

FLEXA





TUDO ENTOA



Tudo entoa

Sentidos compartilhados entre
humanos e não-humanos

Everything sounds

Shared meanings between
human and non-humans

Miguel A. López
Curador / Curator

Daniela Thomas
Expografia / Exhibition Design

FLEXA



Informational panel or wall text on the green wall.





Artistas

Jaider Esbell

Santiago Yahuarcani

Rember Yahuarcani

Sheroanawe Hakihiiwe

Sumário

9 Muitos mundos e múltiplas
formas de consciência

55 *Many worlds and multiple
forms of awareness*

66 ÍNDICE DE OBRAS [ARTWORK INDEX]



Muitos mundos e múltiplas formas de consciência

Miguel A. López

Esta exposição reúne quatro das vozes mais significativas da arte indígena amazônica contemporânea: Jaider Esbell (Macuxi; Roraima, 1979 – São Paulo, 2021), Santiago Yahuarcani (Uitoto; Pucaurquillo, Peru, 1960), Rember Yahuarcani (Uitoto; Pebas, Peru, 1985) e Sheroanawe Hakihiiwe (Yanomami; Alto Orinoco, Venezuela, 1971). Eles integram uma constelação criativa que, nas últimas três décadas, tem desafiado e transformado as formas de entender e discutir o que chamamos de “arte contemporânea”.

Nenhum deles teve educação acadêmica ou treinamento artístico formal: seus conhecimentos e habilidades estéticas foram forjados empiricamente, por meio da observação e de uma relação íntima com a natureza, no seio de seus parentes e suas comunidades. A maneira como seus vocabulários visuais surgiram, distantes dos circuitos tradicionais da arte ocidental, confronta a narrativa hegemônica do modernismo euro-norte-americano, segundo a qual as expressões dos povos indígenas eram consideradas arcaicas, ingênuas ou primitivas. Essa hegemonia também limitou a participação de artistas como eles em debates intelectuais e filosóficos no interior de um sistema cultural que privilegiava perspectivas eurocêntricas sobre a arte e o conhecimento.

As obras de Jaider, Santiago, Rember e Sheroanawe colocam a voz indígena amazônica no centro do debate cultural, contribuindo para reconfigurar um diálogo que articula tanto a sabedoria ancestral e comunitária quanto as instituições acadêmicas e as diversas formas

de ativismo. O reconhecimento que alcançaram – por meio da participação em eventos como a Bienal de Veneza e da incorporação de seus trabalhos em importantes coleções institucionais – evidencia um processo mais amplo de transformação dos critérios de valoração e das categorias estéticas que, ao longo do século xx, moldaram o mundo da arte a partir de parâmetros excludentes, sustentados por hierarquias de classe, raça e gênero.

As práticas desses artistas estão profundamente ligadas à defesa dos territórios, das línguas e das memórias de seus povos. Como assinalou Jaider Esbell: “Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida”.¹ Depois de séculos de espoliação, a arte tornou-se um espaço ativo para a autorrepresentação política, não só pelo direito à própria imagem, mas também como ferramenta de preservação de mitos, histórias, saberes e formas de vida ameaçadas pela violência colonial e pelo extrativismo. Rember Yahuarcani também expressa esse pensamento em uma entrevista recente:

A arte contemporânea oferece algo que nenhuma outra especialidade havia oferecido antes no mundo moderno. A antropologia nos tratou como objetos de estudo. A história, como sociedades estagnadas no tempo. A etnografia, como mais uma espécie do ambiente natural, e não como seres humanos. Então, vem a arte contemporânea e dá às sociedades indígenas a possibilidade de falar em primeira pessoa, de tornar visível e materializar esse processo de representatividade e autorrepresentação. (...) A arte nos concedeu isso, que é importante, e nos ajudou a recuperar um pouco da dignidade que nos foi tirada nos últimos dois séculos.²

Rember aponta para uma mudança fundamental: a presença crescente de vozes indígenas capazes de intervir e moldar o debate público, a vida social, a educação, a política e, claro, os próprios circuitos da arte. A relevância do trabalho desses quatro artistas não está apenas em sua potência estética — a habilidade de criar universos deslumbrantes que reimaginam nossa relação com o mundo —, mas também em sua disposição para gerar discussões, plataformas e projetos que reivindicam justiça e autodeterminação em múltiplas frentes.

Este texto não pretende falar em nome dos artistas, mas sim reconhecer que, graças a eles, a paisagem da arte contemporânea em que

¹ Jaider Esbell, “Arte indígena contemporânea e o grande mundo”, *Select*, 22 de janeiro de 2018.

² Rember Yahuarcani, “Artistas indígenas: El arte contemporáneo nos expuso al mundo. Santiago y Rember Yahuarcani”, no podcast *Arte en diálogo*, 3 de julho de 2025.

³ Um relato dos artistas sobre o surgimento do projeto *Yanomami Owë Mamotima* está disponível em Miguel A. López, “Registrar las historias es una manera de cuidarlas: Una conversación con Sheroanawe Hakihiiwe, Laura Anderson Barbata e Luis Romero”, em Renata Cervetto, Macarena Hernández e Miguel A. López (org.), *Agítese antes de usar: proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas*. Cidade do México: Temblores, 2023, p. 117–131.

atuo, em que coletivamente atuamos, já não é a mesma: as práticas artísticas, curatoriais e de escrita impulsionadas por Jaider Esbell, Santiago Yahuarcani, Rember Yahuarcani e Sheroanawe Hakihiiwe tiveram um impacto profundo que segue remexendo a paisagem cultural. Graças ao trabalho e iniciativa deles — somados aos de muitos outros artistas e ativistas —, esse território, antes amplamente dominado por perspectivas urbanas, brancas e ocidentais, já não é o mesmo que conheci há duas décadas, quando comecei a trabalhar como curador.

Embora ainda persistam as lógicas de exclusão, espoliação, instrumentalização e extrativismo, hoje existe um campo mais aberto e disputado, no qual vozes indígenas não apenas deixaram de ser periféricas, mas tornaram-se protagonistas e motores de muitas das narrativas mais relevantes da atualidade.

Territórios de autodeterminação

O trabalho de Sheroanawe Hakihiiwe é uma referência precoce e significativa da autorrepresentação indígena na arte. Em 1992, ele fundou, ao lado da artista mexicana Laura Anderson Barbata, o projeto *Yanomami Owë Mamotima* [A arte yanomami de fazer papel] em Mahekoto-Teri (Platanal), uma comunidade do Alto Orinoco, na Amazônia venezuelana – seu lugar de origem. A iniciativa surgiu depois da visita da Laura à Escola Intercultural Bilíngue Yanomami, que era administrada pela Missão Salesiana e tinha como objetivo promover a evangelização, a educação formal e a difusão da cultura ocidental.

Num canto da sala de aula, estavam empilhados livros que, segundo explicaram a Laura, tinham “uso único” — eram lidos e então descartados. Escritos pelo antropólogo Jacques Lizot e ilustrados pela comunidade, os livros suscitaram nela questionamentos tanto sobre o tipo de conteúdo que estava sendo disseminado quanto sobre o problema ecológico: a produção de lixo em um território onde até a queima de papel representa um risco.³ Esse gesto de descartar livros vindos de fora expôs, de forma contundente, a tensão entre imposição cultural e sustentabilidade.

O projeto *Yanomami Owë Mamotima* propôs uma alternativa: criar um espaço coletivo de fabricação de papel artesanal que recuperasse práticas tradicionais e oferecesse um suporte para que os membros da comunidade yanomami narrassem suas próprias histórias por

meio da escrita e do desenho. Desenvolvido inicialmente nas salas da escola, o projeto deu novos usos para esse espaço educativo, questionando de forma sutil o papel da missão religiosa que, embora tenha contribuído no cultivo de discussões e relações, era, ao fim e a cabo, uma instância de imposição cultural. Em um contexto em que grande parte dos relatos sobre os povos indígenas era produzido por missionários ou antropólogos ocidentais, essa iniciativa possibilitou que a voz yanomami emergisse em primeira pessoa.

Esse processo marcou a inserção gradual de Sheroanawe em diversos circuitos de arte. Em 1996, ele publicou, com Laura, o livro *Shapono*, premiado em 2000 como o Melhor Livro do Ano pelo Centro Nacional del Libro (Cenal, Venezuela). Em 2002, abriu seu ateliê e começou a experimentar com pigmentos naturais, aquarelas e acrílicas. Em 2010, teve sua primeira exposição individual, *Oni The Pe Komi*, organizada pelo artista e curador Luis Romero na Oficina #, em Caracas. Embora sua obra tenha transitado em cenas artísticas locais e internacionais, Sheroanawe nunca perdeu o vínculo com Mahekoto-Teri, onde ainda hoje vive e cria.

Nos primeiros anos do novo milênio, em outra região da Amazônia, Santiago e Rember Yahuarcani começaram a repensar sua relação com a pintura. Durante anos, ambos produziam pintura e objetos para o mercado turístico em Pebas, comunidade situada às margens do rio Ampiyacu, próxima à tríplice fronteira entre Peru, Colômbia e Brasil. Nessas primeiras obras, predominavam imagens da fauna local: onças, araras, serpentes. No entanto, a partir de 2003, a matéria de suas representações começou a se transformar, e a pintura passou a ser usada como um meio para explorar o universo comunitário e mítico.

