

El arte de tejer la vida: Uaira Uaua, entre el arte, la memoria ancestral y la vía de acceso a otro(s) mundo(s) posible(s)

Ma. Paz Misson

paz.misson@gmail.com

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP)

Pero, ¿sabemos lo que está ahí "en el terreno" luego de siglos de capitalismo y cinco décadas de desarrollo? ¿Sabemos, incluso, cómo ver la realidad social de forma que pueda permitirnos detectar elementos diferentes, no reducibles a los constructos del capitalismo y la modernidad y que, aún más, puedan servir como núcleos para la articulación de prácticas sociales y económicas alternativas? Y finalmente, incluso si pudiéramos comprometernos en este ejercicio de una visión alternativa, ¿cómo se podrían promover tales prácticas alternativas?

(Escobar, 2011:162)

Resumen

La(s) estética(s) decolonial(es) hace(n) referencia, según Mignolo y Gómez (2012) a proyectos artísticos contemporáneos que buscan reconstruir sentidos propios desde el Sur Global erigiéndose como una alternativa frente a las propuestas que impuso la Modernidad/Colonialidad. Son aquellas que buscan desmontar el carácter occidental del arte -obturando así la matriz colonial de poder- y anhelan establecer un punto de fuga para construir nuevos mundos existentes, nuevas formas de senti-pensar, de ser y conocer subvirtiendo la depredación –llevada adelante en múltiples dimensiones- de poblaciones y territorios por siglos sostenida.

En este trabajo nos proponemos reconstruir y analizar -una parte de- la reciente y vasta labor del artista colombiano indígena inga, Benjamín Jacanamijoy Tisoy o Uaira Uaua (“hijo del viento”, en quechua) que entendemos se enmarca en la línea de construcción estético-epistémica *decolonial*. Nos centraremos para ello en el estudio de su obra *El Arte de tejer la propia historia* (2015) y en su reciente colección de intervenciones fotográficas *En búsqueda de la flor de vientre* (2020).

Según nuestra hipótesis la producción artística de *Uaira Uaua* constituye una exploración creativa que posibilita el acceso a otras formas de *ver* el mundo; transmite el lenguaje, memorias y rituales afines a su raíz cultural ancestral y cuenta una (*otra*) historia al mismo tiempo que mediante un ejercicio estético *decolonial* erige los cimientos para la reconfiguración de sensibilidades en el conocimiento científico, artístico y el académico.

El Valle del Sibundoy y el sumay yuyau / pensar bonito, del pueblo inga

El pueblo indígena Inga habita principalmente en el departamento del Putumayo ubicado al suroeste de Colombia, en el Valle del Sibundoy y en Mocoa así como –y cada vez más- los centros urbanos de Bogotá y Cali. Dicho pueblo entiende la creatividad como aquella que nace de “reconocer” y “valorar” el pensamiento basado en la tradición ancestral. Los Inga, se estructuran como una sociedad como una sola gran familia, la relación entre el territorio donde viven y el idioma, está representada en la terminología ambiental y espiritual que aún se preserva en la memoria de los hablantes de las nuevas generaciones¹.

El *ethos* inga del pensar bonito, es una idea sostenida y legada por las abuelas que permiten que la cultura propia siga viviendo. Es el “Arte de tejer” la actividad practicada por mujeres² –principalmente las abuelas-, una labor de *transmisión* de conocimientos, cosmovisiones e historia del territorio y por sobre todo de ese *pensar bonito*. El chumbe o faja, es el elemento central de la tejeduría inga, es el que protege el vientre de la mujer, el *kaugsay suyu kallarij* –lugar donde se inicia la vida-; en su proceso de creación se juega la percepción que cada tejedora tenga sobre “el lugar de la vida”. Barahona y Carballo (2021) señalan que ocupa un lugar destacado como una prenda del vestuario femenino- tanto en festividades, como en el uso cotidiano debajo de las prendas “modernas”-. El mismo posee varios pictogramas que las tejedoras llaman *labores*, las cuales representan parte de la cosmovisión del pueblo indígena.

¹ Sobre esto, recuperamos la información del portal *Artesanías de Colombia*, disponible en:

http://www.artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_noticias/los-inga-vivir-bien-pensar-bonito_5511

² En cuanto a los hombres Ingas, ellos practican el arte de tallar máscaras que representan diferentes situaciones anímicas del ser humano durante las actividades diarias. También esculpen bancos ceremoniales, los cuales son considerados un lugar de meditación y se ubican alrededor del fuego. El propio Uaira Uara, en su obra *Pensadores de Tierra y Agua* (2009) esculpió e intervino canoas y bancos de madera.

