

“Los pueblos indígenas desarrollaron metodologías muy complejas de educación y comprensión del mundo”. Entrevista a Denilson Baniwa.

Denilson Baniwa, es artista, curador (comisario), diseño, ilustrador y activista, nació en el pueblo Darí, a orillas del Río Negro, en la ciudad de Barcelos (Amazonas, Brasil). Sus trabajos transitan en diferentes soportes: pintura, ilustración, performance, videos, fotografías, entre otros, sin perder de vistas la tecnología de su pueblo Baniwa. Es conocido por romper paradigmas, abriendo el protagonismo indígena al arte contemporáneo brasileño. Fue ganador del premio PIPA en 2019, tiene trabajos como comisario en la serie Mekukradjá (2016/2019) (serie de debates del Itaú cultural) y en la exposición *Reantropofagia* en la Universidad Federal Fluminense UFF (2019). Entre sus producciones como artista se destacan sus performances e intervenciones como *Pajé-onça Hackeando* en la 33ª Bial de Artes de São Paulo (2018). Participó en exposiciones en Brasil y en el exterior en espacios como: Centro Cultural del Banco del Brasil, la Pinacoteca de la provincia de São Paulo, el Museo Afro Brasil (2019), o en Arctic Amazon Symposium (2019) en Canadá. En 2021 participará de la Bial de Sydney (Australia). En esta entrevista hablamos de arte indígena contemporáneo, colonialismo en el arte, diálogo, traducción, desobediencia epistémica, insurgencia del arte indígena contemporáneo, universidad, hegemonía de personas blancas en el sistema de artes, enseñanza de arte y la posibilidad de otras historias del arte.

Para muchas personas la producción de arte indígena en Brasil es visto como artesanía, artefacto o arte menor. El debate sobre la existencia de arte indígena tradicional o contemporáneo despierta diferentes posiciones. Para usted, el debate en sí sobre la existencia o no del arte indígena ya es una indicación de que el mundo no indígena se arroga el derecho o la “misión” de decir lo que es o no es el arte, como un mecanismo de “poder-conocimiento” en un intento de someter otros modos de producir y pensar el arte.

Sí, yo pienso que desde el momento en que ya existe una cuestión o un tabú sobre lo que es arte y lo que no es arte, denota ya la esencia misma del arte en el mundo occidental, que es una categoría destinada a decidir quiénes tienen una intelectualidad más refinada que otros. Los dadaístas ya decían que cualquier cosa puede ser arte, un objeto cualquiera puede ser arte, por ejemplo. La gente indígena ya pensaban eso, pero no en un sentido discursivo o en un sentido de poder sobre el público, por ejemplo. Creo que el arte nació con este propósito: delimitar las clases, para establecer quién tiene el poder de la voz y de la articulación, o de la política y la acción, y quién no lo tiene. Esto es un reflejo de la sociedad capitalista moderna. En 2021 estamos discutiendo qué sea artesanía y qué sea arte; es una tontería, porque el arte contemporáneo llegó a decir que existen diferentes tipos de arte, enfoques, medios, soportes, que pueden ser entendidos como arte. La forma de educar a los pueblos indígenas se ha desarrollado más allá de lo que es artesanía o artefacto, desarrollaron metodologías muy complejas de educación y comprensión del mundo y comprensión del territorio donde viven; esto también es Arte.

Marcelo García da Rocha
Universidad Federal de Pelotas
Pelotas, Brasil
marcelogarcia7@hotmail.com

¿Hay una diferencia absoluta entre visibilidad y representatividad indígena en el arte en Brasil? Especialmente en la última década, podemos dividir este período en tres momentos: (1) Arte indígena, donde los artistas no indígenas se inspiran en temas o luchas indígenas para componer sus obras. (2) Arte colaborativo, donde artistas indígenas y no indígenas crean procesos colaborativos en la producción y promoción de sus obras. (3) El arte indígena contemporáneo, donde los propios indígenas son protagonistas al hablar de sí mismos. ¿Dónde te sitúas?

