

# Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias  
de indígenas americanos



Beatríz Carrera Maldonado y Zara Ruiz Romero  
EDITORAS

  
Acer-VOS



# Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias  
de indígenas americanos

Beatriz Carrera Maldonado  
Zara Ruiz Romero  
EDITORAS





# Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias  
de indígenas americanos

© 2016

**Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano**

1<sup>er</sup> volumen

**Editoras**

Beatriz Carrera Maldonado  
Zara Ruiz Romero

**Director**

Fernando Quiles García

**Coordinador**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

**Corrección de estilo**

Secretaría de Cultura-DGCP

**Diseño gráfico**

Marcelo Martín

**Maquetación**

José David Ruiz Barba

**Diseño de portada**

Israel David Piña García

**Foto de portada**

Beatriz Carrera Maldonado.  
Imagen de sombrero de Marakame (Chamán). Tejido de palma  
y decoración tradicional huichol.  
ca. 1930.  
Colección Museo Zacatecano, I.Z.C.

**Fotografías y dibujos**

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes  
Los autores

**ISBN**

978-84-617-6217-0

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes. 2016, España.

978-607-9092-56-6

Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde". 2017, México.

Abya Yala Wawgeykuna  
Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos

**Poema** 10  
Abya Yala Wawgeykuna / Hermanos Americanos.

**Prólogo** 12  
Beatriz Carrera Maldonado y Zara Ruiz Romero, editoras.

---

*Literatura*

**Del *iixpantilia* preludio del testimonio** 18  
Rafael Lara-Martínez,  
Tecnológico de Nuevo México.

**La simbolización del sacrificio en los antiguos cantares del Dzitbalché** 30  
Carlos Urani Montiel Contreras,  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

---

*Arte y artesanía*

**Actualidad de las artesanías indígenas en Iberoamérica** 46  
Fernando Quiles García,  
Universidad Pablo de Olavide.  
Karen N. Juárez Peña,  
Centro de Cultura Casa Lamm.

**Un acercamiento a las piezas y colecciones  
de arte indígena americano en museos españoles** 68  
Zara Ruiz Romero,  
Universidad Pablo de Olavide.

**Ecos chamánicos en la escultura contemporánea** 86  
Pablo Navarro Morcillo,  
Universidad Pablo de Olavide.

**El sueño del artesano: Breves notas sobre la obra  
temprana de Jaime Suárez (1969-1975)** 102  
Daniel Expósito Sánchez,  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

---

*Cosmovisión*

- Cosmovisión e identidades indígenas en el suroeste de la Amazonía en la primera mitad del siglo XVIII** 120  
Louise Cardoso de Mello,  
Universidad Pablo de Olavide.
- Los que van al cerro: imágenes de la cosmovisión mixe en Oaxaca, México** 134  
María del Carmen Castillo Cisneros,  
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Oaxaca.

---

*Festividades tradicionales*

- Todos Santos o Fieles Difuntos: la celebración del Día de Muertos, expresión de la diversidad cultural en México** 152  
Felicitas Estela Vega Deloya,  
Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura  
y Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).
- Un análisis de *La Judea* de Jiménez del Téul en Zacatecas, México. Ceremonia de Semana Santa** 172  
María Cristina Morales Viramontes,  
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas.
- Las danzas y fiestas prehispánicas** 184  
Tlahuizcalpantecutli González Estrada,  
Gestor Cultural.

---

*Usanzas y territorios*

- Distribución y ocupación del espacio. Las estructuras de los asentamientos en el área cultural tairona y su relación con el medio natural** 198  
Nayibe Gutiérrez Montoya,  
Universidad Pablo de Olavide.
- Los que vienen y van: migración e hibridación del Patrimonio Cultural Inmaterial** 220  
Beatriz Carrera Maldonado,  
Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde".



**La tradición oral en la construcción del pasado prehispánico en la zona arqueológica de La Quemada, Zacatecas, México** 240

Carlos Alberto Torreblanca Padilla,  
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas.

**El territorio simbólico de la migración: las tradiciones purépechas en Woodburn, Oregón** 254

Miriam Reyes Tovar,  
Universidad de Guanajuato, Campus Celaya-Salvatierra.

**Epicentro indígena del gran tunal, fusión y huellas de cultura popular en Pinos, Zacatecas** 268

Gabriel Edmundo Torres Muñoz,  
Gestor Cultural.

---

*Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial*

**El árbol totonaca de la buena fruta** 284

Salomón Bazbaz Lapidus,  
Fundador del Centro de las Artes Indígenas  
y Director General del Festival Cumbre Tajín.

**Archivo de la Palabra: una propuesta de salvaguardia para el Patrimonio Cultural Inmaterial** 300

Hilario Topete Lara,  
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).  
Montserrat Patricia Rebollo Cruz,  
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

**Sobre metodologías participativas en registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, aproximaciones iniciales** 316

Gabriela Inés Valenzuela Bejarano,  
Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial  
de América Latina-Crespial.

## Ecós chamánicos en la escultura contemporánea

Pablo Navarro Morcillo  
Universidad Pablo de Olavide  
panamorc@gmail.com

### **Resumen**

En este artículo se pretende dar una visión de la influencia y la presencia del tótem en parte de la obra de diferentes escultores contemporáneos, haciendo especial hincapié en Antonio Sosa y Francisco Toledo. La pervivencia de este modelo como recurso artístico también es apreciable en la obra de otros creadores como Carlos Rojas, Jörg Immendorf o Keith Haring.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, escultura, arte del siglo XX, Antonio Sosa, Francisco Toledo.

