

VISIÓN ALTER-NATIVA:

limpia mediática*

María Fernanda Cartagena_

¿Existe alguna norma que obligue a la humanidad a someterse a un solo tipo de concepto, al concepto proveniente de una sola cultura? ¿Pueden existir otras definiciones, otras visiones que expliquen la razón de ser de la cultura?

Ariruma Kowii

Martes 13 de marzo de 2007, el diario guatemalteco *Siglo XXI* informaba que campesinos, indígenas, estudiantes y sindicalistas repudiaban la visita de George Bush a Guatemala. Una organización indígena manifestaba: «Su llegada al suelo sagrado de Iximché y otras comunidades mayas es una ofensa e insulto al pueblo maya por la implicación de este señor en las guerras y las muertes en el mundo y su responsabilidad por el genocidio en Guatemala». También exigían el respeto a la soberanía y dignidad de Guatemala, la devolución del saqueo de sus recursos, y declaraban su rechazo a la ayuda económica de EUA. Esta posición es parte de un vasto y creciente movimiento liderado por movimientos sociales y organizaciones indígenas en América Latina que devela y denuncia los modos en que el control y la explotación colonial persisten y se actualizan.

La nota de prensa destacaba las declaraciones indígenas, sin embargo anunciaba de manera secundaria y casi anecdótica que sacerdotes mayas y guías espirituales realizarían una *limpia* para purificar las ruinas ante el indeseado paso del ex presidente norteamericano. Es frecuente la minimización de los ritos ancestrales como sistemas de conocimiento y comunicación. Esta naturalización de su inferioridad se remonta a la implantación del proyecto civilizatorio occidental en el continente, donde la dominación y la explotación económica capitalista —como Aníbal Quijano ha demostrado sobre la *colonialidad del poder*— se fundaron en la imposición de una estructura y jerarquía etno racial que situó en un lugar de inferioridad a las culturas nativas.¹

Con fuerza durante los años 90, desde los Estudios Culturales, la Cultura Visual, la Antropología Visual y sus influjos hacia otros campos o disciplinas, se viene desentrañando el protagonismo de las imágenes en agendas políticas imperiales o nacionales donde se articulan imaginarios de clase, género, raza o sexualidad. Los

* Este texto es una versión revisada de la ponencia presentada en la mesa de discusión «Representación de indígenas en la cultura visual ecuatoriana» realizado dentro del proyecto «Imaginando al otro. El documental indigenista en Ecuador» dirigido por Christian León, Cine Ochoymedio, Quito 26 de febrero de 2009. 1 Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Comp. Edgardo Lander, Buenos Aires, Clacso, 2000, pp. 201-245.

discursos, las economías y los deseos que atraviesan y constituyen a las imágenes, en su fundamental articulación con la diferencia u otredad, es desde donde han surgido las categorías más importantes para comprender el poder de las imágenes y las dinámicas transculturales.² Más que un área de investigación académica, estas revisiones deben situarse en el ámbito de la intervención política. Cuestionar y desentrañar el rol de las representaciones visuales (mapas, fotografías, estampas costumbristas, diarios de viaje, grabados, pinturas, emblemas, etc.) dentro de agendas de poder, revela procesos de dominación tremendamente eficaces en sus efectos: guerras, colonizaciones, estigmatizaciones, esencialismos, exotizaciones, miedos u odios. Así, no se trataría de historizar la imagen sino de aplicar una perspectiva interdisciplinaria para develar sus móviles, alcances y consecuencias en la vida social contemporánea, con vista a concienciar y motivar acciones críticas y transformadoras. En este sentido, el mayor aporte desde los estudios de la cultura visual ha sido evidenciar que las imágenes construyen conocimientos, articulan retóricas de poder y sobre todo toman parte en nuestra formación como sujetos a partir del *qué* y el *cómo vemos*, tanto desde la dimensión consciente como desde la inconsciente.³ Por esto, el diálogo iniciado entre los estudios visuales y el proyecto modernidad/colonialidad resulta no sólo pertinente sino necesario. ¿Cómo se estructuró un campo subjetivo de visión a partir de la imposición de jerarquías etno-raciales? ¿Cómo las tecnologías del observador y la representación han acompañado y avalado la matriz colonial? ¿Se puede hablar de un régimen escópico moderno-colonial?