Naquele ano, algumas obras de Santiago chegaram a Lima e foram exibidas em um mercado de artesanato no contexto da mostra *Serpiente de agua: La vida indígena en la Amazonía*, com curadoria de Gredna Landolt e Alexander Surallés. Embora não integrassem oficialmente a exposição, esse episódio marcou a primeira aproximação de ambos ao circuito artístico. Rember viajou a Lima levando as pinturas do pai, e ali estabeleceu vínculos com historiadoras da arte, pesquisadoras e curadoras com quem iria colaborar posteriormente. Nos anos seguintes, os trabalhos de Santiago e de Rember passaram a ser incluídos em exposições e publicações.⁴

⁴ Em 2005, Gredna Landolt publicou um livro bilingue que incluía pinturas e relatos de Santiago e de Rember, *El ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*. Lima: IKAM Asociación Editorial, 2005. No mesmo ano, o artista e curador Christian Bendayán incluiu pinturas de Santiago e de Rember na exposição *La sogá de los muertos: El conocer desconocido de la ayahuasca*, apresentada no Museo de Arte de San Marcos. Em 2006, Santiago e Rember apresentaram a exposição *Amazonía: Traducciones pictóricas de la cultura uitoto, e*, em 2008, Rember teve sua primeira exposição individual, *Solo pieles*, na Galería 80m2. Essa foi a primeira mostra individual de um pintor indígena amazônico numa galeria de arte comercial, um marco histórico na relação entre arte indígena, o circuito *mainstream* e o mercado.

Embora naquela época a presença de criadores indígenas na cena artística começasse a crescer, Rember percebia que muitas dessas inclusões respondiam a olhares condescendentes. Seu objetivo passou a ser, então, apresentar não trajetórias individuais, mas ressaltar que os saberes envolviam a memória do povo Uitoto e haviam sido transmitidos de geração em geração. Dessa forma, promoveu diálogos e colaborações para que as produções artísticas de seu pai, Santiago, de sua mãe, a escultora Nereyda López, e a sua própria fossem contextualizadas como obra do clã Aimeni (o clã da Garça Branca), um dos clãs da nação Uitoto que busca preservar a memória oral e de parentes.⁵ Trata-se de uma herança dolorosa, transmitida pelo avô de Santiago, Gregorio López, sobrevivente do genocídio de Putumayo (1879–1912), no qual cerca de 30 mil indígenas das nações Bora, Uitoto, Andoque e Ocaína foram brutalmente assassinados a mando da empresa peruana Amazon Company durante o auge da borracha. Ao se apresentarem como clã, eles afirmam não apenas sua continuidade diante de uma história de extermínio colonial, mas também seu posicionamento político na cena cultural. A partir daí, reivindicam o direito à autodeterminação por meio da arte, que reflete o vínculo inseparável entre conhecimento, território e memória ancestral.

No Brasil, Jaider Esbell — artista, escritor e curador macuxi, falecido prematuramente em 2021 — foi uma figura central na criação de espaços de diálogo e na formulação de uma linguagem própria para pensar a arte indígena. Embora sempre tivesse desejado se dedicar à arte, sua trajetória começou fora desse âmbito: ele se formou em geografia e trabalhou durante anos como eletricitista na empresa estatal Eletrobras. Sua transição para a prática artística consolidou-se em 2010, quando recebeu uma bolsa da Funarte para escrever seu primeiro livro, *Terreiro de Makunaima: Mitos, lendas e estórias em vivências*, uma coleção de dez relatos em que o autor se apresenta como neto de Makunaima — figura sagrada na cultura macuxi — e propõe sua reapropriação a partir das vozes indígenas com o intuito de estimular imaginários ancestrais descolonizados.⁶

Após renunciar ao seu emprego formal em 2013, ele fundou, em sua própria casa, em Boa Vista (Roraima), a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Esse espaço funcionou como ponto de encontro entre criação artística, experimentação curatorial, escrita

⁵ Sobre o clã de parentes e descendentes e a sua história, ver Rember Yahuarcani, “Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca”, *Tradición, segunda época*, n. 15, 2016, p. 124–127.

⁶ Jaider Esbell, *Terreiro de Makunaima: Mitos, lendas e estórias em vivências*. Belém: Cromos, 2012.

e pedagogia. No mesmo ano, ele organizou o *I Encontro de todos os povos*, que reuniu mais de uma dezena de povos originários e foi fundamental para a articulação coletiva em torno da visibilidade dos saberes e das expressões artísticas indígenas. A partir de então, o artista assumiu um papel decisivo na consolidação de um movimento de arte indígena contemporânea no Brasil.

Mais que simplesmente exibir obras, Jaider buscou refletir coletivamente sobre o lugar da arte indígena no presente. Foi a partir daí que ele cunhou e difundiu o conceito de Arte Indígena Contemporânea (AIC), não como uma categoria fechada, mas como uma ferramenta crítica para abrir sistemas próprios de pensamento e resistir às linguagens eurocêntricas da arte. Para ele, a AIC era uma “armadilha para pegar armadilhas”: uma estratégia para desmontar estruturas de poder e formas de apropriação.⁷ Ao recusar categorias tradicionais como “arte indígena” ou “arte contemporânea”, ele propôs que nos situássemos em um território em movimento e em disputa, possibilitando formas de autodenominação de processos criativos anteriores à colonização:

Um componente trans-tempo histórico e trans-geográfico é requerido. Falamos da ideia de país, mas a arte entre os indígenas hoje brasileiros vem desde antes de tudo isso.⁸

A influência de Jaider e de outros pensadores indígenas se manifestou em diversos intercâmbios que ultrapassaram as fronteiras nacionais. Um marco importante foi a exposição *¡MIRA! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*, organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e curada por Maria Inês Almeida e Beatriz Almeida Matos.⁹ A mostra, e o colóquio que a acompanhou, reuniu artistas indígenas do Brasil, Colômbia, Peru, Bolívia e Equador. Entre eles estavam Santiago e Rember, que compartilharam suas experiências a partir do Peru.¹⁰

Para Rember, escutar Jaider foi revelador: significou perceber a força organizativa existente no Brasil e um claro desejo de articular uma voz coletiva indígena em torno da arte, da política e da defesa do território.¹¹ Isso contrastava com o contexto peruano, marcado pela fragmentação e pela desigualdade, em que a experiência indígena estava subordinada às plataformas e às vozes de Lima, assim como a um circuito artístico que operava segundo parâmetros eurocêntricos. As reflexões de Jaider sobre a AIC, junto ao pensamento de Ailton Krenak e de outros intelectuais

⁷ Jaider Esbell, “A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas”, em André Mesquita e Katya García Antón (org.), *Histórias Indígenas: Antologia*. São Paulo: MASP, 2023, p. 327.

⁸ Jaider Esbell, 2018, *op. cit.*

⁹ Maria Inês Almeida e Beatriz Almeida Matos (org.), *¡MIRA! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013.

¹⁰ Santiago Yahuarcani, “Al sonido lo voy convirtiendo en ser”, *Mundo Amazónico*, n. 5, 2014, p. 227–35, e Rember Yahuarcani, “Los ríos de nuestra memoria”, *Mundo Amazónico*, n. 5, 2014, p. 197–209.

¹¹ Conversa por chamada de voz com o artista, 17 de julho de 2025.

indígenas, ajudaram Rember a repensar seu papel como gestor cultural, apostando na criação de iniciativas culturais que pudessem ser lideradas por vozes indígenas e fundamentadas por experiências indígenas.¹² A partir de 2017, essas ideias se consolidaram em artigos que refletiam sobre como alcançar uma verdadeira autorrepresentação cultural e, posteriormente, em exposições como *Nuio: Volver a los orígenes* (2022) e *La canoa: Melodías para navegar la memoria* (2023), as primeiras curadas integralmente por uma pessoa indígena.

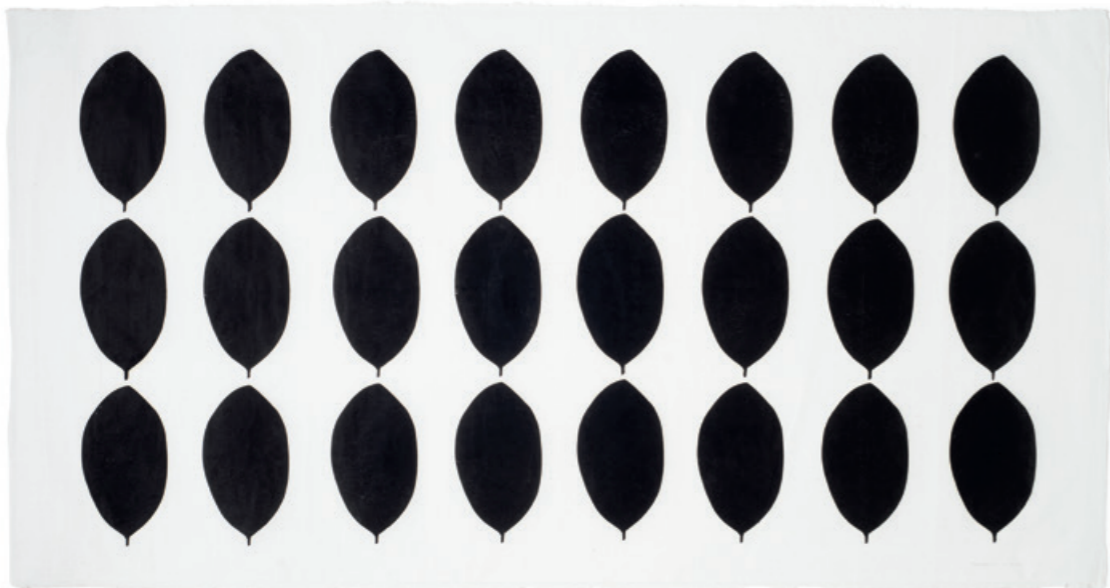
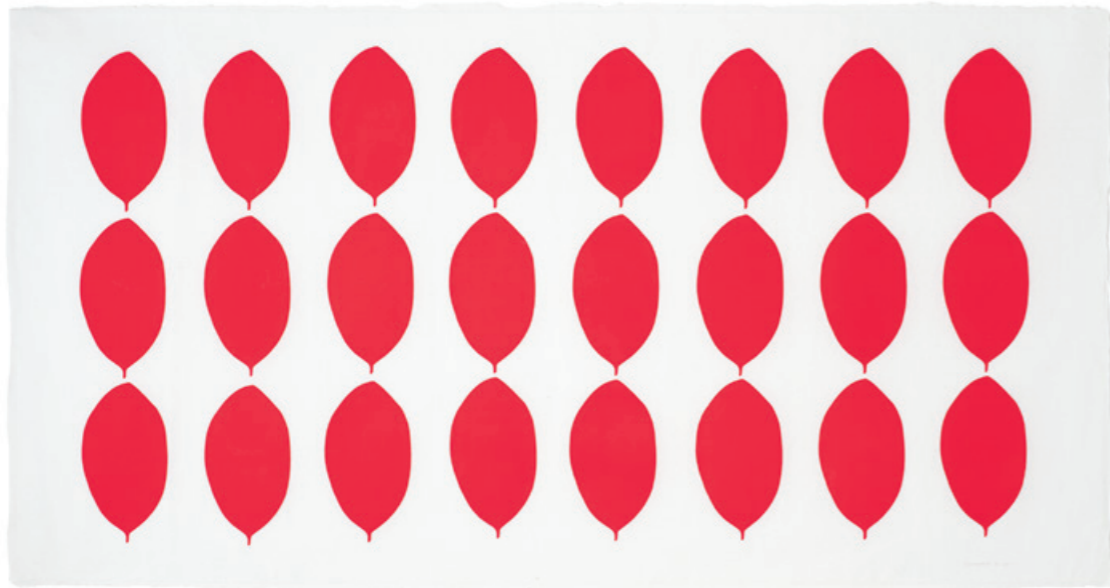
Cosmopolíticas

