



EDICIÓN 21
ENERO-JUNIO 2025
E-ISSN 2389-9794

Un Makunaíma transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil

Fábio Feltrin





Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil*


 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118693>

Fábio Feltrin**

Resumen: el objetivo de este artículo es examinar la operación cosmopolítica que Denilson Baniwa y Jaider Esbell compusieron para liberar y retomar la poderosa imagen de Makunaímã, a partir de la restauración de la antropofagia originaria. Asimismo, se busca comprender cómo las imágenes construidas por Gustavo Caboco no sólo denuncian los borramientos etnocidas del trauma colonial, sino que también retoman los lazos con la ancestralidad latente. Para ello, las imágenes fueron analizadas a partir de los debates propuestos por George Didi-Huberman y Giorgio Agamben, en consonancia con las ontologías amazónicas examinadas por Eduardo Viveiros de Castro.

Palabras clave: Arte Indígena Contemporáneo; trauma colonial; profanación; Makunaímã; cosmopolítica.

* **Recibido:** 4 de febrero de 2025 / **Aprobado:** 10 de julio de 2025 / **Modificado:** 18 de septiembre de 2025. Artículo de reflexión derivado de la beca de productividad en investigación del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq).

** Doctor en Historia Cultural por la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Profesor asociado del Departamento de Historia y del Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Paraná (Curitiba, Brasil). Investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). ✉ fabio.feltrin@ufpr.br
 <https://orcid.org/0000-0003-0674-7351>

Cómo citar / How to Cite Item: Feltrin, Fábio. "Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 99-121. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118693>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



A Transmodern Makunaímã: Colonial Trauma and Cosmopolitics in Contemporary Indigenous Art - Brazil

Abstract: the aim of this essay is to examine the cosmopolitical operation that Denilson Baniwa and Jaider Esbell composed to liberate and reclaim the powerful image of Makunaímã, through the restoration of original anthropophagy. Likewise, it seeks to understand how the images constructed by Gustavo Caboco denounce the ethnocidal erasures of the colonial trauma and reclaim the ties with latent ancestry. To achieve this, the images were analyzed based on the debates conducted by George Didi-Huberman and Giorgio Agamben in consonance with the Amazonian ontologies examined by Eduardo Viveiros de Castro.

Keywords: Contemporary Indigenous Art; colonial trauma; profanation; Makunaímã; cosmopolitics.

Um Makunaimã transmoderno: trauma colonial e cosmopolítica na Arte indígena contemporânea - Brasil

Resumo: o objetivo deste ensaio é examinar a operação cosmopolítica que Denilson Baniwa e Jaider Esbell compuseram para libertar e retomar a poderosa imagem de Macunaíma, a partir da restauração da antropofagia originária. De igual modo, busca-se compreender como as imagens construídas por Gustavo Caboco não só denunciam os apagamentos etnocidas do trauma colonial, como retomam os laços com a ancestralidade latente. Para isso, as imagens foram analisadas a partir dos debates empreendidos por George Didi-Huberman e Giorgio Agamben em consonância com as ontologias amazônicas, examinadas por Eduardo Viveiros de Castro.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea; trauma colonial; profanação; Makunaímã; cosmopolítica.

Introducción

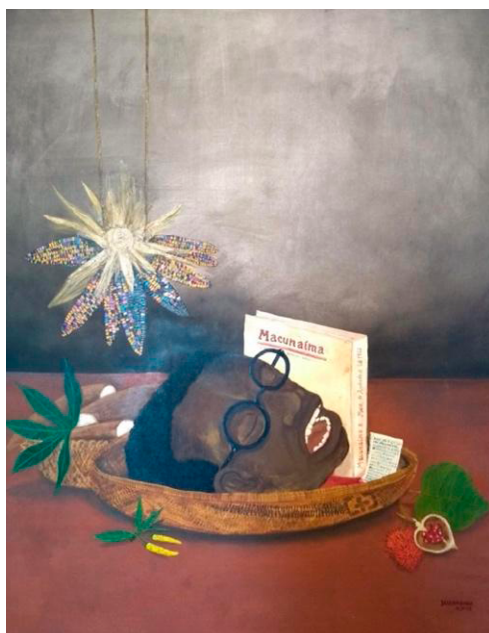
En *ReAntropofagia*, obra expuesta en el Centro de Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro en 2019, vemos la cabeza decapitada de Mario de Andrade, en yuxtaposición con la de Grande Otelo³, rodeada de café, maíz, pimienta y

3. Grande Otelo fue un importante actor brasileño que interpretó a Macunaíma en la película homónima de 1969.



la primera edición de *Macunaíma*. El cuadro también incluye una pequeña nota escrita a mano con la siguiente frase: “aquí yace el simulacro Macunaíma. Yacen juntos la idea del pueblo brasileño y la antropofagiaazonada con bordo y pax mongólica. Que de esta larga digestión renazca Makunaímĩ y la antropofagia originaria que nos pertenece a todos los indígenas”¹.

Figura 1. ReAntropofagia



Fuente: Denilson Baniwa. 2018. Pinacoteca (São Paulo, Brasil). Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

Denilson Baniwa, un nombre importante para lo que se ha convencido llamar Arte Indígena Contemporánea (AIC), ha movlizado un conjunto de operaciones políticas en las cuales el arte contemporáneo emerge como un contradispositivo disruptivo de cierto orden visual en la economía de los intercambios visuales, junto a otros artistas como Gustavo Caboco y Jaider Esbell, quienes también realizan una recuperación de la imagen-cuerpo de Makunaímã. Baniwa ha impulsado una serie de reflexiones visuales

1. Traducido del original en portugués: “aqui jaz o simulacro Macunaíma. Jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordo e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaímĩ e a antropofagia originária que pertence a todos nós indígenas”.



de denso carácter cosmopolítico sobre el lugar del indígena en el arte y en la sociedad brasileña, así como ha producido desestabilizaciones en los patrones ontoepistémicos que regulan la repetición cotidiana de las múltiples formas de violencia colonial.

La noción de dispositivo es importante para la argumentación de este artículo. Corresponde a Giorgio Agamben traer luz sobre la comprensión foucaultiana del concepto de dispositivo, de la misma manera que lo amplió, ya que para el filósofo italiano, el dispositivo es todo aquello que tiene la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”². Por lo tanto, el dispositivo sería la reunión de prácticas visibles e invisibles, aglutinadas en un aparato que construye sujetos, verdades, posiciones en el lenguaje, artefactos y, así, engendra un vasto conjunto de experiencias³. Es un compuesto multilineal, lleno de brechas y fisuras, que se entrelazan y se mezclan a través de variaciones o incluso mutaciones de agenciamiento⁴.

