



Territorio encarnado

Ejercicios de soberanía visual.
Visualidades, textualidades y estéticas situadas
en la producción artística indígena en Abya Yala

Miguel Rojas-Sotelo

Pedro Pablo Gómez, Editor Académico



Territorio encarnado

Ejercicios de soberanía visual.

Visualidades, textualidades y estéticas situadas
en la producción artística indígena en Abya Yala

Miguel Rojas-Sotelo



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB







UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Doctorado en
Estudios Artísticos

DEA-UD

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes ASAB

© Miguel Rojas-Sotelo

ISBN edición digital 978-958-787-457-0

ISBN edición impresa 978-958-787-456-3

Primera edición: Bogotá, marzo de 2023

Diseño, diagramación: Tangrama

Corrección de estilo: Hernando David Sierra Ordóñez

Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S.

Fotografía: Varios autores

Preparación editorial

Doctorado en Estudios Artísticos

Pedro Pablo Gómez. Editor académico

Dirección: Calle 13 n.º 31-75, sede Aduanilla de Paiba

Edificio Casa Zhar, 2 piso.

Teléfonos: (057) (1) 3239300 ext. 6640 / 6641

Correo electrónico: doctoradoartes@udistrital.edu.co

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo
por escrito de los editores.

Impreso en Colombia

Printed and made in Colombia

**Este libro se publica previa evaluación de pares:
dos pares externos y un par interno de la institución.**

—
Jóvenes Mizak, ante el abatido Gonzalo Jiménez de Quesada.

Plazoleta del Rosario (7 de mayo de 2021). Fotografía: Diego Martínez.

Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Catalogación en la publicación (CEP)

Rojas-Sotelo, Miguel

Territorio encarnado: ejercicios de soberanía visual. Visualidades, textualidades
y estéticas situadas en la producción artística indígena en Abya Yala / Miguel
Rojas-Sotelo; Pedro Pablo Gómez, Editor Académico. — Primera edición. — Bogotá:
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2023.

271 páginas: fotografías a color; 24 cm.

ISBN: 978-958-787-456-3 ISBN digital: 978-958-787-457-0

1. Indígenas de América del Sur — Arte 2. Antropología cultural 3. Interacción
cultural 4. Grupos étnicos. I. Gómez, Pedro Pablo, editor académico II. Rocha-Vivas,
coautor III. Sánchez Martínez, Juan, coautor IV. Urbina Rangel, Fernando, coautor.

305.898983: CDD 21 edición.

Colaboradores

Coautores

Miguel Rocha-Vivas. Pontificia Universidad Javeriana.
Juan Sánchez Martínez. University of North Carolina Ashville.
Fernando Urbina Rangel. Universidad Nacional (emérito)

Creadores visuales y performáticos

Iván Argote (Bacatá. Colombia)
Cornelio Campos (Purepecha. Mexico-usa)
Jeisson Castillo (Bacatá. Colombia)
Isaac Esaú Carrillo-Can (Maya Yucateco. México)
Tirsa Chindoy (Inga. Putumayo)
José Luis Cote (Bacatá. Colombia)
Domingo Cuantidíoy (Inga. Putumayo)
Benvenuto Chavajay (Maya K'achiquel. Guatemala)
Juan Obando Echeverri (Bacatá. Colombia)
Edison Quiñones Falla. (Nasa. Cauca)
Nelson Forý (Afro-Caribe. Colombia)
Benjamín Jacanamíjoy Tisoy (Inga. Putumayo)
Confucio Hernández (Uitoto. Amazonas)
Julieth Morales (Misak. Cauca)
Eliana Muchachasoy (Cametza. Putumayo)
Dioscoredez Pérez (Bacatá. Colombia)
Brus Rubio Churay (Bora-Uitoto. Perú)
Abel Rodríguez Muinane (Nonuya. Caquetá)
Rosa Tisoy Tandíoy (Inga. Putumayo)
Carlos Uribe (Medellín. Colombia)
Daniel Vaca (Bacatá. Colombia)

Comunicadores audiovisuales

Didier Chirimuscay. (Misak. Cauca)
Keratuma Domicó. (Embera Eyabida. Antioquia)
Olowaili Green Santacruz. (Guna Dule. Antioquia)
Luis Trochez Tunumbalá (Misak. Cauca)

Nota. Todas las imágenes son de propiedad de los creadores.
No reproducir sin previa autorización de ellos o sus representantes.

Tabla de contenido

- 10 **Agradecimientos**
- 12 **Introducción. Territorio encarnado.**
Ejercicios de soberanía visual

20 **Parte I**

- 21 **Geografías inscritas, re-escritas e imaginadas**
- 34 **Tierra, semilla camino – feminidad**
- 47 **Sur de aguas y leyendas del hoy**
- 67 **Espacios intersticiales**
- 83 **Edinson Quiñones: “la intención comienza desde la semilla” Por Juan G. Sánchez Martínez**
- 89 **Nadie nos borrará la sonrisa. Reflexiones sobre los *Palimpsestos* de José Luis Cote. Por Miguel Rocha-Vivas**
- 94 **Violencia, autonomía, sanación y borramiento decolonial**
Sanar la herida colonial
- 108 **Juntanzas**

118 **Intermedio**

- 119 **INGESTA. Archivo digital/encarnado:**
Uaira Uaua (Benjamín Jacanamijoy Tisoy)
Ser planta
Comer planta
Conocer planta. Ingesta, color, textura, imagen
Pagar planta. Escritura y representación

142 Parte II

143 **De lo ancestral en el arte. Fernando Urbina Rangel y el ángel de la otra historia**

Espectadores de un museo vivo

El espectáculo de pasado. Futuralidades

165 **Horizontalidad y lo común. Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía**

Arte, nación y ciudadanía. Re-existiendo en el continuo presente

Monumentos y fabulaciones en Colombia

Fabulaciones, escucha y diálogo intercultural

200 Epílogo

201 **Una aproximación a una genealogía del arte y literatura indígena en Colombia**

I. El árbol de la abundancia. Por Miguel Rojas-Sotelo

Cronología (aproximada)

II. Bocetos cronológicos y documentales.
Por Miguel Rocha-Vivas

258 **Referencias**

Agradecimientos

A los participantes de las Mingas de la Imagen que, desde el año 2016, han hecho posibles encuentros en los que el desaprender académico se acompaña con el aprender encarnado. La lista es muy grande para dar cuenta de toda una red solidaria y colaborativa que hoy actúa en múltiples espacios tanto del territorio colombiano como de otras comarcas de Abya Ayala.

En particular, a mi colega y amigo Miguel Rocha Vivas, incansable operador cultural, intelectual y colaborador solidario, que, desde UNC-Chapel Hill y luego desde la Universidad Javeriana, ha posibilitado muchos de estos encuentros. Al Cultural Conservancy y la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en particular, a Pedro Pablo Gómez. A los amigos y compas, que desde los años noventa, han creído que nuestras historias son muy estrechas y que es necesario llenarlas de otras voces; a Andrés, Federico, Rodrigo, Carlos, Vladimir, Fernando, César, Darío, María Elvira, Jaime, Roberto, Abel (Mogaje), María Clara, Julián, Arlan, Rosita y tantos otros y otras. A mis mujeres, Maritza (mi madre), Dalia (mi esposa y compañera), Alegría (mi hija), por su cuidado y amor. A Joel, fuerza vital y crítica, y a Héctor (el taita), por su guía y ejemplo (y por todo, mi viejo amado). A mi familia (nuclear y extendida), que de la tierra vienen. Como aquellos con los que crecimos.

¡Seguimos!



Introducción. Territorio encarnado. Ejercicios de soberanía visual

Este texto es el resultado de múltiples reflexiones en las que cultores del mundo indígena de Abya Yala se encuentran en diálogos interculturales. El texto es plurivocal, múltiple y colectivo.¹ Su autoría no es única pero comunal, no se puede escribir sobre estos fenómenos de forma aislada y, por ende, se compromete también el cuerpo, pues es de esta forma, activa y participativa, desde donde se producen estas reflexiones. Es una reflexión encarnada, performativa, participativa y, de cierta forma, liberatoria, que intenta mostrar la emergencia de formas situadas de producción cultural en el mundo indígena. Con énfasis en prácticas visuales, audiovisuales y textuales particularmente en el territorio colombiano, también en otros territorios de Abya Yala.

Mi visión personal, al ser un sujeto andino que trabaja desde una institución académica en los Estados Unidos —de entrada y salida a la región—, en particular interesado en el nexo entre raza, medio ambiente y las humanidades, es hacer énfasis en tres áreas superpuestas: 1) teoría crítica holística (un regreso a las humanidades), específicamente la unión de los estudios críticos naturales y culturales; 2) la pedagogía crítica, en particular la fusión de las pedagogías de los estudios naturales y culturales, incluidos los esfuerzos para reconocer la enseñanza como acción y la expansión del aula como un campo de oportunidades y descolonizar el aula a través de encuentros interculturales y educación ambiental; 3) el renacimiento cultural, la lucha por la madre tierra, la conservación cultural y natural, incluido el análisis crítico de la gestión de recursos, la relacionalidad y la evaluación del ciclo de vida. La tarea principal de esta visión ha sido fomentar el accionar crítico sobre, en, de, desde y dentro de estos tres aspectos por igual. Sin embargo, en el futuro, busco hacer un esfuerzo cada vez mayor para pasar de la ecocrítica a la ecoacción, para movilizar un cambio (radical) “sobre el terreno”, al reforzar el trabajo sobre nuevas y diversas fuentes de conocimiento (el archivo encarnado), difundir contranarrativas a la matriz colonial del poder, permitir que voces humanas, no humanas y más allá de lo humano se expresen

1 *Abya Yala* significa literalmente “tierra en plena madurez” o “tierra en florecimiento”. Es el nombre más antiguo hasta ahora conocido referido a un territorio americano en lengua kuna (guna dule). Este es el término utilizado por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el continente americano. En 1977, el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas admitió como nombre del continente “Abya Yala” para identificar a las tierras colonizadas desde el siglo xv por europeos, a las que luego llamarían América. Etimológicamente, en kuna *Yala* significa “tierra o territorio”. *Abia* significa “agujero de la sangre”, “madre madura”, “virgen madura” o “tierra en plena madurez”.



Figura 1. Isaac Esaú Carillo-Can (2014). Uj' [Performancia, parte del simposio Indigeneity | Decoloniality | @rt, Durham, 2014]. Fotografía del autor.³

abiertamente, con la esperanza de (re)construir comunidades y lugares posibles y dignos para la vida. Esto, por supuesto, no es una empresa pequeña.²

En las cosmovisiones indígenas de las Américas, la concepción del *tiempo lineal* no corresponde con su experiencia vital y relacional. Para los mayas de Mesoamérica, por ejemplo, lo que está al frente no es el futuro, sino el pasado (los ancestros), lo que se ve es la experiencia vivida en conteos de largo aliento (cada ciclo largo, el *baktun* es de alrededor de 394,26 años, 144 000 días). Así, el futuro no existe de la misma forma que no se puede ver por la espalda (Álvarez, 1997, p. 91). El escritor y artista maya yucateco, Isaac Esaú Carrillo-Can (1983-2017), en su *performance Uj'* (2014), presenta esta dicotomía. Al iniciar el evento, Carrillo-Can está vestido con una indumentaria urbana, hace un movimiento y con un canto (en maya) empieza a caminar hacia atrás, saca lo que carga en sus bolsillos (el pasaporte, el teléfono, el reloj, el dinero) y va dejando un rastro en el suelo con ellos. Luego, uno a uno abandona sus prendas de ropa y con ello todo contacto con el mundo occidental. Camina despacio y en el espacio demarca los cuatro puntos cardinales (oriente, *lik'in*; norte, *xamam*; occidente, *chik'in* y sur, *nohol*) mientras canta, en maya, canciones de cuna (las que cantaba su abuela) y cuenta historias de origen.

2 Algunas de estas reflexiones se derivan del lúcido ensayo de Rich Hutchings titulado: "Understanding of and Vision for the Environmental Humanities." *Environmental Humanities* (2014) 4 (1): 213-220).

3 *Uj* traduce del maya "collar de luna". Lingüísticamente se refiere a la tercera persona del singular, *leti* (que es andrógino, pues no tiene género).

En el caso de Carrillo-Can, este gesto es como un desprendimiento. La idea de futuro no existe, solo está el presente en conexión directa con el pasado. En el *Angelus novus*, Walter Benjamin describe cómo las fuerzas del progreso impulsan al ángel de la historia hacia el futuro. Este mira hacia atrás al dejar una estela de destrucción a su paso (Gandler, 2003).⁴

Desde acciones enraizadas y contextuales muchos creadores visuales amerindios contemporáneos usan el nuevo arsenal mediático para activar espacios donde el acto creativo se cruza con el evento cultural, incluso con consecuencias de tipo jurídico. En este texto se exploran ejercicios de “soberanía visual” en los que se construye una geografía solidaria y se presenta un grupo de (eco)productores culturales multi-generacionales de estirpe intercultural. Sus prácticas de tipo situado y relacional se asocian al espacio de lo visual, lo performativo y lo documental o lo que Luis Millones (2003) llamaría una producción que parte de la *ciudad india* (iletrada) a la *ciudad indiana* (meta-letrada).⁵ El escritor nativo americano cree, Craig Womack (1999), al referirse al arte indígena, hace la distinción que este no es puramente estético, arte por el arte, más bien, este llama a invocar, a evocar, a crear desde, en y sobre la comunidades donde se habita.

La visualidad moderna/colonial borró la capacidad de lectura de la producción material de las comunidades originarias, que no contaban con el concepto (*A*)rte de occidente o el de *archivo* (la base de la episteme moderna/

4 Isaac Esa. Carrillo-Can (1983-2017), premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas 2010, escritor y artista indígena maya, de Yucatán (México). En su novela, *Danzas de la Noche | U yóok' otilo'ob áal'ab*, Carrillo-Can desarrolla esta noción de *estar mirando al pasado*. En su *performance Uj'* (2014) Carrillo-Can se desprende de todo vínculo con Occidente (ropa, documentos, etc.) y camina hacia atrás mientras cuenta historias que le relataba su abuela. Mientras caminaba decía también, “yo habito en mi lengua...” Ver el *performance* en: <https://www.youtube.com/watch?v=YLLhXBLdhGs>

5 Los textos legibles que nos han llegado de las altas culturas mesoamericanas y andinas, tales como el *Popol-Vuh*, los libros del *Chilam Balam* y la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y Buen gobierno* (1615), entre otros, han sido mediados debido a que cronistas españoles e “indios letrados” los reescribieron durante el periodo colonial. La traducción del *Popol-Vuh* es del español Padre Ximénez, la *Relación de las cosas del Yucatán* fue una obra escrita/armada por el obispo Diego de Landa y el trabajo de Poma de Ayala fue escrito en castellano, perdido por tres siglos y reencontrado en un archivo europeo a principios del siglo xx. Luis Millones, “Los santos patronos: de la ciudad india a la ciudad indiana” en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos* (2003), editado por Boris Muñoz y Silvia Spitia. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericano, pp. 267-287.

colonial), formas endógenas de representación —estelas, tejidos, cerámicas, ideogramas, petroglifos, cultura material situada y arquitecturas quedaron perdidas en traducción—. Muchas de las comunidades originarias basan sus prácticas de archivo en formas incorporadas, no necesariamente mediante una escritura ortográfica (que va directamente al cuerpo individual y social), continúan con el uso de la oralidad y una visualidad múltiple basada en prácticas de producción de cultura material —cerámica y tejido que son de carácter ideográfica y funcional.

Womack (1999) nos recuerda que “en la cultura dominante, el término intelectual indio es un oxímoron. Sin embargo, hemos producido textos intelectuales escritos durante siglos, sin mencionar que el conocimiento intelectual de base indígena es una parte tan importante de la tradición oral” (p. 14). En el año 2018 y como parte del encuentro internacional de literaturas y artes amerindias (EILA V) se realizó la exposición *Soberanía Visual*, la cual presentó un número de ejercicios culturales, desde las artes visuales.⁶ Estas producciones pueden catalogarse en palabras de Pedro Pablo Gómez (2016) como de “frontera estética”, debido a que están en tensión con conocimientos hegemónicos de la modernidad y en relación con conocimientos ancestrales. Así, desde historiografías críticas, se dan otras formas de inscripción y archivo. *Soberanía Visual* se construyó con base en un número de diálogos interculturales-visuales con respecto a asuntos como la identidad, el género, la geografía (el territorio), el poder, la representación, las artes populares, la naturaleza, lo humano y no humano, entre otros temas. En su mayoría, los artistas presentaban una estrecha relación con el territorio(s), las plantas, el cuerpo(s), lo no humano y lo más allá de lo humano, la frontera económica (el extractivismo) y la resistencia cultural en busca de soberanía tanto individual como del cuerpo social desde una perspectiva de estética de(s) colonial, una que reconoce la matriz colonial del poder y actúa desde sus grietas y fronteras.

Este libro está dividido en tres partes. La primera aproxima la producción artística contemporánea en el hemisferio, que históricamente ha sido leída en clave posmoderna como la *modernidad del sur* (Craven, 1996; Ramírez,

6 Esta exposición fue gestada, organizada y montada por Miguel Rojas-Sotelo y Miguel Rocha Vivas. Angie Puentes hizo la coordinación administrativa y Rodrigo Rojas-Sotelo fue el productor de montaje. La participación de María Sol Barón y la facultad de Artes de la PUJ fue importante para su desarrollo.

2004; Giunta, 2001),⁷ desde la llamada *opción de estética de(s)colonial* (Ferrera-Balanquet, 2011; Gómez, 2016; Mignolo, 2009 y 2010; Rojas-Sotelo, 2008). La opción de estética de(s)colonial interviene en espacios hegemónicos, en una galería de arte dentro de una universidad, intentando hacer lecturas críticas institucionales. También, ampliando el horizonte de los cánones estéticos tradicionales y vanguardistas, al desplazar éstas prácticas al territorio mismo de donde se originan.⁸ Esta sección presenta la exhibición *Soberanía Visual* como eje de lectura, la cual contó con la participación de diecisiete artistas de múltiples naciones amerindias y comarcas de *Abya Yala* y buscó poner en sintonía la producción visual con una crítica social y académica. Esta se llevó a cabo como parte de un encuentro de oralitores en el marco del quinto encuentro de literatura y arte amerindio (EILA V) celebrado en Bogotá en el año 2018. Tanto como la exposición, esta parte del texto funciona como un viaje por los territorios expandidos de producción visual y audiovisual de este grupo de culturas, incluye reflexiones de muchos de los artistas participantes y colaboraciones que intentan construir sobre una nueva generación de artistas indígenas presentes y actúa en múltiples espacios tanto domésticos como públicos. Además, invita a otros autores, Juan Sánchez Martínez y Miguel Rocha Vivas, a complementar el ejercicio crítico con lecturas participativas de obras de otros creadores.

Un intermedio introduce el giro “bio-centrico” bajo el título “INGESTA. Archivo digital/encarnado: Uaira Uaua (Benjamín Jacanamijoy Tisoy)”. Esta sección presenta la serie del artista titulada “En búsqueda de la flor del vientre” (2019-2021) en clave histórica y deja en claro que este no es un giro paradigmático nuevo, es más bien una extensión de formas de vida situada donde conocimientos no mediados por el archivo moderno se mantienen en el cotidiano de comunidades indígenas del sur de Colombia.

7 Presentado en el simposio organizado por MOLAA, MALI y el Getty Institute, “Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century”, en el año 2011, en Los Ángeles y Lima. Con la participación de los historiadores y teóricos más representativos del arte latinoamericano del momento y curado por Cuauhtémoc Medina, Andrea Giunta, Natalia Majluf y Gerardo Mosquera. El resultado fue una puesta en escena convencional de las perspectivas de línea hegemónica e institucional.

8 De esta forma, luchas, rebeliones e insurgencias crean mundos bizarros y formas de re-existencia, donde el orden (*logos*) y el caos (*natura*) se hacen uno (Albán-Achinte, 2006; Rojas-Sotelo, 2004, 2016).

La segunda parte explora la historia, memoria y construcción de nación. Se basa en una serie de diálogos y encuentros con el filósofo, poeta y etnógrafo visual Fernando Urbina Rangel, uno de los precursores del estudio del arte rupestre (petroglifos y pictografías) amazónico, además del conocimiento mítico indígena del Amazonas en Colombia. La reciente atención dada al arte rupestre de lugares como la serranía del Chiribiquete y La Lindosa, en Colombia, se basa en la vena expedicionaria y el frenesí moderno de descubrir, nombrar y capturar culturas milenarias ubicadas en un lugar alterno al civilizado y fuera del registro histórico. La reflexión intenta ampliar el debate más allá del espacio netamente arqueológico (datación y catalogación), de archivo y museo (simbólico de la modernidad); se pregunta quiénes eran (o son) esos artistas indígenas que produjeron semejantes murales a través de los siglos, además de su audiencia. Lo que es cierto es que han ejercido prácticas de representación soberanas en el espacio público (en los tepuyes sagrados del Amazonas), en una suerte de museo expandido del bosque y el río, lugares de gran significación (sagrados) para las comunidades relacionales. Estos artistas, además de romper con las ideas de tiempo y espacio, la idea del *valor* y de *formas de lectura* —narraciones lineales constitutivas de la modernidad/colonialidad— nos dejan entrever no solo su dependencia al territorio y las criaturas que en él habitan, sus ritos (cosmogonía) y producción de cultural material, también dan cuenta del momento de ruptura generado por la llegada del invasor. Esta sección recoge el trabajo relacional de Urbina Rangel, que por cinco décadas ha aportado tanto crítica como sensiblemente a un estudio participativo, uno cercano a la creación conjunta. A partir de los encuentros con comunidades y el registro de petroglifos y arte rupestre, Urbina Rangel se hace preguntas fundamentales sobre el habitar el territorio y dar sentido a nuestra presencia en él. Estas reflexiones brindan claves sobre la relación de comunidades contextuales-ancestrales con sus territorios y sus formas de producción de conocimiento y archivo (en el territorio mismo).

Esta sección da paso a una reflexión crítica sobre cómo se concibe la historia y la memoria en la actualidad, en relación con las recientes acciones de horizontalización-radical como resultado de la caída (forzosa o remoción institucional) de monumentos en el marco de la emergencia social en Colombia de los años 2020 y 2021. Esta sección explora las fuerzas iconoclastas y busca poner en diálogo estas acciones con otras, que podríamos denominar *de(s)coloniales*, en el marco de movimientos como “las vidas negras valen” (*Black Lives Matter*), que buscan procesos de re-escritura de la historia moderna, acceso a las líneas hegemónicas de tiempo y el diálogo interétnico e intercultural.

La tercera parte funciona como epílogo. Esta sección presenta un primer ejercicio que brinda una aproximación a una genealogía de la producción artística, tanto visual como textual, de los pueblos indígenas en Colombia. Los autores del ejercicio dejamos en claro que, si bien es lineal-histórico, reconoce la dimensión de historia incorporada de estas prácticas culturales e intenta traerlas a espacio académico como otras fuentes para una comprensión crítica de la historia en Colombia. Dejamos claro que, si bien es una primera aproximación, también busca expandir los horizontes de las disciplinas artísticas, pues no podemos concebirlas en silos. Aquí los productores culturales —pues la definición de artista (escritor o artista) no es suficiente— funcionan en múltiples registros, lo escritural, lo visual, audiovisual, lo intelectual, lo oral y aural, y el ejercicio los pone en diálogo.

Parte I

Geografías inscritas, re-escritas e imaginadas

Es de común conocimiento lo problemático de la relación entre las naciones amerindias y los puntos cardinales modernos. Para ellos, el oriente (este) era más importante que el norte, que se hizo hegemónico por las condiciones geopolíticas de la modernidad: el uso de la brújula, el diseño de mapas, la ubicación de Europa y luego los Estados Unidos en la creación de una idea-mundo, la estandarización de la ciencia, etc. La tierra tiene tres polos en su parte superior además de un polo ecuatorial. Al norte, existen un polo geográfico, que es donde el eje de rotación del planeta se cruza con la superficie, el Polo Norte, y, finalmente, el polo geomagnético, que es la ubicación que mejor se adapta a un dipolo clásico. Este último fue identificado por primera vez en la década de 1830 por el explorador James Clark Ross, quien se encontraba en Nunavut, un territorio Inuit autónomo en el nordeste canadiense. Sin embargo, este polo geomagnético se está moviendo, no es estático. Como no es estática la posición del sol respecto a la tierra. Lo que es cierto es que el sol (en su tránsito este-oeste en relación con el polo ecuatorial, también en movimiento) es el dios supremo para comunidades agrarias y civilizaciones premodernas o no occidentales o esas bajo la sombra del poder euro-norte americano. Este determina el nacimiento del día y la configuración del territorio. En su libro *El hombre y la Tierra: naturaleza de la realidad geográfica* (1952), el geógrafo francés Eric Dardel va a la etimología griega para señalar que el término *geografía* “sugiere que la tierra es una escritura por comprender, el espacio geográfico tiene horizonte, forma, color, densidad. Es sólido, líquido o aéreo, ancho o estrecho: limita y resiste [...] La tierra es un mundo por descifrar” (López Silvestre *et al.*, 2013, p. 56).

Esta *geograficidad* es también incorporada, pues su narración es resultado de las relaciones entre cuerpo (individual/social) y el territorio. El territorio es cuerpo y el cuerpo es territorio, así se conceptualizó en el proceso participativo dentro del proyecto de Soberanía Visual. El uso de la oralidad, la visualidad y la corporeidad son atractivos entre los pueblos originarios de *Abya Yala*, en parte porque muchos basan sus prácticas de archivo en formas incorporadas, no necesariamente mediante una escritura ortográfica.¹ La visualidad colonial borró la capacidad de lectura de otras formas

1 *Abya Yala*, en lengua kuna, significa: “tierra en su plena madurez” o “tierra de sangre vital”, es el nombre usado por el pueblo Kuna para referirse al continente americano antes de la llegada de Colón. El líder Aymara boliviano, Takir Mamani, defiende el uso del término en las declaraciones oficiales de los órganos de gobierno

de representación —estelas, códices, tejidos, cerámicas, ideogramas, petroglifos y arquitecturas—, las cuales quedaron perdidas en su traducción. El sol nace al oriente y sigue siendo el gran protagonista cuando, a finales de junio, los pueblos originarios de los Andes, chilenos, argentinos, bolivianos, peruanos y ecuatorianos, reciben y celebran un nuevo año solar. El *We Xipantu* o *Nquillatún* (término mapuche que significa “año nuevo” o “salida del nuevo Sol”) o *Inti-raymi* (festival del sol en quechua) es el festejo más importante de los pueblos originarios del hemisferio sur.² Los incas adoraban a Inti porque sabían que el Sol daba mediante su energía alimento fotosintético a sus tierras. Se fundaron templos del sol en todo el Imperio, siendo el más importante el de Cuzco, llamado *Coricancha*. Inti era el dios sol, fuente de toda riqueza, rey del cielo, de las plantas y el universo. En su búsqueda por El dorado, Gonzalo Jiménez de Quezada llegó a Bacatá donde lo único que encontró fue un templo del sol hecho de madera y paja, el cual saquearon y quemaron en pocas horas, además de grandes cultivos de maíz (zea mays, los nahuas de Mesoamérica lo llamaban *Centli* y durante su propagación por el continente americano adquirió nombres como *choclo*, *jojoto*, *corn*, *milho*, *elote* y *maíz*) que con sus hilos dorados, movidos por la luz, hacían ver el altiplano, la sabana, como un plato de oro, el verdadero dorado.

La exhibición titulada *Soberanía Visual* se realizó en la ciudad de Bogotá (Bacatá), en el marco de EILA V, el Encuentro Intercultural de Literaturas y Artes Amerindias en el año 2018. Se realizó en la sala Arango del edificio de Artes de la Universidad Javeriana y su basamento curatorial fue el texto del mismo título que ganó el premio nacional de crítica y ensayo sobre arte en Colombia en el año 2016-2017.³ Sin entrar a debatir el espacio mismo de exhibición, de tipo convencional, pues se llevó a cabo en una galería de arte (un contenedor o caja blanca) o el papel de la institución (universidad jesuita con

de los pueblos indígenas, argumentando que “colocar nombres extranjeros en nuestras aldeas, nuestras ciudades y nuestros continentes equivale a someter nuestra identidad a la voluntad de nuestros invasores y sus herederos”.

- 2 Según su latitud, existen pequeñas diferencias en la fecha y la hora de las celebraciones que también conectan a las comunidades de la diáspora en todo el continente. Los mayas en Mesoamérica también usan el sistema de calendario solar; el ciclo Haab es de 365 días y celebra cada año nuevo aproximadamente en julio en Yucatán (Sac Ha ‘, Cha’a Chac y Wajkol) y Guatemala (durante el mes corto Wayeb).
- 3 Usé el dinero del premio para invitar a diecisiete artistas (indígenas y no indígenas) de múltiples naciones y regiones amerindias de Abya Yala a *Soberanía Visual*. La muestra se llevó a cabo entre abril-junio de 2018 como parte de EILA V y también gracias a la Universidad Javeriana y el proyecto Mingas de la Imagen. La exposición se montó como un territorio. Lo que sigue es un viaje a través de algunos de sus trabajos.

una historia particular) y su relación con procesos de evangelización y borrado colonial que, desde 1604, se dieron con la entrada de la Compañía de Jesús al territorio (y su posterior salida y re-entrada al país), entre otros, usaremos este dispositivo como marco de referencia. La sala era al mismo tiempo un laboratorio donde las disciplinas de las llamadas “bellas artes” se encuentran y un espacio académico/crítico de formación de nuevos artistas de la clase media colombiana se da de forma orgánica.⁴ El edificio, toda una puesta arquitectónica en escena, se encuentra enclavado a la base de la cordillera que delimita el altiplano andino (donde se ubica la capital colombiana) al oriente. Desde la sala, se perciben los cerros tutelares de Bacatá y un poco más allá se encuentra el páramo, el Parque Nacional Natural Chingaza, un tesoro natural y cultural del centro de Colombia. El encanto de sus montañas guarda secretos y pensamientos heredados de los Muísca y los Guayupes, pueblos indígenas que resguardaban este territorio. Así como de comunidades campesinas que han habitado la región por siglos. *Chingaza*, que en lengua muisca significa ‘montaña del dios de la noche’, es en la actualidad una reserva estratégica de agua que cubre once municipios, siete del departamento de Cundinamarca: Fómeque, Choachí, La Calera, Guasca, Junín, Gachalá y Medina, y cuatro del departamento del Meta: San Juanito, El Calvario, Restrepo y Cumaral. Sus

4 Es importante destacar el apoyo que la Pontificia Universidad Javeriana ha dado a los procesos de construcción intercultural en el presente, en particular con respecto al colectivo Mingas de la Imagen. La exposición *Soberanía Visual*, al igual que la sede de EILA V, fue en parte financiada por la universidad, el Departamento de Artes, la Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura y apoyada por la Vicedecanatura del Medio y directivas de la Universidad. El papel del Centro Ático de la PUJ ha sido importante en la emergencia de una generación de productores audiovisuales de los pueblos y su aporte editorial se empieza a consolidar con colecciones como la del Centro de Estudios Ecocríticos e Interculturales. Además, vale la pena mencionar que un grupo importante de profesores e investigadores trabajan en temas relacionados desde múltiples disciplinas y el apoyo sostenido a estudiantes indígenas provenientes de muchas regiones del país. Si bien la participación de la Compañía de Jesús, en tanto evangelizadora y creadora de un orden europeo en la Américas, está bien documentada. También se reconoce cómo el sistema misionero jesuita buscó introducir el cristianismo y un modo de vida europeizado, integrando varios de los valores culturales propios de mundo indígena y estaba basado en el respeto de la persona y sus tradiciones grupales, hasta donde estas no entrasen en conflicto directo con los conceptos básicos de la nueva fe y de su idea de justicia. Ver: Salcedo, S.J. Jorge Enrique. *Las Misiones Jesuitas en Colombia: las regiones de Casanare y Meta en el siglo XVII y XVIII*. IN Marzal, Manuel María & Tua, Sandra Negro (1999). *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.



Figura 2. Páramo de Chingaza. Foto de autor.

ecosistemas predominantes, bosques altoandinos, subandinos y páramos, son refugio de majestuosos frailejones y paisajes llenos de fauna y flora.

En sus series de ilustración natural (un tipo de bodegón o naturaleza muerta), hechas en carboncillo sobre papel de algodón, cerámica e instalación, Jeisson Castillo (1994) no solo recrea esta geografía con bosques imaginados de frailejón, también construye narrativas en las que ilustración científica y economía coluden. Castillo hace además una demanda directa a la amenaza del extractivismo en territorios ancestrales y naturales y a la monetización de la madre tierra. Esta alusión directa se da en sus procesos de repetición, que, por un lado, están relacionados con formas de producción de cultura material (dibujo y cerámica). De forma crítica, Castillo reproduce frailejones, a mano, en una desesperada lucha contra los procesos de desmaterialización de la obra de arte, en respuesta muda a la pérdida de aura anunciada por Walter Benjamin. Simultáneamente, en contraste con las economías de escala y la reproductibilidad de imágenes en el presente y que en su obra está representada por el uso de las “monedas doradas” que con la impresión de un frailejón en el reverso de la de moneda cien pesos

impresa por el Banco de la República de Colombia, refuerzan la idea de una economía extractiva de escala industrial.⁵

Para su instalación *CHINGAZA*, Castillo usa seis mil seiscientas monedas instaladas directamente a la pared para escribir el nombre de este páramo. Por su construcción manual, su ubicación (hacia el nacimiento del día, el oriente), su color (dorado) e iluminación, se establece una relación casi sagrada (que generaba un aura que parecía emanar de sí, como cualquier obra sacramental del barroco americano). Recordemos cómo muchos de los altares coloniales eran diseñados hacia el oriente, con imaginería que buscaba remplazar al dios sol por el olimpo católico —bañado en oro y muchas veces construido con mano de obra indígena, local, que lograba de forma silenciosa, o directa, dejar huella de su propia imaginería sacramental en este espacio de poder—.

CHINGAZA se encontraba ubicado el costado oriental de la galería, el soporte usado fue la columna central de edificio de diez metros de espesor que hacia que el costado occidental generara una suerte de recinto privado, como un paisaje extendido, un nombramiento simbólico de este páramo que, a su vez, es estratégico para el suministro de agua de cerca de diez millones de personas (la capital colombiana y sus alrededores). La pieza hace también referencia a obras de tipo canónico dentro del arte colombiano, como en el caso de *Diez Pesos / San Andrés* (1997) del legendario artista conceptual Antonio Caro (1950-2021), quien también usó monedas, de diez pesos, que mostraban en una de sus caras el mapa de San Andrés y Providencia para producir un mapa de la isla en el suelo, sobre una simple cartulina de color azul. La obra titulada es un texto visual que, de forma casi premonitoria, presenta lo que sucedería con el conflicto fronterizo con Nicaragua sobre este territorio heredado de los tiempos de la Nueva Granada y que, ante la separación de Panamá de la unidad nacional en 1903, conservó algunos de los territorios de ultramar de la antigua colonia. Las viejas monedas de diez pesos que usó Antonio Caro en su instalación llevan el mapa de San Andrés y Providencia en una de sus caras son de mayor tamaño que las demás monedas acuñadas recientemente en Colombia y, en consecuencia, fueron elaboradas con un metal barato que les da una apariencia muy ordinaria. La acelerada devaluación del peso las puso rápidamente fuera de circulación, dando testimonio del aprecio que manifiesta el país por sus territorios insulares. Como en el

5 Lo que nos recuerda el famoso texto de Walter Benjamín, “La obra de arte en la era de la reproductividad técnica”. En ella Benjamín habla de la pérdida del aura del “original” por la repetición y una suerte de distribución de esa aura (el sentido de la obra) ahora dentro del espacio de las economías de escala.



Figura 3. Castillo, J. (2018). *CHINGAZA*. [6600 monedas de 100 pesos colombianos sobre pared. Soberanía Visual. 7mts. x 1.2 mts.]. Hall de exposiciones, Universidad Javeriana.

caso de *Colombia-Coca-Cola* (1976), “Caro ha construido una metáfora visual” (Robayo Alonso, 2001, pp. 89-90). El caso de estas dos obras directamente cuestionan el imaginario nacional y, por un lado, reconocen en los páramos y los territorios de ultramar un valor de tipo cambiario (por sus recursos hídricos y mineros, turísticos y pesqueros), por el otro, dejan en claro el abandono estatal frente a ellos. El nombramiento simbólico no es ejercido en formas de gobernanza activa, pues estos dos territorios, uno con gran relación al mundo indígena andino (por ser el lugar del nacimiento de las aguas, las lagunas sagradas/espejos del cosmos, etc.) y el otro como parte de los procesos de creolización del caribe (el encuentro de pueblos esclavos de África en las Américas durante el establecimiento del sistema de plantación, base de la modernidad económica de corte extractiva), se salen de las dinámicas centralistas de un país atomizado y preso de los procesos coloniales que continúan ejerciendo poder de forma central. Además que benefician a sujetos blancos o mestizos sometidos a sus estructuras de clase, raza y género. *CHINGAZA* también hace alusión al trabajo de otro pionero del arte contemporáneo en Colombia, Miguel Ángel Rojas, quien, con sus obras gráficas (textos y reproducciones de piezas históricas del Pop) construidas con

“confetis” de hoja de coca y dólares, hace comentarios directos al arte contemporáneo euro-americano y la escritura de la historia del arte hecha en los Estados Unidos.⁶ Una paisajística crítica, heredera tanto de la académica clásica como de una tradición científica por la expedición botánica, entre otras. Así, ambas tradiciones mantienen una presencia central en la forma como artistas contemporáneos en Colombia continúan representando tanto material como simbólicamente el país.⁷

El páramo colombiano también está sujeto a una mirada no solo extractiva (captura y filtración de agua y potencialmente depósito de grandes riquezas minerales), también obtusa (un espacio exótico) de una sociedad modernizada, descontextualizada, donde sus plantas endógenas fueron confundidas por “moros” o por monstruos desde la llegada de los expedicionarios/conquistadores al altiplano andino en 1538 (Vargas Roncancio, 2017) y que luego, por su dócil y frágil contextura, fueron renombrados frailejones.

Al ser registrados en monedas de baja denominación, estos territorios hacen parte del archivo occidental, un aparato de captura para economías de la muerte, mientras la real devaluación económica, social y natural se da con la explotación “irracional” del recurso y el no reconocimiento de los derechos de estos territorios a existir. Lo que va en contravía a las historias relacionales

6 Rojas produce series de estas piezas con los confetis de hoja de coca, copiando imágenes de obras famosas del arte pop, de artistas como Richard Hamilton en su letrero que dice: “*Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different So Appealling?*”), considerada la pionera del arte pop (1956), o copias de las caricaturas de Roy Liechtenstein “Opened Fire, los cañones y el fuego” o Andy Warhol, y que, con una tipografía particular, las hace parecer impresiones digitales (pixeladas), un efecto producto de la manualidad precisa de las piezas. En obras como *Broadway* (1996), una instalación de una procesión de hormigas cargando fragmentos de hojas de coca desde el techo y las paredes del espacio expositivo, hace alusión al tráfico (de drogas y donde Broadway se encuentra, el hormiguero de gente en Times Square en Nueva York), al consumo cultural (de alta y baja cultura) y a la dimensión natural de la coca en el trópico. Para conocer más de estas piezas ver: Santiago Rueda Fajardo, *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas: 30 años del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. 2005. También, Miguel Ángel Rojas, *Revista Artnexus* 44. 2002, accesible desde: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63016190cc21cf7c09de9a/44/miguel-angel-rojas>

7 Estas lecturas críticas del paisaje se pueden ver en el montaje de varias salas de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, en particular las tituladas, *Memoria y nación*, *Ser territorio y Tierra como recurso*, además de ser una práctica central en artistas contemporáneos multigeneracionales en Colombia.

de los pueblos originarios que nos enseñan formas otras de conocimiento, economías del respeto, del pagamento y de la vida.

La serie *Páramo* es una de las de mayor reconocimiento de Jeisson Castillo. El artista ha escrito el nombre de muchos de estos ecosistemas en diferentes superficies bajo el mismo derrotero: que el nombrar hace visible, da cuerpo y genera una consciencia sobre lo nombrado. Es una suerte de juego en el que el nombrar no solo genera posesión, también agencia. Así, estos territorios pasan de ser un recurso a ser sujetos de derecho. En sus propias palabras, Castillo resume su labor como:

... un ejercicio de búsqueda, de viaje y aprendizaje. Primero siempre hay que recorrer el territorio, reconocer y recordar junto a los abuelos y sabedores. Es en este momento donde recibo instrucción, tareas, a veces conceptualmente que debo abordar, a veces imágenes concretas para hacer, acciones y ritos. Después viene la elaboración de las obras, esta es siempre una inmersión. Mi arte es vivencial, por lo que todo lo que sucede en la cotidianidad tiene un efecto en las piezas en desarrollo. Formalmente en la pintura procuro mestizar materialidades; de mi herencia occidental los minerales del óleo, la trementina, el lienzo; de mi herencia indígena y africana las plantas sagradas: tabaco, yagé, borrachero ... así como el cuarzo, la tierra y los sahumerios. A través de la experimentación he encontrado que estos materiales me permiten ligar las pinturas al espíritu particular de las personas, entidades, plantas y territorios que retrato. (Siwarmayu, 2019)

Páramo es una reflexión sobre la naturaleza conflictiva del territorio. Con dibujos que capturan la naturaleza imponente y con instalaciones que retratan la carrera gubernamental por la explotación y monetización de los recursos del ecosistema. *Páramo* es un proyecto que se nutre de los continuos viajes y exploraciones de esta vasta tierra en peligro de extinción. Para su elaboración, Castillo ha explorado múltiples páramos en Colombia; ha entrevistado y retratado con su cámara, en dibujo y pintura, a sus habitantes, humanos y no humanos. También ha trabajado en proyectos de investigación y comunicaciones sobre el manejo y buen uso de los páramos. Su obra no es solo dirigida al mundo del arte y la cultura, también a los habitantes del páramo y el público en general.

Frente a *Chingaza*, y representando el poniente (occidente), se encontraba *Maíz* (1994-2018), una de las obras más representativas de Carlos Uribe (1964). Esta pieza, en su simplicidad, es una *bomba conceptual*. Cinco toneladas de



Figura 4. Castillo, J. (2018) Detalle de *Chingaza*. [6600 monedas de 100 pesos colombianos Soberanía Visual]. Hall de exposiciones, Universidad Javeriana.

maíz amarillo hacen referencia también a una moneda de cambio durante la época colonial. Los conquistadores europeos tomaban control de territorios en el continente y secuestraban las cosechas de los habitantes originarios. En una suerte de ruleta rusa colonial, los comuneros debían pagar, con una medida de oro (una pequeña montaña) o *millar* de oro, por el grano que garantizaría la supervivencia del pueblo (Ramos y García 2010). Formas arcaicas de tributo que se sumaron a las brutales formas de represión vía violencia física y cultural mediante la evangelización de los pueblos.

Maíz y panela son algunos de los materiales que Uribe ha usado en su trayectoria como escultor. “Uso lo que se come”, diría con su acento paisa, mientras ensambla obras que tienen que ver con la relación entre el paisaje rural y la arquitectura preindustrial, como en su *Torre de panela* (1995). De forma temprana, Uribe también usó materiales como el petróleo que, en combinación con semillas, tierra, agua, hacían referencia puntual a la geografía económica



Figura 5. Moneda de 100 pesos. Banco de la República de Colombia.

y cultural de las américas y, a su vez, fueron de las primeras en tener un tono ambiental. “Uribe ha comprendido que la geografía es un hecho esencialmente histórico...” (Fernández, 2007, p. 245). La geografía es un hecho esencialmente de poder, tanto militar como económico, también cultural. El paisaje es identificado, descrito y conquistado para ser luego explotado en la cultura occidental, de ahí la fascinación por los mapas. Por el contrario, para los pueblos amerindios, el territorio es cuidado y reverenciado a la usanza de los hermanos mayores y, con él, los seres y fuerzas que lo habitan. *Maíz* es una montaña que nos recuerda la herida colonial, en cuanto está en el centro



Figura 6. Castillo, J. (2018). De la serie: *Páramo. Frailejón*, 2016-2017. *Tierras del agua que se cuecen*. [Carboncillo sobre papel. (Serie de frailejones en cerámica), 2017, dimensiones variables. Instalación de dibujos de frailejones en carboncillo sobre papel y frailejones en cerámica.] Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.



Figura 7. Uribe, C., (2018). *MAIZ*, 1994/2018. [Maíz sobre piso. Soberanía Visual. Dimensiones variables]. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

de la cosmogonía de los pueblos, para el mundo andino hay que hacer pago cada vez que usamos la tierra (una forma orgánica de pago por servicios ambientales) bien sea por su agua, suelo, plantas o animales. La montaña tiene espíritus y puntos de contacto con los hombres, como lo explica Marisol de la Cadena en su libro *Earth Beings* (2016). Este presenta sus encuentros y diálogos con Mariano y Nazario Turpo Runacuna (sus informantes quechua de dos generaciones) en los andes peruanos, los cuales recuerdan a la antropóloga que no hay nada posible sin reconocer los espíritus de la montaña y los pagos por el uso de sus recursos. Esta montaña dorada (Maíz) está en el centro del origen amerindio mesoamericano. En el *Popol Vuh*, se narra la creación del hombre, tras varios intentos los dioses logran su propósito y crean al hombre, al que forman con maíz. Estos hombres, que saben cumplir sus obligaciones con sus creadores, son capaces de ver todo, en el tiempo y en el espacio, por lo que los dioses deciden nublar su visión. Esta es la humanidad que ahora puebla la tierra, los imperios Azteca y Maya fueron posibles gracias a este (Recinos, 2005). Maíz también enfatiza cómo el sistema métrico de pesos y medidas ha tenido una directa relación con la explotación de los pueblos originarios, esta dimensión ha sido claramente expuesta en los intereses estéticos de Uribe, por los materiales y formas alternas de medición usadas en los mercados campesinos del país, hoy sometidas a flujos de comercio global que, por su escala y tecnicidad, vienen quebrando la producción alimentaria en el sur. Uribe, que no tiene formación artística formal, tuvo una como historiador y arquitecto (sin título) y luego, al hacer cine y documental (con Víctor Gaviria en los años noventa, muestra sus intereses tanto académicos como estéticos, vinculados con haceres descentrados, campesinos, populares y alternativos. Uribe es también considerado un pionero del arte de conciencia ecológica y ambiental en Colombia. El crítico cultural latinoamericano Néstor García Canclini (2010) ha hablado de una práctica del arte que va más allá de los límites de su propia disciplina. En ese sentido, Carlos Uribe no es un artista contemporáneo, local, posminimalista o representante del *land art* o ‘arte povera’, pero lo es de uno que funciona dentro y fuera del espacio arte entre las ciencias sociales y las humanidades. En sentido estricto, estaría catalogado como un artista “pos-autónomo” (Canclini, 2010, pp. 34-38). En las últimas dos décadas, Uribe ha ejercido además como curador y administrador cultural, hasta llegar a ser director de curaduría del Museo de Antioquia.

En Uribe, un interés en un paisaje producido, extrapolado y experimentado está al centro de su periodo formativo (Giraldo, 2013). El material, granos de maíz, es resultado de una investigación precisa, un interés no solo en lo formal (forma, textura, color, etc.), también crítico de tipo histórico y social. El hecho de ser una pieza instalada de gran formato hace que su experiencia

(por el público) sea de tipo relacional/corporal (no solo visual). La fragilidad de esta hace también referencia al estatus sacramental (por el material y sus posibles significados) de la pieza. Al mismo tiempo, este tipo de paisaje inscrito entre historia, mito y poder hace alusión a un conflicto moderno. Naturaleza y cultura, dos caras de una moneda: la naturaleza en condición efímera (como la obra misma) y caótica, la cultura como una fuerza transformadora de la modernidad colonial, con un mandato de doblegar a la primera y usarla para su beneficio.

Tierra, semilla camino – feminidad

El paisaje se mueve, camina, es transportado en las memorias y el cuerpo —el territorio— vive en exilio, pero no es desraizado. Con la llegada a la escena artística de figuras como María Teresa Hincapié (Ibagué, Tolima, 1956) y Delcy Morelos (Tierra Alta, Córdoba, 1967), entre los años 1980 y 1990, se abre un contingente de creadoras descentradas, conectadas a la tierra tanto en su origen como en su práctica artística. La emergencia de una generación de artistas situadas, que desde el sur de Colombia nos informan de otras formas de sentir y actuar. En las próximas secciones se introduce el trabajo de un contingente de artistas indígenas que se viene tomando la escena visual y audiovisual de forma situada desde hace una década. Tirsa Chindoy (Inga) del Putumayo, Keratuma —Milady Domicó— (Embera Eyábida), Olowaili Green (Guna Dule), Rosa Tisoy (Inga), Julieth Morales (Mizak) y Eliana Muchachasoy (Camëntsa), entre otras nos, presentan sus continuos navegares interculturales. Tirsa Chindoy, formada en la Universidad de Antioquia en Medellín, recuerda como “la reflexión sobre los aspectos tradicionales que hacían parte de mi identidad como indígena me permitió comprender que el nuevo mundo que exploraba me afectaba de una u otra forma” (Chindoy Chasoy, 2008). Esta experiencia le brindó la posibilidad de acoger otras formas de pensamiento sin dejar de lado esos conocimientos heredados de sus abuelos. Chindoy encuentra en el tejido un elemento de unión.

Desde hace una década, Tirsa Chindoy explora el habitar dos espacios, rural y urbano, lo que se trae y se deja o lo que siempre está. Los procesos de desterritorialización son múltiples, para la nueva generación de creadores indígenas está cargado de memorias, de previos desplazamientos y desarraigos, de ecos de violencias del pasado y de la certeza que en una educación intercultural está la clave para habitar histórica y físicamente el lugar que les corresponde. En su trabajo performático, Chindoy explora este desplazamiento, siempre lleva consigo el *chumbe* (el *chumbe* es una faja que protege el vientre de la mujer Inga) que la distingue como mujer indígena, que con ideografías tejidas y desarrolladas por generaciones de mujeres Ingas resguarda no solo el pasado, pero las futuras generaciones de su pueblo (Jacanamijoy Tisoy, 2018; Rojas-Sotelo, 2019). Tirsa también carga fotografías de su familia que la hacen sentir cerca al terruño, en su transcurrir fuera del territorio, también hilo que recuerdan las texturas y los colores que representan a su pueblo. Con ellos teje y entreteje. En su trabajo de instalación, las dos dimensiones se hacen también presentes y salen al espacio, imagen, cuerpo y materialidad. En sus propias palabras encontramos la mejor descripción de la pieza *Entretejido* (2008-2018).

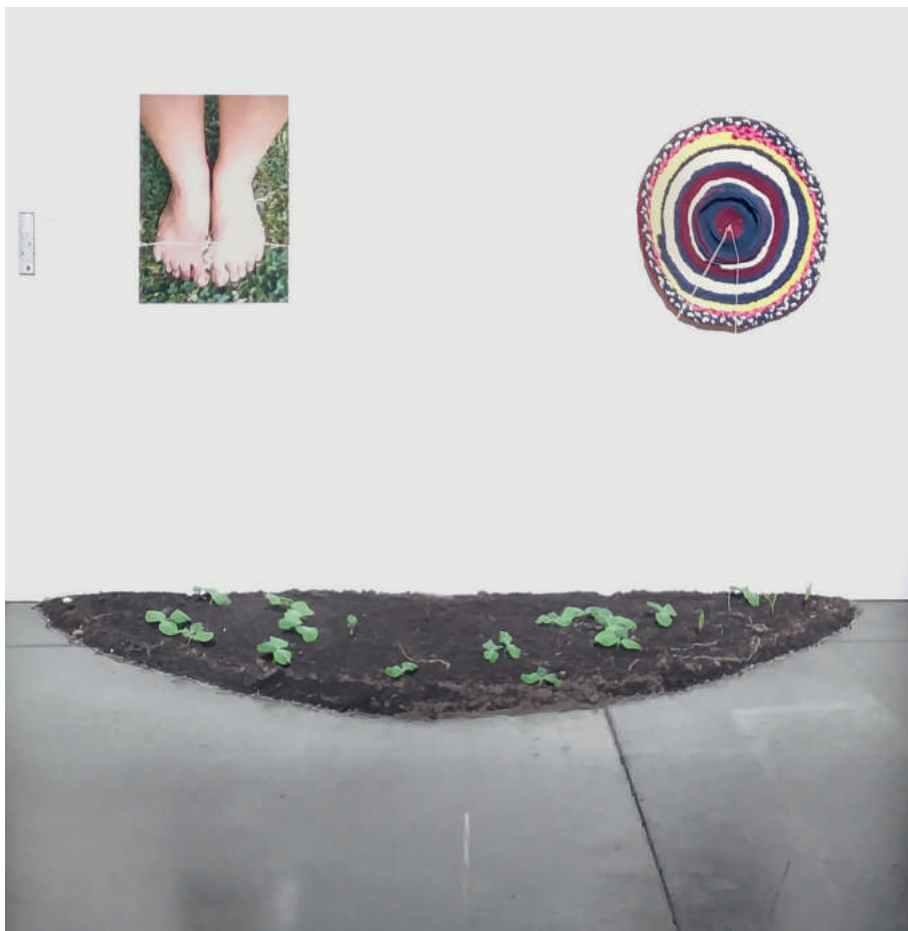


Figura 8. Chindoy T. (2018) *Entretejido*. 2008-2018. [Fotografía, tejido, hilo, tierra, semillas. Soberanía Visual]. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

Las circunstancias que rodean este trabajo parten de algo muy personal. La pérdida de una vida, la ruptura abrupta que la muerte causa en el espacio del ser, lo inesperado del momento y el tener que quedarte en un lugar distinto al nativo. Fue así como la muerte de una compañera del Putumayo en la ciudad de Medellín y la imagen de sus restos reducidos a una cajita de cenizas me impactó de tal manera que no pude renunciar a la idea de reconstruir esa sensación de abandono y a la vez de arraigo que se entremezclaban en mi cabeza. Así intento a través de esta muestra conectar de nuevo las partes que a mi parecer son el símbolo de lo que se había roto. La foto instalación consta de una imagen de mis pies aferrados en el césped como abrazando pequeñas



Figura 9. Chindoy T. (2018). *Entretejido*. [Detalle]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

flores blancas, la foto se irrumpe abruptamente por un corte horizontal que se conecta por medio de un hilo blanco a un tejido circular de tonos, violeta, negro, gris, marrón y que posteriormente se desplaza hacia el suelo dibujando en él una figura circular que viene y se devuelve al tejido dispuesto en la pared. (2008, p. 42)

Gracias al cuidado de la guardia de la sala de exhibiciones, las semillas dejadas por Tirsa, durante el montaje de la obra *Entretejido*, y que contenían el potencial de vida vegetal que sustenta a su comunidad en formas de autonomía (soberanía) alimentaria en el Putumayo, germinaron. De esta forma, una dimensión femenina-colaborativa se da en la pieza, historias de migración y exilio interno en Colombia se hacen una, una artista indígena y una guardia de seguridad de una sala de exposiciones, las dos mujeres, rurales, con el potencial de vida en un espacio antes sin vida. Son estos discursos de la madre tierra los que ponen en contacto a creadores culturales situados con sus interlocutores interculturales, son esas semillas que germinan las que dan un espacio a la esperanza. Hasta en un lugar muerto y frío (segunda



Figura 10. Chindoy, T. (2016). Hilando Memorias. [Imagen del video de la *performance*, parte de Mingas de la Imagen]. Pontificia Universidad Javeriana - Duke CLACS - Centro Ático. Bogotá, Colombia.

natura), una sala de exhibiciones, la vida se abre paso y nos recuerda la pionera de la *performance* en Colombia, María Teresa Hincapié (1956-2008).⁸

8 María Teresa Hincapié gana el 36 Salón Nacional de Artistas en el año 1996 con su pieza *Divina Proporción*. Esta acción consistió en un lugar vacío en la exposición, realizada en un pabellón gris y muerto de la Feria Internacional de Bogotá, Corferias. Hincapié visita su espacio cada día, lo tiende, le habla, lo habita, lo cuida, trae semillas y poco a poco, en sus grietas, desde adentro, empieza a germinar, a vivir. Para una de sus últimas obras, parte del Proyecto Actos de Fabulación (Pentágono 1999-2000), lleva quinientos árboles nativos al edificio de la galería Valenzuela & Klener ubicada en el centro de Bogotá, habita con ellos ese espacio e invita a otros a habitarlo, así la vida regresa. Sobre la obra de Hincapié ver: Ivonne Pini, 2002, "María Teresa Hincapié entre lo cotidiano y lo sagrado", en: ArtNexus, No. 45, julio. <<http://www.artnexus.com/servlet/NewsDetail?documentid=8851>>; y Constanza Ramírez Molano (2006) La performance del María Teresa Hincapié. *Revista Nómadas*. No. 24, abril. Pp. 169-183. Acceso en línea: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105116598015.pdf>

En el video de la *performance Hilando Memorias* (2016), la pregunta que Tirsa comparte con el colectivo Mingas de la Imagen es: ¿que traigo a la ciudad? La *performance* además es una interrupción respetuosa al flujo del tiempo y el espacio urbano (en una universidad en Bogotá). Tirsa trae a cuento la memoria, con ella se escuchan voces de jóvenes líderes indígenas y no indígenas, quienes cuentan lo que traen cuando llegan a la ciudad. Tirsa Chindoy usa su cuerpo como vehículo comunicativo, en su trasegar entre los espacios de reconocimiento a sus pies, pues están al centro de la construcción cultural del indio (patirrajado) pobre, pero al mismo tiempo conectado a su territorio.

Los pies como elemento que me une a ese territorio habitado, punto de encuentro entre dos maneras de percibir el mundo. Me sumergí en la tierra para acercarme más a ella, para sentir como con su delicadeza me cobijaba como el más cálido de los abrazos. (2008, p. 56)

Sobre esta estética incorporada, la crítica y teórica de cine Faye Ginsburg (2002) utiliza el concepto de *embedded aesthetics*, o ‘estética arraigada’, como “la relación estrecha entre lo que vemos en la pantalla y el proceso de producción” (p. 40). Este termina convirtiéndose en una forma de autorretrato contextual y situado, en el que el entorno es pieza fundamental en la narrativa. El trabajo del colectivo Mingas de la Imagen, que precede a Soberanía Visual, buscaba identificar creadores situados como Tirsa o Rosa y compartir modos y técnicas narrativas. Así, para que sean apropiadas por creadores y líderes indígenas que trabajan en múltiples disciplinas, de la misma forma que otros talleres lo han hecho desde 1950, de México hasta Chile (en Colombia, Marta Rodríguez organizó los primeros en el Cauca en 1980; en Brasil, Video nas aldeas mantiene una escuela de producción de más de tres décadas). Desde finales de la década de los ochenta, el video se convierte en herramienta para contrarrestar las imágenes distorsionadas de lo indígena, fomentadas por los medios de comunicación masiva. En este mar de posibilidades, la necesidad de autorepresentarse se hace posible. En el libro *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*, Angélica María Mateus (2013), resultado de su trabajo posgraduado en Francia, argumenta que en Colombia se habían desarrollado más de ciento cincuenta producciones relacionadas con las comunidades indígenas desde el advenimiento del cine. Su investigación está dividida en tres periodos: en el primero (1929-1968) se dan los acercamientos iniciales que intentaron redescubrir desde la imagen en movimiento el mundo indígena. Entre los pioneros se menciona al marqués belga Wavrin, quien viajó y dejó un acervo importante sobre pueblos como los Arhuaco y Pijao. Mateus deja por fuera a Theodor Koch-Grünberg, quién ya había documentado en fotografía, y al portugués Silvino Santos, que

produjo en 1921 *No Paiz das Amazonas*. El segundo (1968 a 1980) coincide con el protagonismo de los indígenas en la lucha nacional por la protección de sus territorios y la defensa de sus derechos. Entre otros autores, se encuentra el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva con las comunidades Nasa del Cauca, pioneros de este trabajo en Colombia y partícipes del nuevo cine Latinoamericano (donde Jorge Sanjinés es el gran exponente de un cine con el pueblo/indígena en Bolivia). Rodríguez y Sanjinés serán también partícipes de los procesos de organización del sector audiovisual en el continente, como el Comité Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACCPi). Esta historiografía del audiovisual indígena en el continente ha sido intensamente trabajada en las últimas décadas (Schiwy, 2003; Smith, 2005; Himpele, 2008; Goddenzi, 2006; Lombard, 2013; Gumucio, 2014; Mora, 2015; Rocha-Vivas, 2018; Triana-Gallego, 2021). Desde los años ochenta, se ha dado el *vuelco representacional*, procesos de autoproducción conectados a la revolución técnica y la formación en medios. Así, a partir de las grabaciones realizadas por ellos mismos y las aprobaciones necesarias que debe cumplir cada producción realizada por alguien no indígena en territorios, se vienen dando frutos en los que nuevas generaciones de productores audiovisuales emergen. El trabajo de Rodríguez y Silva, y los muchos semilleros de talleres audiovisuales, además del trabajo de productores como Pablo Mora, Carlos Gómez, Miguel Boscán (cinemíngas) y las Mingas de la Imagen, han apoyado a una generación de productores audiovisuales de los pueblos, como Amado Villafaña (hijo de Dune Villafaña, amigo y sujeto de varios filmes del marqués Wavrin), Gustavo Ulcué, la *ACIN* con Vilma Almendra (y Emanuel Rozental) en el Cauca, Keratuma (Milady) Domicó, entre otros. La creación del Daupará, el festival de cine indígena de Colombia (2009) que ha sido fundamental para dinamizar la producción de una nueva generación de realizadores como Luís Tumbalá, Keratuma Domicó, Olowaili Green, entre otros.

El trabajo de Keratuma Domicó (Mileidy Orozco Domicó, indígena de la comunidad de Cañaduzales de Mutatá (Antioquia), de raíz Embera-Eyábida, se distingue por una línea meditativa de carácter íntimo-autoetnográfico. En su *Mudrua | Mi tierra* (2011), Keratuma regresa a su tierra, muestra su relación con su familia, con la naturaleza, las vivencias y costumbres que se tienen en esta comunidad, sugiere dentro del formato documental algunas transformaciones en las tradiciones del grupo étnico y en el trasfondo de ella como indígena. Lo audiovisual no solo se convierte en algo necesario para preservar su cultura (el uso de la lengua y cantos) y formas de relación, es también una herramienta de construcción estética que se asemeja al rito, en tanto usa múltiples sentidos, captura una realidad y tiene la capacidad de llevarla a otros niveles, en los que lo narrativo, lo aural y lo visual

se armonizan creando territorios de sentido. *Mudrua | Mi tierra* es un corto metraje de tipo reflexivo, también fue un homenaje y un retrato a su abuela en primera persona. Como Tirsa, Keratuma vivía en la ciudad (Medellín), bajo su encanto y sometida a sus regímenes de reproducción social. El regreso a Mutatá abre una ventana a la preservación, que en ellos es urgente, pues tras siglos de persecuciones, desplazamientos y desapariciones, la comunidad está al borde de desaparecer. Esto, porque los Embera han sido golpeados por múltiples procesos de destierro, violencia y explotación (exacerbadas por la llamada *colonización antioqueña* y los actuales procesos de desarrollo, explotación minera y extractiva en forma de monocultivos, banano, palma de aceite y ganado en Antioquia y Chocó). Sus diversas comunidades viven desplazadas, mendigan en las calles de las grandes ciudades colombianas, su trabajo artesanal (hecho por las mujeres) es fuente de sustento. *Mudrua | Mi tierra* es un viaje pegado al suelo, pues la cámara está casi a nivel de la tierra, cerrado a lo íntimo y al detalle (gran angulares); es una ventana a la relación intergeneracional entre las abuelas y los niños de la comunidad, que juegan libres entre el río y los árboles. Que escuchan con atención las canciones e historias de sus mayores.

