



La metamorfosis como principio estético

Ulrike PRINZ*

Resumen

La definición del arte desde el punto de vista occidental con su dogma del arte desinteresado (el arte por el arte), impide en realidad una comprensión profunda de la creación artística de los indígenas de las Tierras Bajas de América del Sur. El principio de la metamorfosis – como sostiene la tesis del presente trabajo – no solamente explica la forma típica con que éstas culturas se relacionan con el mundo, sino también abre un nuevo camino para el entendimiento de lo que puede ser el arte amerindio.

La transformación como motivo juega un papel importante en los cuentos indígenas, así como en sus escenificaciones rituales. Igualmente en la pintura corporal y en los diseños de los objetos de uso cotidiano se refleja la metamorfosis.

El entendimiento occidental del arte como entidad autónoma, que llega a sus extremos en la visión del «arte por el arte», ha determinado durante mucho tiempo nuestro modo de pensar y nuestra apreciación de las creaciones artísticas indígenas. Es difícil que la definición habitual del arte como obra «no funcional» y de «habilidad»¹ pueda llegar a reconocer el valor estético de aquellos objetos de las culturas amerindias, que parecen manifestar demasiado abiertamente su intención y utilidad.

La definición occidental del arte impide, en realidad, un entendimiento de los objetos como elementos estéticos, y también nos cierra los ojos ante formas de relacionarse con el mundo. Investigaciones en el campo de la antropología del arte se opusieron a este modo de ver funcionalista – específico occidental – aunque no pudieron llegar a un acuerdo *cross-cultural*, de lo que se puede entender como una «obra de arte».

En las Tierras Bajas sudamericanas los estudios sobre el arte no solo se ocupan de mitos y máscaras. Terence Turner, por ejemplo, fue uno de los primeros que puso de relieve, ya en 1969, la importancia de la pintura corporal de los indígenas Kayapó. En la primera fase de la antropología del arte se trata sobre todo de incluir el arte y lo estético en su contexto social. A continuación surgieron varios estudios sobre los procesos de asignación de status y de socialización, que se manifiestan a través de los dibujos sobre el cuerpo. La antropóloga Berta Ribeiro

resalta la manifiesta intención estética de las creaciones indígenas y de su expresión simbólica, que está presente en todas las esferas de la vida cotidiana. Señala, que los indígenas invierten mucho más tiempo en el embellecimiento de un objeto que en su fabricación (RIBEIRO 1989: 13). En uno de sus trabajos ella se remite a una entrevista de Ivan Alves Filho con Claude Lévi-Strauss, donde éste indica el futuro camino de la antropología: «*a etnologia vai à arte*»².

Entre los extremos de una visión más bien funcionalista por una parte y el entendimiento del «todo es arte» por otra, el acento se desplaza, durante los años ochenta, hacia un modo más libre de enfrentarse al arte indígena.

Actualmente se suele hablar sobre la «literatura oral», «escenificación», «Bellas Artes», etc. y estoy de acuerdo con el uso de aquellos conceptos europeos como instrumento heurístico. El uso crítico de estos términos creo que es incluso necesario para liberar a las creaciones artísticas indígenas de un puro entendimiento sociológico, funcional o mágico-religioso. Al mismo tiempo la utilización de estos términos europeos manifiesta, que la creación artística indígena se escapa a nuestros intentos de definición. Eso se debe – como veremos más adelante – también a su modo diferente de experimentar el mundo.

En su catálogo *Die Mythen sehen – Bilder und Zeichen vom Amazonas*³ Mark Münzel muestra un amplio espectro de manifestaciones artísticas, donde también aparecen, al lado de las Bellas Artes, el arte de contar mitos y la música.

MÜNZEL (1988: 51) entonces ya insinuó la base común de las diferentes formas de la expresión artística, es decir: la emoción profunda ante la experiencia de lo liminal.

* Für Anregung und Kritik danke ich Dr. Ulrike Leuschner und Dr. Karl Prinz.

¹ Compárese la discusión en Howard MORPHY (1994: 648-653).

² Entrevista a Ivan Alves Filho. In Módulo 1982/72: 20-27. Claude LÉVI-STRAUSS (1982: 24) in: RIBEIRO (1989: 15).

