

***Arte Plumária do Brasil: trajetórias de
plumas e pessoas emaranhadas***

***Brazilian Feather Art: Feathers and People's
Trajectories Entangled***

Recibido: 07/04/2017

Aceptado: 03/10/2017

Disponible en línea: 08/06/2019

Tálisson Melo de Souza ¹

Resumen

Presento un análisis de red social compuesta por artistas, antropólogas e historiadores que se involucraron de diferentes maneras en la realización de la exhibición *Arte Plumária do Brasil* (Arte Plumario de Brasil) que, después de inaugurada en 1980 en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, fue montada en otras instituciones de arte y etnología en ciudades del país y del exterior hasta 1989. A partir del enmarañado de trayectorias de cosas, personas e ideas trazado, busqué seguir algunos hilos que permiten una reflexión acerca del proceso de «artificación» de los adornos plumarios de determinados grupos étnicos nativos de Brasil.

Palabras clave: arte plumario, etnoestética, artificación, arte brasileño, exhibiciones

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Junio 2019, pp. 311-364

Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con kaypunku@gmail.com

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. talissonmelo@yahoo.com.br

Resumo

Apresento uma análise de rede social composta por artistas, antropólogas e historiadores que se envolveram de diferentes maneiras na realização da exposição *Arte Plumária do Brasil*, que, após inaugurada em 1980 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi montada em outras instituições de arte e etnologia em cidades do país e do exterior até 1989. A partir do emaranhado de trajetórias de coisas, pessoas e ideias traçado, busquei puxar alguns fios que permitem uma reflexão acerca do processo de 'artificação' dos adornos plumários de determinados grupos étnicos nativos do Brasil.

Palavras-chave: arte Plumária, etnoestética, artificação, arte brasileira, exposições

Abstract

I analyze a social network composed by artists, anthropologists and historians who were involved in different ways in the organization of the exhibition *Arte Plumária do Brasil* (Brazilian Feather Art), that, after its launch in 1980 at the Modern Art Museum of Sao Paulo, was presented in other institutions of art and ethnology in some cities in Brazil and overseas until 1989. From this tangled mesh made of trajectories of things, persons and ideas, I aim to follow some lines that can lead to a reflection about the process of 'artification' of the feather adornments made by some native ethnical groups of Brazil.

Keywords: feather art, ethno-aesthetics, Brazilian Art, artification, exhibitions

Introducción

En las últimas décadas del siglo XX se intensifican las consecuencias de la reflexividad (Giddens, 1991; Beck, Giddens & Lash, 1997) sobre la epistemología, afectando a las ciencias de diferentes maneras y promoviendo nuevos caminos de conexión entre disciplinas. Los cruzamientos entre la historia del arte y la antropología, por ejemplo, presentan una tensión evidenciada por un amplio debate que involucra sus modos de producción de conocimiento, prácticas institucionales, valores y objetos. La polisemia de las cosas, la variedad de biografías y contextos que evocan son puestos en cuestión por antropólogos, historiadores, arqueólogos y museólogos, y una serie de debates deriva de esas problematizaciones, cuando la legitimidad de pertenencia disciplinar de objetos motiva disputas institucionales.

Las negociaciones y debates públicos *para* y *decurrentes* de la creación del Musée du Quai Branly, en París, Francia, se constituyeron como principal punto de convergencia de esas elaboraciones teóricas que empezaron a tener implicaciones prácticas más enfáticas desde los años de 1980 (aunque debates anteriores sobre el mismo tema puedan ser identificados desde los años de 1960 y 1970).

El fin de esa década es destacable en dicho proceso, y puede ser evidenciado por algunas publicaciones y exhibiciones realizadas por teóricos del arte y de la etnología: el libro de la antropóloga Sally Price *Primitive Art in Civilized Places*, de 1989, junto a los textos del antropólogo Alfred Gell (2001) y del filósofo del arte Arthur Danto (1989) acerca de la exhibición *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, con curaduría de la antropóloga Susan Vogel (1989), en el *Center for African Art*, en 1988, en Nueva York, Estados Unidos, y las repercusiones de la exposición *Magiciens de la Terre*, en París, 1989, de curaduría del crítico de arte Jean-Hubert Martin. De ese período también son las publicaciones «pos-modernas» que criticaban a la antropología por su papel en el

colonialismo e imperialismo occidentales (Fabian, 1983; Clifford, 1988; Clifford & Marcus, 1986. También: Oliveira & Santos, 2016), así como la pertinencia del uso de categorías como «estética» para pensar otras sociedades –cuya formulación se puede ver en el capítulo *Aesthetics is a cross-cultural category* (Ingold, 1996).

Publicaciones recientes derivadas de investigaciones que se sitúan en ese eje reflexivo sobre la producción del conocimiento antropológico e historiográfico y las prácticas museales que definen las maneras de conservación y presentación de objetos provenientes de culturas no occidentales en instituciones occidentales presentan diferentes posiciones para analizar esos debates, que todavía persisten con potenciales cambios e implicaciones efectivas.

El trabajo de la antropóloga Nina Vincent Lannes (2015), por ejemplo, sobre la exhibición Maori – *Leurs trésors ont une âme*, se dirige a comprender esas negociaciones en el sitio privilegiado para su observación, el mismo Musée du Quai Branly, pero parte de un evento específico en que personas directamente relacionadas al local y la cultura de procedencia de los objetos pasan a integrar las negociaciones en el interior de la institución para definir cuáles objetos serían presentados, cómo y qué tipo de relación con el público podrían tener. Lo que la autora denomina una «curaduría nativa» en el «museo del Otro», o un encuentro entre la «cultura maorí» y la «cultura francesa».

La principal aportación de ese trabajo tiene que ver con esa especificidad, la presencia de otras voces, concepciones estéticas y cosmologías que están conectadas de un modo particular con los contextos de producción y valores de la cultura de la cual son remanentes. Una configuración en la que la antropología, historia del arte y museología (occidentales) son una parte integrante del proceso, pero las voces y perspectivas de sus especialistas no son las únicas incluidas.

Considerando las contribuciones de esas áreas disciplinares que aparecen sistemáticamente desde los años de 1980 empecé a buscar en el contexto brasileño alguna analogía posible para analizar los procesos y negociaciones involucrados

en exhibiciones de colecciones de objetos provenientes de la producción de pueblos originarios del territorio nacional en las instituciones que sirven como fundamentos de la occidentalización de esa antigua colonia portuguesa.

Después de algunas búsquedas identifiqué que, entre los años 1980 y 1989, artistas, etnólogas/os, historiadoras/es de arte, críticas/os de arte, agregados culturales de la diplomacia, directoras/es de museos de arte y de etnología (en su mayoría brasileños, pero con presencia de algunos extranjeros radicados en el país), estuvieron comprometidos con la realización de una exposición itinerante intitulada *Arte Plumária do Brasil*. La exhibición reunía en promedio trescientas piezas cuya producción es atribuida a más de diez grupos nativos del territorio brasileño,¹ y que constaban en colecciones personales de artistas y etnóloga/os o de instituciones museísticas nacionales.²

¹ Grupos étnicos: Apinayé, Asurini, Bororo, Canela, Gavião, Guajajára, Guarani, Hiskariana, Jurúna, Karajá, Kaxinawá, Karib, Kayabí, Kayapó, Kubén-Kran-Kegn, Mekranoti, Mundurukú, Palikur, Parintintin, Rikbá-ktsa, Tapirapé, Tembé, Tiriyo, Tukano, Tukúna, Txukahamái, Urubus-Kaapor, Waiãpi, Wai-wai, Wayanaa-Aparai, Xavante, Xikrin, Yanomami. Del Alto Xingu: Kalapálo, Kamayurá, Mehináku, Trumái, Txikão, Waurá, Yawalapiti.

² De las siguientes colecciones: Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Paraense Emílio Goeldi – Cnpq, Museu Paulista – USP, Museu Plínio Ayrosa – USP. Colecciones personales: Alayde Aires, Walde-Mar de Andrade e Silva, Cláudia Andujar, Gilberto Azanha, Ulpiano Bezerra de Meneses, Maureen Bisilliat, Casa do Amazonas, Vera Penteadó Coelho, Antonio Sérgio Azevedo Damy, Sonia Ferraro Dorta, Mooni Ezra, Dominique Gallois, Thekla Hartmann, Maria Elisa Ladeira, Regina Mucillo, Norberto Nicola, Paulo Serpa, Lux Boelitz Vidal (Cf. Gordon & Silva, 2005) y Renate Brigitte Viertel.



Figura 1. Detalle de la exposición Arte Plumária do Brasil en MAM-SP, 1980. Se ve el tipo de estructura construida para exhibir las piezas, la iluminación y su disposición. Algunas piezas colgadas del techo, otras en la pared, hay piezas en pedestales, vitrinas y sostenidas por astas de hierro. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.³

³ Todas las fotografías fueron cedidas al autor para su reproducción en esta publicación por Lux Vidal, quien recientemente donó su colección fotográfica al *Laboratório de Imagem e Som em Antropologia* (LISA).



Figura 2. Diadema de Bororo oriental sobre pedestal [Detalle de la exposición Arte Plumária do Brasil en MAM-SP, 1980]. Se ve otras piezas en pedestal, una colgada en la pared y el tipo de iluminación utilizado. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.



Figura 3. Siete tocados sostenidos por astas de hierro, con iluminación frontal general y pequeñas etiquetas de identificación bajo cada pieza [Detalle de la exposición *Arte Plumária do Brasil* en MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.

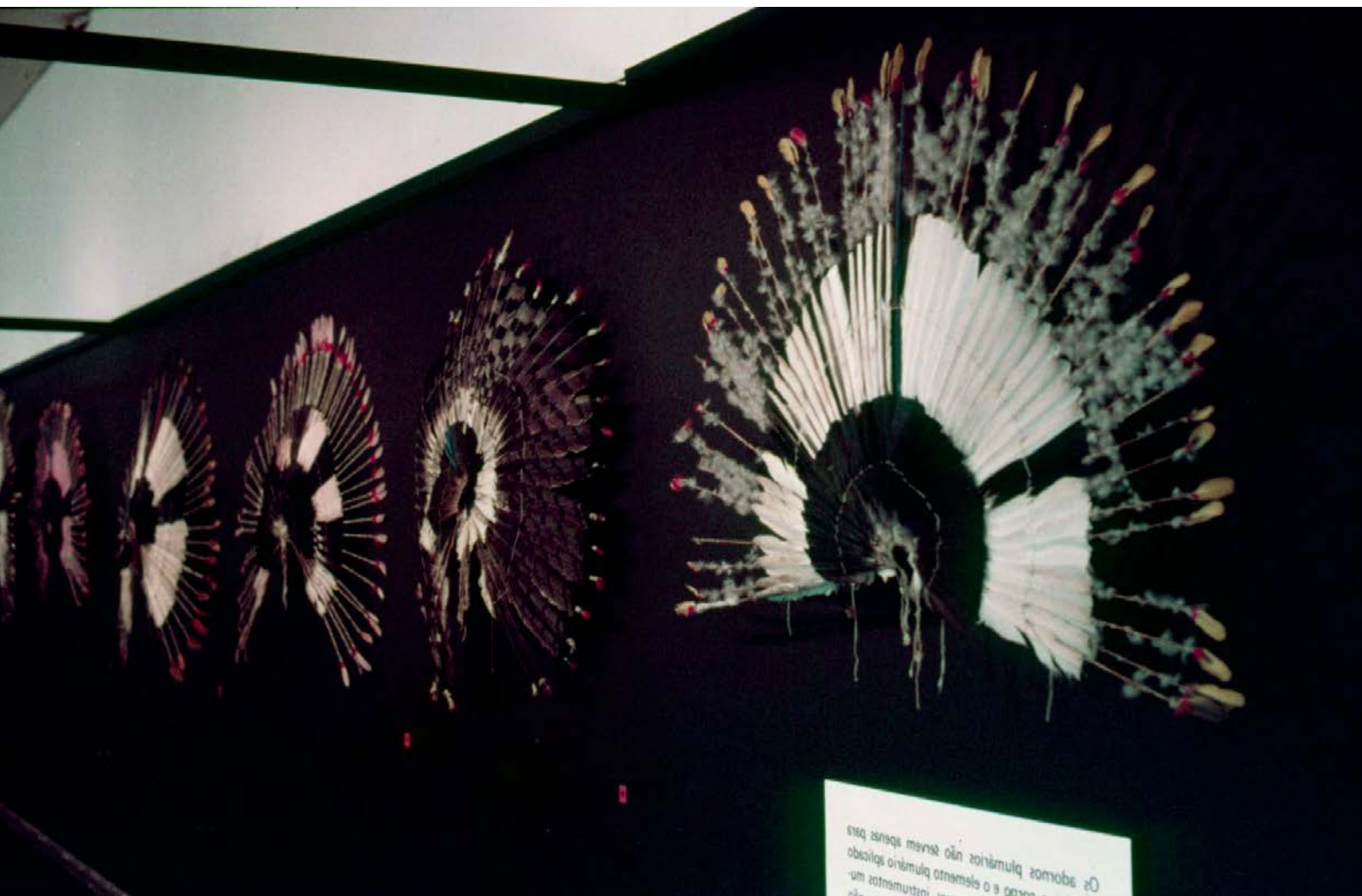


Figura 4. Seis tocados colgados en la pared, debajo una etiqueta sintética sobre el uso de adornos plumarios [Detalle de la exposición *Arte Plumária do Brasil* en MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.



