

MÁSTER ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA

DEPARTAMENTOS DE ESCULTURA Y PINTURA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Ártico360 , "Un Viaje por el Deshielo"

Y

www.TradicionOral.com



Presentado por:

Javier Felipe González Echeverri

Dirigido por:

Rubén Tortosa Cuesta

Valencia, Julio de 2009

Dedicado a Marcellus “Bear Heart” Williams, Muskogee-Creek
(1918-2008)



Foto cortesía de Michael Andrews, Taos, New México.

INDICE DE CONTENIDOS:

INTRODUCCIÓN:	6
OBJETIVOS:	10
DESARROLLO:	12
1. Simbolismo de lo salvaje	12
2. Chamanismo en la mente occidental, un acercamiento	21
3. Diversidad de la noción de “chamán”	27
4. El Viaje Chamánico.....	30
5. Metáfora del chamán	34
ANÁLISIS Y EJEMPLOS DE LA EXPERIENCIA TRANSCULTURAL EN EL MARCO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS:	36
Artistas-viajeros y fabulación del Otro.....	36
El ansia de lo primitivo en el despunte de la vanguardia	44
SELECCIÓN Y ANALISIS DE ARTISTAS Y PROPUESTAS TRANSCULTURALES:	54
Antonin Artaud y los Tarahumaras	54
Joseph Beuys y los Tártaros de Crimea.....	63
Juan Downey y los Yanomami	74
Roy Ascott y los Kuikuru del río Xingu.....	80
Proyecto # 1.	86
ÁRTICO 360, “Un Viaje por el Deshielo”	86
DESARROLLO CONCEPTUAL:	86
OBJETIVOS:	86
PRESENTACIÓN: RESUMEN DEL PROYECTO	87
METÁFORAS Y ELEMENTOS CONCEPTUALES:	88
Ártico:	88
Deshielo:	89
Círculo:	89
Viaje/ nomadismo:.....	90
Chamán/ chamanes:.....	92
Transculturalidad:	93
Web:	94
Tecnología / documental:	95
METODOLOGÍA:	97
EQUIPO DE TRABAJO:	98
1. Equipo de Producción:	98
2. Equipo de post-producción:	98

LA PÁGINA Web:	98
FINANCIACIÓN:	99
RECURSOS TÉCNICOS:	100
VISUALIZACIONES:	101
<i>Proyecto # 2.</i>	<i>102</i>
<i>www.TradicionOral.com</i>	<i>102</i>
DESARROLLO CONCEPTUAL:	102
OBJETIVOS	102
PRESENTACIÓN: RESUMEN DEL PROYECTO	103
METÁFORAS Y ELEMENTOS CONCEPTUALES:	105
La Voz:	105
METODOLOGÍA:	106
EQUIPO DE TRABAJO:	106
1. Equipo de producción:	107
2. Equipo de post-producción	107
LA PÁGINA Web:	107
FINANCIACIÓN:	108
RECURSOS TÉCNICOS:	108
VISUALIZACIÓN:	110
CONCLUSIÓN:	111
¿Por qué el chamanismo?	111
BIBLIOGRAFÍA:	121
ANEXOS:	127
Título de los Proyectos:	127
Destinatario:	127
Datos Personales:	127
Datos Curriculares:	127

No sé muy bien cómo es posible pero así es, soy un indio. No lo sabía antes de haber encontrado a los Indios en México y en Panamá. Ahora lo sé.

Jean-Marie Gustave le Clézio, Häi, 1971



Indígenas reflejados en el documental etnográfico.
James C. Faris. *Navajo and Photography*, Albuquerque
University of Nuevo México Press. 1996

INTRODUCCIÓN:

A la precariedad de la existencia de la tribu —sequías, enfermedades, influjos malignos— el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad [...] Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa.¹

Italo Calvino

El planteamiento de este trabajo es interdisciplinar, retomando herramientas y metodologías del arte y la etnología, cuyo punto de encuentro sería el **documental etnográfico audiovisual**, como herramienta de conocimiento. Dentro de las líneas de investigación del Máster de Artes Visuales y Multimedia se adscribe a: Lenguajes Audiovisuales, Creación Artística y Cultura Social, presentándose dentro de la tipología de proyecto aplicado. En este contexto, el trabajo hace visible la mediatización tecnológica propia de nuestra época, para crear vínculos transculturales con el Otro, y como, a su vez, se resalta la “inoculación”, transformación y asimilación de la cultura del “otro” en una sociedad contemporánea estructurada en el consumo de información.

Obviamente, éste no es un proyecto etnológico sino artístico, pero que utiliza la herramienta documental de la etnología como instrumento, como *medio*, evidenciando que el acercamiento a la Otredad de las culturas se realiza de una manera no neutral y altamente mediado por la tecnología. Aquí, y bajo esta premisa, el chamanismo es una metáfora que, como

¹ Italo Calvino, *Seis Propuestas Para el Próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1994, p. 39.

artista plástico, acojo para la construcción del sentido de la obra. Cabe anotar aquí, que los procesos de los artistas difieren en mucho de los de la antropología y la etnología, sin embargo, también se encontrará una especie de asociación similar, una simbiosis si se quiere, entre el arte basado en la experiencia transcultural y la antropología, a la dada en el campo del psicoanálisis y la obra de los surrealistas, en el sentido de que las teorías y las prácticas de uno y otro campo se entrecruzan.

Veremos de manera resumida algunos referentes en el hacer artístico occidental que prefiguran un interés doble: de rechazo a lo “racional” (encarnado en la representación de un Occidente racional, ordenado, imperial); y el de encontrar, a veces dirigida y sistemáticamente, anclajes de lo estético en otras culturas, especialmente en lo indígena y específicamente en el acto ritual chamánico y en el chamán como personificación de un deseo latente hecho símbolo.

Al referirnos al chamanismo como técnica de “vuelo espiritual”, los aspectos del viaje documental adquieren otra calidad metafórica, que se suma al viaje físico, al viaje transcultural al estilo de un Gauguin, y al viaje por el ciberespacio que realiza el observador-actor de la obra. La metáfora del chamán, decíamos, implica un viaje de carácter espiritual, que es una característica que la antropología concede como “universal” al chamanismo: la realización de viajes a “otros mundos” y que ha sido tipificada y estudiada bajo el rótulo de “vuelo chamánico”.

Todo viaje implica un “afuera”, un salir de nuestro centro, de nuestra casa, dejar los confines de seguridad que nos da lo habitual, para adentrarnos en otro territorio, entrar en contacto con lo ajeno, con la “Otridad” en su sentido más amplio. Aquí la voz de Roy Ascott se hace sentir al relacionar la navegación por el ciberespacio, con aquella emprendida desde hace milenios por los chamanes indígenas y sus técnicas “visionarias”.

Resumiendo, en esta investigación veremos una reiteración de la metáfora del “viaje” en cuatro facetas clave:

1. El chamanismo como técnica de “vuelo espiritual”.
2. El recorrido “histórico-arqueológico” que las técnicas de viaje chamánico hacen desde Siberia hasta América (pasando por el Estrecho de Bering), tipificado teóricamente desde la antropología académica .
3. El viaje del artista viajero o documentalista, que reconoce estas técnicas arcaicas de vuelo espiritual y las documenta, re-significándolas a través de la tecnología audio-visual y la Red, en donde otras sociedad(es) se las apropia(n) y resignifican.
4. El viaje por el ciberespacio que realiza el observador-autor de la obra, cerrando el círculo de navegaciones: el vuelo espiritual, el viaje histórico-geográfico y el viaje ciberespacial.

Este proyecto también implica una revisión de los conceptos románticos cimentados en la cultura y el arte occidentales, donde se expresa una necesidad del artista de adentrarse en “lo desconocido”: la naturaleza, la psiquis, lo exótico, lo salvaje, lo primitivo, etc. Todo lo anterior podría englobarse dentro la metáfora del chamán, quien no solamente está dotado de capacidades de comunicación especiales con la naturaleza, sino también, es una figura nuclear que articula lo desconocido de la “magia” con “lo salvaje”, convirtiéndose así en un icono en el límite del “misterio humano” o más aún, de “la creatividad humana”. Todos estos son conceptos con una historia muy definida en Occidente, donde el chamán aparece como un individuo en quien se concentran y cobran forma exterior muchas de las preocupaciones y deseos más urgentes de la sociedad contemporánea y también, los más dispares. Veremos como

“el chamán” encarna como símbolo: al ecologista, al poeta, al transformador, y a todas las personas que al margen de los poderes institucionales buscan su propio poder. Es en este sentido y como lo subrayaría Beuys, que el chamán se construye como un eje central en la imagen del hombre creativo.

La apropiación de artefactos culturales externos y fuera de sus contextos originales es una tradición occidental que podría objetarse, pero se verá en el caso de muchos artistas como Artaud, Beuys, Downey y Ascott, que dicha apropiación se traslada más al campo de una inmersión social transcultural y una transformación del concepto “arte”, no desde lo formal sino desde conceptos como “transformación, energía, fuerzas y poder”, enraizados, como se sabe, en prácticas de espiritualidades arcaicas de otros continentes.

En este último sentido, no solo hablaremos de un collage cultural, sino de un ready-made, en donde la cultura del Otro es aquello “encontrado” y revalorado al ser contextualizado en otro espacio: el espacio de la cultura contemporánea, en la cual se inocularán los documentales realizados a modo de experimento antropológico.

Todo lo anterior es un resumen, con miras a servir de un referente histórico, que posiciona lo que me propongo proyectar en el marco de esta tesis de Master en Artes Visuales.

OBJETIVOS:

1. Realizar un proyecto teórico que delimite una serie de ideas como etapa previa y plataforma para una futura tesis doctoral.
2. Investigar el desarrollo del concepto de “chamanismo” en la mentalidad y el discurso académico occidental y las prácticas artísticas contemporáneas.
3. Analizar, clasificar y reseñar la obra de artistas cuyo plano referencial ha sido la convivencia y experiencia de primera mano con grupos indígenas y que se han apropiado del pensamiento chamánico de estas tribus para transformar y expandir el concepto “arte”.
4. Esbozar y maquetar *conceptualmente* dos proyectos de documentales etnográficos en audio y video que serán realizados a mediano plazo y colgados en la Web para ser descargados por comunidades virtuales de internautas. Crear un archivo de audio y vídeo que, a su vez, podrán ser traducidos a otros medios como la animación, el vídeo-arte, la instalación, la pintura, la música, la poesía, etc. El archivo de audio visuales será hecho bajo licencia “Creative Commons”² lo que permitirá que dichos audio visuales circulen libremente y sean transformados por otros artistas, cuyos resultados se insertarán nuevamente dentro de la pagina Web, o incluso, dado el caso, fuera de esta. Todo ello como parte esencial de la propuesta transcultural, documental y artística, en la que sea

² “Existen una serie de licencias Creative Commons, cada una con diferentes configuraciones o principios, como el derecho del autor original a dar libertad para citar su obra, reproducirla, crear obras derivadas, ofrecerla públicamente y con diferentes restricciones como no permitir el uso comercial o respetar la autoría original”. Wikipedia, la enciclopedia Libre.

http://es.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons

(Junio 21, 2009)

patente la **comunicación activa** entre signos culturales arcaicos y contemporáneos, y las comunidades (reales y virtuales) que les dan vida.

5. Aplicar lo anterior en la generación de una memoria de conceptos, procesos y desarrollos, que converjan en una propuesta de arte transcultural, en donde el cruce de la etnología y el arte se haga patente.

DESARROLLO:

1. Simbolismo de lo salvaje

Sólo para el hombre blanco la naturaleza era “salvaje” y sólo para él, la tierra estaba “infestada” con animales “salvajes” y gente “salvaje.

*Luther Standing Bear (1868–1939),
Jefe de los Oglala Sioux*

Coyote simbolizaba lo salvaje y lo indomado, una inaceptable amenaza al matrimonio, domesticidad, ley y orden. En la simbología cristiana, era una figura satánica, el enemigo del cordero y el pastor. Como el Indígena Americano, era el Otro en su neblina e hicimos todo lo posible por eliminarlos a ambos³

³ “He [Coyote] symbolized the wild and untamed, an unacceptable threat to husbandry, domesticity, and law & order. In Christian symbology, he was a satanic figure, the enemy of the Lamb and the Shepherd. Like the American Indian, he was the Other in our midst, and we did everything we could to eliminate them both”.

David Levi-Strauss, *Between Dog & Wolf, Essays on Art and Politics*, Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999 . A propósito de la obra chamánica de Beuys: American Beuys http://www.bockleygallery.com/css/american_beuys.html (Junio 12, 2009).

(Traducción propia)



Un hombre salvaje camina a cuatro patas con un bebé en la boca.

Fragmento del Grabado en madera. de Lucas Cranach el Viejo, Alemania, (1510-1515)

El hombre salvaje es la representación occidental de un ser en el límite de la cultura, ni animal ni hombre, si no en el limbo entre estas categorías: está imbuido de una energía desenfrenada, puramente instintiva, incontrolable; no es un loco, ni un delirante, pero está “más allá” de los límites de la razón, y vive sin otros principios que los de la animalidad: saciar sus deseos más primarios. Es una imagen, claro está, un símbolo si se quiere, de un animal-hombre en la que se representa una antítesis del orden.

Esta representación es una de las más antiguas cartografías de las fronteras de lo humano, que delimitan y ejemplifican *las diferencias* entre el animal, el hombre y el dios: “Afirmaba Aristóteles que el ciudadano que no habita dentro de los límites humanos «o es una bestia bruta o es un dios»[...]”⁴

Este símbolo del caos busca conjurar un peligro latente: es una anti-imagen, un reflejo invertido y *pervertido* de la razón, una advertencia sobre las consecuencias de fugarse de una racionalidad y unas normativas sociales que nos controlen.

“La parte bestial y salvaje, llena a rebosar de comida y vino, juguetea y, renunciando al sueño, se dedica a satisfacer sus propios instintos. Sabes bien que no hay nada que no se atreva a acometer, liberándose de todo sentimiento de vergüenza o mesura [...]”⁵

Platón, La Republica

La antigüedad de esta preocupación por las fronteras de lo humano, está en la base de lo que conocemos como “civilización occidental” y algunos autores ven en ella, uno de los hilos fundacionales de la cartografía entre salvajismo y cultura, imagen que afloraría siglos más tarde en los albores de la etnología: “[...] El mito del hombre sylvestris desborda con creces los límites del medioevo; si examinamos con cuidado el tema,

⁴ David Cifuentes. *La Epopeya de Gilgamesh y la Definición de los Límites Humanos*. Barcelona, junio de 2000.

<http://www.lacavernadeplaton.com/histofilobis/gilgamesh.htm>

(Mayo 26, 2009)

⁵ Platón, *La Republica*. 573.ac. Citado por Roger Bartra, *El Salvaje en el Espejo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural, Ediciones Era, México, 1992. Página 32.

http://books.google.es/books?id=6UyKG8uJT4C&dq=Roger+Bartra,+El+Salvaj+en+el+Espejo&printsec=frontcover&source=bl&ots=opk2qbBeJJ&sig=WQDNgo6ahu5Ub79c4SQi9BL0z1E&hl=es&ei=RDU2SsKcHtzKjAe8wqmFCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1

(Junio 15, 2009)

descubrimos un hilo mítico que atraviesa milenios y que se entreteje con los grandes problemas de la cultura occidental. Lo verdaderamente fascinante del mito del hombre salvaje es que se extiende durante un largísimo periodo de la historia, desde su antiquísima encarnación en el Enkidu babilónico hasta nuestros días.”⁶

La representación del salvaje está inexorablemente conectada al mapeo del mundo y sus límites, que lleva aparejada, intrínsecamente, una cartografía moral que establece las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, lo permitido y lo prohibido. De este modo se nos presenta como una de las más viejas representaciones del Otro, si no es de por sí, la imagen de fondo de toda representación de la Otredad. Esta Otredad, representada como salvaje y que pretende conjurar la pérdida de lo “propio”, la cultura propia, está en el entramado de muchas producciones culturales. En la Odisea de Ulises por ejemplo, el viajero mítico dibuja las fronteras de lo conocido: tanto geográfica como moralmente, contrastado a una otredad ajena al gobierno de los dioses : “Quedaos aquí, mis fieles amigos, y yo con mi nave y mis compañeros iré allá y procuraré averiguar qué hombre son aquéllos: si son violentos, salvajes e injustos, u hospitalarios y respetuosos de los dioses” ⁷

Citaré también a Calibán (fonéticamente cercano a caníbal) en la obra “La Tempestad” de Shakespeare, como un ejemplo que representa al aborigen fabulado por la colonización y sus dos caras complementarias: brutal y mágica. Calibán simboliza a la vez lo instintivo y lo violento que debe ser sometido y esclavizado a fuerza de golpes y latigazos:

⁶ Roger Bartra, *Op.cit.*, p.8.

⁷ Homero, *La Odisea*, 9:172-176, Citado por Roger Bartra, *Op. cit.*, p. 29.

PRÓSPERO

¡Esclavo archiembustero, que respondes
al látigo y no a la bondad! Siendo tal basura,
te traté humanamente, y te alojé
en mi celda hasta que pretendiste
forzar la honra de mi hija.

CALIBÁN

¡Ja, ja! ¡Ojalá hubiera podido!
Tú me lo impediste. Si no, habría poblado
de Calibanes esta isla.

MIRANDA

¡Odioso esclavo,
en quien no deja marca la bondad
y cabe todo lo malo! Me dabas lástima,
me esforcé en enseñarte a hablar y cada hora
te enseñaba algo nuevo. Salvaje, cuando tú
no sabías lo que pensabas y balbucías
como un bruto, yo te daba las palabras
para expresar las ideas. Pero, a pesar
de que aprendiste, tu vil sangre repugnaba
a un alma noble. Por eso te encerraron
mercidamente en esta roca,
mereciendo mucho más que una prisión.

CALIBÁN

Me enseñaste a hablar, y mi provecho
es que sé maldecir. ¡La peste roja te lleve
por enseñarme tu lengua!⁸

⁸ William Shakespeare, *La Tempestad*, p. 12.
http://www.scribd.com/doc/6232958/William-Shakespeare-La-Tempestad#document_metadata (Marzo 26, 2009, 11:57 a.m)



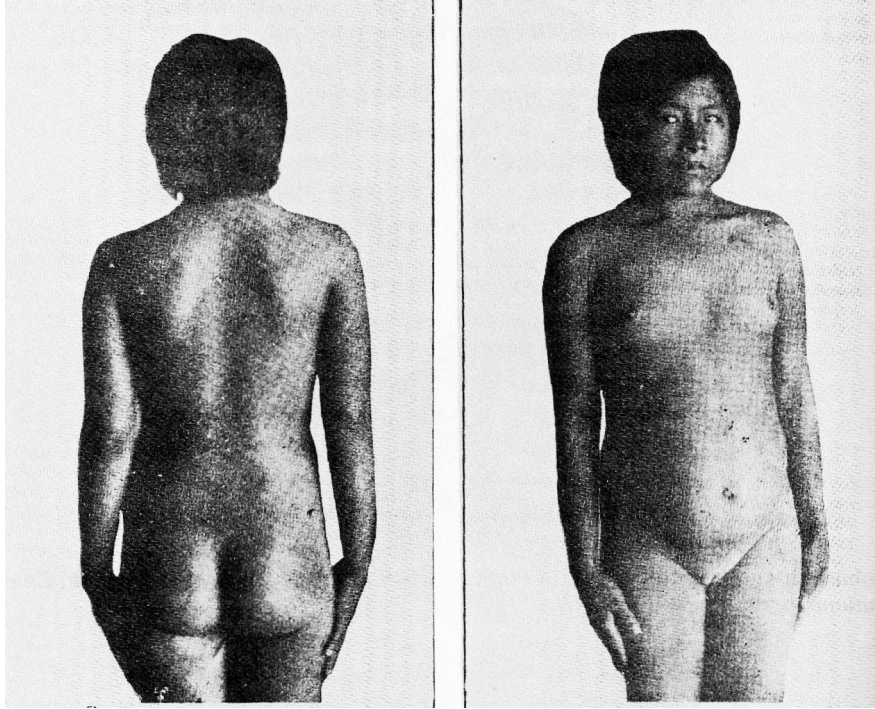
Ron Mueck, Wild Man, 2005, mixed media, 285 x 162 x 108 cm.

En síntesis, estamos hablando de una representación cultural, la proyección de una anti-imagen o anti-reflejo de todo aquello que debe conjurarse con la “civilización” y que, sin embargo, es la sombra de lo civilizado, le acompaña a todas partes y se proyecta en todo lo que le es externo, es decir, en “lo Otro”: el animal, el salvaje, el paisaje: “Antes de ser descubierto el salvaje tuvo que ser inventado”.⁹

“Lo Otro” es pues aquí , en el juego de las dicotomías, todo aquello que es desconocido y que solo puede ser expuesto en la representación de lo salvaje a través de fábulas y cuentos de fantasmas. Porque el hombre

⁹ G. Cocchiara, *Il mito del boun salvaggio*. p. 7 Citada por Roger Bartra, *Op.Cit.*, p.16.

salvaje es eso: un fantasma que algunos dicen haber visto morando en los bosques, vestido con sus andrajos, sucio, con las barbas y el pelo sin cortar y al cual se le confieren poderes desconocidos, mágicos, demoníacos.



Canibalismo fotográfico (De Eugenio Robuchon, *En el putumayo y sus afluentes*, 1907).

Más que ser real, el hombre salvaje se “hace” real, como el miedo a lo salvaje y sus poderes mágicos es real y se hace real. Prueba de ello fue la misma institución colonial que, en tierras inhóspitas, dominó con mano de hierro para mantener el orden, o para llevar orden a donde solo reinaba lo bestial. Ningún exceso será suficiente para domesticar a estas naturalezas desbordadas: tortura física o mental, encaminar a esos hombres-animales a una red de producción, trabajo esclavo...el fin, “la civilización”, justificaría los medios.

