



Cornet, Gabriela. "Una trama de lenguajes, saberes y afectos: Notas sobre la obra colaborativa *Fome de resistência*, de Jonathas de Andrade y las menires Mëbêngôkre-Kayapó de la Amazonia brasileña". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2024, vol. 13, n° 32, pp. 145-162.

## Una trama de lenguajes, saberes y afectos: notas sobre la obra colaborativa *Fome de resistência*, de Jonathas de Andrade y las menires Mëbêngôkre-Kayapó de la Amazonia brasileña

A web of languages, knowledge and affections: notes on the collaborative work *Fome de resistência*, by Jonathas de Andrade and the Mëbêngôkre-Kayapó menirs of the Brazilian Amazon

Gabriela Cornet <sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-8732-9970

Recibido: 26/02/2024 || Aprobado: 08/11/2024 || Publicado: 20/11/2024  
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/0xf6phy1p>

### Resumen

El artículo recupera ciertos debates sobre las potencialidades y riesgos que atraviesan las prácticas artísticas colaborativas contemporáneas, y se detiene sobre *Fome de resistência*, obra del artista alagoano Jonathas de Andrade y las pintoras Mëbêngôkre-Kayapó de la Aldea Pukany, territorio Menkragnoti del sur de Pará, Brasil. En esa propuesta, el registro fotográfico de la intervención de los antiguos mapas con las pinturas ancestrales de las menires, las mujeres que habitan esas tierras, formula un entretrejo de lenguajes, saberes y afectos capaces de movilizar los interrogantes por la sedimentación de ciertas representaciones y modos de relación. Desde el estudio de los antecedentes, los procedimientos y el montaje de la obra, se observan los modos en que esta intervención participa de las discusiones sobre las limitaciones del régimen hegemónico de la cartografía occidental para dar cuenta de las formas

### Abstract

The article recovers certain debates on the potentialities and risks involved in contemporary collaborative artistic practices, and focuses on *Fome de resistência*, a work by the Alagoan artist Jonathas de Andrade and the Mëbêngôkre-Kayapó women painters of the Pukany Village, Menkragnoti territory in southern Pará, Brazil. In this proposal, the photographic record of the intervention of the old maps with the ancestral paintings of the menires, the women who inhabit these lands, formulates an interweaving of languages, knowledge and affections capable of mobilizing questions about the sedimentation of certain representations and ways of relating. From the study of the background, procedures and staging of the work, we observe the ways in which this intervention participates in the discussions on the limitations of the hegemonic regime of Western cartography to account for the ways in which

<sup>1</sup> Licenciada en Letras y Doctoranda en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. En su trayecto de posgrado aborda las formas de la existencia que se traman en ciertas prácticas literarias y artísticas brasileñas del siglo XXI. Integra el equipo de investigación "Territorios y cuerpos en las escrituras latinoamericanas" y el Programa "Escrituras Latinoamericanas" del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Es profesora adscripta en la cátedra de Literatura Latinoamericana II y docente en el nivel medio. Contacto: [gabrielacornet5@gmail.com](mailto:gabrielacornet5@gmail.com)



en que la existencia se trama en las comunidades Mëbêngòkre-Kayapó. En esta línea, las lecturas sobre las ambigüedades y los diversos pliegues de la obra permiten reparar en las potencialidades de las propuestas que abrevan en formas de escucha menos tendientes a la uniformización, y más atentas a las opacidades y a las variaciones como insumos para imaginar otras formas de convivencia.

**Palabras clave**

prácticas colaborativas; cartografía occidental; pintura corporal; fotografía; Brasil.

existence is woven in the Mëbêngòkre-Kayapó communities. In this line, the readings on the ambiguities and the diverse folds of the work allow us to repair the potentialities of the proposals that are based on forms of listening less inclined to uniformity, and more attentive to the opacities and variations as inputs to imagine other forms of coexistence.

**Keywords**

Collaborative practices; western cartography; body painting; photography; Brazil.

## Palabras introductorias

Componer a partir de diferentes modos de encuentro con otros. Este es el camino que eligen ciertas prácticas artísticas recientes que exploran las posibilidades de las formas colaborativas de composición, desde la búsqueda de diálogos capaces de articular los diferentes saberes y trayectos, visiones e inquietudes de los sujetos que participan en esos proyectos. Dentro de ese amplio campo de indagaciones encontramos, por nombrar solo algunas, la publicación poética de conversaciones que se articula desde el proyecto *Reunión*, impulsado por el escritor argentino Dani Zelko, la obra *Noticias de América*, de Paulo Nazareth, una propuesta que entrelaza las fotografías, la transcripción de testimonios y los dibujos sobre diferentes noticias que ese artista brasileño encuentra en su trayecto terrestre desde Belo Horizonte, hasta Nueva York, y diversas producciones articuladas por Jonathas de Andrade, como la obra *Fome de resistênci*a, proyecto en el que nos detendremos unas líneas más adelante.

Estas búsquedas de tramar con otros otorgan un singular lugar a la escucha (Cámara, “Paulo Nazareth, caminar, escuchar, escribir”) y añaden otro pliegue a las transformaciones y aperturas del arte contemporáneo en relación con las formas tradicionales de la modernidad. En efecto, si recuperamos la lectura contrastiva sobre algunas singularidades de estos dos regímenes que formula Laddaga, advertimos que en el arte moderno adquiere valor positivo el silencio y la soledad en la composición y en la exposición, y que las obras de autoría individual propias de esa cultura se formulan desde un lenguaje específico y se presentan como productos acabados, mientras que ciertas búsquedas de las producciones artísticas contemporáneas se caracterizan, entre otros aspectos, por la conformación de “modos experimentales de coexistencia” (22), por las indagaciones sobre un lenguaje de lo común a partir de la puesta en crisis de las nociones de pertenencia, especificidad y autonomía (Garramuño); por la recurrencia al archivo como material de producción y como medio para desmontar, interrogar o desacomodar la historia (Cámara); por la erosión de las ilusiones de representación y el énfasis en lo performático (Costa *et al.*).

Desde la puesta en diálogo de diferentes materiales, lenguajes, saberes y afectos, entonces, ciertas prácticas del arte contemporáneo han propuesto exploraciones que capaces de repensar y modificar las relaciones tradicionales del arte y de la sociedad. En esta línea, Claire Bishop señala que el “retorno a lo social” y los “intentos por pensar el arte colectivamente” (*Infiernos artificiales* 14) que proponen estas búsquedas del arte contemporáneo comienzan a formularse en la cultura occidental en determinados momentos del siglo XX, fundamentalmente durante las vanguardias y las neovanguardias, y adquieren un notable desarrollo a partir de la década del noventa, es decir, luego de la caída del muro de Berlín. Por esta razón tales indagaciones pueden leerse, propone, como un posicionamiento crítico frente a los

ordenamientos neoliberales y a la exacerbación del individualismo que presenta el escenario contemporáneo. Así, sería posible postular que algunas de las singularidades del arte participativo se vinculan con las búsquedas por propiciar diversas formas de encuentro dentro las sociedades que se hallan bajo la instrumentalización de los modos de producción capitalista.

Sin embargo, una mirada más detallada sobre las implicancias éticas y estéticas de estas exploraciones nos lleva a advertir que sus motivaciones y fundamentos no se reducen a las búsquedas de relacionalidad, sino que pueden movilizar discusiones que alcanzan a un vasto campo de problemas. En efecto, las prácticas colaborativas pueden gestarse, señala Bishop en “Performance delegada. Subcontratar la identidad”, a partir del interés por desafiar las formas artísticas tradicionales desde la reconfiguración performática de lo cotidiano y desde búsquedas tendientes a poner en escena y complejizar ciertas categorías sociales; así también, pueden vincularse con indagaciones sobre los efectos estéticos del azar y del riesgo, con las búsquedas por problematizar los binarismos de lo vivo y lo mediado, lo espontáneo y lo escenificado, lo auténtico y lo planificado. Incluso, estas prácticas pueden contribuir a complejizar las discusiones sobre la proximidad y la distancia, a auscultar las aperturas, los límites y los ruidos que atraviesan y sobre los que se componen esos diálogos, así como los modos en que tales encuentros se materializan en las obras artísticas.

