

[EDITORIAL]

# Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa

Pablo Mora Calderón\*

ARTISTIC PRACTICES AND INDIGENOUS VISUALITIES IN UNSUBMISSIVE KEY  
PRÁTICAS ARTÍSTICAS E VISUALIDADES INDÍGENAS EM CHAVE INSUBORDINADA

Este dossier explora desde múltiples perspectivas el vasto territorio de prácticas estéticas y políticas que tienen en común el cruce de dos conceptos: *indigenidad* y *visualidad*. El cruce, que involucra actitudes, percepciones y representaciones, nos sitúa en el universo de las experiencias indígenas y no indígenas de ver y ser visto, es decir, en las tensas pero fértiles relaciones que se establecen en el mundo contemporáneo entre los intentos del mundo indígena de clasificarse, definirse y representarse a sí mismo y el de quienes lo hacen desde otras miradas, que pueden ser distantes o cercanas, laterales u oblicuas, concernidas, implicadas o cómplices, clínicas o etnográficas, denigrantes o solidarias, inacabadas u opulentas, y tantos otros pares de oposición como puedan imaginarse.

Partimos de una constatación histórica plenamente documentada que puede ser formulada de manera interrogativa: ¿cómo se construyeron y se siguen construyendo inequitativas relaciones de apariencia entre indígenas y no indígenas? El asunto puede ser concebido no solo desde el punto de vista representacional, es decir, como un gesto instrumental de devolverle al mundo imágenes de él mismo, sino también como un entramado complejo de enunciados, hábitos, técnicas, deseos y poderes que algunos académicos han dado en llamar el régimen escópico de la indianidad. Desde los grabados tempranos de la conquista española en el siglo XV hasta las imágenes electrónicas que circulan hoy en videoinstalaciones para figurar al indio americano, los artistas han contribuido a exponerlo de muy distintas maneras, gobernados por convenciones culturales, ligadas a las jerarquías históricas acerca del valor de los modos estereotipados de representación.



- \* Maestro antropólogo, vinculado a la Maestría de Creación Audiovisual de la Universidad Javeriana. Investigador, escritor y catedrático de cine de lo real y antropología visual en distintas universidades de Colombia, con énfasis en video indígena, políticas identitarias, arte y conflicto. Creador audiovisual en géneros de ficción, documental y ensayo. Fue director de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (Midbo) y de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia (Daupará). Asesora colectivos indígenas y a la Confederación Indígena Tayrona (CIT) en la Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas (Concip).

## CÓMO CITAR:

Mora Calderón, Pablo. 2021. "Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 8-15 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma>

En ese sentido, la convocatoria que propuse, “Arte, visibilidad e indigenidad en clave insumisa”, buscó artículos reflexivos que se sumergieran en las heridas coloniales, pasadas y presentes, producto del despojo y la aniquilación, y dieran cuenta, vía producción artística, de las estrategias de violencia simbólica, como la invisibilización, la domesticación y la estereotipación de los pueblos indígenas, entre otras.

Pero también, en el contexto de los desafíos a esos ultrajes implantados, me pareció urgente llamar la atención a los malestares, las resistencias y las sublevaciones que los propios pueblos indígenas han construido ante esas hegemonías e imperialismos. Se trata, por ejemplo, de proyectos de descolonización de lo visual, lo sonoro, lo ritualístico y lo performático, mediante los cuales los artistas indígenas le han hecho frente a la imposición de viejas apariencias (de primitivos, salvajes o caníbales) y les han devuelto a sus prácticas simbólicas una dimensión política y de dignidad que acompañan sus luchas por los derechos a la comunicación, la libre expresión y la representación soberana.

Por otra parte, desde las concepciones de los pueblos originarios, la práctica artística de impronta occidental ha sido puesta en cuestión. Para algunas culturas indígenas que no han sido aplastadas por la modernidad, sus objetos cotidianos y rituales, sus concepciones del mundo pasado, presente y futuro, así como sus diseños pictóricos basados en sus propias leyes de origen, definitivamente no caben en la categoría ajena de “expresiones artísticas”. Semejante desencuentro categorial o tamaña incompetencia para interpretar las prácticas simbólicas de los “otros” merece una atención especial.

La convocatoria planteó la pregunta crítica acerca del deseo compulsivo que muchos artistas urbanos tienen de las visiones chamánicas. ¿Son acaso simples inspiraciones transpuestas artísticamente o formas de comprensión y curación de los malestares de la cultura?