Uno de los aportes más agudos en esta línea de debate es la crítica que Joaquín Barriandos realiza a la imposición del régimen escópico universalizante y eurocéntrico en el «Nuevo Mundo» a partir del cual acuña el concepto *colonialidad del ver* como constitutivo de la modernidad y del régimen jerárquico-racial inscrito en el ejercicio de la mirada. En este espectro, las imágenes-archivos sobre el canibalismo de Indias y la actualización de sus imaginarios deben ser interpelados partiendo del «[...] nacimiento del saber etnográfico eurocentrado, el expansionismo transatlántico de las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico y la génesis del sistema mercantil-moderno colonial». La imagen primigenia del canibal americano correspondería a una *racialización epistémica radical* en palabras de Barriandos donde «[...] ya no sólo no hay “humanidad”, ni “animalidad” de lo canibal, sino tampoco la posibilidad de redimir corpo-cartográficamente la monstruosidad ontológica de los malos salvajes del *Nuevo Mundo*».⁴

2 Algunos de los aportes más significativos son: Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Flacso, 1994; Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997; Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000; Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

3 Éstos son algunos presupuestos generales establecidos para el abordaje de la Cultura Visual. Véase: Jessica Evans y Stuart Hall, edit., *Visual culture: The reader*, London, Sage, 1999.

4 Joaquín Barriandos, «Apetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias», en revista electrónica *translate.eiccp.net*, noviembre 2008. <http://translate.eiccp.net/transversal/0708/barriandos/es>

Si la *colonialidad del poder, saber y ser* –conceptos centrales trabajados por el grupo modernidad/colonialidad para comprender las múltiples e interrelacionadas formas de opresión resultantes del descubrimiento y la conquista de las Américas– formarían según Santiago Castro-Gómez un monstruo de tres cabezas, para Barriendos, la *colonialidad del ver* no vendría a ser una cabeza más, sino un eje que las atraviesa.⁶

Esta perspectiva de análisis en construcción, viene evidenciando cómo la colonialidad inscrita en la mirada ha logrado administrar la alteridad a través de visiones e imaginarios que se acomodan, reproducen y actualizan en diferentes períodos. En este paisaje se torna urgente mapear prácticas y visualidades que han desmontado la mirada como lugar de poder y su rol en procesos de racialización y estigmatización, para trazar una genealogía de ejercicios visuales que cuestionen la aparente neutralidad y transparencia del sujeto que mira y de los aparatos donde se sostiene su mirada.

Jonathan Crary, en su estudio sobre modernidad y la construcción del observador, indica que los dispositivos ópticos que surgen entre los siglos XVII y XIX son justamente,

puntos de intersección donde discursos filosóficos, científicos y estéticos se superponen con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. Cada uno es comprensible no simplemente como objeto material en cuestión, o como parte de una historia de la tecnología, pero por la manera en cómo está encastrado en un ensamblaje mucho mayor de eventos y poderes.⁷

Para el caso de América Latina, se torna indispensable incluir y subrayar como variable en esta intersección tecnología-poder al discurso antropológico. Está demostrado que el nacimiento de la antropología, a mediados del siglo XIX, utilizó la fotografía como dispositivo de conocimiento y poder sobre la diferencia racial como parte de la expansión colonial.⁸ Desde esta perspectiva, investigaciones

5 El concepto de *colonialidad* como patrón de poder y condición de la modernidad que determina todas las instancias de la vida social es un concepto fundamental del grupo modernidad/colonialidad. La *colonialidad del poder* teorizada por Anibal Quijano se refiere a la relación entre capitalismo, esclavitud y la imposición de un sistema de dominación estructurado en jerarquías raciales. La *colonialidad del saber* se refiere a las geopolíticas del conocimiento y a la imposición de epistemologías eurocentradas. Para el análisis de estas categorías véase los debates compilados por Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Clacso, 2000. La *colonialidad del ser* introduce la dimensión de la experiencia vivida. Para el desarrollo de este concepto véase Nelson Maldonado-Torres, «Sobre la Colonialidad del Ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto», *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, comp., Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto pensar, 2007, pp. 127-167.