Comprendemos el AIC como una respuesta a las capturas operadas por los dispositivos coloniales, una corrección, como una línea de fuga. Las líneas de fuga son comprendidas por Deleuze y Guattari como movimientos de escape, de ruptura o de resistencia a estructuras rígidas y opresivas, ya sean sociales, políticas, psicológicas o culturales. Son un tipo de movimiento activo, creador, que busca nuevos espacios de libertad y producción, ya que son procesos de transformación que quieren escapar de las formas de organización rígidas o de los sistemas de control y, al mismo tiempo, pueden generar nuevas formas de subjetividad, nuevas prácticas sociales o nuevas estructuras. En un sentido más amplio, una línea de fuga puede ser vista como un vector de cambios, una dirección que va en contra de la norma establecida, ya sea de una manera personal o social⁵.

Este poderoso gesto de venganza contra el tótem del modernismo paulista y contra la propia historia del arte brasileño, puede entenderse como una combinación de dos operaciones: una testimonial-elaborativa y otra profanatoria-restitutiva. Alexandre Nodari y Maria Carolina de Almeida Amaral, en un intento por devolver a la antropofagia su potencia originaria, sugieren que esta va más allá de la simple práctica canibalística, siendo una forma de resistencia cultural y una crítica a la lógica binaria de la metafísica occidental. La antropofagia es vista como un acto

2. Giorgio Agamben, “O que é um dispositivo”, en *O que é o contemporâneo?* (Chapecó: Argos, 2009), 31. Traducido del original en portugués: “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

3. Gilles Deleuze, *Foucault* (São Paulo: Brasiliense, 1988), 161.

4. Gilles Deleuze, *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.

5. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 1 (São Paulo: Editora 34, 2011).



de venganza y continuidad de la memoria, donde la relación entre el devorador y el devorado es inestable y cuestionadora, reflejando una dinámica singular de poder y búsqueda de la otredad, pues en el canibalismo ritual, el propósito no es absorber lo diferente en el yo, transformando lo ajeno en identidad, sino permitir que el ser se vea y se comprenda a través de la mirada del otro⁶. Sería una forma de subversión, donde la cultura indígena se apropia y transforma elementos de la cultura europea, creando una marca ontológica, inestable y múltiple, cuyos pronombres no llevan estatus de ente y no se limita a una simple asimilación.

A partir de esta restauración, queremos comprender la operación cosmopolítica de Baniwa como la búsqueda por liberar y recuperar la poderosa imagen de Makunaímã, devolviéndole su fuerza a partir del gesto político más emblemático, la antropofagia, ahora restaurada en su seno originario, en línea de fuga de la colonialidad y sus instancias de validación. Esta búsqueda por el futuro ancestral⁷ y por las múltiples capas de la recuperación de la imagen es el foco de las preocupaciones que motivaron este ensayo.

Coma colonial

Figura 2. *Coma colonial*



Fuente: Gustavo Caboco. 2019. Museo de Arte de la UFPR – MUSA (Curitiba, Brasil).
Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

6. Alexandre Nodari y Maria Carolina de Almeida Amaral, “A questão (indígena) no Manifesto Antropófago”, *Direito e Práxis Revista* vol. 9, no. 4 (2018): 2461-2502, <https://www.scielo.br/j/rdp/a/nRTJWzK4pkWq8CMwG7Lqz7G/?format=pdf&lang=pt>. Traducido del original en portugués: “o canibalismo ritual é toda uma outra relação entre o próprio e o outro, na qual, ao contrário da visão comum, o objetivo não é incorporar a alteridade na mesmidade, o alheio na identidade, mas outrar-se, ver a si mesmo sob a perspectiva do outro”.

7. Ailton Krenak, *Futuro ancestral* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 39.



Para Walter Mignolo, el pensamiento descolonizado, como consecuencia de la intersección entre las historias locales y los proyectos globales, permite recartografiar las culturas en sus diversos alcances. Por ello, la noción política de “herida colonial” parece fundamental para pensar conceptos, temas y reflexiones desde el lugar de sus emergencias descentradas:

La herida colonial se refiere a la huella dejada por el dolor derivado de las experiencias vividas por los condenados de la tierra. Son experiencias forjadas en situaciones de marginalización, sometimiento, injusticia, inferiorización, dispensación y muerte. La herida colonial, que enfrenta a la arrogancia imperial, las experiencias y subjetividades de los damnés, devienen en condición de posibilidad de una perspectiva donde la [...] pluriversalidad de paradigmas [...] no puede ser absorbida por la historia lineal del pensamiento occidental⁸.

Las experiencias vividas a partir de la “herida colonial” pueden ser señaladas como un hilo conector para la descolonización de la imagen y del pensamiento. En otros términos, la experiencia de la “herida colonial”, sus ejercicios de violencia, silenciamientos y traumas, anuncian el enfrentamiento con las perspectivas de conocimiento eurocéntrico, pretendidamente universales y forjadas desde un lugar privilegiado de enunciación que provoca todo tipo de enterramientos de modos de vida, memorias, prácticas y epistemes; algo cercano a lo que Pierre Clastres llamó etnocidio, como veremos a continuación.

De manera más incisiva, el artista Gustavo Caboco llama a esta herida, “coma”. *Coma colonial* fue una performance ejecutada en el Museo de Arte de la Universidad Federal del Paraná (UFPR), durante la exposición *Netos de Makunaimi: encuentros de Arte indígena contemporânea*, en 2019. Esta noción opera una crítica radical a los efectos continuos de las violencias coloniales sobre los pueblos originarios. Caboco la utiliza para describir un cierto estado de adormecimiento, alienación y pérdida de identidad que afecta tanto a los pueblos indígenas como a la memoria sobre los procesos coloniales, hecho que parece haberse materializado en el *Macunaíma* de Mário de Andrade y sus usos posteriores. En esta línea reflexiva, en *Vaivém*, de 2019, Caboco produce una elaboración sobre la condición de borramiento, silenciamiento y distanciamiento que le fue impuesta a través de siglos de colonización. Nacido en Curitiba, Paraná, el artista tiene una fuerte conexión con el grupo Wapichana de Roraima, tierra natal de su madre. La obra reproduce

8. Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2007), 176.



una hamaca que se balancea suavemente entre los dos mundos que constituyen la subjetividad de Caboco. Se trata de un retorno, de un desvío, de la recuperación de su pasado al mismo tiempo que afirma el carácter dual de esta materialización corporal que oscila entre dos mundos.

