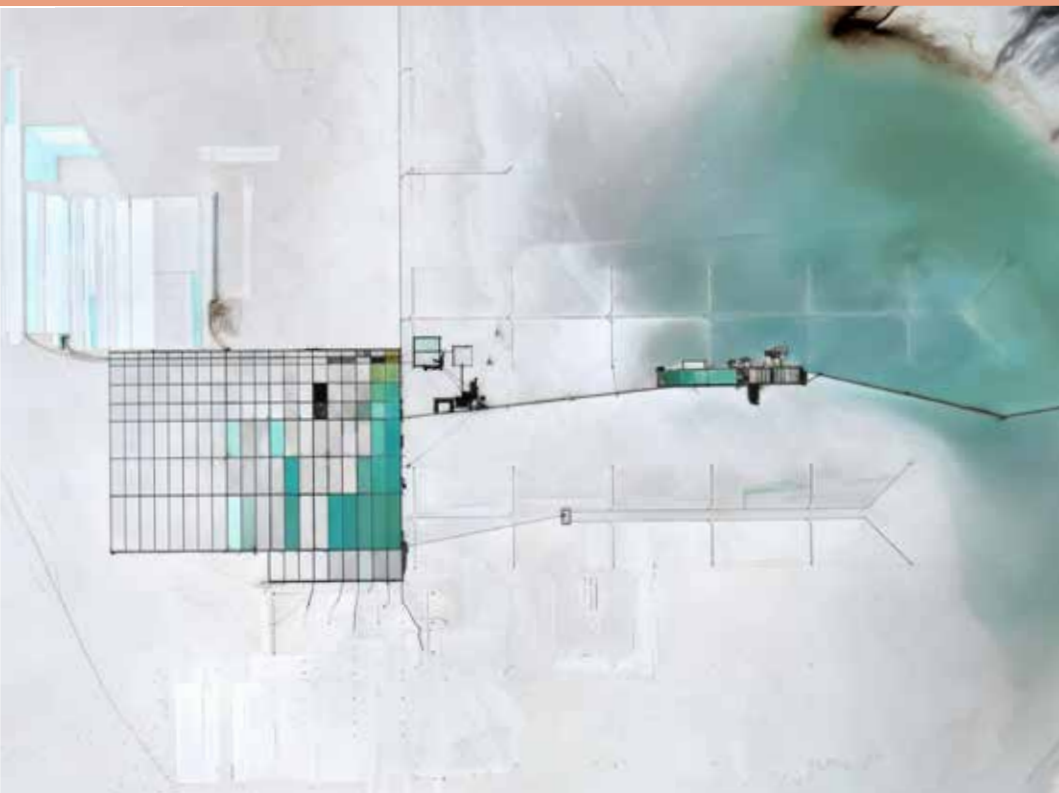




Estéticas del extractivismo en América Latina

Literatura, cine y archivo

Tomaz Amorim y Jörn Etzold (eds.)



UNIVERSITÄT
ZU KÖLN



Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz



IdIHCS Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales



CEBRAP
centro brasileiro de análise e planejamento



**EL COLEGIO
DE MÉXICO**

Con el apoyo de:



**Federal Ministry
of Research, Technology
and Space**

El proyecto en el que se basa esta publicación fue financiado por el Ministerio Federal Alemán de Investigación, Tecnología y Espacio con el código de financiación 01UK2023B. La responsabilidad del contenido de esta publicación es de los editores de la misma.

Todas las monografías y los capítulos de volúmenes colectivos publicados en esta colección son sometidos a un proceso de evaluación por pares.

Estéticas del extractivismo en América Latina: literatura,
cine y archivo / Gloria Chicote... [et al.]; Editado por Tomaz
Amorim; Jorn Etzold. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: CLACSO; San Pablo: Mecila, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-308-346-6

1. Literatura. 2. Cine. 3. Recursos Naturales. I. Chicote, Gloria
II. Amorim, Tomaz, ed. III. Etzold, Jorn, ed.
CDD 300

Corrección: Santiago Basso

Diseño de interior y maquetado: Santiago Basso

Diseño de tapa: Ezequiel Cafaro

Foto de tapa: Altamira, Pará, Brasil. Felipe Werneck (Ascom/Ibama), CC BY 2.0

Introducción

Tomaz Amorim y Jörn Etzold

Este volumen surge del taller “Estéticas del extractivismo”, organizado por los editores en 2023 en el marco de Mecila, el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, con sede en San Pablo y financiado por el Ministerio Federal de Investigación, Tecnología y Espacio de Alemania. El taller reunió tanto a investigadores de Mecila dedicados a cuestiones que articulan estética y extractivismo como a destacados académicos externos, entre ellos José Miguel Wisnik y Macarena Gómez-Barris. La idea central fue asociar estos dos términos —extractivismo y estética— y explorar la relación “subterránea” entre campos aparentemente dispares como la historia económica y la teoría del arte. Nos propusimos mostrar cómo esta conexión es fundamental para comprender tanto la vida económica como la vida sensible en América Latina.

El taller parte de un concepto de “extractivismo” que describe una economía basada en la extracción de materias primas que, en la división planetaria del trabajo, suelen procesarse en otros lugares y a menudo venderse de vuelta a su territorio de origen a precios mucho más elevados. Aquello que se extrae —mercancías, energía y trabajo, especialmente el realizado por cuerpos negros o indígenas— ha sido, y a menudo sigue siendo, entendido como un recurso homogéneo y mensurable que debe explotarse hasta su agotamiento. En consecuencia, las múltiples relaciones históricas,

estéticas y cosmológicas que se establecen entre lo extraído, quienes extraen y el propio territorio suelen ser destruidas, borradas y/o olvidadas.

A partir de este debate ya consolidado en las ciencias sociales en América Latina, incorporamos el elemento estético desde las humanidades. El taller buscó investigar cómo el extractivismo moldea nuestra percepción de “el mundo”, explorando su relación sensible subyacente con el territorio a través de sus estéticas y examinando estas conexiones en diversos niveles distintos pero interconectados. En las “zonas extractivas” de América Latina —a menudo en tierras indígenas o territorios habitados por quilombos— el extractivismo es una experiencia sensorial (Krenak, 2021). Altera o destruye aproximaciones sensibles al mundo y las cosmologías que las acompañan (Kopenawa, 2015). A su vez, cuando los recursos se agotan, el extractivismo deja tras de sí paisajes y tejidos sociales transformados que deben enfrentarse al “trauma de la desindustrialización” (Dudley, 1994).

Un par de años más tarde, algunos de los participantes del taller, junto con nuevos invitados, actualizaron sus reflexiones y contribuyeron a este volumen por invitación de los editores. El tema sigue siendo central para las relaciones sociales y estéticas en América Latina (aunque no solo allí). Su relevancia no es únicamente fundamental para la vida cotidiana —adquiriendo tonos dramáticos con la reciente expansión del (neo)extractivismo, irónicamente impulsada por la transición verde y la carrera por los “minerales raros”—, sino que también señala una tendencia para el resto del planeta. Nuevas formas de extractivismo no solo se ven, se oyen y se sienten cada vez más en todas partes del mundo, sino que también se interiorizan, marcando, según se argumenta, una nueva fase del capitalismo, del colonialismo o quizá de la propia historia de las posibles relaciones entre humanos, no humanos y los territorios que cohabitan.

Sin embargo, no todas las sociedades y comunidades parecen dispuestas a separar radical y ontológicamente a sus sujetos de sus

territorios. No todas las cosmo-percepciones se sienten cómodas tratando las relaciones de intercambio que establecen con el mundo —su *sentipensar* (pensar-sentir)— como datos a extraer, como materia prima destinada a convertirse primero en mercancía y luego en “residuo”, esta invención de la modernidad (Bispo, 2023). Desde comienzos del siglo XX, incluso dentro de las vanguardias artísticas, particularmente en América Latina, muchos artistas manifestaron en sus obras una expectación cautelosa frente a la modernización. Un segundo momento de esta desconfianza dio lugar a una “crítica modernista de la Modernidad”, que implicó la incorporación de géneros, temas, cosmo-percepciones y ontologías no europeas —con diversos grados de apropiación o folklorización— en el arte de vanguardia como una forma de subvertir los aspectos negativos de la modernización.