Estos modos de composición que suponen y que resultan del encuentro con otros se encuentran singularmente expuestos a una serie de discusiones vinculadas con los problemas de la representación, así como al riesgo de la reificación, la apropiación y el paternalismo. En esa línea, Hal Foster ha señalado algunos de los peligros que entraña el trabajo con un otro cultural o étnico, entre ellos, el “mecenazgo ideológico” (177) y la idealización vinculada a la “fantasía primitivista” (178) que ubicaría a ciertas poblaciones en un lugar de mayor acceso a procesos psíquicos y sociales ya vedados para los sectores hegemónicos. En el escenario contemporáneo, además, las indagaciones que suponen un trabajo con otros sujetos podrían toparse con algunas de las tensiones y preguntas que se tejen en el marco de las luchas por la reparación histórica de las desigualdades y por la redistribución de los lugares y estructuras legitimadas de saber y de poder (Kiffer). Así, los debates que se traman desde las perspectivas feministas, decoloniales y antirracistas pueden añadir complejidad a algunas de las implicancias de estas propuestas, así como movilizar lecturas que tengan en cuenta otros aspectos de estos diálogos, y propiciar otras resonancias de las problemáticas que abordan.

Frente a tales desafíos, algunos artistas han optado por tematizar esos peligros en las propias obras, o bien han acudido a recursos como la ambigüedad, la contradicción y la autorreferencialidad (Maia 14) justamente para promover y para complejizar esas discusiones. Dentro de ellos, ubicamos ciertas propuestas artísticas colaborativas impulsadas por Jonathas de Andrade, quien se vale, como veremos de manera detallada a continuación, de la puesta en escena de los límites y los ruidos, así como del acento sobre la mediación y sobre las evidencias de opacidad y de diferencia como instancias que contribuyen a proliferar los sentidos de las obras, y así, inspirar nuevas discusiones sobre los supuestos y los alcances de nuestras construcciones y modos de relacionamiento.

Las tensiones a menudo irresolubles constituyen una dimensión clave para pensar las potencialidades y las contrariedades de las prácticas artísticas colaborativas. En esta línea, en el artículo “Performance delegada”, Claire Bishop señala que la importancia conceptual y el efecto estético de relevancia de estas formas de composición gravita sobre las fricciones que pueden establecerse entre la estructura y la agencia, lo particular y lo universal, lo espontáneo y lo guionado, el lugar del observador y de lo observado (8). En efecto, las mediaciones que implican este tipo de prácticas pueden complicar los binarismos, en función de que quienes participan en esos encuentros lo hacen en el marco de singulares condiciones, y esto supone, de

parte de quien propone, una delegación del control y una disposición a lo impredecible, aun cuando luego reivindique ese poder al montar y poner en circulación la obra.

Por otra parte, esa dimensión de lo auténtico que supone esta forma de trabajo se complejiza en función de que tales colaboraciones tienen lugar a partir de una planificación que se da en el marco de circunstancias extraordinarias, por lo que allí se juega una doble valencia entre lo vivo y lo mediado, lo determinado y lo autónomo, lo voluntario y lo resistente. En esa búsqueda que gravita sobre la autenticidad en cuerpo presente de quienes atraviesan ciertas problemáticas o evidencian la alteridad, la experiencia demuestra los modos implacables en que tales colaboraciones muchas veces desbordan los fundamentos y las condiciones que motivaron la búsqueda de esos participantes. En este sentido es posible afirmar, como propone Bishop (*Infiernos artificiales* 15), que las tensiones y derivas sobre los supuestos de autoría, de agencia y de autenticidad que atraviesan a las prácticas colaborativas evidencian la potencialidad de sus efectos disruptivos.

La participación y la colaboración como medio y como material artístico ha dado lugar a manifestaciones que han conjugado de diferente modo sus supuestos, sus potencialidades y sus riesgos. Atendiendo a la compleja trama de ambigüedades que tensionan y complejizan las formas participativas, en las líneas que siguen proponemos detenernos sobre una obra colaborativa del artista brasileño Jonathas de Andrade y de las mujeres pintoras del pueblo indígena Mëbêngôkre-Kayapó<sup>2</sup> del sur de Pará. Nos enfocaremos, entonces, en *Fome de resistência* (2019), una propuesta de traslado del diseño de grafismos ancestrales con tinta de jenipapo desde el cuerpo de las pintoras de la aldea Pukany<sup>3</sup> hacia los antiguos mapas del territorio Mekragnoti. Se trata de un proyecto que articula el pincel, la tinta y la fotografía, que entrelaza los saberes, las búsquedas del reconocimiento del arte de patrones gráficos de las mujeres de esa comunidad, las estrategias de lucha del pueblo Mëbêngôkre-Kayapó, y las inquietudes y los intereses de diálogo y de montaje de Andrade. A partir de la consideración de algunos antecedentes de los artistas, de las problemáticas implicadas y del análisis de los procedimientos y derivas de esta instalación, observaremos los pliegues y las diferentes capas de lectura que presenta una producción que aborda las relaciones que se traman entre los cuerpos, y entre los cuerpos y las representaciones del territorio. Así también, observaremos los modos desde los que aborda cierta sedimentación occidental de los imaginarios vinculados con las formas de diálogo y de la representación.

### Primer antecedente: las tramas compositivas

Una de las singularidades de la producción del artista alagoano Jonathas de Andrade se vincula, observa Ana María Maia (15), con la disposición de su cuerpo para el juego, para la experiencia sensible, para la aventura; de ese estado de exaltación y de afección, deriva la osadía formal y narrativa de sus proyectos. Desde la perspectiva de Maia, quien hizo la curaduría de *Jonathas de Andrade: O rebote do bote*, la muestra panorámica de los quince años de carrera de este artista en la Pinacoteca de São Paulo, ese lugar del juego propicia un estado de movilización capaz de dinamizar el campo de lo simbólico, no para ofrecer soluciones, sino más bien para aventurar nuevas comprensiones de los problemas.

En efecto, el convite al juego que lanza Jonathas de Andrade en sus propuestas colaborativas es el camino que le permite revisar y abordar de manera crítica diferentes

<sup>2</sup> El término Mëbêngôkre designa la autodenominación de las naciones Xikrin y Kayapó.

<sup>3</sup> En los documentos consultados hemos advertido ciertas variedades en la designación de esta aldea. Frente a las distintas expresiones –Pykany, Pukanu, Pukany– optamos por conservar el modo en que esta comunidad se consigna en el sitio oficial de Jonathas de Andrade.

problemáticas vinculadas con el colonialismo, el racismo, el clasismo y el género, con la complejidad de las relaciones laborales y de las distintas formas del extractivismo, con las luchas por la tierra. Estas indagaciones no se articulan de manera aislada, antes bien, se enlazan con un particular interés por los vínculos y por el encuentro con los otros. Desde la combinación de estas preocupaciones e inquietudes, se trama el trabajo colaborativo, se definen los procedimientos y los devenires de la creación artística. Así, desde propuestas como las obras audiovisuales *O levante* y *O peixe* y las muestras fotográficas *Eu mestiço* y *Fome de resistência* se abordan diferentes contradicciones y tensiones históricas, y se interrogan ciertos imaginarios y regímenes de percepción sobre la otredad sedimentados, todo ello desde un trabajo colaborativo con otros, de modo tal que las tramas de sentido de las obras son posibles a partir del entrecruzamiento de los saberes, las herramientas, las estrategias y las construcciones de mundo de las personas que participan en esas composiciones.