Haraway (2019) en relación a los tejidos del pueblo indígena navajo que habitan el suroeste de EE.UU., reconoce algunas cuestiones que pueden resultarnos útiles para volver inteligible los tejidos ingas y su simbolismo. La autora señala que el tejido navajo, especialmente el que se hace con lana de ovejas churro, liga a personas con animales a través de patrones de cuidado y “respons-habilidad” en lugares de continuidad amenazada. Tejer es una actividad útil, sin duda, y también económica, pero fundamentalmente es una actividad cosmológica: tejer una *relacionalidad* y una conectividad adecuadas en la urdimbre y la trama de la tela. Los patrones geométricos de repetición e invención en el tejer son representaciones de historias y del conocimiento heredados y recreados con nuevas posibilidades materiales (hilos y fibras y simbólicas); los patrones proponen y encarnan relaciones creadoras y sostenedoras del mundo. Por sobre todo “*tejer no es secular ni religioso, es sensible*” (p.142).

En su elaboración el chumbe inga mantiene las técnicas ancestrales heredadas del mundo andino, aunque se han agregado herramientas o materiales europeos como el telar vertical o las lanas sintéticas, todo esto resultante del proceso sincrético que vivieron los pueblos indígenas a lo largo del proceso colonial. Cada figura tejida, evoca la memoria y el sentir de la tejedora y de quien lo porta “detrás de los diseños de los tejidos hay siempre un pensamiento más general sobre la cultura, detrás del cual subyace un sistema que da cuenta de él” (Barahona y Carballo, 2021: s/p). La estructura narrativa del chumbe guarda un orden diferente al occidental, no sistemático, sino como “arte de la memoria” en la que cada labor es un hito para contar que habla de la vida y del entorno inga. El mismo se “lee” por cada uno de los extremos, desarrollándose/hilándose las historias o relatos. En especial los ingas relacionan la *chagra*³ –porción de tierra- con el vientre de *Pachamama* –ya que tanto la mujer como la tierra son la madre que da vida- que es donde se cultiva los alimentos así como la familia.

Es particular, la cosmovisión de las comunidades andino-amazónicas constituye un acervo de conocimiento interesante en torno al consumo y vínculo cultural y ritual de y con las plantas. Podríamos hacer uso de la comparación y decir que así como existen científicos modernos en el mundo Occidental, las comunidades tienen a los “taitas” considerados chamanes que son quienes se dedican a incorporar, producir y aplicar

³ Lote cultivado por unidad familiar. La chagra es un espacio en el cual se da un tipo de agricultura original y tradicional a través del manejo de gran cantidad de especies de plantas y mediante la crianza integral, interactuante y sostenida de los diferentes elementos del paisaje natural, satisfaciendo así necesidades alimenticias y de materias primas de la comunidad de forma sustentable.

conocimiento. Es así que la ingesta de determinadas plantas y el uso de las designadas “de conocimiento” –que sería aquellas que lo favorece- establece la condición de posibilidad de comunicación con la dimensión otra -de lo simbólico-. La planta se comunica, y quien lee, escucha y siente sus designios es el taita. En los rituales de ingesta donde la producción de conocimiento se vuelve concreta, se establece el diálogo entre especies (humanas y no humanas) y se transfiere a las nuevas generaciones de forma encarnada (vía danza, canto y performance) para finalmente fijarla e incorporar al archivo vivo de los pueblos -un conocimiento que es relacional-situado, *encarnado* (Rojas Sotelo, 2021).

Se habla de “archivo vivo” en contraposición a la práctica extractiva –y muchas veces deshumanizada y deshumanizante- del archivo moderno que identifica, clasifica, representa captura y archiva estas visiones del mundo exterior y al estudio obsesivo de información a partir de “comer libro”; siguiendo la lógica de observar, formular hipótesis y experimentar. Mientras que “comer planta”, se refiere a la relación vital que nuestra especie tiene con lo vegetal biológicamente y simbólicamente. La visión del mundo de las comunidades del Valle Sibundoy es compartida: se comprende el universo “a partir de las plantas, y en particular del yagé, del cual se desprende su forma de concebir y vivir el mundo” (Idem:8). Esta planta es la madre de las plantas de medicina, considerada la puerta de acceso a la visión del cosmos, que es vegetal y tiene como finalidad la salud y el saber vivir en armonía, el pensar bonito de la comunidad inga.

Entendemos a la *relacionalidad* de este conocimiento de la forma en que Escobar (2015) enuncia: como el principio de la interrelación profunda entre todo lo que existe, al hecho de que nada preexiste a las relaciones que lo constituyen. La vida es interrelación e interdependencia, siempre y a todo nivel. “*Siendo todo lo vivo siempre es parte integrante del pluriverso siempre cambiante. Se trata de una apropiación efectiva y afectiva mediante prácticas culturales, agrícolas, ecológicas, económicas y rituales*” (p.90)

Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita / Tejido de la Propia Historia

Berrío Moncada (2020) nos cuenta que Uaira Uaua es diseñador gráfico recibido de la Universidad Nacional de Colombia; un pionero de su pueblo que ha vivido, tras su estadía en Bogotá, la emergencia de lo que la autora enuncia como una nueva “*indigeneidad-cosmopolita intercultural*”. Este en sus obras se propone recuperar entre

otras cosas, la *memoria ancestral* que gestan y transmiten las mujeres tejedoras de la cultura inga. Rojas Sotelo (2021) señala que Uaira Uaua ha dedicado gran parte de su trabajo a reconocer, valorar, investigar y difundir esta práctica ideográfica/tejida e investida de las mujeres Ingas y la ha llevado a la base de su exploración artística.

