

Capítulo 13

PEDAGOGÍAS DE LA RE-EXISTENCIA Artistas indígenas y afrocolombianos

ADOLFO ALBÁN ACHINTE²⁰²

*Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos
cementa la unidireccionalidad de la información,
no es una forma de crear,
sino una forma más refinada
y compleja de consumir.*
—Camnitzer

Pensar en lo actual o contemporáneo me remite inexorablemente a la construcción temporal teleológica que el occidente europeo instauró en el occidente geográfico conquistado y sometido. La dimensión del tiempo fue fundamental en la concepción civilizatoria apuntalada en el proceso evangelizador que pretendía redimir a los “salvajes” indios y a los “infielos” negros africanos y que permitió, en consecuencia, encomendar a unos y esclavizar a otros en esa gran empresa militar de expansión del capitalismo hacia esta parte del mundo, hacia esta *terra nova* expedita para ser apropiada y deglutida en sus más variados aspectos.

202 Este texto fue originalmente publicado como “Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia”, en *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (W. Mignolo y Z. Palermo, Ediciones del Signo, 2009).

De esta manera, se construyó una temporalidad que implicaba un *antes* y un *después*. En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia; en este sentido se construyó lo pre, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el después se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurando sus cosmogonías, formas productivas, sistemas alimentarios, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal estructuró. Quizá podríamos hablar de una *cromática del poder* que ha perdurado en el tiempo, transformándose, sofisticándose y sutilizando el sistema de exclusión que generó.

A partir de esa categorización en donde el color jugó un papel fundamental, se configuró todo un sistema de representación de esos otros pintados con el pincel del colono, a imagen y semejanza de su retina y de esta forma impidiendo, o tratando al menos por todos los medios de impedir, que ese otro pudiera re-presentarse a sí mismo. En esta medida la imagen del otro construida, negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado, a esto Fanon (1974) lo denominó “imposibilidad ontológica”, en tanto y en cuanto ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacía, asumiéndola como su propia re-presentación.

Así las cosas, tiempo y re-presentación se conjugaron para formar una potente ecuación casi insoluble: lo pre (anterior a) y lo epidérmico cromatizado (indio, negro, zambo, mulato). Lo pre-moderno quedó caracterizado por todo lo no blanco, periférico en la paleta de la jerarquización cuyo centro fue reservado para la pureza de sangre que precisaba de limpieza de cualquier traza de indio o de negro. La luz de lo blanco iluminó las tinieblas de esos otros colores bastardos, sucios, mezclados con los que estaban embadurnados estos seres despreciables pero útiles para el sistema productivo de explotación impuesto.

El cuadro que configuró la colonialidad (Quijano, 2001) en sus diversas manifestaciones, del poder, del saber y del ser, fue pintado con una paleta de colores en donde la diversidad cromática se convirtió en un problema, había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades. Fanon (1974) precisó que esto era un proceso de *blanqueamiento*, es decir, la despigmentación de la piel y de la conciencia para asimilarse a la supremacía de lo aséptico, puro, luminoso e inmaculado: lo blanco. La cromática en este sentido, coadyuvó a la racialización, la negación y la exclusión, así haya quienes consideren que esto es una especulación y un *delirium tremens* de algunos embriagados de fantasía.

Por este sendero, el proyecto moderno/colonial occidental se resistió a contemporizar a estos pueblos que se deslizaban por los puntos de fuga de una geometría del espacio y de la vida que constreñía la posibilidad de existencia; no todos podían caber en el mismo tiempo así todos estuvieran compartiendo el mismo espacio, maravillosa escisión que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión, tamaña paradoja que se mantiene en estas sociedades que se precian de pluriétnicas y multiculturales en dónde la diversidad tiene dos caras: (1) la del reconocimiento para consolidar la narrativa de la democracia así sea construida sobre la base de las desigualdades y; (2) la del rechazo cuando se requiere impulsar megaproyectos de desarrollo que son obstaculizados por la presencia de creencias y manifestaciones culturales de esa diversidad.

Lo contemporáneo se vuelve problemático por esa coexistencia, lo actual se convierte en un campo de disputas por el re-conocimiento, las auto-afirmaciones étnicas e identitarias y las apuestas políticas de sociedad que apuntan a colocar en el presente, en este hoy, a quienes han estado históricamente confinados a lo pre, estigmatizados y vilipendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. Lo contemporáneo nos remite a cuestionar la concepción de la historia y los dispositivos con los cuales se han construido sus narrativas excluyentes,

nos remite también a develar los sistemas de re-presentación actuando en función de la minorización y la infantilización, o del desconocimiento y el silenciamiento. Es preciso no olvidar que Hegel consideraba que “América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente tanto en lo físico como en lo espiritual” (Hegel, 1994: 71).

El arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte. En este universo de la creatividad, las producciones de las comunidades étnicas estuvieron a la saga de las tendencias de los movimientos, corrientes de pensamiento y de los circuitos de mercado que se consolidaron en torno al arte. Así las cosas:

El nuevo mundo se iría conformando sobre la base de la imposición de la visión, normas y costumbres del viejo mundo. Las imágenes de la iglesia católica que fueron fundamentales en el proceso de conquista, llegaron primero con la cruz portada por los misioneros-soldados, luego por todas las obras de arte importadas y las que se realizaron en tierras americanas, no con otro objetivo que el control cultural y mental de los individuos que debían ser evangelizados a cualquier precio para ser redimidos. La colonia, como momento de consolidación del imperio español en América, marcaría una huella indeleble desde el sistema administrativo, pero también permeando todo el sistema simbólico de quienes con otras lógicas coexistían en la complejidad socio-cultural que se iba configurando: indígenas y negros. (Albán, 2006: 3)

La crisis del sistema de representación de la modernidad se reflejó en las llamadas vanguardias artísticas y todos los “ismos” que la constituyeron en las primeras décadas del siglo XX en Europa, en donde el rechazo al pasado se convirtió en uno de los fundamentos de la producción artística como respuesta a un capitalismo convulsionado y en franca oposición a premisas de la estética clásica predominantes. Con esta dinámica continuaba el curso de la llamada “muerte del arte” promulgada por Hegel, analizada por Walter Benjamín en cuanto a la “perdida del aura”, entre otras razones propiciada por la reproductibi-

lidad de la obra, hasta los anuncios de Arthur Danto del fin del arte y el inicio de la transvanguardia o posmodernidad artística que enfrentaba radicalmente la sacralización de la obra y disolvía —por lo menos en el discurso— al autor, privilegiando el proceso antes que el producto, lo alegórico distanciándose de lo mimético y anteponiendo lo simbólico a lo narrativo.

Estas tensiones y contradicciones al interior del proyecto moderno/colonial estuvieron teñidas por el tinte eurocéntrico de la auto-reflexividad del arte en donde lo “otro” fue exotizado y funcionalizado a favor de un proyecto hegemónico que geopolíticamente estableció una geografía de lo moderno y del arte correspondiente. En consecuencia, esas otras latitudes quedaron en la periferia, desconocida y supeditada a las narrativas que se produjeron y circularon. América Latina en este contexto fue subsidiaria de estos debates colocándose a la zaga y convirtiéndose en receptáculo de las tendencias, discursos y producciones del primer mundo europeo y norteamericano que impedían ver y re-conocer las dinámicas que en esta parte del mundo se venían desarrollando. La posibilidad de concebir un arte latinoamericano estuvo siempre mediada por la narrativa de la universalidad del arte dejando por puertas las especificidades de los contextos locales en una suerte de necesaria universalización del arte deslocalizado y ubicado en la esfera de su propio universo de creación y producción.

Quizá por estas razones las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieron la acción de la inferiorización y descalificación, como los indígenas y los afrodescendientes en este proyecto moderno/colonial, quedaron silenciadas y relegadas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades.

De colonialidad está hecha la cotidianidad²⁰³

En su trabajo acerca del proyecto iluminista del siglo XVIII, Max Horkheimer y Teodoro Adorno mostraron cómo el occidente europeo expulsó el mito de la vida de los sujetos, creando un nuevo mito: el de la racionalidad.

Esta perspectiva del pensamiento crítico me permite plantear que el sujeto moderno se emancipó de sus dioses y en este desencanto creó la sensación de certeza, que a su vez generó lo que denomino como *la trampa de la emancipación* en la medida que, paradójicamente, se instauraron los miedos como el co-relato de ese proceso, en el que no cabía ni la duda ni la incertidumbre.

La pretensión de seguridad afincada en el poder de la razón como fundamento de toda explicación del mundo colonizó la cotidianidad del sujeto al punto de anclarlo en la imperiosa necesidad de alcanzar un nivel de estabilidad en diversos órdenes de la existencia: laboral, afectivo, económico, social y emocional. La noción de éxito estaba determinada por el mantenimiento a toda costa de esa estabilidad y su ruptura implicaba necesariamente el fracaso y en consecuencia quedar fuera de los beneficios de esta condición.

La narrativa de nuestro sistema educativo transita por construir subjetividades que se acomoden a estos preceptos de la modernidad, en ese sentido la estabilidad como principio se aprende a la par de las letras del alfabeto. Nos educaron para alcanzar el éxito y en consecuencia garantizarnos un futuro próspero distante de cualquier atisbo de inseguridad que colocara en riesgo la única posibilidad de vida. Sin embargo, paralelo a este discurso de la estabilidad el acecho de su contrario fue inoculando en nosotros los temores a perderla, así quedamos atrapados entre el deseo de seguridad laboral y el miedo al desempleo, la necesidad de tener una pareja permanente y el miedo a la soledad, el sueño

203 Este apartado se publicó como prólogo al libro *Cuentan las culturas, los objetos dicen...* (De Zito Fontán & Palermo, 2008).

de una vida determinada por obtener buenos ingresos y el miedo a la precariedad económica, el prestigio social alcanzado por la vía de ser un profesional y el miedo a no lograr las metas impuestas o auto-impuestas y, la apuesta por una vida emocionalmente equilibrada y el miedo a perder la razón.

La colonialidad de nuestras existencias nos entrapa en la confrontación entre llevar una vida sin sobresaltos y una realidad sobresaltada por las contingencias que merodean nuestras sociedades inestables y sin garantías. La narrativa se impone a fuerza de dispositivos familiares, escolares y sociales presionándonos a cumplir con preceptos que dibujan el horizonte de posibilidad de realización plena, creando la ilusión de un mundo feliz exento de contradicciones o en el mejor de los casos, despojado de lo incierto y en ese sentido, extraordinariamente previsible.

Ser estables es la premisa obligatoria para estar bien en un mundo que presiona y descalifica si la ruta se desvía por los senderos de lo imprevisible, lo inexacto, lo supuesto, lo paradójico. Mantener el equilibrio es la norma con la cual se establece el rasero que acepta o rechaza, legítima o intimidada, reconoce o discrimina.