Keratuma es consciente de los procesos de pérdida de memoria y degradación natural y cultural en sus territorios, centra su trabajo en la tierra, en pensar, en volver, en el agua, los niños y en el canto. En *Bania | Agua* (2015) explora una historia de origen sobre el agua, un canto ancestral que luego se enfatiza en su más reciente proyecto *Truambi | Canto* (2017), otro viaje de regreso al territorio, ahora con una niña (Sami), que, como ella, crece en la ciudad sin contacto con su territorio. La pieza busca establecer un espacio, un puente intercultural, una especie de autoescuela para la preservación de su cultura mediante la conformación de un coro infantil que pueda contar en su lengua ese lugar que ahora solo queda en la memoria. Keratuma afirma desde su proyecto artístico:

Una de las cuestiones que más nos interesa a los indígenas es poder plasmar el pensamiento nuestro. A veces algunas personas se confrontan mucho con algunas prácticas que tenemos. Entonces, uno desde adentro puede comprender más fácil eso y con una herramienta como el audiovisual puede plasmarlo de una manera más comprensible, para la misma comunidad y para personas que no son indígenas y tienen otro tipo de pensamiento. (Mingas de la Imagen, 2020).

La productora de los últimos trabajos de Keratuma se llama *Sentarte, Arte con sentido*, fundada por Olowaili Green Santacruz, Olowaili (Madre de las



Figura 11. Domicó Keratuma (Milady). (2017). TRUAMBI | Canto.

Estrellas), mujer indígena Guna Dule de Colombia. Olowaili es comunicadora audiovisual y gestora cultural que trabaja en pro de la visibilización, salvaguarda cultural e integración de las comunidades con diversidades en Colombia. Olowaili es egresada del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) en Producción Audiovisual y ganadora de Fondo Emprender, lo que le permitió crear su productora audiovisual. Es codirectora del Festival de Miradas Propias y fue gestora del Daupará (festival de cine indígena de Colombia) entre los años 2018-2021. Olowaili viene trabajando en diferentes proyectos culturales, artísticos y audiovisuales entre los que se encuentran la serie documental *El buen vivir* (2020-2021), ganadora de varios premios India Catalina en el 2020. Olowaili es hija de Abadio Green, fundador de la cátedra de la madre tierra (y el primer indígena de Colombia/Panamá con un doctorado en lingüística) y una maestra Guna Dule. Olowaili encontró en la producción audiovisual y en darles acceso a estas herramientas —no solo a las comunidades indígenas, también a comunidades diversas y en discapacidad (hacen un trabajo importante con sordomudos en Medellín)— una forma contextual de trabajo. Olowaili también representa a la comunidad indígena LGTB, desde que de forma abierta asumió su sexualidad en un contexto tradicional y sujeto a formas culturales limitados por procesos religiosos, altamente conservadores. En su pieza *Galo Dugbis* (2020), para la serie *Buen Vivir* (Canal 13), va al centro de los procesos de representación y a una de las historias de origen más importantes para su pueblo. En este corto, de gran factura

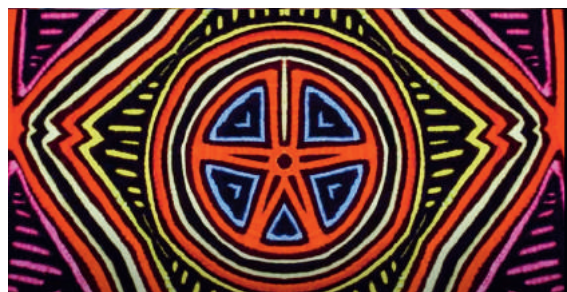


Figura 12. Green O. (2020). *Galo Dugbis*. La memoria de las abuelas. [Fotogramas]. Buen Vivir.

estética, Olowaili usa una de las más importantes tradiciones culturales del pueblo Guna Dule, la mola, forma escritural, de tejido, vestido y fuente económica, en el que también se reconoce el papel de la mujer indígena en su contexto y en el exilio (en lo urbano). Ella reconoce el poder de lo audiovisual, donde el canto de la mujer reactiva la memoria ancestral y la necesidad de documentar desde una estética propia (abierta y profunda) y así salvaguarda la memoria de su pueblo.

El *Galo Dugbis* es un lugar en la cosmogonía Gunadule, la profundidad donde se encuentra la abuela originaria (la nana Nagegiryai), la que otorga el conocimiento de las formas y la escritura propia. Fue Nagegiryai la que llevara los conocimientos ancestrales de las *molos* a las mujeres de la comunidad y les enseñara a vestirse como la madre tierra a través de canciones. Allí, en los *galus SabbiMolanalamaggale* y *Dugbis*, Nagegiryai vio formas cambiantes, colores, pinturas sobre árboles y sobre cuerpos femeninos, formas que hoy ya no se plasman con pigmentos o cortezas, sino con telas multicolores, hilos, agujas y finas puntadas que recrean el universo Gunadule en una prenda: la mola, que adorna, protege y recuerda la tradición de una cultura, la tradición de ser parte de la tierra. Una abuela que sufre en su recorrido para obtener el conocimiento que ahora ofrece en el sueño a otras mujeres, el depósito de la sabiduría —la nana que por ser mujer fue malentendida e incluso maltratada mientras se encontraba en el plano medio—. El escribir en mola es una práctica incorporada, un ver más allá, con aguja, hilo y telas, que como palimpsestos superponen niveles de formas, texturas y colores y que en lo audiovisual encuentra un registro paralelo en su construcción. La historia no es plana, tiene múltiples capas y aunque la tradición de ser parte de la tierra es milenaria, en los pueblos indígenas de América, las molas, que hoy son el ícono del pueblo Gunadule, no han existido siempre. De los dibujos geométricos directamente en la piel, a los complejos diseños hechos en la tela, según los antropólogos, las molas son el resultado de un proceso de preservación y autenticación cultural, en los que la vestimenta occidental es forzada en las comunidades y al mismo tiempo es dotada de sentido propio y luego convertida en parte de la cultura con las singularidades y la identidad propia de esta. Así, estas historias conectan las oscurecidas por las grafías hegemónicas de la palabra-texto. De acuerdo con registros, la primera mola que fue albergada en un museo data de 1906, pero su valor siempre ha sido menospreciado como objeto artesanal. Las escenas cotidianas son llamadas *goaniggadi* y caracterizadas por sus elementos figurativos; las formas geométricas son llamadas *naga* y son los elementos de protección más poderosos y efectivos que salvaguardan y guían a las mujeres y las funden con la Madre Tierra para cubrirlas de todos los peligros. Una tarea de protección y

de contar la historia que las niñas Gunadule empiezan a aprender desde los cuatro o cinco años con figuras geométricas básicas y las acompaña durante toda su vida, entre rituales, cantos y labores cotidianas. Esta práctica pone en contacto a tres generaciones de mujeres. Este no es solo un contacto con lo ancestral, también una mirada a las futuridades cíclicas de esas otras formas de registro y archivo que como el chumbe Inga protege el cuerpo de la mujer indígena y la hace portadora del conocimiento.⁹

Olowaili Green viene produciendo una serie de encuentros interculturales y cortos animados basados en la estética de la mola Gunadule, que celebran de forma crítica historias de su pueblo. En *Mugan Boe | El llanto de la abuelas* y *MU PALAA | La abuela mar*, el último codirigido por Olowaili Green Santacruz y Luzbeidy Monterrosa Atencio (Wayuu). Ambas piezas de 2021 usan la voz y memorias femeninas para llamar la atención sobre sus historias. “Muugan se les llama a las abuelas sabias del pueblo Gunadule, ellas son las que por medio de llantos cuentan la historia de sus muertos y preparan el cuerpo para emprender su nuevo viaje a otro plano.” (Green Santacruz y Monterrossa Atencio, 2021).

Es necesario aquí hacer un reconocimiento al trabajo audiovisual de Marta Rodríguez que por casi cinco décadas ha trabajado en colaboración con realizadores en el Cauca (Gómez, 2017). Es importante mencionar también a Amado Villafaña (Arhuaco), quién, a través del Colectivo Zigoneshi, viene trabajando una producción sostenida que da cuenta de la experiencia de los pueblos en la Sierra Nevada de Santa Marta desde hace ya dos décadas. De acuerdo con Laura Ximena Triana Gallego (2021),

9 Para hacer una mola, se sobreponen entre “dos y siete capas de tela de diferentes colores. En cada capa se crea el diseño que se quiere y se recorta, para que la silueta de la figura quede visible y a medida que las figuras van naciendo, se deben ir cosiendo las diferentes capas de tela con pequeñas y finas puntadas, para que todo quede como un solo cuerpo. Un solo cuerpo en el que se invierten entre cuarenta y cien horas de trabajo, en el que cada puntada cuenta como el detalle más pequeño que hace perfecta a la naturaleza. Un cuerpo de tela convertido en mola, la representación del universo en una cultura.” Ver: Laura García. Molas. El universo en una cultura. En Amarillo. Acceso en línea: <https://amarilo.com.co/blog/en-casa/mol-as-el-universo-cultura/>

En Colombia, a pesar de que el movimiento audiovisual de la indigenidad oscila entre fisuras y alianzas, existe actualmente una afluencia de experiencias locales en que la cámara ejerce un rol en procesos socioculturales y políticos concretos. Luego, de acuerdo con algunos avances de mis casos de investigación en la Sierra Nevada de Santa Marta y en Bogotá, concluyo que la comunicación audiovisual es más bien un medio para la preservación de memoria cultural y para fomentar diálogos sobre el territorio rural, así como para establecer nuevos espacios simbólicos de participación e inclusión en la ciudad, respectivamente. (p. 96)

Bajo esta realidad se enfatiza el carácter situado y contextual de estas producciones. Un relevo generacional se viene dando en el caso del colectivo Zigoneshi, liderado por Villafaña, y que con el apoyo de colaboradores académicos como Pablo Mora lograron importantes producciones audiovisuales como la serie *Palabras Mayores* (2009) y piezas individuales como, “Nabusimake” (2010), “Noboba” (2016), “Resistencia en la línea negra” (2011) y recientemente (para la serie “Buen Vivir”) “Sey Anchwi”. Desde el año 2014, luego de la desintegración del colectivo, Amado Villafaña continúa creando bajo el nombre Yosokwi Producciones.

En este sentido, autofotografía -autorrepresentación y reconstitución epistémica, consiste en el uso de la cámara desde las comunidades para construir narrativas sobre sus propias interpretaciones y percepciones sobre tiempo y lugar, de acuerdo con sus experiencias cotidianas. Tal como lo escribiría la cineasta (y promotora de la imagen territorializada desde el audiovisual en Colombia) Marta Rodríguez, en su texto clásico, “Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia” (Lombard, 2013).

Una historiografía del audiovisual indígena en el continente viene siendo trabajado en las últimas décadas por académicos como: Schiwy, 2003; Smith, 2005; Himpele, 2008; Goddenzi, 2006; Lombard, 2013; Gumucio, 2014; Mora, 2015; Rocha-Vivas, 2018; Triana Gallego, 2021; Rojas-Sotelo, 2021; entre otros.¹⁰

10 Entre los textos referidos se encuentran: Ginsburg, Faye. 1994. “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”. *Cultural Anthropology* 9, n.º 3: 365-382. Goddenzi, Juan Carlos. 2006. “The Discourses of Diversity: Language, Ethnicity, and Interculturality in Latin America”. En *Cultural Agency in the Americas*, editado por Doris Sommer, 146-166. Durham: Duke University Press. Gumucio, Alfonso. 2014. *El cine comunitario en América Latina y*

el Caribe. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Flores y Ascencio, Daniel. 2002. "Bolivian Links: Indigenous Media". *BOMB*, n.º 78: 30-35. Acceso el 11 de mayo de 2021. Himpele, Jeff. 2008. "Introduction: Arenas of Circulation and Ethnographic Circuits". En *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*, 1-38. Minneapolis: University of Minnesota Press. Lombard, Melanie. 2013. "Using Auto-photography to Understand Place: Reflections from Research in Urban Informal Settlements in Mexico". *Area* 45, n.º 1: 23-32. Mora, Pablo. 2015. ed. *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. Acceso el 11 de mayo de 2021. Polanco, Gerylee y Camilo Aguilera. 2011. *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle. Prins, Esther. 2010. "Participatory Photography: A Tool for Empowerment or Surveillance?" *Action research* 8, n.º 4: 426-443. Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo Ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón. Rocha, Miguel. 2018. *Mingas de la palabra: Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá: Ediciones Uniandes. Schiwy, Freya. 2003. "Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44, n.º 1: 116-132. Y, Smith, Laurel. 2005. "Mediating Indigenous Identity: Video, Advocacy, and Knowledge in Oaxaca, Mexico". Tesis de doctorado, University of Kentucky. Acceso el 11 de mayo de 2021. http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1362&context=gradschool_diss.

Sur de aguas y leyendas del hoy

A medida que nos adentramos en el territorio imaginado, los Andes dan paso a las grandes planicies lavadas por sus aguas gélidas, dando vida al territorio de la anaconda. La anaconda, símbolo de los ríos amazónicos, que en su canción primigenia recuerdan el origen de la vida. *Anaconda* para Chingaza (2018) es una *performance* del consolidado artista colombiano Dioscórides Pérez (1950), el cual conecta dos espacios geográficos y culturales imposibles, pero irremediabilmente relacionados. Esto, porque toda agua nace en la montaña y mucha de ella, en los altos páramos andinos. Dioscórides es docente de la Universidad Nacional de Colombia y un artista integral —dibujante, grabador, *performer* y escritor— comprometido con la vida, la enseñanza de arte por casi cuarenta años y promotor de prácticas estéticas y corporales que aprendió en China hace décadas. Como parte de su serie *El camino de la anaconda*, Pérez trajo a Soberanía Visual su *Anaconda para Chingaza*, dos territorios ahora conectados por el arte.

Pérez deja en claro el origen de este trabajo:

Yo retomo un mito indígena, amazónico, como una especie de conjuro para realizar una acción ritual, gráfica, que intenta sanar las aguas de los ríos y crear conciencia de la importancia de mantenerlos y conservarlos, así como la selva, el bosque y toda su biodiversidad. (González, 2018)

La historia viene de la tradición oral del pueblo Desana (gente de agua), quienes habitan las riberas del río Vaupés. Pérez realizó un libro inspirado en sus mitos y ritos titulado *Los cantos del chamán* (2015) con textos de Fernando Urbina Rangel. El mito principal relata el origen de los hijos de la anaconda ancestral, “cuenta que los primeros hombres bajaron del cielo en la barriga de una anaconda, que también era una canoa. La serpiente navegó río arriba y los dejó en medio de la selva para que levantaran maloca e hicieran gente serpiente” (Pérez, 2015, p. 17). Después de hacer entrega del libro a los Desana y basado en el mito, Pérez dibujó y arrojó la primera anaconda al Vaupés.

Pérez hace referencia a su trabajo en relación con el arte rupestre amazónico (petroglifos del Caquetá y pictografías del Chiribiquete y La Lindosa). En ese sentido, son extensiones de dibujos gestuales situados (en este caso, localizados en lugares particulares como una galería de arte o las riberas de cualquier



Figura 13. Pérez, D. (2018). *Anaconda para Chingaza*. [Proceso. 6 mts. x 60 cms. Papel de arroz, tinta china, rocas sobre suelo]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.



Figura 14. Pérez, D. (2018). *Anaconda para Chingaza*. [Proceso. 6 mts. x 60 cms. Papel de arroz, tinta china, rocas sobre suelo]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

rí). Sus anacondas miden entre cinco y seis metros, en su interpretación cuentan con seis estómagos y no uno solo como relata el mito.

Yo empiezo por dibujar el sol, la luna y las estrellas. Desde allí surge la cabeza de la serpiente, que trae en el cuello la energía cósmica; en el pecho, los dioses y los espíritus; en el estómago, los hombres; después los animales; luego vienen las semillas, y en la cola los signos y símbolos, que son el origen de la palabra y las imágenes. (González, 2018)

Pérez realiza sus dibujos corporales sobre múltiples superficies, en la tierra cerca de los ríos, también en arepas de maíz, que luego son arrojadas como pagamento, y rituales de limpieza a ríos y también los materializa en dibujos hechos sobre papel de seda o arroz con tinta china.¹¹

11 Esta acción de dibujos rituales, talismanes, la ha realizado en diferentes ríos de Colombia y algunos del extranjero, como en Brasil, Argentina, Chile y Francia. "Hasta ahora he dibujado y arrojado más de treinta y cinco serpientes en papel. En Francia no se pudo arrojar en papel. Entonces, la dibujé sobre tela de seda, la



Figura 15. Pérez, D. (2018). *Anaconda para Chingaza*. [Proceso. 6 mts. x 60 cms. Papel de arroz, tinta china, rocas sobre suelo]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.



Figura 16. Sánchez, M. C. (2022). Dioscórides Pérez trabaja desde el año 2015 en el proyecto "El camino de la anaconda".

Pérez explica cómo él es tan solo un medio por el cual el río se comunica:

Yo no sé lo que estoy escribiendo, pues dibujo con un pincel de plumas de loro que fabricó mi mujer en Pereira. Ese pincel tiene el espíritu de esas aves, que vuelan alto y rápido, pero que alborotan y cambian de dirección sorpresivamente... Por eso, mis dibujos de anaconda tienen también el espíritu del viento y el canto de alerta de las aves. (González, 2018).

El dibujo situado, ritual, incorporado e inscrito está presente en la obra de Rosa Tisoy-Tandioy (Inga, Putumayo). Su obra en general se ubica en un espacio intermedio donde la imagen establece un proceso de autoconocimiento y donde lo que antes se ocultaba bajo el ropaje tradicional y el *chumbe* protector de múltiples capas, ahora se hace público. El *chumbe* como guardián de la fertilidad no solo tiene un propósito individual, íntimo, es a la vez comunal, protege el cuerpo social tanto física como simbólicamente (su escritura guarda los secretos de la cultura que pasa de generación en generación en las manos de las mujeres). Por otro lado, Tisoy usa fotografía en un proceso de autodocumentación de retrato social y cultural. El uso de la fotografía en el mundo indígena ha sido criticado por su carácter exótico, etnográfico, marginal y museográfico. Al ser apropiada por artistas indígenas, se establecen nuevos derroteros. La artista Seminol Hulleah J. Tsinhnahjinnie (2009) llama a esta práctica *soberanía visual* —de donde se desprende el título de esta propuesta—. Tsinhnahjinnie la define como “un tipo particular de conciencia enraizada en la confianza que se exhibe como fuerza en la presencia cultural y visual” (2009, p. xxiii). También explica cómo “la soberanía visual no pide permiso para existir, pero [...] requiere la responsabilidad de continuar” (2009, pp. 10-11). Quienes participan de esta práctica no deben limitarse a áreas específicas, ya que la responsabilidad siempre debe incluir una visión innovadora y periférica al mismo tiempo. Estos actos de soberanía visual pueden entenderse como individuales o colectivos, en los que se crean espacios de autodefinición y determinación a través de múltiples modalidades de lo visual

amarré con una cabuya, la metí en el río Sena y dejé que la serpiente nadara un rato en sus aguas. Luego, la recuperé, se expuso en París y después en el Museo de Arte de Pereira. También, dibujé otra en tela en una *performance* realizada en la Facultad de Artes de la UNAM, en México, que llevé hasta La Pirámide de la Luna en Teotihuacán para hacer un nudo simbólico entre la anaconda amazónica y la “serpiente emplumada”. Gómez, 2017.

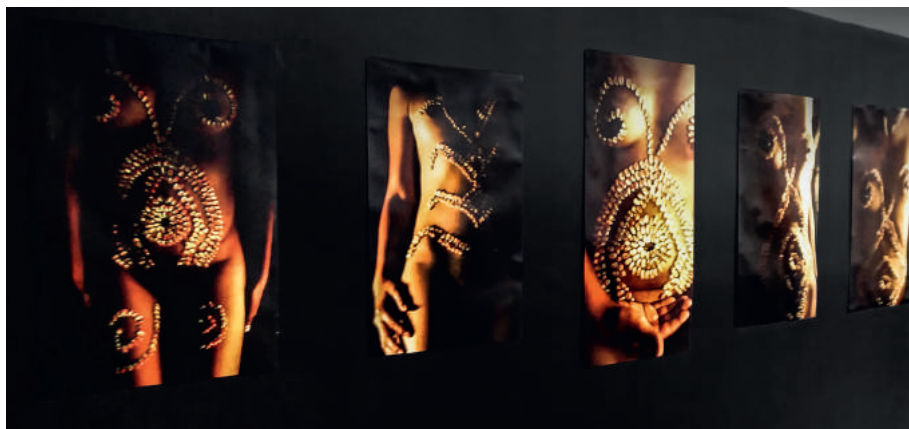


Figura 17. Tisoy Tandioy, R. (2018). *Sara Indi. (cuerpo sagrado maíz)*. [2009-2014, dimensiones variables. Dibujo corporal/Fotografía digital]. Soberanía Visual, UPTL. 2018. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.



Figura 18. Tisoy Tandioy, R. (2009-2014). *Sara Indi. (cuerpo sagrado maíz)* [2009-2014, dimensiones variables. Dibujo corporal/Fotografía digital].

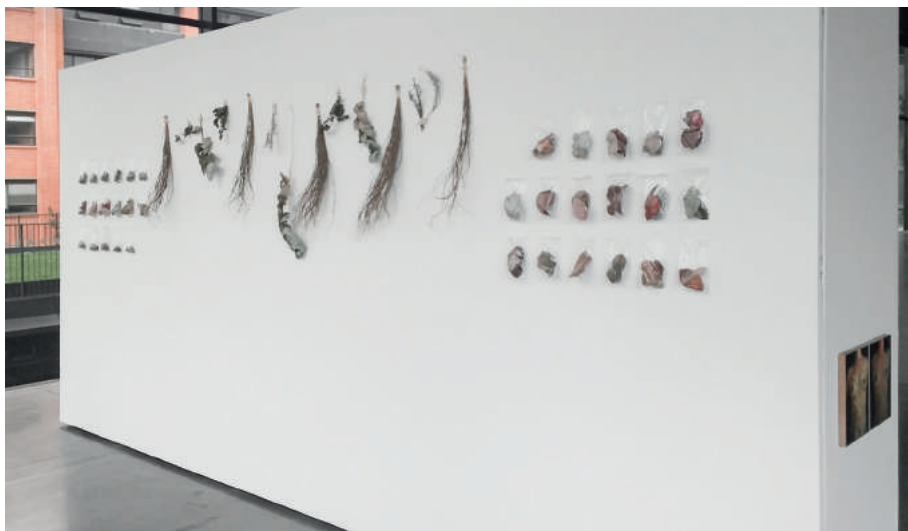


Figura 19. Tisoy Tandioy, R.(2018). *Tinii. Plantas medicinales*, 2016-2018 [Dimensiones variables. Instalación de plantas medicinales como herbario público. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana].

(Rojas-Sotelo, 2017).¹² Tisoy-Tandioy decide establecer un Suyu (un lugar en lengua Inga), una geografía donde imagen y sentido encuentren un nuevo medio, su propio cuerpo. La fotografía como aparato de captura hace parte del repertorio colonial que ha constituido archivos en los que se ejerce hegemonía tanto política, económica como cultural. Al mismo tiempo, la fotografía hace parte del arsenal científico (como tal una innovación fisicoquímica) que pretende replicar la realidad (congelada en el tiempo) de forma verídica. Estas dos dimensiones, una semántica y otra científicista, mantienen a la fotografía contenida como un espacio de construcción de poder. Sobre el tema de los usos y abusos de la fotografía y la expropiación de objetos del mundo indígena, su documentación y exhibición en espacios de museo se ha escrito extensamente. Miranda Belarde-Lewis, en su ensayo *No Photography Allowed* (2013), hace una extensa investigación sobre los abusos de la documentación y el archivo en comunidades originarias.¹³ Ella va hasta la fuente

12 Para un desarrollo más profundo sobre la obra de Rosa ver mi texto: “Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo”. 2019, *Revista Kaypunku. Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*. Vol. 4, N.º 1, pp. 521-591. Todas las traducciones al español son del autor.

13 Otros trabajos relevantes sobre el tema de la representación y la autorrepresentación indígena son: Tuhiwai Smith, Linda (2012). *Decolonizing Methodologies*:



Figura 20. Tisoy Tandioy, R. (2018). *Tiagsamui*, 2015-2018 [Dimensiones variables. Pigmentos, esencias naturales, plantas medicinales sobre lienzo]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

y explica en la voz de algunos líderes lo que se puede y no documentar. El trabajo de Rosa Tisoy-Tandioy funciona bajo esta premisa: un respeto a los procesos de gobernanza, su reconocimiento y permiso expreso de los abuelos de la comunidad son parte de la construcción de las obras y su exhibición.

Este reconocimiento de lo relacional se hace explícito en prácticas comunales del mundo indígena, hoy, por ejemplo, lo vemos presente en la diversidad de chagras y milpas (lotes de tierra cultivada) que de forma sostenible preservan una de las fortalezas de estas comunidades, la soberanía alimentaria y la medicina tradicional. En sus piezas *Kalustrurinda*, *Tinii* y *Tiagsamui* (2014-2016), Tisoy-Tandioy usa productos botánicos, plantas, tintes naturales y aromas, desarrollando así un trabajo que reconoce y recupera la tradición de

Research and Indigenous Peoples. London: Zed Books, 153-154; Pinney, Christopher y Nicolas Peterson ed. (2003) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 40-54. Todos referenciados en Rojas-Sotelo (2019).



Figura 21. Vaca Sepúlveda, D. E. (2018). *Las Malas Hierbas*, 2016-2017 [Dimensiones variables. Grabado, tatuajes, fotografía]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

la chagra como espacio de conocimiento, resistencia, autonomía y, en su caso, como parte de su práctica artística contextual.¹⁴

Jóvenes artistas urbanos, como Daniel Vaca, exploran dibujos corporales, tatuajes, como inscripciones directas en la piel (blanca y blanda), como un discurso intercultural que, por un lado, reconoce que existe un conocimiento otro y que en parte funciona como un acto expiatorio por los daños causados por siglos a los pueblos originarios. En este caso, Vaca se tatúa una serie de ‘malas hierbas’ en una doble alusión: jóvenes rebeldes o comunidades insurgentes a las que se les denomina *malas hierbas*, que en las historias de represión son víctimas de violencia de Estado o para-estatal (fenómenos de una supuesta limpieza social), repetidas en historias nacionales en los países del sur. Por otro lado, se refiere a las plantas que son objeto de victimización por su uso ilegal dentro de economías de escala (extractiva) que hacen parte del negocio de tráfico y mafia direccionado al cultivo y producción de drogas. Entre ellas encontramos plantas como la coca (*Erythroxylum coca*), la marihuana (*Cannabis sativa*), la amapola (*Papaver somniferum*), el borrachero (*Brugmansia sanguínea*) y la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*).

En su texto, *Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another*, la historiadora y curadora de arte nativo americana, Jolene Rickard (1992), pide a las audiencias de imágenes históricas y étnicas ir más allá de visiones

14 Sobre las plantas usadas en estas piezas ver el capítulo titulado “Ingesta”, en este libro.

geográficas, antropológicas y etnográficas para dar espacio a miradas que empoderen y construyan un sentido de lugar y de interpretación sensible (1992, p. 109). Soberanía Visual también invitó al gran especialista en mitos amazónicos (además de mitología griega y oriental) Fernando Urbina Rangel para dar respuesta a este asunto desde la práctica. Como experto en prehistoria e historia de América, antropología, arqueología, etnografía, historia del arte y lingüística, Fernando Urbina no solo ha archivado en su memoria, también ha transcrito, relatado y fotografiado, en sus más de cuarenta trabajos de campo en zonas de la Amazonia, Orinoquía, Chocó, Guajira, Nariño y Serranía del Perijá, este conocimiento ancestral. Urbina Rangel es autor de noventa y cinco artículos, siete libros, veintitrés exposiciones fotográficas individuales, dos series de televisión educativa, dos series de radio, alrededor de cincuenta recitales de poesía y ha participado en varios documentales. De forma efímera, sobre la columna central del espacio expositivo (costado sur occidental) se proyectaban narraciones visuales, una autocuraduría realizada por Urbina Rangel sobre su archivo visual personal, que daba respuesta a un lugar que habita otro tiempo y múltiples espacios. Imágenes de petroglifos y pinturas rupestres (a lo largo del río Caquetá, el Araracuara y las serranías de La Lindosa) eran proyectadas en forma de bucle sobre la pared. Temporalmente se fijaban a ella y construían otro palimpsesto, ahora des-territorializado y que para un observador descuidado eran casi imperceptibles. Como experto en comunicación, por su trayectoria como ‘contador de historias’ (maestro, alumno, aprendiz de chamán, antropólogo visual, etc.), la selección transportaba a los observadores a espacios donde lo humano y no humano, el tiempo y el espacio colapsaban en una experiencia visual que, en sintonía con el resto de las obras materiales en la muestra, constituían un espacio otro, donde la posibilidad de diálogos, no orales, podían manifestarse. El escritor nativo americano Thomas King (2003) afirma que el que desee cambiar la historia, debe partir por escribir otra diferente. “Nosotros hemos creado las historias que les permiten existir y florecer. Ellos no salieron de ningún lugar, ellos no llegaron de otro planeta. ¿Quiere una ética diferente? Cuente una historia distinta” (2003). Esto es lo que Urbina ha legado con su acervo material. Otros, como Jeisson Castillo, siguen sus pasos.

Al costado sur del espacio, se encontraba la foto instalación *La Noche* (2017), una selección del trabajo documental de Castillo sobre espacios de educación situada en el Amazonas colombiano, la maloca.

Al principio no hubo noche; los hombres vivían sin descanso, todo el tiempo buscando comida. Los animales se estaban agotando y los hombres desesperados. Fue entonces cuando un grupo de héroes

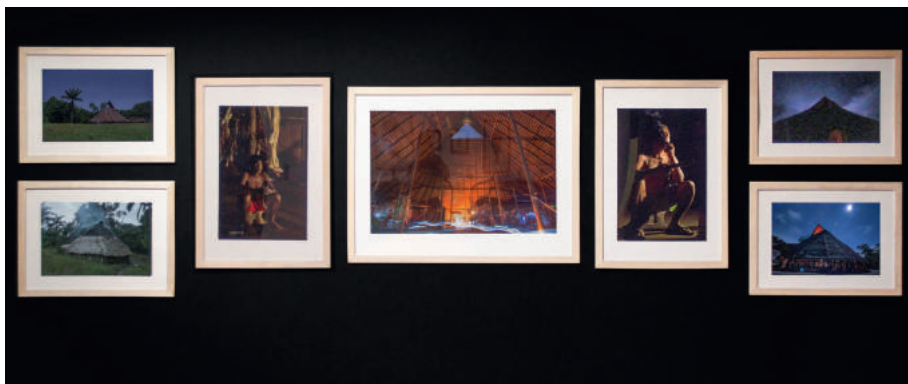


Figura 22. Castillo, J. (2018). *La Noche*. [Instalación fotográfica. Medidas variables]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones Universidad Javeriana.

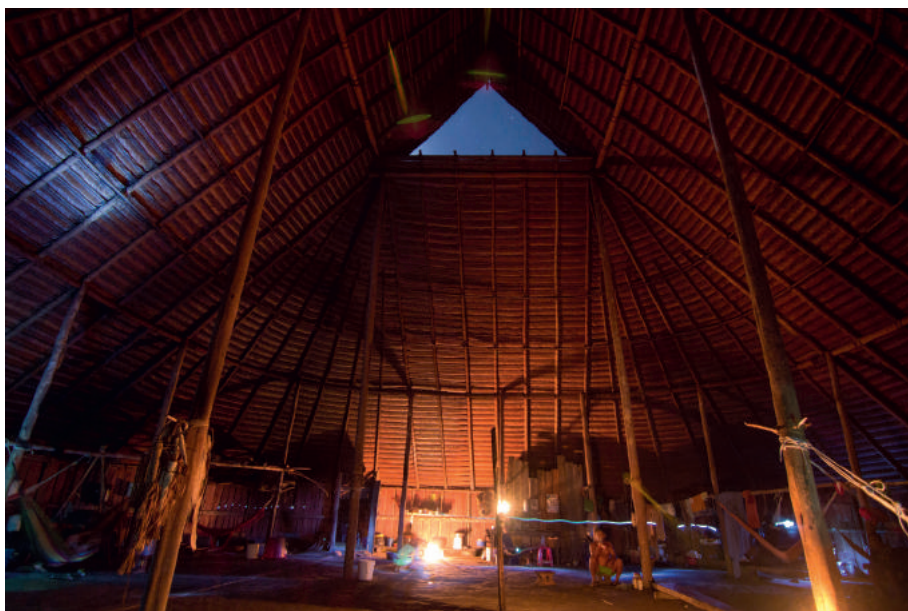


Figura 23. Castillo, J. (2017). *Casa del Pensamiento*. [90 x 120 cm. Fotografía digital, serie 3/3]. Río Mirití Paraná, Comunidad Puerto Libre, Departamento de Amazonas.



Figura 24. Castillo, J. (2017). [90 x 120 cm. Fotografía digital, serie 3/3].
Tradicional Faustino Matapí. Río Mirití Paraná, Comunidad Puerto Libre.
Departamento de Amazonas.



Figura 25. Castillo, J. (2017). *Maloca de Yuruparí*. [65 x 90 cm. Fotografía digital, serie 7/7]. Río Mirití Paraná, Comunidad Puerto Libre Departamento de Amazonas.



Figura 26. Castillo, J. (2017). *Maloca Matapí*. [65 x 90 cm. Fotografía digital, serie 7/7]. Río Mirití Paraná, Comunidad Puerto Libre, Departamento de Amazonas.

ancestrales le pidió al creador que les diera la noche, a cambio de una vasija llena de *mambe*... LA NOCHE explora, a través de fotografía de larga exposición el tema de la maloca como el punto central de la cosmogonía amazónica, el retrato fotográfico y la pintura al óleo sobre lienzo, el uso de plantas sagradas y trabajo espiritual de los curanderos que se mueven entre los mundos, entre noches. (Castillo, 2018)

Esta instalación consta de un número de fotografías de malocas y abuelos que narran historias ancestrales durante las lecciones que esta escuela viva ofrece cada noche a las nuevas generaciones. Esta experiencia de tipo participativo y de inmersión pone en cuestión cómo la educación occidental es transmitida, mientras que en las sociedades amazónicas esta se da *in situ*, ayudada por plantas que amplifican la voz del territorio e invitan a experiencias incorporadas que, con la guía de los chamanes y abuelos, abren los distintos mundos que habitan el pluriverso y que son luego fijadas con las labores que durante el día se llevan a cabo en las comunidades. Estas historias colapsan cosmovisiones y tareas diarias, les da un contexto físico y metafísico, en el que un constante diálogo entre lo humano y no humano se da de forma natural.

Soberanía Visual reconoce cómo la producción de cultura material hace parte del proceso de construcción social y estético del mundo amerindio. Gracias a la generosidad de la fundación Tropenbos, un número de exquisitos objetos de uso cotidiano de las comunidades amazónicas se presentó en el contexto expositivo. Dos grandes anacondas se convierten en un número de bancas talladas que son además usadas por niños y adultos de la comunidad mientras escuchan las historias de los abuelos en la maloca. Trampas para peces e ilustraciones de los ciclos del bosque, tejidas y realizadas por Mogaje Guihu (Don Abel Rodríguez Muinane), uno de los últimos miembros del pueblo Nonuya, se convierten en objetos escultóricos blandos que flotan en el espacio, como nubes, que nos recuerdan que en esas historias los abuelos nombran los tres ríos que componen el Amazonas (el que fluye en la superficie, el sistema climático en la atmósfera y el que fluye de forma subterránea), esos tres planos son donde las historias originales se llevan a cabo.

Como lo presentan el mismo Mogaje en compañía de la antropóloga María Clara Van der Hammen y el biólogo Carlos Rodríguez,

La selva amazónica tiene una enorme riqueza de plantas y su conocimiento ha sido un desafío para las ciencias naturales. Muchas disciplinas y subespecializaciones se han centrado en desentrañar esta compleja red de relaciones vitales que mantiene el funcionamiento de

la selva tropical. Los pueblos indígenas abordan este mundo de plantas desde una mitología extensa y elaborada, la definición de sistemas de clasificación y taxonomías locales. (Rodríguez, Van der Hammen, Rodríguez 2016)

Este conocimiento y estas especialidades están relacionados con la creación y uso de la cultura material, por ejemplo, el especialista en la elaboración de *manguarés* (tambores rituales) que se encontraban en la muestra puede estar vinculado a rituales que involucran el uso de este instrumento como ayudante en la comunicación entre los mundos durante las tomas de yagé. Los tejidos, realizados con múltiples materiales son posibles gracias al conocimiento botánico y que además presentan representaciones y abstracciones de plantas y animales, formas situadas de creación y uso en la vida doméstica. En la tradición Nonuya, los dibujos en *yanchamas*, o “tela”, hechos con la corteza de ciertos árboles, que se utilizan para llevar a los niños a cuestas cuando pequeños, se decoran para los rituales de bautismo con abstracciones que representan a diferentes seres. Pero en otros elementos de la cultura material, como las *balayes* (cestas tejidas) y los tamices tejidos o los bancos bajos de madera “para pensar”, e incluso en las paredes de la gran maloca (casa comunal), diferentes figuras pueden referirse a los colores o marcas de animales, sus huellas o sus dientes. Sin embargo, estas representaciones no pretenden ser realistas (2016, p. 6). En relación con el manejo del bosque, hay poseedores de conocimientos del mundo vegetal, también sobre animales terrestres, monos y ranas. Este es el caso de *Mogaje Guihu*, que en idioma Nonuya significa “brillo de las plumas de halcón”. Los Nonuya forman parte del pueblo Uitoto, “pueblo del centro”, otros que componen su núcleo lingüístico son los Andoque, Bora, Miraña, Muinane y Resígaro. Estos se identifican por consumir ambil o pasta de tabaco (*Nicotiana tabacum*) y coca en forma de mambe. Estos grupos sufrieron el holocausto del comercio del caucho y terminaron dispersos tras ser expulsados de sus territorios de origen. En el caso de los Nonuya, el impacto demográfico y cultural de la explotación del caucho fue tan grande que los pocos sobrevivientes ahora se encuentran asentados en el río Caquetá en la Amazonia colombiana (en territorio Muinane o en Bogotá e Ibagué), prácticamente perdieron su lengua y se criaron junto con los Muinane y Andoque adoptando su lengua y parte de su patrimonio cultural. Mogaje es conocido como el notario de las plantas, aprendió de forma situada (transmisión ritual y contextual de tipo familiar, padre a hijo, chamán a aprendiz) en la maloca y en el bosque. Él domina cientos de especies arbóreas de selva tropical, además de sus nombres; también reconoce sus características anatómicas, su arquitectura, la distribución de ramas y hojas, los tipos de corteza, flores y frutos y sus relaciones ecológicas con las diferentes especies animales (2016, p.4). En

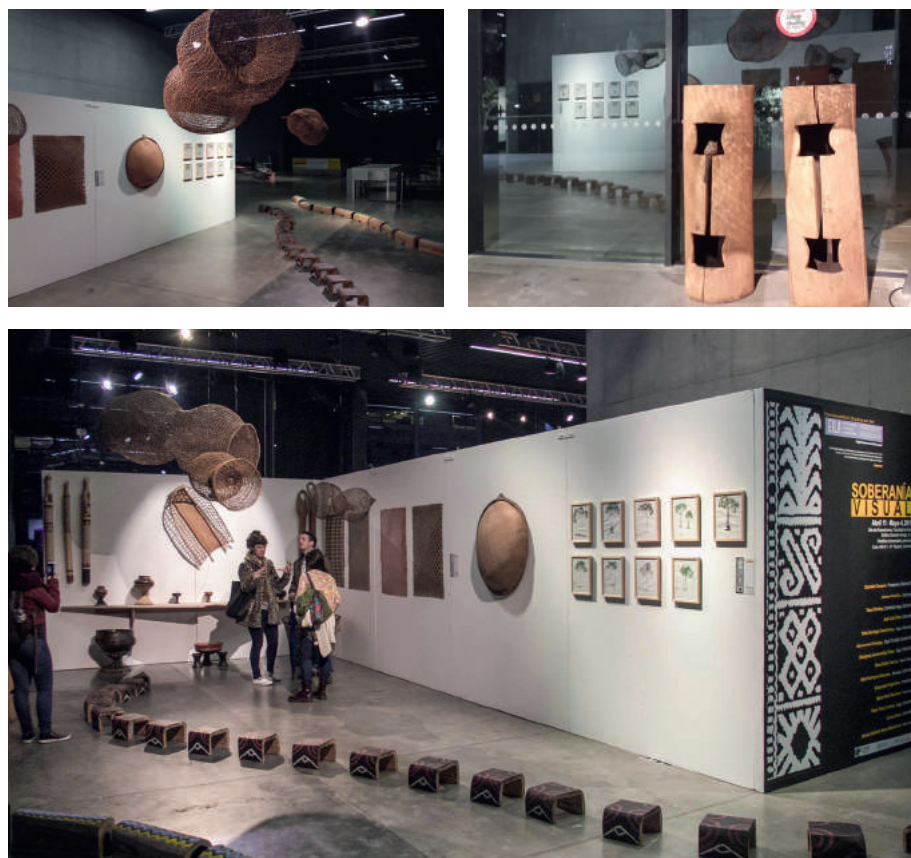


Figura 27. Parte de la colección de cultura material amazónica de Tropenbos. *Trampa para peces e ilustraciones del bosque*. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

la última década el trabajo de ilustración científica de Mogaje en el contexto urbano lo ha llevado a los más altos escaños del arte y el mercado del arte colombiano (Rojas-Sotelo, 2017). Hoy por hoy, también con gran proyección internacional, representando al país en eventos como la Documenta 14, en 2019, y la Bienal de Sídney, en 2022.

El trabajo de Tropenbos Colombia en cabeza de Carlos Rodríguez y María Clara Van der Hammen continúa con una tradición de producción científica, social y cultural colaborativa. En su libro *Piraiba: ecología ilustrada del gran bagre amazónico* (2018), Rodríguez colabora por cerca de dos décadas con el colono Luís Ángel Trujillo y el artista-biólogo Uitoto Confucio Hernández. El libro muestra el conocimiento local sobre la anatomía, ciclo de vida, relaciones ecológicas y hábitos alimenticios de la Piraiba. Lo que es más relevante

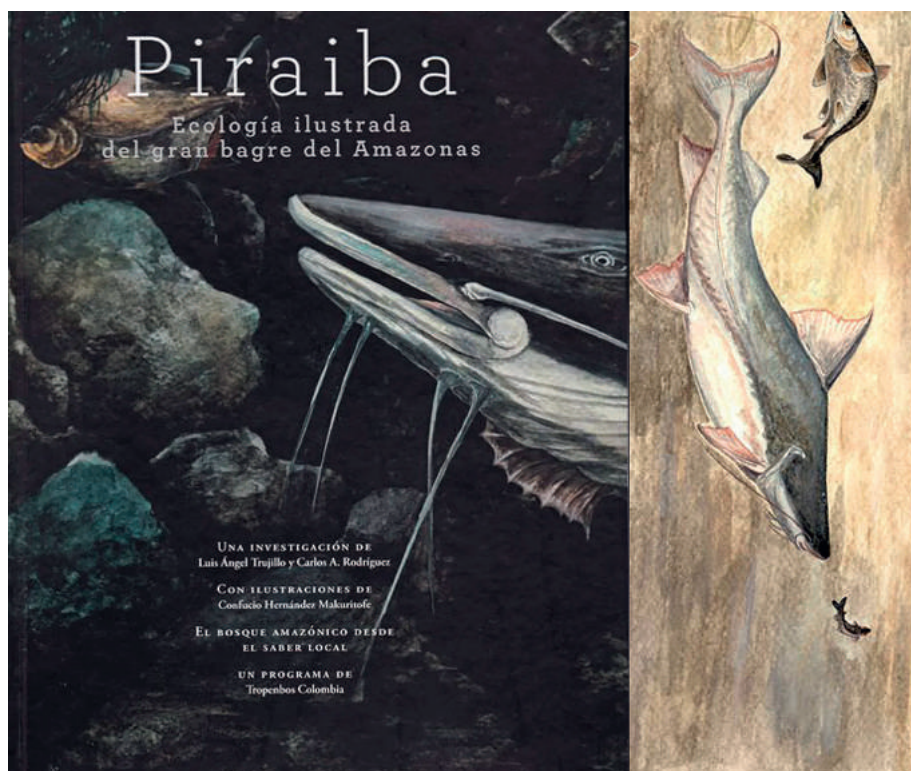


Figura 28. *Piraiba: ecología ilustrada del gran bagre amazónico*. (2018). [Carátula libro. Ilustraciones de Confucio Hernández].

es el aporte ilustrado de este conocimiento contextual-situado a la biología tradicional de tipo extractivo, particular y objetivista, al mostrar las múltiples relaciones de esta especie de pez (fundamental en la dieta de los habitantes amazónicos), tanto en su medio como en su comportamiento diario (día y noche), y por temporadas, tanto de lluvia como de sequía. Este trabajo colaborativo con agentes locales amplía un acervo de archivo a uno de repertorio, en el que la relación de las poblaciones genera producción de cultura material, trampas, cernidores, redes, etc., al igual que ciencia relacional y uso de formas de pesca (infusiones de plantas para adormecer a los peces, entre otras, vedas de pesca, selección y respeto por género y tamaño de presa, entre otras) y de historias alrededor de la especie. Todo maravillosamente ilustrado, por un artista/científico, Confucio Hernández (Uitoto) que, como Mogaje, ha encontrado en esta práctica formas interculturales de supervivencia y transmisión de conocimiento local. El libro fue galardonado por la asociación nacional de la ciencia Alejandro Ángel Escobar con los más altos honores por su excelencia en trabajo científico en el año 2018.

Al reconocer en forma expandida el horizonte de producción visual/cultural de los pueblos originarios, se construyen nociones de soberanía visual, pluri-nacional y de participación en otras unidades nacionales y se abren nuevas líneas de trabajo desde la historia del arte, la crítica cultural y las humanidades. Elizabeth Blalock nos recuerda cómo los objetos creados para uso cotidiano y ceremonial incorporan marcadores visuales para retransmitir información. Las narraciones se entrelazan con los objetos: tanto la creación como el uso de objetos decorativos de tipo cultural sirven como puntos de referencia para las historias destinadas a continuar y generar conocimiento cultural (Blalock, 2015, p. 85).

En el uso de la lengua, el texto, la imagen, el acto y el evento, muchos creadores del mundo indígena encuentran líneas comunes de acción. Hoy en día, los pueblos indígenas continúan afirmando sus historias mediante la incorporación y referencia de tecnologías modernas (como la telefonía celular, la fotografía, el video, la animación), además de la alfabetización ortográfica en sus prácticas.

La curadora María Eugenia Yllia Miranda (Perú) no solo invita a Brus Rubio Churay (Uitoto-Bora, Perú) a participar en Soberanía Visual con algunas obras sobre el viaje del abuelo tigre, un chamán Murui, también rinde homenaje a la desaparecida poeta Uitoto Anastasia Candré. A través de siete grandes pinturas (solo logramos traer una para la exhibición), Rubio aborda el tema del chamanismo encarnado en la figura del abuelo tigre, que, con el poder que le otorga el *ampiri* o tabaco y el conocimiento de las plantas, tiene la fuerza para preservar y mantener el equilibrio de su entorno. Con una poética visual que unifica simbolismo y color, las obras describen el camino que sigue el chamán para aumentar su poder, mantener su fuerza, encontrar aliados y, con la ayuda de las plantas, vencer a otros chamanes y su retornar consagrado a su casa al lado de su familia. Las obras muestran al chamán en el momento en que comienza a adquirir la apariencia del tigre.¹⁵ María Eugenia también propone poner sobre la pared el poema de la desaparecida escritora Anastasia Candré (1962-2014), quién siempre se distinguía por la palabra viva y situada en las prácticas culturales de los pueblos amazónicos.

15 Tomado de la nota de prensa para la muestra: BIN+E RE+K+. Tizón [candela] de este mundo. El tabaco del abuelo tigre. Una exposición de Brus Rubio Churay. Perú, 2017.



Figura 29. Rubio Churay, B. (2017). *La Concentración*. [99 cms. X 150 cms. Acrílico sobre tela]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

Jibina-diona | Coca y tabaco

Coca, coca

Tabaco, tabaco

Palabra de la coca

Palabra del tabaco

Coca, palabra de crecimiento

Palabra de abundancia

Coca, palabra agradable de consejo

Tabaco, palabra suave y de fertilidad

Ustedes dos, tabaco y coca

Un solo corazón

Un solo cuerpo

Mutua estimación

Amor inseparable.

Anastasia Candré.

Brus Rubio Churay (Pucaurquillo-Loreto, 1983), como Mogaje Guihu, es de formación autodidacta, pertenece al pueblo indígena Bora-Murui-Uitoto. Lo que hace de Rubio Churay un sujeto situado y no atado a los designios del mundo del arte es que desde muy joven se interesó por la sabiduría de su

tierra natal y sus tradiciones en sintonía con el encuentro con el mundo occidental. En el 2002 realizó un proyecto junto con el antropólogo Jorge Gashé que le permitió el rescate y la valorización de su cultura y al mismo tiempo retrató la huella de la presencia cultural externa que hace ahora parte de su producción plástica. Brus vive en situación, en su territorio donde construyó una casa taller a orillas del río Ampiyacu, donde imparte talleres de arte y pintura con los niños y niñas del pueblo y así rescata el conocimiento tradicional de su comunidad. Desde el año 2009 organiza encuentros con jóvenes de la región, en donde se desarrollan temas de identidad y revalorización de conocimientos de los saberes de salud a través del conocimiento tradicional ancestral. En sus propias palabras,

Mi creación refleja una gran alegría cósmica porque está inspirada en los dioses y personajes míticos, en las fiestas y rituales, en la minga y faena agrícola, en la magia y belleza de los peces y animales, en el canto, la visión y la palabra sagrada de mis ancestros. Todo eso es parte de mi existencia, de mi forma de pensar, de sentir y mirar el mundo. Pero mis pinturas también abordan temas sociales, históricos y políticos que afectan a mi pueblo y a la Amazonia en general, tales como la contaminación ambiental, los crímenes de los caucheros contra mis antepasados, la corrupción y los agentes externos que imponen programas de desarrollo sin conocer la realidad local. (Rubio, 2016)

Espacios intersticiales

El taita Domingo Cuatindioy es perteneciente al pueblo Inga, de San Andrés, Alto Putumayo en Colombia. Ha practicado la medicina ancestral desde los quince años, su maestro fue el taita Francisco Piaguaje, del pueblo Siona, del Bajo Putumayo. Domingo es también artista visual, su formación empírica se completó con una temporada en Irlanda y Gran Bretaña donde pudo entrenarse como grabador. En la actualidad es médico tradicional, pintor y escultor de gran reconocimiento en la región. Mediante su trabajo visual, pintura, talla en madera, el taita relata el poder del yagé en complejas construcciones de tipo geométrico de gran colorido. El taita describe su trabajo de esta forma: “La Ayahuasca es una Planta Sagrada maestra sanadora, la llave a una puerta que abre el mundo interdimensional. Los que han consumido ayahuasca afirman que han experimentado revelaciones espirituales sobre la naturaleza del universo, y sobre su propósito en la tierra” (2020).

Para las comunidades de la ayahuasca, las visiones de las tomas se convierten en estadios de un despertar espiritual igualmente asociado con el renacimiento cultural de sus pueblos en el que todo es consciencia. Todo es vibración, incluso los pensamientos, ideas y emociones. Los taitas afirman que todo está compuesto por la misma geometría fundamental, la que es plasmada en su trabajo pictórico. El taita además es un abanderado ambientalista en defensa del territorio Inga, Kamentsá (y del bajo Putumayo), que se encuentra hoy amenazado por empresas mineras.

En viajes de ida y vuelta, abandono y retorno, muchos de los participantes en Soberanía Visual reflejan sus experiencias y vivencias de frontera, vivencias que comprimen tiempos históricos y espacios ancestrales entre lo urbano y lo rural. Benjamín Jacanamijoy Tisoy (Inga) es uno de los exponentes más importantes del renacer indígena en las artes en Colombia. Nació y se crió en el Valle del Sibundoy, con su hermano, el también artista Carlos Jacanamijoy, bajo el amparo de su padre, el taita Antonio Jacanamijoy; su madre, Mercedes, y el influjo de la medicina del yagé (Carlos, el sexto; Benjamín, el octavo de trece hijos). Como diseñador y teórico del diseño Ínga ha producido múltiples trabajos de investigación que recuperan las tradiciones femeninas del tejido (Jacanamijoy-Tisoy, 1993, 1995, 2017). En su trabajo como artista visual usa múltiples medios: dibujo, construcciones digitales, pintura, apropiación e intervención objetual (sobre barcas, bastones, bancas, entre otros), video, multimedia e intervención urbana. Tras iniciar con su trabajo sobre el *Chumbe*, tradición que se mantiene activa en los procesos de



Figura 30. taita Domingo Cuatindioy. (2018). (Izquierda a derecha) *Curaca/Jaguar*, 2017, 60x90 cms. Óleo sobre lienzo. *Visiones*, 2016. Óleo sobre madera. *Sin Título*, 2017, 50x70 cms. Óleo sobre lienzo. *Sin Título*, 2016, 50x75 cms. Óleo sobre madera. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana. 2018.

narración a través del tejido, Benjamín ha logrado hacer visible este patrimonio vivo de su pueblo, que pasa de madres a hijas. Gracias a esta práctica, las niñas de la comunidad tienen un lugar de aprendizaje que es determinante para su identidad, pues en el tejido se mantiene una relación con el territorio que es mediada por un conocimiento de tipo simbólico y material. Las representaciones de la montaña, el árbol, el maíz, la hoja de maíz y coca, el sol, la luna y las estrellas son fundamentales en la continuidad del imaginario indígena del Putumayo. Estas representaciones condensan una poética y práctica de género que otorga subjetividad y relevancia a las mujeres en sus rituales de pasaje (la niña inicia su chumbe cuando se hace fértil). Con estas se mantiene el balance y el reconocimiento del territorio. Luego de dar a luz, las mujeres Ingas y Kamentsás entierran la placenta y ponen el tejido umbilical en el fogón, en una acción llamada *ombliigar*. Esta práctica es un anclaje que sostiene a la comunidad en relación con el territorio (Rojas-Sotelo, 2019). Con el chumbe se da cuenta de los ciclos (*kutey*) de vida, las figuras representan también el seno de una familia compuesta por padres y madres, sus hijos e hijas y sus esposos y esposas y, finalmente, por los hijos de esos matrimonios. La comunidad Inga ha tenido un proceso de urbanización muy particular en los pasados treinta años por estar ubicados en un lugar de contacto, el Valle del Sibundoy. Este bello paraje no solo se consideraba la botica del pie de monte amazónico, también fue un lugar de difusión del cristianismo



Figura 31. Jacanamijoy-Tisoy, B. (2015). *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: tejido de la propia historia* [Sistema de iluminación exterior, Torre Colpatria, Bogotá]. Obtuvo la Mención Honorífica en el VIII Premio Luis Caballero. Cortesía del artista.

desde la era colonial. El nivel de sincretismo es claro, al mismo tiempo un proceso de mantenimiento y recuperación cultural se ha venido dando por estos intercambios.

En su trabajo académico, que es una suerte de autoetnografía y teoría iconográfica, Benjamín indica cómo el chumbe narra los acontecimientos con el lenguaje, toma como base la figura geométrica del rombo (vientre) del cual se desprende la territorialidad enmarcada por el tiempo. Este acontecimiento significa, “el tiempo de los lugares espirituales y fértiles” (1993, p. ii). Otro de los investigadores de este tejido, Luis Alberto Suárez Guava (2003), afirma cómo en el chumbe la memoria es una forma de registro de la experiencia y que en los símbolos del chumbe se representan al río y a la muerte: “(Es) allí, donde se presienten los atisbos de una filosofía práctica de la vida” (2003, p. 87). El chumbe es río, fluye vertiginoso entre las manos de la tejedora, sus dos orillas contienen la vida y lavan el territorio, lo reflejan en sus espejos de agua (el cosmos) y alimentan la tierra y a sus criaturas. Es también muerte, pasa y termina, “el rombo se desintegra en cuatro partes, simbolizando el fin de la vida de cualquier ser humano” (1993, p. ii). Entonces, la muerte solo es muerte cuando un lugar (*suyu*) se desintegra o cuando quien muere se desintegra del *suyu*. Para Jacanamijoy, el chumbe es una escritura/grafía sensible creada por la mujer Inga, que él traduce en su trabajo visual y lo usa



Figura 32. Jacanamijoy-Tisoy, B. (2018). Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

como determinante cultural. En su intervención urbana titulada *Kaugsay Auaska: tejido de vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: tejido de la propia historia*, propuesto para el premio Luis Caballero de 2015, en Colombia, crea un *chumbe digital* para el sistema de iluminación de la Torre Colpatria en el centro de la capital colombiana (Rojas-Sotelo, 2019, p. 531).

En este conecta lo ancestral con lo digital. El Chumbe es una escritura en sistema binario, se construye en parejas (nueve en total), dieciocho chullas en las que un punto se llena y el otro está vacío, cada línea se continúa y se construye una red de columnas que constituyen la imagen. Cuando la imagen va a la mitad, hay que regresar para completarla (*kutey*).

Para tejer chumbes hay que estarse devolviendo. Después de terminada la fase primera tendrá, quien teje, que recordar lo que antes hizo y empezar a hacerlo en inverso orden, pero al derecho. No se está devolviendo porque no es una línea el presente. El presente es tan ancho como el mundo, todos los presentes le caben [...] ¿Cómo habría de contar historia el chumbe si no se teje una historia que, por ser memoria, siendo la manera del tiempo está ocurriendo en el tejido? (Suárez-Guava, 2003, p. 92)

Uaira Uaua (hijo del viento) es el nombre en idioma quechua de Benjamín Jacanamijoy, quien construye chumbes digitales como proyecciones de su propio desarraigo. Ahora, como un tejedor digital, viaja al territorio de forma física y simbólica y reconstruye (barcas de madera que recupera en el territorio, esas descartadas por nuevas de fibra de vidrio y metal con motor) paisajes oníricos de un tiempo que fue y que se mantiene en sus propios viajes, ahora urbanos, y que entre política (Benjamín fue cuasi senador representando a la comunidades indígenas), arte y supervivencia están entretejidos en las enseñanzas de su padre, madre y abuela. *Uaira Uaua* también, como su hermano Carlos, cuando puede, deriva imágenes de ensueño de sus propios viajes con la medicina ancestral de su pueblo.

Su más reciente serie, “En búsqueda de la Flor de Vientre” (abordada en la sección titulada “INGESTA. Archivo digital/encarnado”), responde a una suerte de pago. En plena pandemia, este se da en forma de un jardín tejido digital que busca representar un ser femenino y uno masculino, es decir, por un “uigsa uarmi: vientre de mujer” y un “uigsa kari: vientre de hombre”, además de una flor amarilla o “atun puncha tujtu: flor del día grande”. La serie escenifica el *suyu* (lugar) y el *munay* (amor) de la confraternidad humana/natura.



Figura 33. Jacanamijoy-Tisoy, B. *Chumbe-Paisaje*. (2018). [60 cms. x 50 cms. Impresión digital sobre papel fotográfico].



Figura 34. Jacanamijoy-Tisoy, B. (2018). *Chumbe-Paisaje II*, [60 cms. x 50 cms. Impresión digital sobre papel fotográfico].



Figura 35. Jacanamijoy-Tisoy.B. (2018). *Rio Chumbe*. [60 cms. x 60 cms. Impresión digital sobre papel fotográfico].

Esta serie, inicialmente de sesenta piezas (ya va por cerca de un centenar), invita a un recorrido visual por los caminos entretejidos de las hojas, las flores y las coronas de plantas presentes en las chagras y los amuletos vegetales que protegen a los taitas, sus aprendices y a los pacientes, al igual que representan algunos seres animales, personas, lugares, objetos y colores propios de la gente de la cultura del Yajé, en el Valle del Sibundoy. Benjamín mantiene presente su interés de rescatar la historia de sus ancestros, esta vez como un etnobotánico digital, al tiempo que invita a las familias originarias a ofrendar sus homenajes, para cuidar y proteger la salud física y espiritual de las mamás y taitas, desde el aliento de corazón, del pensar bonito y la energía de los jaguares.

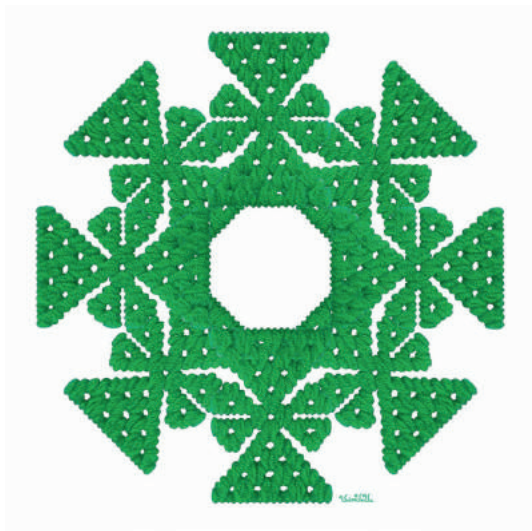


Figura 36. Jacanamijoy-Tisoy. B., Santiago, M. (2021). Uigsa tujtu suj suyu / En un lugar de la “flor de vientre”. [Intervención fotográfica 70 cms. x 70 cms.].

Sobre el atun puncha, el día grande de celebración de la fiesta en honor al arco iris, Benjamín recuerda como el taita Antonio contaba lo siguiente:

En el propio día de la celebración... llegaban al parque central de Manoy cuatro espíritus. Uno aparecía por la parte donde pasa la carretera que conduce a Mocoa; éste era el Urarunakunapa samai, el espíritu de la gente del bajo Putumayo. Otro aparecía por el camino que conduce a la inspección de San Andrés; era el San Andrés Runakunapa samai, espíritu de la gente San Andrés. Uno venía del Páramo, y aparecía por el lugar donde se llega de Pasto; era el Páramo runakunapa samai, espíritu de la gente de Páramo. Por último, aparecía el Inga runakunapa samai, espíritu de la gente Inga. Todos llegaban, bailaban un momento y se iban: era el augurio de un año nuevo bueno. (Jacanamijoy, 2017, p. 51)

Su trabajo es una exploración sentipensada y corazonada, investigativa, visual y gráfica de la variedad de las plantas denominadas *vinanes* (las que reaniman el alma), *kuyanguillos* (las de hacer enamorar) y *chundures* (las del conocimiento), que se siembran y cultivan en las *yachaipa chagrakuna*, las huertas de conocimiento y que son creadas y cuidadas por abuelas, mujeres —mayoras del pueblo Inga del Valle de Sibundoy—. Los *vinanes* son hojas para reanimar el espíritu de una persona; los *kuyanguillos*, hierbas del

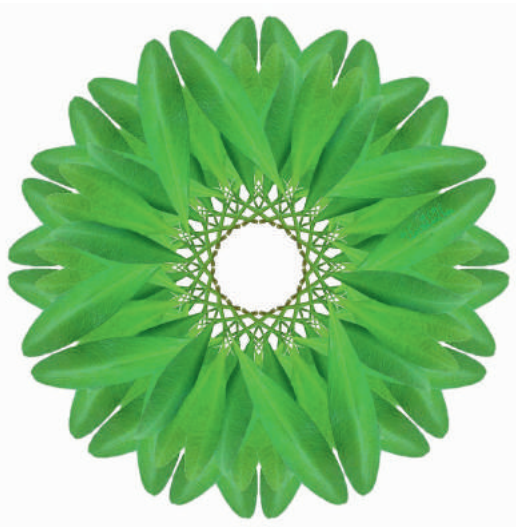


Figura 37. Jacanamijoy-Tisoy, B. Ayu sumaj samai tujtu / Flor de Ayu sagrado. (2020)
[Intervención fotográfica. 90 cms. x 90 cms.].

querer o pensar bonito, y chundures, raíces del conocimiento, son utilizadas para sanar enfermedades.