En un episodio radial de “*Las historias del Premio Luis Caballero*” gestionado por La Galería Santa Fé (GSF)⁴, la especialista en letras e historia del arte Diana Carolina Romero conversó con el artista Benjamín sobre su obra mención de honor en la octava versión del Premio Luis Caballero en 2015 titulado *Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita / Tejido de la propia historia*. En ella el autor señaló que en su niñez vivió con sus abuelos, ellos eran tejedores de chumbes que -en sus tiempos en la universidad- el vendía para pagar sus estudios. Lo llamativo, es que él desconocía el significado de los chumbes, y ante la pregunta e indagación de un compañero de estudios –junto con un profesor que como pocos tomó en consideración las piezas para su análisis- sobre él –y tras darse con su ignorancia- no tuvo más que dedicarse a indagar en profundidad. Y así fue, que en 1993 entregó su trabajo de grado, titulado *Chumbe arte inga*, y se abrió camino en lo que sería una larga genealogía artística y biográfica –que incluyó becas y la intervención lumínica en la Torre Colpatria premiada (figuras 1 y 2).

Al respecto de esa obra en la torre, Benjamín dice:

“En 2012 lo vi, pero en esa época no tenía sistema de luces led, me pareció un telar cuando está preparado, las líneas en la fachada de la torre me llevó a los hilos colocados en el telar. [Luego] en 2014, vi que estaba entre los lugares que un artista podía intervenir estaba ese sitio y lo elegí” (Uaira Uaua, entrevista GSF, Junio 2021)

Analizando esta obra, Espinosa Arango dice que:

“Por un tiempo, seremos invitados a percibir coetáneamente el mundo con Uaira Uaua; un mundo abierto, un cruce de caminos e historias, de recuerdos de sus padres y abuelos, un

⁴Episodio gestionado por la La Galería Santa Fe es un proyecto público de fomento al intercambio de prácticas artísticas, saberes y experiencias que desarrollan los artistas plásticos y visuales de Bogotá, coordinado por la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes. El audio de la entrevista se encuentra en la página de la galería disponible en: ⁴ <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-benjaminjacanamijoy/>



Figura 1 y Figura 2. (de izq. a der.) Auaska Nukanchi Yuyay Kaugsaita / Tejido de la Propia Historia [Sistema de iluminación exterior, Torre Colpatría, Bogotá/Bakatá] Uaura Uaua, 2015. Fotografía: autor desconocido.

mundo de enseñanzas y prácticas. Este cruce de caminos viene de duros trayectos. Uaira Uaua no sólo nos acerca a sus ancestros, a su poder evocador de la palabra y del arte de vivir, sino que nos lleva a visitar **la historia del colonialismo**, a través de una intervención retadora: en el seno de la urbe misma, en el ícono arquitectónico de la ciudad, podemos ver otros tejidos y paisajes, otra historia, la propia historia de Uaira Uaua, y a través de ésta, la historia de un pueblo que fue subyugado. Es **el acto vital y político** de alguien que nos dice: ‘mis ancestros fueron de aquí, vivieron en esta tierra que es Colombia, si bien fueron invadidos y reducidos como pueblo; yo vivo en esta tierra, yo vivo con sus legados e historias y con ustedes, con sus legados y sus historias; soy de aquí y esto es lo que me permito ver y construir en mi presente’”. (Espinosa Arango, 2015,p.190, énfasis agregado)

Uaira Uaua lo dice en los siguientes términos:

“En Colpatría el sentido era, contar la propia historia, debe ser de todos los que convivían en el territorio Colombia, lo hice con el propósito de compartir. La propia historia, primero lo propio luego la historia. Texto tejido(...) A veces hay dificultad de comprensión, cuando nos encontramos muy occidentalizados. (...)“La propia historia, que no me dejaron escribir, que la han escrito otros. La colonización también intervino en lo cultural. La colonización o ‘el tiempo de los pensamientos robados’ como yo le llamo”. (Uaira Uaua, entrevista para GSF, junio 2021)

Mignolo (2010) señala que la opresión –operando en la acción del individuo a través de relaciones desiguales de poder- y la negación –sobre los individuos- son dos aspectos de la lógica de la *colonialidad* y que los *procesos decoloniales* “consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la “negación”. (p.18). Son la expresión artística, que muestra que los datos poseídos son útiles, pero la *lógica* de la comprensión en la que te “educaron” ya no. Para arribar así a la conclusión de que era necesario desaprender lo aprendido y volver a reaprender. De hecho, esto es lo que le pasó al propio Uaira Uaua, quien desconocía lo que significaban los *chumbes* que sus abuelos tejían y padeció el desconocimiento y rechazo de la academia de semejante expresión artística.