### **Abstract**

*The aim of this article is to give a general view of the influence and presence of totemic representations as a part of the career of different contemporary sculptors, with special emphasis on Antonio Sosa and Francisco Toledo. The prevalence of this model, as an artistic resource, is also appreciable in the work of other artists like Carlos Rojas, Jörg Immendorf or Keith Haring.*

**Keywords:** contemporary art, sculpture, XXth century art, Antonio Sosa, Francisco Toledo.

“Si se diera una fiel relación de las ideas del Hombre sobre la Divinidad, se vería obligado a reconocer que la palabra ‘dioses’ se ha utilizado casi siempre para expresar las causas ocultas, remotas, desconocidas, de los efectos que presenciaba; que aplica este término cuando la fuente de lo natural, la fuente de las causas conocidas, deja de ser visible.”

Paul Henri Dietrich, barón d’Holbach. Sistema de la Naturaleza (1770).

Durante gran parte de las denominadas vanguardias y la proyección de las mismas a lo largo del siglo XX, la fascinación por representaciones tribales o ajenas a lo asentado en el ámbito artístico del momento, cautivó a la vez que dinamizó la creación artística, dando lugar a la puesta en práctica de lenguajes genuinamente anónimos que bebían de tradiciones ancestrales. Máscaras, amuletos o tótems se convirtieron en modelos de creación en el convulso panorama artístico del siglo. Por parte de los artistas estos hechos suponían la aceptación, o al menos la valoración, de saberes y estados de vivencia pretéritos como una fuente de inspiración de primera magnitud<sup>1</sup>.

Pensemos en Pablo Picasso y su obra *Cabeza de toro*, realizada a partir del manillar y el sillín de una bicicleta encontrados en la calle hacia 1942. La alusión al toro no es extraña en la cuenca mediterrá-

---

1. Resulta ilustrativo para lo que se comenta consultar el catálogo de la exposición “Primitivism” in 20th century art, celebrada entre septiembre 1984 y enero de 1985 en el MOMA de Nueva York. En la nota de prensa sobre la exposición se podía leer: “Few if any external influences on the work of modern painters and sculptors have been more critical than that of the tribal arts of Africa, Oceania and North America”. Visto en <[https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/press\\_archives/6081/releases/MOMA\\_1984\\_0017\\_7.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_7.pdf?2010)> [Consultado el 02 de marzo de 2015].

nea desde los albores de la sociedad, y no resultaría tampoco muy excéntrico ponerlo en relación con los primeros bucráneos realizados en Çatalhöyük, los cuales no eran conocidos por el artista malagueño pues fueron excavados por primera vez a finales de la década de los cincuenta. La cuestión no es la conexión con el modelo primigenio o antiguo, es la asociación con modelos ancestrales mediante la herencia cultural.

Al fijar la mirada en lo chamánico como una presencia recurrente en algunas creaciones artísticas de la contemporaneidad debemos fijarnos en el propio término, no como una clasificación de los artistas sino como un recurso utilizado, una mirada al pasado, a las creencias y el poder sobrenatural como mediador entre las relaciones humanas, juez sobre lo que podría ocurrir y lo que no.

Estos lazos con lo desconocido y la definición de creaciones que tienden puentes con culturas atávicas tienen, en cierto modo y lanzando la mirada décadas adelante, una relación con la denominada posmodernidad, en el sentido del fin de la existencia de la vanguardia como un ritual de convulsión y crisis en el que unos cánones estéticos iban paulatinamente siendo sustituidos por otros<sup>2</sup>. El posmodernismo, como fruto de sociedades posttecnológicas ha tenido un difícil encuadre en aspectos formales, siendo muchas veces forzado como una tendencia sin la existencia de un contexto o sustrato adecuado<sup>3</sup>.

Si como se ha mencionado los artistas de las primeras vanguardias vieron un dinamizador formal de sus obras en estos objetos, a partir de la segunda mitad del siglo XX la mirada de los diferentes creadores se podría centrar en el espíritu del mito y la magia como elementos estructuradores de las sociedades<sup>4</sup>. La visión antropológica que coloca este tipo de representaciones en el centro del modelo social vendría a ser un bálsamo para reparar y subsanar las barreras que se habían ido colocando entre los artistas y el público<sup>5</sup> a lo largo de las diferentes décadas.

Podría resultar paradójica la dicotomía que se plantea entre el arte contemporáneo y las visiones relativas al culto tradicional, la pervivencia del mito o la presencia de lo totémico. Es mediante estos

2. Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998, pág. 898.

3. Power, Kevin. "Apuntes sobre España", *Arena Internacional*, nº 1, 1989, pág. 92 (trad. África Vidal). Para el caso concreto de España, Power mencionaba las evidentes diferencias con Estados Unidos y la asunción de elementos "más triviales", de los que ponía como ejemplo paradigmático la Movida Madrileña.

4. Varnedoe, Kirk. "Contemporary explorations", *"Primitivism" in 20th century art* (catálogo), Nueva York, MOMA, 1984, pág. 661.