En las periferias del capitalismo, en las minas y plantaciones coloniales que proveyeron el material para los hornos de la Modernización, las infraestructuras de las nuevas ciudades eran a menudo meros anexos de las infraestructuras de extracción y transporte de mercancías hacia los centros industriales. Todo un modo de vida en el territorio fue construido no para sí mismo, sino para otro lugar. Por supuesto, las vanguardias tuvieron que prestar atención a esto y reflexionar sobre esta extraña forma de Modernidad. Movilizaron sus recursos más valiosos en su contra, al tiempo que se beneficiaban de las contradicciones locales y de todo aquello que no encajaba en el proyecto extractivista: es decir, de los modos de vida de humanos y más-que-humanos que fueron olvidados, marginados, ignorados o perseguidos en la cartografía de la modernización.

Más de un siglo después, los territorios “exteriores” han pasado de ser meros objetos o temas de representación y referencias míticas a convertirse en sujetos y creadores en una variedad de ámbitos, entre ellos la academia, el museo y el archivo. Irónicamente, hoy son considerados custodios de saberes para la supervivencia frente a cataclismos globales. Las perspectivas indígenas, negras y queer están organizando un ejercicio doble: exponer las

continuidades del extractivismo y, al mismo tiempo, buscar alternativas para relacionarse con el territorio de manera no extractiva. Uno de los objetivos de este libro es cartografiar no solo ejemplos de obras que se posicionan de manera diversa a lo largo de este espectro, sino, sobre todo, ejercicios críticos que buscan revelar estas relaciones estructurantes —aunque a menudo ocultas— entre estética y extractivismo. En este sentido, el título de este libro puede leerse de dos maneras. En primer lugar, puede designar prácticas estéticas que tratan el extractivismo; es decir, obras de arte que lo abordan, lo critican y/o lo examinan. Se trataría de obras de arte políticamente o socialmente comprometidas, que documentan la destrucción de mundos de vida a través del extractivismo, examinan las redes financieras y políticas que lo posibilitan y otorgan a los seres humanos marginados y, quizá también, a las formas de vida más-que-humanas afectadas por él, una voz, una representación o al menos una visibilidad en algún tipo de escenario dentro del campo que llamamos “las artes”. Sin embargo, queremos sugerir que las relaciones entre estética y extractivismo pueden ser más intensas y también algo incómodas. Ambas pertenecen a una misma forma de concebir y construir mundos de vida.

Extractivismo y neoextractivismo

Acuñado en los discursos latinoamericanos, el término *extractivismo* se refiere a una economía de la extracción continua e irrestricta de materias primas, que por lo general se procesan en otros lugares o posibilitan su procesamiento en otros sitios dentro de lo que Immanuel Wallerstein (1974) denomina el “sistema-mundo” de una división planetaria del trabajo. En el primer volumen de *El capital*, Karl Marx describe la “así llamada acumulación originaria” como un proceso de expropiación que transforma la tierra poseída y habitada por arrendatarios campesinos, así como sus bienes comunales, en pastizales para ovejas. Según Marx, este proceso comenzó

entre el último tercio del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Dio lugar a masas de mujeres y hombres arrancados de su vida cotidiana y de su tejido social anterior, que vagaban por la faz de la tierra como proscritos; podían ser esclavizados a voluntad o confinados en casas de trabajo: “Y la historia de esta expropiación suya está escrita en los anales de la humanidad con letras de sangre y fuego” (Marx, 1906, p. 786). Las técnicas de dominación empleadas se utilizaron casi simultáneamente en las colonias y a menudo fueron reimportadas a Europa.

Teóricos como David Harvey sostienen que la acumulación por expropiación no se detuvo (Harvey, 2003). Tampoco lo hizo la extracción de materias primas. En Europa, al igual que en Estados Unidos, esta constatación tan simple quedó durante un tiempo oscurecida por los cambios políticos y sociales que siguieron a la a menudo traumática desindustrialización iniciada en la década de 1980, con precursores tempranos en la “crisis del carbón” de los años cincuenta. “El giro posindustrial de Europa es también un giro cultural”, afirma Charity Scribner (2003, p. 159) en relación con la reorganización de las sociedades europeas tras la caída del Muro de Berlín, la derrota de la izquierda de Europa occidental y la plena imposición del neoliberalismo en lo que entonces se llamaba el “globo”. Ello dio lugar a nuevas formas de subjetivación y a prácticas artísticas que las acompañaron. Pero, por supuesto, la extracción de materias primas simplemente se desplazó o, más bien, continuó en las regiones donde había tenido lugar desde los primeros tiempos de la Conquista genocida: en lo que Macarena Gómez-Barris, citando a Ángel Rama, denomina la “zona extractiva” (Rama, 2019; Gómez-Barris, 2017) y que Boyd y Hedley-Burke (2021) llaman “zonas de sacrificio”, situadas en aquellas partes del sistema-mundo que el Banco Mundial bautizó como el “Sur Global” (para deshacerse de las etiquetas Primer Mundo, Segundo Mundo y Tercer Mundo, que parecen, curiosamente, volver a cobrar actualidad dados los actuales desplazamientos geopolíticos). El extractivismo se expande hacia lo que Veltmeyer y Petras (2014), Svampa (2018) y Kumerdej

(2022) describen como “nuevo extractivismo”, que además posibilita la “transición verde” europea. Ejemplos de ello son el negocio del hidrógeno, destinado a revitalizar la región alemana del Ruhr, o la extracción de litio para la movilidad eléctrica en minas de Chile llevada a cabo por la empresa SQM, en su mayoría propiedad de la familia Pinochet. La minería ya se practica también en las profundidades marinas (los metales para semiconductores pueden extraerse de nódulos de manganeso) y se está preparando incluso en asteroides.

Como hemos señalado, lo que se extrae son materias primas, energía y trabajo, especialmente el de pueblos indígenas o personas negras. Todo ello se entiende como recursos homogéneos y mensurables que pueden explotarse hasta su agotamiento. Como señala Cara New Daggett (2019), la noción actual de “energía” como una suerte de reserva homogénea de fuerza es bastante reciente y solo surgió en el siglo XIX. Está profundamente vinculada a lo que Marx denomina “fuerza de trabajo” (*Arbeitskraft*), en oposición a —o inherente a— el “trabajo” (*Arbeit*). Al examinar la forma aparentemente misteriosa de la mercancía, Marx afirma: “Consideremos ahora el residuo de cada uno de estos productos; consiste en la misma realidad insustancial en todos ellos, una mera congelación de trabajo humano homogéneo, de fuerza de trabajo gastada sin tener en cuenta el modo de su gasto” (Marx, 1906, p. 45). Para esta “congelación”, la calidad del trabajo, las técnicas utilizadas y la persona que lo realiza resultan completamente irrelevantes. Se trata de un mero gasto de energía.

Ya sea en las Américas, África, Siberia, Laponia u otros lugares, el extractivismo ha estado estrechamente ligado a la colonización violenta, al etnocidio (Galeano, 2004; Jaulin, 1970; Clastres, 2004) y al ecocidio (Zierler, 2011). El extractivismo borra mundos de vida y formas de vida y crea otros nuevos. Según Silvia Federici (2004), la colonización no trajo ventajas para la clase trabajadora europea, ya que incrementó la presión competitiva y permitió ensayar en las colonias técnicas de dominación. Kathryn Yusoff (2019) establece

un paralelismo entre la explotación del carbón bajo tierra, guiada por la geología, y la explotación de los cuerpos de personas negras desposeídas: “El carbón fue el correlato inhumano de esos cuerpos negros deshumanizados. Carbón negro” (Yusoff, 2019, p. 15). Para Timothy Mitchell, en cambio, los trabajadores europeos del carbón tenían el poder de interrumpir los suministros de energía mediante huelgas; esto les permitió exigir “democracia” a comienzos del siglo XX. Esta concesión no se consideró necesaria en otros lugares ni posteriormente. La era del petróleo, con sitios de extracción alejados de las grandes aglomeraciones urbanas, sigue el nuevo paradigma de la “economía” (Mitchell, 2011).