Mi punto de vista es, primeramente, entender los contextos históricos. Yo no puedo dejar de lado la comprensión de estos contextos históricos, por ejemplo, la semana del arte moderno o el modernismo de Anita Malfatti, y el pensamiento más intelectual de Oswald de Andrade, que necesita hacer un corte temporal en esto. Quizás, en ese momento, no había indígenas; o los había, pero no tenía poder que tenemos hoy, el poder para intervenir o decir algo relacionado con lo que fuese arte. La mayor preocupación de las poblaciones indígenas, quizás incluso ahora, es la de sobrevivir al genocidio y la violencia cotidiana, más que preocuparse por cuestiones artísticas. Entiendo ese período en el que la cultura indígena sirvió como escalera o base para la construcción de discursos artísticos, y luego esto de la colaboración y todos los interlocutores indígenas, hasta llegar a donde estamos hoy: tener nuestra voz y definir lo que queremos o no. E incluso nosotros buscamos mecanismos para aproximación o para repeler ciertos discursos y socios. Entiendo que hoy, mientras tenemos el papel de comprender el pasado y reconstruir a partir de las ruinas, no para hacer arte indígena contemporáneo, sino para revisar tanto el pasado, cuando fuimos el producto explorado, colaborativo hasta hoy en el que somos producto de nuestra propia acción en todo. Necesitamos comprender todos estos períodos y captar lo que puede ser útil, y encarcelar en el pasado lo que no sirvió, no lo repitas en el presente.

Al darse cuenta de que un diálogo no jerárquico necesita un punto de vista pluriversal, donde todas las perspectivas son válidas, sin cometer el error de punto de vista privilegiado, ¿usted cree que las instituciones culturales que producen y promover exposiciones de arte están francamente dispuestos a tener arte indígena contemporánea como interlocutora en la producción y reflexión, o hay una “culpa católica” donde las instituciones se esfuerzan por mirar-se menos colonialistas?

Creo que este esfuerzo es en realidad muy joven y también causado por un disturbios en el mercado del arte. El mercado o el sistema de arte de vez en cuando se seca y necesitas llenarlo de novedades. La novedad de este período contemporáneo es la cuestión indígena, la descolonización; esto se debate mucho. Claro que muchas instituciones querrán capturar ese momento y aprovecharse de estas personas indígenas que están haciendo arte contemporáneo, como dicen. Por un lado hay una buena voluntad, pero la buena voluntad por sí sola no es una señal de que el trabajo esté bien o mal hecho y, por otro lado, tener prisa por ponerse a trabajar o por llevar las cuestiones indígenas al instituciones se pierde mucho, porque parece que es una emergencia, es una emergencia de facto, que va más allá de ciertas negociaciones y acuerdos que deben realizarse con más calma. También hay una crisis existencial de facto, pero no solo eso; es una crisis de reparación histórica que aún no ha sido aclarada. Me parece muy superficial y joven este debate. Además de participar, también necesitamos, quizá, tratar de predecir cuáles serán las próximas veces para no cometer errores ahora o acuerdos que serán trampas en el futuro.

¿Es posible percibir en sus obras una especie de desobediencia epistémica? Es decir, sus referentes artísticos no se forman a partir de un conocimiento eurocéntrico, a diferencia de que, cuando aparecen referencias al arte occidental en sus producciones, están allí bajo provocación y cuestionamiento en forma de cíclope (solo un ojo, una visión) que el sistema del arte usa para expresar lo que debería no ser visto como arte. Como es para usted como artista indígena el tránsito entre el mundo del arte occidental (instituciones) y su producción como artista Baniwa en la construcción de un diálogo de traducción intercultural, ¿es posible construir una ecología del conocimiento donde a través del arte sea posible converger el conocimientos indígenas y no indígenas en equidad?