6 Aclaración realizada en el seminario «La colonialidad del ver: La invención del canibalismo de Indias y los imaginarios visuales trasatlánticos de la modernidad/colonialidad» dictado por Joaquín Barriendos, organizado por La Tronkal, Universidad Andina Simón Bolívar, 17-19 de noviembre de 2009.

7 Jonathan Crary, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, London, October books, 1992, p. 8. La traducción es mía.

8 David Green, «Classified Subjects: Photography and Anthropology: The Technology of power», en *Ten* 8 No. 14, 1988, pp. 30-41.

recientes vienen advirtiendo los efectos ideológicos y subjetivos que se suscitan cuando los dispositivos ópticos y tecnológicos enfocan en la alteridad.⁹

A contrapelo del aparente realismo con el que los aparatos tecnológicos capturan a la diferencia étnica-racial, se puede nombrar la monumental serie *Video Trans Américas* (1973-1978) del artista chileno Juan Downey. En esta serie, el encuentro del artista con tribus indígenas de la Amazonía, los Guahibos y los Yanomami, deviene en ensayo poético-político sobre la cámara de video como arma y también como recurso intersubjetivo. Downey supo registrar la intimidad de la cultura material e intangible de estos pueblos, pero sobre todo transgredió el género documental para proponer profundos interrogantes epistemológicos, éticos y existenciales sobre el uso de la cámara desde la modernidad-colonial. Definió al encuentro y cruce de miradas con los indígenas como un intenso momento de quiebre, duda, negociación y deseo, donde efectivamente se zanja la subjetivación cultural. La experimentación con el dispositivo audiovisual le permitió a Downey involucrar al espectador de sus videos como protagonista de este encuentro y así lograr activar en su campo de visión, en su mirada y por lo tanto en su experiencia, inquietantes preguntas sobre la *colonialidad del ver*, la tecnología y la representación.¹⁰

Un ejemplo radical y paradigmático de la posibilidad de producir imaginarios más allá de los encuadres etnográficos o antropológicos es el *Taller de Fotografía Social*, TAFOS, (1986-1998) desarrollado en Perú, donde campesinos utilizaron cámaras para procesos políticos de comunicación, fortalecimiento comunitario y transformación social, despojando a la fotografía de la concepción y relación dominante moderna europea de autor / obra (de arte)-objeto.

La cámara fotográfica en América Latina ha sido primordialmente un artefacto en manos de los grupos de poder o de grupos privilegiados donde a través de su mirada y edición llegamos a conocer más sobre la subjetividad de quienes están detrás del lente que de los sujetos observados. Si bien la deconstrucción de estos imaginarios se viene dando, la fotografía mantiene un lugar privilegiado como generadora de conocimientos «objetivos» sobre sujetos y contextos. En esta enraizada tradición, es difícil concebir que la cámara haya pasado a otras manos, pero sobre todo que haya servido a proyectos de minorías o marginados. TAFOS es un caso excepcional y ejemplar en su magnitud y alcance: 28 talleres desarrollados en diferentes regiones del Perú, gestionados durante más de una década, con la participación de cerca de 300 fotógrafos populares y el apoyo de organizaciones

9 Para el caso de Ecuador véase: Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*, Quito, Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas, Ildis, Abya-Yala, 1994; Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El Retrato Iluminado Fotografía y República en el siglo XX*, Quito: Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas, FONSAL, Museo de la ciudad, 2005; Christian León, «Crítica poscolonial, performatividad cinematográfica y resistencia indígena. Apuntes para el análisis de la crisis del documental indigenista en Ecuador» en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 10, disponible en http://www.antropologiavisual.cl/christian_leon.htm; también el documental *Memoria de Quito* (2008) de Mauricio Velasco.