³ «Hacer visible los mitos – imágenes y signos del Amazonas», trad. U.P.



El Arte de la metamorfosis

Para iniciar la reflexión sobre las creaciones artísticas indígenas partiré del concepto de la metamorfosis, cuyo tema ha sido tratado por diferentes americanistas, que acentuaron distintos aspectos. En su sugestivo artículo *La métamorphose* (1982) Aurore Monod-Bequelin distingue entre la metamorfosis y la simple transformación. Mientras la simple transformación – según ella – se refiere a caracteres ambivalentes, la propia metamorfosis de las personas, es un proceso irreversible. Su entendimiento de la metamorfosis aparentemente parte de la imagen zoológica, implicando la evolución de un ser (por ejemplo de la oruga a la mariposa). Considerando los cuentos míticos y los ritos de socialización, que canalizan la transición de un personaje de una categoría social a la otra, MONOD-BEQUELIN (1982: 141) llega a importantes conclusiones. En el presente trabajo sin embargo quiero aplicar la noción de la «metamorfosis» en un sentido más amplio, partiendo de la visión de Ovidio, donde se enfoca el tema de las transformaciones continuas e indeterminadas. Las *Metamorphosis* de Ovidio, con sus aproximadamente 250 transformaciones, juegan con la idea dominante de la «eterna perpetuidad del cambio» y de la transmigración del alma⁴. El concepto greco-romano se asemeja a lo que Viveiros de Castro llama el «multinaturalismo» amerindio, donde la unidad espiritual se demuestra en la diversidad de los cuerpos. Mientras que las cosmologías occidentales se basan en un «multiculturalismo», que parte de la unidad de la naturaleza (~cuerpo) partiendo de la pluralidad de las culturas (CASTRO 1998: 470). La idea de la metamorfosis aquí describe un proceso ambiguo y heterogéneo que representa la convertibilidad de un espíritu o animal en hombre y viceversa – un flujo de transformaciones continuas. Dentro de un mundo altamente transformable, la metamorfosis domina todas las relaciones.

El aspecto de la metamorfosis como representación de una experiencia del límite se conoce tanto en la literatura oral como en las escenificaciones rituales. El mismo tema sin embargo también aparece en los dibujos de la pintura corporal y en los objetos de uso cotidiano, es decir en sectores que apenas consideramos como arte. Ahí la metamorfosis se demuestra como parte integrante no solo de las Bellas Artes, sino también de las Artes Útiles y del Arte Corporal.

Si se acepta la metamorfosis como principio estético, posiblemente se nos abran los ojos a un entendimiento más profundo del arte indígena de las Tierras Bajas Sudamericanas y de su concepción diferente del mundo – en la cual el arte también participa. Porque el arte – según Ernst Cassirer – es «uno de los caminos hacia una interpretación y creación del ser y de la vida humana. No es imitación, sino es el descubrimiento de realidades.»⁵

¿ De dónde viene el conocimiento cultural ?

Si los mitos, como «discurso absoluto» constituyen la base del pensamiento amerindio, entonces ellos nos podrán dar acceso al entendimiento de la creatividad artística y de los principios de la metamorfosis.

Los mitos designan, según Viveiros de Castro, el final de un proceso, en el cual la existencia del hombre y del animal o espíritu – lo propio y lo ajeno – se entremezclan, donde ambos existen de forma indivisa⁶.

Varios mitos que hablan sobre la adquisición de los dibujos y los signos que embellecen los cuerpos y los objetos de uso cotidiano, hablan a la vez sobre los orígenes del conocimiento cultural y del «arte».

Los Wayana-Apalai del norte de Brasil, por ejemplo, se cuentan como en el pasado mítico se mató a la Gran Boa Tulupere: la vieron pintada con hermosos dibujos. Con un hilo de algodón los Apalai copiaron los motivos de su pintura corporal, siendo que la boa se había adornado con dibujos del jaguar y de muchos más animales⁷.

Con los dibujos los hombres se apropian de ciertas calidades y caracteres que provienen del mundo mítico, del mundo de los espíritus. Los «bichos»⁸ representados son los dueños del conocimiento cultural y muchas veces, en el pasado mítico, son matados y engañados por los hombres.