As pinturas e os desenhos de Jaider Esbell, Santiago e Rember Yahuarcani e Sheroanawe Hakihiiwe podem ser entendidos como parte de uma mesma constelação artística e política. Suas obras insistem em destacar os vínculos de continuidade entre corpos humanos, animais, plantas, territórios e mundos espirituais. Reivindicam respeito por formas de existência e de conhecimento que resistem a ser apagadas pelos modelos de vida regidos pela lógica extrativista, pelo consumo voraz e pela exploração da natureza.

A obra de Sheroanawe Hakihiiwe destaca-se por construir delicados inventários visuais de seres animais, vegetais e espirituais que habitam a selva amazônica. As formas orgânicas estilizadas de seus desenhos — que evocam sementes, frutos, insetos, folhas e galhos — propõem um vocabulário surgido da observação minuciosa dos universos diminutos que se encontram ao longo do rio do Alto Orinoco, na Amazônia venezuelana. A repetição rítmica dos motivos sobre papel artesanal ou tela sugere redes de interdependência entre espécies e reivindica uma visão do mundo baseada no equilíbrio e na reciprocidade.

Nos últimos anos, sua obra cresceu em escala e incorporou técnicas como a monotipia, que o artista aprendeu em meados da década de 1990, durante a elaboração do livro *Shapono* (1996). Em *Omawe* (2022), por exemplo, ele alude à figura de uma libélula; em *Pukupukumi* (2022), a um sapo fertilizando ovos; já em *Yaro shinaki wake wake* (2021), ele representa as folhas de uma árvore de yaro, uma planta considerada mágica por atrair boa sorte na caça. No imaginário xamânico yanomami, o yaro não é apenas um recurso natural, mas um ser com agência espiritual — uma planta espiritualmente ativa. Em outras palavras, o território e o reino vegetal são entendidos como seres com inteligência e consciência,

¹² Embora Rember tivesse participado no ano anterior da Primeira Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporâneas (2012), no México — um evento que reuniu artistas de todo o continente e questionou categorias coloniais como “arte folclórica” ou “artesanato” —, foi em Minas Gerais que ele compreendeu de forma mais clara a urgência de analisar criticamente o contexto peruano e construir autonomia cultural.



Sheroanawe Hakihiwe *Yaro shinaki wake wake*, 2021

Sheroanawe Hakihiwe *Yaro shinaki ishi ishi*, 2021

13 Miguel A. López, 2023, *op. cit.*, p. 130–131. Sobre a obra de Sheroanawe Hakihiwe, ver também Adriano Pedrosa, André Mesquita e David Ribeiro (org.), *Sheroanawe Hakihiwe: Tudo isso somos nós*. São Paulo: MASP, 2023.

14 Rember Yahuarcani, 2016, *op. cit.*, p. 124.

15 Ideias mais detalhadas sobre as pinturas de Santiago Yahuarcani podem ser encontradas em meus textos “Santiago Yahuarcani’s Anti-Colonial Storytelling”, em *Art in America*, outono 2024, p. 40–42, e “Santiago Yahuarcani: The Painter of Sounds”, em Amanda Carneiro, Darren Pih e Miguel A. López (org.), *Santiago Yahuarcani: The Beginning of Knowledge*. Manchester: MASP e The Whitworth, 2025, p. 22–31.

além da lógica meramente instrumental do olhar ocidental. O artista evoca também os relatos míticos do seu povo. Em *Tiriri* (2022), uma mancha negra da qual descem linhas como uma cascata representa a queda da noite, evocando sonhos xamânicos e uma memória oral coletiva. Nas palavras do artista:

Eu conto histórias que habitualmente não costumam ser contadas por uma pessoa que não é xamã ou que não tem sonhos de xamã. Para nós, a experiência com o xamã é importante e costuma acontecer nas noites em que há sessões para conversar. Eu escutei diferentes xamãs e tenho tudo isso comigo, o que me disseram sobre quando viveram como jacaré, veado, trovão, cobra, aranha, ar e muitos outros estados pelos quais passaram. Isso é algo que eu sempre me lembro e no que penso antes de dormir. Registrar essas histórias é uma forma de cuidar delas.¹³

Os relatos míticos indígenas oferecem mapas alternativos de existência e outras narrativas sobre a origem do mundo: universos orais que nos convidam a escutar a terra com atenção e a questionar nossas certezas. Sua força reside na capacidade para nos abrir a tempos distintos. Diferentemente da ciência ou da história ocidental, que privilegiam fatos verificáveis, os mitos indígenas propõem formas não lineares de pensamento e conceitos filosóficos conectados aos espíritos da água, das montanhas, das plantas e dos animais — seres espirituais normalmente ignorados no pensamento e no mundo modernos.

Muitas dessas histórias que explicam a origem “[d]as plantas, [d]os deuses, [d]a humanidade [...] [d]a cor, [d]o mal, [d]o medo, [d]a coragem e [d]o espírito” são transmitidas de geração em geração durante atividades cotidianas como a pesca, a caça, o cultivo e a elaboração de artesanato.¹⁴ As pinturas de Santiago Yahuarcani registram insistentemente várias dessas narrativas. Em *El principio del conocimiento* (2024), ele retrata as folhas sagradas do tabaco e da coca, consideradas a língua dos deuses. Também figuram personagens míticos aparecidos em visões, como Shimimbro, uma criatura gigantesca com traços de inseto, felino e peixe que emerge do céu. Em *Llogero: Dueña del viento* (2024) e *Nocuriño: Diosa de la lluvia* (2024), ele retrata alguns dos numerosos espíritos guardiões da floresta.¹⁵ Muitas de suas obras rememoram também o já mencionado genocídio de Putumayo, um doloroso episódio de limpeza étnica, evidenciando como uma das consequências mais dramáticas da

imposição colonial foi ter feito a humanidade esquecer que houve um tempo em que a Terra era escutada e vivíamos uma conexão cósmica de vida. Nas palavras de Rember: “Procuraram apagar nossa identidade para converter a maioria dos povos indígenas [...] em seres sem memória, amarrados ao presente precário imposto pelo mercado e pelo sistema.”¹⁶

Rember, por sua vez, representa cenários que revelam como o território pensa, sente e se comunica. Sua pintura passou de um estilo pictórico descritivo, nos primeiros anos, a paisagens oníricas e abstratas de grande escala, nas quais a exploração sobre o legado e o futuro indígenas se traduz em formas estilizadas e cores vibrantes. Suas obras retornam constantemente aos três mundos interconectados segundo a perspectiva uitoto: o Mundo do céu, o Mundo da terra e o Mundo da água. Esses três planos são inseparáveis, e sua origem está nas profundezas da água:

Ao contrário das crenças cristãs, em que Deus ou o Criador se encontra acima, no céu, no mundo uitoto o Criador está abaixo, e mais especificamente, no sétimo e último círculo do Mundo-Água.¹⁷

Em *Buiñaiño: Dueña de todos los seres del agua* (2024), o artista apresenta Buiñaiño, a mãe-d’água, uma figura crucial na criação do mundo, a quem é atribuído o ato de sustentar o céu. A pintura destaca o papel essencial dos espíritos da água e da memória dos rios, como o Amazonas e o Ampiyacu. Sua obra nos recorda que, se os rios forem destruídos, também desaparecerão os espíritos e a vida invisível que os habita e, com eles, a nossa própria existência.

No universo e mitologia macuxi, a água também aparece como força criadora e meio de conexão entre os planos cósmicos e terrestres. Isso aparece claramente em várias pinturas de Jaider, como *O olho-d’água e a guardiã* (2019), que evoca uma fonte sagrada de água como um portal para outros mundos, cuidado por uma entidade protetora. Em *Via Láctea: Lactose universal* (2021), o artista apresenta a síntese formal de um corpo feminino que amamenta duas figuras apoiadas por uma rede d’água, imaginando novamente um trânsito entre mundos e um espaço vital interplanetário.

Suas pinturas, habitualmente repletas de uma iconografia complexa e minuciosa — em que animais, plantas, humanos e seres espirituais

¹⁶ Rember Yahuarcani, “The Memory of the Future”, em *Amazonias: El futuro ancestral*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2024, p. 185.

¹⁷ Giuliana Borea e Rember Yahuarcani, “Amazonian Waterways, Amazonian Water Worlds: Rivers in Government Projects and Indigenous Art”, em Lisa Blackmore e Liliana Gómez (org.), *Liquid Ecologies in Latin America and Caribbean Art*. Londres: Routledge, 2020, p. 114.

¹⁸ Jaider Esbell, “Apresentação: Ruku”, 2021. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/exposicoes/apresentacao-ruku/>.