Para esbozar y examinar una estética del extractivismo es importante tener en cuenta que la estética, en la tradición europea, es una noción de doble filo. Como afirma Gilles Deleuze: “La estética sufre una desgarradora dualidad. Por un lado, designa la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; por otro, designa la teoría del arte como reflexión de la experiencia real” (Deleuze, 1990, p. 260). Es la teoría de muchas experiencias posibles, pero también la teoría del “arte” como esfera o institución en la que las experiencias “reales” pueden ser reflejadas. Pero ¿qué experiencias y, además, las experiencias de quién pueden convertirse en “reales”, tan reales que puedan ser reflejadas por obras de arte dentro de la institución artística?

Por lo tanto, la noción de “estética” en “estética del extractivismo” puede desglosarse en tres sentidos. La estética tiene sus raíces en la *aisthesis*, que designa la percepción sensible del mundo; la estética examina sus condiciones. El extractivismo destruye mundos de vida y crea otros nuevos, deshabilitando, habilitando y modelando así la percepción y la constitución de mundos. El segundo significado remite, en cambio, a la historia y la presencia de la estética como teoría del arte: como disciplina enseñada en universidades y academias de arte. Pero ¿quién está en condiciones de producir “arte” —arte liberal— y de enunciar juicios estéticos? Esto conduce a la tercera capa implícita en la teoría de las artes liberales: una

obra de arte se convierte en tal solo por medio de la institución artística. Sin embargo, esta institución también está vinculada al extractivismo.

Estética como *aesthesis*

Una teoría de la estética como teoría de la *aesthesis* examina cómo sentimos, percibimos y constituimos el mundo. Esta teoría irrumpe súbitamente con la *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten, publicada en 1750. Su frase inicial dice: “*AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*” (“La ESTÉTICA [la teoría de las artes liberales; la gnoseología inferior; el arte de pensar bellamente; el arte del razonamiento analógico] es la ciencia del conocimiento sensible” (Baumgarten, 1983; traducción nuestra). Lo nuevo en la teoría de la estética es que se basa radicalmente en la experiencia sensible como tal. De este modo, se opone a los manuales de retórica y poética que durante milenios instruyeron la producción del arte europeo. Sus reglas pasan ahora a verse como meros hábitos y costumbres. La estética es, en cambio, una teoría de nuevas formas de arte en proceso de gestación (cf. Campe, 2015).

El estudio de la “gnoseología inferior” —un término que Baumgarten tomó de su maestro Christian Wolff— reconoce las facultades “inferiores” de los seres humanos y, por lo tanto, también puede valorar las capacidades de las clases “inferiores”, aunque este no era el objetivo de Baumgarten, quien aspiraba a una “perfección” del conocimiento sensible. En cualquier caso, Baumgarten reconoció que el conocimiento no es únicamente racional: tiene una dimensión sensible y, por lo tanto, también afectiva.

Mientras Baumgarten se ocupa de las obras de arte, el enfoque de Immanuel Kant sobre la estética es más fundamental. La “estética trascendental” que abre la *Crítica de la razón pura* de 1781 no se ocupa del arte, sino de cómo el sujeto trascendental constituye el

mundo a través de las “formas” del tiempo y el espacio —el tiempo como forma del sentido interno y el espacio como forma del sentido externo—, así como de categorías como la causalidad. Como es bien sabido, Kant postula un ominoso y opaco *Ding an sich*, que el sujeto transforma en algo que aparece en el tiempo y el espacio. La estética trascendental analiza esta condición. Pero ¿cómo es posible la convivencia bajo estas condiciones, dado que los seres humanos son entidades aisladas que construyen “mundos” según sus facultades? Para abordar esta cuestión, Kant formula una teoría del juicio estético en su posterior *Crítica del juicio*. Este juicio no es subsuntivo; el sujeto no se limita a aplicar una regla al objeto juzgado. Más bien, el sentimiento de que una rosa es bella demuestra que las facultades cognitivas del sujeto se ajustan al mundo. Además, asumimos que los otros deben juzgar de la misma manera. Kant tampoco se interesa por el arte en la *Tercera Crítica*. El sujeto juzga la belleza de la naturaleza —o su sublimidad.

Sin embargo, en Kant la estética desempeña un papel crucial en la constitución de una comunidad; es incluso necesaria para encontrar un terreno común para unos sujetos burgueses que, de otro modo, estarían aislados. Para Kant, lo bello solo puede contemplarse de manera desinteresada. Cuando sentimos que nuestro aparato cognitivo se corresponde con el mundo, asumimos que los demás deben sentir lo mismo y, por lo tanto, juzgar la rosa del mismo modo que nosotros: como bella. El sujeto puede “exigir la satisfacción [o el placer] de todos como necesaria” (Kant, 1996, p. 169). De ahí que “la facultad estética de juzgar, más que la intelectual, pueda llevar el nombre de sentido común” (Kant, 1996, p. 175). Pero ¿quiénes son “todos”? ¿Quién pertenece a la comunidad que se constituye y se confirma a través del *sensus communis* efectuado por el juicio estético? ¿Quién puede participar en ella? ¿Qué se supone que debe ser bello? El ejemplo de Kant es la flor, pero ¿qué ocurre con otras cosas y constelaciones? La teoría negra contemporánea somete radicalmente a escrutinio esta noción de estética, afirmando que el sujeto en posición de juzgar si algo es bello o no —pero que no es juzgado

a su vez— es el hombre blanco ilustrado. De manera emblemática, Rizvana Bradley apunta a una anteestética que se sitúa antes de la estética (Bradley, 2023), antes del “régimen racial de la estética” (Lloyd, 2019). Las representaciones de este último exponen cuerpos negros, pero la negritud no es representada. Los cuerpos expuestos no son pensados como pertenecientes a sujetos que posean, ellos mismos, una facultad de juicio.

Resulta, por tanto, altamente problemático utilizar el término colonial cargado de “estética” para examinar la configuración y reconfiguración sensible de la experiencia vivida. Sin embargo, creemos que la noción de *aesthesis* y la larga tradición de su teorización (cf. Kristeller et al., 2014) aún pueden ser útiles para comprender y describir el modo en que el extractivismo constituye las formas en que los mundos pueden ser sentidos. El extractivismo destruye mundos y crea otros: tierras baldías, montones, la tierra ahuecada. Pero, por supuesto, también posibilita los modos de vida basados en el petróleo establecidos lejos de la zona extractiva, en Europa, Estados Unidos y luego en todo el mundo a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Una “estética del extractivismo” puede examinar las experiencias y cogniciones sensibles de los mundos que el extractivismo destruye y posibilita. El arte, el teatro y la escritura en este campo explorarían cómo se siente y cómo huele el extractivismo y, más importante aún, qué acceso sensible al mundo destruye y produce: en la “zona extractiva” y en otros lugares. Esto necesariamente va más allá de la idea kantiana de un sujeto que juzga la belleza o sublimidad de la “naturaleza” e imagina otras relaciones entre seres humanos y más-que-humanos. La estética como examen de la *aesthesis* puede explorar otras experiencias posibles y otras formas posibles de acceso sensible al mundo. Según Jacques Rancière, este es el potencial emancipador y político del “régimen estético”: el arte puede alterar la manera en que el mundo es percibido. La “distribución de lo sensible” (*partage du sensible*) y las relaciones de poder que la acompañan pueden reconfigurarse mediante la praxis estética (Rancière, 2013).

Estética como teoría de las artes liberales

Ya en la frase inicial de Baumgarten se confirma la observación de Deleuze: la estética es a la vez la teoría del conocimiento sensible y la teoría de las artes liberales. Kant la separa de las artes y la utiliza para teorizar las condiciones de la percepción como tal. Pero la otra cara del término prevalece: *theoria liberalium artium*, como la llama Baumgarten. Esto abre una pregunta sencilla vinculada a la crítica del juicio estético citada más arriba: ¿qué es el arte? ¿Qué puede convertirse en arte? ¿Quién es capaz de producir arte? Es evidente que el arte como “arte liberal” está relacionado, al igual que la teoría estética que lo acompaña y lo produce, con un modo de producción capitalista. Dicho de manera simple, el arte liberal depende de la extracción. Como nos enseña Georg Wilhelm Friedrich Hegel, consiste en aislar todo tipo de cosas —tal vez flores, tal vez estatuas de dioses, tal vez colores— de sus contextos anteriores para que puedan ser contempladas. El arte las libera de sus relaciones, las extrae de sus mundos de vida y las expone al espectador. En la introducción a su *Estética*, Hegel afirma célebremente: “Por excelentes que nos parezcan las estatuas de los dioses griegos, por muy estimables y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María: de nada sirve, ya no doblamos la rodilla” (Hegel, 1975, p. 104), señalando la falta de compromiso físico ritual en esta contemplación. Hegel también sostiene que *Estética* es un título bastante inapropiado para sus lecciones: “Como nombre puede conservarse, pero la expresión adecuada para nuestra ciencia es Filosofía del Arte y, más precisamente, Filosofía del Arte Bello” (Hegel, 1975, p. 1). Pues las lecciones examinan el arte bello, no las condiciones de la percepción ni tampoco la belleza natural. Hegel, en general, no está muy interesado en definir y juzgar lo bello; más bien entiende las obras de arte bello como expresiones densificadas de su situación histórica y política. Pero para analizarlas de este modo deben ser extraídas de su contexto dado y consideradas a distancia: esto es lo

que la filosofía del arte, de manera algo inapropiada llamada estética, debe hacer según Hegel.