La secuencia de fotografías con un *chumbe*⁵ que se movía en las fachadas del edificio instala entonces un escenario de sincretismo entre ese origen inga y ese derrotero profesional y vital construido en una gran urbe. Uaira Uaua, reivindica que ya hay indígenas viviendo en la ciudad -incluso en Bogotá ya hay muchos ingas, las nuevas generaciones-. Recordar que también son parte de la gente que llega y habita la capital, por eso lo oportuno de hacer una intervención de este elemento, el *chumbe*, un documento escrito, descripción poética del lugar donde se hizo, protege el vientre el lugar donde se produce la vida. Intervenir por sobre todo el lugar de, como dice el artista “don dinero” ya que la torre Colpatria es una institución de banqueros y representa un sitio del poder económico de Colombia. Un sitio donde las voces de las abuelas ingas no son escuchadas y sólo aparecen tras la intervención de Benjamín.

Rivera Cusicanqui (2018) mediante el concepto de lo *ch'ixi* se puede entender una contradicción –como la dada por el mestizaje- que no se resuelve como la, podríamos decir dada entre el ser indígena y habitar una gran urbe, eso que llamamos más arriba “*indigeneidad-cosmopolita intercultural*”. No tiene por qué entenderse esto como hibridación o mixtura sino más bien como una *contradicción* que no se resuelve más que con creatividad –de índole artística como no-. Consideramos que las prácticas artísticas de Uaira Uaua permiten volver inteligible este enfoque que se relaciona con la idea que sustentan los *estudios culturales visuales* para interpretar, a saber: que todo *ver* es eminentemente cultural y por ello políticamente connotado. En las obras analizadas

⁵Sobre el *chumbe*, Berrío Moncada (2020), nos advierte para incursionar en los saberes del *chumbe*, en menester que desacomodarse de las formas tradicionales de textos alfabéticos. El rombo, siendo la figura base del diseño del *chumbe* –si se observa bien puede identificarse en las figuras 1 y 2- representa la relación complementaria entre los seres que habitan la Tierra.

se vuelve inteligible, se da *visualidad* ¿ch'ixi? a aspectos socioculturales directamente vinculados con Uaira Uaua. Brea (2009) señala que:

“(…)no hay hechos puros –u objetos, o fenómenos, ni aún medios- de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnémónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades” (Brea, 2009, p.6)

Podemos entender asimismo, esta obra de Uaira Uaua como susceptible de trastocar la *división sensible que organiza el orden social*, pensando en la clave planteada por el filósofo Jacques Rancière. Este sostiene que la estética puede pensarse como una de las formas (la otra es la política) que produce una reconfiguración de los datos sensibles a partir del disenso, una experiencia sensorial específica que ofrece nuevas configuraciones del espacio y del tiempo, de lugares y funciones de los sujetos y objetos. “*Esta conceptualización permite especificar la relación entre arte y política, no profundizada en los estudios de las estéticas decoloniales*” (Bugnone, 2021, p.80). Se da *visualidad* a través de una acción artística, volviendo ineludible en el caso de la obra plasmada en la Torre Colpatria –aunque sea por pocos minutos y con interrupciones de la transmisión de la secuencia, como sucedió⁶- provocando que transeúntes se aproximaran al chumbe sin estar este dispuesto como mero objeto “artesanal” reproduciendo sentidos históricos que subalternizaron la existencia, cosmovisión y producción de los indígenas en general y de los ingas en particular. Consideramos nuevamente con Rancière (2005) que existen formas en que la estética puede disentir y desestructurar el orden sensible, intervenir en su división y en la experiencia sensorial. Esto permite establecer una nueva relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir, lo que configura una *nueva visibilidad*.

Mignolo y Gómez (2012) por su parte definen a la *colonialidad* como una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo; mientras que la decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan

⁶ Según relata Uaira Uaua, la transmisión fue interrumpida por una subasta de vacas que se encontraba casualmente programada para ese día y horario.

para desprenderse de la colonialidad *”sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz”*(p.8).

A partir de las imágenes proyectadas en la torre Colpatria, podemos dar con la apertura a la descolonización de conceptos como el de arte y estética –liberar la subjetividad- principalmente porque abre la pregunta sobre qué es arte y qué entiende el sentido común –del transeúnte- por ello. Y es aquí donde hay un punto central:

“Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: **la herida colonial**. (p.9). Lo propio no es una esencia, sino una construcción(...) Estéticas decoloniales, por su parte tiene como objetivo contribuir a la creciente tarea de construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales. (...) El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad” (Mignolo y Gómez, 2012, pp10-12, énfasis agregado)

Maskaypa Uarmi Tujti / En busca de la flor de vientre

En línea, Uaira Uaua, en su reciente creación *En busca de la flor de vientre* (2020) -compuesta por 59 intervenciones fotográficas realizadas entre 2019 y 2020- intenta resolver *visualmente* una de las historias de origen: la del principio del conocimiento. Dicha historia fue transmitida oralmente de taita a taita donde la flor del andaki borrachero se encuentra con la del bejuco de ayahuasca –yagé- para subir de nuevo al cosmos convertida en sol; conformando así la flor de origen del vientre y del saber (que representa también a la mujer embarazada en el chumbe).

