

TRAVESÍAS POR EL CONOCIMIENTO INVISIBLE

FRANCISCO
SCHWEMBER



TRAVESÍAS POR EL CONOCIMIENTO INVISIBLE

FRANCISCO
SCHWEMBER





TRAVESÍAS POR EL CONOCIMIENTO INVISIBLE

© Autor: Francisco Schwember

© De la edición: Paula Hernández Cerda

Hifas editoriales

Colección Zona de saberes

Serie Trafkin

Primera edición, 2021

Santiago de Chile

hifaseditoriales.cl

hifaseditoriales@gmail.com

Fotografía de Portada: Alejandro Valdeavellano y Sofía del
Pozo

Diseño: Danilo Espinoza

ISBN: xxxxxxxxx

INDICE

7	PROLOGAR
12	LOS MENSAJES DEL DIOS MURCIÉLAGO
32	ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS, ARTE SIN ARTISTAS, EDUCACIÓN SIN MAESTROS
48	TRAVESÍAS HACIA EL CONOCER
62	EXPERIENCIAS COLABORATIVAS EN ABYA YALA
63	EL PUEBLO MAPUCHE: LA OFRENDA Y LA TIERRA
79	EL PUEBLO SHIPIBO-KONIBO: LOS CANTOS DE LA SERPIENTE
97	MÁS ALLÁ DE LO TANGIBLE Repensar conocimiento con los huicholes (<i>wixaritari</i>) del Occidente de México Paulina Faba y Ángel Aedo
116	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
120	AGRADECIMIENTOS
124	ADSCRIPCIÓN INSTITUCIONAL DE AUTORES

PROLOGAR

Prologar podría ser un gesto inconsciente que de manera refleja deviene como testimonio de complicidades. Las mismas que son como esos merodeos compartidos antes de llegar a destino. Todo para esquivar el objetivo funcional de resolver un encargo y entregar un producto. Hasta ahí la cosa es sabida: prologar es colocarse antes del logos. Por eso este gesto implica la paradoja de “comenzar a terminar”.

Sin embargo, antes de que venga la promesa de ese logos, podríamos suspender expectativas y, más bien, declarar que posiblemente un libro como el que tenemos entre manos no es el producto de un trabajo habitual. Ese de la condena bíblica y que básicamente produce para consumir. Sino que más bien un trabajo que trama una red de energías para repartir. Modo en como queremos entender la evocación que hace la editora que anida este libro en la palabra HIFAS.

Por lo demás la certeza de entrada es que el trabajo de nuestro artista se despliega ahí donde aparece una relación entre objetos y sujetos. Desde la consideración sistémica de flujos entre fragmentos que accionan. En que la parte por el todo no basta para configurar su entidad. Donde se siguen asomando esos otros que vienen del interminable futuro ancestral.

Nuestro artista reconoce que la multiplicidad de su trabajo, a partir de su entidad material y formal, se confronta a la validación

del proceso. Por tanto, el resultado de ese trabajo no es la suma de “auras” sino que más bien la coexistencia de sus dimensiones expandidas. Ese conocimiento situado se produce desde y por las comunidades. Y la primera comunidad somos ese nosotros devenido en la pluralidad de sombras que se funden en una pequeña mancha que se expande por lugares que de tan secretos son lugares comunes.

Y es que si la naturaleza se acerca el arte se aleja, eso ya lo sabían nuestros ancestros. Por eso de lejos todo se ve mejor. Y es esa distancia donde los asuntos del arte devienen en unas pertinencias lejanas al extractivismo.

En efecto la aparición de los dispositivos promueve la ilusión de que nuestro entorno se puede llevar en la palma de la mano para simular la experiencia con la promesa de que nada puede morir si ya lo hemos dado por muerto. Por eso nuestros ancestros no distinguen entre objetos artificiales y sujetos naturales, consciencia omnipresente mediante. Apenas solo un continuo del cual, una cierta distancia, pudiera darles formas reconocibles. De ahí las “piedras cansadas” que, estáticas a la vera de un sendero, siguen rodando en algún lugar de nuestras sensaciones.

Por tanto, si nuestros ancestros se acercan el arte se aleja, eso ya lo resentía la naturaleza. Por eso todo de cerca se ve aun mejor.

Hasta que llegaron los lentes ópticos para ver mejor de lejos y de cerca. Y el mundo se comenzó a reducir, porque cuando todo se ve más pequeño y cercano, todo se ve más vulnerable y frágil. Porque cuando todo amenaza a los otros, es la ceguera manifiesta de

quienes aperados con anteojos o telescopios no dan con el mirar, solo delimitando rayas en un mapa como cercas en un jardín.

Si un libro es el traspaso de sus hojas que, como secuencia de tiempo nos retiene en un lugar, este lugar es donde podremos vivir cuando entremos retrocediendo. Un lugar que, como cabaña primitiva, se reconoce más por el techo que por el suelo. Por la voluntad de adentro que por lo que se ve desde afuera. Un libro que retiene sus hojas para que al ojear se liberen sus imágenes.

Si una editora lo sabe antes, como en este caso, es porque su lectura no termina al pie de página. Si un autor lo pretende es porque busca anidar lecturas al ojeo de la hoja. Atrapados como estamos entre hojas muertas que ya no liberan olor a lignina esto podría ser todo lo previo al logos, el resto comienza cuando los ojos saltan al centro de la imagen que está en medio de hojas vivas, esas que saben de roces luminosos en medio de hongos húmedos y raíces que conversan ocultas a la mirada apropiacionista del paisaje que todo lo destruye.

Y es por eso que, entre los muchos prólogos posibles, hasta acá dejamos abierto el primero.

José de Nordenflycht Concha
Valparaíso, 25 noviembre 2021



Los mensajes del Dios murciélago

Este libro toma forma en medio de la crisis sanitaria global del COVID-19, que ha ido dejando un sinnúmero de imágenes e ideas que nuestra cultura tardará en asimilar; los cuerpos apilados de las víctimas y la evidente ausencia de un espacio simbólico para abordar la muerte una vez caducado el poder de las iglesias para conjurarla; el retorno del hambre, las ollas comunes y el *dejá vu* para quienes vivieron y sufrieron las consecuencias del ajuste neoliberal en los años ochenta en Chile; los animales recuperando poéticamente el espacio arrebatado por los humanos en distintas ciudades de varios continentes, incluyendo pumas y cóndores en nuestra capital y, sobretodo, el impacto en los grupos más vulnerables como inmigrantes, indígenas y afroamericanos.

Una imagen ostenta una carga especial para aquellos que nos dedicamos a la producción visual y a la educación, tanto por su crudeza como por la claridad con la que ilustra las consecuencias que posee la acción humana en la gestación del desastre. La imagen de un murciélagu hervido en un mercado tradicional chino. En un plato de sopa, flotando en un líquido indistinto, de cuerpo entero, sin ningún tipo de procesamiento, se ve un animal listo para ser consumido. Con su rostro deformado en un cruel rictus de dolor similar al de las cabezas jibarizadas de los Shuar, este plato nos recuerda, a modo de ofrenda sacrificial, el origen de nuestra procesión colectiva.

En la antigua Mesoamérica precolombina existió el culto al Dios Murciélagu. Llamado Camazotz por los mayas y Tzinacan por los aztecas, era una divinidad asociada al inframundo y a los misterios de la vida y de la muerte. Dotado del poder para sanar cualquier enfermedad poseía, asimismo, el poder para cortar el cordón de

1. Mariposa. Tamshiyacu, Perú. 2019. Fotografía de Francisco Schwember.



2. Tukipa de Colonia Zitacua, Nayarit, México. 2001. Fotografía de Ángel Aedo y Paulina Faba.

plata que unía el cuerpo y el alma. Para los aztecas, que algo sabían del arte de convivir con el espanto de la muerte, era una imagen portadora de un mensaje digno de ser recordado, que evocaba la fragilidad de la vida humana.

El carácter ambivalente del Dios murciélago en el arte precolombino, basado en la relación establecida por los pueblos originarios con aquellos seres crepusculares y extraños, que protegían su mundo al mantener a raya las plagas de insectos que podrían invadirlo, cuidando el cordón plateado que sostenía la civilización humana, fue arrasado por el trágico trance de la Conquista y la posterior Colonización.



3. Tortuga. Tamshiyacu, Perú. 2019. Fotografía de Francisco Schwember.

La hecatombe que se llevó a estas culturas- en lo que los pueblos andinos denominaron *Pachakuti*, una inversión de las jerarquías que organizan el mundo- se llevó asimismo al milenarismo culto al Dios Murciélago, debido, en mayor parte, a una población sin inmunidad ante las nuevas enfermedades traídas por los conquistadores. Ello posee una especial resonancia en los sucesos actuales, cuando los antiguos espectros vuelven a recordarnos, a través del arte, la fragilidad consustancial de los límites que ciegameamente traspasamos como especie y la ilusoria solidez en que se fundan nuestras esperanzas de trascendencia como civilización. Esta asociación no es un mero capricho metafórico, si no que ilumina una misma actitud hacia la naturaleza, anclada en los fundamentos mismos de la Modernidad, proceso histórico que, a

pesar de la distancia temporal, aún ambos eventos. En escuelas y universidades, se nos recuerda constantemente -y con gran desventura-, que la Modernidad clausuró triunfalmente siglos de oscurantismo para inaugurar la Edad de Oro de la Razón.

En mi mundo, el de la cultura y la educación, se identifica como el origen del arte como hoy lo conocemos a partir del Renacimiento italiano, con su revalorización del humanismo, la celebración de la belleza, la autonomía del individuo y la reivindicación de los ideales clásicos. Resulta más difícil en cambio, abordar el lado oculto -y sombrío- de la Modernidad, reverso indisoluble y fundante, de los logros de su faceta luminosa. Aquella que no solo se refiere a la conquista y expoliación de América, al exterminio indígena y la implantación de la esclavitud a gran escala, sino también a la instauración de los fundamentos filosóficos que sustentaron la Revolución Científica.

Para Francis Bacon la *natura vexata*, implicaba la disposición del hombre ante una naturaleza que debía ser forzada y acosada, con la finalidad de que liberara sus secretos mientras, la disociación cartesiana entre cuerpo y mente - en una lógica que escinde la continuidad entre el hombre y su condición animal, encarnada en su corporalidad - tuvo como consecuencia el aislamiento del razonamiento en el universo de la pureza abstracta, separándolo de aquellos aspectos sensoriales y eróticos del conocimiento anclados en la experiencia vital.

Exigiendo la observación de Octavio Paz, podemos afirmar no solo que América nació de una violación fundacional, si no que nuestro continente fue también el lugar del parto de la propia Modernidad,





donde la insensata destrucción de culturas milenarias, veló otras formas de vivir, de relacionarse con otras formas de vida no-humanas y de pensar nuestra relación con la naturaleza y el conocimiento.

La actual pandemia ha precipitado el tiempo y nos ha traído el futuro que no quisimos ver, anunciado el siglo pasado por diversas instituciones, las que daban la voz de alerta ante el acelerado impacto destructivo del modelo de desarrollo instaurado en el planeta. En este contexto, si descartamos el posible origen del virus en un laboratorio, eventualidad aún en debate, resulta difícil no leer su aparición como parte de un ciclo cada vez más acelerado de enfermedades transmitidas mediante la zoonosis, debido tanto a la invasión y destrucción de los hábitats de los animales portadores de los distintos virus como al manejo industrial de sus poblaciones; la gripe aviar, la gripe porcina, el

VIH (probablemente transmitida desde los monos) y el mal de las vacas locas, producto de la reconversión a escala industrial del ganado bovino al canibalismo... A lo que habría que agregar la amenaza latente del progresivo derretimiento del permafrost siberiano y la liberación de cepas de enfermedades congeladas durante milenios, para las cuales la población no tiene inmunidad.