Sorprendentemente, encontramos un argumento muy cercano en las tesis de Félix Guattari sobre un “paradigma ético-estético”. Este paradigma no se apoya en la oralidad. “En su lugar”, afirma Guattari:

[C]omenzaremos con bloques de sensaciones formados por prácticas estéticas antes de lo oral, lo textual, lo gestual, lo postural, lo plástico, cuya función es eludir las significaciones ligadas a las percepciones triviales y a las opiniones que informan los sentimientos comunes. Esta extracción de perceptos y afectos desterritorializados a partir de percepciones banales y estados de ánimo nos aparta de la voz del discurso interior y de la autopresencia —y de lo más estandarizado de ellas— hacia caminos que conducen a formas de subjetividad radicalmente mutantes. (Guattari, 1992, p. 89)

Existe, pues, una relación interna continua y quizá inquietante entre estética y extracción. El arte es el proceso de extraer cosas —imágenes, movimientos, sonidos— de su contexto y de sus relaciones, ya sean religiosas, rituales, culturales, etc., y relacionarlas de un modo nuevo. Para Guattari, esta extracción crea nuevas percepciones y subjetividades, así como nuevas formas de convivencia: nuevas comunidades formadas por una reverberación radicalmente transformada del *sensus communis* kantiano.

Pero ¿de dónde se extraen los elementos del arte liberal? En los ejemplos más evidentes, se extraen de la “naturaleza”, como la bella rosa de Kant. Para convertirse en objeto de contemplación, las múltiples relaciones de todos los seres más-que-humanos deben unificarse y oponerse a la —exclusivamente humana— “cultura”. Para el antropólogo Philippe Descola, la “naturaleza” entendida de este modo solo existe en una de las cuatro gnoseologías u ontologías que denomina animismo, totemismo, naturalismo y analogismo (Descola, 2013). Especialmente en la modernidad, el ser humano se le opone en solitario como una suerte de sustancia extraíble. Esta

naturaleza suele proporcionar el reservorio para la extracción de elementos bellos. Al mismo tiempo, se destruyen mundos de vida y miríadas de relaciones entre seres humanos y más-que-humanos (Etzold, 2025). Jens Andermann analiza la noción de “paisaje” en su relación con el extractivismo junto con la manera en que artistas sudamericanos se oponen a ella y la examinan críticamente. La supuesta civilización de lo salvaje (la naturaleza, la selva, los primitivos) produce lo que Jean-François llamó *l'immonde* en la acumulación de restos envenenados de la extracción (Andermann, 2022). Glenn Albrecht propone el término “solastalgia” para designar el sentimiento de nostalgia del hogar en medio de una patria devastada por el extractivismo (Albrecht et al., 2007; Albrecht, 2019). Pero en las “ruinas del capitalismo” podrían hacerse posibles nuevas formas de coexistencia entre humanos y no humanos, cuyas infraestructuras están entrelazadas (Tsing, 2015; Tsing et al., 2020). Y, como sostiene Guattari, extraer elementos de las rutinas puede abrir la posibilidad de nuevas formas emancipadoras de compartir una existencia ética.

Estética y la institución artística

Por último, existe una tercera dimensión de la estética relacionada con su historia como teoría de las artes liberales. Una vez que algo se convierte en obra de arte, inevitablemente pasa a formar parte de la institución artística y de sus reglas. Desde la década de 1960, esta institución ha sido objeto de escrutinio por parte de la “crítica institucional” (Fraser, 2005), que se ha ampliado hacia una “crítica infraestructural” que examina las condiciones infraestructurales que hacen posible la existencia de las instituciones (Vishmidt, 2016). Las obras de arte se exhiben en museos y se ofrecen a la venta en mercados de arte, que atienden a individuos adinerados y fundaciones privadas. Sin embargo, son necesarias instituciones públicas para certificar que un objeto es una obra de arte. Los

museos estatales y municipales incrementan el valor de mercado de un artista a través de sus exposiciones comisariadas, desde pequeñas muestras hasta grandes exposiciones individuales o enormes presentaciones en Kassel, Venecia o San Pablo. Este sistema está conectado con los medios de comunicación y las universidades, donde trabajan historiadores del arte, especialistas en estudios mediáticos y críticos culturales —personas como los autores de este volumen—. El Museu de Arte de São Paulo es una institución artística cosmopolita y de gran peso situada en medio de una metrópolis construida casi de manera paradigmática sobre el extractivismo, a saber, la deforestación de la Mata Atlántica para plantaciones de café. Es una institución privada sin fines de lucro con una amplia colección de arte latinoamericano y europeo. En 2023, una exposición individual de obras del artista yanomami Sheroanawe Hakihiwe se presentó junto al proyecto más amplio “Histórias Indígenas”. En la disposición actual del “Acervo em Transformação”, la exposición permanente, las cerámicas de la cultura precolombina de Marajó se exhiben al fondo del vasto espacio entre antiguas obras maestras europeas.

El papel de la institución artística es difícil de determinar. Debido a su historia, todo museo es en sí mismo, de una u otra manera, una institución extractivista. No está claro si la exhibición de la obra de Hakihiwe ayuda al pueblo yanomami en su lucha contra el etnocidio y el ecocidio. Si bien mostrar estas obras de arte genera atención —uno de los recursos más preciados del capitalismo afectivo—, no necesariamente conduce a la acción política. En cualquier caso, revitaliza el mercado del arte y su discurso. Quienes estén cansados de las mismas viejas relaciones sujeto-objeto del pensamiento y el arte europeos seguramente se sentirán inspirados a escribir nuevos ensayos, capítulos de libros y propuestas de investigación.

El examen de la estética del extractivismo considera estas tres dimensiones de la “estética”. En primer lugar, es una teoría del “conocimiento sensible”, o de la manera en que los mundos de vida son

sentidos y constituidos por los sentidos. En segundo lugar, es una teoría del arte que es en sí misma una praxis de extracción. Finalmente, es una teoría que se ocupa de las obras de arte constituidas como tales por la institución artística. Evidentemente, estos tres niveles emergen de manera híbrida, con distintos énfasis y tonalidades en diferentes obras y periodos. El ejercicio crítico sobre las obras puede centrarse más en un aspecto que en otro. En cualquier caso, resulta muy difícil imaginar obras relevantes que no toquen estos niveles. Al menos eso es lo que se observa en este libro: en cada capítulo vemos cómo las experiencias sensibles en contextos de extractivismo o pos-extractivismo son elaboradas y criticadas en obras y prácticas artísticas y, posteriormente, incorporadas de manera general y crítica en las instituciones. No solo eso: en un contexto mundial de “polícrisis” (o en un momento en que las polícrisis permanentes de la periferia finalmente alcanzan a los Centros, tras circular por todo el planeta), las prácticas artísticas que abordan cómo el extractivismo destruye y modela los mundos de vida no solo pueden generar atención pública. También pueden revelar y educar acerca de otras relaciones sumergidas entre los seres humanos y los seres otros-que-humanos con los que coexisten.