10 Para un análisis más amplio de esta serie y de la obra de Juan Downey véase el texto de Justo Pastor Mellado, «¿Cómo miramos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada?», y el de María Fernanda Cartagena: «Interviene inclusive hasta cualquier zapping somámbulo que podamos hacer», publicados con motivo de la muestra «Efecto Downey», en *Ramona: revista de artes visuales*, No. 64, Buenos Aires, Fundación Start, 2006, pp. 64-76.

no gubernamentales y grupos de avanzada de la Iglesia católica. Los organizadores de este proyecto relatan que la fotografía llegó a posicionarse como herramienta política de comunicación y denuncia a la par del fortalecimiento de las organizaciones campesinas. La elección de fotógrafos se realizaba en asambleas comunales; los talleres enfatizaban un uso práctico del aparato donde se abordaban aspectos técnicos básicos de la fotografía y aspectos relativos a procesos de comunicación; los talleres vinculaban las necesidades y demandas de las organizaciones de base, sindicatos campesinos, mineros e industriales, y en algunos casos de organizaciones barriales de jóvenes o mujeres.¹¹ Sobre lo que podríamos denominar los desmarques de la tradición eurocéntrica y etnocéntrica de la fotografía que TAFOS llevó a cabo, Eleana Llosa reconoce a los hacedores de las imágenes como fotógrafos de un colectivo que mantienen su punto de vista en las diferentes etapas.¹² De manera similar, Roberto Huarcaya indica que el fotógrafo seleccionado por su grupo estaba al servicio de los intereses de la comunidad, de ahí la singularidad de su mirada:

Por ello, las imágenes construidas bajo estas condiciones de selección de autor y de demandas particulares de grupos son tan originales en términos formales y temáticos. Sería imposible conseguir las si no fueran fotografiadas por los mismos pobladores que vivieron las experiencias retratadas, es decir, por fotógrafos que registraban sus propias realidades, conflictos, necesidades y vivencias, y las cargaban, por ello, de un grado de autenticidad y naturalidad insuperable.¹³

La producción, la circulación y el consumo de estas fotografías están impregnados por relaciones, necesidades y deseos locales y comunitarios. El empleo del dispositivo fotográfico desde la cosmovisión andina, y desde la condición moderna-colonial del contexto y de sus hacedores, logra combatir y resistir la *colonialidad del ver* mientras promueve una efectiva descolonización de toda una maquinaria de producción de sentidos visuales. Las fotografías se inscriben en un régimen práctico donde sirven para fortalecer el tejido social y promover la comunicación interna y externa. Los registros no se detienen únicamente en la precariedad de sus condiciones de vida, como ciertos fotógrafos dentro de la tradición documental, en su inclinación por retratar la pobreza o tristeza, nos han acostumbrado a ver. Por el contrario, los fotógrafos populares matizan y dimensionan una variedad de situaciones, relaciones y escenarios de sus vidas que sobrepasan cualquier reduccionismo. El proyecto también desacraliza el lugar dominante de la fotografía como objeto a ser contemplado dentro del binario forma/contenido, las imágenes pasan a constituirse en entidades entreabiertas que permiten procesos intersubjetivos, encuentros, negociaciones o acciones, por esto su difusión y emplazamiento en lugares diversos están intrínsecamente relacionados con su uso táctico, social y político.

11 Thomas J. Müller, et al, *País de Luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS Perú 1996-1998*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Una parte del archivo TAFOS está disponible en <http://www.pucp.edu.pe/tafos/>

12 Eleana Llosa, «Organización social y comunicación en TAFOS», *ibid.*, pp. 38-40.

13 Roberto Huarcaya, «Hacer visible lo invisible», *ibid.*, p. 46.

El tránsito del otro colonial –como «objeto» de representación hacia su lugar como sujeto que reflexiona y agencia críticamente su imagen– es un campo de batalla donde lo que está en juego es la descolonización de subjetividades, considerando que la racialización se activa en el campo de la visión y de la representación. Desde un contexto y experiencia también marcados por la colonialidad, el antillano Frantz Fanon en su ensayo «Piel negra, máscaras blancas» (1952) explora la relación colonial desde el psicoanálisis y revela el doloroso y preponderante lugar que ocupa la mirada en procesos de estigmatización racial.