En América serían muchos los ejemplos de exorcismo a lo salvaje que en su delirio proyectaban los misionarios sobre las culturas nativas. A través de rituales (eucaristías, bautismos, pinturas al óleo, tortura y genocidio

cuando “fue necesario”) fueron arrancadas y “exorcizadas” todas esas fuerzas simbólicas propias del “salvaje”. Fueron éstos, como dice Michael Taussig, los rituales propios de la magia del blanco, que extirpó, de manera terrorífica, la magia del indio en el territorio americano: “ [...]el capitalismo internacional convirtió los “excesos” de la tortura en rituales de producción no menos importantes que la producción de caucho en sí. La tortura y el terror no fueron simples modos de producción utilitario; fueron un modo de vida, un modo de producción, y en muchos respectos, para mucha gente, no pocos quienes fueran los propios Indios, su principal producto y consumo.”¹⁰

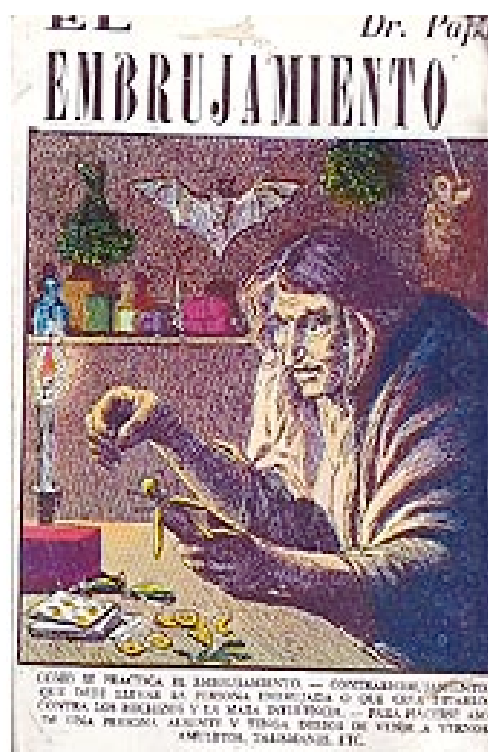
Sin embargo, lo salvaje y su magia intrínseca no será nunca neutralizado, ni a través del salvajismo propio de lo civilizado, pues lo salvaje debe existir para que persista la imagen del orden. El caníbal es la máscara oculta y fantasmal del hombre culto. No podrá neutralizarse este reflejo, pero ¿podrá ser reabsorbido?

¹⁰ [...] international capitalism converted the “excesses” of torture in to rituals of production no less important than the rubber gathering itself. Torture and terror were not simply utilitarian means of production; they were a form of life, a mode of production, and in many ways, for many people, not least of whom were the Indians themselves, its main and consuming product.” (Traducción propia) Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man, A study in Terror and Healing*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986. p.100.



Matthew Barney, "Cremaster Series", 2001-2005

2. Chamanismo en la mente occidental, un acercamiento



La magia, en su sentido literal, como un sistema de creencias y saberes, ya sean folclóricos o herméticos, nunca ha sido del todo ajena a la cultura occidental. Los ejemplos saltan a la vista en las leyendas e historias folclóricas precristianas, en los mitos de licántropos por ejemplo: seres atroces que prefiguran al caníbal fabulado por los viajeros europeos en los territorios de África y América.

Encontramos también ejemplos de una especie de complicidad entre la brujería y el judeocristianismo en Europa, en la cual, lo segundo se legitima a través de la persecución de lo primero. La inquisición no solo se preocupó por acabar con la “plaga” de la brujería y la adoración al diablo, también constituyó un imaginario y una fábula alrededor de lo que se hacía en los aquelarres y en el proceder de los brujos y brujas en dichas liturgias blasfemas. La “Santa Inquisición” con sus minuciosos manuales

de cacería de brujas, dio muy a su modo una veracidad mítica a todo aquello que bien podían tomarse como un curanderismo, herbolaria o celebraciones agrícolas rurales, de las cuales aún existen vestigios en varios lugares de Europa durante los equinoccios, es decir , en las épocas de siembra y recolección. Basten como ejemplo la fiesta del día de San Juan y los muchos carnavales regionales.



Goya, Vuelo de Brujas, 1797-98. Óleo sobre lienzo, 43.5 x 30.5 centímetros.

Madrid, Museo Nacional del Prado.

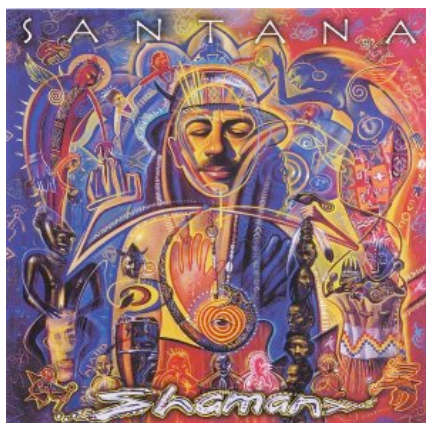
La imagen del chamán es reciente en Occidente, a pesar de que el contacto con brujos y curanderos indígenas se dio en los más tempranos tiempos de la conquista de América. Estos especialistas espirituales nativos no eran considerados chamanes en sentido estricto. Para los comentaristas del siglo XV hasta el XIX, se trataba simplemente de herejes y brujos, en gran medida iguales a los que se buscaba

erradicar en suelo europeo, pero con el agregado de su gran riqueza y diferencia étnica: eran salvajes hechiceros y ricos en oro. Era el hombre salvaje, provisto de unas herramientas diabólicas especialmente dañinas, como sus hechizos aterradores y adoración diabólica, que legitimó el uso de cañones y el virtual exterminio. Eduardo Galeano da unas cifras escalofrantes: “Los indios de América sumaban no menos de setenta millones, y quizás más, cuando los conquistadores extranjeros aparecieron en el horizonte; un siglo y medio después se habían reducido en total, a solo tres millones y medio.”¹¹.

La palabra “chamán” es de origen siberiano; la usaron por primera vez, en el siglo XVIII, exploradores contratados por los zares de Rusia, y deriva de la palabra que usaba la tribu siberiana Evenki, para designar a cierto tipo de especialista espiritual y conocedor de prácticas medicinales tradicionales. Literalmente, Sâman o Chamán, significa “el que sabe”. Desde entonces se usa para describir a cualquier practicante espiritual, con poderes para comunicarse con el mundo espiritual y que posea la capacidad auto-controlada de realizar “viajes” al mundo de los “espíritus” para obtener conocimiento: “Indistintamente como termino y noción, el chamanismo es totalmente una creación académica, y como tal es ciertamente una herramienta útil que nos sirve para describir un patrón de conducta ritual y de creencia”.¹²

¹¹ Eduardo Galeano, *Las Venas Abiertas de America Latina*, 1971.
<http://usuarios.lycos.es/politicaset/galeano.htm>
(Junio 16, 2009)

¹² “As both a term and a notion, shamanism is entirely an academic creation, and as such it is certainly a useful tool serving to describe a pattern of ritual behaviour and belief [...]”
Neil Price, *Archeology of Shamanism*. Routledge, Londres, 2001, p. 6.
(Traducción propia)



Carátula del disco Santana-*Shaman*. Copyright 1969-2002 Santana Management

El concepto de chamán, creado académicamente por la etnología, es relativamente nuevo y se ha transformado a la par con los cambios de mentalidad que ha sufrido Occidente desde la Ilustración, cuando la palabra chamán y sus derivados fueron insertados en los discursos científicos. Por ejemplo, ha sido entendida como sinónimo de “charlatán” y “sicótico” en el siglo de las luces, o “genio indígena” en el Romanticismo, varios siglos después de su introducción en el lenguaje europeo. En el siglo XX, durante el apogeo del hipismo y la psicodelia, el chamán es visto como equivalente de un “hombre sabio” que vive en armonía con lo natural; y en los sesenta estuvo muy relacionado con la representación oriental del “gurú”. Hoy se habla de “tecno-chamanes” o “cyber-chamanes”, y el termino seguirá evolucionando incluso separadamente de lo indígena, pues como veremos, el chamán es un símbolo de una proyección occidental, una generalización simbólica, y en ese sentido, una copia que ha perdido su modelo.

Partiendo de que el término y la noción de “chamán” es una fabulación propia de Occidente, podemos seguir indagando sobre la especial fascinación que esta imagen suscita, hasta el punto de que algunos miembros de la sociedad occidental viven en un constante deseo de volverse chamanes o devenir chamanes, basándose sobre todo en piezas

literarias y en fuentes antropológicas o biografías de curanderos indígenas filtradas y adaptadas para el lector occidental.¹³

Actualmente y a partir de la generación de los años sesenta, la imagen del chamán en obras literarias y en la cultura popular ha proliferado en todos los niveles: desde la ficción inspirada por Carlos Castaneda, al documental y a los estudios académicos. No solo se ha despertado el interés por observar y catalogar un tipo espiritual indígena, sino que además se ofrecen cursos y seminarios en los que se promete un entrenamiento en técnicas chamánicas al alcance de cualquiera que disponga de tiempo (un par de semanas o incluso horas) y dinero para emprender dicho entrenamiento. Existen foros en Internet abiertos a cualquiera que quiera documentarse sobre prácticas, plantas, rituales o simbolismo indígena y apropiárselos para su vida diaria, desde cualquier lugar donde se pueda encontrar acceso a la Web. Esta actitud y creciente búsqueda del aspecto práctico del chamanismo se da en casi todas las grandes ciudades industrializadas. Periódicamente recibo a mi cuenta de Internet, ofertas de cursos de “espiritualidad tolteca” de parte de una librería especializada a la que fui a buscar libros para esta investigación ubicada, en el centro de Valencia, España. Podría decirse incluso que el interés exacerbado por el chamanismo es un rasgo más común de la sociedad occidental que de la indígena y que, en muchos casos, y como ha sido documentado extensamente por A. Znamenski, en lugares como Nuevo México, quienes realizan prácticas públicas de algún tipo de espiritualidad indígena o neo-chamánica son, en su mayoría, personas caucásicas, es decir, americanos blancos.

Dicho de otro modo, la cultura popular no solo se ha apropiado, sino que ha cultivado e inculcado la imagen a veces romántica del chamán en el imaginario, de modo que incluso vemos dibujos animados inspirados en

¹³ Sabemos que en las culturas indígenas tradicionales se le da preponderancia a la transmisión oral de saberes, no a la escrita.

esta imagen como es el caso de “Shaman King”, un manga japonés que cuenta la historia de un aprendiz de chamán.

En este punto es interesante constatar el intenso devenir de la imagen del chamán, que en occidente a terminado por filtrarse a la vida cotidiana, e incluso a la práctica espiritual de muchos occidentales, en contraste al rechazo y el tono de mofa que la palabra chamán implicó en el siglo XVIII cuando apareció en el lenguaje académico de la Ilustración.



“Shaman King”, Hiroyuki Takei, 1998

3. Diversidad de la noción de “chamán”

Ya comenté resumidamente cómo la palabra “chamán”, con la que hoy nos referimos a los especialistas espirituales tradicionales indistintamente, tiende a englobar a una gran diversidad de practicantes alejados en el tiempo y el espacio, y en lo que a sus saberes y prácticas se refiere. Así, por “chamán” se conoce a cualquier intercesor entre el mundo espiritual y el plano de lo terrestre, y en esta categoría cabrían todos los psíquicos, los *mediums*, los espiritistas, sean estos indígenas o no. Por lo tanto se trata de un término vago, puesto que según quién hable se refiere a un tipo de prácticas que por su naturaleza resultan asimismo bastante nebulosas.

Siguiendo a Piers Vitebsky, un antropólogo en el sentido clásico, se aclara un punto básico para continuar el análisis: “El chamán parece ser toda clase de cosas para toda clase de gente”¹⁴

Dicho esto, encontraremos también en el ámbito de la antropología académica, la necesidad de dar precisión al término, como lo expone Neil Price: “[...] el término “Chamán” ha sido similarmente usado para referirse a cualquier mediador, cualquier tipo de medium, entre alguna percepción del mundo y otra. Como resultado, aquellos popularmente descritos como chamanes han incluido una increíble variedad de individuos, desde Jesús a Jim Morrison”¹⁵

¹⁴ Piers Vitebsky, *Los Chamanes*, Evergreen/Taschen, Köln. 1995, p. 10.

¹⁵ “[...] the term ‘shaman’ has similarly been used to refer to almost any kind of mediator, in any kind of medium, between one perception of the world and another. As a result, those popularly described as shamans have included an astonishing variety of individuals ranging from Jesus to Jim Morrison”. Neil Price, *Op. cit.*, p. 6. (Traducción propia)

Tengo que reiterar aquí que la imagen del chamán nutre nuestras fábulas contemporáneas de “realidades posibles”, fugadas de la apreciación puramente positivista del hombre. El ejemplo más cercano y notable de esto es Carlos Castaneda, quien con sus relatos, mezcla de etnografía y ficción, dio vida, no solo a su Don Juan, sino que impulsó a muchos a iniciar sus propias búsquedas de conocimiento indígena: “quijotes” que aún se ven deambular por reservas y poblados indígenas en busca de una fuente de “iluminación”.



Chamanes blancos conduciendo una ceremonia india. Fotograma del Documental *White shamans and plastic medicine men*, Terry Macy, Daniel Hart, 1996.

Bajo la premisa de que el chamanismo es una fabulación occidental, se trataría de una proyección de los deseos del hombre occidental de tener un poder de comunicación con el entorno, usando como vehículo creativo la ficción etnológica. Deseo de comunicación con el otro, o en un modo más amplio, con “lo Otro”, puede ser entendido como un aspecto positivo del chamanismo en la cultura occidental moderna (aunque hay que tener en cuenta la voz de los propios indígenas quienes se sienten ofendidos viendo a un blanco imitar de manera afectada y estereotipada el

hacer de sus ancestros)¹⁶. Este deseo de conexión con lo Otro englobaría en esa otredad a todo tipo de seres orgánicos e inorgánicos: plantas, animales, espíritus, antepasados, montañas, intuiciones, emociones, etc. Es la consumación del deseo romántico, pues sigue conservando un tono gótico.



Chamán Tungus, o El sacerdote del diablo . Fragmento del dibujo de los Tártaros del Noreste (1692) por Nicolaas Witsen.

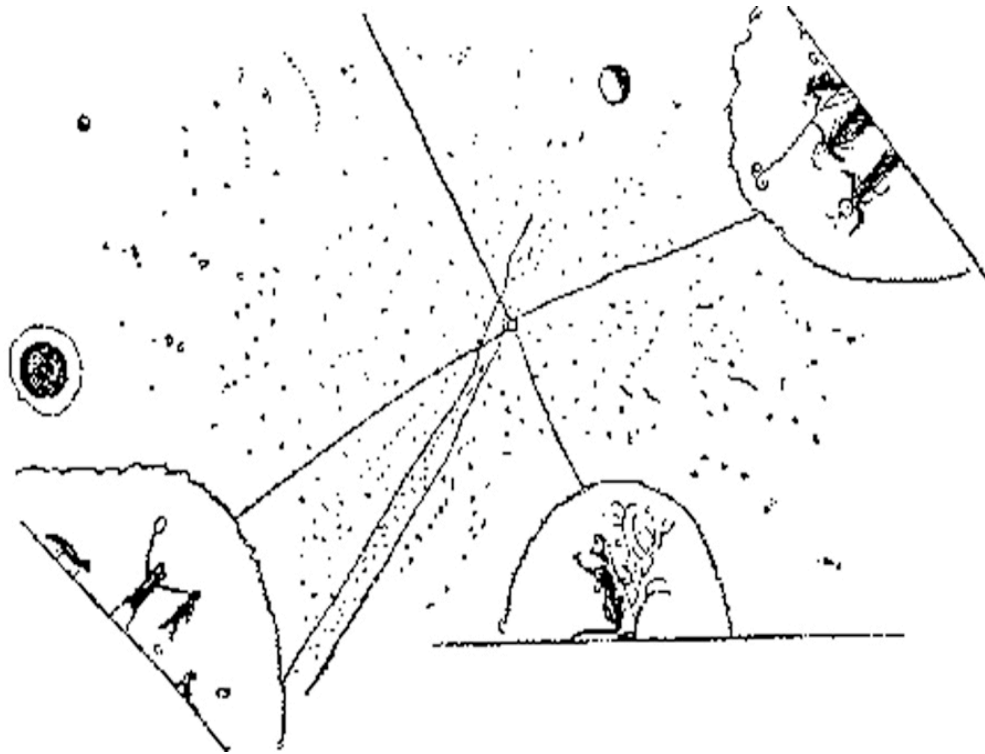
Lo particular con el pensamiento salvaje es que es atemporal. Es decir entiende el mundo como una totalidad sincronizada y desincronizada al mismo tiempo. El conocimiento que podemos extraer de esto recuerda al conocimiento que podemos extraer de imaginarnos dos espejos enfrentados en un cuarto y que se reflejan simultáneamente (así como los objetos que se encuentran en el espacio entre ambos) aunque no de manera paralela.¹⁷

Claude Levi-Strau

¹⁶ El American Indian Movement -AIM- se ha lanzado al ataque de todos los caucásicos practicantes del chamanismo cuyas prácticas ofenden sus tradiciones y herencias culturales.

¹⁷ Claude Levi-Strauss, *El pensamiento Salvaje*, citado en “reflexiones de una mosca”: <http://www.lamoscaindi.com/reflexiones> (Junio 19, 2009)

4. El Viaje Chamánico.



Dibujo Chukchi siberiano. Mapa cosmológico para viajes espirituales por el cielo.

El viaje o vuelo chamánico está tipificado en la antropología académica como el conjunto de técnicas que sirven al chamán para propulsar un viaje fuera de las fronteras de las leyes físicas: más allá de los límites impuestos por su propio cuerpo. De este modo, puede adentrarse en otros reinos y regiones del cosmos que son infranqueables para el resto de los humanos.

Encontramos una gran diversidad de dichas técnicas propulsoras, desde ayunos, danzas y meditaciones hasta la ingesta de plantas alucinógenas. En muchos casos, el viaje es percibido como una transformación que el chamán “sufrir” en su propio cuerpo, a fin de remontarse a las alturas o sumergirse en las profundidades de los reinos a donde “va” a buscar

soluciones para equilibrar la realidad cotidiana: “A menudo, los chamanes usan un vehículo, como un pájaro, para volar al cielo, y un pez para sumergirse bajo el agua; o pueden ellos mismos convertirse en vehículo, del mismo modo que un chamán sora se convierte en mono. Los vehículos expresan el extraordinario poder de locomoción del chamán, del que no puede disponer un cuerpo humano sin su ayuda.”¹⁸

El viaje chamánico manifiesta a su vez un factor de abstracción como cartografía de la realidad, estableciendo las fronteras entre lo conocido y lo desconocido. Muchas veces el chamán, al volver de su viaje, relata a la comunidad lo que ha visto, los senderos que debió recorrer, los ríos navegados, montañas remontadas y los monstruos o aliados que le acompañaron en su travesía. Podemos entender el viaje chamánico como la navegación dentro de un mapa que es dotado de realidad en cada viaje, entendiendo aquí por “realidad” un diagrama del cosmos que es culturalmente consensuado y que sirve al chamán y a su comunidad como mecanismo que vincula al ser humano con la Otredad misteriosa del universo. El chamán puede realizar un viaje espiritual con diferentes objetivos: para buscar animales de caza, encontrar un objeto perdido u obtener información para corregir una situación, solucionar un problema o aliviar un enfermo.

El uso ritual de plumas de ave en el chamanismo alrededor del mundo hace alusión a la capacidad extra-física del chamán para viajar, a la vez interior y exteriormente, por el universo. Las plumas, como muchos otros objetos rituales, y también las “actuaciones” rituales del chamán, pueden ser vistos como la “maquinaria” que en el plano físico hace visible las peripecias del chamán por los reinos invisibles. Uno de los ejemplos más llamativos y también presumiblemente el más viejo, puede encontrarse en las cuevas del Paleolítico, cuyas imágenes dibujadas sobre la piedra servían -en una hipótesis bastante plausible- a los antiguos chamanes

¹⁸ Piers Vitebsky, *Op.cit.* p. 70.

como plataforma y “bitácora de vuelo” al mismo tiempo. En palabras de los antropólogos Jean Clottes y David Lewis-Williams: “El aislamiento social, la privación sensorial y el frío que caracterizan las cuevas son factores importantes para inducir al trance. Durante el Paleolítico superior, la entrada en una cueva podía ser considerada como el equivalente a la entrada en un trance profundo mediante el torbellino. Las alucinaciones generadas por la entrada en una cueva y por el aislamiento probablemente se combinaban con las imágenes representadas sobre las paredes, creando un mundo espiritual rico y animado. El estrecho vínculo entre cuevas y estados de conciencia alterada parece irrefutable”.¹⁹



El vuelo chamánico; Icono A. El Hombre-Pájaro, con su corona de plumas, adornos colgantes y aves auxiliares. Estilo Muisca. Museo del Oro, Bogotá, Colombia.

El viaje del chamán también nos recuerda al viaje iniciático de varios héroes míticos de la literatura occidental como Parsifal, Ulises o Dante. El

¹⁹ Jean Clottes y David Lewis-Williams. *Los Chamanes de la Prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001, p.26.

viaje del héroe es generalmente un viaje de descubrimiento del mundo, y al mismo tiempo de auto-descubrimiento. Dichos viajes pueden sintetizarse como el **ir más allá de las fronteras de lo conocido, dibujando al mismo tiempo el mapa de lo real y lo posible.**

El héroe debe trazar unos trayectos que van dejando entrever diferentes etapas de crecimiento o aprendizaje; pruebas a las que el héroe es sometido para comprobar su valía y muchas veces para traer de vuelta un objeto simbólico, como el santo Grial, símbolo este último de valores espirituales y culturales supremos.

5. Metáfora del chamán

Tenemos que entender que el chamanismo es una generalización y que, más que chamanismo hay chamanismos, cada uno de los cuales responde a una realidad y, un tiempo determinados. Más que contribuir a la creciente fabulación de lo chamánico y su exacerbación en Occidente, prefiero pensar el chamanismo como campo de estudio combinado entre la etnología y la práctica artística, de modo que se haga visible cómo esa objetivación del Otro tiene también un ingrediente de fábula.

No pretendo decir con este ensayo que los artistas sean chamanes, pero sí que la ficción compartida del chamanismo, impulsada por la etnología, es el deseo latente de expandir la experiencia humana y su percepción. De este modo los artistas serían quienes, en nuestra sociedad, dan un cuerpo a este deseo latente y quienes, a partir de ciertas prácticas, ejemplifican esa búsqueda de una percepción expandida, a través de la creación artística y la experiencia transcultural. El artista occidental ha deseado, desde hace más de un siglo, ser el símbolo viviente de lo salvaje, un inyector del caos, o dicho de otro modo, es la antítesis del orden, un subversor del orden, del método, de la realidad causal. El arte moderno está plagado de ejemplos donde se patentiza ese deseo de dar relevancia a las **fuerzas vitales** sobre el régimen del orden social moderno (véase erotismo, arte onírico, “fierismo”, pintura de acción, accionismo vienés, etc.)

Tendríamos que decir, de la mano de Artaud, que la magia son actos; actos puros que subvierten el lenguaje y que van contra cualquier intento de hacer un discurso explicativo. El chamanismo mismo niega las explicaciones, y también, el arte. Paradójicamente estos actos “mágicos” son sólo efectivos cuando una sociedad responde a ellos y los hace “reales”.