Figura 5 - Capacete Palikur en pedestal [Detalle de la exposición *Arte Plumária do Brasil* en MAM-SP, 1980]. © 2017 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Fotografia: Reinaldo Magalhães.

Biografías enmarañadas de cosas y personas

A lo largo de la década de 1980, esa exhibición viajó por diferentes ciudades del país y del exterior. Inaugurada en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, en 1980, pasó por Belém do Pará, en el Museu Goeldi,⁴ entre octubre y noviembre del mismo año, siguiendo viaje hacia Brasíla, donde estuvo montada en el Palácio do Itamaraty hasta enero de 1981.⁵ En 1982, el conjunto de plumaria fue exhibido en las ciudades de Washington, Estados Unidos, en el *National Museum of Natural History* de la Smithsonian Institution durante mayo, y en Ciudad de México, en el Museo Nacional de Antropología, hasta enero de 1983,⁶ cuando viajó para Bogotá; se instaló en el Museo Nacional de Antropología de Colombia, entre febrero y marzo. Después de ese periodo de consagración internacional, el montaje volvió a Brasil y ocupó, de octubre a diciembre de 1983, una de las salas de la decimoséptima (17^a) edición de la Bienal Internacional de São Paulo, la principal institución de proyección del arte contemporáneo de América del Sur para el resto del mundo, desde su fundación en 1951. Y algunos años más tarde fue a Europa y se presentó en las dos ciudades más grandes de España, Barcelona, en la Fundació Joan Mirò entre junio y julio de 1988, y Madrid, en el Pabellón Juan Villanueva, en el Jardín Botánico, en septiembre, cerrando sus viajes con su regreso a Brasil en el año siguiente, cuando cada pieza volvió a las paredes de las casas de sus coleccionadores, reservas técnicas y vitrinas de las instituciones que las conservan, exhiben y estudian.

⁴ Durante la I Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores de ocho países signatarios del Tratado de Cooperación Amazónica: firmado por Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Guyana, Perú, Surinam y Venezuela, en 1978.

⁵ La repercusión de la muestra se consideró exitosa, llevando al Ministerio de Relaciones Exteriores, de Cultura y Educación de Brasil, a elegirla como promotora de divulgación del Tratado. La actuación de Al-oísio Magalhães (1927-1982), en la Fundação Pró-Memória, dio apoyo total al proyecto como parte de su propuesta de políticas públicas sobre el patrimonio nacional.

⁶ La exhibición figuró como una de las mejores actividades culturales del año en la prensa mexicana (Mattar, 2013).

Dicho recorrido con estancias entre instituciones artísticas y etnológicas es, sin embargo, una pequeña fracción de la vida de esas plumas. Para empezar un análisis profundizado de esa exhibición, la noción de «biografía cultural de las cosas», en el sentido elaborado por el antropólogo Igor Kopytoff (1991), me interesa particularmente por las preguntas de que parte para establecer los hilos con que trama la narrativa sobre las cosas que observa:

[...] ¿Cuáles son las posibilidades biográficas inherentes a su «estatus», período y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora, y cuál es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las «edades» o períodos reconocidos en la «vida» de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de éstos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil? / [...] / Las respuestas culturales a estos detalles biográficos revelan una enmarañada masa de juicios estéticos, históricos y políticos, y de convicciones y valores que moldean nuestra actitud hacia los objetos clasificados como «arte». (Kopytoff, 1991, pp. 92-3)

Esas biografías de cosas se enmarañan aun con la de diversas personas, desde aquellas que las produjeron, usaron en rituales y celebraciones entre los suyos, los de otros grupos que la recibieron o la tomaron en la dinámica de sus relaciones, la de los científicos (antropólogos, arqueólogos y estudiosos de la cultura), viajantes y mercaderes que las colectaron, compraron o cambiaron, sus coleccionadores, vendedores, dueños de anticuarios, traficantes de «artefactos» o «artesanía» indígena, decoradores, arquitectos, artistas, galeristas, historiadores, funcionarios de museos, museólogos, fotógrafos, curadores, montadores de exposiciones, funcionarios de transportadoras de obras de arte, guardas, limpiadores y monitores de las instituciones donde fueran expuestas, y cada individuo que vino a componer el flujo de visitantes diarios en las diversas ocasiones en que fueron exhibidas.

Traficantes de objetos entre fronteras

Reconocida la complejidad y amplitud de esas relaciones en tiempo, espacio y sentido, en este artículo me concentro en las convergencias de trayectorias de agentes del campo del arte y de la antropología que actuaron directamente en la concepción de la exposición *Arte plumária do Brasil*: el artista tapicero Norberto Nicola (1930-2007), que inició la organización de la muestra como su curador, las etnólogas Sônia Ferraro Dorta (asistente de curaduría), Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997), Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996), Lux Boelitz Vidal y Lucia Hussak van Velthem, que contribuyeron tanto con textos para las diferentes versiones de catálogos como con algunas piezas de sus colecciones personales para la composición del conjunto exhibido. También serán apuntadas las intersecciones con la actuación e ideas del historiador del arte Walter Zanini (1925-2013), curador general de la 17ª Bienal, y del historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, miembro del Conselho de Arte e Cultura de la Bienal.

Para una presentación de esa «red social», la noción de interacción o efecto de reciprocidad (*Wechselwirkung*) elaborada por Georg Simmel, especialmente por la concepción de «círculos sociales» que identifica en su observación de las relaciones entre individuos en la metrópoli de *fin de siècle* (1903), es suficiente para situar metodológicamente mi abordaje. La formulación de Simmel lanza luz a una comprensión del individuo como resultado de la autonomía de la selección de su trayectoria biográfica y de su pertenencia a círculos, cuya combinación le da cualitativamente un carácter singular, al mismo tiempo en que se conectan para cooperar en la búsqueda de intereses comunes —en este caso—, me refiero a la exhibición de los adornos plumarios, mientras otros intereses serán expuestos a partir del análisis de sus ideas.

Tomo los adornos plumarios indígenas como un eje para seguir las trayectorias de los agentes mencionados, es claro que estos contienen múltiples dimensiones de sentidos y relaciones con diversos tiempos, espacios y agentes.

Hacen parte de la caracterización imaginaria más común de los «indios» entre los no-indios del país, sumados a los cuerpos desnudos y pintados, cuya presencia se destaca en diversos relatos históricos desde los primeros contactos con los europeos,⁷ pasando por siglos de colonización y posteriormente asimilados al proyecto de construcción de la identidad nacional (Ribeiro & Velthlem, 1992; Gonçalves, 1996; Schwarz, 2005; Dias & Souza Lima, 2012).

Igualmente importante para este abordaje, el concepto de «artificación» según la definición de las sociólogas Roberta Shapiro y Nathalie Heinich (2013) para pensar críticamente la inserción de esos objetos en espacios destinados a la proyección del arte moderno y contemporáneo, como la Bienal y el MAM-SP, conectando esa dinámica específica al debate más amplio que involucra las experiencias curatoriales de presentación de objetos tomados como etnográficos o artísticos por diferentes actores, simultáneamente. Las autoras proponen un abordaje pragmático del nexo social del arte que entiendo como proficuo para el presente análisis:

¿Cómo, por medio de ese nexo de acción y discurso, las personas hacen o crean cosas que gradualmente pasan a ser definidas como obras de arte? / No hay una respuesta simple a esa pregunta. La solución se encuentra en muchos niveles interconectados y es simbólica, material y contextual al mismo tiempo. El arte surge en el curso del tiempo como la suma total de actividades institucionales, interacciones cotidianas, implementaciones técnicas y atribuciones de significado. La artificación es un proceso dinámico de cambio social, por medio del cual surgen nuevos objetos y nuevas prácticas y por medio del cual relaciones e instituciones se transforman. (Shapiro & Heinich, 2013, p. 15)⁸

⁷ Estudios en antropología, historia colonial, historia de la indumentaria y zoología evidencian la complejidad de relaciones entre europeos y nativos de Américas abarcando trueques, cambios, apropiaciones y asimilación de plumarias, que era elemento constituyente de las ropas, tanto en el Viejo Mundo como en el Nuevo. La domesticación de aves y el tráfico, las influencias técnicas, formales y de uso se dieron en ambos sentidos (Carvalho, 1953; Schindler, 2001; Van Velthem, 2003; Velden, 2012 Volpi, 2013; Berlekamp, 2013).

⁸ La mayoría de las referencias directas a textos del portugués fue traducida por el autor.

Esa elaboración metodológica también contribuye a la sistematización de las preguntas que me propongo contestar a lo largo de esta investigación y me movilizaron a mapear las trayectorias e ideas de los individuos involucrados en la organización de *Arte Plumária do Brasil*: ¿Cómo se desarrollaron esos procesos? ¿Qué actores e instituciones específicos estaban involucrados? ¿Cómo dieron luz a producciones que tienen significado no solamente para grupos minoritarios especializados, como artistas, patrocinadores, curadores y sociólogos, sino que tienen significado a tal punto que su condición como arte se vuelve conocida por todos y no es cuestionada? ¿Cómo el elenco entero de actores involucrados define esas cosas? (Shapiro & Heinich, 2013, pp. 16-17).

Las disputas y transformaciones que componen ese proceso son vastas y precisan ser matizadas, una observación cuidadosa muestra que, a través de las intersecciones de los círculos sociales de esas personas, los objetos traspasaron fronteras de diferentes disciplinas: arte y antropología. Las plumas utilizadas por los nativos son representadas por artistas y científicos europeos en viajes por el territorio brasileño, los artistas académicos en el siglo XIX, revisitados en el modernismo y continuamente articulados en las décadas siguientes.⁹ Consciente de esos precedentes, me detengo en la segunda mitad del siglo XX y me restrinjo especialmente a las décadas de 1970 y 1980, con el objetivo de trazar los contornos más específicos de esa etapa del proceso, instalando la mirada sobre la relación entre los dos campos y apuntando también sus limitaciones y tensiones.

⁹ Son notables las contribuciones de Mário de Andrade (1893-1945), Sérgio Milliet (1898-1966), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Heloísa Alberto Torres (1895-1977) y Marina de Vasconcellos (1912-1973), entre otros. En los 1950 y 1960, otras figuras importantes que trazan esos caminos son Mário Pedrosa (1901-1981), con su propuesta de *Museu das Origens* y su proyecto de una muestra de arte indígena para el MAM-RJ, *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, que no se concretizó debido al incendio que ocurrió en el museo en 1978 (Sant'Anna, 2009); los poetas concretistas, Haroldo de Campos (1929-2003) y Décio Pignatari (1927-2012), el crítico de arte y coleccionista Mário Schenberg (1914-1990) y el crítico de historia del arte Mário Barata (1921-2007). Entre los antropólogos, Darcy Ribeiro (1922-1997) fue ejemplo flagrante por su múltiple actuación en docencia, investigación y administración pública, destacándose la actuación en el *Museu do Índio*. Hay contribuciones acerca de desarrollos anteriores de ese proceso en el campo cultural (Soares, 1983; Ribeiro *et al.*, 1983; Schwarcz, 2005; Schwarcz, 2012; Ortiz, 1985) y sobre su imbricación con las ciencias sociales (Corrêa, 1988; Grupioni, 1998; Corrêa, 2013; y Miegliovich-Ribeiro, 2015).