Se seleccionaron autores interesados en interrogar analítica o reflexivamente los usos políticos y estéticos de los recursos simbólicos de la ancestralidad indígena. ¿Son acaso procedimientos arcaístas, regresivos e idealizadores del pasado y, en el mejor de los casos, inventos ingenuos y políticamente reprobables de las identidades étnicas? ¿O por el contrario son formas contrahegemónicas que se despliegan en los espacios emergentes de las acciones artísticas, incluidos los rituales y las *performances* contemporáneas de los movimientos indígenas, para fortalecer sus agendas políticas y darles, para utilizar una expresión de Walter Benjamin, un “valor de exhibición”?

En este contexto, los idearios indígenas capaces de plantear alternativas políticas satisfactorias para todos, no solo visiones apocalípticas o arcaísmos de derecha, han realimentado las utopías contemporáneas y han dado cabida a otros pactos entre hombres y mujeres, y entre ellos y la naturaleza. ¿De cuáles nuevos pactos con la indigenidad se ha alimentado la representación artística?

Las construcciones actuales de la visibilidad indígena que pasan por una euforia o una especie de “etno-boom” merecen también ser interrogadas, empezando por los lugares de su enunciación que ya no están referidos exclusivamente a territorios enclaustrados sino a experiencias diaspóricas, producto de los desplazamientos forzados y la diseminación de discursos panindianos de escala global. Han nacido, entonces, en las últimas décadas de este siglo, experiencias de potenciación de la sensibilidad e imaginarios depurados moralmente que reivindican un indio patrimonial, cósmico y bello, asociado a valores de filantropía y generosidad opuestos al sistema mundo occidental.

Así pues, con este trasfondo de múltiples inquietudes, el dossier reunió un conjunto de artículos que pueden ser agrupados en cuatro grandes vertientes: a) los que tocan con la producción artística de autoría indígena, b) los que ponen en el centro de atención las prácticas de autorrepresentación audiovisual, c) los ejercicios colaborativos entre artistas indígenas y no indígenas, y d) los que indagan la trama de los pueblos originarios en la historia del arte y los imaginarios.

En su artículo “Microrregiones estéticas: disputas y resistencias visuales indígenas en la Amazonía contemporánea”, Lilibian Cortés-Garzón analiza las tensiones acerca de lo que se entiende por arte y artesanía indígena en el trapecio amazónico colombiano y peruano, desde las múltiples perspectivas impuestas por el turismo, las migraciones indígenas a las ciudades y el mercado del arte contemporáneo. Ella desnuda los dispositivos mediante los cuales se pierden las autonomías estéticas cuando el turismo obliga a —o, mejor decir, estimula— la producción de objetos culturales con destino al mercado de *souvenirs*, también cuando el artista indígena ingresa en la ciudad y, con ello, en el mercado del arte de las galerías, y es absorbido por un sistema hegemónico que borra las densidades simbólicas y estéticas de origen. Lejos de ser una conquista, la inclusión de prácticas artísticas indígenas en el mundo del arte contemporáneo —exaltada como algo novedoso o innovador por curadores y críticos que la autora sitúa en el “ámbito de lo culto”— solo es posible si representa beneficios económicos. Con el auge de las políticas de reconocimiento multicultural,

algunas de las “nuevas” representaciones pictóricas se valoran por sus contenidos espirituales y se reviven como simulacros de las prácticas ancestrales chamánicas. Sin embargo, en un proceso complejo y ambivalente, el paso de la selva a la galería también significa para los artistas indígenas una oportunidad para repensar sus identidades en un mundo globalizado y como dispositivo de memoria colectiva en el que se expresan elementos de violencia estructural y marginación, pero también de resistencias y utopías largamente esperadas.