¹⁹ Caroline Oliveira e Raquel Setz, “Jaider Esbell: Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo”, em *Brasil de Fato*, 3 de novembro de 2021.

²⁰ Ailton Krenak, “A máquina de fazer coisas”, em Ailton Krenak e Rita Carelli (org.), *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 29.

aparecem entrelaçados – são também homenagens à força contida em cada pequeno elemento e à sua capacidade de nos conectar com o divino:

Hoje em crise, humanos, que nos achamos, ainda temos, talvez, as últimas chances de nos conectarmos ao todo. Uma moita de mato, por menor que seja o ramo, contém ali todo o antídoto para o veneno que é a megalópole: o estouro da aldeia, a perdição dos sentidos. Toma um chá e cessará a febre, toma um chá e curará a dor, toma um chá e falará com Divindades.¹⁸

Pouco antes de sua partida precoce, Jaider ensaiou ideias poderosas sobre um deslocamento da Arte Indígena Contemporânea (AIC) em direção a uma *arte indígena cosmopolítica*, na qual insistia na força da arte como um espaço gerador de universos:

Quando a gente se posiciona como povos detentores de políticas de cosmo mesmo, de criação de mundos, manutenção de mundos e de interesse enquanto civilização, de sermos povos plenos de territórios de cultura.¹⁹

Múltiplas formas de consciência

As obras de Jaider Esbell, Santiago e Rember Yahuarcani e Sheroanawe Hakihiiwe oferecem uma janela para um saber ancestral e lançam luz sobre as múltiplas formas que assume a luta pela autodeterminação indígena. Como afirma o filósofo, escritor e ativista Ailton Krenak:

As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano.²⁰

Não surpreende que as obras desses artistas tenham alcançado um lugar central nas discussões culturais e políticas dos últimos anos. Contudo, embora alguns poucos obtenham reconhecimento, o acesso a esses espaços continua profundamente desigual para a maioria. Em contextos com poucas escolas de arte ou museus, onde a vida cotidiana é marcada pela precariedade e onde defender o território onde se vive





²¹ Candice Hopkins citada por Lucy Lippard em "Floating Between Past and Future: The Indigenisation of Environmental Politics", *Afterall*, 45, primavera/verão de 2017, p. 30–37.

²² Elizabeth A. Povinelli, *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2021.

implica riscos constantes, abrir caminho no mundo das artes é uma tarefa colossal, uma tarefa que talvez só seja possível por meio da organização e do trabalho coletivo. E o mercado para esses artistas também carece de escalas intermediárias: ele pode oferecer grandes recompensas àqueles que atingem certa visibilidade, enquanto para muitos outros a única alternativa é operar em condições de vulnerabilidade econômica.

Da mesma forma, a obra desses criadores circula em espaços de reflexão e debate sobre a preservação dos ecossistemas e a urgência de frear a destruição da Amazônia. No entanto, esse reconhecimento é também uma faca de dois gumes. Como assinalou a curadora indígena Candice Hopkins, o interesse renovado pela arte indígena coincide com um momento de crise da cultura e das ideologias ocidentais, e favorece uma guinada em direção a saberes que parecem oferecer alternativas capazes de salvar o planeta.²¹ Essa expectativa é, porém, problemática: ela desloca a responsabilidade pela defesa e sustentabilidade do planeta para as comunidades indígenas, e encobre o fato de que foi a lógica extrativista do mundo ocidental que instituiu um modelo de vida baseado na exploração e no esgotamento da natureza.

As obras de Jaider, Santiago, Rember e Sheroanawe revelam constelações de mundos visíveis e invisíveis que persistem, apesar do desmatamento indiscriminado, da destruição das florestas, do assassinato de lideranças indígenas amazônicas e da expropriação de territórios ancestrais. Embora os trabalhos desses artistas frequentemente sejam interpretados em relação ao colapso ecológico contemporâneo, seus olhares transcendem o presente e nos convidam a revisitar o passado. Como observa a acadêmica e ativista Elizabeth A. Povinelli, o colapso ecológico não se restringe às últimas décadas nem ao chamado *antropoceno*, é uma *catástrofe ancestral*: um processo iniciado com a destruição e a espoliação de recursos, vividos primeiramente pelas comunidades indígenas e outros povos colonizados.²²

Esses quatro artistas nos compelem a experimentar representações mais complexas e expandidas da vida, que transbordam os limites do excepcionalismo humano. Não são imagens simples nem de leitura imediata: exigem uma atenção minuciosa, imaginação e, sobretudo, disposição para escutar o território por outros canais sensíveis. Por meio de suas linguagens, essas obras celebram o equilíbrio e a complementariedade entre espécies, elementos e dimensões espirituais. Elas nos recordam de que a justiça ecológica não pode ser pensada sem uma justiça ontológica: um entrelaçamento de muitos mundos e múltiplas formas de consciência.

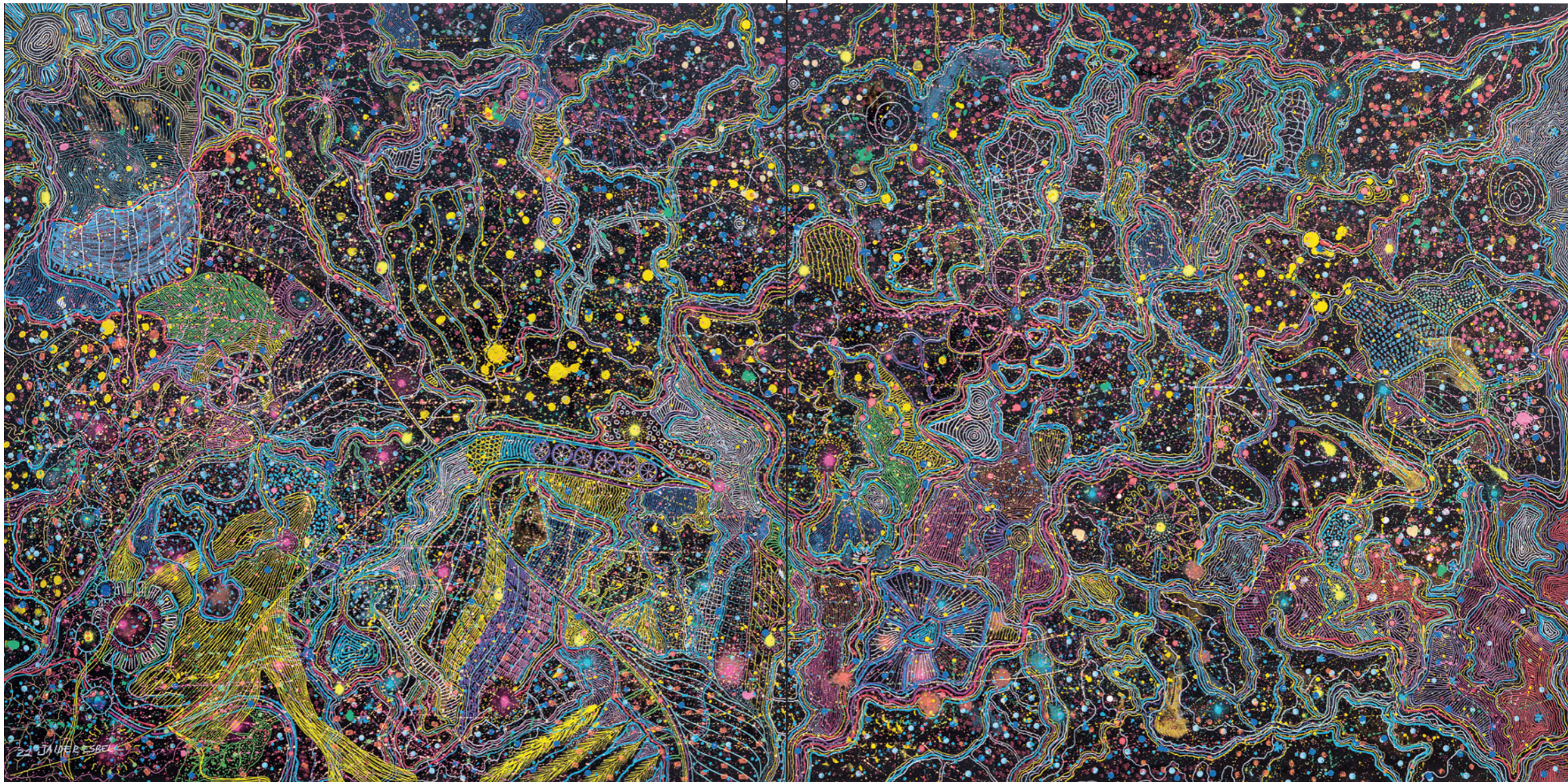


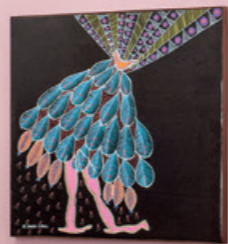
Informational text panel.



Informational text panel.













ling sounds: shared meanings between humans and non-humans

Indigenous songs together make for some of the most significant names in the American Indigenous art world (see: Miguel Romero, 2017; San Paulo, 2018; The American Indian Art Show, 2018; and American Indian Art Show, 2018). The most recent of the American Indigenous art world (see: Miguel Romero, 2017; a discussion).

Indigenous art is a form of "cultural communication" which is transformed, and the art form itself is a cultural communication art as indicated by the words of the artist (see: Esbell, 2018). Indigenous art is a form of communication that is not only a form of communication, but also a form of general history and knowledge. The artwork in this exhibition is a combination of human, animal, plant, earth, water, and spirit worlds, and a way to connect towards all levels of existence, and being to sub the structure of the human world.