Para el portal web *“Sanaciones, caminos de resistencia”*⁷ Uaira Uaua explica las intenciones que se encontraron detrás de la creación de algunas de sus intervenciones fotográficas, en particular de las obras figuras 4, 6, 9 y 10 que se muestran a continuación. Es así que según sus palabras la figura 4 que retrata a una danta,

⁷ Link del portal disponible en: <https://museodememoria.gov.co/sanaciones/artistas/benjamin.html>

simboliza un buen augurio, buenos tiempos de siembra y cosecha⁸. Mientras que la figura 6 está estructurada –en la figura 5 se muestra el proceso de su creación, ese “tejido digital”- a partir de hojas del andaki borrachero, que es una de las plantas que crece en las huertas de conocimiento (chagras) y que también refiere a una *historia del origen*. En particular a la flor del andaki que se une con el yagé para dar origen al sol siendo los colibríes los que representan el poder del saber de los taitas; por su parte la obra de la figura 9 retrata al yaguar que según Benjamín representa el saber y el poder de los sabios ingas. Finalmente la figura 10 retrata a mamá Merceditas, constituyéndose como un homenaje a las mujeres ingas que cuidan y protegen los lugares en donde se forja el conocimiento (las chagras) y “a través de sus enseñanzas guían la construcción de la nueva propia historia del pueblo inga”. Es así que, como se ve en las figuras 3 y 8 se ve –respectivamente- a los vinanes –hojas para reanimar el espíritu-, los kuyanguillos, hierbas del querer o pensar bonito y chundures –raíces del conocimiento son utilizadas para sanar enfermedades- superpuestos y a una chagra en forma de corona con un colibrí en el centro como portador mensajero del conocimiento.

Como lo dice Floresmiro Rodríguez-Mazabel (2011), *“en su obra, los seres humanos se presentan como una especie más que pertenece a la tierra y está sujeta a sus ciclos, y no como entidades superiores o dueños del planeta, tal y como el humano ha sido calificado por el pensamiento occidental”* (p.193). Cerutti y Marín (2015) por su parte arguyen que la crisis ambiental que habitamos -y nos habita- son crisis de nuestros modos de producción y comprensión de conocimiento; crisis de las escisiones fundacionales que irrumpieron con las modernidades, los capitalismos y el Iluminismo de la razón. Es así que sostienen que:

“Frente a esta racionalidad moderna que marca su límite con la imposibilidad de dar respuestas a la crisis ambiental, la racionalidad ambiental emerge como la posibilidad y **la potencia de crear ética, estética y otros modos de habitabilidad del mundo políticamente**. Configura y constela territorios epistémicos y ecológicos de vida y sustentabilidad. [Mientras que] la **racionalidad ambiental** se presenta, antes que como un paradigma o un modelo axiomático, como un modo de pensar, un pensamiento

⁸ La danta, es un mamífero propio de la región de América del Sur, siendo conocido como “arquitecto de ecosistemas”. A partir de su abundante ingesta de plantas y frutas y su largo andar va dispersando semillas por donde transita fortaleciendo el bioma a partir de establecer la condición de posibilidad de que crezcan árboles y plantas en distintos lugares. Colombia, en particular, es el país que cuenta con tres de las cuatro especies existentes de danta, aunque actualmente se encuentra en peligro de extinción. Para más información ver portal Semana, en el siguiente link: <https://www.semana.com/sostenibilidad/articulo/dantas-un-mamifero-que-hay-que-protoger-en-colombia/202145/>

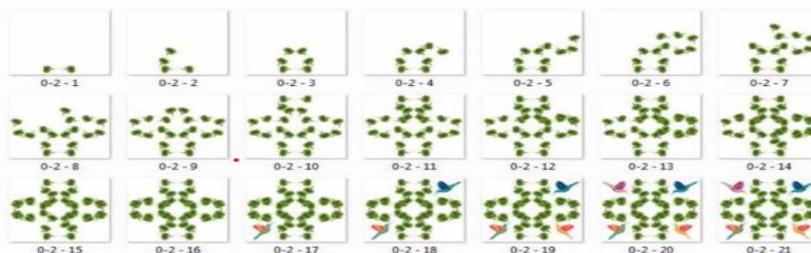
comprehensivo, que territorializa una multiplicidad de ´matrices de relacionalidad y se construye en un diálogo de saberes”. (Cerutti y Marín,2015, p.205 énfasis agregado)



Figura 3. Sumaj Yuyay Vinankuna/
Vinanes del Pensar Bonito para reanimar
el espíritu de una persona, 2020.
Intervención fotográfica 90x90. Uaira Uaua.



Figura 4. Uagra sacha vinankuna suyu/
Danta en un lugarde los vinanes, 2020.
Intervención fotográfica 90x90. Uaira Uaua.



Proceso de producción de las piezas, tejido digital.

Figura 5. Proceso de producción de las piezas fotográficas. Fuente: Rojas Sotelo, 2021,p.22.



Figura 6. _Maskaypa Uarmi Tujti /
En búsqueda de la Flor del Vientre.
Andakí tujtu machachij /
Flor de Andaki borrachero, 2019
Intervención fotográfica 90x90. Uaira Uaua.