Norberto Nicola como articulador de tramas

Desde el comienzo de su carrera, estudiando pintura en el Atelier Abstração de Samson Flexor (1907-1971), Norberto Nicola ganaba en la I Feira Anual dos Artistas de São Paulo el primero de una serie de premios que recibió durante las dos décadas siguientes de producción continua, acompañada de exhibiciones por el país y en el exterior, destacando su duradera colaboración con el artista francés Jacques Douchez (1921-2012), con quien empezó las exploraciones de técnicas de tapicería.

La producción de Nicola en tapicería se basaba en construir, a través del tramado de tejidos y fibras, piezas de gran escala que no resultaban en tapices llanos, sino que partían de los tapices de pared hacia formaciones tridimensionales de media y gran escala, comparables a esculturas. Esa característica formal las ponía en diálogo con tendencias artísticas de vanguardia en su época, aunque su concepción técnica manual y el término «tapicería» se mantenía como atributos de las artesanías. La tensión entre las categorías «arte» y «artesanía» encuentra en ese tipo de objetos una especie de zona de fronteras, exactamente por la ambigüedad de lecturas y dificultad de clasificación que imponen en su materialidad y circulación, de modo que se exige pensar categorías híbridas, como la de *artist-craftsman* descrita por Howard Becker (2008, pp. 276-99).

En los años de 1960 y 1970, Nicola pasaba a ser reconocido en el campo artístico nacional y llegó a ocupar cargos de relieve en instituciones dedicadas al arte moderno y a la artesanía, paralelamente. Esa trayectoria puede ser leída como un emprendimiento consciente para promover la legitimidad de la presencia de la tapicería en las instituciones artísticas de Brasil y de otros países. En 1963, Nicola logró incluir sus obras en la 7ª edición de la Bienal de São Paulo, estableciendo la tapicería como categoría de inscripción para las ediciones subsecuentes, incluso concursando en la premiación en la categoría de pintura. En 1969, ocasión de una exposición del Atelier Douchez-Nicola en la Galeria Documenta, São Paulo, él firmó el manifiesto *Forma Tecida*, divulgado en la revista *Visão*, que postulaba: «Pretendo destituir la tapicería de su carácter meramente decorativo para

convertirla en un objeto que se impone por sí mismo» (Nicola, 1969, como se citó en Mattar, 2013, p. 145).

Me interesa llamar la atención en ese momento sobre el hecho de observar en la actuación de Nicola su empeño para promover la artificación de ese tipo de objetos, que culminó en la creación de la *Trienal de Tapeçaria* en el MAM-SP¹⁰ en 1976, mismo año del nombramiento de Nicola como primer presidente del recién-fundado Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea.¹¹

En los documentos disponibles, se encuentran referencias del propio Nicola sobre sus obras en tapicería; observo tres fuentes técnicas y formales centrales alejadas del estricto campo del arte moderno:¹² 1- las tradiciones polaca y yugoslava de tapicería (que, a su vez, se encontraban en vías de artificación en Europa, centradas en las figuras de la croata Jagoda Buié (1930) y la polaca Magdalena Abakanowicz (1930), con quienes Nicola mantuvo contacto en la Bienal de São Paulo y en su viaje a Europa en 1968, cuando visitó talleres y dio nueva dirección al desarrollo de su obra); 2- la tapicería pre-colombina, principalmente piezas de origen Inca, del Perú (donde Nicola fue a buscar contacto directo con técnicas locales, presentó ponencias y participó de exhibiciones con sus obras); y 3- el arte plumario de grupos nativos de Brasil,¹³

¹⁰ Sobre las *Trienais de Tapeçaria*, cf. Gradim, 2016.

¹¹ Tras realizar la *I Mostra de Tapeçaria Brasileira*, con Douchez, en el *Museu de Arte Brasileira-FAAP*, participó de la comisión de selección y premiación del *V Salão Paulista de Arte Contemporânea* de la *Fundação Bienal*, 1974, y pasó a integrar el *Conselho de Artes de la Fundação*, 1975.

¹² En imágenes de su casa en la Vila Glete, es posible ver elementos de los tres «repertorios culturales» componiendo la decoración, en medio de piezas de mobiliario antiguo y moderno. La icónica máscara Cara Grande Tapirapé, colgada sobre la puerta del salón deja claro el lugar de importancia que daba a la plumaría indígena (Mattar, 2013, p. 141).

¹³ En la biografía de Nicola, Mattar afirma que «En 1966, por ocasión de la exposición de su tapicería en la Galería Porão, Nicola visitó el Museu do Índio en Brasília. Al conocer el arte plumario de Brasil, inmediatamente percibió la similitud con el arte textil. También semejanzas estilísticas con su propio trabajo» (2013, p. 135). En una entrevista que realicé a la antropóloga Lux Vidal, 21 mayo 2016, ella especificó que: «lo que influenció a Nicola fue la guirnalda Mundurukú».

por los tramados y amarres entre las plumas y la base, la armonía cromática y otros aspectos formales.

Hasta el final de los 1970, Nicola expuso en diversas instituciones de diferentes países, habiendo sido muchas de sus obras adquiridas para sus acervos (de arte moderno, contemporánea, aplicado o artesanía). Recibió encomiendas de obras para zaguanes y oficinas de grandes hoteles y empresas, edificios públicos oficiales del Estado y algunas embajadas. Mantuvo, paralelamente a la producción de esas obras únicas, una producción en medios reproducibles, haciendo postales, cuadernos y calendarios.

En 1978 fue invitado a componer el consejo deliberativo del MAM-SP, cuando propuso al museo la realización de la exhibición *Arte Plumária Brasileira*. Entonces pasaba a captar y seleccionar piezas para la muestra, provenientes de instituciones y colecciones personales que pudieron ser movilizadas a partir de algunos de sus círculos sociales, que lo ponían en interacción con una red de artistas, historiadora/es, antropólogo/as actuantes en la época que, a su vez, también estaban articulada/os entre sí y con otras instituciones y sus colecciones.

Inaugurado en 1980,¹⁴ con expografía desarrollada por Nicola, el primer montaje consistía de un ambiente donde las piezas de plumaria parecían flotar en el aire, pues eran sostenidas por alambres y astas de hierro, o sobre mesas pintadas de negro y pedestales azules, o dentro de vitrinas de vidrio; pocas piezas fueron colgadas directamente en las paredes del museo.

La distribución espacial de estas atendía a divisiones por grupos étnicos propuestas por antropólogas, a partir de las cuales Nicola buscó componer ritmos en el espacio, siguiendo criterios formales. Utilizando un recurso de iluminación precario, juntaba algunas piezas bajo el mismo spot y seleccionaba otras para

¹⁴ La muestra le valió un premio de la Associação Paulista de Críticos de Arte, considerada «La Mejor Exposición de 1980».

presentación en focos de luz, el juego de luces y sombras contribuyó a la creación de un espacio dramático, que no se ve en los registros de todos los otros montajes de la exhibición.¹⁵ Las piezas colgadas o exhibidas en vitrinas fueron presentadas sobre fondos blanco, gris, azul o negro, sin referencias a otros contextos relacionados a las piezas, sea de producción o de uso ritual, sea como objeto histórico o etnográfico,¹⁶ la única dimensión de las piezas puesta en evidencia por la expografía era la estética.

De manera entusiasmada, Nicola expresaba su visión universalista del arte sobre la producción de la plumaria indígena, cuyas propiedades técnicas y formales tomaron el centro de sus consideraciones y orientaron su selección, clasificación y distribución en el espacio expositivo (aunque informado por las contribuciones de pesquisas antropológicas que articulaban la dimensión estética con los contextos de producción y uso de las piezas). Cito una parte de su texto de presentación para el catálogo de la muestra de 1983, en la Bienal:

En mi primer encuentro con la plumaria del indio brasileño, fui sorprendido con el descubrimiento de una manifestación sui generis de arte, que hasta entonces había escapado a mi sensibilidad. Con un material de variados colores, formas, texturas y tamaños, organizados en sus combinaciones infinitas de ritmos y armonías, formaron un vocabulario plástico para dar curso a su expresión. El resultado de esa actividad que principalmente es destinada al uso personal, acompañando los trazos y movimientos del cuerpo de su portador, es un ejemplo clásico de la forma de seguir la función. Por lo tanto, la plumaria de Brasil es densa de todas aquellas características que componen una obra plástica al punto de impresionar como arte del más alto nivel. (Nicola, 1983, p. 3)

¹⁵ Esa descripción se basa en las pocas fotografías encontradas en archivos y en la prensa de época, además de algunos relatos de visitantes.

¹⁶ Lo que cumple ese rol son los textos escritos por las antropólogas para el catálogo, sobre eso trataré adelante en ese artículo.

A lo largo del itinerario de esa exhibición, el proyecto expográfico se alteró muchas veces, no solo debido a necesarias adaptaciones a los diferentes espacios en que era montada, sino mucho más debido a una serie de discusiones conceptuales que partían de un círculo especializado (de crítica e historia del arte, antropología y museología).

Cinco etnólogas tramando contextos

Para la elaboración de este trabajo, realicé un levantamiento bibliográfico acerca de estudios etnológicos que se dedicaron a la dimensión estética o artística de la producción de grupos indígenas de Brasil. A partir de eso, percibo evidente intensificación de ese abordaje desde los años de 1970,¹⁷ aunque algunas contribuciones puntuales se dieron en décadas anteriores.

Esa consideración es consonante con la afirmación del antropólogo Júlio César Melatti (1983), en su «guía» sobre la etnología en Brasil, respecto a una retoma del estudio sobre «artes y artefactos» (cestería, cerámica, plumaria y otros tipos de adorno (Faria, 1959) la música y etcétera), en ese período, que, a pesar de nunca haber desaparecido entre las décadas de 1930 y 1960, pasaba al foco de sistematización metodológica o de su contenido a partir de las iniciativas de antropóloga/os como Berta Ribeira, Lux Vidal,¹⁸ Darcy Ribeiro, Maria Heloísa

¹⁷ De comienzos de los 1970, tuvo relieve el libro *Arte plumária e máscara de danças dos índios* (1971), de la artista Noêmia Mourão (1912-1992). Esa publicación, marca la continuidad de su carrera individual después del divorcio de su marido, el pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), encontrando en las plumarias y máscaras indígenas nuevos materiales para innovación de la *brasilidade* en el arte (Velloso, 2014).

¹⁸ Según Vidal (1992), eso ocurrió porque, en las primeras décadas después de la consolidación de la etnología como disciplina en el país en los 1930, el arte era considerado como esfera residual o independiente del contexto en que emerge. Entrevistando a la antropóloga en 2016, llamó la atención hacia la importancia de esos cuarenta años de desarrollo de la etnología brasileña para, en los 1970 llegar a un momento de sedimentación de la disciplina, de su historia y documentación, incremento de métodos y apertura de nuevas perspectivas, que lanzó bases para esas pesquisas sobre cultura material, que se intensificaron a lo largo de las décadas siguientes: «En cuanto la visión, hoy, es sobre todo ese arte también en sus transformaciones históricas, su contexto histórico. Porque todo es más rápido, tiene que ver con la globalización [...] Es porque, también, en esos cuarenta años, la etnología brasileña se viene desarrollando mucho, produciendo mucho, y tiene una historia que está registrada».

Fénelon Costa, João Pacheco de Oliveira Filho e George Zarur, a partir de trabajo de campo y estudios en colecciones de instituciones nacionales.

La nueva posición relativamente reconocida de la dimensión estética resultante de análisis propuestos por esos/as antropólogos/as (además de otros/as y de la repercusión de un debate más amplio), es uno de los hilos fundamentales para identificar las posibilidades de convergencia e influencia entre arte y antropología, de modo que en el contexto específico de la exhibición abordada, hay una inversión de acciones direccionadas a la artificación de esos objetos.

Sólo recientemente la pintura, el arte gráfico y los ornamentos del cuerpo pasaron a ser considerados como material visual que expresa la concepción tribal de persona humana, la categorización social y material, y otros mensajes referentes al orden cósmico. (Vidal, 1992, p. 13)

Del conjunto de antropólogos/as que se dedicaban en ese sentido y de sus contribuciones, se destacan las publicaciones de Berta Ribeiro con referencias centrales al arte plumario (figurando como pionera¹⁹), resultantes de una continua investigación: de 1957, el artículo Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil, y el libro escrito en coautoría con su marido Darcy Ribeiro *Arte plumária dos índios Kaapor*, dos estudios que contemplan la vida de las plumas desde la caza de aves y las técnicas de confección de los adornos, hasta su uso.

