

Soberanía visual en Abya Yala

Desde acciones enraizadas y contextuales muchos creadores amerindios contemporáneos usan el nuevo arsenal mediático para activar espacios donde lo oral y performativo se potencializa desde lo visual, donde el acto creativo se cruza con el evento cultural, incluso con consecuencias de tipo jurídico. Este texto presenta a grupo de productores culturales de esta estirpe, con énfasis en dos de ellos; Rosa Tisoy-Tandioy, artista visual Inga del sur de Colombia y Benvenuto Chavajay-Ixtetelá, artista visual Maya de Guatemala. 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).

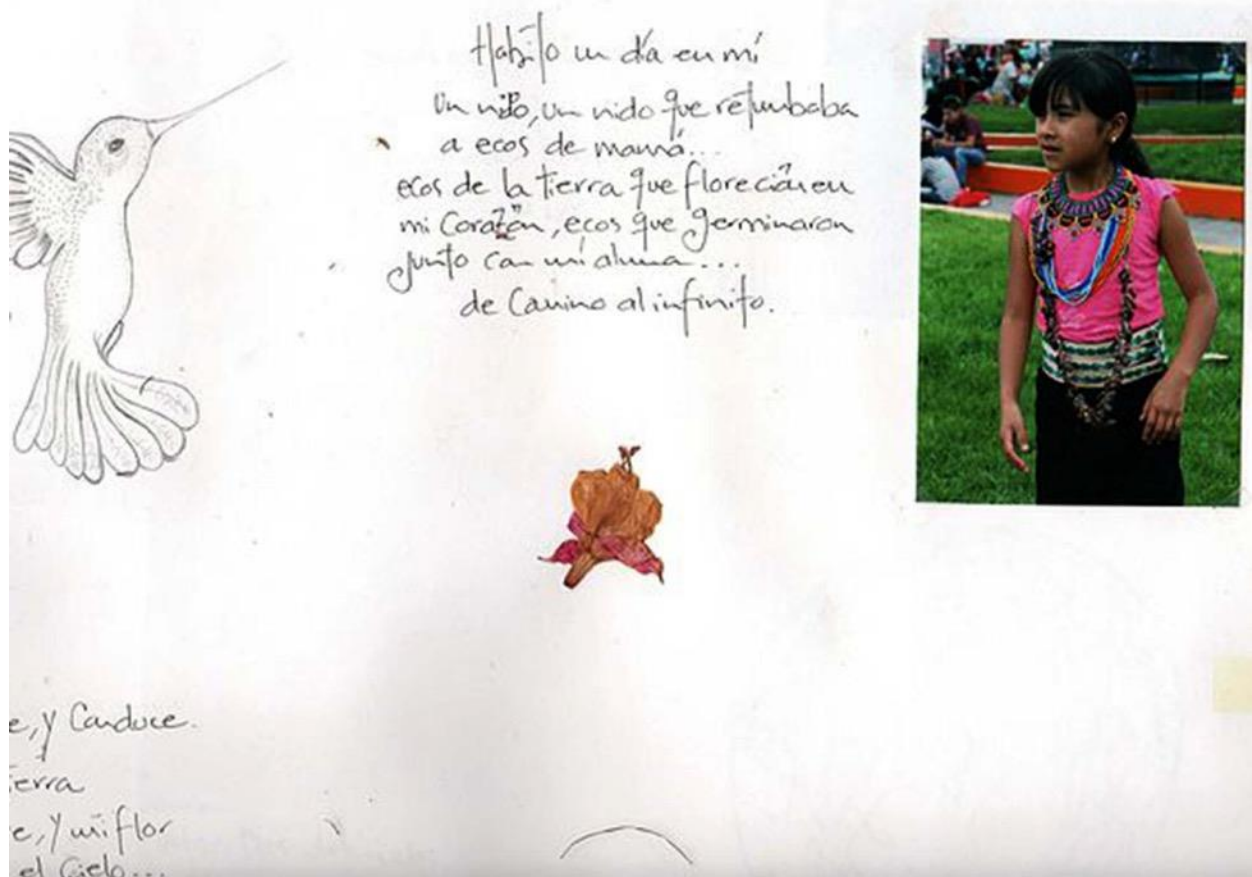
La visualidad colonial borró la capacidad de lectura de otras formas de representación - estelas, códices, tejidos, cerámicas, ideogramas, petróglifos y arquitecturas las cuales quedaron perdidas en traducción.¹ El uso de la oralidad y la visualidad son atractivos entre los pueblos originarios de Abya Yala en parte porque muchos basan sus prácticas de archivo en formas incorporadas, no necesariamente mediante una escritura ortográfica.² Recientemente, la producción artística contemporánea en el hemisferio ha sido leída en clave postmoderna como la modernidad del sur (Craven, 1996; Ramírez, 2004; Giunta, 2001),³ pero también desde la llamada opción de estética de(s)colonial (Ferrera-Balanquet, 2011; Gómez, 2016; Mignolo, 2009, 2010; Rojas-Sotelo, 2006, 2008). Esta interviene haciendo lecturas a espacios fronterizos y/o mundos bizarros que no pueden catalogarse dentro de géneros específicos, rompiendo cánones estéticos tradicionales y vanguardistas.⁴ En ese sentido, lo fronterizo y lo bizarro son formas de re-existencia, es decir: realidades ex-céntricas, situadas y contextuales que desde dentro del proyecto moderno/contemporáneo se hacen presentes, en algunos casos como formas directas de resistencia al modelo, o que usando la estructura del mismo buscan habitarlo.⁵ Tal es el caso de la producción cultural originada en palenques, quilombos y resguardos indígenas autónomos (o comunidades independientes y autónomas de tipo rural o urbano) que habitan múltiples momentos históricos y geográficos paralelos al teleológico de occidente y que tienen efectos en los movimientos sociales y culturales del presente.

Situando prácticas

Rosa Tisoy-Tandioy nace en Vichoy, Putumayo, un valle riquísimo localizado en un lugar de tránsito entre el mundo Inca y el mundo Muisca; considerado un banco de conocimiento botánico por su condición geográfica en el piedemonte andino y la Amazonía. Este ha sido un lugar de contacto histórico (un cosmopolitismo alterno) desde la colonia hasta el momento contemporáneo.⁶ ¿Cómo se produce y consume arte contemporáneo en territorios de frontera cultural como esté? Tisoy-Tandioy se hace la misma pregunta: ¿Para quién creo, y para qué creo? En palabras de Tisoy-Tandioy,

El lugar donde crecí, vereda Vichoy (Santiago, Putumayo), es la esencia importante de mi vida... Un mundo donde la simbología, las costumbres, la lengua materna, mi maternidad, los lugares que hacen parte de la vida... me deja compartir el arte mediante diferentes técnicas, el dibujo, la pintura, el audio, el video, la fotografía (2012).

Tisoy-Tandioy se ubica en su contexto, su identidad, género y su práctica. Es mediante el uso de la escritura y la imagen (el collage y la apropiación de materiales naturales) donde su relación material creativa intenta dar cuenta de su experiencia de vida.⁷ El proceso creativo se da a partir de su maternidad y su relación como sujeto indígena con el territorio y sus elementos constitutivos. Tisoy-Tandioy trabaja de forma multimediática: dibujo, texto, fotografía, video, instalación y performance. Usa situaciones, materiales y narrativas contextuales tanto de tipo autobiográfico como relacional. Su trabajo orbita sobre lo ritual en la vida cotidiana y la presencia del tejido, el maíz y la tierra son centrales de su obra. La maternidad y la naturaleza están presentes en sus bitácoras y dibujos, así como en sus fotografías, performances e instalaciones.



Rosa Tisoy-Tandioy. *Bitácora*. Dibujo, texto, fotografía (pg.11), collage. 2009-2013.

Benventuo Chavajay-Ixtetelá (Sololá, Guatemala) trabaja aspectos identitarios contextuales. Como sujeto Maya-Tz'utijil, cuestiona su relación con el mundo hegemónico y las tensiones

entre el centro y la periferia, sea ésta geográfica o simbólica. A través de técnicas como la apropiación, el ensamblaje, el situacionismo, la re-contextualización, la acción plástica y la acción jurídica Chavajay se ha convertido en uno de los artistas emergentes del mundo indígena continental más vocales de la última década.⁸

Chavajay-Ixtetelá reflexiona sobre definiciones, usos del lenguaje y el accionar de la matriz colonial de poder en su experiencia como artista indígena contemporáneo, produciendo de forma contextual y situada. Como productor de objetos reconoce el valor de lo propio, como observador afina su discurso crítico y 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 (Godoy, 2014). De esta forma confirma su molestia con conceptos básicos impuestos sobre las comunidades originarias del continente como Arte o Alfabetismo.⁹

Y así como la palabra Arte no tiene traducción para las comunidades *tz'utijil*, ese vacío, es una oportunidad. Esa molestia, no solo se refiere al uso de los conceptos, 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, guatemalteco e indígena, estos temas se han convertido en una obsesión. Él ha elegido trabajar desde la frontera, desde una perspectiva de retorno, como él la identifica –desde un nosotros, desde una postura relacional/situada. Así inicia su vida artística, denunciando su propia desaparición. En su pieza *Desaparecido* (2002), acude a las oficinas de *El Periódico* con el motivo de denunciar a un amigo desaparecido, cuyo nombre es Benvenuto Chavajay-González. Hace la denuncia y entrega una fotografía de sí mismo que se publica un día de febrero en el año 2002. La nota informa que Benvenuto Chavajay-González de 26 años de edad desapareció el 28 de enero de 2002. Hace una descripción de tipo judicial/forense y da como contacto el número de teléfono de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala.¹⁰



Benvenuto Chavajay. *Desaparecido*. 2002.