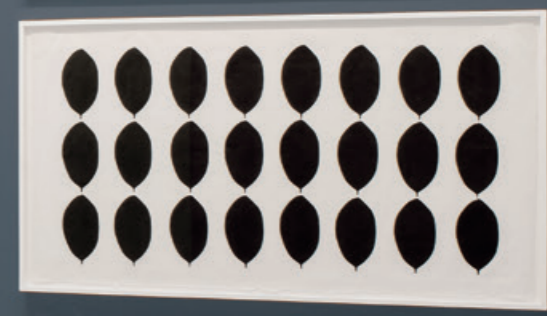
Esbell's paintings, with their complex, multi-layered compositions, are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018).

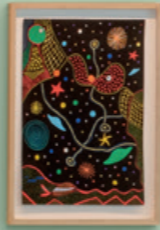
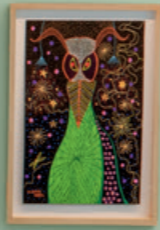
Esbell's paintings, with their complex, multi-layered compositions, are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018).

Esbell's paintings, with their complex, multi-layered compositions, are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018).

Esbell's paintings, with their complex, multi-layered compositions, are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018). Esbell's paintings are a way to connect with the world (see: Esbell, 2018).

Two small informational cards or labels are mounted on the white wall in the background.





















Many worlds and multiple forms of awareness

Miguel A. López

This exhibition brings together four of the most significant voices of contemporary Amazonian Indigenous art: Jaider Esbell (Macuxi; Roraima, 1979 – São Paulo, 2021), Santiago Yahuarcani (Uitoto; Pucacurullo, Peru, 1960), Rember Yahuarcani (Uitoto; Pebas, Peru, 1985), and Sheroanawe Hakihiiwe (Yanomami; Alto Orinoco, Venezuela, 1971). They are part of a creative constellation that, over the past three decades, has challenged and transformed ways of understanding and discussing what we call “contemporary art.”

None of these artists received an academic education or formal artistic training. Their knowledge and aesthetic skills were forged empirically, through observation and a deep relationship to nature, within their families and communities. The emergence of their visual vocabularies, outside the traditional circuits of Western art, challenges the hegemonic narratives of Euro-American modernism, in which the expressions of Indigenous peoples were deemed archaic, naïve, or primitive. This hegemony also restricted the participation of artists like them in intellectual and philosophical debates within a cultural system that privileges Eurocentric visions of art and knowledge.

The works of Jaider, Santiago, Rember, and Sheroanawe place the Amazonian Indigenous voice at the center of the cultural debate, helping to reconfigure a dialogue that brings together ancestral and communal wisdom, academic institutions, and various forms of activism. The recognition they have achieved—through participation in events such as the Venice Biennale and the inclusion of their works in major institutional collections—signals a broader transformation in the criteria of value and aesthetic categories that, throughout the twentieth century, shaped the art world according

to exclusionary parameters rooted in hierarchies of class, race, and gender.

These artists’ practices are deeply tied to the defense of their territories, languages, and collective memories. As Jaider Esbell remarked: “It’s not possible to speak of contemporary Indigenous art without speaking of Indigenous peoples, without speaking of the right to land and to life.”¹ After centuries of dispossession, art has become an active space for political self-representation for many Indigenous people: not only as a claim to one’s own image, but also a tool for preserving myths, stories, knowledge, and ways of life threatened by colonial violence and extractivism. Rember Yahuarcani has also expressed this view in a recent interview:

Contemporary art offers something that no other discipline in the modern world had offered before. Anthropology treated us as objects of study. History, as societies frozen in time. Ethnography saw us just as another species within the natural environment, rather than as human beings. Then contemporary art came along and gave Indigenous societies the possibility to speak in the first person, to make visible and to materialize this process of representativeness and self-representation. ... Art has given us something that is important, and has helped us recover some of the dignity that was stripped from us over the last two centuries.²

Rember points to a fundamental change: the growing presence of Indigenous voices and their ability to intervene and shape public debate, social life, education, politics, and, of course, the art world itself. The significance of the work of these four artists lies not

only in their aesthetic power—their ability to create dazzling universes that reimagine our relationship with the world—but also in their commitment to generating multiple conversations, platforms, and projects that assert justice and self-determination.

This text does not aim to speak on their behalf, but to acknowledge that, thanks to them, the landscape of contemporary art in which I work, and in which we collectively participate, is no longer the same. The artistic, curatorial, and writing practices advanced by Jaider Esbell, Santiago Yahuarcani, Rember Yahuarcani, and Sheroanawe Hakihiiwe have had a profound impact that continues to reshape the cultural landscape. Thanks to their artwork and initiatives—together with those of many other artists and activists—this territory, previously dominated by urban, white, and Western perspectives, is no longer the same one I knew two decades ago when I began my work as a curator.

While the logics of exclusion, dispossession, instrumentalization, and extractivism persist, today there exists a more open and contested field, in which Indigenous voices have not only ceased to be peripheral, but are now central drivers and protagonists of many of the relevant narratives of our time.

Territories of Self-Determination

Sheroanawe Hakihiiwe's work constitutes an early and significant example of Indigenous self-representation in art. In 1992, together with the Mexican artist Laura Anderson Barbata, he founded the project *Yanomami Owë Mamotima* [The Yanomami Art of Making Paper] in Mahekoto-Teri (Platanal), a community in the Upper Orinoco in the Venezuelan Amazon, his place of origin. The initiative arose after Laura's visit to the Yanomami Bilingual Intercultural School, managed by a Salesian mission with the goals of evangelization, formal education, and dissemination of Western culture.

In a corner of the classroom, Laura saw a stack of books that, she was told, were intended for

“single-use”—they were read and then discarded. Authored by anthropologist Jacques Lizot and illustrated by the community, these books prompted her to question both the type of content being disseminated and the ecological implications: producing waste in a territory where even the burning of paper poses a risk.³ This act of discarding books brought from outside starkly revealed the tension between cultural imposition and sustainability.

Yanomami Owë Mamotima project offered an alternative: it proposed creating a collective artisanal papermaking space that would revive traditional practices and provide members of the Yanomami community with the means to tell their own stories through writing and drawing. Initially developed in the classrooms of the school, the project introduced new uses for this educational space and subtly interrogated the role of the religious mission. While the mission had contributed to fostering dialogue and relationships, it remained, ultimately, a mechanism of cultural imposition. In a context where most narratives about Indigenous peoples were produced by Western missionaries or anthropologists, this initiative allowed the Yanomami voice to emerge in the first person.

This process marked Sheroanawe's gradual entry into multiple art circuits. In 1996, he and Laura published the book *Shapono*, awarded Best Book of the Year by the National Book Center in 2000 (Cenal). In 2002, he opened his workshop and began experimenting with natural pigments, watercolors, and acrylics. In 2010, he presented his first solo exhibition, *Oni The Pe Komi*, organized by artist and curator Luis Romero in Oficina #1 in Caracas. Although his work has reached audiences in local as well as international art scenes, Sheroanawe has never lost his connection with Mahekoto-Teri, where he still lives and creates to this day.

In the early years of the new millennium, in another region of the Amazon, Santiago and Rember Yahuarcani began to rethink their relationship with painting. For years, both of them had produced

paintings and objects for the tourist market in Pebas, a community located on the banks of the Ampiyacu River, near the tri-border between Peru, Colombia, and Brazil. In these early works, images of the local fauna predominated: jaguars, macaws, and snakes. From 2003 onward, however, the subjects of their work began to change, as painting became a medium to explore communal and mythical universes.

That same year, some of Santiago's paintings reached Lima and were displayed at a craft market as part of the exhibition *Serpiente de agua: La vida indígena en la Amazonía*, curated by Gredna Landolt and Alexander Surallés. Although they were not officially part of the exhibition, this episode marked their first appearance in the formal art circuit. Rember traveled to Lima carrying his father's paintings and there he established connections with art historians, researchers, and curators with whom he would later collaborate. In the following years, the work of Santiago and Rember began to be included in exhibitions and publications.⁴

Although the presence of Indigenous creators in the art scene was growing at that time, Rember perceived that many of these inclusions were framed by condescending perspectives. His aim, then, was not to present individual trajectories, but to emphasize that this knowledge was rooted in Uitoto memory and transmitted from generation to generation. To this end, he fostered dialogues and collaborations so that the artistic production of his father Santiago, his mother, the sculptor Nereyda López, and his own could be contextualized as the work of the Aimeni clan (the White Heron clan), one of the clans of the Uitoto nation committed to preserving oral and kinship memory. This is also a painful legacy, passed down by Santiago's grandfather, Gregorio López, survivor of the Putumayo genocide (1879–1912), during which about thirty thousand Indigenous people of the Bora, Uitoto, Andoque, and Ocaína nations were brutally murdered at the orders of the Peruvian Amazon Company during the rubber boom. By presenting themselves as a clan, they not only affirm their continuity in the face of a history of colonial extermination, but also take a political

stance within the cultural scene. From that place, they claim the right to self-determination through an art that reflects an inseparable intertwining of knowledge, territory, and ancestral memory.⁵

In Brazil, Jaider Esbell—Macuxi artist, writer, and curator, who died prematurely in 2021—was a central figure in creating spaces for dialogue and for formulating a language of his own for thinking about Indigenous art. Although he had always wished to dedicate himself to art, his path began outside that field: he graduated in geography and worked for years as an electrician at the state company Eletrobras. His transition to artistic practices was consolidated in 2010, when he received a Funarte grant to write his first book, *Terreiro de Makunaima: Mitos, lendas e estórias em vivências* [Terreiro of Makunaima: Myths, Legends, and Stories in Experiences], a collection of ten narratives in which the author presents himself as a grandson of Makunima—a sacred figure in the Macuxi culture—and reclaims this legacy through Indigenous voices in order to stimulate decolonized ancestral imaginaries.⁶

In 2013, after resigning from his formal job, Jaider founded the Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea at his own home in Boa Vista (Roraima). This space functioned as a meeting point for artistic creation, curatorial experimentation, writing, and pedagogy. That same year, he organized the *I Encontro de todos os povos* [I Gathering of All Peoples], which brought together more than a dozen Indigenous nations and proved fundamental to collective organizing around the visibility of Indigenous knowledge and artistic expression. Since then, Jaider assumed a decisive role in consolidating a contemporary Indigenous art movement in Brazil.