De este modo, el ciclo de destrucción abierto con la Conquista de América y el nacimiento global de la Modernidad podría cerrarse en un macabro retorno de lo acontecido hace siglos, en un nuevo *Pachakuti*, que se llevará nuestra civilización, como antes se llevó a otras. Pero ello es solo una de las alternativas que tenemos como especie, otras yacen en la consciencia y en el trabajo conjunto de quienes apuestan por la continuidad de la civilización desde nuevos fundamentos. Allí, a mi juicio, emerge el desafío actual del arte y la educación.

5. Ofrendas al "árbol del viento" Kieri (Solandra). Tateikita, San Miguel Huaistita, Jalisco, México. 2001. Fotografía de Ángel Aedo y Paulina Faba.

6. Tepari grabado con motivo de maíz (disco de piedra dispuesto en los templos circulares Tukipa), Tateikita, San Miguel Huaistita, Jalisco, México. 2001. Fotografía de Ángel Aedo y Paulina Faba.

7. Cultivo de peyotes hikurite (*Lophophora williamsii*) Kwarupaxietu, Colorado de la Mora, Nayarit, México. 2007. Fotografía de Ángel Aedo y Paulina Faba.



Afortunadamente y a pesar de la *larga noche de los quinientos años*, muchas de las formas de conocer de los pueblos originarios, descartadas como manifestaciones sin valor, invisibilizadas y degradadas por la cultura oficial, sobrevivieron gracias a la práctica y transmisión intergeneracional de numerosos pueblos. Reconocidas hoy por su valor patrimonial y por su capacidad de recrearse constantemente, en todas ellas persiste una mirada sobre el mundo diametralmente opuesta a la que prevalece en Occidente y que se ha expandido a casi todo el resto del mundo, pues en ellas es posible reconocer una mirada sistémica, de dependencia recíproca entre los hombres y las otras formas de vida, anclada en la voluntad por honrar y proteger la vida y, de paso, asegurar su continuidad.

Esta disposición espiritual hacia la naturaleza no constituye mera retórica romántica, ella se fundamenta en el hecho de que más del 80% de la biodiversidad del planeta es protegida por pueblos originarios, así como en la existencia de formas de vida sustentables desde mucho antes que se acuñara el término en Occidente. Para el mundo del arte y la educación, este escenario comporta un anhelo y un desafío, en la medida que, tal como lo han señalado autores como Walter Mignolo o Boaventura de Sousa Santos, entraña la obligación de cuestionar el marco y los fundamentos de nuestra formación.

Como hijos de la penicilina y la incubadora, resulta insensato negar el gigantesco aporte que ha significado la ciencia en nuestras vidas, sin embargo, el virus ha dejado al Rey desnudo al poner de manifiesto las debilidades de nuestra cultura y los fundamentos que la sustentan. Esta crisis ha develado la obsolescencia de diversos

8. Vista del Cañón del Río Santiago tomada desde Kwarupaxietu, Colorado de la Mora, Nayarit, México. 2007. Fotografía de Ángel Aedo y Paulina Faba.

aspectos de nuestra realidad, entre ellas, las formas de enseñar, ancladas en un sistema rígido heredado de las decurias romanas y de la estandarización requerida por la Revolución Industrial, así como en una disociación disciplinar de los conocimientos, que en su compartimentalización, elude la integración de los saberes propios de la experiencia vital, en lo que certeramente Maturana y Varela sintetizaron en su aforismo de *vivir es conocer*.

Tanto para el arte como para la educación, este contexto nos invita a reimaginar la integración de saberes desde la coexistencia, donde puedan confluír prácticas que beben de diversas fuentes, para reivindicar lo mejor de nuestra tradición mestiza, surgida del encuentro de diversas matrices culturales- indígena, africana y europea-, con la finalidad de aportar desde ellas en la elaboración de propuestas que permitan imaginar un futuro esperanzador. En estas propuestas es posible abordar, como lo ha hecho Ticio Escobar, alternativas donde puedan diluirse las fronteras entre arte popular, indígena y contemporáneo, así como cuestionar el sustento del arte en tanto manifestación del genio individual, para integrar la construcción colectiva del conocimiento propio de las tradiciones indígenas.

En este contexto, se despliegan con renovada fortaleza prácticas existentes en nuestra cultura; denominadas *Minga* y *Ayni*, en el mundo andino y *Tequio* en el mundo mesoamericano, el trabajo basado en la reciprocidad y la colaboración en función de un bien común precede a la formación de América y bebe de tradiciones de la Antigua Abya Yala, que reaparece para sugerir nuevos caminos posibles donde sea imaginable educar para la esperanza desde la acción colectiva.

Si bien la irreparable destrucción de culturas milenarias implicó la desaparición irrecuperable de vastos campos del saber y formas de vida que hoy solo podemos imaginar vagamente, la enorme extensión del continente, la estructura económica colonial española de explotación que requería la mano de obra indígena, pero por sobre todo, la porfiada tenacidad de los pueblos indígenas, permitió la sobrevivencia de las culturas de los pueblos originarios. Al mismo tiempo, esta dinámica dio origen a una vasta y diversa cultura mestiza nacida de la confluencia de los vástagos de los pueblos provenientes del mundo europeo, indígena y afrodescendiente.

Llegados a un punto del devenir histórico donde el proyecto sustentado en la racionalidad científica y tecnológica de Occidente muestra su vocación ecológica suicida, es válido preguntarse por el aporte que pueden realizar las culturas históricamente invisibilizadas dentro de los proyectos de desarrollo de los estados nacionales de Latinoamérica, para la construcción de un futuro alternativo viable.

¿Cómo pueden sus miradas aportar a repensar y abordar la encrucijada histórica de nuestra especie ante el feroz desafío que ha creado la humanidad? ¿Qué alternativas nos ofrecen para otro tipo de comprensión y vivencia del mundo, que nuestra cultura no ha sido capaz de validar ni reconocer? ¿Cómo pueden responder ante el desafío de construir otra relación con el planeta, distinta de la fallida promesa de la Modernidad? y especialmente relevante para el foco de este libro ¿Qué formas de conocer se encarnan en las ricas manifestaciones visuales y artísticas de los pueblos originarios?



Este pequeño libro tiene la pretensión de abordar estas preguntas, aunque sea de modo parcial, fundamentalmente desde el desarrollo de experiencias colaborativas a lo largo de América, junto a creadores de pueblos originarios y la confluencia transdisciplinar de un grupo de artistas, académicos e investigadores que comparten una vocación común por aportar desde el arte contemporáneo, la educación, el patrimonio y la sustentabilidad.

Para ello, se propone un esfuerzo práctico y teórico para desligarse de las categorías que impone Occidente en la búsqueda de posibles respuestas a partir de la generación de experiencias inspiradas por formas de conocimiento indígenas y mestizas, por lo que la recuperación del nombre quechua de *Minka* que, desde la humildad y el respeto por la herencia compartida de nuestros antepasados, reivindica el trabajo colaborativo en función del bien común, actúa como un indicador de nuestras intenciones, pero también como la afirmación de valores colectivos sustentados en prácticas aún vigentes en gran parte de Sudamérica.

Ante este escenario, junto a un amplio grupo de artistas e investigadores, hemos concebido el proyecto *Minga Nómada* como una plataforma colectiva y transdisciplinar enfocada en la producción de experiencias de investigación, creación y educación desde una perspectiva crítica, que tenga como eje central el reconocimiento del carácter sagrado de la vida, señalado por diversos pueblos originarios como su fundamento filosófico central. A través del desarrollo de experiencias colaborativas, buscamos el diálogo entre saberes tradicionales y contemporáneos, valorando el patrimonio cultural y natural, con la finalidad de crear nuevas perspectivas hacia la sustentabilidad y el reconocimiento

9. Ayahuasca. Tamshiyacu, Perú. 2019. Fotografía de Francisco Schwember.

de los saberes de los pueblos originarios en el arte contemporáneo y en los procesos de enseñanza - aprendizaje, tanto en instancias formales como informales de *Amerindia*.

Este trabajo, surge del deseo y la convicción de valorar otras formas de conocer, en una reflexión conjunta buscando otras formas de investigar, aprender y en definitiva, convivir. Por ello, este libro nace de una voluntad colectiva para imaginar otros futuros, mediante el encuentro con tradiciones invisibilizadas por siglos de conquista y colonización.

Si bien este proyecto surge desde el conocimiento y las prácticas de los pueblos originarios, no excluye a otros sujetos subalternos, pertenecientes a sectores no hegemónicos, especialmente aquellos incluidos en la amplia noción de lo popular, como el mayoritario pueblo mestizo o los afrodescendientes, de masiva reintegración a la realidad nacional a partir de recientes flujos migratorios.

En este contexto, el proyecto destaca la importancia de someter la epistemología hegemónica a una crítica sistemática. Por ello, este texto se nutre tanto de las propuestas desarrolladas por autores ligados al pensamiento decolonial como del conocimiento generado por diversos pueblos originarios de América, cristalizado en diversas tradiciones que se recogen en diálogo con otras perspectivas teóricas y prácticas generadas por diversas comunidades.

El presente texto aborda tres experiencias desarrolladas en América. Junto con describir el proceso y la metodología utilizada, se proponen como ejemplo inicial del plan de desarrollo del



modelo de la *Minga Nómada*, por medio de un Plan de acción Sur-Norte a través del horizonte americano, enfocado en una primera etapa en pueblos originarios y las comunidades Mapuche de Chile, Shipibo-konibo de Perú y Wixárika de México.

Todo ello se propone desde un contexto donde la práctica artística actúa como un catalizador que facilita la eclosión de nuevas formas de conocer en relación con otras disciplinas, lo que inscribe a este modelo de trabajo en un ámbito donde la integración holística de los fenómenos es asumida como parte consustancial del proceso creativo. Esta práctica, se sustenta, por una parte, en la concepción biológica del conocimiento y su base afectiva,

10. Anaconda. Perú. 2019.
Fotografía de Francisco
Schwember.



señalado por autores como Damasio, Maturana y especialmente, Varela, pero al mismo tiempo, se interroga sobre las miradas de los pueblos originarios, en las cuales el conocimiento aparece en íntima relación con entidades no humanas, donde la dimensión espiritual de la existencia se despliega en comunión con el mundo natural, desde nociones como la *ternura*, ilustran la disposición del ser humano hacia la vida.

Este planteamiento refuerza un aspecto central de nuestra propuesta en relación a prácticas colaborativas en función del bien común, mediante la utilización de toda la gama de recursos plásticos que brindan tanto el arte contemporáneo, indígena y popular, como la educación, con la finalidad última de reimaginar y construir nuevas posibilidades para un futuro viable a partir de la revisión consciente de una herencia histórica de posibilidades hasta ahora poco exploradas, especialmente en la disposición existencial de los pueblos indígenas, donde la protección y reverencia de la vida constituyen el motor central de su accionar.

11. María Teresa Curaqueo, bosque nativo con copihue y Makuñ, Lican Ray, Chile. 2021. Fotografía de Alejandro Valdeavellano y Sofía del Pozo.