Es patente en mí el deseo, también, de dar cabida a la Magia, deseo en sí válido en la práctica artística que es, por derecho, el campo donde lo *mágico* se posibilita en el cruce de la imaginación y “lo real”. Es algo que yo como artista deseo: un arte que actúe sobre la realidad, del mismo modo que opera la magia. El chamanismo y su componente mágico es, pues, tomado aquí como una metáfora.

“Lo Otro” y la imaginación van de la mano, como la magia y el arte son esos extremos que buscan siempre, desde que han existido, servir para agrietar lo “real” y permitir que se filtre la otredad.

El chamán aquí es el “Otro”, pero un Otro que se mueve en una línea de caos que rompe las nociones de realidad conocidas, es pues un Otro que esta en contacto con “lo Otro”: la otra realidad, los umbrales de las leyes físicas. Es un doble desconocido, *un desconocido que habita las regiones de lo desconocido*, de allí mi gran interés en la metáfora del chamán.

ANÁLISIS Y EJEMPLOS DE LA EXPERIENCIA TRANSCULTURAL EN EL MARCO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS:

Artistas-viajeros y fabulación del Otro.

Todo delirio es histórico–mundial, «desplazamiento de razas y de continentes»²⁰.

Gilles Deleuze

Desde el deslinde de lo puramente artesanal y el establecimiento del artista como individuo-profesional en el Renacimiento, la institución del arte occidental ha contado con unas “mecas”, unos centros culturales atados a una geografía según su gremio y a las cuales el artista se desplazaba en una suerte de “viaje iniciático”, o si se quiere, un ritual de paso. En el siglo XVIII la Florencia de Leonardo y Miguel Ángel era ya destino casi obligado para los artistas que habían cumplido gran parte de su formación tradicional. Era una especie de peregrinación, no ya religiosa, sino puramente profesional, en la que el neófito, dotado o no, recibía de las telas de los grandes maestros aquella “bendición” laica del azul cerúleo lechoso, los cuidados del paisaje y las graciosas genuflexiones de los cuerpos y los rostros. Era pues una especie de coronación simbólica, unos laureles que académicamente infundían al artista de un “aura” especial frente a sus contemporáneos, que le dotaban de autoridad profesional.

Esa Florencia como centro artístico, que fue la contraparte de Roma como centro religioso, dejó en Europa el legado no sólo de su arte renacentista sino muchos cuadernos de viaje hechos por artistas profesionales en los

²⁰ Gilles Deleuze, *La Literatura y La Vida*.
<http://www.scribd.com/doc/11477527/Deleuze-Gilles-La-Literatura-Y-La-Vida>
(Junio 19, 2009)

que se copiaban, además de las obligadas reproducciones de pintura y escultura, los paisajes y notas diarias de su pensamiento cotidiano de aquellos artistas en ruta al centro cultural de Europa.

En la exhibición “Goya e Italia”²¹ se plantea la cuestión del joven artista que culmina su formación rindiendo culto obligado a los clásicos en Italia, en las palabras de Jaume Vidal Oliveras: “Este recorrido [por Italia], que se fue institucionalizando a finales del XVIII y principios del XIX, culminaba el ciclo formativo de todo europeo ilustrado por aquello que Italia representaba: la Cultura, la única posible. Italia era el origen del mundo antiguo y del Renacimiento y constituía el centro de la vida cultural y artística europea”²².

El periodo de la Ilustración significó una intensa catalogación enciclopédica del mundo, en el que el viaje y la observación de otras culturas, contrastado con el culto de la cultura europea, servían para entronizar y validar la razón ilustrada, “lo civilizado” ante lo “primitivo”. Más allá de Italia se vislumbraba un territorio virgen, y rico también, como lo eran África, América y las Islas del Pacífico.

La lectura de mapas lleva a la contemplación de los espacios en blanco, existentes en gran número en el siglo XVIII. Lo inmediato es la evocación al viaje exploratorio. Bougainville y Cook en el Pacífico, Mungo Park en África y tantos otros son el resultado del espíritu de exploración ilustrado. Conservando la creencia en la universalidad de la naturaleza humana, concebida como la expresión, en el plano geográfico e histórico, de la universalidad de la razón, no deja por ello de interesarse en todas las determinaciones «concretas» que pueden diferenciarla según las épocas y según los pueblos. También colecciona con prontitud todas las

²¹ Comisario: Joan Sureda. Museo de Zaragoza. Zaragoza, Septiembre 2008

²² Jaume Vidal Oliveras, “Goya , Viaje al Fondo de la Locura”. El Cultural.es (17/07/2008)

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23647/Goya_viaje_al_fondo_de_la_locura

(Mayo 20,2009)

«singularidades», considerándolo el mejor medio de hallar tras ellas las propiedades universales de las representaciones e ideas.²³

En el Romanticismo, los artistas e intelectuales continúan sus recorridos exploratorios hacia “lo Otro”, pero con un marcado interés en la imaginación, lo erótico y lo exótico. La razón es destronada ante los intelectuales y artistas románticos, quienes buscan en lo irracional de la naturaleza, lo oscuro, lo pre-renacentista, la locura o lo erótico, una válvula de escape. La idea de “el buen salvaje”, un ser puro, a quien la razón “creadora de monstruos” no ha mancillado aún, empieza a ser provisto de carnes e insuflado de un espíritu de libertad, integridad, unidad con la naturaleza y bondad innata: “En el buen salvaje van a ser plasmadas todas aquellas virtudes sociales que son el contrapunto de la sociedad civilizada; introducido en el esquema evolucionista de la sociedad, será para las ideologías revolucionarias del siglo XIX, la tendencia hacia el comunismo primitivo”²⁴



Representación moderna de El buen salvaje. Fotograma de *Apocalypto*, Mel Gybson, USA, 139. min . 2006.

²³ Jose Antonio Alcántud. “El Buen Salvaje de Rousseau. Inflexión de la Antropología y de la Estética”, *Gazeta de Antropología*, Número 5. 1987-06. [\(http://www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html#\(39\)\)](http://www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html#(39)) (Mayo 20, 2009)

²⁴ Idem.

Así, el arte europeo del siglo XIX viaja fuera de su propio centro cultural, más allá de Roma, pero es un viaje de preconcepciones y representaciones en donde el Otro es un material blando, en el cual se grabarán las necesidades de contraste y evasión del artista europeo.

El orientalismo hace su aparición en las telas de muchos pintores románticos como Delacroix. En algunas de las cuales, vemos un Oriente plenamente imaginario en donde el artista deposita sus aspiraciones no sólo artísticas sino, incluso, “espirituales”: “El Oriente fue casi una invención europea, y ha sido desde la antigüedad un lugar de romance, seres exóticos, memorias y paisajes encantados[...]

²⁵

Edward Said, en sus estudios sobre el orientalismo, nos lega una serie de argumentos que desmontan la lente con que el europeo ha mirado a Oriente para hacerse una imagen que le permita establecer un vínculo de sometimiento, pero con el agregado de que, a través de esa imagen que se construía se contrastaba como subproducto y acentuaba su propia imagen: “El oriente no sólo es adyacente a Europa, también es el lugar donde se encuentran las más grandes, más ricas y más viejas colonias de Europa, la fuente de su civilización y lenguajes, su competidor cultural y una de sus más profundas y recurrentes imágenes de lo otro. En adición a esto, el Oriente ha ayudado a definir a Europa”.²⁶

²⁵ “The orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes (...)”
Edward Said, *Orientalism*, New York, Panteón, 1973. p. 1. (Traducción propia)

²⁶ “The orient is not only adjacent to europe, it is also the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies, the source of it’s civilization and languages, its cultural contestann, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In adition, the Otrient has helped toi define Europe (or the West)” Idem.



Eugene Delacroix (1798-1863), *Mujeres Algerianas*

El Oriente, según Said, es una invención o casi totalmente una fabulación de la cultura europea, es un acto que podríamos llamar “creativo” o por lo menos en el que la imaginación ha jugado un papel fundamental. Así se acuñaron términos en la literatura y filosofía europea tales como: “despotismo oriental”, “esplendor oriental”, “crueldad oriental” y “sensualidad oriental”. Es decir, Oriente como tal, es un mito occidental cuya trama interior es la de dominar discursivamente a una región económicamente rica y políticamente estratégica . Sin embargo, para el interés de esta disertación, lo que más quiero resaltar es ese Oriente ficticio como un lugar de viaje: un mapa, con sus casas, personajes, sus paisajes y pueblos no contaminados por la razón, a donde el artista romántico va a *fugarse* de una cierta estructura mental, un marco de pensamiento o una óptica que él considera “enajenante” o quizás simplemente carente de sentido. Es, entonces, un viaje a un territorio y un “Otro” que en términos del siglo XXI llamaríamos “virtual”. Desde esta

misma perspectiva, el paisaje, la naturaleza misma es fabulada, ensoñada y modernamente mitificada.

Como ha sido expuesto, el artista romántico puede ser el primer ejemplo de incomodidad ante la razón europea moderna, un inconforme frente a los logros de una cultura materialista. Fueron los románticos los primeros en propugnar un retorno a instancias “naturales” del hombre, entendiendo naturaleza como una potencia dormida dentro de éste, en una época en la que el discurso sobre el inconsciente era aún incipiente; y son ellos también quienes empiezan a dar mayor importancia al sueño y al soñar como otra modalidad de “fuga” a otros territorios. El poeta Schelling, uno de los pilares del pensamiento romántico, deja un legado que podría llegar a parecer el germen de un ecologismo espiritual, por ejemplo cuando predica que la gente debería aprender los caminos de la naturaleza y vivir de acuerdo a ellos. Schelling (1775-1854), junto a Novalis (1772-1801) ambos pilares de la llamada Naturphilosophie (Naturfilosofía), tenían un concepto de la naturaleza como un ente vivo, provisto de conciencia y sagrado: “[...]Henry, el protagonista [de un libro de Novalis], se funde con la naturaleza que lo rodea y, casi de un modo chamánico, atraviesa experiencias visionarias.”²⁷

En América del Norte, el romanticismo, conocido también como “trascendentalismo”, llevó el elogio de la intuición y fusión con la naturaleza a otras, no menos intensas expresiones. Ralph Waldo Emerson describe el rol del artista como un individuo con “el poder” de penetrar los secretos de la realidad animada, o incluso de animar la naturaleza, en una suerte de “animismo” metafórico, como Znamenski y von Stuckard lo han señalado.

²⁷ “(...)Henry, the major character of [Novalis] book, merges himself with surrounding nature and, almost in a shamanic fashion, goes through visionary experiences”.

Andrei A. Znamenski, *The Beauty of The Primitive*, Oxford University Press, 2007. p. 23. (Traducción propia)

Sobre Henry David Thoreau, un escritor trascendentalista, Znamenski apunta: “[...]Thoreau literalmente anima a la naturaleza. El escritor se refiere a un lago como a un ser humano, le llama “vecino” y “ gran aliado.”²⁸

El viajero romántico, en sus impresiones de viaje no anota solamente lo que observa dentro de un catálogo de orden racional, sino que hará anotaciones de aquello que ha afectado sus sentidos, el poder de evocación del paisaje, los sentimientos que emanan del “espíritu” del artista al estar abierto a lo que observa, permitiéndose el estar involucrado emocionalmente en lo que observa y en ese sentido distorsionándolo, subjetivándolo.

Es ahí cuando el paisaje alcanza la forma que aún hoy reconocemos, es decir, el paisaje como una construcción estético filosófica del territorio que apunta a expresar nuevos problemas y valores sociales que, a nuestro modesto entender, se vuelven evidentes con el movimiento romántico y sus artistas-viajeros. Con éstos el paisaje pasó a expresar la típica oposición entre tecnología y naturaleza; entre ciencia y vida; entre el campo y la ciudad.²⁹

²⁸ “(...) Thoreau literally animates nature. The writer addresses the pond as a human being, calling it “neighbor” and great “bedfellow”. (Traducción propia) Ibidem. p. 24

²⁹ Fernando Jorge Soto Roland, *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*, <http://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo.shtml>. (Mayo 20, 2009)



Kaspar David Friedrich, *Caminante ante un mar de niebla* (1817-1818)

El ansia de lo primitivo en el despunte de la vanguardia



Decorado Floral Africano, Foto: Hans Sylvester

Movimiento, siempre movimiento, parece ser la consigna del arte de la primera mitad del siglo XX. En la historia del arte generalmente se plantean dichos movimientos como puramente intelectuales o formales, pero sin embargo, podemos fácilmente demostrar que este cambio de enfoques y de miradas estaban también motivados por un movimiento físico, geográfico, hacia otras culturas y en otro sentido, un desplazamiento temporal, hacia “lo primitivo”, entendido como “lo anterior” a la civilización moderna, racional.

Gauguin sería el primer ejemplo de lo expuesto. Primero porque se sitúa temporalmente en el despunte del arte vanguardista, o incluso tal vez fue uno de sus más reconocidos predecesores junto con Van Gogh y Cezanne. Por otro lado, Gauguin es heredero del concepto de “buen

salvaje” del romanticismo y se lanzó a la búsqueda de este estadio “virginal” del ser humano. Sus más representativas telas están cargadas de esos atributos puramente occidentales que eran superpuestos a lo no-europeo y que se llamará más tarde “arte primitivo”.

Gauguin en cambio, construye un concepto de primitivo no desde el sistema del arte, sino desde el cultural en su sentido más amplio, de momento de evolución respecto a la cultura europea del siglo XIX, respecto al angustioso “mundo civilizado”. Y desde una cierta definición del buen salvaje Gauguin le escribe a Redon en 1890, *“Madagascar está todavía demasiado cerca del mundo civilizado; me iré a Tahití y espero quedarme allí hasta el final de mis días /.. / hasta llegar a un estado primitivo y salvaje.”*³⁰

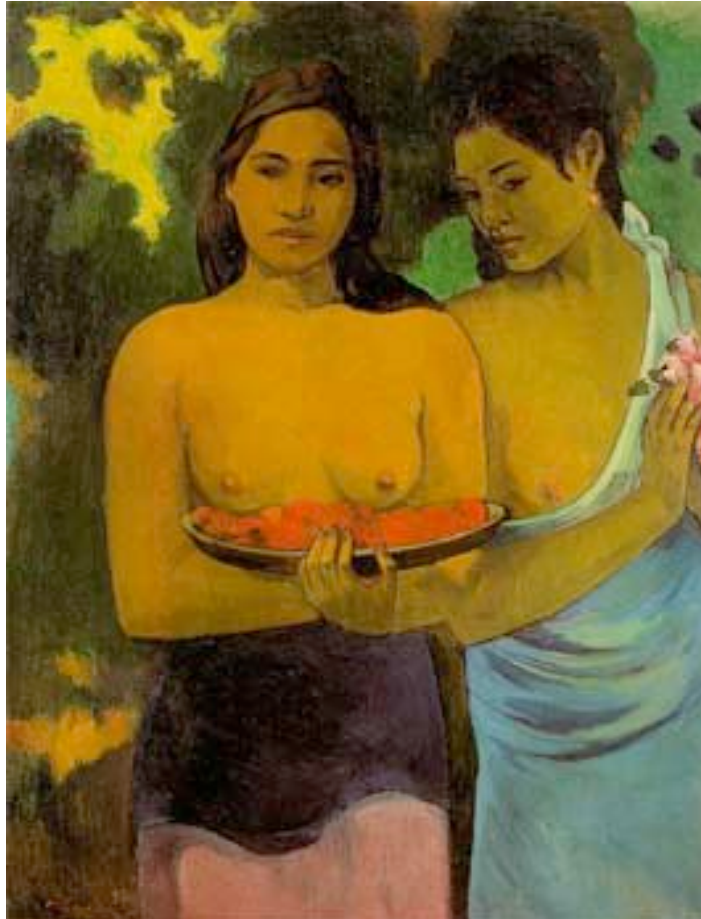
Es interesante recalcar que el artista no sólo pretende acercarse a una cultura diferente de la suya, sino a una cultura que contradictoriamente es una “no-cultura”: algo salvaje, embrionario si se quiere, con la que el artista quiere fundirse y convertirse él mismo, en salvaje, como si se tratase de algo que puede ser adquirido a fuerza del alejamiento con lo que el conoce como “civilizado”.

Poco a poco, la civilización me deja. Empiezo a pensar con sencillez, a no sentir rechazo por mis semejantes, mejor aún: a apreciarlos. Gozo de todos los placeres de la vida en libertad, animal y humana. Me libero de las cosas ficticias y voy entrando en la naturaleza. Tengo la certeza de que mañana será un día idéntico al de hoy, igual de libre, igual de hermoso, y esa certeza

³⁰ Raúl Benzo, El factor Gauguin, *Antecedentes de las preferencias por lo primitivo. Coloquio “Primitivismo y arte del siglo XX”*, p. 3 (Las cursivas son mías).

<http://www.scribd.com/doc/11794961/Preferencias-por-lo-primitivo>
(Junio 16, 2009)

hace que me sienta en paz. Me realizo con normalidad, sin preocuparme por cosas insignificantes.³¹



Paul Gauguin, *Dos Tahitianas*, 1899

La leyenda de Gauguin nos dice que un hombre occidental, un banquero con una vida acomodada, un hombre de familia, lo deja todo por convertirse en pintor, aventura que lo lleva a abandonar también su propia cultura y adentrarse en el mundo primitivo de las islas del Pacífico Sur.

³¹ Paul Gauguin, *Imágenes del Paraíso. Noa, Noa, Diario Intimo*, 1894. http://sepiensa.org.mx/contenidos/2007/1_paraíso/paraíso2.html (Mayo 20, 2009)

Dicha leyenda, que llega hasta nuestros días³², fue una atractiva historia para varias generaciones de artistas que, a su vez, empezaron a buscar por fuera de su “realidad” los trazos , los colores y los diseños que conformarían su propia mirada. Una mirada que sin embargo no deja nunca de ser occidental, dado que la urgencia de su viaje entronca con las problemáticas específicas de su sociedad, incluyendo la necesidad de abastecerse de lo otro para crear lo propio, mediando en la experiencia transcultural.

Tras los pasos de la evasión gauguiniana podemos ver los ejemplos de un Kandinsky rumbo al norte de África; Nolde, a Nueva Guinea y Japón; Max Pechstein, a las Islas Palaos, China e India; Segall hace su primer viaje a Brasil; Klee y Macke a Túnez; Barlach a la Rusia meridional; Matisse quizás sigue los pasos de Delacroix por el norte de África, y se trae de Argelia un conjunto de cerámicas y tejidos.³³

Evasión, huida, fuga, son todos adjetivos que podrían resumir la actitud de toda una generación de artistas que buscaron en otras culturas un espacio “nuevo”, “virgen”, no contaminado por la civilización occidental y por ende fértil para la creación de nuevos paradigmas estéticos.

El término “arte primitivo” ha pasado al lenguaje para referirse a una estética no-occidental, distanciada de los cánones heredados del Renacimiento, es decir, el artista viajero busca un distanciamiento, tanto físico como estético. Alejamiento de una estética guiada por una

³² Es discutible la veracidad de dicha leyenda como la propia hija del pintor Emili Gauguin lo expone en el prefacio del diario del pintor. Paul Gauguin, *Diario Intimo*, edición aleph.com, 2000. p.3.
http://209.85.229.132/search?q=cache:UITCRi8fuNoJ:isaiasgarde.myfil.es/get_file%3Fpath%3D/gauguin-paul-diario-intimo.pdf+Gauguin,+Paul.+Diario+Intimo+aleph.com&cd=1&hl=es&ct=clink&q=es&client=firefox-a
(Junio 16, 2009)

³³ Raul Benzo, op.cit., p. 1

observación ajustada a las proporciones, la perspectiva y el ilusionismo clásico.

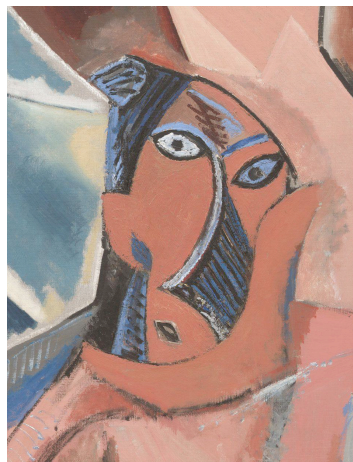
Al comenzar el siglo XX los artistas se ven atraídos por los objetos transportados desde África y Oceanía a los centros culturales de Europa, que son expuestos, por ejemplo, en el *Museo de Etnografía del Trocadero* en París. Allí, en las vitrinas asépticas y destituidos del contexto ritual y mágico, las máscaras africanas forjan nuevos patrones artísticos y miradas que reconstruirán “lo bello”.

No tenemos que ir demasiado lejos para encontrar un ejemplo de este cambio de piel de las vanguardias a través de lo primitivo. La obra pictórica más representativa de las vanguardias del siglo XX es, en principio, un acto de apropiación de las máscaras y esculturas “mágicas” africanas, despojadas eso sí, como ya se dijo, de su contexto ritual y mágico-religioso. Sin embargo, cabe anotar que la traslación de estos objetos y su incrustación en el arte europeo también cambia el lenguaje y sobre todo la conciencia con la que el artista enfrenta la tela. Pablo Ruiz Picasso dirá sobre las máscaras que inspiran *Les demoiselles d'Avignon*:

“Las máscaras no eran esculturas como las demás. De ninguna manera. Eran cosas mágicas [...] los negros eran intercesores [...] contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazantes [...]. Entonces comprendí: yo también estoy contra todo. ¡Yo también creo que todo es desconocido, es enemigo! Todo: ¡sin detalles! Las mujeres, los niños, las bestias, el tabaco, el jugar... [...] Todos los fetiches sirven para lo mismo. Eran armas [...],herramientas [...] Completamente solo en aquel museo horrible, con máscaras, muñecas pieles-rojas, maniqués polvorientos. Les demoiselles d'Avignon debieron

llegar aquel día, *pero de ninguna manera a causa de las formas: porque era mi primera tela de exorcismo, sí*³⁴

Aquí notamos que el lenguaje del artista para referirse a su trabajo ha cambiado por completo. Por primera vez un artista occidental nos habla de su pintura como un acto de **exorcismo** y niega que su acto de apropiación cultural fuese meramente formal. La apropiación formal, en el caso de Picasso, sucede gracias también a una manera de entender el acto creativo desde la perspectiva de un pensamiento mágico, aunque no hay aquí interés etnológico de ninguna clase; es simplemente un acto de apropiación cultural que carga unos objetos desconocidos con un poder de fabulación, de evocación y lúdico que les era ajeno: “Los cubistas, no teniendo el misticismo de los primitivos como motivo de la pintura, toman de su propia era un cierto misticismo de la lógica, la ciencia y la razón, y a esto obedecen como los espíritus incansables que son”³⁵



Pablo Picasso, Detalle de *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907

³⁴ A. Malraux, *La tête d'obsidienne*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 18-19. Picasso relata a su amigo André Malraux su visita al Museo del Hombre y le explica su asombro ante él y su posible relación con *Les Demoiselles d'Avignon*.