Aparte de este modelo «cazador» existen otras posibilidades «más suaves» de adquisición cultural, como p. ej. el de la boda o el de los asuntos amorosos prohibidos entre un ser humano y un «bicho», así como también el del regalo del héroe cultural (PRINZ 1999b: 87). Todos estos modelos aumentan el conocimiento del hombre, porque en la realidad mítica los animales son los poseedores del conocimiento – ellos son los «civilizados».

Técnicas de encantamiento

Las representaciones de esos «bichos» se refieren a un estado mítico, que difiere del estado «no-mítico» o «normal» y del cual el hombre quiere distinguirse mediante sus creaciones culturales y artísticas. Designan un límite cultural y artificial, un límite que puede ser aliviado mediante diferentes técnicas y procedimientos.

⁴ Véase BRUNNER UNGRICH (1998: 27).

«Alles verwandelt sich, nichts geht unter: es wandert der Lebens-Hauch von dort hierher, von hier dorthin, und er drängt sich Ein in beliebige Körper; er fährt aus Tieren in Menschen-Leiber und unsere Seele in Tiere, doch niemals vergeht sie ! Gleich wie geschmeidiges Wachs zu neuen Figuren geprägt wird, So sich wandelt, und niemals bewahrt es die nämlichen Formen, Aber es ändert im Wesen sich nicht, so ist auch nach meiner Lehre die Seele dieselbe, nur wechselt sie stets die Gestalten.» (OVIDIO, *Metamorphosen* 15: 165-172)

⁵ Ernst CASSIRER (1960: 182; trad. U.P.)

«[Die Kunst] ist einer der Wege zu einer Deutung und Gestaltung des Seins und des menschlichen Lebens. Sie ist nicht Abbildung sondern Entdeckung von Wirklichkeiten.»

⁶ «Myths speaks of a state of being where bodies and names, souls and affects, the I and the Other interpenetrate, submerged in the same pre-subjective and pre-objective milieu – a milieu whose end is precisely what the mythology sets out to tell.» (VIVEIROS DE CASTRO 1998: 483-484)

⁷ Compárese con VAN VELTHEM (1988: 324).

⁸ El término «bicho» según Vera COELHO (1989: 310) comprende tanto animales como seres sobrenaturales.



Dentro de los cuentos míticos se reconocen ciertas condiciones necesarias para una metamorfosis; según Aurore MONOD-BEQUELIN (1988: 139ff), ésta se produce sobre todo debido a un estado de escasez o de abundancia, y casi siempre está en relación con ciertos ritos de transición.

De forma muy similar, como en los cuentos sobre la adquisición del conocimiento cultural, se llega a la transfiguración haciéndose dueño de las cualidades esenciales de los «bichos» – por ejemplo ingiriendo la alimentación característica de un cierto animal o espíritu. También emociones extremas – como la rabia – pueden dar lugar a una metamorfosis⁹. En el mundo mítico, como pone de relieve Gerhard BAER (1999, manuscrito), la transgresión de límites equivale a la transgresión de las reglas sociales.

Fuera de los cuentos míticos es sobre todo el chamán quién conoce las técnicas para visitar el mundo subterráneo o el cielo. Sabiduría esotérica, especiales técnicas del habla, el baile, canciones y la ingestión de drogas forman parte del repertorio del transformista indígena. En sus visitas a las regiones cósmicas, el chamán de los Shipibo-Conibo aprende canciones-dibujos:

El poderoso tiene un dibujo;
el poderoso colibrí tiene un dibujo;
en la punta de su pico
tiene un bello dibujo,
que me dibuja en mi libro...¹⁰

Estas canciones-dibujos, invisibles para el espectador distante, se ponen sobre el cuerpo del enfermo¹¹. No tiene que ser siempre sólo el chamán, quien renueva la comunicación entre el mundo mítico y la cotidianeidad.

En la primera fase de la sesión de alucinógenos *nishi-pae* de los Kashinawa del este del Perú, los participantes observan visiones de dibujos geométricos negros (*kene*), que invaden tanto sus cuerpos como el contorno, transformándose continuamente (KEIFENHEIM 1999: 507). La conciencia de la persona «alumbrada» se nombra *shinan kene-ya* (conciencia cubierta de dibujos) y *shinan nuitapa* (pobre conciencia sufrida)¹².