No sé si busco la equidad. Estoy en el proceso de construcción de un discurso, incluyendo los medios de prueba y los medios. Esto es muy claro en mi trabajo, tanto que a veces elijo pintar un lienzo, grabar un video, una canción o rendimiento, estoy probando los medios para ver qué tipo de traducciones se pueden utilizar para del mundo en el que nací y del mundo en el que vivo ahora, donde ambos pueden entender lo que quiero decir pero también puedo entender al otro. De hecho, creo que las balanzas siempre pesan del lado de mi origen como indígena, así que no sé si la equidad es el caso, pero eso también incluye el hecho de que la antropofagia en mi trabajo, quizás usar símbolos o íconos occidentales en este primer camino que estoy haciendo es un trampa o, como dicen en Río Negro, una *pussanga*, un hechizo para atraer las miradas de los sociedad no indígena por mi trabajo y en esta atracción termino hechizando con pensamientos *baniwa* o indígenas. No sé si es posible tener equidad en todo esto, ni por mí ni por el destinatario, porque recibir y enviar el mensaje es muy complejo cosa. Pero creo que es un camino de traducción, y como toda traducción acaba echando de menos algo.

Entre tantas definiciones de hackear, una es la de mostrar fallas, los defectos que tiene un sistema. En *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), quizá una de sus obras más llamativas, promueve interacciones con obras y espectadores a partir de preguntas sobre la ausencia de indígenas y sus artes, el robo, la hegemonía de los blancos en el no sistema de las artes y la producción de arte indígena como simulación producida por artistas no indígenas. Esta performance puede entenderse como una poderosa crítica al sistema colonial de arte en Brasil y en el mundo. Tal práctica orienta una inflexión, un desplazamiento de la reflexión sobre los modelos y formas de producción del arte contemporáneo. ¿Considera la insurgencia una faceta viable del arte indígena contemporáneo, para ser un contrapunto al lugar colonizador del sistema artístico, o al que se inserta Brasil?

Mi trabajo se basa o bebe mucho de mi formación como cuerpo del movimiento indígena. El movimiento indígena fue mi escuela de formación como guerrillero, para entender técnicas de acercamiento, sigilo, discursos, proyectar robos; robos en el sentido de entender el terreno y actuar y salir con un deber cumplido, como dicen. Así que traigo esto al arte, a mi trabajo como artista, ciertamente es una insurgencia, es rebelión, es usar los defectos de la tierra o estrategias enemigas, si se me permite decirlo, para atacarlos y herirlos o destruirlos. En el caso de la Bienal, entiendo que no fue el caso de destruir o causar un gran daño a la estructura, porque creo que no podría hacer esto solo. Fue en este caso una estrategia de gritos, por lo que pudieron mirar lo que estaba diciendo y entender que hay un grupo de artistas indígenas produciendo algo que era invisible, y de ahí empezar una negociación, una estrategia para hacer daño para llamar la atención y

luego negociar acuerdos donde se nos pueda contemplar o escuchar, por lo menos. Creo que es una estrategia de insurgencia y reacción, como digo también, un derecho a responder a un proyecto de arte brasileño y a un proceso histórico del arte brasileño donde no fuimos incluidos. Y ya que no podemos retroceder en el tiempo con una máquina, y llegado el momento de reconstruir esta historia del arte, podemos ahora construir una historiografía del arte contemporáneo.

Las universidades son espacios fundamentales para la producción de pensamiento sobre el arte y la formación del profesorado. Sin embargo, la reflexión sobre el arte indígena contemporáneo es pequeña y en la mayoría de ellos no existe. Investigué el plan de estudios de 26 grados en artes en universidades públicas de Brasil. Solo 6 ofrecen el estudio del arte indígena de forma genérica. Los debates y seminarios sobre arte indígena en las universidades se llevan a cabo a partir de iniciativas individuales de profesores que se dedican a investigar el tema. Eres un artista que recibe invitaciones de universidades para hablar sobre tu trabajo y otros artistas indígenas. Aunque no es un especialista en educación, su trabajo tiene una fuerte influencia en la enseñanza- aprendizaje, especialmente desde la matriz pedagógica *baniwa*. ¿Cómo ve la distancia entre la fructífera producción de arte indígena y la pequeña reflexión sobre el mismo en la academia, especialmente en la formación docente?