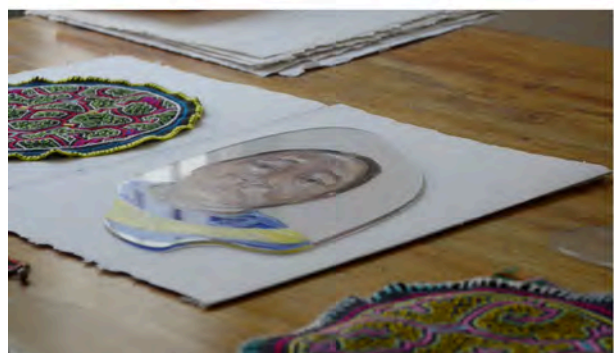
Arquitectura sin arquitectos, arte sin artistas, educación sin maestros

Esta propuesta implica la revisión crítica de conceptos inherentes a la naturaleza del área de investigación de este proyecto, y, por lo tanto, a la generación de conocimiento, como son los de arte, estética y educación. Tal como planteó Rudofsky en relación a las prácticas constructivas vernáculas milenarias que precedían el surgimiento de la figura del arquitecto, ello ha conllevado el progresivo cuestionamiento del rol del artista definido desde un sujeto que, desde su particular individualidad, construye una visión única sobre la realidad, la que plasma y difunde desde la producción de obra.

Esta definición, que enmarca el rol del artista en Occidente desde el siglo XVI, reforzado sucesivamente por la Ilustración y la Revolución Industrial- y que implica la institución normativa de la autonomía del individuo, surgida durante el Renacimiento- se ha visto históricamente reflejada en el campo del arte a partir de la valorización de la noción de autoría, de la unicidad y originalidad del producto artístico, así como en la instauración del culto a la personalidad y en la importancia de la inutilidad y la autonomía estética. De este modo, se ha generado un modelo donde se ha privilegiado la búsqueda de la belleza como valor autónomo y que ha excluido las manifestaciones populares e indígenas, consideradas como no-artísticas.

Esta definición, de pretensiones universales, se ha establecido como un ámbito referencial y sancionador respecto a los fenómenos que cumplen con las características de lo que constituye o no arte y estética. Ello hace necesario asumir y reconocer la carga ideológica que porta la noción de Arte en Occidente, recreada y reproducida históricamente a través del sistema educativo formal- Escuelas

12. Orfebrería tradicional mapuche. María Teresa Curaqueo. Lican Ray, Chile. 2021. Fotografía de Alejandro Valdeavellano y Sofía del Pozo.



13. Fotogramas documental "Shipibo-konibo: el canto de la serpiente". 2021. Sofía del Pozo, Francisco Schwember y Alejandro Valdeavellano.



arte contemporáneo occidental, en la medida que la primera no enfatiza nociones como la autoría ni el genio individual.

Este enfoque patricio y colonial de la práctica artística, tal como lo destacó Levi-Strauss, se opone al carácter social de la producción visual del mundo indígena, que produce una integración de saberes, anclados en prácticas colaborativas donde se recrean colectivamente los contenidos, ya sean en el ámbito del culto, lo ceremonial o en la producción de elementos relacionados con la subsistencia cotidiana, donde además no tiene cabida la distinción disciplinar de saberes como la danza, la música o la visualidad, pues ellas convergen en un todo estético integrado y dinámico.

La imposición de estas nociones de arte y de estética, ha tenido como consecuencia la marginación y desconocimiento de la producción visual no occidental elaborada y perfeccionada durante siglos, aunque ella ha pervivido bajo diversos contextos culturales de América, donde los sujetos y las comunidades indígenas realizaron una producción visual al margen de la imposición colonial y de las élites blancas y criollas dirigentes herederas de ese modelo.

En la propuesta de la *Minga Nómada*, la mirada occidental convive con aquella que integra un actor social en relación, consciente del carácter sistémico de su vinculación con el mundo y que desborda las características tradicionales de la definición de artista para integrar las visiones y producciones de actores subalternos que se reconocen desde una relación de horizontalidad. Asimismo, en la medida que esta mirada incluye una lógica sistémica y colaborativa, se incorporan prácticas emanadas del arte contemporáneo, cuya

y Universidades-, donde se ha profundizado la diferenciación entre conocimiento técnico artesanal y aquel considerado como arte. De este modo, la tradicional diferenciación entre Bellas Artes y Oficios Viles o artesanía, se ha mantenido en el interés por diferenciar aquellas manifestaciones emanadas del genio individual de aquellas expresiones anónimas y colectivas, que usualmente se originan en el mundo popular.

Esta diferenciación aristocratizante, tal como lo ha señalado Escobar, posee en América un componente colonial que profundiza la diferencia y que se ve reforzado por la naturaleza de la creación visual popular, la que posee características que la diferencian del

14. Makuñ. María Teresa Curaqueo. Lican Ray, Chile. 2021. Fotografía de Alejandro Valdeavellano y Sofía del Pozo.

convivencia con otras formas de producción visual, permite la aplicación de lo que Guaman Poma de Ayala intuyó como posibilidad para el Nuevo Mundo, articulado en un paradigma decolonial de la coexistencia antes que de la exclusión.

En segundo lugar, y tal como indica el concepto de *(des)educación* acuñado por Chomsky, este proyecto se distancia de una concepción de la educación que resulta profundamente insatisfactoria, dada su visión colonial y autoritaria del conocimiento. En la medida que las nuevas naciones latinoamericanas nacidas de las guerras de Independencia no asumieron críticamente el modelo colonial, buscaron instaurar un sistema escolar que replicó el patrón europeo. En este nuevo contexto, no se consideró el vasto conocimiento desarrollado por milenios por las culturas locales ni el impacto que podía tener el traslado e imposición irreflexiva de un modelo institucional surgido de especificidades ajenas a la evolución histórica y cultural americana, a pesar del llamado de figuras como Simón Rodríguez a imaginar y construir otras alternativas.

El pensamiento ilustrado europeo veía en la escuela una forma de educar a grandes masas urbanas a través de lógicas disciplinares que enfatizaban el orden y el control, por ello, no resulta casual que el estado de Prusia, caracterizado por el militarismo y valores como la disciplina, el deber y la sobriedad, haya sido uno de los primeros en organizar y aplicar el modelo escolar moderno, juicio que puede replicarse en la antigüedad donde Esparta, que compartía los valores antes señalados, articuló uno de los primeros sistemas escolares, lo que dice mucho sobre el sentido y lógica que organiza y orienta a la escuela como institución.



15. Fotogramas del documental "Mapuche: crear en el Azul". 2021. Sofía del Pozo, Francisco Schwember, Alejandro Valdeavellano.



De este modo, la escuela se concibió en función del interés nacional, visión que se profundizaría con la Revolución Industrial al orientar los fines de la educación en función del modelo económico, con la intención de estimular la productividad, para lo que se utilizaron los mismos principios de la división mecánica del trabajo en el aula, como secuencialización, memorización y especialización.

Tal como lo ha planteado Foucault, la compleja relación histórica entre las organizaciones religiosas, militares y la pedagogía, implicó la integración de formas de organización provenientes del ejército romano como unidad básica en prácticas educativas monacales, que luego serían replicadas y perfeccionadas por la orden jesuita, con la finalidad de vigilar y controlar a los sujetos foco de su proyecto educacional, lógicas que se han proyectado en el desarrollo del sistema escolar moderno.

La organización de la enseñanza emanada de estas prácticas requirió establecer un sistema donde prevalecían dinámicas rígidamente establecidas las que, junto con reglamentar estrictamente el uso del tiempo, se servían del silencio, la sumisión y la obediencia lo que, como ha señalado Mignolo, implicó la generación de una política corporal del conocimiento. Esta dinámica, dio origen en América a un sistema escolar que bebía de las dos grandes tradiciones de las que se nutría el modelo eurocéntrico; la eclesial y la estatal, dejando al margen las especificidades propias de una cultura que portaba grandes bolsones de población mestiza, indígena y afrodescendiente con sus propias tradiciones y saberes, así como concepciones del tiempo no lineales que no fueron consideradas en los nuevos sistemas escolares.

16. Ayahuasca. 2021.
Fotografía de Danilo
Espinoza.



Como plantea Quijano, América, construida sobre los ejes de raza y capitalismo, se constituyó como el primer modelo de vocación mundial y como la primera identidad de la modernidad y será en este contexto donde se instauraron las nociones de arte y educación y desde donde se proyectará su desarrollo. Como suele suceder, la concepción original de una institución define su posterior trayectoria y evolución, lo que es replicable al sistema educacional latinoamericano, el que incluye escuelas y universidades, donde el conocimiento generado de los pueblos originarios sería hasta hoy consistente y mayoritariamente ignorado.

El modelo así instaurado ha planteado grandes diferencias con formas tradicionales de aprender de las comunidades indígenas, donde el aprendizaje se generaba en un contexto de convivencia intergeneracional y donde este surgía por imitación y coexistencia con los mayores, fuentes tradicionales del saber colectivo. Ello se generaba -en aquellos sectores donde el tejido social no había sido desarticulado por el proceso de colonización- a partir de la inmersión del sujeto en la vida cotidiana de cada comunidad, donde las experiencias surgían en concordancia con el ritmo marcado por ella, insertas en visiones cíclicas del tiempo, ancladas en cosmovisiones ajenas a aquellas que sustentaban las políticas

17. Trabajo de teñido de Loreto Millalén, 2020.

de los estados nacionales.

De esta forma, la generación y reproducción del conocimiento de los pueblos originarios, no tuvo- ni ha tenido- oportunidad frente a sistemas marcados por el racismo y la segregación, donde el modelo educacional perpetúa las desigualdades y excluye un conocimiento distinto al proveniente de la cultura hegemónica, para privilegiar aquellos definidos como necesarios para el desarrollo nacional. Durante el siglo XIX, esta situación se vio reforzada con la consolidación de las repúblicas y el triunfo de ideas de pensadores como Vicuña Mackenna o Sarmiento, que identificaban el mundo indígena con la barbarie. Esta génesis se consolidará en las repúblicas latinoamericanas en una matriz que perpetuará las inequidades, donde la población indígena continuará ocupando los últimos escalones de la jerarquía social y su devenir histórico quedará señalado por la acumulación originaria de desventajas.¹

Por otra parte, tal como lo plantea Salazar, el pueblo mestizo nacido en el siglo XVI, sin tradiciones, territorio, lenguaje ni derechos, ha sufrido a su vez otro tipo de discriminación, pues ha debido someterse a la imposición de la cultura colonial primero, y al modelo cultural de las repúblicas independientes con posterioridad. En este contexto, cabe preguntarse por su rol, específicamente como sujeto histórico ignorado dentro de los

1. A modo de ejemplo, véase informe de 2019 OXFAM “Por mi Raza Hablará la Desigualdad”, donde se ilustran los terribles efectos de las características étnico-raciales en la desigualdad de oportunidades en México. Recuperado el 7 de agosto de 2019 de https://www.oxfamexico.org/sites/default/files/por%20mi%20raza%20hablara%20la%20desigualdad_0.pdf

procesos educativos de las repúblicas latinoamericanas, quienes debieron crear su propia cultura, marginada y despreciada por el sistema escolar, e invisibilizada por un marco cultural referencial centrado en el modelo europeo.

Valga esta breve introducción, para intentar comprender la forma en que la realidad contemporánea hereda y da cuenta de esta trayectoria histórica, aún cuando hoy los sistemas escolares de la región se ven orientados por las políticas gubernamentales enmarcadas dentro de una lógica neoliberal. En este contexto, es válido preguntarse sobre la distancia crítica establecida en el desarrollo de este proyecto con el espacio predilecto de la educación formal- la Escuela-, en especial si se considera que las estructuras de conocimiento y su administración, implementados a través de sistemas educativos formales, tal como los conocemos durante los últimos dos siglos, son considerados por autores como Orr, como causas de la actual crisis civilizatoria.

Si la estructura del sistema educacional está fundamentada y orientada por una ideología que justifica y genera la reproducción de un sistema funcional a intereses ajenos, e incluso contrarios, a una mirada sustentada en las dinámicas y necesidades propias de las culturas que conviven en Latinoamérica, ¿por qué utilizarla como plataforma de trabajo en este proyecto? La respuesta yace en que, a pesar de la importancia estructural de la escuela como ámbito formativo oficial, es necesario construir espacios de encuentro y co-creación desde la desobediencia epistémica, que permitan imaginar posibilidades alternativas que excedan el estrecho marco formal de la educación institucional y la administración burocrática del conocer.