UNA LIMPIA A LOS MEDIOS

El trabajo que se analizará a continuación del colectivo ecuatoriano Cosas Finas aporta a esta cartografía crítica como nodo en un entramado que desde la modernidad-colonial formula otras maneras de ver. En el 2004 colaboré con el colectivo Tranvía Cero en la selección y seguimiento de proyectos para el «Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich».¹⁴ Recibimos un proyecto con una singular intensidad transcultural,¹⁵ el Colectivo Cosas Finas¹⁶ (en adelante CF) de la comunidad indígena kichwa Otavalo proponía realizar una *limpia mediática*,¹⁷ ritual de sanación o purificación de los medios de comunicación. Perseguían varios objetivos interrelacionados: reivindicar la imagen de su comunidad que en programas de televisión suele ser ridiculizada o estereotipada, restituir la imagen de la mujer mestiza e indígena como pilar del hogar y su vínculo con la tierra, develar la lógica mercantil de la televisión, y contribuir a promover un consumo crítico de los contenidos televisivos. El colectivo, como analizaremos más adelante, sostenía que la «presencia de la filosofía andina es absolutamente necesaria como motor de cambios positivos para los televidentes».¹⁸

CF localiza sus prácticas en dinámicas de barrio y comunitarias tanto en contextos urbanos como rurales. Le interesa facilitar «procesos artístico-sociales basados en la horizontalidad y complementariedad», se propone desmitificar la figura del «artista-genio» y concibe su trabajo como un camino y aprendizaje contiguo a la comunidad.¹⁹ Sus acciones generalmente apuntan a cuestionar y

14 «al zur-ich» es un proyecto independiente y autónomo de inserción artística en la esfera urbana en el sur de Quito que conjuga el ejercicio estético con la comunidad a través de la investigación y experimentación del arte contemporáneo. Véase: <http://arteurbanosur.blogspot.com/>

15 Fernando Ortiz en su clásico texto *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940) considera que la transculturación es un concepto más apropiado que la aculturación donde se acentúa la imposición de una cultura sobre otra. La transculturación daría cuenta de procesos más complejos de transmutación cultural, por lo que esta categoría ha sido apropiada por los estudios de la cultura visual para analizar los procesos continuos de transformación y traducción entre culturas diversas.

16 El Colectivo Cosas Finas en ese momento estaba integrado por Efrén Rojas (artista), Oscar Naranjo (artista), Inty Muenala (artista), Omar Eskola (antropólogo) y Wilman Trujillo (comunicador social).

17 *Limpia Mediática* fue también el título dado por los artistas a su propuesta artística que consistió en intervenir los medios de comunicación y promover la participación, en diferentes etapas, de moradores del sur de Quito y Otavalo.

18 Inty Muenala y Efrén Rojas, Proyecto Limpia Mediática, 2004.

19 Intercambio del colectivo con Bill Kelley Jr. dentro del proyecto «Añadir un contacto... Espacios públicos y sus alternativas en los medios de comunicación», Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador, 2007.

combatir la manipulación y deformación que los medios efectúan de su imagen y cultura, proponiendo tácticas de contra-información al etnocentrismo a través de inserciones mediáticas y participación comunitaria.²⁰

La *limpia mediática* requirió de una laboriosa producción. Para llevar a cabo la acción, CF y el colectivo Tranvía Cero seleccionaron el sector del Oriente Quiteño en el sur de Quito por la numerosa presencia de inmigrantes otavaleños. Gracias a la apertura de líderes espirituales del lugar se logró involucrar a moradores con la propuesta. De manera similar se procedió en Otavalo, uno de los aspectos más importantes de la *limpia* consistía en la simultaneidad y correspondencia de la acción en las dos ciudades.

Los artistas rodaron un video que registra el rito en que *yachacs* o shamanes «despiertan» piedras de la cascada sagrada de Peguche, activando sus poderes sanadores a través de una ceremonia con música, alimentos, incienso, invocaciones y oraciones en kichwa. Este registro fue intercalado con escenas de mujeres residentes en el Oriente Quiteño realizando labores cotidianas, quienes en su compromiso con la tierra, la comunidad y el hogar evocan a la Pachamama y reivindican la imagen de la mujer indígena y mestiza.