Suyu | Lugar

El *Botoniaska*, o Chumbe, es un cinturón tejido que funciona como elemento colector en el pensamiento Inga-Kamëntsá. Es una especie de archivo encarnado que las mujeres tejen y colocan alrededor de su cintura para proteger su vientre (*uarmi uigsa*), el lugar donde comienza la vida. El diamante o rombo representa los cuatro puntos cardinales del mundo, el vientre femenino y la unidad de los pueblos Inga- Kamëntsá en el territorio.



María Pastora Chindoy-Juangibioy. *Botoniaskas (Chumbes)*. Tejido en lana virgen. 2012.

Mamá Pastora Chindoy-Juangibioy es una tejedora Kamëntsá, del valle del Sibundoy (Putumayo, Colombia) que mantiene activo los procesos de narración a través del tejido. Ella considera que la tradición que recibió de las mujeres de su pueblo tiene un potencial distinto, no

solo como artesanía pero como patrimonio vivo de su pueblo.¹¹ Esta práctica es un anclaje que sostiene a la comunidad en relación con el territorio. Con el chumbe se da cuenta de los ciclos (*kutey*) de vida, las figuras representan árboles genealógicos relacionales.¹²



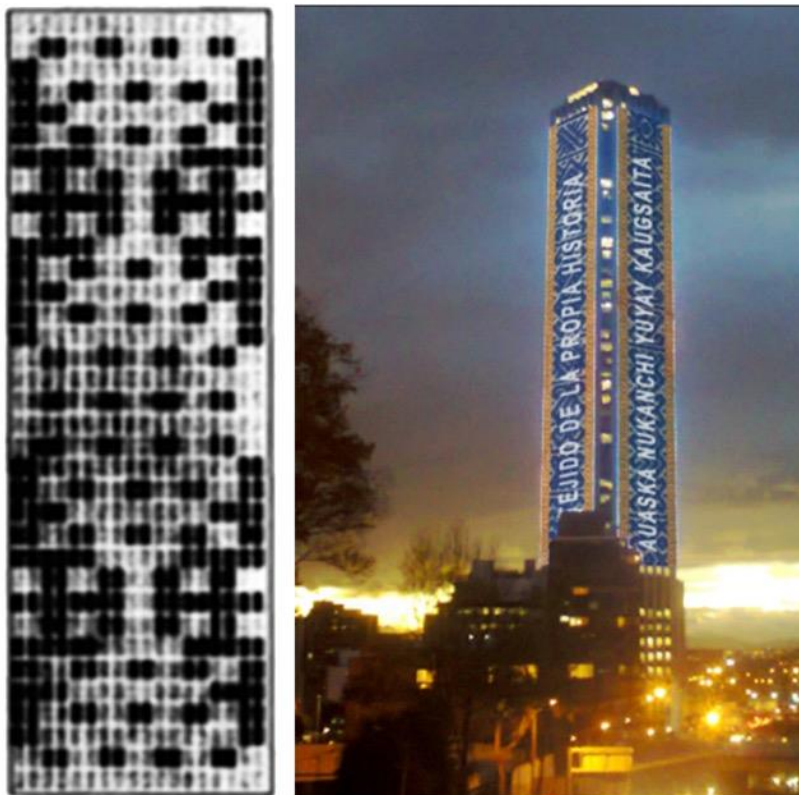
Mamá Pastora Chindoy-Juangibioy (con el poeta y activista Hugo Jamioy-Juangibioy). Sus Chumbes son parte de la colección de Libro-Arte de la Biblioteca Sloane de Arte de UNC en Chapel Hill. 2015.

El Chumbe como otros tejidos del mundo indígena (caso de los diseños Navajos en el hemisferio norte) ha entrado al discurso de arte, desde una perspectiva vía arte aplicado y diseño. En Colombia el Chumbe fue inicialmente mencionado por el artista e investigador Inga Benjamín Jacanamijoy-Tisoy (1993; 1995). En su trabajo autoetnográfico, Jacanamijoy-Tisoy indica como 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:ii). De la misma forma Luis Alberto Suárez-Guava (2003), afirma como en el chumbe la memoria es una forma de registro de la experiencia y que los símbolos del chumbe representan al río y a la muerte; “(es) allí, donde se presienten los atisbos de una filosofía práctica de la vida” (2003: 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, pues pasa y termina, “el rombo se desintegra en cuatro partes, simbolizando el fin de la vida” (1993:ii). Para Jacanamijoy-Tisoy, el chumbe es una escritura/grafía sensible creada por la mujer Inga, sin embargo en su intervención urbana titulada, *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: Tejido de la Propia Historia*, crea un Chumbe-digital para el sistema de iluminación de la Torre Colpatria en el centro de la capital colombiana.



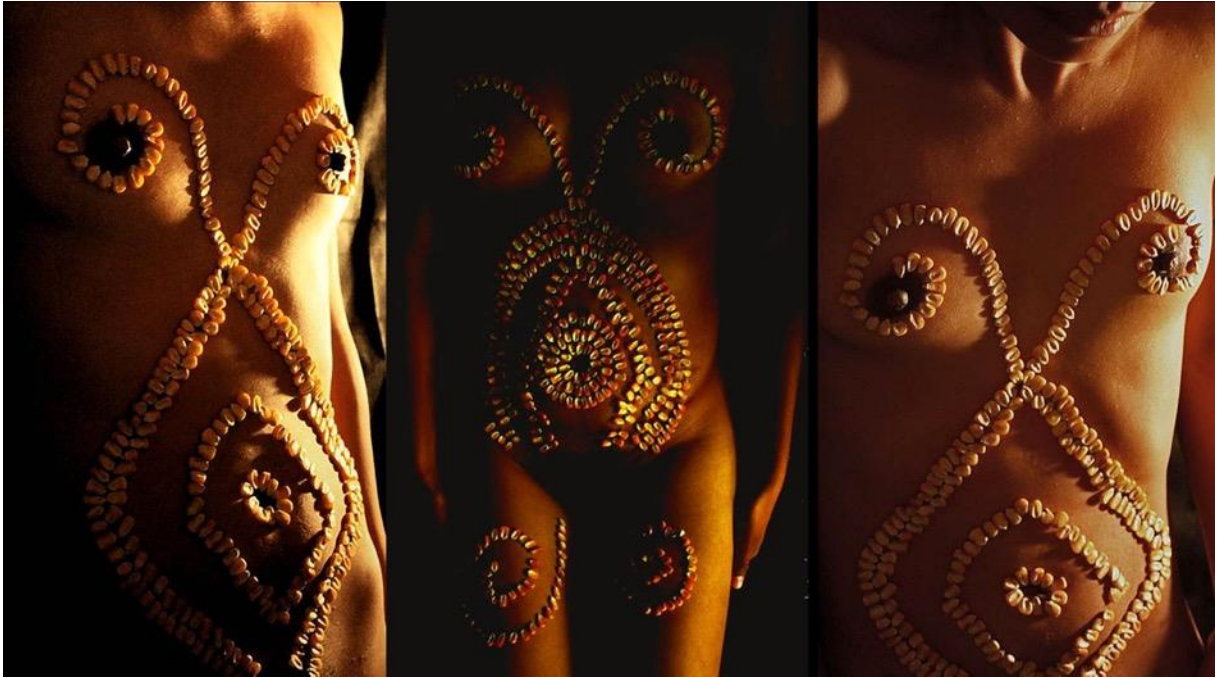
Benjamín Jacanamijoy-Tisoy. *Kaugsay Auaska: Tejido de Vida - Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita: Tejido de la Propia Historia*. Premio Luis Caballero. Octubre de 2015. Sistema de iluminación exterior Torre Colpatria, Bogotá.

En este conecta lo ancestral con lo digital e irrumpe con un discurso de reconstrucción cultural en el espacio urbano. El chumbe es una escritura en sistema binario, se construye en parejas (9 en total), 18 chullas donde un punto se llena y el otro está vacío, cada línea 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*).¹³



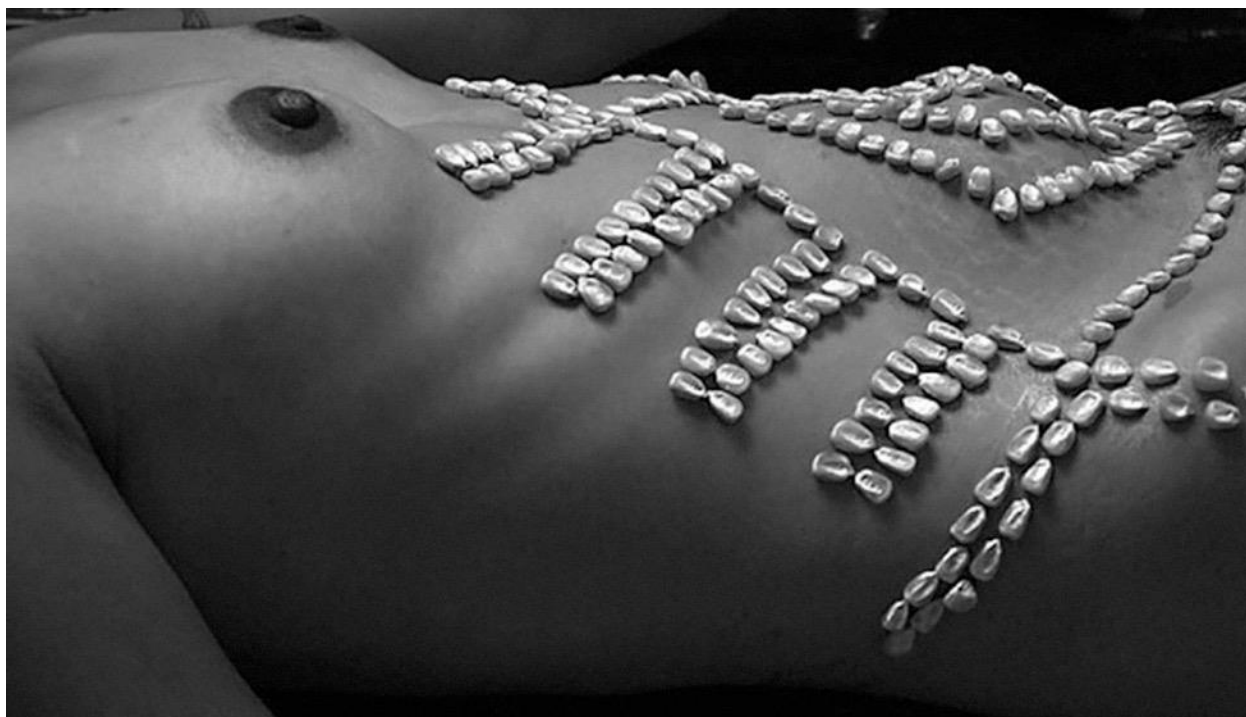
Chumbe binario. Benjamín Jacanamijoy-Tisoy. Propuesta de intervención. 2015.

