

CHERE. Cuadrado y cruz, símbolos de poder en el encuentro de culturas

CHERE. Square and Cross, Symbols of Power in the Meeting of Cultures

Wilson Andrés Borja
Marroquín

Chere es un proyecto de investigación/producción compuesto por una serie de pinturas, dibujos y animaciones cortas que exploran el fenómeno de la migración y la diáspora africana. Este proyecto analiza los procesos de hibridación como consecuencia de las migraciones y compara conceptos de la geografía de Tolomeo con convenciones presentes en mapas y alfabetos africanos y mapas prehispánicos con la intención de visualizar aspectos de la diáspora Africana tales como colonización, evangelización, desplazamiento, inestabilidad, desigualdad, marginalización y adaptación. Esta búsqueda se concentra en elementos de las culturas afrodescendientes que sobrevivieron y se dispersaron en las Américas como son los quilts y la percusión.

Chere is a research project and exhibition composed of a series of drawing/paintings and short animations that explores the phenomenon of migration and the African diaspora. This project analyses hybridization processes as consequence of migrations, and compares Ptolemaic concepts in regards of pre-Columbian and African map conventions, and African syllabaries in order to visualize aspects of the African diaspora such as colonization, evangelization, displacement, instability, inequality, marginalization, adaptation, and acculturation. This exploration traces back to the origins of cultural traits of the Afro-descendant traveling culture. It focuses on elements that survived and disseminated in the Americas such as quilts and percussive music.

Palabras clave: mapas, diáspora africana, migración, marginalización
Key words: maps, african diaspora, migration, marginalization

Introducción

Como ilustrador y diseñador gráfico afrodescendiente el interés en desarrollar este proyecto fue entender un poco más la compleja y llena de matices experiencia de la diáspora Africana. En especial con lo que tiene que ver con la división de razas trazada en occidente quinientos años atrás por el sistema colonial. Esta exploración revisa los orígenes de la diversa cultura afrodescendiente y se centra en elementos que sobrevivieron y se diseminaron en el nuevo mundo como son los quilts (colchas de retazos) y el anaforuana, una sistema de escritura derivado del Nsibidi de Nigeria.

Propongo esta exploración con un enfoque claramente decolonial visualizando una historia contada del lado del colonizado y no del colonizador, donde analizo y establezco relaciones entre los símbolos de poder en el momento del encuentro de culturas a finales del siglo XVI. Para empezar quise revisar las imágenes ilustradas, en este caso mapas, genealogías y códigos nativos americanos que sirvieron de puente entre las culturas que se encontraron por cuestiones de azar en el caribe, a saber, Europa a través de los españoles, las civilizaciones prehispánicas y los diferentes pueblos del África occidental.

En conexión con esto encuentro conceptos de geometría y su aplicación en geografía, cartografía, arquitectura, diseño gráfico y en lo que más me interesa, la construcción de símbolos de poder. Como diseñador gráfico establezco relaciones y similitudes en representaciones visuales tales como mapas, líneas de tiempo, diagramas, planos arquitectónicos, estructuras de diseño y retículas. Ambos, el diseño gráfico y la geografía enfatizan la división en cuadrículas, una clara influencia de los preceptos desarrollados por Tolomeo que se han usado ampliamente en la medición de la tierra desde el siglo XVI. Paralelo a esto encontré que los patrones en las colchas de retazos afroamericanas están basadas en la subdivisión del cuadrado en mitades a partir de medición aproximada. Estos patrones cuadrados claramente muestran una influencia de los textiles del África occidental. Las colchas de retazos tienen una relación directa con la diáspora Africana ya que se convirtieron en una forma de resistencia al inhumano sistema colonial de esclavización.

Como parte de esta investigación revisé el trabajo de artistas e ilustradores afrodescendientes que abordaran el tema a través de su práctica. Debido a su larga historia en la lucha por los derechos civiles, los artistas afroamericanos tienen más tiempo desarrollando este enfoque, incorporando elementos gráficos con una clara influencia de las culturas africanas y en especial sus textiles. Entre ellos están principalmente Faith Ringgold, John Biggers, Mark Bradford, Julie Mehretu, Kara Walker, Romare Bearden y Kadir Nelson. Provenientes de otras latitudes y en este caso porque trabajaron alrededor de temas de conflicto, opresión y la Guerra, están los artistas argentinos Ernesto Deira, Luis Felipe Noe y Roberto Maccio, así como también el artista cubano Wilfredo Lam.

1. Los mapas como narración

Como ilustrador entiendo el mapa como una forma de narración visual. En mi trabajo el propósito ha sido cuestionar la perspectiva eurocéntrica, es así que he estado revisando códices y mapas prehispánicos, así como mapas africanos. Los nativos en las Américas fueron hacedores de mapas muy virtuosos, combinaban genealogías y establecían mapas donde se evidenciaba su conexión con la tierra y su historia en códices. La elaboración de mapas en el África occidental es parte de una vasta y diversa tradición oral. Algunas tribus africanas tienen la capacidad de trazar de memoria mapas detallados en el suelo. Es notable ver que convenciones geográficas, diagramas de bailes y símbolos en alfabetos africanos comparten aspectos comunes.

Considerando la función didáctica de la ilustración siempre he encontrado problemático el hecho de que la narración audiovisual haya sido usada como otro dispositivo de colonización, un proceso en el cual el intercambio de influencias ha sido predominantemente en una sola dirección, la dirección del colonizador, con el catolicismo y el cristianismo como sus banderas. Es basándome en la afirmación completamente consciente que hace Mundy de la función de la imagen que concibo las composiciones de este proyecto:

“La iglesia promovió ampliamente las imágenes en la Nueva España porque al controlar el tráfico de imágenes los sacerdotes podrían darle forma a la concepción del mundo de los indígenas... así como los frailes pudieron reemplazar no solo la imagen con el texto sino también la imagen indígena con la imagen cristiana. Destruyeron manuscritos religiosos indígenas para que las imágenes cristianas prevalecieran. Frailes usaron imágenes para enseñar los rudimentos de la doctrina cristiana, ya que vieron que las imágenes tenían el potencial para ser el puente entre su mundo literario hispanohablante y el mundo de los nativos.”¹

Aunque estas imágenes originales fueron destruidas, los nativos continuaron pintando su ancestralidad en imágenes católicas a través de todo el periodo colonial, no permitiendo así que sus imágenes fueran arrasadas.

