwarcz, 2001) que se conjuga, simultáneamente, con el de clase y el de género.

Desde los nueve años, Moisés Patrício participó del proyecto educación “Meninos da Arte”, con talleres dictados por el artista argentino Juan José Balzi. En estos talleres, Balzi no solo enseñaba plástica, sino que les acercaba diarios, lecturas, discusiones y los llevaba a visitar museos de arte. Fue en esas salidas donde Patrício rápidamente observó que en los museos no había personas negras ni estaba presente su cultura de tradición africana. El artista comenta que esto le causó una “crise de representatividade”: “você olhava para as pinturas e o que era entendido como arte, como belo, como legal, como ideal, como bacana, como evoluído, era sempre aquela referência eurocêntrica” (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018).

Por otro lado, es interesante mencionar la vivencia que tuvo Moisés Patrício como estudiante de la Escola de Comunicação e Artes de la Universidade de São Paulo. Allí, tanto lxs profesorxs como los materiales de estudios se centraban en artistas blancxs y especialmente europexs. Patrício cuenta que no había bibliografía sobre la cultura negra ni profesorxs negrxs, aún más, durante los años que estudió allí, fue el único alumno negro de todas las clases. Este dato concreto se suma a otra apreciación que realiza el artista sobre su pasaje por la universidad:

A ausência não está só no conteúdo [da cultura negra], mas está em tudo, né? (...). Eu não tenho um espelho, não tenho uma referência, não tenho um texto, não tenho um artista. E aí é muito colonizador. O conteúdo importante é europeu. Foi muito difícil esse momento, porque é um momento de negação: me sentia, de uma forma ou outra, violentado na minha subjetividade. Todas as referências que eu trazia em relação aos meus antepassados, ao que eu entendia como arte, eram rechaçadas (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018)

Esto es lo que en la misma entrevista Patrício llama “a nova roupagem da escravidão”. La situación resulta más chocante si se tiene en cuenta que el artista pertenece, junto a su familia, a una comunidad de candomblé, en la que habita junto con cuatrocientas personas en un terreno colectivo y participa de los rituales y creencias propias de sus ancestros africanos. La comunidad de candomblé, para Patrício, es un espacio de resistencia.

A partir de sus estudios en la universidad, cambió su idea de lo que es el arte: lo que se entiende como arte, estética, son una serie de estrategias para colonizar, dice, y agrega que “esse conceito quadrado, eurocêntrico, o questiono muito”. La falta de referentes negrxs como pensadorxs, escritorxs, profesorxs, artistas, son, para Patrício, parte del racismo. Sostiene que el racismo es “um programa em andamento”, en la medida en que en Brasil “o racismo é estrutural” (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018).

El artista dice que en aquellos años percibió la prepotencia de lxs profesorxs blancxs sobre lxs alumnxs negrxs, se sintió “muito pequeno, sem crescimento” (en Moreira, 24 de junio de

2018, p. 9). Todo esto significaba una tendencia a “embranquecer”. Según cuenta, fue su pertenencia al candomblé y gracias a la educación que recibió en relación con los Orixás, que pudo resistirse a la cosmovisión eurocéntrica. Es por eso que Patrício se propuso escapar de los estereotipos y hacer públicas sus acciones y propuestas artísticas. Para ello, parte del reconocimiento de que hay un encasillamiento, en cuanto toda producción artística de una persona negro es llamada “arte negro” y, sin embargo, no existe una denominación inversa, ya que lo creado por blancxs no se denomina “arte blanco”.

*Presença negra* (Figuras 1 y 2) se realizó en espacios de exposición importantes de São Paulo, como las galerías Millan, Luisa Strina, Mendes Wood DM y la sede de la galería británica White Cube. Durante la *performance*, el grupo formado por artistas, escritorxs e intelectuales negrxs que habían llegado de forma separada se mantenía en silencio, sin actuar de forma estridente. Sin embargo, su sola presencia, paradójicamente, era lo más provocador de la muestra. No solo el color de la piel, sino también los turbantes, los cabellos crespos y trenzas se destacaban frente a la normalidad blanca de estos espacios. Ellxs eran el objeto de las miradas del resto de lxs asistentes. El personal que formaba parte del equipo de las galerías se preguntaba si eran extranjeroxs o invitadxs especiales. Asimismo, Patrício cuenta una anécdota que merece ser mencionada, en la cual, mientras se desarrollaba la *performance*, una empleada le solicitó un fotógrafo que no enfocara hacia aquella “gente estranha” (en Martí, 3 de febrero de 2015).