Figura 3. *Vaivém*



Fuente: Gustavo Caboco. 2019. Museo de Arte de la UFPR – MUSA (Curitiba, Brasil). Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

Caboco nos recuerda que este coma es un estado en el que la conciencia de sí y del otro ha sido suprimida o distorsionada, que lleva a un olvido o desconocimiento de las historias, culturas y lenguas indígenas. Una poderosa metáfora que nos recuerda la parálisis provocada por la colonización, cuya marca no se localiza en un pasado ya superado, como fantaseó el historicismo eurocentrado, sino que se trata de una condición que persiste en el presente, repetida en narrativas históricas, en materializaciones visuales y actitudes sociales que continúan marginando e invisibilizando los mundos indígenas.

De la misma forma que la noción de “herida colonial”, la propuesta de Gustavo Caboco implica un proceso de “despertar” cuya fuerza proviene de la descolonización. Para las poblaciones indígenas, este gesto significa fortalecer las marcas de su ancestralidad, recuperar territorios, imágenes, símbolos y prácticas culturales y espirituales que fueron reprimidas y enterradas. Con ese fin, y en consonancia con Jaider Esbell y Denilson Baniwa, Caboco moviliza el dispositivo artístico como una herramienta privilegiada en este proceso para combatir el “coma colonial”. El arte de Caboco incorpora



frecuentemente elementos visuales y narrativos que desafían las formulaciones estereotipadas de los indígenas y reivindican la complejidad y diversidad de sus expresiones. Esta búsqueda por formas de descolonizar los modos de producción visual, sus agencias y capacidades de creación de otros mundos, propicia la ampliación del arco de alianzas y el compartir de universos referenciales distintos. Al mismo tiempo, interroga con virulencia el racismo epistemológico que marcó y marca la colonialidad visual, en la medida en que el trabajo de elaboración de estos olvidos y reprimidos de los mundos y formas de vida obliterados por la violencia de la colonialidad, hace reaparecer las marcas latentes que sobreviven en las brechas de la violencia colonial. De la misma forma, se trata de articular los silencios que constituyen nuestras sociedades coloniales engendradas por la forma-nación y sus estructuras temporales propias⁹, y construir maneras de articulación y elaboración de estas violencias a partir de estructuras conceptuales que no repliquen la gramática de esa violencia¹⁰.

Los estudios decoloniales enfatizan simultáneamente en la necesidad de cuestionar el saber epistémico occidental/colonial y en el descubrimiento y la valorización de las teorías y epistemologías del sur que piensan con y desde cuerpos y lugares étnico-raciales/sexuales subalternizados, persiguiendo conceptos que compongan otras constelaciones metodológicas. No se trata de una sustitución, sino de instaurar visualidades que engendren epistemologías dispuestas a superar la colonialidad. En esta perspectiva, se reafirma que el problema de la memoria nacional, sus cánones y la cristalización de una visualidad colonial y de la élite, activa la amplitud que el problema de la colonialidad convoca, ya que está asociado directamente a lo que Mignolo llamó “diferencia colonial y geopolítica del conocimiento”¹¹. De ahí surge la propuesta del giro-decolonial, que se constituye de un movimiento teórico, ético, político, práctico y epistemológico que busca cuestionar la lógica de la modernidad/colonialidad. De esta manera se abren posibilidades de aprendizaje mutuo a partir del otro, en la medida en que se mantiene una postura desestabilizadora y decisiva en la relectura de los constructos discursivos que moldearon el pensamiento occidental.

De modo más radical, y apoyado en las modulaciones intelectuales de las formulaciones del AIC, Jaider Esbell argumenta que sin adentrarse en las puertas de las cosmovisiones de los pueblos originarios no hay manera de discutir

9. Valeria Añón y Mario Rufer, “Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente”, *Tabula Rasa*, no. 29 (2018): 107-131, <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>

10. Saidiya Hartman, “Vênus em dois atos”, *Revista eco-pós* vol. 23, no. 3 (2020): 12-33, <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

11. Walter D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Madrid: Akal, 2003), 21.



descolonización pues, por un lado, sin considerar las culturas mezcladas y hoy abiertas para discusión no hay manera de discutir frontera alguna, y por otro, es importante destacar que gran parte de las elaboraciones que emergen en el interior del llamado giro decolonial provienen del norte global¹².

En *O eterno retorno do encontro*, Ailton Krenak sugiere que este encuentro se repite cotidianamente y busca examinar la construcción de la temporalidad engendrada ahí. Este autor afirma que la “idea más común que existe” es aquella en la que el progreso y el desarrollo “llegaron en aquellas canoas que arribaron en la costa y que aquí estaba la naturaleza y la selva, y naturalmente los salvajes”¹³. Esta narrativa continúa siendo la postura que inspira toda la relación de la forma-Estado con las sociedades tradicionales. El vínculo está repleto de borramientos, como nos recuerda el chamán Dani Kopenawa, en *A queda do céu*, al reflexionar que las narrativas de los descubrimientos anuncian un “pensamiento lleno de olvido”¹⁴.

Las palabras de Krenak y Kopenawa parecen encontrar eco en las elaboraciones de Cathy Caruth¹⁵, una de las principales exponentes de lo que se ha convenido en llamar “estudios del trauma”. La autora nos recuerda que el trauma es una especie de respuesta a eventos marcados por la violencia que produce una repetición alienada de ella en el presente. Este retorno del trauma, que instaura una especie de temporalidad propia a él, proviene de la incompreensión del evento. Esto sucede en el caso del olvido respecto al carácter violento del encuentro colonial, pues se presenta una incompreensión, una represión, un silenciamiento que continúa marcando la relación entre culturas en el presente.

El trauma funciona como una estructura de repetición del pasado en el presente que se alimenta por la imposibilidad de simbolización completa de ese evento, exponiendo los límites del lenguaje y su capacidad de representación. Existe allí una noción de temporalidad no lineal y no inscrita en las dinámicas historicistas que aparece en las formulaciones que Freud hace del trauma, desde los recuerdos inconscientes que hacen que la escena reprimida se repita en la vida del paciente

12. Jaider Esbell, “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”, *Iluminuras* vol. 19, no. 46 (2018): 11-39, <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

13. Ailton Krenak, “O eterno retorno do encontro”, en *A Outra Margem do Ocidente*, org. Adatao Novaes (São Paulo: Minc-FunArte/Companhia Das Letras, 1999), 24.