³⁵ “The cubist, not having the mysticism of the Primitives as a motive for painting, took from their own age a kind of mysticism of logic, of science and reason, and this they have obeyed like the restless spirits they are”. Maurice Raynal citado por Nadine Choucha, *Surrealism and the Occult*, Destiny Books, Vermont, 1991, p. 35 (Traducción propia)

A comienzos del siglo XX la etnografía se encontraba aún en un estado incipiente en la que la catalogación de artefactos y culturas se hacía con base en nociones etnocéntricas. Sin embargo, hubo un cambio de mentalidad en los artistas para que éstos tomaran del arte no europeo o primitivo, aquello que les abriera un camino en sus búsquedas de un arte con un carácter vital y agresivo. Este cambio de conciencia, de ser permeable a las obras culturales “primitivas”, tiene como antecedente el rechazo a una estética racional, además apoyado en el psicoanálisis freudiano.

Si por un lado vemos que los artistas se fugan, se evaden de la cultura occidental a través de las obras que encuentran en bazares y en los museos de etnografía, por otro vamos a encontrarnos con las evasiones de tipo surrealista. El mismo Bretón consideró a Picasso un antecesor del movimiento surrealista, y dota al malagueño de poderes que lo posicionan por encima de la humanidad, no sólo como artista, sino en cierto tono sobrenatural: “Breton atribuía poderes casi chamánicos a Picasso en su ensayo *Pintura y Surrealismo* (1972,5): “[Durante] 15 años , Picasso ha estado explorando este [misterioso] sendero, **avanzando profundamente en territorios desconocidos**, llevando rayos de luz en cada mano”.³⁶

Mucho se podría especular sobre el supuesto misticismo de los artistas de la vanguardia, especialmente del surrealismo que más que misticismo fraguó su propia utopía. Quizás la palabra clave y a la que quiero prestar mayor atención es: “lo desconocido”. Ya no hablaremos entonces de un territorio y una cultura externa de la cual extraer material “virgen”; el

³⁶ “Breton attributed almost shamanistic powers to Picasso in his essay *Surrealism and Painting*: “For fifteen years now, Picasso has been exploring this (mysterious path, advancing deep into unknown territory, bearing rays of light in each hand. (1972,5)”.

Nadine Choucha, *Op.cit.*, p. 33 (Traducción propia, el resaltado es mío)

propio inconsciente del artista manifiesta es un continente inexplorado, con sus propios rituales, símbolos, tabúes, totemismos, etc.

Sumado a las colecciones de arte primitivo y el psicoanálisis, tendríamos que añadir el descubrimiento del arte del Paleolítico en algunas cavernas de Europa, que fueron asimilándose en el arte vanguardista al ser éstos descubiertos mayoritariamente de la primera mitad del siglo XX.

Joan Miró nos sirve como ejemplo de un artista que directamente se nutrió del arte parietal del Paleolítico. Alexandre Cirici, amigo del pintor relaciona la pintura de Miró con el arte rupestre de la siguiente manera: “Obedeciendo a algunos rasgos atávicos, que revelan una comunidad con el estilo de las pinturas rupestres de Cogul, se pone en valor la estrechez de la cintura en contraste con la prolongación de los senos. El tema de la boca pintada, el de la generosa pelvis, constituyen las referencias polares de un cuerpo reducido a sus elementos sugestivos”³⁷



Joan Miró, *Mujer Sentada*, 1933

³⁷ A. Cirici, *Miró y la imaginación*, citado por Cesar Calzada, *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 65.

Miró había llegado al punto de tener la necesidad de renacer verdaderamente desde los orígenes y por ello precisaba un sistema afín a sus necesidades. Por otra parte, durante estos años, surge una intensa curiosidad por las formas del *arte prehistórico* en la comunidad creativa parisién [...] Si bien la consumación prehistórica de Miró se completa en el año 1933, algo se empezaba a intuir en el año anterior.³⁸

En este punto tendremos que dejar de lado este brevísimo resumen sobre lo que constituyen las búsquedas de los artistas de la vanguardia que se apoyan en el anhelo y consiguiente estetización de lo “primitivo”. Lo anterior nos sirve como referencia y para hacer notar un interés de **fuga** en lo “desconocido” y la “otredad” de las culturas no europeas o el inconsciente. Resaltaremos que la relación entre algunos artistas modernos occidentales empieza a matizarse con una manera “mágica” de entender el acto creativo y la intuición artística. Mircea Eliade, conocido antropólogo, entendió la labor de algunos artistas modernos de la siguiente manera: “En efecto, uno no puede dejar de reconocer en las obras de numerosos artistas contemporáneos un vivo interés por la materia. No hablaré de Brancusi, cuyo amor por la materia es notorio. Su actitud ante la piedra es comparable a la solicitud, el temor y la veneración del hombre neolítico, para quien algunas piedras constituían hierofanías, o sea, la revelación última y sagrada de la realidad. Con la historia del arte moderno, desde el cubismo al tachismo, asistimos a un esfuerzo del artista para liberarse de la “superficie” de las cosas y penetrar la materia con el fin de dejar al desnudo las estructuras fundamentales. He discutido en otro lugar el significado religioso del esfuerzo del artista contemporáneo por abolir forma y volumen para descender de algún modo al interior de la sustancia y revelar las modalidades secretas o larvarias. Esta fascinación por los modos

³⁸ Cesar Calzada, *op.cit.*, pp. 62-65.

elementales de la materia revela un deseo de liberarse del peso de las formas muertas, una nostalgia por sumergirse en un mundo auroral”.³⁹



Constantin Brancusi, *El Beso*, (1908)

³⁹ Mircea Eliade. *El Vuelo Mágico*, Siruela, 1995, p.226.
http://books.google.es/books?id=ud3IUAKZoxQC&pg=PA226&lpg=PA226&dq=levi%2%B4strauss,+el+vuelo+mágico,+brancusi&source=bl&ots=REyDIQAK05&sig=me3fIPWdlh9DI_LgQb7yJcpZ-a8&hl=es&ei=m_08Sp6ZIIiZjAfXqrkC&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1 (Junio 20, 2009)

SELECCIÓN Y ANALISIS DE ARTISTAS Y PROPUESTAS TRANSCULTURALES:

Antonin Artaud y los Tarahumaras

¿Es un chamán que lleva una máscara o habla con la voz de un dios o un antepasado, una auténtica encarnación o un mero actor?⁴⁰

Tendríamos que conferir a Artaud un lugar especial en tanto que artista-viajero que, como tal, procura localizar unas cualidades formales basado en una experiencia transcultural pero, además, intenta calculadamente involucrar los aspectos “mágicos”, espirituales si se quiere, de dichas experiencias en el campo del arte. Pero esa insistencia en lo transcultural, no solo se reconoce en el aspecto ritual de las ceremonias con enteógenos entre los tarahumara, en las que participó directamente, sino también desde su visión particular del teatro balinés, que lo adentra en el territorio creativo en el campo de la magia, el ritual y la adquisición del trance a través de la representación artística.

Ya vimos cómo el pintor de vanguardia toma elementos de lo visto en un museo, donde los objetos son despojados de sus marcos referenciales y contextuales. Si contraponemos la experiencia transcultural de un Artaud y el teatro oriental o los rituales chamánicos de los indios tarahumaras, con, por ejemplo, la apropiación de una máscara africana por parte de un pintor de la vanguardia, diferenciamos que Artaud busca un conocimiento a través de la experiencia directa, en un intercambio social prolongado. Estaría en ese sentido mucho más cerca de un Gauguin que de Pablo Picasso, por solo hacer un ejercicio de contrastes.

No podremos saber a ciencia cierta qué fue a buscar Artaud a México entre los indios tarahumara. Sus textos nos sirven de guía para remitirnos

⁴⁰ Piers Vitebsky, *Los Chamanes*, Evergreen-Taschen, Köln, 1995, p. 120.

a la resonancia de un paisaje y unos ritos que en la mente del artista cobran una vida propia, completamente subjetiva y desligada de cualquier apreciación que pudiera pasar por científica.

Poco importa la locura de Artaud en este punto, si bien nos habla desde un asilo mental y bajo el continuo embate de descargas de choques eléctricos con que los médicos pretendían arrastrarlo hacia la “racionalidad”. Loco o no, Artaud ha proporcionado al arte teatral y los artistas de performance una vena de continuas interrogantes, no ya de un teatro de texto, psicológico, donde el actor sirve al orden funcional y repetitivo de un guión escrito, si no de una representación que “se va haciendo” en el acto mismo, que es uno de los aspectos que recuperará el happening en los años 70.

En 1945, Artaud escribe a su amigo Henry Parisot: “Fui a las alturas de México solo y exclusivamente para desembarazarme de Jesucristo, de la misma forma que espero algún día ir al Tíbet para vaciarme de Dios y de su espíritu santo.”⁴¹

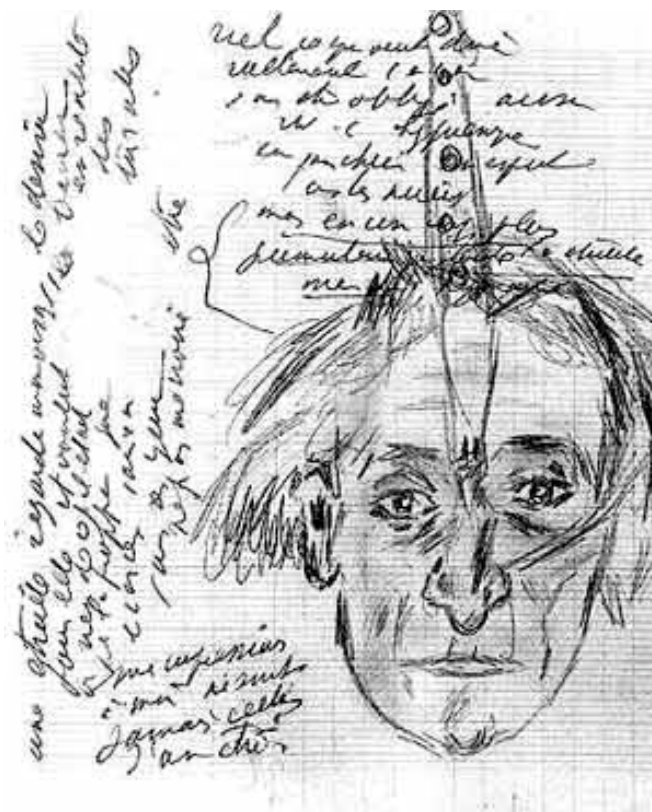
Es notorio el estado de “ocupación” que la cultura europea ejerce sobre la mente del artista, es un estado de gravidez perpetua, en el que es imposible crear, dar a luz, pues la matriz cultural europea, según Artaud, está enferma: “Y allí fue donde el viejo jefe mexicano me golpeo para abrirme de nuevo la conciencia, pues yo era un mal nacido y no podía comprender el sol.”⁴²

El artista se ve a sí mismo, en tanto que europeo, como un malnacido del útero enfermo que es, para él, lo occidental. Hay en él un elemento de vergüenza por lo occidental; más que un simple rechazo hay un tono de odio, de desdén hacia todo lo que Occidente representa y donde el artista

⁴¹ Antonin Artaud, *Los Tarahumaras*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 55

⁴² *Ibidem*, p. 9

se ve apresado, envuelto en una camisa de fuerza discursiva que impone el orden marcial a las ideas y a la creatividad. Leyendo sus obras, vemos cómo se reitera esta actitud de carencia, de incapacidad e impotencia creativa de Occidente desde sus propios centros de simbolización: abstracción analítica, racionalidad y el orden, aunados a unos rituales burocráticos reiterativos y desprovistos de sentido.



Extracto del diario personal de Artaud.

En Artaud se da también un cambio de actitud frente a “lo primitivo”. Su pensamiento va mucho más allá de las búsquedas formales de los vanguardistas, ya que, como ya se dijo, estas últimas pueden muchas veces tomarse como actos estéticos de apropiación, en sincronía con una mentalidad colonialista. Por cierto, Artaud nunca alude a los tarahumaras como a un pueblo “primitivo”, si no como a una raza primaria, un pueblo dotado de conocimientos espirituales trascendentes y válidos para la cultura moderna. Artaud, decíamos, tomó otro camino que la pura y

simple apropiación estética, tanto al dejarse seducir por del teatro oriental como por la ritualidad de los tarahumaras: no estuvo tan interesado por las formas externas como por los contenidos que las generaban y en el caso de su viaje a México, da cuenta de una exploración de inmersión, de convivencia presencial, evitando cualquier “objetivación”, es decir, se cuida de convertir en “objeto” la cultura a la que está expuesto. Por el contrario, el objeto de sus estudios es siempre su propia conciencia, la transformación que la experiencia transcultural suscita en su propia perspectiva sobre la cultura occidental y su visión del arte.

Asistimos pues a un pliegue de la interacción transcultural en donde el objeto de investigación no es tanto la otra cultura como la transformación personal del artista a través del contacto prolongado con el Otro. El acento está puesto en como esa otra cultura afecta al espíritu propio del artista.

Artaud se va a México para escupir sobre occidente y, al mismo tiempo, paradójicamente, para sanarlo. La europea es una cultura que esta, según sus propias palabras, “enferma”. El diagnostico de Artaud es de especial importancia pues, al enunciar la enfermedad, implícitamente esta buscando una cura: estamos ante el **artista como sanador**. El hacer del arte, desde Artaud, es también el de una búsqueda de la salud, una salud de las fuerzas creativas, que el artista busca como actor-terapeuta⁴³: “Las cosas van mal porque le conciencia enferma tiene el máximo interés, en este momento, en no salir de su enfermedad[...]”⁴⁴

Artaud entendió lo sagrado como un estado puro de fuerzas, recuperando así, para el arte, su sacralidad, no como una elaboración fantasmagórica

⁴³ Algo paralelo se dará en Beuys como artista-chamán y con relación a su experiencia con los nómadas siberianos.

⁴⁴ Antonin Artaud, *El suicidado por la sociedad*. 1947, p. 1
<http://caosmosis.acracia.net/?p=456>
(Junio 20, 2009)

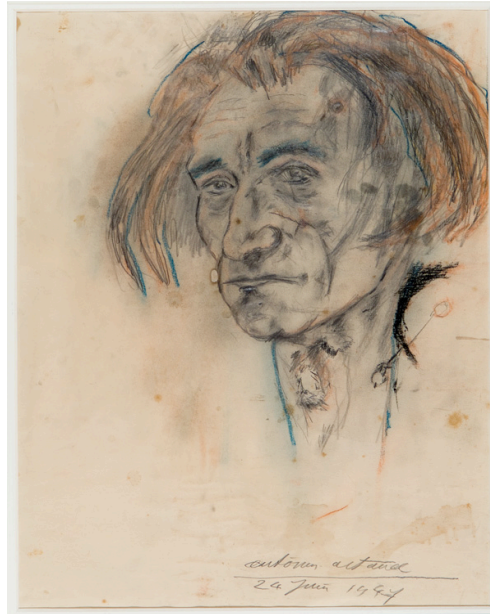
de temas míticos, sino en haciendo del teatro una fuerza que expresase la vida en su carácter irrepetible y misterioso.

«El teatro es un desbordamiento pasional,
una terrible transmisión de fuerzas
del cuerpo
al cuerpo.

Esta transmisión no puede reproducirse dos veces.
Nada más impío que el sistema de los balineses que consiste,
después de haber producido una vez esa transmisión,
en lugar de buscar otra,
en recurrir a un sistema de embrujamientos particulares
para privar a la fotografía astral de los gestos obtenidos.»⁴⁵

El artista aquí no se apropia de unas líneas formales, materiales con las que maquillar y dotar así a la obra de un carácter nuevo. Artaud no busca la novedad, ni mucho menos la cultura material, hecha de objetos, símbolos, máscaras, colores y evocaciones exóticas...Artaud quiere desembarazarse de la toxicidad de la cultura europea, de la metafísica occidental, sus liturgias y su ciencia, y lo hace por medio de la experiencia transcultural, que en su caso puede verse incluso como un viaje iniciático.

⁴⁵ Antonin Artaud citado por Jacques Derrida, *La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 342.



Antonin Artaud, Autorretrato, 24. Juni 1947, Lápiz y Papel, 55 x 43 cm,
Colección Privada, Foto: Philippe de Gobert, Brüssel, © VG Bild-Kunst Bonn,
2008.

El adentrarse en el “misterio de la existencia” a través del acto puro e irreproducible, sin la mediación de lo escrito, dejaba en suspenso la lógica cotidiana y permitía al espectador de las obras de Artaud entender la vida “tal y cual como se desarrollaba”, permeando y entrecruzando consiguientemente, la trama teatral con la trama de los pensamientos íntimos del observador. Esto fue, para Artaud, el tónico de la salud que Occidente necesitaba: *el teatro como cura* del “alma”: “El teatro de Occidente al utilizar la palabra, está reflejando un texto escrito, es un doblaje físico. En cambio, el teatro mágico, nace de los gestos, de la música, del sonido, todos ellos combinados, y que proyectan numerosas consecuencias que solo se podrán descubrir en escena. Aquí no hay autores de palabras escritas, sino especialistas que hechizan de forma objetiva y animada.”⁴⁶

⁴⁶ Antonin Artaud, sobre el Teatro de la Crueldad
<http://www2.udec.cl/~mariasmo/literatura/Antonin%20Artaud.htm>
(Junio 20, 2009)

El lenguaje de Artaud para referirse al acto creativo está lleno de referentes al pensamiento mágico: hechizos, encantamientos, embrujamientos, trances...pero no es esto lo que nos acerca a una correlación del acto creativo con las prácticas rituales de, por ejemplo, el chamanismo. Siguiendo un texto de Piers Vitebski sobre la representación chamánica, veremos con mayor claridad el punto donde convergen las teorías de Artaud con la practica chamánica descrita desde la etnología occidental:

“ [El ritual chamánico] no es un producto acabado, sino un proceso continuo de expresión. Muchos puntos de vista antropológicos suponen que la representación ritual pone de manifiesto una especie de guión cultural oculto, pero quizás sea más apropiado sugerir que la propia cultura esta está siendo constantemente formada y reformada a través de dichas representaciones...se esta creando sobre la marcha algo vital gracias a un consenso colectivo mientras tiene lugar la representación. Hay niveles importantes en los cuales el papel del chamán, paciente y publico no pueden distinguirse claramente.”⁴⁷

Siguiendo la cita anterior podemos ver la relación estrecha que Artaud percibía entre los actos rituales y su teatro de la crueldad. En ambas instancias la ausencia de las palabras como referente de una trama psicológica de los personajes y el involucrar a los espectadores de manera activa son esenciales, llevan el acto creativo a un tiempo presente y no a un referente escrito que le limite y que haga del espectador un simple “voyeur” de la psiquis del director-dios. Sacudir al publico y despojarlo de toda lógica o búsqueda de “moraleja”, pueden verse como los efectos terapéuticos que Artaud busca en un teatro de actos puros, donde la palabra no es el elemento articulador de la actuación, sino el acto, en su forma más cruda, como algo físico en que las palabras, al ser pronunciadas, son como objetos “arrojadizos”.

⁴⁷ Piers Vitebsky, op.cit., pp. 121-123.

Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral. Cuando digo que no representaré obra alguna escrita, quiero decir que no representaré ninguna obra basada en la escritura y el habla, que en los espectáculos que voy a montar habrá una parte física preponderante, y que ésta no podrá fijarse y escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que incluso la parte hablada y escrita lo será en un sentido nuevo.⁴⁸

Terminaremos citando al autor José Antonio González, quien nos da un excelente ejemplo de la imbricación de conceptos teatrales, basados en la experiencia mágico-ritual, que buscó Artaud en su “fuga” de los valores estéticos occidentales y que encontraría en culturas tan apartadas de la suya propia: “Para Artaud el momento fundamental del teatro es el trance, si bien éste no es nunca apetito desenfrenado y “anárquico” de carácter dionisiaco, sino trance calculado minuciosamente mediante un sistema cosmogónico ideado hasta el último detalle[...].”⁴⁹

⁴⁸ Antonin Artaud citado por Jacques Derrida en op.cit., p. 329.

⁴⁹ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, 1987, p. 281.

http://books.google.es/books?id=4SnpzwfUg7IC&pg=PT1&lpg=PT1&dq=Jos%C3%A9+Antonio+Gonz%C3%A1lez+Alcantud,+El+exotismo+en+las+vanguardias+art%C3%ADsticas-literarias&source=bl&ots=R-89wShigE&sig=Drfb-gVhkDVS6WTHs1U1zn29G00&hl=es&ei=jt44StD5Gd7MjAewteWIDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2#PPA324.M1

(Junio 17, 2009)



Teatro balinés. Danza del mono “kechak”

Joseph Beuys y los Tártaros de Crimea.

Algún día, tal vez se sepa que no había arte, sino sólo medicina.⁵⁰

Jean-Marie Gustave le Clézio



Joseph Beuys, *Como explicar pinturas a una liebre muerta*, Noviembre 26, 1965, performance documentado en la Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf.

⁵⁰ Citado por Gilles Deleuze, *La Literatura y La Vida*, <http://www.scribd.com/doc/11477527/Deleuze-Gilles-La-Literatura-Y-La-Vida> (Junio 19, 2009)

La transculturalidad artística de Beuys, ambientada en la estepa de Crimea y que da origen a Beuys-chamán, parte de un mito: el mito de una herida que, independiente de su condición de verdad, nos lleva, como todos los mitos, a un origen misterioso, en este caso, al misterio del hombre creativo, del artista. “Si no fuera por los Tártaros, no estaría vivo hoy “⁵¹

Pero, ¿Beuys nos cuenta una historia de supervivencia, o nos habla de “estar vivo” (que como valor superior: “vida”) , en su vena romántica, no dejará nunca de enaltecer? Quizás tendríamos que suspender el juicio, o simplemente aceptar que efectivamente Joseph Beuys, piloto de guerra de la Luftwaffe de Goering, murió. Y de su cuerpo amortajado en fieltros y grasas, por procedimientos místicos y amor a la vida, Joseph Beuys nació de nuevo como escultor social y como artista-chamán.