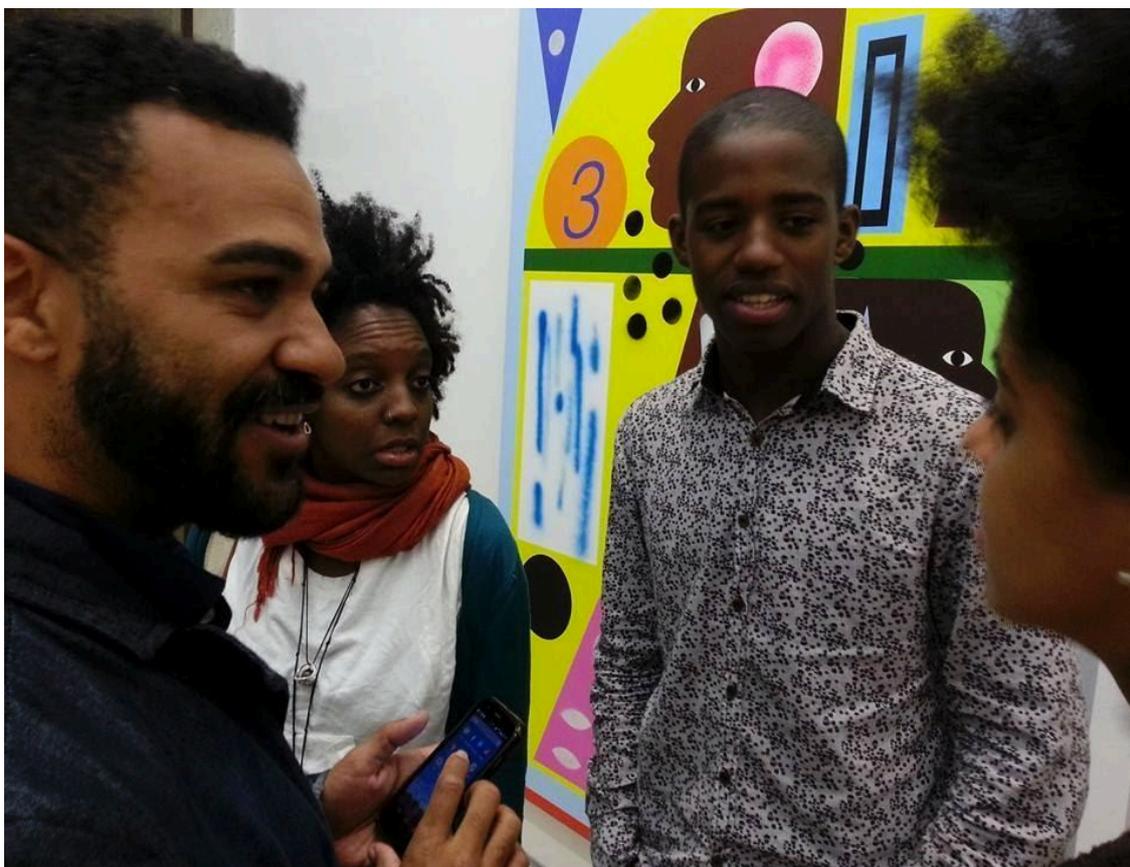


Figura 1. Participantes en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.