Este proyecto explora la idea del mapa como prueba de las yuxtaposiciones de culturas e influencias, donde lo ancestral, lo colonial, lo moderno, lo rural y lo urbano están presentes al mismo tiempo en la arquitectura, el planeamiento urbano, las tradiciones, las costumbres y el lenguaje. En estas piezas invito al espectador a ver que es lo que aun queda del pasado a través de las múltiples capas. Uso entonces los mapas como palimpsestos de la historia de las Américas, donde rastros de color emergen a la superficie por entre los espacios vacíos de la retícula eurocéntrica (Fig 1). Nunca imágenes neutrales, los mapas muestran una historia borrada y sobre escrita demasiadas veces, en la cual los dueños originales de la tierra son desplazados y etiquetados como extraños, extranjeros en su propio suelo. Como señala el profesor Mafundikwa “los colonizadores europeos reclamaron el territorio Africano con impunidad, por consiguiente crearon nuevas realidades históricas para los colonizados.”² Eventos similares se dieron en el Nuevo Mundo. En ambos casos, algunos de los dispositivos en

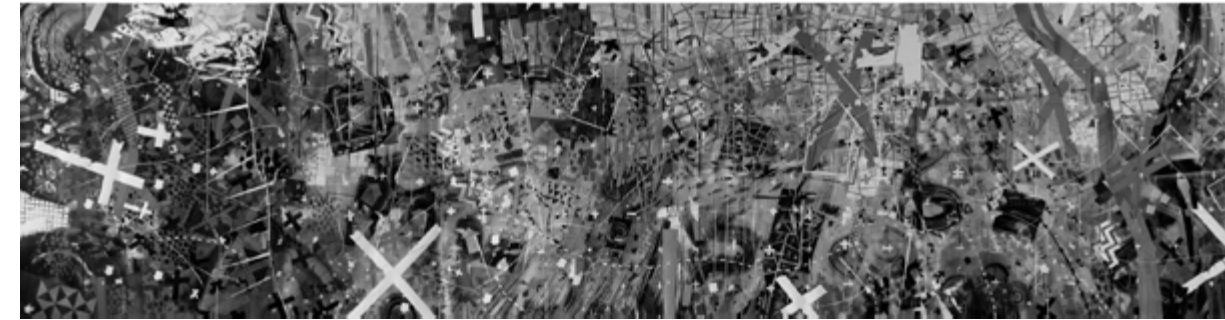


Fig.1. Mapa 1, Wilson Borja, 5 x 1.5 mts, 2014

los que se escribieron estas realidades fueron los mapas. Estos mapas que cosntruyo exploran no solamente las raíces sino también las rutas de migración y la hibridación resultante de los pueblos de descendencia Africana. En el hecho de yuxtaponer y superponer marcas trato de representar la combinación de diferentes influencias, un choque de culturas que no ocurrió de manera pacífica.

2. Dándole forma al conflicto

Como migrantes cargamos nuestra tierra a todas partes. Como líneas en un mapa, nuestros ancestros están impresos en nuestros cuerpos y en nuestra memoria. Nos dejaron marcas de sus conflictos pasados en la tierra, heredamos su lenguaje para seguir escribiendo la historia. Como un geógrafo siempre revisando y actualizando la información en un mapa, en estas piezas agrego constantemente elementos a la composición. Este proceso cuestiona un poco el quehacer de ilustrador que venia trabajando por años. En este caso sigo lo que las intersecciones de formas dictaminan, construyendo alrededor de esas “marcas en el suelo” y mantengo todo aquello que no se puede mover, obteniendo resultados inesperados de esta caótica combinación.

Para darle forma a ese choque de culturas durante el siglo XV y sus consecuencias en el presente incorporo convenciones de mapas prehispánicos, europeos y africanos, haciendo énfasis por supuesto en la influencia africana. Fusiono y recontextualizo símbolos basado en hechos históricos como por ejemplo la cruz. Este símbolo en este proyecto representa mas que el sacrificio del hijo del dios católico muriendo por nuestros pecados, la cruz aterriza las múltiples masacres perpetradas en las colonias en el nombre de dios (Fig. 1). Aunque la yuxtaposición y superposición de estas marcas y símbolos construye nuevas conexiones, trabajé en estas piezas basado en las siguientes ideas:

A. El cuadrado y la retícula

El cuadrado estuvo presente cuando el mundo se cruzó por casualidad en el mar Caribe. En estas piezas uso el cuadrado como símbolo de la hibridación. En los quilts afroamericanos, el patrón de nueve parches con cuatro cuadrados negros y cinco blancos es el símbolo del cruce de caminos. El Caribe, a donde Cristóbal Colón llegó por equivo-

1 BARBARA E. MUNDY, 1996, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago: The University of Chicago Press, p.87.

2 SAKI MAFUNDIKWA, 2004, *African alphabets: the story of writing in Afrika*. West New York, Mark Batty, p 56.

cación en 1492 es conocido como el cruce de caminos del mundo, el encuentro y convergencia de Europa, la América prehispánica y África.

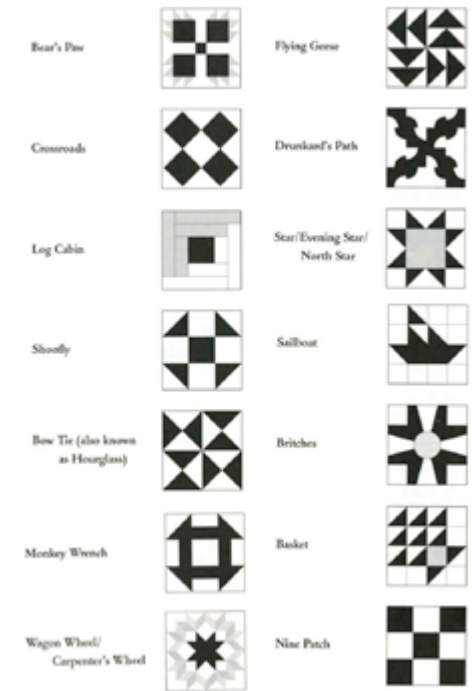
En contraste con las percepciones de espacio y tiempo de los nativos americanos, los europeos trajeron consigo la re-descubierta geografía de Tolomeo. El trabajo de este geógrafo egipcio, como le enuncia Ehrenberg, "Restableció los conceptos de la tierra esférica, latitud y longitud, la orientación hacia el norte y sentó las bases geométricas para el dibujo de mapas con precisión."³ Aunque sus ideas y conceptos fueron ampliamente aplicados para navegar y medir el mundo, también fueron usados como mecanismos de control en las nuevas tierras de las coronas europeas como Leibsohn afirma:

"Una de las facetas involucró organizar las nuevas tierras en parcelas idénticas, rectilíneas y geoméricamente definidas. En este sistema la vida podría ser organizada en unidades regulares que reflejaban un orden medido apropiado para un reino cristiano en la tierra y al mismo tiempo, la tierra fue preparada para supervisión y control autoritario."⁴

En este proyecto, el cuadrado como unidad de la retícula representa la manera como se mide la propiedad privada. De hecho, la propiedad privada fue un concepto extraño, impuesto por los colonos españoles en tierras prehispánicas. Los mapas prehispánicos estaban definidos por límites naturales y caminos serpenteantes que trazaban las creencias nativas en conexión con la tierra, sus principales topónimos fueron las montañas.⁵ La dura línea de la cuadrícula segmentó estos límites con el propósito de explotar. La retícula se presenta como una representación de civilización y modernidad siempre imitando el ideal inalcanzable de las ciudades europeas. Espacios reticulados son raros en ambos, África y América previos a la llegada de los colonizadores del norte. La retícula blanca aparece aquí también como un recordatorio de que Latinoamérica, el Caribe y África aún siguen estando bajo un régimen de explotación.

Mientras continuaba con la investigación acerca de la diáspora, la migración y los sistemas de mapas, encontré a través del trabajo de Faith Ringgold, artista y activista afroamericana, el "Underground Railroad quilt code," (Fig. 2) un sistema de comunicación verbal-visual⁶ desarrollado en Estados Unidos previo a la Guerra civil por abolicionistas, negros libres y esclavos para ayudar a guiar a los que se fugaban de plantaciones en los estados del sur a llegar a ciudades en el norte como Detroit, Cleveland, New York y Toronto.⁷ El sistema marcaba a lo largo del camino las casas donde se proveía cualquier tipo de ayuda (comida, refugio, ropa, herramientas o indicaciones). Como una práctica común en esos días para secar ropa, las colchas de retazos (quilts), eran tendidas en plena vista en tejados, ventanas y cercas. Aunque no fue la única estrategia para escapar parece que este sistema funcionó por una única razón: cocidas a mano de retazos y de sus propias ropas Viejas, las colchas de retazos afroamericanas fueron desarrolladas por mujeres esclavas como una práctica sin supervisión. Los africanos cap-

Fig.2. Underground Railroad quilt code, based on Jacqueline Tobin and Raymond G. Dobard. Hidden in plain view: *The secret story of quilts and the underground railroad*. New York, N.Y.: Doubleday, 1999.



turados llegaron al Nuevo Mundo con nada más que su conocimiento. Fueron mantenidos analfabetos sistemáticamente para forzar la ruptura con sus orígenes e historia, así la oralidad se convirtió en el vehículo para preservar sus identidades. El hacer de las colchas de retazos fue transmitido por generaciones a través de la palabra y es claro que tiene sus orígenes en el África occidental (principalmente Nigeria, Kongo y Angola). Leon afirma cuando compara las colchas de retazos afroamericanas con textiles africanos que:

"Estas áreas tuvieron tradiciones textiles altamente desarrolladas, incluyendo colchas de retazos y trabajo de parches, pero el trabajo de parches no se usaba como cobertores para dormir. Sin embargo algo del trabajo de parches parece haberse dispersado en la tradición afroamericana sin precedentes europeos"⁸

Para ese entonces para los esclavos, las mujeres en cabeza, el hacer las colchas de retazos se convirtió en una excusa para reunirse y al mismo tiempo representaba una de las pocas pertenencias que los mantenían calientes, un refugio tejido por sus propias manos y parte de un sistema de mapas que en su momento los ayudó a escapar de la inhumana institución de la esclavitud. Tobin and Dovard describen las colchas de retazos afroamericanas como un híbrido cultural en el que se disfruta creando códigos a través de patrones geométricos, diseños abstractos improvisados, alineamiento de retazos, colores llamativos y maneras de coser muy particulares. En el aspecto formal, todos los patrones de las colchas están basados en el cuadrado y sus subdivisio-

3 RALPH E. EHRENBURG, 2006, *Mapping the world: an illustrated history of cartography*. Washington, D.C.: National Geographic Society, p 10.

4 DANA LEIBSOHN, "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, edited by CLAIRE FARAGO, 1995, New Haven: Yale University Press, p. 275.

5 DANA LEIBSOHN, "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, edited by CLAIRE FARAGO, 1995, New Haven: Yale University Press, p. 273.

6 JACQUELINE TOBIN AND RAYMOND G. DOBARD. 1999. *Hidden in plain view: the secret story of quilts and the underground railroad*. New York, N.Y.: Doubleday. p.127.

7 HOWARD DODSON AND SYLVIANE A. DIOUF. 2004. *In motion: the African-American migration experience*. Washington, D.C.: National Geographic, p 37.

8 ELI LEON, 2006. *Accidentally on purpose: the aesthetic management of irregularities in African textiles and African-American quilts*. Davenport, Iowa: Figge Art Museum, p.15.