Hemos sido colonizados por las narrativas de la exactitud, por la linealidad de la existencia que se va desarrollando por etapas que deben ser superadas a toda costa para poder llegar a ser. En esta medida, el error es un sacrilegio que se paga a costos sociales elevados, bajo la mirada ampliada por la lupa de la censura y el estigma que no escatiman nada para adjetivar a quien falta a la norma. Los miedos nos rondan a cada instante, desenvainando sin recato su daga de lo prohibido, es decir, de la imposibilidad de faltarle a la certeza y a la estabilidad, de cumplirle a lo previsible en desmedro de lo misterioso, de lo fantástico, de lo irremediamente desconocido.

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, propongo entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites pre-

establecidos, la imaginería nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a formas otras de existir. Emanciparnos de lo hegemónicamente racional es un ejercicio que se debe realizar a partir de considerar los miedos como contra-narrativas de lo cierto, de tal manera que nos guíe con la conciencia de comprender que los miedos no son otra cosa que la contra-cara de la racionalidad occidental.

El acto creador asumido como una práctica deconstructiva que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma (Albán, 2007: 4). Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser desde donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades; es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad.

El acto creador es pedagogía de la existencia, en tanto y en cuanto debe desatar los nudos que la narrativa occidental afincó en cada uno y cada una de nosotros/nosotras, y quizá reproducimos con la inconciencia de no saber que cuando en la escuela, el hogar o cualesquiera otro espacio sociocultural abogamos por la certeza, no estamos más que construyendo miedos que nos atrapan en la maravillosa jaula de sus propias imágenes fantasmales. Enfrentar los miedos es trabajar del lado oculto de la presunción de estabilidad y equilibrio, es adentrarnos en las aguas tormentosas de la auto-negación que impuso el discurso de la lógica, que nos privó de la experiencia de vida.

La colonialidad del ser, o sea, la imposición de la imagen que otros construyeron de nosotros adjetivando nuestras emociones, divinidades, creencias y prácticas hizo que nos negáramos para podernos re-conocer, desarraigándonos para cumplir con el humanista propósito de la civilización. Esa colonialidad que ha caminado a lo largo del

tiempo ajustándose camaleónicamente de acuerdo a las contingencias de las transformaciones socioculturales nos persigue desde el pasado hasta nuestros días, haciéndonos depositarios de la hegemonía de otros, que hicieron de nosotros su “otredad”.

¿Cómo enfrentar a, desde el acto creador como pedagogía emancipatoria, la colonialidad del ser? He ahí una tarea a realizar en todos los espacios de la vida que nos invita a re-conocernos y auto-afirmarnos en nuestras particularidades socioculturales.

El arte y el acto creador como pedagogía decolonial

El anterior panorama nos devela una ruta problemática, en tanto y en cuanto pensar en el arte actual de los pueblos originarios y también en los pueblos de la diáspora africana supone necesariamente lecturas que permitan pensar en la posibilidad de asumir el arte como una pedagogía decolonial, es decir, una pedagogía que nos aliente a reflexionar en torno a la manera cómo estos pueblos han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental, sin que esto implique que en la actualidad no estén permeadas e involucradas en los circuitos de producción, distribución y consumo de un tiempo que cada vez se globaliza culturalmente con mayores niveles de aceleración. Pero que en muchas situaciones están planteando rutas diferentes o quizá divergentes a la narrativa de la posmodernidad artística en lo que tiene que ver con lo histórico, la memoria y las cosmovisiones, en ese lugar de disputas y de luchas de poder que constituyen el mundo de lo cultural contemporáneo. En esta medida cabe preguntarse: ¿qué significa la producción artística de estas comunidades y/o sujetos étnicos en la actualidad, atendiendo al hecho que históricamente han sido estigmatizados, folclorizados y exotizados?

Quizá podamos pensar que en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo, el arte se esté constituyendo en las comunidades y sujetos étnicos en un acto decolonial que interpela, increpa

y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. Otro interrogante nos asalta, ¿qué nos están diciendo estas producciones y actos creadores en una contemporaneidad preñada de opciones *cool*, *light*, *kicht* y efímeras? Si las luchas de estos pueblos caminan la senda de la auto-afirmación identitaria, del auto-reconocimiento, del posicionamiento político, la visibilización étnico-cultural y la autonomía ¿Qué lugar podrán ocupar en el escenario del arte contemporáneo dispuesto, en muchos casos, a optar por expresiones no comprometidas, livianas, auto-referenciadas y de altos niveles de especulación teórica?

Entendemos la decolonialidad como el proceso por medio del cual re-conocemos otras historias, trayectorias y formas de ser y estar en el mundo, distintas a la lógica racional del capitalismo contemporáneo como expresión cultural (Jameson, 1995; Žižek, 1998), humanizando la existencia en el sentido de devolver la dignidad a quienes por fuerza del proyecto hegemónico moderno/colonial fueron considerados inferiores o no-humanos. Es como argumenta Catherine Walsh, “visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no sólo desde su paradigma, sino desde la gente y sus prácticas sociales” (2005: 24). Vale la pena recordar que los indígenas en Colombia, por ejemplo, fueron considerados como infantes hasta 1991 cuando se produjo la reforma constitucional y adquirieron el estatuto de la mayoría de edad.