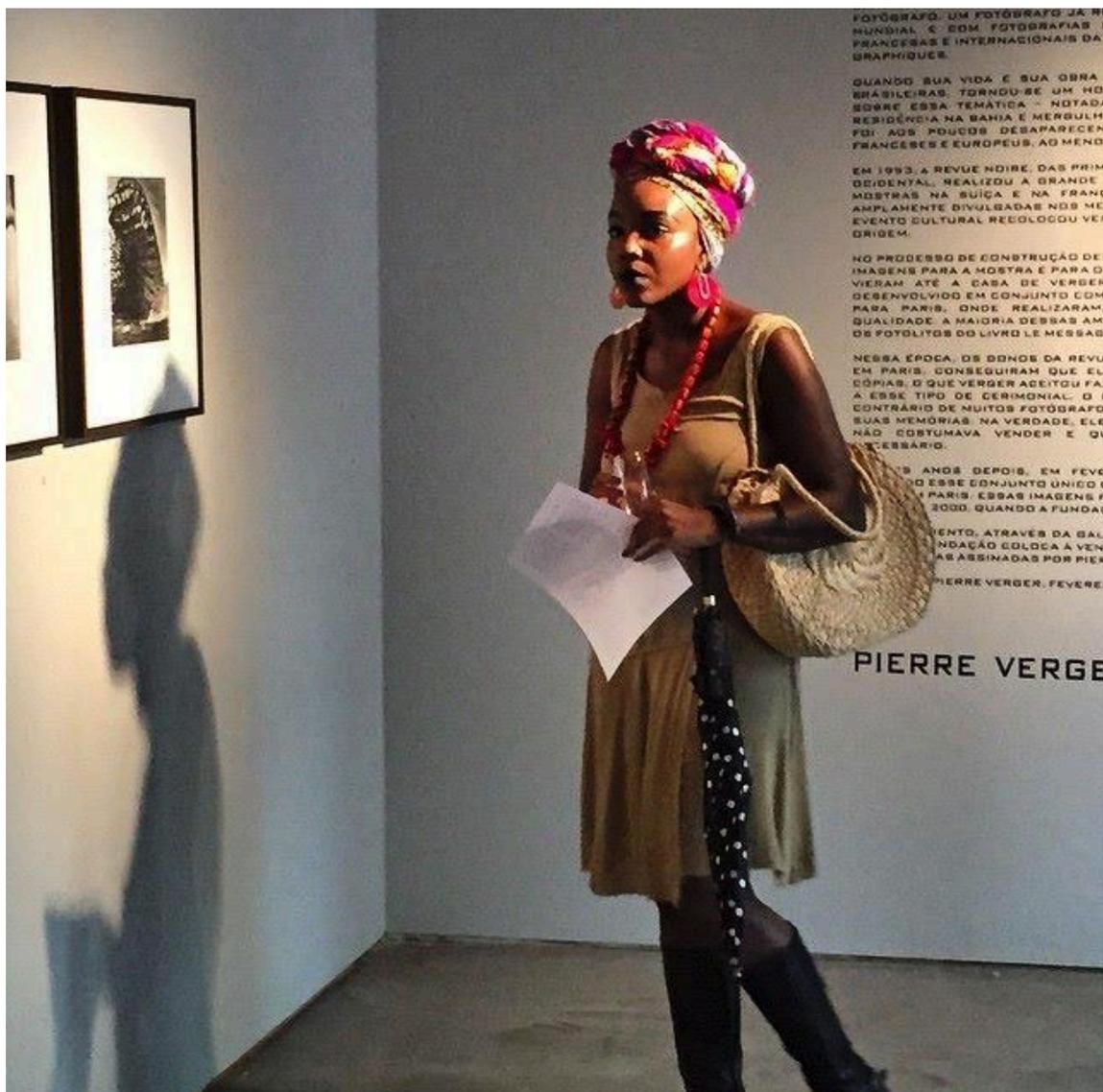


Figura 2. La artista visual Olyvia Bynum en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.

Patrício recuerda que en aquellas visitas a museos con Balzi, no solo no encontraba personas negras, sino que las únicas que veía eran quienes hacían los trabajos de servicios, como seguridad, limpieza y camarerxs. Es decir que el lugar socialmente asignado correspondía (y corresponde) al del trabajador en servicios y no al de artista o de público interesado en una muestra artística.

La propuesta de *Presença negra* se enmarca en dos cuestiones: por un lado, en la provocación que implica la asistencia de personas negras en los museos y, por otro lado, en la aspiración de Patrício de volver a reunir lo que fue separado por la esclavitud. Es decir que, guiado por su Orixá, Exu –dedicado al caminar y a la comunicación–, el artista entendió que una forma de contraponer el proceso que implicó el secuestro en África y luego la diseminación de personas esclavizadas en Brasil era generar encuentros entre personas negras en espacios ilegítimos, como son los de arte. Estas dos cuestiones –la provocación y la reunión– constituyen el centro de las acciones antirracistas y pueden verse a partir de estas los modos en que actúa el racismo, los restos de la colonialidad del poder aún vigentes, los estereotipos sociales y étni-

cos. En este sentido, *Presença negra*, se presenta como un proyecto decolonial que propone una mirada y sujetos *otros*, descentrados de la constitución colonial que posiciona sujetos y capacidades, espacios, tiempos y voces.

Esta idea de sostener encuentros se hizo realidad en tanto otrxs artistas negrxs asistieron a las inauguraciones, interesados en la convocatoria. Según Patrício, lxs participantes de la acción tuvieron una reacción muy positiva, ya que en general, la falta de personas negras en estos espacios, generaban retracción. En cambio, durante *Presença negra* la sensación fue de sentirse más cómodxs porque eran varias personas en la misma situación, acompañándose (Figura 3). Por el contrario, las reacciones del público que frecuenta las inauguraciones de arte fue la de rechazo y desorientación. En cuanto a la primera, como se mencionó antes, hubo quienes evitaron fotografiar el grupo de personas negras por considerarlas “extrañas”. Por otro lado, el desconcierto que produjo esta presencia parece ser mayor al imaginable en un país habitado por una mayoría de personas que se reconocen como negras o mestizas (según el censo nacional de 2010, el 50,7% de las personas se considera negra o mestiza). Según *Folha de São Paulo*, “num canto da galeria, alguém perguntava baixinho que turma era aquela, em referência aos 25 negros que ocupavam em massa o pequeno e branquíssimo espaço da Millan, em São Paulo” (Martí, 3 de febrero de 2015, párr. 1). Asimismo, Patrício cuenta que algunos asistentes lxs consideraban extranjerxs, se acercaban a ellxs hablándoles en inglés o preguntando si formaban parte de algún comité de otro país o de un consulado africano. Además, por el modo en que eran tratados, eran infantilizados. “Uma situação muito chocante”, dice Patrício (comunicación personal, 30 de Julio 2018).



Figura 3. Participantes en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.

La forma en que llamó la atención la asistencia de un grupo de personas negras a la inauguración de una muestra, da cuenta del acierto de Patrício y de Brito tanto respecto de la certeza de la falta de negros en estos eventos como de la incomodidad que generaría esta medida performática “silenciosa e destabilizadora” (Martí, 3 de febrero de 2015, párr. 2). Según Patrício, esto hace evidente una restricción existente para las personas negras. Otras de las consecuencias que el artista relata es que, si bien siguen siendo poquísimas personas negras las que asisten a inauguraciones de arte, a partir de estos encuentros, hay más interesadas en este asunto.