En los sueños y las visiones se diluye la frontera entre las realidades. Según Philippe DESCOLA (1994: 100), el mundo ideal de los sueños no está separado realmente del entorno natural inmediato:

And so the animals one was conversing with in a dream do not disappear from one's perceptual field upon awakening; their language merely ceases to be comprehensible.

Tanto en visiones individuales y colectivas como en la escenificación ritual es posible descomponer la división artificial del mundo por medio de la música y los bailes. En la fiesta *yamarikumá* de los indígenas Trumai del Alto Xingú, por ejemplo, las mujeres se pintan con el color del achiote y se pasan plantas mágicas sobre sus cuerpos. Bailando y entonando canciones especiales y embelleciéndose con dibujos corporales, que normalmente solo son usados por los

hombres, se transforman en espíritus; las categorías de hombre y mujer, tanto como las de ser humano y ser espiritual se entremezclan.

De forma similar a como ocurre en el acto ritual al llamar a los espíritus, los dibujos sobre los objetos evocan las circunstancias de su adquisición mítica, recordándolas como un intercambio desigual. Por eso el procedimiento del embellecimiento de los objetos cotidianos también debe ser entendido como una forma de la «técnica de encantamiento»¹³. Los dibujos sirven de mediador entre el mundo mítico y el cotidiano, entre el mundo de los «bichos» y el mundo humano – expresan la metamorfosis y permiten que los cuerpos y el cosmos se comuniquen.

Las diversas «técnicas de la metamorfosis» – sean individual o colectivamente aplicadas – nos ofrecen a primera vista una visión del mundo de los espíritus como un mundo artificial y construido, al que se puede acceder cumpliendo ciertas condiciones. En este sentido la metamorfosis representa un principio estético, que responde con el orden del diseño al vacío y al caos mítico. Ella parece ser la verdadera expresión creativa de la compenetración del hombre con el mundo de los espíritus.

Sin embargo ésta es solo una cara de la moneda. Como enseña la experiencia Kashinawa, la metamorfosis no solamente es expresión de la nostalgia por el origen. Porque al lado del retorno controlado y consciente a los orígenes, además del «arte del encantamiento», también existe la intervención descontrolada y desastrosa de los espíritus en el mundo de los hombres. La metamorfosis puede ser también padecida (SCHOEPEF 1995/96: 121). Durante la sesión Kashinawa, la disolución corporal de la persona puede convertirse en un acto violento y doloroso (KEIFENHEIM 1999: 509). La transformación tiene una cara patética o patológica, y del mismo modo que en el interior del mito «los seres humanos pagan a veces con su vida la utilización de los recursos selváticos, sus almas se diluyen en el flujo de energía» (BAER 1995/1996: 124).

La estrecha relación entre los espíritus, las dolencias y el antídoto contra el hechizo se advierte en las noticias etnográficas de Etienne Samain, que estuvo investigando entre los Kamayurá del Alto-Xingú:

⁹ Vgl. MONOD-BEQUELIN (1982) und PRINZ (1999a: 225).

¹⁰ Der mächtige hat ein Muster;
der mächtige Kolibri hat ein Muster;
an der Spitze seines Schnabels
hat er ein schönes Muster,
das er mir in mein Buch zeichnet...
(Neten Vitá, en: ILLIUS 1988: 717; trad. U.P.)

¹¹ Compárese TOURNON (1991: 187ff).

¹² Trad. libre de U.P. «Das durch den Rausch ausgeschaltete Bewußtsein wird als *shinan kene-ya* oder auch *shinan nuitapa*, "von Mustern bedecktes", bzw. "armes, leidendes Bewußtsein" bezeichnet. Keifenheim.» (1999: 511)

¹³ Este termino está usado por primera vez por Alfred GELL (1992: 61/62). Según éste, la fuerza de los objetos se basa en los procesos técnicos, que ellos mismos representan: así que la «tecnología del encanto» se basa en el «encantamiento de la tecnología».



los espíritus *yamarikumá* en que se transforman las mujeres Alto-Xinguanas, se corresponden al mismo tiempo con un determinado aspecto de una enfermedad. La gente *Amurikuma* – como describe Samain (1991: 226) – vive al lado del agua y pertenece a la categoría de los espíritus (*mama'e*) del agua. Ellos aparecen «*como mulher bonita, dançando toda pintada*». La gente *Amurikuma* provoca «*doença na garganta: não pode espirar mais; parece como bolinha que fecha a garganta*». El hechizo se levanta «*como assim um pedacinho de madeira* (2 cm), *côr da pintura que usam as mulheres*».