Jacanamijoy usa una estructura base, a forma de tejido, que mediante repeticiones y giros (*kuteys*) digitales se realizan en cada una de las intervenciones fotográficas y constituyen un recorrido por los entretejidos de las hojas, las flores, las coronas, los anillos, el padre sol. Los chumbes como cintas de moebius, los lugares (*suyus*), los seres animales, los personajes y líneas de colores de la propia historia de la gente de la cultura del Yajé.

El trabajo de artistas como Benjamín Jacanamijoy Tisoy (y su hermano Carlos Jacanamijoy) ha abierto la puerta a la nueva generación de artistas que se suman a un llamado contextual situado. Este es el caso de Julieth Morales (Mizak), quién también observa la obra de sus contemporáneas como Rosa Tisoy Tandioy. Julieth nació en el municipio de Silvia, Cauca (1992), su ancestralidad Misak está siempre presente en su atuendo y en su reflexión, lo que ha sido para ella una identidad compleja que a veces es rebeldía y otras veces es comunidad y acción colectiva o minga. Su formación en artes, en la Universidad del Cauca, le ha permitido encauzar críticas y desajustes como mujer y como indígena en una creación artística, desde el tejido, el *performance*, el video, hasta fotografía, y que revisa de forma crítica los roles de género (masculino/femenino) en los rituales de paso en su comunidad y que



Figura 38. Morales, J. (2014). *Portsik (chumbe)*. [Foto-performance].

ya constituye una interesante trayectoria.¹⁶ Desde su trabajo en la universidad, piezas como *Portsik* (chumbe, en lengua Mizak), investigaba los rituales conectados a la vida femenina en su comunidad. Morales trata de develar y revelar (y también rebelarse) lo que está en esos procesos de contrucción social; el desnudo femenino y lo autobiográfico se hacen presentes desde su trabajo investigativo. En su video *performance Resistencia* (2019) usa formas de producción local, la minga, como una forma no solo solidaria de trabajo comunal, llevadas a una producción artística. Esta pieza funciona en varios niveles, pues, si bien recoge uno de los rituales más conocidos de su cultura, el *kashiraik yem* (ritual de danza del matrimonio), Morales aísla a las mujeres en una danza de más de cuatro horas y las muestra en su materialidad, comunalidad, visualidad y sonoridad (flautas y tambores): formas estéticas, éticas y materiales de construcción colectiva. Una apuesta de género que abre espacios de reflexión sobre lo sensible, lo sagrado, lo oculto y también sobre la importancia de las estructuras sociales y culturales que sostienen la vida en las comunidades, a pesar de la invasión cultural. Julieth se afirma Mizak y mujer en estas palabras:

No obstante, recordar nuevamente nuestro antecedente colonial es revisar la herencia encarnada del discurso de la “buena mujer indígena” en nuestro presente, quitándole el valor a la dualidad que tanto

16 Vale la pena destacar cómo un grupo de docentes en arte contemporáneo de la Universidad del Cauca han logrado formar a una generación de artistas locales (muchos de ellos indígenas y afro del Cauca, Nariño, Huila, entre otras regiones) dentro de procesos de investigación y experimentación de tipo histórico, conceptual y material. Entre ellos encontramos a Adolfo Albán Achinte, Margarita Medina Cardona, Orlando Martínez Vesga, Guillermo Marín, Jim Fannkugen Salas, María Benítez Alegría, Ricardo Amaya, entre otros.



Figura 39. Morales, J. (2019). *Resistencia*. [Videoperformance, 9:38 min].

se ha mencionado, donde ahora el hombre, la mujer y la naturaleza deben ser jerarquizados. Por eso, hablar hoy desde la experiencia de la mujer indígena contemporánea es confrontar la lectura civilizatoria, colonial, evangelizadora, que resulta ser una discusión entre saberes alrededor del cuerpo y la imposibilidad de su relación con la naturaleza, pues está, mediada por la religión, ha cargado al cuerpo de purismos, como si este en su sensibilidad se desconectara del lugar en el que habita, sin sus respectivas transformaciones, y solo se permitiera hablar desde la dominación. (Morales, 2022)

La cultura Misak viene en proceso de reconstitución con una nueva generación de cultores y comunicadores que han aportado a los debates sobre historia, memoria, ciudadanía y espacio público recientemente en Colombia. Tal es el caso del productor audiovisual Misak Luis Tróchez Tunubalá del municipio de Silvia, Cauca. Es comunicador social, periodista y licenciado en Lenguas Extranjeras (inglés y francés) de la Universidad del Valle y director de los documentales *Na Misak - Yo un misak* (2017) y *Nu Usri - Gran mama* (2019). Estos exploran de forma autoetnográfica el ser indígena en el contexto contemporáneo, las nuevas relaciones entre naturaleza, medios y tecnología, al igual que el respeto a la madre, que es la base de la estructura



Figura 40. Tróchez Tunumbalá, L. (2017). *Na Misak - Yo un misak*.

social y cultural de su pueblo. Diana Jembuley, comunicadora con magister en Comunicación Social de la Universidad Externado de Colombia, directora de la emisora radial de la Onic y líder del proceso de comunicación colaborativa con otros pueblos. Didier Chirimusca y Indi Papya Fernández, como cabezas visibles y voceros del Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente-AISO y encargados de los derrocamientos simbólicos y físicos de estatuas como las de Sebastián de Belalcázar y Jiménez de Quezada en Popayán, Cali y Bogotá, en el 2020 y 2021 (ver el capítulo sobre iconoclastia en este libro). Estos jóvenes cultores traen a la memoria social líneas grises de una historia oficial que se reconstruye a través de las nuevas identidades de género y visones antes olvidadas desde los territorios originarios, las historias de resistencia, re-existencia y los medios sociales.

Otra figura emergente es Eliana Muchachasoy Chasoy, artista de la comunidad Camënts'a en el Valle de Sibundoy, ubicado en el departamento del Putumayo en la Amazonia colombiana. Desde el territorio, Eliana utiliza la pintura y la fotografía para reflexionar sobre las luchas por el territorio y la reivindicación de los pueblos indígenas. En 2018, fue a Australia para participar en una residencia artística. Su trabajo ha sido expuesto en Colombia, México, Ecuador y Estados Unidos. Eliana fue formada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Al regresar al territorio natal, en Putumayo, trabajó como profesora de Artes. Allí retomó la pintura



Figura 41. Muchachasoy Chindoy, E. *Bëtsësanänëg tmojëbsebohjon* (Herencia ancestral). [Acrílico sobre lienzo]. Cortesía del artista.

luego de tener una experiencia de desaprendizaje o recontextualización. Eliana comenta cómo al “entender en base a los colores propios del territorio, así como a la medicina y la reivindicación de las luchas indígenas”, su pintura tomó un nuevo rumbo (González, 2020). En su trabajo examina temas relacionados a cómo las vías conectadas a proyectos de megaminería tendrán impactos ambientales y culturales en el territorio. En particular, el *bypass* de San Francisco en Mocoa. Otros temas como la construcción de una central hidroeléctrica y la intención de establecer una base militar en esta zona hacen parte de su producción pictórica. En sus pinturas hace un ejercicio de autorretrato, presenta a la mujer indígena como una forma de autoconocimiento.

Considera su trabajo dentro de una línea conocida como *arte neoamazónico*, originado en la Escuela de Arte de Pucallpa, en la Amazonia peruana, y

asociado con la representación de los viajes del yagé —en parte como extensión de la obra de Carlos Jacanamijoy Tisoy, pero, a diferencia suya, en relación y contacto con las comunidades donde se origina el trabajo, como en el caso de Pablo Amaringo, Moises Llerena y Alfredo Zagaceta—. Eliana no solo enseña arte en su territorio, también maneja la única galería y espacio cultural para este tipo de producción visual, además de participar en eventos nacionales e internacionales. Esto garantiza siempre tener un pie en la tierra, un compromiso social con su pueblo y una mirada crítica y de construcción intercultural. Estos artistas comenzaron a crear obras que conjugan diferentes propuestas artísticas, como fotografía, música, cine y pintura, y que hablan de lo que está sucediendo en los territorios y comunidades de la Amazonia. Por el uso de colores y composiciones excéntricas (contrastes iridiscentes y usos del multiplano y perspectivas múltiples), su obra ha tenido buena aceptación, especialmente entre los jóvenes de las comunidades. Ellos ven en estas representaciones formas nuevas de recuperación de valores culturales.

Desde principios del milenio apareció otro artista fronterizo, quien con una serie de acciones contundentes desestabilizó el sistema arte. No solo era un personaje al margen, por su origen campesino e indígena, también por su trabajo —como raspachín de amapola y recolector de hoja de coca en el Cauca y por los temas duros en sus *performances*— Se trata de Edinson Javier Quiñones Falla, quien para el festival de *performance* de Cali, en el año 2006, realiza su acción *Escarificación dios de la coca*.

Una acción de doce horas en la que me tatúo en la espalda una figura precolombina de San Agustín (Huila) y posteriormente se retira [el tatuaje], para después ser curtida y exhibida. Un proyecto muy personal que nace de las pérdidas ancestrales indígenas y campesinas dadas por el desplazamiento y la violencia urbana, en este caso de mi familia. Quería hacer un contraste entre el presente y el pasado, un acercamiento más a mi madre, la identidad y la ancestralidad, que me permitiera hablar de cosas que me interesaran a partir de la cocaína. (Triana, 2015)

Para Quiñones Falla hay una necesidad de recapturar la memoria ancestral perdida en su experiencia de desplazamiento: nacido en zona rural del Huila, se mueve por el territorio hasta llegar a Popayán, creció entre el campo y la ciudad, en espacios marginales —canchas de fútbol de barrio, la cárcel y bodegas semiindustriales—, donde inició su trayectoria como artista. Su obra, entonces, recoge temas como el tráfico de drogas, la violencia histórica

en el Cauca y su historia personal de reconexión con la raíz indígena. Además de artista, Quiñones Falla es gestor cultural y curador, con el colectivo 83 ha organizado el Salón Internacional Manuel Quintín Lame (el primero en el año 2012), en Cauca y en Bogotá. También organiza residencias artísticas en Popayán (Papayork) y cura, con el grupo curatorial de prácticas decoloniales, exposiciones de artistas caucanos y regionales para el Ministerio de Cultura (16 Salones regionales de 2016) y para el Banco de la República (Imagen regional 7), además de talleres de arte contemporáneo en los barrios marginales de la ciudad.¹⁷

Recientemente, en su proyecto colectivo *enmingar* (con el colectivo Corporación cultural Popayork y Minga Prácticas Decoloniales), usa el video documental/experimental para contar historias en clave decolonial. Ejemplo de lo anterior son las producidas sobre el nacimiento del agua, titulada *Manifiesto del útero de Mama Yuma mensaje de agua dulce a agua salada (Laguna Magdalena)*, de veinticinco minutos (2022), para el 46 Salón Nacional de Artistas. En ellas hacen recorridos por el territorio del nacimiento del llamado Río de la Magdalena (páramo de las papas) y la relación con los guardianes del agua, las comunidades Yanaconas, Coconucos, Mizak y Nasa. En su pieza *Resignificación y Construcción Colectiva de Imaginarios Decoloniales*, de sesenta minutos (2020-21), se presenta un proceso colectivo de resignificación y reconstrucción de la historia a partir de la síntesis de investigaciones académicas y la memoria viva de mayores de los pueblos Naza e Inga, víctimas y testigos del proceso de “modernización” de Guillermo León Valencia en el territorio caucano (producido con Estefanía García, Phuyu Uma, Eyder Calambás y Miller Muñoz). En esta pieza presentada en la Bienal Unam 2021-2022, se da una mirada crítica a Guillermo León Valencia, presidente de Colombia (1962-1966), originario de las élites de la ciudad de Popayán (Cauca). En su política de “guerra total”, arremetió contra las organizaciones indígenas del Cauca por considerarlas “repúblicas independientes”. A principios del año 1962, el Ejército entró a Natagaima, antigua sede del Consejo Supremo de Indias, fundado por Quintín Lame en 1920 y base organizativa de lo que se consolidaría como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en 1971. El bombardeo de Marquetalia (operación Soberanía) se da en mayo de 1964 y da

17 De esta forma una nueva generación se identifica, reconoce y actúa en colectivo. Entre nuevos nombres de la región sur occidente reconocidos y participantes de exposiciones colectivas curadas por Quiñones encontramos entre otros a, Aldibey Jaidiber Talaga Camayo (Nasa), Eider Yangana Palechor (Yanacona), Yober Arbey Melo (Kokonuco), Diego Mendoza Inbachi, Ana Lucía Tunal (Pasto), Mauricio Cuchimba Castro (Paéz), Hugo Fabián Criollo Pianda (Quillasinga), Ana calle (Pasto).

inicio al proceso de la guerra en Colombia (contra la insurgencia, en este caso, las FARC). Sin embargo, este proceso no es del todo conocido o visible. El nombre del expresidente continúa en lugares como el aeropuerto de la ciudad de Popayán y numerosos monumentos enaltecen su labor. Según *El Espectador* (2014), el Ejército la consideró “una operación civilizadora”. Este diario, el 21 de mayo, publicó en primera plana un reportaje de Jack Brannan:

El ejército (de EE.UU.) reveló hoy (en Washington) que ha contribuido a la eliminación de los bandidos que aterrorizaron la campiña de Colombia durante los últimos 16 años. Un vocero militar añadió que el Ejército suministró asesores de operaciones bélicas especiales y helicópteros al Ejército colombiano. Desde 1958 los merodeadores perdieron todos sus objetivos políticos y se dedicaron meramente al robo y al asesinato... y se calcula que en 10 años mataron 23.000 personas.

En un proceso de reconstrucción y reivindicación histórica, Popayork pretende, a través de actos visibles en el territorio de carácter pedagógico y mediático, hacer una socialización, un juicio público (a León Valencia), así como exponer el pensamiento, memoria e historia de los mayores, Nasas e Ingas y, con ello, balancear el peso de la historia.¹⁸

18 El “Asalto a Marquetalia” respode a un contexto particular en Colombia: el fin de la dictadura de Rojas Pinilla y el diseño del Frente Nacional. Para ver un reportaje histórico y de contexto sobre los episodios mencionados en el trabajo de Quiñones, ver: Alfredo Molano. (2014). Asalto a Marquetalia. *El Espectador*. 14 de junio de 2014. Acceder en línea: <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/asalto-a-marquetalia-article-498380/>

Edinson Quiñones: “la intención comienza desde la semilla” Por Juan G. Sánchez Martínez ¹⁹

Edinson Quiñones es artista del Cauca, Colombia, de ascendencia Nasa. Se comunicó desde el resguardo Nasa donde actualmente ‘desaprende’ en la Universidad Autónoma Indígena Intercultural (UAIINV) y donde lidera el proyecto trans-indígena *Popayork*. Por el auricular de mi celular en Tokiyasdi/ Asheville (territorio Cheroqui, Estados Unidos) llegaba el cacarear de las gallinas y el ajetreo del campo andino. Edinson es maestro en Artes Plásticas de la Universidad del Cauca y tiene una maestría en Artes Integradas con el Ambiente de la misma universidad. Con doce exposiciones individuales y más de cincuenta exposiciones colectivas, es miembro del *Colectivo 83*, con quienes han creado y mantenido el *Salón Internacional Indígena Manuel Quintín Lame* (2014-2020), además de un número importante de exposiciones colectivas de tipo regional y otras llevadas al contexto nacional (ArtBo, 2015; Salones Regionales, 2016, e Imagen Regional, 2020-2021). Ahora mismo, Edinson se encuentra cursando el ciclo “Rehabilitación de la madre tierra” en la UAIIN, en donde su principal objetivo es desaprender las nociones coloniales que aíslan el arte de la comunidad y crean la falsa idea de “un público selecto”.

Quienes han presenciado sus *performances* y asistido a sus talleres saben que desde 2003 Edinson ha estado recordando los pasos de sus mayores a través de un proceso creativo visceral que no incluye solo la identidad, sino los rostros de la guerra. “Yo era un espíritu sin guía, hermano”, me dice, “haciendo proyectos rebeldes para sanar”. En 2012, tras múltiples viajes y exposiciones internacionales, su abuela materna, partera y médica tradicional Nasa, muere y, mientras él y su madre procesan el duelo, Edinson comienza un acercamiento más profundo a la hoja de la coca y a las heridas del narcotráfico en el territorio mismo de sus ancestros. El ombligo y la placenta de Edinson, como es tradición en muchos pueblos ancestrales de AbyaYala, había sido enterrado por su abuela, pulsadora y sanadora de la

19 Este texto, con mínimas modificaciones ha sido tomado con consentimiento del autor, Juan Sánchez Martínez de *Simarwayu: Río de colibríes*. Una página web que da cuenta de la producción literaria y visual del mundo indígena continental. Para acceder a su contenido se puede visitar: <https://siwarmayu.com/>. Para más información sobre Edison Quiñones visitar: <https://omarasrico.wixsite.com/www.edinsonquinones/biografia.com>.



Figura 42. Quiñones E. (2016). *Si es bayer, es bueno*. Instalación. Hoja de coca molida, espejo. [Fotogramas de video]. Berlín, 2016. Mario Kreuzberg Gallery.

comunidad. En la encrucijada entre la coca, la muerte y el territorio, el arte de Edinson florece.

Usar la hoja de coca, su pigmento, su madera, es para Edinson indagar en la poética de lo natural. Sin embargo, hacerlo significa también confrontar la desinformación global sobre la planta y la realidad retorcida del consumo de la cocaína (el 0.5 grms de alcaloide por cada 100 grms. de la hoja), su tráfico y la violencia que irradia este desequilibrio. Quienes han visitado el Museo del Oro en Bakatá/Bogotá (Colombia) o el Museo Casa del Alabado en Quito (Ecuador), saben que muchas de las piezas, con más de dos mil años de antigüedad, están representando objetos como el poporo y el zócalo (elementos que todavía hoy se usan cuando se consume la coca entre los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta) y rostros y cuerpos de mayores sentados mambeando (con uno de los cachetes hinchados, embuchado con la hoja).

Para Edinson, como para millones de pueblos nativos del sur de AbyaYala, la coca (ayu, mambe, kintu) ha sido y sigue siendo la llave para recomponerse, para encontrar la palabra justa y compartirla, para analizar y tejer comunitariamente y para agradecer la abundancia de la tierra madre. Llamar a la coca *droga* es una forma de desorientar, desarraigar y alejarnos de nosotros



Figura 43. Quiñones, E. (2006). *La Herida Sana y la Cicatriz Queda*, Escarificación Dios de la Coca. [Performance].

mismos. Por eso, la historia de la industria farmacéutica europea y norteamericana en la descontextualización del sentido ancestral de la hoja sagrada es cuestionada en la instalación *Si es bayer, es bueno*. Arte pedagógico para regresar a nosotros mismos.

Cuando le pregunto a Edinson qué proyecto le gustaría que resaltáramos en *Siwar Mayu*, me dice que curiosamente siempre regresa al año 2006 al VI Festival de Performance de Cali (Colombia), en donde después de tatuarse en el omoplato derecho la imagen de un dios jaguar/espíritu-señor de la coca, su *performance* consistió en remover la imagen a través de la escarificación. Al parecer, lo que queda de la *performance* es la fotografía de un evento. ¿Pero qué pasa en el cuerpo del artista? ¿Y qué pasa en el cuerpo colectivo? Hablando con Edinson aprendo lo que vino después: nueve meses sanando y dialogando con la madre, un proceso doloroso que obliga a reaprender cada detalle de lo cotidiano (cómo dormir, cómo bañarse) y, después, el recuerdo consciente en el cuerpo mismo de la intención primera. Un recuerdo para toda la vida. Esos trabajos sobre “el dios de la coca” violentan el cuerpo físico para desestabilizar la epistemología de Occidente: “hay que arrancar el pasado para ponerlo al frente”, me dice, y yo pienso en el *nayrapacha* andino. “Mi madre, que también es sanadora, no entendía por qué me hacía daño”.



Figura 44. Quiñones E. (2019). *Juegos violentos. Todo no es un juego*. [Performance. Fotograma de video].

Este es el aspecto difícil de procesar para el público incauto: ¿cómo hacer *performance* con balas? *Quitexa* es el nombre de esta obra, lo que significa “florecer” en la lengua Nasa yuwe. ¿O cómo hacer una *performance* con una ‘coca’ o balero que ha sido construido con los huesos de las víctimas de la guerra? Esta obra se llama *Juegos violentos. Todo no es un juego*. “La comunidad me dice loco”, dice Edinson riendo. “Es un trabajo autobiográfico que pasa por distintas facetas: el trauma, la sanación y la transformación positiva”.

Edinson cree que esta es una estrategia para persistir en una sociedad tan conservadora como Popayán. Tras siglos de racismo internalizado en el Cauca y en todo Colombia, en donde palabras como indio o Páez eran usadas para avergonzar a las personas nativas del lugar, hoy es otro tiempo desde el que Edinson dice riendo: “yo estaba indagando por los aires y no por la tierra”. Hoy es el tiempo para construir desde la colectividad, con el permiso de los mayores y la ofrenda antes de comenzar, y con el mameo (de coca) y la toma de remedio (del yajé), para indagar hacia las preguntas profundas desde la ceremonia misma. “Desde la ley de origen hay temas que no se deben sacar de la comunidad, es una lucha para el artista entender cómo se debe compartir”, me explica.



Figura 45. Quiñones, E. (2019). *Aliento y suspiro* con taita Misak Lorenzo.
45 Salón Nacional de Artistas.

Por eso, en este puente entre la espiritualidad, el arte, y la academia, hay piezas para no exhibir y palabras para solo compartir cuando es el momento exacto, ya que “la intención comienza desde la semilla”, me dice. Hoy la riqueza del territorio caucano está en el ojo de la industria extractivista y los intereses privados. Manuel Quintín Lame fue uno de los líderes Nasa que le dio la pelea a los terratenientes de la caña. “Liberar la tierra” —me explica Edinson— “es liberarla del monocultivo de la caña, para recobrar nuestra soberanía alimentaria”.

“Por eso Popayork es mi sueño”, dice Edinson, “cinco años atrás comenzó esta visión y hoy ya están floreciendo los árboles frutales, hay treinta pollos, ¡y ya nacieron los conejos!”. Más que un espacio para residencias artísticas, Popayork es un proyecto de vida que se aclaró en las tomas de remedio. Según me cuenta, él tenía la intención de hacer un viaje largo fuera de Colombia, pero en la ceremonia del yajé vio ese espacio donde está hoy como si ya fuera de él, es decir, vio la necesidad de concentrarse en su territorio y continuar con los procesos espirituales que estaba llevando. Edinson me invita a reflexionar sobre las cifras de la realidad colombiana: de 104.2 millones de hectáreas, 48 % del territorio hoy está dedicado a la ganadería. Ese es uno de los ejemplos claros del desequilibrio socioeconómico ocasionado por los grandes terratenientes y la ausencia de una política agraria que incentive a los campesinos y a las comunidades afrocolombianas e indígenas.

Después de cinco años tejiendo Popayork, hoy Edinson está en el proceso de levantar la maloca (casa ceremonial) y sembrar la sagrada tulpa (el fogón). “Y hay que atizar el fuego y nunca dejarlo apagar”, me dice. A Popayork llegan los mayores a ofrecer sus medicinas, por allí pasan las comunidades Yanakuna, Misak, Nasa y todo lo que sale de allí tiene que salir con permiso y guía. Los materiales usados en trabajos como su obra *Juegos violentos* han entrado en proceso de purga, ya que las balas y los huesos necesitan limpiarse también. Antes de cerrar nuestra conversación, él desde los Andes (mi tierra también) y yo desde los montes apalaches, le pregunto en qué proyecto está trabajando y me dice: “ver florecer una huerta es pura magia colectiva, hermano. Va más por ahí...” A la publicación de este texto, la guardia indígena del Cauca está liderando la Minga nacional en Colombia, exigiéndole al Gobierno de Iván Duque que haga presencia de Estado y proteja la vida de los líderes sociales, asediados por los grupos armados al margen de la ley.

¡Jayaya Jayaya Jayaya!

Nadie nos borrará la sonrisa.

Reflexiones sobre los *Palimpsestos* de José Luis Cote.

Por Miguel Rocha-Vivas

Un *palimpsesto* es una superposición de historias e imágenes. Una reescritura no siempre percibida por el ojo, el oído o la mente. Las series pictóricas creadas por José Luis Cote articulan palimpsestos en los que logramos vislumbrar capas sociobiológicas sumando reflexiones visuales para una crítica de “la” historia, la persistencia colonial, el poder de las imágenes y los nuevos extractivismos de humanos y no humanos. Las capas, cortaduras y visiones espejo expuestas por los *Palimpsestos* de Cote nos confrontan, en la primera serie, con las realidades diarias de hombres, mujeres y niños de comunidades amazónicas (Tukano, Jiw, Nükak), ya *fuera del Edén y del estereotipo del buen salvaje*, como diría Cote. En la segunda serie nos encontramos de cara a ancianas de la población altiplánica de Sutatausa, antigua reducción de Muisca, sobre el trasfondo de pinturas coloniales parroquiales en donde se exponen los imaginarios tanto del castigo religioso como de la incorporación y sumisión de una mujer indígena, la *cacica*, ataviada con una manta Muisca. En ambas series el borramiento colonial de las memorias nativas se expresa programáticamente en el re-emplazamiento y re-convención de las corporalidades y territorialidades indígenas.



Figura 46. Cote, J. L. (2018). *Curandero/sabedor medicinal Tukano*, sobre ilustraciones de Carl Linneo. [2017. 200 cms. x 100 cms. Óleo sobre lienzo]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.



Figura 47. Cote, J. L. (2017). *Mujeres Nükaks y Jiwa sobre grabados históricos*, [60 cms. x 36 cms. Impresión digital sobre papel de algodón (serie de 3)].

En *Mujer Nükak sobre la interpretación de la mujer amazona según un europeo* (2017), obra perteneciente a la primera serie, dos mujeres observan en direcciones opuestas a través del palimpsesto. A un costado, y retratada a color, una joven Nükak viste como las colonas dejando en el pasado la semidesnudez de sus antepasadas. Los Nükak suelen vivir en asentamientos urbanos tras la desarticulación de sus rutas nómadas estacionales de los Nükak; tras volver a entrar en contacto con colombianos y foráneos en 1988, debido a la presión de colonos cultivadores de coca para fines del narcotráfico, gran parte de los abuelos y abuelas murieron de enfermedades como la gripa (hoy la pandemia). Al otro costado del palimpsesto, proveniente de un grabado que rememora el legendario mundo griego, aparece campante y ataviada para la guerra: la mítica mujer Amazona. Aunque ambas mujeres están sentadas, la Nükak solo está y mira hacia un horizonte incierto, mientras que la Amazona clava fijamente su mirada hacia un mundo capaz de ser tomado y defendido por la fuerza; se manifiesta, así como una alegoría anímica y erótica del conquistador europeo. En el péndulo translúcido entre el solo estar de la Nükak y el ser potencial agresivo de la Amazona, se amplifican las tensiones por la reescritura y el borramiento de la propia imagen. Esta presentación desidealizada sobre el trasfondo de la interpretación idealizada aporta una crítica al imaginario exotizado de las mujeres indígenas de las selvas suramericanas, llamadas *Amazonas* por el deseo de quienes se llamaban adelantados y conquistadores, con toda la carga erótica sobre cuerpos y territorios que expresa tal denominación.

En la serie *Blue Prints de Sutatausa* el cuerpo de las mujeres campesinas y mestizas ocupa el primer plano sobre un trasfondo de *blue prints*, técnica que le permite a Cote develar y contrastar con líneas, cuadrículas y planos más fríos. En la cianotipia sobre papel algodón *Blue Print Sutatausa N. 9*, la ausencia de nombres o títulos alusivos es un marcador crítico basado en las típicas denominaciones en serie sobre personajes y paisajes intervenidos por el extractivismo biosocial. Una abuela de la región, nombrada por el nombre del pueblo y no por el de alguna etnia, nos mira de frente con una bella expresión, una marcada sonrisa y las manos unidas, aunque relajadas, en un gesto que se diferencia de las devocionales y evangelizadas manos de la cacica de Sutatausa, representada con un rosario entre las manos en una de las paredes del templo doctrinero del siglo xvii. El palimpsesto ocurre aquí tanto en la sobreposición visual del manto de la cacica, lo cual genera un metaretrato, así como en la tensión sobre un trasfondo en el que concurren tanto las cuadrículas del plano maquínico como el mapa atribuido al cacique mestizo Muisca don Diego de Torres y Moyachoque. En tal mapa de la Provincia de Santafé, datado de alrededor de 1570, el territorio de los Muiscas y otros pueblos



Figura 48. Cote, J. L. (2018). *Abuela sobre Mapa*. [Serie Blue Prints de Sutatausa N. 9]. 2018, 60 cms.x 36 cms. Cianotipo sobre papel de algodón].

nativos se ve reducido a encomiendas y pueblos de indios, como lo fueron Sutatausa y Turmequé. Medio borrado, medio visible, aparece un territorio ya para entonces parcialmente despoblado, genéticamente re-emplazado, reducido y aún en el inicio de un sistemático proyecto extractivista, con muchas capas y rezagos, como lo evidencian los *Palimpsestos*: la deforestación, el reemplazo del maíz por el trigo, la chicha por la cerveza y la actual industria de explotación minera en la zona. De hecho, en la glosa original de la cartografía atribuida al cacique de Turmequé, se afirma que ya no quedaban indios en la Provincia. En tal sentido es significativo que mediante el *blue print* Cote borre tal glosa en un mapa que anticipa los planos extractivos al tiempo que la cacica nos observa mientras sonrío afirmando su presencia con resiliencia y un sentido del humor que trasciende el inevitable pesimismo del cacique a fines del siglo XVI.

El territorio de Sutatausa sobre el que reflexiona visualmente José Luis Cote, a pesar de la fragmentación y abandono de sus rocas Muiscas pintadas y los rezagos actuales de un severo control ideo-religioso sobre las poblaciones locales, se redignifica en los gestos sonrientes y plenamente presentes. A su vez, las mujeres Jiw y Nükak de los *Palimpsestos*, a pesar de las actuales

reducciones causadas por los conflictos armados y la imperante desorientación social, realizan labores como tejedoras, madres, transformadoras de los alimentos y de la vida, sosteniendo así su presente en conexión con la sonrisa del Nükak, que lleva puesta una célebre camiseta deportiva, y de la serenidad del payé Luis, sabedor Tucano sobre las plantas medicinales. La Amazonia se presenta así como un telón sobre el cual se proyectaron y proyectan las pesadillas y deseos, las idealizaciones y expropiaciones, de los pasados y presentes adelantados y “conquistadores”. Hoy, como ayer, este inmenso territorio se expresa en el imaginario colectivo como una botica de plantas, ya clasificadas y estudiadas, como lo hicieron Linneo y Schultes. Con todo, en el palimpsesto las plantas solo cobran color en las manos del sabedor para quienes son camino de sanación individual y colectiva.

Los palimpsestos, que nos ofrece a modo de reflexiones visuales José Luis Cote, cuestionan los relatos homogéneos sobre nuestra(s) historia(s), reabren las evidencias sobre la continuidad de los colonialismos y articulan una crítica conjunta del pasado y el presente, del territorio y de la gente, del extractivismo sociobiológico, así como de la resistencia de personas comunes, pero no llevadas por la corriente. Nuestras historias no son solo cifras, cronologías o magnánimos eventos; son evidentemente palimpsestos, reescrituras incesantes sobre borramientos previos. Y si no sentimos, pensamos y vemos con nuestros sentidos y en nuestras propias manos y pies, como José Luis Cote nos propone, ¿quién reescribirá nuestros mapas?, ¿quién nos borrará la sonrisa?

[Continúa Miguel Rojas-Sotelo]

Violencia, autonomía, sanación y borramiento decolonial

Durante las últimas décadas en Colombia (1995-2016) en el norte del país, paramilitares, narcotraficantes y guerrillas locales han implementado una “reforma agraria” desde abajo, exacerbando problemas históricos de tenencia de tierras. Hoy en día, los viejos y nuevos terratenientes (3 % de la población nacional) poseen más del 70 % de la tierra cultivable, mientras que el 57 % de los agricultores apenas sobrevive en menos del 3 % de la tierra (Oxfam, 2017).²⁰ La distribución de la tierra fue uno de los puntos cruciales durante las negociaciones entre el Gobierno Santos y la guerrilla de las FARC y está al centro de la violencia e inequidad histórica del país. La ley de tierras (Ley 900, junio de 2018) fue firmada para hacer más equitativa esta distribución (desafortunadamente los avances son mínimos y serán necesarias muchas décadas para revertir lo hecho). Un cultivo comercial está reemplazando la diversidad de la selva tropical en las regiones costeras del noroccidente del Pacífico y el Caribe colombiano y los llanos orientales. La palma de aceite (o palma africana), la cual surgió también en la arena política como el cultivo del futuro: el aceite es fácil de cosechar y transportar y se comercializa bien como ingrediente en la cadena de producción alimentaria y como un “biocombustible limpio”. De esa forma, con mano firme y corazón grande, las políticas

20 Según Oxfam, luego de revisar el censo agropecuario 2014 en Colombia, concluye que: el 1 % de las fincas de mayor tamaño tienen en su poder el 81 % de la tierra colombiana. El 19 % de tierra restante se reparte entre el 99 % de las fincas. El 0,1 % de las fincas que superan las 2000 hectáreas ocupan el 60 % de la tierra. En 1960 el 29 % de Colombia era ocupado por fincas de más de 500 hectáreas, en el 2002 la cifra subió a 46 % y en 2017 el número escaló al 66 %. El 42,7 % de los propietarios de los predios más grandes dicen no conocer el origen legal de sus terrenos. Las mujeres solo tienen titularidad sobre el 26 % de las tierras. De los 43 millones de hectáreas con uso agropecuario, 34,4 están dedicadas a la ganadería y solo 8,6 a la agricultura. La situación debería ser inversa, pues se recomienda que 15 millones de hectáreas deberían utilizarse para ganadería, pero se usan más del doble. Por su parte, 22 millones son aptas para cultivar, pero el país está lejos de llegar a esa cifra. Los predios de más de 1000 hectáreas dedican 87 % del terreno a ganadería y solo el 13 % agricultura. En los predios más pequeños, es decir, los menores a 5 hectáreas, el 55 % del predio se dedica a ganadería y el 45 % a agricultura. A pesar de que la situación es menos dramática en este último sector, la tendencia a la ganadería siempre es más alta que otras formas de explotación de la tierra. Los monocultivos predominan. Por ejemplo, el 30 % de las áreas sembradas en el departamento del Meta corresponde a palma aceitera. Un millón de hogares campesinos viven en menos espacio del que tiene una vaca para pastar.

de usurpación de tierras fueron promovidas por más de una década por la administración Uribe (2002-2012), creando historias de desplazamiento masivo y a su paso un nuevo monstruo, las llamadas bandas de crimen organizado (BACRIM). La palma africana se está plantando en los territorios tradicionales de los grupos afrocolombianos e indígenas del Pacífico en el Chocó y especialmente en la cuenca del río Atrato. Las comunidades afro y Emberas desplazadas por el megaproyecto hidroeléctrico del Urrá ahora viven en las zonas más pobres de los centros urbanos de Medellín y Bogotá, mientras que las mafias han democratizado/legalizado sus negocios, desde el narcotráfico hasta la minería ilegal, controlando no solo la tierra y sus productos, también las economías informales de los centros urbanos (2012).²¹ La obra del artista visual colombiano Juan Obando envía un mensaje claro durante el posconflicto: que esta guerra no ha terminado. Su obra está respaldada por los medios y orientada a la propaganda. Usando radio, video, acciones en línea, presentaciones activas en vivo, sonido y diseños visuales, Obando plantea preguntas políticas y sociales radicales. Por un lado, su trabajo se informa por la historia reciente de cambio cultural y procesos de aculturación de Colombia. Obando sostiene que su trabajo se centra en una estética de descolonización. “Mi trabajo tiene como objetivo exponer y cuestionar el papel del consumo cultural dentro de la llamada economía global, mientras desafía las ideas preconcebidas sobre las identidades (inter)nacionales” (2011). Se trata de una práctica descolonizadora que abarca formaciones culturales endógenas que, borradas, ahora se reinscriben a través de la interacción con la matriz colonial del poder. Una narcoeconomía ha infundido a los sectores turístico, agroindustrial y financiero, produciendo una narcoestética que se produce y consume ampliamente.

La ley general de cultura (1997) prestó especial atención al Caribe en la definición de *identidad nacional*. Por un lado, el discurso celebra el nacionalismo barato mediante la inscripción de artesanías mestizas derivadas del tejido indígena en el imaginario nacional (caso mochila arhuaca y sombrero vuel-tiao), por otro, se dirige a los segmentos más vulnerables de la población estableciendo mercados de escala que sobrepasan los espacios productivos y genera tensiones entre comunidades (Rojas-Sotelo, 2017).

21 El proyecto hidroeléctrico Urrá (I-II) inundó 7.400 hectáreas, afectó el resguardo indígena Embera del Alto Sinú y al Parque Nacional Natural de Paramillo, degradó los suelos, acabó con la pesca, base alimentaria tanto de indígenas como Afros y desató una guerra entre paramilitares, hacendados y guerrillas por el control territorial y la expansión agrícola y pecuaria en la región.



Figura 49. Obando, J. (2010). *(Nuevo) Cartel*. [Impresión digital sobre papel. 120 cms. x 240 cms. (seis piezas)]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

Para *Soberanía Visual*, Obando presentó su *(nuevo) Cartel*. Una pieza de carácter paisajístico que centraliza el fenómeno de desplazamiento forzado de comunidades Embera y afro de sus territorios para la construcción de un nuevo paisaje económico basado en un nuevo paisaje cultural, el cual se ejerce mediante el uso del terror. Fusiles de alto poder se establecen como los troncos de un nuevo imaginario nacional en el que el extractivismo (monocultivos como los de la palma de aceite) y políticas “verdes” (de biocombustibles) siguen afectando a comunidades como los Embera, quienes no quieren retornar a sus tierras.

Estos fenómenos de construcción nacional, en medio del neoliberalismo, se hacen más claros en países del norte del continente, afectando directamente a los pueblos originarios que hoy se levantan en resistencia. México es un país en el borde, su frontera norte es su yugo, que lo pone al borde del colapso, entre el milagro y la ruina, complejo y simple, rico y miserable y aún diverso. Cornelio Campos es un artista mexicano-estadounidense, de origen



Figura 50. Para EILA v se decidió contratar a tejedoras Embera, desplazadas en Bogotá, para la producción de las escarapelas del encuentro. Su trabajo fue exhibido en las manos de los más de 250 participantes.



Figura 51. Campos, C. (2018). (Purepecha, México-EUA). Phoenix. *Renacer Indígena*. [152 cms. x 91 cms. Acrílico sobre lienzo].



Figura 52. Campos, C. (2014). (Purepecha, México-EUA). *Serpiente de doble cabeza*. [50 cms. x 60 cms. Acrílico sobre lienzo. Petate, 2014, 50 cms. x 60 cms.] Acrílico sobre lienzo.

Purepecha nacido en Cherán, Michoacán. Cherán es uno de los pueblos indígenas autónomos hoy en México, se cansó del abandono estatal y gracias al auxilio económico de miles de sus hijos (purépechas en exilio, trabajadores y migrantes en el gigante del norte) pudo romper con los lazos de corrupción y violencia a los cuales estaba sometido. Lo más importante de esta autonomía no es que sea una respuesta a los *tumba montes* que abren la frontera extractiva en las montañas de Michoacán para que llegue el cartel de los verdes, los sembradores de aguacate (vitrina de los carteles de la droga y el tráfico en general), también es una respuesta a borramiento cultural mexicano que desde la revolución y su declaración mestiza —la de Vasconcelos con la Raza Cósmica— aplanaba toda posibilidad de autonomías indígenas, mientras celebraba un pasado imperial. Cornelio no es solo Purepecha, es además un migrante de formación autodidacta que vive en Durham, Carolina del Norte (donde vive de su trabajo como electricista). Campos emigró a los Estados Unidos cuando era adolescente, un viaje y proceso que ahora influyen en su trabajo como artista. Colores vibrantes, icónicos y patrones geométricos de origen precolombino se combinan con símbolos estadounidenses del arte pop,



Figura 53. Campos, C. (2018). (Purepecha, México-EUA). *Meseta Purepecha*, [152 cms. x 91 cms. Acrílico sobre lienzo].

en una dualidad que en momentos se torna monumental —referencia también al muralismo mexicano, que se hace uno en su obra—. A través de sus pinturas, ilustra algunas de las duras realidades de la inmigración a Estados Unidos. Sin embargo, para Soberanía Visual, Campos produce piezas cargadas de iconografía purépecha en celebración y solidaridad con su pueblo.

Cornelio usa técnicas que ha aprendido a través de la observación y, a menudo, desafían los esquemas de color y diseño tradicionales. El habitar dos mundos (indígena y blanco), el de los inmigrantes en los Estados Unidos y el de la vida tradicional en su estado natal de Michoacán, se armoniza en un verdadero diálogo intercultural. Campos, en su búsqueda de identidad, ha estudiado profundamente la producción visual de las culturas mesoamericanas y del sur, aunque no es purista siempre mezcla iconografías que sean relevantes al contenido de las piezas, tal es el caso de su *Phoenix. Renacer Indígena* (2018), el cual celebra la emergencia de su pueblo de las cenizas en una suerte de referencia al mito de regeneración judeocristiano (está en la Biblia), también en las tradiciones milenarias orientales (en China el emperador es dragón, la emperatriz es fénix).

El uso de la imagen de espejo, un truco visual para recrear mundos (usado por los surrealistas), es común en Campos. Esta técnica produce una imagen de umbral, que, por un lado, es simétrica, creando composiciones de cierta



Figura 54. Campos, C. (2018). (Purepecha, México-EUA). *Cherán Soberano*. 2018. [Acrílico sobre lienzo].

forma cercanas a las artesanías y la cultura popular, también es conceptualmente densa. Los motivos precolombinos, íconos nacionales de México (la Coatlicue, el Chac Mool, la serpiente bicéfala de la mitología precolombina, águilas, venados, mariposas y maíz entre otras), se hacen equilibrados en la composición y logran una gravedad particular. El colorido hace también referencia al diseño del arte Tarasco (como también se conoce a los Purepechas). Como diría el crítico e historiador del arte Paul Westheim sobre ellos por los años cincuenta, “Sobre esta base dada, los tarascos van desarrollando una artesanía de expresividad vigorosa, que logra impregnar la forma natural de una sensibilidad estadística propia y muy marcada. Aprenden a configurar el cuerpo en sus tres dimensiones. Están empeñados en mostrar al hombre o al animal en toda su movilidad. Torsiones, vueltas, intersecciones del

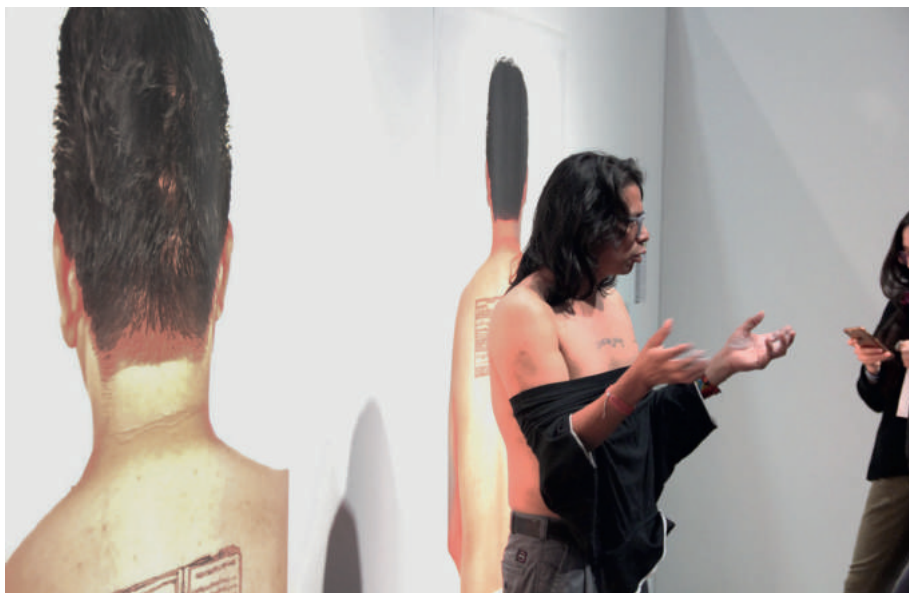


Figura 55. Benvenuto Chavajay-Ixtetelá. (2018). Maya Tz'utujil, Guatemala en Soberanía Visual. Atrás su obra, *Doroteo Gamuch*, 2014, 100 cms. x 160 cms. Impresión digital / Tatuaje. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

cuerpo es lo que tratan de captar. Procuran crear dinámica. Nada de la forma cerrada, nada de la hierática solemnidad del arte teodosiano o azteca. Aquí reina un modo de ver impresionista, que se esfuerza por fijar lo que se lleva el momento. El arte tarasco de lo perceptible por los sentidos y nunca va más allá de ello" (1953).

Sin embargo, las piezas en *Soberanía Visual* son más bien entretejidos de tiempos y espacios que, como en su *Cherán Soberano* (2018), trae a cuento prácticas tradicionales con una imaginería consciente y directa. Estas referencias las encontramos expresadas en huanengos, rebozos, hiupiles, mantos, cintos y gabanes que, con técnicas como el brocado, bordado y el telar de urdimbre, producen imágenes simétricas, repetidas y abstractas, las cuales, vestidas por los Purepecha, comparten su relación con el territorio. Esta geometría de la imagen está claramente expresada por Campos en esta serie de obras. Son una celebración Purepecha en su conquista por la autonomía.

Hay tres características o estrategias estéticas que atraviesan y conectan los temas políticos y populares (de la artesanía) que Campos identifica en su obra. Y si bien son elecciones estéticas que se entrecruzan y se mezclan en un tipo de efecto caleidoscópico que impacta y complica la situación, están

también conectadas a su contenido. Estas son: repetición, desarraigo y política (Garrigan, 2018, pp. 39-40). Estas hacen también parte del trabajo de muchos de los artistas originarios que luchan por mantener su acervo en espacios urbanizados y desterritorializados.

Sanar la herida colonial

El tatuaje es una cédula de (identificación ciudadana) de Doroteo Guamuch Flores, corredor y ganador del maratón de Boston 1952. Resulta que, en dicha carrera, un fotógrafo gringo no pudo pronunciar su nombre y le puso Mateo Flores. El Gobierno de turno de Guatemala en los años 1960 le puso ese nombre (Mateo Flores) al estadio nacional y no el verdadero nombre de aquel héroe corredor. Por tener la sangre indígena, toda la vida cargué el peso del racismo, la humillación, la exclusión etc., (él) nunca usó el nombre de Mateo Flores.

La idea de tatuarme la cédula de Doroteo Guamuch fue parte de un pedido a las autoridades del Gobierno para que cambiaran el nombre del estadio nacional Mateo Flores al verdadero nombre del ganador: Doroteo Guamuch. Esta es otra manera de sanar una herida colonial. (Benvenuto Chavajay-Ixtetelá, 2018)

Benvenuto Chavajay-Ixtetelá (Maya Tz'utujil, Guatemala) reflexiona sobre definiciones, usos del lenguaje y el accionar de la matriz colonial de poder en su experiencia como artista indígena contemporáneo, al producir de forma contextual y situada. Como productor de sentido, reconoce el valor de lo propio; como observador, afina su discurso crítico. Gracias a su interacción dentro y fuera del mundo del arte, Chavajay hace clara su posición con respecto a la herida colonial y a sus propias estrategias de contención. De esta forma confirma su molestia con conceptos básicos como son el *arte* o el *alfabetismo*, los cuales fueron impuestos sobre las comunidades originarias del continente. Chavajay-Ixtetelá se refiere a la hegemonía del lenguaje alfabético y la construcción de la historia universal y, en particular, con la estética occidental de corte racional/sublimada basada en la experiencia de Occidente —la estética kantiana—.

Y así como la palabra arte no tiene traducción para las comunidades *tz'utijil* (y muchos de los pueblos originarios no cuentan con traducción de este vocablo), ese vacío es una oportunidad. Esa molestia no solo se refiere al uso de los conceptos, textos y lenguas, se refiere también a los lugares de enunciación de estos, los supuestos centros de producción y circulación de la cultura. Para Chavajay, como individuo, artista, latinoamericano, centroamericano,



Figura 56. Chavajay-Ixtetelá, B. (2012). *Semilla* [Ensamblaje]. Cortesía del artista.

guatemalteco e indígena, estos temas se han convertido en una obsesión. Él ha elegido trabajar desde una perspectiva de retorno, como él la identifica — desde un *nosotros* (en plural)— situado desde una postura relacional/situada.

Las palabras “chocolates” y “semillas” se escuchaban como en claves en las montañas de Guatemala en la época de la guerra... Los militares mataban a los chocolates y a las semillas que eran los niños de piel chocolate, morenos, los niños indígenas mayas. Había que arrasar con las semillas que no pudieron matar, ahora andamos con alas. (Benvenuto Chavajay-Ixtetelá, 2018)

El maíz ha sufrido un proceso de blanqueamiento. En un inicio se le relacionaba con la comida de los pueblos de América, luego con la de los negros africanos en sus viajes de desarraigo y su pobreza continental y después con la de los animales (las nuevas víctimas del sistema de producción industrial de comida en el presente). Sin embargo, como se ha presentado en este texto, el maíz continúa al centro de la cosmogonía amerindia en Abya Ayala.

El maíz ha sido blanqueado (literalmente). Hoy, su cultivo y mercado hace parte de los procesos de ingeniería genética y del desarrollo de herbicidas, pesticidas y fertilizantes conectados al capital global. Tres siglos después del auge del azúcar, el jarabe de maíz lo ha remplazado como el endulzante industrial más usado (Wolf, 2007). El cultivo de esta planta sagrada, ahora industrializada y manipulada genéticamente, cubre las grandes sabanas del

medio-oeste norteamericano, que antes ocupaban los búfalos y las naciones nativo americanas hacinadas hoy en reservas de hoteles, casinos, alcohol, drogas y prostitución. Warman nos recuerda cómo los campesinos inventan a diario el maíz (1985, 1995). Lo inventan con su trabajo, con su conocimiento, con su cuidado y veneración, con su pasión, con su vida que gira alrededor de esta planta. A diferencia de la producción intensiva de capital, la tradicional le da atención a cada planta, a cada grano, al suelo, a los insectos, a las aves y a los animales, lo que Arturo Escobar (2014) llama *prácticas de ontología relacional*. Para recuperarla, el diseño de los sistemas de vida tiene que desvincularse de las tradiciones racionalistas, dualistas, capitalistas y modernistas y reorientarse hacia la creación de condiciones para otras formas de ser-saber-hacer que permitan vivir de otra manera (2014, p. 150).

Chavajay-Ixtetelá trabaja desde una plataforma de traducción cultural, como un corto circuito, en medio de la herida colonial, de entrada y salida del sistema. Para Chavajay-Ixtetelá el analfabetismo no es un problema de subdesarrollo ni falta de políticas públicas ni de educación en sus comunidades, es una indicación de cómo las estructuras de la colonialidad están sujetas a un grupo pequeño de lenguas (romances). Estas lenguas no tienen la capacidad de nombrar “todos los mundos” y al no ser apropiadas en comunidades particulares, debido a procesos de resistencia cultural, marginalización o debilidad del aparato administrativo, se establecen espacios de reexistencia dentro de la matriz colonial del poder (Albán-Achinte, 2011). Porque si bien nada existe fuera de ella, dentro de la matriz hay esquinas, grietas y pliegues que permiten la existencia de islas que funcionan como fronteras culturales dentro del espacio hegemónico. Al mismo tiempo, la letra, y su mecanismo de archivo, fija el conocimiento, siempre al acecho, la letra, que mantiene el privilegio y el poder económico, político y cultural. Dentro de esta lógica de entrada y salida, Chavajay desarrolla una serie de trabajos de borramiento y fijación que mediante actos y eventos (performancias en proceso) anulan (del papel) y reinscriben textos (en el cuerpo).

En su acción *Anular, suspender, borrar y congelar, los Acuerdos de paz, firmados el 29 de diciembre 1996 en Guatemala*, hay dos momentos: el primero que deja leer el resumen ejecutivo de los acuerdos de paz; en el segundo, Chavajay-Ixtetelá borra con cal los mismos frente al público. La obra se podría considerar un acto poético/iconoclasta. El acto crítico no solo se detiene en el contenido del texto, también, en el uso del lenguaje alfabético, el castellano, como lengua oficial en un país donde la mayoría es indígena, y enfatiza el silencio de las comunidades en la redacción e implementación del acuerdo. Además, recuerda la consulta popular necesaria para aprobar los cambios



Figura 57. Chavajay-Ixtetelá, B. (2018). *Anular, suspender, borrar y congelar, los Acuerdos de paz, firmados el 29 de diciembre 1996 en Guatemala*, [2013–2018, 7 hojas papel acuarela, cal y sal. Instalación/Performance]. Soberanía Visual. Hall de exposiciones. Universidad Javeriana.

constitucionales dentro de lo acordado. Cuando finalmente se celebró la consulta, el 16 de mayo de 1999 para ratificar los acuerdos de paz en Guatemala, la violenta campaña del *NO* dominó la escena nacional. El entusiasmo de las organizaciones sociales e indígenas no logró llenar la brecha que separaba el proceso de paz de la dinámica racista y la política del miedo de la mayoría de la población blanca y ladina. Solo el 18 % de los guatemaltecos votó, un poco más de la mitad de ellos votó *NO* a las reformas constitucionales.

En Colombia, luego de más de medio siglo de conflicto interno, el Gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) firmaron un acuerdo que puso fin al conflicto entre las dos fuerzas (25 de septiembre de 2016). El 2 de octubre de 2016, durante la ratificación de los acuerdos de paz vía consulta popular, sucedió algo muy similar al caso de Guatemala. La campaña del *NO* usó estrategias de miedo y mentiras que lograron, por un pequeño margen (0.4 %), derrotar la refrendación, con el agravante de que un 63 % de

los votantes no ejerció su derecho al voto. El 7 de octubre de 2016, el comité del Premio Nobel de Paz otorgó el reconocimiento al presidente colombiano Juan Manuel Santos en apoyo al proceso. El 28 de noviembre de 2016, luego de una nueva ronda de negociaciones, se ratificaron los acuerdos por parte del Congreso colombiano. Las comunidades indígenas convocaron para el 12 de octubre de ese año una gran marcha en apoyo al proceso y a los acuerdos firmados, dando un nuevo significado a las celebraciones de esta fecha y convirtiéndola en una gran celebración por la vida y la diversidad. Un proceso de posconflicto se inicia luego de un largo proceso de negociación con una limitada participación de representantes de las comunidades indígenas, de las comunidades afrodescendientes y de los campesinos (el grueso de las víctimas del conflicto interno). En el acuerdo final existe un llamado “capítulo étnico”, en el cual se da por sentado que, en gran medida, las fuerzas en conflicto victimizaron de forma desproporcionada a estas comunidades. En cuanto a la participación de las artes y en particular de las prácticas artísticas desde las comunidades indígenas y afrodescendientes, no hay una agenda clara. Se habla de una *cultura de paz o por la paz*. Lo que tenemos en claro los que trabajamos con, en y desde estas comunidades y el sector cultural es el hecho de que muchos de los líderes son también cultores y que los cultores son también líderes y están bajo el acecho de las armas que tratan de silenciarlos. Es importante identificar cómo simbólicamente tanto los pueblos violentados como los que han estado en resistencia han construido la paz: entre otros, los Nasa en el norte del Cauca (y su minga y guardia indígena) y las organizaciones civiles tales como La Ruta Pacífica de las Mujeres, el Congreso de los Pueblos, ASODEMUC, todos cuentan con cultores que son también líderes en sus comunidades.

Durante los días y noches previos a la ratificación del nuevo acuerdo, que incluyó una serie de modificaciones por parte de los líderes del no y también por parte de sectores que no fueron incluidos de forma central en las negociaciones (caso movimiento indígena), jóvenes universitarios y comunidades indígenas desplazadas en la capital colombiana unieron esfuerzos para hacer vigilancia al trabajo de los congresistas y garantizar que los acuerdos entraran en implementación. De esta forma se escucharon los tambores Huitoto del Amazonas, las flautas Ingas del Valle del Sibundoy, las cantao-ras afrocolombianas del Pacífico que resonaban junto al grito por una paz incluyente y duradera, para recordarles a los representantes del pueblo su compromiso con los acuerdos. Finalmente, a las 11:35 p.m. del 28 de noviembre de 2016, el camino de la reconciliación se abrió. Sus puertas, aunque trabadas durante el proceso de implementación, se mantienen abiertas y los colombianos continúan en su mayoría esperanzados por un nuevo capítulo.



Figura 58. Rico, D. (2016). Tambores U'itotos, Amazonas, durante las sesiones de ratificación de los acuerdos de paz en Colombia. Plaza de Bolívar, Bogotá.

Muchos han perdido la vida en los años posteriores al acuerdo, miles de defensores de derechos humanos, activistas ambientales, líderes comunitarios e indígenas siguen ofreciendo su vida por el sueño de tener un territorio (en diversidad) en paz.²²

Al centro de los nuevos contratos sociales se encuentran los pueblos originarios. Su perseverancia y sobrevivencia nos dan pautas de comportamiento: su estética relacional y situada nos permite caminar no hacia el futuro, sino de frente al pasado, pues este nos da la luz y pautas (de no repetición) en el camino. ¿Qué hemos hecho con el acuerdo en los últimos años? Estos ejercicios de autonomía, de soberanía de nuestros cuerpos individuales y sociales, de los territorios que habitamos nos dan pistas para un camino que debemos

22 Al finalizar la escritura de este texto en Julio de 2021, de acuerdo con los números de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) y el sistema de verdad, justicia, reparación y no repetición: 904 líderes sociales y 276 excombatientes de las FARC fueron asesinados desde el 1.º de diciembre de 2016. Las entradas del mes de julio de 2021 nombran a Derly Pastrana Yara, presidenta de la mesa de víctimas del Huila quien muere días después de un atentado contra su vida; la muerte de Yudi Tascón Yagari (Embera Chami), traductora para la JEP —al parecer como resultado de COVID—, y las medidas cautelares para el resguardo Embera San Lorenzo en Caldas con el fin de proteger fosas comunes y levantar testimonios de desapariciones forzadas sin archivo en la JEP.

caminar juntos, hacia un *sacbé* (camino blanco de sanación), que nos dice el pasado y cómo nos comportamos en el presente frente a las historias que se repiten. En los capítulos que siguen se ponen algunas de estas preguntas sobre el fogón.

Juntanzas

Es clara la emergencia de arte contemporáneo de origen y factura indígena en el continente. El mundo del arte empieza a reconocer las particularidades de estos artistas territorio, los cuales se toman los espacios de los centros culturales y empiezan a representar sus dignas naciones y a los países que hasta hace poco los desconocían.

Este es el caso del Argentino Gabriel Chailé (Tucumán, 1985). Chailé construye hornos de barro como los que usaba para hacer pan en todo el continente (su madre vivía de vender pan en las calles de San Miguel de Tucumán, mientras su padre era albañil de quien aprendió). Él los lleva ahora al Faena Festival en Miami, donde cocinan los grandes chefs, o en La Boca (Buenos Aires), donde él mismo hornea empanadas para los habitantes de una villa de ocupas. Su actividad siempre reconoce el contexto y actúa de forma colectiva. Chailé estudió Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Tucumán, en la frontera andina entre Chile, Paraguay y Bolivia. Lo popular/ancestral está al centro de su reflexión. Como sujeto mestizo (afro-indígena) la conexión con su territorio es múltiple (ahora vive desterritorializado en Portugal desde el inicio de la pandemia de COVID-19 en 2020). El artista expuso su obra en la Bienal de Venecia de 2022, representando a Argentina; seguidamente logró exposiciones en la Serpentine Gallery en Londres y en Nueva York. Chailé dice que “quisiera hacer un horno como el de La Boca (2019), pero que sea un centro cultural ambulante. Pensaba en Atahualpa Yupanqui o en Violeta Parra y su tarea en juntar las voces folclóricas de tradición oral... Uno siempre niega que es indio. Es como un insulto decirte ‘indio’ o que sos más marrón o menos marrón en cuestiones de raza” (del Vigo, 2021). De esta forma sus hornos funcionan, uniendo saberes de la gastronomía, el trabajo, las historias de los abuelos y el canto —de la oralidad a la materialidad—, pues el territorio se lleva en la carne, en el estómago y en la memoria.

Otro artista territorio participante de la Bienal de Venecia del 2022 fue Sheroanawe Hakihiwe (Yanomamo), de las selvas de Venezuela. Seleccionado a una muestra colectiva curada por Cecilia Alemani y posteriormente invitado



Figura 59. Chaile, G. (2018). *Diego* (Retrato de Diego Núñez). [Barro (adobe), metal, ladrillos. Foto: Belén Caputo. Cortesía del artista].



Figura 60. Hakihiwe, S. (2022). [Conjunto de obras. Bienal de Venecia.]

por José Roca a la Bienal de Sídney 2022. Las quince obras de Sheroanawe sobre papel en Venecia son dibujos en varios materiales (sobre papel hecho con fibras del bosque) que reconocen tradiciones ancestrales de su pueblo. Si bien son altamente estéticas (de corte abstracto), ellas hacen alusión directa a pinturas corporales usadas por su pueblo en rituales de paso, danzas y en la vida cotidiana. Al crecer en la remota comunidad yanomami de Pori Pori, ubicada a orillas del río Orinoco en la Amazonia venezolana, aprendió las habilidades de caza y pesca de su padre. De su madre, aprendió la imaginería visual de los conocimientos ancestrales yanomami y su aplicación en la cestería y las marcas corporales utilizadas en las ceremonias rituales.