En las obras colaborativas que acciona este artista, esa disposición para el juego que observa Maia también se trama en las propuestas de intervención que lanza a quienes participan de sus proyectos. Desde este enfoque, el convite al juego amplifica algunos de los supuestos de las prácticas colaborativas, ya que implica una apertura al azar y a la imprevisibilidad, a las posibles apropiaciones y resignificaciones de la consigna, así como requiere de la escucha de lo que acontece en su desarrollo, de la atención a sus expansiones, sus inflexiones, sus ambigüedades, sus derivas.

Ese espacio para la experimentación que articula el trabajo colaborativo y el abordaje de ciertas tensiones y contradicciones que atraviesan a la historia brasileña alcanza también a las propias inquietudes de este artista brasileño. En una entrevista reciente, Jonathas señala: “O papel do artista que abre trilhas para novas utopias é um lugar em que eu não me reconheço muito. Estou mais interessado em experimentar relações que muitas vezes instauram um debate ou abrem campos poéticos” (s/p). En efecto, estos debates que atraviesan la producción artística de Jonathas de Andrade no solo se formulan a partir de las temáticas que se abordan desde las obras, sino también se evidencian desde los riesgos, implicancias e intercambios de estos procedimientos colaborativos, particularmente aquellos que se traman con sujetos y colectivos que se encuentran en posiciones subalternas. Aquí, sería posible señalar que en el caso de las propuestas colaborativas la revisión crítica del lugar de habla y de la construcción de narrativas sobre diferentes problemáticas puede encontrar en esa forma de trabajo una vía de articulación para complejizar las lecturas sobre los modos de convivencia que construimos y que deseamos. En esta línea, consideramos que la atención a las asimetrías históricas y a las urgencias de ciertas luchas, así como la escucha de las diferencias y las interferencias, la conformación de esas tramas ambiguas y contradictorias son propicias para movilizar las reflexiones sobre las formas en que nos vinculamos y sobre los riesgos de reproducir las jerarquías que cuestionamos.

## Segundo antecedente: las estrategias de lucha

En la obra *Escritas de si, escritas do outro*, Diana Klinger señala que en la actualidad no se está produciendo un retorno a cierta dimensión etnográfica del arte, como propone Hal Foster, sino más bien se está asistiendo a una cancelación de la ilusión primitivista, así como a una redefinición de la categoría de otredad. Esta reformulación tiene lugar, señala Klinger, a partir del momento en que comienza a reconocerse que esas comunidades alejadas de los centros de poder hablan y escriben por sí mismas, y también porque ya no se cree que tales culturas conformen una alteridad radical y pura. En esta línea, la autora observa la creciente intervención en el espacio público de las comunidades del Amazonas que luchan por el reconocimiento de sus derechos y actúan contra la devastación de la naturaleza y, a partir de la mención de una serie de casos, entre los que incluye la visibilidad de la lucha Kayapó para impedir la

construcción centrales hidroeléctricas en el río Xingu, adhiere a los postulados que sostienen que los otros son sujetos políticos que disputan los espacios simbólicos y que negocian sus lugares en la arena de la representación política y estética (67).

Las lecturas de Klingler sobre las complejas relaciones que se establecen en términos de estrategias para propiciar la continuidad de ciertos modos de vida nos permiten atender a algunas formas de la alianza y la negociación que se dan en diversas esferas, y que suponen un despliegue defensivo e inventivo capaz de dar lugar a la creación de posibles territorios para la existencia. En esta línea podemos ubicar *Fome de resistência*, el montaje fotográfico de las pinturas de las menires Mëbêngôkre-Kayapó sobre unos mapas históricos de la actual Tierra Indígena Menkragnoti, reconocida y demarcada a partir del año 1993. Se trata de una instalación que pone en escena ciertas fricciones y disputas por el territorio, y lo hace desde y a partir de un trabajo colaborativo capaz de recuperar diferentes construcciones imaginarias y significativas sobre la tierra.

Una de las motivaciones del estudio de esta propuesta se vincula con el interés por auscultar los diversos factores que confluyen en la conformación de una práctica colaborativa, y que complejizan sus alcances y supuestos. En reiteradas oportunidades se indaga particularmente en las inquietudes que llevan a los artistas de determinados circuitos a explorar estos modos de composición; sin embargo, también es importante considerar las motivaciones de las otras personas - artistas o no artistas - que participan en estos trabajos, pues las colaboraciones pueden estar demarcadas por intereses diferentes, aunque no contrapuestos, a los sentidos y a las problemáticas que se exponen en el montaje de las obras. La consideración de estas aristas tal vez pueda proponer otras vías a las visiones idealistas y reificantes sobre la otredad, y a la vez, añadir matices a la discusión sobre los alcances y las implicancias de estas prácticas.

Antes de analizar los procedimientos que dan forma a la obra, quisiéramos mencionar una serie de cuestiones vinculadas con la trama en la que se inserta ese proyecto. Dentro de sus luchas por la visibilidad y el reconocimiento de las problemáticas que atraviesan, las comunidades Mëbêngôkre-Kayapó han advertido la relevancia de la incorporación de determinados recursos tecnológicos y audiovisuales. El empleo de estas herramientas, así como la apertura al diálogo con diversos sectores, se articulan desde el compromiso resiliente y resistente de preservar la tradición de un modo vital y creativo dentro de la singular coyuntura que presenta el escenario contemporáneo. En esta línea, la capacitación para el empleo de los dispositivos tecnológicos de localización deviene fundamental para las continuas luchas que se libran por el reconocimiento de las tierras que habitan y que trazan su forma histórica de vida (Oliveira 18).

La relevancia de las propuestas audiovisuales y el singular pliegue de producciones de autoría indígena se observa en las propuestas del “Coletivo Bature Cineastas Mëbêngôkre”, una agrupación de jóvenes que encuentra en el cine una posible herramienta de lucha. Brener Neves (2022) señala que, en el transcurso del siglo XX, los encuentros con antropólogos y cineastas propiciaron una apropiación de las cámaras, y con ella, el desarrollo de producciones audiovisuales que procuraron tanto preservar la memoria como colaborar con el reconocimiento de la cultura y la visibilidad de sus luchas. El “Coletivo Bepunu Mëbêngôkre”, por su parte, acude a las tecnologías audiovisuales para divulgar la historia y la cultura del pueblo Mëbêngôkre a un público no indígena, ajustando el lente en las cosmologías, en las relaciones con la selva amazónica y en las historias silenciadas de sus habitantes. Entre ellos se encuentran *Menire Djê* y *Mê'Ok: Nossa pintura*, dos documentales que abordan la producción ancestral de la tinta de jenipapo y el universo cosmológico presente en el arte de la pintura corporal desarrollado por las menires, las mujeres Mëbêngôkre-Kayapó.

Por otra parte, quisiéramos resaltar la marcada emergencia en esas comunidades de la

visibilidad de las mujeres indígenas, una cuestión que se articula desde diferentes frentes y modalidades. La creciente participación femenina en la lucha indígena se evidencia en la revolucionaria elección, en el año 2021, de la asistente social O-é Kaiapó Paiakan como cacica de la aldea Krenhyedjá, y como líder del pueblo Mëbêngôkre-Kayapó. Según se indica en la nota “Sob liderança de uma mulher, povo Kayapó luta para proteger território”, publicada en el sitio de la ONG “WWF”, esta designación fue aprobada por los líderes históricos de la comunidad como el cacique Raoni Metuktire, y resulta novedosa en tanto se trata de un espacio que la tradición había reservado para los hombres. Si bien llama la atención esta designación de una mujer para el lugar máximo de liderazgo, cabe recordar que los estudios sobre la agencia de las mujeres Mëbêngôkre (Vea) han postulado que la relación entre géneros, aun en su asimetría, no se trama en términos de jerarquías estáticas sino de complementariedad, y que la lógica femenina de manera alterna engloba y es englobada por la esfera de la lógica masculina.