14. Davi Kopenawa y Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 253.

15. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996).



hasta la fijación en el momento del trauma y la situación de ruptura, que haría al paciente sufrir de reminiscencias. Lacan apprehendió de la concepción del trauma su lectura de lo real como desencuentro, como falta, como algo que escapa a lo simbólico. Más que enfatizar la repetición y fijación en el trauma colonial, las imágenes producidas por el AIC parecen proponer lo que llamamos gesto testimonial-elaborativo. Es decir, la presencia del encuentro, el presente del pasado, que no es sólo fijación o sufrimiento, sino que es la potencia que interrumpe la repetición reprimida y anuncia otros encuentros:

Nosotros estamos teniendo la oportunidad de reconocer esto, de reconocer que existe un guion de un encuentro que se da siempre, nos da siempre la oportunidad de reconocer al Otro, de reconocer en la diversidad y en la riqueza de la cultura de cada uno de nuestros pueblos el verdadero patrimonio que tenemos, después vienen los otros recursos, el territorio, las selvas, los ríos, las riquezas naturales, nuestras tecnologías y nuestra capacidad de articular desarrollo, respeto por la naturaleza y principalmente educación para la libertad¹⁶.

Para Krenak, la repetición del encuentro es siempre una nueva oportunidad de reconocer la diferencia, evitando realizar una práctica o un reconocimiento etnocida basado en los axiomas que tratamos. La potencia que Krenak ve en la repetición puede actuar contra el olvido y deshacer la idea común del encuentro criticada por el autor. Este proceso de elaboración no produce respuestas fáciles o una progresión lineal y teleológica de redención completa, sino que activa un constante compromiso crítico a modular, cuyo intento es desestabilizar los cursos de constitución de las memorias colectivas. Por eso, explica Dominik LaCapra, elaborar los procesos sociales de violencia sistémica, como la colonialidad, visaría interrumpir la compulsión a la repetición de esa violencia¹⁷.

Como destaca Liz Dalfré, uno de los puntos centrales de la preocupación de los intelectuales indígenas en sus críticas anticolonialistas y descolonizadoras, con especial énfasis en Silvia Cusicanqui¹⁸, reside en los discursos sobre el pasado y las memorias indígenas, pues la disputa en torno a estos campos, sostiene la investigadora, “se ha vuelto

16. Krenak, “O eterno retorno do encontro”, 28. Traducido del original en portugués: Nós estamos tendo a oportunidade de reconhecer isso, de reconhecer que existe um roteiro de um encontro que se dá sempre, nos dá sempre a oportunidade de reconhecer o Outro, de reconhecer na diversidade e na riqueza da cultura de cada um de nossos povos o verdadeiro patrimônio que nós temos, depois vêm os outros recursos, o território, as florestas, os rios, as riquezas naturais, as nossas tecnologias e a nossa capacidade de articular desenvolvimento, respeito pela natureza e principalmente educação para a liberdade.

17. Domink LaCapra, *Compreender os outros: povos, animais, passado* (Belo Horizonte: Autêntica, 2023).

18. Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores* (São Paulo: N-1, 2021).



importante en gran parte de la producción indígena como instrumento para la crítica al presente y la elaboración de proyectos alternativos para el futuro”¹⁹. Esto porque tanto el pasado, con sus modos coloniales de control, como la producción, circulación y cristalización de las imágenes, parecen estar en la agenda de intelectuales y artistas indígenas dispuestos a impugnar la sacralidad de determinados discursos e imágenes. La producción de referencias centradas en la memoria de los grupos indígenas, elevándolos no sólo a la categoría de protagonistas, sino especialmente de enunciadores del discurso (visual), instituye un orden otro en los intercambios materiales de los sistemas académicos y de arte, instaurando una “una episteme historiográfica disidente y alternativa, directamente atada a la condición social y cultural de estos agentes”²⁰.

Esta reversión colonial parece estar en el centro del proyecto estético y cosmopolítico de los artistas indígenas, especialmente por los efectos visuales y ontoepistémicos que sus presencias en los espacios formales y de distinción simbólica del arte brasileño convocan. Esbell, en muchas oportunidades, hizo cuestión de decir que él se corporificaba en el lugar de artista y de objeto-arte para hablar de política y de otros sistemas”²¹. Este carácter multinatural y perspectivista del sistema de pensamiento amerindio, que examinaremos más adelante, acentúa el devenir y la transformación como actos continuos del lenguaje, materializados en múltiples expresiones y de acuerdo con los juegos exigidos entre los sujetos en un contexto dado. Para ello, es fundamental la recuperación de su ancestralidad olvidada y enterrada por el coma colonial, rompiendo con la voluntad etnocida de la colonialidad.

La palabra etnocidio comenzó a usarse con la intención de marcar ciertos tipos de experiencia, para los cuales el término genocidio se mostraba inadecuado. Pierre Clastres quiso marcar un nuevo tipo de criminalidad que tenía en su raíz los variados alcances del racismo y sus efectos. Ambos conceptos tratan siempre de la muerte, aunque de forma distinta: mientras el genocidio se refiere al exterminio y destrucción física de una minoría, el etnocidio es la “opresión cultural con efectos largamente aplazados” que busca la destrucción de la cultura de una minoría racial. En resumen, nos dice Clastres, “el genocidio asesina a los pueblos en su cuerpo, el etnocidio los mata en su espíritu”²².

19. Liz Dalfré, “Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”, *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* vol. 16, no. 41 (2023): 7. Traducido del original en portugués: “tornou-se importante em grande parte da produção indígena como instrumento para a crítica ao presente e a elaboração de projetos alternativos para o futuro”.

20. Dalfré, “Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”, 8.

21. Jaider Esbell, *Jaider Esbell – Coleção Tembete* (Rio de Janeiro: Azougue Press, 2022), 26.

22. Pierre Clastres, *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), 56.



El espíritu y la práctica etnocidas, para Clastres, están determinados por dos axiomas: uno que afirma la jerarquía de las culturas y otro que sostiene la superioridad absoluta de la cultura occidental. De ahí la presencia del siguiente principio: si hay algunas culturas superiores y otras inferiores, y la cultura occidental ocupa el puesto más alto y evolucionado de las culturas, ella siempre vería al Otro como un problema, como una mala diferencia. A partir de esto actúa, ya sea a través de la eliminación total de la diferencia (el “pesimismo perverso” del genocidio), o mediante la eliminación progresiva de la diferencia (el “optimismo perverso” del etnocidio). Siendo esto así,

se acepta que el etnocidio es la supresión de las diferencias culturales juzgadas inferiores y malas; es la aplicación de un principio de identificación, de un proyecto de reducción del otro al mismo (el indígena amazónico suprimido como otro y reducido al mismo como ciudadano brasileño). En otras palabras, el etnocidio resulta en la disolución de lo múltiple en el Uno²³.