En la tradición oral del pueblo Maxakali, un grupo indígena empobrecido ubicado en el Estado de Minas Gerais en Brasil, las mujeres tienen un espacio central. Como trabajo colaborativo, un grupo de jóvenes maxacalíes junto al cineasta, diseñador e investigador Charles Bicalho desarrollaron un guion para corto animado, basado en investigaciones sobre la tradición oral indígena. En particular sobre la historia de la *Mātānāg* la mujer “encantada”. Las ilustraciones del corto de animación fueron realizadas en una serie de talleres en Aldeia Verde, en el corazón del territorio de Maxakali (donde quedan menos de mil quinientos hablantes de la lengua), en el municipio de Ladainha, en Minas Gerais. La historia se cuenta desde la perspectiva de *Mātānāg* (en la voz de Shawara Maxakali, codirectora de la película), una mujer encantada que pudo regresar del dominio de mundo de los espíritus para contar las historias de las fuerzas que gobiernan el espacio más allá de lo humano. La animación de la película fue dirigida por Jackson Abacatu, un joven artista, cineasta y músico, formado en animación y escultura en el departamento de Bellas Artes de la Universidade Federal de Minas Gerais. Esta comunidad en colaboración con investigadores y creadores, como Bicalho, vienen desarrollando importantes producciones que apoyan procesos de reconstitución epistémica, a partir de materiales pedagógicos para escuelas que enseñan en lengua, también cortos animados y documentales. El idioma juega un papel crucial en la vida cotidiana de las personas, no solo como herramienta para la comunicación, la educación y la integración social, sino también como depósito de la identidad única, la historia cultural, las tradiciones y la memoria de cada persona. Sin embargo, las lenguas en todo el mundo continúan desapareciendo a un ritmo alarmante, como parte de la llamada *sexta extinción* en la que está en juego la diversidad del planeta. *Mātānāg: la mujer encantada* (Shawara Maxacali y Charles Bicalho, 12 minutos, 2019) presenta la historia de una mujer indígena que sigue el espíritu de su marido, asesinado por una serpiente, hasta el pueblo de los muertos. Juntos superan los obstáculos que separan el mundo terrenal del



Figura 61. Maxacali, S. y Bicalho, C. (2019). *Mātānāg: la mujer encantada*. [12 minutos Fotograma].

mundo espiritual. Una vez en la tierra de los espíritus, las cosas son diferentes: otras fuerzas gobiernan lo sobrenatural. Sin embargo, *Mātānāg* no está muerta y su alma debe regresar al mundo de los vivos. De vuelta en el pueblo, reunidos con sus familiares, nuevas vicisitudes durante un ritual brindarán la oportunidad a los vivos y los muertos de reencontrarse una vez más.

Estos proyectos de investigación-acción participativa se dan en muchos territorios del continente y ofrecen un acercamiento directo a la vida de las comunidades al borde de la aniquilación cultural. De hecho, Shawara Maxacali es parte de un grupo de creadores que trabaja colaborativamente con Charles Bicalho y con otros miembros de su comunidad como Sueli Maxakali e Isael Maxakali.

Sueli Maxakali es una figura importante de la comunidad. Es la presidenta de la Asociación Maxakali de Aldeia Verde. También es fotógrafa, docente del Programa Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG (creado por Bicalho). Junto a Isael Maxakali explora las posibilidades del cine como forma de registrar la cultura de su comunidad para poder transmitirla a los más jóvenes, a otros pueblos y también a la gente blanca. Su más reciente pieza audiovisual fue seleccionada para la 34 bienal de Sao Paulo en 2021.

Esta presentó también, por primera vez, una exposición central con cinco artistas indígenas brasileiros: Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra e Gustavo Caboco. Allí, Sueli e Isael presentaron su documental, *NŨHŨ YĂG MŨ YŎG HĂM: ¡Esta tierra es nuestra tierra!* (con Carolina Canguçu y Roberto Romero) (Brasil 2020, 70 min.).

¡Esta tierra es nuestra tierra! es una cartografía visual única y de múltiples capas. Después de su celebrado *Yămĩhex: As mulheres-espírito* (2019), un hito en el cine indígena brasileño, Isael y Sueli Maxakali producen otra pieza (entre ficción y documental) que combina prácticas de duelo, rituales y cánticos, con entrevistas y material de observación para crear un estudio de la violencia blanca desde la perspectiva de los pueblos. Es una pieza casi de carácter hipnótico que actúa como un manifiesto contra todo tipo de fronteras, las que dividen las naciones y las que delimitan la tierra (además de los géneros visuales y audiovisuales). Los agricultores de la zona pueden haber tomado violentamente sus tierras, pero esto no ha silenciado a los Maxakali, que encuentran en la producción cultural una voz e imagen audazmente confrontadora.

Sueli presentó también en la 34 Bienal, la instalación *Kŭmxop koxuk yŏg* ('Los espíritus de mis hijas'), un conjunto de objetos, máscaras y vestidos que remiten al universo mítico de las *Yămĩyhex*, espíritus mujeres (en Maxakali). Todo el trabajo de la exposición se realizó en conjunto con las mujeres y niñas que en la comunidad cuidan a los *Yămĩy*. El proceso colectivo de creación de la obra es coherente con la organización de la propia comunidad (los Maxakali son conocidos también como los *Tikmũ'ün*).

Es relevante mencionar como la Bienal de Sao Paulo se lleva a cabo desde hace más de cincuenta años en el llamado Parque do Ibirapuera, Ibirapuera, que en lengua tupí significa "árbol podrido". Es sintomático que esta emergencia y revitalización del concepto de arte desde artistas territorio que representan a sus pueblos brote allí mismo, en el Parque Ibirapuera.

En México, se realizó entre el año 2020 y 2021 la tercera edición de la Bienal Universitaria de Arte y Diseño, UNAM bajo el título: "Resistencia intangible: ideas para posponer el fin del mundo". Por primera vez la Bienal convoca a América Latina. Esta parte de dos asuntos comunes, una supuesta lengua que nos hermana y las problemáticas que nos aquejan como pueblos colonizados. Los curadores de la bienal invitaron a diez colectivos, los cuales "trabajan articuladamente en sus comunidades a través de la mediación, el arte y el diseño, para resignificar, visibilizar, encarar y solucionar problemáticas



Figura 62. Maxakali, S y Maxakali, I. (2019). *Yãmihex: As mulheres-Espírito* [77 min. Fotograma].

sociales y medio ambientales que los aquejan” (de acuerdo con la página de concepto de la bienal).

El título del proyecto es tomado del libro del líder indígena, ambientalista y escritor brasileño Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo* (1953). Este texto-manifiesto recopila un pensamiento sobre un mundo que agoniza y un llamado a una respuesta colectiva. Entre los colectivos invitados se encontraron: Estética de los saberes (Bolivia), Ave Fénix (México-Baja California), Conexo (Uruguay/Montevidéo), Corporación Cultural Papayork y Minga de saberes decoloniales (Colombia/Cauca), Estudios interdisciplinarios de creación aborigen (Argentina/Salta), Niñas anómales (México/D.F.), La polinizadora (México/Oaxaca), Organización Rhesident Z.C. (México/Pachuca) y Volcán-Aton jirru (Colombia/Sibundoy). La exposición se llevó a cabo de forma virtual, con un programa académico que puede ser consultado en línea.

No podríamos terminar este capítulo sin mencionar el trabajo de Chonon Bensho (Pucallpa, 1993), la pintora, escritora, tejedora y activista Shipibo-Konibo del Perú, quien obtuvo el Premio Nacional de Arte del Perú en el año 2022. Chonon Bensho basa su producción visual en el *Kené*, como una forma de escritura. El *kené* es una planta amazónica, en la que está escrito, en ideografías y diseños, un mundo que se constituyen como alternativa y paralelo



Figura 63. Bensho, C. Los diseños MAYA KENÉ son símbolo de identidad del pueblo Shipibo-Konibo.

al archivo occidental. Esta tradición pasa al cuerpo, en forma de dibujo, y luego al tejido. El kené es producido y encarnado, sus diseños eran antes pintados sobre el cuerpo (como en el caso de la mola Gunadule) como una doble piel y se convierte así en archivo encarnado en los Shipibo. El kené, como lo dice Olivia Silvano, es “el plumón del mundo”, una planta con la que se escriben mundos. Chonon nació en la comunidad de Santa Clara, a orillas del lago de Yarinacocha, y como mujer shipiba aprendió a bordar y pintar desde niña, manteniendo una profunda conexión con la tierra, las aguas, los árboles y las plantas, elementos que conforman el cosmos de su trabajo. Su obra se ha hecho conocida por las conexiones con los saberes de los antepasados y aquellos transmitidos por los espíritus, con quienes la artista se encuentra en sueños y recorre bosques y ríos dialogando con las plantas medicinales y con los seres de la naturaleza. El corto experimental titulado *Meraya* (2021) lo realizó con su pareja, el antropólogo Pedro Favarón. Favarón y Bensho utilizan una forma experimental de narración (sin historia lineal y sin voz) cercana a las formas indígenas de ser (mito versus historia) y basada en componentes visuales, auditivos y ambientales. *Meraya* es un recorrido poético audiovisual por el fluir del río y la selva, inspirado en los saberes ancestrales del pueblo Shipibo-Konibo de la Amazonia en Perú. Es una película inmersiva y meditativa en la que el tiempo pretende adentrarse en los ritmos del

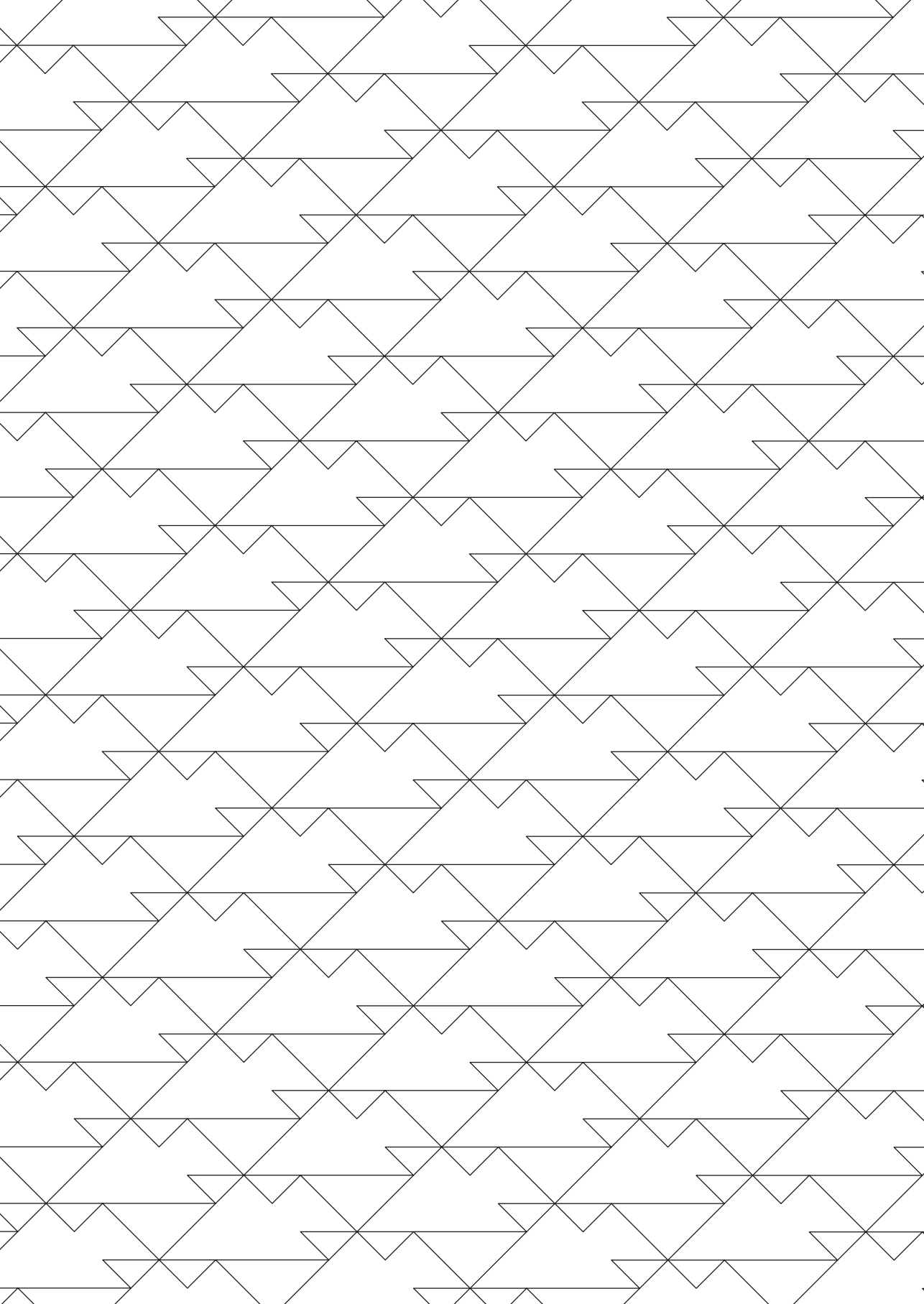


Figura 64. Bensho, C. (2021). *Inin Paro* (el río de los perfumes medicinales).
[Tejido sobre tela. 120 cms. x 150 cms.]

bosque. La pantalla se llena de vegetación fértil y abre un diálogo con los seres (materiales y espirituales) que la habitan: agua, plantas, insectos, humanos y una presencia más allá de lo humano. Los componentes audiovisuales de este cortometraje crean una visión primitiva, pero contemporánea, de la cultura Shipibo-Konibo. Los visuales están llenos de imágenes del kené y diseños derivados de ella que se traducen en trabajos textiles, piezas de arte visual y montajes de sueños como visiones. La ausencia de una voz es reemplazada por un paisaje sonoro de varias capas de cantos, algunas composiciones musicales y sonidos del bosque.

La obra ganadora se titula *Inin Paro* y es un dibujo bordado que nos sumerge en una poética de los saberes indígenas y su relación con el mundo. Bensho ofrece una visión sintética y renovada de referencias asociadas a los patrones bordados o kené del arte Shipibo-Konibo. Estas dimensiones son elementos relacionados con el equilibrio, la belleza del cosmos y el resplandor de los mundos espirituales en las tradiciones indígenas. El interés fue crear una unidad con todos los elementos como en la existencia relacional de las comunidades con el territorio.

*Este capítulo contiene apartes del sustento teórico de la exposición Soberanía Visual y del texto ganador del Premio Nacional de Crítica bajo el mismo título 2017-2018, al igual que el titulado “Adelante el pasado...” (2019). Ver la sección de referencias. Soberanía Visual se llevó a cabo del 11 de abril al 10 de mayo de 2018. Sala de exhibiciones Edificio Arango. Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.



Intermedio

INGESTA. Archivo digital/encarnado: Uaira Uaua (Benjamín Jacanamijoy Tisoy)

Para los pueblos andinos y del piedemonte amazónico del suroccidente colombiano, caminar, *purij*, es una metáfora de la vida. *Caminar* implica una acción corporal en relación con el medio en el que se habita. Para los oralitores y movimientos sociales de la región, la palabra *camina* es también como se describe a la *minga* (palabra en movimiento).

El artista e investigador Inga, Benjamin Jacanamijoy Tisoy (1965), Uaira Uaua ('hijo del viento' en quechua), hace parte de una familia de gran tradición en Sibundoy (Santiago Manoy, Putumayo). Uaira es heredero de un taita (chamán) reconocido por el manejo de las plantas de conocimiento, en especial



Figura 65. Uaira Uaua / Benjamin Jacanamijoy Tisoy (autorretrato).

el yagé, y de una madre heredera de la tradición, tejedora y sanadora.¹ Uaira Uaua afirma que para romper con el *sumaj kausai llullaspalla* ('bien vivir solamente con mentiras') y pasar al *sumak yuyai* ('pensar bonito'), que es una dimensión del *Sumak Kausay* (buen vivir), es necesario poner en práctica la palabra en movimiento, en pensar/hacer bonito. Desde principios de la década de 1990 su trabajo se basa en contar una historia propia, desde prácticas relacionales, situadas y contextuales de su pueblo en conversación con disciplinas como el diseño, la etnografía, la etnobotánica, las artes visuales y la literatura.

Recientemente, el *medioambiente* se define como un sistema dinámico determinado por las interacciones biológicas, sociales y culturales. Por lo tanto, la naturaleza y el ambiente se constituyen en sujeto de derechos jurídicos fundamentales que deben ser establecidos para garantizar sus capacidades como ser vivo bajo los preceptos de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad (Ávila-Santamaría, 2011). De acuerdo con Ángel Maya (1996), la problemática ambiental es el precio que el hombre tiene que pagar por su desarrollo tecnológico, es decir, el complejo de relaciones entre el ecosistema y la cultura depende básicamente de las formas tecnológicas y culturales de adaptación del hombre. Para las comunidades Inga, Kamëntzá y Quillasinga (que comparten una geografía y una base lingüística quechua) esas relaciones se dan de forma armónica con el territorio. Sobre el caminar la palabra y el bonito pensar y hacer, el oralitor Kamëntzá Hugo Jamioy Juagibioy nos recuerda:

Botamán cochjenojuabó Botamán cochjenojuabó... chor, botamán cochjoibuambá mor bëtsco, botamán mabojat'sá.

Bonito debes pensar, Bonito debes pensar... luego, bonito debes hablar. Ahora, ya mismo, bonito empieza a hacer.²

1 De niño, "recorrió con Mama Conchita, su abuela, Mamá Mercedes, su madre, y taita Antonio, su padre, los caminos ancestrales de los espíritus de las plantas en los campos floridos de cerros, valles y praderas en su lugar de origen, el Valle de Sibundoy". (Rodríguez-Mazabel, 2011, pp. 191).

2 Hugo Jamioy Juagibioy (1971), Bëngbe Wáman Tabanók (Nuestro Sagrado Lugar de Origen), Valle de Sibundoy, Putumayo, Colombia. Poeta, narrador e investigador de la oralidad y el pensamiento indígena colombiano y americano. Activista por los derechos fundamentales de su pueblo, el pueblo Kamëntzá (Kamsá), cuyas actividades centrales son la agricultura, la medicina, la música, el tejido y el tallado. Entre sus libros de poesía encontramos: *Mi fuego y mi humo mi tierra y mi sol* (1999), *No somos gente* (2000) y *Bínÿbe Oboyejuayëng | Danzantes del viento* (2010).

De la producción artística de Uaira Uaua se ha escrito en cierta extensión (Triana, 2020; Hirano, 2019; Rojas-Sotelo, 2021, 2019, 2017; Rodríguez-Mazabel, 2011; Montañez 2001), además, Uaua es él mismo investigador y se distingue por su trabajo teórico y de diseño sobre el Chumbe (Jacanamijoy-Tisoy, 1993, 2017), el tejido de bandas ideográficas protector de la fertilidad de la mujer Inga. De unos diez centímetros de ancho por tres o cuatro de largo, este es como un libro ideográfico investido de poder y conocimiento, por ende, un constructor de mundos.³

Uaira Uaua ha dedicado gran parte de su trabajo a reconocer, valorar, investigar y difundir esta práctica ideo-gráfica/tejida e investida de las mujeres Ingas, Kamëntsá y Quillasingas y la ha llevado a la base de su exploración artística (incluso haciendo homenaje en la fachada del edificio Colpatria en Bacatá en su obra *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: Tejido de la Propia Historia*). El chumbe es sustentador de una cosmovisión que pasa de generación en generación en las manos de mujeres como forma alternativa de producción de archivo (invertido) y como alternativa económica de las mujeres indígenas. Además, es fuente de gran parte del trabajo artístico tanto de Uaua como de otros artistas de la región (caso Rosa Tisoy, Inga, y Julieth Morales, Misak). Otro de los temas de su producción investigativa y ahora artística es la chagra.⁴

3 Vemos una tradición similar en la cultura Shipibo-Konibo del Amazonas. Recientemente, cultoras como Olivia Silvano y Chonon Bensho se refieren al kené como una forma de escritura. Ideo-grafías y diseños de un mundo que se constituyen como alternativa y paralelo al archivo occidental. Esta tradición de tejido, el kené, es producido e incorporado (los diseños eran antes pintados sobre el cuerpo como en el caso de la mola Gunadule) como una doble piel, se convierte así en archivo encarnado en los Shipibo. El kené, como lo dice Olivia Silvano, es “el plumón del mundo”, una planta con la que se escriben mundos. Uaira define el Chumbe como una forma ideo-gráfica poética y estética de creación del mundo.

4 La chagra es un espacio en el cual se da un tipo de agricultura original y tradicional a través del manejo de gran cantidad de especies de plantas y mediante la crianza integral, interactuante y sostenida de los diferentes elementos del paisaje natural, satisfaciendo así necesidades alimenticias y de materias primas de la comunidad Inga. Las semillas utilizadas por los taitas y sabedoras son en su mayoría semillas criollas conservadas en la chagra, tales como: papa, frijol, habas, cubias, verduras y hortalizas; en general, las medicinales y las de conocimiento. En cuanto a la cría de animales, en la chagra se crían pollos de corral, gallinas de campo, cuyes, conejos y cerdos, los cuales a su vez son alimentados con hierbas de la misma chagra. La siembra en la chagra es realizada en eras, aprovechando así los diferentes espacios. La tenencia de la tierra es familiar. Manejan el agroecosistema de chagra tradicional basado en el conocimiento de las diferentes fases de la luna y de las épocas climáticas. Los insumos empleados son de tipo orgánico, provenientes de los

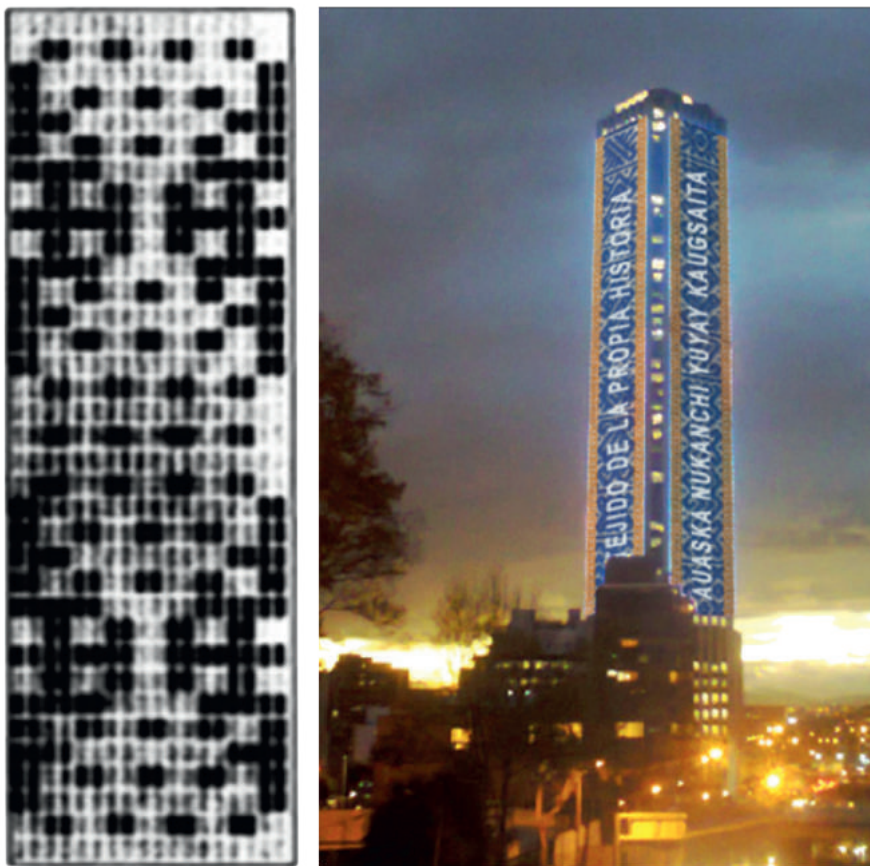


Figura 66. Uaua, U. (2015). *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaíta: Tejido de la Propia Historia* [Sistema de iluminación exterior, Torre Colpatria, Bogotá/Bakatá]. Obtuvo la Mención Honorífica en el VIII Premio Luis Caballero. Cortesía del artista.

Ser planta

Situadas en la base de la cadena trófica, las plantas comprenden la mayor diversidad y cantidad de la vida en el planeta. Son, además, fuente directa de alimento para la mayoría de los seres vivos, los herbívoros e, indirectamente, para prácticamente todos los heterótrofos. Las plantas son sésiles (sedentarias), pero no son inermes; al contrario, son sensibles y poseen sistemas de

excrementos de los animales criados en la chagra, también de la hojarasca combinada con ceniza y utilizada como abono... La chagra es un sistema basado en el reciclaje, todos los residuos orgánicos son incorporados al suelo, restituyendo los nutrientes absorbidos por las plantas. (Rodríguez-Echeverri, 2010, pp. 317).

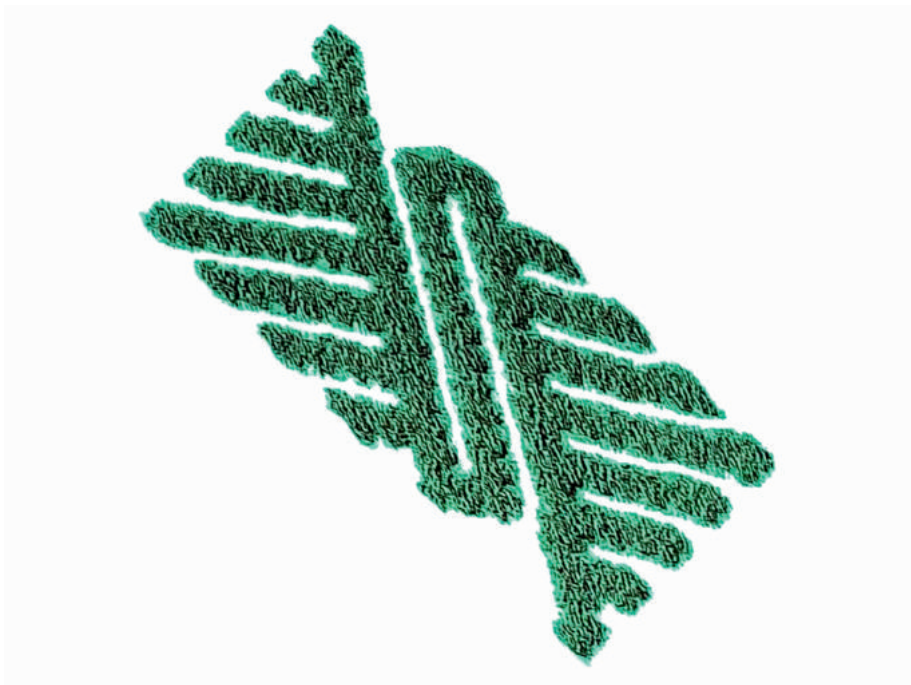


Figura 67. Símbolo de la chagra en el chumbe.



Figura 68. Uaua, U. (2020). *Sumay Yuyau Vinankuna / Vinanes del Pensar Bonito para reanimar el espíritu de una persona*. Manoy, Valle de Sibundoy, Putumayo. [Intervención fotográfica].

defensa, desplegando un formidable arsenal físico/químico que refuerza sus barreras naturales de tipo mecánico (Fenoll, 2017).

Espinas, pelos y una resistente cubierta llamada *cutícula*, constituida por fibras de poliésteres (bioplástico) impregnadas de ceras hidrofóbicas, son suficientes para desanimar a algunos. Las plantas producen fenoles, taninos, flavonoides, terpenos, alcaloides, glucósidos cianogénicos (químicos como sistema de alerta y defensa). Carmen Fenoll (2017) explica cómo muchos de estos compuestos son microbicidas o fungicidas y otros actúan contra los animales como tóxicos cardíacos (la digitalina), agentes psicotrópicos (los opiáceos), citotóxicos (el taxol) o alucinógenos (el estramonio). Las plantas también producen proteínas defensivas, como enzimas que refuerzan la pared o generan especies reactivas de oxígeno, quitinasas antifúngicas o inhibidores de proteasas digestivas de insectos. Desde los años setenta, se estudia la dimensión sensible de las plantas (Tompkins y Bird, 1973), cómo se comunican a través de sus extensas redes subterráneas (vía enzimas y pulsos eléctricos) y simbióticas, liberando compuestos orgánicos volátiles que alertan a otras partes de la planta o incluso a otras plantas próximas, induciendo sus defensas. Al ser herida la planta produce alcoholes como forma de autocuidado, incluso otros aromas ahuyentan al atacante o atraen a sus depredadores.



Figura 69. Uaua, U. (2020). *Ayaguaska panga Tujtu / Flor de hoja de bejuco amargo*. [Intervención fotográfica. 90 cms. x 90 cms.]

La visión del universo por parte de las tres etnias que habitan el Valle de Sibundoy (Putumayo, Colombia), la gran botica Andino-Amazónica, se condensa y se particulariza, de manera que se habla de un ser supremo (espíritu), quien entrega energía a la creación entera a través del “Padre Sol” la energía suprema llega a la “Madre Tierra”. El etnobotánico Rodríguez-Echeverri (2010) explica cómo esta la canaliza para parir el mundo vegetal, plantas alimenticias, medicinales y de conocimiento, estas últimas consideradas madres de todas las plantas. La Madre Tierra fecundada por el Padre Sol da al mundo animal (incluido al hombre) alimento, vestido y medicina (2010, p. 320). En toda la obra de Uaira Uaua hay una atención especial a las plantas, su trabajo va más allá de las meras búsquedas estéticas.

Se consolida en imágenes en yuxtaposición, compendios de texturas, tejidos, trenzas, como si fuera un “chumbe”, fragmentado en sus partes, catalizando y transmitiendo la memoria de los estados integrales de cognición. De ese modo, el contacto con su obra nos permite percibir cuán elemental es estar en armonía con la naturaleza, pues Uaua logra producir un entretejido de códigos que, si bien parten de la naturaleza, entran a expresar principios culturales propios... (Rodríguez-Mazabel, 2011, p. 193)

El yagé es la planta madre de las plantas de medicina, la planta conocimiento por excelencia de estas comunidades, es la puerta de acceso a la visión del cosmos, que es vegetal, y tiene como finalidad la salud y el saber vivir en armonía, el *sumak kawsay*. El trabajo de Uaira Uaua

Tiene la meta de trazar el ritmo de la esencia de las plantas, animales y espíritus de los ancestros que conviven permanentemente con nosotros, así como del agua de donde fluye sanación, para regar la raíz, el tallo y las flores que brotan del corazón. (2011, p. 190)

En su más reciente serie, *En busca de la flor del vientre* (2020-2021), intenta resolver visualmente una de las historias de origen, la del principio del conocimiento, la cual es transmitida oralmente de taita a taita y de taita a sus hijos, en la cual la flor del andaquí (borrachero) se encuentra con la del bejuco de ayahuasca (yagé) para subir de nuevo al cosmos convertida en sol —la flor de origen del vientre (que representa también a la mujer embarazada en el chumbe)—.⁵ En

5 La historia se llama “Ambi Uasca Samai” / “Aliento de Yagé” y se encuentra transcrita en el libro: *El Chumbe Inga. Una forma artística de percepción del mundo* (Jacanamijoy, 2017, pp. 18-19).

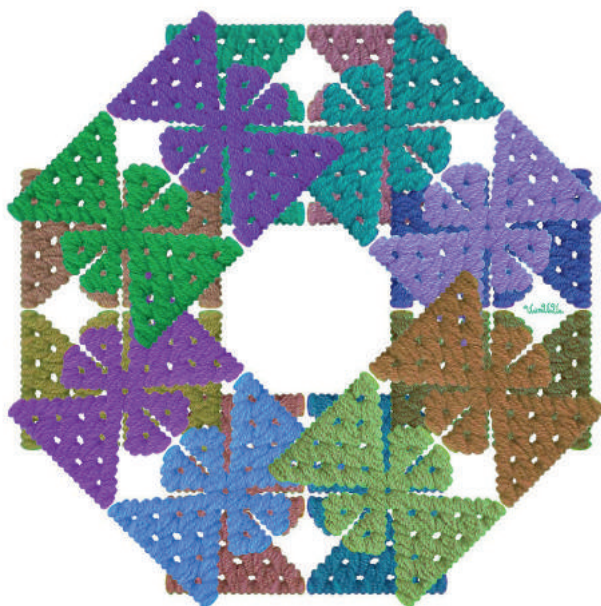


Figura 70. Uaua, U. (2020). *Uigsa Tujtu / Flor de vientre*. [Intervención fotográfica. 90 cms. x 90 cms. 25 de septiembre].

ese sentido, es un proyecto de traducción de las tradiciones orales a narraciones visuales expresadas en registros contemporáneos. Los tres grupos étnicos del Valle de Sibundoy se caracterizan por tener una visión común del universo a partir de las plantas, y en particular del yagé, del cual se desprende su forma de concebir y vivir el mundo. Su presencia en la vida cotidiana indígena lo deja en claro Hugo Jamioy de esta forma:

Yagé

Sé quién eres Te he mirado en el Yagé
 en el mágico mundo colorido; la geometría borracha
 ha mostrado las figuras perfectas el sueño pensado
 la alucinación, el tránsito el viaje al otro mundo
 donde reposan todas las verdades, el mundo donde nada
 se puede esconder
 donde nada se puede negar, el mundo donde todo
 se puede saber
 a ese mundo he llegado en mi viaje y en mi camino tu imagen he visto;
 todo lo que he mirado
 a través de la guasca que da poder
 no te lo puedo decir solo quiero que sepas que te he mirado.



Figura 71. Flor de andaquí/borrachero y hoja/bejuco de ayahuasca.

Comer planta

Producir conocimiento en el mundo occidental se relaciona con la construcción del archivo, el término *comer libro* se refiere literalmente a la lectura obsesiva sobre algún tema de la gran biblioteca moderna. *Comer planta*, literalmente se refiere a la relación vital que nuestra especie tiene con lo vegetal, no solo biológicamente, sino también simbólicamente. El primer término hace parte de una práctica extractiva donde se identifican, clasifican, representan, capturan y archivan estas visiones del mundo exterior y se las sitúa en un espacio interior (segunda natura/biblioteca-archivo). Esta práctica es la base de la ciencia moderna, en tanto el método científico emana de estas experiencias: observación de fenómenos naturales, postulación de hipótesis y su comprobación mediante la experimentación. En la construcción de la nación moderna a finales del siglo XVIII y principios del XIX en las Américas, paralelo al momento de la Ilustración, se dan las expediciones botánicas las cuales pretendían (como estructuras del poder colonial) identificar, clasificar y capturar la diversidad botánica, además de la mineral y etnológica de las colonias. Estas expediciones están hoy también relacionadas con la entrada del pensamiento liberal (revolucionario francés) y el establecimiento de las artes y oficios en países como Colombia, el cual vive y revive en la expedición botánica de José Celestino Mutis y la

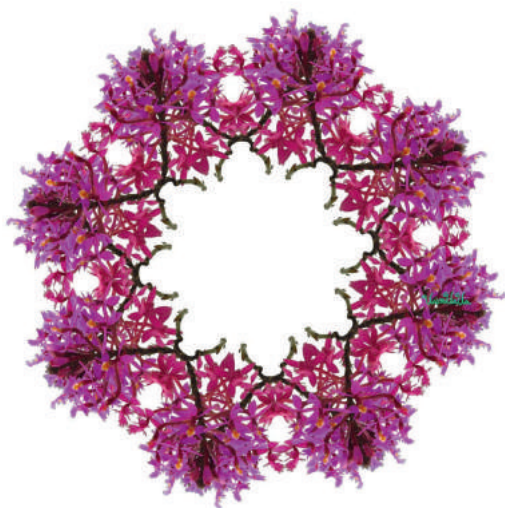


Figura 72. Uaua, U. (2020). *Tujtu kindi samai suyu / En un lugar de la flor de espíritu colibrí*. Fotografía de flor, Yako Jacanamijoy. [Intervención fotográfica].

visita de Alexander Von Humboldt como momentos fundacionales, una y otra vez, en una suerte de ciclo sin fin.

Paralelamente, las comunidades andino-amazónicas constituyen un acervo de conocimiento en el consumo cultural y ritual de las plantas. Como los científicos modernos, las comunidades tienen sus chamanes (los taitas) que dedican la vida a incorporar el conocimiento y aplicarlo. Por ejemplo, el uso de fragancias como el mentol o la limonina y el aroma del jazmín son usados para proteger los jardines medicinales, que se basan en el metil-jasmonato, el mediador maestro de las respuestas defensivas de las plantas contra herbívoros —usado por la artista Inga, Rosa Tisoy Tandioy, en sus piezas *Tiagsamui* (2015) y *Tinii* (2016)—. El intenso olor de coles, ajos, ajíes y cebollas, así como las propiedades conservantes de las especias (pimienta, perejil, orégano) también se deben a compuestos defensivos. Todos estos metabolitos son específicos de las plantas y tienen importantes aplicaciones farmacéuticas y en la alimentación.

La ingesta de estas plantas y el uso de las de conocimiento establece procesos de comunicación en el espacio de lo simbólico (la otra dimensión) donde la planta permite otros diálogos. La planta es directa y el leer, escuchar, sentir sus designios es función del científico situado. En los rituales de ingesta (las tomas nocturnas rituales) la producción de conocimiento se concreta, se

establece el diálogo entre especies (humanas y no humanas), se transfiere a las nuevas generaciones de forma encarnada (vía danza, canto y performance), para finalmente fijarla e incorporar al archivo vivo de los pueblos —un conocimiento que es relacional-situado y encarnado—. Como lo diría Floresmiro Rodríguez-Mazabel (2011) en relación a la obra de Uaira Uaua:

Términos como ecología y medio ambiente son insuficientes para entender la dimensión de naturaleza y humanidad ofrecida por el artista. En su obra, los seres humanos se presentan como una especie más que pertenece a la tierra y está sujeta a sus ciclos, y no como entidades superiores o dueños del planeta, tal y como el humano ha sido calificado por el pensamiento occidental. (p. 193)

Conocer planta. Ingesta, color, textura, imagen

El Valle del Sibundoy y la región de piedemonte andino-amazónico han sido catalogados como lugares de alta concentración de biodiversidad, en especial, de plantas de conocimiento cultivadas y silvestres, además de una importante reserva de saber ancestral sobre medicina y botánica (Friedemann y Arocha, 1982). Desde mediados del siglo xx, investigadores han realizado estudios etnobotánicos, antropológicos y arqueológicos en el Valle de Sibundoy, haciendo valiosos aportes como los de Yepes (1953); Schultes (1957, 1969); Bristol (1965); Seijas (1969); Reichel-Dolmatoff (1975); Taussig (1986); Juajibioy (1991); Van der Hammen (1992); Guevara (1995); Daza (1996); Giraldo (2000), y Rodríguez-Echeverri (2010). Gracias a estos estudios se han identificado centenares de plantas, silvestres y domésticas, usadas por las comunidades. Muchas de ellas son plantadas en las chacras, las cuales, de forma relacional, muestran la imbricación de estos mundos, el vegetal y el humano (pasando por el no humano) en la vida cotidiana de los pueblos. En ese mismo sentido, usando líneas, texturas, colores y formas, Uaira Uaua niega la separación tajante entre su obra y el medio natural. Su centro temático es la función del ser humano, trenzada en convivencia armónica con los otros seres vivos y con la tierra. Es un tejedor de plantas, un animador de conocimientos situados, un puente entre mundos.

Humboldt pasó por el territorio en viaje hacia Quito en 1801 y en su diario dejó estas impresiones de una de las prácticas botánico-artísticas de la región:

El barniz no es abundante porque los indios de Sibundoy no lo buscan activamente. Estos indios, que han conservado las formas de gobierno interno y la lengua de los Incas (aunque tienen su propia lengua), son los únicos que buscan el barniz y no cultivan casi la tierra. (1826)



Figura 73. Uaua, U. (2021). *Atun Puncha (El día de pensar bonito). Recordando los “ojos estrellas” de los mayores que ya se fueron.* (taita Antonio Jacanamijoy R. 1923 - 2008).

Es claro el desconocimiento de Humboldt sobre la chagra en estas comunidades, él estaba más interesado en documentar prácticas de producción de cultura material que en los conocimientos locales. Es posible que ignorara el universo botánico de la región y el conocimiento indígena al respecto. En otro aparte del mismo diario y, desde sus ojos imperiales, describe el proceso botánico-químico del barniz:

El color natural del barniz ablandado en el agua es de un amarillo verdoso, casi el color de la madera incolora, poco agradable a la vista. Para darle colores, por ejemplo, el rojo se toma del *Urucu* (*Bixa orellana*, mezclado con leche de caucho) en polvo, se extiende el barniz ablandado en el agua, sin masticarlo, hasta formar una pequeña membrana,

se aplica el polvo replegando la tela en forma de embudo. Se le coloca de nuevo en agua caliente y enseguida se comienza a masticarlo hasta que la saliva toma el color deseado. La masa masticada y coloreada se vuelve a colocar en agua caliente y se extiende luego para formar membranas coloreadas de la manera descrita. Con estas membranas, parecidas al papel mojado, se envuelven los platos, calentándose las manos para presionarlas y extenderlas... lamiéndolas... Porque la saliva juega siempre un gran papel en este repugnante barniz. El azul se obtiene con índigo desleído en mucha agua y calentando poco el barniz; el negro se obtiene con grandes dosis de índigo, calentando mucho (tal vez para carbonizarlo); el rojo es el *Bixa orellana*; el verde se obtiene masticando dos pelotas, una azul suave y otra amarilla; el amarillo es la raíz en polvo del *escobedia* flor o azafrán de la tierra. El dorado se hace también con la *escobedia* que se pone sobre la hojilla de plata... El blanco es muy difícil de lograr, se lo produce de manera imperfecta con óxido de plomo blanco. La desgracia de esta fabricación es la mala forma de las vasijas hechas con cuchillo y gusto indígenas; los feos dibujos. Con todo se reconoce alguna imitación de las formas inglesas, aunque muy poco. (1826)⁶

6 En su diario, Humboldt también reconoce el tratamiento a la población indígena, su exilio, explotación y formas de supervivencia. "En todas partes se ven huellas de antiguas viviendas, especialmente redondas como se acostumbraba en tiempos de los Incas, y ahora en Gachancipá se afirma que la viruela y el sarampión diezmaron especialmente a los indios. Creo que todo lo que se indica como causa de la disminución de los indios es falso... Los indios constituyen la clase humana más pobre y más aplastada, y un mal gobierno como el de aquí aplasta lo más pesadamente a la clase más pobre e indefensa. Ese es el verdadero motivo. Donde viven pocos indios entre muchos blancos, la presión es mayor. Entonces, se trata de aniquilarlos totalmente, se los empuja hacia la región menos fértil y más fría, como el Coconuco y Puracé; se apoderan (y a pesar de todas las leyes de Indias eso es fácil en un país donde la justicia es venal) de sus bienes los curas... y los corregidores desean librarse totalmente de los indios. Ellos saben hacer valer una vieja ley irracional y cruel consistente en que, si no se vive en un pueblo determinado número de indios, a esos pocos hay que incluirlos en otro pueblo; así se expulsa a los indios de su tierra natal... Los indios hubiesen sido eliminados más rápidamente si los matrimonios no tuvieran una tremenda fertilidad. Sé que en algunos pueblos alrededor de Sibundoy hay en algunos años 200 nacimientos y apenas 7 casos de muerte." *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (1799 -1804). París: Rosa editor, 1826. Acceso en línea de esta sección del viaje entre Pasto y Quito: <https://www.banrepcultural.org/humboldt/pasto3.htm>.

En 1803, Francisco José de Caldas consignó cómo Noánama, un indígena Embera que le servía de informante y guía, era célebre en el arte de curar los mordidos de serpientes, “de que abundan en estos lugares. Cuando yo me estremecía a la vista de alguna y manifestaba mis temores, el Noánama me sosegaba, y me decía: ‘No temas, blanco, yo te curaré si te pica’”. Caldas se preguntaba sobre la sistematicidad del conocimiento indígena que él comparaba con la nueva ciencia botánica clasificatoria bajo el sistema del naturalista sueco Carl Linnaeus. Linnaeus (1707-1778) desarrolló un sistema para “taxonomizar e identificar de forma universal todas las plantas y animales, asignándole a cada uno un nombre único, compuesto por dos palabras en latín (‘el lenguaje de la ciencia eurocéntrica’) que indican el género y la especie de cada ejemplar” (García-Cuervo, 2019, p. 53).

Hasta 1850 los expedicionarios Alfred Russell Wallace, Richard Spruce y Henry Walter Beates dejan un registro (en el archivo occidental) sobre el Yagé (*caapi* para estas comunidades, por eso su nombre científico). Reichel-Dolmatoff, en su libro clásico *El chamán y el jaguar* (1975), afirma cómo “Richard Spruce fue el primer occidental (europeo, culto, hombre de ciencia) que ‘descubrió’ el yagé en el año 1850. No lo ‘descubrió’ porque fuera el primer blanco que lo hubiera probado. Lo ‘descubrió’ porque fue el primero que lo tomó con un interés específico, buscando el conocimiento de la planta, pues Spruce estaba interesado en hacer una identificación botánica correcta, la cual incluyó en su colección de plantas desconocidas y la identificó con el nombre de *banisteria caapi*” (pp. 37-38). Spruce va un paso más allá y describe (de forma etnobotánica) el rito y la experiencia de tomar el brebaje. De esta forma, se enfrentó a la otra forma de conocimiento hegemónico, el de la Iglesia que por siglos había condenado estas prácticas como brujería y a la embriaguez, como lo opuesto al orden civilizatorio colonial (además de un control sobre el placer).⁷ El sacerdote Manuel María Álviz, en la *Revista de la Sociedad Etnológica Americana* de 1857, publica su tratado sobre distintas plantas que los indígenas usaban para curar las enfermedades. Hace refe-

7 Manuel Villavicencio, quien fue un gobernador ecuatoriano del distrito del Río Napo, en su libro *Geografía de la República del Ecuador* habla de los indios Záparas y toma una posición humanista-paternalista de protector de estas poblaciones, hablando en contra de las correrías y de la esclavitud. En este texto, Villavicencio menciona el yagé y sus usos entre los indios. En su descripción menciona todos estos elementos que también señalaron los naturalistas ingleses: el elemento profético-advinatorio y el elemento místico-erótico. Para Villavicencio, el yagé produce placer y para él el placer no es sinónimo del vicio. Al ser gobernador del río Napo, él intenta comprender a los indios. No solo los ampara y protege, sino que se va a compartir con ellos y toma yagé. (Villavicencio, 1858, pp. 371-372)

rencia a la *aguayusa* para curar envenenamientos, el yoco para la disentería, el *cobalongo* para las epilepsias, pero cuando llega al yagé, no le encuentra ningún uso más allá de el adivinatorio, asociado a la embriaguez y a la superstición (Taussig, 1986).⁸

En recientes investigaciones en el Putumayo (Rodríguez-Echeverri, 2010, p. 311), se reconocen alrededor de ochenta y siete especies de plantas registradas, setenta tenían nivel de manejo cultivado y diecisiete de manejo silvestre tolerado. Sesenta y siete especies de plantas medicinales, las más utilizadas por los taitas y conocedoras, son plantadas en la chacra.⁹ Las comunidades indígenas que habitan el Valle de Sibundoy tienen un “foco” vegetal para ver e interactuar con el universo: el yagé (*Banisteriopsis caapi*). De acuerdo con Zuluaga (1994), el saber botánico de los indígenas del Valle de Sibundoy ocupa un importante lugar dentro de la visión del cosmos, pues es la puerta de acceso a la interpretación e interacción con el universo (2010, p. 324). Dentro del desarrollo histórico y cultural de estas comunidades, su uso deja en claro cómo todo está condicionado por el mundo vegetal (el cual se subjetiviza en la ingesta, dándole así cuerpo y mente humana), tal cual lo expresa Hugo Jamioy en su poema:

8 “[...] Sus médicos están acostumbrados a tomar una infusión de un bejuco llamado yagé que produce la misma ilusión que la tonga o borrachero y en la ilusión producida por esta intoxicación creen ver cosas desconocidas y adivinar el futuro. La mayor parte de estos charlatanes pretenden tener un tigre en la selva el que les cuenta todo y se consagran a su profesión con la misma atención y minuciosidad que a una ciencia real. Creen que el tigre es el diablo y pretenden que les habla, y están tan absortos en sus quimeras que se convierten en los primeros creyentes de sus propias ficciones.” (Taussig, 1986, pp. 372-373.)

9 Se registran treinta y cinco especies utilizadas para tratar afecciones del sistema digestivo; veintidós para afecciones del sistema genitourinario; dieciséis para afecciones del sistema nervioso; trece para afecciones del sistema respiratorio; trece para afecciones del sistema esquelético-muscular; nueve para afecciones de la piel; nueve para inflamaciones; ocho para afecciones del sistema metabólico; siete especies en lo nutricional; cinco contra envenenamientos; cuatro para afecciones del sistema sensorial; tres para afecciones del sistema circulatorio; dos para afecciones posembarazo; una para afecciones del sistema sanguíneo; una para limpieza corporal, y una de uso social... Es de resaltar que, de las veintidós especies de plantas de conocimiento, dieciséis tenían nivel y tipo de manejo cultivada-individual asociada, cuatro cultivada-población asociada y solo dos especies silvestres-tolerada individual asociada. (Rodríguez-Echeverri, 2010, pp. 323).



Figura 74. Uaira, U. (2019). Onga Ambi Waska Yajé / El principio del entretejido histórico de los Ingas del Valle de Sibundoy. Manoy Santiago, Putumayo. [Fotografía. 35 cms. x 50 cms.]

Yagé II

Cuál es tu intención. taita yagé es hombre,
 es sabio y a todos orienta es sabio y a todos guía
 es sabio y a todos cuida
 es sabio y a todos aconseja es sabio y es taita;
 es celoso y por eso
 no te muestra ni te enseña nada, te exige tranquilidad y respeto.
 Él es sabio, y mucho antes de que estés junto a él sabe cuál es tu
 intención;
 cuando estás con él
 te guía, te enseña, te cuida, te aconseja, te orienta
 o simplemente te deja.

Pagar planta. Escritura y representación

El agroecosistema de la chagra (lote cultivado por unidad familiar) es el medio a través del cual las comunidades construyen ambiente de forma sustentable. La chagra evidencia tecnologías endógenas de adaptación por parte de las comunidades apoyando así la autodeterminación y desarrollando procesos de carácter situado. Es decir, la comunidad re-existe, crea y dirige su propio desarrollo comunitario sustentable. Al representar estos procesos de forma visual, gráfica, ideográfica o literaria, se realiza una forma de pago.



Figura 75. Chagra de conocimiento de Mamá Merceditas. (2019).

El 29 de abril de 2021, Uaira Uaua visitó la Casa de la Mujer de Manoy Santiago en uno de sus viajes de regreso a las celebraciones anuales y como líder reconocido de la comunidad afirmó:

Hoy será un día histórico en el acontecer de las familias Ingas que habitan en Manoy Santiago en el Valle de Sibundoy, Putumayo, y que son parte del “Cabildo Mayor” de esta misma población. Mediante una minga del “Sumaj yuyay: Pensar Bonito” se definirá si de ahora en adelante vamos a caminar por los senderos del “Sumaj Kaugasai: Bien Vivir o Vivir Bonito” o si, por el contrario, vamos a continuar por los caminos del “sumaj kaugsai llullaspalla: Bien Vivir solamente con mentiras”. Tenemos la certeza que los “Samai: aliento de corazón” de nuestros ancestros, mayores y mayores que defendieron y practicaron de manera coherente y sabia la forma de vida y pensamiento Inga,



Figura 76. Uaua, U. (2021). Jatun sacha misitu tujtukuna sacha suyu / Jaguar en un lugar del árbol de flores [Intervención fotográfica. 90 cms. x 90 cms. 7 de febrero].

nos guiarán para que los acontecimientos de “llakiys: tristezas” no se vuelvan a repetir en el futuro de las familias de nuestras nuevas generaciones. (Jacanamijoy, en Facebook)

Por supuesto, Uaira Uaua se refería al impacto de la pandemia en las comunidades y su manejo de la medicina tradicional y la organización social. Su trabajo reciente responde simbólicamente a este pago espiritual que está conformado por la representación de un ser femenino y uno masculino, es decir, por un *uigsa uarmi* (vientre de mujer), un *uigsa kari* (vientre de hombre) y una flor amarilla o *Atun Puncha Tujtu* (Flor del Día Grande). En este sentido, explica Uaira, la *Flor de Vientre* escenifica el *munay* (amor) de la confraternidad humana (Triana, 2020).

En búsqueda de la flor de vientre invita a un recorrido visual por los caminos entretejidos de las plantas presentes en las chagras, los amuletos y las coronas vegetales que protegen a los taitas, a sus aprendices y a los pacientes. También representan algunos seres animales, personas, lugares, objetos y colores propios de la gente de la cultura del yagé en el Valle del Sibundoy.



Figura 77. Vinanes, kuyanguillos en la yachaipa chagrakuna



Figura 78. Uaua, U. (2019). *Tujtu, sillu atun sacha misitu vinan/ Flor, vinan uña de jaguar* [Intervención fotográfica. 65 cms. x 65 cms.]

Uaira Uaua mantiene presente el interés de rescatar la historia de sus ancestros, esta vez como un botánico digital, al tiempo que invita a las familias originarias a ofrendar sus homenajes, cuidando y protegiendo la salud física y espiritual de las *mamas* y *taitas*, desde el aliento de corazón, del pensar bonito y la energía de los jaguares. Su trabajo es una exploración sentipensada y corazonada, investigativa, visual y gráfica de la variedad de las plantas denominadas *vinanes* (las que reaniman el alma), *kuyanguillos* (las de hacer enamorar) y *chundures* (las del conocimiento), que se siembran y cultivan en las *yachaipa chagrakuna*, las huertas de conocimiento, las cuales son creadas y cuidadas por abuelas, mujeres —*Mayoras del Pueblo Inga del Valle de Sibundoy*—. Los *vinanes* son hojas para reanimar el espíritu de una persona; los *kuyanguillos* son hierbas del querer o pensar bonito, y los *chundures* son raíces del conocimiento utilizadas para sanar (*Mingas de la imagen*, 2022).

La construcción de cada pieza parte de la lógica del tejido, en la cual el artista identifica y documenta una materia prima (una planta), la procesa digitalmente (saca el hilo) y la teje en series pares de ida y regreso (*kutey*) sobre un espacio vacío. Uaira Uaua comenta sobre la sorpresa que cada planta trae consigo, la formas que ellas construyen y se hacen presentes al ponerlas juntas, es un proceso en el que existe subjetividad por parte de la planta misma, pues ella determina el producto final (2021, 1'36"). Además, Uaua deja en claro que su fuente primaria es el territorio (en este caso la chacra) y recuerda el *Atun Puncha*, el Día Grande de celebración de la fiesta en honor al arco iris y, como el *taita Antonio*, su padre, contaba lo siguiente:

En el propio día de la celebración... llegaban al parque central de Manoy cuatro espíritus. Uno aparecía por la parte donde pasa la carretera que conduce a Mocoa, este era el *Urarunakunapa Samai*, el espíritu de la gente del bajo Putumayo. Otro aparecía por el camino que conduce a la inspección de San Andrés, era el *San Andrés Runakunapa Samai*, espíritu de la gente San Andrés. Uno venía del páramo y aparecía por el lugar donde se llega de Pasto, era el *Páramo Runakunapa Samai*, espíritu de la gente de Páramo. Por último, aparecía el *Inga Runakunapa Samai*, espíritu de la gente Inga. Todos llegaban, bailaban un momento y se iban: era el augurio de un año nuevo bueno. (*Jacanamijoy Tisoy*, 2017, p. 51)

Uaira Uaua usa una estructura base y una urdimbre a forma de tejido y, mediante repeticiones y giros (*kuteys*) digitales, estructura cada una de las obras de esta serie, que bien pueden considerarse como el devenir de las formas de vida y pensamiento de los “seres” de un territorio. Constituye un recorrido

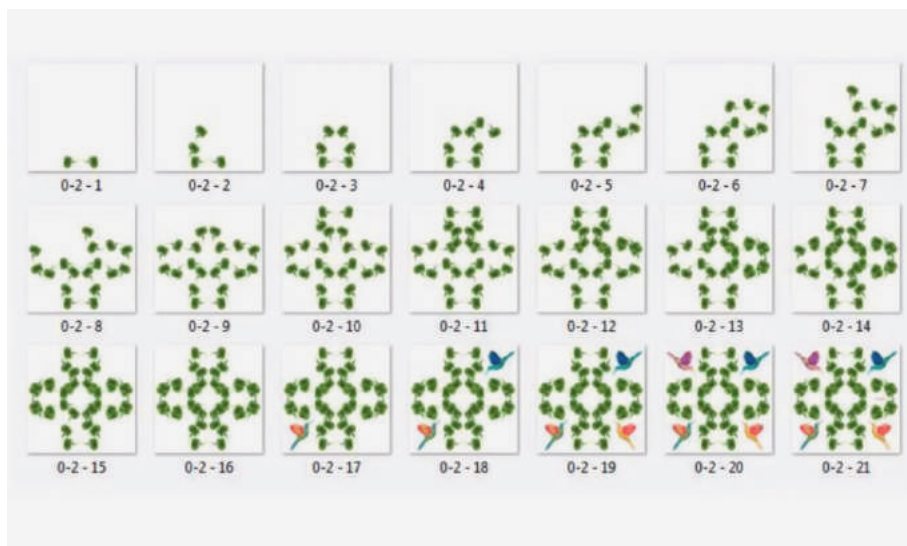


Figura 79. Proceso de producción de las piezas, tejido digital.

por los entretejidos de las hojas, las flores, las coronas, los anillos, el padre sol y los chumbes que, en este caso, actúan como cintas de moebius, lugares (suyus), seres animales, los personajes y las líneas de colores de la propia historia de la gente de la cultura del Yagé.

Esta serie también conecta sus viajes por otros territorios y sus observaciones cotidianas en el espacio urbano. “La búsqueda del vientre” es un viaje por un camino de ida y regreso, pues Uaira Uaua camina la palabra desde que, en 1987, viajó a la capital a hacer parte de una primera generación de artistas, diseñadores, investigadores indígenas “profesionales” —en términos occidentales—. Como pionero de su pueblo, ha vivido la emergencia de una nueva indigeneidad-cosmopolita intercultural, que toma su espacio en la narración de una historia que los ha marginalizado. Así Uaira Uaua es también guía y soporte a otros creadores del mundo andino-amazónico que hoy comparten sus memorias vivas y las visiones de su propio archivo y ontología paralela, pluriversal y sentipensada. A nosotros, los no indígenas, nos queda aprender humildemente de estas formas propias y acompañar los procesos de forma abierta y solidaria.

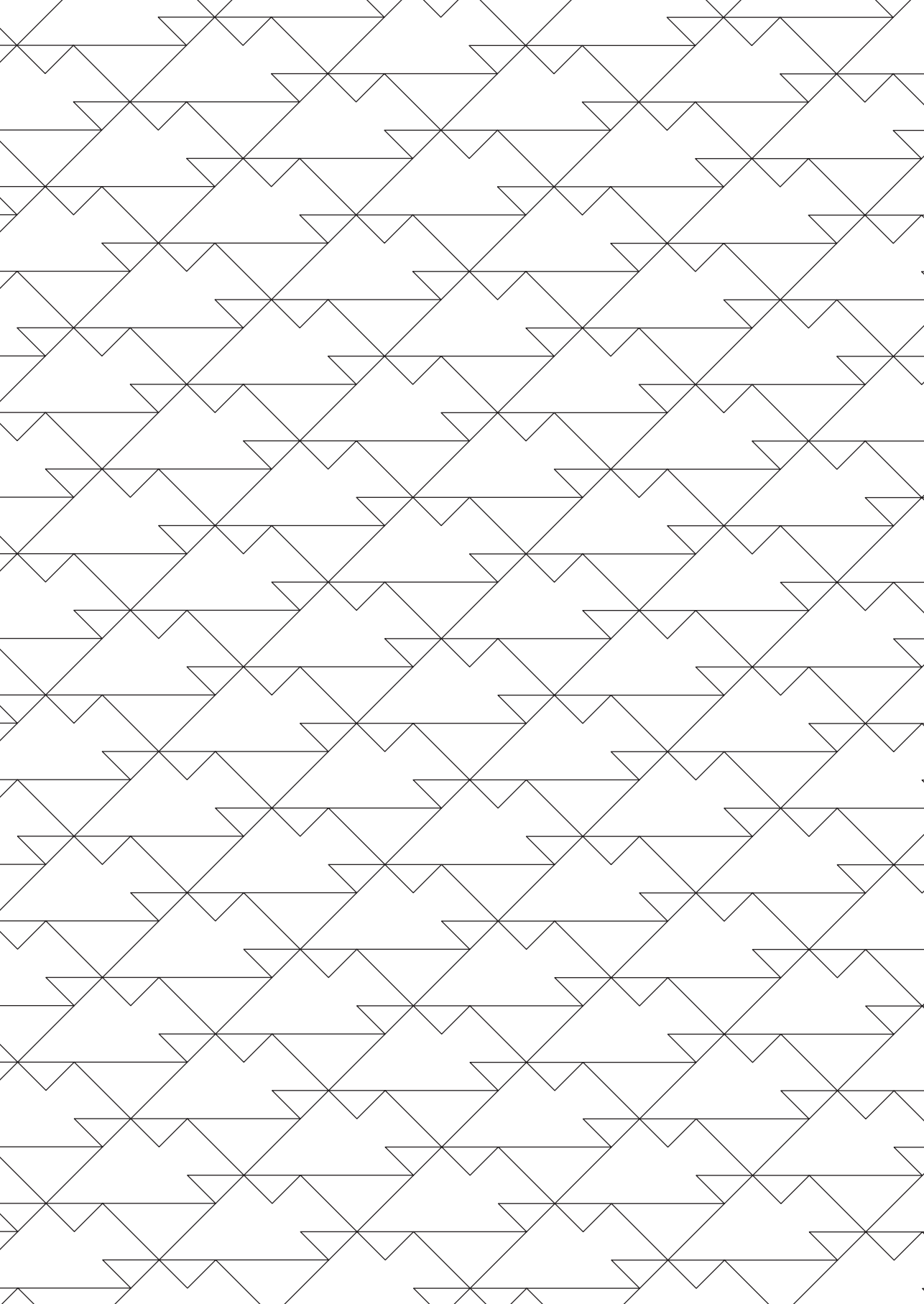
Nota del autor: la serie (de sesenta imágenes y video) *En búsqueda de la flor de vientre* se expuso en el 45.º Salón Nacional de Artes, MUTIS 2020-2021 de la Universidad de Antioquia. La convocatoria pública seleccionó a siete artistas colombianos para participar en la exposición que se llevó a cabo en el



Figura 80. Uaua, U. (2019). *Maskaypa Uarmi Tujti / En búsqueda de la Flor del Vientre. Andakí tujtu machachij / Flor de andakí borrachero*. [Intervención fotográfica].

segundo semestre de 2021. Este texto se publicó en versión digital en: <https://tinyurl.com/2smnxdbp>.

Gracias a Benjamín (Uaira), por su generosidad y sonrisa durante los muchos años de encuentros y proyectos conjuntos (desde que fui su tutor para la Beca del Chumbe, en 1998, hasta hoy). Una vez más, celebramos tu trabajo.



Parte II

De lo ancestral en el arte.

Fernando Urbina Rangel y el ángel de la otra historia*

Con más de cien metros por ocho de altura, el mural más grande de Abya Yala no está en un templo, museo o en una biblioteca, como los famosos renacentistas o los de los muralistas mexicanos, tampoco en edificio público o bajo un puente (como aquellos que pueblan la iconografía urbana hoy). Este mural, que no es uno, sino múltiples, está localizado en las serranías de La Lindosa y del Chiribiquete, complejos naturales —museos vivos— en Colombia y atestiguan no solo un evento, sino muchos, en una suerte de palimpsesto milenario. Una multi-imagen-texto sin autoría única y que no ha necesitado de cuidados especiales, condiciones climáticas controladas o restauraciones constantes. Estos murales le hablan al tiempo y al espacio en uno de los más sagrados lugares del continente, los Tepuyes precámbricos de la Amazonia colombiana. Como los que se encuentran en el Vaticano, este complejo artístico está ubicado en un lugar de culto, conocido como el centro del mundo y descrito en muchos mitos e historias de origen amerindio. Estos no ejercen su poder comunicante ni con la palabra escrita e impresa, por estar registrados en enciclopedias y libros o por ser obras magistrales como catedrales o plazas o representaciones claras y realistas (sea lo que fuese tal realidad). Lo que comunican no ha sido distribuido vía cruzadas, invasiones, evangelizaciones forzosas —letra que con sangre entra— ni se ha hecho hegemónica y sus formas de representación y conocimiento son hasta ahora un misterio para el mundo occidental.