Figura 7. Chumbe: Inga uarmikunapa chumbiy/
Abrazo de corazón de las mujeres ingas/ Uglilai
sungua llajtu / Corona de abrazo de corazón, 2020
Intervención fotográfica 90x90. Uaira Uaua

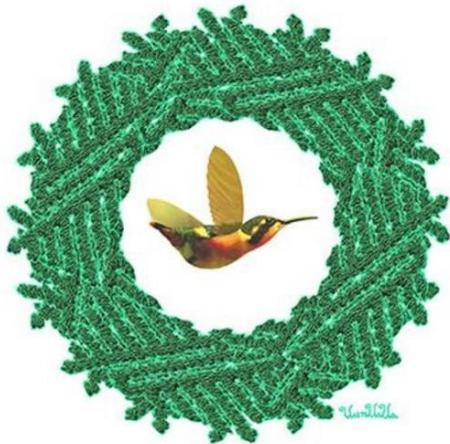


Figura 8. Kindi chagra suyu / En el lugar de la huera del colibri, 2020.
Intervención fotográfica 90x90.



Figura 9. Sumay Yuyay / Pensar Bonito / Jatun sacha misitu samaikuna suyu / En un lugar de los espíritus de Jaguar, 2020.
Intervención fotográfica, dimensiones variables.



Figura 10. Sumay Yuyay / Pensar Bonito / Mamá Merceditas paypa vinan chagra suyu / Mamá Merceditas en su huerta de vinanes, 2020.
Intervención fotográfica 90x90. Uaira Uaua



Figura 11. Recordando a Taita Isidoro Tisoy y Taita Antonio Jacanamijoy, durante Jatun Puncha / Día Grande de los ingas del Valle de Sibundoy, 2020
Intervención fotográfica de una imagen de los '60.

La potencia *emancipatoria* de estas obras puede comprenderse –no solo como aquella que expande los márgenes de lo posible al presentar a especies conviviendo armónica y sustentablemente–, a mi modo de entenderlo con Rancière (2010) cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y en estos casos de vivir pertenecen a una estructura de dominación y sujeción. Comienza cuando se comprende que *mirar* es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. Según el autor:

”El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta (...) liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que esta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado” (p.20)

En ese sentido, las intervenciones fotográficas de Uaira Uaua –aunque también su obra en la Torre Colpatria- obturan la distancia entre el artista y el espectador. No obstante, en la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa -un libro o cualquier otro objeto- extraña tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que se ha visto. Es “esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido” (Rancière, 2010,p.21) Es que los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos. Se requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que: ”elaboren su propia traducción para apropiarse la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (p.28).

En línea podemos pensar lo que Guasch (2006) refiriéndose a Mitchell –quien rechazó por reductor el análisis semiótico de las imágenes característico de la década de 1980- señala la importancia del “giro de la imagen”. Este pone énfasis en el aspecto social de lo visual -así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos-. Estas nuevas relaciones entre un “sujeto que mira” (el espectador) y un “objeto mirado” (la imagen visual) llevan a Mitchell a concebir una teoría de la visualidad que aborda el hecho de la percepción no sólo desde el punto de vista fisiológico sino en su dimensión cultural y asevera que “vivir en una cultura cualquiera es vivir en una cultura visual” (p.32) Por su parte, Depes Portas (2017) señala que Mitchell y su *giro de la imagen* aportan una completa interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad. Es así que:

“La *visualidad* se considera un hecho social, lo que indica la investigación de técnicas históricas y de determinaciones discursivas de la vista. Es decir, lo visual demarca la diferencia entre la visión –como mecanismo de la vista- y la visualidad –constituida por técnicas de ver históricamente construidas- o incluso, visión como el

dato objetivo de la vista y visualidad considerada a partir de determinaciones discursivas de un grupo o sociedad. Por lo anterior, más que reducir el análisis de lo visual a un solo conjunto de principios, el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirve” (Depes Portas, 2017, p.18)

La obra de Uaira Uaua, obtura entonces los regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y da paso a aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y subalternizadas por el proyecto de la modernidad/ colonialidad. Régimen que se expresa en la *colonialidad del ver*. Hernández lo esboza claramente:

“Los autores sobre cultura visual están interesados no sólo en lo que parecen las imágenes, sino en lo que les parece a quienes las miran. (...) Siendo lo importante no las imágenes mismas, sino cómo son vistas por unos determinados espectadores que miran de maneras determinadas (...) **una imagen puede considerarse como un lugar de resistencia y reacción para una audiencia específica**. No todas las audiencias responden de la misma manera frente a la manera que son invitados a ver unas determinadas imágenes y maneras de presentarlas” (Hernández, 2005, p.28, énfasis agregado)