El audiovisual presenta un viaje espacial y místico donde la ceremonia de empoderamiento de las piedras y su potencial purificador migra desde el espacio rural al urbano, desde la cascada de Peguche hasta el Oriente Quiteño. Las disyunciones naturaleza/cultura, materia/espíritu, razón/emoción se disuelven a través de efectos visuales donde escenas del rito shamánico se fusionan y entremezclan con escenas urbanas y cotidianas de mujeres. El carácter onírico de las imágenes y sonidos traducen el vuelo visionario o trance mágico de la experiencia shamánica. En la cosmovisión andina, los sueños, como los viajes a otros dominios, «importan en la medida en que no son una experiencia ilusoria sino que tienen un impacto sobre la vida cotidiana».²¹ El *yachac* domina las oposiciones entre contrarios y opera primordialmente como un mediador entre lo humano y lo divino. Su rol es ambiguo y múltiple abarcando todas las aéreas del conocimiento, sin embargo su principal encargo es la curación de males o enfermedades donde interviene la justicia en defensa del individuo y de la comunidad.²²

La *limpia mediática* se llevó a cabo en el marco de las fiestas del Inti Raymi. El colectivo entregó las piedras consagradas a los moradores de la Calle Caluma en La Argelia Media (en los bajos del Oriente Quiteño), quienes sacaron los televisores del interior de sus hogares, los ubicaron en las veredas de sus casas y colocaron las piedras sobre los aparatos. El rito se consumaba ante la expectativa de los vecinos, el momento en que el video fue transmitido por canales de televisión local en las dos ciudades, filtrándose por este medio, interviniendo en la sociedad mediática y visibilizando a la sabiduría ancestral como parte integral de lo social.

20 El colectivo ha desarrollado algunas propuestas en esta línea en diferentes ediciones de los encuentros de arte urbano al zur-ich.

21 E. Jean Langdon, «Shamanismo y sueños: subjetividad y representación de sí mismo en narrativas de sueños siona», *Los mundos de abajo y los mundos de arriba: individuo y sociedad en las tierras bajas, en los andes y más allá*, Coord., María Susana Cipolletti, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2004, p. 27.

22 Dante Orellana Salvador, «Shamanismo, matriz de las medicinas comunitarias de américa indígena», *Práctica Médica Salud Comunitaria*, Ediciones Abya-Yala, 2002, pp. 151-168.

CF acude a la intervención en la esfera pública, la inserción mediática y el diálogo comunitario para reterritorializar y amplificar el campo de acción de un rito ancestral en el espacio privado y público. La piedra sagrada, luego del rito, ingresaría de manera permanente al hogar y, colocada sobre el televisor sustituyendo a los objetos decorativos, activaría la memoria sensible de la experiencia, actuaría como filtro permanente para las imágenes y alertaría los puntos ciegos del espectador, aportando en la concienciación del consumo televisivo. El poder intersubjetivo de las piedras debe ser entendido dentro de la cosmovisión andina donde no son consideradas objetos inertes:

La filosofía del pueblo Kichwa, en sí se caracteriza por su sentido de humanidad sobre las cosas animadas e inanimadas, todo se rige bajo un principio de vida, por lo tanto todo es respetado y valorado. Los sujetos animados e inanimados no son vistos como objetos, sino como sujetos que cumplen roles que se complementan con el de las personas, es decir, se caracteriza por tener un sentido humano de la vida y de las cosas, bajo esta visión ha procurado conservar su entorno, retocarlo e innovarlo permanentemente.²³

La *limpia mediática* es un emergente de subjetividad, mirada y pensamiento fronterizo, agenciada a partir de una *razón subalterna* gestada desde una historia local imperial/colonial. Esta episteme como lo teoriza Walter Mignolo:

«No se trata de una nueva forma de sincretismo o hibridación, sino de un sangriento campo de batalla en la larga historia de la subalternización colonial del conocimiento y la legitimación de la diferencia colonial».²⁴

CF se apropia de la tradición del arte occidental como la vertiente conceptual –el videoarte y los modos de inserción social desde el arte– pero desde una perspectiva comunitaria y espiritual a través de la cual cuestionan el individualismo y la lógica y ética del capitalismo global. Desatan procesos transculturales, sin embargo el principal vector de su praxis estético-política consiste en cuestionar la *colonialidad del ver* y proponer una visión alter nativa desde su cosmovisión andina. La *limpia mediática* constituye en este sentido, una propuesta holística ejemplar. Contrarrestando representaciones folclóricas, a contrapelo de representaciones que complacen miradas coloniales que fijan su cultura en un remoto pasado, estático e idealizado, el colectivo trabaja por la restitución temporal, espacial, ética y política de su cultura, suscitando un diálogo interepistémico y crítico entre la cosmovisión ancestral y la occidental. Este pensamiento fronterizo, como Walter