¹⁹ Es importante enfatizar la inestimable importancia del trabajo de mujeres artistas y antropólogas en sus respectivos campos de actuación, cuyo alcance es de difícil aprehensión y sistematización, pues se encuentra, incluso, muchas veces, de manera indirecta en la formación y formulaciones de grandes nombres (masculinos): como el caso de Elisabeth Krickeberg (1861-1944), que elaboró un voluminoso trabajo sobre diferentes tipos de arte plumario indígena de las Américas reunido en la publicación de *Der Federschmuck der Naturvölker Amerikas, Mit fünfzehn Aquarellen von Curt Agthe*, 1911; madre del conocido etnólogo americanista alemán Walter Krickeberg (1885-1967) (Bispo, 2013).

Los autores consideran que dicho proceso «representa una de las más gratas ocupaciones de los indios Urubu» (Ribeiro & Ribeiro, 1957), presentes en todo el ciclo de vida de esos indios. Abundan en el texto expresiones que valorizan la estética de las piezas y relacionan sus técnicas y visualidad a la práctica artística: «Es en la plumaria que encontramos la actividad más eminentemente artística de nuestros indígenas, [...] resulta en elaboración de una técnica requintada que permitiría crear obras de arte capaces de competir en belleza con los mismos pájaros» (p. 12). Y, al comparar las piezas que identifican como «arte plumario» con el simple uso y aplicación de plumas sobre el cuerpo, los autores establecen un criterio fundamental para la comprensión de esos objetos como artísticos:

Así, sólo es legítimo hablar de arte plumario cuando el valor estético de las plumas es superado por un esfuerzo de imaginación, sensibilidad y virtuosismo, que permite construir con ellas obras que valgan por sí mismas. Cuando de la actividad tecnológica resultan creaciones singulares capaces de suscitar emociones estéticas, por la armonía de la forma, felicidad de combinación cromática y consistencia táctil suave y atractiva. (p. 13)

Analizan la destreza y dominio técnico de los indios sobre la variedad de materiales ofrecidos por la fauna ornitológica del territorio, sugieren ciertas uniformidades que diferencian el arte plumario de Brasil de las producciones andina y mexicana, y proponen un abordaje estilístico para pensar las diferencias entre los diferentes grupos que la producen. Destaco que ese abordaje se dio con la posibilidad de diálogo entre pesquisa de campo y en colecciones de objetos etnográficos.

Desde mediados de los 1970, la producción de Berta Ribeiro sobre arte se intensificaba demostrando un verdadero proceso de sistematización conceptual y metodológica para el análisis de atributos formales del arte indígena. A partir de estudios etnográficos y museológicos, se detuvo sobre la cestería, arte textil y plumaria indígenas (Ribeiro, 1978; 1979; 1980; 1986). En colaboraciones con antropólogos y antropólogas, como Darcy Ribeiro, en los años 1980, iniciaron una nueva etapa, que se pudo concretizar a través de una serie de viajes etnográficos, levantamientos de materiales en museos, publicaciones y exhibiciones dedicadas

al tema.²⁰ Desde entonces, su actividad fue constante, trabajando hasta final de los 1990 en varios frentes de estudio y divulgación del arte indígena en Brasil y otros países (con destaque para Italia).

En 1968, fue publicado el artículo de Maria Heloísa Fénelon Costa y Maria Dias Monteiro, «Dois estilos plumários: "barroco" e "clássico" no Xingu» en la Revista do Museu Paulista, donde aplicaban la propuesta de Berta y Darcy Ribeiro (1957) para la definición de estilos de la producción plumaria de diferentes grupos, incluyendo la perspectiva histórica sobre el desarrollo y transformación de esa producción. Esto motivó el inicio de un largo proceso de elaboración y construcción de una línea de estudios etnológicos, estructurado a partir de mediados de la década siguiente a través de proyectos de investigación etnográfica y museológica coordinados por Fénelon Costa, y que se dio en colaboración efectiva con Berta Ribeiro y otros, resultando en diversos trabajos también de autoría individual, entre publicaciones y organización de exposiciones. Dando secuencia a sus pesquisas, en 1978,²¹ Costa publicó *A arte e o artista na sociedade Karajá*, expandiendo el abordaje de análisis formal y estilístico de la plumaria para la relación entre los grafismos aplicados a los cuerpos y a las muñecas de cerámica.

²⁰ Entre las exhibiciones con que Berta Ribeiro contribuyó en la época están: la itinerante Arte Plumária do Brasil, que abordo aquí; *Os índios das águas pretas: uma área cultural no noroeste do Amazonas*, em el *Museu Nacional*, 1980. En 1986, Berta Ribeiro publicó tres volúmenes de *Suma Etnológica Brasileira*, que organizó compilando textos de su autoría y de otros antropólogos sobre cultura material y arte indígena. El segundo volumen trae los temas: «Cultura material e história cultural; A habitação indígena brasileira; Glossário da habitação; Processos de fazer fogo; Armas - bases para uma classificação; Artes têxteis indígenas. E o terceiro traz os títulos: A linguagem simbólica da cultura material; Arte Índia; Arte indígena da América do Sul; Pintura e adornos corporais; Máscaras; Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais; Glossário dos instrumentos musicais; Bases para uma classificação dos adornos plumários; Plumária Borôro; O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku; Desenhos semânticos e identidade étnica».

²¹ Importante considerar que la formación académica inicial de la antropóloga se dio en el campo de la pintura, 1953, en la Escola Nacional de Belas Artes, de la antigua Universidade do Brasil. En 1956, empezó curso de Antropología Cultural en el *Museu do Índio*. En seguida fue nombrada como naturalista del Museu Nacional. En los años 60 fue pasante del Musée de l'Homme y el Musée des Arts et Traditions Populaires, de París. De vuelta a Brasil, fue responsable por el Setor de Etnografía e Etnologia del Museu Nacional, donde pasó a trabajar como investigadora y desarrolló proyectos sobre los Karajá. En 1974 defendió la tesis *A arte e o artista na sociedade Karajá*, publicada en 1978. Profesora titular del Museu en 1986, con la tesis *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*.

Otra antropóloga muy actuante en ese período y fundamental para este estudio, Lux Boelitz Vidal, profesora en la USP,²² a través de sus proyectos de investigación, organización de exposiciones y publicaciones, y de la actividad como directora de investigación de jóvenes antropólogos en formación,²³ regimentó fuerzas e ideas para la generación de una especialización teórico-metodológica de la etnología: la «etnoestética». Los proyectos coordinados por Vidal se iniciaron en los 1970²⁴ y siguen su curso en la actualidad (pasando claramente por cambios de perspectiva, que serían interesantes para un estudio más profundizado).

La mirada sobre la dimensión estética fue tomando cuerpo a medida que su pesquisa abarcaba diferentes aspectos de la vida de los grupos que estudiaba. En medio de los estudios basados en categorías más establecidas en el campo de la etnología, como cosmología, parentesco y ritual,²⁵ Lux Vidal fue encontrando en la forma y visualidad de actividades y objetos desarrollados por los indígenas

²² Durante los años 1950, Vidal vivió en Estados Unidos, donde cursó disciplinas de antropología. Llegando a São Paulo, se conectó a Thekla Olga Hartmann (São Paulo, 1933) y Gioconda Mussolini (São Paulo, 1913-1969). Su tesis de maestría fue sobre un tema urbano, pero fue nombrada profesora de la USP, participando de un viaje a la aldea Cateté con fray José Caron, en 1969, tuvo su primer contacto con los Xikrin y dio inicio a los estudios sobre ese grupo.

²³ De las tesis orientadas por Vidal en la época, se destacan: Velthem, 1984 (en cuya descripción del encadenamiento de actividades para producción de cestería entre los Wayana-Apalai, enfocó materia-prima, técnicas manufactureras y motivos decorativos, articulados con el mito de origen «Tulupere»); Müller, 1976 (sobre la ornamentación corporal Xavante utilizada en ceremonias y relacionada con la división societaria y el estatus de ese grupo; orientación conjunta con Peter Fry); Müller, 1987 (enseñando la confluencia de rituales, grafismos aplicados al cuerpo y a objetos); Gallois, 1988 (a partir de etnografía entre los Wajãpi) (Locchi, 2006; Grupioni & Macedo, 2009).

²⁴ Según relato de Vidal en una entrevista, desde los 1970 se realizaban en el zaguán de la facultad pequeñas muestras de objetos colectados en trabajo de campo, como un ejercicio de presentación y análisis para discusiones. La primera exhibición en que participó fuera de la Universidad se dio en la *Casa do Sertanista*, en 1977, sobre Caxingui.

²⁵ Vidal enfatizó ese aspecto en entrevista a mí concedida: «Vengo de la literatura en Estados Unidos, ya estaba en la antropología y empecé con la cuestión del arte cuando llegué a los Xikrin por la ornamentación corporal. ¡No tuve cómo escapar! Pero no hago solo eso, hay la cuestión de la pesca y astronomía, toda parte técnica y dimensión cosmológica, que siempre me interesaron igualmente.»

fuente privilegiada para la comprensión histórica y social de los grupos que las producen y las usan, como parte inherente de todas las esferas sociales:

In academic circles, to the degree that studies about indigenous societies have advanced, the essential role of tangible and intangible expressions in the understanding of the dynamic and reproduction of Amerindian societies has become evident. These expressions include body painting, ornaments — especially feathered ones— masks, musical instruments, song and narratives. (Vidal, 2013, p. 390)²⁶

Diferentes aspectos del proceso de producción de los grafismos en la pintura corporal, de la cestería y cerámica, y del tramado y modelaje de los adornos plumarios pasaron a recibir especial atención en su investigación. Las publicaciones de Vidal que se centran en ese abordaje están concentradas en la década de 1980 hasta mediados de los 1990, siguiendo hasta fin de los 2000 con otras direcciones.

Debido a los años de desarrollo de esas investigaciones, Vidal consolidó el abordaje en su publicación *Antropología estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas* de 1992, en que establece los parámetros visados en su noción de «etnoestética»:

Cabe decir, en resumen, que —centrando su foco de atención en instancias concretas y contextualizadas de entrecruzamiento de lo universal y de lo particular y trabajando con las nociones de localidad, estructuras representacionales, significado, sociedad y cultura— la antropología aborda las manifestaciones artísticas preocupada en comprender la naturaleza misma de la experiencia estética y la capacidad de comunicación de la obra de arte,

²⁶ «En círculos académicos, en el nivel en que estudios sobre sociedades indígenas siguen avanzando, el rol esencial de expresiones tangibles e intangibles en el entendimiento de la dinámica y reproducción de las sociedades Americanas se evidencia. Esas expresiones incluyen pintura corporal, ornamentos —especialmente los de plumas— máscaras, instrumentos musicales y narrativas.» (Vidal, 2013, p. 390, traducción del autor)

que nace del encuentro de estilos y concepciones colectiva y culturalmente contruidos y aceptados, pero trabajados y reelaborados de modo único por artistas que, individualmente, en ella ponen su técnica y su habilidad creadora. (Vidal & Lopes da Silva, 1992, p. 283).

La antropóloga Sônia Dorta también tiene su biografía cruzada con la de esos objetos confeccionados por indígenas y esas personas, artistas o antropólogos, que los recogieron, estudiaron y exhibieron, siendo ella misma una etnógrafa, coleccionadora y curadora de algunas exposiciones, especialmente de adornos plumarios, que considera «uno de los vehículos más significativos de la cultura material borôro para alcanzar el entendimiento del contexto socio-cultural global [...] / una actividad asociada no solo a patrones de orden estético, sino que, sobre todo, a patrones de conducta humana» (Dorta, 1987, p. 227).