Carolina Soler y Mariana Giordano en su artículo “Reinventar el pasado, transformar el presente: danzas, imagen y espejos entre los *qom* del Chaco argentino” exploran el panorama contemporáneo de los artistas indígenas *kanak* de Nueva Caledonia y *qom* del Chaco argentino, asociados en el grupo Pocnalec, compelidos a reflexionar políticamente sobre sus intenciones de recuperar las prácticas de sus antepasados y expresarlas artísticamente a través de la danza y la *performance* teatral. Las autoras aportan la metáfora del reflejo producido por distintos espejos para analizar lo que está en juego en la construcción indígena de la autoimagen. Con la intención de hacerle frente a la carga histórica impuesta por los colonizadores, los artistas han tratado de subvertir el sentimiento de vergüenza que los evangelizadores impusieron a los cuerpos conquistados mediante la burla, la humillación y el rechazo a lo considerado “excesivo.” El grupo de teatro y danza tuvo el reto de explicitar los fundamentos históricos que construyeron las categorías duales de civilizado/salvaje, recatado/desenfrenado, y proponer unas prácticas artísticas, sospechosas para algunos —incluidos sectores *qom*— de reproducir estereotipos esencialistas e hiperreales. En una contribución contundente a las discusiones sobre identidad y alteridad, las autoras argumentan que la autoimagen indígena se construye a partir de la refracción, es decir, cuando la imagen de sí mismo se produce a partir de la forma en que ojos ajenos perciben al “otro.” En sus palabras, “cada otro es un espejo que refleja distintas imágenes.” Los esfuerzos políticos de los integrantes del grupo Pocnalec para descolonizar la imagen y sus propios cuerpos los llevó a la creación de nuevas danzas y al uso del video como herramienta de autorrepresentación de sus actos teatrales, en el contexto de las luchas por la titularización del territorio de la Reserva Grande, un conflicto que tiene en disputa al Estado argentino y las comunidades indígenas y campesinas asentadas.

El artículo de José Mela Contreras “Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil Mapuche” es una reflexión, como su título lo indica, sobre un taller de autorrepresentación fotográfica hecho por niños estudiantes mapuches

que viven en Santiago de Chile. El taller se planteó como un espacio de diálogo y creación artística conducente a elaborar un relato de la identidad mapuche en un contexto urbano. A partir de sus imaginarios visuales, los niños participantes en el taller recrearon imágenes opuestas a los estereotipos y estigmas que la sociedad chilena ha construido sobre este pueblo. El autor indaga las representaciones fotográficas sobre los mapuches a lo largo de la historia y describe las primeras imágenes románticas e idealizadas de un pueblo indómito que se difundieron en los daguerrotipos de comienzos del siglo XX. Cuando se agudizaron las discrepancias de este pueblo con los idearios “progresistas” de la sociedad chilena, la representación visual de la identidad mapuche, construida desde afuera, fue la de un pueblo hosco, derrotado, empobrecido, insurrecto y violento que era preciso controlar y someter. Estas categorías estéticas y etnoraciales, que llevaron aparejadas un profundo cinismo, enraizadas en los imaginarios dominantes sobre los mapuches, no fueron adoptadas por los niños en sus búsquedas por construir su autoimagen en la diáspora urbana. El resultado de esta experiencia fue la de múltiples actos creativos que se alejaron tanto de los estereotipos nacionales como de las densas identidades practicadas por los mapuches en sus territorios rurales. En fin, fue una experiencia estética de creación de nuevos microrrelatos por fuera de los códigos dominantes, capaz de proponer nuevos sentidos y significados sobre la identidad cultural.

“Etsa-Nantu/Cámara-Shuar: prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad y el biocentrismo”, de Yadis Vanesa Vanegas-Toala, es un estudio de caso de un laboratorio de creación audiovisual en la Amazonía ecuatoriana que generó procesos de resistencia territorial frente a los conflictos sociales y ambientales propiciados por la penetración de grandes emprendimientos mineros. La autora describe y analiza el agenciamiento audiovisual que han hecho los shuar para defenderse de las amenazas del “neextractivismo desarrollista” en sus territorios. Este agenciamiento hace parte de una estrategia continental que han adoptado los indígenas para fortalecer sus acciones en el ecosistema mediático en defensa de la vida y de sus entornos naturales. Hoy, las luchas ecoterritoriales contra el *ethos* capitalista emprendidas por los pueblos originarios no se entienden sin la potencia estética y política de sus prácticas comunicativas. Lo interesante es que estas prácticas han involucrado a distintos actores —académicos, ecologistas, cineastas profesionales y activistas— en un esfuerzo colaborativo, intercultural, de diálogo de saberes, caracterizado por la autora como una “nueva conciencia territorial expandida” de resistencia y re-existencia, basada en el posdesarrollo y el buen vivir. Uno de los aspectos más sugestivos del trabajo audiovisual de

Etsa-Nantu/Cámara-Shuar es su apuesta para integrar las luchas ecoterritoriales a las racionalidades no occidentales que establecen un diálogo fructífero entre humanos y no humanos, y que se ha dado en llamar el giro biocéntrico del mundo.