Particularmente en la figura 7, vemos a Uaira Uaua que, guiado por los conocimientos de las abuelas, desmiente, mediante el estudio del tejido, la idea clásica de que el ser humano es el centro de la vida. Conocimiento no se percibe como una actividad intelectual solitaria, sino como una construcción colectiva, conversada, tejida y laborada, en la cual no se privilegia ningún lenguaje en especial. Un texto que no es superior a lo pensado ni lo pensado a lo compartido, he aquí un acto de resistencia. El pensar haciendo y compartiendo le da sentido a la sabiduría ancestral, dado a partir de escribir tejiendo. El conocimiento es holístico/integral, es decir, vincula sujetos, materiales y registros distintos. Implica el uso simultáneo de los sentidos sensoriales, sin darle predominancia a uno de ellos en particular. Sobre la anulación de los sentidos –en favor siempre del visual-.⁹

⁹ Si de sentidos se trata, Mignolo (2010) toma la palabra de origen griego *aesthesis* cuyo significado gira en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, etc. Concepto que a partir del siglo XVII, para significar “sensación de lo bello”. Es la transformación de la *aesthesis* en estética la *colonización* de la *aesthesis* por la estética dado que si la primera es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza; así se produjo la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó.

Uaira Uaua / Hijo del Viento

Retomando a Mignolo y Gómez (2012) podemos decir que Uaira Uaua lleva adelante un proceso artístico que trata ahora de *descolonizar* la estética para liberar la *aesthesis* dado que:

“La tarea fundamental de los proyectos decoloniales es invertir el proceso y poner la vida –de los seres humanos y del planeta- en primer lugar y las instituciones al servicio de ella(...) **Descolonizar la estética para liberar la aesthesis** no es ya un hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la **liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros**. La decolonialidad, recordemos, es una opción que, al presentarse como tal, revela las verdades universales en opciones. Y es una opción que promueve la dignidad y la soberanía de las personas y las comunidades por sobre el simple bienestar económico” (2012, p.14, énfasis agregado)

Las obras analizadas de Uaira Uaua dan lugar a la pregunta que indaga por la posibilidad de construir alternativas a la modernidad. A partir de recuperar las voces de sus ancestros transmitidas por las abuelas, se *teje* resistencia; al sacar a relucir las *chagras* en tanto organización de la tierra y del cultivo sustentable entendiendo a sus frutos como sabios que nos orientan a los seres humanos –y no como meros recursos que deben explotarse- convierte a la decolonialidad como una opción. Interpela las lógicas, las retóricas y pragmáticas del arte y la estética modernos, pero no se limita a producir “obras de arte”, sino que va más allá: a todas las dimensiones afectadas por la Modernidad/Colonialidad, reproductoras de la misma. Razón por la cual, y es claro en su intervención en la torre Colpatria -“la casa de Don Dinero”, recordemos-, las prácticas estéticas decoloniales: “*no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial*” (Mignolo y Gomez, 2012, p.16). Las *estéticas decoloniales* son entonces formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de los dominantes, en el marco de erigir una posibilidad de vivir en sociedad.

Conclusiones

Tal como vimos, el *chumbe* inga es mucho más que una prenda de vestido o una mera “artesanía” es una forma de contar una historia que es ajena a las lógicas de

escritura occidentales y alfabéticas. En él se plasman historias, sentires, memorias y las formas de interpretar el vínculo con la naturaleza del pueblo inga. De la misma forma, las plantas veneradas por el pueblo inga –siendo el yagé la más importante- que curan el alma y el cuerpo y las *chagras* donde se cultivan -esas fuentes de vida sustentable y de desarrollo de autonomía- son las inspiraciones capitales del autor analizado.

Lo cierto es que tanto la sub-exposición (redundando en la no visibilidad) como el espectáculo (la sobre-exposición) son dos maneras complementarias de invisibilización y es Uaira Uaua quien busca una tercera vía que deviene a mi entender en una invención de nuevas *retóricas decoloniales*. Consideramos con Rodríguez Mazabel (2011) que Uaira Uaua usando texturas, colores y formas, pone en tensión la separación entre el que mira su obra y el medio natural. Dispone al ser humano *tejiendo relaciones* de convivencia armónica con los otros seres vivos y con la Tierra, entendiendo a esta como una unidad viva. Denuncia así el *dualismo cartesiano* moderno, que separa tajantemente los sujetos de los objetos; esa lógica predatoria que hoy nos sume en una crisis ecológica y social preocupante en términos de viabilidad (o más bien la no viabilidad) de la vida en el futuro cercano, ante la propuesta medioambiental de explotación capitalista. Su obra es una oportunidad para renovar nuestro vínculo con la *Pachamama*, sentirnos parte agentes y receptáculos de una orquestación de vida.