5. *Ibidem*, pág. 681.

elementos como se puede asociar la figura de los artistas a los que se hace referencia en el presente artículo como una suerte de *chamanes*: basan sus propuestas en esta figura intermediaria entre lo desconocido y la realidad tangible para dotar a sus obras de elementos que entroncan con su pasado cultural. Sus obras pertenecen a un pueblo, a una estética y a una historia<sup>6</sup> que también es la de su ciudad, su región o su país.

Debemos distinguir entre el interés por estos caminos en la práctica escultórica a la concepción del artista como chamán, ligada a la figura de Joseph Beuys<sup>7</sup>. Pese a esta diferenciación, quienes contemplan el resultado final, tanto en las acciones de Beuys como en los artistas que se exponen, deben reconstruir los significados a partir de la percepción de las obras<sup>8</sup>. La función de los creadores es la de un intermediario, facilitar el descubrimiento, *mostrar* el fruto de su creación. Enlazando esto con elementos relativos al posmodernismo, nos encontraríamos en esta praxis una “búsqueda de nuevos lenguajes para expresar lo que no se puede expresar en los lenguajes que hoy existen”<sup>9</sup>.

Centrándonos en la práctica escultórica podríamos asociar elementos como el retorno a un lenguaje alegórico y simbólico, basado en un interés hacia culturas alejadas de la realidad imperante en el momento. Los ecos de lo tribal, lo arcaico o las reminiscencias a lo prehistórico o arqueológico<sup>10</sup>, darán forma a creaciones evocadoras de lo desconocido. Si bien estas características podrían asociarse parcialmente a tendencias anteriores como el Cubismo y su génesis, la diferencia podemos encontrarla en la inmediatez de los resultados que se buscan, donde los cortes rudos e intencionados, en materiales

6. Monsiváis, Carlos. “Que le corten la cabeza a Toledo, dijo la iguana rajada”, en *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 88.

7. Bozal, Valeriano. *Modernos y postmodernos*. Madrid, Historia 16, nº 50, 1989, págs. 80-81. Bozal alude a esta calificación por el carácter totalmente programado de las acciones, que podrían asociarse con el rito y el carácter mágico que los rodea. Por otra parte, el uso de diferentes elementos está cargado de una fuerte simbología. Al contrario que Beuys, las creaciones escultóricas que se muestran en este artículo nos remiten al objeto fruto de la creación. Los artistas adaptan el lenguaje *chamánico* para centrar su discurso, sus dudas o sus críticas pero no se erigen en los protagonistas, quedan en un interesante segundo plano para dejar sembrados los planteamientos trabajados, todo lo contrario que Beuys, quien “se considera a sí mismo, nada menos, que representante de un muy extenso clan, la humanidad, el cual está emparentado con otro muy extenso conjunto de entes, todos los naturales”. Una suerte de elegido para interpretar los significados desconocidos. Salmerón Infante, Miguel. “Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Política* nº 718, vol. 182, 2006, pág. 280.

8. Bozal, Valeriano. *Modernos...*, op. cit., pág. 81.

9. Souriau, Étienne. *Diccionario Akal...*, op. cit., pág. 899.

10. Dimitrijevic, Nena. “Sculpture after evolution”, *Flash Art*, nº 117, 1984, pág. 22.

como la madera, equivalen a los brochazos en la pintura<sup>11</sup>. Por otra parte, la intención de revisionar todo un conjunto de elementos alejándose de la mera influencia formal dará lugar a nuevos lenguajes innovadores en sintonía con la creación del momento, dependiendo del contexto de cada uno de los artistas.

Pese a encontrar estos atisbos de influencia en artistas que eclosionan entre las décadas de los sesenta y ochenta, este eclecticismo podría enlazar durante un espectro de tiempo más amplio. Quizás la clave nos la otorga el hecho de la sustitución de la concepción de la realidad por la de la cultura<sup>12</sup>, en el significado más amplio del término. Si el escultor se interesa por estos resultados adapta su visión a aspectos tradicionalmente ligados a la conciencia cotidiana de las sociedades como son la ignorancia, el miedo y el conflicto. Sobre estos tres pilares el arte y la política tejen una madeja cuya misión estriba en imposibilitar el cuestionamiento del rol de los individuos como sociedad, impidiendo una explicación de la mencionada conciencia cotidiana<sup>13</sup>.

La figura del tótem recoge gran parte de lo comentado hasta el momento, entendiendo el mismo como un elemento que simboliza “una forma de organización social y de práctica mágico-religiosa caracterizada por la asociación de algunos grupos (habitualmente clanes o linajes) interiores a una tribu, con ciertas clases de cosas animadas o inanimadas”<sup>14</sup>. Atendiendo a esta concepción entraríamos en la relación hombre-naturaleza cuando hablamos del tótem<sup>15</sup>, quedando la representación de estos elementos ligada al arte, que pone el punto de mira en el resultado, en el fruto de la labor artesanal que simbolizará la relación con el entorno. La importancia del tótem no puede entenderse sin un intermediario en ese binomio hombre-naturaleza, que no es otro que el chamán-escultor.

El recurso de lo chamánico y la mirada hacia el horizonte de la cultura se postulan como argumentos más que válidos para eliminar el exotismo con el que se observaban estos modelos durante las vanguardias. Los creadores que desarrollan parte de su obra bajo estos parámetros conocen el sustrato cultural del cual emana todo

11. *Ibíd.*, pág. 24.

12. *Ibíd.*, pág. 22.