Las fuerzas performáticas y visuales de Denilson Baniwa, Jaider Esbell y Gustavo Caboco se situaron en la brecha de este deseo etnocida de la colonialidad para promover un amplio proceso público de elaboración de estas violencias. En la misma dirección, recuperan rasgos decisivos de su ancestralidad y abren las puertas para que las cosmovisiones amerindias sean compartidas por públicos más amplios. Todas estas capas cosmopolíticas fueron y son mediadas por el gesto artístico de recuperación y creación de las imágenes para un mundo otro, que forjan un nuevo *topos* ontoepistémico cuya enunciación no está definida por la polaridad dentro/fuera, sino que se aloja en el entremedio de las fronteras que definen cualquier identidad colectiva²⁴.

Testimoniar y elaborar visualmente

De conformidad con el aporte testimonial-elaborativo, es importante subrayar que el testimonio, para liberarse de la opción realista, se dirige hacia lo que llamamos arte. Contra la falsificación de la verdad, el arte se ubica al lado de los discursos que buscan justicia. Aproximar las formas de elaboración de las

23. Clastres, *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*, 59. Traducido del original en portugués: “é aceito que o etnocídio é a supressão das diferenças culturais julgadas inferiores e más; é a aplicação de um princípio de identificação, de um projeto de redução do outro ao mesmo (o índio amazônico suprimido como outro e reduzido ao mesmo como cidadão brasileiro). Em outras palavras, o etnocídio resulta na dissolução do múltiplo no Um”.

24. Homi K. Bhabha, *O local da cultura* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005).



catástrofes, borramientos y violencias al arte implica liberar esta elaboración del deber de representación y de la esfera de la refutación. El arte, por tanto, evita un rasgo testimonial. En contra del historicismo triunfante del siglo XIX, cuyas condiciones de emergencia separaron de manera decisiva sujeto y objeto del conocimiento, este giro testimonial, atravesado por expresiones artísticas, implica a la víctima de las catástrofes en el compromiso y en la trama de su exposición. En lugar de la prueba, el arte testimonial rompió y superó la lógica representacionista de las elaboraciones del llamado historicismo. El arte, activado por el testimonio, se convirtió en aliado de un ejercicio de contra-archivar la barbarie. Se trata de un dispositivo político tanto de cura, como propone la activista Castiel Vitorino, como de un despertar para el otro, como sugiere Jaider Esbell. Ante una imagen, el pasado y el presente nunca cesan de reconfigurarse. La imagen tiene más memoria y más futuro que el ser que la mira²⁵.

Es en este sentido que Jaider Esbell parece cuestionar el secuestro de Makunaimã, ancestral común a varios pueblos, promovido por la historia del arte brasileño en general. En un seminario sobre arte indígena organizado por el Instituto Goethe de São Paulo, en diciembre de 2017, y nuevamente en un evento en la Casa do Povo, en noviembre de 2018, el artista Macuxi expresó su intención de liberar a Makunaimã. Esbell publicó un texto en la revista *Iluminuras*, titulado *Makunaima, meu avô em mim!*, donde refuta la interpretación del personaje como perezoso y sin carácter y, siendo su descendiente directo, se propone traer dimensiones indígenas a la comprensión de esta entidad: “tanto mi abuelo Makunaima como yo mismo, parte directa de él, somos artistas de la transformación. (...) Cuando asumo y reivindico mi lazo familiar con Makunaima, estoy invitando a ir más allá en la discusión de la descolonización”²⁶.

La obra de Jaider Esbell nos enseña a ver las cualidades y multiplicidades de los discursos políticos, las temporalidades que escapan al cronos occidentalizante y, fundamentalmente, cómo las personas humanas y no humanas pueden ser vistas de manera plural, manifestándose en transitoriedad. La serie de trabajos titulada *Makunaimã* expresa las bases de la ontología que subyace al multinaturalismo y lleva con ello los fundamentos de una cosmopolítica por venir. El Makunaimã de Esbell, su abuelo, “es muchos”.

25. George Didi-Huberman, “Devolver a imagem”, en *Pensar a imagem*, org. Emmanoel Alloa (Belo Horizonte: Autêntica, 2015).

26. Jaider Esbell, “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”, 12. Traducido del original en portugués: “tanto meu avô Makunaimã quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. (...) Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização”.



El perspectivismo amerindio es una “concepción común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no humanas”²⁷, que lo aprehenden según puntos de vista distintos. Por eso, Makunaimî es muchos. En las metafísicas amazónicas es posible constatar una unidad de espíritu entre los seres de la selva, a pesar de presentarse en una diversidad de cuerpos, para los cuales Naturaleza y Cultura son configuraciones relacionales, en las que se establecen materializaciones móviles. En la ontología amerindia todas las cosas son estructuras elementales de la vida social, sin jerarquías basadas en identidades fijas. Todo está en el mismo nivel cósmico, pues

todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse persona. No se trata de una mera posibilidad lógica, sino potencialmente ontológica. La “perspectividad” —la capacidad de ocupar un punto de vista— es una cuestión de grado, de contexto y posición, antes que una propiedad distintiva de una especie²⁸.

Es desde el interior de esta cosmovisión transmutante que Esbell insiste en decir que la noción de Arte Indígena Contemporáneo es una trampa²⁹. Debemos pensar en esta provocación: se trata de una expresión al mismo tiempo política y que expresa los patrones ontológicos comentados anteriormente. El estatus del ser de las cosas no es un territorio inmóvil, sino que es situacional. Viveiros de Castro se pregunta qué comían los tupinambás cuando devoraban a sus enemigos y la respuesta dada por el antropólogo es la alteridad. En lugar de una composición identitaria marcada por pares excluyentes, en la cosmología indígena uno no existe sin el otro. Del mismo modo, una trampa de caza es la captura de un otro que necesariamente formará parte de este. Jaider Esbell quiere devorarnos y ampliar la red de conexiones. Incluso porque estos artistas saben que llamar a sus producciones *arte* configura un problema, ya que se trata de una noción eurocéntrica y colonial. La trampa está en capturar esta colonialidad, devorarla, y así instaurar lo nuevo que, como dijo Esbell, es adentrarse en la cosmovisión y en la cosmopolítica amerindias. Somos las presas de estos artistas. Con ello, la propia noción de arte se convertirá en otra y, posiblemente, habitando otro territorio

27. Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Ubu; N-1, 2018), 47.

28. Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*, 46. Traducido del original en portugués: todos os animais e demais componentes do cosmos intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas potencialmente ontológica. A ‘perspectividade’ – a capacidade de ocupar um ponto de vista – é uma questão de grau, de contexto e posição, antes que uma propriedade distintiva de uma espécie.

29. Jaider Esbell, *Jaider Esbell – Coleção Tembete*.



ontológico, menos fijo, menos violento, menos protocolar. Este gesto implica no solo invertir la antropofagia modernista, sino darle otro sentido.

Como afirman Isabela Frade y Alexandre Guimarães, “ya no es más arte contemporáneo, un ámbito puramente estético, sino que es otro orden de cosas, una cosmopolítica que revierte el sistema en espacio de pajelanza”³⁰, pues la expresión artística se convierte en performance sagrada de las existencias múltiples. La noción de equivocación puede colaborar en este examen sobre las modulaciones simbólicas y los efectos de la propuesta del AIC en la interfaz con el sistema de arte euroamericano y sus (nuestras) bases ontológicas. Pedro Cesarino llama la atención sobre el hecho de que el modernismo no rompió con el binarismo constitutivo de la modernidad y de sus fantasías universales, dado que las dicotomías como mito versus historia, naturaleza versus cultura y arte versus artefacto siguieron operativas³¹. Ilana Seltzer Goldstein afirma que ellas atravesaron el siglo XX promoviendo la “reategorización de las cosas y modos expresivos ajenos”, con base en presupuestos exclusivamente occidentales como la valorización del artista individual y del objeto físico en el proceso artístico³².

Llevar otras ontologías en serio, por tanto, consistiría en comprender los efectos de lo que significa afirmar que las ontologías amerindias son estéticas. Como constatan Els Lagrou y Lucia Hussak van Velthem: “si la perspectiva está en la forma que los cuerpos asumen, y las formas son altamente inestables, pudiendo transformarse unas en otras, la estética se convierte en la clave para vivir esta ontología transformacional”³³. De este modo, “si la cura depende de la posibilidad de mirar el mundo desde otra forma, desde la forma del doble que intenta capturar a su predador, entonces todo gesto de elaboración de las catástrofes y los traumas tiene que ser estético”³⁴, dejando a los muertos en seguridad e impidiendo que el enemigo siga venciendo.

30. Isabela Frade y Alexandre Guimarães, “Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell”, *Farol* vol. 25, no. 17 (2022): 80, <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.38031>

31. Pedro Cesarino, “Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 32, no. 93 (2017): 3, <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/JttsHD6HVKcHnNFrKqHqgrN/?format=pdf&lang=pt>

32. Ilana Seltzer Goldstein, “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e Arte contemporânea no Brasil”, *MODOS: revista de história da Arte* vol. 3, no. 3 (2019): 68-96, <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>

33. Els Lagrou y Lucia Hussak van Velthem, “As Artes indígenas: olhares cruzados”, *BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* vol. 3, no. 87 (2018): 136, <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>

34. Lagrou y Hussak, “As Artes indígenas: olhares cruzados”, 137.



Profanar, recuperar y restituir la imagen

En *Breve História da Arte*, Denilson Baniwa cuestiona el borramiento de todas las expresiones artísticas no europeas, denuncia el carácter colonial de este campo y, finalmente, acusa a los europeos de robo. La trampa del AIC parece querer cazar y deglutir esta amenaza. Yendo más allá, el artista parece denunciar que los modernistas no practicaron la verdadera antropofagia, sino que simplemente robaron y silenciaron los signos indígenas, especialmente porque, subraya Baniwa, los indígenas no están en el pasado. Son futuro. Para ello, en el texto-performance leído en la Bienal, Mário de Andrade es degollado, Tarsila tiene la cabeza arrancada y Oswald tiene el corazón arrancado. El correlato de este giro es la demanda por una mayor simetrización, por producir encuentros, profanaciones, tachaduras y contaminaciones, pues fue al sustituir las ontologías relacionales por la oposición entre sujeto y objeto que Occidente se inventó como máquina de conquistar mundos, englobando a todos, incluso a los más resistentes.

Figura 4. *Breve Historia del Arte*



Fuente: Denilson Baniwa. 2018. 33ª Bienal de São Paulo (São Paulo, Brasil). 33ª Bienal da São Paulo: *Afinidades Eletivas – Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

Esta máquina de robar mundos saqueó los pasados, los futuros, los modos de vida y las imágenes de los pueblos que fueron contruidos como “otros”, jerarquizados y rebajados en su estatuto humano en la acción violenta de la expansión colonial europea. El AIC, especialmente las obras que estamos examinando, parecen operar una recuperación de este mundo a partir de las imágenes secuestradas por la colonialidad y celebradas como monumentos de los blancos occidentalizados.



El término “recuperación” es usado para describir el proceso político y estético de retoma y reivindicación de tierras tradicionales que fueron expropiadas a lo largo de siglos de colonización, ocupación y explotación por parte de la forma-Estado y sus agentes privados. Sobre el gesto de recuperación de la imagen, Denilson Baniwa dijo que los indígenas están

ocupando un territorio simbólico y hegemónico que históricamente construyó un imaginario de la identidad nacional de forma excluyente y discriminatoria. Esta ocupación se verifica justamente por el no reconocimiento de que los indígenas puedan ser productores de Arte y conocimiento más allá de lo que está preestablecido por el imaginario de la Academia y de la sociedad. Los pueblos nativos siempre han sido representados, expuestos y estudiados a través de su silenciamiento. De esta forma, el Arte producido por indígenas, sea cual sea (Artes plásticas, cine, teatro, fotografía, etc.), nunca estará desprovisto de su sentido e intención política, aunque sea de manera inconsciente³⁵.

Este contradispositivo es un acto de lucha y afirmación, no sólo de derechos en el sentido estricto de pertenencia al Estado, sino de institución de una profanación política de las imágenes secuestradas, restituyéndolas no solamente a un uso privado, sino también a las colectividades antes reducidas y borradas en sus singularidades. Es una respuesta directa a las políticas de expropiación cultural y etnocidio que buscaban tanto la explotación económica de las tierras como la eliminación de las culturas indígenas. La recuperación de las imágenes operadas por Baniwa, Caboco y Esbell surge como una forma de rebelión y práctica política que busca compensar las injusticias históricas y restablecer la relación de los pueblos indígenas con sus tierras ancestrales. Es importante destacar que la tierra es más que un recurso económico para los pueblos originarios, es una parte importante de su existencia y cosmogonía. Es vista como una entidad viva y con ella se establecen relaciones de respeto y reciprocidad.