Du nix njemcky’ decían, ‘du Tartar,’ e intentaron persuadirme de unirme a su clan. Su estilo de vida nómada me atraía desde luego, aunque para aquel entonces sus movimientos estaban restringidos. Aun así fueron ellos quienes me descubrieron después del choque aéreo.... Estaba totalmente enterrado en la nieve. Así fue como me encontraron los Tartaros días después. Recuerdo sus voces diciendo “Voda” (agua), luego el fieltro de sus tiendas y el olor denso marcado del queso, la grasa y la leche. Cubrieron mi cuerpo con grasa para ayudarme a regenerar el calor y me envolvieron en fieltro como insulación para mantenerme tibio por dentro.⁵²

⁵¹ “Had it not been for the Tartars I would not be alive today.” Joseph Beuys in Caroline Tisdall: Joseph Beuys (Guggenheim, 1979), p.16. (Traducción propia)

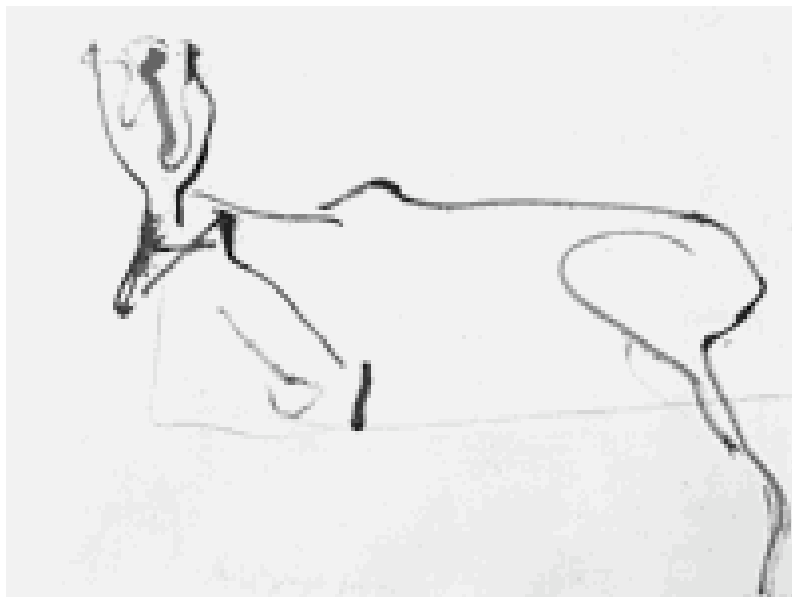
⁵². ‘Du nix njemcky’ they would say, ‘du Tartar,’ and try to persuade me to join their clan. Their nomadic ways attracted me of course, although by that time their movements had been restricted. Yet it was they who discovered me in the snow after the crash... I was completely buried in the snow. That’s how the Tartars found me days later. I remember voices saying ‘Voda’ (Water), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep warmth in”. Ibidem. p.16. (Traducción propia)

La experiencia de Beuys en este punto no es muy diferente de aquella descrita por los antropólogos que han estudiado el fenómeno del chamanismo en Siberia. Es una iniciación ,y más concretamente, una muerte iniciática en sentido literal. En las propias palabras del antropólogo Piers Vitebsky, a propósito de la muerte iniciática de los chamanes siberianos, leemos:

En Siberia y Mongolia, la primera aproximación por parte de los espíritus adquiere la forma de un violento ataque que conduce a lo que parece ser una completa destrucción de la personalidad del futuro chamán. Esto va seguido de una reconstrucción del chamán, cuyos nuevos poderes no son simplemente un añadido o herramienta externa, sino que llevan una forma de perspicacia, una perspectiva de la naturaleza del mundo, y especialmente en las formas del sufrimiento humano por las que acaba de pasar de modo tan intenso. La internalización de todas esas experiencias conduce al surgimiento de una nueva personalidad, y es esto lo que se expresa a través de la destrucción (muerte) de la naturaleza previa del chamán.⁵³

Su actividad como artista-chamán empezaría desde aquel momento y sin pausa, hizo de la practica artística una amalgama de procesos interdisciplinarios: política, ecología, pedagogía, escultura social, pacifismo, etc. Asume como chamán occidental el conjurar todos los miedos: despotismo, burocracia, contaminación, guerra atómica, enajenación...

⁵³ Piers Vitebsky, op.cit., p. 59



Joseph Beuys Sin título. [Stag] from Trace 1, 1974

lithografía sobre papel

Alfred and Marie Greisinger Collection, Walker Art Center, T. B. Walker

Sus críticos nunca estarán convencidos de si se trataba de un romántico, bufón, utópico, retórico, infantil, regresivo, mesiánico...⁵⁴ Todo esto, sin embargo, no empaña el hecho de que su transformación realmente ocurrió. Que sea de la manera mítica en que él la describe o no, puede resultar incluso irrelevante. Sin esa transformación no tendríamos de todo un campo de estudio y aproximación a “nuestra” situación como artistas a través de su mirada, que aun hoy, suscita interés, re-validación y también, sin duda, ha quedado como uno de los paradigmas del arte postmoderno de la mano de Duchamp.

Pero volvamos al punto de partida: la herida de Beuys, que él proyecta en su vocabulario como la herida del mundo, es una herida histórica, una herida mortal. Es la metáfora de la muerte que en su pensamiento, es invocada una y otra vez bajo el concepto de “materialismo”. La cura a este materialismo, a la materia-muerte, es el campo de la energía, de la

⁵⁴ Véase Benjamin Buchloh y sus ataques a la obra de Beuys en ‘*Beuys: The Twilight of the Idol*,’ *Artforum*, vol.5, no.18 (January 1980), pp.35–43.

voluntad del hombre, es decir, de la conciencia ensanchada, que es de alguna manera todavía una búsqueda o una pregunta sobre lo espiritual: “En las formas de [el lenguaje] reconoceríamos que su utilización consciente hace que se generen conceptos que permiten elaborar el mundo, es decir, lo dado, por muy enfermo que esté con esos conceptos esenciales de modo que sea posible una curación”⁵⁵

Curación a través del pensamiento, de la translación de una lógica analítica materialista a un concepto ampliado del arte, en el cual los valores no son materiales sino creativos: arte = capital. La creación de riqueza no puede ser el centro neurálgico de la cultura: a esta creación de bienes habría que anteponer, según Beuys, que anteponer la creación de bienes espirituales, de bienes que llevaran al hombre a “crear” para sí y para la sociedad un modelo de vida no autodestructivo.



⁵⁵ Joseph Beuys, *Ensayos y Entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006. p. 200

Joseph Beuys. Kunst = Kapital (Arte = Capital). 1980.

La experiencia transcultural y la consiguiente transformación del artista y su concepción del mundo, suceden en Beuys de un modo especialmente violento. Él no va en busca de algo en otras culturas, ni en la evasión de su cultura propia. En ese sentido tendríamos que verlo como un artista transcultural “por accidente”. Su apropiación de elementos de otra cultura toma un dramático giro: es una cuestión de vida o muerte. Su obra no dejará de comunicar esa urgencia.

Tendríamos que anotar también, que en sus procesos transculturales Artaud y Beuys coinciden en el reconocimiento de una enfermedad mítica de Occidente, pero su actitud frente a esa enfermedad toma caminos muy diferentes: Artaud pretende fugarse, pero termina él mismo enajenado o, en sus palabras: “embrujaado” por el hechizo de la “mala conciencia” occidental. Beuys le hace frente a esa mala conciencia, se promete a fuerza de voluntad devolverle al arte occidental algo de “la vida” que el materialismo analítico le ha arrebatado. Si lo logra o no, es otra cuestión.

Joseph Beuys recuperó de su “viaje iniciático” un factor que ya había sido casi olvidado por los artistas de su tiempo: la importancia del hombre. Es consciente del valor de la experiencia antropológica: ampliar el concepto de hombre. La premisa tantas veces reiterada: “todo hombre es un artista” es un signo de dicha ampliación. Al ampliar el concepto de arte, como en una ecuación, también se ve ampliado el concepto de hombre.

El carácter chamánico, la invocación-evocación de un pensamiento chamánico, es visible en su trabajo desde innumerables perspectivas, en sus dibujos que parecen ser animales hechos por un artista del paleolítico, sus instalaciones con monolitos y sus acciones donde interactúa con animales: liebres, caballos, coyotes, abejas, que reflejan la

relación entre el chamán y sus espíritus animales o “ayudantes”, tantas veces citada en la antropología académica de Lévi-Strauss o Mircea Eliade. Sobre su *Aktion* en suelo americano, el artista dice:

Nunca hubiera hecho esto con un coyote en Europa. Pero en América hay otros animales que podrían conjurar un aspecto completamente diferente de este mundo. El águila por ejemplo, los poderes abstractos de la cabeza y el intelecto, el oeste... todos estos son poderes que el indio quiere representar con los atavíos que se pone en la cabeza. Creo que tomé contacto con la constelación de energía del punto traumático de Estados Unidos: el trauma americano con el indio, con el hombre rojo. Se podría decir que había que hacer una reparación al coyote y que solo así podría ser superado este trauma.⁵⁶

Efectivamente el coyote forma parte del “hombre rojo”, está en sus leyendas y mitos de creación, a la vez sagaz y bufón; el coyote es un héroe civilizador en sentido amplio: roba el fuego para dárselo a los hombres, crea las constelaciones, es mediador entre la naturaleza y el hombre.

De acuerdo con la mitología de los Navajos, la Vía Láctea fue creada por el comportamiento tramposo del dios Coyote. Cuando el mundo fue creado, las Personas Sagradas se reunieron alrededor del Dios Negro para colocar las estrellas en el cielo. Coyote estaba enojado con la lentitud del proceso. Enojado, él colocó una estrella roja, llamada Ma'iiio, en el sur. Ma'iiio significa 'aquel que vaga'. Esta estrella simboliza al Coyote y aparece por un corto tiempo durante el año. Para los Navajos, es una señal de problemas. Coyote continuó enojado con el progreso de las Personas Sagradas y arrojó un saco de estrellas por encima de su cabeza, y así formó la Vía Láctea.⁵⁷

⁵⁶ Joseph Beuys, *op.cit.*, p.83.

⁵⁷ Ventanas al Universo, Coyote.

http://www.windows.ucar.edu/tour/link=/mythology/coyote_milkyway.sp.html
(Mayo 20, 2009)

Claude Lévi-Strauss también estudió los mitos del coyote entre los indios americanos, sugiriendo que era un símbolo de mediación entre la vida y la muerte. Es posible que Beuys conociera esta interpretación, pero poca importancia tiene si así fuera, ya que en su obra, esta relación “vida-muerte”: de exterminio de una raza, de una cultura y de una especie animal a manos de los colonizadores de América, pasa, a través de la acción, por el mismo filtro catalizador.

El mismo Beuys está imbuido de esta imagen mitológica del coyote: es el creador-bufón, un transformador, un agente del caos para el materialismo analítico. Para muchos, en la Alemania de su tiempo las acciones del “Profesor Beuys”, su discurso de rechazo al materialismo fueron una amenaza, y en América, eran también vistos con gran desconfianza.



Actores interpretando a Coyote mientras Charlie Thom narra la pieza
“Coyote's Journey. Una obra de teatro Nativo Americana.

Aquí nos interesa sobre todo resaltar la estética de Beuys y su concepto ampliado del arte, como un proceso que pasa por el contacto con ese “Otro” (el coyote, la liebre muerta, la energía calórica del fieltro, “el hombre” mismo y el planeta). Ese Otro que también puede verse prefigurado en la idea de “artista-chamán” y que recoge dentro de esa imagen toda la fabulación occidental hacia lo mítico, lo salvaje, lo inexplorado de la conciencia y su fuerza creativa.

Admitimos también que su concepto de chamanismo pasa por el filtro de los imaginarios occidentales construidos a través de ese símbolo. Tiene pues un elemento de mezcla o mestizaje propio de una experiencia transcultural, y creo que hace consciente el hecho de que el chamanismo y su llamado a la transformación del mundo a través de lo chamánico es ante todo una metáfora de los deseos del artista por transformarse y encontrar un basamento para sus propuestas de mundo y de realidad. Este mestizaje de la “versión” de chamanismo en Beuys es patente si se tiene en cuenta el rasgo “mesiánico”, todavía judeocristiano, que explicita y que ha sido visible por muchos de sus críticos.

Beuys: [...]Cuando hago algo chamánico, hago uso de elementos chamanísticos – admitiéndolos como elementos de un pasado- con la finalidad de expresar algo sobre una posibilidad de futuro.

Simmen: Muy bien, pero ¿cuánto de esa presencia de lo chamanístico ahora, cuánto de un modelo tomado del pasado, y cuánto de esto está vivo realmente y es viable en el tiempo presente?

Beuys: Es esa vitalidad la que busco, también el sentido de voluntad basado en la necesidad de traer algo, en nuestra cultural conciencia del tiempo, que ha sido perdido, llámese una voluntad de tomarse estas fuerzas perdidas en serio, fuerzas que están allí, en el chamanismo, y ponerlas en el contexto del pensamiento de una forma completamente nueva. Es por esto que estas

cosas son realidades no solo en el contexto estético, también son intenciones reales.⁵⁸

Joseph Beuys, al tomar elementos chamánicos para su proceso artístico y de pensamiento, está haciendo algo que se ha venido haciendo desde el romanticismo y es el de buscar nuevas fuentes para la experiencia estética. Sin embargo su propuesta puede ser vista, más que como apropiación cultural simple y llana, como un “ready-made” transcultural. Es decir, él toma unos “elementos” propios de una cultura específica, en este caso los nómadas Tártaros, o los chamanes Nativos Americanos, y los re-compone en otro contexto, en donde esas trazas culturales toman un nuevo significado.

⁵⁸ “Beuys: .. .When I do something shamanistic, I make use of the shamanistic element--admittedly an element of the past--in order to express something about a future possibility.

Simmen: All right, but how much of it is the presence of the shamanistic now, how much of it is the actuality of a model taken from the past, and how much of it is really alive and viable at the present time?

Beuys: It's this aliveness that I'm after, also in the sense of will power based on the necessity of bringing back something into our time-conscious culture that's been lost, namely a willingness to take these lost forces seriously, forces that are there in shamanism, and to put them back in the context of our thinking in a completely new way. That's why these things are realities not only in an aesthetic context, they're also real intentions

Entrevista a Joseph Beuys citada por David Levy Strauss, *American Beuys, Between Dog & Wolf, Essays on Art and Politics*, Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999 . (Traducción propia)

http://www.bockleygallery.com/css/american_beuys.html



Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974

Juan Downey y los Yanomami



Juan Downey, *Wayu*, 1977, Lápices de colores y grafito sobre papel.

“[...] El indigenismo de los años sesenta y setenta estribaba en las problemáticas nociones de pureza cultural, la “recuperación” de su cultura que hace Downey destacó repetidamente la dificultad, si no la imposibilidad, de hacerlo de otra manera que no fuese altamente mediatizada. [...] Lo que nos presenta es un documental sobre las dificultades y motivaciones psicosociales del proyecto etnográfico occidental de conocimiento del yo, a través de la objetivación y posesión del otro.”⁵⁹

⁵⁹ Nelly Richard, citada por Coco Fusco. Juan Downey, *Con energía detrás de estos muros/ With Energy beyond these walls*, Ivam centre del carmen, Valencia 1996. p. 187.

De todos los artistas reseñados anteriormente, es en la obra de Downey encuentro la mayor afinidad con mi proyecto. Es el primero en resaltar su trabajo como una hibridación de etnología documental y experimento artístico y habría que añadir también: de experiencia con el “Otro” mediatizada por la tecnología. Por otro lado, tratándose de un artista sudamericano, puedo entender y constatar de primera mano la situación de su experiencia transcultural, ya que el pensamiento occidental en América es heredero del colonialismo: la “razón europea” es la que ha inmigrado hacia América con sus propias fábulas del “salvajismo” y sus propias prácticas de exorcismo a “lo salvaje” . En Sudamérica no hay que “viajar” en sentido estricto para tener contacto con lo “Nativo” que está , siempre, en un estado latente: en el lenguaje, la comida, música y la genética propia del mestizo.

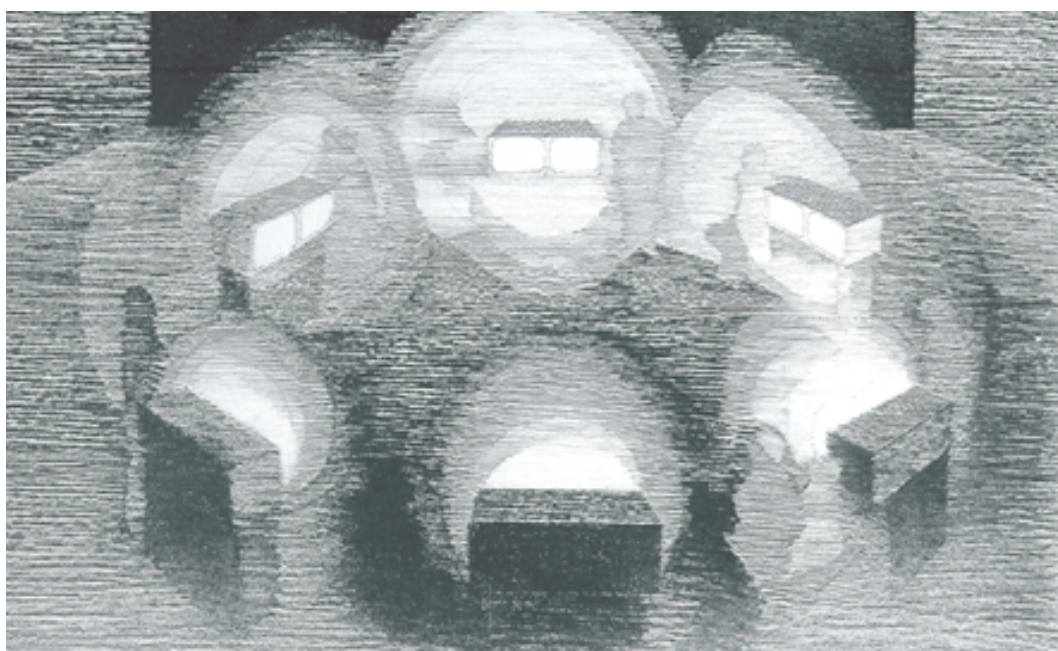
Podría preguntarse incluso, si a este híbrido latinoamericano, a esta quimera híper-colonizada y forjada a fuerza de olvido aún le será válido preguntarse quién es y reclamar algo propio. Pero ¿acaso, no es siempre el resultado de la etnología y más aún, de una experiencia transcultural, el “auto conocimiento” a través del otro? ¿No hablamos siempre del interior cuando nos referimos al exterior? Esto parece ser el resultado de nuestra sociedad esquizofrénica en la que el interior y el exterior se entremezclan y se hacen cada vez más indiferenciables, como el espíritu del monje budista y el estanque de peces se funden en el dibujo hecho de solo trazo.

Su viaje por América no deja de tener un tono “Che-Guevaresco” , incluso, podrían verse los viajes de juventud del Che Guevara a lo largo de América del Sur, como un antecedente ideológicamente cercano a lo propuesto por Downey en su *Video Trans-Américas*, donde busca a través del documental, encontrar esas trazas de “identidad” propias de Latinoamérica en mercados de verduras, los puertos olvidados con sus pescadores paupérrimos y también los nómadas indígenas con su

arquitectura efímera, consumida por la selva al ser abandonada por la tribu.

Sin embargo, la pretensión de Downey de encontrar esas trazas culturales e “iluminar” a través del vídeo a los pueblos sobre sus propias culturas, parece estar destinado al fracaso por tener en sí, una inflexión mesiánica. Sobre esto el artista escribe: “Resulte ser un falso catalizador (venia a iluminar con videos a los pueblos americanos) : un pretencioso mierda aplanado.”⁶⁰

Este sentido de fracaso y desazón quizás surgiera al constatar la falsa democratización y mesianismo quimérico que las nuevas tecnologías del vídeo en los años sesenta y setenta.



Juan Downey, El círculo de fuegos, Foto de Harry Shunk. Juan Downey Estate

Lo que sobresale al leer sus textos relativos al proyecto *Video Trans-Americas*, es que la obra de Downey, en este punto, es más bien una suerte de autobiografía, un “auto-documental” apoyado en el recurso del

⁶⁰ Juan Downey, *Con energía más allá de estos muros/ With energy beyond these walls*, Ivam ,centre del carmen, Valencia. 1996. p. 119

viaje, en las que se mezcla el paisaje a sus propios pensamientos sobre, por ejemplo, la dictadura militar en su país , Chile.

Es este sentido de “auto-descubrimiento” lo que le otorga su singularidad a los proyectos de Downey, en el cual el documental se establece no solo como una herramienta “válida” desde Occidente para conocer al otro, sino como una herramienta artística significativa.

La obra de Downey tiene como referente el trabajo documental de Flaherty, quien realizó un documental sobre la vida de un esquimal y su familia en 1921, el documental se llama “Nanuk, el esquimal” y el testimonio de Flaherty, en sus propias palabras nos puede esclarecer uno de los enclaves del planteamiento de Downey: "No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo."⁶¹

La actitud de Downey y su inmersión en la tribu Yanomami en el Amazonas venezolano tiene algo de esa necesidad y urgencia, a saber, la de documentar una cultura que esta en proceso de aniquilación, pero a la vez, de hacer del viaje algo sistemático y programado como una propuesta artística, lo cual es también el punto de convergencia entre su trabajo y mi proyecto, y puede ser resumido así “No distingo entre documental y arte. Lo llamo documentalarte, así que hay una fusión.”⁶²

⁶¹ Robert Joseph Flaherty, sobre *Nanuk, el esquimal*, 1921.
<http://documental.kinoki.org/robertflaherty.htm>
(Mayo 20, 2009)

⁶² Juan Downey, op.cit.,p. 99



Indígena Yanomami grabando con el equipo de Juan Downey en su viaje al Amazonas venezolano . 1976

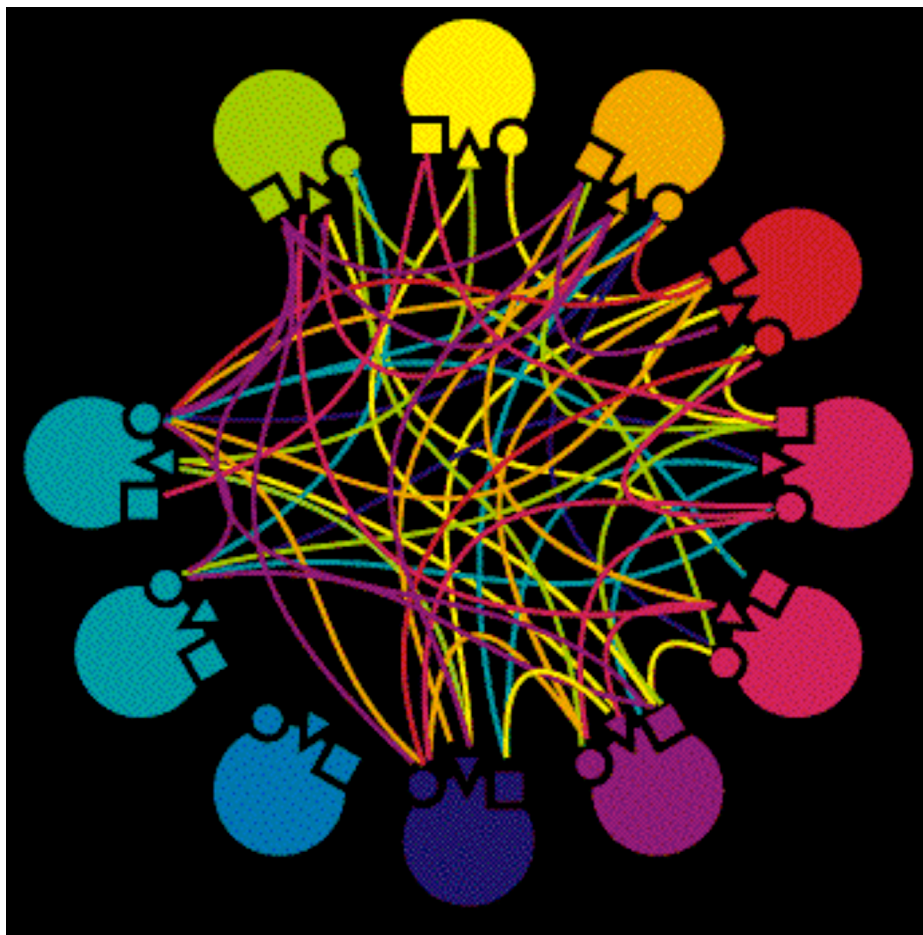
Downey ve a los indígenas guahibos y yanomamis, en uno de sus viajes, como una alegoría de sí mismo, por tratarse de una tribu altamente mestiza, como él. En esta línea de mezcla, de “collage cultural” en que él mismo se ve reflejado, inserta imágenes de la película *JAWS* integrado, por ejemplo, a la elaboración del casabe por una mujer indígena⁶³. Los subtítulos reflejan la nostalgia del cine con que Downey creció, y mezcla su pasado cultural con la experiencia en “el presente” con “lo otro”, haciendo de este modo coexistir ambas realidades culturales en un mismo plano indisoluble: “[...] mi admiración por la sabiduría indígena es motivada por una ansiosa búsqueda de valores humanos primigenios. *Un anhelo de quebrantamiento de los valores occidentales y propios[...]*”⁶⁴

⁶³ El casabe es una pasta alimenticia consumida por los indígenas del Amazonas.