La estructura del libro

Los capítulos que siguen exploran la relación multifacética entre extractivismo y estética mediante el examen de una amplia variedad de disciplinas y medios artísticos, abarcando desde el temprano período colonial hasta la América Latina contemporánea. Los análisis comienzan profundizando en las dimensiones históricas y coloniales del extractivismo, explorando sus orígenes en la expansión colonial dentro de la historia de las ideas y de las ciencias sociales a través del concepto fundamental de Antropoceno (Chicote). Esta comprensión fundacional conduce a las estéticas modernistas y de vanguardia, examinando tanto las poéticas extractivas de la

literatura modernista (Amorim) como las sensibilidades decadentes de antiguas élites extractivistas tal como son representadas en el cine (Lopes). Ampliando el foco hacia la cultura visual, los estudios de medios y la performance, el volumen analiza luego el cine documental contemporáneo, centrándose en la relación entre paisaje y extractivismo (Etzold), así como en percepciones sensoriales alternativas y rituales acuáticos de sanación (Callsen). Dentro de esta misma categoría amplia, la etnografía audiovisual explora las tradiciones musicales de comunidades ribereñas y quilombolas (Vilas Boas), destacando su relación singular con territorios atravesados por prácticas extractivistas y no extractivistas. La colección continúa con una exploración de las artes y los archivos indígenas, en particular en lo relativo a la política de la memoria archivística y al cine indígena contemporáneo (Gil Mariño), así como a su intersección con perspectivas más amplias de la historia del arte y contraestéticas contemporáneas (Pitta).

En conjunto, estos textos oscilan entre la representación crítica de la destrucción sensorial provocada por el extractivismo y la construcción activa de sensibilidades alternativas y de relaciones no extractivas con el territorio. Ponen de relieve tanto el profundo impacto de las prácticas coloniales y neoextractivistas sobre los paisajes y las cosmologías, como la emergencia de expresiones culturales de resistencia arraigadas en cosmovisiones indígenas y en estrategias artísticas contracoloniales.

En “¿Cuándo empieza el Antropoceno?: Algunas observaciones sobre la modernidad temprana y el colonialismo”, capítulo de apertura del volumen, Gloria Chicote presenta una historia del concepto de Antropoceno desde una perspectiva diacrónica y transdisciplinaria. Al articular ciencias sociales y humanidades, explora las dimensiones geológicas, ambientales, económicas y filosóficas del término. En este análisis, el Antropoceno emerge no solo como una nueva era geológica posibilitada por el extractivismo en las Américas, sino también como un nuevo modo de sensibilidad: una forma

específica de percibir y sentir el mundo, forjada a partir de sus crisis climáticas y de la profunda historia colonial del continente.

Para articular esta perspectiva, Chicote comienza reconociendo una responsabilidad planetaria común, sin ignorar en ningún momento las enormes diferencias de culpabilidad basadas en la clase y la nacionalidad. A partir de allí, se adentra en la historia del concepto con un enfoque centrado en América Latina, estableciendo que “la conquista y la colonia [son] el punto de partida de una política extractivista que concibió esta parte del planeta como una de las periferias que serían proveedoras del centro”. Movilizando una serie de autores, demuestra cómo la idea de Modernidad está inextricablemente ligada a la invasión de las Américas. El continente queda así definido por la mirada del otro y por su explotabilidad: “América conlleva desde su origen una tensión interna en la puja por su visibilización como espacio de explotación, conjuntamente con su construcción como espacio fundacional...”.

Esta construcción ideológica fue respaldada por teorías acerca de la propia naturaleza del continente. Al ofrecer una breve historia del determinismo geográfico en el mundo hispánico, Chicote revela que las tensiones entre el ambiente y los seres humanos, hoy radicalizadas en el Antropoceno, ya preocupaban a los europeos, aunque en un sentido invertido. Podría decirse que hemos transitado irónicamente de un mundo en el que se creía que el ambiente ejercía una influencia determinante sobre el ser humano, a otro en el que la influencia determinante del ser humano sobre el ambiente se ha convertido en una realidad innegable.

Esta relación depredadora se materializa en un concepto central para el libro: el intercambio desigual. Chicote ilustra este punto al analizar lo que denomina el “antropoceno orgánico”: el proceso por el cual el intercambio colombino del siglo XVI enriqueció a Europa con especies biológicas y técnicas agrícolas, mientras empobreció y diezmó a las Américas mediante gérmenes, guerras y esclavitud.

Abrir el libro con este denso análisis histórico ayuda a ejemplificar la premisa central del volumen: que comprender las relaciones

subterráneas entre extractivismo y estética requiere un enfoque no solo multidisciplinario, sino también multinivel. El trabajo de Chicote muestra que el mundo de las Letras no se limita a representar a posteriori las transformaciones del antropoceno; con frecuencia participa activamente, ya sea legitimando la implementación de proyectos extractivistas o posicionándose directamente en su contra. La historia del arte, por lo tanto, es también una parte activa de la historia del antropoceno.

Como contrapunto a esta larga tradición de explotación, el ensayo señala nuevos horizontes al introducir reflexiones latinoamericanas sobre el Buen Vivir y los derechos de la naturaleza. Arraigadas en cosmovisiones indígenas, estas ideas cuestionan la visión binaria hombre-naturaleza y proponen nuevas ontologías y lenguajes de valoración territorial, ofreciendo un camino alternativo impulsado por movimientos socioambientales y comunidades originarias.

En el capítulo “Extractivismo y modernismo: el caso de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade”, Tomaz Amorim explora cómo el modernismo brasileño se originó en una sociedad definida por el extractivismo y, al mismo tiempo, lo sometió a escrutinio. Una vez más, la literatura y el arte no son entendidos como meras representaciones de prácticas extractivistas; moldean y examinan la manera en que el mundo es percibido bajo regímenes extractivistas. Amorim se refiere a estas relaciones como “subterráneas”. El artículo comienza identificando tres niveles de interpretación que revelan dichas relaciones: sociohistórico, socioliterario y metacultural. El nivel sociohistórico examina el contexto del texto en su sociedad y su tiempo; el socioliterario se centra en cómo los conflictos sociales se reflejan en el texto; y el metacultural describe cómo un canon literario es producido por las clases dominantes y sus mediadores.

Tras situar el modernismo paulista en su época y resumir la crítica actual, el capítulo ofrece una lectura matizada de su exponente más célebre, el poeta Oswald de Andrade, conocido por su *Manifesto antropófago*. Amorim analiza a Oswald como un intelectual que

opera en la periferia del “sistema-mundo”, distante pero simultáneamente en busca de acceso e intercambio con el centro de la cultura de vanguardia y con los orígenes de las mercancías industrializadas. En este contexto de “ideas fuera de lugar” (Roberto Schwarz), Oswald examina el enfoque extractivista de acceso al mundo. Para desarrollar este aspecto, el capítulo relaciona la obra de Oswald con la del más joven Carlos Drummond de Andrade, quien explora cómo el extractivismo —en la forma de la destrucción y el transporte de una montaña entera en su Minas Gerais natal— huele y se siente. A continuación, el capítulo aborda una cuestión central para la estética del extractivismo: ¿Oswald —y el modernismo brasileño, así como el arte moderno en general— simplemente extrae voces, gestos, sonidos e imágenes del mundo que el extractivismo destruye, integrándolos en el sistema del arte para producir una mercancía más destinada a la exportación? ¿O su obra es más compleja, denunciando y subvirtiendo la lógica extractivista en busca de un modernismo local, producido en relación con el territorio?

El capítulo opta por esta segunda interpretación, examinando extensamente un pasaje ambiguo de “Falação” y del “Manifesto Pau Brasil”: *“Uma sugestão de Blaise Cendrars: Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”*. Para Amorim, el “negro” de este pasaje “representa la posibilidad de otro modernismo. Se trataría de un modernismo que rompe con el futurismo y se dirige hacia el pasado, es decir, hacia lo ‘primitivo’ como destino y no meramente como origen, tal como hará poco después la antropofagia”. Así, el capítulo sugiere que la obra de Oswald puede entenderse como una “zona de contacto compleja” y que podría servir de guía en la situación planetaria actual de neoextractivismo, en la que la distinción entre periferia y centro, así como entre ideas situadas y desubicadas, ya no resulta tan clara.

En el capítulo “Mário Peixoto y otro modernismo”, Denilson Lopes analiza el legado de la película *Limite* (1931) para cuestionar la narrativa triunfalista que sitúa al modernismo de San Pablo

como un acontecimiento singular. La hipótesis central del autor, altamente relevante para este libro, propone la existencia de modernismos alternativos que han sido marginados por la crítica dominante. Uno de estos modernismos está vinculado a una sensibilidad histórica crítica y aristocrática fomentada por el declive del extractivismo —específicamente, el del oro en Minas Gerais y el del café en el valle del Paraíba—.