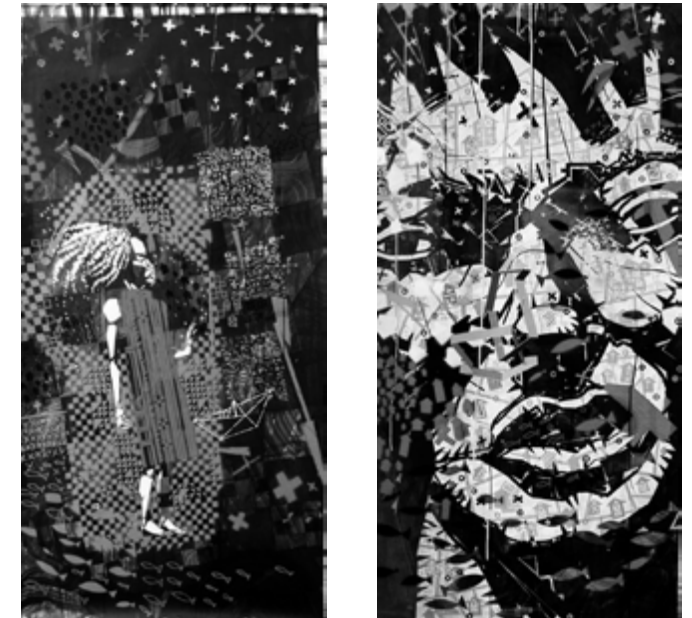
Fig.3. *Mapa 2*, Wilson Borja, 5 x 1.5 mts, 2014

nes, aquí el alineamiento perfecto no es para nada un requerimiento; esto es de hecho la gran diferencia entre la manera afroamericana y la europea de coser estas colchas. Debido a esto decido usar el cuadrado como estructura básica en este proyecto, no solo por su potencial a la hora de componer sino también por que lo veo como una suerte de resistencia, una manera simple de moldear esa retícula a mi favor. Con este enfoque le doy la espalda a esa indudable enseñanza artística europea que tuve y apunto el espejo a lo ancestral africano. A través de todo el proceso sigo algunas de las no tan rígidas reglas del hacer de las colchas de retazos: el alineamiento vertical de piezas, usar medidas aproximadas, improvisar rompiendo patrones y aprovechar los accidentes. Este último de hecho define mejor el trabajo que desarrollo ahora, mi enfoque actual mientras dibujo, a diferencia de uno estrictamente planeado, se hizo más intuitivo (Fig. 3).

B. Cruces y Equis: Ubicación, religión y diálogo

Visualmente exploro un rango amplio de significados de la cruz, desde la simple forma de estampar una firma, la manera de marcar en el suelo una ubicación o determinar una coordenada usando el sistema cartesiano. Mapas africanos, asiáticos y europeos usaron la cruz como símbolos de ubicación. Para mí, sin lugar a dudas, la cruz es el símbolo del corrosivo efecto de la cristianización en las colonias. Esta idea surgió mientras caminaba por ciudades como Lima o Cuzco en Perú, Puebla y Oaxaca en México o la Habana en Cuba, donde es imposible no darse cuenta del número de Iglesias por kilómetro construidas con un solo propósito: "Adoctrinar a los salvajes," para usar un idea colonial.

En este proyecto, las iglesias se erigen como profundas cicatrices blancas en un suelo oscuro. La cruz fue una de las armas más poderosas de colonización, los libros de historia cuentan que colonos españoles fundaron Bogotá, construyeron doce casas alrededor de una iglesia católica en lo que es ahora el centro de la ciudad. Con ciertas excepciones un evento similar se dio a lo largo de Latinoamérica y el Caribe. Las cruces/equis en este proyecto dan cuenta de como el crecimiento urbano se da a partir de la iglesia como punto central, estableciendo una distribución reticular que trata de parecerse a las ciudades del hemisferio norte y luego se convierte en un abanico para finalmente deformarse en un caos desproporcionado. Iglesias católicas se construyeron encima de templos de civilizaciones precolombinas como es el caso de Cuzco en Perú, Cholula, Puebla y la ciudad capital de Tenochtitlan, ahora Ciudad

Fig.4. *Sin título*, Wilson Borja, 75 x 150 cms y 75 x 150 cms, 2014

de México. Una de las grandes contradicciones de la historia latinoamericana es que la iglesia católica aprobó la esclavitud durante siglos pero a la vez jugó un papel importante en su abolición. Se estima que actualmente, el noventa por ciento de latinoamericanos es católica⁹, la misión evangelizadora se cumplió a cabalidad.

Los primeros mapas que se enviaron a la corona para explicar como estaban distribuidos geográficamente los nuevos dominios muestran, como lo dice Mundy "un orden colonial que el gobierno estaba ansioso de ver," una geografía ceñida a la retícula con edificios católicos reemplazando montañas y valles como sus principales topónimos. En principio en estos mapas la iglesia y la cuadrícula visualmente redefinieron la geografía. Leibsohn escribe acerca de esto:

"Debido a que la iglesia y la retícula están implicadas en políticas de dominación, su debut y permanencia en los mapas fue inevitable pero no una manera inocente de intercambio cultural. Esto significa que la manera en la que interpretamos los mapas trae de vuelta ese constructo de colonización."¹⁰

En contraste con las perspectivas europeas, incorporo símbolos cruciformes presentes en las colchas de retazos afroamericanas, así como también en textiles, religiones e idiomas africanos. Tobin and Dovard conectan el patrón de nueve cuadrados (el cruce de caminos) presente en las colchas de retazos con yowa, el cosmograma de la civilización Kongo. Thompson se refiere a este símbolo como:

El "giro en el camino," el cruce de caminos sigue siendo un concepto indeleble en el mundo Kongo-Atlántico, como el punto de intersección entre los ancestros y los vivos. La línea horizontal divide la montaña del mundo de los vivos de su contraparte, el reino de los muertos."¹¹

9 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, 1989. *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press. p 207.

10 DANA LEIBSOHN, "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, edited by Claire Farago, New Haven: Yale University Press, 1995. p. 266.

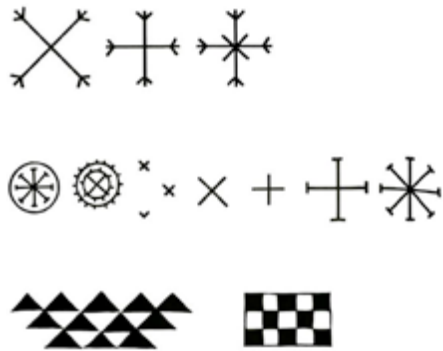


Fig. 5. Nsibidi symbols based on Saki Mafundikwa, Afrikan alphabets: the story of writing in Afrika.