No es por azar ni coincidencia que desde hace unas pocas décadas se hayan venido multiplicando los procesos de creación audiovisual de los pueblos indígenas del continente americano. Si bien esta incorporación a la cotidianidad de las comunidades tiene fines diversos, lo que los hermana son los contextos políticos y económicos adversos que han puesto en peligro su supervivencia física y cultural. Así, introduce Laura Ximena Triana sus "Discusiones sobre agencias culturales y procesos de creación audiovisual de comunidades amerindias en Colombia". El artículo compara analíticamente dos experiencias colombianas: la del pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, afectado por el conflicto armado y por megaproyectos energéticos, y la de mujeres de diversos pueblos indígenas en situación de desplazamiento forzado o desarraigo territorial que han llegado a Bogotá. En procesos descritos como de agencia cultural, en ambos casos se han implementado iniciativas de fortalecimiento y revitalización cultural: música tradicional, en el primero, y prácticas culturales de origen, en el segundo. A estas iniciativas se sumaron recientemente estrategias de comunicación que incorporaron herramientas audiovisuales en una dinámica que ha sido caracterizada como de "indianización" de los medios visuales. Apoyada en el concepto de *ch'ixi* desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui, Laura Ximena nos invita a pensar el agenciamiento cultural audiovisual de ambos casos como estrategias en las que se negocian relaciones de poder e inclusiones, por completo ajenas a las categorizaciones dominantes de la etnicidad como algo fijo y esencial. Por el contrario, lo que hacen jóvenes wiwas y mujeres desarraigadas es reciclar las contradicciones heredadas, mezclar múltiples epistemes y transformar sus realidades oprobiosas a través de sus capacidades creativas.

En el artículo "*Shekuita o el mal trueno: documental performativo, conflictos ontológicos y descolonización de lo real*", Juan Carlos Valencia Rincón y Paula Andrea Restrepo Hoyos analizan las implicaciones ontológicas y el carácter performativo del documental *Shekuita o el mal trueno*, realizado en 2017 por el colectivo Bunkuaneiu-man del pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta. En el documental, se narra el trágico episodio de la muerte de once líderes indígenas a causa de un rayo que incendió y destruyó el centro ceremonial donde se realizaba una reunión colectiva. Para los autores, se trata de una obra que "abre puertas de forma artística a mundos

otros, contados en clave insumisa desde una indigenidad que nos interpela". Al darles preeminencia a las propias interpretaciones wiwas del hecho como producto de una agencia de la naturaleza y sus dueños espirituales, el documental, a juicio de los autores, es un buen ejemplo del giro ontológico relacional que subvierte la hegemonía del discurso de las ciencias sobre lo real y niega una separación tajante entre naturaleza y cultura. No se trata de concepciones simbólicas "otras" (más cercanas al folclor y merecedoras de respeto), sino de "otros mundos" que problematizan las nociones de *realidad* y *verdad* amparadas por los discursos racionales de nuestra civilización. Pero, además de derribar la definición misma de lo que es visible, legítimo y legible en el mundo contemporáneo, el documental es una herramienta para "performar" la cultura y, por tanto, es parte de una estrategia política y no de una cuestionable puesta en escena de la propia realidad. Las fronteras entre ficción y documental se borran y emerge una forma propia que controla o domina las posibilidades representacionales y políticas de existencia de otras ontologías.

¿Puede el cine como forma de comunicación intercultural servir como un aparato para la autoidentificación y la oposición cultural a los centros de producción de conocimiento establecidos en Occidente? La pregunta intenta ser respondida por Agata Lulkowska en su artículo "Decolonising local knowledge: Arhuaco filmmaking as a form of cultural opposition". A partir de la sistematización y el análisis de un trabajo de campo emprendido por la autora de origen polaco en la Sierra Nevada de Santa Marta con el colectivo de comunicación audiovisual Zhigoneshi de los pueblos wiwa, kogui y arhuaco, el artículo debate las tensiones entre lo local y lo global, las políticas propias y ajenas de representación de los pueblos indígenas y los ejercicios de descolonización de la producción y difusión del conocimiento local. Para la autora, las múltiples acciones de realización y difusión de las obras documentales de Zhigoneshi son ejemplos paradigmáticos de desobediencia activa de las leyes de la "colonialidad" que siguen jerarquías culturales y el mantenimiento de relaciones de dominación. El valor de esta experiencia se puede dividir en tres aspectos: a) como estrategia de recuperación de una agencia política capaz de responder a todas las formas de violencia contra las culturas indígenas, b) como demostración ejemplar de una fuerza interna que ha perseverado en la sobrevivencia física y cultural, y c) como transformación del propio punto de vista de la autora que de observadora europea privilegiada pasó a ser activista de la causa de descolonizar la producción de películas y contenidos, descentralizando la economía creativa, digital y de innovación que no puede limitarse solo al mundo desarrollado.