En consecuencia, si el arte precisa de la creatividad, ésta puede:

Convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación, reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio. (Albán, 2008a: 6)

En esta medida el arte actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías visibiliza, pone en evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contempo-

raneidad y les permite a indígenas y afrodescendientes ser coetáneos, y de esta forma asumir que:

El arte como acto de reflexión permanente —y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos— debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario —y quizá sea válido también— el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan. (Albán, 2008a: 6)

Desde esta perspectiva el arte se puede considerar como una “agencia otra” entendida según la comunicadora colombiana Camilia Gómez Cotta, “como la posibilidad narrativa desde la diferencia cultural” que hace posible develar “la matriz colonial, la naturalización de la discriminación racial/étnica y cultural [...] así como la producción discursiva de subjetividades dominadas/dominantes” y proporciona, “desde la experiencia política el desciframiento de prácticas de re-existencia identitaria, política y cultural” (2006:14). En consecuencia el arte no solamente será la creación y construcción de artefactos, sino que conformará un escenario de complejidad en el cual, como lo plantea el maestro Luís Camnitzer, “el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras” (2000: 109).

De las memorias y las cosmovisiones: Lo político de lo artístico

Uno de los cuestionamientos que se le hacen a esta época denominada como posmoderna es el hecho de asumir acríticamente la historia o el pasado. Para Frederic Jameson esto se traduce en, “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general [...] la progresiva primacía de lo ‘neo’” (1995: 45). De otra parte considera que la “moda retro” no es otra cosa que la apropiación de la historia despojándola de sus contextos, lo que ha conduci-

do al empobrecimiento de la creatividad en la medida que se recicla lo hecho y se desaloja su contenido.

Desde otra perspectiva Gilles Lipovestky (2002) señala que esta época se caracteriza por un fuerte proceso de individualización que hace que los sujetos desarrollen un narcisismo signado por el consumo de productos y de símbolos que vacían de contenidos la existencia, desmovilizando los discursos de masas evitando con ello correr riesgos políticos. En su presentación afirma que esta época nos invita a, “un retorno prudente a nuestros orígenes, a una perspectiva histórica de nuestro tiempo, a una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta” (Lipovestky, 2002: 79). Sin embargo, considera que, “es pues por el culto lúdico al pasado que lo retro resulta lo más adecuado al funcionamiento del presente” (p. 152), evidenciando que esta época debe entenderse como, por un lado, “crítica de la obsesión de la innovación y de la revolución a cualquier precio, y por otra, como una rehabilitación de lo rechazado por el modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación” (p. 121). Para el caso del arte considera que el escándalo de las vanguardias ha llegado a su fin, y lo que se evidencia es “la diseminación y multiplicación de centros y voluntades artísticas “[en] una fase de expresión libre abierta a todos” (p. 125).

Por otro lado, plantea que el humor ha permeado la vida cotidiana y con su lúdica está produciendo una colonización cultural que se constituye como “la nueva cara del etnocidio: la exterminación de las culturas y poblaciones exóticas ha sido substituida por un neocolonialismo humorístico”, que recicla los rituales, las tradiciones y las expresiones de las culturas haciéndoles perder su peso y facilitando el consumo de imágenes de esos “otros” llamados ahora a ser los protagonistas de la moda, la publicidad, la espectacularización y convertidos en objetos de presentación del arte (Lipovestky, 2002: 153).

No obstante lo anterior, cabe preguntarnos: nuestras sociedades que no alcanzaron ese modelo eurocéntrico de modernidad y se en-

cuentran distantes de la ruta de las sociedades posmodernas llamadas también posindustriales, ¿cómo están asumiendo el tiempo histórico y las memorias desde el lugar de enunciación de los pueblos indígenas y afrodescendientes? En esta explosión de las diversidades reconocidas por nuestras constituciones políticas, ¿se estará de nuevo exotizando y folclorizando las tradiciones a favor de la narrativa del “todo vale” en el arte? La concepción pluriétnica y multicultural que hoy pregonan nuestros gobiernos por la vía legislativa, ¿no será una forma de reconocimiento para el control de esa diversidad que reconoce? ¿El mundo del arte con sus circuitos de salones nacionales, galerías y del mercado estará cooptando por la vía del reconocimiento lo que para indígenas y afrodescendientes se constituye como una opción política de re-existencia?²⁰⁴ ¿Si la historia, la memoria, las tradiciones orales son fundamentales en los procesos de re-afirmación identitaria, cómo enfrentan estos procesos la “moda retro”, el *revival* y la “nostalgia del pasado” tan en boga en esta contemporaneidad?

Quizá en este punto de tensión es procedente tener en cuenta que los procesos de re-vitalización de la memoria colectiva de muchos de nuestros pueblos originarios y afrodescendientes caminan por una senda distinta a asumir el pasado como un mero acto de recordación para re-significarlo a favor de construir narrativas que se correspondan con los discursos *light* de ciertas corrientes de pensamiento. Tal vez, valga la pena considerar, como lo afirma el sociólogo afrocolombiano José Antonio Caicedo que, “se hace necesario pensar la memoria política de

204 Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas —en este caso indígenas y afrodescendientes— las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca, Colombia, alguna vez planteó: “¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo?”

grupos silenciados como los afrocolombianos para construir opciones de historia, a través de la cual se hace posible articular el conocimiento del pasado que reposa en la memoria de personas significativas para narrar otras versiones diferentes y quizás, más cercanas a la realidad” (2008: 6-7), y desde allí proponer formas de arte que contribuyan al fortalecimiento de las identidades, puesto que trabajar sobre las memorias y las tradiciones de estos pueblos:

[...] como práctica política, permite recuperar el pasado en la medida que se apoya en relatos de grupos marginados, por lo que les es posible dar cuenta de lo particular en lo general, de lo micro en lo macro y sobre todo, fortalecer la identidad de sectores sociales silenciados por los relatos hegemónicos amparados en el poder de la escritura y sus aparatos institucionales de difusión de la historia oficial. (Caicedo, 2008: 5)

En este orden de ideas, muchas producciones artísticas de indígenas y afrodescendientes en Colombia, diseminadas por toda la geografía nacional, aún no reconocidas por la oficialidad de la institucionalidad artística se encuentran trabajando re-vitalizando memorias, cosmovisiones y tradiciones orales por cuanto:

[...] [representan] una posibilidad para dar voz a los que no han tenido ese privilegio por cuestiones de exclusión, discriminación y marginalización de los templos epistémicos del saber/poder, y a partir de esa voz construir otra visión de los hechos, donde la historia de los grupos “invisibilizados” adquiere un carácter interpelador frente a las macro-narrativas que niegan la existencia de otras historias. (Caicedo, 2008: 5)

Éstas son otras visiones que dan cuenta de maneras de estar, ser, pensar, actuar y enunciar, de formas de hacer, significar, valorar e interpretar que nos hacen pensar en escenarios otros del arte contemporáneo en esta “América Nuestra”.

Tres ejemplos para compartir

La necesidad de visibilización y ya no solamente de reconocimiento, para las comunidades étnicas, requiere de sociedades verdaderamente democráticas en donde, desde una perspectiva de derechos, las

leyes emitidas se cumplan a cabalidad. Quizá hemos llegado a un tiempo de desgaste, a pesar de que las reformas constitucionales en América del Sur no alcanzan todavía los 20 años, en donde la euforia del reconocimiento a la diversidad ya no es suficiente cuando esa diversidad y diferencia en general, y en especial la étnica, está sumida en el abandono estatal, en el olvido nacional y con las necesidades básicas aún no resueltas. En un país como Colombia signado por una confrontación armada de vieja data, las comunidades indígenas y afrocolombianas registran los mayores índices de desplazamiento forzado. En este sentido podemos decir que la guerra tiene color, en tanto y en cuanto, son comunidades asentadas en territorios en los cuales están proyectados macroproyectos, y la presencia de estos grupos se vuelve incómoda y problemática.

Con respecto a la educación el panorama no es menos complejo. A pesar de la normatividad constitucional por la defensa y reconocimiento de las particularidades socioculturales de los grupos étnicos, la aplicación de estas normas está lejos de garantizar tanto el acceso como la permanencia al sistema educativo y en especial al de la educación superior. Al respecto Elizabeth Castillo y José Antonio Caicedo sostienen que:

Vistos históricamente como minorías, y culturalmente subordinados al proyecto de nación, el reconocimiento de los grupos étnicos ha significado un logro importante en materia de derechos. Sin embargo en el plano de las políticas educativas, este mismo reconocimiento ha hecho más evidente los graves problemas de inequidad, exclusión y discriminación que contiene nuestro sistema escolar desde sus orígenes. (2008: 63)

Las estructuras administrativas y académicas de nuestras universidades ancladas en la colonialidad del saber que privilegia el conocimiento científico y deja por fuera otras lógicas de producción de conocimiento, nos permiten “entender las limitaciones de la educación superior colombiana para garantizar los derechos étnicos a su interior” (Castillo & Caicedo, 2008: 66), denotando con esto el desencuentro entre lo reconocido legalmente y lo practicado realmente. Este no-cumplimiento de los derechos produce en consecuencia la suplantación de las obligaciones del

Estado por la sociedad civil que se ve presionada a construir alternativas para suplir las necesidades. Castillo y Caicedo son enfáticos al afirmar que:

Consagrado en la constitución colombiana, el derecho a la educación superior para los grupos étnicos deja de ser en la práctica, una tarea del Estado. Las universidades resienten la carencia de herramientas para enfrentar este reto, y termina delegándose en la sociedad la responsabilidad de garantizar los derechos fundamentales de estos grupos. (2008: 68)

Las estadísticas de accesibilidad para los grupos étnicos a la educación superior muestran un panorama sombrío, por ejemplo, “de cada 1.000 jóvenes indígenas, 72 acceden a instituciones de formación superior. De los 82 pueblos indígenas existentes en el país, acceden a la educación superior miembros de 12 pueblos” (Castillo & Caicedo, 2008: 72-73). En cuanto a la formación se evidencia que las artes ocupan el último lugar de preferencia del estudiantado que ingresa, de esta forma se tiene que, “la concentración de los estudiantes indígenas por áreas de conocimiento es de un 23% en el campo de la educación, un 1,9% en agronomía, veterinaria y áreas afines. El nivel más bajo de participación es en bellas artes con un 0,3%.” (Castillo & Caicedo, 2008: 73). En cuanto a la población afrocolombiana el acceso ha estado determinado por las acciones afirmativas y los cupos especiales pero igualmente la posibilidad de acceso no está garantizando la permanencia por diferentes factores, entre otros, las difíciles condiciones económicas de los estudiantes. La presencia de estudiantes afrocolombianos en las facultades y escuelas de bellas artes aún es muy precario, aunque, como sostiene el artista y docente Raúl Cristancho, “En años recientes la presencia de estudiantes afrodescendientes en las escuelas de arte en el ámbito universitario en pregrado y posgrado se ha incrementado” (2007: 3).