El mural, o, mejor, el fragmento que nos interesa en esta sección (que se describirá más adelante) se encuentra en el complejo ubicado en la Lindosa, en un lugar llamado Cerro Azul, a la margen del río Guayabero, una serranía de cerca de veinte kilómetros en la frontera de lo que hoy se conoce como Guaviare y Meta, uno de los lugares de mayor biodiversidad natural (fauna y flora) del planeta y que ha sido reconocido por el mundo occidental recientemente. La Lindosa se encuentra a una distancia de sesenta kilómetros de la Serranía de la Macarena y a otro tanto de la serranía del Chiribiquete.

* Esta sección está informada por una serie de conversaciones y largas entrevistas a Fernando Urbina Rangel, con Miguel Rocha-Vivas. Publicamos partes de ellas en seis partes en la página mingasdelaimagen.org y en la página de YouTube de Mingas de la Imagen bajo el rótulo: URBINA por URBINA (2021). Además, se inserta en los debates alrededor de estas representaciones entre arqueólogos, antropólogos, biólogos, etnobotánicos, historiadores y etnógrafos, entre otros.

Este último mejor conocido como complejo geológico/estético y natural de Colombia y que, gracias a la labor del arqueólogo Carlos Castaño Uribe, exdirector de Parques Nacionales de Colombia, fue declarado el más grande parque nacional del país en 1989 y expandido a su actual tamaño durante la administración Santos (43 000 kilómetros cuadrados). El frenesí del descubrimiento de los murales ha catapultado su fama mundial gracias a sendas publicaciones en *Smithsonian Magazine*, the *Metropolitan Museum*, la BBC, *The Guardian*, *EcoPlanet* y la revista *Quaternary International* (2020), además de múltiples encuentros teóricos en los que arqueólogos, historiadores del arte, etnógrafos y toda suerte de expedicionarios debaten por horas sus lecturas desterritorializadas de lo allí representado. Chiribiquete, por su lado, se hizo famoso gracias al documental *Magia salvaje* (2016), que dejó en suspenso a todo un país que sigue desconociendo su gran riqueza natural y cultural, varios títulos han sido producidos en el país (*Chiribiquete, videografía de expedición al centro del mundo*, 2018) y en el exterior sobre las pictografías e investigaciones, entre otros, la serie británica *Jungle Mystery: Lost Kindoms of the Amazon* de 2021 (Florez, 2021). Gracias a la participación de investigadores británicos, se validó su importancia, a la que se suma un sinnúmero de publicaciones de ciencias naturales y artes a nivel internacional, que están seducidas por este supuesto misterio, pues este descubrimiento pone en duda las teorías de poblamiento en el continente y del Amazonas, en particular, además de ampliar los datos de población que llegan hasta la edad de hielo (la frontera entre el Pleistoceno y el Holoceno).

Desde el reconocimiento de Chiribiquete, la atención se ha movido a la serraña de La Lindosa en la Amazonia colombiana, donde vibrantes pinturas cubren las paredes de los refugios rocosos. Los paneles pintados, visualmente impresionantes, representan figuras humanas, escenas de caza, danzas y ceremonias, huellas de manos, plantas, diseños geométricos abstractos y múltiples animales, incluyendo lo que parecen ser animales extintos de la edad del hielo. Las pinturas son, al parecer con otras más al sur en Brasil, algunas de las primeras expresiones artísticas de los nativos de la Amazonia y encierran un gran potencial para comprender la temprana interacción humana con el paisaje y el desarrollo de las singulares culturas y cosmovisiones amazónicas, el llamado *perspectivismo*. El espectacular arte rupestre ha cautivado la imaginación del público. Las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por el proyecto *Last Journey* del Consejo de Investigación Europeo, las universidades Nacional y de Antioquia en Colombia y del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) han confirmado que los orígenes de las pinturas se remontan a 12 600 años antes del presente (AP) y que llegan hasta la época del contacto e incluso posterior a esta.

Sin embargo, la pregunta en esta sección no se refiere al frenesí de los ‘descubrimientos’, las expediciones y el encuentro con lo desconocido. No. La pregunta es mucho más simple: ¿quiénes eran estos artistas indígenas, artistas cronistas (a su modo), artistas anónimos, artistas científicos, artistas historiadores, artistas documentalistas? ¿Quiénes han legado estas obras monumentales y a quién están dirigidas, a qué audiencias pretenden llegar? Comparadas con la monumentalidad del bosque, la selva y la serranía, los murales son tan solo granos de arena en esta gran playa de la historia. Estos son los primigenios artistas-territorio a quienes nos referimos en este texto, que con certeza sabían que estaban en el “centro del mundo”, el *taller de dios*, en palabras de Richard Evans Shultes a su alumno Wade Davis, al narrarle sobre la fotografía de los tepuyes del Chiribiquete, que lo acompañaba en su oficina en la Universidad de Harvard.¹ El hecho que estas serranías se ubican justo sobre la línea ecuatorial las hace astronómicamente, cosmológicamente y simbólicamente el centro del mundo y a su gente, la gente del centro (como se conocen los Uitoto). Para los Tucano, la constelación de Orión es la constelación del jaguar y este gran felino es el hijo de sol y la luna (amarillo arriba, blanco abajo), el ser superior de la selva al que los chamanes intentan devenir. El debate continúa entre los que creen que es un buen ejercicio intentar identificar los animales representados, con otros que argumentan que:

lo que resulta verdaderamente esencial es preguntarse por qué estos animales fueron pintados y qué tipo de elaboraciones y relaciones están generando estas síntesis temáticas con cientos de elementos, pues hay acentos y privilegios temáticos diversos. La variedad de la fauna, que se podría identificar con tiempo, se encuentra al lado de otros motivos

1 El gran etnobotánico Richard Evans Schultes llevó a cabo las primeras colecciones botánicas de Chiribiquete en mayo de 1943. Incluso Schultes quedó cautivado por el extraño y hermoso paisaje, “... Las aisladas montañas cuarcíticas de [Chiribiquete] son centinelas de un pasado misterioso. El Cerro de la Campana es uno de los vestigios más occidentales de estos cerros y es tan asombrosamente impresionante que está envuelto en una leyenda en la mente indígena...” Después de escalar el cerro Chiribiquete, Schultes quedó profundamente afectado por su encuentro con estas montañas y esta selva tropical. Conservaba una magnífica fotografía que había tomado de Chiribiquete sobre su escritorio en Harvard como un recordatorio constante de esta tierra encantada. Y le dijo a su alumno y futuro biógrafo Wade Davis que estas misteriosas formaciones rocosas parecían esculturas gigantes sobrantes del taller de Dios: “Fue a partir de estos primeros experimentos tentativos”, reflexionó Schultes, “que Él había salido y construido un mundo”. Descrito por Mark Plotkin, otro etnobotánico, estudiantes de Shultes y cofundador del Amazon Conservation Team. En WorldSideKick. Planeta Tierra. 2015.



Figura 81. Ramírez, C. A. (2018). Fotograma de la constelación del jaguar (Orión). Chiribiquete, videografía de expedición al centro del mundo. Colombia BIO. Señal Colombia.

con dificultades reales de interpretación. Tampoco resulta tan simple buscar las etnias, que fueron sus autoras y recoger algunas de sus tradiciones míticas y, con ello, establecer posibles asociaciones y vínculos, para poder desarrollar caminos de interpretación, que se detienen tan solo en el chamanismo. (Muñoz Catiblanco, 2020, p. 33)

El Amazonas es un universo natural, social, cultural y estético. Por lo tanto, viene siendo investigado por naturalistas, biólogos, etnobotánicos, espeleólogos, geólogos, arqueólogos, antropólogos y etnólogos, entre otros. Además de ser sujeto de avanzadas desarrollistas, mineras, deforestadoras, colonos agrícolas y pecuarios y un sin número de gaudios y buscadores de tesoros. Esta aproximación es sin duda una extensión del largo brazo de la modernidad-colonialidad, extractiva en su base. Por esto, la voz de investigadores situados y contextuales, como Fernando Urbina Rangel (Pamplona, 1939), son necesarias y finalmente encuentran espacio en publicaciones como *Smithsonian* (Flórez, 2021). Urbina Rangel decidió muy temprano, en 1972, entrar de lleno en el estudio de la mitología (como alternativa a la historia), luego de sus dos primeros viajes al río Guayana en el Putumayo y al río Caquetá en 1967 y 1969 (Mingas de la Imagen, 2021). El investigador encuentra en los rituales y en la

La cotidianidad de dos naciones indígenas, los Uitotos y Muinanes, tradiciones y usos que me iban a permitir asomarme al pensamiento aborígen amazónico —en particular— y al abayalense (amerindio) —en general—; este asomo posibilitaría, a su vez, aproximarme al

posible significado de algunas obras rupestres, toda vez que tradiciones gráficas arcaicas y tradiciones orales y rituales milenarios aún presentes, coincidieron alguna vez en el mismo ámbito geográfico. (Urbina y Peña, 2016, p. 8)

Aquí se resume una genealogía desde el contexto occidental sobre la presencia enigmática de estas pinturas (rupestres) en el imaginario de la nación. Vale la pena mencionar que, como en todo ejercicio académico, quedarán vacíos y fuentes escondidas, además de destacar que, en cada momento, se ha argumentado la autoría del descubrimiento en esa esquizofrenia moderna de capturar y dar valor, de poseer y nombrar lo existente.

De acuerdo con las crónicas de conquista, Diego de Ordaz, Alonso de Herrera, Jorge de Spira, Felipe Von Hutten, Nicolás de Federmán, Hernán Pérez de Quesada, entre otros, recorrieron entre 1534 y 1546 extensas regiones de la Orinoquía y esta sección del Amazonas colombiano.² Desde Santa Fe y Tunja, partieron algunos; otros lo hicieron desde Coro, en Venezuela (1534 y 1541). Atravesaron ríos, sabanas, zurales y matas de monte del Airico de Macaguane, Arauca; del Casanare al Vichada, y de los Llanos de San Juan y San Martín hasta el Meta. Nicolás de Federmán, proveniente de Coro, tuvo la osadía de atravesar territorio araucano, casanareño y metense para continuar su ascenso por los riscos de la cordillera oriental hasta llegar a la sabana de Bogotá, territorio de los Muísca, para cofundar Santa Fe en 1538. Es seguro que el terror de la llegada de estas huestes recorrió los territorios como las pestes llegadas con los europeos, los ojos de artistas indígenas dejaron testimonio de estos encuentros en las paredes rocosas del Chiribiquete y la Lindosa. En su *Recopilación historial*, Fray Pedro de Aguado (1582) detalla cómo Jorge Spira y Felipe Von Hutten en su segundo viaje (1541-46) en busca del dorado, ahora por el río Meta y el Guayabero, encuentran grandísimas poblaciones junto a una cordillera majestuosa “que en días claros se ve desde allí”.³ Se alude, entre otras, a la ciudad

2 Ver entre otros intentos de recopilación de esas primeras historias en los relatos de Fray Pedro Aguado (1582) bajo el título: *Recopilación historial*, publicado completo hasta principios del siglo xx. Otros, como los de Fray Pedro Simón, fueron más conocidos, su más importante trabajo fue: *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias occidentales* (1626). Otros cronistas tocan de forma tangencial historias de colonización de esta sección de la Orinoquía y Amazonas colombiano.

3 Es evidente que el primer europeo que penetró más profundamente en la Amazonia colombiana (hasta avistar los tepuyes del Chiribiquete) fue Felipe von Hutten entre 1541-46; habiendo sido él, junto con Spira, quienes dan primera noticia de las mujeres guerreras (Amazonas), de cuya existencia tienen conocimiento al final de su primera expedición (1538), cuando llegan por primera vez al río Papamene.

del cacique Quarica —sobresaliendo en ella su gran casa—. Este gran edificio le permite a Agustín Codazzi (director de la Comisión Corográfica) afirmar más tarde que lo visto por un alucinado Von Hutten fueron los Tepuyes del Chiribiquete. Pedro Mosquera —informante de Codazzi— describe la región y la presencia de pinturas rupestres en su viaje de 1847; el Presbítero Manuel María Albis, en su escrito de 1854 *Curiosidades de la montaña* (texto utilizado, también, por Codazzi en su descripción del territorio del Caquetá), da pormenores acerca de las guerras entre Karijonas y Uitotos en la región. Las primeras noticias de la existencia de arte rupestre en el siglo xx en La Lindosa se deben al francés Alain Gheerbrant quien visitó el lugar en su expedición de 1948-50 y que quedó registrada en su crónica, *L'Expédition Orénoque-Amazone* (1952). Ya Shultes, en abril de 1949, había mencionado algo sobre el tema en sus viajes por el Chiribiquete sin dejar registro fotográfico. Los investigadores Bischler y Pinto tocan el tema en 1959 y Gustavo Botiva publicó un excelente informe en 1986 en el que se habla del arte rupestre, como lo dejan consignado Gonzalo Correal, Fernando Piñeros y Thomas Van Der Hammen en su artículo *Guayabero I: un sitio precámbrico de la localidad de Angostura II, San José del Guaviare* de 1990. Se sabe también de juiciosos registros de las obras rupestres llevados a cabo de modo continuado por el arqueólogo Enrique Bautista desde 1981. Su confirmación definitiva se debe al geólogo Jaime Galvis, quien avistó y fotografió desde el aire algunas pictografías durante sus exploraciones en 1986. Desde mediados de la década de 1960 hasta hace poco, también fue un territorio dominado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), hasta que se ratificó el acuerdo de paz con el Gobierno colombiano en 2016. Durante la década de 1990, mientras las FARC dominaban la región, los investigadores colombianos, liderados por Carlos Castaño Uribe y otros, pudieron identificar decenas de miles de pinturas y grabados de arte rupestre notables en lo que ahora es el parque nacional más grande de Colombia, el Chiribiquete, declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año 2018.⁴ El alto

Philipp von Hutten narra el asunto de las mujeres guerreras en tres cartas (al consejero Real, a su padre y a un amigo) fechadas en Coro en octubre de 1538; tener en cuenta que la navegación durante siete meses del río Amazonas por Orellana se inicia en febrero de 1542. Ver Urbina-Peña (2018). Pg. 44.

- 4 Poco tiempo después, por obra del arqueólogo Carlos Castaño Uribe, se constituyó el Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete (1989). En 1992 se adelantaron tres expediciones a dicho parque, integradas por más de una veintena de científicos de la Universidad Nacional, Parques Nacionales Naturales, el Inderena y la Universidad Autónoma de Madrid. Aparte de las observaciones sobre geología, flora y fauna, sorprendió la cantidad asombrosa de obras de arte rupestre: treinta y seis paneles rupestres, algunos de decenas de metros cubiertos con una abigarrada pictografía que sumó, inicialmente, no menos de veinte mil figuras bien visibles,

al fuego entre el Gobierno y las FARC permitió una investigación más intensiva de la región, lo que resultó en algunas de las primeras pruebas de ocupación humana en esta región amazónica de Colombia. En el año 2011 un grupo de arqueólogos y etnógrafos de las universidades Nacional y Amazonia, comandados por el profesor Virgilio Becerra, realizaron durante una semana un rápido registro fotográfico de los murales de La Lindosa (entre ellos Urbina Rangel).⁵ El profesor Becerra, con diversos grupos de estudiantes, ha continuado con las exploraciones y registros sistemáticos. Más recientemente, un equipo liderado por Gaspar Morcote-Ríos, de la Universidad Nacional de Colombia; Francisco Javier Aceituno, de la Universidad de Antioquia; José Iriarte y Mark Robinson, de la Universidad de Exeter, junto con Jeison Chaparro-Cárdenas, también de La Universidad Nacional de Colombia, han estado investigando un área adyacente, Cerro Azul, La Lindosa (Pillsbury, 2020). Carlos Castaño Uribe ha liderado múltiples viajes desde finales de los años ochenta, en especial una gran expedición en 1992. Investigaciones asociadas a estos viajes argumentan fechas de población que oscilan entre diecinueve y trece mil años, y las evidencias de su presencia constante en el territorio, ponen en cuestión el poblamiento de América y en particular las teorías sobre poblaciones en el Amazonas. Finalmente, un grupo financiado en parte por el Banco de la República viene haciendo registros y reconstrucciones (con tecnología de punta) de los murales conocidos, desde el año 2016, en tres sitios de los múltiples registrados en La Lindosa, a saber: Raudal del Guayabero, Nuevo Tolima y Cerro Azul (o cerro pinturas) (2020, p. 32).

Gracias a varias de las expediciones donde ha participado Urbina Rangel (2011, 2016, 2017), una lectura singular de los contenidos de los murales ha

muchas de ellas ejecutadas sobre otras —innumerables— ya muy borrosas. Lo más asombroso y útil vino después, cuando las muestras recogidas en sondeos al pie de los murales, por obra cuidadosa y estricta de Thomas van der Hammen y Carlos Castaño, en los años noventa y luego actualizadas por Morcote, presentan evidencia de presencia humana por unos dieciocho mil años, en la más reciente conferencia (julio de 2021) se habló de trece mil años. En las múltiples exploraciones se ha ampliado el número de paneles a sesenta y dos con cerca de setenta mil figuras inventariadas.

- 5 Esta expedición fue liderada por los antropólogos Felipe Cabrera y Carolina Barbero; los profesores de la Universidad Nacional Virgilio Becerra, Roberto Pineda y Fernando Urbina los acompañaron; además de Ernesto Montenegro (hoy director del ICANH) y Octavio Villa, de la Universidad de la Amazonia; se contó con la participación de Silvia Stohr, Manuel Ariza y Alejandro Aguirre, antropólogos recién egresados de la UN y adscritos a los grupos de investigación del profesor Becerra.

sido posible. Sin lugar a duda, el más importante filósofo, etnógrafo y estudioso del arte rupestre amazónico y del universo indígena del país tiene mucho para aportar al tema. Urbina Rangel es especialista en prehistoria e historia universal y de América, antropología, etnografía, historia del arte y lingüística. Durante cincuenta años el profesor Urbina ha estudiado de forma sistemática y comparada la mitología griega y oriental con las amerindias. Con más de cuarenta trabajos de campo en zonas de la Amazonia, Orinoquía, Chocó, Guajira, Nariño y Serranía del Perijá, iniciados a mediados de la década de 1960, es autor de noventa y cinco artículos, siete libros, veintitrés exposiciones fotográficas individuales, dos series de televisión educativa, dos series de radio, alrededor de cincuenta recitales de poesía y ha participado en varias producciones audiovisuales.⁶

En la sombra

el Abuelo nos dijo la Palabra,
la que otra noche oyó del más anciano
cuyos años lo hacían casi origen.

Y el otro
el que empuñó cinceles que cantaban
talló su sueño entre la piedra antigua
para durar
más allá de todos los silencios.

Con este poema de su autoría, Urbina Rangel introduce su obra y la define como una conjunción de dos elementos: la palabra y la imagen. En sus importantes libros, *Las hojas del poder: relatos sobre la coca entre los Uitotos y Muinames de la Amazonia Colombiana* (1992) y *Las palabras de origen: breve compendio de la mitología de los Uitotos* (2010), Urbina Rangel ha establecido una ruta intercultural para el entendimiento de la producción, circulación e incorporación del conocimiento amazónico. Y es entre la palabra y la imagen, el vivir en relación, en producir formas de vida situadas y material cultural con el entorno para luego darle sentido colectivamente en las “sentadas” nocturnas ante los abuelos

6 Con respecto a su interés en pictogramas y representaciones murales, Uribe Rangel recuerda como “en 1976 recorrí el río Inírida —en un viaje comandado por el geógrafo Camilo Domínguez—; pude fotografiar los murales de Cerro Redondo, similares a los fotografiados en este mismo río por Federico Medem y Paul Beer a comienzos de la década del treinta y que fueron aprovechados por Gerardo Reichel-Dolmatoff para formular algunas de sus hipótesis sobre el arte rupestre y para ilustrar su libro *Desana*” (Urbina-Peña, 2016).

donde las plantas de poder establecen los diálogos entre especies, donde lo humano y no humano habitan en un mismo plano y donde la vida y obra del poeta, investigador y sentipenador Urbina Rangel se ubica.

Ya en 2013, en su artículo para la *Revista Credencial* (Historia) el maestro hacía una muy clara, mesurada, académica y detallada descripción del territorio y sus habitantes. Aquí sus palabras:

Cuatrocientos siglos, por lo menos, nos separan de los verdaderos descubridores de AbyaYala, la “*Tierra en plena madurez*”, nombre dado por los Kunas del Darién al continente americano. A pie unos y otros en frágiles embarcaciones arribaron pequeños grupos humanos de diversas procedencias y en diversos tiempos. Traían ya elementos culturales —como el arte rupestre— propios de una humanidad que había evolucionado desde la cuna africana hasta asentarse en todo el orbe. AbyaYala fue el último continente en recibir las tardías oleadas.

Los primeros pobladores de Colombia llegaron hace alrededor de 20 000 años. Por dondequiera que pasaron en su deambular como cazadores-pescadores-recolectores, en donde se asentaron como cultivadores y en donde llegaron a conformar cacicazgos, fueron dejando sus huellas. Una de las marcas más asombrosas —por su profusión y diversidad de estilos decantados— fue el arte rupestre. Para el caso colombiano lo hallamos desde la Guajira a la Amazonia y desde la isla de Gorgona en el Pacífico hasta el Orinoco, pasando por puntos intermedios de nuestra variada geografía.

Es en la Amazonia donde se han encontrado los datos más antiguos de ocupación humana continuada desde la prehistoria hasta nuestros días; además, dicha presencia coincide con la actividad pictográfica desde el más remoto pasado hasta hoy. Se trata de la Serranía del Chiribiquete, ubicada un tanto al sur del río Guaviare hasta aproximarse al río Caquetá. En este complejo montañoso se destacan conjuntos de tepuyes —imponentes mesas pétreas de pocos centenares de metros de altura y con paredes cortadas a pico—, donde artistas prehistóricos pintaron, desde hace más de 19 milenios, inmensos murales con decenas de miles de figuras. (Urbina Rangel, 2013)

En una versión ampliada y revisada de este artículo (que ya había revisado en 2015 para rupestre.web, una publicación en línea), Urbina Rangel deja en claro la genealogía de estas investigaciones (Urbina-Peña, 2018). Por ejemplo,

reconoce cómo el geólogo Jaime Galvis en 1977, mientras completaba la PRODARAM del Amazonas Colombiano (una investigación de más de seiscientas páginas y cientos de mapas), fue informado por dos caucheros sobre la presencia de murales (2018, p. 29). También recuerda cómo hace menos de diez años dos indígenas amazónicos reclutados por las FARC desertaron mientras su escuadra acampaba en un lugar del Chiribiquete, intrincado territorio que constituyó una de las zonas de refugio de este movimiento guerrillero. En su azaroso escape dieron con algunos indígenas de una etnia para ellos desconocida que se encontraban pintando en una pared rocosa, al parecer lo que era un venado con cornamenta. De vuelta a la llamada civilización, el azar también los llevó a hablar con dos reconocidos investigadores: el amazólogo Roberto Pineda y el estudioso del arte rupestre Enrique Bautista. Desde ellos la noticia ha peregrinado entre los especialistas (2018, p. 48).

De forma general, en los murales del Chiribiquete y La Lindosa las representaciones van de naturalistas a esquemáticas. En cuanto temática se da una gran variedad: plantas, peces, mamíferos, aves y gran diversidad de representaciones humanas aisladas o formando conjuntos y actividades tales como pesca, cacería, danzas, recolección de frutos, además de representaciones abstractas (geométricas) que pueden señalar producción de cultura material (canastos, cernidores, redes, mantas, trampas, decoraciones, etc.) hasta observaciones cosmológicas. Entre los animales se destacan grandes felinos, mamíferos, aves, reptiles y peces. En las figuras antropomorfas son de especial mención aquellas que representan guerreros o cazadores armados con tiradera (propulsor, átlatl, estólica), un arma apropiada para espacios abiertos; su profusa presencia obliga a pensar que sus usuarios pertenecían a una cultura de sabana y no de selva, donde su uso no es eficaz. En la Amazonia se alternaron periodos secos y húmedos —como el actual— espaciados por centenares y miles de años, dependiendo del cambiante régimen de lluvia se sucedieron sabanas y bosques. Así que no ha sido un solo pueblo el que ha registrado su paso por el tiempo y espacio en estos reductos rocosos amazónicos.

El arqueólogo Guillermo Muñoz Castiblanco argumenta que “antes de avanzar mitos, ritos, religiones sagradas o de proponer explicaciones sobre el dueño de los animales, los investigadores deben estudiar con todo rigor los murales en su composición e intentar, desde el registro arqueológico como tal, buscar explicaciones que no desechen los ensambles temáticos allí presentes y se detengan en secciones y relaciones con la composición total” (2020, p. 33). Este miembro del grupo del Banco de la República basa su argumento en la necesidad de registrar todo el conjunto y avanzar en los estudios de

dataje, fisicoquímicos (composición de pigmentos), excavaciones y prospecciones múltiples. También pone en duda aproximaciones multidisciplinares situadas y contextuales como las de Urbina Rangel.

Espectadores de un museo vivo

El pintor amazónico Uitoto-Bora-Murui, Brus Rubio (Perú), al comentar sobre su visita al Tate Modern de Londres, donde, según sus anfitriones, es el gran museo donde se encuentra una de las colecciones más importantes de del arte mundial, se preguntaba cómo todas estas representaciones podían estar en un lugar sin vida y reafirmó así su compromiso por seguir produciendo un arte que emana de su relación con el territorio. Por tal motivo, ha producido un número de piezas bajo el subtítulo “museo vivo”. Hay una en particular en la que sumerge al museo británico en el Amazonas, donde no solo hay naturaleza, pero múltiples relaciones con seres humanos y no humanos, los espíritus de la selva que le hablan a esos de la historia occidental. Rubio se inspiró en la arquitectura neoclásica del Tate y la gran cantidad de visitantes que acuden a este venerado lugar cuando realizó una visita al Reino Unido para la exposición colectiva *Invisible Forest*, en 2019. Este espacio le recordó a la *maloca* (gran casa ancestral), la cual también recibe a turistas que desean observar las acciones (*performances*) y el estilo de vida de los indígenas.

Inspirada en una fotografía de los artistas en el exterior de Tate Britain, en esta pintura Rubio reemplaza la imagen de sí mismo en la entrada del museo por la de su abuelo perteneciente al clan Pelejo (oso perezoso), cuya presencia busca abrir un camino a la llegada del arte amazónico en Londres y su circuito artístico. (Borea, 2021)

Urbina Rangel deja en claro, a contravía de muchos investigadores dedicados a este trabajo, que el registro visual dejado como legado en las superficies rocosas de La Lindosa es testimonio de la creatividad de múltiples pueblos que habitaron (y siguen habitando) el territorio. Que más allá de los debates académicos contemporáneos que intentan dar respuesta a las preguntas de su origen y significado —desterritorializado—, queda en clara una voluntad documental en los artistas indígenas que por generaciones han usado estos espacios en el museo vivo más grande de Abya Yala. Urbina Rangel lo pone de esta forma:

Y, por supuesto, la casi totalidad de grupos indígenas en cuyo territorio se encuentran obras rupestres las han constelado en sus mitos y, en algunos casos, en sus rituales. Esto prueba que han especulado y continúan pensando en ello. Es que el estudio del arte rupestre comienza con la ejecución de dichas obras; además, sucesivos pueblos arcaicos



Figura 82. Rubio, B. (2020). *Museo Tate Britain y el Museo Amazónico Vivo* [Acrílico sobre tela, 190,5 cms. x 106 cms.]. Cortesía Brus Rubio Churay.

al ocupar territorios con presencia de obras rupestres llegan hasta borrarlas, repintarlas, sobreponer las propias, intercalar o mezclarlas con las anteriores y, por supuesto, las interpretan desde sus propias cosmovisiones... Los modernos nos comportamos de igual manera desde nuestros diversos modos de pensamiento, desde el modo de María Fernanda Cabal, hasta el de Hawking, pasando por todas las gamas que nos representan en el Senado (2018, p. 10).

Urbina Rangel se suma a otros investigadores como Roberto Franco (2002), que reconoce que los más recientes habitantes de este territorio son probablemente los Karijonas, llegados del caribe (las costas de las Guyanas y Venezuela), grandes navegantes (por mares y ríos), y que según crónicas llegaron a comerciar con europeos, a quienes surtían de esclavos del interior del continente (desafortunadamente Franco muere en un accidente en el año 2014 y su investigación queda huérfana). Al ser desplazados, es posible que hayan encontrado en este maravilloso lugar un refugio desde el cual lograron escapar del yugo europeo.⁷ Otro indicio de su presencia es el tradicional *fono*,

7 Los karijonas se habían hecho fuertes en el Chiribiquete, hasta cuando fueron casi exterminados por las tribus enemigas (los Uitotos, principalmente), los caucheros y las epidemias. Al respecto, ver Uribe Rangel "Un rito para hacer la paz — ¿Por qué los Uitotos hacen Baile de Karijona?", en *Etnicidad y Religión*, v. II, p. 79-127, ed. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1997, y el libro de Roberto Franco, *Los karijonas de Chiribiquete*, ed. Fundación Puerto Rastrojo, Bogotá, 2002.



Figura 83. Urbina Rangel, F. Caballos (acha). La Lindosa.

un cinturón característico usado por estos descendientes de Caribes y que se encuentra en representaciones en varios de los murales.

¿Para quién pintaron los artistas estas obras monumentales, para qué las borraron otros artistas o para qué las complementaron los que les siguieron?

Al examinar atentamente en la computadora las más de cuatro mil fotografías tomadas por la expedición de 2011 en la que participó, Urbina pudo detectar cuatro representaciones de caballos, cuatro de posibles vacunos y no menos de treinta cuadrúpedos con unas características muy inquietantes que, igual que las anteriores, obligan a descartar que correspondan a algún mamífero amazónico: exageradas patas y unas cabezas que ostentan un artificio, por demás extraño. Al menos en tres escenas, estos animales están asociados a figuras humanas que yacen despedazadas o huyen despavoridas (2016).

Al notar semejantes representaciones, Urbina Rangel revisa los documentos provenientes de la invasión europea a la Amazonia en busca de El Dorado,



Figura 84. Urbina Rangel, F. Aperreamiento Perros de caza.

donde obtuvo la total certeza de que, en su expedición desde Venezuela, entre 1535 y 1538, Jorge de Spira y Felipe von Hutten (además de Federmán y Alfinger enviados por Carlos V) trajeron además de caballos, vacas y toros (para transporte y alimento), perros de guerra, el arma predilecta por ser la que más temían los indígenas, mucho más que a los caballos y a los arcabuceros. Para hacerlos más ofensivos los europeos les rodeaban el cuello con collares provistos de clavos y cuchillos. La mejor defensa que tuvieron los aborígenes contra los perros fueron las espinas, por eso los invasores los calzaban —lo que se ve reflejado en las representaciones—. En una carta a su padre fechada de 1535, Von Hutten le cuenta que hizo despedazar por los perros a unos aborígenes a quienes les habían encontrado las pertenencias de un soldado español, muerto en una correría. Dice Von Hutten:

El 23 (junio de 1535) vino Cárdenas con 30 indios capturados, entre quienes había encontrado la espada y otras cosas del cristiano. Entre ellos había varios que habían estado presentes en la muerte del cristiano, a los que dejó despedazar por los perros frente a los otros. (2018, p. 36)

En un mural de la serranía de La Lindosa (en Cerro Azul), zona de refugio de los indígenas desplazados violentamente por el avance europeo, un artista aborígen pintó escenas de aperreamiento y otras en las que trataba de enseñar la forma, reverente, cómo se debía acoger a esos despiadados invasores y a sus temibles perros. Atrás del grupo de bienvenida se ven alimentos que



serían ofrecidos a los hambrientos europeos, sus perros estaban gordos de comer indígenas. Este hallazgo pictórico podría constituirse en una de las primeras representaciones documentales pictográficas hechas en Colombia del terrible encuentro, desde la mirada indígena. Una que da cuenta del choque de los mundos aborígenes con el europeo. Urbina nos recuerda cómo el terror es la mejor arma de guerra, la practicaron a fondo los narco-paramilitares en Colombia como secuencia histórica desde la colonia. El perro de guerra ha sido usado desde los egipcios, en sus guerras contra los nubios y los asirios, como por Alejandro Magno y los españoles en sus guerras contra los moros. Estos últimos les ponían collares con puñales y máscaras con lancetas para rajarle la barriga a los caballos. Esa práctica llegó a las Américas con Colón que, en su segundo viaje, trajo los primeros veinte perros (Mingas, 2021). El manuscrito del aperreamiento de Cholula, realizado en 1560, registró la ejecución de siete indios nobles de Cholula ordenada por Hernán Cortés en Coyoacán durante 1523, según se indica en un breve texto en náhuatl escrito en el plano inferior del propio documento (hecho sobre papel como forma de denuncia ante la corte colonial en Nueva España). También se afirma que esta pictografía se pintó cuarenta y un años después de la llegada de Cortés a México (Valle Pérez, 2015). En 1599 se publicó en Madrid el libro *Milicia indiana y descripción de las Indias*, un manual para conquistadores escrito por el español Bernardo de Vargas Machuca, capitán de milicia en las conquistas americanas. Vargas Machuca escribió esta guía general para conquistadores con tácticas militares y estrategias políticas para vencer y reducir a grupos indígenas aislados y rebeldes. Dice Vargas Machuca que cuando se traigan perros para la conquista de América no deben ser demasiado grandes, porque se enredan en la selva. Los indios les tienen mucho miedo a los arcabuceros, pero más miedo les tienen a los caballos, pero más miedo les tienen a los perros. Incluye además recomendaciones para develar las estrategias militares de los indígenas y para curar las enfermedades, así como normas de comportamiento para conquistadores. Urbina Rangel ha identificado más de treinta representaciones de estos animales en los murales de La Lindosa, además de un número importante de vacunos (toros y vacas), al igual que caballos y burros.

Serían los dominicos (hacia el año 1540, aproximadamente) y luego los Jesuitas (a partir de su entrada a la Orinoquía en 1604) quienes importarían toros de casta para proteger sus territorios de indios y animales salvajes, a esos se les conocían como *toros-tigre*, pues ni los jaguares eran capaces de cazarlos. Con eso también se instaura la práctica de toreo y vaquería en los llanos Colombo-venezolanos, dando origen a otras tradiciones como las corralejas, los toros de pueblo, las corridas en plazas, construidas especialmente para estos festejos.

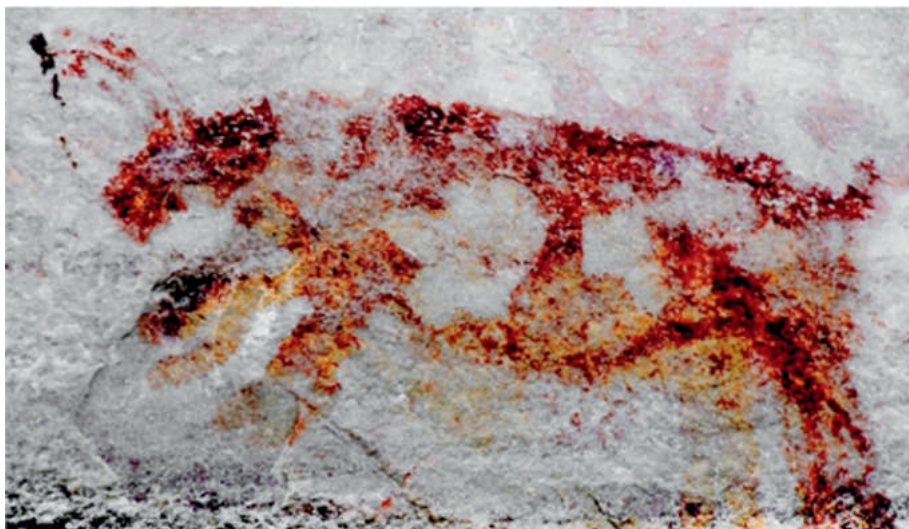


Figura 86. Urbina, F. Vacunos representados en La Lindosa (toro y vaca).

El espectáculo de pasado. Futuralidades

Estas y otras escenas llenas de violencia y sometimiento no son desconocidas en las crónicas de Indias, pero nunca han sido leídas en clave indígena. Dejaron de serlo en la era de las expediciones científicas en las que se embarcaron José Celestino Mutis (1783-1816) y Alexander von Humboldt (1799-1804). Más tarde, hacia 1868, los doctores en geología Alphons Stübel

y Wilhelm Reiss recorrieron los caminos de la Nueva Granada, pasando por Perú, Bolivia, Chile, Argentina y llegando a Brasil. Sus trabajos etnológicos y arqueológicos sobre el mundo andino los convirtieron en grandes difusores de las ruinas precolombinas en Europa. Para la mayoría de los viajeros extranjeros, la cultura material indígena fue motivo de análisis, lo hacían comparando los hallazgos con lo ya conocido, por ejemplo, Stübel y Reiss dijeron de los textiles de los indígenas peruanos que parecían “telas etruscas” (1994, p. 72).

Sin embargo, Ezequiel Uricoechea Rodríguez (1834-1880), el primer colombiano registrado con doctorado en ciencias, analiza desde una perspectiva analítica comparada la producción de cultura material y la lengua de los primeros moradores del actual territorio nacional. En su libro, *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas* (1854), Uricoechea Rodríguez presenta una lectura integral de los principales aspectos materiales e inmateriales constitutivos de la vida de los pueblos originarios del altiplano cundiboyacense, incluso reproduce como epílogo parte de las crónicas del padre Pedro Simón. Su formación humanística de corte europea tiene un sesgo; sin embargo, genera comparaciones entre el arte de los chibchas y el de las civilizaciones mesoamericanas. Su interés por las ciencias del hombre y los estudios sobre arte antiguo, que aprendió mediante la visita a las colecciones de los grandes museos y pinacotecas de Europa de la época, lo instauran como pionero solitario de la historia antigua nacional y dedica esfuerzos a la valoración del patrimonio indígena precolombiano a través de la publicación de textos, en los que es evidente la necesidad por revalorar la producción material americana, como en su libro *Contribuciones de Colombia a las ciencias y a las artes* de 1860, que da cuenta de ello. Uricoechea Rodríguez se graduó a los dieciocho años como médico en la Universidad de Yale y se tituló como maestro en Artes y doctor en Filosofía de la Universidad de Gotinga en 1854. Pese a tener como campo de estudio la química y la mineralogía, demostró interés por los campos humanísticos, a los que dedicó gran parte de su tiempo.

Desconocido por algunos y descontextualizado por otros, como es el caso de Fernando Urbina Rangel por el hecho de ser filósofo de formación (en un momento en que no existía escuela de antropología o arqueología en Colombia), los estudios de Uricoechea Rodríguez inauguran la reflexión académica de índole histórica, arqueológica y etnológica sobre el material lítico, orfebre, cerámico, lingüístico y ritual que sirvió de base para la conformación de la civilización Chibcha desde Colombia. Uricoechea Rodríguez dedicó su última obra a la lengua Chibcha, en su *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha según antiguos manuscritos anónimos e inéditos, aumentados y corregidos* (1871), en la que intenta crear un puente



Figura 87. Uricoechea Rodríguez, E. (1854). Receptáculo para oro.
[Memorias sobre las antigüedades neogranadinas].

intercultural durante el debate sobre la nación colombiana, la participación de los pueblos indígenas como potencial marcador cultural y en medio de guerras civiles preconstitución de 1886. Urbina Rangel también escribe e investiga en una época violenta y de redefinición de la nación y celebra en su obra la constitución de 1991 y la entrada el mundo indígena al discurso de la nación (en 2011 publica su primer texto sobre los pictogramas en el contexto de la constitución).⁸ Además, Urbina Rangel es poeta y fotógrafo y ha producido sendas exhibiciones que reúnen las dos prácticas, lo que también hace de él un productor cultural, no solo un académico e investigador. En su obra busca reconciliar el horror y la maravilla de trabajar entre, sobre y con nuestros hermanos amazónicos.

En la conferencia organizada por el ICANH y *Last Jouney* titulada *Voces desde el comienzo* y que se centró en el arte rupestre y el poblamiento de las Américas (junio 17 y 19 de 2021), el biólogo Carlos Lasso Alcalá del Instituto Humboldt presentó su investigación sobre la diversidad de fauna encontrada en los muros. En su trabajo, tanto de campo como de archivo —con el equipo de Carlos

8 Ver “El Indígena en la Constitución de Colombia”, en *La Joven Constitución de Colombia*, ed. Carlos Nicolás Hernández, Bogotá, p. 132-157.

Castaño Uribe—, Lasso Alcalá hace un ejercicio clasificatorio basado en las taxonomías occidentales e identifica alrededor de cien especies de vertebrados (mamíferos, aves, peces) presentes en las representaciones rupestres. El investigador no entra en el debate sobre si estas representaciones corresponden a especies extintas (de la edad de hielo del Pleistoceno) y precisa que las representaciones corresponden a observaciones detalladas de los artistas, lo que deja en claro, reconociendo el trabajo de Urbina Rangel, que existió una voluntad de representación que sustenta el trabajo de etnógrafos y antropólogos sobre la situación contextual, la relación hombre-territorio y los constructos rituales (socio-religiosos) que se dan también en gran parte de las pictografías. Así mismo, el antropólogo Francisco Javier Aceituno (Universidad de Antioquia) se pregunta sobre el simbolismo de las pinturas rupestres en Cerro Azul (La Lindosa) y cómo estas representaciones del pasado pueden orientar y sumar al entendimiento sobre el perspectivismo amazónico como fuente de producción de conocimiento situado en la región. Aceituno reconoce el trabajo etnográfico de autores como Reichel-Dolmatoff y Urbina Rangel, en avanzar estos puntos de encuentro entre formas de vida y registros arqueológicos. Otros investigadores, como el profesor Gaspar Morcote, de la Universidad Nacional de Colombia, se especializan en el estudio de plantas y su representación en Cerro Azul (La Lindosa), en particular, el uso de palmas y tubérculos (al igual que frutales) que por su diversidad y fuente nutricional fueron fundamentales en el sustento de los habitantes de esta región. Morcote ha avanzado incluso la teoría sobre cómo esta relación humano-planta pudo determinar la formación del bosque amazónico.⁹ Las presentaciones más vocales sobre la posibilidad de representaciones de megafauna (extinta) son los investigadores José Iriarte y Mark Robinson (Universidad de Exeter), quienes han logrado, por estas teorías, un tanto especulativas —pues están basadas solo en observaciones y comparaciones morfológicas y no en evidencia arqueológica—, capturar la atención de la comunidad científica internacional. Urbina Rangel, al igual que Castaño Uribe, también participó en el simposio.¹⁰

9 Ver el programa completo de la conferencia, en la cual participaron los más importantes investigadores sobre el arte rupestre colombiano e internacional. Esta se realizó entre el 17 y 18 de junio de 2021. https://www.icanh.gov.co/recursos_user/ICANH%20PORTAL/COMUNICACIONES/2021/arte_rupestre_programa_final_pdf.pdf. Se puede acceder a los videos de la conferencia, acceder: <https://www.youtube.com/watch?v=eVXfyPyBk-A>

10 Vale la pena comentar cómo el investigador José Iriarte (U. Exeter) reconoce que “no hemos encontrado huesos de megafauna en las excavaciones” (2021). De esta forma, afirma el investigador, que es posible que los motivos representados sean tan solo inspiraciones, pues no hicieron parte de la dieta de las comunidades

En 1978 Urbina tuvo la suerte de localizar (a unos ochenta kilómetros) arriba del Araracuara un conjunto que muestra en varios petroglifos el proceso de segmentación de una serpiente.¹¹ El mito de la gran Anaconda Ancestral y el ritual que lo reactualiza enseñan que la partición de la Gran Serpiente da origen a los diferentes grupos que conforman la humanidad. Estas tradiciones orales y coreográficas milenarias se encuentran plenamente vigentes entre muchas comunidades amazónicas, desde allí se pueden explicitar los contenidos simbólicos de algunos trazos en la piedra.¹²

En definitiva, la presencia de arte rupestre en la Amazonia habla de los muchos artistas soberanos de los que no contamos en los registros. Su trabajo resulta crucial para el ejercicio de interpretación de su habitar en relación con el territorio. En casi todo el mundo —especialmente en Europa, de donde proceden la mayoría de los estudios y teorías sobre el arte rupestre— las palabras (mitos) y gestualidades (ritos) que acompañaron las obras al ser ejecutadas se han perdido. En la Amazonia aún perduran.

En tiempo geológico, las serranías de La Macarena y La Lindosa, al igual que la del Chiribiquete, son restos reducidísimos de lo que fuera el macizo Guyanés hace unos seiscientos millones de años (Precámbrico), el cual quedó reducido a las inmensas llanuras de la Orinoquía y de la Amazonia. La importancia de

investigadas. Iriarte se refiere en particular a mastodontes, los caballos, camélidos y el perezoso gigante que, argumenta, están representados en las pictografías.

11 Urbina Rangel deja en claro que son tres temas los más trabajados en los petroglifos del río Caquetá. El cuadrúpedo saltador, que en algunos casos es claramente un mono y en otras un felino. La figura más recurrente es la humana en posición sedente, en muchas de las culturas amazónicas actuales alude al ideal humano: el hombre sabio que transmite el saber milenario cuida y aconseja a su comunidad. El otro gran tema es el referido a la serpiente, de ellas se encuentran muchas en las riberas.

12 En el trabajo de Urbina Rangel, la selva es la clave. En ella el arte rupestre, el petroglifo es el río, es el hombre. Es el tigre, el pez, la boa, la guacamaya; es el murciélago, el tucán, el cocodrilo; es, en fin, el animal. Es el chontaduro, el calabazo, el ají; es el bejuco, el cumare, el tabaco, la coca; es, en fin, la planta. Es el canasto, es la olla de barro, es la bodoquera, es el maguare, es la maloca. Es la obra múltiple y creadora del hombre, resultado y modo de su relación con la selva, el río y sus recursos. Entre los ríos del oriente colombiano, el Caquetá es el más rico, hasta ahora, en petroglifos: menos de una decena de pictografías y más de cinco mil grabados en las rocas orilleras y en las losas que el río deja libres al descender su nivel en la época veraniega. Hay representaciones naturalistas, como también las hay abstractas. En general, en los petroglifos priman las figuras aisladas, en tanto que en las pictografías del Chiribiquete y La Lindosa predominan los conjuntos escénicos.



Figura 88. Urbina Rangel, F. La gran serpiente, origen del hombre amazónico.

estas serranías reside en su papel de intermediarias —tanto en lo biológico como en lo cultural— entre los Andes, la Orinoquía y la Amazonia; entre el pasado, el presente y el futuro de una nación como la colombiana.

Urbina Rangel reflexiona y nos recuerda cómo “a estas horas, algún joven aborigen mira absorto y aprende a dibujar y a interpretar los trazos milenarios con que un viejo artista signa una pared rocosa en algún lugar de la Amazonia, deteniendo el tiempo, volviéndolo origen para decir que están aún ahí porque no olvidan. Ojalá los otros colombianos les permitamos continuar pintando” (2015).

Horizontalidad y lo común.

Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria.

Actos de fabulación y soberanía**

El tumbar una estatua lo que pretende es establecer un diálogo de comunes. Es llevar a un horizonte común el espacio de construcción de lo público.

“Se equivocan quienes piensan que es una acción en el Cauca y en Colombia. No lo es. Se trata de la rebelión de la tierra, desde la tierra, contra la guerra fascista y el orden del despojo.”¹³

Un martes de septiembre de 2020, en un año atípico (debido a la pandemia del coronavirus), un grupo de jóvenes Misak y Nasa, miembros activos de sus comunidades del Valle del Cauca y Cauca, en un acto iconoclasta tumbaron la estatua ecuestre de Sebastián de Belalcázar, el conquistador español a quien se le atribuye la fundación de Cali y Popayán —figura primordial en la narrativa hegemónica de la idea de *nación moderna*, que se inicia en un otro acto iconoclasta, bárbaro y violento: la conquista del territorio—. Su imagen se erigía en lo alto del morro del Tulcán, hoy en las goteras de Popayán. Este es un acto constitutivo de un poder que pretende iluminar simbólicamente una narrativa alterna a esa construcción de nación moderna. Este acto, casi ritual, no es ajeno a luchas globales que emergen como respuesta a un sistema que reprime otras narrativas que socavan las hegemónicas. Desde las fisuras del sistema y sus fracturas, este acto se suma a otros similares que tuvieron lugar en los Estados Unidos y Europa como parte de reivindicaciones históricas por el asesinato de sujetos de color, por parte de fuerzas oficiales que desataron múltiples movilizaciones conocidas hoy como *Black Lives Matter*.

A finales del año 2019, y como resultado de la falta de compromiso de la administración Duque frente a la implementación de los acuerdos de paz y un deterioro general de la economía, el descontento social en Colombia venía ya en ascenso con un punto de inflexión el 21 de noviembre, por la muerte del joven Dilan Cruz. Estas movilizaciones tienen un nuevo sujeto político y son los jóvenes: tanto los estudiantes como tantos otros que no pueden

** Publicado de forma reducida como: Rojas-Sotelo, Miguel. (2022). Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. *Estudios Artísticos*, 8 (12), 18–45. <https://doi.org/10.14483/25009311.18012>.

13 Ver página oficial del CRIC: <https://www.cric-colombia.org/portal/cayo-conquistador-indigenas-misak-nasa-y-pijao-derriban-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar/>

acceder a una educación o entrenamiento vocacional y menos a un trabajo digno. El fenómeno, otra vez, no es solo colombiano, en parte ha sido relacionado con lo que se llamó en su momento la *primavera latinoamericana* (Chile, Ecuador, Venezuela, Nicaragua). En Colombia, este cuenta con un tinte local marcado por el asesinato de líderes sociales y excombatientes de la guerrilla, a pocos años de las demostraciones que finalmente llevaron a la eventual firma del acuerdo de paz entre las FARC y el Gobierno de Juan Manuel Santos en noviembre de 2016. Las multitudinarias marchas de 2008 (No Más FARC y en contra de Terrorismo de Estado —sobre las ejecuciones extrajudiciales—) fueron importantes para presionar tanto al grupo guerrillero como al Gobierno a sentarse e iniciar el proceso de paz entre el año 2012 y el 2016.

Pocos meses después, en el marco de las protestas de abril y mayo de 2021 en Colombia, los Misak iniciaron su participación en un gran paro nacional —en contra de una reforma tributaria liderada por Gobierno de Iván Duque Márquez (el 28 de abril)— con el derrumbamiento de otra estatua de Belalcázar en Cali, el ícono fundacional de la ciudad. El grupo perteneciente al Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente-(AISO) declaró en un mensaje: “Reescribiendo la historia de nuestro país, no más símbolos de la colonización y apología a la violencia”. Argumentaron un proceso de justicia propia que había dado como resultado un veredicto de culpable al conquistador que, de acuerdo con los cronistas (Antonio Herrera y Tordesillas), desató el terror en su viaje desde Quito hasta el Caribe colombiano, que inició en 1535 hasta su muerte en 1551. Los Misak recordaron no solo las masacres, sino las violaciones sistemáticas de mujeres indígenas (y recordaron que por sesenta años no llegaron europeas al territorio) como parte del proceso de conquista “lo que generó el mestizaje de la región”, de acuerdo con el vocero, además del despojo de tierras y aniquilamiento cultural de los pueblos originarios del sur oriente del país. Lo que hicieron fue un acto de soberanía territorial.¹⁴ Confrontacional, sí, y simbólicamente fuerte, pero siempre de forma pacífica.

14 El periódico local *Proclama Cauca y Valle* publicó un artículo de Andrés Oliver Uclós Lits titulado “Belalcázar reconoció a sus hijas mitad indígenas” en el que argumenta que el conquistador se habría casado (voluntariamente y por amor) con las hijas (sí, en plural) del cacique Popayán. Que este, su suegro, fue determinante en la conquista del territorio y que documentos soportan cómo Belalcázar reconoció con títulos nobiliarios a su hija “la india Catalina”. Esta práctica fue parte del libro de conquista desde el éxito en México (el papel de la Malitzin, la malinche, en la conquista de Hernán Cortés). El artículo se publicó en línea en cuanto se supo sobre los argumentos del movimiento indígena. El viernes 18 de septiembre de 2020, a las 9:47 a.m., el mercenario autor (pues, además de historiador aficionado, es psicólogo, agente literario, productor de cine, editor y guionista) se

Diez días después, en la madrugada del 7 de mayo, a escasas calles del corazón político del país, otra acción se llevó a cabo. Un grupo de jóvenes Misak, estudiantes universitarios de la Universidad Externado de Colombia, abatieron la icónica estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada (conquistador de los Chibchas y supuesto fundador de Bogotá) en la plazoleta de la Universidad del Rosario, en la calle 13 con carrera séptima. En sus cuentas en redes sociales anexaron un video en el que se les ve cantando arengas y bailando. En estas, el movimiento declaró, “Somos raíz y retoño, somos Pi Urek #ConLaFuerzaDeLaGente reescribiendo la historia de nuestro país, no más símbolos de la colonización y apología a la violencia. La memoria histórica de los hijos de Bachue del Pueblo Muisca florece en Bogotá D. C.”¹⁵

En febrero de 2021 y como parte de su proyecto *Vistazos Críticos*, el crítico de arte Ricardo Arcos Palma invitó a Didier Chirimusca, coordinador del programa de comunicación del pueblo Misak y encargado de comunicaciones del Movimiento de Autoridades Indígenas de Colombia (AISO); a Nadín Ospina, artista contemporáneo reconocido internacionalmente por su obra que interviene de forma crítica la simbología arqueológica del país, y al artista visual y activista afro-colombiano Nelson Fory Ferreira, quien ha intervenido monumentos en el espacio público como parte de acciones de consciencia, a una conversación, en video, sobre Cultura, Memoria y Resistencia (Arcos, 2021).

Chirimusca, quien es también miembro fundador de las Mingas de la Imagen y la Red Intercultural de Creadores, mencionó que, gracias a instrumentos propios de gobernanza, como la asamblea, la minga, el congreso de los pueblos entre otros, los ha llevado a un reconocimiento de su historia. El resignificar estructuras como el resguardo o el cabildo son reconfiguraciones autonómicas de figuras coloniales que crean puentes en los que se dan diálogos simbólicos de soberanía y diálogo horizontal. “Al identificar estatuas como la ecuestre en Popayán (y actuar sobre ella), lo que hacemos es resignificar nuestra historia de reivindicación. Recuperar la tierra no es suficiente, debemos recuperar los lugares sagrados significativos a nuestra memoria. Lo que hicimos fue un acto de justicia, se dio la coyuntura con lo que pasaba en Estados Unidos y en Europa, nosotros los pueblos indígenas no estamos en

pregunta: ¿Estaría feliz el cacique con esta decisión de destruir una obra de arte evocativa de su familia? Acceso en línea: <https://www.proclamadelcauca.com/belalcazar-reconocio-a-sus-hijas-mitad-indigenas/>

- 15 Ver el video en la página de Facebook del Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente (AISO). (7 de mayo de 2021). Acceso en línea: <https://www.facebook.com/watch/?v=296860738697263>.



Figura 89. Morales, J, y Muelas, M. (2015). *Lo vamos a sembrar* [Acción].

los museos o en los libros, tenemos una propuesta de memoria”. La primera *acción de justicia*, como la llama Chirimuscay, se realizó en el mal llamado “Morro del Tulcán” en la ciudad de Popayán.

Un año antes, los artistas Misak Julieth Morales y Manuel Muelas habían realizado una acción en el morro a la que titularon *Lo vamos a sembrar*, en relación con las luchas indígenas por la recuperación de tierras, que consistió en reactivar el espacio sagrado en un simulacro de recuperación de la madre tierra. Los artistas llegaron a lugar con herramientas de siembra, pala y azadón e hicieron un surco alrededor, como un límite, como un espacio liminal donde la memoria se actualiza, llenaron el surco de hojas y semillas de coca y recorrieron el lugar en una acción simbólica de recuperación y activación de este.

El arqueólogo Julio Cesar Cubillos realizó las primeras excavaciones “oficiales” en el Tulcán a finales de los años cincuenta. Describió cómo el montículo tiene forma de pirámide, un morro construido, siendo uno de los únicos en Colombia y que podría estar emparentado con tradiciones mesoamericanas más que Incaicas. En su investigación, Cubillos relata cómo la parte superior había sido recortada en 1940 para poner el monumento al conquistador (1959, p. 218). El legendario guaquero payanes Leonardo Ramírez, años antes, había intervenido el lugar y, al no encontrar oro, lo abandonó. Cubillos dejó en claro que el cerro fue construido con propósitos religiosos y ceremoniales. También encontró



Figura 90. Cubillos Chaparro, J. C. (1959). Vista lateral, panorámica y plano. Morro del Tulcán.

catorce tumbas, restos de adultos y de niños sepultados, vestigios arqueológicos que corresponden a mucho antes de que los españoles pisaran estas tierras (sin datación de CO-14), tumbas, ollas de barro y ornamentos (p. 355).

El Valle de Pubén o Valle de Pubenza, llamado así en homenaje al cacique Pubén, estuvo habitado por los pubenenses (o payanenses), una sociedad de agricultores sedentarios con una organización social compleja como evidenció la investigación. Habrían sido ellos los encargados de construir un centro funerario y ceremonial creando la estructura a punta de adobes, tierra pisada y piedra tallada, con el único fin de que se pudiera divisar desde cualquier punto del territorio donde habitaban. Esta estructura sería el sitio sagrado de la comunidad y un valioso testimonio arquitectónico ceremonial de esta sociedad prehispánica, sin mayor estudio que este hecho entre 1957 y 1958. El municipio, con presión de terratenientes de la región y como parte de las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de Popayán por parte de Belalcázar, en 1937, construyó una carretera para dar acceso al lugar al considerarlo importante y parte del proyecto de crecimiento urbano de la ciudad. En 1940 se destruyó la cúspide de la estructura para ubicar el monumento ecuestre del conquistador, entroncando uno sobre otro monumento de uso funerario y ritual del pasado.¹⁶

16 Hay discrepancias sobre estas fechas. En algunas fuentes aparece que la escultura ecuestre se inaugura en 1936. En este evento, el poeta Rafael Maya inauguró la

Chirimusca afirma que su movimiento fue parte de la fundación del CRIC (dentro de una larga tradición de organización social durante el siglo xx en el sur occidente colombiano), en febrero de 1971, la más notable de las organizaciones indígenas del país con sede en el Cauca y que recoge a la nación Nasa, Yanakona, Coconuco, entre otras. Históricamente existe una rivalidad con los Misak (antes llamados Guambianos), así que, “desde los años ochenta el pueblo Gumbiano se levantó, con el pueblo Pijao del Tolima, desde lo local no estamos de acuerdo con la múltiple victimización. El cambio de nuestras toponimias, por ejemplo, el morro; la academia decía que los Mizak no somos del territorio, que venimos del Perú o el Ecuador, la oligarquía de Popayán usó a la Universidad del Cauca para desconocer nuestros derechos territoriales”. Esto sería rápidamente corregido por estudios arqueológicos, etnográficos y lingüísticos, que ubican la lengua Misak (namtrik, aunque aislada) dentro de la familia Muisca (awa) y no Incaica (quechua).

El crítico de arte Halim Badawi (2020) comenta que, en respuesta a este acto, como una de las discusiones estéticas e históricas que subyace en el derribo de la estatua ecuestre de Sebastián de Belalcázar, “es la vieja pugna entre ‘arte degenerado’ (entendido como el arte de vanguardia de la primera mitad del siglo xx) y ‘arte oficial’ (entendido como arte realista, heroico o monumentalismo fascista): el primero claramente progresista y el segundo claramente fascista”. Badawi se refiere concretamente, en el contexto colombiano, a una supuesta pugna entre el movimiento Bachué y el Partido Conservador. El movimiento Bachué se constituye en 1930, con su vindicación antropófaga del arte amerindio y en respuesta al movimiento de Antropofagia cultural brasileiro —fundado en 1922 por el poeta Oswald de Andrade y la pintora Tarcilia do Amaral, entre otros—. El manifiesto Bachué, publicado en el diario *El Tiempo* el 15 de junio de 1930, titulado *Monografía del Bachué*, buscaba difundir la ruptura con la tradición (moderna) desde un pensamiento nacionalista que indagara el valor del pasado aborigen y la labor del campo. Explicaban ellos: “Ya es hora de que le demos un adiós a Europa y enfoquemos toda nuestra atención hacia el trópico, porque solo reencarnando el ayer y defendiéndolo con un crudo nacionalismo podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso”. Iniciado por los escultores Rómulo Rozo y Ramón Barba y organizado

estatua de Belalcázar con un discurso que se transmitió por primera vez por una radiodifusora en Popayán, Radio Belalcázar, que debutó el mismo día. En el repositorio de la Universidad Nacional aparece bajo la entrada “Popayán de Belalcázar”, Rafael Maya, Discurso pronunciado en la inauguración de la estatua del fundador de Popayán el 26 de diciembre de 1940”.

por los artistas Hena Rodríguez Parra, Darío Achury, Tulio González, Darío Samper, Rafael Azula y Juan Varela, a los que se sumarían más tarde Pedro Nel Gómez y Débora Arango, sería atacado por su supuesto corte anacrónico, provincial y nacionalista (además de adepto al comunismo) por el establecimiento académico representado por Laureano Gómez y posteriormente por la crítica Marta Traba.