Travesías hacia el conocer

La diversidad, riqueza y complejidad de las manifestaciones visuales de los pueblos originarios de América, ha desafiado la elaboración de una estrategia inicial de aproximación a aquellas prácticas que encarnan valores espirituales y cognoscitivos que retan las formas convencionales de entender nuestra relación con el mundo, así como la visión sobre el rol del arte y la educación implícitas dentro de ella. Por ello, fue necesario plantear un método de trabajo que delimitara el campo de estudio, el que se constituyó a partir de tres criterios de selección y el principio del pluralismo metodológico², con la finalidad de integrar métodos provenientes de las ciencias sociales junto a la investigación basada en la práctica, la que toma lugar *en y a través* de la creación artística.

En este contexto, la elección de la deriva exploratoria bajo la forma de *travesía*, ha sido el eje articulador de esta experiencia, la que cuenta con un nutrido historial en América, no solo en el campo de la etnografía sino también en los del arte y la arquitectura. Esta experiencia errante por el territorio oculto del conocimiento indígena ha entrañado un proceso de profunda examinación de las propias certidumbres en torno al conocer, pues este viaje ha sido al mismo tiempo, un viaje interior, el que ha dado inicio a una exploración de la región del asombro, poblada por las diversas manifestaciones patrimoniales estudiadas y las formas de conocer

2. Estos criterios son: 1-Pertenencia a un pueblo originario, 2-Ubicación en sectores urbanos o rurales y 3- Reconocimiento patrimonial de sus saberes (a nivel nacional o internacional). En la investigación se utilizaron recursos provenientes de la investigación basada en artes, la etnografía y la investigación en educación como entrevistas, registros fotográficos y audiovisuales, el uso de cuadernos de notas, así como la recopilación de productos visuales.

que ellas encarnan.

El interés inicial de este proyecto de investigación se enfocó en las producciones visuales de diversos pueblos originarios, pues ellas se desplegaron como manifestaciones materiales de conocimientos ancestrales que develaban la persistencia de cosmovisiones y modos de vida extraordinarios.

Las experiencias surgidas de este itinerario Sur-Norte, han reforzado el íntimo entrelazamiento entre el conocer y diversas prácticas artísticas, así como el fundamental convencimiento de que la generación de conocimiento reposa en la vinculación afectiva con el mundo pues, de modo constante y progresivo, el proceso de investigación y co-creación fue develando la capacidad de *conmover* a todos los sujetos imbricados en las prácticas estudiadas, ya fuese como ejecutores o espectadores, lo que ha implicado releer con detención las acepciones que presenta esta palabra en la RAE; 1. tr. Perturbar, inquietar, alterar, mover fuertemente o con eficacia a alguien o algo, 2. tr. Enternecer (mover a ternura).

La lógica implícita en esta acción ha conllevado la modificación de nociones preexistentes en torno al fundamento y sentido de las prácticas artísticas y educativas, para incorporar disposiciones afectivas como la de *ternura*, la que enlaza la experiencia creativa con la lógica señalada por el poeta mapuche, Elicura Chihuailaf, quien reconoce en este sentimiento la fuente primordial que nutre la disposición del pueblo mapuche hacia la *Ñuke Mapu / Madre Tierra*.





Esta aproximación, presente en las cosmovisiones de todos los pueblos estudiados, que devela la profunda comunión espiritual con todos los seres vivos y con aquellas entidades no humanas con las que se cohabita el mundo, ha permitido integrar dentro de esta perspectiva de investigación y creación, una noción que se desprende de las actitudes de solidaridad y colaboración que subyacen a prácticas encarnadas en la *Minka* o en el *Ayni*, donde el arte adquiere, en un giro extraño a la lógica occidental, la función de servir a otros pues, el trabajo desarrollado se despliega a partir de la consciencia de encontrarnos inmersos en una red de relaciones fundamentada en la interdependencia y la reciprocidad.

Este viaje es, por lo tanto, un viaje por el mundo del sueño y la visión, pero también del canto y la poesía, los que constituyen

manifestaciones centrales del conocimiento de los pueblos estudiados y los medios a través de los cuales se ha transmitido oralmente el saber colectivo durante generaciones. Esta travesía, física y espiritual, ha implicado integrar una actitud que el filósofo y biólogo Andreas Weber ha denominado acertadamente como *Humildad*, la que ha permitido llevar a la práctica un proceso clave señalado por la Pluriversidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas del Ecuador, Amawtay Wasi, consistente en el *aprender a desaprender para poder reaprender*, proceso que finalmente ha sido el que ha guiado e intencionado la co-construcción de un tipo de relación desde la equidad epistémica.

Esta experiencia, ha implicado reconocer las raíces de prácticas colaborativas y sustentables aún vigentes en diversas culturas,

20. Detalles de Ñirewes de María Teresa Curaqueo. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

21. Detalle obra textil "Raíz de sueño", Loreto Millalén. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

cuyo sentido profundo se arraiga en los vestigios de centros ceremoniales arcanos como Chavín de Huantar o en las aún más remotas ruinas de la Ciudad Sagrada de Caral. Asimismo, ellas se manifiestan en las prácticas milenarias de los pueblos amazónicos, en los habitantes de la sierra Madre Occidental o en la selva fría del sur del continente, cuyos conocimientos develan la sabiduría surgida a partir de vidas entrelazadas íntimamente con su entorno natural durante milenios.

En este contexto, la abrumadora experiencia sensorial de recorrer la selva Amazónica ha implicado reconocer otras formas de habitar el mundo, las que entrelazadas con la vida del bosque, constituyen un tipo de ciudadanía de la floresta, o como la ha llamado Krenak, *florestanía*, que induce a pensar en otras posibilidades de residir en el planeta, prácticas que se materializan de manera muy concreta junto a los bosques, las que facilitaron el surgimiento de un cúmulo de saberes basados en la aguda observación sensible sobre las múltiples posibilidades que ofrecía cada especie.

A modo de ejemplo, es posible percibir en la arquitectura vernácula de la Amazonía y del bosque templado lluvioso del sur de Chile, cómo los antiguos bosques nativos respiran a través de los materiales, donde sus texturas, aromas y colores, así como su emplazamiento, se transforman en dimensiones sensoriales de un espacio arquitectónico que abraza el tiempo vivo depositado en él, donde la autoría desaparece sumergida en la memoria colectiva.

El ciclo de obsolescencia orgánica natural de la madera, ha permitido la emergencia de una tradición constructiva que, tal como lo ha señalado Edward Rojas en el caso de Chiloé, ha asumido



el carácter transitorio de una arquitectura consciente de su propia naturaleza perecedera, la que una vez liberada de su utilidad, retorna al territorio desde el cual emergió. Esta característica, que Downey denominó a partir de su trabajo con los Yanomami, como *arquitectura invisible*, está indisolublemente ligada a una dimensión espiritual de la existencia, la que impregna y otorga sentido a la trama de relaciones de las diversas culturas indígenas partícipes de este proyecto y que a simple vista puede resultar intangible para un espectador externo, pero que constituye un conocimiento invisible que se manifiesta a través de los objetos elaborados con la infinidad de materiales que ofrece el entorno de cada lugar, enriquecidos con aquellos provenientes del mercado

22. Husos de María Teresa Curaqueo. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.



contemporáneo, los que ofrecen un abanico de posibilidades en constante transformación para transmitir los complejos imaginarios de cada creador, el que se nutre de un universo cultural particular, pleno de significados compartidos colectivamente.

En este contexto, la travesía prevista por el continente sometida a los avatares de un escenario pandémico, ha potenciado la constante reinención de los espacios de encuentro y de trabajo colectivo, para abarcar desde las inicialmente proyectadas residencias en los territorios, hasta la elaboración de estrategias de trabajo articuladas desde un inesperadamente renacido arte postal, lo que ha permitido elaborar esta publicación, la que concebida como libro de artista, remite por su forma y materialidad a los códices mayas, tristemente famosos por ser condenados a la pira por Diego de Landa en el siglo XVI.

Esta cita hace referencia, a modo de homenaje, a un sistema único de transmisión de conocimiento, a punto de perderse por siempre bajo el violento celo colonizador, y a la vez, permite reconocer en los actuales herederos del conocimiento maya, la voluntad por construir *un mundo en que coexistan varios mundos* los que, como intuyó Blake, descansan a la espera de quienes estén dispuestos a purificar las puertas de la percepción. En este contexto, el proyecto ha planteado estrategias colaborativas de trabajo que han confluído en la realización de diversos productos visuales, como videos, pinturas, objetos, textiles, libros e instalaciones, dispositivos que permiten desde su diversidad y versatilidad, abordar el valor de estas manifestaciones. Esta dinámica ha permitido iluminar el énfasis cognitivo de esta experiencia de creación conjunta, la que ha dado cuenta de las complejas epistemologías indígenas

23. Detalle de sotobosque,
Amazonía, Perú. 2021.
Fotografía Francisco
Schwember.



subyacentes a toda manifestación visual, susceptibles de abordarse sensible y analíticamente, desde su capacidad de transmitir sentido desde recursos que exceden la discursividad lógica, al acoger otras formas de comprensión, ancladas en una aproximación sensible al fenómeno de la creación.

24. Proceso de elaboración de chemamulles, Rodrigo Castro-Hueche. 2019.



Experiencias Colaborativas en Abya Yala

El pueblo Mapuche: La ofrenda y la Tierra

*En esta tierra raíz,
en esta media noche
donde mis pies reposan
grandes jefes,
ustedes que duermen en la tierra de arriba,
eleven mi corazón y mis sueños,
porque frente a sus esteros estoy cantando.*

Lionel Lienlaf, fragmento de Ngillañmawün

La gestación de este proyecto se llevó a cabo el año 2016, a partir del encuentro con el conocimiento ancestral de la cultura mapuche-huilliche, donde el trabajo desarrollado junto a una comunidad rural ubicada en la isla de Apiao, en el archipiélago de Chiloé³, tuvo como resultado insospechado la construcción, mediante la lógica de la minga, de una vivienda tradicional o *ruka*.

3. Ver microdocumental “La Minga Nómade; Apiao”, <http://www.franciscoschwember.cl/index.php/2019/09/22/la-minga-nomade-apiao/>

25. Lana rústica teñida con barba de palo. 2021. Fotografía de Francisco Schwember.

Esta experiencia, decidida y ejecutada colectivamente junto a una comunidad que buscaba activamente recuperar sus tradiciones tuvo como finalidad integrar en un espacio escolar municipal, una construcción que acogiera y proyectara hacia el futuro tradiciones que encarnaban formas de conocer y crear largamente desdeñadas por la cultura dominante.

Ello permitió no solo el rescate de conocimientos y técnicas constructivas que se han reconocido por su valor en la declaratoria de las iglesias de Chiloé como Patrimonio de la Humanidad, sino asimismo, recuperar espacios para revelar un aspecto central en la forma en que se genera y comparte el conocimiento dentro de la tradición mapuche, en particular referidas al *pewma* pues, la costumbre de compartir los sueños y comentarlos colectivamente constituye, tal como lo ha señalado Brant Castellano, un acto social de comunicación que depende de un nexo de creencias culturales compartidas, los que constituyen formas de revelación espiritual. Son los espíritus quienes poseen la facultad de otorgar los sueños, con la finalidad de orientar y guiar a los mapuches al indicar la forma en que deben trabajar (Nahuelpán en Hirt).