El foco de Lopes se sitúa en un estudio estético, o “poético”, del extractivismo, sin ignorar sus dimensiones económicas. Este enfoque revela un modernismo impactado por la decadencia, que da lugar a una expresión menos eufórica y más melancólica. Como afirma el autor:

Me interesa lo que ocurre después del fin del mundo, con las ruinas, con la recuperación gradual de la naturaleza, como un olvido del esplendor de antaño y la búsqueda de quizás otras formas no solo de morir sino de vivir, supervivencias, cuya memoria es fragmentaria y lacunar, seres menores, del declive, del olvido, hasta que tal vez ocurra un despertar o no.

Su preocupación no es, por tanto, evitar el fin del mundo, sino comprender la experiencia de quienes vivieron una especie de supervivencia tras el final de una era.

A diferencia de otros textos del volumen que dialogan con perspectivas indígenas contemporáneas y sus cosmo-percepciones no extractivas, el análisis de Lopes se distancia de posiciones “afroindígenas”. En cambio, el autor busca el punto de vista de miembros de élites decadentes que se convirtieron en artistas y que, al hacerlo, ofrecieron testimonios privilegiados. La premisa es que esta perspectiva constituye una parte fundamental de la ecuación para comprender las transformaciones estéticas en territorios marcados por el extractivismo. No se trata de cartografiar estrategias de supervivencia o reexistencia, sino de analizar testimonios de decadencia vistos desde su centro, no desde sus periferias. Este enfoque no representa una postura conservadora ni celebratoria, ya que el autor

sostiene que el origen social de los herederos de las oligarquías no implica una reproducción acrítica de sus posiciones de clase.

Este linaje artístico, según Lopes, también se manifiesta en formas no heteronormativas de sociabilidad. El autor destaca una red de intercambios que se asemeja más a “fraternidades gays” que a grupos insertos en instituciones oficiales. Se afirma que Mário Peixoto representa una estética y una historia artística queer —no activista, sino asociada a círculos de hombres de letras marcados por la timidez, la melancolía y un sentido del fracaso—. Debido a su aparente falta de relevancia política, esta comunidad suele ser pasada por alto, lo que hace que la investigación de Lopes resulte crucial para comprender modernismos disidentes.

Finalmente, este “otro modernismo” se caracteriza por el cosmopolitismo, un universalismo cristiano, la melancolía, un sentido de catástrofe y una fascinación por la lentitud de los paisajes devastados y de las pequeñas ciudades, en oposición a la velocidad de las metrópolis. Sugiere una modernidad rural, distinta de la mera modernización del campo. Al abrazar el fracaso y la inutilidad, este legado se diferencia tanto de la Antropofagia como del Tropicalismo, así como del regionalismo naturalista de la década de 1930, consolidando así su lugar singular en la historia del arte brasileño.

El capítulo de Jörn Etzold, “Poder elemental. La trilogía de los paisajes chilenos de Patricio Guzmán”, analiza el cine de Guzmán como un examen estético de lo que John Durham Peters (2015, p. 158) denomina los “medios elementales” o “fundamentales de la existencia”. Estos elementos incluyen el aire y el agua, así como los elementos presentes en nuestros huesos. Conectan los cuerpos humanos con el cosmos, pero también funcionan como recursos extractables. *Nostalgia de la luz*, la primera película de la trilogía, se sitúa en el árido desierto de Atacama, donde gigantescos telescopios exploran el cielo. En una escena, el astrónomo George Preston se toca la muñeca y dice: “Parte del calcio de mis huesos se formó poco después del Big Bang. Algunos de esos átomos están aquí mismo”. En un nivel elemental, el propio cuerpo forma parte de la historia

inimaginablemente larga del cosmos y del planeta Tierra. En la segunda película de la trilogía, *El botón de nácar*, Guzmán vuelve a mostrar los telescopios y afirma que, según los astrónomos, los cometas trajeron el agua —y con ella, la vida— a la Tierra.

Estas infraestructuras elementales están siempre presentes en las películas de Guzmán, en las que los seres vivos son mostrados en su relación material con el cosmos. Sin embargo, en Chile, como en el resto de América “latina”, estos elementos son también recursos extractables, y su extracción está impulsada por una economía global del crédito. Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Chile se convirtió en un laboratorio de la economía neoliberal y de la privatización de la totalidad de los recursos de la Tierra y del cosmos.

El capítulo compara así las películas de Guzmán con la teoría de Walter Benjamin sobre el capitalismo como un culto de acumulación incesante de deuda y culpa. Benjamin destaca la “ambigüedad demoníaca” de la palabra alemana *Schuld*, que significa ambas cosas. Un “nexo de culpa” (*Schuldzusammenhang*) también puede observarse en las películas de Guzmán, en las que el tiempo parece detenerse y hasta los elementos de la tierra están cargados de culpa. Este nexo de culpa no conoce el tiempo: Guzmán se describe a sí mismo como un insecto en ámbar, encapsulado para siempre en el momento del golpe de Estado. En las películas de la trilogía, los restos fragmentados de quienes fueron asesinados por el régimen de Pinochet reaparecen desde el desierto y el océano, de manera similar a los fantasmas del teatro barroco alemán que Benjamin analiza como una forma teatral que aborda los temblores del capitalismo temprano, la Reforma protestante y, como añade el artículo, la Conquista.

En *El botón de nácar*, sin embargo, Guzmán confronta este “nexo de culpa” con las cosmologías de pueblos indígenas patagónicos casi erradicados, a quienes denomina “nómadas del agua”. El artículo concluye trazando su relación con el cosmos e intentando conectarla con otro concepto de “naturaleza” presente en la obra

de Benjamin. Esta “naturaleza” no es un recurso cargado de culpa y de violencia atemporal; por el contrario, el ritmo de su decadencia es la felicidad.

El capítulo siguiente también examina ontologías acuáticas. En el ensayo “Después del extractivismo. Reflexiones sobre las estéticas materiales de la sanación acuática en el documental *À Cura do Rio* (2018) de Mariana Fagundes”, Berit Callsen analiza la película de 2018 y reflexiona sobre cómo, en contraste con la obsesión óptica del pensamiento europeo moderno, otras cosmo-percepciones no modernas involucran un espectro sensorial más amplio. Estas perspectivas alternativas pueden resultar fundamentales en procesos de sanación vinculados al agua, en particular como respuesta al extractivismo hídrico que afecta a los ríos brasileños.

Callsen cartografía la extensa extracción y contaminación del agua resultantes de la minería y de otras actividades extractivas, centrándose en el estado de Minas Gerais, Brasil. Señala tres episodios históricos de colapsos catastróficos de represas mineras que aniquilaron la vida humana y no humana dependiente de los ríos afectados. El impacto de estos acontecimientos trasciende la alteración física del paisaje; es también metafísico. Para muchas de las comunidades indígenas directamente afectadas, como los Krenak, el río es una entidad íntima y familiar. Su contaminación y muerte constituyen una forma de “pluvicidio”: el asesinato de un ser protector, descrito por los Krenak como un “abuelo puesto en coma”, y la destrucción de un repositorio vital de la memoria de la comunidad. En consecuencia, las actividades extractivistas transforman radicalmente las formas de vida, las experiencias y las sensibilidades en el sentido más profundo.

A partir del pensamiento indígena contemporáneo y de obras de arte, el análisis formula una crítica de la ideología occidental del progreso, especialmente en lo que respecta a su papel en la destrucción ambiental. La propia película se opone a tradiciones estéticas europeas dominantes, como la centralidad de la visión y la separación ontológica entre humanidad y naturaleza (como en el

concepto de “naturaleza muerta”). Mediante el uso de cámaras subacuáticas y de perspectivas que imitan vistas aéreas, la película de Fagundes y las obras del artista Denilson Baniwa abandonan estas convenciones para fomentar relaciones más sensibles y corporales con el territorio.