La estética del dibujo sirve de remedio para que los hombres no se conviertan en víctimas de los procesos de las transformaciones continuas. Lux VIDAL (1988) señaló para los Kayapó-Xikrín el aspecto protector de la pintura corporal al lado de su poder transformador, y Jean-Pierre Chaumeil, refiriéndose a la «ropa» del chamán yagua, confirma, que ésta sirve al mismo tiempo para protegerse y para transformarse¹⁴.

Así, tanto el embellecimiento ritual, como los dibujos artísticos corresponden a dos procedimientos en contrasentido: no sólo adelantan (como expresión artística) el progreso cultural, sino también traen consigo enfermedad y muerte; reúnen, lo que normalmente está separado: *cuero* y *espíritu*. Los dibujos artísticos se sitúan en la línea fronteriza entre el mundo mítico – del cual derivan su significado – y el mundo visible. En este sentido sirven como vehículo, que contiene y codifica la transformación.

La forma cíclica del distanciamiento y la paradoja de la expresión artística

La creatividad artística por lo tanto nos conduce desde el mundo hipostático mítico hacia el mundo configurado y ordenado. Sin embargo la posibilidad de recaer en el mundo mítico de los espíritus queda abierta. La frontera entre los mundos depende del estado del espectador – de su punto de vista o modo de ver. Esta ambivalencia latente metamorfofísica se aprecia en un recurso del estilo del arte amazónico bastante conocido: en la ambigüedad de los diseños en el arte del trenzado y en la cerámica: Según se mire la figura o el fondo, los diseños geométricos «saltan», cambian su sentido y abren la posibilidad para un doble entendimiento¹⁵.

Según Barbara Keifenheim, durante la sesión de alucinógenos *nishi pae* de los Kashinawa, el principio del cambio constante entre figura y fondo también corresponde a la recepción auditiva: las personas perciben señales de diferentes niveles auditivos y pueden en sus visiones seguir a la vez diferentes «caminos sonoros» de los cantantes (KEIFENHEIM 1999: 507; 509; habla de «Tonwege»). Por eso seguir el camino del sentido de la vista – como en el presente artículo, partiendo del mundo visual – representa solamente una de las posibles formas de acercarse al tema de la metamorfosis. Se podría también describir desde el terreno del oído¹⁶ o del olfateo, para llegar a reconocer que el arte de la metamorfosis aspira a la unidad de los sentidos en un movimiento controlado de la disolución de la percepción cotidiana, para dar lugar a nuevas interpretaciones creativas.

En el nivel personal, esta misma ambigüedad es la causa de la inseguridad existencial y de la dinámica que, según MÜNZEL (1998: 110), ante todo caracteriza a los mitos amazónicos. El arte indígena sin embargo convierte esta necesidad en virtud.

El proceso del distanciamiento del «terror primordial», que el filósofo alemán Hans Blumenberg describe, refiriéndose al problema del mito, se puede transferir también a la realización artística, al adorno corporal y a la decoración de los objetos. Los mitos, como los dibujos, marcan el final del estado mítico y alivian su «terror». Expresándose en palabras, el mito, según Hans BLUMENBERG (1990a; 1990b: 11-66), traslada el «estremecimiento feroz» a la distancia. Lo mismo se puede decir para el concepto de los dibujos: ellos hacen pasar el dolor y la enfermedad. Los dibujos sobre los objetos ya son parte del proceso de la superación de «lo terrorífico» – el cual, a su vez, pone en marcha la creación artística.

Igual que los mitos, los dibujos marcan una diferencia describiendo un estado, al cual ellos mismos ya no pertenecen. Son signos de la unidad mítica y de su superación al mismo tiempo. Esta puede ser una de las causas por la que en muchas lenguas de la Amazonía la palabra «creación» también designa «transformación»¹⁷. La palabra *dami* en Kashinawa designa el flujo permanente de las transformaciones y se refiere, tanto a la transformación de un estado de ser a otro, al procedimiento de conversión de materias primas en diversos objetos, como al «arte de representar algo, que no está presente», o llegando hasta significar imágenes, sueños y visiones (KEIFENHEIM 1999: 523, nota 42).