13. Harris, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 13. (Trad. Juan Oliver Sánchez Fernández).

14. Definición de William Rivers citada en: Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pág. 22.

15. *Ibíd.*

el conjunto de percepciones a las que hemos hecho referencia, invitándonos a una reflexión acerca de lo comentado en un lenguaje en armonía, pero siempre desde el presente del momento, con los estratos culturales existentes.

Todo lo comentado se podría alinear con la obra de dos artistas que, cada uno en su contexto y métodos de creación, podrían relacionarse en la medida que interactúan con la historia asociada a su entorno más cercano y los materiales que utilizan. Estos creadores no son otros que Antonio Sosa (Coría del Río, Sevilla, 1952) y Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1940). Ambos son prolíficos y, además de la escultura, abarcan varias disciplinas de creación, teniendo como elemento en común el uso de un lenguaje inserto plenamente en las prácticas del momento que resulta fiel a unos orígenes concretos.

Antonio Sosa es un artista volcánico. Ha ido modelando su trayectoria en función de sus inquietudes creadoras, no dejándose influenciar por periodos concretos ni teniendo miedo a saltar al vacío y empezar de cero en diversas etapas. Abarcamos un periodo comprendido entre los años 1983 y 1986, donde el artista muta su arte desde una praxis abstracta a un expresionismo que venía a actualizar “el misterio de lo arcaico”<sup>16</sup>. El uso de materiales ligados a su lugar de residencia<sup>17</sup> viene a dotar estas obras de una ligazón con su entorno, a lo cual hemos de añadir una estética que remite al tótem como cristalización del miedo irracional a lo que no podemos abarcar.

Sosa acometía estas obras con materiales que antes ensamblaba. En este momento va a trabajar en el taller para dar significado a sus ensoñaciones y miedos que entran en relación con toda la especie humana. El carácter primitivo que nos lleva a plantearnos la obra como una reminiscencia mágica y evocadora de catarsis sería, por tanto, una consecuencia de los modos de trabajo empleados por el autor<sup>18</sup>. El cambio que experimentan las obras del artista sevillano se debe a una búsqueda de horizontes más globales, que entroncan con una reflexión profunda del mencionado binomio hombre-naturaleza<sup>19</sup>.

## El prisma transcultural de Antonio Sosa y Francisco Toledo

16. Power, Kevin. “El alto volumen de la música”, *Andalucía Puerta de Europa* (catálogo), Madrid, 1985, pág. 63.

17. Hablamos de maderas procedentes de labores tradicionales como la construcción y reparación de embarcaciones o tareas agrícolas.

18. Marina, Alberto. “Pienso que la lucidez...”, *Antonio Sosa* (catálogo), Málaga, Museo de Bellas Artes, 1986, sin numerar.

19. Navarro Morcillo, Pablo. “Antonio Sosa: la memoria como herramienta arqueológica”, *En los entornos contemporáneos*, Colección Cuadernos del Aula, vol. 1, Carmona, 2014, pág. 77.



Fig. 1. Antonio Sosa.  
Sin título. 1985.  
Imagen cortesía de  
Antonio Sosa.

Obras como *Sin título* (1985-86, Fig. 1) representan perfectamente el quehacer escultórico de estos momentos. A través de una talla tosca de la madera, de una forma casi automática, inflige los cortes al material más que tallarlo. Sosa representa una deidad femenina que tiene una serpiente enroscada a través de su cuerpo y aparece atada con una cuerda a un mástil que la atraviesa. La pieza se dispone en un tronco que hace las veces de pedestal para acentuar su carácter sacro, señalando un ritualismo que ilustra el interés en la figura del demiurgo-chamán.

Las diversas deidades salidas del taller del artista forman un escudo ante el miedo a lo desconocido, la búsqueda de la fertilidad o la advocación para tener buena fortuna. Estos tres elementos bien podrían ser parte del todo que plantean estas obras, que más allá de la iconografía escogida, nos hablan de estados psicológicos<sup>20</sup>. A la solemnidad que constituyen estos aspectos hemos de sumar otro como es la casi total ausencia de color. La policromía se reduce al color blanco aplicado de forma rápida, que culmina la apariencia salvaje, a medio camino entre el temor y el fervor.

El trabajo no se verá reducido al taller, sino que será complementado con obras que se sitúan en los bordes de la instalación y que Kevin Power ha vinculado a una influencia proveniente del *Land Art*<sup>21</sup> en la búsqueda del lugar como concepto. Aunque Sosa ha sido consciente de otras tendencias artísticas a lo largo de su carrera, deberíamos matizar esta apreciación situando el lugar en su entorno conocido, que es lo que le permite crear una interesante amalgama de culturas: desde lo arcaico y primitivo a la influencia católica que se funde con lo popular<sup>22</sup> que impregna todo el Aljarafe sevillano.

El interés por el rito moverá al autor a extender el campo creativo hacia la recreación del lugar sagrado (Fig. 2), que no dejar de ser un espacio de relación del artista con el suelo, el entorno tangible y más inmediato. Usando madera, tierra o cuerdas combinadas con arena y máscaras o torsos realizados mediante vaciados de escayola, crea una atmósfera que impone el respeto de los lugares de creencia, que explican la existencia y construyen las religiones como estandartes de protección ante lo desconocido. De esta forma, Sosa crea una

20. Power, Kevin. "Un eje sur: José Abad, Antonio Sosa, Pedro Croft", *III Fira de l'Escultura Al Carrer* (catálogo), Tàrrega, 1986, sin numerar.