En 1978, Dorta defendió su tesis de maestría sobre el Paríko, un tipo de diadema vertical confeccionado y usado por los Bororo (Dorta, 1978), esta fue publicada en 1980, el mismo año en que se inauguró la primera edición de *Arte Plumária do Brasil* en el MAM-SP. Dorta fue curadora asistente de Nicola, contribuyendo con el conocimiento que logró a partir de experiencias de trabajo con colecciones etnográficas, lo que fue fundamental para establecer el vínculo del proyecto con las otras antropólogas, sus colegas, y con las instituciones que prestaron piezas de sus acervos, también para elaboración de la sección de textos etnológicos del catálogo. Durante la década de 1980, Dorta mantuvo su investigación y producción sobre el arte plumario, incluso con Nicola y acompañando montajes de exhibiciones que organizaron, y preparando una publicación llena de imágenes de arte plumario, para una amplia distribución (Nicola & Dorta. 1986).

Del comienzo de los 1970, Lucia van Velthem iniciaba su formación científica en el Museu Nacional-UFRJ, estudiando colecciones etnográficas del Alto Rio Negro, mientras finalizaba su grado en museología en la UNIRIO. En 1975, pasó a vivir en Belém, norte de Brasil, donde empezaba, como investigadora del Museu Goeldi, el estudio Índios Wayana e Aparai: arte e sociedade, publicando textos

sobre plumaria y grafismos (Velthem, 1984). También ingresaba en la maestría en Antropología Social en la USP, dirigida por Lux Vidal, y sigue desarrollando continuas pesquisas sobre los Wayana. Colaboró más directamente con la elaboración del catálogo junto a Dorta.

En líneas generales, lo que identifiqué como trazo común en el abordaje generado por el trabajo de esas cinco antropólogas es el enfoque de la dimensión estética (forma, técnica y material) de los artefactos como apertura para el análisis. En artículo más reciente de Velthem se encuentra una síntesis de los principales aspectos de esa perspectiva de análisis:

Consecuentemente, los artefactos indígenas, al compartir un mismo modelo de experiencia colectiva, deben tener una apreciación que no se restrinja a las formas concretas y a los aspectos técnicos, sino que se articule con los demás ámbitos culturales. Con ese enfoque, pueden revelar las dimensiones mítica y metafísica del universo indígena, así como transmitir preocupaciones comunitarias e identitarias de la sociedad productora, pues los objetos, en cuanto soporte de información, proporcionan conocimientos acerca de la imagen que sus productores hacen de sí mismos. (Velthem, 2007, p. 120)

La participación directa de esas antropólogas trajo al proyecto artístico de Nicola otras dimensiones de lectura, aunque en el resultado de la muestra queden como secundarias, pues en muchos casos eso se restringió al catálogo. Como relató Lux Vidal en una entrevista: «Realmente tratamos [las antropólogas] de incluir informaciones, pero en sitios como la Bienal no, no fue así tan fácil. A veces se daba en los catálogos, algunos muy completos que acompañaban las muestras. Pero no hubo contextualización de la plumaria en exhibiciones de los ochenta. La gente de la Bienal era quien mandaba, nosotras ayudamos ¡pero nuestra sugerencia no era tan considerada!»

Los catálogos se mantuvieron como materialización de la preocupación en afirmar el carácter polisémico de esos objetos, evocando diferentes contextos que los integran y se enmarañan en esas piezas. Al mismo tiempo que enfatizan la importancia de estudiar la estética de las actividades y objetos realizados por los indios cuyas obras se estudian, apuntan insistentemente hacia la relación compleja en que esos elementos de análisis están inscritos. Los textos que escribieron para los catálogos, de un lado, corroboran el proceso de artificación que vengo describiendo, y del otro, ofrecen ruidos, en el sentido en que apuntan a la irreductibilidad (Velthem, 2012) de los artefactos etnográficos, hacia los caminos plurales de comprensión posible de sus biografías. Un gesto que dice algo como «Sí, es arte... También. ¡Pero no solo!». En ese sentido, se puede pensar que su inversión va en un sentido de patrimonialización o musealización.

Historia y museología, otros nudos en la trama

Otras dos líneas de trayectoria enmarañadas en ese proceso, que componen nudos puntuales importantes para comprender las condiciones y límites de la artificación en ese caso, son las del historiador de arte Walter Zanini y del historiador Ulpiano Bezerra de Meneses.

Tras volver a Brasil después de un período de media década estudiando en Europa, en 1962, Zanini pronto fue nombrado director del recién-inaugurado Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), donde emprendió una gestión basada en dos directrices: el estudio crítico del legado moderno y la promoción de nuevas vertientes (Freire, 2014) —con montajes temporarios como *Jovem Desenho Nacional*, *Jovem Gravura Nacional* (1963-1966) y *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974)—, sumados a retrospectivas históricas sobre arte moderno. El año 1974 es destacado por su estímulo a investigaciones artísticas con video, llevando a manifestaciones emergentes de ese medio a consolidarse en el campo artístico nacional.

En 1980, Zanini fue nombrado curador-general de la 16ª Bienal, realizada en el año siguiente, para la cual estableció un nuevo criterio selectivo y organizacional, el concepto de «analogía de lenguajes», rompiendo con el modelo de divisiones nacionales inspirado en la Bienal de Venecia.²⁷ Todavía como curador de la 17ª Bienal buscó intensificar esa noción en el sentido de su concretización. En esas bienales, además de la presentación de arte contemporáneo y de las vanguardias históricas, hubo secciones dedicadas a presentar pinturas de internos de centros psiquiátricos, intituladas *Arte Incomum*, así como muestras de nuevos medios y nuevas tecnologías, conviviendo con utensilios y objetos rituales de pueblos tradicionales de Brasil, *Arte plumária brasileira*, y *australia, pinturas aborígenes do deserto central da Austrália*,²⁸ en un espacio laberíntico proyectado en el tercer piso del pabellón de la Bienal.

Aunque Zanini no haya mencionado las exhibiciones de arte indígena y aborigen en su texto de apertura del catálogo general, sus palabras respecto del objetivo del evento permiten percibir su inclinación general:

El propósito de la exposición es configurar la emergencia artística posterior a las vanguardias históricas, sea por su conexión con tecnologías de la cultura de masa y de públicos, sea por la línea de técnicas artesanales tradicionales. Muchas implicaciones de responsabilidad, en varios niveles, están en juego en las elecciones, y cabe al público, destinatario del mensaje, evaluar y meditar sobre los grandes cambios que se operan en un tiempo histórico que permite la efusión de considerable número de posibilidades para engendrar el arte e interpretarlo. (Zanini, 1983, p. 5)

De su actividad como profesor e historiador de arte constaba la inclusión del «arte ingenuo», como la producción de otros grupos marginales al campo artístico. De 1983 —mismo año de la bienal que expone el arte plumario— es

²⁷ Aunque no concretizado completamente, se trató de una apertura de proceso que perduró las últimas dos décadas del siglo XX (Souza, 2015).

²⁸ Con obras de Clifford Possum Tjapaltjarri (1934-2002) y Uta Uta Tjangala (1926-1990).

la publicación del libro *História Geral da Arte do Brasil*, organizado por Zanini en dos volúmenes ricamente ilustrados con reproducciones fotográficas de las obras abordadas textualmente por diferentes especialistas. Condensando su lectura de la historia del arte en el país, son presentados tópicos sobre artesanía popular y *arte incomum*^{xx} (textos firmados por el propio Zanini), arte africano y afrobrasileño (textos de Mariano Carneiro da Cunha), arte precolombino (escrito por Ulpiano Bezerra de Meneses) y Arte índia (de autoría de Darcy Ribeiro).

El efecto práctico del abordaje empleado en los textos de esos especialistas de otras áreas para discurrir sobre objetos etnográficos y/o arqueológicos a partir de la categoría «arte», para un libro de historia del arte, puede ser visto como análogo a lo que sugerí acerca de los textos de las antropólogas presentes en el catálogo de *Arte Plumária do Brasil*: son ambiguos, al mismo tiempo que afirman la legitimidad del ejercicio de pensar la dimensión estética, artística o visual de esas producciones, refrendan su articulación con otros ámbitos de la vida de sus productores y sus contextos.

El profesor Ulpiano Bezerra de Meneses, con formación en historia y arqueología, trabajando en contacto directo con prácticas museológicas, formó parte de la comisión de artes plásticas de la Secretaría de Cultura del Estado de São Paulo, entre 1977 y 1981, cuando pasó a integrar el Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, hasta 1988. En 1983 desempeñó la función de coordinar la muestra de arte plumario anteriormente organizada por Nicola y Dorta. Su mediación trajo alteraciones en la forma de presentación de las piezas, como sugiere en su texto del catálogo, específico para la exhibición de 1983 en la Bienal:

Antes de todo, se aumentó el número de piezas. Hubo reemplazos e incrementos, para responder a una cobertura más amplia del tema y atender a criterios de representatividad. / Más allá de eso, el guion original, que básicamente distribuía las piezas según grupos tribales, fue reorientado. La exhibición, ahora, se desarrolla según tres ejes principales, destinados a explotar con más eficiencia y extensión la enorme gama de significados de estos objetos. Los dos primeros ejes son la morfología,

xx Arte poco común

formas y tipos de artefactos, y su tecnología, materias-primas, tratamiento, modos de fabricación. El tercer eje, más denso, acentúa aspectos funcionales, haciendo circular cuestiones como jefatura y status, el universo mágico-religioso, contenidos míticos, contextos de vida/muerte, hombre/mujer, infancia/madurez, la definición de una identidad étnica. También se incluye un apéndice, referente a modificaciones de la producción tradicional en situación de aculturación. / La nueva selección y ampliación del acervo exhibido y reformulación de su presentación corresponden a los propósitos de estímulos a reflexión y a la visión crítica que el Consejo de Arte y Cultura da la Fundación Bienal buscó imprimir a las diversas manifestaciones de la 17ª muestra internacional, y que conviene hacer más explícitos. (Meneses, 1983, p. 7)

Esa ponderación anticipaba lo que Meneses vino a sistematizar pocos años más tarde en artículos y libros sobre arqueología, museología, exhibiciones, historia del arte, cultura material y visual. Crítico del primer montaje de la muestra en el MAM-SP, 1980, tomó la oportunidad de mediarla en la Bienal como forma de materializar en la expografía la problemática que involucra la presentación de dichos objetos.

En la tipología de museos que propone Meneses, observando las diferentes categorías que pasan a abrigar esos objetos separadamente (museos de arte, historia, etnología, ciencia, historia natural, etcétera), como «prácticas narrativas ordenadoras del mundo» (Meneses, 2005, p. 21). Afirma que «toda esa fragmentación milita contra el reconocimiento de una sociedad compleja y está asentada en la referencia que se convirtió en exclusividad: el objeto y su naturaleza, que, en última instancia, determinaría la naturaleza del museo» (p. 23). Ve como ambigua la relación entre museos de arte, historia y antropología, pues ellos tienden a separar conjuntos de objetos y a intentar resguardar una dimensión de interés, contrariando la noción de que conviven en el objeto la posibilidad de diferentes caminos de fruición y reflexión: «Nada impide la articulación de diferentes museos alrededor de objetos comunes» (p. 26). Según propone, no hay cómo asegurarse de eximir la contemplación estética en museos de historia o ciencia, pues los conceptos explícitos de la

mediación no borran completamente los conceptos implícitos que los objetos pueden evocar. Otro punto crucial puesto por Meneses es que la exhibición no se trata de un contexto solamente de presentación de objetos, sino de una propuesta de significación que tiene objetos como su soporte principal.

No es mi intención en este artículo profundizar sobre los conceptos y abordajes promovidos por artistas, antropólogas e historiadores analizados, sino presentarlos como eje de comprensión de sus acciones, posicionamientos en debates y prácticas que se desarrollan a partir de la exhibición en cuestión. En la siguiente sección abordaré tales problemas como parte de un debate más amplio de la época, sin embargo, no veo de manera objetiva la posibilidad de una solución que no considere la historia de su emergencia como tensión.

Arte plumario como trampa y enmarañado conceptuales

El crítico de arte Alberto Beuttenmüller, en su libro *Viagem pela arte brasileira*, afirma que «el arte plumario sea quizás la más grande manifestación artística de los indígenas de Brasil, hoy conocida en todo el mundo» (2002, p. 14). Lo que recuerda la posición de Darcy Ribeiro antes mencionada y deja más nítida la convergencia de visiones entre actores del campo del arte y de la antropología.