La parte final del ensayo demuestra cómo la película elimina “nociones de distancia, asimetría y alienación entre lo humano y lo no humano, restableciendo perspectivas multisensoriales y encarnadas”. En este contexto, la estética del extractivismo funciona de manera dual como veneno y como remedio: ayuda a cartografiar la cosmo-destrucción producida por el capitalismo extractivo y, al mismo tiempo, pone de relieve el potencial de sanación a través de prácticas estéticas, ya sean artísticas o, en un sentido amplio, ético-sensibles. Como afirma Callsen, “el proceso de sanación en estas secuencias se escenifica no solo como un reencuentro entre lo humano y lo no humano, sino también como una reconexión entre la dimensión material y la espiritual del agua en la cosmovisión indígena”.

En “La vida es un remanso (remolino): Cruzando sonidos, cuerpos y tiempos en el batuque de Ponto Chique en el río São Francisco, Brasil”, Pâmilla Vilas Boas presenta un ensayo que combina relatos etnográficos con su propia producción audiovisual en las películas *I Came from the Sand to Samba* (2023) y *Life is a Backwater* (2019). Su trabajo surge de su vinculación con músicos ribereños que practican el Batuque de Ponto Chique, ubicado en la región del Alto/Medio São Francisco, en el norte de Minas Gerais, Brasil. Estas imágenes sugieren, según la autora, cómo los batuqueiros y los habitantes ribereños de la comunidad de Ponto Chique han navegado a través de los tiempos, las crecidas y la tormenta llamada progreso. Vilas Boas explora la “batucada” como una práctica musical que conecta a los habitantes con su territorio y sus cosmo-percepciones. A través del análisis de las narrativas de sus interlocutores, cartografía acontecimientos reales impregnados de profundidad metafísica, vinculándolos con la práctica musical y reflexionando

autoetnográficamente sobre su propio trabajo como directora. La narración se desplaza entre los puntos de vista tradicionales de vaqueros y pequeños agricultores, la acumulación de métodos de producción y riqueza por parte de los terratenientes, y el impacto de los desastres climáticos en la historia de la región.

Este capítulo pone de relieve la transformación del territorio —y de las relaciones ontológicas y estéticas de sus habitantes— en mercancía. El ritmo de los tambores, con su continuidad, sus rupturas y sus vacíos, se convierte en una filosofía de la historia. Esta filosofía revela también relaciones recíprocas e intercambios con la tierra, que abarcan los ciclos de crecidas y siembra, y de siembra y cosecha. La circularidad de los intercambios entre las personas y el río es tanto económica como ontológica. Como afirma la autora: “En la cosmo-percepción de los ribereños, el dinero, el río, todas las cosas deben bailar, deben girar, resistiendo cualquier noción de inmovilización. A orillas del río, todo baila: las historias, los tambores, las canciones, el propio río y todos los demás seres, incluido el territorio”. A partir de ello, demuestra las similitudes entre la estructura musical de la batucada y la filosofía de la historia o cosmo-percepción de los ribereños, que define su relación con el río y el territorio. La conexión con el extractivismo se hace evidente en la deforestación causada por el agronegocio ganadero, que ha invadido todas las orillas del río São Francisco.

Este capítulo subraya dos aspectos inseparables de la investigación sobre la estética del extractivismo: en primer lugar, la reflexión sobre la producción artística vinculada a las percepciones de los creadores en territorios transformados por el extractivismo; y, en segundo lugar, la emergencia de estéticas no extractivas, es decir, modos de experimentar y “sentipensar” el territorio, ya sea arraigados en prácticas “tradicionales” y/o en invenciones artísticas contemporáneas. Ambos aspectos son, de hecho, inseparables: allí donde los modos de vida y las cosmo-percepciones han sido atacados, también ha habido resistencia a través de la expresión cultural. El estudio de los vestigios de estas tradiciones, de su

resurgimiento y de sus adaptaciones resulta de profundo interés para este libro. Como señala la autora: como los tambores en el batuque, “todo final es un comienzo”.

El aspecto temporal, que abarca temporalidades distintas de la mera extracción, es fundamental. Estas prácticas imponen también sus propias categorías estéticas. Para la autora, la “re-presentación” para los *batuqueiros* no es una imitación a posteriori ni una reducción ontológica, sino un proceso de actualización de acontecimientos pasados en el presente, transformando simultáneamente ambos. Así, a diferencia de la estética tradicional, no existe una separación entre esencia y representación; lo que se “re-presenta” es lo que ha sido y continúa siendo. “El término ‘re-presentación’ para el batuque significa mostrar fragmentos de sus ancestros, significando ‘estamos aquí, presentes’”.

“Ver y oír las prácticas de memoria audiovisual de los cines indígenas”, de Cecilia Nuria Gil Mariño, se sitúa en el contexto del “giro archivístico” en el campo audiovisual, problematizando la violencia, los silenciamientos y los borramientos históricamente perpetrados por las instituciones de la memoria. En contraposición a la noción de preservación como un gesto meramente técnico y supuestamente neutral, la investigación destaca la emergencia de una “ética situada” que articula cuidado, duelo y lucha política. En este escenario, el avance gradual de la autonomía técnica y estética de las comunidades —impulsado por proyectos pioneros como Video en las Aldeas (*Cinema nas Aldeias*) y CEFREC— ha permitido que cineastas indígenas cuenten sus propias historias. Estas producciones desestabilizan las teorías clásicas del archivo y del documental al proponer nuevas políticas de la memoria y de la circulación, que recientemente han sido reconocidas por festivales y premios internacionales.

El análisis profundiza en el giro epistemológico promovido por estas películas, que desafían las categorías de lo “archivable” al intentar preservar lo inmaterial, como las formas de hablar con la tierra o la performatividad del lenguaje. Huichaqueo propone una

distinción entre el documento cartográfico tradicional y la creación de “archivos vivos” y “memorias sensibles”, configurando una cartografía que esboza la memoria futura. En el plano estético, esta ruptura se manifiesta en el desplazamiento de la perspectiva antropocéntrica: el punto de vista de la cámara y el montaje revelan una multiplicidad de miradas provenientes de entidades naturales, donde la escucha opera como un ejercicio político y las imágenes emanan de la poesía como formas de habitar el mundo.

Por último, el audiovisual es comprendido en estas comunidades como una herramienta ambivalente de lucha y de cuidado, que actúa para denunciar genocidios y ecocidios y, al mismo tiempo, para promover la reparación histórica y la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones. En diálogo con el concepto de “archivos-cuerpo” de Leda Maria Martins (2021), el cine desafía la temporalidad lineal y asume una función terapéutica, o lo que Huichaqueo denomina “cine-medicina”. Esta postura redefine el papel del cineasta en relación con la historia, tal como lo expresa explícitamente el propio realizador: “La gente del museo dijo que yo era un curador indígena. Pero no soy un curador, quiero hablar de la sanación, del sanador, del sanador-curador. Sanar narrativas impuestas; sanar, ajustar narrativas que han hecho daño. Soy más bien un sanador” (Huichaqueo, en entrevista con Delfina Cabrera, 2025).

Finalmente, en el ensayo “Imaginarios contracoloniales: prácticas artísticas indígenas, representación histórica y reconfiguración de los archivos coloniales”, Fernanda Pitta analiza también la relación entre la historia colonial de los archivos y las prácticas indígenas contemporáneas que buscan contracolonizarlos. Traza un desplazamiento del extractivismo al neoextractivismo, caracterizado por una acumulación de recursos aún más brutal y por un aumento de la desigualdad, particularmente en países como Brasil, donde estas prácticas se expanden en lugar de disminuir. Este capítulo dialoga con las preocupaciones más amplias del libro al explorar el concepto de extractivismo cultural, profundamente arraigado en la historia colonial brasileña hasta el modernismo, y al cuestionar

si la transición económica al neoextractivismo implica también un neoextractivismo cultural. Esto ocurre en un momento en que las cosmologías y prácticas indígenas ganan visibilidad, pero en el que la agencia de sus artistas, curadores y pueblos sigue estando significativamente limitada. Pitta define sucintamente este dilema:

La trampa del neoextractivismo cultural consiste precisamente en transformar la diferencia indígena en materia prima para la renovación del sistema artístico, sin permitir que esa diferencia reconfigure verdaderamente los modos de producción, circulación e interpretación de las obras de arte.

Esto subraya la necesidad imperiosa de que el arte indígena descolonice de manera efectiva museos y archivos.