Fig. 6. *Rojo Laterita*, Wilson Borja, 150 x 150 cms, 2014

Basado en el alfabeto Nsibidi escribo mis propios símbolos en estas composiciones (Fig 4). Debido a la educación que recibí, no puedo asegurar que no es la memoria ancestral la que está dirigiendo estas decisiones pero después de visitar varios museos en los Estados Unidos, me siento particularmente atraído por el arte nigeriano. Conscientemente decido entonces incluir símbolos cruciformes del Nsibidi que representan la idea de palabra, discurso, encuentro o congregación en el cruce de caminos (Fig 5). Así como lo señala Mafundikwa "el idioma Nsibidi es el antiguo idioma escrito por el pueblo Ejagham del sur de Nigeria, desarrollado antes del siglo XVIII para uso de la sociedad secreta masculina de los Ekpe o sociedad del leopardo."¹² Este idioma sobrevivió el esclavismo para convertirse en Anaforuana en Cuba.

Por último, la cruz aparece aquí para reconocer que en aras de sobrevivir las religiones y creencias africanas tuvieron que esconderse o cohabitar con la imaginaria cristiana, como es el caso de obia, la santería, el candomble y el vudú.

C. Casa/Flecha

Claramente el primer significado que incorporo de esta forma es el del hogar, un cálido lugar bajo el cual se puede dormir, donde uno puede existir rodeado de sus seres queridos. Contrastando con esto, uso estas formas para hablar de esas familias que migran sin un lugar permanente donde quedarse. Juego también con la idea de la casa como propiedad privada y del hecho de que el colonizador en las Américas negó a los afrodescendientes el derecho de adquirir propiedades durante siglos; Nunca fueron propietarios de las miles de casas que construyeron.¹³

El cuadrado aparece aquí nuevamente para construir estas casas-flechas. Para esto uso la regla básica del hacer de las colchas cortando diagonalmente el cuadrado en mitades. Aquí desarrollo un poco más el concepto de hibridación que propone Patton cuando sugiere "la preferencia de los africanos y los afrodescendientes por las habitaciones cuadradas." Ella llega a esta conclusión después de analizar adaptaciones de estilos arquitectónicos africanos y europeos en cabañas dogtrot construidas por esclavos, en el cual la casa está

compuesta por dos simples habitaciones cuadradas con un paso en la mitad de ellas.¹⁴

Es así como establezco una conexión histórica entre las casas shotgun, las cabañas de esclavos y la presencia de la arquitectura africana en las Américas (Fig. 1). En este aspecto una de las principales influencias para este proyecto es la pintura de John Biggers, *Shotguns* de 1987. Thompson hace un análisis crítico de esta pieza donde sugiere que: el estilo shotgun es probablemente la forma más importante de arquitectura influenciada por estilos africanos en Haití y los Estados Unidos. La arquitectura del Congo fue creolizada junto con patrones europeos en suelo haitiano y después transmitida a los Estados del sur por haitianos vía New Orleans y quizás otra corriente directa fue a través de los esclavos traídos desde el Congo a las costas de Carolina del Norte.¹⁵

La forma de la casa/flecha representa simultáneamente asentamientos humanos y gente en movimiento. Con esta forma exploré las históricas migraciones de los afrodescendientes desde el sur hacia el norte: La Gran Migración entre 1890 y 1940 y la segunda Gran Migración entre 1940 y 1970 en los Estados Unidos, la migración desde el Caribe que se dio desde el período colonial hasta bien entrado el siglo XX y por supuesto desde África a Europa y América durante el infame comercio de esclavos.¹⁶

Uso casas y flechas para tratar temas de desplazamiento, marginalización, reubicación, las ocupaciones nocturnas (una práctica común usada por pobladores desde tiempos prehispánicos),¹⁷ la gentrificación, los asentamientos suburbanos y "el vuelo blanco."¹⁸ Adicionalmente uso esta forma para hablar de la mítica casa paternal (que de alguna manera se asemeja a la casa multigeneracional en el trabajo de Romare Bearden), además de la idea romántica de África como nuestro hogar.

D. Peces

Incorporo el pez como símbolo de la experiencia afrodiáspórica: el movimiento y cambio constante en aras de adaptarse a diferentes corrientes y adversidades. El pez aquí resalta la conexión entre las religiones cristianas y lo que se considera la migración forzada más grande en la historia de la humanidad: el comercio de esclavos.¹⁹ Uso este símbolo para reconocer la relación que los africanos y afrodescendientes tienen con el agua, el océano atlántico y el mar Caribe (Fig. 1, 3, 4 y 6).

Es precisamente el pez lo que le da nombre a este proyecto. Chere es el nombre coloquial del bocachico, un pez de agua dulce que crece en las aguas del río Atrato en el pacífico colombiano, en el departamento del Chocó. Esta es la región con más población afrodescendiente del país. Comunidades de pescadores se asentan a lo largo de la rivera y estas mismas aguas son usadas para extraer oro y platino. Como muchas otras familias, mi familia trabajó extrayendo estos metales de esa tierra. Desafortunadamente esta práctica no ha traído progreso para la comunidad pero sí un irreparable daño ambiental.

14 SHARON F. PATTON, 1998. *African-American art*. Oxford: Oxford University Press, p 29 y 30.

15 ALVIA J. WARDLAW, AND JOHN THOMAS BIGGERS. 1995. *The art of John Biggers: view from the upper room*. Houston: Museum of Fine Arts, in association with Harry N. Abrams, p 108 y 111.

16 HOWARD DODSON, AND SYLVIANE A. DIOUF. 2004. *In motion: the African-American migration experience*. Washington, D.C.: National Geographic, p 10.

17 DENNIS CARR, "The Beinecke Map: Iconography and Physical Properties," in BARBARA E. MUNDY, AND MARY E. MILLER, EDS. *Painting a Map of Sixteenth-Century Mexico City: Land, Writing, and Native Rule*. New Haven: Yale University Press, 2013, p 22.

18 WILLIAM H. FREY, 1980 "Black In-Migration, White Flight, and the Changing Economic Base of the Central City". *American Journal of Sociology*, Vol. 85, No. 6 (May, 1980), pp. 1396-1417. Publisher(s): The University of Chicago Press, p 1396.