En el cierre de este apartado, subrayamos la relevancia del *Projeto Menire*, una iniciativa que nace en el año 2006 y se enfoca específicamente en las mujeres. Se trata de una propuesta que procura la preservación y divulgación de esa cultura a partir de alternativas de renta sustentable que contribuyan al bienestar y al desarrollo de la vida en las aldeas de la comunidad que participan del proyecto. En ese marco, las mujeres Mëbêngôkre-Kayapó han recibido capacitaciones para el registro fotográfico de sus producciones y han expuesto, en el año 2008, en la 2° Off Bienal de São Paulo con una serie de paneles con sus pinturas. Esta participación propició una mayor visibilidad y reconocimiento del trabajo artístico de las mujeres de esas comunidades (Figueiredo 456).

### Los bastidores de la obra

*Fome de resistência* resulta de una colaboración artística entre las menires Mëbêngôkre-Kayapó de la aldea Pukany y Jonathas de Andrade. La intervención conjunta, que entrelaza los mapas cartográficos de demarcación de tierras, la pintura ancestral y la fotografía, tuvo lugar en la aldea Pukany, al sur del estado de Pará. Esa comunidad forma parte del *Projeto Menire* de valorización del trabajo de la mujer Kayapó referido brevemente en el apartado anterior, una iniciativa que se articula, en la aldea Pukany, con el Programa de Alternativas Económicas Sustentables del Instituto *A gente transforma*. Conforme se indica en el sitio de la organización, desde el año 2017, un equipo multidisciplinar conducido por el arquitecto y diseñador Marcelo Rosenbaum trabaja de manera conjunta con esa aldea para contribuir en la articulación de alternativas de intercambio para la preservación y la difusión de la cultura Kayapó.

En el año 2019, y en lo que entendemos como otro pliegue dentro de las búsquedas de alianzas con distintos sectores, Marcelo Rosenbaum convidó a Jonathas de Andrade para que propusiera una colaboración artística con las mujeres Kayapó. Esta iniciativa se consigna en el sitio web del artista alagoano, donde se especifica además que la propuesta fue apoyada por el Instituto Kabu, una organización indígena que reúne a doce aldeas del Territorio Indígena de Baú. En respuesta a este convite, Jonathas reunió una serie de mapas históricos de esas tierras, elaborados por la agencia del gobierno Sudene (Superintendencia del Desarrollo del Nordeste) y el ejército brasileño entre los años 1970 y 1990. Si atendemos a la fecha, advertimos que se trata de mapas que se trazaron mayormente en el período de la dictadura militar brasileña, es decir, que se elaboraron en un momento histórico en el que el gobierno promovió una serie de remociones forzadas con el objeto de abrir las tierras para ciertas formas de colonización (Oliveira 60). Así también, es posible reparar en que ese trazado se corresponde con el tránsito de los tiempos en que aún regía legalmente la voluntad de asimilar o de incorporar a los indígenas a los designios de la nación y el reconocimiento que le otorgó la Constitución de 1988 a la organización, a las creencias y a las tradiciones de los indígenas, así como a los derechos

históricos de esos pueblos sobre los territorios que ocupan.

El reconocimiento legal de esas tierras fue una conquista de las comunidades indígenas que se movilizaron durante la Asamblea General Constituyente del año 1987, presentaron un documento con las reivindicaciones de esas poblaciones y lo acompañaron desde una marcada y explícita búsqueda por lograr la visibilidad y la escucha de sus pedidos. Como marca indeleble, vale recordar la intervención del líder indígena Ailton Krenak en el recinto de la Cámara de Diputados, desde un discurso pronunciado de manera simultánea al pintado del rostro con tinta de jenipapo como gesto de duelo y de protesta frente al riesgo de que la enmienda de protección de los derechos indígenas no fuera aprobada. Esa acción, así como toda la organización de movimiento indígena que acompañó esas discusiones y las distintas alianzas y colaboraciones que se tramaban en el marco de sus luchas por la existencia, son particularmente importantes para pensar las formas de participación y las estrategias que tramaban los sujetos en y desde la arena de los espacios de representación. La participación de las menires Kayapó en la obra *Fome de resistência* puede ser pensada, en este sentido, como un pliegue más dentro de las búsquedas de visibilidad como estrategias de lucha y de reconocimiento.

A pesar del avance en términos de derechos que supuso la incorporación de un artículo constitucional que atendiera a las tierras tradicionalmente ocupadas por estas comunidades, en las primeras décadas del siglo XXI los pueblos indígenas aún se encuentran bajo una doble y constante amenaza: por un lado, por la búsqueda vía legal de Proyectos y de Enmiendas constitucionales que alteren las incipientes y limitadas protecciones a los pueblos indígenas, y por otro, por las continuas agresiones y la apropiación ilegal y violenta de las tierras demarcadas. Se trata de dos vías que persiguen el mismo objetivo: la expansión del agronegocio en esa región de Brasil (Faure 3).

En este escenario de disputas por las posibilidades de habitar la tierra, la recuperación de esos archivos históricos como material de indagación y de trabajo resulta, desde una perspectiva occidental, particularmente significativa. Para el desarrollo de esta propuesta compositiva, Jonathas de Andrade llevó esos documentos antiguos a la aldea Pukany y convidó a las mujeres de la comunidad a que los intervinieran con sus pinturas, que trasladaran allí los diseños ancestrales que aplican de manera cotidiana en sus cuerpos. En esa colaboración participaron las pintoras Bekwyikai, Bekwyiket, Bekwyiky, Bekwyitexo, Djapa, Ireranti, Iretynh, Kakjana, Kokowati, Negreinome, Ngreiboi, Ngreidje, Ngreiê, Ngreipangri, Ngreita, Nhako, Papoi, Pykwyiky y Rika. Cada una de ellas trabajó sobre un mapa, pintando un diseño singular asociado a un significado distintivo.



**Figura 1.** Registro de las pintoras trabajando sobre los mapas. Autor: Jonathas de Andrade.

Fuente: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>

Entre otras cuestiones, las responsables de la pintura corporal, una acción que constituye una afirmación de pertenencia a la comunidad. En sus estudios sobre esta práctica ancestral, Vidal (146) señala que a partir del momento en que nace el primer hijo, la mujer Kayapó comienza a desempeñar las tareas de pintura corporal, de modo tal que es a través del vínculo de crianza que la madre deviene pintora, y a través de la pintura que empieza a ensayar el proceso de socialización del recién nacido. Las personas adultas también pueden tener su cuerpo pintado, aunque su diseño responde a ciertas reglas de organización, los motivos son menos numerosos y obedecen a patrones más rígidos que los elaborados desde la libertad creativa de las madres. Por tratarse de una actividad que se desarrolla de modo continuo, una de las manos de estas mujeres, aquella que funciona como paleta, lleva la marca indeleble de la condición de pintora y de su agencia cotidiana en la afirmación de la pertenencia comunitaria; una mano del color negro que resulta de la combinación del jenipapo, del agua y del carbón; una mano negra, desde la que nacen las tramas de significaciones que recorren los cuerpos de esas comunidades.