La *ReAntropofagia* de Baniwa y los *Makunaímãs* de Esbell parecen inscribirse en el interior de una de las acciones más urgentes en esta etapa del

35. Denilson Baniwa, “O ser humano como veneno do mundo”, *IHU Online*, no. 527 (2018), <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. Traducido del original en portugués: “ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de Arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamiento. Dessa forma a Arte produzida por indígenas, seja ela qual for (Artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente”.



capitalismo-colonial-periférico: la profanación de la fuerza visual secuestrada y sacralizada por las instituciones coloniales. La noción de “profanación”, pensada por Giorgio Agamben³⁶, es importante y ocupa en lugar central en su pensamiento en tanto propone un camino para pensar la resistencia al poder y a la sacralización de los sistemas de control y dominación que caracterizan la modernidad.

La sacralización, en este sentido, se refiere a la separación de ciertos objetos, prácticas o lugares más allá del uso común, dotándolos de un carácter intocable que refuerza la dominación y el control. La profanación, por otro lado, es el acto de devolver al uso común lo que fue separado, de “neutralizar” lo que fue sacralizado, abriendo espacio para nuevas formas de libertad, de vida y de producción de sentidos en su compartir común. Profanar una imagen es, por tanto, un acto subversivo que desafía las estructuras de poder estético y sus instituciones sacralizantes y ritualísticas. Inspirándose en Walter Benjamin, especialmente en la idea de que la verdadera tarea revolucionaria es tornar inoperante lo que es tenido como sagrado, Agamben argumenta que la profanación es una forma de resistencia política, pues reactiva el valor de uso de los lazos simbólicos enterrados, liberándolos de su función fetichizada.

La recuperación de la imagen y de la antropofagia originaria instituye una crítica radical a la cultura moderna, donde todo tiende a ser subsumido por una lógica de utilidad y productividad, especialmente cuando estamos tratando del sistema de arte. La profanación rompe con esta lógica, proponiendo una forma de compromiso con el mundo que no está basada en la utilidad, sino en la experimentación y en el redescubrimiento. Al “profanar” la vida, es decir, al devolverla a su estado común y compatible, la profanación se convierte en un acto de resistencia al poder colonial. Por tanto, el AIC parece instaurar una capacidad de abrir espacio para nuevas posibilidades de resistencia y transformación social, reintroduciendo el potencial subversivo que existe en el arte, ya presente en otras esferas de lucha de los pueblos originarios. Al devolver al uso común lo que fue separado, la profanación nos ofrece una vía de reapropiación del mundo.

La profanación operada por la recuperación de la imagen produce un cortocircuito en los modos de construcción de las cadenas comunes del sentido visual. Esta interrupción profanatoria queda evidente cuando *Moema*, de Victor Meirelles, es colocada al lado de *Naturaleza Muerta*, de Denilson Baniwa, en el Museo de Arte de São Paulo. La tensión política y estética del lugar del indígena es escenario para la reflexión contemporánea sobre la colonialidad del ser y las cosmopolíticas amerindias.

36. Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2007).

Figura 5. *Naturaleza muerta y Moema*



Fuente: Denilson Baniwa. 2016. Victor Meirelles. 1866. Museo de Arte de São Paulo – MASP (São Paulo, Brasil). Fotografía tomada por el autor en el museo. Imagen de dominio público.

Profanar la imagen —sobre todo la imagen construida sobre el (lugar) indígena— implica restituirla; implica instituir los restos y “tomar de las instituciones lo que no quieren mostrar”: los secuestros, los borramientos, las imágenes olvidadas o raptadas, “para devolverlas a quien tenga derecho, es decir, al ‘público’, a la comunidad, a los ciudadanos”³⁷. Sin embargo, en diálogo con Jacques Derrida, George Didi-Huberman nos recuerda que el acto de restitución debe mantenerse alejado de toda forma de atribución, pues no se trata, ni en el razonamiento del historiador del arte ni en el gesto de los artistas indígenas, de atribuir algo a alguien en términos privados o de anexión de propiedad. Por el contrario, recuperar a Makunaímã y la antropofagia originaria es disolver el secuestro y los sentidos distribuidos por las instituciones formales de la colonialidad. Es devolver al colectivo, a lo común, a lo ancestral y así dibujar futuros otros. Si la imagen (colonizada) posee la fuerza de un dispositivo³⁸, esto es, la capacidad de capturarnos y moldear la subjetividad, las imágenes producidas por los artistas indígenas son, como se dijo, contradispositivos de fuerza profanatoria capaces de arrancar de las imágenes coloniales toda posibilidad de captura, pues “la profanación de lo improfanable es la tarea política”³⁹ de la comunidad que viene, es decir, del “futuro ancestral”⁴⁰.

37. Didi-Huberman, “Devolver a imagem”, 206.

38. Jacques Aumont, *A imagem* (Lisboa: Edições texto & grafia, 2014).

39. Agamben, *Profanações*, 79.

40. Ailton Krenak, *Futuro ancestral* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022).





Este gesto político con la imagen y a partir de la imagen sólo es posible si la comprendemos como una relación y no como una esencia. Para Emanuele Coccia “la imagen (lo sensible) no es sino la existencia de algo fuera de su propio lugar. Cualquier forma y cualquier cosa que llegue a existir fuera de su propio lugar se convierte en imagen”⁴¹. En este razonamiento, los objetos (el objeto real, el mundo, la Cosa) sólo son perceptibles cuando se convierten en “fenómeno”, es decir, cuando se vuelven imagen. Para realizar tal proceso, las cosas salen de su lugar hacia el medio, que es por excelencia el espacio de absoluta transmisibilidad y de infinita apropiabilidad de las formas. Así, la imagen no es, conforme Coccia, “solo lo absolutamente transmisible, sino también lo infinitamente apropiable: aquello que permite la apropiación de algo sin ser transformado por ella y sin transformar el objeto del que es imagen y semejanza”⁴². En la argumentación del autor, estaríamos marcados por una relación particular que establecemos con las imágenes, mucho más que por su racionalidad. Estamos, en todo momento, lidiando con imágenes; por eso la imagen está siempre en juego y, por tanto, más allá de la determinación. Si la imagen es más que un objeto, si participa en el proceso de simbolización, de atribución de sentidos —si es, en cierta medida, ese proceso—, ella es también el lugar del contagio, de la apertura y de la creación poética de los mundos.