No obstante, la formación que están teniendo los sujetos étnicos en el campo de las artes, sus producciones y actos creativos aún no alcanzan el reconocimiento suficiente, a pesar que, como lo señala la artista afrocolombiana Mercedes Angola:

Actualmente, el país cuenta con varias generaciones de artistas afro que se han formado en centros académicos de Bogotá, Cali, Medellín,

Popayán, Cartagena y Barranquilla, que si bien cuestionan y proponen otras visiones alrededor de lo afrocolombiano como representación, no cuentan con la legitimación suficiente por el circuito institucionalizado del arte. (s.f.: 4)

Este paisaje de la formación de artistas de grupos étnicos en cuanto a la educación superior, no da cuenta de las experiencias individuales y colectivas que se están adelantando en diversas regiones del país en donde indígenas y afrocolombianos están haciendo propuestas para la re-significación de sus presencias, el fortalecimiento de sus identidades y la concepción del arte como herramienta pedagógica para la visibilización y la dignificación como sujetos sociales de nuestra historia. Tres ejemplos nos ayudarán a visualizar este horizonte de posibilidades para que los artistas étnicos continúen sus trayectorias y nuestras sociedades valoren sus propuestas en sus lugares de origen y en los circuitos institucionalizados del arte.

Pintores guambianos: Tras las huellas de su cosmovisión



Hacia el año 2002 se desarrolló en el resguardo de Guambía, en el Departamento del Cauca, un proyecto vinculado al proceso de educación propia del pueblo Misak que el Comité de Educación y Cultura venía realizando en procura de la reafirmación de la cultura guambiana que se denominó “La casa del Taita Payán, como una estrategia didáctica y pedagógica para la enseñanza y revitalización del pensamiento guambiano” y fue acompañado por el Grupo de Estudios Indígenas y Multiculturales (GEIM) de la Universidad del Cauca, orientado a la formación artística por el artista Harold Andrés Bolaños.

Este proceso concibió el arte como una herramienta pedagógica que permitiera, mediante la recuperación histórica que el Comité de Historia había adelantado desde 1982 por los Taitas (mayores de la comunidad), fortalecer los procesos identitarios, especialmente en la población infantil, de unas comunidades que habían recibido el impacto de la escuela confesional y los embates de la iglesia católica, los que en su proceso evangelizador desvirtuaron los valores de la cultura propia.

La construcción de un centro para la re-educación de maestros indígenas y de los niños y las niñas en honor a uno de los personajes históricos del pueblo Misak, el “Taita Payán”, permitió generar un proceso de investigación en torno al territorio, la cosmovisión y la memoria mediante la formación de nueve indígenas (8 hombres y 1 mujer) para re-presentar el universo simbólico de esta cultura.

Cabe señalar como aspecto fundamental de esta experiencia que los procesos formativos se dieron en dos vías: (1) por un lado la consulta a la sabiduría de los mayores para el conocimiento cultural y; (2) la formación de artistas que permitiera plasmar en imágenes lo que la tradición oral contenía como legado cultural. En esta medida los artistas cumplieron una doble función: convertirse en historiadores y a partir de allí, volcar el talento y la creatividad a favor de lo pedagógico. De esta forma la educación propia actuó como respuesta decolonial y el arte asumió el papel pedagógico de la dignificación y auto-reconocimiento como pueblo Misak. En la concepción de este proyecto se planteó que:

El desafío para responder al problema desde la perspectiva educativa fue apoyar el desarrollo de iniciativas pedagógicas para que los diferentes actores sociales del resguardo indígena de Guambia pudieran entender y reivindicar el ejercicio del derecho de “ser indio” proyectándolo en los niños y niñas, generando así condiciones que les permitan tener una vida cultural propia, empleando su lengua madre, indispensable para el conocimiento de su cultura y el desarrollo de su personalidad en forma digna y libre como indígenas guambianos. (Informe de proyecto, 2002: 10)

El arte en este caso pasa a convertirse en una estrategia para el conocimiento y auto-reconocimiento cultural, lo que permite que: “Estos artistas se convierten en agentes educativos del pensamiento guambiano a través de las pinturas” (Informe de proyecto, 2002: 26) y a su vez el resultado pictórico posibilitado que las pinturas se hayan “convertido en el medio de comunicación, del pensamiento guambiano. La ‘Casa del taita Payán’ está hablando a través de sus pinturas” (p. 18).

Afrocolombianos rastreando las memorias para su visibilización



En la historia del arte de Colombia, especialmente en lo que se refiere a las artes visuales, es muy escasa por no decir casi nula la presencia de artistas afrocolombianos como también de las representaciones que de lo afro se han realizado. Esta situación es sintomática habida cuenta de la historia de exclusión y marginación a las que han sido sometidos históricamente por un sistema que desde la colonia los confinó al olvido y los visibilizó negativamente.

Las manifestaciones de esta cultura han sido, en la mayoría de los casos, folclorizadas, reduciéndolas a expresiones locales ancladas en espacios rurales y utilizadas como telones de fondo de programaciones diversas, entre otras, como los actos politiqueros en donde la música y las danzas particularmente se ejecutan para el deleite de foráneos y/o para el disfrute de turistas. En los libros de textos utilizados en las instituciones educativas del nivel medio, las imágenes que circulan representan a los afrocolombianos aún en estado de esclavización, en la servidumbre o en actividades que demandan más músculo que cerebro, construyendo con esto estereotipos que los reducen y los minimizan.