19 KING, RUSSELL. 2010. *People on the move: an atlas of migration*. Berkeley: University of California Press, p 24.

11 ROBERT FARRIS THOMPSON, 1983. *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*. New York: Random House. p.109.

12 SAKI MAFUNDIKWA, 2004. *African alphabets: the story of writing in Afrika*. West New York, N.J.: Mark Batty, p xvii.

13 SHARON F. PATTON, 1998. *African-American art*. Oxford: Oxford University Press, p 28.



Fig.7. *Written in Black and White*, Wilson Borja, 75 x 75 cms, 75 x 75 cms y 150 x 75 cms, 2014

E. Máscaras

Las máscaras que diseño están basadas en la máscara de madera Bwa de Burkina Faso. Mi intención es con esto es traer de vuelta el arte ancestral africano a través de prácticas de arte contemporáneo. Además de esto el impacto que las máscaras africanas tuvieron en artistas modernos como Picasso siempre me ha interesado. Las máscaras/rostros blancos sobre figuras negras (Fig. 6 y 8) son una referencia directa al libro *Piel Negra Máscaras Blancas* de Franz Fanon, donde discute el termino "doble conciencia" acuñado por W. E. B. DuBois, del cual explica la necesidad de los afrodescendientes de verse a sí mismos a través de los ojos de otros.²⁰ Hablando de arte contemporáneo Korena Mercer se refiere a esto diciendo que: "la imagen de la máscara es recurrente desde el Harlem Renaissance pasando por Romare Bearden hasta Basquiat, como un tema constante y distintivo de la imaginación afrodiaspórica."²¹ La blancura de las máscaras además se refiere a una creencia del Kongo, entre otras sociedades africanas, que dice que los muertos o sus espíritus vuelven con la cara blanca.²²

3. Un amplio espectro de color entre el blanco y negro

La dicotomía blanco-negro siempre me ha intrigado. Para mí la idea de usar el color para describir y reducir las complejidades de la etnia siempre me sonó muy vaga pero al mismo tiempo cargada de un peso histórico muy grande. El hecho es que esa línea de color que trazó el sistema colonial ha dividido el mundo en pedacitos, para ser explotados fácilmente. Elijo los colores basándome en una serie de extremadamente tensas conexiones entre el blanco y el negro a lo largo de la historia del Atlántico, como señala Lhamon:

Lo negro y lo blanco desarrollaron una relación interactiva en la cual luchan durante su ensamblaje y muestra. Esta historia cultural determina que no vemos el uno completamente sin la presencia del otro.²³

Esta polarización empezó siendo grabada en forma escrita en el único libro que marcó el comienzo de los tiempos modernos en el mundo occidental y que cuenta la historia del Salvador blanco: La Biblia. Al respecto Pastoreau afirma que "para la teología cristiana temprana, el blanco y el negro formaban pares opuestos que usualmente

Fig.8. *Intersecciones*. Wilson Borja, dimensiones variables, 2014



24 MICHEL PASTOUREAU, 2009. *Black: the history of a color*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, p 39.

25 EDWARDS, BRENT HAYES. 2003. *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black internationalism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, p 26.

26 HUSTWIT, GARY, SHELBY SIEGEL, AND LUKE GEISSBUHLER. 2007. *Helvetica*. [London]: Swiss Dots Ltd.

27 MICHEL PASTOUREAU, 2009. *Black: the history of a color*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, p 119.

representaban la expresión de color del bien y el mal. Tal oposición se basaba en el Génesis (luz y oscuridad), pero también en sensibilidades relacionadas con la naturaleza (día y noche por ejemplo).²⁴ Dos mil años después, el color negro sigue teniendo connotaciones negativas. En otro de los libros sagrados, el Diccionario Universal de Comercio, en 1723, los franceses definieron a los negros africanos como una raza de esclavos (Fig. 7). Esta definición circuló por más de doscientos años.²⁵ Es precisamente ligado a este hecho que trabajo con caracteres tipográficos en esta pieza (Fig. 3). Tres tipografías diferentes para presentar la ratificación de lo negro como inferior/servil a lo largo de la historia de occidente: tres letras que describen el Atlántico negro (África, el océano Atlántico y América). La primera fuente fue la que usó Gutenberg en el primer libro impreso. La segunda, del alfabeto romano grabada en la columna de Trajano como la base de todos los idiomas hablados en las Américas: inglés, francés, portugués y español. Por último la

20 FRANZ FANON, *Black skin, White Masks*, 1967. p 1.

21 ELAM, HARRY JUSTIN, AND KENNEL A. JACKSON. 2005. *Black cultural traffic: crossroads in global performance and popular culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p 156

22 ROBERT FARRIS THOMPSON, 1974. *African art in motion; icon and act in the Collection of Katherine Coryton White*. Los Angeles: University of California Press, p 126.

23 ELAM, HARRY JUSTIN, AND KENNEL A. JACKSON. 2005. *Black cultural traffic: crossroads in global performance and popular culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p 112.

Helvética, una fuente creada a mediados del siglo XX en Europa.²⁶ Para resaltar esta dicotomía en forma escrita Pastoreau agrega que:

“Los historiadores no dejan de enfatizar la importancia que el evento de la difusión de las imágenes grabadas e impresas representa en la historia de occidente. Respecto al color marca un punto de inflexión importante. Entre el siglo XVI y el siglo XVII, la mayoría de las imágenes que circulaban, en los libros y fuera de ellos, eran blanco y negro. Todas las imágenes medievales o al menos casi todas, eran policromáticas.”²⁷

Para continuar trazando la historia de esta dicotomía, fue precisamente basándose en una discrepancia de color que la iglesia encontró la excusa para la esclavitud. Daniel dice acerca de esto que:

“Lo negro se percibe como bajo, bestial, perverso e irredimible. En la biblia, la marca de Caín por haber asesinado a Abel y la condena de Ham a ser el sirviente de sirvientes ha sido usada para explicar el origen de lo negro. Conectar lo negro con lo degenerado en la biblia fue llevado a textos científicos y usado como justificación en la reconstrucción romántica del mundo, en el expansionismo colonialista y en la posterior apropiación del planeta.”²⁸

Como sinónimo de la civilización, el blanco fue el color impuesto a otras culturas. Las marcas blancas son efectivamente una de las últimas capas que aplico en estas composiciones. Estas marcas aparecen para blanquear todo lo que estuvo previamente, sin embargo las marcas negras fluyen a través de estas, resistiéndose a desaparecer. Lo blanco es al mismo tiempo, cómo se borran y cómo se miden las otras culturas, el blanco es la influencia que reduce la diversidad a su más oscuro opuesto, así como lo dice Norle Looko cuando se refiere a la experiencia de la diáspora africana como una experiencia de sobreimposición.²⁹ Mientras trabajaba sobre estas piezas seguía pensando en la sobre explotación del productor negro y el feroz consumidor blanco, la indudable relación causa-efecto entre el colonialismo y el capitalismo: cómo el capitalismo ha engullido tanto del trabajo negro pero se niega a reconocer su dependencia.