Rosa Tisoy-Tandioy toma esta tradición y la lleva a un nuevo lugar, donde un proceso de (re) inscripción y una nueva gramática visual se da mediante el trabajo documental y de acción corporal. Es mediante la fotografía documental donde Rosa encuentra una herramienta que potencializa otro mirar.¹⁴



Rosa Tisoy-Tandioy. De la serie *Sara-Indi (conexión cuerpo-sagrado maíz)*. Fotografía, 2010-2014.

El trabajo de autorretrato de Tisoy-Tandioy genera un espacio intermedio donde la imagen establece un proceso de auto-conocimiento y donde lo que antes se ocultaba, bajo el ropaje tradicional de múltiples capas se hace público. El chumbe como guardián de la fertilidad no solo tiene un propósito individual, íntimo es a la vez comunal. El uso de la fotografía en el mundo indígena ha sido tratado en profundidad por su carácter, exótico, etnográfico, marginal y museográfico. Al ser apropiada por artistas indígenas, se establecen nuevos derroteros. El artista Seminol Hulleah J. Tsinhnahjinnie (2009) llama esta práctica de “soberanía visual.” La define como “un tipo particular de conciencia enraizada en la confianza que se exhibe como fuerza en la presencia cultural y visual” (2009: xxiii).¹⁵



Rosa Tisoy-Tandioy. De la serie *Sara Indi*. Fotografía. 2012.

Tisoy-Tandioy decide establecer un *suyu*, una geografía donde imagen y sentido encuentran un nuevo medio. La fotografía como aparato de captura hace parte del repertorio colonial que ha constituido archivos donde la hegemonía tanto política, económica y cultural se ejerce. Al mismo tiempo, la fotografía hace parte del arsenal científico (como tal una innovación físico-química) que pretende replicar la realidad (congelada en el tiempo) de forma verídica. Son estas dos dimensiones, una semántica y otra científicista las que mantienen a la fotografía como un espacio de construcción de poder. Sobre el tema de los usos y abusos de la fotografía y la expropiación de objetos de mundo indígena, su documentación y exhibición en espacio de museo se ha escrito extensamente.¹⁶

Tisoy-Tandioy establece un puente mediático entre los mundos de lo ancestral, lo real, y lo virtual. Así escribe, de manera simbólica, con granos de maíz sobre su cuerpo, crea una imagen/sentido que va al centro de la vida andina, su cosmovisión y sustento. Teje un discurso visual/encarnado que conecta lo femenino (fertilidad), lo ontológico (ser), lo físico (tierra) y lo comunicativo (otras formas de conocimiento), al incorporar y tejer sobre el cuerpo se invierte el proceso del chumbe donde se encarna el conocimiento.¹⁷



Chumbe. Representación del Maíz. Rosa Tisoy-Tandioy. *Bitácora*. Pg. 16. Dibujo. 2013.

De la misma forma, Chavajay-Ixtetelá usa su memoria, para re-apropiar estéticas cotidianas que dejan entrever formas distintas de conocimiento, apropiación y reconstrucción del tejido histórico y social. En su serie *YOOQ'* (2013-2016) un número indeterminado de objetos de pequeña escala, una serie de cerámicas sin uso posible, dan testimonio del viaje del artista a lo profundo de sus memorias infantiles.



Benvenuto Chavajay. 400 *YOOQ'* (Tortillas de barro). 2013-2016.

Para la Bienal Centroamericana (San José de Costa Rica, 2016), Chavajay-Ixtetelá describe este trabajo de forma elocuente:

Tortillas calientes de maíz, apachadas en la palma de la mano por la madre para calmar el desorden y el llanto del niño en la cocina... El niño llora, le dan su *yooq'*, el niño limpia y sacude sus lágrimas que al mezclarse con la tierra crean lodo, bultos de memoria.

Yooq' reemplaza los pechos de leche, la relación con la “pacha,” el tetero de los lactantes...

Yooq', primera imagen que recuerdo hecha por mi madre, como la primera escultura por excelencia de la infancia, símbolo de resistencia...” (Chavajay, 2016).

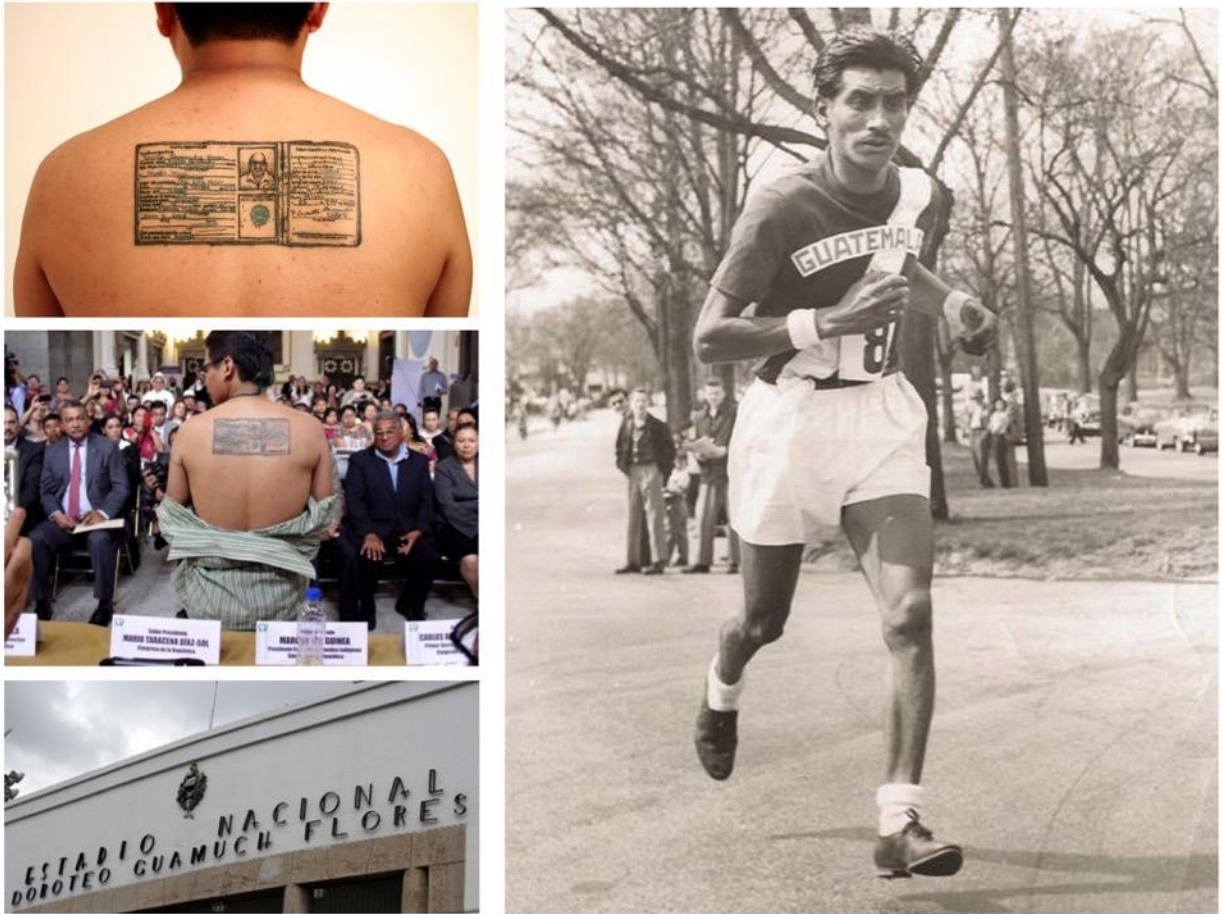
Chavajay termina su descripción con una reflexión en clave de(s)colonial, “con esta imagen, objetual-escultórica, se logra el giro epistémico en el que la resistencia, lo descolonizado, cobra todo su sentido, aquí y ahora.” Afirmaciones sobre el lugar son explícitas en cada acción de estos artistas. Esto hace parte de procesos de sobrevivencia más que de resistencia. El sobrevivir es una fuerza activa, va más allá de la mera subsistencia, repudia los temas de la tragedia, el nihilismo y la victimización (Vizenor, 2008: 11). En las últimas décadas esta perspectiva de ser protagonistas en la construcción de su propia historia ha derivado en la producción de líderes dentro de las comunidades, desde Manuel Quintin Lame hasta Rigoberta Menchu. Estos líderes comienzan a ser reconocidos a nivel local, nacional e internacional interviniendo en discursos de autonomía y determinación (Arroyo, 2014:95).