23 Ariruma Kowii, «Cultura Kichwa, interculturalidad y gobernabilidad», *Gobernabilidad, democracia y derechos humanos*, en *Revista Aportes Andinos*, marzo, 2005, disponible en <http://www.uasb.edu.ec/padh/revista13/articulos/ariruma%20kowii.htm#governabilidad>

24 Walter D. Mignolo, «Introducción Acerca de la gnosis y el imaginario del sistema-mundo moderno/colonial», *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003, p. 71.

Mignolo ha explicado, es posible desde los márgenes del sistema mundo moderno-colonial, entre Occidente y la cosmovisión andina. CF estaría proponiendo una reinscripción similar a la que propone el filósofo Rodolfo Kusch en *América profunda* (1963), donde Mignolo identifica «[...] una contribución para la construcción de un nuevo paisaje epistemológico que incorpore las categorías amerindias que hasta el momento han sido ignoradas o tomadas como objeto de estudio y no como energía para pensar»²⁵.

En el marco de la IX Bienal Internacional de Cuenca (2007) trabajé con el colectivo para realizar una nueva *limpia mediática*. En esta ocasión les costó situar a grupos o comunidades en Cuenca que compartieran prácticas ancestrales dada la estampida migratoria generada por la crisis. Decidieron vincular en la propuesta a moradores de la tradicional calle Las Herrerías donde todavía sobreviven unos cuantos talleres artesanales de forja y fundición. Para esta *limpia*, el despertar de los poderes de las piedras se realizó en las ruinas de Pumapungo, uno de los principales conjuntos administrativos y religiosos de los Incas, y estuvo a cargo de la Yachac Mama Miche quien dedicó la ceremonia a sus ancestros cañarís.

La ceremonia nuevamente es la base del video desde donde brotan escenas y testimonios de los vecinos de Las Herrerías, entre los que se evidencia la distancia que la Bienal mantiene con estos sectores populares. La curandera convoca a la naturaleza sagrada para *limpiar* y empoderar a los artistas por haber abierto el camino de las piedras y para abrir su futuro. El video, transmitido por un canal local, enlazó centro y periferia: Las Herrerías con el Parque Calderón donde la acción se realizó con la colaboración de propietarios y empleados de comercios situados alrededor del parque.

La *limpia* deviene necesaria como crítica integral a Occidente. Para el colectivo, los conocimientos y las técnicas occidentales para mejorar la calidad de vida (medicina alopática, higiene, asepsia y múltiples terapias) dan cuenta de la especialización y fragmentación del conocimiento que llegaría únicamente a establecer «múltiples limpiezas parciales». Dentro de esta noción restringida se ubicaría la curaduría de arte como «una acción de depuración de contenidos y formas que, con el método de análisis, en última instancia ubicará criterios para conseguir un tipo de bienestar humano: el re-creativo».²⁶ En la *limpia*, el colectivo ve la posibilidad de trascender las divisiones del conocimiento:

La concepción de Limpia latinoamericana basada en la raíz del Abya Yala es holística, pues reúne a estos sentidos separados en uno solo. Y es que las mismas percepciones de la muerte, de la salud, del alma, del bienestar están concatenadas y son diferentes (incluyen y van más allá del pensamiento mágico). En la cuestión de la *Limpia Mediática* hay un interés de aplicar el camino grande de la alteridad humana. Al tratarse de un proyecto artístico, ponemos en un solo evento extático la unión de lo sacro, lo re-creativo, lo político, lo plástico, lo orgánico-popular en pos de sintetizar y lograr una utopía de mundo diferente.

25 Walter Mignolo, «Entendimiento humano e intereses locales: el occidentalismo y la discusión (latino) americana, ibid., p. 221.