Trascender

Maria da Glória Oliveira nos recuerda la categoría de “transmodernidad”, originalmente propuesta por el filósofo argentino Enrique Dussel⁴³: “señalaría no una salida disruptiva, sino un ‘atravesar políticamente’ la modernidad desde otros lugares de enunciación, en especial de los sujetos y colectividades de ‘mal-nacidos’, excluidos de la condición de humanidad y silenciados”⁴⁴. Se trata, en resumen, de una “modernidad descolonizada”, tachada, profanada y enunciada desde otros modelos temporales.

La modernidad, especialmente la occidental, está marcada por una serie de principios como el racionalismo, el progreso, la autonomía del sujeto y la universalización de la razón. La operacionalización de la crítica a esta noción de modernidad, tanto por pensadores posmodernos como por pensadores latinoamericanos,

41. Emanuele Coccia, *A vida sensível* (Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010), 59.

42. Coccia, *A vida sensível*, 22.

43. Enrique Dussel, 1492: o encobrimento do outro (a origem do “mito da modernidade”) (Petrópolis: Vozes, 1993).

44. Maria da Glória Oliveira, “Quando será o decolonial?”, *Caminhos da História* vol. 27, no. 2 (2022): 69, <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/5438>



apunta a sus contradicciones, como la exclusión de otros saberes, la dominación, los silencios coloniales y las violencias asociadas al proyecto moderno. La posmodernidad, por su parte, surge como una crítica a la universalización de la razón moderna, con énfasis en la fragmentación, la pluralidad y el relativismo. Sin embargo, Dussel considera que los debates movilizados desde el terreno difuso de la posmodernidad muchas veces desconsideran la voz y la perspectiva de los sujetos históricamente marginados, especialmente aquellos del llamado Sur Global y, en ciertos casos, refuerza una forma de escepticismo que puede llevar a la negación de las posibilidades de cambio concreto.

La transmodernidad, por tanto, surge como una crítica y superación tanto de la modernidad como de la posmodernidad, proponiendo una nueva lógica filosófica e histórica que sea capaz de incluir las perspectivas de las poblaciones oprimidas y marginadas. Dussel ve la transmodernidad como una manera de repensar las categorías filosóficas y políticas desde una perspectiva ética centrada en el otro (el “otro” siendo aquellos excluidos o negados por el sistema moderno, como los pueblos colonizados, los indígenas, los negros, las mujeres, entre otros). Es en este sentido que las reivindicaciones de grupos subrepresentados en la sociedad ganan cada vez más relevancia e importancia, y los debates en torno al anticolonialismo y la decolonialidad están en el centro del programa de importantes museos, instituciones culturales, galerías y en los proyectos visuales de los artistas aquí abordados.

El Arte Indígena Contemporáneo, comprendido como este gesto profanatorio-restitutivo transmoderno opera, por tanto, una crítica a la modernidad occidental. Pero no sólo supera el modernismo sino que lo trasciende, promoviendo una Reantropofagia que desafía las narrativas predominantes (muchas de ellas forjadas en el interior de traducciones académicas tradicionales), revelando la complejidad de las relaciones entre cultura y ontología. La idea de “transmodernidad” es una respuesta crítica a las nociones tradicionales de modernidad y posmodernidad, ofreciendo una visión alternativa que busca incorporar y superar los aspectos positivos de ambas épocas. El AIC es, por tanto, más que un retorno al pasado, es una nueva composición que acoge varias perspectivas de un mundo otro por venir.



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] 33ª Bienal da São Paulo: *Afinidades Eletivas – Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.
- [2] Baniwa, Denilson. “O ser humano como veneno do mundo”. *IHU Online*: no. 527, (2018). <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>
- [3] Esbell, Jaider. “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”. *Iluminuras* vol. 19, no. 46, (2018): 11-39. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>
- [4] Esbell, Jaider. *Jaider Esbell – Coleção Tembete*. Rio de Janeiro: Azougue Press, 2022.

Fuentes secundarias

- [5] Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- [6] Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- [7] Añón, Valeria y Mario Rufer. “Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente”. *Tabula Rasa*, no. 29, (2018): 107-131. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>
- [8] Aumont, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2014.
- [9] Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- [10] Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996.
- [11] Cesarino, Pedro. “Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 32, no. 93, (2017): 1-17.
- [12] Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- [13] Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- [14] Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1, 2021.
- [15] Dalfré, Liz. “Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* vol. 16, no. 41, (2023): 1-28.



- [16] Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- [17] Deleuze, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- [18] Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- [19] Didi-Huberman, George. “Devolver a imagem”. Em *Pensar a imagem*, editado por Emmaneel Alloa, 205-226. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- [20] Dussel, Enrique. *1492: o encobrimento do outro (a origem do “mito da modernidade”)*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- [21] Frade, Isabela, y Alexandre Guimarães. “Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell”. *Farol* vol. 17, no. 25, (2022): 14-32. <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.38031>
- [22] Goldstein, Ilana Seltzer. “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e Arte contemporânea no Brasil”. *MODOS: revista de história da Arte* vol. 3, no. 3, (2019).
- [23] Hartman, Saidiya. “Vênus em dois atos”. *Revista eco-pós* vol. 23, no. 3, (2020).
- [24] Kopenawa, Davi y Bruce Albert. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- [25] Krenak, Ailton. “O eterno retorno do encontro”. En *A Outra Margem do Ocidente* editado por Adauto Novaes. São Paulo: Minc-FunArte/Companhia Das Letras, 1999.
- [26] Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- [27] LaCapra, Domink. *Compreender os outros: povos, animais, passados*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- [28] Lagrou, Els y Lucia Hussak van Velthem. “As Artes indígenas: olhares cruzados”. *BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* vol. 3, no. 87, (2018): 133-156. <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>
- [29] Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- [30] Mignolo, Walter. “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”. En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, editado por Edgardo Lander, 35-54. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- [31] Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- [32] Nodari, Alexandre y Maria Carolina de Almeida Amaral. “A questão (indígena) no Manifesto Antropófago”. *Direito e Práxis Revista* vol. 9, no. 4, (2018).
- [33] Oliveira, Maria da Glória de. “Quando será o decolonial?” *Caminhos da História* vol. 27, no. 2, (2022).
- [34] Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu; N-1, 2018.