Lo que es notable, en varios momentos de la historia, es que la plumaria, vista como arte o no, evoca una dimensión transcendental, relacionada a atributos mágicos. En su contexto de producción y uso ritual, de la magia, religiosidad y sociabilización, tiene el poder de conectar personas y cosmologías en su flujo material. También despertó la fascinación de los primeros europeos llegados a las Américas, que viajaban por el territorio que vino a delimitarse bajo el Estado brasileño y fuera de él. A través del saqueo, trueque, cambio y tráfico entre pueblos nativos, invasores y migrantes, pasando por toda la historia de los cinco últimos siglos, piezas de plumaria «de Brasil» fueron integradas a acervos de instituciones artísticas, históricas, arqueológicas y antropológicas en metrópolis

de diversos continentes. Más recientemente, despiertan entusiasmo en artistas y antropólogos que lo redescubren y explotan sus potencialidades, por su dimensión estética (formal, técnica, comunicativa), social, cultural, material u otros abordajes.

Personas y cosas se enmarañan en esas narrativas. Los adornos plumarios llegan a componer exhibiciones tras pasar por la manipulación de personas que les atribuyen valores, los legitiman como objetos de interés, y, en algunos casos, los convierten en obras de arte. Pero antes de todo eso, o a lo largo de eso, las personas son atrapadas por esas plumas, son trampas y más trampas entre personas, animales, cosas y lugares, que se siguen desde la caza de las aves hasta una vitrina iluminada de museo.

¿Habría entonces un encantamiento? Esa indagación remite a la noción de *agency* propuesta por el antropólogo Alfred Gell (1998), y a sus consideraciones sobre «la tecnología del encantamiento y el encantamiento de la tecnología» (2005):

Como sistema técnico, el arte es orientado en la dirección de la producción de las consecuencias sociales que derivan de la producción de esos objetos. El poder de los objetos de arte proviene de los procesos técnicos que personifican objetivamente: la tecnología del encanto es fundada en el encanto de la tecnología. El encanto de la tecnología es el poder que los procesos técnicos tienen de lanzar una fascinación sobre nosotros, de modo que veamos el mundo real de forma encantada. El arte, como una clase diferente de actividad técnica, solo avanza, por medio de un hechizo, el encanto que es inmanente a todas las clases de actividades técnicas. (Gell, 2005, p. 45)

Ensayando la resolución de este enigma, Gell afirma que la obra de arte se distingue de un objeto técnico meramente bello o misterioso porque «es una entidad física que transita entre dos seres, y por esa razón crea una razón social entre ellos, lo que a su vez proporciona un canal para relaciones e influencias ulteriores» (Gell, 2005, p. 53). Su eficacia mágica, para Gell, está

directamente relacionada con el virtuosismo técnico (no necesariamente ilusorio como en la tradición artística occidental, sino de la capacidad de manipulación y transformación radical de los materiales), y los dominios en que surge: el ritual y el intercambio. Gell explica la homología que observa entre tecnología del arte, de la magia y de la productiva y no llega a resolver completamente el enigma, pero indica como «coincidencia» entre los objetos artísticos y mágicos, que representan «el dominio técnico de forma encantada» (Gell, 2005, p. 60), la conciencia del espectador sobre sus propios poderes sobre aquellos objetos no es compatible con su concepción acerca de los poderes poseídos por el/la artista:

La posición que deseo determinar es la de que la actitud del espectador, en lo que concierne al arte, es fundamentalmente condicionada por su propia noción de los procesos técnicos que promovieron su ascensión a dicho status, y por el hecho de que fue creada por intervención de otra persona, el artista. (p. 52)

Gell concluye que «confrontados a alguna obra-prima, nos fascinamos porque fracasamos en explicar cómo tal objeto llega a existir en el mundo» (p. 63), donde se ve que, lo mismo que delante de una intensa elaboración a partir de la observación de objetos etnográficos en su contexto ritual o en su contexto de exhibición en museos de arte o antropología, todavía los circunda una dimensión mágica, que no se agota en debates y narrativas de sistematización, el encanto persiste en alguna dimensión. Según me dijo Lux Vidal en una entrevista: «Los Jê de Brasil central, durante mucho tiempo, fueron considerados marginales en relación al norte y oeste de la Amazonía. Había una fuerte visión evolucionista. Con los estudios Jê se descubrió gran riqueza de los mitos, pinturas y adornos. ¡La estética de la plumaria encantaba a todos!»

Quizá la conmoción de la prensa brasileña con la exhibición de arte plumario tenga que ver con esa esfera mágica, pero también está cargada de relaciones con una imagen ideal sobre cultura e identidad nacionales. La iconografía del indio cubierto de plumas resuena: con el reconocimiento internacional de la cualidad artística de las piezas, o el encanto que causó en el público y la prensa de Estados Unidos y Europa; o con la diseminación de una visión relativista del mundo, de la cultura y del propio arte que, en los 1980, se presentaba muy ampliada y se encontraba manifiesta en

muestras y debates sobre etnografía, museología, curaduría y crítica de arte. Exhibiciones que ponían en relación, o en fricción, los modos de lectura estético y antropológico sobre los mismos objetos siguieron ocurriendo en esa década, fomentando vastas críticas y reflexiones —como en los casos mencionados en la introducción de este artículo—, alcanzando una discusión sistemática en el cambio hacia el nuevo milenio (especialmente en Estados Unidos, Francia y Australia).²⁹

A despecho de no haber generado gran y acalorada discusión en la esfera pública nacional y local, *Arte Plumária do Brasil* activó de manera constante la mirada crítica sobre la biografía de los objetos componentes de colecciones etnológicas, artísticas e históricas. Entre los detractores de la expografía montada en el MAM-SP, en 1980, considerada estetizante, por enfatizar aspectos formales de la plumaria, se destacan las alteraciones influenciadas por la mediación de Ulpiano Bezerra de Meneses para el montaje de 1983, en la Bienal, que buscó abrir la lectura de la muestra a otras dimensiones de la vida de las piezas expuestas; y la incomodidad de las antropólogas participantes del proyecto de ver su contribución restringida a los textos del catálogo, como relató Lux Vidal. Esos dos elementos indican el doble movimiento entre la fascinación mágica sobre la plumaria y la imposición del proceso de artificación de esas piezas.

La categoría «arte plumario», elevando su valor a la mirada occidental, por su relación más amplia con el patrimonio nacional y el arte, no llega a eliminar completamente las otras dimensiones del objeto, que se crean a partir de la casi-ausencia de informaciones en la expografía, por la curiosidad sobre otras categorías occidentales que entran en el juego, como «autoría» y «autenticidad», encendiendo la curiosidad sobre sus productores, materiales, contextos y proveniencia (además del tema ecológico intensificado en la época, y que abre la perspectiva para otros ejes de análisis de ese fenómeno).

²⁹ Véase: Arieff, 1995; Marcus & Myers, 1995; Price, 2000; Price, 2007; L'Étoile, 2007; Latour, 2007; Morphy, 2008; Goldstein, 2008; Goldstein, 2012; Bertolossi, 2010; Myers, 2013; Lannes, 2015.

Después de esa década de viajes y exhibiciones, hubo algunas ocasiones especiales de atención a la presentación del «arte indio» (y del «arte plumario» específicamente), además de la exhibición permanente de algunas piezas en museos públicos. El caso de los mantos tupinambá, por ejemplo, suscitó amplio debate acerca de la repatriación o restitución (Chauí, 2001) de objetos etnológicos de museos fundados bajo el colonialismo europeo.³⁰ Dichas piezas, compuestas por innúmeras plumas rojas de aves locales, como el guará (*Eudocimus ruber*), fueron sacadas de los Tupinambá por colonizadores franceses y holandeses, entre los siglos XVI y XVII —hasta el siglo XIX—, algunos ejemplares pasaron a componer acervos de instituciones como el Musée de l'Homme, en París, Francia; Nationalmuseet Etnografisk Samling, en Copenhague, Dinamarca, Musée Royal d'Art et d'Histoire de Bruxelles, Bélgica; y otras en España, Austria, Italia y Alemania (no hay ninguna pieza del tipo en Brasil).

En 1992, se buscó realizar, por iniciativa de varios agentes del campo científico y cultural local, en el pabellón de la Bienal de São Paulo, una gran muestra panorámica de carácter histórico sobre el patrimonio indígena en el país y su representación en las ciencias y las artes: *Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural*, organizada por el antropólogo Luís Grupioni y la filósofa Marilena Chauí (entonces secretaria de cultura de la prefectura de São Paulo, en la gestión de Luiz Erundina, 1989-1992). Para la sección intitulada *Alteridade: Figurações do outro entre brancos e índios*, los organizadores emprendieron una negociación con las instituciones europeas detentadoras de los mantos para traer por lo menos uno de ellos al país, lo que terminó sin éxito, figurando una vitrina donde se veía el intercambio de correspondencias, como huellas del intento (Grupioni, 1994).

³⁰ En Borges & Botelho, (2010) hacen referencia a otro caso, de 1986, con respecto a la reivindicación de los Krahô sobre una hacha perteneciente al acervo del Museo Paulista.

Para la *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos e mais*,³¹ realizada en 1999 y 2000 en el mismo Parque do Ibirapuera, se logró finalmente hacer viajar el manto de vuelta al continente y ser expuesto dentro de la narrativa conmemorativa de la existencia de Brasil, marcando los contornos de su identidad, en la cual se buscaba incluir la belleza, el encanto, del suntuoso manto Tupinambá.³² En la ocasión hubo la intervención de representantes de la comunidad indígena (de Olivença, en Ilhéus, litoral del estado de Bahía, noreste de Brasil) esta generó gran polémica en la prensa e inyectó en la esfera pública un interés sobre la controversia de la propiedad de la pieza. El grupo, que vivía desde 1982 un proceso de retomar el estatus indígena a través de debates sobre su identidad, se identificó como de la etnia Tupinambá, basado en los relatos orales transmitidos a través de generaciones (a despecho de la documentación de viajeros occidentales que definía la extinción de ese pueblo en el siglo XVIII); organizados, viajaron a São Paulo para la exhibición buscando ver el manto (mediados por una iniciativa del periódico Folha de São Paulo), y reivindicaron la permanencia del manto en el país, por ser un elemento de su cultura ancestral —otra negociación sin éxito—: volvieron a su comunidad solo con el catálogo de la muestra (Antenore, 2000). La cuestión expande el tema a los campos de la ética y la política, y fue articulada al concepto de *antropofagia* que orientó una parte del modernismo en Brasil y persiste como camino para pensar la cultura e identidades nacionales. Con eso, vale remitir al texto de Paul Valéry, sobre el problema de los museos, de 1931, que consideraba el museo «un sistema de yuxtaponer producciones que devoran unas a las otras» (2008, p. 32).

Durante los años 1980, en Brasil, las discusiones tuvieron circulación en la academia y a través de medios especializados en arte, cultura y divulgación científica, como una entrevista con Claude Lévi-Strauss (1908-2009), publicada

³¹ Véase: Aguilar, 2000; Fialho, 2005; y Huchet, 2008.

³² La artista contemporánea brasileña Lygia Pape (1927-2004) presentó una instalación con referencia explícita al manto, resultado del desarrollo de trabajo entre 1996 y 2000 a partir de imágenes del adorno.

en 1982 en la revista de crítica de arte *Módulos*, en que el antropólogo afirmaba: «No creo que el arte ocurra como un fenómeno completamente separado como se suele dar en nuestra sociedad. En esta sociedad todo tiende a separarse: la ciencia se desliga de la religión, la religión de la historia, y el arte de todo resto. En las sociedades estudiadas por los etnólogos, evidentemente, todo se encuentra unificado» (Lévi-Strauss, 1982, p. 24). La tensión que motivaba el debate a partir de esas exhibiciones residía en las diferentes posiciones que esos autores/autoridades sostenían sobre cuál o cuáles serían los contextos ideales de presentación de la plumaria, así como las categorías para clasificarla. Eso es evidente tanto en esa afirmación de Lévi-Strauss, como en la concepción de «arte como sistema cultural» elaborada por Clifford Geertz y publicada en 1983, en *Local Knowledge*, alegando la necesidad de una «etnografía del pensamiento», un método para comprender el contexto en el que hacen sentido los *modos de estar* incorporados en las diversas disciplinas académicas (Oliveira, 1988). A lo largo del período itinerante de *Arte Plumária do Brasil* «coinciden» las publicaciones de críticas posmodernas a la antropología como instrumento del colonialismo e imperialismo occidentales, como de James Clifford y George Marcus (1986), y de Johannes Fabian (1983), que marcan un cambio epistemológico importante para las perspectivas emergentes en las próximas décadas.