More than simply exhibiting works, Jaider sought to reflect collectively on the place of Indigenous art in the present. In this context, he coined and disseminated the concept of Arte Indígena Contemporânea [Contemporary Indigenous Art, AIC], not as a closed category but as a critical tool

to open up Indigenous systems of thought and resist the Eurocentric languages of art. For him, the AIC was a “trap to catch traps”: a strategy to dismantle structures of power and forms of appropriation.⁷ By rejecting traditional categories such as “Indigenous art” or “contemporary art,” he proposed that we understand art as a shifting and disputed terrain, one that allows new forms of self-determination for creative processes that long predate colonization:

A trans-temporal and trans-geographic historical component is required. We speak of the idea of a country, but Indigenous art among today’s Brazilian people goes back to before all this.⁸

The influence of Jaider and other Indigenous thinkers was felt across national borders on multiple occasions. A key moment was the exhibition *¡MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, organized by the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) and curated by Maria Inês Almeida and Beatriz Almeida Matos.⁹ The exhibit and its accompanying colloquium brought together Indigenous artists from Brazil, Colombia, Peru, Bolivia, and Ecuador. Among them were Santiago and Rember, who shared their experiences from Peru.¹⁰

For Rember, listening to Jaider was revelatory: it meant perceiving the organizational strength present in Brazil and the clear desire among Indigenous groups to articulate a collective voice around art, politics, and the defense of the territory.¹¹ This contrasted sharply with the Peruvian context, characterized by fragmentation and inequality, where the Indigenous experience was subordinated to the platforms and voices of Lima, as well as the art scene operating within Eurocentric parameters. Jaider’s reflections on AIC, together with the ideas of Ailton Krenak and other Indigenous intellectuals, prompted Rember to rethink his role as a cultural organizer. He began to focus on the creation of cultural initiatives led by Indigenous voices and grounded in Indigenous experiences.¹² From 2017 onward, these ideas were expressed in articles exploring how to achieve genuine cultural

self-representation, and later in exhibitions such as *Nuio: Volver a los orígenes* (2022) and *La canoa: Melodías para navegar la memoria* (2023), which were the first to be curated entirely by an Indigenous person.

Cosmopolitics

The paintings and drawings of Jaider Esbell, Santiago and Rember Yahuarcani, and Sheroanawe Hakihiiwe can be understood as part of the same artistic and political constellation. Their works emphasize the continuity between human bodies, animals, plants, territories, and spiritual worlds. They demand respect for forms of existence and knowledge that resist erasure by ways of life governed by an extractive logic, voracious consumption, and the exploitation of nature.

Sheroanawe Hakihiiwe’s work stands out for creating delicate visual inventories of animal, plant, and spiritual beings that inhabit the Amazonian rainforest. His stylized organic forms—evoking seeds, fruits, insects, leaves, and branches—emerge from careful observation of the small universes along the Alto Oricono River, in the Venezuelan Amazon. The rhythmic repetition of motifs on handmade paper or canvas suggests networks of interdependence between species and asserts a vision of the world rooted in balance and reciprocity.

In recent years, Sheroanawe’s work has grown in scale and incorporated techniques such as monotype, which the artist learned in the mid-1990s while preparing the book *Shapono* (1996). In *Omawe* (2022), for example, the imagery evokes a dragonfly; in *Pukupukumi* (2022), a toad fertilizing eggs; in *Yaro shinaki wake wake* (2021), the leaves of the yaro tree, a plant considered magical for bringing good luck in hunting. In the Yanomami shamanic worldview, the yaro is not just a natural resource but a being with spiritual agency—a spiritually active plant. The territory and the plant kingdom are understood as intelligent and conscious beings, beyond the purely instrumental logic of the Western gaze. The artist also evokes mythical

stories of his people. In *Tiriri* (2022), a black spot from which lines cascade like a waterfall represents the fall of night, evoking shamanic dreams and a collective oral memory. In the words of the artist:

I tell stories that are not usually spoken by a person who is not a shaman or who does not have shamanic dreams. For us, the experience with the shaman is important and this usually occurs in the evenings during sessions for conversations. I have listened to different shamans, and I carry all that with me. What they told me about living as an alligator, a deer, a thunder, a snake, a spider, the air, and many other states they passed through. That’s something I always remember and think about before sleep. Recording these stories is a way of taking care of them.¹³

Indigenous mythical narratives offer alternative maps of existence and other narratives about the origin of the world: oral universes that invite us to listen to the Earth attentively and to question our certainties. Their power lies in their ability to open us up to different temporalities. Unlike Western science or history, which prioritize verifiable facts, Indigenous myths propose nonlinear ways of thinking and philosophical concepts connected to the spirits of water, mountains, plants, and animals—spiritual beings usually ignored in modern thought and the contemporary world.

Many stories that explain the origins of “plants, gods, humanity, ... color, evil, fear, courage, and spirit” are transmitted from generation to generation during everyday activities such as fishing, hunting, farming, and crafting.¹⁴ Santiago Yahuarcani’s paintings repeatedly record several of these narratives. In *El principio del conocimiento* (2024), he depicts the sacred leaves of tobacco and coca, considered the language of the gods. Mythical characters also appear in visions, such as Shimimbro, a giant creature with insect, feline, and fish features emerging from the sky. In *Llogero: Dueña del viento* (2024) and *Nocuriño Diosa de la lluvia* (2024), he portrays some of the many guardian spirits of the

forest.¹⁵ Many of his works also evoke the previous mentioned Putumayo genocide, a painful episode of ethnic cleansing, highlighting how one of the most dramatic consequences of colonial imposition was making humanity forget a time when the Earth was listened to, and life was experienced as a cosmic connection to life. In the words of Rember: “They sought to erase our identity in order to turn the large majority of Indigenous people ... into beings without memory, tied to the precarious present imposed on them by the market and the system.”¹⁶

Rember, on the other hand, depicts scenarios that reveal how the land thinks, feels, and communicates. His painting has evolved from a descriptive pictorial style in his early years to large-scale, dreamlike, and abstract landscapes, where exploration of Indigenous heritage and future are translated into stylized forms and vibrant colors. His works continually return to the three interconnected worlds from the Uitoto perspective: the Sky-world, the Ground-world, and the Water-world. These three realms are inseparable, and their origin lies in the depths of the water:

Unlike Christian beliefs, in which God or the Creator is located above, in heaven, in the Uitoto worldview the Creator is below, more specifically, in the seventh and final circle of the Water-world.¹⁷

In *Buiñaiño: Dueña de todos los seres del agua* (2024), the artist introduces Buiñaiño, a crucial figure in the creation of the world, credited with the act of holding up the sky. The painting emphasizes the essential role of water spirits and the memory of rivers such as the Amazon and the Ampiyacu. His work reminds us that if the rivers are destroyed, the spirits and the invisible life that inhabits them will also disappear and, with them, our own existence.

In the Macuxi universe and mythology, water likewise appears as a creative force and a medium of connection between the cosmic and earthly planes. This is evident in several paintings by

Jaider, such as *O olho-d'água e a guardiã* (2019), which evokes a sacred water source as a portal to other worlds, guarded by a protective entity. In *Via Láctea: Lactose universal* (2021), the artist presents the formal synthesis of a female body breastfeeding two figures held in a hammock of water, imagining again a passage between worlds and interplanetary vital space.

His paintings, often filled with a complex and meticulous iconography—where animals, plants, humans, and spiritual beings appear interwoven—are also tributes to the strength contained in each small element and its ability to connect us with the divine:

Today, in this crisis, humans, as we consider ourselves, still have—maybe—the last chances to connect with the whole. A clump of weeds, no matter how small the branch, contains the antidote to the poison of the megalopolis: the bursting of the village, the loss of senses. Drink some tea and the fever will cease, drink some tea and the pain will heal, drink some tea and you will speak to the divinities.¹⁸

Shortly before his untimely passing, Jaider sketched powerful ideas about a shift from Arte Indígena Contemporânea (AIC) toward what he called *arte indígena cosmopolítica* [cosmopolitical Indigenous art], in which he insisted on the power of art as a space capable of generating universes:

When people position themselves as people who hold cosmos politics practices, of creating worlds, maintaining worlds, and of interest as a civilization, of being peoples full of territories of culture.¹⁹

Multiple Forms of Awareness

The works of Jaider Esbell, Santiago and Rember Yahuarcani, and Sheroanawe Hakihiiwe provide a window onto ancestral knowledge and shed light on the multiple forms assumed by the struggle for

Indigenous self-determination. As philosopher, writer, and activist Ailton Krenak states:

The different Indigenous narratives about the origin of life and our transformation here on Earth are memories of when we were, for example, fish. Because some people were fish, we have people who were trees, before imagining themselves human.²⁰

Not surprisingly, the works of these artists have gained a central place in the cultural and political conversations of recent years. However, although a few achieve recognition, access to these spaces remains profoundly unequal for most. In contexts where daily life is marked by precariousness and where defending the territory you live in involves constant risk, breaking through in the art world is a colossal task, one that may only be possible through organization and collective work. The market for these artists also lacks intermediate levels: it can offer great rewards to those who achieve some visibility, while for many others the only alternative is to work under conditions of economic vulnerability.

Similarly, the work of these creators circulates in discussions about the preservation of ecosystems and the urgency to stop the destruction of the Amazon. However, this recognition is a double-edged sword. As the Indigenous curator Candice Hopkins has pointed out, the return of the interest in Indigenous art coincides with a time of crisis in Western culture and ideologies, and has led to a turn towards Indigenous knowledge that appears to provide ways of saving the planet.²¹ This expectation is problematic: it places the responsibility for defending and sustaining the planet on Indigenous communities and conceals the fact that it has been the extractive logic of the Western world that instituted a model of life based on the exploitation and depletion of nature.