## **Mirta Toledo: *Pura diversidad***

Mirta Toledo se define como una artista preocupada por demostrar la riqueza que existe en la diversidad, a partir de lo cual quiere “mostrar la belleza que existe en los diferentes seres humanos” (La pintura como unión de razas, 15-21 de mayo de 2008, p. 1), en la medida en que concibe la belleza desde una concepción multicultural y por fuera de los estereotipos hegemónicos. Según su relato, los “trabajos aglutinados en la serie *Diversidad Pura*, celebran la diversidad cultural, religiosa, racial y sexual que hay en el planeta, proponiéndole al espectador una visión alternativa a la eurocéntrica” (Toledo en Facebook, Biografía, párr. 4).

Su historia familiar se conforma a partir de esa visión:

Mis padres, Toribio y Eva me hicieron tener conciencia de la diversidad étnica, cultural, religiosa y lingüística dentro de nuestra propia familia y su enseñanza fue amar esa diferencia. Mi madre era una inmigrante española, mi padre Toribio, Afro-Guaraní (El Cabecita Negra del barrio). Mi bisabuela paterna Martina era Afroargentina y mi abuela paterna Ramona Afro-Guaraní. (Toledo en Facebook, Álbumes, Retratos de familia, párr. 1)

En el caso de Argentina, aunque históricamente hubo componentes étnicos diversos, el ideal de blancura y el mito del origen puramente europeo de su población (Grimson, 2006, Adamovsky, 2012, Margulis, 1997) fueron la base de la autoconstrucción racial como un país blanco. La negación de la presencia de afrodescendientes –y, por tanto, su invisibilización tanto en la historia como en el presente, así como la construcción social de las personas negras en tanto no argentinas, sustentan ese ideal. Además, la batalla histórica que desde el Estado se ha realizado contra las poblaciones indígenas, así como la consecuente invisibilización de su existencia como comunidades pares de otras que habitan el territorio, también se sostienen en la representación de una población eminentemente blanca (Grimson, 2006).

A partir de su vivencia familiar, Toledo forjó una perspectiva no eurocéntrica y basada en la idea de diversidad. Según cuenta, de niña se acostumbró a escuchar halagos sobre la belleza de su madre española, blanca, rubia y de ojos claros, a diferencia de su padre indígena, afroguaraní, quien pasaba desapercibido o era tratado directamente en oposición a aquella y reci-

bía el apelativo de “cabecita negra”, en términos claramente despreciativos. Toledo asegura que el amor que se demostraban sus padres, a pesar de lo difícil que resultaba cargar con el rechazo social racista, fue una lección de diversidad y humanidad (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 58).

Cuando se mudó a Estados Unidos, llamó su atención la idea de “pureza” racial que tenían algunos habitantes de ese país, una cuestión profundamente arraigada a dicha cultura, al tiempo que ella y su familia representaban la mezcla, falta de esa pureza: “me enfrenté con cuestiones como mi propia raza. Me acostumbré a términos como ‘pureza’ (usado para definir la raza de los ancestros de una persona) y ‘mezcla’ (aplicado a las personas que tienen más de un origen racial)”<sup>52</sup>, cuenta Toledo (2008, p. 49).

Con respecto a su mudanza a los Estados Unidos, la artista cuenta que

Como inmigrante, me vi clasificada por la sociedad, retratada como un estereotipo que no reconocía como propio. En ese momento, a través de la escultura, el dibujo, la poesía, la cerámica y la escritura (por ejemplo, Toledo, 1993, 1996, 1997), expresé lo que sentía al vivir entre dos culturas –la que había dejado y la que quería integrar, sin perder mi identidad.<sup>53</sup> (Toledo, 2008, p. 49)

Así, decidió resemantizar la idea de “pureza” para hablar de su propia “pura diversidad” y sostiene que eso es, en efecto, la humanidad (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 59). Esta noción será el centro de su obra y el foco de su acción artística y narrativa desde los primeros años noventa.

La serie *Pura diversidad*, formada por pinturas, *collages* y técnicas mixtas retrata, fundamentalmente, rostros y cuerpos, muestra los rasgos físicos de las diferencias entre personas. Piel, cabellos, ropas y accesorios disímiles dan cuenta de esa visión sobre la diversidad en pinturas donde los colores vibrantes, las figuras delineadas y las texturas de las pinceladas son recursos que producen la materialidad de las obras. Allí entran los relatos familiares, las diferentes muñecas con las que juegan lxs niñxs, las maternidades y variados elementos que remiten a las diferencias culturales. Así, aparecen desde la diosa Iemanjá hasta una mujer abrazada a un esqueleto que recuerda las representaciones mexicanas del Día de los Muertos. Comparten la misma pintura, *El otro: pura diversidad* (Figura 1), bajo la mano destellante de una mujer negra, un muchacho con un chullo (el gorro utilizado en el Altiplano) y el cacique mapuche Lloncon, una mujer guaraní con su rostro pintado de colores y un aro de pluma junto con otras mujeres blancas occidentales, un varón y una mujer negrxs, un niño asiático. Algunxs de ellxs se tocan, se abrazan.

<sup>52</sup> “I was confronted with issues like my own race. Terms such as ‘purity’ (as used to define the race of a person’s ancestors) and ‘mixed’ (applied to people who have more than one racial background) became familiar to me”. Todas las traducciones fueron realizadas por la autora.