En el trabajo colaborativo que inspira la instalación *Fome de resistência*, la propuesta fue que las mujeres de la aldea Pukany trasladaran ese saber y esa práctica de la pintura sobre los cuerpos a aquellos mapas trazados en un momento histórico anterior a la actual demarcación de la Tierra Indígena Mekragnoti. ¿Qué implicancias para qué sujetos puede tener el trabajo sobre los mapas y qué sentidos pueden entrar en diálogo o tensión a partir de ese cambio de la superficie de la pintura? ¿Qué añaden los grafismos ancestrales a los modos occidentales de representación del territorio? Para responder a estas preguntas precisamos poner en relación diferentes lecturas sobre los posibles usos de estos materiales. Así, si por un lado los estudios y documentos cartográficos se tienen en cuenta para realizar la demarcación de tierras, y por esta razón pueden transformarse en un recurso relevante en la lucha por el reconocimiento de la tierra, por otro lado, el mapa subsume, como indica el propio Andrade en la descripción del proyecto,<sup>4</sup> la lógica de la cultura del hombre blanco, sus formas de delimitación, clasificación

<sup>4</sup> Estos comentarios acompañan la descripción de la obra que se presenta en la página oficial de Jonathas de Andrade: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>

y explotación del territorio. Los mapas han sido, en efecto, un instrumento clave para el control político en tiempos de colonia y también luego de la conformación de los Estado Nación y han determinado, en cada caso, las distribuciones, los grados de reconocimiento y de significancias que se traman en los territorios y en sus poblaciones (Sierra 213).

Estas preguntas adquieren mayor complejidad si consideramos las diferencias sobre los modos de concebir la tierra que advierte Ester de Souza Oliveira en *A terra (vivida) em movimento: nomeação de lugares e a luta Mëtyktire-Mëbêngôkre (Kayapó)*. En ese estudio, la autora señala las tensiones que generan las dispares concepciones sobre la tierra que presentan los discursos y las reivindicaciones de las comunidades y los procesos de regulación promulgados desde el Estado. La diversidad de formas de ocupación territorial y de establecer vínculos con la tierra habitada que emergen de las concepciones indígenas, se enfrentan, en el contexto de sus luchas políticas, con procesos de regulación que se basan en la comprensión de la tierra en términos del lugar ocupado de manera permanente. Aun cuando no sea posible detenerse en este artículo en las consideraciones sobre los diferentes elementos propulsores de movimiento que atraviesan a las sociedades indígenas, quisiéramos conservar un interrogante que se formula la autora y que vincula con la pregunta por los efectos de la delimitación de un pueblo en una tierra indígena. Oliveira observa que, si bien el reconocimiento de las tierras indígenas ha sido de fundamental relevancia para la autonomía de los pueblos Mëbêngôkre-Kayapó, también ha impuesto límites a sus formas de tramar la existencia, no solo en función de sus concepciones sobre la tierra, sino también debido a las dinámicas de movimiento que resultan constitutivas de la territorialidad Mëbêngôkre (3-4).

En esta línea, la autora afirma que la demarcación de las tierras indígenas se ha efectuado desde concepciones basadas en relaciones con la tierra que responden a la idea de ocupación permanente, y de ese modo, se han solapado los criterios culturales de las comunidades que habitan esos territorios, y con ellos, sus formas de constitución en y con la tierra (5). Así, las distinciones y divisiones de la cartografía occidental presentan representaciones que responden a las coordenadas del pensamiento hegemónico, y no toman en cuenta otras posibles formas de percibir el mundo. Estas formas de concebir el territorio, impuestas y legitimadas desde los centros de poder, son las que han establecido determinadas formas de entender, de disponer y de relacionarse con el mundo, y de ese modo han favorecido la limitación de otras posibilidades vinculares con la tierra, de otros posibles desarrollos de la existencia.

Teniendo en cuenta esta trama de tensiones por las formas de concebir el territorio, y los modos en que tales consideraciones añaden pliegues a las luchas por el reconocimiento de las tierras, la propuesta de la obra *Fome de resistência* de añadir a los mapas históricos las pinturas de las mujeres Mëbêngôkre-Kayapó resulta particularmente significativa. Esa intervención que se formula sobre unos archivos del gobierno y desde determinados saberes específicos y situados, nos lleva a considerar las formas de participación y de actuación de los sujetos políticos en las formas de representación que definen sus posibilidades de existencia. En esta línea, la propuesta puede leerse como una búsqueda por corroer aquel modo de representación del espacio, desde la articulación de diseños que postulen otras versiones a las limitaciones de las líneas y bordes de la cartografía, desde el trazo de grafismos que ignoren y excedan esas demarcaciones, y que así, añadan otros sentidos a la representación occidental y hegemónica del espacio.

## El lente y la mirada

La intervención sobre los mapas que formulan las pintoras de la aldea Pukany fue registrada desde la fotografía, y ese es el soporte y la mediación desde la que se monta la instalación *Fome de resistência*. El empleo de este dispositivo visual habilita la pregunta por los modos en que la

elección de esa forma de construir y de capturar imágenes puede contribuir al análisis de las particulares inflexiones y sentidos de la obra. Desde el campo de los estudios visuales, Depes Portas señala que lo que vemos responde a construcciones históricas específicas, por lo cual, el estudio de las imágenes debe reconocer su heterogeneidad, las circunstancias de su producción, los objetivos y las funciones que desempeñan (11). Así, sabemos que cierto uso de la fotografía favoreció y consolidó la expansión del colonialismo en tierras americanas (Sierra 214), que fue un instrumento utilizado para testificar el carácter exótico y salvaje de las comunidades de esta región, y que esa mirada hacia una otredad percibida en términos de inferioridad supo colaborar con la conformación de imaginarios y estereotipos raciales (Rigat 168). Si los estudios que indagan sobre las relaciones y complicidades entre la colonialidad y la fotografía han develado que el lente y la mirada que se posa sobre el otro nunca es neutra, ¿qué se trama y qué se expone desde el registro fotográfico sobre las pinturas de las mujeres Kayapó que formula Jonathas de Andrade? ¿Qué modos de ver, qué usos y desvíos se proponen desde esa técnica y ese soporte?

Las fotos que componen la obra *Fome de resistência* refuerzan, proponemos, aquellas condiciones, procedimientos y colaboraciones que volvieron posible esta intervención. La cámara fotográfica, más que intervenir para fijar estereotipos, participa y acompaña la acción de esas mujeres en la construcción de la obra. Así, las fotografías recuperan la labor de la pintura sobre los mapas, a partir de focalizaciones sobre el cuidado de las mujeres en la elaboración de sus diseños a mano alzada, de modo tal que es posible advertir, desde la certeza del trazo y desde la sedimentación de la pintura, la materialización de un saber profundamente incorporado, tan singular como colectivo.



**Figura 2.** Registro de las pintoras trabajando sobre los mapas. Autor: Jonathas de Andrade  
Fuente: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>

Por otra parte, las fotografías vuelven palpable la mutua dependencia y la marcada cercanía, tal vez incluso la continuidad entre cuerpo y territorio que se trama desde la confluencia de las líneas de pinturas que habitan tanto en el cuerpo como en los mapas que intervienen con la fibra de buriti. En este sentido, es posible postular que las fotografías escenifican el singular pliegue de la conjunción compacta cuerpo-territorio, esa articulación que sitúa las luchas contra el avance del neoextractivismo y que evidencia, como recuerda Verónica Gago desde los estudios feministas, que el cuerpo nunca es uno, nunca es solo, que siempre es en relación con un territorio y con otros, y que esa interdependencia es la que vuelve posible la vida (97).

A partir del registro fotográfico que se presenta en el sitio oficial de Jonathas de Andrade es posible afirmar que la continuidad entre cuerpo y territorio se recupera desde el lente de la

cámara, y se refuerza desde la producción de imágenes sobre el lugar de la reunión, sobre el espacio y la experiencia compartida que reúne a las mujeres que llevan adelante esa práctica. Esa mirada que se construye desde las fotografías es la antesala del montaje que contribuye a movilizar, sugerimos, la pregunta por las formas en que se trama la existencia.