⁶⁴ Juan Downey, op.cit., p.157

Nuevamente vemos el principio de rechazo a unos valores culturales y la necesidad de “exorcizar” dichos valores en la experiencia artística transcultural ,pero en este caso, mediando en el uso de la tecnología del vídeo y de la maquinaria de representación propia de la etnología.

Roy Ascott y los Kuikuru del río Xingu



Ascott nos ofrece un nuevo enfoque del problema central de estas reseñas: el del paso de unos signos de una cultura, llámese primaria o nativa, a la occidental.

La tentativa de Ascott, en su texto *El web Chamántico. Arte y Conciencia Emergente*, discurre bajo dos tipos de experiencia, que a mi parecer, ambas al estar superpuestas, cobran un carácter bastante críptico, a saber, la experiencia con la ingestión de enteógenos en la tribu de los Kiukuru del río Xingu y la del Human Interface Laboratory de Seattle y en

la Universidad de North Carolina en Chapel Hill. Esta superposición de experiencias se entremezclan y forman una amalgama, un collage cultural, que ya hemos visto, pero bajo otras premisas y transformaciones.

Ascott “revitaliza” la imagen del chamán a través de los experimentos tecnológicos de “expansión de la percepción” como pueden ser la realidad virtual o los sistemas inmersivos de la Web. Formando así una teoría donde confluyen una experiencia de conocimiento mística y otra tecnológica.



Pablo Amaringo, Pintura inspirada en visiones generadas por plantas “psicoconectoras” .

Ascott toma como contrapunto la imagen del chamán vista desde la óptica de la etnografía clásica: la del viajero entre realidades no físicas que trae consigo conocimiento significativo para la comunidad. A esta exploración de realidades paralelas del chamán, Ascott agrega la exploración del ciberespacio, en donde el individuo “navega” entre infinitos mundos sin

esfuerzo y de manera fluida. A esto le llama “Web Chamántico” y que aborda como principal foco lo denominado “doble conciencia” la cual podríamos resumir como un estar en el mundo material consciente del mismo y a la vez en el mundo no físico, con igual conciencia de este “no-lugar”.

Por doble conciencia entiendo el estado del ser que ofrece acceso, simultáneamente, a dos campos de experiencia distintos. En términos de la antropología clásica, así se define el "trance chamánico", en el cual el chamán o brujo está simultáneamente en el mundo y navegando por los límites de otros mundos, espacios psíquicos para los que sólo los preparados a través de mucho ritual físico y disciplina mental, y ayudados normalmente por "tecnología vegetal", son autorizados a acceder. En términos post-biológicos, esto refleja nuestra capacidad para desplazarnos sin esfuerzo a través de infinitos mundos del ciberespacio, mientras al mismo tiempo nos acomodamos a las estructuras del mundo material.⁶⁵

Señalando como punto central el problema de la conciencia, Ascott intuye las posibilidades de un arte basado en la interacción, en un fluir constante entre mundos virtuales en donde los significados se dan en la participación de la conciencia dentro de los sistemas de inmersión.

El chamán es uno de los responsables de la conciencia, para el que la exploración integral de la conciencia es el objeto de su vida. La conciencia abarca muchos campos. El paje está capacitado para transitar a través de muchos estratos de la realidad, a través de diferentes realidades.

En su estado de conocimiento alterado ocupa y experimenta con entidades incorpóreas, sucesos y fenómenos de otros mundos. En paralelo con la tecnología de la ciberpercepción, esto podría denominarse psi-percepción.

⁶⁵ Roy Ascott , *El web Chamántico. Arte y Conciencia Emergente*. En Aleph arts. <http://aleph-arts.org/pens/ascott.html>
(Mayo 20, 2009)

En ambos casos es una cuestión de doble contemplación, viendo al mismo tiempo ambas realidades internas en la superficie externa del mundo.⁶⁶

La experiencia con chamanes permite a Ascott el desglosar la experiencia de la Web y el ciberespacio desde una mirada nueva, pero planteando las preguntas más primarias, y a la vez insolubles, de la ciencia y la filosofía : la pregunta por “el ser” y “la conciencia”.



Visitación de la Ayahuasca. Alex Grey. 2001. Acrílico sobre papel 11x14 pulgadas.

Es evidente que Ascott tiene un punto muy claro y es el de privilegiar la conciencia como pivote de la práctica artística en general, algo que ya han planteado artistas como Joseph Beuys a propósito del artista-chamán como transformador de la conciencia. Aunque Ascott pretende plantear una visión en que las nuevas tecnologías abran espacios para entender la conciencia a través de la interacción con “lo múltiple”, propio de la

⁶⁶ Idem.

navegación incorpórea en el ciberespacio., en donde los significados, los mitos y los sistemas mismos no están dados de antemano, sino que se van configurando a partir de unas elecciones interactivas de los observadores, quienes “hacen” la pieza al recorrerla.

El texto de Ascott esta escrito para “la mente occidental” en el rango de las tecnologías más avanzadas, y su conocimiento de la cultura Kuikuro es algo superficial y para instrumentar un proceso cultural bien definido en sociedades de consumo preocupadas por plantear teorías e “innovar”. Podría objetársele a Ascott, también que sus objetos de conocimiento son solo eso, objetos e instrumentos de una proyección, objetos no participativos, simples portadores de una simbología que el teórico occidental toma prestada sin dar nada a cambio, sin aportar nada excepto, quizás, el acto de admiración.

De todas formas, más que abordar la en sí misma críptica teoría de Ascott, quiero utilizar sus intereses para plantear de nuevo cómo el referente de lo chamánico, como símbolo, esta presente hoy incluso en las teorías de arte interactivo y navegación Web más elaboradas y que articulan esa imagen del chamán a un deseo exploratorio de las posibilidades humanas y los misterios de la mente. “La red es una forma viviente; se está moviendo hacia todas partes, sin tener en cuenta a sus jefes, como el ADN hace. Somos cultivadores; plantamos semillas, cosechamos nuevos campos de conocimiento y experiencia. No dependemos del contexto, nosotros lo construimos.”⁶⁷

⁶⁷ Andres Lomena. *ENTREVISTA CON ROY ASCOTT* 29/10/2007 . En Cronopis Associats. <http://cronopisassociats.entitats.mataro.cat> (Mayo 20, 2009)



Roy Ascott dictando una conferencia y se lee: “nuestra realidad es sincrética, nuestro medio es húmedo, nuestra mente es tecnoética, nuestro cuerpo es transformable, nuestro planeta es telemático.”

Proyecto # 1.

ÁRTICO 360, “Un Viaje por el Deshielo”

DESARROLLO CONCEPTUAL:

OBJETIVOS:

1. Generar el proyecto “Ártico 360, un viaje por el deshielo cultural” , un sitio Web dedicado a la documentación audio-visual, a través de los filtros y soportes tecnológicos propios del medio, de las prácticas chamánicas alrededor del círculo polar
2. Colgar de forma interactiva, en una página Web y sobre un mapa virtual, los enlaces a los videos documentales sobre los chamanes de grupos indígenas, que se realicen a lo largo de un viaje alrededor del círculo polar. Haciendo de la experiencia de documentalista algo patente y visible en el entorno cultural contemporáneo.

PRESENTACIÓN: RESUMEN DEL PROYECTO

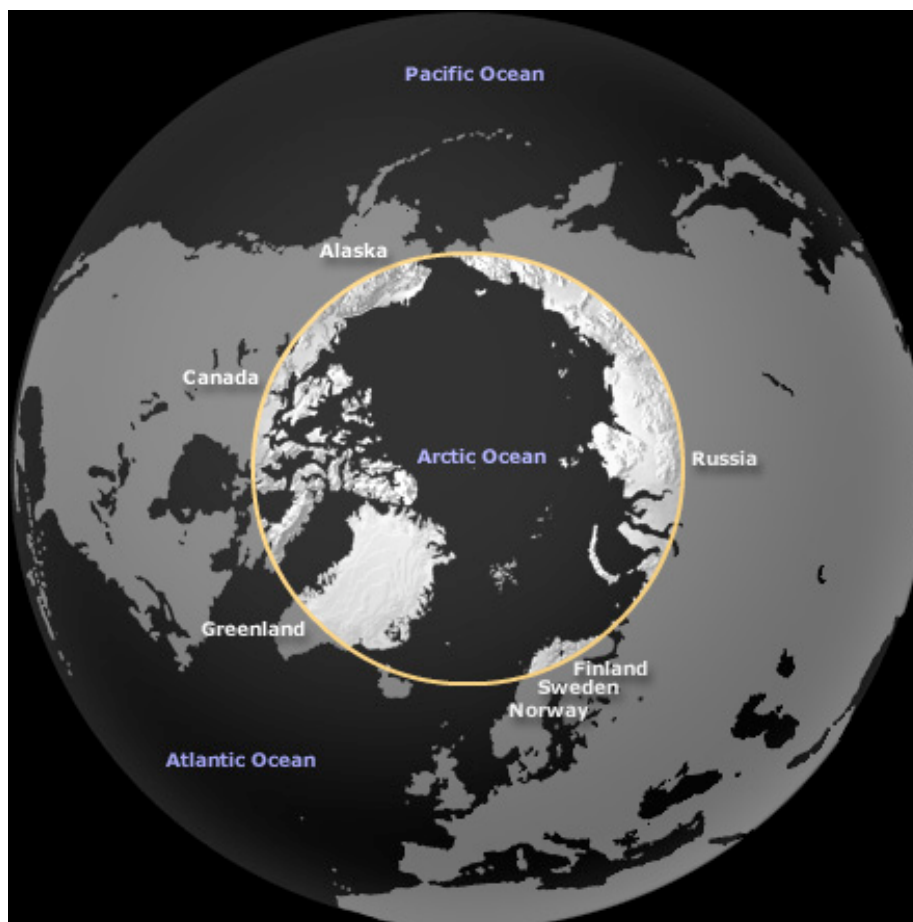
El viaje de mil millas empieza con el primer paso.

Lao-Tse

Este proyecto es, en primera instancia un dibujo, una circunferencia en el plano geográfico, es decir un viaje circular en lo que conocemos como el círculo ártico, alrededor del océano polar. Fue este el viaje, que según los arqueólogos, realizaron las culturas del Paleolítico desde Siberia, pasando por el Estrecho de Bering, y poblando así lo que hoy conocemos como América. Es un viaje que me propongo re-hacer como artista-viajero y documentalista.

Es también , entonces, un dibujo en el tiempo, intercalando trazas de lo histórico y lo prehistórico y haciendo coincidir a manera de collage unas prácticas milenarias con una tecnología contemporánea de documental.

La idea general implica el contraste, el montaje, el “collage cultural” si se quiere, al contactar y comunicarse con los pueblos indígenas del círculo polar “tal y como viven hoy en día” y acentuando sus analogías y divergencias, es decir, sus diversidades y diferencias, por ejemplo entre los Saami de Finlandia y los Eskimales de Groenlandia, es decir, la diversidad. Se trata de hacer visibles sus transformaciones en el tiempo, creando “comunidades virtuales” de artistas que confluyan en la interpretación plástica del documental y donde la mezcla y la re-mezcla cultural se expliciten. La propuesta estriba en la comunicación de comunidades, una de tipo chamánico y tribal y otra de tipo artístico y virtual.



Círculo Polar, vista sobre el Océano ártico.

METÁFORAS Y ELEMENTOS CONCEPTUALES:

Ártico:

En este trabajo, el ártico tiene varias implicaciones simbólicas:

Es un territorio “salvaje” en pleno sentido, un territorio ingobernable: en la imaginación tiene un carácter inhóspito, crudo, en donde la crudeza del clima y el paisaje ha impedido el asentamiento de lo moderno. El ártico también articula gigantescas zonas de tiempo: formado hace unos 23 millones de años, hoy por hoy se plantea el problema de su descongelamiento debido al cambio climático. Es una región que nos permite hablar del tiempo remoto en un sentido que rebasa nuestra capacidad de imaginación y a la vez, marcar un carácter de presente, de

urgencia si se quiere, dado que la sociedad contemporánea mira hacia el ártico con preocupación por su eminente desaparición. Es pues un territorio poco habitable, pero de cuya existencia dependemos. La urgencia articula también el carácter **ecológico** que puede tener una práctica artística basada en el chamanismo y tipificada ya en el hacer de artistas como Joseph Beuys.

Al plantear un recorrido por el Ártico hacemos visible su existencia: elijo el territorio con el cuidado que un colorista elige su paleta: los tonos blancos, la nieve , el frío, son los tonos de esta empresa documental.

Deshielo:

Este término alude al descongelamiento que se produce en el Ártico, según algunos expertos, amenaza global generada por el consumo extremo de combustibles fósiles. Aludo también aquí al deshielo de unas culturas que, al igual que nosotros se ven forzadas a metamorfosear con el entorno. En ese sentido sería un deshielo doble, un derretimiento del medio ambiente y de las culturas tradicionales.

Círculo:

La forma circular es una de las más viejas, conocidas y tipificadas figuras del chamanismo. Es el espacio simbólico de lo infinito, para la tribu Lakota es “el aro de la vida”, que no tiene comienzo ni fin: el círculo es la comunidad, la tierra, la órbita, el sol...

El aprendiz de chamán en las culturas de las planicies americanas traza un círculo en donde permanece varios días y noches a la intemperie, que simboliza su espacio de protección y oración, un lugar “sagrado” , una “habitación” espiritual dibujada en medio de lo no-humano, de lo “otro”.

Se dice también en varios espacios tribales que las “energías” siempre viajan en círculos, esto lo podemos patentizar en la ciencia: el sistema de circulación en el que la sangre, fluido energético por excelencia, transita en círculos rítmicos.

La imagen del círculo es extrapolada a varios artefactos rituales del chamanismo: el tambor, quizás el más ampliamente utilizado y reconocido instrumento de trance. Desde Siberia a América lo encontraremos acompañando los cánticos del chamán en su viaje a otras realidades. El tambor con sus rítmicos compases “desdobla” el latido del corazón, es su doble. En las tradiciones pan-indígenas de Norteamérica, el tambor simboliza el corazón de la tierra y en su sonido se hace patente el vínculo existente entre todos los corazones, anulando el límite entre lo humano y lo animal.

Viaje/ nomadismo:

Es gracias al nomadismo que se pobló el planeta durante milenios y gracias al mismo que la humanidad sobrevivió y se adaptó a fenómenos naturales como las glaciaciones o territorios hostiles como los desiertos.⁶⁸

Este trabajo es, como ya se ha dicho, una experiencia transcultural y por tanto también, sus referentes son múltiples . Una de sus vertientes tiene que ver con la tradición documentalista del artista-viajero y la del etnólogo. El artista viajero, como el antropólogo, deja constancia documental de sus experiencias que a la vez van a articularse con los significados y “haceres” de su “propia” cultura. Aquí el artista tiene una función comunicadora y transformadora de unos signos que él digiere y transmuta a través de su propia imaginación y fabulación de lo “otro”. Para Deleuze y Guattari las culturas, las razas, las tribus y territorios son siempre delirados: “El carácter del delirio; sería histórico-mundial en vez de familiar. Esto quiere decir que las razas, la cultura, las tribus, los

⁶⁸ Nómada, Wikipedia. <http://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%B3mada> (Junio 19, 2009)

continentes, etc., son delirados”⁷⁰. Aquí encuentro una relación muy estrecha con mi propuesta documental-transcultural: visibilizando la mediatización intrínseca al acto de documentar a través de la tecnología audio-visual, se evidencian también los vacíos de su condición de “verdad”, su delirio y actos de fabulación propia.

En otros aspectos, el artista y el chamán han hecho de la “fuga” su labor cotidiana. El nomadismo presenta, en esta propuesta varias facetas:

La del movimiento físico que recoge el movimiento planteado por la arqueología: de los nómades siberianos hacia América. El nomadismo propio del artista y el chamán quienes se “fugan”, el primero hacia los territorios de la imaginación y el segundo a los del mito y los mundos espirituales. Como tercer punto tendremos la “huida”, el deseo de evadir ciertos principios culturales “incómodos” que los artistas del siglo XIX definieron como “razón ilustrada”, Joseph Beuys como materialismo analítico, Artaud como Juicio de Dios, etc.

Así el viaje-documental que me propongo hacer destacaría los siguientes niveles de proceso:

1. Un viaje físico, un dibujo, una circunferencia sobre el territorio, desplazamiento geográfico que está apoyado en los medios tecnológicos de locomoción: aviones, trenes, autobuses, etc.
2. Un viaje temporal y transcultural: que se realiza a modo de collage entre lo muy antiguo, como las prácticas chamánicas y lo moderno, la tecnología del vídeo-documental y la Web. En este sentido también es una circunferencia, ya que se plantea cubrir el camino “arqueológico” del conocimiento chamánico desde Siberia hasta Norte-América; collage de las de las tecnologías de la percepción

⁷⁰ Numa Tortolero, *Acerca de Mil mesetas*,
<http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/mesetas.html>
(Junio 19, 2009)

ancladas en lo sensorial-espiritual y aquéllas que son ortopedias tecnológicas como el vídeo y el ciberespacio.

3. Un viaje que el observador de la obra realizará de modo interactivo en una página de Internet diseñada especialmente para esta propuesta, viaje adquiere otro espesor: la navegación por el ciberespacio de la obra donde el observador realiza su propio “collage” y agrega sentidos a los documentales.
4. Viaje de los signos de una cultura a otra, en donde una comunidad virtual de artistas colaborará resignificando las imágenes documentales y “neutralizando” su condición de verdad. O lo que es igual, demostrando su carácter arbitrario y fabulado.
5. Documentación del viaje chamánico, híbrido entre muerte y sueño, que se plantea como foco nuclear del documental, visto en el contraste entre las prácticas de chamanes desde Siberia hasta Alaska, alrededor del Círculo polar.

Chamán/ chamanes:

Como se ha dicho con anterioridad, el chamán en mi propuesta artística es una metáfora, que no solo recoge el planteamiento de mezclar la experiencia artística con el contacto de primera mano con el otro, sino que donde el chamán es ese “otro” que opera en los confines de “lo otro”: lo externo a las realidades físicas, comprobables y medibles, es decir, el otro lado del espejo de lo real, lo lógico y lo ordenado. Es pues un otro que rompe y desdibuja nuestra configuración ordinaria de “realidad”.

El chamán es un extremo en que no solo confluyen los imaginarios occidentales de lo salvaje, misterioso y mágico, sino que imbrica todo esto en el reconocimiento del chamanismo como una práctica milenaria desde la cual se hace observable la genealogía del arte: léase arte de las cavernas, ritualismo, etc.

En este punto resumiría la metáfora del chamán en dos puntos cruciales:

La metáfora del “misterio humano” de interacción con realidades no físicas y dentro de ese misterio otro misterio: el de la creatividad.

Transculturalidad:

“Conjunto de fenómenos que resultan cuando los grupos de individuos, que tienen culturas diferentes, toman contacto continuo de primera mano, con los consiguientes cambios en los patrones de la cultura original de uno de los grupos o de ambos.”⁷¹ Esta definición enmarca el trabajo artístico que propongo en las líneas de hibridación y mestizaje cultural que se hacen patentes en cualquier inmersión prolongada e interacción con el “otro”.

Por medio de la documentación y luego construcción de un sitio Web interactivo se intentará inyectar estos documentos al ciberespacio, creando un espacio de influencia de dichos documentos en el hacer artístico contemporáneo. Con esta finalidad, algunos de los documentales serán dados a artistas bajo licencia “Creative Commons” para que puedan traducirlos a otros medios artísticos como la animación, el video arte, la instalación, etc., para hacer de la experiencia de documentalista algo patente y visible en el entorno cultural de otros y en otro sentido el de “crear comunidades” virtuales en donde se establezcan la mezcla y la re-mezcla cultural.

⁷¹ Eslee, *Estudio de los lenguajes especializados en español, Elaboración y desarrollo de vocabularios científicos y técnicos*. Transculturalidad: http://www.eslee.org/result_listado.php?glosario=migraciones&Terminos=transculturalidad (Mayo 20, 2009)

Web:



Red para atrapar sueños

Aquí la Web es tomada en el sentido metafórico que Roy Ascott⁷² da a esta, al relacionarla con la inmersión en mundos no físicos de los chamanes en la selva del Mato Grosso en Brasil.