Encarnar la letra

Para Chavajay-Ixtetelá el analfabetismo no es un problema de subdesarrollo ni de falta de políticas públicas 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 re-existencia dentro de la matriz colonial del poder (Albán-Achinte, 2009). Si bien, nada existe fuera de ella, dentro de la matriz hay esquinas, grietas y pliegues que permiten islas que funcionan como fronteras culturales o mundos bizarros dentro del espacio hegemónico. Al mismo tiempo, es la letra, y su mecanismo de archivo la que fija el conocimiento, siempre al acecho, la letra 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 re-inscriben textos (en el cuerpo).¹⁸

En sus performances *Doroteo Guamuch-Flores* (2013), *Ch'ab'aq jaay* (2014) y *Ixtetelá* (2016), sendos actos y eventos operan en lo público y llevan al artista a un viaje al corazón de su identidad, donde paulatinamente la letra se encarna. Doroteo Guamuch-Flores, un famoso atleta maya guatemalteco, quien en contra de todas las predicciones ganó la maratón de Boston en el año 1952, se convierte en obsesión para el artista. En 1958, el estadio nacional de la ciudad de Guatemala fue nombrado Mateo Flores, en honor al atleta. En su pieza/acción *Doroteo*

Guamuch-Flores (2013-2016), Chavajay tatua en su espalda la cédula de identidad del atleta, así un documento, un archivo, se incorpora. En mayo de 2013 denunció públicamente en el congreso de Guatemala el hecho; el 4 de agosto de 2016 se oficializa el cambio del nombre del Estadio Mateo Flores a Doroteo Guamuch Flores por el decreto 42-2016. Los medios locales reportaron como gracias a “Benvenuto (que) llevó a cabo esta obra de arte,” el nombre del estadio cambió (Diego, 2016). Al enterarse, Chavajay envía un mensaje, vía plataformas sociales, dando gracias al Zurdo (congresista de izquierda) Miguel Ángel Sandoval por su apoyo (Ramírez, 2016; Sánchez, 2016).



Benvenuto Chavajay, *Doroteo Guamuch-Flores*, 2013-2016. (Derecha) Foto de Doroteo Guamuch-Flores. Boston, 1952.

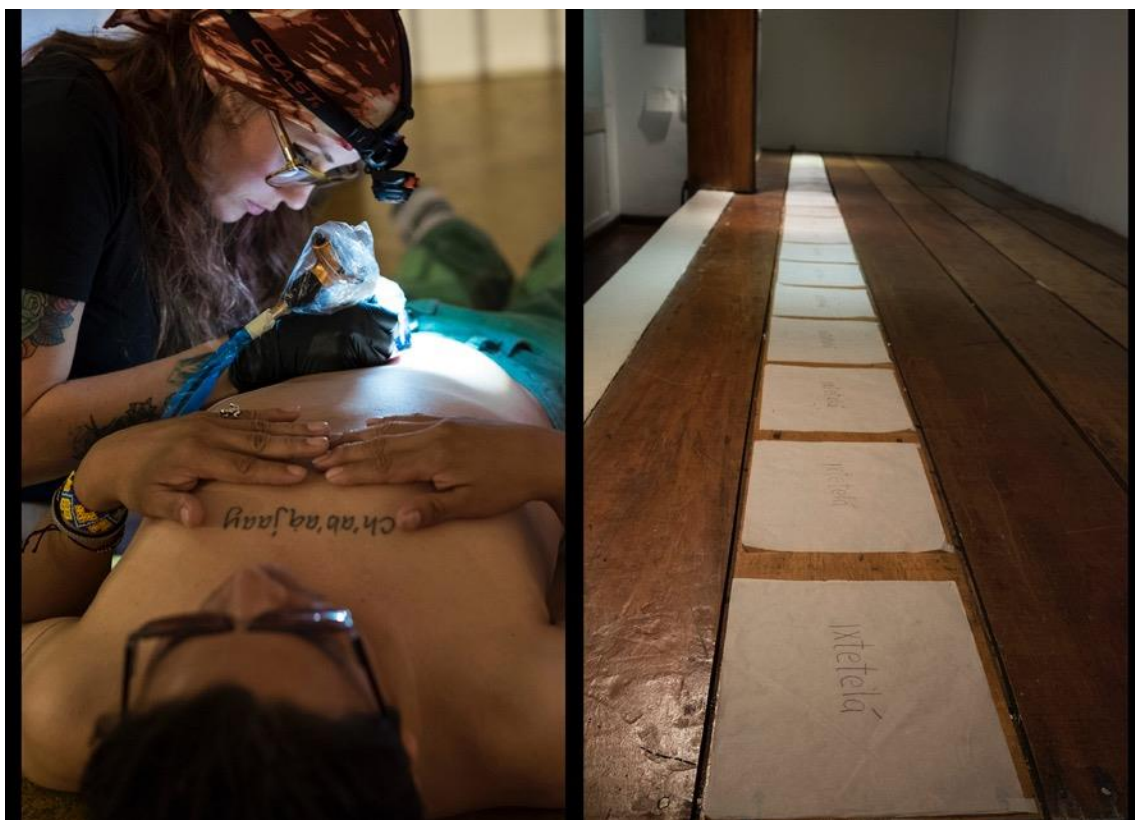
En su acción *Ch'ab'aq jaay* (2014), el artista se tatúa su apellido, también distorsionado por los agentes estatales por su incapacidad de entender la lengua. Esta acción se da exactamente un año después de su primer tatuaje (el primero de mayo de 2013).



Benvenuto Chavajay, *Ch'ab'aa jaay* (2014). Durham, NC. Mayo de 2014.

Para su performance *Ixtetelá* (Agosto, 2016), el tercero en la serie de reinscripciones, el artista declara:

Me llamo Benvenuto Chavajay González, hijo de Clara González Baram, nieto de Francisco Ixtetelá González. El apellido “González” fue impuesto a mi abuelo por un trabajador de la municipalidad... El trabajador de la municipalidad, un ladino a quien le costaba escribir Ixtetelá, sin informar a mi abuelo, decidió escribir “González” como primer apellido. Mi abuelo era analfabeto. Aclaro, analfabeto según la razón occidental. Mi abuelo no supo del cambio de su apellido hasta que un hermano menor de mi madre se enteró de la dolorosa anulación de su apellido ancestral. De los cuatro hermanos, dos de ellos llevan consigo ese dolor. Mi madre es analfabeta. Aclaro, analfabeta según la razón occidental. (Chavajay, 2016).¹⁹



Benvenuto Chavajay, *Ixtetelá*. Performance, instalación. Antiguos calabozos, Museo Nacional de Costa Rica. 2016. Foto: Alex Arias.

Estos casos de discriminación ortográfica son sistemáticos en Abya Yala. La escritora y abogada Wayúu, Estersilia Simanca-Pushaina (Guajira, Colombia), en su celebrado cuento, *Manifiesta no saber firmar. Nacidos el 31 de diciembre* (2004) explora casos similares donde el desconocimiento de la lengua produce no solo errores de tipo jurídico, también muestra procesos de discriminación amarrados a los sistemas coloniales y a procesos contemporáneos de construcción democrática. En su cuento, la escritora denuncia el abuso cometido a generaciones de miembros de su comunidad al ser nombrados en documentos oficiales con nombres que no correspondían a los verdaderos. La denuncia, en forma de cuento corto se convirtió en caso jurídico y luego en el documental, “Nacimos el 31 de diciembre” (Priscila Padilla, 2012).²⁰



Imagen del documental, *Nacimos el 31 de diciembre*. Priscila Padilla, 2011.

Después de más de diez años de la publicación del cuento y de la demanda que impulsó la autora/abogada el caso fue resuelto. El gobierno colombiano expidió el decreto 1797-2014 para que todo indígena pueda cambiar su nombre por errores cometidos en el proceso de cedulación. Este trámite incluye además, un nuevo dato en el formulario que le da la posibilidad al individuo de anotar el pueblo indígena de origen. A finales del año 2015 un programa de remplazo de documentos obligó a la rectificación de esta práctica en el departamento de la Guajira donde la comunidad *Wayuu* fue objeto de abuso por generaciones.

De esta forma el trabajo contextual y situado de artistas y autores como Chavajay-Ixtetelá o Simanca-Pushaina tienen repercusiones no solo a nivel simbólico en la producción cultural y de sentido, también a nivel jurídico. Llevados a una dimensión de lo público, estas se convierten en denuncias de carácter legal con dimensiones que emergen de una relación de poder desigual y que resultan en el reconocimiento de errores por parte del estado. Estos dos casos nacen de situaciones contextuales, se presentan como una ficción, una acción artística y un cuento, las dos tienen consecuencias jurídicas que reconocen y dignifican a los pueblos.

Kanimi Alli Uiñangapa (buena semilla) | Mala semilla

No es preciso entrar a discutir la centralidad del maíz en la cosmovisión andina o mesoamericana presente a lo largo y ancho de las líneas del tiempo y el espacio del paisaje cultural y económico del continente, y en su libro de origen el *Popol Vuh*. Sin embargo, es necesario hacer referencia a como este bastardo logra dominancia global gracias al capitalismo (Warman 1995; 2003). Su historia está enlazada con el holocausto indígena, la caña de azúcar y la esclavitud africana, ejes constitutivos de la modernidad y su lado oscuro, el capitalismo (Mignolo, 2009).²¹ Este periodo incluye el siglo de las luces, la era de las grandes revoluciones burguesas y de la revolución industrial europea.²²

El maíz ha sufrido un proceso de blanqueamiento, en un inicio se le relacionaba con la comida de los indios, luego de los negros y luego de los animales.²³ Hoy continúa al centro de la

cosmogonía amerindia de Abya Ayala y a la vez en símbolo corporativo y de ingeniería genética en el norte. La diversidad del maíz es una de sus virtudes y una de las razones de su adopción. Hoy por hoy se produce de dos formas: la agricultura intensiva de capital, o agricultura científica, la producción de los ricos; y la agricultura tradicional campesina, intensiva en el uso del trabajo, el cultivo de los pobres (1995:236). Si bien hoy, su cultivo y mercado hace parte de los procesos de ingeniería genética, del desarrollo de herbicidas y fertilizantes conectados al gran capital global, Warman nos recuerda, como los campesinos inventan a diario el maíz.²⁴ La tradición le da atención a cada planta, a cada grano, al suelo, a los insectos, a las aves y a los animales; a lo que Arturo Escobar (2014) llama procesos de relacionales con la tierra.²⁵

No somos más que lo que consumimos, somos cuerpo-territorio. Los animales territorializan marcando el espacio con sus humores y sus marcas biológicas; los humanos —de manera social y cultural— lo hacemos estableciendo signos, iconos, tótems, rutas y otras formas cargadas de sentido. Al hacerlo no renunciamos a formas antiguas, hacemos permanente el habitar un lugar. Tisoy-Tandioy lo presenta en sus fotografías alteradas digitalmente donde cada grano es un útero en contacto con su cuerpo y la tierra que lo nutre.²⁶ Chavajay-Ixtetelá lo presenta como un avión que siembra “malas semillas.” Como cada grano es un ser en sí. Cada ser encuentra una voz un sentido, un lugar de ser en el mundo.