### Los sentidos del montaje

En su estudio sobre las modalidades de trabajo de Bertolt Brecht, el crítico de arte Didi-Huberman observa que el dramaturgo alemán construía montajes desde posicionamientos que respondían a determinados deseos, exigencias, lecturas de la historia, cercanías y distanciamientos, y que “no veía nada sin deconstruir y luego remontar: por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar” (34). Desmontar para proponer de otro modo. Esta práctica presenta diversas inflexiones en el trabajo con archivo y constituye uno de los procedimientos de relevancia para las propuestas de relación y de exploración que se formulan desde las indagaciones del arte contemporáneo. Y es también una característica de la obra artística de Jonathas de Andrade, quien recupera diferentes registros para volverlos objetos de indagación y materiales de exploración en sus producciones.<sup>5</sup>

Si nos detenemos a observar los diferentes pliegues que presentan las propuestas colaborativas en las que participa Jonathas de Andrade, es posible advertir que la atención a las resonancias, las derivas y las movilizaciones que se generan a partir del encuentro confluyen en el montaje que presenta la versión final de las obras.<sup>6</sup> Desde la selección y organización formula, así, una reelaboración articulada a partir de las distintas aperturas, desplazamientos y opacidades que se tramaron en y desde el trabajo colaborativo. Esa forma de trabajo se traduce en montajes sensibles a las experiencias de encuentro, en propuestas que abrevan en las potencialidades y ambigüedades de esas prácticas para promover contribuciones tendientes a desestabilizar las construcciones más sedimentadas, a desmontar las gramáticas hegemónicas de representación, a desnaturalizar su aparente neutralidad, y a proponer nuevas articulaciones que permitan la emergencia de otras lecturas.

Dentro de esas formas de montaje que resultan del trabajo colaborativo se encuentra la instalación *Fome de Resistência*, una propuesta que forma parte de la serie *Infindável Mapa da Fome* y que se organiza en tres instancias: “A mão Kayapó Menkragnoti”, “Fundamento Kayapó Menkragnoti” y “Mulheres Kayapó Menkragnoti”. Cada una de ellas ajusta el lente en diferentes planos y momentos del encuentro y del proyecto. “A mão Kayapó Menkragnoti” presenta dípticos en los que se recuperan los diferentes diseños de las pintoras que participaron en la obra, combinados con la fotografía de la mano y del pincel de quien ejecutó la pintura. En esa zona de la instalación, se expone la singularidad del trazo desde la articulación de la foto de la pintura y la foto de la mano ejecutora, y no desde la exposición del rostro correspondiente. Al suplantar la individualidad de la cara por la presencia de la mano, la instalación procura poner el acento sobre la dimensión comunitaria y no individual del modo de vida de la aldea Pukany.<sup>7</sup> En efecto, a diferencia de las concepciones occidentales que resaltan lo individual, la cultura Mëbêngôkre-Kayapó comprende a la persona como un ser en relación. Así lo especifican Mariano y Rodrigues en sus estudios sobre las diferencias entre las nociones occidentales y amerindias del yo, cuando señalan que en las comunidades Mëbêngôkre se utiliza el prefijo *mẽ* para la conformación de palabras que refieren cuestiones de pertenencia, y que

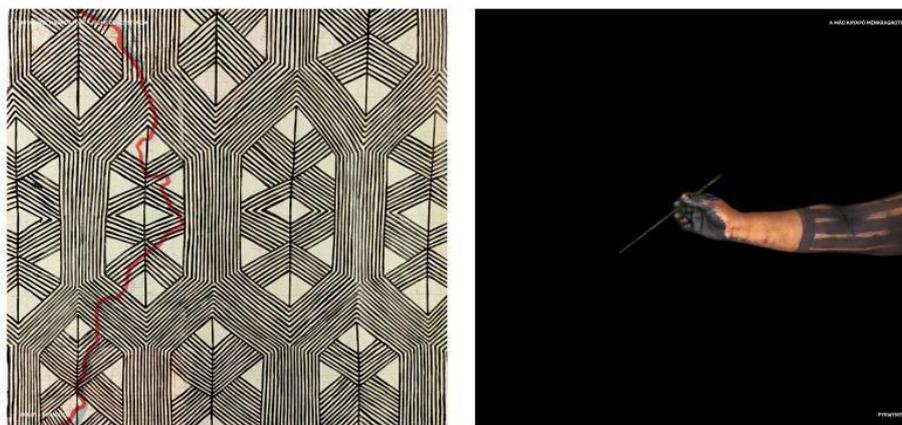
<sup>5</sup> Esto se observa en obras como *Recenseamento moral da cidade do Recife* (2008), *Suar a camisa* (2014) *Ressaca tropical* (2016), *Eu, mestiço* (2017), *Batalha de Tejucupapo* (2022), entre otras.

<sup>6</sup> Esas afectaciones resultan evidentes en obras como *O peixe* (2016) y *O levante* (2012).

<sup>7</sup> Esa mirada se consigna en la descripción de la obra que se encuentra en la página oficial del artista alagoano.

entre ellas, se encuentran los términos “mẽmu: homem, mẽnire: mulher” (184). En esa cultura, observan los autores, las construcciones de persona, cuerpo y lugar constituyen una tríada de algún modo indisociable, que establece los modos de ser y de estar en el mundo.

Así también, resulta relevante para el estudio de las articulaciones que propone la obra la consideración de que las diferentes posiciones de las personas en la estructura social Mẽbêngôkre-Kayapó se establecen a partir de la adquisición de un nombre, de bienes y de instancias rituales, todas cuestiones que se transmiten desde el linaje materno. En esa sociedad, las mujeres son centrales para la organización de la comunidad, ya que tienen a su cargo el cuidado y la gestión de las cuestiones internas, tanto en lo que respecta a la nutrición como a la reproducción ritual y simbólica (Lea 115). Desde esta perspectiva, las pinturas de las menires sobre los mapas occidentales dan cuenta no solo del saber específico que se trama a partir de ese diseño, sino también de las formas en que tales prácticas colaboran en la definición de los sentidos de pertenencia colectiva. Por esta razón, consideramos que la foto de la mano ejecutora de la pintura permite ajustar el lente en el hacer y en las formas del hacer de las mujeres, en su agencia como transmisoras y guardianas de saberes y de memorias, y ello contribuye a enfatizar las lecturas que atienden al papel fundamental de estos sujetos para la resistencia y la supervivencia de la cultura Mẽbêngôkre-Kayapó.