Ascott insiste en comunicar la experiencia chamánica con plantas “visionarias” con la experiencia de una Web, proponiendo que las culturas indígenas son una fuente necesaria para estudiar un nuevo campo de relaciones y comunicación en red. Para él, la red es un espacio “cibersíquico” donde los valores espirituales circulan mutando las

⁷² Roy Ascott , El web Chamántico. Arte y Conciencia Emergente. En Aleph arts. <http://aleph-arts.org/pens/ascott.html> (Mayo 20, 2009)

relaciones entre las personas, sus mitos, valores, creencias y deseos. Los artistas, bajo esta óptica, desarrollan valores espirituales que pueden ser “colgados” y diseminados proponiendo nuevas búsquedas en el arte relacionadas con la exploración de la mente (conciencia).

Las relaciones humanas tienen en la red un campo fértil para el crecimiento; y las comunidades indígenas serían esenciales para detectar estas nuevas formas de relación inmaterial que alimentan a las comunidades virtuales del planeta.

En la Web vemos pues una inmersión e interacción con “otras mentes” y otras culturas pero mediadas por el ciberespacio, medio relacional espiritual y de creación de valores sociales contemporáneos.

Tecnología / documental:

En este proyecto se busca evidenciar la mediatización de lo tecnológico al entrar en contacto con los chamanes y sus prácticas milenarias. No se pretende entrar en un estado de observación “neutral” sino, por el contrario, el de utilizar el dispositivo documental como formato cultural propio de Occidente y relativizar su poder con un uso subjetivo de la imagen: a través del collage, el montaje, los efectos de sonido, etc. Por otro lado se hibridará su poder de “objetualizar” al otro, al usar el medio como catalizador de una serie de signos culturales que se inyectarán luego al ciberespacio y en comunidades artísticas virtuales construidas para “rarificar” el documental como tal, frío y objetivo, subjetivando su condición de “verdadero”, su tono de “verdad”, a través de muchas otras coordenadas descentralizadoras: artísticas y espirituales, entre otras.

El documental obvia el grado de tecnificación que la cultura contemporánea emplea para conocer y observar al otro. Esta tecnificación es la transformación material de una maquinaria de representación

política que buscaba someter al otro a una cierta mirada en conformidad con unas estructuras pre-establecidas: lo oriental del oriental, o lo salvaje propio del primitivo. La cámara de vídeo, en su mirada fría, puede ser vista aquí como producto de una serie de valores occidentales en su necesidad de coleccionar y apropiarse del otro.

La Biblia fue durante mucho tiempo el símbolo de Occidente, representa el espíritu en forma de la palabra escrita como fortín de la tradición . Ese espíritu se ha perdido y ahora la tecnología, el aparato electrónico, el portátil con cámara Web, simbolizan ese Occidente positivista, racional y científico que se construyó alrededor de observar a su “otredad” en una serie de contrastes y dicotomías: desprovisto de espíritu, el objeto tecnológico es una creación científica, cuya energía interna son impulsos electro magnéticos pasando por minuciosas geometrías de circuitos integrados, y esa tecnología, símbolo de unos valores positivistas, se ha diseminado por el mundo como en otros tiempos lo hicieron los evangelios.

Antes el colonialista llevaba su Biblia para subyugar a las culturas que encontraba a su paso...hoy, un neocon lleva una “Palm” para comunicarse con el mundo, hacer transacciones económicas y difundir su credo en el mercado. En esto radica su poder.

Pretendo en este trabajo desobjetivar la maquina a través un un proceso documental donde se evidencie su presencia y no se disimule. En vez de buscar un efecto de neutralidad, mis documentales buscarán explicitar el hecho de que la observación del otro se logra gracias a operaciones mediáticas.

METODOLOGÍA:

Los documentales se realizarán viajando a las comunidades indígenas representativas del Círculo Ártico: Saamis en Finlandia, Yupik en Alaska, Komí en Rusia, Aleut, entre Alaska y Rusia, etc. de cada encuentro con dichas tribus y sus ancianos se realizará una larga serie de vídeo documentales: entrevistas, quehaceres diarios y el paisaje natural o semi-rural o el urbano según el caso.

Los videos se subirán a la página www.artico360.com en la respectiva región del archivo de vídeos. El internauta podrá ver los videos, descargarlos y modificarlos,⁷³ por ejemplo extrayendo el audio para hacer una mezcla, editandolo o agregando sus propios vídeos mezclados al descargado de la página, escribiendo comentarios, poemas, etc. La idea es generar diferentes versiones de cada vídeo y una creciente colección de videos documentales y “mezclados” e intervenidos por artistas y/o aficionados. En este sentido se establecerán comunidades “actuales” (las comunidades visitadas en los pueblos de origen), y comunidades virtuales (quienes afectan y de-construyen la información subida a la página).

⁷³ Serán primero seleccionados y alguna censura operará por mi parte en calidad de director del proyecto, para evitar vídeos ofensivos o de publicidad.

EQUIPO DE TRABAJO:

Se formaran dos equipos: uno de producción y otro de post-producción, que trabajarán en sincronía: el de producción se desplazará a cada región durante un lapso aún no determinado, mientras el de post-producción recibe el material sin editar y lo editará para actualizar la pagina Web que estará en funcionamiento desde que se realicen las primeras grabaciones de la serie.

1. Equipo de Producción:

Estará conformado por un operador de cámara y un entrevistador, que pueden ser una misma persona.

2. Equipo de post-producción:

Conformado por un editor de vídeo, un traductor y una persona que llevará a cargo el diseño y actualización de la página Web.

El director y el productor estarán al tanto de las labores de ambos equipos tanto en los aspectos técnicos y conceptuales como en los económicos.

LA PÁGINA Web:

Como se ha dicho anteriormente, la pagina Web funcionará como una especie de plataforma de convergencia entre comunidades. Algunos vídeos creados por la misma comunidad nativa, como documentales de su vida diaria, o visualización de cámaras instaladas en el paisaje circundante en tiempo real, podrán ser descargados por internautas para su mezcla, transferencia, edición, intervención, etc. Y luego nuevamente subidos a la página, lo que hará crecer la diversidad de miradas sobre un mismo “documental” para relativizar su condición fáctica o de “verdad”.

Dominio Comprado: www.artico360.com (En proceso de maquetación y diseño).

Type	Qty	Amt	Description
=====			
=====			
REGISTRATION	1	\$9.95	ARTICO360.COM
MANAGEDSERVICE	1	\$0.00	INSTANTID
MANAGEDSERVICE	1	\$0.00	INSTANTID
MANAGEDSERVICE	1	\$0.00	INSTANTID

FINANCIACIÓN:

Se buscará financiación a través de ONG's de tipo ecológico y/o social, organismos universitarios de investigación antropológica, etnológica, etc. entidades publicas y privadas interesadas en el rescate y sostenimiento de las tradiciones de los pueblos primarios, en el marco conceptual de la relación con la tierra el desarrollo sostenible, la ecología, etc.

También se gestionará un sistema de donaciones y patrocinios a través de la página Web que permita la colaboración de la comunidad de internautas con el sostenimiento del proyecto y como apoyo a las comunidades como tales.

La página también incluirá un foro de discusiones y un área de donaciones gestionada por una entidad financiera que permita que dichas donaciones sirvan para el desarrollo del proyecto en todos los sentidos, apoyando la mejora de las comunidades indígenas participantes con, por ejemplo, una planta eléctrica, herramientas de trabajo agrícola, alimentos, ropa, etc.

RECURSOS TÉCNICOS:

1. Equipo de registro de video.
2. Ordenadores y software de edición video-audio
3. Billetes de avión y transporte terrestre
4. Hoteles y manutención
5. Honorarios equipos de producción y postproducción
6. Dominio página Web y gastos de gestión de la misma: diseño, etc.
7. Gastos legales, seguros de salud para el personal y contra accidentes, robo, hurto, etc. para los equipos técnicos. Asistencia legal en cada país. Imprevistos, misceláneos.

VISUALIZACIONES:



<http://www.youtube.com/watch?v=OMoNZK3z8Nk>

Proyecto # 2.

www.TradicionOral.com

DESARROLLO CONCEPTUAL:

OBJETIVOS

1. El objetivo central es el de hacer posible la difusión de la tradición oral de diferentes comunidades indígenas “más allá” de los círculos existentes, tribales y geográficos, a través del ciberespacio.
2. Posibilitar la comunicación de los abuelos tribales con los cibernautas en la creación colectiva de una visión de futuro sostenible.
3. Crear un puente simbólico y a la vez efectivo entre el saber tradicional y la cultura como “dato” de la sociedad informática.
4. Dar voz a aquellos saberes artesanales y minoritarios, que día a día se evaporan en el monopolio de una razón homogeneizada como única vía posible para la mente humana.
5. Crear una base de datos con valor etnográfico, documental y espiritual.
6. Hacer patente la visión de la “historia universal” como una versión del mundo dentro de muchas otras.

PRESENTACIÓN: RESUMEN DEL PROYECTO

En este proyecto se le da preponderancia a la voz y al acto de escuchar en la experiencia transcultural de conocimiento del otro. Como contraparte a “la imagen física” recogida como objeto, como objetivación del otro.

La tradición oral ha sido para los pueblos primarios la forma más efectiva de transmisión de conocimientos prácticos, mitologías e historias. La imagen del abuelo reunido con sus nietos alrededor de un fuego contándoles historias es la síntesis y núcleo de las cosmogonías y el “bagaje” cultural de pueblos enteros. Los relatos de cada pueblo, abarcan enormes cantidades de información expandida a través de siglos, incluso re-actualizando acontecimientos primigenios ocurridos “más allá” del tiempo o en un tiempo mítico: se trata de todo aquello que tendría que inscribirse en la psiquis de los más jóvenes de la tribu, quienes a su vez, algún día, alcanzarán el nivel de aprendizaje para convertirse en transmisores de tradiciones, leyendas e historias a los más jóvenes.

Actualmente muchos pueblos indígenas continúan reuniéndose en esos círculos. Estas historias estarían muchas veces en contradicción con las versiones “oficiales” de la historia académica. Por ejemplo un niño indígena en Norteamérica irá a la escuela a “aprender” eufemismos históricos sobre el genocidio perpetrado a su pueblo, pero las versiones propias, de sus propios abuelos, distan mucho de aquéllas, como la visión sobre el mundo moderno o la relación del hombre con la tierra. Estas historias “propias” de cada cultura, valga decirlo, son cardinales para entender el mundo de los pueblos indígenas, su cosmovisión, su relación y su lugar en el universo, que también cada día se hace más pálido y pequeño bajo el influjo de la versión histórica “comprimida” y entendida como “natural” del mundo moderno. Es importante en este punto escuchar

las versiones que tiene “el otro” sobre un sistema que a veces nos parece “único” e inamovible.

En este proyecto se intenta reconocer el valor de la tradición oral de los pueblos indígenas y a su vez catapultar sus conocimientos usando los medios tecnológicos de la grabación de audio e Internet, grabaciones *in situ*, cuya fase final será un portal de Internet donde colgarlas y hacerlas accesibles a través de la Red.

El proyecto se basa en la realización de una serie de documentales que abarcarán un amplio espectro de entrevistas y grabaciones en audio de los ancianos indígenas, “sabedores” y líderes comunitarios de las Américas en sus propios contextos, haciendo hincapié en su visión del mundo “occidental”, para capturar una suerte de “espejamiento” de lo conocido a través de la mirada del otro, el desconocido.

Haciendo un recorrido desde Argentina hasta Alaska, los documentales presentarán una perspectiva de la globalización, el mundo moderno y la visión del indígena sobre la tierra, las energías no renovables, la auto-sostenibilidad de la vida y la sociedad moderna, no solo en sentido crítico si no como soporte en la visión de un futuro.

El enfoque inicial será “dar voz” a aquellos hombres y mujeres que manejan un conocimiento tradicional propio y en muchos casos desconocido: los llamados chamanes y líderes tribales, con la intención de hacer de sus conocimientos “bienes colectivos” sobre los cuales crear visiones de la realidad, que a pesar de tener un trasfondo antiguo siguen y seguirán vigentes como hechos culturales necesarios, si no fundamentales, en la construcción de una mirada inclusiva de todas las voces y conocimientos en una era que se vanagloria de ser una “era de la información” y en la que sin embargo, hoy, hay excluidos.

Las grabaciones serán editadas y luego colgadas en una página de Internet creada para ello, cerrando así un círculo en que estas voces llegan al ciberespacio desde los pequeños terruños y las reservaciones apartadas donde han sido relegados en muchos casos a los abuelos indígenas poseedores de saber tradicional. La pagina funcionará como un archivo de voces en audio, al cual podrá acceder el navegante gracias un mapa virtual de las Américas.

Se grabarán sistemáticamente mitos, leyendas, visiones que estos abuelos tienen sobre el mundo actual, su proyección hacia el futuro, su mirada personal hacia Occidente y, en resumen, los valores espirituales y míticos que ellos quieran compartir “con el mundo” de manera abierta⁷⁴.

METÁFORAS Y ELEMENTOS CONCEPTUALES:

La Voz:

La metáfora más relevante aquí es la voz, tanto la voz humana como la del paisaje, el entorno...La voz del indígena , del abuelo conocedor y del viajero espiritual, vuela a través del internet hacia los ciberviajeros.

El interés al grabar y dar acceso a los cibernautas a escuchar esas voces lejanas (tanto espacial como culturalmente), no solo es dar voz a quienes no suelen tenerla en nuestro contexto, sino dar oído a quienes pueda interesar lo que dicen estas personas, creando así un espacio de acercamiento.

⁷⁴ Es importante también resaltar que se procurará descargar material en tiempo real.

METODOLOGÍA:

Las grabaciones de audio se realizarán viajando a las comunidades indígenas específicas y representativas de cada región geográfica. Dada la gran diversidad y amplitud del territorio, la metodología divide el trabajo en zonas: amazónica, andina, mesoamericana, del suroeste americano, ártica, etc.; y cada zona en subzonas tribales, por ejemplo la zona amazónica será dividida en Bororos, Waiapi, Ticunas, Mariru, etc. De cada encuentro con dichas tribus y sus ancianos se realizará una larga serie de grabaciones: entrevistas, cánticos y los sonidos de la naturaleza que los circunda, etc. Valga resaltar que se le da preponderancia a lo sonoro.

Una vez estructuradas las regiones en zonas y sub-zonas o tribus se hará un sondeo para definir el lugar específico adonde viajará el equipo técnico para realizar las grabaciones, con un guión parcial como apoyo a unas directrices conceptuales, sin quitarle libertad al entrevistador o al entrevistado de salirse del curso de las preguntas y respuestas hacia otras áreas que puedan resultar de interés.

EQUIPO DE TRABAJO:

(Similar que en el proyecto anterior, excepto que es un proyecto de registro de audio solamente)

Se formarán dos equipos: uno de producción y otro de post-producción, que trabajarán en sincronía: el de producción se desplazará a cada región durante un lapso aún no determinado, mientras el de post-producción recibe el material de audio sin editar, y actualiza la página Web que estará en funcionamiento desde que se realicen las primeras grabaciones sonoras de la serie.

1. Equipo de producción:

Estará conformado por un técnico de sonido y un entrevistador que pueden ser una misma persona.

2. Equipo de post-producción

Conformado por un editor de audio, un traductor y una persona a cargo del diseño y actualización de la página Web.

El director y el productor estarán al tanto de las labores de ambos equipos en los aspectos técnicos y conceptuales como en los económicos.

LA PÁGINA Web:

Dominios comprados: www.tradicionoral.com y www.oraltraditions.org (se diseño y maquetación en proceso) La Web permitirá al usuario navegar a través de los contenidos de entrevistas, música tribal, sonidos naturales que rodean las aldeas, historias, leyendas, mitos y entrevistas en audio, etc.

También incluirá, como en el proyecto anterior, un foro de discusiones y un área de donaciones gestionada por una entidad financiera que permita que dichas donaciones sirvan para el desarrollo del proyecto en todos los sentidos, apoyando la mejora de las comunidades indígenas participantes con, por ejemplo, una planta eléctrica, herramientas de trabajo agrícola, alimentos, ropa, etc.

<u>Type</u>	<u>Qty</u>	<u>Amt</u>	<u>Description</u>
=====			
=====			
REGISTRATION	1	\$9.95	ORALTRADITIONS.ORG
REGISTRATION	1	\$9.95	TRADICIONORAL.COM

MANAGEDSERVICE 1 \$0.00 INSTANTID

MANAGEDSERVICE 1 \$0.00 INSTANTID

MANAGEDSERVICE 1 \$0.00 INSTANTID

FINANCIACIÓN:

(Igual que en el proyecto anterior)

Se buscará financiación a través de ONG's de tipo ecológico y/o social, organismos universitarios de investigación antropológica, etnológica, etc. entidades publicas y privadas interesadas en el rescate y sostenimiento de las tradiciones de los pueblos primarios, en el marco conceptual de la relación con la tierra, el desarrollo sostenible, la ecología, etc.

También se gestionará un sistema de donaciones y patrocinios a través de la página Web que permita la colaboración de la comunidad de internautas con el sostenimiento del proyecto, y como apoyo a las comunidades como tales.

La página también incluirá un foro de discusiones y un área de donaciones gestionada por una entidad financiera que permita que dichas donaciones sirvan para el desarrollo del proyecto en todos los sentidos, apoyando la mejora de las comunidades indígenas participantes con, por ejemplo, una planta eléctrica, herramientas de trabajo agrícola, alimentos, ropa, etc.

RECURSOS TÉCNICOS:

1. Equipo de registro de audio
2. Ordenadores y software de edición video-audio
3. Billetes de avión y transporte terrestre

4. Hoteles y manutención

5. Honorarios equipos de producción y postproducción

6. Dominio página Web. y gastos de gestión de la misma, diseño, etc.

7. Gastos legales, seguros de salud para el personal y contra accidentes, robo, hurto, etc. para los equipos técnicos. Asistencia legal en cada país. Imprevistos, misceláneos y otros...

VISUALIZACIÓN:



CONCLUSIÓN:

¿Por qué el chamanismo?

Es válido preguntarse qué hay detrás de estas búsquedas artísticas mencionadas y su constante indagar sobre lo chamánico. ¿Hay una constante que nos permita articular la reiteración de este interés por lo chamánico? o por el contrario ¿tendríamos que verlo como una serie de intentos aislados y circunscritos a cuestiones específicas y personales de cada artista?

Podríamos también articular una serie de preguntas, en caso de no ver estas propuestas como aisladas, sino como un fenómeno social-artístico y en este sentido, en un marco más amplio que simples preocupaciones personales. Por ejemplo ¿por qué lo chamánico se privilegia en los artistas observados sobre otro tipo de espiritualidades? ¿Acaso hay una suerte de nostalgia por un objeto desaparecido en el tiempo? ¿Todavía hay una nostalgia por un origen de lo creativo?

Estas preguntas solo puedo por ahora esbozarlas, pero me es lícito dentro de mi curiosidad artística preguntarme por ejemplo ¿Por qué el chamanismo ha sido rescatado y reinsertado en la práctica artística con un desfase de miles de años? Y mucho más sencillo: ¿Qué veo yo en el chamanismo que hace que dedique mi tiempo a elaborar un proyecto sobre este sistema de pensamiento arcaico?

El punto de articulación de estas propuestas pasando por Artaud, Beuys, Downey, Ascott y el mío propio, estaría en la experiencia transcultural con lo indígena como punto de partida y con el chamanismo como referente de una resignificación de lo artístico y su tradición en Occidente. Sin embargo, hablar de una nostalgia de lo primitivo sería mirar de forma superficial y grosera. Más que nostalgia, veo una creciente curiosidad que

rebaso lo artístico y va a entroncarse con actividades etnológicas y, en un marco más amplio, con la pregunta por la creatividad humana.

En Beuys, artista-chamán por excelencia, el concepto de arte expandido no se da como un mirar atrás con nostalgia por un tiempo primigenio o mítico, sino como un intento de sacar el amplio espectro de la creatividad fuera de unas instituciones. Es este un paso que incluso para Duchamp estaba circunscrito al museo como marco de significación de lo artístico. “Todo hombre es un artista”, sigue siendo un punto cardinal de la práctica artística contemporánea al derribar la soberanía y monopolio del artista sobre la creatividad y extenderla al campo del “hacer” humano. Esto no es pues un acto de nostalgia, aunque pueda ser algo utópico: sigue siendo un acto poético y revolucionario en muchos sentidos, pero comprometidos con lo artístico (y por ende con los artistas cuyo trabajo estudiamos) y no con la revolución de la conciencia en el amplio espectro de lo humano al que Beuys apuntaba.

Dicho esto, mi propuesta sería que el referente chamánico no es solo una preocupación aislada de algunos artistas, por el contrario, estaría enmarcada en unos cambios referenciales filosóficos y sociales que han marcado nuestra sobre-modernidad y que se centran en el campo del “mito” y del artista o humano-creativo, como aquel que en la tradición occidental ha estado encargado tácitamente de recomponer el mito, reactualizarlo y reproducirlo, sobre todo cuando las estructuras míticas y religiosas se han derrumbado y colapsado. La máxima nietzscheana “Dios ha muerto” es solo una forma de enunciar este derrumbe institucional.

Tendríamos que hacer hincapié en el hecho de que el artista, en Occidente, ha estado marcado dentro de una tradición de representación y comunicación de lo mítico-espiritual en las grandes estructuras de una civilización imperial, y que trabajó por muchos siglos codo a codo con los sacerdotes: representantes de la divinidad y de sus mitos en la tierra.

Dando un paseo imaginario por el Museo del Louvre o el Prado, percibimos que ésta no es una mera suposición: desde las salas de arte greco-romano con sus figuras lustradas de personajes mitológicos pasando por todas las transmutaciones en ángeles, vírgenes, santos, etc. Vemos la estructura mítica que el artista reproducía y que le daban su lugar en sociedades estructuradas y recorridas por esos grandes mitos fundacionales e inamovibles. La estructura que recorre todas estas mitología (en apariencia dispar, desde lo griego a lo cristiano) sería la correspondencia con un centro de poder organizado resumido en la imagen del estado religioso: centro de poder , geográfico, cultural y espiritual : “todos los caminos conducían a Roma”. Y en esa misma lógica tenemos el templo y el museo como lugares donde se escenifican los mitos y se guardan las reliquias.

Así, la institución “arte” tenía un centro mitológico que la legitimaba dentro del orden social, al ser el vehículo de reactualización de los centros identitarios de la cultura europea desde lo clásico y la mitología judeo-cristiana. Roma fue, desde el renacimiento, paradigma de la identidad europea como centro cultural al que los artistas, desde toda Europa, viajaban ya en el siglo XVIII de manera “obligada”, en busca de cierto origen mítico, artístico y religioso. Con ese “polo” geográfico y cultural se crea la “institución arte” de la que hoy, querámoslo o no, somos herederos y sobre la cual trabajamos ya sea para resignificarla, deconstruirla o descartarla. Es bajo el peso de esa tradición que Gauguin “huye” a Tahití, que Picasso pinta inspirado en máscaras africanas, que Duchamp desarticula el concepto de arte al sacarlo de la tela “desacralizando” el objeto artístico, en la traslación de contextos de los objetos ordinarios o ready-mades.