La memoria ancestral inga y el pensamiento de la gente originaria de América, cuya sabiduría entiende la importancia del equilibrio entre la naturaleza y la sociedad, son plasmados en sus relatos creativos. En ellos todo convive, todo existe junto y yuxtapuesto en convivencia y transformación mutua, que nos “*conducirán a una vida en sociedad con respeto, justicia, libertad de ideas, memoria, igualdad, reconocimiento de los derechos fundamentales y del derecho a soñar y hasta delirar otra sociedad posible*” (Rodríguez Mazabel, 2011, p.195). El lugar de enunciación de Uaira Uaua, en el contexto artístico contemporáneo, deriva en la posibilidad de *insurgencia estética*, ya obtura las prácticas de exotización y folklorización (variantes del régimen de la estética moderna occidental) reproductoras de la subalternidad de ese otro “bárbaro” y nos muestra el camino que nos dirige a otros mundos-relatos-sensibles, o más bien, a la posibilidad de que existan muchos mundos dentro de uno. Por ello su obra creativa es para quien la mire, un puntapié para desandar el sendero de la sanación decolonial, sobre todo de quienes nacimos, crecimos y habitamos en Abya Yala, Mignolo lo esboza claramente:

“la diferencia colonial instituye heridas coloniales que disminuyen a la persona, pero generan a la vez digna rabia que nutre la necesidad de sanaciones decoloniales. Sin sanación decolonial, las personas quedan atrapadas en el resentimiento y este impide la liberación, la autoafirmación, la dignificación, que son procesos de sanación decolonial” (Mignolo, 2019, p.20)

Hasta aquí el análisis de la vida-obra de Uaira Uaua, quedan por cierto muchos matices que describir y analizar de su obra como que sirvan para establecer comparaciones con otros artistas. Dejamos abierta la posibilidad para más y mejores indagaciones, que busquen dar con las *estéticas decoloniales*, esas que nos muestran que es posible tejer otra vida, otros horizontes psico-bio-socio-comunitarios que dejen de lado la racionalidad moderna mal-adaptante que nos rige hace siglos para dar paso a la aceptación de los *pluriversos* de los que Arturo Escobar ya ha indagado vastamente. Lo decolonial como un vector, una línea de fuerza con direccionalidad, un desvío, una disonancia, una alerta o un escape que se da en los intersticios y márgenes de la Modernidad/Colonialidad –de sus instituciones y sujeciones- construcción colectiva de quienes queremos en liberar la *aisthesis*, el mundo de lo sensible y lo sensible del mundo.

Bibliografía:

-Barahona, G.M.A. y Carballo, A.S. (2021) Tejer con la mente: el chumbe inga del Alto Putumayo colombiano como artefacto cultural y mental. *Estud. atacam.* vol.67 San Pedro de Atacama 2. <http://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0007>

-Berrío Moncada, M. (2020). Chumbe la vida. *Revista Universidad De Antioquia*, (340), 134–137. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/343739>

-Brea, J. L. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Señas y reseñas*, s.n.,s.p. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>

-Bugnone, A (2021). *Arte contra el racismo : Moisés Patrício y Mirta Toledo*. EN: A. Bugnone y V. Capasso (Coords.). *Cultura, arte y sociedad: Argentina y Brasil: siglos*

XX y XXI. La Plata : EDULP. (Libros de cátedra. Sociales). En Memoria Académica.
Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4725/pm.4725.pdf>

-Cerutti, C.A y Marín, M.C. (2015) La apuesta por otros modos posibles de pensar y habitar la vida. *Cuestiones de Sociología* nro 14 (p.203-207)

-Depes Porta, D. (2017). La cultura visual en paralaje. *Frenesí de lo visible*. Octante, 2, 14- 25.

-Escobar, A. (2011) El lugar de la Naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o posdesarrollo? En Gallegos Elías, C. *et al. Lecturas de metodología de las Ciencias Sociales*.

-Escobar, A. (2015) Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latinoamericana. *Cuestiones de Sociología* nro 14 (p.140-149)

-Espinosa Arango, M.L. (2015) EN UN EDIFICIO, EL MUNDO: EL CAMINO-RELATO SENSIBLE DE UAIRA UAUA. *Antipod. Rev. Antropol. Arqueol.* No. 23, Bogotá, 248 pp. ISSN 1900-5407, pp. 189-192.

-Guasch, A.M. (2006) Los estudios Visuales. Un estado de la cuestión. *Arte Investigación en Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*.

-Haraway, D.J.(2019) Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno. Editorial Consonni, Buenos Aires, Argentina.

-Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação & Realidade*, 30(2), 9-34.

-Mignolo, W.D.(2010) Aesthesis decolonial. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. pp.13-25.

-Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB. Selección: pp. 1-23.

-Mignolo, W. D. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14(25). pp. 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

-Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rancière, J. (2010) El espectador emancipado. Ediciones manantial, Buenos Aires, Argentina.
- Reyero, A. y Navas, M. (2021) “Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino” Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 16(2): 196-217.
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mda>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018) *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Editorial Tinta Limón.
- Rodríguez Mazabel, F.(2011) BENJAMÍN JACANAMIJOY, UAIRA UAUA: TRAMA DE COLORES PARA RENOVAR EL MUNDO Nómadas (Col), núm. 34, abril, pp. 188-199
- Rojas Sotelo, M. (2021) INGESTA | archivo digital/encarnado: Uaira Uaua [en línea] Chapel Hill. Disponible en: <http://siwarmayu.com/es/ingesta-archivo-digital-encarnado-uaira-uaua-benjamin-jacanamijoy-tisoy/> (revisado 30/8/2022)