Selecciono de un artículo del antropólogo francés Phillipe Descola, en que, explicitando su posición en el debate sobre el Musée du Quai Branly, hace referencia a la tesis de Dorta sobre los Bororo (uno de los trabajos iniciadores de la consolidación de la etnoestética en Brasil, realizado por la antropóloga que desempeñó la función de curadora-asistente de la exhibición que analizo):

Une anthropologue brésilienne a consacré en 1981 à cette parure [el Paríko] une monographie savante de deux cent soixante-dix pages dans laquelle elle concède que l'art de la plume bororo est d'une richesse que son étude devait se limiter à cette seule catégorie d'ornement pour pouvoir rendre compte avec rigueur de toute la complexité de ses significations. [...] Par quels moyens peut-on faire résonner dans un musée l'écho de la biographie scientifique d'un tel objet ? Comment donner à voir ses vies successives et la série des interprétations qu'il a suscitées ? Jusqu'à quel degré d'érudition faut-il aller pour considérer que

sa contextualisation est adéquate, et pourquoi, au juste? À ces problèmes classiques de toute pédagogie muséale, on ne voit pas comment apporter des réponses «scientifiques» prescriptives. (Descola, 2007, p. 140)³³

El abordaje estético considerado ideal por Dorta es fundamental para una evaluación de los delineamientos de la expografía, y las preguntas hechas por Descola abren camino para conectar todo ese proceso más tímido y de escala más local que repercutió de *Arte Plumária de Brasil*, sin encerrarlo, con todo, en confines espacio-temporales de contextos institucionales de esta única muestra.

Elementos procesuales y relacionales integrantes de una dinámica mucho más amplia y compleja, las piezas de adorno plumario son nudos de hilos que componen un *entanglement*, como sugieren el antropólogo Ingold (2012) y el arqueólogo Hodder (2012). Un enmarañado cuyas dimensiones varían en diferentes contextos. Eso, de alguna manera no es olvidado en ninguno de los textos de los catálogos de la exhibición, ni lo escrito por Nicola en exaltación de una lectura estética y formalista de ellos.

La exhibición como objeto polisémico

Retomando el trabajo de la antropóloga Nina Vincent Lannes sobre la exhibición *Maori: Leurs trésors ont une âme*, encuentro en su conclusión una aportación muy productiva para seguir los hilos que se enmarañan en *Arte Plumária do Brasil*. Lannes propone pensar más allá de los objetos componentes de la muestra para ver la exhibición misma como un objeto. En este caso, la reunión de adornos plumarios en un contexto específico transforma a cada uno de ellos, todos juntos

³³ «Una antropóloga brasileña dedicó en 1981 una monografía de doscientas y setenta páginas al Paríko, en que afirma que el arte de la pluma bororo es de una riqueza que su estudio debería limitarse solamente a la categoría de ornamento para poder dar cuenta con rigor de la complejidad de sus significados. [...] ¿Por qué medios puede resonar en un museo el eco de la biografía científica de tal objeto? ¿Cómo evidenciar sus sucesivas vidas y la serie de interpretaciones que ha suscitado? ¿Hasta qué nivel de erudición se tiene que ir para considerar que su contextualización es adecuada, y por qué? A esos problemas clásicos de toda pedagogía museal, no se sabe cómo dar respuestas “científicas” prescriptivas.» (Descola, 2007, p. 140, traducción del autor)

se convierten en otra cosa, sea obra de arte, sea objeto etnográfico, pero que ya no pueden hacer presente todas relaciones que convergen en su «contexto originario» o el proceso de destitución, intercambio y musealización. La exhibición se constituye como objeto tan polisémico (Tilley, 1994) o polisemántico (Pearce, 1994) como es cada uno de los objetos que enseñan.

Siguiendo diferentes hilos del enmarañado en diferentes etapas de su desarrollo, buscando las conexiones contextuales, condiciones de transformación y contaminaciones posibles con otras líneas y enmarañados enteros, la exhibición como objeto ofrece otras lecturas. La noción de que la exhibición tenía un «mensaje» que comunicar a través de la expografía proyectada para enseñar la colección es reductora y parece perder de vista el entorno, aislando el conjunto de objetos entre cuatro paredes que los separan del mundo.

El caso del montaje de *Arte Plumária do Brasil* para la 17ª Bienal es ejemplar para echar luz a las contaminaciones que elementos del entorno pueden traer a la expografía a través del recorrido, la mirada y el imaginario del público. Para eso no es necesario buscar afuera del tercer piso del pabellón, la muestra de arte plumario estaba cobijada en medio de un espacio laberíntico donde se organizaron otras exhibiciones. Relativamente apartadas por paredes de madera pintadas, obras de artistas aborígenes de Australia y las columnas listadas del consagrado artista francés Daniel Buren (1938), por ejemplo, podían ser vistas por el visitante antes de alcanzar el ambiente de las plumas.

Otro ejemplo especialmente ruidoso se localizaba inmediatamente al lado del apartado donde se montó el conjunto plumario: *Diálogos com Amaú*, la videoinstalación del artista hispano-brasileño Miguel Rio Branco (1946), que se configuraba en un ambiente oscuro, donde cinco telas delgadas (parcialmente transparentes como velos), colgadas del techo verticalmente, sugerían un espacio pentagonal de luz e imágenes. Sobre y a través de cada pantalla era proyectada una serie de ochenta y una fotografías en *slides* (35 mm) que cambiaban automática y constantemente al compás de retroproyectores. Las fotos tomadas por el artista

«registraban» indígenas manipulando diferentes objetos en una aldea (Gorotiri, sur del estado de Pará), paisajes y escenas de un matadero clandestino, en medio de un vertedero de basura, en un lugar agreste (*sertão*), y en un yacimiento de metales; entre los cuales se destacaba, por su peculiaridad de enfoque y repetición más frecuente, la figura de un niño, el propio Amaú, de etnia Kayapó, sordomudo, que fue abandonado por los integrantes de su comunidad natal. El niño viste camiseta y bermudas, de pie delante del fondo rosa de una pared con la pintura precaria; su expresión facial y corporal es tímida, entre tristeza y nostalgia; en algunas fotos su rostro es enfocado y aparenta estar delirando. El ambiente de la instalación es tomado por el ritmo cíclico de sonidos y canciones grabados durante un ritual de la aldea Gorotiri.

Según el artista, la obra «es un trabajo sobre el poder, invasiones de la sociedad, conectado con la opresión y con la muerte» (Rio Branco, como se citó en Molina, 2014). Aunque esta instalación audiovisual haya suscitado críticas considerándola una forma de «estetizar la pobreza» (¿quizá una artificación?), o problematizando su dimensión ética, un hecho reconocible para mi análisis es que su intención de denuncia de las condiciones de vida actual de un grupo de indígenas, conlleva una dimensión temporal, política, social y contextual, incluyendo la representación del «indio» en relaciones más complejas con la «sociedad brasileña», lo que afecta la mirada del observador. Cuando miro el mapa de la expografía y reconstruyo mentalmente los trayectos disponibles al visitante, percibo que, si vista antes o después del pasaje por *Arte Plumária do Brasil*, la instalación de Rio Branco evoca un diálogo con ella, y llama la atención hacia diversos aspectos de su biografía, sus objetos e imágenes pueden ser mezclados de distintas maneras en el imaginario del visitante, promoviendo una experiencia aún más compleja, tal vez incalculable por parte de los artistas y curadores.

Conclusión

En general, a lo largo de mi análisis, identifico tres ejes de lectura, o tres enmarañados conceptuales para seguir algunos hilos. El primero, compuesto por las personas y cosas, pasando por los contextos de sus biografías; un segundo (dentro del anterior) sería lo de la biografía institucional y científica de piezas únicas; y el tercero (interior al segundo), lo que compone el contexto específico de presentación de los objetos, como el caso del montaje en la Bienal.

Las últimas consideraciones de este estudio en que busqué examinar *Arte Plumária do Brasil* de un abordaje interdisciplinario, todavía van al encuentro de la idea de artificación, pero para afirmarla como solo una línea de ese enmarañado, con momentos de flujo, resistencias y obstáculos, creando nudos y deshaciéndolos («desartificación») en un proceso incesante de transfiguración de valores. Otros hilos posibles de seguir, como lo de la patrimonialización y musealización, tienen estímulos similares, aunque no sean homólogos ni análogos —estos dos— me parecen, más cercanos a las intenciones de las antropólogas involucradas en esta exhibición; con todo, no los veo en relación excluyente con relación a la artificación: pueden operar como complementarios, es un enmarañado que no se achata.

Esos conceptos indican dinámicas sociales entre personas, objetos e instituciones en su historicidad, la producción y disolución de contextos, valores e interacciones, reinvencción de cosas, biografías, modos de verlas y leerlas.

En el segundo semestre de 2016, mientras finalizaba este artículo, pude visitar tres exhibiciones en que obras de artistas contemporáneos eran puestas en diálogo con objetos de colecciones etnográficas o con experiencias de carácter etnográfico realizadas por artistas: 1- las instalaciones *Ágora: Oca Tapera Terreiro* (2016) del brasileño Bené Fonteles (1953), y el video *Humores artificiais* (2016) del estadounidense-portugués Gabriel Abrantes (1984), en la 32ª Bienal de São Paulo Incerteza Viva; 2- *Adornos do Brasil indígena: resistencias contemporâneas*, en el SESC Pinheiros (São Paulo), cuya curaduría entre el crítico Moacir dos Anjos

y el *Museu de Arqueologia e Etnologia-USP*, reunió piezas de la colección del museo, el registro en video de la protesta/performance *Artista Cidadão?* (1987) del líder indígena y ambientalista Ailton Krenak (1953),³⁴ y obras de artistas contemporáneos;³⁵ 3- la colectiva *Jogos do Sul*, curada por Alfons Hug y Paula Borghi, en el *Centro de Artes Helio Oiticica* (Rio de Janeiro), que exhibía trabajos hechos por artistas³⁶ de diferentes países durante los Juegos Mundiales de los Pueblos Indígenas, evento realizado en 2015 en Palmas, capital del estado de Tocantins (región norte de Brasil).

Ante esas propuestas de intercambio entre arte occidental y cultura de pueblos indígenas, algunas más potenciales o controversiales, se hicieron evidentes para mi interpretación la importancia de considerar siempre el carácter procesual de estos fenómenos, pues en ellos convergen un sinnúmero de acciones, ideas, imágenes, materiales, objetos, intereses y «contaminaciones».

El trazado que hago a partir del hilo interpretativo que tomé sobre *Arte Plumária do Brasil* puede contribuir con la reflexión y las prácticas de artistas, antropólogos, historiadores, museólogos y curadores en el presente y en el futuro, a la constante transformación de las aproximaciones entre esos campos disciplinares y sus objetos de estudio y presentación. Por el abordaje histórico, sociológico y antropológico, propongo la intensificación de un debate que considere la historicidad de las dinámicas sociales que ponen el arte y la cultura en circulación en nuestras sociedades.

³⁴ Video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q

³⁵ Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, Carlos Vergara, Claudia Andujar, Delson Uchôa, Fred Jordão, Lygia Pape, Paulo Nazareth y Thiago Martins de Melo.

³⁶ Yuri Firmeza, Paulo Nazareth, Cristiano Lenhardt, Paulo Nenflidio, Marccone Moreira, Anna Azevedo, Antje Majewski, Bernardo Zabalaga, Guilherme Teixeira & Igor Vidor, Rizman Putra, Romy Pocztaruk y Samuel Herzog.

Agradecimientos

CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), de Brasil, por la beca de estudios e investigación. La Profesora Lux Vidal (FFLCH-USP), por la entrevista y las fotografías concedidas. Los profesores Carlos Fausto (MN-UFRJ) y Thiago Oliveira (MN-UFRJ) por los comentarios sobre el artículo y la investigación. Las amigas investigadoras Marina Mazze Cerchiaro (MAC-USP), Isabel Gradim (IEB-USP) y Nina Vincent Lannes (PPGSA-UFRJ), por el intercambio de ideas. El amigo investigador Nahuel Blazquez (MN-UFRJ), por la lectura y consejos sobre mi escrito en español.