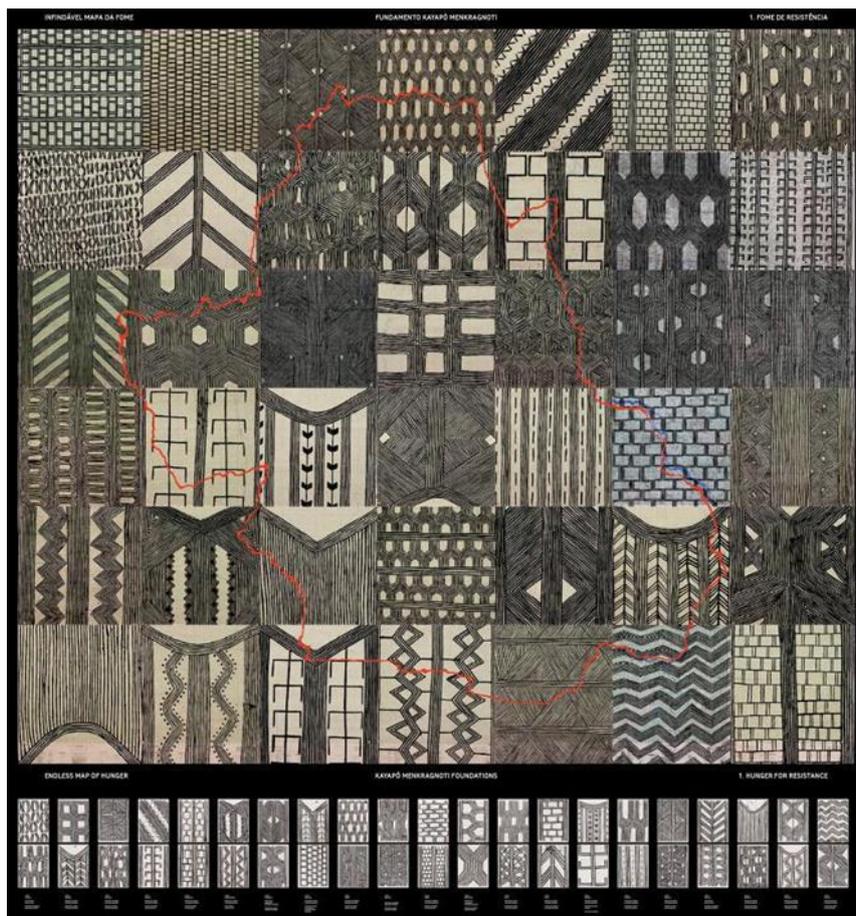


**Figura 3.** “A Mão Kayapó Menkragnoti”

Autores: Jonathas de Andrade y Cleber Oliveira

Fuente: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>

En “Fundaciones Kayapó Mekragnoti”, otra de las series que componen la muestra, se reúnen las fotos de las pinturas singulares que elaboraron las mujeres sobre los mapas de delimitación del territorio. Vista como un todo, esa conjunción presenta un diseño que puede leerse, tal como se especifica desde el título de la serie, como una bandera de la comunidad. En la instalación de la muestra, esa suerte de insignia colectiva se superpone al diseño característico de la cartografía occidental y así habilita otra posible figuración del territorio. Así, desde la puesta en primer plano de las pinturas que recuperan aquellos elementos que sus habitantes reconocen en su mismo nivel cosmológico, se enfatiza la relevancia de esas formas de expresión que demarca los sentidos de la vida en la aldea. A partir del montaje, la muestra potencia las figuras propuestas por las mujeres, ya que otorga mayor protagonismo a los diseños de las pintoras Mẽbêngôkre-Kayapó. Los diseños situados y encarnados, montados en una trama colectiva y significativa de múltiples entradas, se articulan en su desborde de las demarcaciones rojas de los mapas y sus consecuentes separaciones y limitaciones del territorio, y desde esa combinación y esas diferencias, emergen otros sentidos para otras existencias.



**Figura 4.** “Fundaciones Kayapó Mekragnoti”. Autor: Jonathas de Andrade  
Fuente: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>

“Fundaciones Kayapó Mekragnoti” resalta la convivencia de dos diseños: uno que presenta mediciones y delimitaciones trazadas desde una mirada aérea y según una forma descorporeizada de organizar el espacio, y otro compuesto por tramas y grafismos que recuperan algunos de los modos en que la existencia tiene lugar en ese territorio. Los trazos de las mujeres Mëbëngôkre-Kayapó que se inscriben sobre los mapas occidentales se organizan en la instalación de modo tal que, si se mira la producción con cierta distancia, no es posible percibir con facilidad el diseño cartográfico de base. En esta disposición que se propone a partir del montaje, los diseños de las mujeres subvierten la hegemonía, en tanto se superponen, o bien se colocan por encima del dispositivo de la cartografía occidental, y de ese modo, se trastocan los órdenes que rigen los modos legitimados de representar el espacio.

Esta propuesta de montaje enfatiza el carácter abierto, contingente, intercambiable, recombinable de los mapas. Y a la vez, moviliza otras preguntas, vinculadas con los mapas que reconocemos, que naturalizamos, que asimilamos. Así, podemos postular que la instalación pone en cuestión las formas hegemónicas de representar el mundo y los modos en que tales dispositivos afectan el desarrollo de la existencia de esas comunidades, y por ello, otorga mayor protagonismo a los diseños Kayapó en tanto alternativas atravesadas por otros modos de percibir y de relacionarse con el territorio.

Aun en su marcada relevancia, las pinturas de las mujeres no anulan de manera total la cartografía occidental, y este nos parece un detalle no menor en el análisis de las singulares inflexiones que presentan las prácticas colaborativas y esta propuesta en particular. En este sentido, consideramos que en esa copresencia, así sea conflictiva, ambigua e incluso

contradictoria, se recuperan ciertos matices del *hacer con* que puede consignarse teniendo en cuenta dos cuestiones. Por un lado, el hacer con aquello que puede transformarse en una herramienta de lucha -la demarcación del territorio, el uso de tecnologías y de dispositivos audiovisuales ya mencionados-, y también, el hacer con otros, el valerse de las alianzas como modos de potenciar las batallas por las posibilidades de existencia. Desde esa perspectiva, encontramos aquí una propuesta que resuena con las modalidades y estrategias que esta comunidad viene tramando desde singulares condiciones, herramientas y alianzas, para proponer otras formas y delinear otros trazos que permitan sobrellevar los problemas de este tiempo.

En sintonía, la instalación se titula *Fome (hambre) de resistência*. Esta nominación recupera y amplía las ideas consignadas por Josué de Castro en *Geografia da fome* (1946), obra que advertía los factores nutricionales y políticos que perpetuaban el problema del hambre en Brasil. La instalación procura pensar otras formas del hambre, y así lo concibe en términos de deseo, es decir, de anhelo, de búsqueda, de movilización para la existencia. A partir de las pinturas de las menires, es posible señalar que ese deseo de resistencia devela las limitaciones de las concepciones de la tierra y de los dispositivos de la cartografía occidental para dar cuenta y respuesta a las necesidades y reivindicaciones de las comunidades indígenas. La pintura desestima y desborda esos límites. Evidencia sus carencias, y con ellas, la necesidad de construir dispositivos que tengan en cuenta los criterios culturales, las relaciones materiales y simbólicas, las formas de vivenciar y de concebir la tierra que presentan las existencias que la habitan.

### El límite como apertura

Como espectadores occidentales, desde la superposición de diseños que propone la obra podemos imaginar tanto una distancia de esas formas hegemónicas de representar el territorio, como una posible apropiación estratégica de esos saberes y esos materiales por los colectivos que luchan por la demarcación de tierras. En cierto sentido podemos leer esta *Fome de resistência* como una forma de permanencia y de supervivencia que también aboga por cierto diálogo que permita, aun en la diferencia, imaginar la construcción de otros horizontes posibles. Sin embargo, estas lecturas deben ser matizadas, pues debemos reparar en los límites de las prácticas colaborativas, y considerar la dimensión de la opacidad, un elemento que complejiza la trama de ambigüedades que presenta esta instalación.