“Migraciones hacia adentro: el canibalismo audiovisual desde la perspectiva de dos realizadores indígenas colombianos”, de César Alegría Vallejo, reflexiona sobre las obras documentales de Mileidy Orozco Domicó y Luis Tróchez Tunubalá, directores indígenas de Colombia de origen emberá y misak, respectivamente, inscritas en lo que se ha dado en llamar el giro subjetivo del cine de lo real. Apelando al concepto de *antropofagia* de Oswald de Andrade (una metáfora clave en el desarrollo de movimientos artísticos del siglo XX en Brasil que se apropiaron de lo externo para ayudar a definir su identidad nacional), se argumenta que ambas obras, como la de muchos otros ejemplos del video indígena, son el resultado de un diálogo intercultural en el que se tejen elementos urbanos, rurales y de las academias cinematográficas. Dejando a un lado las connotaciones directas de la expresión “devorar al otro”, blanco y occidental, el trabajo audiovisual indígena es una forma de inspiración y, al mismo tiempo, de convivencia en el que se reconcilian lo propio y lo ajeno. En esta dinámica de emergencia de múltiples videografías caníbales, lo interesante de las obras analizadas es su renuncia a las elaboraciones colectivas que dominan el cine y el video indígena y su voluntad de desplazarse a narraciones subjetivas de carácter individual, enunciadas en primera persona.

“Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena Kaingáng”, de Kalinka Mallmann, no es estrictamente un estudio de caso, sino más bien una disculpa para reflexionar teóricamente sobre arte y tecnología. En el artículo, se resitúa el papel de las tecnologías emergentes para los grupos minoritarios como un proceso que está lejos de ser general, universal y arrasador de sus formas de vida. Inspirada en el concepto de *cosmotécnica* del filósofo chino Yuk Hui, la autora ilustra una práctica artística colaborativa con comunidades kaingángues del Río Grande del Sur en Brasil en que la introducción de tecnologías superó el riesgo de convertirse en un proceso vertical y opresor, y, por el contrario, demostró ser inclusiva, múltiple y democrática. Se trató de un experiencia de creación de un juego digital para Android y Windows que activó los saberes indígenas tradicionales en medio de los procesos contemporáneos globales. Para la autora, esta práctica artística colaborativa fue una alternativa eficaz, éticamente deseable, de uso de tecnodiversidades para afianzar a los pueblos originarios en la contemporaneidad sin destruir sus particularidades.

El videoensayo de Maia Navas *Ashipegaxanaxanec (enviado para falsear)*, analizado por Alejandra Rayero en su artículo “Montaje decolonial a través de archivos y tecnologías de control sobre visualidades indígenas en el nordeste argentino”, es una expresión de las posibilidades de insurgencia estética que tienen algunas prácticas artísticas contemporáneas para demoler las matrices modernas

de origen colonial y europeo que exotizan hegemónicamente a las poblaciones indígenas. El ensayo audiovisual relacionó anacrónicamente el acervo fotográfico del antropólogo alemán Lehmann Nitsche, obtenido en el contexto de una masacre en la Reducción de Napalpí (Chaco), en 1924, apoyada por un avión de la fuerza aérea —matanza invisibilizada por el fotógrafo— con el proceso de monitoreo militar realizado sobre el barrio Toba en junio de 2020, justificado por la policía del Chaco como una necesidad de controlar la propagación de la covid-19 mediante drones. A diferencia del primer hecho en que no hubo asomo de resistencia a la carnicería de más de quinientos indígenas mocovíes y qom que se habían declarado en huelga, perpetrada por 130 hombres entre policías, estancieros y civiles criollos, en el segundo, uno de los drones fue derribado por una piedra lanzada con una honda artesanal en un acto de “resistencia contra el despotismo de las imágenes”. Al resignificar críticamente imágenes y palabras de dos temporalidades distintas, el videoensayo es, en el análisis de la autora, una posibilidad para derribar los regímenes visuales regidos por la lógica de la hipercomunicación, las tecnologías digitales y las intervenciones intermediales. El gesto indócil de abrir zonas de contrasentidos, desencuentros, reiteraciones pero también de diferencias, fue una operación consciente de la artista que buscó liberar lo imprevisible y desplegar lo que las imágenes por sí mismas no eran capaces de mostrar.