Laureano Gómez, quien al usar las fórmulas estéticas del nazismo (arte degenerado) en artículos publicados en la *Revista Colombiana* (parte del diario *El Siglo*, de su propiedad), alineaba las estrategias estéticas indigenistas y nacionalistas con el marxismo, el comunismo mexicano de los muralistas y la emergencia indigenista de izquierda representada en Mariátegui en el Perú (vía la revista *Amauta*). Recordemos que Laureano Gómez vindicaba un arte realista de corte católico al servicio de la belleza clásica y la herencia greco-latina (blanca) en franca oposición al “feísmo” Bachué (indígena, negro, campesino y mestizo). Gómez Hurtado era abiertamente racista, como lo deja en claro en su serie de conferencias dictadas en el Teatro Municipal de Bogotá en 1928 tituladas *Interrogantes sobre el progreso de Colombia* y luego editadas por la editorial Revista Colombiana Ltda. En apartes del texto discute cómo “nuestra raza proviene de la mezcla de españoles, los indios y los negros. Los dos últimos caudales de herencia son estigmas de completa inferioridad” (1970, p. 121). A las poblaciones indígenas les atribuía malicia, insignificancia y derro-tismo como lo dejó en claro en este aparte:

[...] la raza indígena de la tierra americana, segundo de los elementos bárbaros de nuestra civilización, ha transmitido a sus descendientes el pavor de su vencimiento. En el rencor de la derrota, parece haberse refugiado en el disimulo taciturno y la cazurrería insincera y maliciosa. Afecta una completa indiferencia por las palpitaciones de la vida nacional, parece resignada a la miseria y la insignificancia. Está narcotizada por la tristeza del desierto, embriagada con la melancolía de sus páramos y bosques. (Gómez, 1970, p. 122)

Y, casi citando a Luis López de Mesa, de la otra raza proclama:

El espíritu del negro, rudimentario e informe, como que permanece en perpetua infantilidad. La bruma de una eterna ilusión lo envuelve y el prodigioso don de mentir es la manifestación de esa falsa imagen de las cosas, de la ofuscación que le producen el espectáculo del mundo, del terror de hallarse abandonado y disminuido en el concierto humano. (Gómez, 1970, p. 122)

Es posible que el proyecto original para el *El Morro del Tulcán* fuera encargado al artista de origen popular Rómulo Rozo (nacido en Chiquinquirá en 1899), el escultor arquetípico del movimiento y autor de la escultura *Bachué* (de 1925) que representaría a Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929-30, en la que ganó el gran premio y medalla de oro. Rozo vivió en Europa y luego en México, nunca regresó al país donde hizo una importante carrera (murió en Mérida, Yucatán, en 1964). Sin embargo, los copartidarios payaneses de Laureano Gómez (su esposa, la payanesa doña María Hurtado) optaron por erigir un homenaje al conquistador Belalcázar, que encarnaba el hispanismo de la hegemonía conservadora (1886-1930), realizado por el escultor Toledano, Victorio Macho (quien fue maestro de Rozo en España).¹⁷

-
- 17 En medio del debate mediático desatado, el historiador de arte colombiano Christian Padilla (estudioso del movimiento *Bachué*) hace esta reflexión —me tomo el espacio de copiarla casi en su totalidad por lo relevante en esta discusión—: “Fíjense ustedes la hipocresía e ironía de la cuestión... El joven y aindiado Rozo decide que para surgir como artista debe formarse en Europa y contra toda la corriente —sin medios económicos, ni becas— el joven escultor logra su cometido con un gran esfuerzo. Llega a España en 1922, donde le toca hasta dormir en la calle, y logra acomodarse como asistente —oficios varios— en el taller del maestro español Victorio Macho —el autor de la escultura de Belalcázar—. Gracias al aprendizaje con Macho, Rozo triunfa en Francia con su *Bachué* (1925) que lo convierte en el artista colombiano más importante de su tiempo. El Gobierno colombiano —el mismo que le negó una beca—, a pesar de su lambonería a España, y más a pesar de las elites *wannabe* europeas, deciden que Rozo represente a Colombia decorando el pabellón nacional para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Gran hipocresía: Colombia para dentro se mostraba europea, blanca y civilizada —con Bogotá como la ‘Atenas Suramericana’—, pero para afuera quería representarse exótica, mágica y con un pasado prehispánico. Rozo realiza el gran encargo que eleva su fama y lo convierte sin que él siquiera se entere en el líder de su generación: la generación de la *Bachué*. Pero cuando le llueven ofertas para que regrese a Colombia, acude a su inteligencia y a la historia: si Rozo regresaba a Colombia se iba a morir de hambre porque hasta ese momento ningún escultor colombiano era contratado para los grandes proyectos públicos —con alguna excepción—... Así que Rozo toma la decisión más trascendental de su vida, no volver a Colombia donde nadie va a pagar por monumentos de *Bachués* ni *Bochicas* y a cambio irse a México: para ser artista en esa Colombia había que cumplir con el requisito de no ser colombiano. Ironía: unos años más tarde cuando su maestro se encuentra en aprietos y quiere huir de la Guerra Civil Española (1936), ante la angustia e incertidumbre del futuro debió acudir con desesperación a su querido discípulo Rozo —que estaba bien acomodado en México— pidiéndole consuelo y consejo de dónde tener un porvenir en medio de ese exilio...Y efectivamente Macho termina después en Colombia realizando en menos de seis meses de estadía lo que ningún colombiano lograba en el mismo tiempo: dos grandes proyectos monumentales (el monumento a Uribe Uribe en el

LECTURAS DOMINICALES

SUPLEMENTO SEMANAL DE "EL TIEMPO"

SEMI SEGUEN

BOROTÁ, DOMINGO 15 DE JUNIO DE 1930.

NÚMERO 339

MONOGRAFIA DEL BACHUE

Iniciada, dirigida y ornamentada por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González y Juan P. Varela



OFRENDA A LA DIOSA BACHUE. (Retiro de Román Barba).

INVOCACION LIRICA A NUESTRA SEÑORA LA DIOSA BACHUE

PORQUE TV SOBRE LA TIERRA DE NUESTROS ABUELOS SIMBOLIZAS LAS TRES FVERZAS QUE FECUNDAN LA EMOCION DE LA RAZA: EL AGUA QUE HACE REVENTAR LAS YEMAS EN EL TALLO TIERNO DE LA CAÑA; LA ENERGIA VITAL QUE PROLONGA HASTA NOSOTROS SU DILATADA ARTERIA, Y EL FUEGO SAGRADO QUE CREPITA VIGILANTE ENTRE LAS PIEDRAS DE LOS FOGONES RVRALES;

PORQUE TV VERTISTE EN LA SANGRE DE LOS TUYOS. PRECEPTOS. SALVABLES. QUE PLASMAN EN ARCILLA DE AMOR LOS SECRETOS VIGORES QUE EMPujan A REALIZAR LAS GRANDES EMPRESAS Y LOS HECHOS HEROICOS;

PORQUE DE TV PECADO HICISTE LA REDENCION QUE LIMPIO A LA TIERRA DE CULPAS,

Y PORQUE EN TI SE RESUELVE Y COMPEN DIA LA TRINIDAD DE BELLEZA, FVERZA Y RITMO ETERNOS COMO TV MEMORIA ARREBATADA A LOS TIEMPOS:

ENSEÑANOS LAS RVTAS MILAGROSAS QUE NOS HAN DE LLEVAR AL CORAZON DE LA TIERRA, Y ACOGENOS PROPICIA BAJO LA CRUZ DE TVS BRAZOS SIEMPRE ABIERTOS PARA ROMPER LOS VIENTOS QUE TRAEN LAS NVBES ADVERSAS SOBRE LA ROJA DESNUDEZ DE LOS CAMPOS.

los bachues

Figura 91. El Tiempo. (1930). Monografía del Bachué.



Figura 92. Rozo, R. (1984). El Cacique Pubén. Jaime Vejarano Varona. *Popayán Relicario de Colombia*. Cali, Colombia: Editorial Feriva Ltda.

En este orden de ideas, lo que se debería erigir en el morro era la supuesta perdida estatua del cacique Pubén de Rómulo Rozo —el más importante artista colombiano de mediados del siglo xx—, una versión a pequeña escala se encuentra en su casa de Mérida en México. No obstante, al parecer, la obra desapareció misteriosamente, como sucedió con la Bachué original (que regresaría al país sesenta y ocho años más tarde) y en su lugar se puso el bronce ecuestre del conquistador del español Macho. El acto de suplantación de las estatuas reproduce con toda la banalidad de las sociedades de mejoras y ornato y los comités de celebraciones de centenarios compuestos de las

Parque Nacional, Bogotá, y el de Popayán en el Morro de Tulcán) y una gran exposición en la Biblioteca Nacional. Reconocimiento, festejo y celebración”. Padilla no tiene certeza de que el monumento al Cacique Pubén haya sido parte de un paquete de monumentos para Popayán, de hecho, duda de esta teoría. Sin embargo, la hipocresía e ironía son claras. Entrada de Facebook. (23 de septiembre). <https://www.facebook.com/christian.padilla.90834>

élites económicas regionales (Von Der Walde, 2020). Cuenta el antropólogo Hernán Torres que el poeta Guillermo Valencia había expresado interés en que se erigieran dos monumentos conmemorativos. En el cerro debía ir la estatua del Cacique y en la plazoleta de San Francisco en Popayán, la estatua del colonizador español. No obstante, en la cima del Morro fue ubicada la imagen de Belalcázar y el monumento del cacique desapareció (Guzman, 2018). En su lugar, con pompa y circunstancia, se emplaza el conquistador sobre una obra de por sí monumental. La abatida de la estatua identifica al usurpador, en un acto de justicia histórica (de corte decolonial) y de soberanía estética.

Este fue, quizá, un primer pulso entre la vanguardia y el arte oficial, en el que ganó el arte oficial. Por estos mismos años, en la antesala de la Segunda Guerra Mundial, Laureano Gómez, cuyo periódico era parcialmente financiado por el Gobierno alemán —pues se desempeñó como embajador plenipotenciario en Alemania, designado por Mariano Ospina Pérez al final de la república conservadora en 1930, donde siguió de cerca el ascenso de Hitler—, usa su tribuna en la prensa para despacharse contra la pintura “enferma” y “degenerada” de Débora Arango, Carlos Correa y Pedro Nel Gómez (Badawi, 2020).

Con la llegada de Marta Traba, la crítica de arte argentina a Colombia en 1954 (como esposa de Alberto Zalamea), la cultura oficial le otorgó la función jamás desempeñada por alguien, de zar de un arte moderno/global. Acabada de llegar, señaló, con el dedo, a los cuatro artistas que representarían a Colombia en la Bienal de México: Botero, Obregón, Ramírez Villamizar y Widemann. Traba, en aras de la “modernización” de la plástica nacional, alineada con la nueva hegemonía norteamericana de un arte apolítico, abstracto y de mercado, rehuía al arte comprometido social y políticamente, como ese representado en el eje México-Perú. Cada artista, seleccionado por ella, buscaba vincular el arte colombiano con las corrientes del arte europeo y norteamericano; no, al latinoamericano, que había sido la propuesta de la generación Bachué (un par de décadas después y viviendo entre los Estados Unidos y Europa iniciaría un cambio de visión, la cual termina con su muerte temprana en un accidente de aviación, el vuelo 11 de Avianca Boeing 747 en 1983).

Marta Traba lanzó a la sombra nombres tan prestigiosos como Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Sergio Trujillo Magnenat, Augusto Rendón, Jorge Elías Triana y Gonzalo Ariza. A unos criticó acerbamente y a otros ni siquiera los mencionó en su larga carrera. Esta operación, más que crítica, fue claramente violenta y encubre, como lo diría Badawi, “la más grande operación de silenciamiento de un



Figura 93. Belalcázar caído. (28 de abril de 2021), Cali.

movimiento cultural en Colombia durante todo el siglo xx, con consecuencias incluso hasta hoy: lo vemos en museos de arte del país, que cuentan con una presencia excesiva de la generación que ella defendió (hay museos consagrados a cada uno de sus artistas: Botero, Negret, Villamizar). Pero, por otro lado, vemos la inexistencia de obras de la Generación Bachué en los museos públicos y en la historiografía oficial: por ejemplo, el Banco de la República solo tiene un Rozo y el Museo Nacional tres”. Traba dejaría el país para vivir en París con su segundo esposo, Ángel Rama, el de la *Ciudad Letrada*.

Estos actos iconoclastas (de otra índole) no se manifiestan, sin embargo, como un debate sobre el pasado, sino como un acto político que se inserta en el presente. Tumbiar la estatua del usurpador no es una protesta por lo que sucedió hace cuatrocientos cincuenta años o hace ochenta. Por la continuidad de la usurpación, en manos del 1 % (en sus términos, sacados del movimiento “ocupa” / *Occupy Wall Street*), estos siguen como beneficiarios del despojo originario y exacerbado por la reforma agraria (y la tributaria) propiciada en los últimos veinte años por el conflicto armado. Y particularmente “por el paramilitarismo y la parapoltica, la tenencia de tierra sigue en la agenda de los violentos en el país, usado también por las FARC”, como lo argumentó Edgar Alberto Velazco Tumiñá, secretario del Movimiento de Autoridades Indígenas de Colombia (AISO) el 28 de abril de 2021, al pie del ícono abatido en la ciudad de Cali.

Arte, nación y ciudadanía. Re-existiendo en el continuo presente

En la misma conversación reseñada, Nadín Ospina, el famoso artista contemporáneo colombiano por sus reproducciones de iconos prehispánicos de San Agustín con cabezas de personajes de la cultura popular norteamericana (Disney, Los Simpson, entre otros), recordó cómo la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, fundada el 20 de julio de 1886 en Bogotá, impuso un modelo cultural en el territorio (el colonial y el indígena que, si bien subalterno, estaba vivo en el tejido social del país en su momento). Con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se instauró la enseñanza del arte académico en el país. Y fue el modelo de enseñanza para otras escuelas de arte que se abrieron, como las de Ocaña, Popayán, Pasto, Santa Marta, Ibagué, entre otras. Este sistema pedagógico decimonónico se mantuvo vigente durante cien años, hasta las reformas de 1986 a partir de las cuales se asumió, en su lugar, un sistema pedagógico contemporáneo. Con la escuela nacional se abandonó el modelo colonial de enseñanza basada en talleres de artes y oficios (como los de Figueroa y los Acero), a la base de la constitución de las industrias modernas que rigieron la producción de cultura material por más de trescientos años (heredadas y promovidas por el modelo anglosajón). Esto

le permitía a la nueva República de Colombia, de 1886, tener un modelo artístico civilizatorio, soportado en la idea del artista “genio”, la reproducción de modelos europeos, la sublimación y el buen gusto. Por ello solo se promovió en ella la música culta, de tradición eurocéntrica, las artes pictóricas y escultóricas grecolatinas, renacentistas, barrocas y neoclásicas, así como la arquitectura neoclásica, todas ellas ya en franca decadencia a finales del siglo XIX en Europa, acechadas por las vanguardias y el arte moderno.

Su impulsor y fundador, el artista, gestor, caricaturista, escritor (y comandante del Estado Mayor del Ejército en 1885), el general Alberto Urdaneta (1845-1887), con motivo de la inauguración de la primera exposición de arte y de la escuela, dijo en su discurso:

Cuando la gran civilización española tocó sus dianas los verdes bosques de América, aquí el arte no tenía más muestras que las de los pocos adelantos alcanzados por la nación Chibcha: sus ornamentaciones primitivas, sus volutas y sus grecas, sus toscos soles de oro y sus imperfectos ídolos de barro. Allí está, cerca de este recinto, el primer cuadro, la primera pintura en tela, que sustituyó a los rojos dibujos de los hijos de Chiminigagua: el estandarte de Quesada: el Cristo llamado “De la Conquista”. De ahí data, puede decirse, la historia del arte entre nosotros.¹⁸ (Papel Periódico Ilustrado, 5 de febrero de 1887, p. 224)

Papel Periódico Ilustrado, año V, 110. P. 224. 15 de febrero de 1887.

Ya William Vásquez Rodríguez (2016), en su trabajo sobre la historia de la Escuela Nacional de Bellas artes, comentaba sobre la paradoja. Mientras se planteaba una ruptura con la España conquistadora y opresora de la independencia, al momento de la consolidación de la nación (después de múltiples guerras civiles) gracias a la constitución de 1886, se le reconocía al mismo tiempo a España su condición de “Madre Patria”, de la que se habían heredado bienes invaluable como el idioma castellano, la fe católica y el modelo de progreso por el designio divino de una tierra de promisión. En consecuencia,

18 El carácter oficial, estatal y socialmente selecto se demuestra en los respectivos discursos —por parte de Alberto Urdaneta como rector de la Escuela— de inauguración y de clausura de la primera exposición de arte en Colombia y la inauguración de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Estos discursos se publicaron respectivamente en el *Papel Periódico Ilustrado* en el número 97 (año V, 6 de agosto de 1887) en homenaje a Jiménez de Quesada, el número 110 (año V, 15 de febrero de 1887) y en el número 113 (año V, 1 de abril de 1887).

en la escuela se rendía culto y se representaba a los descubridores y conquistadores del nuevo mundo, a los modelos neoclásicos de belleza (pieles blancas y robustas). Cristóbal Colón, Isabel la Católica, Gonzalo Jiménez de Quesada, Sebastián de Belalcázar, Nicolás de Federmann o al exponente más reconocido de la lengua castellana, Miguel de Cervantes Saavedra.

Unos ciento treinta años han pasado desde la adopción del modelo que, como hegemónico en la educación artística, empezó a ser revaluado a mediados de los años ochenta por unos modelos que remplazaron los decimonónicos, por los norteamericanos del arte contemporáneo (Rojas-Sotelo, 2017). Gracias al re-existir de los pueblos originarios, a sus reivindicaciones históricas, posibles en parte a la Constitución de 1991 (y las celebraciones del quinto centenario en 1992) y los múltiples espacios de creación intercultural, estas manifestaciones que, si bien iconoclastas, traen a cuento historias de larga represión simbólica y cultural.

Re-existir, como lo anuncia Adolfo Albán Achinte (2016), está en tensión con *resistir*. El término denota procesos autónomos, formas de gobernanza, de prácticas de vida (los planes de vida de Álvaro Ulcué Choqué), de soberanía alimentaria y medicina tradicional, que refuerzan procesos de mantenimiento de lenguas vivas, tradiciones y formas de relación con el entorno. Chirimusay pone el término en línea paralela de tiempo, en la que los procesos de organización social y política del sur occidente colombiano han generado arraigo y procesos de reconocimiento, de cómo la matriz colonial del poder afecta todos los estadios del existir, Chirimusay, en sus múltiples alocuciones públicas, deja en claro que “esta lucha nos es nuestra, es también de ustedes”, en referencia a las fuerzas extractivas del neoliberalismo que son “de la muerte”, mientras que pueblos como el Misak se consideran hijos de agua “fríos”, que deben actuar en su defensa en estos momentos “calientes” por el bienestar de la madre naturaleza y de acuerdo con la ley de origen. Una ley que antecede a la ley del hombre y que emana del mandato de balancear las fuerzas que están presentes en el territorio.

Así cae el monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada una madrugada del 7 de mayo de 2021 en pleno centro de Bogotá. Simbólicamente, esta imagen se encontraba al costado de un arroyo (el Vichacá o río San Francisco, canalizado bajo el concreto de la ciudad moderna y sacado a la fuerza en el llamado eje ambiental del centro de Bogotá por Rogelio Salmona), frente al Banco de la República, de espaldas a la primera universidad del país (la Universidad del Rosario) y a escasas calles de la Plaza de Bolívar, el Congreso de la República y la Casa de Nariño (Bolívar ya se encontraba cubierto en defensa por las

marchas). Los jóvenes Misak cantaron y bailaron bajo los tambores y flautas tradicionales y de frente al caído conquistador, un acto de re-existencia se da, uno de horizontalidad, que inicia un diálogo en los mismos términos, al mismo nivel. Horas más tarde, a los pies del monumento, rodeado de una cinta policial, como delimitando un acto criminal (un homicidio), la representante del movimiento indígena de Bogotá, Ati Quigua, en su carácter de concejala, llamó al diálogo en un pronunciamiento valiente, digno y directo:

... Las imágenes no son inertes... La historia no es un cúmulo de acontecimientos pasados inamovibles y sagrados, sino un devenir de acciones en el presente donde nosotros tenemos impacto y agencia... Que Colombia y el mundo se den cuenta que la consciencia histórica de los pueblos indígenas florece sobre estos territorios que han sido despojados... Cubriremos los monumentos y estatuas honoríficas enarboladas a colonizadores en el espacio público de Bogotá: Francisco de Orellana, Gonzalo Jiménez de Quesada, Cristóbal Colón, la Reina Isabel, Américo Vespucio. Con esta acción de cubrimiento, por unos días, aquellos personajes, que la histórica clásica hispánica y hegemónica ha atribuido hazañas y valores por cientos de años, han sido constituyentes de nuestra identidad y estructura social nacional. Queremos ocultar sus figuras para que podamos discutir sobre su dimensión pedagógica, jurídica, simbólica e histórica que implica la actual conservación de dichos monumentos honoríficos en el espacio público. Así como su pertenencia bajo los restos contemporáneos de construcción simbólica de identidades nacionales amplias reivindicativas de las poblaciones históricamente oprimidas.”¹⁹

En el marco de las acciones de ese paro nacional, que tuvo en jaque al país por más de sesenta días, el 10 de junio de 2021, en la llamada *toma de Bogotá* por parte de los organizadores del paro nacional, el intrépido y ya identificado comando simbólico Mizak en Bogotá intentó otra acción iconoclasta contra las estatuas de Cristóbal Colón e Isabel la Católica, ubicadas en el separador de la avenida el Dorado con carrera 100. El nombre de la avenida, el Dorado, recuerda el porqué de la incursión europea, su arribo al altiplano y en particular a la sabana de Bacatá en 1538, en busca del “dorado” (tres expediciones se encontrarían y debatirían sobre quién sería el descubridor y

19 La declaración de Ati Quigua fue publicada por la página de Facebook APROPIACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO COLOMBIANO, manejada por Diego Martínez Celis. (7 de mayo de 2021. Accedida el 7 de mayo de 2021). <https://www.facebook.com/groups/apropiacionpatrimonioarqueologico/permalink/3984120781657703/>

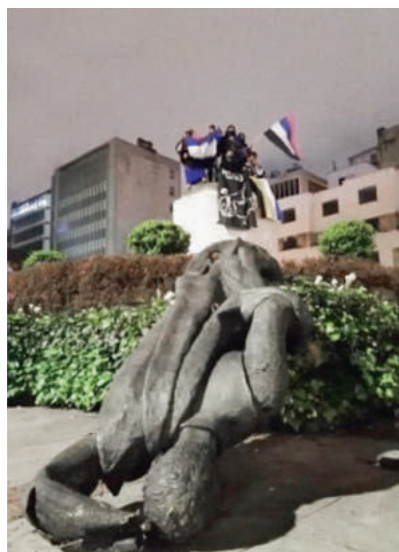
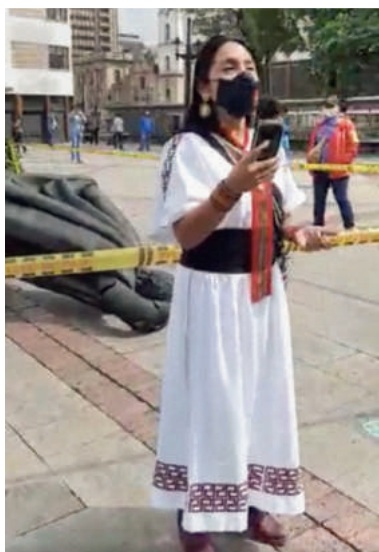


Figura 94. Martínez, D. (2021). Jóvenes Mizak ante el abatido Gonzalo Jiménez de Quesada. Aty Quigua, Plazoleta del Rosario.

fundador de la nueva ciudad, sobre una civilización existente por siglos en el mismo territorio). El proyecto extractivo está de hecho “monumentalizado” en este conjunto escultórico en el que Colón le indica a Isabel —la reina de la unificada España de la época— dónde se encuentra la riqueza. Una leyenda que por hegemónica borra del territorio esas otras grafías, las del pasado chibcha, y que no son más que la herida colonial viva en la memoria y cuerpo de los pueblos originarios. Además, como acto y evento, los Misak de forma estratégica asumen el riesgo de bloquear la avenida que conecta a la ciudad con el aeropuerto internacional más importante del país. La reacción del Estado es desplegar una fuerza multitudinaria de policía para proteger a estas estatuas, lo que resignifica y revictimiza a los pueblos originarios. La comisión de las estatuas data de 1890 (ley 58 del 19 de noviembre), al escultor italiano Césare Sighinolfi bajo las celebraciones del IV Centenario. Inicialmente se encontraron en la avenida Jiménez de Quesada, inauguradas en 1906, luego movidas en 1950 y finalmente llegaron a su ubicación en la avenida el Dorado en 1974, en un conjunto monumental diseñado por el maestro polaco Tadeusz Lodziany.

El 13 de junio de 2021, el escritor y poeta (diletante) Juan Manuel Roca escribió en su perfil de Facebook sobre los hechos alrededor de este monumento. “Las efigies fueron levantadas inicialmente en la avenida Jiménez de Quesada, (un español que tropezó con esta verde sabana), más precisamente entre las carreras 16 y 17 de una Bogotá que todavía era un conato de ciudad. Años después fueron trasladadas a la Avenida de las Américas y por último las levantaron en la avenida ‘el Dorado’, muy cerca del aeropuerto. De cualquier manera, si los Misak no lograron derribarlas, sí consiguieron que las autoridades (vaya palabreja), empezaran a desmontarlas.”

Monumentos y fabulaciones en Colombia

En Colombia hay una tradición sobre este tema. No me referiré al trabajo de Doris Salcedo, quien por los últimos treinta años ha desarrollado un trabajo crítico que podríamos catalogar como de anti o contramonumentos (Rojas-Sotelo, 2004, 2021). No obstante, debemos recordar a uno de los iconoclastas más importantes del arte colombiano. En 1974, una de las acciones plásticas más recordadas del siglo xx del arte colombiano, Antonio Caro (1950-2021) le dio una cachetada al crítico de arte Germán Rubiano Caballero por no aceptarlo en el Salón Nacional de Artistas. Ya, en 1970 como estudiante de arte, Caro presentó para un Salón el busto del presidente Carlos Lleras Restrepo tallado en sal. Este se encontraba en una urna de vidrio. En la inauguración, Caro lo deshizo con baldados de agua. Por años Caro firmó (sin consentimiento) el nombre de Manuel Quintín Lame —porque la palabra escrita pesa— como parte de sus



Figura 95. Un batallón policial defiende el monumento a Colón y la Reina Isabel, en la avenida el Dorado en Bogotá, ante la inminente acción de destronización por parte de la comunidad Mizak. (Fotos de redes sociales).

proyectos de denuncia y notarización de las culturas populares (recordemos su proyecto 500 y el proyecto maíz).

Didier Chirimusca nos recuerda que la memoria es viva y se activa. Para la mayoría de los pueblos originarios el tiempo es cíclico, los ancestros están al frente, pues es lo que los guía, son lo único certero (Rojas-Sotelo, 2019). Además, su materialidad regresa y se presenta de otras formas en el territorio, desde el enterramiento de la placenta y la quema del ombligo en el fogón, cuerpo y territorio se hacen uno. Por eso la tierra es sagrada. La idea occidental de *historia* (línea de tiempo en el espacio) deja en el pasado hechos como la conquista, la colonia y la era republicana. Para jóvenes criados en ontologías paralelas a la occidental (incluso dentro de la matriz colonial del poder), existe un claro choque con esta noción teleológica de la historia. Una reivindicación de doscientos o quinientos años no es distante en el tiempo. La justicia histórica es un asunto del presente de los ciclos que regresan, de la memoria viva, que se construye con y en el cuerpo.

Para Deleuze la fabulación es resistencia, pero no reactiva, sino creadora, propositiva. Es potencia, puede adquirir nuevas formas. Deleuze, así mismo, parte del concepto de la *fabulación* para hablar del deseo colectivo y oponerlo al expuesto por el psicoanálisis, que lo ve desde lo individual. Deleuze y Guattari se refieren al *deseo* como la construcción de una sociedad, revolución de máquinas de deseo que emergen de una comunidad. La producción de una máquina de este tipo se da en la presencia de un pueblo y, en ese sentido, la

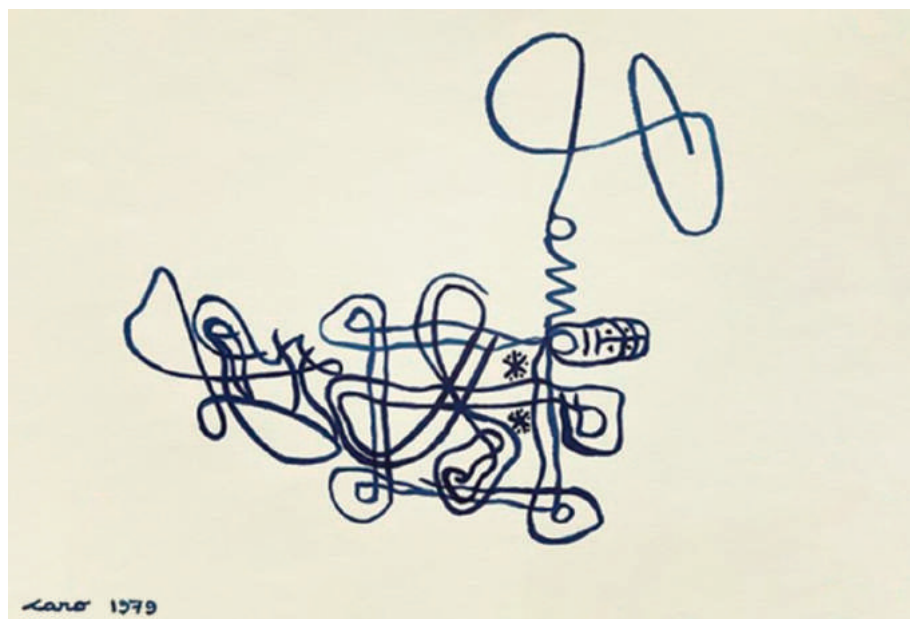


Figura 96. Caro Lopera, A. (1979). Firma de Manuel Quintín Lame.

función del arte posibilita esta fábrica de deseos, a partir de acontecimientos que desembocan en actos de habla comunitarios, lo cual permite una movilización política. De esta manera, el arte y el deseo convergen en un encuentro de fuerzas activas (Deleuze, 1980, 2002). Bajo este pretexto, en el año 1999, se desarrolló el proyecto *Actos de Fabulación, arte, cuerpo y pensamiento* (una de cinco investigaciones sobre producción artística en Colombia, del proyecto *Pentágono*, que de forma iconoclasta acababa con la hegemonía del Salón Nacional de Artistas como el termómetro del arte del país). La filósofa y crítica cultural Consuelo Pabón, como investigadora principal de esta sección, invitó al artista de la performance Daniel Zuluaga a participar Zuluaga, quien era conocido por crear la Universidad Fantasma Internacional (UFI), cuyos integrantes, igualmente fantasmas, eran prolongaciones “criollas” de artistas influyentes en las artes contemporáneas, como Christo, Duchamp o Beuys, operaba como un agente iconoclasta. En la acción *Sam Son Project* (Proyecto Hijo de Sam), Zuluaga envuelve con cinta de enmascarar (con la influencia notoria del artista franco-americano Christo) las rejas de la embajada de los Estados Unidos en Bogotá; además, elabora dos bolas (con la cinta restante) que simbolizan dos testículos y que deposita en una ceremonia reivindicadora de la dignidad patriótica, en la casa presidencial. Con estos mismos parámetros, utiliza también cinta de enmascarar para realizar su proyecto *Cubrimiento de la Historia*, que envolvía monumentos como el de La Reina Isabel y Colón,



Figura 97. (5 de mayo de 2021). Plaza de Bolívar, Bogotá [Captura de video]. Bolívar envuelto.



Figura 98. Zuluaga, D. (1996). Cubrimiento de la historia. Puente de Boyacá.



Figura 99. Argote, I. (2012). *Turista: Don García*.



Figura 100. Argote, I. (2013). *Turista: Carlos III de España*.



Figura 101. Argote, I. Etcétera. Cubriendo con espejos a Francisco de Orellana, supuesto descubridor del Amazonas. Parque Nacional, Bogotá. [Series de fotos/acciones, 2012-2018]



Figura 102. El busto de Francisco de Orellana en el Parque Nacional. Bogotá.

en la avenida el Dorado; el busto del almirante José Prudencio Padilla, en el Parkway, y que originalmente había envuelto el monumento de Bolívar, en el Puente de Boyacá en 1996 (Gutiérrez y García, 2011, p. 53; Pabón, 1999, p. 81).

Hay que destacar el trabajo de Iván Argote, artista colombiano residente en España. Argote trasviste, usando ponchos de tela mexicana, esculturas de los reyes españoles que habían participado en la Conquista y la Colonia de América.²⁰

Luego, en Bogotá, Argote intervino la estatua de Francisco Orellana —el conquistador que “descubrió” el Amazonas— ubicada en el Parque Nacional. El busto de Orellana es tapado por una cubierta de espejos para que se reflejara así el verde del parque y no su figura.

Adicionalmente, está el trabajo del artista afrocolombiano Nelson Forj Ferreira. En Cartagena, durante varios años (2008-2011) se encargó de ponerles pelucas afro, en un reclamo por la exclusión racial, a las estatuas de Bolívar, Colón, Pedro de Heredia y a otros próceres. En su vistazo crítico 135 (2015), Arcos Palma presenta el proyecto de Forj titulado, *La historia nuestra, caballero* (2008-2013).

El artista ha desarrollado buena parte de su obra en el caribe colombiano... *La historia nuestra, caballero* retoma parte de la letra popular del cantante Joe Arroyo: “La Rebelión”. La canción narra una historia no narrada o más bien ignorada por la historia oficial, esa historia del pueblo negro injustamente esclavizado olvidado en una nación que se dice pluricultural y multiétnica. La canción comienza con las siguientes palabras: “Quiero contarle, mi hermano, un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra”. (Arcos, 2015)²¹

Otras esculturas han caído durante la ola iconoclasta de 2021. En Neiva fueron derribadas las estatuas de Diego de Ospina y Medinilla, fundador de la ciudad, y la de Misael Pastrana, expresidente conservador. A finales de abril y principios

20 La policía lo atrapó, pero no pudo retenerlo durante mucho tiempo porque no había “vandalizado” ni destruido las esculturas. *El Tiempo*. (18 de septiembre 2020). <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/estatua-de-belalcazar-arte-o-vandalismo-538346>. Documentación de estas piezas hicieron parte de la exposición *Global(e) Resistance* en el Centro Pompidou en septiembre de 2020.

21 Sobre el proyecto “Historia nuestra, caballero” de Nelson Forj Ferreira ir a: <http://historianuestracaballero.blogspot.com/search/label/LA%20HISTORIA%20NUESTRA%20CABALLERO>



Figura 103. Fory, N. (2008-2011). *Cristobal Colón*. Cartagena.

de mayo de 2021, en Manizales cayó el busto en honor al conservador Gilberto Alzate Avendaño y en Pasto, la de Antonio Nariño. Muchas más caerán, serán intervenidas, silenciadas o reivindicadas, otras serán desmontadas para evitar ver su colapso frente al levantamiento simbólico y político de los pueblos.

Fory Ferreira afirma que la invisibilización sistemática de la presencia afro en Colombia se sigue dando. En el caribe, en particular, se hace claro y se recuerda dolorosamente en cada plaza pública. Estas imágenes hechas en bronce y a gran escala representan una estética blanca, a imagen de las clases dominantes y no representan a las clases populares. Nuestro empoderamiento empieza, afirma Fory, en contra del sistema y a pesar de el,

Hoy tenemos líderes sociales, pero son acallados. Nuestros líderes sociales del caribe son acallados por los grandes intereses del turismo donde nosotros, los negros que ocupamos un lugar privilegiado en este espacio, ya no podemos estar allí. Bocagrande fue un territorio afro, un espacio étnico, las comunidades que vivieron allí fueron despojadas y llevadas hacia un lugar llamado Tierra Bomba. Nuestras comunidades están amarradas al territorio, al mar, alejarlas del mar es usurparles



Figura 104. Fory, N. (febrero de 2011). Nelson Fory interviene al Belalcázar (antes de caer). Intervenciones públicas en el centro histórico de la ciudad Santiago de Cali.



Figura 105. Márquez, A. (2021). Las autoridades de Bogotá y el Ministerio de Cultura desmontaron (en horas de la noche) las estatuas de Colón y la Católica, sobre la avenida el Dorado, dos días después de los eventos del 9 de junio de 2021.

su identidad. Lo que está pasando en la Boquilla y en otros lugares de Cartagena nos recuerda cómo este despojo continúa y nos llevan a desaparecer. Nuestro llamado con estas acciones es hacer visible este fenómeno, no es fácil, pero es un camino. (Arcos, 2021)

En comunidades relacionales como los Mizak, regeneración viene después de destrucción (como sucede en las prácticas de roce y quema como preparación para la siembra). Los procesos de sanación se dan en el marco de la enfermedad, reconocer el *wee wala* el 'sucio' para las comunidades Nasa del Cauca es un requisito para establecer las vías de resarcimiento y sanación histórica. Este fenómeno es atemporal, ya que se ha repetido en diferentes momentos de la historia. Muchos monumentos han sido destruidos y sustituidos, aconteció

en el antiguo Egipto cuando borraban de las paredes los símbolos que hacían alusión a un dios o un rey, incluso se ve en las prácticas pictográficas de La Lindosa (la llamada Capilla Sixtina del Amazonas), donde el borramiento da paso a un palimpsesto en el que la superposición no sustrae, pero añade sentido. No fue diferente seguido el colapso de la Unión Soviética, donde por siete décadas se erigieron monumentos a Lenin, Marx y Stalin (todos cayeron). En México, la estatua del expresidente Fox (en Veracruz en el 2007) fue removida meses después de su instalación. Se recuerda, en particular, la entrada triunfal del ejército estadounidense a Bagdad, en el año 2001, amparada bajo su campaña *desert storm* ('tormenta del desierto'), al entrar a la ciudad, la gran estatua de Saddam Husein cayó. Otras estatuas como las de Franco, en España, y Cristóbal Colón, en Argentina, corrieron la misma suerte. No son solo representaciones del poder político e histórico. Recordemos el año 2000 cuando el grupo extremista talibán dinamitó los budas de Bamyan, una acción iconoclasta de tipo religioso extremista. Una larga lista de derrumbamientos viene acompañada de saqueos y masacres. En su mayoría son resultado de crisis, guerra, violencia o colapsos sociales no es el caso de los Misak en Colombia, aunque indica un estado de tensión histórica y social.²²

22 En el marco de estos debates, el diario *El Tiempo* entrevistó algunos artistas sobre las acciones de los Misak. Beatriz González dijo: "El video de los indígenas Misak puede verse como un performance. Es una protesta y la caída de una figura de abuso y sometimientos. Es una discusión que lleva años. En Barcelona hablaron de quitar la estatua de Colón; en Perú una de Pizarro. La estatua de Belalcázar está sobre un sitio sagrado y no deberían ponerla una vez más en el mismo lugar: es un reto contra los indígenas y no se van a cansar de tumbarla. Debería ir a un museo cerrado —histórico— en Popayán". Miguel Ángel Rojas afirmó: "Es una acción simbólica importantísima en Latinoamérica. Pero importantísima. Porque es el primer símbolo de un descontento que tiene cinco siglos o más. Una acción muy valiente que puede iniciar una etapa de dignificación no solo de las culturas aborígenes andinas, sino de las de toda América. Y, además, que hayan hecho un juicio antes me parece muy cuerdo. Que lo hayan tildado de genocida, de esclavista y de ladrón de tierras, es apenas justo". Carlos Jacanamijoy Tisoy dijo: "Acto de violencia fue lo que hicieron los señores que están ahí en las estatuas, lo que representa la estatua. Yo creo que ya es hora de que, fuera de tumbarlas, también se cuente la historia bien contada. Que yo recuerde, desde que entré a párvulo, no nos han contado nuestra historia como se debe. Es un reclamo que lleva más de quinientos años. Lo que hicieron los Mizak es enviar un mensaje al mundo". Fue la ministra de Cultura del momento, Carmen Vásquez, afrodescendiente quien argumentó que: "Los monumentos públicos son un museo abierto, que le pertenece a toda la comunidad y son obras de arte a las que todos tenemos acceso gratuito. Hacen parte del patrimonio cultural mueble de la Nación y por ello todos tenemos el deber de protegerlos y conservarlos. El Ministerio de Cultura como rector de la política pública de protección y salvaguarda

Los jóvenes Misak reconocen el contexto de sus acciones, las cuales son consensuadas y estratégicamente diseñadas. Detrás de ellas está Indy Paypia Fernández, miembro del colectivo de memoria Misak, quien reconoce una justicia de larga duración y el papel de la mujer dentro de los espacios de toma de decisión en el movimiento indígena. Son las mujeres las más afectadas por las injusticias sociales e históricas y, por ende, las llamadas a jugar un papel central en los nuevos movimientos sociales. Su crianza dentro del círculo de mujeres tejedoras/pensadoras en contextos de medios sociales les ha permitido encontrar una voz que teje solidariamente con otros movimientos. De esa forma, no es raro escuchar cómo ponen en cuestión las acciones al lado de otras que están sucediendo en forma simultánea en otros territorios. En junio de 2020, después del asesinato del afroamericano George Floyd en Minneapolis, EE. UU., se han decapitado monumentos de supremacistas blancos (generales confederados de la guerra civil norteamericana) y a Cristóbal Colón, mientras que en Europa se sigue discutiendo su legado histórico y cómo, resultado de la gran migración reciente, figuras históricas con pasado esclavista están también en revisión. A medida que el concepto de *ciudadanía* se amplía, una masa crítica urbanizada y precarizada se levanta, una agencia encuentra en vías de hecho formas de reivindicación histórica. La herencia de opresión y silenciamiento de sectores sociales marginados y subalternizados continúa.

El discurso y acto de Aty Quigua es una suerte de repertorio (en la forma que Diana Taylor lo asume) basado en el archivo —ya que está lleno de referencias académicas—. Aty se coloca a lado de la estatua caída, de espaldas a ella y a la universidad. Allí se escenifica este nuevo diálogo intercultural (a la fuerza) en el que un cuerpo (femenino) indígena se pone al nivel del (falocéntrico) conquistador caído en la calle y, a manera de monólogo dialógico, que es transmitido en vivo vía redes sociales, propone una discusión abierta sobre el destino (a manera de demanda) de estas estatuas en el espacio público. Quigua da claves sobre el destino de estas estatuas y propone su desplazamiento a espacios interiores (El Museo Colonial, en su propuesta para Bogotá), para así desarrollar procesos pedagógicos más claros con las narrativas problemáticas que representan en el presente y como parte de la reivindicaciones sociales e históricas de los pueblos originarios. De esta forma se pueden establecer diálogos interculturales, multimodales sobre lo que debe o no estar en el espacio público. Jóvenes manifestantes en Bristol (RU), meses antes, arrancaron de su

del patrimonio material e inmaterial de nuestro país, lamenta y rechaza los actos violentos a la estatua de Sebastián de Belalcázar en la ciudad de Popayán. Por tal razón, le hemos comunicado al señor alcalde de Popayán que lo acompañaremos en la restauración de este monumento..." *El Tiempo*, Cultura. (17 de septiembre de 2020).



Figura 106. La estatua de Saddam Hussein fue destronada en abril de 2002 por las fuerzas de asalto de los Estados Unidos [Fotograma del video en la La plaza Firdus] (en árabe: س و د ر ف ل ا ة ح ا س).



Figura 107. Torres, N. Decapitan en Estados Unidos (Boston) una estatua de Cristóbal Colón.

pedestal la estatua de Edward Colston, un mercader de esclavos, no se contentaron con dejarla en el suelo, la arrastraron y tiraron al agua. El río Avon sería el que de forma literal “sanaría la herida colonial”: sus aguas, oscuras ahora por la polución, limpiarán y también ocultarán la imagen del esclavista. Qué mejor destino que ser devorado por el flujo de cuerpos que lo destronaban de su pedestal y lo echaban al agua, un flujo que no escribe en forma lineal, que tiene una memoria cíclica —en relación con esos otros flujos (climáticos) que ponen en relación los territorios de la vida y la muerte—. La de la estatua de Colston sería la corrosión acelerada por la humedad. Días después, en una acción de rescate, la escultura fue recuperada y será “llevada a un lugar seguro, más adelante entrará a formar parte de la colección de nuestro museo”, anunció la Alcaldía de Bristol, para así continuar su destino en el archivo moderno, ahora bajo control climático, y usufructuando recursos de lo público.²³

Fabulaciones, escucha y diálogo intercultural

La escucha es una de las estrategias epistemológicas del sur. Cuando la naturaleza increpa, no hay más que ponerle atención, nos recuerda Vilma Almendra, intelectual Nasa-Misak desde el Cauca, y Ariruma Kowii, el intelectual y poeta kichwa. Las ontologías relacionales dejan en claro que existen lógicas de comprensión del mundo y de relación con la naturaleza que no se corresponden con la racionalidad capitalista, así que una alternativa a las fuerzas del desarrollo y progreso se basa en interculturalizar nuestros proyectos para que no atenten contra la vida. En esos términos, Albán-Achinte lo había propuesto ya en el 2016 cuando argüía además que:

-
- 23 Hay muchos otros casos similares. La Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (donde residí) finalmente removió la estatua de “Silent Sam”, en honor al soldado desconocido del ejército confederado, fueron varios años de trabajo y movilizaciones. La Universidad de Duke, también en Carolina del Norte, “desapareció” una estatua del General Lee, que se encontraba en el atrio de su capilla “medieval icónica” antes de que fuera removida a la fuerza. La Universidad de Liverpool anunció que iba a rebautizar un edificio que actualmente lleva el nombre del ex primer ministro William Gladstone, debido a sus vínculos con la trata de esclavos. UNC-CH y Duke también han cambiado nombres de edificios que llevaban el apellido de esclavistas del sur. Harvard ha iniciado procesos de reparación histórica luego de denuncias de uso de mano de obra esclava en su construcción. La municipalidad del este de Londres retirará del distrito de Docklands una estatua de Robert Milligan, cuya familia era propietaria de plantaciones de azúcar en Jamaica. En Bélgica hay un debate sobre las estatuas del Rey Leopoldo II, por su responsabilidad del genocidio y esclavitud en el Congo, donde cientos de miles fueron esclavizados, se dice que quince millones murieron entre 1885 y 1909, por la empresa colonial.



Figura 108. BLM Bristol. (2020). Activistas de Black Lives Matter tiran al río la estatua de Edward Colston [Captura de video].

El proyecto intercultural será político en tanto y en cuanto enfrente las asimetrías del poder y las relaciones que este construye en las instituciones y en la vida cotidiana; posibilite el desarrollo de formas de autoridad no estructuradas en el terror, la intimidación y la violencia; luche contra todas las formas de racialización, discriminación, estigmatización, exclusión y marginalización; refunde el Estado para que este no sea solamente pluriétnico, multicultural y uninacional, sino también plurinacional, es decir, en donde todos quepan, pero con capacidad deliberativa y con incidencia real en la toma de decisiones que afecten al conjunto de la sociedad; haga posible el desarrollo de la autonomía cultural, territorial, educativa y organizacional; agencie los procesos de reparaciones históricas a los grupos étnicos; supere las inequidades estructurales que niegan la existencia y construyen desesperanza, y posibilite el respeto por una naturaleza que debe ser concebida como la casa de todos, protegida de los abusos de los megaproyectos extractivistas, defendida de la gran contaminación del proyecto de desarrollo industrial. (2016, p. 33)

Estos derribamientos no solo constituyen un símbolo de vindicación social, política e histórica largamente anhelada por los pueblos originarios, afrodescendientes y subalternos. 1) Las acciones están al centro de procesos de educación, revalorización crítica del concepto historia, arte y cultura en Colombia y el mundo occidental, procesos de memoria viva. Por un lado, se exige

judicialización y pago por daños a la propiedad pública (se les tilda de salvajes e incivilizados, una vez más), por el otro, sirve como disparador de sentido y una forma inicial de pago por deudas históricas de blanqueamiento, represión y negación de derechos básicos. 2) Las acciones, si bien controversiales, son pacíficas, no atentan contra la vida. Como lo dijo Badawi, en su momento, buscan abrir otras categorías interpretativas. Adicionalmente, la moraleja, como lo argumenta Padilla, está en la representación pública de un imaginario europeo, el desdén a los pueblos indígenas y el incoherente afán mestizo de sentirse racialmente superiores, expresado aquí en el frustrado proyecto de un monumento a un poderoso cacique indígena. 3) El arte tiene una responsabilidad en la construcción de la memoria histórica y la escritura está en los espacios públicos. También tiene la posibilidad de abrir un horizonte de diálogo intercultural, para reescribir una historia más inclusiva y democrática, que construya no en su ruina, pero en su renacimiento. Una posibilidad que, si bien es encarnada e incorporada (performática, en tanto acto y evento: con planeación, acción, canto, danza y palabra), se levanta de forma paralela al descontento social (que dirige su rabia a otros espacios de lo público: transporte, bancos, almacenes, estaciones policiales, etc.), representada en una nueva generación que ve cómo el sistema imperante no corresponde ni da espacios para el crecimiento social. Estas formas y acciones no son nuevas, pero sí socavan e invocan a todos aquellos (incluidos artistas) silenciados por la historia oficial.



Figura 109. Luna Fals, A. (2020). Belalcázar caído. Popayán.

Epílogo

Una aproximación a una genealogía del arte y literatura indígena en Colombia

1. El árbol de la abundancia. Por Miguel Rojas-Sotelo

“No podemos negar que venimos de los árboles. Fueron nuestro lugar de juego, alimento y vivienda; son nuestros ancestros”, Fernando Urbina Rangel (2014).

El árbol de la abundancia, un mito Uitoto (con manifestaciones en comunidades Andoque, Bora, Muinane, entre otros) que aborda el origen de la Amazonia. “La historia cuenta que, si uno se eleva en el territorio, observa una realidad en forma de árbol. Eso lo captaron los nativos y lo depositaron en un mito denominado ‘Monilla Amena’, que significa árbol de alimento”.

El relato se refiere a un árbol que proveía alimento y que creció hasta que fue derribado. Una vez en el suelo, se convirtió en el gran Amazonas. Como lo deja en claro Fernando Urbina Rangel, este mito es el origen de una idea de “Panamazonia, un gran organismo y un macrosistema, es decir, un conjunto integrado de ecosistemas” además, puede ser conectado a otras fuentes originales como las hebraicas (dios, un árbol ante Moisés), fuente de alimento y conocimiento (el jardín primigenio).¹

1 Existen multiples versiones del mito. Por ejemplo, este, narrado por Wilson Ramos para la Biblioteca Virtual del Amazonas. Lo titula “El árbol de Agua Grande”. Esta es la historia del principio del mundo, cuando la creación estaba incompleta, cuando no había agua ni luz ni hombre para que al menos cuidara de las cosas del mundo. Solo estaban la tierra, el cielo, algunos animales y frutas por conocer. Era una confusión, la oscuridad sobre la tierra dependía de un árbol inmenso que la cubría. Así fue como llegó el momento en que Yoí, el primer padre existente en la tierra, reflexionara para dar y poner fin a las cosas. De esta manera habló a su hermano Ipí, pero este era muy pícaro y todo lo que su hermano mayor decía lo contradecía, a pesar de que fuera su única compañía en la tierra. El cielo estaba cubierto de oscuridad. Yoí llamó a su hermano y dijo: “Vamos a coger todas las frutas existentes en la tierra y llamamos a los animales existentes para convocarles que vamos a tumbar este árbol inmenso llamado Lupuna”. Entonces, todos los animales existentes sobre la tierra comenzaron a picar, morder y raspar el árbol. Toda una multitud de animales que ya existían en la tierra estaban a punto de tumbar el árbol. Sin embargo, Yoi e Ipí se sorprendieron porque aún no lo conseguían. Entonces, Yoí mandó llamar a las dos especies de ardillas que existían en el mundo. Mandó subir a la ardilla golosa hasta el final del árbol para ver por qué no quería caer. La pequeña ardilla no consiguió llegar hasta la cima del árbol, solo pudo llegar hasta la mitad. Entonces, Yoí mandó subir a la otra especie de ardilla, que era la ardilla trepadora. Esta ardilla sí pudo trepar hasta la cepa del

Somos, pues, un árbol de la abundancia. Colombia es el segundo país con mayor número de pueblos indígenas (104) después de Brasil (254). Sin embargo, la población indígena representa tan solo el 3,43 % de acuerdo con cifras del DANE. Por otro lado, estas comunidades siguen sufriendo desproporcionalmente el conflicto: entre 1993 y 2005 creció el desplazamiento de 7,42 % al 21,42 %, sumando así a la pérdida del territorio. Los departamentos de La Guajira, Cauca, Nariño, Córdoba y Sucre concentran el mayor número de población: el 65,77 % del total (en todos los departamentos del país hay presencia de comunidades indígenas). En el Congreso de la República hay

árbol y descubrió la razón de la sorpresa de Yoí e Ipí. Bajó enseguida y, le dijo a Yoí que era un mico perezoso que, con las manos, tenía agarrado el cielo y con los pies, tenía agarrada la copa del árbol y era por eso por lo que no quería caer. Yoí mandó nuevamente a la ardilla trepadora a la cima del árbol con ají para echarle al mico perezoso. Ella llegó hasta la cepa del árbol, le echó el ají en la boca al mico perezoso, pero no le hizo nada. La ardilla volvió a bajar y dijo que el ají no le hacía nada al mico. Entonces, volvió a subir con unas hormigas pequeñas que en la zona se conocen como “twnw”, cuya picadura es muy fuerte. La ardilla llegó y esparció las hormigas en el cuerpo del mico. El dolor de las picaduras de las hormigas hizo que el mico perezoso fuera soltando el árbol que sostenía hasta que al fin lo hizo. Este árbol cayó sobre el mundo formando relámpagos, truenos y haciendo brotar aguas. Un inmenso caudal se formó del tronco dando origen al río Amazonas y de las ramas se fueron formando las lagunas y afluentes. Fue tanta la alegría de Yoí que se metió al agua y a medida que las gotas lo salpicaban fue convirtiéndose en una multitud de peces que llenaron los ríos. Entonces, Ipí notó su soledad y vio que sobre el agua flotaba el corazón del árbol. Por curiosidad lo cogió, lo plantó y cuidó con mucho cariño estando siempre pendiente de él. Luego de algún tiempo se lo comió y sintió algo maravilloso, al botar la semilla vino una señorita muy hermosa y le dijo que lo quería mucho. En adelante, Ipí la consideró como su mujer. Esta fue la primera pareja que existió en el mundo. Yoí volvió a la tierra donde su hermano Ipí que ya tenía esposa, pero al llegar, la esposa de Ipí desapareció y Yoí se sintió solo y triste. Un día se fue al puerto y se sentó a la orilla del río cuando de pronto se le apareció una joven muy hermosa que se quedó con él. Yoí consiguió pareja mientras su hermano se quedó solo de nuevo. Yoí pensó en organizar todos los seres que había creado y organizarlos por clanes. Yoí e Ipí estaban juntos cuando se les apareció una iguana. Yoí la mató y enseguida la cocinaron. Cuando estuvo preparada Yoí la repartió entre todos los animales creados por él. Cuando la iba repartiendo a cada animal iba mencionando el clan al que pertenecía: el muchilero, la garza, el tigre, la guacamaya, el tucán, la garza negra, la hormiga, el canangucho, en total catorce clanes. Así mismo instruyó a cada uno sobre con quién podía casarse dejando bien claro que, por ejemplo, guacamaya con garza no se podía, al ser unión de dos plumas, pero que guacamaya con tigre no era ningún problema, pues era piel con plumas. También estableció que los hijos heredarían el clan de su padre y pronunciando estas palabras volvió al tronco del palo y al río más grande, el río Amazonas. Verlo en la Biblioteca Virtual del Amazonas (<https://sites.google.com/a/misena.edu.co/bibliotecaamazonica/Home/mitoa-y-leyendas>).

tres escaños especiales para pueblos indígenas, dos en el Senado y uno en la Cámara de Representantes.

Gracias a la Constitución Política de 1991 se dio reconocimiento a los pueblos indígenas como sujeto y actor político y se protegieron sus sesenta y ocho lenguas nativas, trece familias lingüísticas y sus formas de ser y habitar el territorio.

Gracias a este reconocimiento, en el año 2010 se produjo la primera *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. Ministerio de Cultura que aglutina por primera vez la voz poética y la producción de “oralitura” de los pueblos indígenas en Colombia. Con un equipo editorial liderado por Miguel Rocha-Vivas, Enrique Sánchez, Fredy Chikangana, Hugo Jamioy Juajibioy y Vito Apüshana, dio a conocer muchos creadores (ora)literarios y cimentar una disciplina de estudio desde las ciencias sociales y las humanidades (la literatura en particular) en torno a la producción intelectual de los pueblos originarios.

Por otro lado, la producción visual y audiovisual se empieza a concretar. El objeto de este libro es dar esa primera mirada que, si bien incompleta, intenta recoger una producción de creadores conectados a procesos de larga duración en el territorio.

De forma esquemática podemos reconocer algunos momentos relevantes, en clave histórica lineal, de esta emergencia que nos ayuda también a conectar esos espacios grises que pueden empezar a ser llenados por investigadores/creadores tanto en espacios institucionales (universidades, centros culturales, casas de cultura, etc.etc.etc.etc.) como no institucionales (la vida en relación).²

Si empezamos esta cronología con el argumento que una voluntad de representación (oraliterográfica) se dio con las prácticas muralísticas, de talla, orfebrería y producción de cultural material de los pueblos originarios, el espectro de artistas, tiempos y espacios crecería de manera exponencial. Recientemente el re-encuentro con las majestosas pinturas murales en la serranía del Chiribiquete y La Lindosa dejan en claro esta voluntad representativa de tipo estético-político (simbólico y documental) presente en el

2 De hecho, este epílogo responde a la ausencia de cronologías sobre el tema. Quedó evidenciado en un reciente panel para LASA (2021) en el cual discutimos la emergencia de un arte indígena contemporáneo comparado, Bolivia, México, Colombia. Son más las preguntas y el área de investigación que lo que se puede documentar en este texto. Es un ejercicio preliminar.

territorio por cientos (posiblemente miles) de años. Vale la pena aclarar que el concepto *arte* llega con la conquista y se consolida en la colonia y la era republicana. Unas formas de representación ligadas al renacimiento europeo (lo que conocemos como modernidad), en las que los cánones limitaron a creadores noeuropeos dentro del sistema reconocido de producción de sentido ligado a las artes y letras (incluidas la música y el teatro). Es bien conocido el uso de “mano de obra” local/indígena en la arquitectura (pública y religiosa) y las artes aplicadas (diseño, textil, orfebrería, cerámica, etc.) por su sensibilidad y capacidad creativa, pero se invisibilizó en términos de autoría, lo cual no es problema desde la perspectiva social indígena, pero sí desde la occidental de archivo.

En la época colonial se fundaron algunas escuelas de pintura debido a la demanda por parte de la élite económica y religiosa. El profesor Francisco Gil Tovar (1986), el gran estudioso de las escuelas artísticas coloniales (finales del siglo *xvi* y *xvii*) en la Nueva Granada, menciona la de los Figueroa (Baltasar, maestro de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos) y los hermanos Acero (Antonio), los cuales formaron a generaciones de pintores bajo su tutelaje y bajo los cánones de los tratados europeos de la época (los de Carducho, Pacheco y Palomino). El primer nombre conocido de pintor en Colombia es el de Alonso de Narváez, pintor aficionado (de origen español) que realizó la *Virgen de Chiquinquirá* hacia el año 1555, dando sentido de pertenencia a los indígenas, por ser una obra salida de la entraña popular (Sánchez, 2011). Existe un caso en el que las pinturas no religiosas decoraron las casas de los notables de Tunja, Alonso Suárez Rendón y Juan de Vargas (existentes hasta hoy). El decorador, un indígena —anónimo— a quién se le dieron modelos (grabados) que copió en forma indiscriminada, mezclando toda clase de representaciones que venían de Europa sin conocer su significado. No hay otra mención de artistas indígenas dentro de esta línea histórica. Sin embargo, es claro la participación de mano de obra indígena en la construcción de templos doctrineros (pues las misiones fueron construidas al lado de poblaciones indígenas), capillas, altares, entre otras construcciones donde, en instancias particulares, libertades de representación se dieron de forma secreta (o incluso abierta como estrategia de mestizaje cultural). Existen evidencias e investigaciones iconográficas en las que hay elementos exuberantes, unidos a la capacidad decorativa de las formas de la orfebrería prehispánica indígena, de la cual surgió la técnica del *pan de oro*, a base de arcilla recubierta en lámina de oro. Se introducen también geometrismo y dinamismo en los diseños evidenciando estéticas locales.

Ad portas de la independencia del país, el oficio de los ilustradores de la expedición botánica del virreinato de la Nueva Granada es uno de los más admirados, por la amplia producción de imágenes (logró más de cinco mil láminas de plantas) y por la calidad de estas; además, la expedición creó un escenario de construcción de conocimiento en territorio neogranadino bajo la dirección del peninsular José Celestino Mutis (Martínez Millán, 2015). El estudio de la expedición botánica se ha enfocado principalmente en una perspectiva científica/botánica y reconoce a los más importantes exponentes tales como Pablo Antonio García, Eloy Valenzuela y Salvador Rizo (pardo/afro), que no eran indígenas y que dejan el claro un proyecto de la ilustración europea en la que el arte comparte con la ciencia una forma de modernismo temprano. Es posible que dentro de la nómina de ilustradores alguno fuese indígena (no hay registro de ello, pero existen registros de informantes tanto indígenas como afro y de trece niños entrenados).³ Allí se ha explorado la amplia producción de imágenes naturalistas de las plantas estudiadas en la expedición, lo cual la ha destacado como un aporte a la cultura visual del siglo XVIII y XIX, donde ciencia y arte se unen para dejar un legado que continúa en el presente.

Otra línea que va hacia el pasado se da gracias a la identificación y registro por parte del misionero franciscano Juan de Santa Gertrudis (entre 1757-67), de las esculturas de la cultura agustiniana. Estas fueron luego descritas por Francisco José de Caldas, quien en 1808 publicó el relato de la visita que en 1797 había hecho al lugar.⁴ La publicación la hizo en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, en un ensayo titulado “Estado de la Geografía del Virreinato de Santafé de Bogotá, con relación a la geografía y al comercio”. Manuel María

3 Ver por ejemplo el trabajo de José Antonio Gonzáles Bueno, *Celestino Mutis (1732-1808). Naturaleza y arte en el Nuevo Reyno de Granada*. Madrid. (2008). Y otros como los realizados por Mauricio Nieto Olarte, Beatriz González, José Antonio Amaya, María del Pilar San Pío Alandrén, Marta Fajardo de Rueda y Carmen Soto Serrano. Sobre el tema afro, ver la reciente investigación de Liliana Angulo titulada “Un caso de reparación”, en la que se devela que Salvador Rizo era “pardo” (parte afro), encargado de la escuela, como mayordomo de Mutis. Además de encargado de la compra de esclavos para la expedición.

4 El padre Juan de Santa Gertrudis (1724-1799) consigna en su texto *Maravillas de la Naturaleza* (inedito hasta 1952) descripciones de las esculturas de San Agustín en clave universal, “Es decir que, en forma muy elemental, pero no por ello menos explícita, ve en la estatuaria megalítica del alto Magdalena obra de arte.” Esto queda explicitado por Gabriel Giraldo Jaramillo en su texto “El verdadero descubridor de la cultura Agustiniana”. Publicado en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Número 56, volumen xv. Cuarto trimestre de 1957.

Paz realizó las primeras copias pictográficas de las esculturas en viaje a la zona con Agustín Codazzi. Este publicó en 1857 detalladas descripciones del sitio conocido como "Las Mesas", en un ensayo titulado "Ruinas de San Agustín" dentro de las publicaciones de la Comisión Corográfica. El arqueólogo alemán Konrad Theodor Preuss fotografió un total de ciento veinte estatuas en su viaje de 1913-14 como enviado del Museo Antropológico de Berlín (Theodor Preuss completaría otros viajes y publicaciones sobre naciones indígenas en Colombia), además de llevarse algunas piezas (de forma ilegal) en 1914. Además, documentó montículos y guaquería extensa en la región.⁵ En 1936, el etnólogo e indigenista Gregorio Hernández de Alba, uno de los padres de la arqueología y de la antropología en Colombia, estudia la zona y publica su libro *La cultura arqueológica de San Agustín*, considerado como una de las obras fundacionales de la arqueología colombiana. Otro importante nombre es el de Theodor Koch-Grünberg que, en múltiples publicaciones, dio cuenta de comunidades en el Amazonas del Brasil, Venezuela y Colombia. Preuss y Koch-Grünberg describieron lugares y gentes, documentaron narrativas, canciones, rituales y coleccionaron cultura material, avanzando los estudios en arqueología, antropología y etnografía.