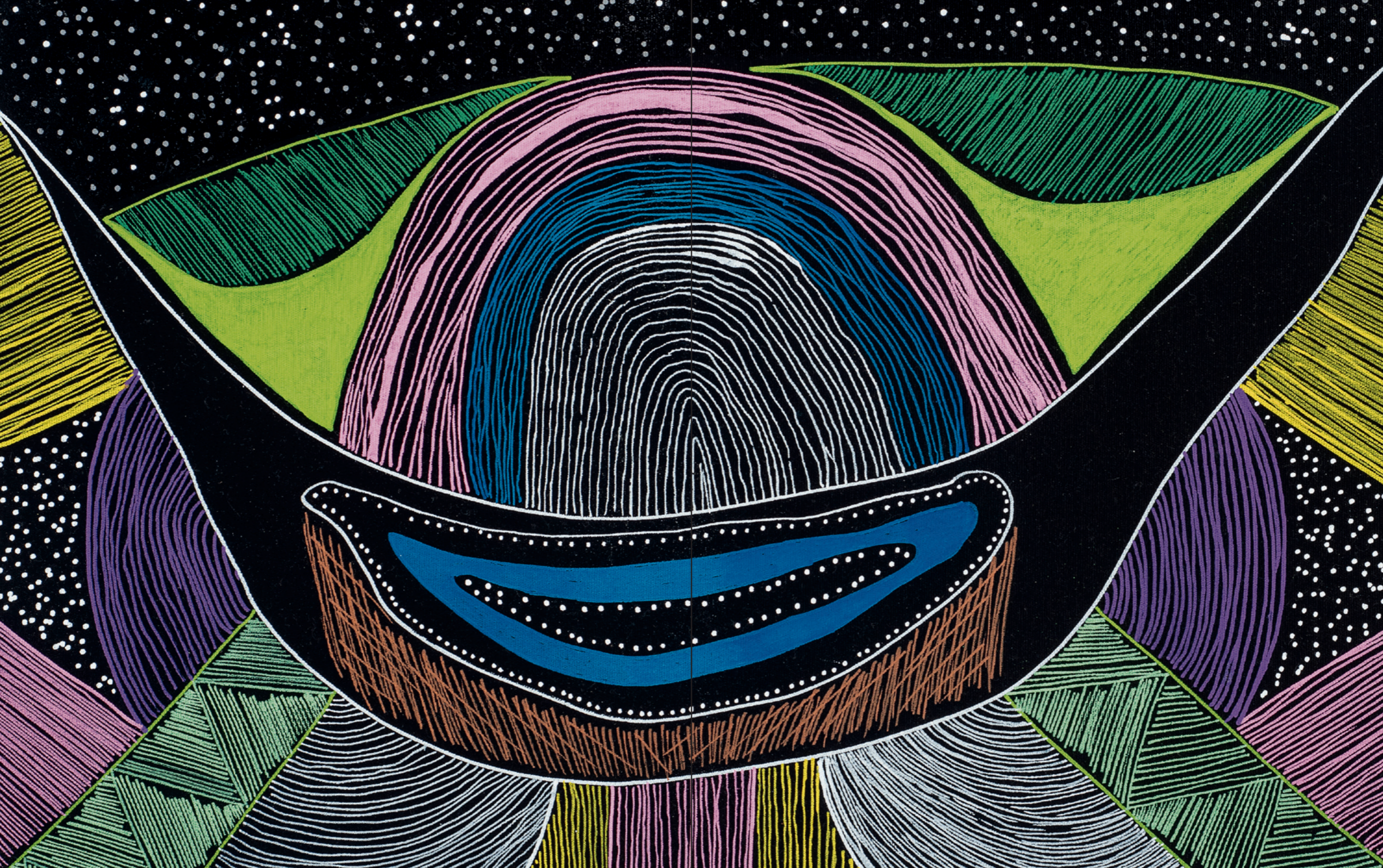
The works of Jaider, Santiago, Rember, and Sheroanawe reveal constellations of visible and invisible worlds that persist, despite indiscriminate logging, the murder of Amazonian leaders, and the

privatization of ancestral territories. Although these artists are often read in relation to contemporary ecological collapse, their gaze goes far beyond the present to invite us to look back. As scholar and activist Elizabeth A. Povinelli argues, ecological collapse is not an event limited to the last decades of the so-called *Anthropocene*, but an *ancestral catastrophe*: a process that began with the destruction and dispossession of resources first experienced by Indigenous communities and other colonized peoples.²²

The works of these four artists compel us to connect to more complex and expanded representations of life, which go beyond the limits of human exceptionalism. They are not simple or immediately readable images: they demand careful attention, imagination, and, above all, a willingness to listen to the land from alternative, sensitive channels. Through their languages, these works celebrate the balance and interconnection between species, elements, and spiritual dimensions. They remind us that ecological justice is impossible without ontological justice: an assemblage of many worlds and multiple forms of awareness.

Notes

- 1 Jaider Esbell, "Arte indígena contemporânea e o grande mundo", *Select*, January 22, 2018.
- 2 Rember Yahuarcani in the podcast *Arte en diálogo*, "Artistas indígenas: El arte contemporáneo nos expuso al mundo. Santiago y Rember Yahuarcani", July 3, 2025.
- 3 For an artist's account of the rise of *Yanomami Owë Mamotima*, see Miguel A. López, "Registrar las historias es una manera de cuidarlas: Una conversación con Sheroanawe Hakihiiwe, Laura Anderson Barbata y Luis Romero," in Renata Cervetto, Macarena Hernández, and Miguel A. López (eds.), *Agítese antes de usar: Proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas* (Mexico City: Temblores, 2023), 117–131.
- 4 In 2005, Gredna Landolt published the bilingual book *El ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente* (Lima: IKAM Editorial Association, 2005) featuring paintings and narratives by Santiago and Rember. In the same year, artist and curator Christian Bendayán included paintings by Santiago and Rember in the exhibition *La sogá de los muertos: El conocer desconocido de la ayahuasca*, Museum of Art of San Marcos. In 2006, Santiago and Rember presented the show *Amazonía: Traducciones pictóricas de la cultura uitoto*, and in 2008 Rember had his first solo show, *Solo Pieles*, at Gallery 80m2. This was the first solo exhibition of an Amazonian Indigenous painter in a commercial art gallery, marking a historic milestone in the relationship between Indigenous art, the mainstream art circuit, and the market.
- 5 On the family clan and its history, see Rember Yahuarcani, "Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca", *Tradición, segunda época*, no. 15 (2016): 124–127.
- 6 Jaider Esbell, *Terreiro de Makunaima: Mitos, lendas e estórias em vivências* (Belém: Cromos, 2012).
- 7 Jaider Esbell, "A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas," in André Mesquita and Katya García Antón (eds.), *Histórias Indígenas: Antologia* (São Paulo, MASP, 2023), 327.
- 8 Jaider Esbell, 2018, op. cit.
- 9 Maria Inês Almeida and Beatriz Almeida Matos (eds.), *¡MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas* (Belo Horizonte, Centro Cultural UFMG, 2013).
- 10 Santiago Yahuarcani, "Al sonido lo voy convirtiendo en ser," *Mundo Amazónico*, no. 5 (2014): 227–235, and Rember Yahuarcani, "Los ríos de nuestra memoria", *Mundo Amazónico*, no. 5, pp. 197–209.
- 11 Voice call interview with the artist, July 17, 2025.
- 12 Although Rember had participated the previous year in the First Continental Biennial of Contemporary Indigenous Arts (2012) in Mexico—an event that brought together artists from all over the continent and questioned colonial categories such as "folk art" or "craftsmanship"—it was in Minas Gerais that he more clearly understood the urgency of critically analyzing the Peruvian context and building cultural autonomy.
- 13 Miguel A. López, 2023, op. cit., 130–131. On Sheroanawe Hakihiiwe work, see also Adriano Pedrosa, André Mesquita and David Ribeiro (eds.), *Sheroanawe Hakihiiwe: Tudo isso somos nós*. São Paulo, MASP, 2023.
- 14 Rember Yahuarcani, 2016, op. cit., 124.
- 15 More extensive ideas about Santiago Yahuarcani's paintings can be seen in my texts "Santiago Yahuarcani's Anti-Colonial Storytelling," *Art in America* (Fall, 2024): 40–42, and "Santiago Yahuarcani: The Painter of Sounds," in Amanda Carneiro, Darren Pih, and Miguel A. López (eds.), *Santiago Yahuarcani: The Beginning of Knowledge* (Manchester: MASP and The Whitworth, 2025), 22–31.
- 16 Rember Yahuarcani, "The Memory of the Future", in *Amazonias: El futuro ancestral* (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2024), 185.
- 17 Giuliana Borea and Rember Yahuarcani, "Amazonian Waterways, Amazonian Water Worlds: Rivers in Government Projects and Indigenous Art," in Lisa Blackmore and Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin America and Caribbean Art* (London: Routledge, 2020), 114.
- 18 Jaider Esbell, "Apresentação: Ruku," 2021, available at <https://almeidaedale.com.br/exposicoes/apresentacao-ruku/>.
- 19 Caroline Oliveira and Raquel Setz, "Jaider Esbell: Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo," *Brasil de fato* (November 3, 2021).
- 20 Ailton Krenak, "A máquina de fazer coisas", in Ailton Krenak and Rita Carelli (eds.), *A vida não é útil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2020), 29.
- 21 Candice Hopkins quoted by Lucy Lippard in "Floating Between Past and Future: The Indigenization of Environmental Politics," *Afterall*, no. 45 (Spring/Summer 2017), 30–37.
- 22 Elizabeth A. Povinelli, *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism* (Durham: Duke University Press, 2021).