En el proceso de recolección de materiales para la ejecución de este proyecto llevado a cabo en los sectores aledaños a la escuela, se recopiló *boqui* o *boquila trifoliata*, planta trepadora tradicionalmente utilizada en la elaboración de techumbres y de tintes naturales. Este material resultó poseer una importancia inesperada, dado que, de un modo accidental, esta especie develó la posibilidad de contrastar dos formas de concebir aquellas entidades no humanas con las cuales compartimos el mundo.

Las particularidades del *boqui* animan a cavilar en torno a la complejidad del reino vegetal y permiten introducir la reflexión en torno a un fenómeno que ha sido denominado por el biólogo Sefano Mancuso, como la inteligencia de las plantas, ya que esta especie presenta pequeños lentes en sus hojas, los que, como ocelos, le permiten percibir su entorno y reproducir la forma de otras especies aledañas, con la finalidad de adaptarse y camuflarse. Ello permite abordar la sorprendente complejidad de la vida en la selva fría desde dos perspectivas complementarias pues, el conocimiento indígena ha reconocido tradicionalmente en la naturaleza la existencia de fenómenos materiales poseedores de agencia, donde seres no humanos están dotados no solo de inteligencia, sino también de voluntad y vida, lo que desde occidente ha sido denominado de modo suficientemente impreciso, como *animismo*.

Esta experiencia germinal implicó el desafío de explorar las propuestas de tres autores pertenecientes al pueblo mapuche; Loreto Millalén, María Teresa Curaqueo y Rodrigo Castro Hueche. La invitación fue planteada en términos de generar una aproximación sensible y reflexiva en torno a las formas en que el sueño (*Pewma*), la visión (*Perimontu*) y las entidades provenientes del mundo natural (*Ngen, Newen*), podían imbricarse en su trabajo, dando cuenta de procesos únicos de creación y generación de conocimiento.

La exploración inicial llevada a cabo con cada uno de los participantes, permitió reconocer la existencia de miradas disímiles a la hora de considerar la implicancia de la noción de *pewma* dentro de cada proceso productivo pues, a pesar de la



común valoración el sueño en relación a la vida espiritual de los mapuche, el relevamiento de información implicó reconocer la diversidad de motivaciones que guía cada proceso creativo.

En este contexto existen diferencias entre la actitud señalada por Millalén con la de los otros creadores pues, al inscribir al *pewma* dentro de una metodología de trabajo que acoge el andar soñando como forma de nutrir y orientar la producción visual, donde los sueños poseen un carácter mandatorio, le otorga un rol central. Castro Hueche, en cambio, percibe la incidencia de los *pewma* en su trabajo de manera tangencial, en la medida que el ingreso al estado de creación de obra se entiende como un vínculo con el mundo espiritual, donde se originan las imágenes que se crean, mientras que para Curaqueo resulta más importante la tradición y la observación empírica de la naturaleza en su proceso creativo, pues lo espiritual se manifiesta en ella, por lo que el diálogo con los espíritus resulta de mayor relevancia que aquel vinculado con los sueños.

A partir de ello fue posible identificar aproximaciones que, con diversos matices claramente diferenciados, poseen ciertos elementos subyacentes comunes. Todos los participantes reconocen la naturaleza vital de diversos elementos como el agua, las plantas, el cielo, las piedras o los planetas, con quienes se coexiste y con los cuales se enlaza la existencia. Estas entidades pueden manifestarse a través de especies como el hualle y el copihue, la nieve o la plata en el caso de Curaqueo, en aves y árboles nativos y exóticos en el caso de Castro Hueche o en el cielo y los astros en Millalén.

26. Makuñ, María Teresa
Curaqueo. 2021, Fotografía
Alejandro Valdeavellano y
Sofía del Pozo.

En todos ellos se expresa una actitud de escucha respetuosa, especialmente señalado por la gratitud como disposición afectiva, la que se manifiesta especialmente en la idea de ofrenda a la tierra, la que se identifica como origen de todos los dones y a quien deben restituir los bienes concedidos, desde una práctica de la reciprocidad cultivada en la experiencia cotidiana. Ello se enmarca en una visión cíclica de la existencia la que, tal como señala Millalén, se inscribe en una narrativa donde los sujetos al finalizar su vida, retornan al *Wenumapu* (cielo), dominio del que originalmente provenían.

En el mismo ámbito comparece la figura de los ancestros, con quienes se establece un nexo de responsabilidad transgeneracional, en la medida que el *kimün*, entendido como conocimiento o saber, es reivindicado a partir de su naturaleza colectiva. En este contexto, la reafirmación de los antepasados a partir del reconocimiento de la pertenencia a un linaje permite invertir la lógica temporal occidental al anteponer los antepasados al presente, quienes se disponen frente a la experiencia del sujeto. Dentro de este razonamiento, tal como indican Curaqueo y Castro Hueche, el pasado y los ancestros están *adelante* del sujeto y actúan como una guía ética.

Asimismo, en el trabajo desplegado por cada uno de los autores es posible reconocer un cuestionamiento a la formación disciplinar compartimentalizada propia de la educación occidental, para privilegiar en su lugar un rol ejercido desde la educación tradicional, donde convive la dimensión espiritual del conocimiento junto a la elaboración de diversos y complejos productos visuales, como *makunes* y orfebrería en Curaqueo, objetos textiles, dibujos y

pinturas en Millalén o *chemamules* y objetos instalatorios en Castro Hueche. En ellos es posible identificar una disposición de diálogo sensible con los materiales y los procesos de trabajo desplegados para desbordar la estrecha definición disciplinar del arte occidental.

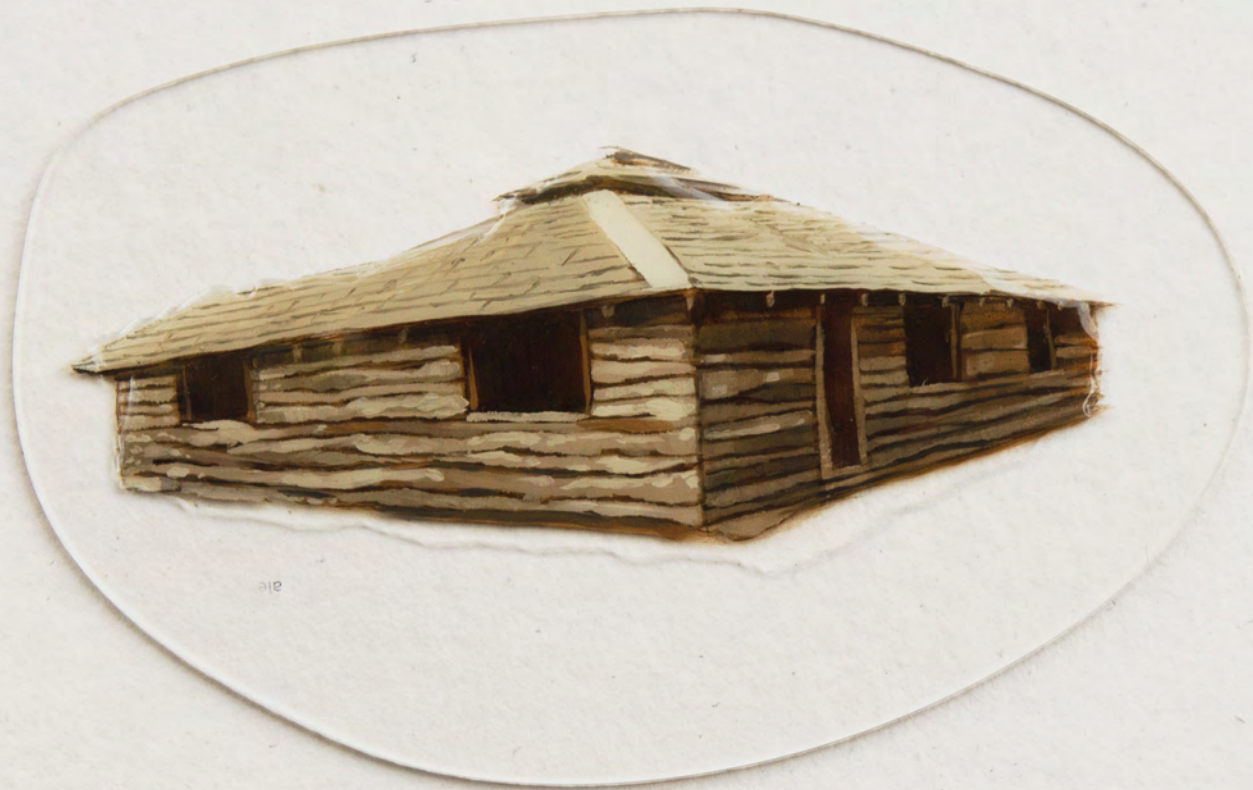
En todos los autores es posible identificar una tensión dinámica entre mutabilidad y permanencia, la que se aborda con atenta delicadeza en pos de no obliterar el debido respeto al conocimiento y las formas heredadas. En Curaqueo, ello se expresa en la recuperación de tradiciones textiles y, si es necesario, su reconstrucción, en la medida que tanto el conocimiento de las plantas tintóreas, como los procesos de tejido y teñido presentan vacíos históricos que requieren de su participación activa, la que deja espacio para la reconstitución creativa de diseños y procesos hoy extraviados.

En Castro Hueche, el trabajo con los *chemamules*, entendidos como guardianes del alma de los difuntos, originalmente elaborados con las especies arbóreas provenientes de los bosques nativos del sur del país, se expande para integrar las menospreciadas maderas exóticas que han reemplazado los bosques de la selva verde, mientras la labor de Millalén en torno al arte textil, se ha expandido desde su escuela de arte textil Ad Llallín, en la búsqueda de afinidades con el conocimiento de otros pueblos originarios de Abya Yala.









27. Retrato de Maria Teresa Curaqueo. Francisco Schwember. Óleo y resina epóxica sobre acrílico transparente. Medidas aproximadas 30 x 25 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

28. Chemamull. Francisco Schwember. Óleo y resina epóxica sobre acrílico transparente. Medidas aproximadas 30 x 25 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

29. Retrato de Maria Teresa Curaqueo con makuñ. Francisco Schwember. Óleo y resina epóxica sobre acrílico transparente. Medidas aproximadas 30 x 25 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

30. Iyael pewma. Alimento de sueño. Loreto Millalén. Tinta sobre papel. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

31. Raíz de sueño. Loreto Millalén. Tejido con Técnica Pichichañuntuco. Con lana de oveja teñida con calafate, molle, añil y cochinilla. 31 x 20 cm. Año 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

32. Kalul Pewma. Anatomía de llegar sueño. Loreto Millalén. Bajo y sobre relieve hecho de vellón de lana de oveja afieltrado agujado y vellón crudo, previamente teñido con añil y cochinilla. 30 x 18 cm. Año 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

33. Ruka fogón mapuche huilliche. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.



El pueblo Shipibo-Konibo: Los cantos de la Serpiente

*Al principio una anaconda gigante vivía en la oscuridad,
cantando los diseños de su espalda,
y los diseños cayeron de su boca a sus cánticos.*

*Los diseños se juntaron
y tomaron forma
creando al universo y a la gente.*

Herlinda Agustin en documental Woven Songs

Al visitar las zonas adyacentes al río Ucayali y recorrer los sinuosos brazos plateados de los múltiples afluentes que irrigan la Amazonía peruana, es posible encontrar diversas manifestaciones del trabajo desarrollado tradicionalmente por el pueblo Shipibo-konibo, poseedor de una visualidad particularmente compleja, la que sobrepasa las convencionales categorías disciplinares y, por ello, requiere un esfuerzo para su cabal comprensión fuera de los marcos de referencia del arte y la estética occidental.