Con la creación de Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, el modelo de enseñanza y circulación de las bellas artes se limitará a los cánones europeos neoclásicos, en parte en respuesta a fuerzas de vanguardia artística que respondían a la crisis de representación con el advenimiento de la fotografía, la litografía y la imprenta moderna. Recordemos cómo el General Urdaneta, en el discurso de cierre de la primera exposición de la escuela, dijo "Allí está, cerca de este recinto, el primer cuadro, la primera pintura en tela, que sustituyó a los rojos dibujos de los hijos de Chiminigagua: el estandarte de Quesada: el Cristo llamado 'De la Conquista'. De ahí data, puede decirse, la historia del arte entre nosotros". En 1907 se publicó en el periódico londinense *Truth* el reporte del ingeniero W. Hardenburg "El paraíso del diablo", sobre los horrores en el Putumayo. En 1912 se confirman estos hechos con la publicación de *Libro azul británico: informes de Roger Casement y cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*", acompañado de fotografías de Casement. En

5 Preuss se queda en Colombia hasta 1919, por el inicio de la Primera Guerra Mundial. Se puede encontrar un resumen de sus investigaciones en *Informe sobre mis viajes de investigación arqueológica y etnológica en Colombia de 1919*, un manuscrito que se encuentra en los archivos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá (manuscrito 652). Muchas otras publicaciones se hicieron en alemán y mika (uitoto) posterior a su regreso a Alemania. Algunas vienen siendo traducidas al español como su importante libro *Religión y mitología de los Uitotos* (Unal, 1994).

ellas se ve claramente el abuso por parte de la Casa Arana y, al mismo tiempo, se observa la dimensión estética en los cuerpos y producción material de las comunidades Uitoto, Bora, Muinane y Ocaina de esta región.

Eso deja a la producción visual desde y sobre los pueblos en limbo. Sin embargo, en 1922, el ingeniero e historiador (pionero de la arqueología en Colombia) Miguel Triana Cote publica su libro *La civilización Chibcha* el cual recoge cuarenta años de trabajo de campo e interés por los pictogramas y petroglifos ubicados en los altiplanos andinos del Boyacá y Cundinamarca, continuando la línea de investigación de Ezequiel Uricoechea Rodríguez. Este texto será la gran referencia visual y académica que acompaña el éxito internacional de Rómulo Rozo, con su *Bachué* (1925), y su reconocimiento en España durante la feria de Sevilla de 1929, donde se abre una posibilidad a que estas sensibilidades y temas entraran de lleno a la vida nacional. El trabajo de artistas como Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Miguel Sopó Duque, Rodrigo Arenas Betancourt, entre otros (la generación Bachué), además del trabajo de Luis Alberto Acuña como artista e historiador (sus textos sobre las *Influencia del flokllore en la pintura* de 1947 y la “escultura” en *La historia extensa de Colombia* de 1967), dan guías y exploran caminos estéticos (si bien modernos e hispanistas) que reconocerían estéticas indígenas en su trabajo.

En 1960 se presenta en la Galería Lowe de la Universidad de Miami la exposición titulada *3000 años de Arte Colombiano*. Un grupo de investigadores (entre otros, los arqueólogos Hernández de Alba, Reichel-Dolmatof, Duque Gómez, Jiménez Muñoz) presentan el arte colombiano desde las primeras evidencias de la civilización agustiniana hasta la generación de artistas representados por Marta Traba (la exposición en parte es financiada con dineros de la compañía petrolera norte americanas en Colombia ESSO y pretendía introducir a esa nueva generación respaldada por Traba). Como respuesta a esta, José Gómez Sicre organiza en 1962 la muestra *500 years of Colombian Art* en la Pan American Union de Washington, D. C., la cual borra la dimensión indígena de la historia del arte. Las décadas de 1960 y 1970 estarán ocupadas en la internacionalización y modernización del arte colombiano. Bienales, trienales y salones buscarán afirmar una cultura occidental, capitalista e industrial moderna (representadas en la Bienal Colteger, la Bienal de Gráfica de Cali, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Salón Nacional y los nuevos museos de arte moderno en las regiones).

Con la firma de la Constitución de 1991, se desarrolla “CREA una expedición por la cultura colombiana”, usando como base la serie televisiva *Yuruparí* (realizada por la antropóloga Gloria Triana entre 1983 y 1986, con un total

de sesenta y seis capítulos). Dos ciclos de encuentros de cultores del país uno entre 1992-1994 y otro que culminará en el año 1998 con el Salon CREA, donde cientos de artistas populares y decenas de cultores del mundo indígena presentaron sus producciones (visuales, materiales, musicales, de danza, etc.), al lado del 36 Salón Nacional de Artistas. El archivo de CREA (al lado del audiovisual de *Yuruparí*) se constituye como la base del nuevo mapa etnográfico de Colombia, parte del Archivo General de la Nación.

Hacia finales del siglo, artistas como María Teresa Hincapié (Ibagué, 1956-2008), con un enfoque espiritual, ritual y de territorio, además de Delcy Morelos (Tierra Alta, Córdoba, 1967-), de ascendencia Embera Katio, abren espacio en tono femenino a un contingente de creadoras descentradas, conectadas a la tierra tanto en su origen como en su práctica artística.⁶ Otro antecedente importante es el trabajo conceptual y colaborativo de Antonio Caro Lopera (1950-2021) que, con su *Proyecto 500* (1988) y sus talleres en comunidades indígenas del Putumayo, al igual que sus obras *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1992) y *Proyecto Maíz* (1981), trae al centro ecos de una larga producción cultural de los pueblos. La llegada del artista Inga Carlos Jacanamijoy Tisoy (hermano mayor de Benjamín) como estudiante de arte

6 La obra de María Teresa Hincapié ha sido estudiada desde la performace, la espiritualidad y el feminismo —incluso la ecología—. Sin embargo, no desde una perspectiva intercultural, por ejemplo, en su obra *Divina proporción*, la artista permaneció durante un periodo de varios días en un espacio industrial —cuyo piso estaba compuesto por losas de concreto— en cuyas juntas plantó hierba que poco a poco fue creciendo, evidenciando la estructura racional del mismo. Durante los momentos en que no estaba cuidando de este particular jardín personal, la artista atravesaba el espacio de lado a lado en movimientos lentos y controlados, tardando horas en circularlo, como si una cámara ralentizara la acción. Por esto, la dimensión temporal es crucial en toda su obra: las ocho horas del horario laboral, los cuarenta días del ayuno bíblico, las doce horas del día o de la noche, la peregrinación de veintún días al sitio arqueológico precolombino de San Agustín. Con ello intenta decir que el arte requiere de un real involucramiento. José Roca resume la obra de Morelos como: una pintura que “se toma el espacio y se hace instalación a partir de la repetición y la serialidad. *De lo que soy* (1995) —título tomado de un poema del escritor cordobés Raúl Gómez Jattin— es el primero de muchos trabajos en los que una imagen dada es repetida un sinnúmero de veces. Es también el caso de *4408 veces* (1997-2001), pintura en la que enormes chorros de materia roja caen en cuencos que apenas alcanzan a contenerlos. *Color que soy* (2002) cubrió por completo las paredes interiores con pinturas sobre papel, cada una con una imagen que recordaba un féretro, pero de una tonalidad diferente, semejando los colores de las pieles humanas”. Ver más en José Roca. *Columna de Arena* 23. (2000). Y José Roca. (2015). *Delcy Morelos en Delcy Morelos, Color que soy* (p. 5). Seguros Bolívar: Bogotá, Colombia.

de la Universidad Nacional (graduado en 1991) inicia un capítulo para artistas visuales de los pueblos originarios en Colombia. Su obra pictórica ha sido celebrada y objeto de crítica y mercado por más de dos décadas.

La creación de la Escuela de Arte de la Universidad del Cauca en 1996 ha establecido la posibilidad de formar a toda una generación de artistas e intelectuales locales (rompiendo con la tradición decimonónica de escuelas como la de Pasto y la académica de Popayán). Gracias a su cercanía geográfica al macizo colombiano y al Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC fundado en 1971), además de contar con una nómina de excelentes docentes, ha logrado orientar a estudiantes miembros de pueblos del sur (Nasa, Misak, Inga, Cametza, Pastos, Yanaconas, Coconucos, entre otros) hacia el hacer artístico y la crítica cultural situada, en acciones que buscan desarrollar e incentivar la creatividad como ejercicio creativo contextual.

La ley de cuotas establecida por el Gobierno nacional ha creado espacios y algunos recursos dentro de las universidades de país, manejados inicialmente por el ICETEX, para que estudiantes indígenas puedan desarrollarse dentro del espacio académico en los centros urbanos. Becas y auxilios son administrados por la Organización Indígena de Colombia (ONIC) vía ICETEX o mediante programas universitarios (caso Universidad Externado de Colombia, Universidad de la Sabana, Universidad Nacional, Universidad de Antioquia, Universidad Javeriana, entre otras) que han posibilitado el acceso a jóvenes que hacen parte de esta nueva generación que representa artistas-territorio situados y relacionales en el contexto de las artes y letras en Colombia.

En el año 2001, se publica el libro (primero en inglés) *Colombian Art: 3,500 years of history*, de Santiago Londoño Vélez (Villegas Editores). El historiador presenta una cronología de algunas manifestaciones artísticas (las indígenas preconquista) basadas en la colección del Museo del Oro (en renovación desde 1998) y la colección de arte del Banco de la República.

La creación del Daupará, muestra de cine y video indígena de Colombia, en el año 2009, ha abierto espacios para el encuentro y difusión de la producción audiovisual de los pueblos. El festival fue fundado por Silsa Arias (Kankuamo) y Alcibiades Calambás, de la agenda de comunicación de la ONIC y de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), con apoyo de Marta Rodríguez (Fundación Cine Documental), Carlos Gómez, Rossana Fuentes (Kankuamo) y Rosaura Villanueva (los tres de cineminga), Daniel Maestre (Kankuamo) y Gustavo Ulcué (Nasa), en el que también colaboraron Germán Ayala (Laboratorio

Accionar) y Pablo Mora (asesor del colectivo Zhigoneshi de la Sierra Nevada de Santa Marta) y con la participación de la ACIN, el activo órgano de comunicaciones del CRIC (Villanueva-Guerrero, 2013).

En el año 1997, Benjamín Jacanamijoy Tisoy obtiene una beca de creación e investigación para continuar su trabajo sobre el chumbe. Luego, en el año 2015, es finalista del Premio Luis Caballero, el más importante reconocimiento para artistas visuales de más de treinta y cinco años en Colombia, por su instalación *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: Tejido de la Propia Historia* [Sistema de iluminación exterior, Torre Colpatria, Bogotá]. Obtuvo la Mención Honorífica en la octava versión del premio.

En el año 2010 se lanza en Bogotá, con un número de exposiciones y eventos académicos, Estéticas Decoloniales. El proyecto intelectual y artístico viene compartiendo formas de pensar la producción intelectual y cultural en clave descolonial. En cabeza de Pedro Pablo Gómez, la creación de revistas como *Calle 14* (2007) y *Estudios Artísticos* (2016), con revisión de pares e indexadas, han contribuido a la reflexión crítica.

Desde el 2014, el Museo Universitario de la Universidad Nacional, bajo la dirección de María Belén Saénz de Ibarra, ha desarrollado un número de exposiciones agrupadas bajo un modelo de investigación curatorial transdisciplinario con equipos de trabajo colaborativo, con el fin de presentar convincentemente lo que se le ha hecho a las tierras y a los pueblos indígenas y determinar las formas en que las prácticas creativas pueden reinventar el mundo. Se han desarrollado tres exhibiciones bajo los títulos *Selva Cosmopolítica* (2014), *El origen de la noche* (2018) y *Conjuro de ríos* (2019).

El Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes) reconoció por primera vez en el año 2017 un texto que presenta la producción de artistas indígenas bajo el título *Soberanía visual en Abya Yala* (Miguel Rojas-Sotelo). En el 2018, Miguel Rojas-Sotelo y Miguel Rocha-Vivas coorganizan la exposición *Soberanía Visual* en el marco del quinto Encuentro Intercultural de Literatura (y Artes) amerindias (EILA V) en Bogotá (Universidad Javeriana, Biblioteca Nacional, Feria Internacional del Libro). Estos reconocimientos y eventos hacen parte del trabajo colaborativo e intercultural establecido desde el 2016 bajo el sello Mingas de la Imagen, encuentros de producción cultural, intercultural y participativa.

El Salón Internacional Indígena Manuel Quintín Lame se inicia en el año 2012. Ha tenido ediciones en los años 2016 y 2018, 2020, 2022. Este proyecto

fue gestado por el Colectivo 83 (encabezado por Edinson Quiñones Falla), ganador de la Beca de Estímulos de Laboratorios en Artes Visuales (2016), el cual ha generado un espacio para evidenciar las diferencias y similitudes de las manifestaciones culturales y artísticas de las poblaciones indígenas locales, principalmente el suroccidente colombiano. Además, Edinson Quiñones Falla (Nasa) ha curado y coorganizado representaciones de artistas del Cauca para la feria Arco (2015), el 16 Salón Regional, zona Pacífico (2016) e Imagen Regional 7, zona sur occidente (2021-21), para el Ministerio de Cultura y el Banco de la República bajo el colectivo Minga de pensamiento y prácticas decoloniales. Quiñones continúa trabajando por una presencia regional sólida de artistas-territorio que entran y salen del sistema y generan procesos creativos locales.

Nota. No es nuestro interés desconocer el trabajo de instituciones como Expo Artesanías que han hecho un trabajo importante por reconocer la producción de cultura material de los pueblos indígenas. Sin embargo, consideramos que la aproximación de mercado y producción semiindustrial es problemática, en tanto procesos de creación son alterados, además de los efectos adversos sobre ecosistemas y recursos naturales, al igual que los procesos de mercado han creado nuevos espacios donde se usurpa el conocimiento local por uno de tipo extractivo y mercantil.

Cronología (aproximada)⁷

12 600 A. D. Primeros artistas indígenas representan su experiencia en el Chiribiquete y La Lindosa. Simultáneamente, una plétora de otros pictogramas (murales) y petroglifos han sido producidos como marcadores de la relación ser-territorio en toda la geografía del país. La escultórica monumental de San Agustín y Tierra Adentro está datada desde el 3300 A. C. al 800 D. C. (Ver algunas publicaciones sobre estas obras de arte a continuación).

1492. Conquista y arte colonial (no hay registros de pintores indígenas). Colapso civilizatorio amerindio.

7 Esta es una primera aproximación cronológica en clave occidental (línea de tiempo) sobre la presencia indígena en las artes visuales en el país. No es un ejercicio sistemático, podría abrir espacios de investigación tanto en lo iconográfico como en lo documental. Vale la pena mencionar que, como en todo ejercicio académico, quedarán vacíos y fuentes escondidas. Ofrezco disculpas a las omisiones y espero comentarios para construir colaborativamente.

1590. Artista indígena (anónimo) pinta y decora la casa del escribano Don Juan de Vargas, en Tunja.

1757-67. El franciscano Juan de Santa Gertrudis encuentra y describe algunas esculturas de la cultura agustiniana.

1783-1808. La escuela de dibujantes de la Expedición Botánica de Nueva Granada (posibles ilustradores botánicos indígenas).

1808. Francisco José de Caldas describe San Agustín en su libro “Estado de la Geografía del Virreinato de Santafé de Bogotá, con relación a la geografía y al comercio”. *Semanario del Nuevo Reino de Granada*.

1854. Ezequiel Uricoechea Rodríguez (libro). *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas*. Sobre arte Chibcha.

1860. Ezequiel Uricoechea Rodríguez (libro e ilustraciones). *Contribuciones de Colombia a las ciencias y a las artes*.

1871. Ezequiel Uricoechea Rodríguez (libro). *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha según antiguos manuscritos anónimos e inéditos, aumentados y corregidos*. Sobre letras Chibcha.

1886. Fundación de la Escuela Nacional del Bellas Artes. Urdaneta (neoclásico) niega una estética contextual (Chibcha) y la estigmatiza de degenerada.

1906. Imágenes de Tucanos del Vaupés por Koch-Grünberg en su: *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet nach eigenen Aufnahmen während seiner Reise in Brasilien*. Ernst Wasmuth, Berlín.

1912/1914. *British Blue Book (Libro azul)*, reporte ilustrado de Sir Roger Casement sobre atrocidades en el Putumayo. Con traducción al español en 1914.1919. *Informe sobre mis viajes de investigación arqueológica y etnológica en Colombia*, de Konrad Theodor Preuss (con fotografías arqueológicas, San Agustín en particular).

1922. Publicación de *La civilización Chibcha*, de Miguel Triana Cote.

1925. *La Bachué*. Por Rómulo Rozo, escultor indomestizo (Chiquinquirá, Boyacá).

1929. Exposición de Sevilla. *La Bachué* y múltiples relieves chibchas. Por Rómulo Rozo.

1930. La generación Bachué contra la república conservadora. (Artistas no indígenas representando el mundo indígena de Colombia. Entre otros, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, Débora Arango, Sergio Trujillo, Carolina Cárdenas, Carlos Correa, Marco Ospina, Gonzalo Ariza, Rodrigo Arenas Betancourt, así como los más comprometidos y verdaderamente abocados a la causa: Ramón Barba, Josefina Albarracín, Miguel Sopó y Hena Rodríguez; otros, como Germán Arciniegas y Baldomero Sanín Cano, lo hicieron desde revistas como *Universidad* (1921-1922 y 1927-1929).

1936. *La cultura arqueológica de San Agustín*, libro de Gregorio Hernández de Alba.

1938. Exposición Etnográfica Bogotá (parte de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Llegan las esculturas de San Agustín —hoy en el Parque Nacional y calle 26—). Creación del parque arqueológico San Agustín.

1939. *Pasado y presente del indio*. Antonio García Nossa (que desde el Cauca consolida una dimensión política y cultural de los movimientos indígenas —pre-CRIC—).

1941. Fundación del Instituto Etnológico Nacional (con Gregorio Hernández de Alba y Paul Rivet —exiliado director del Museo del Hombre de París a la cabeza—).

1956. Aborígenes colombianos en la obra de Leopoldo Richter. Centro Colombo-Alemán. Exposición (no hay artistas indígenas).

1960. Tres mil años de arte en Colombia. Miami y Washington. Exposición (con participación de Gregorio Hernández de Alba en arqueología y Marta Traba, arte moderno).

1967. Luis Alberto Acuña, *Historia Extensa de Colombia*. La escultura.

1981. Antonio Caro Lopera. *Maíz*.

1983-1986. *Yuruparí*. Gloria Triana, registro audiovisual sobre fiestas, tradiciones y costumbres populares de las regiones colombianas (sesenta y seis capítulos).

1986. Descentralización del sector cultural / Salones regionales de artistas. Miradas locales y algunos nombres de productores indígenas.

1980-1990. Entrada a la escena artística de María Teresa Hincapié (1956-2008) y Delcy Morelos (Embera Katio). Morelos continúa con su producción de instalación relacionada a la tierra, la piel y el río.

1988. Lanzamiento del *Proyecto 500*, Antonio Caro Lopera.

1989. Las exposiciones Magiciens de la Terre (Francia) y la IV Bienal de la Habana recurren a temas indígenas con dos posturas opuestas, espectáculo exótico y perspectiva crítica.

1991. Constitución Política de Colombia. Capítulo II. País multiétnico y pluricultural. Se gradúa Carlos Jacanamijoy Tisoy, escuela de artes Universidad Nacional.

1992. Aniversario quinientos años del genocidio indígena. Múltiples encuentros de voces de Abya Yala. *Homenaje a Manuel Quintín Lame* de Antonio Caro Lopera.

1992. Programa CREA, una expedición por la cultura colombiana. Múltiples cultores indígenas. COLCULTURA.

1994. *Killka Wawa Inga*. Curaduría Antonio Caro (niños Ingas). Biblioteca Luís Ángel Arango.

1994. Alberto Muenala, con asistencia de Marta Rodríguez y Jorge Sanjinez, organiza el I^{er} Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de AbyaYala, La Serpiente, en el mes de diciembre de 1994 en Quito (como respuesta al Festival de Cine de los Pueblos, el cual no contaba con participación directa de representantes indígenas en su organización). Se habían ya realizado cuatro versiones en México, 1985; Río de Janeiro, 1987; Caracas, 1989, y Lima y cusco, 1992. Muenala afirmaba en una noticia de prensa de esa época que “cada video, como la serpiente —símbolo de la fertilidad y la sabiduría, sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades”, será el antecedente del Daupará.

1996-97. Creación del Ministerio de Cultura. Dirección de poblaciones (becas a estudiantes indígenas). Mayor descentralización artística y cultural. Beca Santander de Creación/Investigación a Benjamin Jacanamijoy para complementar su trabajo sobre Chumbe Inga. Creación de la escuela de Artes de la Universidad del Cauca.

1998. Salones CREA II de artes populares. (Múltiples artistas populares e indígenas, paralelo al 36 Salón Nacional de Artistas. Corferias, Bogotá).

2000. Nueva generación de artistas indígenas entra a escuelas de arte (PUJ, UN, U. Externado, U. Cauca, U. Antioquia).

2001. *Colombian Art: 3,500 years of History*, Santiago Londoño Vélez. Villegas Editores.

2009. Daupará. Festival de Cine Indígena de Colombia. (Evento anual).

2010. Publicación Biblioteca de los Pueblos Indígenas de Colombia. (Ministerio de Cultura).

2010. Lanzamiento del Proyecto de Estética Decolonial (Bogotá). MAMBO, Banco de la República, Alzate Avendaño, ASAB. (Múltiples artistas, Jacanamijoy entre ellos).

2010. Primeros artículos sobre estética-decolonial. *Revista Calle 14*. Volumen 5.

2011. Don Abel Rodriguez Muinane representa a Colombia en el Folklife Festival del Smithsonian. Washington. D. C., EE. UU. (desde ese momento se da interés en su trabajo).

2012. Primer Salón Intercultural Manuel Quintín Lame. Popayán.

2013. *Mira*. Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Exposición de cincuenta y cuatro artistas indígenas de Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú en Bello Horizonte, Brasil.

2014. *Selva Cosmopolítica*. Museo Universidad Nacional de Colombia (con Delcy Morelos, Abel Rodríguez Muinane, entre otros no indígenas).

2015. Arco (Madrid, España). Colectivo 83, artistas del Cauca. Bogotá. Benjamín Jacanamijoy finalista premio Luis Caballero.

2015. *Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture*. Washington, Nueva York. Curada por José Roca y Alejandro Martín (con participación de Abel Rodríguez Muinane, David Consuegra, Tangrama, Weidler Guerra, entre otros).

2016. HD. *Haceres Decoloniales*. ASAB. (Rosa Tisoy Tandioy, Benvenuto Chavajay, Isaac Carrillo Can). Salón Internacional Manuel Quintín Lame. MAC. Bogotá (treinta y cuatro artistas de México, Guatemala, Perú, Ecuador, Alemania, Suecia y Colombia, con artistas del Putumayo, Nariño y Cauca). 16 Salón Regional de Artistas zona (algunos nombres participando).

2017. Benjamín Jacanamijoy presenta su nueva edición del libro *El Chumbe Inga: una forma artística de percepción del mundo*.

2018. EILA v. Exposición. *Soberanía Visual*. PUJ. (Cornelio Campos, Jeisson Castillo, Tirsa Chindoy, Benjamín Jacanamijoy Tisoy, José Luis Cote, taita Domingo Cuantindioy, Benvenuto Chavajay, Brus Rubio Churay, Mojage Guiju —Abel Rodríguez Muinane—, Colección Tropenbos, María Paula Ramírez, Rosa Tisoy Tandioy, Carlos Uribe, Daniel Esteban Vacca Sepúlveda, Dioscorides Pérez, Fernando Urbina Rangel, Juan Obando).

2018. *El origen de la noche*. Museo Universidad Nacional de Colombia. (Claudia Andujar, Gisela Motta y Leandro Lima con catorce chamanes Yanomami del Amazonas; Diana Rico y Richard Décaillet en diálogo con Fisi Andoque, mayor tradicional de Araracuara, Amazonas; Reynaldo Giagrekudo, mayor Huitoto de Chorrera, Amazonas; Reynel Ortega, Hee Gu Barasano del río Pira Paraná en el Vaupés).

2017-2018. Premio Nacional de Crítica y Ensayo sobre Arte. *Soberanía Visual* en Abya-Yala. (Sobre la obra de Rosa Tisoy Tandioy, Benvenuto Chavajay, Benjamín Jacanamijoy, Mama Pastora Cuantindioy).

2019. *Conjuro de ríos*. Museo Universidad Nacional de Colombia. (Sheroanawe Hakihiiwe y otros artistas).

2020. *Imagen Regional*. Curaduría de Edinson Quiñones Falla. Salón Intercultural Manuel Quintín Lame. Universidad de los Andes, Bogotá. Entre otros artistas participando en las dos exhibiciones encontramos: Aida Lorena Jamioy Chicunque, Aimena Urue Juzidae, Aldibey Talaga, Alexandra McNichols Torroledo, Ana Lucía Tumul, Antonio Pichilla, Benjamín Jacanamijoy, Benvenuto Chabajay, Brayan Orozco Valencia, Carlos

Jacanamijoy, Carola Grahñ, Colectivo Hilando Paz (NASA), Duina Rodríguez, Eduardo Soriano, Edwin Lluco, Eider Yangana, Eladio Panchoaga, Entes, Euclides Piamba, Eusebio Siosi, Eyder Fabio Calambas Troches, Fernando Poyon, Guache, Isidoro Jacanamijoy, Jennifer Phuyu Una Avila Jordan, Jesús Naché Correa, Jesús Fernández, Joar Nango, Jorge Panchoaga, Julieth Morales, Lena Mucha, Lorenzo Tunubalá Hurtado, Manuel Muelas, Marcela Vargas, Mauricio Kucxhiba Castro, Milko Torres, Nelson Morales, Néstor Jacanaminjoy, Noé Martínez, Pablo Tatay, Pesimo, Rosa Tisoy, Samuel Tituaña, Sandra Monterroso, Silvia Jembuel Misak, Wilder Espinoza, Yuddy Pastás y Leonardo Fabio Amador Pérez.

2021. Salón Intercultural Internacional de Arte Indígena Manuel Quintín Lame: Enmingar para avanzar, desde el 26 de mayo al 31 de mayo 2021. Universidad Autónoma Indígena Intercultural (UAIIN) y CRIC. Popayán, Cauca.

2022. Premio Salón Nacional UDEA. Decolonialidades. Premio a Estefanía García Pineda (del colectivo Mingas de Prácticas Decoloniales), con Norelly Jiménez (Wayuu). *Still to be named/Aún por nombrar* en PS122, curada por Paola Peña, con participación de Mingas Prácticas De-coloniales (Emiliano Çxayu'çe y Edison Quiñones Falla, Nasa; Estefanía García Pineda, Caribe; Miller Muñoz, Cauca; taita Lorenzo Tunubalá Hurtado Mørøpik Misak, Phuyu Uma; Jenniffer Ávila Jordan, y Isua Pørøpik, Eyder Calambás Tróchez, Misak.

El reciente desmontaje (tumbada) de monumentos históricos de los colonizadores europeos, por parte de jóvenes de comunidades indígenas (los Mizak en particular) en Colombia, en Popayán, Cali y Bogotá, no solo constituye un símbolo de reivindicación social, política e histórica de largo aliento deseado por las comunidades originarias, afrodescendientes y pueblos subalternos. Estas acciones están en el centro del proceso de educación y una revalorización crítica del concepto de historia, la historia del arte y la cultura en Colombia y el mundo occidental, es decir, procesos de *memoria viva*. Las acciones, aunque polémicas, de tipo iconoclasta buscan abrir otras categorías interpretativas. Se despertó un debate acerca de cómo el arte tiene una responsabilidad en la construcción de la memoria histórica y su presencia en los espacios públicos. Estos actos tienen la posibilidad de abrir un horizonte de diálogo intercultural, para reescribir una historia más incluyente y democrática, que construya no sobre su ruina, sino sobre su renacimiento.

Para terminar, esta nota del libro de Uricoechea Rodríguez (1854):

nuestra instruccion i el Indio investigaciones rivales de aquellas que son el mayor honor de los pueblos clásicos de la antigua Europa!

Conténtome solo con añadir mi deseo de que pueda esta cortísima é imperfecta noticia de las Antigüedades de nuestro suelo patrio, producir algun efecto entre mis compatriotas. ¡Ojalá despierte el gusto por la arqueología patria; pues de ningun modo mejor veria yo coronado mi pequeño escrito que si en lo sucesivo hubiese producciones arqueológicas de nuestro país, dignas del objeto de que tratan i de sus autores. Séanme estas páginas un ameno precursor en mi país, puedan ellas allanar un tanto el camino que pienso seguir, i mas que voluntario dedicaré mis fuerzas, mi vida, al objeto mas honroso i que mas anhelo; al estudio de mi patria.

Figura 110. Ezequiel Uricoechea Rodríguez en su libro *Memorias sobre las antigüedades neogranadinas*. Berlín, 1854, p. 54.

Conténtome solo con añadir mi deseo de que pueda esta cortísima é imperfecta noticia de la Antigüedades de nuestro suelo patrio, producir algún efecto entre mis compatriotas. ¡Ojalá despierte el gusto por la arqueología patria; pue de ningún modo mejor vería yo coronado mi pequeño escrito que si enlo sucesivo hubiese producciones arqueológicas de nuestro país, dignas del objeto de que tratan i de sus autores. Séanme esta páginas un ameno precursor en mi país, puedan ellas allanar un tanto el camino que pienso seguir, i mas que voluntario dedicaré mis fuerzas, mi vida, al objeto mas honroso i que mas anhelo; al estudio de mi patria. [Errores ortográficos de la fuente]

II. Bocetos cronológicos y documentales.* Por Miguel Rocha-Vivas

La irrupción y el afianzamiento de las literaturas indígenas en Colombia son relativamente recientes, pues tuvo que surgir una generación de poetas y narradores originarios en la última década del siglo xx, para que se hicieran especialmente visibles las artes ancestrales verbales, recurrente, pero no exclusivamente orales. Su transvase comenzó siglos atrás, como un violento fenómeno de imposición de la cultura y las letras hegemónicas. Los procesos de recolección y fijación fonética de las tradiciones mítico-literarias indígenas no fueron constantes durante la Colonia y el primer siglo de la República, mientras que en el siglo xx los textos son prácticamente inabarcables. Obras como las de Brisco —Antonio J. López—, novelista wayuu, y Alberto Juajibioy Chindoy, recopilador, lingüista y narrador camëntsa, anticipan, preceden y de cierta forma preparan el camino a los futuros escritores indígenas, cuyas publicaciones tenderán a traducirse y producirse en sus lenguas indígenas a partir de la primera década del siglo xxi.

Los pasados y presentes procesos de las literaturas indígenas en el país están estrechamente ligados con los movimientos políticos y culturales a nivel continental. En el estado actual de las investigaciones, puede sugerirse que 1992 fue el año clave del inicio de la “visibilización” —no del surgimiento— de las literaturas indígenas en Colombia. Así lo demuestran las publicaciones de Berichá, Miguel Ángel López —Vito Apüshana— y Vicenta María Siosi y la latente presencia de los poemas dispersos de Fredy Chikangana —Wiñay Mallki—. Para ese entonces puede notarse un paulatino paso de lo etnoliterario a lo oraliterario. El *oraliterario* no es un periodo o actitud que suceda cronológicamente al etnoliterario, pues aún hoy en día algunas de sus características convergen y permanecen. Sin embargo, parte de lo que caracteriza al periodo oraliterario en Colombia es justamente que algunos escritores y escritoras de origen indígena comienzan a publicar sus obras, marcadamente

* Versión resumida y revisada de una cronología continental preparada por Miguel Rocha-Vivas para la Biblioteca Indígena del Ministerio de Cultura, como anexo de *Palabras mayores, palabras vivas, tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia* (Taurus, 2010) y para las ediciones de Pütchi biyá uai, antología multilingüe de las literaturas indígenas en Colombia, 2 volúmenes, Libro al Viento (2010) y Biblioteca Básica de Cultura Colombiana (Biblioteca Nacional, 2017).

La presente cronología ha sido elaborada a partir de datos publicados física y virtualmente, en muchos casos por los propios escritores indígenas con motivo de sus participaciones en publicaciones y festivales. En términos generales me he basado en las fechas de las primeras ediciones publicadas.

Otros datos me han sido confiados por los escritores y las escritoras. Los datos están organizados por años, no por meses.

literarias y oralitegráficas, con independencia de contextos y colaboraciones antropológicas, así como con un notorio autoreconocimiento de las grafías y oralidades comunitarias. El periodo etnoliterario posee entre sus características la del abierto interés por recolectar textos mítico-rituales con fines “etno-científicos”. Incluso en el caso de que el recolector haya sido un nativo, como M. J. Roberto u otros tantos etnoliteratos indígenas, la validación se siguió dando desde Europa y en los círculos científicos fundados por los europeos en el país. Así, el llamado *rescate de las tradiciones orales* es, desde la perspectiva etnográfica y etnolingüística, el resultado del estudio sobre el pensamiento y las lenguas de las comunidades originarias. En el caso de otras instituciones extranjeras, como el ILV, la recolección fue la plataforma para realizar una evangelización más a fondo y traducir la Biblia a las lenguas nativas.

Durante el periodo etnoliterario, los indígenas son tomados con frecuencia como informantes y aun en el caso de que ellos mismos escriban, los criterios de edición y los propósitos de difusión son manejados por personas e instituciones foráneas. Las excepciones se producen cuando los trabajos históricos, lingüísticos y antropológicos son reorientados desde y hacia las comunidades, como en las obras de colaboración de Cristina Echavarría entre los Wiwa y Luis Guillermo Vasco entre los Misak-guambianos. Otro es el interesante caso de escritores como Fernando Urbina y Hugo Niño, quienes se han inspirado en las tradiciones mítico-literarias para producir una suerte de literatura indígena desde “afuera”.

La antropología ha continuado su rumbo disciplinar. Entretanto, la escritura en perspectiva etnográfica y etnolingüística ha encontrado un rumbo aparte en la escritura literaria de los autores en lenguas indígenas. Como de cierta forma ya lo anunciaba en los setenta Ramón Paz Ipuana, escritor wayuu del lado venezolano, la literatura indígena cobra cada vez más importancia por su rol en el ejercicio del diálogo intercultural; también en los proyectos de diálogo intracultural, como lo demuestran los procesos y publicaciones en misak-guambiano de la escritora Bárbara Muelas Hurtado. Inter o intraculturales, se trata de procesos de diálogo no despojados de contradicciones. No obstante, al tiempo es importante destacar las nuevas y creativas dimensiones de la comunicación, generadas por la irrupción de las literaturas indígenas a nivel continental. Para muchos escritores originarios el ejercicio pasa por dejar de lado la pasividad del informante, asumiendo por decisión propia la escritura literaria, articulando sus oralitegrafías (confluencias textuales entre oralidad, escritura alfabética y grafías propias) y eligiendo desde adentro qué contar y qué no contar, cómo decirlo y cómo no decirlo, aunque sea en verbo ajeno, según

Fredy Chikangana, o en tanto resultado de un contrabando de sueños como también escribía, en 1992, Miguel Ángel López.

La irrupción, la construcción y el afianzamiento de las literaturas indígenas en Colombia no es un fenómeno multicultural aislado. En tal sentido, una manera de introducirse a su comprensión y disfrute consiste en esbozar una visión comparativa continental, inevitablemente incompleta debido a la gran cantidad de materiales publicados, inéditos o simplemente de baja circulación. La Constitución de 1991 que declara a Colombia como un país pluriétnico y multicultural, el polémico quinto centenario, las declaraciones internacionales sobre los derechos de los pueblos indígenas —OIT, ONU—, las expectativas por el final del siglo xx y el comienzo de un nuevo milenio, son solo algunos de los eventos y fuerzas que han contribuido a que nuestra época sea testigo de un ligero cambio de actitud basado en un acercamiento entre expresiones, antes que en una interculturalidad plenamente dicha y vivida. Es de mencionar que los escritores indígenas nacidos en Estados Unidos, México, Guatemala, Venezuela, Colombia, Perú y Chile, entre otros países del continente, han sido algunos de los más influyentes, de los más activos en lo que en Centro y Norteamérica ya se llama: *el despertar y renacimiento de la nueva palabra*.

Periodo enoliterario

1890

Yurupary —*Leggenda dell' Jurupary*—. Probable recolección de Maximiano José Roberto y versión de Ermanno Stradelli.

El *Yurupary* es uno de los hitos inaugurales del periodo etnoliterario en el área de frontera entre Brasil y Colombia. Es uno de los más célebres textos que compendian tradiciones mítico-literarias, pues al tiempo que posee como trasfondo una actitud y técnica que se prolonga hasta nuestros días —la escritura en perspectiva etnográfica—, anticipa lo que sería en futuro trabajo de los los escritores indígenas. Estamos hablando sobre el *Yurupary*, manuscrito de Max J. Roberto y E. Stradelli, pues por *yurupary* también se conocen múltiples ciclos mítico-rituales profundamente complejos, que hoy en día se transmiten y actualizan en numerosas comunidades indígenas del Vaupés, en lo que respecta al lado colombiano. Los *yurupary* poseen un marcado carácter masculino iniciático y suelen conservar su vitalidad oral-ceremonial. En cambio, lo que conocemos como *Yurupary* suele ser resultado de múltiples versiones transcritas —M. J. Roberto y Stradelli / Reichel-Dolmatoff / A. Guzmán y A. J. James...—, usualmente de procedencia Tukano y Arawak.

El llamado “*Popol Vuh* suramericano”, el supuesto “origen de la literatura colombiana”, es una de las más famosas tradiciones mítico-rituales transcritas y reelaboradas literariamente. El *Yurupary* al parecer fue recogido y escrito en lengua nativa por un investigador de origen indígena, Maximiano José Roberto, y publicado posteriormente con los retoques literarios de un viajero y escritor italiano: el conde Ermanno Stradelli. Maximiano, mestizo brasileño descendiente de indígenas Manaos, por parte de padre, y de los Tariana, por línea materna, hablaba el ñengatú, una lengua general de la zona de frontera colombo-brasileña. Según Luís da Câmara Cascudo (1936), Max J. Roberto fue “colector apasionado de centenares de leyendas maravillosas y seguras como documentación etnológica”. Tal apreciación define precisamente la actitud y el enfoque etnoliterario, pues las tradiciones se recogían principalmente para nutrir los estudios antropológicos. Todo indica que M. J. Roberto recogió y escribió diversos fragmentos del *Yurupary* en ñengatú y que se los “fue entregando” a Stradelli, quien los habría traducido, reorganizado, retocado y publicado por completo en el *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana* con el nombre de *Leggenda dell’ Jurupary*. Buena parte de las secuencias míticas están asociadas con lugares ubicados actualmente en Colombia.

1909

Theodor Koch-Grünberg, *Dos años entre los indios, viajes por el noroeste brasileño 1903/1905*.

1921/1923

Konrad Theodor Preuss, *Religión y mitología de los uitoto*.

Koch-Grünberg y Preuss fueron los típicos etnógrafos que recogieron narrativas y canciones para ampliar sus estudios antropológicos.

1922

Manuel Quintín Lame, “Defensa de los resguardos” —oficio del 17 de enero de 1922—.

Manuel Quintín Lame, líder Nasa del Cauca, no fue un literato, pero sí uno de los primeros y más prolíficos escritores indígenas en Colombia. Muchos de sus escritos, especialmente sus cartas, dan continuidad a los documentos de línea legalista que se usaron durante la colonia para elevar reclamos y peticiones ante la Corona española. Además de la *Nueva corónica y buen gobierno*,

escrita por Guamán Poma a comienzos del siglo xvii, las cartas *relación* de Titu Cusi Yupanqui son notables como versiones nativas de los hechos de la invasión española en el área extensa andina.

1924

José Eustasio Rivera, *La vorágine*.

La vorágine de Rivera es una de las pocas novelas en las que se incluyen algunas voces indígenas en medio del holocausto de las caucherías.

1926

Konrad Theodor Preuss, *Visita a los kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*, partes i y ii.

Las investigaciones completas de Preuss entre los Kogui y los Uitoto, en las que incluye numerosos textos mítico-rituales, se publican en Colombia en 1993 y 1994, respectivamente.

1927

Manuel Quintín Lame: *El derecho de la mujer indígena* —coautoría—.

Los escritos de Quintín Lame seguirán sin ser publicados en las siguientes décadas del siglo xx.

1928

Henri Rocherau, Algunos vestigios de las mitologías andinas entre las tribus de los tunebos en *Boletín de historia y antigüedades*, Bogotá.

Mientras Henri Rocherau, padre eudista, procura obtener vestigios e historias entre los Uwa —Tunebos—, a quienes consideraba gente sin ningún arte, Walter Krickeberg publica en alemán *Märchen der azteken und inkaperuaner, maya und muisca* —*Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*—, una de las primeras antologías y estudios sobre mitologías provenientes de algunas de las más célebres culturas prehispánicas en América.

1934

Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo*.

Zalamea Borda recrea en su novela algunas voces wayuu.

1939

Manuel Quintín Lame, *En defensa de mi raza —Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas—*.

Una obra clave de la llamada *resistencia indígena*. *Los pensamientos del indio...* fueron escritos en un lenguaje teofilosófico que se inscribe parcialmente en la línea de las antiguas crónicas y cartas andinas de denuncia. No es esta una obra literaria, pero por su trascendencia debe ser tenida en cuenta, aunque fue publicada en 1971.

1940

Jorge Artel, *Tambores en la noche*.

Artel, poeta afrodescendiente, dedica algunos versos a su origen mestizo de raíz indígena en el libro: *Sinú, riberas del asombro silencioso*.

1949

Gregorio Hernández de Alba y Francisco Tumiña, *Nuestra gente, namuy misag: tierras, costumbres y creencias de los indios guambianos*.

En esta obra de colaboración antropológica, Hernández de Alba incluye algunos dibujos de Tumiña, exagera al compararlo con Guamán Poma.

1952

Nacen los tres poetas que más influirán en la primera gran generación de escritores indígenas en Colombia, a finales del siglo xx: se trata de Jorge Cocom Pech, maya yucateco de México; Humberto Ak'abal, maya k'iché de Guatemala, y Elicura Chihuailaf, mapuche de Chile.

1955

En mayo, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel fundan la *Revista Mito*, un hito generacional en la literatura colombiana. Hasta entonces en Colombia lo indígena figura a lo sumo como tema. En el país nadie parece contemplar la posibilidad del surgimiento de escritores indígenas y menos aún su futura producción de textos literarios en lenguas nativas.

1956

Briscol —Antonio Joaquín López—, *Los dolores de una raza, novela histórica de la vida real contemporánea del indio guajiro*.

En Maracaibo, Venezuela, se publica en 1956 *Los dolores de una raza*, considerada hasta el presente como la primera novela de un escritor indígena nacido en Colombia. Brisco, escritor wayuu —mestizo señalan algunos—, parece haber escrito la novela mucho antes, tal vez en o desde 1936, mientras que otros autores señalan su primera publicación en 1957 o 1958. La literatura wayuu se caracteriza, entre otros rasgos, por su doble vinculación colombiano-venezolana. Las actuales fronteras ceden ante la fuerte identidad ancestral de los Wayuu. Brisco narra sobre las guerras internas entre clanes, el tráfico hacia Venezuela de los sobrevivientes, la “esclavitud” de los Wayuu, las migraciones hacia la Media y Baja Guajira, el retorno a la Alta Guajira y la rebeldía y atracción del Wayuu hacia los Alijuna —quienes no son Wayuu—.

1962

Alberto Juajibioy Chindoy, *Breve estudio preliminar del grupo aborigen de Sibundoy y su lengua kamsá en el sur de Colombia*, *Boletín del Instituto de Antropología*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Comienzan las publicaciones científico-literarias de Alberto Juajibioy Chindoy, escritor camëntsá que cumplió un rol clave en el paulatino paso a la etnoliteratura propia, una de las bases de la actual literatura indígena. taita Alberto recogía narraciones tradicionales y las reelaboraba en un lenguaje etnoliterario en el que imbricaba nombres y denominaciones científicas.

Alberto Lleras Camargo, presidente de Colombia, firma un convenio con el polémico Instituto Lingüístico de Verano —ILV International—. Los trabajos lingüísticos y misionales del ILV generaron un enorme caudal de textos en español y en lenguas nativas. Algunos textos se destacan por su carácter

mítico-literario. Los funcionarios del ILV estaban especialmente interesados en la publicación y uso de la Biblia en numerosas lenguas nativas de Colombia y el mundo.

Glicerio Tomás Pana, escritor wayuu, publica en Venezuela “El sueño de Mara”, cuento que pertenece al libro inédito *Suru nain umakar*.

1963

Teresa Arango Bueno, *Pre-Colombia, introducción al estudio de los aborígenes*.

1964

María de Betania, *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus suramericanas*, Madrid.

La hermana María de Betania realizó otra de las antologías pioneras. La suya incluyó materiales de grupos en Colombia como los Uwa, conocidos entonces como Tunebos.

1965

Jorge Zalamea Borda, *La poesía ignorada y olvidada*.

Zalamea abre su libro con una conclusión: “en poesía no existen pueblos sub-desarrollados”. Esta peculiar antología y estudio está concebida como un viaje o “excursión desordenada”. Zalamea se ocupa de muchos textos que en ese entonces estaban fuera de los cánones literarios. Entre los aportes indígenas revisa la poesía azteca, maya, quechua y algunos textos aún más ignorados como los Kofán. También tiene en cuenta a los Wayuu, a los Uitoto y los Kuna Tule, cuya fuente fue el poeta Ernesto Cardenal, quien publica en *El Tiempo* de Bogotá: “Diversos artículos sobre las literaturas de los huitotos y los cunas”. Con *La poesía ignorada y olvidada*, un título tan sugestivo, Zalamea gana en 1965 el Premio de ensayo de la Casa de las Américas de Cuba.

Alberto Juajibioy Chindoy, «Los ritos funerarios de los aborígenes kamsá de Sibundoy», *Boletín del Instituto de Antropología*, Medellín, Universidad de Antioquia.

1966

Ernesto Cardenal y Jorge Montoya Toro, *Literatura indígena americana, antología*, Medellín.

Cardenal, reconocido poeta nicaragüense, y Montoya Toro, poeta colombiano y director de la revista y de la emisora de la Universidad de Antioquia, concibieron esta antología continental en la que se seleccionan textos de algunas comunidades originarias de Colombia, como los Uitoto, los Wayuu, los Tariana, los Nasa, los Gunadule.

1967

Alberto Juajibioy Chindoy, "Cuento de un matrimonio de los aborígenes Kamsá de Sibundoy", *Boletín del Instituto de Antropología*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Con los aportes de Cardenal, Montoya Toro y Juajibioy Chindoy, la Universidad de Antioquia se constituye en uno de los epicentros de la literatura indígena en Colombia.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*.

Estudios como los de Juan Moreno Blanco y Víctor Bravo Mendoza permiten reconocer y sugerir la influencia wayuu en algunos aspectos y pasajes de la narrativa garciamarquiana, incluyendo su obra cumbre *Cien años de soledad*.

1968

Glicerio Tomás Pana, "El guajiro arrepentido".

Uno de los cuentos de Pana, escritor wayuu nacido en Colombia, contemporáneo de la generación de los grandes cuentistas wayuu del lado venezolano: Ramón Paz Ipuana y Miguel Ángel Jusayú.

Alberto Juajibioy Chindoy, "Aves migratorias".

1971

Manuel Quintín Lame Chantre, *En defensa de mi raza*.

Primera edición conocida de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*.

1972

Ramón Paz Ipuana, *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*.

Esta obra puede considerarse como una de las primeras y más importantes colecciones de leyendas y cuentos compilados y publicados por un escritor wayuu. Paz Ipuana, nacido del lado venezolano, escribió una especie de “Popol Vuh wayuu”. Su lenguaje es muy elaborado, a veces recargado. Las narraciones provienen de fuentes orales de ambos lados de la frontera.

Buswara Cobaría, *Uwa canori yacaro, cuentos y descripciones en tunebo*, ILV.

Sthepen Levinsonh, *Los dos huérfanos y las culebras fueiteadoras, cuentos en Inga y en castellano*, ILV.

Lázaro Mojomboy, *Chayajsamudosi canchi uranigmanda, sug ñujpacunamanda-cunapa Parlohua —cuentos de los antiguos en Inga—*, ILV.

En las publicaciones del ILV, frecuentemente cartillas bilingües, los relatos tradicionales se usaban, entre otros propósitos, para el estudio de las lenguas indígenas. Y en esas lenguas se procedía a traducir la Biblia. Las anteriores son apenas tres muestras —una Uwa y dos Inga— de las múltiples publicaciones del ILV que contaron con la colaboración de funcionarios extranjeros e informantes-coautores nativos.

1973

Alberto Juajibioy Chindoy y Álvaro Wheeler, *Bosquejo etnolingüístico del grupo kamsá de Sibundoy, Putumayo, Colombia*.

En el *Bosquejo etnolingüístico*, típica obra de colaboración, los relatos recogidos por Juajibioy Chindoy se ponen al servicio del estudio de la lengua de los camëntsá por parte del ILV.

Fray Javier Montoya Sánchez, *Antología de creencias, mitos, teogonías, cosmogonías, leyendas y tradiciones de algunos grupos aborígenes colombianos*.

Hasta donde conocemos, esta parece ser la primera antología, o una de las primeras, de tradiciones mítico-literarias que se enfoca exclusivamente en Colombia indígena.

1974

Folclor indígena de Colombia, tomo 1, Ministerio de Gobierno, ILV.

Otra de las antologías pioneras en concentrarse en los relatos de las comunidades indígenas en Colombia. Es un primer tomo multilingüe que contiene diversas narraciones recogidas como parte de los trabajos misionales del ILV. Las narraciones del conjunto son llamadas: *folclor indígena*.

1975

Aparece en *Jüküjaláirrua waiú/Relatos guajiros* la primera versión conocida de “Ni era vaca ni era caballo”, cuento contemporáneo clave escrito por Miguel Ángel Jusayú, escritor wayuu.

1975-1976

Alberto Juajibioy Chindoy, escritor camëntsá, es uno de los primeros escritores indígenas que recibe la Beca Guggenheim —décadas más tarde la ganará Humberto Ak’abal, poeta maya k’iché—. taita Alberto se traslada a la Universidad de Texas en Estados Unidos.

1976

Folclor indígena de Colombia, tomo 2.

La segunda parte de la antología de textos recogidos por los informantes e investigadores del Instituto Lingüístico de Verano.

Hugo Niño, *Primitivos relatos contados otra vez*.

Con este libro, próximo al género de relatos tradicionales reelaborados literariamente por un escritor que no es originario de una comunidad indígena, Hugo Niño gana en 1976 el Premio Casa de las Américas de Cuba.

Hugo Niño, *Literatura de Colombia aborigen, en pos de la palabra*.

La muestra o antología *sui generis* coordinada por Hugo Niño, cuenta con el aporte de diversos investigadores y etnógrafos que habían recogido narrativas en diversas comunidades indígenas a lo largo y ancho de Colombia. Los colaboradores son Jon Landaburu, Roberto Pineda, Francisco Ortiz, Fernando Urbina, Milciades Chaves, Martín von Hildebrand, Rodrigo Ibáñez, Segundo Bernal Villa y Luis Guillermo Vasco, quien, en un gesto de reconocimiento al narrador original, afirma que Clemente Nengarabe Siagama: “es el verdadero ‘responsable’ de los relatos chamí aparecidos en este volumen”. Niño incluye algunos mitos muisca publicados y anotados en la obra de Walter Krickeberg. Nina S. de Friedemann presenta en este mismo libro: “literatura de negros”, una selección de textos provenientes de los litorales Pacífico y Atlántico, así como del Archipiélago de San Andrés y Providencia.

Dejando a un lado las denominaciones de folclor, creencias y leyendas, Hugo Niño habla abiertamente de literatura mitológica. Lo aborigen representa en esta obra tanto lo indígena como lo afrodescendiente.

Entre 1978 y 1980 Rafael Ariza Londoño y el Karéka Kánaratákesha preparan *Ensayo gramatical de la lengua tuneba-tegría*, Universidad de Pamplona. Las obras de colaboración entre chamanes y escritores alcanzarán niveles literarios insospechados en biografías como *Alce negro habla* de Jonh Neihardt y en compilaciones narrativas como la que se publica años más tarde en Colombia con el título *Zrōarā neburā*, obra de Floresmiro Dogiramá y Mauricio Pardo.

Vicencio Torres Márquez, *Los indígenas arhuacos y “la vida de la civilización”*.

Vicencio Torres Márquez fue uno de los primeros escritores indígenas de la tradicional Sierra Nevada. Esta obra sigue la línea de las cartas de denuncia que se apoyan en una visión propia sobre el impacto de la colonización.

La voz de Cavasi, publicación realizada en Corocito, Vichada, presenta *El pensar guahibo 1*, en junio, y *El pensar guahibo 2*, en diciembre. En estas páginas aparecen textos poéticos de los siguientes poetas orales —seguramente todos de origen sikuani (guahibo), aunque no hay referencias precisas sobre los autores—: Luis Tito Pónare, Juan Zelzo Chipiaje, Luis Pablo Pónare, Raúl García Pónare, Luis Tito Pónare, Vicente Rodríguez, Pablo Yanave, Vicente

Rodríguez, Luis Alberto Quintero Sosa y Marcelino Sosa. Son de destacar los textos de Raúl García Pónare y Marcelino Sosa.

1979

Iku zä ga'känamu máikänu kuentu ni, Tres cuentos en la lengua arhuaca y en español, ILV.

Ernesto Cardenal, *Antología de poesía primitiva*.

Una de las mejores y más inspiradoras antologías de poesía ancestral. Es una obra de mirada planetaria que incluye muestras de algunas comunidades indígenas en Colombia: Kogui, Nasa —Paez—, Uitoto, Sikuani —Guahibo—, Kuna Tule —Cuna del lado panameño—, Wayuu —Guajiro—, Uwa —Tunebo—.

Michel Perrin publica en Caracas *Sukwaitpa wayuu: los guajiros, la palabra y el vivir*.

1980

Héctor Orjuela, *Poesía de la América indígena, náhuatl, maya, quechua*.

Una pequeña antología de carácter continental publicada en Bogotá por uno de los estudiosos del Yurupary. Sigue la línea de estudio sobre las grandes culturas prehispánicas, línea que posee un hito en la selección y estudio que Walter Krickeberg publicó en 1928 y cuya traducción al español es *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*.

Michel Perrin, *El camino de los indios muertos, mitos y símbolos guajiros*.

Perrin, quien fue estudiante de Claude Levi-Strauss, incluye en su obra valiosísimos mitos que recogió entre los Wayuu.

1982

Francisco Ortiz, *Literatura oral Sikuani*.

Una recopilación clave de relatos indígenas de los Sikuani o Guahibo. Ortiz colaboró con Johannes Wilbert y Karin Simoneau en la monumental colección: *Folk literature of South American Indians*.

Fernando Urbina, *Mitología amazónica: cuatro mitos de los murui-muinanes*.

En octubre Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura.

Briscol, uno de los primeros novelistas indígenas en Colombia, parece haber conducido a un grupo de trabajadores wayuu a Aracataca, para que trabajaran en las bananeras. Cuentan que los condujo movido por un sueño y que los sacó de allí también por el anuncio de un sueño, justo un par de días antes de la masacre de las bananeras en 1928. Gabriel García Márquez creció en la casa de sus abuelos maternos en Aracataca. Allí tenían servidumbre wayuu. El nobel de Literatura confiesa que: “vivía al nivel de los indios, y ellos me contaban historias y me metían supersticiones”. Es un hecho que evoca en parte la infancia de José María Arguedas, uno de los grandes escritores peruanos de formación quechua.

1983

Primer poema de Bárbara Muelas Hurtado. El poema, musicalizado por su hermano, termina por convertirse en el himno misak-guambiano.

Ramiro Larreal, *Hermano mestizo*.

Se publica en Caracas la segunda novela conocida de un escritor wayuu. La novela, inconclusa, cuenta con notas explicativas de Manuel Larreal.

Héctor Orjuela, *Yurupary, mito, leyenda y epopeya del Vaupés*.

Orjuela publica con el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá su primera versión y estudio sobre el *Yurupary*. En 1993 publicará un nuevo estudio.

1984

Miguel Ángel Jusayú, “Ni era vaca ni era caballo”.

“Ni era vaca ni era caballo”, aunque se publica por vez primera en *Relatos Guajiros* (1975), esta es su primera versión ilustrada y publicada como cuento independiente. “Ni era vaca ni era caballo” es un cuento bisagra entre la etnoliteratura propia y la literatura indígena como tal. Puede ser considerado uno de los primeros cuentos de la literatura indígena contemporánea en Colombia y Venezuela. Es un cuento de la propia inventiva de Jusayú y al parecer contiene algunos aspectos de su vida y ha sido traducido al inglés,

danés, noruego, sueco... Miguel Ángel Jusayú, escritor y lingüista wayuu, recogió y reelaboró numerosas narrativas tradicionales.

Floresmiro Dogiramá y Mauricio Pardo, *Zrōarā neburā, historia de los antiguos, literatura oral emberá*.

Un clásico de los trabajos de colaboración antropológica. Una obra en la cual lo etnoliterario tiende a convertirse en oraliterario. El colaborador indígena pasa de ser informante y recopilador a coautor.

1985

Francisco Javier Salazar y María Sarmiento, *Etnohistoria y etnografía uwa: el control ecológico vertical, nexo entre su pasado y su presente*.

De esta tesis en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia proviene un gran ciclo mítico, una versión sin título sobre la historia del origen de los Uwa, que he titulado provisionalmente: *Rurcocá-Busaná*. Un par de años antes Helena Pradilla Rueda recogió una versión similar para su tesis de grado en Antropología. Estas versiones, más los trabajos de Ann Osborn, constituyen buena parte del principal *corpus* disponible de la actual oraliteratura uwa.

1986

Miguel Ángel Jusayú, *Achi'kí, relatos guajiros*.

En este libro, Miguel Ángel Jusayú presenta en versión bilingüe algunos de sus principales cuentos o relatos wayuu. Es una obra clave en la oraliteratura wayuu.

Johanes Wilbert y Karin Simoneau —editores—, *Folk literature of the Guajiro Indians*. Simultáneamente al trabajo independiente de los escritores wayuu, se publican recopilaciones en inglés como esta.

Miguel Ángel Jusayú, *Taku'jala*.

1987

Alberto Juajibioy Chindoy “Cuentos y leyendas del grupo étnico kamsá” en *Relatos y leyendas orales —kamsa-embera-chami—*.

Esta es una obra que Alberto Juajibioy publica fuera de un contexto etnolingüístico. “Cuentos y leyendas del grupo étnico kamsá” lo define como un autor de etnoliteratura propia, pues, aunque ya es un escritor indígena con un estilo definido, no abandona su perspectiva autoetnográfica. Este trabajo es parte de los resultados de la Beca Guggenheim que recibió en 1975 y que en 1976 se plasmó en *Cuentos y leyendas del grupo étnico kamsá de Sibundoy, Putumayo*, trabajo asesorado por Joel Sherzer.

1988

Misael Aranda, Bárbara Muelas, Abelino Dagua Hurtado y Luis Guillermo Vasco: *Korosraikwam isukun*. Una de las obras en lengua nativa y en español que publica el Comité de Historia del Cabildo del Pueblo Guambiano.

Poesía indígena de América. Esta antología publicada en Bogotá sigue la línea de la *Antología de poesía primitiva* de Ernesto Cardenal y cuenta con una introducción de Guillermo Alberto Arévalo.

1989

Alberto Juajibioy Chindoy, *Relatos ancestrales del folclor camëntsá*.

Esta es la primera gran obra completamente independiente que Alberto Juajibioy Chindoy publica en vida. Mantiene la idea del ILV de referirse a los relatos ancestrales como *folclor indígena*.

Marc Chapin: *Pab igala, kuna, los pueblos indios en sus mitos*.

Chapin recogió parte de este gran ciclo mítico-literario del lado panameño. Independientemente de las actuales fronteras, los Kuna Tule son un solo pueblo que habita en su territorio ancestral ubicado entre Colombia y Panamá.

Francelina Muchavisoy, escritora Inga, publica el poema *Pingaysitu* y el artículo “Lo que somos los Inganos”. Glicerio Tomás Pana Uliana –Uriana–, escritor wayuu, presenta su cuento “Chechón la soñadora”.

1990

Grupo artesanal kom rnarwa, Jeremías Torres –textos–, Luis Guillermo Vasco –asesor–: *Dugunawin, el padre de la cestería*.

Una cartilla Iku con un relato de origen en el estilo que prima en numerosos planes de vida escritos en las comunidades indígenas.

1991

José Chasoy de Sijindioy, Ñugpata sachucu causagcunamanda parlocuna —*Cuentos de animales selváticos*—. Una publicación Inga del ILV, cuyos proyectos entran en su última década.

Abelino Dagua Hurtado, Misael Aranda y Luis Guillermo Vasco, *Sembrar y vivir en nuestra tierra*.

En una línea muy diferente a la del ILV, continúan las obras de colaboración entre el antropólogo Luis Guillermo Vasco, Misael Aranda y Abelino Dagua, historiadores misak-guambianos. Se trata de publicaciones especialmente orientadas hacia la propia comunidad.

Primera versión del Festival de Poesía de Medellín, un espacio en el que se convocan permanentemente a los poetas —y poetas orales— de las naciones indígenas del continente y el mundo.

Johannes Wilbert y Karin Simoneau —editores—, *Folk literature of the Cuiva Indians*. La UCLA —Universidad de California, Los Ángeles— continúa publicando su monumental proyecto sobre la “folk-literatura” de los indios suramericanos.

François Queixalós, *Entre cantos y llantos*.

Una obra de relatos provenientes de la tradición oral Sikuani.

Con la nueva Constitución, Colombia se declara un país pluriétnico y multicultural. La Constitución se traduce inicialmente a siete lenguas indígenas habladas en el país.

1992

Berichá, *Tengo los pies en la cabeza*.

Berichá —Caracol Pequeño—, cuyo nombre en español es Esperanza Aguablanca, escribe una autobiografía y autoetnografía, en realidad un texto no clasificable en cuyas páginas conjuga su propia historia con una visión de cerca sobre el mundo Uwa, sus costumbres, luchas y algunos relatos tradicionales. *Tengo los pies en la cabeza* posee elementos del género de cartas de denuncia y aunque es publicado con apoyo de una petrolera, contradicción aparente que le causa serios problemas, a la vez es testimonio sobre el origen del movimiento uwa que lucha hasta el día de hoy contra la explotación de petróleo en su territorio tradicional. Berichá, quien antes fue informante de misioneros y antropólogos, es una de las figuras claves de la primera gran generación de escritores indígenas de finales del siglo xx en Colombia.

Fredy Chikangana —Wiñay Mallki—, escritor yanacona o yanakuna mitmakuna, escribe *En verbo ajeno*, un poema muy significativo en su obra inicialmente escrita en español. Según datos del poeta y oralitor caucano, los siguientes poemas fueron escritos en los años referidos: *Quizá como usted* (1983), *Nostalgia* (1987), *El sonido del viento* (1989), *Del vacío* (1990), *Todo está dicho* (1991), *Soy yanacona* (1991), *Madre tierra* (1992), *En mi corazón, el corazón del macizo* (1992). Del año 1992 parecen datar sus siguientes manuscritos “inéditos” o “impresos a mano”: *Cantos de amor para ahuyentar la muerte*; *Yo Yanacona*, *Palabra y memoria*; *El colibrí de la noche desnuda y otros cantos del fuego*.

Abadio Green Stocel —Manipiniktikiya—, escritor de los Kuna Tule que viven entre Colombia y Panamá, es el primer escritor indígena en leer en el Festival de Poesía de Medellín.