<sup>53</sup> “As an immigrant, I found myself already classified by society, portrayed as a stereotype that I did not recognize as mine. At that time, through sculpture, drawing, pottery, and writing (e.g., Toledo, 1993, 1996, 1997), I expressed my feelings of living in between two cultures—the one I had left and the one I wanted to become a part of, without losing my identity”.



Figura 1. *El otro: pura diversidad*. Mirta Toledo, 2017. Fotografía: Mirta Toledo

En estas obras, Toledo no solo quiere mostrar la diversidad, sino alertar sobre la hegemonía de la imagen de belleza y los estereotipos. Así, dice:

a pesar del poder sin precedentes que tienen los medios masivos para llegar a todo el mundo e imponer las ideas de belleza, estética y valores morales que son los prototipos culturales de la sociedad dominante, la naturaleza humana es diversa y creativa<sup>54</sup>. (Toledo, 2008, p. 49)

En el mismo sentido, afirma que “a través de mis obras quiero celebrar las diferencias existentes entre los seres humanos, en contraposición a la masificación cultural que nos imponen los medios de comunicación globalizados. La diversidad es uno de los tesoros de la humanidad” (Toledo en Sukama, 2014, párr. 13).

En cuanto a su idea de respeto a la diversidad, Toledo destaca la existencia de una paradoja:

<sup>54</sup> “Despite the unprecedented power of the mass media to reach the entire world and impose the ideas of beauty, aesthetics, and moral values that are the cultural prototypes of a dominant society, human nature is diverse and creative”.

Somos más avanzados en nuestros estómagos, pero en nuestros cerebros no aceptamos las personas que hay detrás de las comidas. Si aceptamos la riqueza con nuestro gusto, tenemos que aceptarla en todas las demás expresiones<sup>55</sup>. (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 59)

La serigrafía de una pareja desnuda besándose, en la que el hombre es negro y la mujer blanca y rubia, remite directamente a sus padres, subraya las diferencias étnicas entre ellos y simboliza la lucha contra el racismo (Figura 2). Asimismo, sus padres vuelven a aparecer en dos *collages* realizados con fotos de sus rostros, donde también resalta la divergencia entre los rasgos físicos de ambxs (Figura 3). Allí colocó, además, palabras recortadas de periódicos o revistas. Es interesante destacar que en el que trata sobre Toribio, su padre, la palabra que emerge con mayor pregnancia es “invisible” en letras blancas sobre un fondo negro.



Figura 2. *El Árbol de la Vida: Toribio y Eva, mis padres*. Mirta Toledo, 2004. Fotografía: Mirta Toledo

<sup>55</sup> “We are more advanced in our stomachs, but with our brains we don’t accept the people behind the food. If we accept the richness with our taste, we have to accept the richness in every other expression”.



Figura 3. *Eva y Toribio, mis padres*. Mirta Toledo, 2010. Fotografía: Mirta Toledo.

Como afirma Durand, Toledo “desciende del choque de dos mundos que empezó hace más de 500 años” (15 de abril de 1994, p. 8). Las imágenes que Toledo pinta están inmersas en la construcción de su etnicidad como una mixtura, así como los rasgos indígenas y negros están presentes en la mayor parte de sus pinturas. Ella explica que cuando iba a la universidad le preguntaban “¿De dónde sacás estas caras?” y respondía “para mí, estas caras eran las caras de mis parientes, de gente que yo conocía” (Toledo en Durand, 15 de abril, 1994, p. 8). Su padre, perteneciente a la etnia guaraní y criado por una abuela de ascendencia africana, analfabeto hasta la adultez, le contaba las leyendas y creencias de su cultura. Para mantener la memoria de estos relatos, Toledo se sumergió luego en el mundo de la escritura, y a partir de esas narraciones escribió el libro *La semilla elemental* (1993). En otro texto, Toledo (2008) escribió un breve relato de la historia del arte por fuera de los cánones europeos, donde tomó como referencia productos culturales pre-históricos y pre-colombinos para relacionarlos con sus creencias, obras producidas por artistas latinoamericanxs que se enfocan sobre cuestiones políticas y sociales, así como de afrodescendientes estadounidenses, centradas en problemas étnicos y de género. Allí, Toledo expresa que

el arte es un camino para conocer el mundo y su gente, para mostrar la vida personal y crear símbolos personales, para mostrar la identidad o buscarla. Aún más, el arte puede inducir una reacción en el espectador que potencialmente puede producir un cambio social cuando el arte se resiste a poder.<sup>56</sup> (2008, p. 49)

Esta forma de confrontación con el poder que Toledo propone a través de la visualidad se envuelve, justamente, en la idea de decolonialidad desde la estética, donde las prácticas artísticas tienen potencia para mostrar una subjetividad y una sensibilidad otras, desancladas de la preeminencia del poder colonial y económico.

<sup>56</sup> “Art is a way to know the world and its people, to exhibit personal life, to create personal symbolism, to show identity or search for one. Even more, art can induce such a reaction in the viewer that could potentially make a social change when art is confrontational with the society in power”.