26 Colectivo Cosas Finas, proyecto *Limpia Mediática*, Bienal de Cuenca, 2007.

Se podrá disentir ¿reinventamos la tradición? Diremos sí, pues creemos en la dinámica de re-simbolización con un eje pertinente al ideal de nuestro sujeto social construido en la calle misma, en la teorías académicas y en la vivencia. El enfoque de la acción integradora y de diagnóstico de las cosas en cada una de las labores humanas subyace al rol que tiene el Yachajcuna, el Yachaj, el Jambij, el Poné o el Shamán. Al topar el tema de la macro comunicación mediática integramos funciones de médicos, guías espirituales y líderes políticos pero también de artistas, artesanos y comunidad.²⁷

La visión que subyace la praxis de CF propone una ampliación de la cultura a partir del concepto de *interculturalidad* trabajado por Catherine Walsh donde lo importante no es la inclusión o el reconocimiento de su proyecto por parte de estructuras hegemónicas, como para su caso puede ser la institución o el medio artístico oficial, sino un posicionamiento crítico que evidencia el lugar de la mirada desde una geopolítica y corpopolítica andina.²⁸ CF prefiere trabajar desde los márgenes de la oficialidad como son los encuentros de arte urbano en el sur de Quito, con sectores populares, y se manifiesta crítico con la lógica de plataformas artísticas como la Bienal y su limitación para integrar a públicos diversos. Su trabajo no solo apunta a descolonizar los medios a través de su visión alternativa del arte, sino el arte a través de saberes alternativos. En este sentido se trataría de una ruptura epistemológica con la estética y la cultura visual hegemónica. En la crítica que Santiago Castro-Gómez realiza de la ciencia moderna y su lugar en la colonialidad del saber (perspectiva que debe ser explorada en el campo del arte), se trataría de descender del *punto cero de observación* (mirada distanciada y omnipotente) para aproximarse a la *doxa* o al imaginado obstáculo de Occidente, donde «todos los conocimientos ligados a tradiciones ancestrales, vinculados a la corporalidad, a los sentidos y a la organicidad del mundo, en fin, aquellos que desde el punto cero eran vistos como “prehistoria de la ciencia”, empiecen a ganar legitimidad y puedan ser tenidos como pares iguales en un diálogo de saberes».²⁹

El proyecto de CF se inscribe dentro de los postulados del movimiento indígena que trabaja por los derechos culturales y políticos de los pueblos Kichwa. El concepto de cultura kichwa caracterizado por el poeta, intelectual y activista otavaleño Ariruma Kowii contiene fundamentos básicos que modelan su práctica: la importancia dada a la reciprocidad y participación equitativa de la comunidad en sus proyectos, el compromiso con miembros de su comunidad o similares a quienes principalmente va dirigida su praxis, la organización y forma de trabajo colectiva-comunitaria, entre otros. Esta forma de concebir las relaciones, se traduce en el tipo de comunicación que el colectivo establece con sus colaboradores inmediatos y espectadores, que marca una distancia del tono

27 Ibid.

28 Catherine Walsh, «Hacia una comprensión de la interculturalidad», *Interculturalidad, Estado y Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009.

29 Santiago Castro-Gómez, «Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes», *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, comp., Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 89.

violento y rupturista propio de la vanguardia del arte³⁰ y de sus mecanismos de trasgresión que tienden a operar dentro del sistema semiótico dominante, paradójicamente reforzando sus límites.

En el paisaje actual del capitalismo globalizado, que atraviesa también al campo del arte, la intervención de CF es radicalmente alter-nativa, como acción política desde una sensibilidad subalterna que logra restituir y activar los saberes ancestrales de tal manera que los emplaza con toda su criticidad, instalándolos como epistemología indispensable para alcanzar la liberación y la descolonización.

30 Para un análisis del tipo de comunicación que el arte moderno establecen con espectadores en proyectos de arte público, véase Grant H. Kester, *Conversation Pieces Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.



Limpia Mediática, Colectivo Cosas Finas, postal promocional, Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich, Oriente Quiteño, 2004. Cortesía Cosas Finas.



Limpia Mediática, Colectivo Cosas Finas, postal promocional, Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich, Oriente Quiteño, 2004. Cortesía Cosas Finas.