Pero volvamos al campo del mito, y para ello, una celebridad de la mitología comparada como Joseph Campbell puede ser invocada,

aunque para ello viajaremos en el tiempo a un estado de la cultura muy anterior a la formación de la “institución arte”.

En el siguiente texto, Campbell toma como base histórica el paso de unas coordenadas mitológicas de los hombre cazadores a las de sociedades jerarquizadas y agrícolas. Es el paso de una mitología “chamánica” a una “sacerdotal”, y en este contexto se esclarecen algunas de las dudas con las que se abrió este análisis:

El contraste entre dos visiones del mundo se hace más evidente si comparamos al sacerdote y al chamán. El sacerdote es un miembro iniciado socialmente, instalado ceremonialmente, de una organización religiosa reconocida en la que ocupa un cierto rango y actúa como usufructuario de un cargo que ostentaron otros antes que él, mientras que el chamán es uno que, como consecuencia de una crisis psicológica personal, ha obtenido ciertos poderes propios. Los visitantes espirituales que se le presentaron en la visión nunca antes habían sido vistos por ningún otro; eran sus familiares personales y protectores. Por otra parte, los dioses enmascarados de los pueblo, los dioses del maíz y dioses de las nubes, servidos por sociedades de sacerdotes estrictamente organizados y muy disciplinados, son los patronos bien conocidos de toda la aldea y se les ha rezado y han sido representados en las danzas ceremoniales desde tiempo inmemorial.⁷⁵

La comparación puede ser esclarecedora si trasladamos lo anterior al campo de la institución artística como generadora o reproductora de mitos. Tendríamos dos tipos de artista: el que “reproduce” a partir de unos órdenes míticos instaurados, el artista clásico que actúa como sacerdote de una disciplina instituida, organizada y reconocida, y se nutre de los “centros mitológicos” y de poder, el pintor académico debía reproducir ciertos cánones estructurales pasados por sus maestros, para lograr el

⁷⁵ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios, Mitología Primitiva*. Alianza, Madrid, 1991. p. 267

objeto artístico, “la reliquia sagrada”. Hablar de un artista-sacerdote puede parecer en gran medida una exageración, pero: ¿No es el sacerdote el replicador de una ceremonia y quien ostenta un privilegio social como parte de una institución? ¿Y no era el artista —el clásico y a veces también el vanguardista— quien siguiendo reglamentos, formulas rituales, mitos o manifiestos, alcanzaba los resultados aceptables para su gremio?

La palabra clave aquí puede ser “canon” , traducido como “fórmula”, “manifiesto”, “ritual” que el artista replicaba en una suerte de sacerdocio que le confería un poder dentro del gremio y por ende, fuera de este. Pero para hablar de un artista-sacerdotal como figura, tendríamos que tener como contraparte una institución “arte” bastante definida y jerárquica que es algo de lo que hoy carecemos, como también carecemos de una definición de arte definitiva, inamovible y centralizadora. Por el contrario, lejos de ver al artista como un reproductor de “mitos” aceptados, cada día vemos más el mito personal, la propia subjetividad, la experiencia personal como mito generador del arte de cada manifestación contemporánea. (blogs, videos en youtube, photo albums, paginas Web de contactos sociales etc.)

Los titanes, enanos y gigantes son representados como los poderes de una edad mitológica anterior. Rudos y groseros, egoístas y violentos, en contraste con los amables dioses cuyo reino de orden celestial gobierna armoniosamente el mundo de la naturaleza como del hombre. Los gigantes fueron derrocados, se les sujetó bajo montañas, se les exilió a regiones desoladas en los confines de la tierra, y mientras el poder de los dioses los pueda mantener allí, los hombres, los animales, los pájaros, todas las cosas vivientes conocerán las bendiciones de un mundo gobernado por **la ley**.⁷⁶

Aquí Campbell complementa esa imagen del chamán con las imágenes mitológicas (griegas) anteriores a la formación de un orden de dioses

⁷⁶ ibidem, p. 275.

celestiales. Lo ingobernable, representado por el chamán, son los poderes de lo individual, de la búsqueda personal, las alianzas con los propios sueños y visiones, el “poder sin ley”, la voluntad y capricho personal, valdría decir “sin centro” ya que ésta es la imagen de lo no ordenado, de lo caótico del caprichoso chamán, visto además como “anterior” a la creación de centros estables, basados en la agricultura, lo sedentario; El chamán es el nómada, el “cazador” de mitos individuales que actúan en la estepa de lo no establecido ni institucionalizado, opuesto al “cosechador” de aquellos mitos que crecen como semillas heredadas y regadas desde un poder centralizado e inamovible.

En la cita anterior de Campbell he subrayado la palabra “ley” porque es lo constitutivo de un orden establecido por donde pasan y son filtradas todas las acciones de la sociedad en su conjunto, incluidas las del artista. Esto se nos aclara aún más leyendo más adelante:

La principal preocupación de todas las mitologías, ceremoniales, sistemas éticos y organizaciones sociales de las sociedades agrícolas ha sido suprimir las manifestaciones de individualismo, y generalmente se ha conseguido obligando o persuadiendo a la gente a identificarse, no con sus propios intereses, intuiciones o formas de experiencia sino con los arquetipos de comportamiento y **sistemas de sentimiento** desarrollados y mantenidos en el dominio público. Una visión derivada de la lección de las plantas, representando al individuo como una simple célula o momento en un proceso más amplio- el de la sangre, la raza, o en términos más amplios, la especie- devalúa tanto, incluso las primeras señales de espontaneidad personal, que todo impulso de autodescubrimiento es liquidado.⁷⁷

Más adelante Campbell contrapone las miradas mitológicas del sacerdote con las del chamán: “Sin embargo, en general se puede decir que en el mundo de la caza prepondera el principio chamánico, y que por tanto la

⁷⁷ Ibidem. p 276 (el resaltado es mío)

vida mitológica y ritual esta mucho menos desarrollada que entre los plantadores. Tiene un carácter más ligero, más fantástico, y la mayoría de sus deidades **funcionantes** tienen más bien el carácter de familiares personales que de dioses profundamente desarrollados.”⁷⁸

Todo lo anterior nos lleva a pensar el chamanismo como una imagen *propositiva* en la creación mitológica, contrapuesta a una imagen sacerdotal que es *reproductiva* del mito. Y es esta imagen del chamanismo la que nos permite fabricar un acercamiento al problema de la creatividad y los centros de poder institucional que la han monopolizado: los mitos y las fórmulas rituales instauradas y a través de las cuales un hombre es llamado artista y su obra “arte”.

Tendríamos dos líneas sobre las cuales entender el hacer artístico dentro y fuera de la institución:

1. El artista-sacerdote de una sociedad agrícola, sedentaria, ordenada con unos centros de legitimidad estructurados. Los mitos están dados de antemano (en un canon, unos “motivos” o manifiestos) y el artista los reproduce del mismo modo que un sacerdote replica el ritual en una misa. Es de carácter institucional, funciona a través de la estructura jerarquizada de saberes transmitidos de alumno a maestro.
2. El artista-chamán de una sociedad de cazadores, descentrada y móvil, nómada. Aquí los mitos son personales, individuales y muchas veces inéditos. No es institucional, y el saber radica en una versión mítica personal obtenida por medios propios: sueños, visiones, intuiciones.

La tecnología (video-Internet, por ejemplo) hacen que la vida esté menos centralizada y que el artista con una cámara de vídeo actúe más como un

⁷⁸ Ibidem, p.279 (el resaltado es mío)

cazador en el mundo que le rodea, que como un agricultor que dependa de unos cánones académicos para legitimar su práctica. Aquí Ascott, a propósito de su Web Chamántica como contrapunto a la galería (secuela de la institucionalización del arte) dirá: “[...] El arte moderno, anhelante por reflejar, si no por comprometerse con las fuerzas vitales, fue depositado en un espacio autónomo, el vacío de un cubo blanco, la galería, desconectada de la complejidad de la vida”.⁷⁹

Aquí la pregunta básica sobre lo chamánico en la práctica artística contemporánea empieza a esclarecerse, sobre todo, si aunamos a esta pregunta la propuesta de Beuys del concepto de arte ampliado y la de Duchamp: “el mal arte también es arte” obtenemos dos ejemplos de una actitud lapidaria ante la institución artística como “organismo” o como “tubérculo” (ya que es un producto de la sociedad agrícola) del cual el artista-sacerdote cosecha los mitos y clichés legitimados por la sociedad.

Pero esto no es nuevo, como tampoco es la novedad el propósito de este brevísimo análisis. Nietzsche, ya hace más de un siglo, propuso una complementariedad de fuerzas opuestas en el acto creativo, en lo que él entendió por tragedia ática. En lo apolíneo (del dios Apolo) reunió todas aquellas fuerzas organizativas, armoniosas, luminosas, formativas que daban al arte “la bella apariencia”; el apolíneo es, por sus características, un arte de lo aparente, ilusionista si se quiere. Contrapuestas están las fuerzas dionisiacas (del dios Dionisio) que tienen un carácter convulso, desgarrador, caótico y que estarían del lado de lo “general animal” en donde la individualidad era “neutralizada” o eliminada; tienen el carácter de la orgía, que, como en los “rituales” del accionista vienés Herman Nitsch encuentran lo extático mediado en el exceso.

El planteamiento del “origen de la tragedia “ de Nietzsche, nos sirve para ahondar en este “enigma” de lo creativo, pero en este punto como algo

⁷⁹ Roy Ascott , El web Chamántico. Arte y conciencia emergente. En Aleph arts. <http://aleph-arts.org/pens/ascott.html> (Mayo 20, 2009)

referencial, ya que lo chamánico se da en otro contexto, hasta cierto punto divergente de lo dionisiaco que es todavía una figura mítica agrícola y por lo tanto “enraizado” en cultos institucionalizados.

Resumiendo, el chamanismo como metáfora o imagen sería invocado como resultado a la muerte o desvalorización de la “institución arte”, proponiendo un sistema creativo en el cual el “hacer” no esta propiciado por la repetición de unos mitos sociales externos a la intuición del artista, sino que es el artista quien inyecta sus mitos personales a una sociedad sin mitos: creo que en esto radica la pregunta por el chamanismo que hacen algunos artista contemporáneos, incluyéndome.

Piers Vitebski, antropólogo estudioso del fenómeno del chamanismo alrededor del mundo, da algunas claves sobre esto y sobre la definición que él hace de la práctica chamánica: “El chamanismo [...] no debería ser considerado un “ismo”. No hay doctrina, no hay iglesia chamánica mundial, ningún libro sagrado como punto de referencia, ni sacerdotes con la autoridad para decirnos lo que es y lo que no es correcto”.⁸⁰

Se me ocurre proponer además un juego con la cita anterior, en el cual, cambiando la palabra “chamanismo” por la palabra “arte” podríamos encontrar una definición ajustada a lo que hoy vivimos como “artistas” .

⁸⁰ Piers Vitebski, op.cit., p. 11



Chamán Siberiano en trance. Foto de 1934

BIBLIOGRAFÍA:

Artaud, Antonin. *Sobre el Teatro de la Crueldad*

<http://www2.udec.cl/~mariasmo/literatura/Antonin%20Artaud.htm>

Visitada Miércoles 20 de Mayo del 2009. 12:47 a.m

Artaud, Antonin. *Los Tarahumaras*, Barral Editores, Barcelona, 1972.

Artaud, Antonin. *El suicidado por la sociedad.* 1947

<http://caosmosis.acracia.net/?p=456>

Visitada el 20 de Junio del 2009

Ascott , Roy. *El Web Chamántico. Arte y Conciencia Emergente.* En Aleph arts.

<http://aleph-arts.org/pens/ascott.html>

Visitada el 20 de Mayo del 2009.

Bartra, Roger. *El Salvaje en el Espejo.* Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural, Publicado por Ediciones Era, México, 1992.

http://books.google.es/books?id=6UyKG8uJ_T4C&dq=Roger+Bartra,+El+Salvaje+en+el+Espejo&printsec=frontcover&source=bl&ots=opk2qbBeJJ&sig=WQDNgo6ahu5Ub79c4SQi9BL0z1E&hl=es&ei=RDU2SsKcHtzKjAe8wqmFCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1

Visitada el 15 de Junio del 2009

Benzo, Raúl. *El factor Gauguin., Antecedentes de las preferencias por lo primitivo.* Coloquio "Primitivismo y arte del siglo XX"

<http://www.scribd.com/doc/11794961/Preferencias-por-lo-primitivo>

Visitada el 16 de Junio del 2009

Beuys, Joseph. *Ensayos y Entrevistas*, Síntesis, Madrid. 2006.

Choucha, Nadine. *Surrealism and the Occult*, Destiny Books, Vermont, 1991.

Calzada, Cesar. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Ensayos Arte Catedra, 2006.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, "Levedad" Madrid, Siruela, 1994,

Campbell, Joseph. *Las Mascaras de Dios*, Mitología Primitiva. Alianza, Madrid 1991.

Cifuentes, David. *La Epopeya de Gilgamesh y la Definición de los Límites Humanos*. Barcelona, junio de 2000.

<http://www.lacavernadeplaton.com/histofilobis/gilgamesh.htm>

Visitada el 26 de Mayo de 2009

Clottes, Jean y **Lewis-Williams**, David. *Los Chamanes de la Prehistoria*. Ariel, Barcelona, 2001.

Deleuze, Gilles, *La Literatura y la Vida*.

<http://www.scribd.com/doc/11477527/Deleuze-Gilles-La-Literatura-Y-La-Vida>

Visitada el 19 de Junio del 2009

Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Downey, Juan. *With Energy Beyond These Walls, Con Energía Más Allá de Estos Muros*. Catalogo de exposición Retrospectiva, Ivam centre del carmen, Valencia 1996.

Eliade, Mircea, *El Vuelo Mágico*, Siruela. 1995

http://books.google.es/books?id=ud3IUAKZoxQC&pg=PA226&lpg=PA226&dq=levi%C2%B4strauss,+el+vuelo+mágico,+brancusi&source=bl&ots=REyDIQAK05&sig=me3flPWdlh9DI_LgQb7yJcpZ-a8&hl=es&ei=m_08Sp6ZlIzjAfXqrkC&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1

Visitada el 20 de Junio del 2009

ESLEE , *Estudio de los lenguajes especializados en español, Elaboración y desarrollo de vocabularios científicos y técnicos*. Transculturalidad:

http://www.eslee.org/result_listado.php?glosario=migraciones&Terminos=transculturalidad

Visitada el 20 de Mayo del 2009

Flaherty, *Nanuk*, el esquimal, 1921 Ver:

<http://documental.kinoki.org/robertflaherty.htm>

Visitada el 20 de Mayo de 2009, 12:50 a.m

Galeano, Eduardo. *Las Venas Abiertas de América Latina*, Ediciones la Cueva, 1971.

<http://usuarios.lycos.es/politicasnet/galeano.htm>

Visitada el 16 de Junio, 2009, 17:53 p.m

Gauguin, Paul. *Diario Intimo*, Prefacio por Emile Gauguin, edición aleph.com, 2000.

http://209.85.229.132/search?q=cache:UITCRi8fuNoJ:isaiasgarde.myfil.es/get_file%3Fpath%3D/gauguin-paul-diario-intimo.pdf+Gauguin,+Paul.+Diario+Intimo+aleph.com&cd=1&hl=es&ct=clink&gl=es&client=firefox-a

Visitada el 16 de Junio de 2009

Gauguin, Paul. *Imágenes del Paraíso. Noa, Noa, Diario Intimo*, 1894.

http://sepiensa.org.mx/contenidos/2007/l_paraiso/paraiso2.html

Visitada el 20 de Mayo de 2009

González, Alcantud José Antonio, *El exotismo en las vanguardias artística-literarias*. Anthropos, 1987.

http://books.google.es/books?id=4SnpzwfUg7IC&pg=PT1&lpg=PT1&dq=Jos%C3%A9+Antonio+Gonz%C3%A1lez+Alcantud,+El+exotismo+en+las+vanguardias+art%C3%ADsticas-literarias&source=bl&ots=R-89wShigE&sig=Drfb-gVhkDVS6WTHs1U1zn29G00&hl=es&ei=jt44StD5Gd7MjAewteWIDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2#PPA324,M1

Visitada el 17 de Junio del 2009

González, Alcantud, Jose Antonio , *El Buen Salvaje de Rousseau.*

Inflexión de la Antropología y de la Estética, Gazeta de Antropología, Numero 5. 1987-06.

[http://www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html#\(](http://www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html#(39))

39) Visitada el 20 de Mayo del 2009. 12:46 a.m

Levi-Strauss, Claude, *El Pensamiento Salvaje.*

<http://www.lamoscaindi.com/reflexiones>

Visitada el 19 de Junio del 2009

Levi-Strauss, David. *Between Dog & Wolf*, 1990. Essays on Art and Politics, publicado por Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999 .

http://www.bockleygallery.com/css/american_beuys.html

Visitada el 12 de Junio de 2009.

Lomena, Andres. *ENTREVISTA CON ROY ASCOTT 29/10/2007* . En Cronopis Associats. <http://cronopisassociats.entitats.mataro.cat>
Visitada el 20 de Mayo de 2009

Macy, Terry y **Hart** Daniel. *White Shamans and Plastic Medicine Men*, Documental. Produced for Native Voices Public Television, Running time 26 Minutes, 1995.

Malraux, A. *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, Paris, 1974.

Price, Neil. *Archeology of Shamanism*. Routledge, Londres. 2001.

Said, Edward . *Orientalism*, Introducción, New York, Panteón, 1973.

Shakespeare, William. *La Tempestad*. (1611).
http://www.scribd.com/doc/6232958/William-Shakespeare-La-Tempestad#document_metadata .
Visitada el 26 de Marzo del 2009

Soto Roland, Fernando Jorge. *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*, Monografías.com:
<http://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo.shtml>.
Visitada el 20 de Mayo de 2009, 13:02 p.m

Taussig, Michael. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man, A study in Terror and Healing*. The University of Chicago Press. Chacago and London,. Primera edición 1986.

Tortolero, Numa, *Acerca de Mil Mesetas*.
<http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/mesetas.html>
Visitada el 19 de Junio del 2009

Ventanas al Universo, *Coyote*.

http://www.windows.ucar.edu/tour/link=/mythology/coyote_milkyway.sp.html

ml Visitada el 20 de Mayo de 2009, 13:05 p.m

Vidal Oliveras, Jaume. *Goya , Viaje al Fondo de la Locura*. El Cultural.es (17/07/2008)

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23647/Goya_viaje_al_fondo_de_la_locura

Visitada el 20 de Mayo de 2009, 13:05 p.m

Vitebsky, Piers. *Los Chamanes*, Evergreen/Taschen, Köln. 1995.

Wikipedia

http://es.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons

Visitada el 21 de Junio del 2009

<http://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%B3mada>

Visitada el 19 de Junio del 2009

Znamenski, Andrei A. *The Beauty of The Primitive*, Oxford University Press, 2007.

ANEXOS:

Título de los Proyectos:

1. Artico360, "Un Viaje por el Deshielo" (www.artico360.com)
2. www.tradicionoral.com

Destinatario:

Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamentos de Pintura y Escultura, Master en Artes Visuales y Multimedia, Curso 2007-2008.

Línea de Investigación: Lenguajes Audiovisuales, Creación Artística y Cultura Social.

Tipología: Proyecto aplicado.

Datos Personales:

Javier Felipe González Echeverri. Bogotá, Colombia, 1976.

Datos Curriculares:

Formación

1993-1995. Artes plásticas. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

1996-1998. Licenciatura BFA. Artista Plástico, Facultad de Bellas Artes. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

1998-1999. Especialización en Pintura, Escultura y Medios Mixtos. Instituto Lorenzo D'Medici. Florencia, Italia. Docentes: Claire Gavronsky y Rose Shakinovsky.

2000. Taller de Cinematografía, Universidad de New York, NYU, New York, USA.

2001-2003. Arte y Cultura Nativo Americana, Institute of American Indian Arts, IAIA, New México, USA.

2003. Literatura, énfasis en poesía, IAIA, New México, USA.

2008 Taller de Artista con Christian Boltanski, IVAM, Valencia, España, 2008.

2008 Taller de Artista con Michael Snow, IVAM, Valencia, España, 2008

2009. Maestría en Artes Visuales y Multimedia. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, UPV. Valencia, España. (Profesores invitados: Miguel Morey, Christa Sommerer, Diego Diaz , Clara Bog, Josu Rekalde.)

Exhibiciones

- 1994** Salón de Artistas Cano, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
1994 Estudiantes selectos, Auditorio León de Greiff, UNAL, Bogotá, Colombia.
1997 Salón Regional de Aristas, Bogotá, Colombia.
1998 "META-PLÁSTICA" Exhibición individual. Galería Casa Wiedemann, Bogotá, Colombia.
1998 "Do IT" Colaboración con Juan Fernando Herrán, Casa de la Moneda, Bogotá, Colombia.
1999 Selección de Artistas, Comune di Firenze, Florencia , Italia.
1999. Cortometraje "ANOTHER TIME; ANOTHER PLACE" 35mm, Color. 5 min. Facultad de Cinematografía NYU. New York. USA.
- 2000** "5 Puntos Cardinales" Galería Casa Cuadrada, Bogota, Colombia.
2001 Salón de Artistas IAIA Museum, Santa Fe, New México, USA.
2002 Salón de Artistas IAIA Museum, Santa Fe, New México, USA.
2002. "BONELIGHT" Antología poética, Institute of American Indian Arts, Santa Fe, New México USA.
2003. Exhibición Colectiva, IAIA Museum, Santa Fe, New México, USA.
2003. "PLOUGHSHARES" Revista Literaria de circulación internacional. Editado por Joy Harjo. USA.
2006. "ARTSEEN" Revista artística difundida por Red, cede en Florencia, Italia.
2008 "Observatori", muestra de arte digital, Centre del Carmen, Valencia, España.
2008 Fotográficamente, muestra de fotografía, Galería Railowski. Valencia, España.

Becas otorgadas

- 1994-1995** Beca completa por un año, por desempeño académico. Universidad nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
2001, 2002, 2003. Beca por desempeño Académico, Institute of American Indian Arts, santa Fe, NM, USA
2002 Lista de Honor del Decanato de Artes, IAIA, NM, USA,
2003 Lista de Honor del Presidente, IAIA, NM, USA
2003 Beca para asistir al taller de Poesía Contemporánea "Jack Kerouak" Naropa, Colorado, USA