De particular importancia en la elección de este pueblo es que tanto el *kené* o diseño, como los conocimientos y usos tradicionales de la ayahuasca practicados por comunidades nativas amazónicas,

34. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 100 x 50 cm. 2021. Fotografía de Fotografía Danilo Espinoza.

gozan de reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación otorgado por el Estado peruano.

A partir de la confluencia de la experiencia ritual chamánica y su expresión en el *kené*, surge una convergencia intersensorial de gran riqueza, pues en ella comparecen la experiencia auditiva, olfativa, táctil y visual. El *kené*, que hace referencia a los patrones geométricos aplicados sobre distintas superficies y objetos, como cerámicas, telas y accesorios, así como en el rostro y la piel de las personas, tal como señala Belaúnde, constituyen patrones que pueden asimismo ser realizados sobre otros objetos como canoas, utensilios de madera y en la indumentaria chamánica, como lo ilustra el vestuario utilizado por el curandero Don Luis Panduro, partícipe de este proyecto.

Esta tradición, se enmarca dentro de la sabiduría ancestral del ámbito amazónico, donde los integrantes de diversos pueblos, a la sombra de una perenne bóveda verde, han adquirido a lo largo de milenios, un enorme repertorio de conocimientos de la flora y fauna de la zona y, especialmente, de las propiedades medicinales de diversas especies vegetales. En este contexto, los diseños emergen de las visiones que se obtienen al ingerir plantas medicinales o también llamadas plantas sagradas, denominadas *rao*, particularmente la chakruna, el piri-piri y la ayahuasca. Dentro de la cosmovisión del pueblo Shipibo-konibo se identifica a las plantas de poder como manifestaciones de la anaconda *cosmica Ronin* o ser primordial, madre de las plantas de sanación, de las aguas y origen de todos los diseños, pasados, presentes y futuros.



35. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Juanita Romayna. 2020. 70 x 70 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

Para las naciones amazónicas, tal como lo señala Favaron, el corazón es la base de los pensamientos y es mediante el canto y la palabra vocalizada, que los pensamientos pueden emerger y ser escuchados por el resto de seres, visibles e invisibles, que pueblan los mundos. Esta dimensión, omnipresente al referirnos al mundo de la selva implica, como lo indica Tartakowsky, que las plantas son consideradas espíritus y que la sanación se relaciona con su ingesta, la que aporta con la vida de los sujetos. Tal como indica la etimología de la palabra espíritu, relacionada con respirar, acción asociada a la fuerza vital y al alma como principio de la vida, ella permite entender que la vida de las plantas *-su espíritu-* entra en el propio espíritu de la persona para aportar y sanar.

De esta forma, como ha señalado Gebhart-Sayer, los diseños del *kené* operan como caminos musicales, expresados en el canto, donde las visiones son *cantos pintados*, los que integrados dentro de una acción ritual tienen *un efecto performativo sobre el mundo* en función de la belleza y la sanación.

El trabajo de investigación y creación conjunta, se centró en la labor desarrollada por Luz Merlisa Isamani, Juanita Romaina y por Sandra Brito Inuma. El proceso de introspección llevado a cabo a través de las prácticas antes descritas les permiten, como diestras cultoras de las prácticas analizadas, la elaboración de diseños a partir de la percepción de diseños inmateriales visualizados a través de la ingesta de las plantas o a partir de su aplicación en distintas zonas del cuerpo, los que constituyen un patrimonio vivo, en constante cambio y evolución tanto en sus materiales como en la iconografía utilizada, lo que queda de manifiesto en los variados trabajos desarrollados por Luz, Juanita y Sandra.

Los tejidos elaborados a partir de esta práctica, constituyen en sí mismos flujos de conocimiento, donde se liga lo micro y macro, mediante la utilización tanto de estrategias figurativas como de otras no representacionales.

Como consigna la experiencia desarrollada, los diseños aplicados sobre diversas superficies pueden ser representaciones espaciales, como caminos, ríos, quebradas y pueblos, así como una representación de los propios seres humanos y la bóveda celestial. En esta tradición, opera una fusión de la estética y de la medicina, pues se busca que el *kené* embellezca y sane a las personas, donde los diseños tienen una dimensión musical intrínseca, pues cada diseño *kené* es un canto, práctica que sigue vigente, aún cuando no todas las bordadoras son hoy como Juanita, capaces de interpretar y cantar un diseño.

El desafío en el contexto de trabajo conjunto, lo constituyó el imaginar nuevas formas de transmisión del conocimiento patrimonial shipibo en diálogo con otras disciplinas pues, a pesar de constituir una señal de identidad y al hecho de que su trabajo sea ampliamente apreciado por su valor patrimonial y por un creciente mercado turístico internacional, es posible imaginar nuevas formas de encuentro y diálogo, entre los conocimientos y prácticas tradicionales del pueblo Shipibo-konibo y el arte y la educación contemporáneas.













36. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

37. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

38. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

39. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

40. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

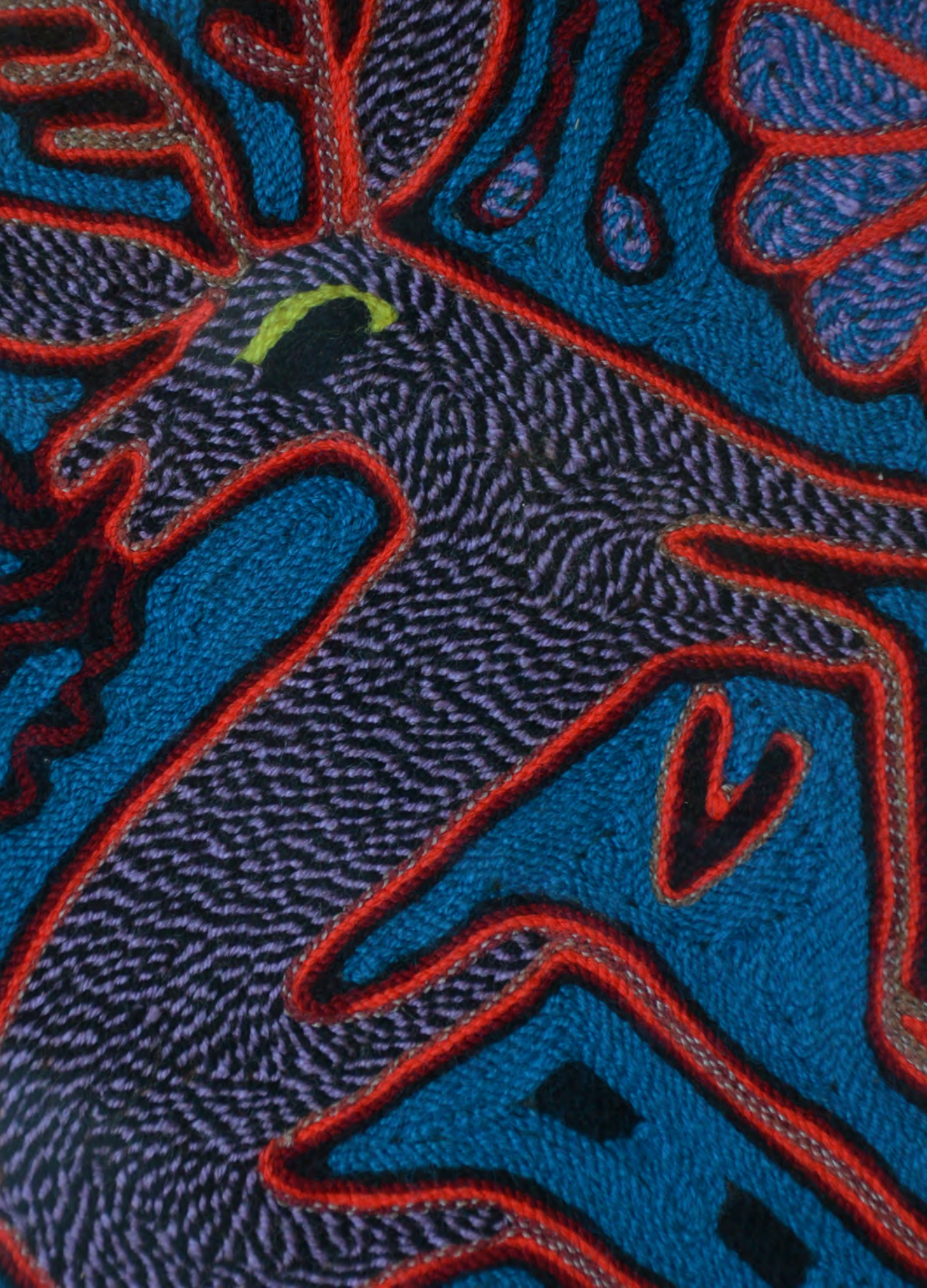
41. Sin título. Detalle textil shipibo-konibo. Luz Merlisa Isamani. 2020. 25 x 25 cm. Fotografía de Danilo Espinoza.

42. Retrato de Juanita Romayna, curandera Shipibo-konibo. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

43. Vivienda tradicional shipibo-konibo. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

44. Don Luis Panduro, curandero tradicional. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. 70 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

45. Pulsera shipibo-konibo. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.



Más allá de lo tangible Repensar conocimiento con los huicholes (*wixáritari*) del Occidente de México

Paulina Faba y Ángel Aedo

*“And out of what one sees and hears and out
Of what one feels, who could have thought to make
So many selves, so many sensuous worlds,
As if the air, the mid-day air, was swarming
With the metaphysical changes that occur
Merely in living as and where we live.”*

Wallace Stevens (1971: 326)

Introducción

El Humanismo y el Racionalismo, dos movimientos que marcaron el desarrollo del pensamiento occidental, conciben al conocimiento como una serie de procesos basados en el discernimiento, la consciencia y la razón. El filósofo francés René Descartes, máximo exponente del Racionalismo, afirmó que el verdadero conocimiento es objetivamente cierto e imposible de poner en duda. No se puede admitir algo si no es “necesariamente

46. Detalle venado de estambre wixárika. Anónimo. 2022. 15 x 15 cm. 2021. Fotografía de Francisco Schwember.

verdadero. Hablando con precisión no soy más que una cosa que piensa. Es decir, un espíritu, un entendimiento, una razón...” proclamó Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*⁴. Según esta perspectiva, las formas de conocimiento comprenden necesariamente la separación mente-cuerpo, pues, debido a sus fluctuaciones e inconstancias, las sensaciones y los afectos son vistos como fuente de error e incertidumbre.

Pero ¿cómo se concibe el conocimiento en otras culturas?, ¿Cómo podemos repensarlo a partir del análisis de otras tradiciones de pensamiento? Este texto busca profundizar en dichas preguntas, a partir del estudio de las formas en que los huicholes (*wiraxitari*)⁵ del Occidente de México conceptualizan y definen las experiencias de conocimiento. Para lograr este objetivo, abordamos el conocimiento como una instancia que conlleva una forma de acceso a una verdad coherente con las concepciones y experiencias de los Huicholes. Nuestra reflexión se sustenta en seis años de convivencia con este grupo, entre los cuales realizamos diversas estadias de investigación entre 1996 y 2001.

Por medio del análisis del ritual de Namawita Neixa, así como de los testimonios de los especialistas religiosos (*mara'akate*) y de los habitantes de las comunidades de San Andrés Cohamiata (Tateikie) y San Miguel Huaistita (Tateikita), este escrito plantea que, al

4. Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Con objeciones y respuestas. (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977) 25-26.

5. Etnónimo.

contrario de lo propuesto por el Racionalismo y el Humanismo, para los huicholes el conocimiento se basa en la indeterminación, la sinestesia y los afectos arraigados en experiencias de la vida colectiva y subjetiva.