Rosa Tisoy-Tandioy. *Kanimi Alli Uiñangapa (soy buena semilla)*. Fotografía digital intervenida. 2013.

Durante el conflicto armado de 36 años en Guatemala, los militares se refirieron a los niños indígenas como "chocolates" en referencia a nuestra piel marrón. También nos llamaron "malas semillas" que necesitaban ser eliminadas para que también nos

impidieran crecer y buscar venganza. No podían matarnos a todos, y ahora las malas semillas han crecido y les han crecido las alas (Chavajay, 2014).



Benvenuto Chavajay. *Semilla*. Ensamblaje. 2012.

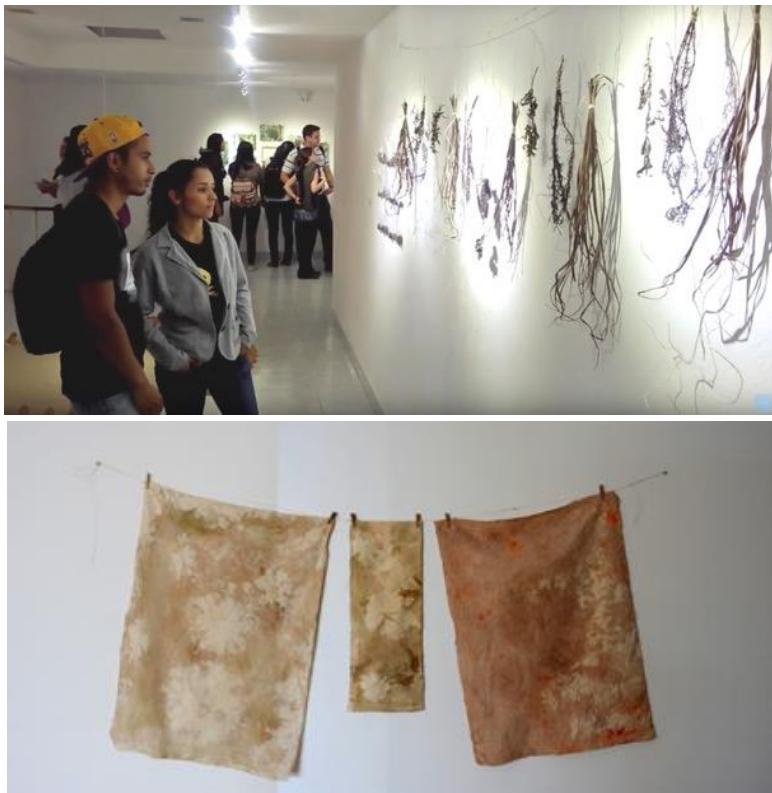
Tejido/Pueblo | (des) Acuerdos e inscripciones

Expresiones de la cultura ancestral de los pueblos originarios del continente tienen lugar en fiestas, ritos y celebraciones. En estos espacios se activan procesos comunales del tejido social. En el caso de Tisoy-Tandioy y Chavajay-Ixtetelá, ellos encuentran en sus comunidades la materia tanto simbólica como física de trabajo pero actúan en dos niveles. Por un lado, su trabajo se presenta como cualquier otro, en la galería o museo, como objeto bidimensional o tridimensional (fotografía o instalación) o como acción plástica (performance). Por el otro, se da un proceso de regreso y traducción (auto-traducción) cultural donde se afianza la dimensión participativa y relacional.²⁷ El tejido, como red, hace parte de su producción de cultura material, de formas alternas de escritura y como archivo vivo. Este tiene momentos de expresión social en fiestas como el *Atún Puncha Kalusturinda* o el gran día, el inicio de un nuevo año, la fiesta en honor a la *Pacha Mama* y la reconciliación en el sur de Colombia; o en el *Ri nima k'ij* o día grande en Sololá, Guatemala. En el caso del *Kalusturinda*, el cual coincide con la cosecha de frutas y maíz que se realiza en los meses de febrero y marzo en los andes, se canta colectivamente: "*Kaugsankamalla; Suma Yuyay, Suma Kaugsay,*" que traduce: Mientras vivamos; vivamos bien, pensemos bien (Jacanamijoy, 2001: 199).²⁸



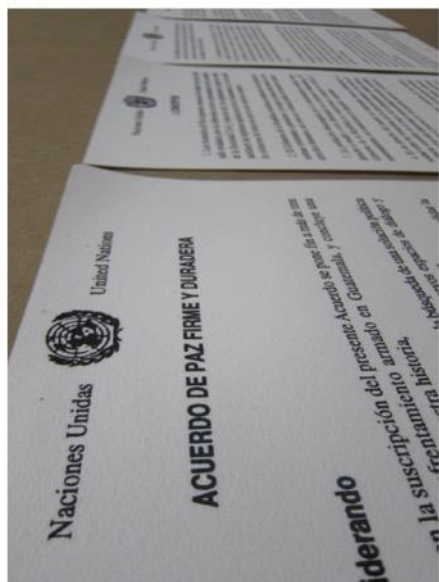
Rosa Tisoy-Tandioy. *Atún Puncha Kalusturinda*. Valle del Sibundoy, Putumayo. Febrero 8, 2016. (derecha) *Kalusturinda*. Instalación. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Bogotá, 2014.

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.²⁹ 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 la chagra con prácticas artísticas contemporáneas.



Rosa Tisoy-Tandioy. (Arriba) *Tinii. Plantas medicinales* (2016). (Abajo) *Tiagsamui* (2015). Pigmentos, esencias naturales, plantas medicinales sobre lienzo. 1er Salón Internacional de Arte Indígena Manuel Quintín-Lame, Museo Negret, Popayán, 2016.

En el año 2013, Chavajay-Ixtetelá presentó en Mérida, Yucatán, su performance “Anular, suspender, borrar y congelar los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996 en Guatemala”. Después de tres décadas de conflicto interno, y cinco de negociación, en 1996 se firmó el acuerdo de paz en Guatemala.³⁰ La acción, literalmente, borró con cal el texto de los acuerdos firmados, hasta que las hojas quedaron en blanco. Esta acción, que se podría considerar poética/iconoclasta, funciona en múltiples niveles. Va directamente a su crítica sobre el uso del lenguaje alfabético, el castellano como lengua oficial en un país donde la mayoría es indígena; enfatiza el silencio de las comunidades indígenas en la implementación del acuerdo; recuerda la consulta popular de 1999, necesaria para aprobar los cambios constitucionales surgidos, tales como el acuerdo sobre la identidad. Cuando finalmente se celebró la consulta, el 16 de mayo de 1997, la violenta campaña del NO dominó la escena nacional. El entusiasmo de las organizaciones sociales no logró llenar la brecha que separaba el proceso de paz de la dinámica racista de la mayoría de la población blanca y ladina. Sólo el 18% de los guatemaltecos votó, un poco más de la mitad de ellos voto NO a las reformas constitucionales.³¹ De esta forma Chavajay-Ixtetelá logra tocar la herida abierta de los muchos intentos por integrar el “problema indígena” a los procesos de construcción nacional y la participación de los pueblos originarios en la construcción del nuevo país.³²



Benvenuto Chavajay. *Anular, suspender, borrar y congelar los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996 en Guatemala*. Performance. 2013 (Mérida, Yucatán).

En *Anular, suspender...* Chavajay-Ixtetelá va más allá del choque de cosmovisiones, para algunos irreconciliables. Es su forma de celebrar y hacer duelo por la fallida posibilidad de

llevar a la justicia al dictador Ríos-Montt, en el famoso caso que lo acusó de genocidio, lo sentenció y luego lo absolvió en el año 2012.³³ Es de esta forma es como una nueva generación de artistas en Guatemala y en el continente hablan desde un nuevo lugar de enunciación (Cornejo, 2013).³⁴

El 25 de septiembre de 2016, luego de más de medio siglo de conflicto interno, el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) firmaron -luego de cuatro años de diálogos, un acuerdo que pone fin al conflicto entre las dos fuerzas. Un plebiscito fue organizado para el 2 de octubre de 2016, para la ratificación de los acuerdos de paz, vía consulta popular. La campaña del NO usó estrategias de miedo y mentiras que lograron, por un pequeño margen (0.4%), derrotar la refrendación, con el agravante que un 63% de los votantes no ejerció su derecho al voto. Las comunidades indígenas convocaron para el 12 de octubre a una gran marcha en apoyo a los acuerdos firmados, dando un nuevo significado a las celebraciones de esta fecha. El 28 de noviembre de 2016, luego de una nueva ronda de negociaciones, se ratificaron los acuerdos por parte del Congreso colombiano.³⁵ 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.³⁶ 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, pero de frente al pasado pues es este el que nos da la luz en el camino.