Con respecto a la educación, Toledo menciona situaciones semejantes a las que describe Patrício:

en mi caso, modelar en arcilla las caras de los amerindios, mientras tenía una educación eurocéntrica, fue la manera de rescatar no solo las imágenes de mis ancestros, sino también sus voces en un intento de encontrar mi propia voz<sup>57</sup>. (2008, p. 49)

La reivindicación de su condición étnica aparece con fuerza también en su *collage With the letter M*, de 2005, donde pintó un autorretrato. Toledo agregó al mismo una poesía que forma parte de la obra, en una hibridez entre el inglés y el castellano que suma la mixtura lingüística a la étnica. Comienza en inglés “Soy Mestiza”<sup>58</sup>, definiendo el primero de los rasgos que forman parte de su identidad. Más adelante, sigue “ÚNICA... ¡parte de la DIVERSIDAD! Los PREJUICIOS son el alma de la sociedad, me matan de tristeza, pero no me cambiarán”<sup>59</sup> y, al finalizar, afirma en español: “con M de Guaraní, como mi padre, con M de Leonesa, como mi madre, con M de Mi Misma (...) Asimilar me, no... Desaparecer Menos, ni Muerta” (Toledo, 2008, p. 49).

Como se ve, el acento puesto en una etnicidad construida desde el mestizaje es una elección que Toledo muestra constantemente, ya sea de forma autorreferencial o retratando a otros. La necesidad de enfatizar en esta cuestión parece ser la contrapartida de un contexto sociohistórico homogeneizante, ya sea en Argentina o en Estados Unidos, en la medida en que el ideal blanco es hegemónico en ambos países como resultado de procesos diversos pero teñidos del poder colonial.

## Visualidad y disenso como política antirracista

Me interesa volver ahora a la idea que sustentan los estudios culturales visuales para interpretar y comprender lo descrito en el apartado anterior: “todo ver es entonces el resultado de una construcción cultural”, lo que significa reconocer “el carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver” (Brea, 2009, p. 7). Así, lo primero que se nos aparece en los casos analizados es que Toledo y Patrício trabajan en función de poner a circular y dar visualidad a aspectos socioculturales directamente vinculados con el racismo y con una visión eurocéntrica del mundo en general y del campo artístico en particular.

<sup>57</sup> “In my own case, modeling the faces of Amerindians in clay, while having a Eurocentric art education, was a way to rescue not only the images of my ancestors, but their voices in an attempt to find my own voice”.

<sup>58</sup> “I am a Mestiza”.

<sup>59</sup> “UNIQUE... part of the DIVERSITY! PREJUDICES are the Soul of this society, they may kill me of Sadness, but they WON'T change ME”.

Moisés Patrício muestra, hace visible, algo por fuera del orden construido culturalmente a partir de dominaciones étnicas, diferenciándose de los cánones de legitimidad visual. Con esto me refiero a dar visualidad a través de una acción artística, como es la *performance Presença negra*, a esos cuerpos cuya aparición en *espacios restringidos* no deja de provocar desconcierto, cierto rechazo, sorpresa. Es posible que en São Paulo no resulte tan llamativo ver personas negras circulando en otros espacios públicos, comerciales, etc., pero las inauguraciones de exposiciones como actividades ligadas históricamente al goce, al deleite estético –aun cuando se trate de obras más o menos repulsivas o críticas- parecen ser aún ámbitos limitados a una pertenencia y a una configuración eminentemente blancas del tránsito y permanencia de personas. Esto puede complejizarse si se tiene en cuenta que, como se mencionó antes, en estos espacios artísticos, las únicas personas negras que comúnmente están presentes son quienes ejercen funciones de servicio, ya sea de seguridad, de camarerxs o de limpieza. Es decir que no es una ausencia absoluta, sino que es una limitación relativa a la *función* que pueden o no realizar en estos espacios.

Lo anterior se liga con la lectura que hace Rancière (2005) sobre “la política de la estética” es decir, las formas en que la estética puede disentir y desestructurar el orden sensible, intervenir en su división y en la experiencia sensorial. Una de las formas privilegiadas de este disenso se produce al poner en crisis lo que ese orden implica: una organización de los cuerpos, sus funciones, sus jerarquías, sus voces. En este sentido, la acción organizada por Patrício invita a conmovir esos lugares asignados a través de una práctica de visualidad, a perturbar esas *funciones* en virtud de una pertenencia étnica que podría simplificarse como: el blanco goza, el negro trabaja. En este caso, hay una perturbación del orden sensible no solo por disentir con el orden de los cuerpos y su circulación, sino que lo afecta en la forma específica que implica que quienes trabajan, no tienen tiempo para otra cosa, para el arte, el goce. Sigo aquí también a Rancière (2002), quien refuta la noción platónica del trabajo, según la cual la sociedad está basada en la oposición entre los quienes piensan y deciden, y los que se dedican a los trabajos materiales. De allí, que –siguiendo la idea platónica- cada uno realice una sola actividad y que no haya posibilidad de hacer otra cosa por ausencia de tiempo, en la medida en que el trabajador está excluido de la participación de lo común. Por el contrario, el filósofo francés afirma quien produce imágenes constituye una escena de lo común que redefine lo sensible, porque saca al artesano de *su lugar* de trabajo y le da *tiempo* para lo público. Esto permite establecer una nueva relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir, lo que configura una nueva visibilidad. De este modo, Patrício disiente con el orden que separa artista y trabajador, que distingue entre quienes pueden dedicarse a una cosa y a otra. Por otro lado, esta afectación de las funciones implica también discutir una jerarquización social que se retrotrae no solo al momento de asistir a una inauguración, sino anterior, a la ubicación de los cuerpos en el espacio que va desde la ausencia de personas negras en la universidad donde Patrício estudió arte y en los museos, hasta el intento de que esos cuerpos no salgan en una fotografía que promocionaría la exposición.