21. "Reflexiones tardías sobre Alfajar", *II Bienal de Escultura de Alfajar* (catálogo), Alfajar, 1986, sin numerar. (Trad. Margui López).

22. Navarro Morcillo, Pablo. *Antonio Sosa. Trayectoria artística y evolución*, trabajo fin de máster inédito dirigido por la Dra. M<sup>a</sup>. del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2013. Pág. 58.





dualidad entre un pasado irracional y un presente tecnológico<sup>23</sup> en el que todavía persisten algunas de esas incógnitas primigenias.

Para Sosa la percepción de la obra de arte se circunscribe al proceso creativo, y este aspecto resulta importante para ver su relación con el rito o la tradición ancestral. La obra, al igual que el modelo totémico o el espacio ritual, se erige como un receptor. Un vórtice que atrae para sí mismo toda una serie de elementos asociados a las creencias arraigadas en su tierra y que tiene la capacidad de evocar una vez que se contempla. Quizás uno de los elementos más importantes

Fig. 2. Antonio Sosa. Sin título. 1986. Imagen cortesía de Antonio Sosa.

23. Power, Kevin. "Antonio Sosa: algunas reflexiones sobre lo primitivo contemporáneo", *Antonio Sosa* (catálogo), Sevilla, La Máquina Española, 1986, sin numerar. (Trad. Margarita Borja).

de los que son abordados por el artista sea la visión de los símbolos y su pérdida de significado: cómo paulatinamente nos queda una imagen que contemplamos pero que no acertamos a comprender en toda su magnitud y que no resulta más que una cáscara vacía<sup>24</sup>, un vestigio del proceso de creación una vez finalizado.

Cuando Francisco Toledo se reencontró con sus raíces al volver a su Oaxaca natal desde París, fue a colisionar con los temas comunes de historias y conversaciones<sup>25</sup> para ver en ellos una vía para insuflar nuevos aires a sus obras. Como con el elemento más característico de la iconografía del tótem, su asociación con la fauna, el artista oaxaqueño dota a sus obras de un exuberante repertorio zoológico, creando unos personajes que no hacen distinción entre hombres y animales<sup>26</sup>.



Fig. 3 Francisco Toledo.  
Mujer Toro. 1987.  
Imagen cortesía de  
Francisco Toledo.

La transformación mágica del hombre en animal es el tema recurrente en el chamanismo, interesado por recorrer los caminos entre lo humano y lo espiritual. Toledo juega a adaptarlas saltándose al jaguar –la transformación chamánica clásica en México– e invocando a animales como iguanas, burros domésticos, escorpiones, peces o insectos<sup>27</sup>. Las variantes son numerosas, llegando a recurrir a presencias como las del cerdo o el mono, tradicionalmente asociados a la representación del pecado o actitudes poco decorosas. La imaginación vuela en estas metamorfosis, donde el artista elige qué zonas le interesa actualizar de la tradición para entablar diálogos con la misma<sup>28</sup>.

Obras como *Mujer toro* (1987, Fig. 3) o *Chrutli (viejo diablo suizo)* (1990) ponen de manifiesto el conocimiento del sustrato cultural de su entorno, pero lo que hace verdaderamente interesantes a esta clase de obras, al igual que con lo comentado en el caso de Antonio Sosa, es la actualización que suponen desde una óptica del presente<sup>29</sup>. Toledo no es un artista indigenista

24. Este aspecto quedará totalmente asentado una vez superadas las obras que analizamos y con el artista sumergido en la creación de sus característicos vaciados de escayola, a partir del año 1987.

25. Lampert, Catherine. "Lachixopa, El Pochote y el mercado", *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 11.

26. Martín Martín, Fernando. "Francisco Toledo o el demiurgo fabulador", *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, pág. 420.

27. Dawn, Ades. "Toledo", en *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 44.

28. Monsiváis, Carlos. "Toledo y Borges: las zoologías complementarias", *Zoología Fantástica. Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Casa de América, 2000, sin numerar.

29. Toledo rehúye de una sensibilidad indígena en su obra, alegando su interés por

sino que es consciente de la historia de la que está imbuido su entorno para crear unas obras personales:

“Nada de lo que aparece en su obra (el universo de Toledo) había existido antes, ni las leyendas específicas, ni el animismo cachondo en su interminable ars combinatoria, ni la sexualización de las imágenes que no perturba la sensualidad de la forma”<sup>30</sup>.

Las esculturas, al igual que el resto de su producción artística, están estructuradas en diferentes niveles. Podríamos acercarnos a la figura de un ilustrador<sup>31</sup> que mediante las Bellas Artes construye sus relatos imposibles inspirados en la más cruda realidad. Porque Toledo, desde su particular prisma, crea su lenguaje a partir de la observación del pasado. Desde el istmo de Tehuantepec como centenario lugar de paso<sup>32</sup> a la cultura zapoteca o la tradición alfarera oaxaqueña, que encuadra algunas de sus obras más como cerámica modelada que como esculturas<sup>33</sup>. *Mujer Toro* contiene toda la evocación de la transformación chamánica pero podemos observar cómo, a modo de ropajes tradicionales, un sencillo pero eficaz juego geométrico envuelve la obra, dotando al ser de una presencia que contrasta con la expresión asilvada del rostro.