La metamorfosis como principio estético

A través de la representación por los hombres, el arte señala un camino fuera de los conflictos y calamidades del mundo del «terror primordial». Estética, ética y orden cósmico son los objetivos de este movimiento.

Ahora se podría objetar que la metamorfosis, sobre la que aquí se trata, no puede ser entendida como «arte», sino que sus técnicas se describirían mucho mejor desde el terreno de la magia. Y es verdad, que el arte indígena inspirado en el proceso de la metamorfosis, en cierto modo se corresponde con la magia. Similar a la magia, los dibujos en su proceso de la fabricación y su vuelta al pasado mítico crean imágenes de poder¹⁸. Este proceso de la creación de objetos artísticos está asociado con un conocimiento esotérico. Según David Guss, los Ye'kuana

¹⁴ Véase artículo de J.-P. CHAUMEIL en este vol.

¹⁵ Compárese con Guss (1989: 121), ROE (1990b: 137 y 1995: 102).

¹⁶ La sugerencia de cambiar el sentido visual por el auditivo, que implicaría cambiar la espacialidad por la temporalidad, se la debo a Manuel Gutiérrez Estévez.

¹⁷ Comunicación personal de Pierre Chaumeil y Dimitri Karadimas.

¹⁸ Compárese con MORPHY (1994: 673).



diferencian entre las cosas «hechas», *tidi'uma*, y las cosas adquiridas por cambio, *mesoma*. Las *mesoma* carecen de las fuerzas mágicas adquiridas que habitan en las cosas «hechas». *Tidi*, «hacer», designa todos los artefactos culturales, resumen de lo que se tiene que aprender para hacerse un Ye'kuana verdadero. Hacerse Ye'kuana significa al mismo tiempo hacerse artista (Guss 1989: 69) y, se podría añadir, transformarse.

Este poder mágico de los objetos embellecidos es seguramente una de las razones, por la que uno no se tapa la cara durante los bailes con una tosca madera, sino con una máscara artísticamente bien elaborada. En el encantamiento del mundo de los espíritus, los dibujos transgreden la pura función de los objetos: la fuerza de la belleza aumenta la eficacia de los objetos ¹⁹.

Aunque la creación y la realidad artística contienen la magia, sin embargo esta no se consume por ella. El poder sugerente de la belleza tiene su propio valor. Los dibujos, que anteriormente pertenecían al mundo de los «bichos», pueden hacer visible lo que normalmente no se ve, lo materializan y juegan con él. En su movimiento continuo entre el mundo mítico y lo cotidiano, el objeto estético, el artefacto, la máscara y el cuerpo pintado llegan a ser símbolos de la transgresión.

Sin embargo los dibujos artísticos no son los espíritus: son sus representaciones, que se refieren al origen mítico y a la experiencia sensitiva del «terror primordial», si bien ya no forman parte de él. En la visualización de esa diferencia, entre lo esencial y lo escenificado, las creaciones artísticas indígenas son relativamente autónomas. Ahí es donde el arte participa en la construcción del mundo. A través de la expresión artística amerindia se percibe un modo diferente de tratar al mundo, un modo diferente de relacionarse con él, que no sólo es válido para las máscaras, sino también para el rallador de yuca: en el arte indígena no se decora la función de los objetos, sino se funcionaliza el arte para conseguir una estabilidad relativa del mundo, para posicionarse dentro de él.

En este cambio constante entre las realidades, el hombre, según Terence TURNER (1969: 59), tiene la oportunidad de definir cada vez de nuevo su posición. En este sentido la representación artística contribuye al proceso de elaboración de la identidad. En el proceso de la creación de objetos, cuentos, pinturas y canciones, etc., se manifiesta la diferencia entre lo Propio y lo Ajeno. Ser un ser humano significa precisamente diferenciarse de los dominios de los animales y los espíritus, que sin embargo siguen siendo parte integral de la vida humana.