De este modo, Patrício hace ver dos cosas: primero, que las personas negras pueden circular en estos espacios de otra manera, sin necesidad de ser extranjeros ni invitados por una embajada africana –como dedujo el imaginario blanco- sino brasileños que forman parte de la vida pública y cultural del país; segundo, que la extrañeza que esas presencias negras generan expresa un profundo racismo donde no es tanto la falta de personas negras, sino el establecimiento de una serie de actividades y funciones determinadas que están habilitadas a ejercer.

En las obras de Mirta Toledo también podemos hablar del trabajo con la visibilidad, en este caso, de la diferencia étnica. Ya no se trata de la circulación de los cuerpos humanos, sino de la representación de figuras múltiples, donde la etnicidad aparece bajo la forma de la mixtura, especialmente en la medida en que la artista se posiciona desde el lugar particular que asume como hija de un afro-guaraní y una española. En Argentina, la reivindicación de la mixtura étnica, especialmente aquella que no implica dos tipos europeos, sino que incluye un indígena, está mayormente por fuera de los cánones clásicos de la plástica y, en general, ausente en las reivindicaciones culturales dominantes. Del mismo modo, es inusual enfatizar en la propia etnicidad indígena en espacios artísticos y académicos, desde que la inferiorización de todo lo indígena ha operado históricamente como patrón racial en Argentina.

En este sentido, la argumentación y representación a favor de la diversidad llevan a la visibilización pública de esta posición que resulta llamativa, a pesar de que pueda ser entendida como lógica en la medida en que la población argentina incluye la indígena. Sin embargo, la invisibilización de su presencia, especialmente en espacios artísticos, coincide con la *mirada* eurocéntrica –y aquí utilizo mirada en los dos sentidos, tanto el que deriva del acto de ver como la perspectiva antropológica- que también Patrício denuncia. Además, ambxs coinciden en que en sus estudios universitarios notaron la ausencia de la diversidad étnica en los contenidos dados y en sus propias experiencias subjetivas como alumnxs no blancxs.

En este proceso de hacer ver, Toledo, al igual que el artista brasileño, mueve la división sensible que organiza el orden social:

ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. (Rancière, 2002, párr. 6)

Así, la artista argentina pone en cuestión qué es lo común y cómo se delimita ese común. Pone en entredicho qué imágenes pueden circular como parte de ese común y qué lugares pueden ocupar. Lo indígena que no se retira al ámbito más folclórico ni estereotipado, así como tampoco vinculado directamente con un pasado remoto, sino con un lugar y tiempo inmediatos, desestructura el relato más cristalizado y escolarizado sobre el tema. Por eso, la visibi-

lización en el espacio de lo común, el estar dotada de palabra –y de capacidad de pintar-, en el caso de Toledo, conmueven la organización que estructura ese orden. En este sentido, las prácticas de estxs artistas son políticas, no tanto porque se propongan usar el arte como un medio de hacer política, sino en cuanto “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancièrè, 2002, párr.6). Estas prácticas artísticas de Toledo y Patrício son políticas de un modo particular: hacer ver y circular, mueven cuerpos, imágenes e imaginarios, conciben otras formas de ser y pensar las sociedades en las que habitan, específicamente en la oposición a la *mirada* eurocéntrica que implica no solo una forma de ver el mundo, sino de actuar, es decir que estxs artistas provocan un encadenamiento de acciones respecto de la *alteridad* que no son únicamente relato respecto de ella, sino discursos y acciones materiales que desacomodan los sentidos dominantes respecto del orden social.

## Conclusiones

En este capítulo, en primer lugar, se sentaron las bases teóricas que parte de la perspectiva decolonial para comprender las formas en que las prácticas estéticas se contraponen al racismo. También nos posicionamos desde las teorías que permiten concebir la relación entre arte y política, y, metodológicamente, desde la transdisciplinariedad y los estudios culturales visuales. A partir de allí, describimos los casos de Moisés Patrício y de Mirta Toledo. Con respecto a Patrício, analizamos las *performances* que propuso junto con Peter de Brito, *Presença negra*. Esta “acción cultural”, tal como la llamaron los autores del manifiesto, se basó en la ocupación de galerías por parte de grupos de personas negras al momento de la inauguración de exposiciones artísticas. Estas *performances*, que se realizaron en diferentes galerías de la ciudad de São Paulo, se desarrollaban de forma silenciosa, con lo que el efecto de sorpresa, extrañamiento y hasta rechazo fueron aún más evidentes. La falta de personas negras no solo en estos espacios de exhibición, sino también en la universidad y en los museos, dejaron una huella en la vida de Moisés Patrício. Fue a partir de estas vivencias que el artista se propuso romper con ese orden normalizador donde la circulación de personas blancas es casi absoluta. Teniendo en cuenta la gran proporción de personas que se consideran negras y mestizas en Brasil, la ausencia de artistas y público negrxs es patente.