A partir de la actuación en la bienal, varias personas comenzaron a mirar las producciones de arte indígena. A partir de dicha actuación, muchos docentes comenzaron a repensar sus planes de estudio. Muchas escuelas y universidades, también. Esto es parte de la estrategia, ocupar la bienal en forma de asalto. Las invitaciones empezaron a aparecer después de la bienal para mí y otros artistas indígenas. Después de este ataque a la bienal, muchos profesores y estudiantes de arte comenzaron a mirar las producciones de arte indígena. Esto es muy interesante, porque solo fuimos notados por un acto violento o una tragedia en este caso, ya que en muchos lugares las personas solo notan a los demás por las tragedias y la violencia. Creo que algunas universidades están cambiando. Este movimiento es bastante reciente; varios estudiantes e investigadores están enfocados en entender qué es esta producción indígena. No tengo formación como docente, pero como movimiento indígena fui una vez parte del cuerpo formador de nuevos indígenas, jóvenes, aliados a esta pedagogía *baniwa*, muy didáctica y pragmática en algunas cosas. Lamentablemente, esta producción indígena aún no llega a todos los campos de investigación académica. Pero es un proceso en construcción. Espero que en dos o tres años a partir de ahora esta aproximación, este interés sea más dentro de las universidades. De hecho, los académicos y las escuelas nunca le han dado importancia a las poblaciones tradicionales, incluido el proyecto del gobierno de olvidar su pasado "salvaje y primitivo" y presumir de la construcción de un Estado de progreso, de una economía de futuro, que no es una realidad en la periferia del territorio brasileño.

El proyecto *A história da arte* (2015/2016) fue constituido con el fin de medir el escenario excluyente de la Historia del Arte oficial estudiado en el país. Se desarrolló un relevamiento y cruce de información básica de las/los artistas encontrados/as en los once libros de Historia del Arte más utilizados. Se concluyó que, de un total de 2.443 artistas, solo 215 (8,8%) son mujeres, solo 22 (0,9%) son negros/as y 645 (26,3%) no europeos. De los 645 no europeos, solo 246 son no estadounidenses. En cuanto a las técnicas empleadas, 1.566 son pintores. Esta breve presentación en números muestra un aspecto

del colonialismo en formación, es decir, la historia del arte es y fue construida principalmente por hombres blancos europeos. Ante esto, ¿qué caminos podemos tomar para construir otras historias del arte y, en consecuencia, una formación menos heredera del colonialismo europeo o americano?

Primeramente, una reunión de los que están en la periferia o en los márgenes del arte. Muchos de mis trabajos, por ejemplo, provienen de otras acciones y otras estrategias desarrolladas por personas no indígenas que están al margen. El ataque a la bienal tiene una fuerte influencia del grupo “Guerrilla Girls”, que desafía la historia del arte por esta ausencia femenina como protagonistas, siendo siempre objetos del arte mas no creadoras. Pero también la ausencia de otros grupos indígenas, por ejemplo en USA y Canadá, donde reclaman una construcción de la historia del arte desde las poblaciones indígenas. Es un trabajo muy duro que mucha gente ha comenzado antes que yo, por supuesto, y ahora tenemos otros conocimientos y otras herramientas para luchar por que se construya una nueva historia del arte. No sé si podemos acabar con la historia del arte construida hasta ahora, pero tal vez podamos avanzar para que se construya otra historia, ya sea de ahora en adelante o paralela a la que ya se ha construido. Sé que hay grupos en el mundo y en Brasil que también luchan para que esta historia del arte sea revisada, revisitada, reestructurada, revisada o reescrita. Es un trabajo duro, pero espero que dé frutos a partir de ahora.