Referencias

Aguilar, N. (Ed.). (2000). *Mostra do redescobrimento: Artes indígenas. São Paulo, Brasil*: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais.

Antenore, A. (01 de junio de 2000). Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17. *Folha de São Paulo*.

Arieff, A. (1995). A Different Sort of (P)Reservation: Some Thoughts on the National Museum of the American Indian. En *Museum Anthropology*, 2(19), 78-90.

Beck, U., Giddens, A. & Lash, S. (1997). *Modernidade Reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo, Brasil: Unesp.

Becker, H.S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Berlekamp, F.S. (2013). *Zwischen Magie und Katechese - Federmosaike in Südamerika im 17./18. Jahrhundert* (Tesis de doctorado). Freie Universität Berlin, Alemania.

Bertolossi, L. (2010). *Diferentes, Iguais: A Pan-Indianidade do National Museum of the American Indian e suas Variações* (Tesis de maestría). Museu Nacional UFRJ, Brasil.

Beuttenmüller, A.F. (2002). *Viagem pela Arte Brasileira*. São Paulo, Brasil: Aquariana.

Bispo, A. (2013). A mulher na valorização da arte indígena: Considerações sobre a arte plumária de Elisabeth Krickeberg (1861-1944) a partir do papel do homem e de ligas masculinas de Heinrich Schurtz (1863-1903) no meio feminino do início do século XX na Alemanha. *Revista Brasil-Europa*, (146/9). Recuperado de <http://revista.brasil-europa.eu/146/Arte-Plumaria-Indigena.html>

Borges, L.C. & Botelho, M. (2010). Museus e restituição patrimonial - entre a coleção e a ética. *Anais do XI ENPCI*, Rio de Janeiro.

Carvalho, J.C.M. (1953). *Contribuição da ornis brasileira na confecção das murças imperiais*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu Nacional.

Chauí, M. (2001). *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo.

Clifford, J. & Marcus, G. (Eds.). (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Clifford, J. (1988). On Collecting Art and Culture. En *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, literature, and art* (pp. 215-251). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Corrêa, M. (2013). *Traficantes do simbólico e outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas, Brasil: Ed.Unicamp.

Costa, M.H.F. (1978). *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília, Brasil: Fundação Nacional do Índio.

Costa, M.H.F. & Monteiro, M.D. (1968). Dois estilos plumários: «barroco» e «clássico» no Xingu. *Revista do Museu Paulista*, 18, 127-143.

Danto, A. (1989). Artifact and Art. En *Art/Artefact* (pp. 18-32). New York: The Centre for African Art.

Descola, P (2007). Passages de témoins. *Le Débat*, (147), 136-153.

Dias, C.C. & Souza Lima, A.C. (2012). O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional. *Revista do IPHAN*, 34, 199-221.

Dorta, S.F. (1978). *Pariko: etnografia de um artefato plumário* (Tesis de maestría). USP, São Paulo.

Dorta, S.F. (1987). Plumária borôro. En B. Ribeiro. (Ed.). *Arte índia. Suma: etnologia brasileira. Petrópolis, Brasil: Vozes.*

Dorta, S.F. (1992). Coleções etnográficas: 1650-1955. En M. C. Cunha. (ed.). *História dos índios no Brasil* (pp. 501-528). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP.

Dorta, S.F.; Cury. M.X. (2000). *A plumária indígena brasileira*. São Paulo, Brasil: Edusp.

Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

Faria, L.C. (1959). *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro, Brasil: Universidade do Brasil/Museu Nacional.

Fialho, A.L. (2005). As exposições internacionais da arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, 20(3), Brasília.

Freire, C. (2014). A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini. *Art Journal*, 73(2), 20-45.

Gallois, D.T. (1988). *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo* (Tesis de doctorado). Universidade de São Paulo, Brasil.

Geertz, C. (1997). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

Gell, A. (2005). A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, 8(6), pp. 41-63.

Gell, A. (2001). A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, 8(8), pp. 174-191.

Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo, Brasil: Unesp.

Goldstein, I.S. (2012). *Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais* (Tesis de doctorado). Unicamp, Brasil.

Goldstein, I.S. (2008). Reflexões sobre a arte «Primitiva»: O Caso Do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), 279-314.

Gonçalves, J.R.S. (1996). *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ / IPHAN.

Gordon, C. & Silva, F.A. (2005). Objetos vivos: a curadoria da coleção Xikrin-Kayapó no MAE-USP. *Estudos Históricos*, 36, 93-110.

Gradim, M.I. (2016). As Trienais de Tapeçaria do MAM SP – de 1976 a 1982. En *Culturas e identidades brasileiras - I Encontro de Pós-graduandos do IEB*, São Paulo.

Grupioni, L.D.B. (1998). *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo, Brasil: Hucitec/Anpocs.

Grupioni, L.D.B. (1994). *Índios no Brasil*. São Paulo: MEC.

Grupioni, L.D.B. & Macedo, V. (2009). Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. *Revista de Antropologia*, 52(2), 789-814.

Huchet, S. (2008). Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas*, 1(12), 48-65.

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18(37), 25-44.

Ingold, T. (1996). (Ed.). *Key Debates in Anthropology*. London & New York: Routledge.

Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En A. Appadurai. (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Grijalbo/Conaculta.

Lannes, N.V. (2015). *Paris, Maori: o museu e seus outros, curadoria nativa no quai Branly*. Río de Janeiro, Brasil: Garamond.

Latour, B. (Ed.). (2007). *Les dialogues des cultures: actes des rencontres inaugurales au Musée du Quai de Branly*. París: Musée du Quai Branly.

L'Estoile, B. (2007). *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. París, Brasil: Flammarion.

Lévi-Strauss, C. (1982). A etnologia vai à arte, entrevista a Ivan Alves Filho. *Módulo*, 72, 20-7.

Locchi, M.M. *A construção de linhagens antropológicas no Brasil e a contribuição de Lux Boetiz Vidal* (Tesis de pregrado). FFC-Marília, Brasil.

Mattar, D. (2013). *Norberto Nicola – Trama Ativa*. São Paulo, Brasil: Pinacoteca.

Marcus, G.E. & Myers, F. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Melatti, J.C. (1983 / 2007) *A Antropologia no Brasil: um Roteiro*. Brasília: UnB - Série Antropologia. Recuperado de: <http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-roteiro.pdf>

Meneses, U.B. (2005). A exposição museológica e o conhecimento histórico. En B. G. Figueiredo & D. Vidal. (Eds.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte, Brasil: Argumentum.

Meneses, U.B. (1983). *Apresentação*. En *Arte Plumária do Brasil* (catálogo). Fundação Bienal de São Paulo.

Miegliovich-Ribeiro, A. (2015). *Heloisa Alberto Torres e Marina de Vasconcellos: Pioneiras na formação das ciências sociais no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.

Molina, C. (24 de abril de 2014). Miguel Rio Branco enfatiza conexões da fotografia com outras áreas. En *O Estado de S. Paulo*. Recuperado de <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212>

Morphy, H. (2008). *Becoming Art: Exploring Cross Cultural Categories*. Sydney, Australia: University of South Australia Press.

Müller, R. (1976). *A pintura do corpo e a ornamentação Xavante: arte visual e comunicação social* (Tesis de maestría). Unicamp, Brasil.

Müller, R. (1987). *De como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: os Asurini do Xingu* (Tesis de doctorado). USP, Brasil.

Nicola, N. (1983). *Apresentação*. *Arte Plumária do Brasil* (catálogo). São Paulo, Brasil: Fundação Bienal.

Nicola, N. & Dorta S.F. (1986). *Aroméri: arte plumária do indígena brasileiro*. São Paulo, Brasil: Ed. Mercedes Benz.

Oliveira, R.C. (1988). *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro, Brasil: Tempo Brasileiro.

Oliveira, J.P. & Santos, R.C.M. (2016). Descolonizando a ilusão museal - etnografia de uma proposta expositiva. En M. Lima Filho, R. Abreu & R. Athias. (Orgs.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.

Ortiz, R. (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasil: Ed. Brasiliense.

Pearce, S. (1994). Objects as meanings; or narrating the past. En S. Pearce. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge.

Pickering, M. (2007). Where to from here? Repatriation of indigenous human remains and «The Museum». En S. Knell & S. Macleod (Eds.). *Museum Revolutions: How museums change and are changed* (pp. 250-259). London & New York: Routledge.

Price, S. (2007). *Paris primitive*. Chicago: The University of Chicago Press.

Price, S. (2000). *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.

Ribeiro, B.G. (1978). Arte indígena e Linguagem Visual. *Ensaio de Opinião*, 7, 101-10.

Ribeiro, B.G. (1979). *Diário do Xingu*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

Ribeiro, B.G. (1957). *Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu Nacional.

Ribeiro, B.G. (1980). *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil* (Tesis de doutorado). FFLCH-USP, Brasil.

Ribeiro, B.G. & Ribeiro, D. (1957). *Arte plumária dos índios Kaapor. Rio de Janeiro, Brasil: Gráfica Seikel.*

Ribeiro, B.G. & Velthem, L.H. (1992). Coleções Etnográficas: Documentos como materiais para a história indígena e a etnologia. En M. C. Cunha. (Ed.). *História dos Índios no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras.

Ribeiro, B.G. *et al.* (1983). *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.* Rio de Janeiro, Brasil: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.

Sant'Anna, S.P. (2009). A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Revista Poiésis, 14,* 17-33.

Schindler, H. (2001). Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos, 8,* 1089-1108.

Schwarcz, L.K. (2005). A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. En B. G. Figueiredo & D. Vidal. (Eds.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna* (pp. 17-33). Belo Horizonte, Brasil: Argumentum.

Schwarcz, L.K. (2012). Nacionalidade e patrimônio o Segundo Reinado brasileiro e seu modelo tropical exótico. *Revista do IPHAN, (34),* 337-359.

Shapiro, R. & Heinich, N. (2013) Quando há artificação. *Sociedade e Estado, 28*(1). 14-28.

Simmel, G. (1903/2005). As Grandes Cidades e a Vida do Espírito. *Mana, 2*(11). 577-591.

Soares, L.G. (1983). *Mário de Andrade e o folclore. Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, 1936-1939.* Rio de Janeiro/São Paulo: FUNARTE/Secretaria Municipal de Cultura.

Souza, T.M. (2015). *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil* (Tesis de maestría). Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.

Tilley, C. (1994). Interpreting material culture. En S. Pearce. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge.

Valéry, P. (1931/2008). O Problema dos Museus. *ARS*, 6(12), 30-34.

Velden, F.V. (2012). As galinhas incontáveis. Tupis, europeus e aves domésticas na conquista no Brasil. *Journal de la société des américanistes*, 98(2), 97-104.

Velloso, M.P. (2014). As flores violentas da criação. En A. P. Simioni, et al. (Eds.). *Criações compartilhadas: arte, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad/FAPERJ.

Velthem, L.H. (2003). *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, Museu Nacional de Etnologia.

Velthem, L.H. (1984). *A pele de Tulupere: estudo dos trançados WayanaApalai*. (Tesis de maestría) FFLCH-USP, Brasil.

Velthem, L.H. (2007). Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas FUNAI*, 4(2). 117-146.

Vidal, L. (Ed.). (1992). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Brasil: Studio Nobel, Fapesp, Edusp.

Vidal, L. (2013). The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1), 388-423.

Vidal, L. & Lopes da Silva, A. (1992). *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. São Paulo, Brasil: Studio Nobel/USP/FAPESP.

Vogel, S. (1989). Introduction. En *Art/Artefact* (pp. 11-17). New York: The Centre for African Art.

Volpi, M.C. (2013). Ventarolas cariocas oitocentistas: entre a moda europeia e a arte plumária nativa. *Anais 23ª Conferência Geral do ICOM*, Rio de Janeiro.

Zanini, W. (1983). Apresentação. En *Catálogo geral 17ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo.

Tálisson Melo de Souza

Es artista e investigador. Cursa doctorado en Sociología y Antropología en la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Magister en Historia del Arte y grado en Artes Visuales por la Universidade Federal de Juiz de Fora, y especialización en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad de Salamanca, España. Viene trabajando sobre las artes visuales y el problema de las categorías geopolíticas en las actividades de críticos y curadores, con enfoque sobre las bienales internacionales y los intercambios entre países de América del Sur.