Involucrar los cuerpos. Repensando el conocimiento a través del ritual

Durante el mes de agosto, en Popotita⁶, una remota localidad huichola de la Sierra del Nayar en Jalisco, se celebra el ritual de Namawita Neixa. Esta festividad cierra el ciclo de celebraciones anuales en las cuales las fuerzas de la luz y de la oscuridad se confrontan entre sí, a través de la interacción entre los distintos cargos rituales en los que dichas fuerzas se encarnan.

Dos momentos clave del ritual son la quema de objetos usados durante la festividad y las danzas que se realizan al interior del *tuki* en la medianoche del día que cierra el evento. Las acciones rituales muestran que Tatewarí, “El abuelo fuego”, entidad intermediaria entre las fuerzas de la luz y de la oscuridad, constituye una figura protagónica de la festividad.

6. A esta localidad solo se puede acceder luego de tres horas a pie desde San Miguel Huaistita.

El último día de Namawita Neixa, la melodía repetitiva del violín *xaweri* -que en otras festividades comunica el momento de sacrificio de los animales- anuncia, esta vez, la “quema ritual” de objetos. Los participantes del evento se dirigen al patio situado a un costado del *tuki*. En este sector, se encuentra un gran fogón el cual es alimentado con diversos objetos y ofrendas usadas durante el ritual. En el momento en que se consume el fuego y comienza a salir humo del fogón, el *mará'akame* entona un canto, toma su vara emplumada *muwieri* y con ella hace el gesto de recoger el humo para traspasarlo a los asistentes. Mujeres y hombres se aproximan con frenesí al *mará'akame* para impregnar sus morrales llenos de semillas y las frentes de sus niños pequeños del humo del fogón.

Otro momento clave del ritual de Namawita es la danza nocturna que se realiza el último día de la festividad. A medianoche, una veintena de danzantes se congregan al interior del templo circular de planta semi-hundida *tuki*⁷. Viejos, mujeres y niños miran al vacío. El canto tiene un lugar central en la festividad de Namawita, pues anuncia la presencia intangible de las entidades de los cuatro puntos cardinales: Tatewari, “nuestro abuelo fuego”, Tamatsi Kauyumari, “el venado azul”, Tatei Na'ariwame, “nuestra madre serpiente de lluvia”, Takutsi Nakawé, “nuestra madre”, por mencionar algunos de los principales. La llegada imaginaria de estos seres se desarrolla lentamente a medida que el canto va indicando sus huellas e indicios por el espacio ritual y la trayectoria que siguen las divinidades. La presencia de dichas entidades es

7. También llamado *caligwey* palabra proveniente del término náhuatl *calli* “casa”.

un flujo constante en el ritual: las entidades transitan desde un orificio tapado por el disco de piedra *tepari* hasta los distintos sectores que componen el espacio ritual.

El ritmo del canto del *mará'akame* y los sonidos provocados por el resonar de los pasos de los propios danzantes, guían los movimientos de esta danza nocturna. Nada hay delante de los danzantes, salvo la oscuridad de la noche. Mientras se mueven durante largas horas sin descansar, nos sorprende la emoción expresada por cada integrante del grupo. Miramos maravillados cómo estas danzas desarrollan una poética que busca afirmar la vida. Niños, mujeres y ancianos bailan juntos involucrando todos sus sentidos y emociones, en una experiencia que es reconocida como una instancia de conocimiento porque permite el acceso a una verdad.

Las imágenes, los sueños y las visiones como formas de acceso a la verdad

Pero ¿a qué podemos referirnos con el concepto de verdad para el contexto huichol? Para los *wixaritari* acceder a una verdad implica, ante todo, reconocer que lo tangible es solo un indicio de la capacidad de agencia de las entidades sagradas. En este sentido, las experiencias de conocimiento, como los rituales, son generalmente descritos por ellos como situaciones de transformación de sus vidas, a partir del desarrollo de una percepción distinta de los entornos vegetales y animales en los cuales se desarrolla la vida cotidiana.

Lo que antes no se consideraba como relevante, mediante el ritual y la peregrinación a los sitios sagrados, se vuelve crucial para la afirmación de la vida. Lo que antes era un indicio o señal incomprensible, ahora es un lenguaje significativo y una forma de relación con las divinidades. Cuando Eduardo, de San Andrés Cohamiata, se inició en la vida ritual era apenas un adolescente de 12 años. No conocía nada acerca de las cosas sagradas, ni tampoco acerca de las reglas que debía respetar durante la realización de las festividades anuales. Cuando pequeño, había escuchado hablar de Wirikuta e incluso había viajado imaginariamente a dicho lugar durante la fiesta de los nuevos frutos Tatei Neixa que se realiza en octubre. Sin embargo, fue solo a partir de la peregrinación al lugar del peyote y de las visiones provocadas por este cactus sagrado que sintió por primera vez una verdadera transformación en su vida. En Wirikuta, “las piedras y animales me hablaron. Todo estaba vivo, moviéndose. Querían comunicarse conmigo” nos comentó Eduardo. En ese momento supo que ya no era el mismo y que conocía desde ahora una verdad que antes ignoraba (Tateikie, abril 2001). El relato de Eduardo y la festividad de Namawita Neixa, muestran que, en el marco de las concepciones huicholas de la naturaleza y de los animales, estas entidades poseen una vida activa que incide por completo en la de los humanos.

Una visión similar se observa en el mito del nacimiento del sol Tau. La historia relata que para este evento, los seres de los distintos puntos cardinales peregrinaron hacia el desierto de Wirikuta. De manera a guiarlos hacia el lugar del nacimiento del sol, el abuelo fuego Tatewarí tocó fuertemente el tambor *tepu*. Al escuchar el sonido de este instrumento, los seres avanzaron hacia Wirikuta desde sus lugares de origen. No obstante, justo en el momento

en que iban en camino al sitio del suceso, el sol adelantó su nacimiento y las distintas entidades (*kakauyarite*) se petrificaron con la luz y el calor que irradió el astro solar. Producto de esto, los seres quedaron desperdigados por los distintos rincones de la geografía ritual huichola mirando hacia Wirikuta. De acuerdo con Catarino, *mará'akamede* la localidad de El Ciruelar Kwaxuparietu, los *kakauyarite* se encuentran petrificados pero no están “muertos, sino enfriados” (Kwaxuparietu, octubre 2021). Desde la perspectiva huichola, nada es completamente inerte, sino que todo sufre, más bien, ciertas transformaciones en el tiempo.

En efecto, las imágenes plasmadas en diversos objetos rituales, como las jícaras *xukurite*, las flechas *uxute* y los discos de piedra *teparite* y *nierikate*, constituyen indicios de la presencia y acción de las entidades sagradas. Sin embargo, dicho poder no se basa en un oclocentrismo, sino que es posible percibirlo sin necesariamente contemplar las imágenes. Durante los momentos en los que no hay celebraciones, las imágenes de los objetos sagrados permanecen generalmente escondidas. Se entierran en un orificio dispuesto al interior del templo *tuki* o se guardan en las casas de los cargos rituales tapadas con lienzos. El poder de las imágenes huicholas (Freedberg, 1992) no reside, entonces, en la posibilidad de verlas y apreciarlas con los ojos, sino en su capacidad de acción (Gell, 1998; Bredekamp, 2017) a través del entrelazamiento con las danzas, cantos y acciones rituales que reconocen la presencia de las divinidades. Como lo vimos en el caso de Namawita Neixa, es por medio de una sinestesia y de un involucramiento de todos los sentidos y el cuerpo, que un verdadero conocimiento es posible en los rituales.

En este contexto, las visiones provocadas por el uso de plantas psicoactivas, como el peyote, también tienen un rol central en las formas de experiencia y conceptualización del conocimiento. Las visiones y los sueños son el material principal a partir del cual se desarrollan las imágenes presentes en objetos rituales, como los discos de piedra *teparite* y los objetos comerciales, como los cuadros de estambre *nierikate*.

El término *nierika* permite comprender con mayor profundidad la relación de distintos tipos de imágenes con los procesos de conocimiento. Este concepto se refiere a una serie de objetos, como los espejos que utiliza el *mará'akame* para curar ciertas enfermedades, los discos de piedra asociados a los adoratorios parentales *xirikite* y los cuadros de estambre que se venden a los turistas. La palabra *nierika* deriva de la raíz verbal *nieriya*, la cual designa las experiencias de percepción visual. Es importante tomar en cuenta aquí que lo que se entiende por percepción visual no se refiere exclusivamente a experiencias que involucran el sentido de la visión, sino que también involucra imágenes mentales que golpean la mente a través de los sueños y las visiones producidas por el peyote. Estas visiones también son indicios de la intencionalidad de las divinidades, pues a través de ellas, las divinidades manifiestan sus deseos y mensajes a los huicholes. Tanto las imágenes de las visiones, como aquellas que se plasman en los objetos rituales conceptualizan ciertos estados físicos y sociales que pueden revertirse a partir de la producción de nuevas imágenes entrelazadas con ciertas prácticas, como la peregrinación a los sitios sagrados y la participación en los rituales anuales.

Conclusión. El principio de incertidumbre y los afectos como base para el conocimiento

¿Cómo se concibe el conocimiento en otras culturas?, ¿Cómo podemos repensarlo a partir del análisis de otras tradiciones de pensamiento? Estas preguntas iniciales, nos permitieron realizar un recorrido breve pero intenso por ciertas formas de conceptualización y experiencia del conocimiento entre los huicholes.

A partir de esta travesía, pudimos observar que, a diferencia de las tradiciones del pensamiento occidental como el Racionalismo y el Humanismo, la tradición huichola de pensamiento no recurre al oclocentrismo como forma privilegiada de conocimiento. Si bien, desde la perspectiva de esta cultura, el conocimiento depende de ciertas imágenes, dichas manifestaciones visuales no operan como representaciones de algo, sino que constituyen verdaderos acontecimientos. En este sentido, las maneras de conceptualizar el conocimiento y las experiencias que éste involucra se basan en formas de percepción que van más allá de lo inmediatamente tangible.

En las experiencias de conocimiento huicholas, las imágenes constituyen acontecimientos porque son indicios de la agencia de las divinidades y de una verdad que solo es aprehensible a partir del involucramiento de todo el cuerpo y los sentidos. Dicho involucramiento se produce a través del uso de plantas psicoactivas, de la participación en las danzas y los actos rituales, además del agenciamiento de los sueños como la manifestación del deseo y la intencionalidad de las entidades divinas.

La transmisión del conocimiento en el contexto huichol, está supeditada a la articulación reiterada de ciertas acciones rituales que otorgan un papel central a las imágenes y lo virtual. En experiencias como la peregrinación a Wirikuta y el ritual de Namawita Neixa, la afirmación de la vida se desarrolla a partir del planteamiento de un principio de incertidumbre frente a la voluntad de las divinidades y entidades de la naturaleza que se manifiestan en dichos acontecimientos. No obstante, ese mismo principio de incertidumbre hace posible la búsqueda y el acceso a una verdad teñida de afectos y emociones ante el inextricable entrelazamiento de las vidas humanas y no humanas.









47. Sin título. Detalle textil wixárika. Anónimo. Estambre, madera. 29 x 29 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

48. Sin título. Detalle textil wixárika. Anónimo. Estambre, madera. 29 x 29 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

49. Sin título. Detalle textil wixárika. Anónimo. Estambre, madera. 25 x 25 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

50. Sin título. Detalle serpiente wixárika. Anónimo. Madera y mostacilla. 15 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

51- Familia wixárika con trajes tradicionales. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

52. Monte sagrado wixárika. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. Francisco Schwember. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

54. Vivienda tradicional wixárika. Francisco Schwember. Óleo sobre placas de acrílico transparente y resina epóxica. Medidas aproximadas 35 x 30 cm. 2021. Fotografía de Danilo Espinoza.