Miguel Ángel López-Hernández —Vito Apüshana—: *Contrabando sueños con alijunas cercanos*, publicado en *Woummainpa*.

Los poemas dispersos de Fredy Chikangana —Wiñay Mallki—, los poemas uitoto de Yenny Muruy Andoque —Yiche— y los poemas de Miguel Ángel López-Hernández, poeta guajiro de origen wayuu, constituyen buena parte de la más importante obra poética indígena en la Colombia de finales del milenio. Miguel Ángel, conocido entonces por el heterónimo de Vito Apüshana, concibió estos poemas wayuu como un ejercicio de diálogo intercultural bajo

el genial concepto de *contrabando de sueños*. Según el poeta, los poemas de *Contrabando sueños* aún no han sido publicados en su totalidad.

Vicenta María Siosi Pino, escritora de origen wayuu, publica en *Woummainpa* de Riohacha “Esa horrible costumbre de alejarme de ti”. El cuento en mención es uno de los primeros cuentos indígenas contemporáneos en Colombia, debido al tipo de escritura y la problemática que desarrolla. El hito contemporáneo de ese género, “Ni era vaca ni era caballo”, lo escribió Miguel Ángel Jusayú, escritor wayuu que se radicó en Maracaibo, Venezuela.

Se publican los primeros poemas en maya y en español de la escritora Briceida Cuevas Cob.

Johannes Wilbert y Karin Simoneau —editores—, *Folk literature of the Sikuani Indians*.

Con colaboraciones de François Queixalós y Francisco Ortiz se publica el último tomo de *Folk literature of South American Indians*, colección que en su mayor parte permanece sin traducción al español.

Fernando Urbina, *Las hojas del poder*.

Una obra de poesía etnoliteraria inspirada en las hojas de coca y su preparación ritual entre los Uitoto y Muinane de la amazonia colombiana.

1993

Hipólito Candre —Kínerai— y Juan Alvaro Echeverri, *Tabaco frío-Coca dulce*.

Con este libro de colaboración intercultural los autores ganan el Premio Nacional al Rescate de la Tradición Oral Indígena, concedido por Colcultura.

Fredy Chikangana obtiene el Premio de Poesía Humanidad y Palabra de la Universidad Nacional de Colombia. Al parecer, es el primer escritor indígena que gana en Colombia un premio universitario literario.

Vicenta María Siosi Pino, “El honroso vericuelo de mi linaje”.

Se trata de un cuento que posee raíces autobiográficas, un rasgo muy común en las literaturas indígenas contemporáneas en Colombia.

Miguel Ángel Jusayú, *Autobiografía*.

Jusayú, quien quería ser “el gran escritor de los wayuu”, publica su autobiografía en Maracaibo, Venezuela. El autor de “Ni era vaca ni era caballo” quedó ciego cuando era niño. La Universidad del Zulia fue el centro desde el que realizó algunos de sus principales aportes lingüísticos y literarios. Allí le concedieron un doctorado *honoris causa*.

José Ángel Fernández Silva Wuliana, *Iitakaa, la totuma*.

José Ángel es otro de los escritores wayuu del lado venezolano. Ha traducido al wayuunaiki los textos de Miguel Ángel López y Estercilia Simanca Pushaina.

Janet Barnes —compiladora—, *Cuando no había agua y otras leyendas indígenas*.

Esta antología compendia otra serie de textos recogidos en las comunidades indígenas en Colombia. Es una publicación realizada en la última década del ILV en el país.

1994

Abelino Dagua Hurtado, Misael Aranda y Luis Guillermo Vasco, *Srekollimisak, historia del señor aguacero*.

La Colección Historia y Tradición Guambiana continúa nutriéndose con los trabajos de colaboración que siguen una línea independiente enfocada a la comunidad.

1996

Asociación de Cabildos Indígenas de Antioquia, *La historia de mis abuelos, textos del pueblo tule*, Panamá-Colombia.

Ejemplo de una de las obras comunitarias de colaboración, en cuyas páginas los escritores indígenas suelen presentar su autorrecolección de relatos y cantos tradicionales.

El Festival Internacional de Poesía de Medellín recibe el Premio Nobel Alternativo.

1997

Fredy Chikangana publica su artículo “La oralitura” en el periódico *El Espectador* de Bogotá. El breve texto se convierte en una especie de anuncio al país sobre el movimiento continental de escritores en lenguas indígenas. Al final incluye poemas de algunos escritores y escritoras indígenas: los mapuche Graciela Huinao, Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf; el quichua Ariruma Kowii, y el nahua Natalio Hernández Xocoyotzin. Esa pequeña muestra, una de las primeras en Colombia, marca el hito de un día que será recordado. A ese artículo se referiría tiempo después el poeta Elicura Chihuailaf en un periódico mapuche publicado en Temuco.

Bety Triana Nova y Néstor Rafael Mendoza, *Raíces, mitos, relatos y leyendas*.

La editorial Magisterio de Bogotá le apuesta a publicar una antología de textos indígenas. Más adelante publicará *Secretos de un abuelo maya*, libro del escritor mexicano Jorge Miguel Cocom Pech.

Zareymakú, mamó iku —arhuaco—, participa en el VII Festival Internacional de Poesía en Medellín. Más adelante le será editado el libro: *Universo arhuaco*, “conformado por un cuerpo de textos escrito por los propios indígenas arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta”.

Carlos Matapí y Uldarico Matapí: *Historia de los upichia*.

Es otro de los textos de transición entre los informantes y los escritores indígenas propiamente dichos. Carlos Matapí y Uldarico Matapí publican *Historia de los upichia* con asesoría editorial de María Clara van der Hammen y Carlos Alberto Rodríguez.

1998

Yenny Muruy Andoque, escritora andoke-uitoto, gana el Premio Departamental de Poesía, departamento del Amazonas. El premio lo concede el Ministerio de Cultura.

Abelino Dagua Hurtado, Misael Aranda y Luis Guillermo Vasco: *Guambianos: hijos del arcoíris y del agua*.

Un clásico de colaboración intercultural, visión propia, fortalecimiento comunitario...

Óscar Agredo López y Luz Stella Marulanda: *Vida y pensamiento guambiano*, Cabildo Indígena del Resguardo de Guambía.

En este libro se publican algunos textos y pinturas del sabio Juan Bautista Ussa Ullune.

Benjamín Jacanamijoy Tisoy, *El Chumbe Inga, una forma artística de percepción del mundo*.

Informe final de la Beca de Creación que le concedió el Ministerio de Cultura a uno de los miembros de la célebre familia Jacanamijoy. Es una de las investigaciones que permite avanzar en las consideraciones sobre las formas propias de escritura. El chumbe o faja tejida, en el caso de los Ingas del valle de Sibundoy.

Gabriel Alberto Ferrer y Yolanda Rodríguez Cadena, *Etnoliteratura wayuu, estudios críticos y selección de textos*.

La selección de textos que complementa este estudio puede ser considerada como la primera antología en Colombia de la literatura wayuu contemporánea.

Fredy Chikangana y Elicura Chihuailaf leen en el Festival de Poesía de Medellín. También participa Lionel Fogarty, poeta aborigen australiano.

Fredy Chikangana es publicado en *La palabra: sueño y flor de América, Antología de literatura indígena de América*, coordinada por Elicura Chihuailaf. Se convierte así en uno de los primeros escritores indígenas de Colombia en ser publicado en una antología continental.

Vicenta María Siosi Pino, *El dulce corazón de los piel cobriza*.

Con este cuento la escritora de origen wayuu gana una mención de honor en el concurso Enka: Premio Andino y Panamá de Literatura infantil.

1999

Hugo Jamioy Juagibioy, *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol*.

Primer libro de poesía publicado por el escritor e investigador camëntsá.

El 15 de enero Miguelángel López-Hernández, bajo el heterónimo y seudónimo Malohe, gana el Premio Casa de las Américas de Cuba con su libro de poesía: *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Es el primer premio literario latinoamericano e internacional otorgado a un poeta y escritor colombiano de origen indígena.

Miguelángel López-Hernández —Malohe—, *Encuentros en los senderos de Abya Yala*.

Encuentros, Premio Casa de las Américas de Cuba, fue publicado en 2004 por la Editorial Abya Yala de Ecuador. “En el libro da cuenta de los descubrimientos de los universos indígenas latinoamericanos que llevó a cabo durante varios años. Emergen allí el mundo mapuche —sur de Chile—, la vida de los Quechua —Perú y Ecuador—, los pueblos ancestrales Wayuu y Kogui de Colombia, así como el ámbito de los poetas del México Antiguo”.

Tras un periodo de treinta y ocho años en Colombia, el 31 de mayo de 2000 termina el convenio con el Instituto Lingüístico de Verano —ILV International—. Con todo, solo hasta el año 2002 “la Asociación Lingüística de Verano —ALV— fue disuelta como entidad legal en Colombia”.

Woumain, poesía indígena y gitana contemporánea de Colombia.

Woumain es la primera antología de poesía indígena contemporánea publicada en Colombia. La selección incluye dos escritores rom: Venecer Gómez Fuentes y Ana Dalila Gómez Baos y siete escritores/as indígenas: Francelina Muchavisoy —Tamia Wawa—, escritora Inga; Gonzalo Gómez Cabiativa, escritor de origen muisca; Fredy Chikangana —Wiñay Mallki—, escritor yanacona/yanakuna; Miguelángel López-Hernández —Vito Apüshana—, escritor wayuu; M. Argel, escritor zenú; Abadio Green Stocel —Manipiniktikiya—, escritor kuna tule nacido del lado panameño; Luis Carlos Ariza Martínez, escritor kankuamo.

Vicenta María Siosi Pino, “La señora iguana”.

Con este cuento la escritora de origen wayuu obtuvo el primer premio del Concurso Nacional de Cuento Infantil, Comfamiliar del Atlántico. Es, hasta donde sabemos, el primer premio nacional en cuento otorgado en Colombia a una escritora de origen indígena.

Hugo Jamioy Juagibioy, *No somos gente*.

Los textos de Hugo “han sido publicados en Canadá, Alemania, España, México, en revistas universitarias de cultura y en antologías de Escritores en Lenguas Indígenas de América”.

El Primer Encuentro de Poesía Étnica organizado en la Universidad Nacional de Colombia, con la coordinación de Mariela del Castillo, es de suma importancia para la literatura indígena nacional y continental, pues convoca a varios de los principales escritores indígenas del momento. Además, es el primer encuentro internacional de poesía indígena que se realiza en el país. Entre las múltiples lecturas y actividades, que incluye una visita de los escritores a la mítica laguna de Guatavita, se lleva a cabo un recital y una publicación en la revista de la Casa de Poesía Silva.

I Encuentro de Poesía Étnica

Natalio Hernández (Nahua, México); Briceida Cuevas Cob (Maya, México); Humberto Ak'abal (Maya, Guatemala); José Miguel Cocom Pech (Maya, México); Elicura Chihuailaf (Mapuche, Chile); José Ángel Fernández (Wayuu, Venezuela); Francelina Muchavisoy (Inga, Colombia); Hugo Jamioy (Camëntsá, Colombia); Miguelángel López-Hernández (Wayuu, Colombia); Gonzalo Gómez Cabiativa (Muisca, Colombia); Fredy Chikangana (Yanakuna, Colombia).

En el Festival de Poesía de Medellín participan Hugo Jamioy —camëntsá—, Sixto Bolívar —wiwa—, Miguelángel López —wayuu—, Rodolfo Giagrecudo —uitoto—, Elicura Chihuailaf —mapuche—, Jorge Cocom —maya— e Irma Pineda —zapoteca—.

Jorge Miguel Cocom Pech, escritor maya peninsular, publica en México: *Mukult'an In Nool —Preguntas del abuelo—*, un libro que ha sido traducido al francés, italiano, serbio, catalán, inglés, ruso, rumano, árabe, checo... Cocom Pech es uno de los escritores y críticos literarios indígenas que más ha conversado e intercambiado ideas con los escritores indígenas en Colombia. *Mukult'an In Nool* es uno de los primeros libros —si no el primero— de un escritor indígena de otro país en ser publicado por una editorial nacional, Magisterio en 2009, *Secretos de un abuelo maya*.

Vicenta María Siosi Pino, *El dulce corazón de los piel cobriza*.

Vicenta María publica al fin sus cuentos dispersos. Barranquilla es en su caso, como en el de otros escritores wayuu, una ciudad cuyos editores le apuestan a la literatura wayuu.

Miguelángel López-Hernández, escritor de origen wayuu, gana la Beca Latinoamericana de Residencia Artística —MinCultura de Colombia y Conaculta de México—, “para escribir *Traigo el agua del Lago Tezcoco*”. Esta es una de las pocas becas internacionales recibidas hasta la primera década del *xxi* por escritores indígenas nacidos en Colombia. Uno de los primeros en ganar una beca internacional fue Alberto Juajibioy Chindoy, escritor camëntsá, quien ganó la Guggenheim, beca concedida en Estados Unidos.

Organización Indígena de Antioquia, *Para que la casa no caiga, volver a mirar el camino recorrido por los pueblos indígenas de Antioquia*.

Las fundaciones y organizaciones indígenas continúan recogiendo y publicando las narrativas tradicionales como apoyo a sus procesos de pensamiento propio.

Fray Javier Montoya Sánchez, *Antología de mitos indígenas colombianos*.

La Universidad de San Buenaventura de Cali publica esta antología de quien fue pionero en este tipo de compilación de “mitos indígenas colombianos” a comienzos de los setenta del *xx*.

José Joaquín Domicó, Juan José Hoyos y Sandra Turbay, *Janyamá, un aprendiz de jaibaná*.

Otra de las investigaciones y publicaciones que incluyen relatos míticos en la línea de colaboración intercultural. *Janyamá*, texto embera, fue publicado por la Universidad de Antioquia.

Estercilia Simanca Pushaina, *Caminemos juntos por las sombras de la Sabana*.

Con este poemario inédito, Estercilia alcanzó el segundo puesto en el tercer Concurso Nacional de Poesía, *cuc*, convocado en Barranquilla. No obstante, la autora es más célebre por sus cuentos.

Bárbara Muelas Hurtado, escritora misak-guambiana, publica “Øskøwampik, tierra color del oro” en el *Boletín del Museo del Oro*. Un hecho algo inusual, pues mamá Bárbara no suele publicar en español.

Se crea el curso Literaturas Indígenas de América en el Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana, sede Bogotá. Más adelante el curso será incorporado formal y permanentemente al currículo académico y se inaugurará un nuevo curso en la maestría de Literatura: Literaturas Indígenas en Colombia.

Rafael Segundo Mercado Epieyú, *Flamenco y mar, poemas del alma*.

2003

Rafael Segundo Mercado Epieyú, *Poemas nativos*.

La editorial Antillas de Barranquilla ha publicado los dos libros de Mercado Epieyú, poeta y lingüista wayuu.

Glicerio Tomás Pana, *Vida y obra de Glicerio Tomás Pana*.

Un homenaje póstumo que incluye “Chechón la Soñadora”, cuento célebre de este escritor wayuu.

En abril “El encierro de una pequeña doncella”, cuento de la escritora wayuu Estercilia Simanca, llega a ser finalista en el Concurso Nacional de Cuento Infantil Comfamiliar del Atlántico.

Ariel José James y Antonio Guzmán, *Masa Bëhkë Yurupary, mito tukano del origen del hombre*.

Una nueva versión del mítico Yurupary. Antonio Guzmán fue uno de los principales informantes de Gerardo Reichel-Dolmatoff, investigador austro-colombiano que, junto con Paul Rivet, fue uno de los precursores de la academia antropológica en Colombia.

Manipiniktidya —Abadio Green—, escritor kuna tule de Colombia/Panamá, y Briceida Cuevas Cob, poetisa maya de México, leen en el Festival de Poesía de Medellín.

2004

Bárbara Muelas Hurtado, *Piurek*.

Una publicación en la lengua de los Misak-guambianos sobre sus orígenes como hijos del agua. Los poemas y textos de mamá Bárbara se caracterizan por mantenerse en la propia lengua para estimular su uso entre los jóvenes.

En abril Estercilia Simanca Pushaina, escritora wayuu, obtiene con “Manifiesta no saber firmar” la única mención de honor en el Concurso Nacional de Cuento Metropolitano, organizado por la Universidad Metropolitana de Barranquilla.

Gonzalo Gómez Cabiataba, *Tic Muisca*.

Fernando Urbina, *Dijjoma, el hombre-serpiente-águila*.

Recreación literaria de un mito uitoto por parte de un investigador. Es ejemplo de un tipo de “literatura indígena” no necesariamente escrita por un indígena.

En mayo, Francelina Muchavisoy, escritora Inga, participa en la Feria Internacional del Libro de Caracas, Venezuela.

Anastasia Candre, escritora okaina-uitoto, publica en la *Revista de la Casa de Poesía Silva*, número 17: “Cantos ceremoniales uitotos”.

En Bogotá, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo realiza Minga, primer encuentro de culturas y saberes indígenas. El encuentro otorga un espacio para las historias de creación y los relatos originarios.

2005

Francelina Muchavisoy publica en Bogotá su texto “En las comunidades los conocimientos están vivos” como parte de *Aquí... Allá, imaginario indígena urbano*. En esa publicación participan otros escritores indígenas como Efrén Tarapué, escritor pasto cumbal; Fredy Chikangana, escritor yanakuna, y Rafael Mercado, escritor wayuu. *Aquí... Allá* es uno de los libros que aborda y presenta los textos de los escritores indígenas en la permanente fluctuación entre la ciudad y la comunidad.

Lorenzo Muelas Hurtado, *La fuerza de la gente*.

Autobiografía del líder misak-guambiano, que incluye un relato de Bárbara Muelas Hurtado.

Hugo Jamioy Juagibioy, *Bín̄ybe Oboyejuayëng/Danzantes del viento*.

Uno de los libros de poesía más importantes entre los publicados por los escritores indígenas en la primera década del siglo XXI en Colombia. El libro se destaca no solo por sus textos, también por detalles gráficos como los diseños de chumbes y las máscaras, por el cuadro de portada, por la versión bilingüe... Algunos poemas de Hugo Jamioy han sido incluidos en *Ahani: Indigenous American Poetry –Ahani, poesía indígena americana–*, un texto editado por Allison Hedge Coke, escritora norteamericana de origen cherokee y hurón.

Estercilia Simanca Pushaina, “Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre”.

Este cuento, sugestivamente “ilustrado”, es presentado en abril en la Feria Internacional del Libro de Bogotá. “Manifiesta no saber firmar” es uno de los cuentos indígenas contemporáneos de mayor impacto social, al menos en La Guajira.

En el Festival de Poesía de Medellín leen Hugo Jamioy –Camëntsá–, José Gabriel Alimako –Kogui–, Bienvenido Arroyo –Iku/Arhuaco–, Ariruma Kowii –Quichua, Ecuador–, Sherwin Bitsui –Navajo, Estados Unidos–, Allison Hedge Coke –Cherokee, Estados Unidos–. También lee el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, quien puede ser comparado con el poeta mexicano Carlos Montemayor, pues ambos han sido escritores contemporáneos muy interesados en el estudio y difusión de la poesía y la literatura indígena.

Gonzalo Cabiativa, “Semilla de oro esplendente” en *Aquí... Allá, imaginario indígena urbano*, Bogotá.

Anastasia Candre Yamakuri, escritora okaina-uitoto, es invitada como ponente al Foro Social Mundial, organizado en Porto Alegre (Brasil).

Mínga: II Encuentro de Culturas y Saberes Indígenas, con el reiterado espacio para las historias de creación y los relatos originarios.

Estercilia Simanca Pushaina, “El encierro de una pequeña doncella”.

Este cuento fue nominado por Fundalectura e incluido en la Lista de Honor IBBY —*Internacional Board on Books For Young People*—. Constituye una de las primeras nominaciones internacionales en literatura infantil y juvenil de una escritora indígena nacida en Colombia.

Del 23 al 26 de mayo, la maestría de Etnoliteratura de la Universidad de Nariño, Pasto, organiza el Simposio Internacional de Literaturas Indígenas y Globalización. El simposio es coordinado por el colombiano Oswaldo Granda y la mexicana Luz María Lepe. Algunos de sus participantes son Mabel Ladaga y Marcelo Valko, de Argentina; Miguel Rocha-Vivas, Javier Rodrizales, Aldemar Ruano, Jaime Miguel Silva y Estercilia Simanca Pushaina, de Colombia. En el recital de poesía participan Juan Gregorio Regino —mazateco—, Miguelángel López-Hernández —wayuu—, Jorge Cocom Pech —maya—... Otros escritores invitados son: Gaspar Pedro González, maya de Guatemala; Javier Castellanos, zapoteco de México, y Gloria Chacón, maya chortí de Honduras.

En el Festival de Poesía de Medellín participan Al Hunter, escritora anashinaabe de Canadá; Jaime Luis Huenún, poeta mapuche de Chile; Rosa Chávez, escritora maya de Guatemala, y los mexicanos Jorge Miguel Cocom Pech, maya peninsular, y Macario Matus, zapoteca.

Minga, III Encuentro de Culturas y Saberes Indígenas en Bogotá.

Anastasia Candre, escritora okaina-uitoto, es invitada al XVII Simposio Internacional LAILA —*Latin American Indigenous Languages Association*—, en donde presenta bailes rituales uitoto. La sede es Columbus, Ohio (Estados Unidos).

Miguel Rocha-Vivas gana la Beca Nacional de Investigación en Literatura del Instituto Caro y Cuervo por su libro: *Antes el amanecer, antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*.

Hugo Jamioy, escritor camëntsá, gana la Beca Nacional de Investigación en Literatura del Ministerio de Cultura, con su proyecto: *Oralitura indígena de Colombia*. Tras su experiencia promoverá la primera convocatoria de las becas de creación en oralitura del Ministerio de Cultura.

Anastasia Candre, escritora okaina-uitoto, revisa los textos en lengua uitoto del libro *Murui iemo muinani rafue: okaina iemo jaziki rafue/Saberes uitotos: narraciones de animales y plantas*. Bogotá: Terra Nova.

Nemesio Montiel Fernández Ja'yaliyuu, escritor wayuu venezolano, publica en Maracaibo la novela: *Los a'laülaa y compadres wayuu*.

2007

Elicura Chihuailaf lee en la Feria del Libro de Bogotá. Lo acompañan sus "hermanos oralitores de Colombia": Fredy Chikangana y Hugo Jamioy.

Recital del día de las lenguas en la Universidad Externado de Colombia, Bogotá. Participan Hugo Jamioy —camëntsá—, Isaías Román —uitoto—, Jorge Cocom —maya— y Fernando Urbina.

Las becas nacionales de Creación en Oralitura Indígena del Ministerio de Cultura son concedidas a Aniceto Negedeka Kajutne *La ciencia de vida escrita en las aves —JoomÄ~fiivo gaaaja kaatÄ~i aame—*; Agustín José Rodríguez Díaz, *Patajaliwaisi Pakoyeneta Tsamanimonae nakuaexana Patajatomaya Yajaba —La historia de la forma en que nuestros seres superiores crearon el mundo y nuestro pueblo—*, y Anastasia Candre Yamakuri, escritora, investigadora y poetisa okaina-uitoto, por su proyecto: *Yuaki Muina-Murui: Cantos del ritual de frutas de los Uitoto*.

Estercilia Simanca, narradora wayuu, es invitada en marzo al VI Encuentro Nacional de Mujeres Creadoras de Sueños y Realidades. "Las mujeres indígenas en el arte", Hermosillo, México. En septiembre, la autora de "Manifiesta no saber firmar" viaja a Montreal, Canadá, para participar en el Congreso LASA 2007. Su ponencia: "Los wayuu en la literatura".

Tres poetas nativos estadounidenses leen en el Festival de Poesía de Medellín: Joy Harjo —muskogee—, Sherwin Bitsui —navajo— y Allison Hedge Coke —cherokee—. Por Colombia participa Lindantonella Solano, poetisa de origen wayuu.

Juan Guillermo Sánchez y Ana María Ferreira: *Sueños e historias de los jóvenes wayuu en Bogotá*. Es un libro que continúa la línea de los escritores y estudiantes indígenas urbanos. La publicación es resultado de una serie de talleres de escritura creativa. En una de las sesiones participa Jorge Miguel Cocom Pech, poeta y crítico literario maya.

Dalila Yagari, escritora embera, es anunciada en el IV Encuentro Internacional de Escritores en Lenguas Indígenas, Artes en las Voces de las Culturas Vivas, organizado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Luis Fernando Restrepo, Ana María Ferreira y Juan Guillermo Sánchez, *Poéticas y políticas de la América Indígena*.

Los *Cuadernos de Literatura* del Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana se dedican por vez primera a las literaturas indígenas de América.

Los escritores indígenas continúan representando a Colombia y a sus comunidades a nivel internacional. Abadio Green, Hugo Jamioy, Weildler Guerra y Miguelángel López participan por Colombia en la Feria del Libro de Guadalajara, México. En Guadalajara, Miguelángel –Vito Apüshana– se encuentra con Gabriel García Márquez.

Vito declara en una entrevista: “Dentro de la comunidad somos una especie de puentes con la sociedad mayoritaria. Somos un poquito de palabrero, un poquito de cantor, un poquito de interpretador de sueños frente a la sociedad colombiana y venezolana. Somos intérpretes y mediadores sociales”.

2008

Juan Guillermo Sánchez, investigador y poeta bogotano, dedica su trabajo de grado a la poesía de Humberto Ak’abal. El poeta maya k’iché escribe tras leer la investigación: “ahora creo que soy tres voces en una”.

Jorge Miguel Cocom Pech lee algunos de sus poemas en la Universidad Javeriana de Bogotá.

Alberto Juajibioy Chindoy, *Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura kamëntsá*.

Es la obra etnoliteraria póstuma de Alberto Juajibioy Chindoy. El género de los saludos rituales es sorprendente, conmovedor y posee el tono de un catolicismo marcadamente indígena.

Miguelángel López participa en los Cantos Ocultos: Encuentro de Poetas y Escritores Indígenas Latinoamericanos. El encuentro es organizado en Chile por Jaime Luis Huenún. Algunos de los participantes son Dourvalino Moura

Fernández, escritor desana de Brasil, y Susy Delgado, escritora guaraní del Paraguay.

Juan Carlos Revelo, Cristian Arcos —con el apoyo del Cabildo de Mueses Potosí—, *Cerros mágicos, historias vivas del pueblo de los Pastos*.

Se trata de versiones literarias a partir de relatos orales recogidos entre los pastos del extremo sur andino en Colombia.

Miguel Rocha-Vivas gana la Beca Nacional de Investigación en Literatura, concedida por el Ministerio de Cultura, con su libro: *El sol babea jugo de piña, antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*.

Fredy Chikangana, *Kentipay llattantutamanta/El colibrí de la noche desnuda*.

Kentipay llattantutamanta es el primer libro de poesía que Chikangana publica en quechua y en español. Son poemas escritos entre 1995 y 2008. El poeta participa ese mismo año en el Congreso de Escritores Indígenas de las Américas organizado por la Universidad de Davis, California. Más adelante es invitado a la Universidad de Nebraska.

Hugo Jamioy, escritor camëntsá, representa a Colombia en la Feria del Libro de Santiago de Chile. En el marco de la feria participa en un conversatorio con Miguel Rocha-Vivas y Elicura Chihuailaf.

Hugo Niño, investigador colombiano, gana por segunda vez un premio Casa de las Américas de Cuba con su libro: *El etnotexto, las voces del asombro*, categoría de ensayo.

Miguel Ángel Ramírez Ipuana, investigador y jayeechimajachi wayuu, viaja a Temuco para presentar una ponencia sobre “el jayeechi, canto ancestral wayuu”, en la Universidad de la Frontera. En Santiago de Chile intercambia ideas con poetas mapuches urbanos.

Fredy Chikangana —Wiñay Mallki— gana en Roma, Italia, uno de los tres premios Nósside de Poesía Global. Es el primer premio mundial otorgado a un escritor indígena nacido en Colombia.

Chikangana ha publicado sus poemas en la *Revista Etnografist* de Suecia, *Kontakt* de Dinamarca, *Poetry Internacional* de Holanda, Magazín del diario *El Espectador* de Bogotá, Magazín del diario *El Tiempo* de Bogotá, *Casa de Poesía Silva* en Bogotá...

Semana de las Lenguas Nativas organizada por el Ministerio de Cultura en Bogotá. Se realizan tres recitales con poetas indígenas, rom y afrodescendientes. Los escritores indígenas invitados son Hugo Jamioy, Miguelángel López, Fredy Chikangana y Francelina Muchavisoy, quienes leen en la Casa de Poesía Silva, la Biblioteca Nacional y la Universidad Javeriana.

Hugo Jamioy Juagibioy gana su segunda beca nacional. Esta vez, una de las dos becas nacionales de creación en oralitura del Ministerio de Cultura con su proyecto: *Hablando junto al fogón*, un trabajo de grabación y recreación literaria a partir de algunas palabras e historias tradicionales camëntsá.

Anastasia Candre, escritora okaina-uitoto, envía cinco poemas en lengua uitoto —traducidos al italiano por Emanuele Betini— para participar en la *Antología de lírica indígena* (Italia). También aparece el texto “Anastasia Candre Yamakuri” en *Llegó el Amazonas a Bogotá*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Colombia.

Miguel Ángel Ramírez Ipuana publica “El jayeechi, canto wayuu, tradición ancestral” en *Interacciones Multiculturales, los estudiantes indígenas en la universidad*, editado por Miguel Rocha-Vivas. El ensayo forma parte del trabajo de grado del filósofo del clan ipuana, una investigación enfocada al fortalecimiento del arte verbal oral de los wayuu.

Lindantonella Solano Mendoza, *Kashi de 7 eneros desde el vientre de Süchiimma*.

Libro de poesía de una surgiente escritora de origen Wayuu.

Miguelángel López-Hernández —Malohe—, *Encuentros en los senderos de Abya Yala*.

Reedición del libro ganador del premio Casa de las Américas de Cuba en el año 2000.

Miguel Rocha-Vivas gana el Premio Nacional de Literatura que concede la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, con el ensayo *Palabras mayores, palabras vivas, tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*.

El premio póstumo Michael Jiménez es otorgado por LASA —Asociación de Estudios Latinoamericanos— a las herederas del taita Alberto Juajibioy

Chindoy, en reconocimiento de su obra, y del libro *Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura kamëntsá* (2008).

Estercilia Simanca, escritora wayuu, participa en VI Encuentro Internacional de Escritores en Lenguas Indígenas, artes en las voces de las culturas vivas, organizado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

La Ley de lenguas es aprobada en el Congreso de Colombia.

Es una ley intercultural en parte concebida —y consultada con las comunidades— por Jon Landaburu, lingüista de origen francés.

2010

Estercilia Simanca Pushaina es invitada al Hay Festival de Cartagena de Indias. Habla sobre “Ficción wayuu”.

Kury Pugyu y *Sumak Rimay Yachay*, dos libros colectivos claves en la prolífica obra de Aldemar Ruano, etnoeducador pasto de Colimba.

Encuentro de Poesía Intercultural Indígena del Cono Sur Mapuche y Quechua. Dos años después se convertirá en el EILA.

Según Aldemar *Kury Pugyu* es un “trabajo que ilustra un ejercicio de rescate del color andino pasto como el azul, colorado, café, blanco y el negro, complementándose con la oralidad, por tal motivo le llamamos el libro dual”. Mientras que *Sumak Rimay Yachay* es un “trabajo literario de mitos, cuentos y leyendas de la región, que permite reencontrarnos con nuestras huellas de la cosmovisión pasto”.

Otros trabajos colectivos de Aldemar Ruano son: *Pacha Tullpa* (1995), *Notas culturales lingüísticas* (1996), *Kupan* (1997), *Kuyima* (2003), *Puka Allpa Manka-Vasija de barro* (2004), *Yachaykuna Minka* (2005), *Tullpa* (2006) y *La lengua kichwa* (2007).

Fredy Chikangana —Wiñay Mallki— escribe textos para una obra musical de tema indígena: *Ibanasca, una leyenda cantada de los Dulima*. La obra se estrena en Ibagué y en Bogotá.

El área de Literatura del Ministerio de Cultura prepara la Biblioteca Indígena y la Biblioteca Afrocolombiana.

En la Biblioteca Indígena del Ministerio de Cultura se publican los siguientes libros: *Samay piscocok pponccopi mushcoypa/Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* —Fredy Chikangana—; *Shiinalu'uirua shiirua ataa/En las hondonadas maternas de la piel* —Vito Apüshana—; una nueva versión de *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* —Hugo Jamioy—; *Las palabras del origen, breve compendio de la mitología de los uitoto* —Fernando Urbina—; *Documentos para la historia del movimiento indígena contemporáneo* —Enrique Sánchez Gutiérrez y Hernán Molina Echeverri—, y las antologías *Antes el amanecer y El sol babea jugo de piña* —Miguel Rocha-Vivas—.

El XXIV Festival de la Cultura Wayuu, realizado en Uribia, es sede de un encuentro binacional de escritores wayuu —con la presencia de escritores reconocidos, jóvenes escritoras del internado indígena y un nuevo escritor: Ramiro Epiayú—. En el XX Festival de Poesía de Medellín están anunciados los siguientes poetas indígenas: Miguelángel López —wayuu—, Juan Gregorio Regino —mazateca de México—, Lucila Lema —quichua de Ecuador— y Aiban Wagua —kuna tule de Panamá—.

Fallece el crítico literario mexicano Carlos Montemayor.

Bárbara Muelas Hurtado, escritora misak-guambiana, prepara su *Gramática pedagógica para los maestros*.

Yohana Arias, escritora de origen wayuu, prepara la publicación de *Entre bastones, luceros y cuentos me dormí yo*. El libro “es una recopilación de cuentos y leyendas cuya principal intención es la de rescatar y afirmar los valores culturales propios de la etnia Wayuu con fines pedagógicos”.

Un grupo de escritores wayuu inicia la traducción al wayuunaiki de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

2011

Encuentro Nacional de Escritores Indígenas en la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Se lanza la primera edición de las antologías *Putchi Biyá Uai* con la participación de la mayoría de los escritores antologados.

Fallece Berichá.

Abadio Green Stocel, *Significados de vida*. Tesis doctoral a partir de las narraciones míticas kuna-tule.

Visita de escritores wayuu a la Universidad de Pittsburgh. Organiza Juan Duchesne.

2012

Encuentros de escritores mayas en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.

II EILA (Encuentro Intercultural de Literaturas Amerindias) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

2013

Estercilia Simanca Pushaina se presenta en las Universidades de Georgetown y Carolina del Norte (Chapel Hill) en los Estados Unidos.

Anastasia Candre recibe el Premio “Dedicación al enriquecimiento de la cultura ancestral indígena -rituales ancestrales” del Ministerio de Cultura de Colombia.

2014

La conferencia Naisa se organiza en la Universidad de Texas, Austin.

Fallece Anastasia Candre.

III EILA organizado en Iquitos, Amazonia Peruana, con apoyo de Manuel Cornejo.

Fredy Chikangana y Odi González realizan lecturas poéticas en quechua en la Universidad de Carolina del Norte. Organiza el Abya Yala Working Group (Emilio del Valle y Miguel Rocha).

2015

Hugo Jamioy y su madre, mamá Pastora Juajibioy, visitan el Centro Hispano de Durham y realizan conversatorios en la UNC, Chapel Hill. La biblioteca de UNC adquiere dos chumbes (fajas tejidas ideográficas) de mamá Pastora Juajibioy como parte de su colección de libros especiales del mundo

Daupará. Muestra de Cine y Video Indígena. Se organiza un año en Bogotá y otro año en los territorios indígenas.

La conferencia NAISA se organiza en el Museo del Indio Americano en Washington.

Se publica un número dedicado a estudios afro-indígenas en los *Cuadernos de Literatura* de la Universidad Javeriana.

Juan Duchesne presenta la antología de literatura wayuu más completa publicada hasta el presente: *Hermosos invisibles que nos protegen*.

2016

Se inaugura el curso de Cine, Documental y Literaturas Indígenas en la Universidad Javeriana.

Mesa académica en congreso IILI en Jena, Alemania, sobre metodologías de trabajo con literaturas indígenas.

En Ciudad de México, el II Festival de Poesía: Las Lenguas de América “Carlos Montemayor” es coordinado por las poetas zapotecas Irma Pineda y Carlos Montemayor.

La película *El abrazo de la serpiente*, hablada en varias lenguas indígenas amazónicas, recibe nominación al premio Óscar como mejor película extranjera.

IV EILA en La Paz, Bolivia, con la presidencia de Elvira Espejo.

Mingas de la imagen. Talleres de creación audiovisual. Universidad Javeriana.

Hugo Jamioy se presenta en la conferencia SECOLAS en Cartagena.

Seminario *El texto y la imagen* con participación de escritores indígenas y afrodescendientes en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Se crea en la Universidad Autónoma de Querétaro la Red de Investigación y Creación en Lenguas Indígenas (RIICLI). Coordina: Luz María Lepe.

Jorge Miguel Cocom Pech, escritor maya yucateco, recibe el Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

2017

Presentación del libro *Mingas de la imagen* en Casa de las Américas de Cuba.

Mingas de la imagen. Experiencias de educación intercultural en grafiti y pintural mural. Universidad Javeriana y Casa Misak. Bogotá.

Por los valles de arena dorada. Selección de Cuentos de Estercilia Simanca.

Mingas de la imagen. Experiencias de educación intercultural en chumbe y escritura literaria.

La Red de Investigación y Creación en Lenguas Indígenas (RIICLI) organiza en Querétaro recitales y talleres con algunos de los ganadores del Premio Nezahualcóyotl.

En el Festival de Poesía de Medellín leen los poetas Natalio Hernández (nahua, México), Pedro Ortiz (camëntsá) e Inger Mari Aikio (saami), entre otros creadores.

Hubert Matiúwàa (Hubert Martínez Calleja), escritor tlapaneco, recibe el Premio de Literaturas Indígenas de América (PLIA) en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

2018

V Encuentro Continental Intercultural de Literaturas Amerindias (EILA) en la Universidad Javeriana, la Biblioteca Nacional y la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Participan más de cien ponentes y escritores indígenas. Miguel Rojas-Sotelo y Miguel Rocha Vivas gestan y coorganizan la Exposición Soberanía Visual como parte del EILA V.

Como parte de la BBCC de la Biblioteca Nacional de Colombia se publica una nueva edición de la novela wayuu de Antonio Joaquín López Epieyuu: *Los dolores de una raza*.

2019

La colección Miguel León Portilla de Literaturas en Lenguas Originarias de la Universidad de Guadalajara, México, continúa publicando creadores y

críticos relacionados con las letras indígenas. Esta colección solo es superada en número por las ediciones de poesía indígena de Pluralia, también editadas en México.

Se realiza un homenaje crítico a la escritora wayuu Vicenta Siosi durante el encuentro anual sobre literaturas indígenas organizado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara por el editor español José Luis Iturrioz.

Se crea el Centro de Estudios Ecocríticos e Interculturales en la Universidad Javeriana, sede Bogotá.

2020

Se crea la Red de Creación Intercultural, la cual reúne a artistas plásticos, oralitores, narradoras, documentalistas y críticos. Se graban numerosos programas con creadores indígenas, estudiantes y educadores interculturales: www.mingasdelaimagen.org

2021

La Universidad Javeriana, desde el CEI, con apoyo de The Cultural Conservancy de California, crea la colección editorial de Estudios Indígenas, Interculturales y de la Tierra.

Se realiza el EILA VI, en modalidad virtual, convocado desde Lima, Perú.

Es publicada la primera traducción integral al inglés de *Mingas de la Palabra* (*Word Mingas*), un texto crítico sobre oralituras y literaturas indígenas contemporáneas en Colombia. UNC Press.

2022

Como parte la Red de Creación Intercultural se crean cinco colectivos, con participación de críticos interculturales y creadores indígenas, con apoyo de los nativos americanos.

Se publica el libro colectivo *Mingas de la Imagen: estudios indígenas e interculturales*, editado por Paola Molano, Miguel Rocha Vivas y Miguel Rojas-Sotelo con colaboradores de numerosos pueblos, universidades y modalidades creativas.

Referencias

Ejercicios de soberanía visual

- Albán-Achinte, A. (2011). Estéticas descoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones. En J. Haidar, *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en prácticas semióticas discursivas* (pp. 87-117). México DF, México: Escuela Nacional de Antropología.
- Alberge, D. (2015). World's most inaccessible rock art publicized in the heart of the Colombia jungle. *The Observer. The Guardian*. Jun 2015. Recuperado de: <https://tinyurl.com/cs4v9bz9>
- Blalock, N., Lopez, J. D., y Figari, E. (2015). Acts of Visual Sovereignty: Photographic Representations of Cultural Objects. *American Indian Culture and Research Journal*, 39(3), 83-98.
- Belarde-Lewis, M. (2013). No Photography Allowed: Problematic Photographs of Sacred Objects. *Museum Anthropology*, 36(2), 104.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Castillo, J. (2018). *Portafolio*.
- Castrillón, F., Jaramillo, E. y Mesa, G. (2012). La represa de Urrá y los embera katio del Alto Sinú: Una historia de farsas y crímenes- *Revista Semillas*. (47), 36-37. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yypjku8w>
- Craven, D. (1996). The Latin American Origins of Alternative Modernism. *Third Text*, 10(36), 29-44.
- Chindoy Chasoy, T. T. (2008). *Unida entre dos entornos*. Memoria de grado para título de Maestro en Artes Plásticas. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Dardel, E. (1952). *El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geográfica*.
- de Frono, J. (2019). La mirada del diablo: apuntes sobre cine indígena. *Revista Arcadia*. Febrero 25 de 2019.
- De la Cadena, M. (2016). *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Duke University Press.

- Del Vigo, A. (2021). *El artista tucumano que brilla en Europa con sus hornos de barro*. El Clarín. Recuperado de: <https://tinyurl.com/dbr2h28e>
- (2019). About the Artist: Jeisson Castillo. *Diálogo* 22(1), 135. doi:10.1353/dlg.2019.0017.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín, Colombia: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Fernandez, C. A. (2007). *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*. Medellín: Gobernación de Antioquia, Colección Autores Antioqueños.
- Ferrera-Balanquet, R. y Rojas-Sotelo, M. (2011). Decolonial Aesthetics: collective creative practice in progress. *IDEA arts + society*, (39), 89-109.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Bueno Aires: Katz.
- Garrigan, S. (2018). Painting as Performance: The Work of Cornelio Campos. *Journal of Narrative and Language Studies*, junio, 6(10), 37-47
- Giraldo, E. (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe 1991-2012*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gómez, P. P. (2016). *Estéticas fronteras: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá, Quito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador).
- González, D. (2018). *Con acciones artísticas, un maestro del dibujo busca crear conciencia para conservar los ríos y demás recursos naturales*. Centro de Divulgación y Medios. Universidad Nacional. Recuperado de: <https://tinyurl.com/298f5x5u>
- Green Santacruz, O. y Monterrosa Atencio, L. (2021). *Mugan boe [El llanto de las abuelas]*. SentARTE Producciones. Recuperado de: <https://tinyurl.com/4hfa4by3>
- Guereña, A. (2017). Radiografía de la desigualdad. Lo que nos dice el último censo agropecuario sobre la distribución de tierra en Colombia. *Oxfam International*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/5n8vn359>

- Jacanamijoy-Tisoy, B. (1993). *Chumbe. Arte Inga*. Santafé de Bogotá, Colombia: Ministerio de Gobierno. Dirección General de Asuntos Indígenas.
- Jacanamijoy-Tisoy, B. (1995). *Chumbe. Arte Inga*. Santafé de Bogotá, Colombia: Colcultura. Becas Nacionales de Creación.
- Jacanamijoy-Tisoy, B. (2001). KAUGSAY SUYU YUYAY: Lugar, vivir, pensar conceptos de la tradición Inga sobre el territorio. En *Espacio y Territorios. Razón, pasión e imaginarios* (pp. 189-203). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Jacanamijoy-Tisoy, B. (2017). *El Chumbe Inga. Una forma artística de percepción del mundo*. Bogotá, Colombia: Ankla Editores.
- López Silvestre, F., Maderuelo, J. y Nogué, J. (2013) *Colección interdisciplinar de estudios sobre el paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Mateus, A. M. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Mignolo, W. (2009). El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, (67), 165-203.
- Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10-25. Bogotá.
- Mingas de la imagen. (2020). *Audiovisual Indígena*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/5839vnvr>
- Morales, J. (2022). "Namuy Asru". *Terremoto Revista*. Edición 24: Materia oscura. 19.09.22. Recuperado de: <https://tinyurl.com/2ffnuc6j>
- Ochoa, N. y Jean, M. (2014). *Pintura Amazónica Contemporánea del Perú*. Iquitos: Asociación Cultural Le Puna.
- Pérez, D. (2015). *Los cantos del chamán*. Dibujos de Dioscórides. Textos suplementarios de Fernando Urbina Rangel. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, M. C. (Ed.). (2004). *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ramos, E. y García, M. (2010). Notas sobre pesas y medidas en testamentos emitidos en Mérida, Venezuela, en el siglo XVII. *Letras*, 52(83).
- Recinos, A. (2005). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original con introducción y notas de Adrián Recinos. Colección Popular, núm. 11, FCE, México, 32.^a reimpresión.

- Rickard, J. (1992). Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another. En L. Lippard. (Ed.), *Partial Recall: Photographs of Native North America*. 105-112. New York: New Press.
- Rickard, J. (1998). Occupation of Indigenous Space as 'Photograph'. En J. Alison, (Ed.) *Native Nations: Journeys. American Photography*, 57-74. Londres: Barbican Art Gallery.
- Robayo A. A. (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad de los Andes.
- Rodríguez, A., van der Hammen, M. C. y Rodríguez, C. A. (2016). Name and Draw: An Exploration of Communicating Traditional Knowledge in the Work of Abel Rodríguez. Humanities Futures, Franklin Humanities Institute. Duke University. Recuperado de: <https://tinyurl.com/3s9vy4nd>
- Rojas-Sotelo, M. (2014). Narcoaesthetics in Colombia, Mexico, and the United States: Death Narco, Narco Nations, Border States, ¿Narcochingadazo? *Latin American Perspectives*, 41(2), 215-231. doi:10.1177/0094582X13518757
- Rojas-Sotelo, M. (2017). *Irrupciones, compresiones, contravenciones. Arte contemporáneo y política cultural en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rojas-Sotelo, M. (2019). Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. *Revista Kaypunku. Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, 4(1), 521-591.
- Rojas-Sotelo, M. L. (2022.) NO FUTURE: The Colonial Gaze, Tales of Return in Recent Latin American Film. *Humanities*, 11(2), 45.
- Rubio Churay, B. (2016). *Perfil*. Centro de Antropología Visual del Perú. Recuperado de: <https://www.brusrubio.com/perfil>
- Siwarmayu. (2019). "Jeisson Castillo: arte, territorio y espiritualidad". Recuperado en: <https://tinyurl.com/yhdfcuzf>
- Suárez-Guava, L. A. (2003). *El tiempo entre los Inga de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional

- Thomas, K. (2003). *The Truth about Stories: A Native Narrative*. CBC Massey Lectures Canada: Anansi Press.
- Triana Gallego, L. X. (2018). De la Sierra Nevada a Bogotá: La agencia de comunidades indígenas en narrativas visuales. *Desbordes: Revista de Investigaciones de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades*, 9(2), 107-36.
- Triana Gallego, L. X. (2021). Discusiones sobre políticas de etnicidad, procesos culturales y apropiación audiovisual en comunidades Amerindias en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 202.
- Triana, A. (2015). *El artista no es como lo pintan*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/2p9d5e5f>
- Tsinhnahjinnie, H. y Lidchi, H. (Editores) (2009). *Visual Currencies: Native American Photography*. Edinburgh: National Museums of Scotland.
- Vargas Roncancio, I. D. (2017). Plants and the Law: Vegetal Ontologies and the Rights of Nature. a Perspective from Latin America. *Australian Feminist Law Journal*, 43(1), 67-87. Recuperado de: <https://tinyurl.com/4wrhesrx>
- Warman, A. (1985). *Estrategias de sobrevivencia de los campesinos mayas*. Cuadernos de investigación social. Ciudad de México. México: UNAM.
- Warman, A. (1995). *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. Consultado en su versión en inglés: (2006) *Corn & Capitalism. How a Botanical Bastard Grew to Global Dominance*. Chapel Hill, NC. USA: UNC Press.
- Westheim, P. (1953). *Arte Antiguo de México*. Fondo de Cultura de Mexico
- Wolf, A. (2007). *King Corn*. [Documental] Estados Unidos: Mosaic Films & Independent Lens.
- Womack, C. S. (1999). *Red on Red*. Minneapolis: Univeristy of Minesota Press.
- Yllia Miranda, M. E. (2018). *Mostrar lo invisible. El viaje del chamán en la pintura indígena amazónica peruana contemporánea*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú. Manuscrito.

Ingesta

- Ávila-Santamaría, R. (2011). El derecho de la naturaleza. Fundamentos. En Alberto Acosta y Esperanza Martínez (compilators), *The Nature with rights. From the philosophy to the politics*. Quito: Abya Yala.
- Bristol, M. (1965). *Sibundoy Ethnobotany*. Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- Caldas, F. J. (1803/1942). *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, vol. II. Editorial Minerva, 164-166.
- Daza, W. (1996). *Los indios Sibundoyes: Visión, plantas y arte*. Popayán: Universidad del Cauca, Facultad de Humanidades.
- García-Cuervo, E. (2019). De herejes a chamanes. Una historia fragmentada sobre el imaginario occidental de la medicina indígena. Tesis de Grado. Departamento de Historia. PUJ. Bogotá. Recuperado de: <https://tinyurl.com/2uanur7v>
- Giraldo, C. (2000). Medicina Tradicional de la Mujer Inga. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 90, 5-23.
- Conversaciones Interculturales. (2021). Amazonia: voces e imágenes (video). Recuperado de: <https://tinyurl.com/y3nmeyek>
- De Humbolt, A. (1826). *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente hecho en 1799 hasta 1804*. París: Rosa. Recuperado de: <https://tinyurl.com/2p83ns9f>
- Fenoll, C. (2017). Cómo ser una planta y no morir en el intento. Grupo de Biotecnología y Biología Molecular de Plantas, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Friedemann, N. y Arocha, J. (1982). *Herederos del Jaguar y la Anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Jacanamijoy-Tisoy, B. (1993). *Chumbe. Arte Inga*. Santafé de Bogotá, Colombia: Ministerio de Gobierno. Dirección General de Asuntos Indígenas.
- Jacanamijoy-Tisoy, B. (2001). KAUGSAY SUYU YUYAY: Lugar, vivir, pensar conceptos de la tradición Inga sobre el territorio. En *Espacio y Territorios. Razón, pasión e imaginarios*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. pp. 189-203.

- Jacanamijoy-Tisoy, B. (2017). *El Chumbe Inga. Una forma artística de percepción del mundo*. Bogotá, Colombia: Ankla Editores.
- Juajibioy, P. (1991). Médicos Tradicionales del Bajo Putumayo y Médicos Tradicionales Camsá e Inganos del Valle de Sibundoy, Alto Putumayo. En *Memorias III Simposio Colombiano de Etnobotánica*. Inciva, Cali. pp. 176-18.
- Hirano, T. y Lotierzo, H. (2019). *Erosão num pedaço de papel*. Tesis de doctorado (Doutorado em Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília.
- Mendoza, D. (2010). "Uaira Uaua o el temperamento de los pensadores de tierra y agua". *Ticoclub*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/mr228hnf>
- Maya, Á. (1996). La Trama de la Vida. Las bases ecológicas del pensamiento ambiental. *Cuadernos Ambientales*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. N.º I, II, III. (Serie Ecosistema y Cultura).
- Montañez, G. (2001). Lugar, vivir, pensar. Conceptos de la tradición Inga sobre territorio. En *Espacio y territorios. Razón, pasión e imaginarios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Red de Estudios de Espacio y Territorio.
- Muriel, E. (2000). La Dimensión Ambiental en la Educación. *Revista de Investigación Geográfica* 2, 197-206.
- Reichel-Dolmatof, G. (1975). *El chamán y el jaguar*. Bogotá: Siglo XXI editores.
- Rodríguez-Echeverry, J. J. (2010). Uso y manejo tradicional de plantas medicinales y mágicas en el Valle de Sibundoy, Alto Putumayo, y su relación con procesos locales de construcción ambiental. *Revista Academia Colombiana de Ciencias*. 34(132), 309-326.
- Rodríguez Mazabel, F. (2011). Benjamín Jacanamijoy, Uaira Uaua: Trama De Colores Para Renovar El Mundo. *Nómadas*, 34, 188-199.
- Rojas-Sotelo, Miguel. 2018. Soberanía visual en Abya Yala. *Premio nacional de crítica y ensayo de arte 2017*. Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes. pp. 4-16.
- Rojas-Sotelo, M. (2019). Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, 4(1), 521-591.
- Seijas, H. (1969). *The Medical System of the Sibundoy Indians of Colombia*. Tulane University. Michigan.

- Schultes, R. E. (1957). The identity of the malpighiaceae narcotics of South America. *Harvard University. Botanical Museum Leaflets*, 18. (1), 1-56.
- Schultes, R. E., Holmstedt, B. y Lindgren, J. E. (1969). De plantis toxicariis e mundo novo tropicale commentationes III: Phytochemical examination of Spruce's original collection of Banisteriopsis caapi. *Botanical Museum Leaflets, Harvard University*, 22(4), 121-132.
- Tompkins, P. y Bird, C. (1973). *The Secret Life of Plants*. Harper & Row.
- Triana, A. (2020). *En Búsqueda de la Flor de Vientre* - Benjamín Jacanamijoy. Catálogo. Universidad Militar Nueva Granada. Recuperado de: <https://tinyurl.com/mr3yh23c>
- Taussig, M. (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Norma. (Originalmente publicado en Inglés en 1986).
- Van der Hammen, M. C. (1992). *El manejo del mundo. Naturaleza y sociedad entre los Yukuna de la Amazonia colombiana*. Bogotá: Tropenbos Colombia.
- Yepes, S. (1953). *Introducción a la etnobotánica colombiana*. Sociedad Etnográfica Colombiana. Popayán.
- Zulúaga, G. (1994). *El aprendizaje de las plantas en la senda de un conocimiento olvidado*. Seguros Bolívar. Bogotá.

De lo ancestral en el arte

- Stübel, A. (1994). Cartas inéditas desde Suramérica, "Institut für Länderkunde". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31(35), 29-51; 69-78.
- Borea, G. (2021). Place-Making, World-Making: Tres artistas indígenas amazónicas. *Artichiock. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yrehrzvj>
- Botero, C. I. (2002). Ezequiel Uricoechea en Europa: del naturalismo a la filología. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República de Colombia*, 39(59), 5.
- Castañón, C. y van der Hammen, T. (1998). *Chiribiquete – La peregrinación de los jaguares*. Bogotá: Ministerio del Medio Ambiente de Colombia.
- Correal, G., Piñeros, F. y van Der Hammen, T. (1990). Guayabero i: un sitio precerámico de la localidad Angostura II, San José del Guaviare. *Caldasia*, 16(77), 245-254.
- Contreras Díaz, F. (2009). Uque bique muisca: el color de la forma de los hombres del lugar. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Artes, 2009.
- Flórez, S. (2021). When Claims of 'Discoveries' in the Amazon Ring False. When news broke worldwide of an incredible find in Colombia, local experts and guides say their knowledge was ignored and the region was misrepresented. *Smithsonian Magazine*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/33wsthvn>
- ICANH. (2021). Arte Rupestre y el poblamiento de las Américas. Conferencia internacional. Junio 17 y 18 de 2021. Recuperado de: <https://tinyurl.com/mrxwdsya>
- Mingas de la imagen. (2021). Urbina por Urbina. [V] Guerra y Paz. Huella. *Mingas de la imagen. Conversaciones interculturales*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/35enj6m9>
- Muñoz Catiblanco, G. (2020). Estética amazónica y discusiones contemporáneas: el arte rupestre de la serranía La Lindosa, Guaviare – Colombia. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 15(27), 14-39. Recuperado de: <https://tinyurl.com/bdcuut47>
- Pillsbury, J. (2020). These ancient rock paintings are unlikely to be about what was for dinner. *Apollo Art Magazine*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/f7d57356>

- Plotkin, M. (2016). "Tribus Perdidas" salvadas a través de la creación de un enorme parque colombiano. *WorldSideKick. Planeta Tierra*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/ymf4un74>
- Rivadeneira, R. (2015). La producción de antiguos y recientes moradores del territorio nacional. El problema patrimonial. *Revista Credencial Historia*, (307).
- Urbina Rangel, F. (1992). La producción de antiguos y recientes moradores del territorio nacional. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia.
- Urbina Rangel, F. (1996). Amazonia. naturaleza y cultura. Bogotá: Banco de Occidente.
- Urbina Rangel, F. (2010). *Las palabras del origen: breve compendio de la mitología de los uitotos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Urbina Rangel, F. (2015). Arte Rupestre Amazónico. *Revista Credencial Historia*, (307).
- Urbina Rangel, F. (2015). *Perros de guerra, caballos y vacunos en el arte rupestre de la serranía de la Lindosa, Río Guayabero, Guaviare, Colombia*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/5n87vdj>
- Urbina, F. y Peña, J. E. (2016). Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C. Universidad Nacional de Colombia, 20(31), 7-37.
- Urbina Rangel, F. y Peña, J. (2018). *Arte rupestre amazónico. Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la serranía de la Lindosa (río Guayabero – departamento del Guaviare – Colombia)*. Actualización de la conversación de 2013. Agosto 19, 2018. Manuscrito de 66 páginas.
- Uricoechea Rodríguez, E. (1854). *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas*. Berlín: F. Schneider.
- Uricoechea Rodríguez, E. (1860). *Contribuciones de Colombia a las ciencias y a las artes*. Bogotá: Imprenta de El Mosaico; Londres: Trübner & Co.
- Uricoechea Rodríguez, E. (1871). *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha según antiguos manuscritos anónimos e inéditos, aumentados y corregidos*. París: Maisonneuve.
- Valle Pérez, P. (2015) Manuscrito del Aperreamiento. Suplicio ejecutado por medio de perros de presa contra los caciques cholultecas. *Dimensión Antropológica*, 22(65), 101-123. Recuperado de: <https://tinyurl.com/mufj7xyb>

Iconoclastia

- Albán A, A. y Rosero, J. R. (2016). Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. *Nómadas*, (45), 27-41.
- Castillo G., L. C. (2007). *Etnicidad y nación: el desafío de la diversidad en Colombia*. Universidad del Valle.
- Cubillos-Chaparro, J. C. (1959). El Morro del Tulcán. Pirámide prehispánica. *Revista de Arqueología de Colombia*, 8, 216-357.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España: Pre-textos.
- Gómez, L. (1970). Interrogantes sobre el progreso de Colombia. Conferencias dictadas en el Teatro Municipal de Bogotá. Bogotá: Editorial Revista Colombiana Ltda.
- Gutiérrez Urrea, A. y García García, W. J. (2011). Las artes del cuerpo en Colombia. *Revista Ciencias Humanas*, 7(2), 43-57.
- López de Mesa, L. (1927). *El factor étnico*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Malagón Gutiérrez, R. (2016). El catálogo de la primera exposición anual de la escuela de bellas artes como documento e indicio histórico. *Artes | La Revista*, (22), 92-122.
- Pabón, C. (1999). *Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento*. Proyecto Pentágono. Bogotá: Ministerio de Cultura, editorial La Silueta.
- Rojas-Sotelo, M. (2004). *Doris Salcedo: Challenging History and Memory*. Manuscript of a master thesis. University of Pittsburgh.
- Rojas-Sotelo, M. (2017). *Irrupciones, compresiones, contravenciones. Arte contemporáneo y política cultural en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rojas-Sotelo, M. (2019). Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. *Revista Kaypunku. De estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, 4(1), 521-591.
- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(1), 35-67. <https://tinyurl.com/ym437twn>

Vásquez Rodríguez, W. (2016). Alberto Urdaneta y la escuela nacional de bellas artes de Colombia. El origen de la enseñanza moderna de una arte académica. *Revista Credencial. Historia*.

Urdaneta, A. (1887). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, Número 97 (año V, 6 de agosto de 1887); número 110 (año V, 15 de febrero de 1887); número 113 (año V, 1 de abril de 1887).

Recursos en línea. Iconoclastia

- Arcos Palma, R. (2021). Cultura, Memoria y Resistencia. Vistazos Críticos. Recuperado de: <https://tinyurl.com/5hf8fc5p>
- Arcos Palma, R. (2015). Nelson Fory Ferreira: la historia nuestra caballero. *Vistazo Crítico*, (135). Recuperado de: <https://tinyurl.com/3k9sre8d>
- Badawi, H. (2020). Entradas de Facebook en su página del 17 y 22 de septiembre de 2021. Recuperado de: <https://tinyurl.com/4ae663d3>
- El Tiempo. (2021). *Indígenas Misak explican por qué tumbaron la estatua de Sebastián de Balacázar en Cali*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/43m2nay7>
- El Tiempo. (2021). ¿Arte o vandalismo? “Los ataques” del arte a los monumentos. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y9zxnabn>
- El Tiempo. (2020). Las estatuas de esclavistas derribadas durante protestas anti-racistas. Acceder en línea: <https://tinyurl.com/2h7zey25>
- Guzmán, K. (2018). *La pirámide truncada. La historia detrás de El Morro, Comarca Digital*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yckdzjt3>
- Padilla, C. (2020). Entrada de Facebook. Recuperado de: <https://tinyurl.com/rz9a3y7n>
- von der Walde, E. (2020). Entrada de Facebook en su página 17 de septiembre. Recuperado de: <https://tinyurl.com/2p9h6zv6>

Epílogo

Martínez Milla, P. (2015). *La enseñanza de la ilustración botánica: La escuela de dibujantes de la Expedición Botánica de Nueva Granada. 1783-1808*. ICANH, área de historia colonial. Noviembre 20. Recuperado de: <https://tinyurl.com/4xszw7eh>

Villanueva, R. y Guerrero, M. A. (2013). Para ver más allá: Reseña histórica del Daupará. *Análisis. FES Comunicación*, (12). Recuperado de: <https://tinyurl.com/2p83u62c>

Territorio encarnado
Ejercicios de soberanía visual.
Visualidades, textualidades y estéticas situadas
en la producción artística indígena en Abya Yala

Territorio Encarnado funciona como un viaje en tiempo y espacio a Abya Yala. Presenta narrativa y críticamente la producción cultural de sujetos-territorio que de forma contextual y situada establecen puentes interculturales entre prácticas artísticas contemporáneas (artes visuales, performáticas, oraliterarias, entre otras), haciendo posible encuentros entre mundos antes opuestos. La montaña, el río, el bosque, las plantas, además de fuerzas más allá de lo humano encuentran mediación en el trabajo cultural de miembros de múltiples comunidades indígenas y no indígenas en diversos territorios del continente donde empiezan a ser reconocidos y valorados en su integridad por las instituciones culturales (y el archivo) que antes las negaban. Sin ser un libro panorámico, *Territorio Encarnado* da cuenta de la emergencia de sujetos culturales en su estrecha relación con el territorio(s), el cuerpo, la frontera económica, la construcción de la historia y la resistencia cultural en busca de soberanía tanto individual como del cuerpo social (re-existencia). Los argumentos y debates que hacen parte del texto parten de una perspectiva de estética decolonial, la que reconoce y revela la matriz colonial, que actúa desde sus grietas y fronteras posibilitando cambios sistémicos en la circulación y acceso de la producción cultural contemporánea en el continente.



978 958 787 456 3