Marcha de la flores. Octubre 12 de 2016. Bogotá.

¹ Los textos legibles que nos han llegado de las altas culturas mesoamericanas y andinas, tales como el *Popol-Vuh*, los Libros de *Chilam Balam* y la obra de Juan Poma de Ayala, entre otros, han sido mediados debido a que cronistas españoles e “indios letrados” los re-escribieron 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.

² 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 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."

³ Presentado en el simposio Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century en el año 2011 en Los Ángeles y Lima. Organizado por MOLAA, MALI y el Getty Institute. Con la participación de los historiadores y teóricos más representativos del arte Latinoamericano del momento y curado por Cuathemoc Medina, Andrea Giunta, Natalia Majluf y Gerardo Mosquera. El resultado fue una puesta en escena convencional de las perspectivas de línea hegemónica e institucional.

⁴ Por otro lado, 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).

⁵ Lo bizarro como un espacio paralelo, donde una sociedad existe en un plano que no es real y no es ficción. Re-existencia como lo contrario a la resistencia, vivir plenamente con la consciencia desvinculada del eje colonial.

⁶ El Putumayo no cuenta con grandes áreas urbanas, con excepción de Mocoa capital del departamento el cual ha crecido como resultado de los procesos económicos de frontera –productos forestales, cultivos ilícitos, minería ilegal.

⁷ Rosa Tisoy-Tandioy estudió en el Departamento de Arte de la Universidad de Cauca

⁸ Chavajay estudió en la escuela de arte Rafael Rodríguez Padilla, en Guatemala, entre 1996 y el 2000. En la actualidad, Chavajay es responsable del taller Escuela Libre de Arte; es integrante del taller Estudio de Investigación Ciencia y Arte, y es cofundador de la cofradía 'Tzun-ya' (nosotros) en Sololá donde organiza una anti-bienal, La Bienal del Lago. Ha sido galardonado con numerosas becas, premios y residencias artísticas. Dentro de las últimas exposiciones individuales cabe destacar "Diamante Típico", en la galería Pilar, en Sao Paulo, (2015); "Muxu'x", en Ciudad de la Imaginación, en Quetzaltenango (2015); y "Chunches" en el Museo de Arte de Diseño Contemporáneo, en San José, Costa Rica (2014). Su trabajo se encuentra en colecciones tales como El Museo del Barrio, en Nueva York; MOLAA, en Los Ángeles; Colección Cifo, en Miami; Kadist Art Foundation, en San Francisco; y la Hugo Quinto y Juan Pablo Lojo, en Guatemala.

⁹ Chavajay afirma: "...así cuando hablamos del arte, pero como no había esa palabra en mi pueblo, como dicen también que nos tildan que somos los ignorantes, los que no estudiamos, o que somos analfabetas. Pero pues viéndolo bien la verdad no, sólo que tenemos diferentes experiencias... Yo en mis pláticas con mi papá cuando yo le preguntaba: 'Papá, ¿qué es el arte?' y me decía, 'pues mijo ¿y eso qué es? mijo pero ¿eso se come?' Y yo 'No, hombre, Papá, el ARTE.' Y entonces me di cuenta de que no existe la palabra en tz'utijil, pero cuando yo le expliqué más o menos dijo, 'jah, mijo, ya!' Pero eso, nosotros cuando tiramos al agua una piedra, eso es, lo sagrado eso es la diferencia del arte... El mundo colonial y el pensamiento occidental nos cubrió a nosotros. Estamos ahora como quitando esa manta y estamos des-cubriendo. Para mí, retornar es como que ver el pasado adelante, como que es el encuentro con mi ombligo y el encuentro de mis ancestros" (Godoy, 2014).

¹⁰ Esta obra, en pleno período de posguerra, revive el horror de las desapariciones, por un lado con el fin de que dichos crímenes no queden en el olvido, por el otro anuncia un desprendimiento (consciente) del mundo occidental. A partir de una ficción recrea una realidad que de otra forma se valdría de la tradición oral y del valor del mito para exponer de manera punzante y revertida los acontecimientos oscuros de un país que debate su identidad. Esta acción que puede considerarse anti-ética o amarillista, reactiva memorias profundas que establecen no solo una actitud crítica frente a los procesos sociales de la Guatemala de posguerra, pero gracias a la distancia, una negación, un cierto tipo de nostalgia el cual genera un regreso. La práctica oral revive de manera simultánea dos cosas en las poblaciones indígenas: una tradición ancestral de encarnar/comunicar la historia, a la vez que denuncia el mismo hecho del cual se vale para situarse como posible víctima del olvido y la negación de la guerra interna guatemalteca. Para un joven artista, el reconocimiento de su trabajo es parte fundamental de la práctica misma, esta pieza además establece un puente con respecto a la capacidad de participación de lo indígena en la construcción de la nación, o la posibilidad de 'otro' arte posible en un país como Guatemala.

¹¹ Gracias a esta, las niñas de la comunidad tienen un lugar de aprendizaje, que es determinante para su identidad pues en la práctica del 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, la coca, el sol, etc., 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). Luego de dar a luz, las mujeres Kaméntsás entierran la placenta y ponen el tejido-umbilical en el fogón, en una acción llamada ombligar

¹² Nuevas familias se representan en nuevos chumbes. El Uigsa Kutey (vientre que regresa) representa un ciclo nuevo de dos generaciones, donde el nieto es el abuelo pues comparte su nombre (Suárez-Guasa:86).

¹³ Para tejer chumbes hay que estarse devolviendo. Después de terminada la fase primera tendrá, quien teje, tiene 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-Guasa, 2003: 92).

¹⁴ Susan Sontag (2006) nos recuerda como "las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Estas son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión" (2006:15).

¹⁵ Tsinhnahjinnie también explica como, "la soberanía visual no pide permiso para existir, pero... requiere la responsabilidad de continuar" (2009: 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 donde se crean espacios de autodefinition y determinación a través de múltiples modalidades de lo visual. En su texto, *Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another* (El pájaro que trae la lengua de regreso), la historiadora de arte nativo americana, Jolene Rickard (1992), pide a las audiencias ir más allá de visiones geográficas,

antropológicas y etnográficas para dar espacio a miradas que empoderen y construyan un sentido de lugar y de interpretación sensible (1992: 109).

¹⁶ Ver entre otros: Miranda Belarde-Lewis (2003), en su libro *No Photography Allowed: Problematic Photographs of Sacred Objects*, hace una extensa investigación sobre los abusos de la documentación y el archivo en comunidades originarias. Otros trabajos relevantes sobre el tema de la representación y la autorepresentación indígena son: Tuhiwai Smith, Linda (2012) *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books: 153–54; Pinney, Chistopher y Nicolas Peterson ed. (2003) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press: 40–54.

¹⁷ Tisoy-Tandioy afirma: “La vida parte de una semilla, como un acto místico que nos brinda y pone al servicio la Madre Tierra. Cada instante del día presenta una maravilla; fruto de esta bendición, desde el amanecer hasta la puesta de sol, todos nuestros actos, nuestras obras, formas de vida, están representadas en el alimento que nos permite estar saludables. Tener el espíritu en equilibrio a partir de la conexión con la naturaleza y el sagrado maíz” (Tisoy-Tandioy, 2014: 20).

¹⁸ En su serie de biblias (2004-2006), Chavajay colecciona e interviene biblias que circulan en Guatemala. Estas han sido editadas en traducción, del castellano al maya kekchí, quiché, kaqchikel, el mam y el tzutujil con la intención de mantener el cristianismo (católico o evangélico) como religión del país. “Entonces lo que hice fue cubrir con colores el castellano, el color rojo, blanco (azul y negro)... entonces son los cuatro colores del maíz y cubrí con los cuatro colores y sólo se quedó el (maya) tz’utijil. Entonces, para mí eso es una forma de sanar, de alejarme un poco, como un retorno también” (Godoy, 2014).

¹⁹ Y continua: “Yo, Benvenuto, dibujé en forma de escritura el apellido negado a mi madre: Ixtetelá. Mi madre, copió y copió la grafía hasta que las letras empezaron a descomponerse, a desvanecerse, dando paso a una caligrafía que recupera la autenticidad de los signos ancestrales que solo mis antepasados podían identificar, formas particulares de percibir e interpretar la realidad. Legalmente, mi solicitud de cambio de apellidos – “Chavajay Ixtetelá” en lugar de “Chavajay González” – está en proceso jurídico. El performance es un gesto en el que me tatúo, abajo del ombligo, el apellido negado a mi madre, utilizando la última grafía de la transcripción hecha por ella; y recordando el poema de Francisco Morales Santos ‘Madre nosotros también somos historia’.”

²⁰ Por décadas y durante las épocas electorales, miembros de los partidos políticos inscribían a la fuerza a hombres y mujeres Wayúu para las elecciones locales y nacionales. Para tal efecto, debían expedir cédulas de ciudadanía las oficinas de registro locales que en complicidad con los políticos de turno llevaban en masa a las comunidades para el proceso de “cedulación.” Por ignorancia o desdén los trabajadores, arijunas (blancos y mestizos), no ponían los nombres verdaderos, inventando (de manera no muy creativa y de forma despectiva) otros nombres para ellos; entre otros nombres se encontraban: baloncita, candado, coito, popo, tabaco, pescado, capuchino, monja, marlin Monro, arena, etc. Para completar el artificio, al no contar con los documentos necesarios para el registro, partidas de nacimiento o bautizo, los trabajadores oficiales ponían como fecha de nacimiento en casi todos los casos, diciembre 31. Para ver el trabajo activista desde el derecho y la escritura de Estesilia Simanca-Pushaina, visite: < <http://manifiestanosaberfirmar.blogspot.com/> >

²¹ Antes del contacto, habitaban entre sesenta y cien millones de personas, después de cincuenta años la población se redujo a un diez por ciento. El tráfico de esclavos africanos empezó en 1518 con la licencia Real (pronunciada por Calos V de España) para la introducción de cuatro mil esclavos de Guinea sin registro en la Casa de Contratación de Sevilla. Esto como resultado de las gestiones de Fray Bartolomé de la Casas en procura de un mejor tratamiento a la población indígena, en particular por los desmanes de Pedrarias Dávila (Pedro Arias Dávila) el Cruel, en Panamá. La licencia fue comprada por capitanes negreros Portugueses. El 80% de los esclavos que arribaron al Nuevo Mundo lo hicieron entre 1.701 y 1.850, alrededor de diez millones como resultado del genocidio indígena en el continente.