“Redención americana: esquivas del imaginario paradisíaco en la representación del Nuevo Mundo y sus habitantes ‘originarios’”, de Jorge Esteban Torres, intenta desmascarar los efectos del imaginario edénico (“América es el paraíso terrenal”) en el proceso colonizador de la modernidad temprana, situada por el autor entre los siglos XV y XVII. El asunto analizado contribuye a la revisión crítica de las representaciones escritas, testimoniales y artísticas de la época (pinturas, dibujos y grabados) sobre el paisaje americano y sus habitantes. Se evidencia una tensión manifiesta entre el mundo vivido, el mundo deseado y el mundo imaginado. Tres conclusiones importantes del ensayo son a) la apropiación del paraíso está presente directa o indirectamente en la relación colonial entre Europa y América, b) la forma en que se representa la utopía resulta fundamental para determinar los niveles de violencia de los procesos históricos y c) América mantiene, dentro de su subconsciente colectivo, el despecho de estar siendo el paraíso, una condición que le hace estar sin ser, vivir constantemente en el ideal y no poder verse tal cual es.

Finalmente, Philarine Stefany Villanueva Ccahuana, en “Cuestionamiento al indigenismo plástico peruano: el caso de Camilo Blas en la década de 1920”, problematiza la adscripción de la obra de Camilo Blas en la historia

del arte peruano como indigenista y prefiere situarla en la corriente nacionalista criolla, mestiza y popular. El indigenismo, tal como se concebía en la década de 1920, hacía referencia a un indígena congelado en el tiempo, por fuera de la modernidad. En las representaciones pictóricas de Blas, emergieron tipos etnográficos costumbristas de vertiente mestiza. Para el indigenismo a ultranza de la época, se exaltaba más el pasado incaico y la pureza de raza como un ideal de la nacionalidad y lo mestizo se leía como impuro, como una síntesis viciosa de las razas y, por tanto, incapaz de desempeñar un papel preponderante en la construcción de la nación.

El peligro de cualquier selección en el espacio limitado de una revista es dejar por fuera asuntos convenientes. A mi juicio interesado, faltaron artículos que le dedicaran una mayor atención a la historia crítica de la representación artística de lo indígena, a las relaciones cada vez más potentes entre arte, etnografía y autorrepresentación indígena, a la tendencia creciente del campo artístico a plantearse el tema del buen vivir indígena y el posdesarrollo, y, por último, a profundizar en el debate contemporáneo del lugar de la soberanía audiovisual indígena en la creación artística.

Con todo, si algo han mostrado los artículos de este dossier es que se han amplificado globalmente las agendas indígenas gracias a la conjunción de prácticas artísticas, agenciamientos políticos y comunicación mediática. Han hecho aparición nuevas fantasías, deseos e imaginaciones del futuro, convocando a nuevas hermandades artísticas que han roto antiguas barreras entre “nosotros y los otros”. Tal es el caso del artista plástico Armando Valbuena cuya obra instalativa *Puiushi Shana* sirve de carátula de este número. Él se declara descendiente Eirrukuu (familia wayuu) y confiesa que su obra fue orientada desde la medicina tradicional y la comunicación espiritual con sus ancestros.

Los casos contemporáneos de la oralitura, el teatro, la danza, la música, la fotografía, el cine y el video indígena del Abya Yala han forzado saludablemente a abrir debates sobre la producción de sentido de las prácticas artísticas, de su rol en la sociedad y de sus funciones sociales, políticas y estéticas. Han surgido también nuevos interrogantes en tiempos de crisis, propiciados por los giros decoloniales; por ejemplo, las prácticas de intervención urbana que articulan el arte con los movimientos sociales. Uno de tantos ejemplos en esta dirección es el del fotógrafo y maestro en artes visuales Santiago Dussán que ha convertido su oficio en herramienta de promoción de los derechos humanos trabajando de la mano con comunidades indígenas. Dos fotografías de su trabajo con

integrantes del pueblo emberá, desarraigados de sus montañas y lanzados a la miseria de las calles bogotanas, se incluyen en la sección Iconotopía. En definitiva, el “artivismo” indiano y sus maneras de insurgencia creativa han quebrantado los propios límites y las definiciones del campo artístico convencional.