Índice de obras [Artwork index]

JAIDER ESBELL

PP. 43, 50

A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade, 2021

Acrilica e caneta posca sobre tela

[acrylic and posca pen on canvas]

111,5 × 230,3 cm

43 7/8 × 90 5/8 in

PP. 5, 28–29, 30

A visita aos ancestrais, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

111 × 225 cm

43 3/4 × 88 5/8 in

P. 33

Fazendeiro, 2012

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

106 × 104 cm

41 3/4 × 41 in

Fugindo das vacas, 2012

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

106 × 104 cm

41 3/4 × 41 in

Fugindo para as montanhas, 2012

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

104 × 106 cm

41 × 41 3/4 in

PP. 39, 40

Luzes da manhã, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

44 × 32 cm

17 3/8 × 12 5/8 in

PP. 2, 5, 26, 30

Maikan e tukui: Raposas e beija-flores, 2020

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

99,5 × 74 × 4 cm

39 × 29 1/8 × 1 5/8 in

P. 50

Mereme: A origem do arco-íris e seus mistérios, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

110,5 × 159,5 cm

43 1/4 × 62 5/8 in

P. 31

Pajés, 2017

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

90 × 90 cm

35 3/8 × 35 3/8 in

P. 52

Pajés Kapiwara consultam o além, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

52,5 × 63,7 cm

20 5/8 × 25 1/8 in

P. 38

Rios voadores, 2018

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

50 × 50 cm

19 3/4 × 19 3/4 in

PP. 4, 25, 27

Sem título [Untitled], s. d./n. d.

Acrilica sobre tela sobre aglomerado de madeira

[acrylic on canvas over wood chipboard]

80 × 83,5 cm

31 1/2 × 32 5/8 in

PP. 5, 64–65

Sem título [Untitled], 2019

Acrilica e marcador permanente sobre tela

[acrylic and permanent marker on canvas]

101 × 93 cm

39 3/4 × 36 5/8 in

P. 38

Sem título [Untitled], 2021

Acrilica sobre papel [acrylic on paper]

29,5 × 20,7 cm

11 5/8 × 8 1/8 in

PP. 32, 34

Sem título [Untitled], 2015

Acrilica sobre tela sobre aglomerado de madeira

[acrylic on canvas on wood chipboard]

60 × 59,7 cm

23 5/8 × 23 1/4 in

PP. 1, 32, 35

Sem título [Untitled], 2015

Acrilica sobre tela sobre aglomerado de madeira

[acrylic on canvas on wood chipboard]

60 × 60 cm

23 5/8 × 23 5/8 in

P. 38

Sem título [Untitled], 2021

Acrilica sobre papel [acrylic on paper]

29,5 × 21 cm

11 5/8 × 8 1/4 in

PP. 39, 41

Sem título [Untitled], 2018

Acrilica sobre papel [acrylic on paper]

33 × 48 cm

13 × 18 7/8 in

P. 39

Sem título [Untitled], 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

35 × 25 cm

13 3/4 × 9 7/8 in

P. 31

Sem título [Untitled], 2019

Acrilica e marcador permanente sobre tela

[acrylic and permanent marker on canvas]

60 × 60 cm

23 5/8 × 23 5/8 in

P. 38

Sem título [Untitled], 2021

Acrilica sobre papel [acrylic on paper]

29,7 × 21 cm

11 3/4 × 8 1/4 in

P. 38

Sem título [Untitled], 2021

Acrilica sobre papel [acrylic on paper]

29,5 × 21 cm

11 3/8 × 8 1/4 in

P. 4

Um povo sagrado ninguém pode vencer, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

77 × 121 cm

30 1/2 × 47 1/2 in

PP. 22, 36

Via Láctea: Lactose universal, 2021

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

121 × 91 cm

47 5/8 × 35 7/8 in

REMBER YAHUARCANI

PP. 8, 42–43, 44–45

Buiñaño: Dueña de todos los seres del agua, 2024

Acrilica sobre linho [acrylic on linen]

187 × 387 cm

73 5/8 × 152 3/8 in

PP. 8, 53

Las canoas tienen sueños feroces, 2023

Acrilica sobre tela [acrylic on canvas]

200 × 200 cm

78 3/4 × 78 3/4 in

SANTIAGO YAHUARCANI

PP. 48–49

El puente de los espíritus, 2024

Corantes naturais e acrílico sobre llanchama

[natural acrylic cutters on llanchama]

95 × 189 cm

37 3/8 × 74 3/8 in

P. 46

Gente de achote, 2024

Corantes naturais e acrílico sobre llanchama

[natural acrylic cutters on llanchama]

92 × 130 cm

36 1/4 × 51 1/8 in

CAPA, PP. 20, 31, 54

Llogero: Dueña del viento, 2024

Corantes naturais e acrílico sobre llanchama

[natural dyes and acrylic on llanchama]

98 × 98 cm

38 5/8 × 38 5/8 in

PP. 42, 47

Nocuriño: Diosa de la lluvia, 2024

Corantes naturais e acrílico sobre llanchama

[natural acrylic cutters on llanchama]

99 × 120 cm

39 × 47 1/4 in

PP. 6, 21, 24

Origen del conocimiento, 2024

Corantes naturais e acrílico sobre llanchama

[natural dyes and acrylic on llanchama]

120 × 195 cm

47 1/4 × 76 3/4 in

SHEROANAWE HAKIHIWE

PP. 16, 37

Yaro shinaki ishi ishi, 2021

Monotipia sobre papel [monotype on paper]

76 × 144 cm

29 7/8 × 56 3/4 in

PP. 16, 37

Yaro shinaki wake wake, 2021

Monotipia sobre papel [monotype on paper]

76 × 144 cm

29 7/8 × 56 3/4 in

Tudo entoa

[Everything sounds]

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

texto crítico [critical essay]

Miguel A. López

expografia [exhibition design]

Daniela Thomas

cenografia [scenography]

Ciça Schurig

modelagem 3D [3D modeling]

Julio Shalders

design

Amauri Souza
Luana Whiltshire

assessoria de imprensa [press office]

Factoria Comunicação

fotografia [photography]

Filipe Berndt
Josh Lilley
Mario Grisolli
Sergio Guerini
Edouard Fraipont

revisão [proofreading]

Duda Costa

tradução [translation]

Coté Duran
Fernanda Morse
Fernanda Nogueira
Gabriel Blum

montagem [handling]

Pedro Henrique Araujo Dias
da Costa
Patrick Anderson Guimarães
Andrade

sinalização [signage]

Profissional

pintura [painting]

Ednaldo Siqueira Santos
Jorge Garcia do Carmo
Bruno Moreno de Sousa
Antonio Gonçalves Neto
Raimundo da Costa Mulato
Evandro Carlos da Conceição
Gelson Martins Junior

impressão [printing]

Trio Gráfica

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral [general concept]

Giovanni Bianco

projeto gráfico [graphic project]

Elaine Ramos
Julia Paccola
Ana Lancman

produção gráfica [graphic production]

Amauri Souza

impressão e tratamento de cor [printing and color correction]

Ipsis Gráfica e Editora S/A

preparação de texto [copyediting]

Cecília Rocha

revisão [proofreading]

Regina Stocklen

Agradecimentos

[Special thanks]

Andrea e José Olympio

CRISIS Galeria

Espólio Jaider Esbell

Josh Lilley Gallery

Daniela Cury Boulos e

Maurice Boulos

Marcelo Xavier

José Carlos de Almeida

Fonseca Junior

Heitor Martins

Antonia Pellegrino

Galatea

Flexa

sócio-fundador e diretor geral [founder and general director]

Pedro Buarque

sócia-fundadora e diretora artística [founder and artistic director]

Luisa Duarte

sócia-fundadora e diretora comercial [founder and sales director]

Maria Ferro

sócio-fundador [founder]

Antonio Almeida

sócio-fundador [founder]

Carlos Dale Júnior

COO [chief operating officer]

Igor Goulenko

diretor de operações [operational director]

Manoel Araujo

vendas [sales]

Luiz Zampar
Nina Kleinman
Victor Catani

vendas internacionais [international sales]

Victoria Strauss

assistente de vendas [sales assistant]

Lucas Lage

coordenadora de comunicação [communications coordinator]

Ana de Souza Dantas

curadora assistente [assistant curator]

Daniela Avellar

pesquisa [research]

Joyce Delfim
Thiago Fernandes

produção [production]

Gabriela Mexias

logística [logistics]

Douglas Teixeira

coordenador de montagem [handling coordinator]

Thiago Machado

montadores [handlers]

Marcinei de Andrade Martins
Tiago Ferreira

assistente de galeria [gallery assistant]

Agatha Freires

acervo [collection]

Natália Campos

financeiro [finance]

Anie Amorim

manutenção [maintenance]

Genival da Silva
Marilda da Conceição

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tudo entoa: sentidos compartilhados entre
humanos e não-humanos /
Miguel A. López; expografia Daniela Thomas. 1. ed.
Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2025
Edição bilingue: português/inglês

ISBN 97865 983 9 765 4

Artes visuais – Exposições – Catálogos
I. López, Miguel A. II. Thomas, Daniela. III. Duarte, Luisa.
IV. Título: Everything sounds: shared meanings between
human and non-humans

CDD-700

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas
no contexto das exposições realizadas na Flexa.

[This catalog comprises a series of publications developed in
the context of exhibitions held at Flexa.]

COLEÇÃO FLEXA [FLEXA SERIES]

01

Rio: a medida da terra
[The Measure of Land]

02

A noite dos clarões: ecos do surrealismo e outras cosmologias
[The Lightning-Filled Night: Echoes of Surrealism and Other
Cosmologies]

03

Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda
[An Affective Take on Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda]

04

Em busca do tempo roubado
[In Search of Stolen Time]

05

Construção no vento
[Construction in the wind]

06

Tudo entoa: sentidos compartilhados entre humanos e não-humanos
[Everything sounds: shared meanings between human and non-humans]



FLEXA

+55 21 3170 2327

flexa@flexagaleria.com

Rua Dias Ferreira, 214 — Leblon

22431-050 — Rio de Janeiro, Brasil

flexagaleria.com | [@flexa.galeria](https://www.instagram.com/flexa.galeria)



Acesse a versão digital dos catálogos
escaneando este qr code