En este sentido lo folclorizado es reconocido y aceptado en la medida que se constituye en diversión, más otras producciones continúan sin aparecer en el escenario nacional. Es por esto que el maestro Raúl Crisancho plantea que, “mientras las expresiones de la cultura popular de base afrocolombiana están incluidas dentro de los imaginarios nacionales, las de las artes plásticas permanecen excluidas” (2007: 2). Y todo parece indicar que esto obedece en gran medida a la pertenencia del desarrollo de las artes a un proyecto hegemónico eurocentrista que en su pretensión de universalidad ha negado la producción material y/o simbólica de las comunidades étnicas de nuestro país, reduciéndolas a manifestaciones animistas y sin ningún valor estético. Así, muchos museos se precian de exhibir objetos descontextualizados de comunidades que parecen continuar aún en un pasado del cual es imposible liberarse. De esta manera, se puede comprender por qué “la aproximación al arte desde un punto de vista étnico es inédito en el país y el ámbito de difu-

sión, circulación y consumo de las artes visuales han sido controlados por grupos hegemónicos” (Cristancho, 2007: 3).

Una aproximación que adquiere relevancia especialmente como consecuencia de la reforma constitucional de 1991 que puso a pensar el país en términos reales de existencias étnicas desconocidas, fue la fuerza de imponer un discurso de identidad nacional que intentó a toda costa borrar las diferencias en aras de la narrativa de una nación mestiza. Es aquí en donde los artistas étnicos empiezan a tener relevancia por cuanto, “En su búsqueda de identidad, el artista plástico está en capacidad de socavar los tabúes, los clichés, los prejuicios y la estigmatización social” (Cristancho, 2007: 5), a pesar de ser la sociedad colombiana racista, excluyente y discriminadora. Justamente por eso los artistas tienen la capacidad y/o la posibilidad de increpar e interpelar el orden establecido en la medida que: “En el contexto del arte contemporáneo, ante el fraccionamiento del paisaje cultural posmoderno, la reclamación y definición de aquellos territorios culturales no definidos, están hoy en el orden del día” (Cristancho, 2007: 1).

Por otro lado, “Es claro que en el arte colombiano, así como en muchos países latinoamericanos —con excepción de México, Cuba y Brasil—, se presenta una cierta insensibilidad hacia los problemas de raza y hacia los componentes étnicos y socioculturales que derivan de ello” (Cristancho, 2007: 3), denotando con esto las dificultades que existen a pesar de la tan celebrada condición pluriétnica y multicultural, que está cruzada por las miradas que se tienen de esos “otros” diferentes que han sido re-presentados y observados con las lentes del blanqueamiento. Pues como lo sostiene Mercedes Angola, “la representación de lo ‘negro’ y de lo ‘afro’ ha sido objeto de miradas exógenas” (s.f.: 7).

Lo anterior permite nuevamente pensar en el arte como una pedagogía decolonial que evidencie las condiciones reales de nuestras sociedades agazapadas en discursos de la diversidad y la diferencia, pero que al final no hacen más que mantener el *statu quo* de las desigualdades. En esta medida es oportuno considerar que el campo de las prácticas artísticas y visuales se erige como “un territorio propicio para dar paso

a la configuración de nuevas representaciones que dinamicen y activen procesos y políticas en los campos de la vida social y de la institución del arte” (Angola, s.f.: 8).

En este contexto de tensiones y posibilidades, inquietos por esas ausencias y silencios de los afrocolombianos en las artes, especialmente en las visuales los artistas Raúl Cristancho y Mercedes Angola, afrocolombiana, inician un proceso de investigación hacia el año 2004 que va a dar como resultado la exposición denominada *Viaje sin mapa* presentada en el 2006 y volviéndose itinerante en el 2007-2008. Esta propuesta le apostó a la visibilización de artistas afrocolombianos y no afros que trabajaban el tema étnico, en su mayoría de formación académica universitaria y con disímiles planteamientos. En este sentido se puede considerar que además de puesta en escena la producción de estos artistas, este espacio se convirtió en un proyecto político de visibilización de lo afro en el mundo del arte, rompiendo con esto el velo de oscuridad existente en este aspecto.

El rastreo de la memoria, las auto-representaciones, la denuncia del racismo y todas las formas de discriminación, el reconocimiento del territorio, aspectos de orden cosmogónico y prácticas culturales de la vida cotidiana se reunieron en esta muestra construyendo con ello un referente importante en la medida que emergieron artistas y artefactos para decirle al país que éste está pintado de múltiples colores y que la diversidad también es estética.

Música patiana: El bambuco afirmando identidades para la re-existencia

Quizá una de las manifestaciones que ha tenido más difusión de la cultura afrocolombiana sea la música. La riqueza de estas expresiones a lo largo y ancho del territorio nacional da cuenta de la basta producción de músicos que desde los ríos del Pacífico, los valles interandinos, las sabanas y las costas cubren de sonoridad el espectro musical de la nación. En muchos casos estas músicas no han sido consideradas más que como folclor, es decir, como ese saber popular destinado solamente a ser

reconocido y desarrollado en las localidades y sin ninguna posibilidad de encuentro con otras manifestaciones a nivel nacional.