*El cañón de Juchitán* (1993, Fig. 4) muestra un conejo encarado a un gran falo mientras otro parece agonizar atado al mismo. La forma creada nos remite irremediabilmente a la sexualidad humana, la cual es cabalgada por el conejo, símbolo de la astucia en la tradición zapoteca y que consigue sus propósitos mediante ardides<sup>34</sup>. El juego creado discurriría entre lo lúdico y lo erótico, ese animal atado al falo que evoca la atracción irrefrenable de las más bajas pasiones, para acabar cuestionando la dignidad humana<sup>35</sup>.

cuestiones “más cosmopolitas”. García, Manuel. “No vivir de glorias pasadas. Entrevista con Francisco Toledo”, en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, n.º. 151, 1999, pág. 31.

30. Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitó y Francisco Toledo, Fábulas y aguafuertes”, *Revista de la Universidad de México*, n.º. 39, 2007, pág. 9.

31. Gómez, Lourdes. “Una retrospectiva en Londres saca de su aislamiento a Francisco Toledo. La muestra del pintor mexicano viajará en junio al Reina Sofía”, *El País*, 17 de abril de 2000.

32. García, Manuel. “No vivir de glorias pasadas...”, op. cit., págs. 31-32.

33. Martín Martín, Fernando. “Francisco Toledo...”, op. cit., pág. 424.

34. Morales Maita, Esther. “Francisco Toledo: Mito y leyenda”, *Boletín Antropológico de la Universidad de los Andes*, n.º. 60, 2004, pág. 130. En el artículo, la figura del conejo se pone en relación con la del coyote en el marco de la tradición oral zapotecana, aunque esta figuración resulta extrapolable a otras relaciones en las creaciones artísticas de Toledo.

35. Dawn, Ades. “Toledo...”, op. cit., pág. 45.



Fig. 4. Francisco Toledo.  
Conejo va a la Guerra.  
1993. Imagen cortesía  
de Francisco Toledo.

La explosión de referencias y significados que se pueden interpretar u observar en cada una de las esculturas solo puede ser fruto de una mitología propia, desbordante y en constante construcción que pone a prueba continuamente al artista para no bajar la *guardia* creadora. No en vano Francisco Toledo ilustró *El diccionario de los seres imaginarios* de Borges, convergiendo en el cuestionamiento de un orden donde las formas ya habían llegado a su límite y donde era necesario recurrir a la memoria para crear otras nuevas. En este aspecto es donde Toledo readapta los seres, de forma que estos “no amenazan sino divierten, no representan los temores arraigados sino la lujuria o la ternura adecuadas a las circunstancias de este momento del relato”<sup>36</sup>.

Comparadas con las de Sosa, las esculturas de Toledo resultan más elaboradas, con un ritmo de trabajo más relajado y pausado. Las del creador oriundo de Coria tenían en la inmediatez gran parte de su atractivo, pues el carácter demiúrgico del artista basculaba en la creación como una pulsión que impactaba mientras que, en el caso de Toledo, el detallismo y la narración también forman parte de la gestación de las mismas<sup>37</sup>. Pese a ser fruto de procesos claramente distintos, las esculturas de ambos se podrían enmarcar en la tradición cultural de su entorno, donde vendrían a crear un lenguaje que, cogiendo reminiscencias del pasado, crea nuevos horizontes artísticos y cuestiona lo tradicionalmente asentado, sirviendo de altavoz a tensiones internas. Ambos artistas no se han centrado solo en la práctica escultórica, por lo que el recurso de la misma ha servido para dotar de aún más solemnidad a sus propuestas, creando un estilo personal inconfundible.

36. Monsiváis, Carlos. “Toledo y Borges...”, op. cit.

37. Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitlor...”, op. cit., pág. 11.

No querría acabar esta contribución sin hacer mención a otros artistas que han adoptado la representación totémica como un ingrediente de sus creaciones escultóricas. Como ya se ha subrayado, el objeto de esta disertación no es inscribir a los artistas bajo un mismo paraguas, sino revalorizar la temática totémica como un elemento interesante y común a diferentes contextos artísticos, por lo que me interesa recurrir a creadores de diferentes coordenadas como son Carlos Rojas, Keith Haring o Jörg Immendorff.

Para Carlos Rojas (1933-1997), un escultor colombiano que se ha expresado mayoritariamente a través de la abstracción, el tótem resultó ser un nexo con el pasado prehispánico y una incitación a reflexiones trascendentales sobre el mundo y la existencia<sup>38</sup>. En *Obelisco* (Fig. 5) Rojas vino a evocar la solemne verticalidad de las formas del tótem a través de diferentes planchas de metal que se elevaban formando varias caras, en las que contrastaba el fuerte color rojo utilizado y el reflejo provocado por la luz al incidir sobre ellas. La construcción, a partir de triángulos, plantea un juego con la inestabilidad de la composición para crear el ritmo ascendente<sup>39</sup>, buscando fijar la mirada para ser centro de la introspección. A través de esta obra se puede interpretar cómo Rojas fija un modelo orgánico dentro de la abstracción para no someter su creación a los cánones constructivistas<sup>40</sup>. Dicho modelo no sería otro que las tradiciones ancestrales, que este artista conocía y actualizaba mediante el uso de colores estridentes y materiales de producción industrial.