²² El cultivo de la caña y la producción de azúcar, en el bien lubricado sistema de plantación, y la explotación de la quinina y el caucho están en la base de la producción industrial moderna (fordismo).

²³ Los colonizadores portugueses introdujeron de manera intencional el maíz al África tal vez porque los cereales del viejo mundo no prosperaban en las islas atlánticas que habían ocupado, muy cercanas al ecuador, y los cereales africanos ofrecían un muy bajo rendimiento. La referencia al milho de mazaroca de 1529, que con mucha probabilidad era maíz, agrega que servía de sustento a esta población (Warman, 1995: 76). Fuentes documentales datan su introducción al África en 1605 a la isla de Saint Tomé (el puerto esclavista portugués en el golfo de Guinea Ecuatorial), convirtiéndolo en símbolo colonial. Otras plantas americanas también fueron introducidas al África “durante el ciclo o el periodo esclavista. Fue tal vez la más temprana, probablemente junto con el frijol, precediendo por unos años a la yuca o mandioca, que también adquiriría gran importancia como alimento básico. Más tarde, en la etapa colonial de los siglos xix y xx, se establecerían en las plantaciones de África otras plantas de origen americano: el hule, el cacao, el sisal o henequén y el tabaco, entre las más importantes” (1995:78).

²⁴ Dos siglos después el jarabe de maíz ha remplazado al azúcar 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 americanos mientras naciones nativo americanas se encuentran hacinadas en reservas de casinos, alcohol, drogas y prostitución, sus pares mesoamericanos se mueven hacia el norte como migrantes económicos

²⁵ Escobar habla de una ontología relacional, que debido a tradiciones racionalistas, dualistas, capitalistas y modernistas debe reorientarse hacia la creación de condiciones para otras formas de ser-saber-hacer que permitan vivir de otra manera (2014:150). Reorientar una tradición que ha llegado a ser culturalmente generalizada es una tarea difícil, pero es lo que algunos autores proponen mediante la noción de giro y diseño ontológico (Winograd y Flores, 1986; Willis, 2005; Fry, 2012; Ehrenfeld, 2011; Escobar, 2008).

²⁶ “Soy buena semilla, se refiere a una conexión con la tierra, con cada uno de los elementos esenciales de la naturaleza, que al igual que la semilla de maíz, su transformación y su lenguaje de poder, la semilla; presentan un cumulo de colores propio del acercamiento al sol; el cual desde una significancia personal es el arraigo a la tierra, así mismo la vida es la semilla que se la cuida desde el momento de nuestra gestación, es donde nace la vida...” (Tisoy, 2013).

²⁷ En *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums* (2012) Amy Lanetree argumenta como existen oportunidades para expandir de forma colaborativa y comunitaria la documentación que existe en museos considerando la fragilidad de las narrativas indoamericanas y de los objetos en si mismos (2012: xiv). Así mismo, Blalock (2015) reconoce como existen ya algunas instancias en las que invitan, como informantes, a miembros de comunidades a museos. Este es el caso del Museo del Oro en Colombia durante una de sus recientes actualizaciones presentada por Taussig en su libro *Mi Museo de la Cocaína*, donde fue necesario limpiar la colección mediante el uso tradicional de orinarse en ella (2013). Sin embargo, los autores dejan en claro que es necesario el desarrollo de cursos de estudio que permitan re-imaginar la representación de naciones indígenas en museos y galerías, que les otorguen espacios de auto-representación y generen prácticas de soberanía visual (Blalock, 2015:95). Este tipo de trabajo es de ida y vuelta, no solo institucional dentro del espacio arte, también es necesario traer de regreso mucho de ese conocimiento hacia las comunidades. Otros trabajos (Edwards, 2001; Mithlo, 2012), hacen aportes importantes sobre la exhibición de objetos de pueblos originarios en contextos museográficos.

²⁸ La fiesta es un carnaval donde se hace público la trama social de la comunidad. Jacanamijoy-Tisoy (2001). “Lo real, lo imaginario, lo espiritual, lo político, lo económico, lo ambiental y todo lo que implica vivir en un *Kaugsay Suyu Yuyay*: determinado lugar de vida y pensamiento, es lo que ha permitido en el caso de mi pueblo el desarrollo del “arte de tejer.” Por esto la creatividad —en cuanto a ‘escribir en el chumbe’ la propia historia— depende de la percepción o comprensión subjetiva ‘del lugar de vida’ que tenga cada una de las mujeres que se dedican a esta labor”(2001:199). Sobre la fiesta en la que celebra y refuerza el tejido social. Tisoy-Tandioy argumenta, “en el transcurso y búsqueda constante se reactivan y remiten el retomar la memoria, al querer darle un gran valor, aparece ante mis ojos, durante la celebración del *Kalusturinda*, un muñeco de maíz, que se convierte en una escultura valiosa; es en medida elaborado con mucha alegría, a la espera de un importante día” (Tisoy-Tandioy, 2015: facebook).

²⁹ De acuerdo con Jacanamijoy-Tisoy (2001), existen todavía una diversidad de chagras en el Putumayo, las hay para el sustento familiar diario o chagra uasi: huerta casera. En estas se siembran frutas, verduras y algunas plantas medicinales como el toronjil, yerba buena, manzanilla y cedrón. También existe el atún chagra: Chagra grande, en este lugar se cultivan, maíz, frijoles, calabazas, papas y arracacha. De poca difusión pero que aún persiste entre las familias descendientes de sabedores se encuentra la yachajpa chagra: chagra del sabio, donde se cultivan las llamadas plantas mayores, que sirven para curar las enfermedades del cuerpo y el espíritu. El cuidado de la primera chagra se deja en manos de las mujeres; el cuidado de la segunda el divichido y el conchavo se realiza mediante las mingas; el cuidado de la tercera el Sinchi Yacha (el saberdor duro), se realiza con el apoyo de alguien de mucha confianza (2001: 195). La milpa mesoamericana está al centro del sustento de las comunidades mayas por siglos, su práctica ha mantenido sistemas ecológicos y diversidad botánica en balance. Warman (1985) explica como en este sentido, la milpa implica un sistema de conocimientos de la naturaleza y de la agricultura, sinónimo de subsistencia sustentable biológica y social (1985: 4).

³⁰ El enfrentamiento armado en Guatemala se inició en la década de los sesenta como resultado, entre otras causas, del cierre de los espacios de participación política provocado por los gobiernos anticomunistas posteriores al segundo gobierno de la revolución, presidido por Jacobo Arbenz-Guzmán (1951-1954). En el año 1982, después de casi veinte años de enfrentamiento armado, el gobierno militar del General Efraín José Ríos-Montt (1982-83) hace un primer intento de negociación, luego de que alrededor de 150.000 indígenas fueran masacrados en sus famosas campañas de “tierra arrasada”. Diálogos se realizaron en 1.983, 1.987 y 1.991, se firmaron algunos acuerdos (Esquipulas I y Esquipulas II en 1987), sin mayor repercusión. Entre 1.991 y 1996 el gobierno decidió negociar con la Unidad Revolucionaria Nacional de Guatemala (URNG). Después de más de cinco años, dos cambios de gobierno y modificaciones en los procedimientos de negociación, se firmó el acuerdo final.

³¹ Con la llegada al poder del Frente Republicano Guatemalteco, liderado por Ríos Montt a fines de 1999, todas las ilusiones de reconciliación, paz y unidad desaparecieron (Bastos, 2011:26).

³² Muchas victorias se han dado en estas últimas décadas para los pueblos originarios en Guatemala. El Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchu (1992), apoyando del proceso de negociación, ayudó a la conformación de la Coordinadora de Organizaciones del Pueblo Maya de Guatemala—COPMAGUA. Líderes y activistas de todas las tendencias, hombres y mujeres de todas las generaciones y todos los orígenes se sumaron a los Mayas vinculados a la URNG que regresaban del exilio o salían de la clandestinidad. Fueron los años de oro de la política Maya: se había llegado a la ansiada unidad, se estaba negociando directamente con el estado guatemalteco, había reconocimiento y apoyo internacional.

³³ Magistralmente expuesto en los documentales de Pamela Yates, Cuando las montañas tiemblan (1983) y Granito: how to nail a dictator (2012), y 500 años (2017) en los cuales sigue el caso del genocidio Maya y la lucha por traer justicia a las comunidades objeto de las políticas de exterminio del otrora dictador Ríos-Montt.

³⁴ Anular, suspender, borrar... muestra un camino, el de la reconciliación (sacbé), el camino blanco. “Los mayas durante sus actividades comerciales se trasladaban de un lugar a otro a comercializar sus productos a través del trueque, durante el traslado dejaban planchas de piedras calizas (saq’beey) como guías o señales para el retorno...” (Chavajay, 2015). De acuerdo con Kency Cornejo algunos de ellos son: Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón y Antonio Pichillá entre otros en Guatemala.

³⁵ El 7 de octubre de 2016, el comité del Premio Nobel de Paz otorgó el reconocimiento al presidente colombiano Juan Manuel Santos, soportando el proceso. Algo similar ocurrió cuando se le otorgó el nobel de la paz a Rigoberta Menchu.