De manera similar, el arte de la metamorfosis participa en la construcción del mundo: sólo que el proceso de construcción no es recto, ni lineal – y no es tampoco opositor ni antagonista. La metamorfosis se fundamenta en un movimiento cíclico, que se distancia del «terror primordial» y a la vez vuelve a sus fuentes.

Por eso tanto los dibujos artísticos, como la literatura oral y los rituales son al mismo tiempo escenificaciones y repeticiones de esa realidad mítica, de la que provienen. El principio de la metamorfosis es para-

dójico: la metamorfosis disimula la realidad cotidiana y tosca de las cosas – precisamente al permitir una mirada al mundo de los espíritus, exponiéndose a su rigor. En la relación con el mundo a través de la metamorfosis no existe una oposición verdadera entre la naturaleza y la cultura o el arte. El arte, en un acto mimético, siempre vuelve a las construcciones fantásticas de sus mundos vecinos. Y tal vez es por eso, que la representación artística de los indígenas amerindios difiere tanto de nuestro concepto del arte, porque no rompe nunca definitivamente con su entorno. El hombre sigue sintiéndose parte del continuo de animales, plantas, espíritus. Contemplando las creaciones artísticas amerindias, del modo como sugiere Ernst Cassirer, se descubre una realidad diferente a la nuestra: una realidad de las apariencias engañosas.

El estudio de la metamorfosis como principio estético nos lleva a entender, que la apariencia no tiene por que corresponder con la esencia de las cosas y de los seres. La forma exterior puede servir para conjurar los contenidos sustanciales, pero en el fondo no da seguridad definitiva ninguna. El principio de la metamorfosis se deja difícilmente segregar y fijar en términos o de forma iconográfica. Esa incertidumbre de las formas externas a nosotros nos parece terrorífica, y acaso ha sido por eso que, en el pensamiento occidental, anteponemos el discurso racional y las definiciones claras a todas las demás formas de entender el mundo. Mientras nuestro concepto del arte se basa en su autonomía, el principio de la metamorfosis prefiere el distanciamiento temporal y la escenificación, eleva el engaño al principio y lo funcionaliza para sus fines.

¹⁹ Compárese con GELL (1992) y MORPHY (1994).

Bibliografía

- BAER Gerhard
1995/96 «El mito de Xixiya, tradición oral de los Piro (Yineru)». - *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* 59/60: 123-124.
- BLUMENBERG Hans
1990a *Arbeit am Mythos*. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 699 p. [5. Aufl. 1979]
1990b «Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», in: FUHRMANN M. (Hrsg.), pp. 11-66. [2. Aufl. 1971]
- BRUNNER UNGRICH Gabriela
1998 *Die Mensch-Tier-Verwandlung: eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. - Bern: Peter Lang, Reihe 1 Bd. 1676.- 337 p.
- CASSIRER Ernst
1960 *Was ist der Mensch ?*. - Stuttgart: Kohlhammer.- 292 p.