Jörg Immendorff (1945-2007) utilizó el tótem como una manifestación de un *alter ego*, una transformación en la figura de un mono que aparece en sus cuadros guiando la creación, sacudiendo al artista y evitando que las obras cai-

## Más evocaciones. Revisiones de la forma



Fig. 5. Carlos Rojas. *Obelisco*. 1974. Imagen cortesía del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá – Espacio Escultórico Minuto de Dios.

38. Serrano, Eduardo. "Arte colombiano contemporáneo", en *Arte colombiano contemporáneo* (catálogo), Sevilla, 1992. pág. 9.

39. *Espacio escultórico Minuto de Dios* (catálogo), Bogotá, 2008. Visto en: <[http://issuu.com/macbogota/docs/ilovepdf.com\\_\\_1\\_](http://issuu.com/macbogota/docs/ilovepdf.com__1_)> [Consultado el 16 de febrero de 2015].

40. Pérez, Carlos E. "Obelisco", *La obra de la semana*, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, 25 de mayo de 2004. Visto en <[http://virtual.uniminuto.edu/repositorio/files/rep cumd\\_o\\_i\\_mac\\_rojas.pdf](http://virtual.uniminuto.edu/repositorio/files/rep cumd_o_i_mac_rojas.pdf)> [Consultado el 16 de febrero de 2015].



Fig. 6. Keith Haring.  
Untitled. 1984.  
Imagen Keith Haring  
artwork © Keith Haring  
Foundation.

gan en la rutina y la repetición de modelos<sup>41</sup>. El propio Immendorff decía lo siguiente:

“For me, the monkey was and is simply a second ego. Symbol for the ambivalence of existence as an artist, of conviction and self-doubt. It is silly and wise and stands for oppositions. The monkey appears sitting on my back, and in front of me is the picture I am painting which it attacks and then paints something else or paints over me”<sup>42</sup>.

La creación siempre corre el riesgo de convertirse en un proceso industrial, mecanizado. Por eso este simpático animal sacude al artista, para evitar que su obra caiga en la monotonía y, además, este posicionamiento desde fuera con un *alter ego* le permite cuestionarse el propio mundo del arte al que pertenece y la posición y el rol de los artistas dentro de la sociedad alemana<sup>43</sup>. Llama la atención que, como en el caso de Toledo, el animal escogido sea el mono, asociado a la representación del pecado en otras épocas. En este caso la evocación, con transformación chamánica incluida<sup>44</sup>, no se basa tanto en el recuerdo ancestral como en un intento de desdoblarse su actividad artística para no caer en repeticiones, fruto que es de las querencias del mercado.

Dentro de la práctica escultórica debemos señalar la serie *Malerstamm*<sup>45</sup>, donde el tótem-mono aparece representado en diferentes versiones y actividades, una forma de homogeneizar parte de estas creaciones para alertar sobre los peligros de alienación en el proceso creativo. Estas obras realizadas en bronce representan toda una serie de actividades humanas que entroncan con elementos emblemáticos, como la paternidad, o se centran en aspectos más banales, como leer el periódico, correr o dirigirse a una audiencia. Aunque la presencia del simio también puede verse en las obras pictóricas, la focalización

41. Belgin, Tayfun. “Jörg Immendorff - Things of the world”, *Jörg Immendorff* (catálogo), Viena, ESSL Museum, 2008, pág. 63.

42. Kort, Pamela. “Tribe of apes, Jörg Immendorff in an interview with Pamela Kort in May 1992”, *Jörg Immendorff, Male Lago*, Colonia, 2005, sin paginar. Visto en <<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1042-1/542-joerg-immendorff.html>> [Consultado el 16 de febrero de 2015].

43. *Figurskulptur* (catálogo), Viena, Sammlung ESSL, 2005, pág. 82.

44. No hemos de olvidar que Immendorff fue alumno de Beuys en la Academia de Arte de Düsseldorf.

45. Ante la imposibilidad de obtener permisos para la reproducción de alguna obra, en el siguiente enlace puede verse una perteneciente a esta serie, <<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/jorch-let-s-go/CwENdWgaULSccQ?hl=es&projectId=art-project>> [Visto el 03 de marzo de 2015].

que se realiza en esta figura es un motivo más que suficiente para señalar su importancia en relación con lo que aquí se expone; el tótem salta al primer plano sugiriendo toda la carga simbólica asociada.

El *horror vacui* que caracteriza el trabajo de Keith Haring (1958-1990) proviene de una amalgama que va desde el estudio de la semiótica y la amistad con escritores de grafiti a elementos que podrían ser considerados más formales, como son la caligrafía japonesa, o la obra de Pierre Alechinsky. A todo esto también hemos de sumarle la propia experiencia vital del artista a través de la homosexualidad, su obsesión adolescente por la religión o el descubrimiento y experimentación con sustancias alucinógenas<sup>46</sup>.