El ensayo se desarrolla en dos movimientos. En primer lugar, Pitta construye una historia de la representación colonial de los pueblos indígenas en las Américas, a la que denomina “regímenes de colonialidad visual”, a través de ejemplos de las bellas artes. Posteriormente, analiza la obra de dos artistas indígenas contemporáneos, Denilson Baniwa y Glicéria Tupinambá, demostrando cómo desafían las categorizaciones artísticas mediante estrategias y estéticas visuales contracoloniales. Las “rasuras” de Baniwa manipulan imágenes impresas con elementos del cómic y visualidades híbridas, fusionando el arte erudito con la expresión popular tanto en galerías como en redes sociales. La investigación de Tupinambá sobre la *borduna* integra objetos ceremoniales en los museos como esculturas contemporáneas, herramientas epistémicas y agentes relacionales. Como afirma Pitta: “Esta estética contracolonial no busca invertir la dicotomía simplemente elevando las obras indígenas a la categoría de arte. Más bien, cuestiona la arquitectura misma de esa categoría”. Su trabajo desafía de manera fundamental los cimientos de la historia del arte, abogando por un enfoque relacional, pluriversal y encarnado, en lugar de una mera inclusión. Proponen una historiografía insurgente: las rasuras de Baniwa funcionan como contra-archivos y las bordunas de Tupinambá

actúan como agentes cosmopolíticos. Esta historia del arte contra-colonial, arraigada en la negativa y en la memoria, se alinea con los llamados a la desobediencia epistemológica de pensadores como Silvia Rivera Cusicanqui y Nêgo Bispo, instando al rechazo de la lógica colonial y de los cánones universales en favor de genealogías estéticas diversas.

En un sentido más amplio, este ensayo, al igual que el libro en su conjunto, propone considerar qué podrían implicar estéticas no extractivistas o, en este contexto, una “historia del arte no extractivista”. Este proyecto requiere priorizar el liderazgo indígena y garantizar su participación en sus propios términos. El enfoque se centra en reconfigurar el mundo del arte más allá de la mera inclusión, para sostener múltiples sistemas de conocimiento y futuros indígenas. Plantea preguntas críticas sobre el conocimiento de los objetos, su ancestralidad, sus rituales y los futuros que posibilitan o impiden, enfatizando la soberanía por encima del estilo. El arte descolonial debe confrontar las violencias fundacionales, no limitarse a buscar inclusión. La obra de Baniwa y Tupinambá, profundamente arraigada en la comunidad y en la crítica, ofrece una historia del arte responsable ante estos legados. Sus prácticas representan una negativa a la visibilidad colonial y una afirmación de la futuridad indígena, transformando el arte en un método de reparación, relación y renovación.

En última instancia, este volumen contribuye a una reflexión conjunta sobre estética y extractivismo, tendiendo puentes entre procesos que a menudo permanecen aislados dentro de las humanidades y las ciencias sociales. Al desplazarse desde las raíces coloniales del Antropoceno hasta las “poéticas extractivas” del modernismo, y finalmente hacia prácticas contemporáneas que fomentan sensibilidades no extractivas, el libro no busca sistematizar un fenómeno planetario. En su lugar, ofrece un archipiélago de estudios de caso y herramientas críticas para acceder a la memoria sensible de los “cuerpos-territorios” que han sobrevivido a la maquinaria moderna del agotamiento. La originalidad de estos textos reside en tratar el

extractivismo como un rasgo estructural del sistema-mundo global, al tiempo que desentrañan las “relaciones subterráneas” entre el agotamiento de los recursos y la reconstrucción de los mundos de vida. Al centrar perspectivas indígenas, negras y queer, el libro trasciende la mera documentación de la destrucción: traza una zona de contacto en la que el arte, como epistemología de los sentidos, se convierte en un participante activo de la historia de la Tierra. De este modo, ofrece perspectivas renovadoras y vitales para imaginar futuros no extractivos en un mundo atravesado por crisis urgentes.

Bibliografía

- Albrecht, Glenn A. et al. (2007). Solastalgia: The distress caused by environmental change. *Australasian Psychiatry*, 15(1), 95-98.
- Albrecht, Glenn A. (2019). *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Andermann, Jens (2023). *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983). *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)* (Hans Rudolf Schweizer, ed. y trad.). Hamburg: Meiner.
- Bispo, Antônio (Nêgo) (2015). *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB.
- Bispo, Antônio (Nêgo) (2023). *A terra dá, a terra quer*. San Pablo: UBU Editora/Piseagrama.
- Boyd, David Richard y Hadley-Burke, McKenna (2021). *Sacrifice zones: 50 of the most polluted places on earth*. Victoria: British Columbia University Press.

- Bradley, Rizvana (2023). *Anteaesthetics: Black aesthesis and the critique of form*. Stanford: Stanford University Press.
- Campe, Rüdiger (2015). Kritik der Poetik, Theorie der Ästhetik: Zu einer Konstellation aus der Vorgeschichte des modernen Literaturwissens. En Andrea Allerkamp, Anselm Haverkamp y Michael Mayer (eds.), *Gegen/Stand der Kritik* (pp. 163-179). Zurich: Diaphanes.
- Clastres, Pierre (2004). *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*. Nueva York: Columbia University Press.
- Descola, Philippe (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Dudley, Kathryn Marie (1994). *The end of the line: Lost jobs, new lives in post-industrial America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Etzold, Jörn (2025). The Nambikwara Case. En Dorota Sajewska y Julia Schade (eds.), *Transforming the Anthropos(c)ene*, Insert #8. <https://insert.art/ausgaben/transforming-the-anthroposcene/the-nambikwara-case/>
- Federici, Silvia (2004). *Caliban and the witch*. Brooklyn: Autonomedia.
- Fraser, Andrea (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278-283.
- Galeano, Eduardo (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gómez-Barris, Macarena (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Guattari, Félix (1995). *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Vol. 1) (T. M. Knox, trad.). Oxford: Oxford University Press.

- Jaulin, Robert (1970). *La Paix blanche: Introduction à l'ethnocide*. París: Éditions du Seuil.
- Kant, Immanuel (1996). *Critique of Pure Reason* (Werner S. Pluhar, trad.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.
- Krenak, Ailton (2021). *Ideas para postergar el fin del mundo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kristeller, Paul Oskar; Summers, David y Grote, Simon (2014). Origins of aesthetics. En Michael Kelly (ed.), *Encyclopaedia of aesthetics* (Vol. 5, pp. 36-54). Nueva York: Oxford University Press.
- Kumerdej, Mojca (ed.) (2022). *New extractivism*. Liubliana: Aksioma.
- Lloyd, David (2019). *Under representation: The racial regime of aesthetics*. Nueva York: Fordham University Press.
- Marx, Karl (1906). *The Capital: A Critique of Political Economy* (Samuel Moore y Edward Aveling, trads.). Nueva York: The Modern Library.
- Marx, Karl (2004). *El capital: crítica de la economía política (Tomo I. El proceso de producción del capital. Libro III)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mitchell, Timothy (2011). *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*. Londres/Nueva York: Verso.
- New Daggett, Cara (2019). *The birth of energy: Fossil fuels, thermodynamics, and the politics of work*. Durham: Duke University Press.
- Peters, John Durham (2015). *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: Chicago University Press.
- Rama, Ángel (2019). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Editora Nómada.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (Zakir Paul, trad.). Nueva York: Verso.
- Scribner, Charity (2003). *Requiem for communism*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Svampa, Maristella (2018). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Editorial Universitaria/CALAS, Maria Sibylla Merian Center.
- Tsing, Anna L.; Deger, Jennifer; Keleman Saxena, Alder y Zhou, Feifei (eds.) (2020). *Feral Atlas: The more-than-human Anthropocene*. Redwood City: Stanford University Press. <http://feralatlas.org>
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Veltmeyer, Henry y Petras, James (eds.) (2014). *The New Extractivism: A post-neoliberal development model or imperialism of the twenty-first century?* Londres/Nueva York: Zed Books.
- Vishmidt, Marina (2016). Between not everything and not nothing: Cuts toward infrastructural critique. En Maria Hlavajova y Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the contemporary after 1989* (pp. 265-269). Cambridge, MA: MIT Press.
- Wallerstein, Immanuel (1974). *The Modern World System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nueva York: Academic Press.
- Yusoff, Kathryn (2019). *A billion black Anthropocenes or none*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zierler, David (2011). *The invention of ecocide: Agent Orange, Vietnam, and the scientists who changed the way we think about the environment*. Athens: University of Georgia Press.