En lugar de mezclar los colores previamente, mi exploración de color consiste en yuxtaponerlos en medio de manchas de blanco y negro. El proceso de yuxtaponer estos colores llega al punto en el que es difícil nombrarlos, algo parecido a un proceso de mestizaje. Escojo los colores para aplicar en medio del blanco y negro basados en los bienes que han sido explotados en las Américas. Ya que el oro fue la moneda más preciada durante el periodo colonial Pastoreau define el indigo como el oro azul,³⁰ lo mismo va para todos los productos extraídos por negros en este continente: algodón (oro blanco), azúcar (oro café) y el banana (oro verde), y precisamente en el caso de mi familia paterna, platino y oro. Además del negro otros colores asociados con la diáspora Africana son el rojo, el verde y el amarillo, los colores panafricanos, presentes en la bandera rastafariana por consiguiente la bandera de Etiopía.

Dotar con un significado histórico al color para mostrar ideas de nacionalismo es otro de los aspectos que impulsaron esta exploración. La franja de

color rojo de la bandera colombiana representa la sangre derramada por los héroes de la independencia. En mi proyecto el rojo representa, la sangre en las manos del colonizador, representa toda la sangre de todos los humanos arrojados por la borda durante siglos del comercio de esclavos (Fig. 3). También representa todos los seres humanos sacrificados en nombre de dios. El rojo está cargado de las consecuencias del colonialismo.

Sin embargo no todo el rojo es tragedia. Como Thompson lo hace, yo también asocio el rojo con África: el rojo laterita, el color fundacional. Es precisamente en esta pieza (Fig. 6), que el rojo es esa conexión ancestral entre los textiles mende y las colchas de retazos afroamericanas. Leon escribe acerca de esto: dentro de la creencia afroamericana se piensa que una colcha de retazos no se considera terminada si no contiene al menos un retazo de color rojo. Cuando se les pregunta sin ellos conocen de esta superstición, mis informantes dirían muy a menudo algo como que “No, nunca he oído nada de eso pero yo siempre pongo algo de rojo en mis tejidos.”³¹

Conclusiones

Una de las principales preocupaciones como ilustrador, entendiendo ilustrador como esa persona que comunica a través de imágenes, es ver como durante siglos la historia se ha contado y se sigue contando a partir de las imágenes del colonizador. Las creencias, la percepción del mundo, el ideal de belleza, la relación con la tierra y con los ancestros, que estaba claramente ilustrada en los mapas-genealogías nativas prehispánicas y africanas fue reemplazada por una retícula que demostraba un solo propósito, el interés de acumular a toda costa un capital, de extraer sin devolver a la tierra, de explotar sin importar un mañana, de destruir sin importar a quién. Precisamente algunos ambientalistas atribuyen la actual crisis ambiental a la percepción de la tierra que fue instaurada durante la colonia.

Como hacedor de imágenes encuentro complejo ver como irónicamente el poder de comunicación de las primeras ilustraciones-mapas-genealogías nativas prehispánicas que sirvió de puente entre los colonizadores y las civilizaciones indígenas a finales del siglo XV, funcionó también como entrada para que las coronas europeas explotaran a sus anchas estos territorios.

Paralelo a esto pude observar durante esta investigación que tanto del conocimiento nativo americano y africano está presente en las actuales convenciones geográficas. Aunque su cultura fue desplazada estos artistas tuvieron la oportunidad de introducir diversos aspectos de su vasto conocimiento e imaginaria en los mapas que elaboraron bajo el mando de las coronas europeas. El mismo fenómeno que puede observarse en los primeros mapas-palimpsestos elaborados en este lado del mundo durante la colonia puede experimentarse en la ciudad latina, donde se encuentran yuxtapuestos lo colonial, lo rural, lo moderno, lo afro y lo indígena en una esquina cualquiera. Donde claramente los dos últimos no gozan de un reconocimiento claro por sus aportes. Es precisamente en una

28 LESLEY NAA NORLE LOKKO, 2000. *White papers, black marks: architecture, race, culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p 204.

29 LESLEY NAA NORLE LOKKO, 2000. *White papers, black marks: architecture, race, culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p 178.

30 MICHEL PASTOREAU, 2001. *Blue: the history of a color*. Princeton, NJ: Princeton University Press, p 127.

31 ELI LEON, 2006. *Accidentally on purpose: the aesthetic management of irregularities in African textiles and African-American quilts*. Davenport, Iowa: Figge Art Museum, p 35.

ciudad como Bogotá que pueden verse miles de desplazados por la violencia que son tratados como intrusos, que en su mayoría provienen de grupos indígenas y afrodescendientes.

A través de las imágenes que revisé y el deambular diferentes ciudades pude ver como la cruz se vuelve tridimensional, traspasa el papel o la tela para convertirse en una mole central que congrega a millones de personas y que la manera en que vivimos y recorremos la ciudad está directamente relacionada con ese trazado que siglos atrás se dispuso como un gran juego de mesa en el que los jugadores principales tomaban parte de la realeza europea. La relación que los habitantes de las ciudades latinoamericanas tenemos con el espacio está trazada sobre preceptos foráneos, preceptos que estaban fundados en la idea de la negación, de la arrogante idea de erradicar culturas enteras basada en una falsa supremacía ideológica y religiosa.

Esta tradición se diseminó con ayuda de la imagen religiosa, a través de la palabra escrita y que a capa, espada y cañón se convirtió en la historia, en el idioma oficial de estos territorios del sur. Una historia que no concibe la diversidad y exalta la obediencia. Las otras tradiciones, las de los pueblos nativos, indígenas y afrodescendientes, las menospreciadas, las desplazadas por la violencia colonial se transmitieron a través de la tradición oral y precisamente por no estar grabadas en un papel, pierden con cada década que pasa una parte importante de sí.