Haring trabajaba con la inmediatez, dibujaba directamente sobre el soporte sin estudios previos, en un proceso que el mismo autor relacionaba al de escritores como William S. Burroughs o Brion Gysin<sup>47</sup>. *Sin título* (1984, Fig. 6) plasma todo este lenguaje en una escultura en madera que podríamos rápidamente asociar con un tótem que auna la serpiente y el perro. Sobre la sinuosidad de la madera se desarrolla toda una iconografía que, al contrario del arte Pop, asimila naturalmente la influencia de la publicidad y la óptica de la televisión como elementos que se integran en su lenguaje, donde lo más importante es que el mensaje se reconozca a través de dibujos que representan la vida, la enfermedad, la muerte, la fe, la alegría o la sexualidad<sup>48</sup>. Esta inmediatez en el mensaje se debe, como el mismo autor reconocía, a un interés por la formación de modelos iconográficos que podemos poner en relación con la explicación del misterio del mundo por las distintas sociedades a través del tiempo:

“Mis dibujos no tratan de imitar la vida, sino de crearla, de inventarla. Por tanto se orientan principalmente hacia las así llamadas representaciones primitivas, y es por eso por lo que recuerdan tanto el arte de los aztecas, los egipcios, los aborígenes australianos y demás. Esta es la razón de que existan tantos motivos comunes. La actitud frente al dibujo es la misma: inventar imágenes”<sup>49</sup>.

46. Galloway, David. “Drawing the line: the graphic legacy of Keith Haring”, *The Keith Haring Show* (Catálogo), Milán, 2005. Visto en <[http://gladstonegallery.com/sites/default/files/KeithHaringShow\\_05.pdf](http://gladstonegallery.com/sites/default/files/KeithHaringShow_05.pdf)> [Consultado el 23 de febrero de 2015].

47. Haring, Keith. “Untitled statement”, *Flash Art*, n.º. 116, 1984, pág. 22.

48. Zdnek, Felix, “Corrientes de símbolos”, *Keith Haring* (catálogo), Madrid, 1995, págs. 13-14.

49. *Ibidem*. Pág. 14. El autor cita una entrevista realizada a Haring por el crítico Cliff Flyman en el año 1980.

Por tanto no se trata únicamente de un encuentro entre formas primitivas y la teoría de la comunicación<sup>50</sup>, sino de una mezcla de momentos y referencias que evocan el caos primigenio de la existencia. A través de todos estos ingredientes vitales, Haring traza una reflexión sobre la fuerza arrolladora del poder y su nexa con la explicación del mismo a través de una realidad sobrenatural, que entronca directamente con la fenomenología de lo sagrado<sup>51</sup> para explicar el orden social o natural.

**Recapitulando.  
A modo  
de conclusión**

La vinculación del artista con el mundo del chamanismo ha servido de punto de partida para relacionar la escultura contemporánea con toda una fuente de inspiración como es la historia de las sociedades, que conserva a través de la tradición oral o escrita toda una construcción cultural que venimos a conocer con el nombre de acervo.

Las tipologías expuestas en el presente artículo tienen en común, con la excepción formal de la abstracción geométrica de Carlos Rojas, la representación de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Podríamos llegar a afinar más en algunos casos, llegando al binomio ser humano-animal<sup>52</sup>. Desde tiempos inmemoriales los animales han servido como presas u objeto básico de alimentación pero, a la vez, se han establecido relaciones místicas con ellos, desde compañeros de trabajo a enemigos temibles culminando con su valoración como objetos de culto religioso<sup>53</sup>.

Tanto Antonio Sosa como Francisco Toledo han sido conscientes de la producción artesanal de sus lugares de procedencia para construir un lenguaje original e innovador que bebe del conocimiento del entorno. Parafraseando a Carlos Monsiváis sobre Francisco Toledo, también podríamos hacer extensible a Antonio Sosa aquello de “no es artista solitario, pertenece a un pueblo, a una estética (...) y a una historia”<sup>54</sup>. Esto no solo puede asociarse a la estética que emana de sus creaciones, totalmente inédita pero con fuertes vínculos con la tradición, sino también con el uso de materiales arraigados a

50. Varnedoe, Kirk. “Contemporary...”, op. cit., pág. 682. El autor, para dar más lustre a esta afirmación, llegaba a realizar una analogía entre la pintura de las cavernas y la visión del metro como una gran cueva en el South Bronx donde Haring llevaba a cabo sus obras.

51. Celant, Germano. “El Olimpo metropolitano de Haring”, *Keith Haring* (catálogo), Madrid, 1995, pág. 36.

52. Esto resultaría más que notorio en los casos de Toledo, Immendorf o Haring.

53. Caro Baroja, Julio. “Los animales y su representación”, *La imagen del animal. Arte Prehistórico. Arte Contemporáneo* (catálogo), Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, págs. 26-27.

54. Monsiváis, Carlos, “Que le corten la cabeza...”, op. cit., pág. 88.



las labores tradicionales del lugar: las maderas y la cal en el caso del sevillano o la cerámica en el del oaxaqueño.

La vinculación con las figuras de Rojas, Immendorf o Haring es solo la constatación del interés que un tema como el tótem y la figura del chamán han venido despertando en creadores de diversos contextos siendo, a tenor de lo visto, variados los enfoques con los que se han incluido estas referencias en las obras, desplegando todo un abanico creativo en busca de un lenguaje que tienda puentes entre la actualidad y el pasado, seres humanos, animales y la interrelación, ya sea entre ellos o de los propios humanos sobre realidades asentadas. En definitiva, los ecos de las prácticas chamánicas y el recurso del tótem nos acercan hacia el fenómeno de la transfiguración, que nos debe llevar a la reflexión de que, al final, parece que tampoco hemos cambiado tanto.