En este punto nos guiamos por lecturas que no se encuentran en la obra, sino que son movilizados por ella, y son relevantes en la medida en que llaman la atención sobre algunos de nuestros supuestos más sedimentados, así como inspiran la imaginación hacia otras formas de relación posibles. En una conversación con Diana Taylor,<sup>8</sup> Jonathas de Andrade se refiere a los problemas de traducción que se dieron en el encuentro, pues él no conocía el idioma de la comunidad, y allí no hablaban portugués. Por esa razón, nunca le fue posible saber si las mujeres Mëbêngôkre-Kayapó que participaron en la obra tenían noción de que se trataba de un antiguo mapa sobre ese territorio, y que en última instancia eso no tuvo mayor importancia, pues ellas estaban más allá del mapa, y llenaron el diseño con las tramas de significados que resultan del pisar día a día esas tierras. Esta observación nos permite advertir la densidad de sentidos que conforman la obra y reparar en que, para quienes nos acercamos a la instalación desde la naturalización de nuestras representaciones occidentales, la propuesta puede motivar lecturas que difieran notablemente de los significados y las motivaciones que orientaron los trazos de

<sup>8</sup> Se trata del podcast “Dissenting gestures - Jonathas de Andrade & Diana Taylor, y puede recuperarse desde el siguiente link: <https://www.foam.org/nl/podcasts/dissenting-gestures>

las mujeres de la aldea Pukany. A partir de la consideración de esa opacidad, de ese límite, de esa incapacidad última de traducir, se incorpora una tensión que resalta el carácter disruptivo y la dimensión de lo irresoluble como dos de las potencialidades y complejidades de las prácticas colaborativas. Así también, permite pensar en ciertas lógicas de la complementariedad que se traman en estos intercambios, y que corroen las miradas simplistas o estáticas de los sujetos, así como evidencian la complejidad de los pliegues que articulan estas formas de encuentro.

La asunción de esa cesura recuerda, por otra parte, el lugar y la importancia de la diferencia, de lo indescifrable, de aquello que no podremos aprehender, y así considerar, como advierte Diana Taylor a propósito de la intraducibilidad del término *performance*, que las personas no nos comprendemos de modo simple y acabado, que los problemas de traducción nos atraviesan, y que los estudios que no tengan en cuenta esta condición de los modos de relacionamiento pueden caer en la ilusión del acceso fácil, de la transparencia, de la descifrabilidad. “Se trata de multiplicar los mundos, no de reducirlos a los nuestros”, advierte Despret (36) desde sus reflexiones sobre los modos de abordar los territorios, y creemos que esa prevención es importante para limitar el alcance de nuestras lecturas y proyecciones formuladas desde singulares trayectos, para asumir que habrá construcciones y sentidos que podremos observar, pero que no terminamos de descifrar. Dentro de un escenario contemporáneo en el que se ensayan diferentes y acumuladas formas de desposesión, auscultar los supuestos que conforman la singularidad de nuestras miradas y cultivar formas de escucha menos propicias a la uniformización y más atentas a las variaciones y las opacidades, tal vez nos ayude a imaginar formas de convivencia más plurales y más democráticas.

## Obras citadas

- Bishop, Claire. “Performance delegada. Subcontratar la identidad”. *Otra parte. Revista de Letras y Arte*, Asociación Civil Otra Parte para las Artes y las Letras, n° 22, verano 2010-2011, pp 63-72.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. DF, Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2021.
- Cámara, Mario. “Paulo Nazareth, caminar, escuchar, escribir”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año VIII, n° 15, segundo semestre de 2022, pp 17-27.
- Castro, Josué. *Geografía da fome*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1948.
- Costa, Ariadne, et. al. *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente*. La Plata, Estructura Mental a las Estrellas, 2021.
- De Andrade, Jonathas. “Eu, mestiço” en *Corpo a corpo*. Thiago Nogueira (org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.
- De Andrade, Jonathas. *Fome de resistência*. 2019. <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/fome-de-resistencia>
- De Andrade, Jonathas. *O levante*. 2012-2014. <https://vimeo.com/65520255>
- De Andrade, Jonathas. *O peixe*. 2016. <https://vimeo.com/191560038>
- De Andrade, Jonathas. “Meus trabalhos explicitam contradições”. Entr. Márcio Bastos. *Revista Continente*, diciembre 2022. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/264/rmeus-trabalhos-explicitam-contradicoesr>
- Depes Porta, Danusa. “El rumor de una imagen que se des-pliega”. [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6\\_seminario/mesa\\_42/portas\\_mesa\\_42.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_42/portas_mesa_42.pdf)

- Despret, Vinciane. *Habitar como pájaro. Modos de pensar y de hacer los territorios*. Buenos Aires, Cactus, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Machado Libros, 2008.
- Escobar, Ticio. *Aura latente. Estética/ética/política/técnica*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2021.
- Faure, Jean. “El poder de los mapas: cartografía con pueblos indígenas en la Amazonía brasileña”.  
[https://www.academia.edu/16693980/El\\_poder\\_de\\_los\\_mapas\\_cartograf%C3%ADa\\_c\\_on\\_pueblos\\_ind%C3%ADgenas\\_en\\_la\\_Amazonia\\_brasile%C3%B1a](https://www.academia.edu/16693980/El_poder_de_los_mapas_cartograf%C3%ADa_c_on_pueblos_ind%C3%ADgenas_en_la_Amazonia_brasile%C3%B1a)
- Federici, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Buenos Aires, Tinta limón, 2020.
- Figueiredo, Carmen. “Menire: o projeto das Mulheres Kayapó”. En Beto Ricardo, Fany Ricardo (orgs.). *Povos indígenas no Brasil 2006-2010*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2011, pp. 455-456.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2019.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, FCE, 2015.
- Kiffer, Ana. “El odio y el desafío de la relación. Escrituras del cuerpo y afecciones políticas”. En Giorgi, G. y Kiffer, A. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020, pp 83-129.
- Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7letras, 2012.
- Laddaga, Reinaldo. *Estéticas de la emergencia. La formación de otra cultura en las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Lea, V. R. “Gênero Feminino Mebengokre (Kayapó): desvelando representações desgastadas”. *Cadernos Pagu* (3), 1994, pp. 85-115.  
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1724/1708>
- Maia, Ana Maria y Gleyce Kelly Heitor “Jonathas de Andrade: o rebote do bote” (curaduría). Ana Paula Lopes... [et al.] (textos). São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2022, pp 9-35.
- Mariano, M. C., & Rodrigues, A. M. (2019). Indivíduo e pessoa: concepções ocidentais e ameríndias acerca do “eu”. *Simbiótica. Revista Eletrônica*, 6(1), pp. 172-190.  
<https://doi.org/10.47456/simbitica.v6i1.27201>
- Oliveira, Ester de Souza. *A terra (vívida) em movimento: nomeação de lugares e a luta Mëtyktire-Mëbêngôkre (Kayapó)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.  
<http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/31300>
- “Projeto Menire”. <https://agentetransforma.org.br/projetos/projeto-menire/>
- Nazareth, Paulo. “Paulo Nazareth arte contemporânea LTDA”.  
<http://latinamericanotice.blogspot.com/>
- Neves, Brenner. O Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre. Observatório de Cinema e Audiovisual da UFF – OCA/UFFual. Rio de Janeiro. 20. abr. 2022.  
<https://oca.observatorio.uff.br/?p=1892>
- Rigat, Leticia. “Cultura, cuerpo y fotografía: una aproximación a la obra de Antonio Briceño”. *Opción*, Vol. 31, n.º 77, septiembre de 2015,  
<https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/20050>, pp 161-179.
- Sierra, Marta. “Tercer espacio: las geografías paradójicas del feminismo y la colonialidad”. En Bidaseca, K.... [et al]. *Legados, genealogías y memorias poscoloniales en América*

- Latina: Escrituras fronterizas desde el Sur*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, pp 211-28.
- “Sob liderança de uma mulher, povo Kayapó luta para proteger territorio”. *WWF-Brasil*. Web. 25 agosto 2024. <<https://www.wwf.org.br/?81608/Sob-lideranca-de-uma-mulher-povo-Kayapo-luta-para-protoger-territorio>>
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto impreso, 2012.
- Vidal, Lux. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté." *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Edusp, 1992, pp. 143- 89.
- Zelko, Dani. *Reunión*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2021.