Fuente: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/colombia_al_parque/

Los procesos de re-vitalización cultural que las comunidades del Pacífico colombiano, unidas a las oleadas migratorias hacia las principales ciudades del país, han producido, posibilitó también la migración de los ritmos que cambiaron el paisaje acústico de ciudades como Cali, Bogotá y Medellín y permitieron la llegada de estas músicas a centros culturales, emisoras y a las casa disqueras, generando una dinámica importante de visibilización musical, tanto en lo tradicional como en formas apropiadas como la salsa, el hip-hop y el rap. Espacios culturales para el encuentro, difusión y comprensión de estas músicas aparecieron como consecuencia de la exigencia de agrupaciones con alta calidad interpretativa —no necesariamente académica— que demandaban oportunidades para su expresión, ejemplo de ello para el caso del sur occidente colombiano es el Festival Petronio Álvarez en Cali con una trayectoria reconocida a nivel nacional y la iniciación del Festival de la Marimba en esta misma ciudad a finales de 2008.

Hacia el año 1988, como producto de los cuestionamientos de un grupo de mujeres mayores especialmente vinculadas con la educación quienes planteaban que la cultura del valle geográfico del río Patía (al sur del Departamento del Cauca, Colombia, con una población mayoritariamente afrodescendiente), estaba desapareciendo, se estructuró el proyecto denominado “Recuperación de Tradiciones Culturales del Valle del Patía” que fue acompañado por Alexandra Rodríguez Ibarra (trabajadora social), Victoria Eugenia López Paz (médico), Yaneth Vélez (folclorista) y Adolfo Albán Achinte (artista plástico), enfocando sus esfuerzos a trabajar con la memoria colectiva especialmente de las comunidades de Patía y la vereda de El Tuno, en el municipio de Patía, en cuanto a cantos fúnebres (arrullos, alabaos), danzas tradicionales (reculla, dos por dos, bambuco patiano) y música (bambuco patiano).

Este proyecto planteó tres estrategias: (1) la recuperación para el re-conocimiento de los valores étnico-culturales; (2) la preservación para la transmisión de los saberes y; (3) la difusión para dar a conocer la región históricamente estigmatizada y marginalizada mediante el enfoque de la Investigación-Acción Participación (IAP), conformando dos colectivos artístico-culturales: “Las Cantaoras del Patía” y el grupo de músicos del Tuno quienes luego se denominaron “Son del Tuno”. La tarea de estos colectivos fue hacer visibles los cantos y rituales fúnebres asumidos por las cantoras y recuperar el bambuco patiano especialmente por el “Son del Tuno” que para la época estaba sumido casi en el olvido total.

Con la comunidad del Tuno, caracterizada por la presencia de numerosos músicos y el encuentro con Gentil Rodríguez, un eximio violinista hoy ya desaparecido, nos dimos a la tarea de trabajar con el bambuco viejo o bambuco patiano investigando sus letras y su ritmo, como también la forma de bailarlo. Con este grupo fuimos recorriendo corregimientos y veredas del Valle del Patía llevando esta música para que los mayores recordaran sus letras y sus formas de bailar y para que las nuevas generaciones fueran conociendo y reconociendo su cultura musical propia. Las fiestas tradicionales del Valle del Patía que se cele-

bran el 15 de agosto en honor a Nuestra Señora del Tránsito, fueron y siguen siendo el escenario privilegiado para dar a conocer este bambuco, al igual que las festividades patronales y festivales que se realizan en cada comunidad.



Fuente: <http://www.programaacua.org/Admon/userfiles/File/son%20del%20tuno.pdf>

Como resultado de este proceso, y luego de 14 años de trabajo, se produjo la primera producción discográfica en la que participaron las cantoras, el “Son del Tuno” y el grupo “Sindagua”, interpretando bambucos patianos. Cabe resaltar que en este proceso, las cantoras además de recuperar letras iniciaron un proceso colectivo de creación de canciones que hacen referencia a la vida cotidiana, al trabajo y a las leyendas de estas comunidades patianas.

Este proyecto que lleva ya 20 años de trabajo ininterrumpido, les brindó a estas comunidades la oportunidad de volver sobre su ancestralidad, sus raíces, reivindicarse étnico-territorialmente, fortalecer sus identidades y afianzar una dignidad pisoteada y mancillada por las élites blanco-mestizas de esta región del país. En la actualidad las cantoras recorren el territorio nacional llevando su mensaje cimarrón y libertario;

por su parte, el “Son del Tunó” continúa interpretando las canciones tradicionales y componiendo nuevos bambucos que actualizan este ritmo y lo contextualiza en un presente aún lleno de carencias y dificultades, llevándolo por diferentes regiones de Colombia.

Con tres producciones discográficas, esta agrupación musical ha contribuido a que el bambuco patiano se interprete y se baile garantizando con ello su permanencia. Son dos las generaciones de músicos que han hecho parte de este grupo, la actual conformada en su mayoría por los hijos de aquellos que a finales de la década de los años 1980 del siglo XX se decidieron a que su cultura musical no pereciera en las oscuras profundidades del olvido, pues como lo afirma la educadora y cantaora Ana Amelia Caicedo de la comunidad de Patía:

Nosotros venimos trabajando alrededor de la cultura. Esa es como otra arma que hemos utilizado para que, valiéndonos de eso, las personas nos agrupemos, nos organicemos y trabajemos por el progreso y el desarrollo de esto. Ya la gente viene en el rol de trabajar, a partir de la cultura, otros aspectos de la vida. (Ana Amelia Caicedo citada en Albán, 1999: 79)

Y de esta forma continuar con la tarea histórico-política de asumir la responsabilidad de pensarnos a nosotros mismos y poder dialogar con el mundo en condiciones de equidad y en definitiva convencer-nos que “es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos” (Quijano, 2005: 262).