Referencias bibliográficas

Bacchiddu, Giovanna. *Gente de isla, Una etnografía de Apiao, Chiloé*. Chile. Buenos Aires: Rumbo Sur; Etnográfica, 2020.

Belaunde, Luisa. *Kené, arte, ciencia y tradición en diseño*. Perú: INC, 2009.

Bengoa, Mónica. et al. *Territorios Alternos*. Santiago de Chile: Pehuén, 2018.

Brant Castellano, Marlene. *Updating aboriginal traditions of knowledge*. En Sefa Dei, G. J., Hall, B. L., Goldin Rosenberg, D., (eds), *Indigenous knowledges in global contexts: multiple readings of our world*. Toronto: University of Toronto Press.(2000): 21-36.

Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: AKAL, 2017.

Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Chomsky, Noam. *La (des)educación*. Barcelona: Crítica, 2001.

Damasio, Antonio. *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000.

De Nordenflycht, José. *Patrimonial*. Santiago de Chile: Altazor, 2018.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1962.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas. Con objeciones y respuestas*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977.

Downey, Juan. *Video trans Américas*. Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral, 2008.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.

Espinoza, Danilo, e Ignacio Villegas. *La creación artística en artes visuales en Chile, y sus formas de investigación: el caso del sistema universitario*. Santiago de Chile, 2019.

Favaron, Pedro. *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía Occidental*. (1ra edición). Lima: Ed. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2017.

Ferro, Ligia, y David Poveda. *Arts and ethnography in a contemporary world: From learning to social participation*, London: the Tufnell Press, 2019.

Finley, Susan, y Gary Knowles. 1995. "Researcher as artist/artist as researcher". *Qualitative Inquiry* 1(1), 110-142.

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer?", en, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and*

Anthropology, editado por George Marcus y Fred Myers, pp. 302-309. Berkeley University of California Press, 1995.

Foucault, Michael. *Vigilar y castigar el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Frayling, Christopher. *Research in art and design*. London: Royal College of Art, 1993.

Freedberg, David. *El Poder De Las Imágenes: Estudios Sobre La Historia y La Teoría De La Respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Gebhart-Sayer, Angelika. "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". En *Journal of Latin American Lore* II: 2, (1985): 143-175.

Gebhart-Sayer, Angelika. "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo". En *América Indígena* 46 (1), (1986): 189-218.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Hirt, Irène. *Mapping Dreams/Dreaming Maps: Bridging Indigenous and Western Geographical Knowledge*. *Cartographica* 47, no. 2 (2012): 105-20.

Jailson de Souza e Silva, Ailton Krenak- La Potencia Del Sujeto Colectivo. <https://revistaperiferias.org/es/materia/470/> (Consultado el 20-10-2021)
Kindl, Olivia. "L'art du nierika chez les Huichol du Mexique. Un instrument pour

voir". En *Les cultures á l'oeuvre. Rencontres en art*, pp.225-248. Paris: Biro-Maison des Sciences de l'Homme.

Mancuso, Stefano. *El futuro es vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.

Maturana, Humberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile: Lumen, 1984.

Mignolo, Walter. *The darker side of the Renaissance: Literacy, territoriality, and colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Mignolo, Walter. *Historias locales diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo, 2010.

Mignolo, Walter y Pedro Pablo Gómez. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas - ASAB, 2012.

Mora, Maribel. "Muestra de poesía mapuche. Trazas poéticas sobre una cartografía indígena incesante". *Anales de la Universidad de Chile*, (13). (2018): 165-218.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994.

Neurath, Johannes. Huicholes. *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*. México CDI : PNUD, 2003.

Neurath, Johannes. La vida de las imágenes. Arte huichol. México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Orr, David W. *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*. 10th Anniversary ed. Washington: Island Press, 2004.

Paz, Octavio. *El Laberinto De La Soledad; Postdata; Vuelta a El Laberinto de la Soledad*. México: FCE, 1993.

Poma de Ayala, Guamán. *Primer nueva coronica y buen gobierno*. España: Siglo XXI, 1992.

Quijano, Aníbal., and E-libro, Corp. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2000.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y America latina" en *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. 201-246. Buenos Aires; CLACSO-UNESCO, 2000.

Rojas, Edward. *Una arquitectura del lugar, antología de obra*. Santiago de Chile: Altazor, 2017.

Rudofsky, Bernard, and Museum of

Modern Art. *Arquitectura sin Arquitectos: Breve Introducción a La Arquitectura Sin Genealogía*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

Santos, and Gandarilla Salgado. *Una Epistemología Del Sur: La Reinención Del Conocimiento y La Emancipación Social*. Sociología y Política. México: Siglo Veintiuno, 2009.

Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Durazno: Trilce, 2019.
Schwember, Francisco. *Lecciones de Clase*. Santiago: Ediciones UC, 2018.

Smith, Valerie. *Juan Downey: The invisible architect*. MIT List Visual Arts Center. Cambridge, Massachusetts, USA, 2011.

Stevens, Wallace. "Esthetique du mal". En *Wallace Stevens*. The Collected Poems, pp. 313-326. New York: Alfred Knopf. 1971.

Sullivan, Graeme. *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. London: Sage, 2005.

Tartakowsky, Ingrid (2014-12). *Psicoterapia asistida con LSD, Psilocibina y MDMA. Descripciones realizadas por los terapeutas en torno a los procesos clínicos*. Tesis Magister, Universidad de Chile, 2014.

Tuhiwani Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías*. Santiago de Chile: LOM, 2016.
Varela, Francisco. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen, 2000.

Weber, Andreas. *Sharing life animism and ecpolitical practice*. India: Heinrich Böll Stiftung, 2020.

Agradecimientos

Un proyecto transdisciplinar y colaborativo como la Minga Nómade no hubiese podido concebirse sin la participación de muchos(as) colaboradores(as) que han brindado su apoyo y que han contribuido a su fecunda evolución desde una disposición generosa y abierta al diálogo desprejuiciado con otros, dando lugar a múltiples y fructíferos encuentros, los que muchas veces han generado profundos lazos de afecto y amistad.

El desarrollo de la experiencia fundacional y la concepción de las ideas que sustentan este proyecto surgieron el año 2016, gracias al trabajo llevado a cabo junto a Giovanna Bacchiddu y a la comunidad de la Escuela rural de Metahue, en la Isla de Apiao, Chiloé. A esta invitación se sumarían luego Guillermo Marini y José de Nordenflycht, junto a quienes fue posible vislumbrar el verdadero alcance de esta propuesta y desarrollar los primeros pasos para su concreción. En este contexto, fueron claves las largas conversaciones, así como su aporte crítico y reflexivo para hacer converger ámbitos diversos como la educación, la interculturalidad, el patrimonio y el arte en una mirada holística.

Asimismo, el aporte de Antonia Condeza, Manuela Méndez y Tatiana Pavez desde su conocimiento en torno a la educación y a la sustentabilidad, ha estado acompañado por su aguda sensibilidad e intuición, así como por la sutileza de su pensamiento, lo que ha permitido refinar el alcance político y contingente de nuestro trabajo, proyectándose a las futuras generaciones.

Desde las primeras etapas de desarrollo, el trabajo ha buscado difundirse a través de registros audiovisuales los que han sido elaborados por Sofía del Pozo, Emilia Rodríguez-Cano, Alejandro Valdeavellano y Paula Martínez en escenarios complejos, participando con entusiasmo y rigor, aportando su mirada personal a proyectos cuya naturaleza colectiva, los transforma en desafíos de síntesis creativa. Asimismo, agradezco la colaboración en la elaboración de diversas obras visuales de María de los Ángeles Fuenzalida, María Paz Donoso, María Jesús Gutiérrez de Val y Catalina Melo, quienes han aportado con propuestas enriquecedoras en la resolución de desafíos complejos.

La difusión del trabajo realizado a través de un sensible y cuidado diseño, tanto del presente libro como de la página web www.minganomade.cl, se debe a la labor de Danilo Espinoza con quien, junto a Iván Zambrano, compartimos un largo camino de ideas y afectos desde una concepción de las artes visuales como un espacio crítico colectivo, contingente y al servicio de los sectores marginados de nuestra sociedad.

Especial mención requieren los(as) colaboradores(as) que pertenecen a pueblos originarios, quienes han confiado en la seriedad de este proyecto y en su carácter innovador, participando a través de la elaboración de obra y compartiendo sus procesos creativos, abriendo sus talleres para acoger a nuestro equipo. Mi profunda gratitud para Juanita Romayna, Sandra Brito, Loreto Millalén, Rodrigo Castro Hueche, Maria Teresa Curaqueo y la Comunidad de la Escuela de Metahue, quienes han sido las fuentes vivas de este proyecto y quienes encarnan formas de conocimiento únicas. En este contexto, Luz Merlisa Isamani

merece un reconocimiento particular, cuya pérdida ha significado la más profunda tristeza y a cuya memoria hemos dedicado el documental “Shipibo-konibo; el canto de la serpiente”.

En un contexto de respeto por el conocimiento tradicional de culturas milenarias, ha sido clave el apoyo de Cesar Ahumada, Ingrid Tartakowsky, Juan Tejos y Don Luis Panduro, quienes han compartido generosamente sus experiencias de práctica e investigación en torno a las plantas medicinales amazónicas. En la misma línea, el encuentro con Ángel Aedo y Paulina Faba, permitió integrar su profundo conocimiento del pueblo wixárika, desde la recuperación de su trabajo de campo durante varios años en México.

La elaboración de esta publicación ha sido una apuesta junto a Hifas Editoriales, para encontrarnos en la construcción colectiva de conocimiento desde una mirada alternativa, predispuesta al diálogo intercultural y a la gratuidad, por lo que agradezco a Paula Hernández por la posibilidad de acoger y elaborar esta obra.

Finalmente, agradezco el decidido apoyo de la Escuela de Arte y de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, las que han facilitado de diversas formas el desarrollo de este proyecto, así como el patrocinio del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y del Laboratorio de Antropología Visual de Antropología UC.

Este libro no hubiese sido posible sin el invaluable apoyo del concurso de Creación y Cultura Artística VRI-UC, 2019, para el proyecto titulado “Epistemologías invisibles; hacia un análisis comparativo de los procesos de creación de conocimiento desde

la producción visual de los pueblos originarios”, asimismo, parte de los avances de esta investigación se han beneficiado con la estancia de investigación en GRET, bajo la guía del Dr. José Saturnino Martínez García (Investigador Principal del Proyecto INCASI para la Universidad de La Laguna) en el contexto de la Red INCASI coordinada por el Dr. Pedro López-Roldán, proyecto que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en virtud de Marie Skłodowska-Curie GA No 691004.

Adscripción institucional de autores

Angel Aedo

Antropólogo Social. Doctor en Antropología y Etnología por la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Profesor Asociado de la Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Director Alternativo del Instituto Milenio para la investigación en Violencia y Democracia.

Paulina Faba

Antropóloga Social. Doctora en Historia del Arte, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Francia. Académica del Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado.

Francisco Schwember

Artista visual. Académico de la Escuela de Arte y de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica de Chile.

José de Nordenflycht

Historiador del Arte. Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada y Magíster en Historia, Universidad Católica de Valparaíso. Profesor Titular del Departamento de Artes Visuales UPLA y Profesor Asistente Adjunto de la Escuela de Arquitectura UC.



MINGANÓMADE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Proyecto financiado por la Dirección de Artes y
Cultura de la Vicerrectoría de Investigación, Pontificia
Universidad Católica de Chile.



LABORATORIO DE
ANTROPOLOGÍA VISUAL-UC

Centro UC
Patrimonio Cultural



MAGÍSTER
EN PATRIMONIO
CULTURAL



INCASI *International Network for
Comparative Analysis of Social Inequalities*

CIIR Centro de Estudios
Interculturales e Indígenas



MINGANÓMADE