Así entonces como lo puedo ver en la tradición europea cristiana, el cuadrado junto con la cruz se instauraron como símbolos de rectitud, de vivir bajo los preceptos de una religión comandada por representantes autoproclamados en la tierra. Durante siglos la cruz y el cuadrado han ido de la mano sirviendo como justificación para explotar las tierras del "Nuevo continente" y una buena parte del resto del planeta.

A diferencia de la restrictiva percepción del cuadrado en los ideales europeos, las culturas africanas que adaptaron tradiciones textiles en Estados Unidos, usaron el cuadrado como un símbolo de resistencia, una cuadrícula que se puede doblar y adaptar a situaciones adversas, además de ser la base de un lenguaje visual afrodescendiente. El cuadrado fue el patrón sobre el cual se tejieron de colchas de retazos y fue la base para crear un sistema de símbolos que sirvió de guía para alcanzar la libertad antes y durante la Guerra Civil en los Estados Unidos. En el arte afrodescendiente, el cuadrado representa la improvisación sobre la repetición de un patrón, la manera de aceptar el accidente y usarlo a favor, la conexión con un pasado complejo.

Después de analizar el trabajo de Romare Bearden y Faith Ringgold llegué a la conclusión de que el enfoque y técnica de ambos estaba directamente relacionada con el tema que trataban, el contexto histórico y su vida personal, algo que me interesaba mucho incorporar a mi práctica como ilustrador. La técnica que usan responde directamente a esos intereses en establecer una conexión con su legado como artistas afrodescendientes en el siglo XX. A través del collage ambos

Wilson Borja Marroquín

Ilustrador, diseñador gráfico y animador colombiano con un Master of Fine Arts in Studio de la Universidad de Arkansas. Actualmente es docente en la especialización en animación de la Universidad Nacional de Colombia.

Después de graduarse como diseñador gráfico en 2003, ha trabajado creando imágenes para libros y revistas por más de 10 años. En el campo de la animación, ha colaborado desarrollando conceptos y diseñando personajes para proyectos en cine y televisión. Recientemente obtuvo un Master of Fine Arts in Studio en la Universidad de Arkansas, después de haber sido merecedor de una beca Fulbright en 2011. www.wilsonborja.com

Bibliografía

DODSON, HOWARD, AND SYLVIA-NE A. DIOUF. 2004. *In motion: the African-American migration experience*. Washington, D.C.: National Geographic.

ELAM, HARRY JUSTIN, AND KENNELL A. JACKSON. 2005. *Black cultural traffic: crossroads in global performance and popular culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

FANON, FRANZ. 1970. *Black skin, white masks*. Transl. by Charles Lam Markmann.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1989. *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.

GILROY, PAUL. 1993. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

KING, RUSSELL. 2010. *People on the move: an atlas of migration*. Berkeley: University of California Press.

LEIBSOHN DANA. "Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain." In *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, edited by Claire Farago, New Haven: Yale University Press, 1995.

artistas hacen homenaje a sus ancestros y hacen visible la lucha de una comunidad segregada. Mi exploración actual comparte símbolos con su trabajo. En el caso de Bearden, su trabajo no solo habla de historia, muchas de sus pinturas-collage son intentos por reunir las piezas de una memoria destrozada y fragmentada.

Para finalizar, creo que las actuales punzantes relaciones entre el norte y el sur del planeta fueron establecidas por las coronas europeas durante el periodo de la conquista y la colonia. Desde el estudio de las primeras imágenes que grabaron este conflicto me interesaba ver como no existe una migración voluntaria. Este fenómeno global que es más complejo de lo que puede verse a simple vista tiene sus orígenes en ese deseo de alcanzar un ideal que se impuso en el hemisferio sur desde el siglo XVI. No es para nada gratuito que exista una migración masiva desde África y Latinoamérica hacia Europa y Estados Unidos. Desafortunadamente los países del sur aún sufren (y esto puede visualizarse no solo a través de las ilustraciones) de ese complejo de inferioridad, tratando de alcanzar ese ideal eurocéntrico que les fue enseñado a sangre y fuego durante cuatro siglos. Como ilustrador me parece imperativo dar un paso atrás, analizando las imágenes que contaron la historia desde el lado del colonizado y no del colonizador, en últimas, me parece urgente visualizar una nueva memoria.

LEON, ELI. 2006. *Accidentally on purpose: the aesthetic management of irregularities in African textiles and African-American quilts*. Davenport, Iowa: Fig.ge Art Museum.

MAFUNDIKWA, SAKI. 2004. *African alphabets: the story of writing in Afrika*. West New York, N.J.: Mark Batty.

MEMMI, ALBERT. 1965. *The colonizer and the colonized*. New York: Orion Press.

MUNDY, BARBARA E., *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

NEDERVEEN PIETERSE, JAN. 1992. *White on black: images of Africa and Blacks in Western popular culture*. New Haven: Yale University Press.

PASTOUREAU, MICHEL. 2009. *Black: the history of a color*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

RINGGOLD, FAITH. 1995. *We flew over the bridge: the memoirs of Faith Ringgold*. Boston: Little, Brown.

THOMPSON, ROBERT FARRIS. 1983. *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*. New York: Random House.

TOBIN, JACQUELINE, AND RAYMOND G. DOBARD. 1999. *Hidden in plain view: the secret story of quilts and the*

underground railroad. New York, N.Y.: Doubleday.

Artículos

KVASNY, LYNETTE, AND HALES, KAYLA. 2008. "The African Diaspora, Black Identity and The Evolving Discourse of the Digital Divide." The Pennsylvania State University College of Information Sciences and Technology. University Park, PA 16802

GORDON, EDMUND T. AND MARK ANDERSON. "The African Diaspora: Toward an Ethnography of Diasporic Identification." *Journal of American Folklore* 112, no. 445 (Summer 1999). Películas y documentales

BROWNE, KATRINA, ALLA KOVGAN, AND THOMAS NORMAN DEWOLF. 2008. "Traces of the trade a story from the deep North." [San Francisco, Calif.]: California Newsreel.

GATES, HENRY LOUIS, RICARDO POLLACK, DIENE PETTERLE, ILANA TRACHTMAN, GRAHAM SMITH, JOE CAREY, NICK FOLLOWS, LISA M. JONES, AND MIGUEL D'OLIVEIRA. 2011. "Black in Latin America." [United States]: PBS Distribution.