³⁶ En cuanto a la participación de las artes no hay mención. Se habla de una cultura de paz, o por la paz. Lo que es claro es el hecho de que muchos de los líderes son también cultores y que los cultores son también líderes. Es importante identificar como simbólicamente tanto los pueblos violentados, como los que han estado en resistencia han construido la paz; los NASA en el norte del Cauca a través del tejido de comunicación ACINy el CRIC, las organizaciones civiles, tales como La Ruta Pacífica de las Mujeres, el Congreso de los Pueblos, ASODEMUC, la ONIC, entre otras. 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 no incluidos durante 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 Uitoto del Amazonas, las flautas Ingas del Valle del Sibundoy, los cantos afrocolombianos del Pacífico que resonaban junto al grito por una paz incluyente y duradera, recordándole a los representantes del pueblo su compromiso con los acuerdos. Finalmente, a las 11.35pm del 28 de noviembre de 2016. El camino de la reconciliación se abrió.

Referencias

Albán-Achinte, Adolfo (2006) Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. En *Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales: 28-59

Albán-Achinte, Adolfo (2011) Estéticas descoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones. En Haidar, Julieta *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en prácticas semiótico-discursivas*. México: Escuela Nacional de Antropología: 87-117

Álvarez, Cristina (1997) Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial. Méjico: Universidad Nacional Autónoma.

Bastos, Santiago (2010) Beyond Cosmetic Multiculturalism. Indigenous Rights and the Peace Process. *ReVista Harvard Review of Latin America*. Guatemala: Legacias of Violence. Fall-Winter. < <http://revista.drclas.harvard.edu/book/indigenous-rights-and-peace-process>>

Belarde-Lewis, Miranda (2013) No Photography Allowed: Problematic Photographs of Sacred Objects, *Museum Anthropology* 36, no. 2: 104.

Chavajay, Benvenuto (2014) *Ch'ab'aq jaay*. Performance < <https://youtu.be/Q56r9bbd4ns>> ; Panel de artistas <<https://youtu.be/n8hhYAqbX4>> (minuto 40'-55'). Parte de Indigeneity | (De)coloniality | @rt. Durham: Duke University, April 30 – May 3.

Chavajay, Benvenuto; Chavarría, María José; Payeras, Javier; Resentera Fiorella (2015) *Chunches [Mololon tak nakun] - Benvenuto Chavajay*. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Chavajay, Benvenuto (2016) *X Bienal Centroamericana. Todas las vidas*. Costa Rica. < <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/chavajay-benvenuto/>>

Cornejo, Kency (2013) Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala. *Fuse Magazine Decolonial Aesthetics* 36-4, Fall: 28-34

Craven, David (1996) The Latin American Origins of Alternative Modernism. *Third Text*. Vol. 10. Issue 36: 29-44

Craven, Davic (2002) *Art and Revolution in Latin America*. New Haven and London: Yale University Press.

Chirinos, Miguel (2002-2016) Emperors and Indian Chiefs; Ancient Sites, and Pre-Columbian Art Depicted on Latin American Paper Money. numismondo.net

Diego, Juan (2016) Benvenuto Chavajay, el artista que se tatuó la cédula de Doroteo Guamuch Flores. *Guatemala.com*. Septiembre 14.

Escobar, Arturo (2014) *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA

Escobar, Arturo (2008) *Territories of Difference: Place, Movements, Lives, Networks*. Durham: Duke University Press.

Escobar, Arturo (1995) *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.

Ferrera-Balanquet, Raúl; Miguel Rojas-Sotelo (2011) Decolonial Aesthetics: collective creative practice in progress. *IDEA arts + society* No. 39: 89-109

Gandler, Stefan (2003) ¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás? Acerca de las tesis Sobre el concepto de historia de Walter Benjamín. *Utopía y Praxis Latinoamericana* Año 8. Nº 20. Enero-Marzo: 7-39

Giunta, Andrea (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Godoy-Anativia, Marcial (2014) Desobediencia visual: una entrevista con Benvenuto Chavajay y Kency Cornejo. *E-misferica 11.1 Decolonial Gesture*. <
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/cornejochavajay>>

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (1993) *Chumbe. Arte Inga*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Gobierno. Dirección General de Asuntos Indígenas.

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (1995) Diseño *Chumbe. Arte Inga*. Santafé de Bogotá: Colcultura. Becas Nacionales de Creación.

Jacanamijoy-Tisoy, Benjamin (2001) KAUGSAY SUYU YUYAY: Lugar, vivir, pensar conceptos de la tradición inga sobre el territorio. En *Espacio y Territorios. Razón, pasión e imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 189-203.

Lidchi, Henrietta y Hulleah J. Tsinhnahjinnie (2009) *Visual Currencies: Reflections on Native Photography*. Edinburgh: National Museum of Scotland.

-
- Malinowski, Bronislaw (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London.
- McGuffin-Naranjo, Liliana (2014) *Rituales de Reciprocidad en los Carnavales Indígenas Andinos* (Tesis). University of Louisiana, Lafayette
- Mignolo, Walter (2009) El lado más oscuro del Renacimiento. Bogotá: *Universitas Humanística* No. 67 Enero-Junio:165-203
- Mignolo, Walter (2010) Aesthesis decolonial. *Calle 14* No. 4: 10-25
- Millones, Luis (2003) De la ciudad indígena a la ciudad indiana. En *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Iberoamericana: 267
- Mintz, Sidney (1985) *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. New York: Viking-Penguin Press
- Pinzón Castaño, Carlos Ernesto and Suárez Prieto, Rosa and Garay Ariza, Gloria (2004) *Mundos en red. La cultura popular frente a los retos del siglo xxi*. Colección sede. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, <<http://www.bdigital.unal.edu.co/1506/#sthash.V8tPRs8T.dpuf>>
- Poma de Ayala, Felipe Guamán (1605-1615). *Nueva crónica y Buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ramírez, Mari Carmen ed. (2004) *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Rickard, Jolene (1992) Cew Ete Haw I Tih: The Bird that Carries Language Back to Another (1992). En Lippard, Lucy R. ed. *Partial Recall: Photographs of Native North America*. New York: New Press: 105–112
- Rickard, Jolene (1998) Occupation of Indigenous Space as ‘Photograph’. En Alison, Jane ed. (1998) *Native Nations: Journeys. American Photography*. London: Barbican Art Gallery: 57-74.
- Ramírez, Pablo José (2016) Notes on Art, Colonialism, and Sheets of Paper. The Miami Rail. Winter 2016. < <http://miamirail.org/winter-2016/notes-on-art-colonialism-and-sheets-of-paper/>>
- Rojas-Sotelo, Miguel (2004) “The Bizarre: constructions in a parallel world” (manuscrito). University of Pittsburgh.
- Rojas-Sotelo, Miguel (2006) Our Space is Our Time: preliminary report on Latin American new artistic practices. in "SubVersion" *Disfagia magazine* Online. Toronto, Canada. E-fagia. Org. < <http://www.e-fagia.org/subversionEssayMglRjs.html>>
- Rojas-Sotelo (2008) Canibalismos: arte contemporáneo latinoamericano en perspectiva. En *Curando Latinoamérica*. San Salvador: Centro Cultural de España en el Salvador.

Rojas-Sotelo (2014) Decolonizing Aesthetics. En Kelly, Michael *Encyclopedia of Aesthetics* (Second Edition. Oxford: Oxford University Press. Vol II: 300-304

Rojas-Sotelo, Miguel (2016) Tejido de Comunicación | Weaving Communication: Decolonial media and collective performance. In *alter/nativas, revista de estudios culturales latinoamericanos* (on-line) No. 6. Ohio State University.

Rocha Vivas, Miguel (2013) Oralituras y Literaturas Indígenas En Colombia: De La Constitución De 1991 a La Ley De Lenguas De 2010. En *A Contra Corriente A Journal on Social History and Literature in Latin America*. Spring No. 3: 74-107.

Rocha Vivas, Miguel. *Palabras Mayores, Palabras Vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores Indígenas en Colombia*. Bogotá: Taurus, 2010.

Sánchez, Glenda y Jessica Gramajo (2016) Estadio nacional se llama Doroteo Guamuch Flores. *PrensaLibre*. Ciudad de Guatemala, 09 de agosto.

Suárez Guava, Luis Alberto (2003) *El tiempo entre los inga de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara

Taussig, Michael (1997) *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press

Taussig, Michael (2013) *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.

Tisoy-Tandioy, Rosa Ximena (2014) *Kanimi Alli Uiñangapa (Soy buena semilla)*. En Revista *Yachay Kusunichi*. Cabildo indígena universitario. Pasto: Universidad de Nariño: 20-22

Tisoy-Tandioy, Rosa Ximena (2011-2015) *Portafolio como artista visual*: Publicación en línea. <http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio>

Tsinhnahjinnie, Hulleah J. (1998) When Is a Photograph Worth a Thousand Words? En Alison, Jane ed. *Native Nations: Journeys in American Photography*. London:Barbican Art Gallery, 1998: 41–56.

Vizenor, Gerald ed. (2008) *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Warman, Arturo (1995) *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Warman, Arturo (1985) *Estrategias de sobrevivencia de los campesinos mayas*. Cuadernos de investigación social. México: UNAM.

Wolf, Aaron (2007) *King Corn*. Documentary. Mosaic Films & Independent Lens. 80min.

Otras formas de ver el trabajo de Rosa Tisoy-Tandioy y Benvenuto Chavajay-Ixtetelá

Tisoy-Tandioy portafolio como artista visual: <http://rosatisoy.wixsite.com/rosy-tisoy-/portafolio>

Su trabajo de fotografía documental: <https://www.flickr.com/photos/rosaximenatisoy/>

Catalogo de exposición Benvenuto Chavajay (digital):

https://issuu.com/madc/docs/cat_benvenuto