Vimos, además, de qué manera estas acciones permiten interpretar que Patrício, con *Presença negra*, al proponer la circulación y permanencia de *otros* cuerpos en galerías artísticas, produce un cambio del orden de la visibilidad y, además, una mudanza en la funcionalidad en estos espacios, en la medida en que en general las personas negras solo realizan trabajos de servicios y pasan, en cambio, a ser público que participa de una exposición.

Las obras de Toledo, basadas en la idea de diversidad, también hacen ver una representación *otra* de las imágenes humanas, tomando como punto de partida la multiculturalidad y la diferencia étnica. La producción de obras en las que sus raíces guaraníes, africanas y españo-

las emergen como resultado de una combinación concreta, por fuera de la mirada eurocéntrica, dan cuenta también de una oposición definida contra el racismo imperante. Su pasaje por la universidad en Argentina y el desarrollo de su carrera artística en Estados Unidos, demostraron hasta qué punto el mestizaje étnico que ella porta estaba por fuera de la hegemonía blanca y europea. Así, se posicionó desde una producción estética ligada a señalar y remarcar las formas que adquiere la existencia humana concebida como diversidad, contraponiéndose enfáticamente a los discursos hegemónicos de la pureza blanca que prosperan en los medios masivos y la cultura. Así, la serie *Diversidad pura* juega con la resemantización de la pureza para convertirla en un oxímoron, en diferencia.

Hemos interpretado las producciones de estos artistas como alteraciones de visibilidad y funcionalidad en relación con un cambio político, entendido como la modificación del régimen sensible que sustenta el orden social. Nos referimos, puntualmente, a lo que este orden dominante organiza en términos de espacios, cuerpos, voces y jerarquías. En la medida que en el marco de la decolonialidad las prácticas artísticas pueden no solo presentar la novedad, sino también formar “espacios de subversión” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 8), cuando Patricio y Toledo refieren a la alteridad respecto del ideal blanco dominante, interrumpen la organización normalizada de ese orden sensible y se proponen, desde sus lugares de artistas, denunciar la desigualdad.

## Referencias

- Adamovsky, E. A. (2012). El color de la nación argentina: Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, (49), 343-364.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Señas y reseñas*, s.n., s.p. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesde-trabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>
- Dunegan, T. (diciembre de 2002). *Little Ambassadors with a Big Message. The Arts*, pp. 58-59.
- Durand, M. F. (15 de abril de 1994). Mirta Toledo brinda su mejor expresión artística”. *La Estrella: Fort Worth Star-Telegram*, p. 8.
- Facebook de Mirta Toledo Art*. Recuperado de <https://www.facebook.com/mirtatoledoart>
- Gómez, P. P., y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Grimson, A. (2006). Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en la Argentina. En A. Grimson, y E. Jelin (Ed.), *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos* (pp. 69-97). Buenos Aires: Prometeo.
- Grüner, E. (2000). *El arte, o la otra comunicación*. En *Catálogo Argentina 7ma. Bienal de La Habana*, La Habana. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Ed. Norma.
- Guimarães, A. S. (1999). *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34.
- Guimarães, A. S. (2004). Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de antropología*, 47 (1), 9-43.
- La pintura como unión de razas (15-21 de mayo de 2008). *Impacto: Latin Newspaper*, 198, p. 1.
- Khoury, O. (2015). E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade. *Revista: Estúdio*, 6 (11), 112-124.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez, y R. Grosfoguel (Comp.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula rasa*, (9), 61-72.
- Margulis, M. (1997). Cultura y discriminación social en la época de la globalización. *Nueva sociedad*, (152), 37-52.
- Martí, S. (3 de febrero de 2015). Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages. *Folha de São Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vaio-em-grupo-a-vernissages.shtml>
- Menéndez, E. L. (2002). *La parte negada de la cultura: Relativismo, diferencias y racismo*. Barcelona: Bellaterra.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Mignolo, W. (2011). Aisthesis decolonial. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 4 (4), 10-25.
- Moreira, M. (24 de junio de 2018). Arte feita por negros. Você aceita?. *páginaB!*. Recuperado de <http://www.paginab.com.br/arte/arte-feita-por-negros-voce-aceita/>
- Patrício, M., y de Brito, P. (febrero de 2015). A presença negra # manifesto. *Revista O Meneclick 2º Ato*, s.n, s.p. Recuperado de <http://www.omeneclick2ato.com/artes-plasticas/a-presenca-negra-manifesto>
- Quijano, A. (1998). La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana. En R. Briceño-León, y H. R. Sonntag (Ed.), *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina* (pp. 139-155). Caracas: Nueva sociedad.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Consorcio Salamanca. Recuperado de <http://mesetas.net/?q=node/5>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial.
- Schwarcz, L. M. (2001). *Racismo no Brasil*. Vol. 31. São Paulo: Publifolha.
- Sukama, N. C. (2014). Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados. *Afroestilo*. Recuperado de <http://afroestilo.com/blog/2014/05/08/heroes-afrodescendientes-argentinos-invisibilizados/>
- Toledo, M. (1993). *La semilla elemental*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Toledo, M. (2008). Art and human nature. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 26 (1), 43-51.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.