- COELHO Vera Penteadó
1989 «Informationen über ein Musikinstrument der Waurá-Indianer». - *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* (Berlin) 38: 304-328.
- COOTE Jeremy y Anthony SHELTON (eds)
1992 *Anthropology Art and Aesthetics*. - Oxford: Clarendon Press. - 281 p.
- DESCOLA Philippe
1994 *In the Society of Nature: a native ecology in Amazonia. Übers.* Nora Scott. Cambridge University Press. - 372 p.
- GELL Alfred
1992 «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», in: COOTE Jeremy y Anthony SHELTON (eds), pp. 40-63.
- GUSS David M.
1989 *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. - Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. - 274 p.
- ILLIUS Bruno
1988 «Die große Boa: Kunst und Kosmologie der Shipibo-Conibo», in: MÜNDEL Mark, *Die Mythen sehen*, pp. 765-728. - Bd. 15.
- KEIFENHEIM Barbara
1999 «Zur Bedeutung Drogen-induzierter Wahrnehmungsveränderung bei den Kashinawa-Indianern Ost-Perus». - *Anthropos* 94: 501-514.
- MONOD-BECQUELIN Aurore
1982 «La Métamorphose». - *Journal de la Société des Américanistes* (Paris) 68: 133-147.
1988 «Der dekorierte Mensch: Körpermalerei bei den Trumai des Alto Xingu (Zentral-Brasilien.)», in: MÜNDEL Mark, *Die Mythen sehen*, pp. 533-570. - Bd. 15.
- MORPHY Howard
1994 «The Anthropology of Art», in: INGOLD Tim, *Companion Encyclopedia of Anthropology; Humanity, Culture and Social Life*, pp. 648-686. - London/ New York: Routledge. - 1127 p.
- MÜNDEL Mark
1998 «Von der Rassel zum Ameisenbär – Was steckt hinter der Erscheinungen Flucht ?». - *Münchener Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für völkerkunde München* 5: 99-112.
- MÜNDEL Mark (Hrsg.)
1988 *Die Mythen sehen*. - Frankfurt a.M.: Museum für Völkerkunde. - 763 p. (Museum für Völkerkunde; Roter Faden zur Ausstellung, Bd. 14 und 15).
- PRINZ Ulrike
1999a *Das Jacaré und die streitbaren Weiber. Poesie und Geschlechterkampf im östlichen Tiefland Südamerikas*. - Marburg: Curupira. - 384 p.
1999b «Decked out in borrowed plumes – Myth and Art of the Amazon Lowland Indians», in: *Orinoco-Parima, Indian Societies in Venezuela*, pp. 86-97. - Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Publishers. (The Cisneros Coll.)
- RIBEIRO Berta G.
1983 «Artesanato indígena: para que, para quem ?», in: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. The traditional artisan and his role in contemporary society*, pp. 11-45. - 253 p.
1989 *Arte Indígena, Linguagem Visual/ Indigenous Art, visual language*. - Sindicato Nacional dos Editores de Livros, R.J. (Coleção Reconquista do Brasil 3. Serie espec. V.9, Belo Horizonte MG)
- ROE Peter G.
1990a «Impossible Marriages: Animal Seduction Tales among the Shipibo Indians of the Peruvian Jungle». - *Journal of Latin American Lore* 16(2): 131-173.
1990b «The Language of the Plumes: Implicit Mythology in Shipibo, Cashinahua, and Waiwai Feather Adornments», in: PREUSS Mary (Hrsg.), *Lail Speaks! Selected Papers from the VII International Symposium on Latin American Indian Literatures*, pp. 105-135. - Labyrinthos.
1995 «Arts of the Amazon», in: BROWN Barbara (ed.). - London: Thames and Hudson. - 128 p.
1998 «Paragon or Peril? The jaguar in Amazonian Indian society», in: SAUNDERS Nicholas J. (ed.), *Icons of Power: Feline symbolism in the Americas*, pp. 171-202. - London/ N.Y.: Routledge.
- SAMAIN Etienne
1991 *Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da Realidade Social dos Índios Kamayurá (Alto Xingu)*. - Rio de Janeiro: Lidador. - XXVIII, 245 p.
- SCHOEPP Daniel
1995/96 «Considerações sobre a literatura oral Wayana e as modalidades da sua transmissão». - *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* (Genève) 59/60: 119-122.
- TOURNON Jaques
1991 «Medicina y Visiones: canto de un curandero Shipibo-Conibo, texto y contexto». - *Amerindia* 16: 179-209.
- TURNER Terence
1969 «Tchikrin: A Central Brazilian Tribe and it's Symbolic Language of Bodily Adornment». - *Natural History* 78(8): 50-70.
1985 «Animal Symbolism, Totemism, And the Structure of Myth», in: URTON Gary (ed.), *Animal Myths and Metaphors in South America*, pp. 49-106. - Salt Lake City: University of Utah Press.
- VAN VELTEM Lúzia Hussak
1988 «Wama-Aruma. Mythos und Technologie der Wayana-Apalai in Pará (Brasilien)», in: MÜNDEL Mark, *Die Mythen sehen*, pp. 278-330. - Bd.14.
- VIDAL LUX
1988 «Die Körperbemalung und Zeichenkunst der Xikrin-Kayapó vom Cateté», in: MÜNDEL Mark (Hrsg.), pp. 331-389.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo
1998 «Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism». - *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(3): 469-488.



Résumé

Notre concept occidental de l'art autonome, qui trouve son entière expression dans «l'art pour l'art» empêche en réalité de comprendre l'art des terres basses d'Amérique du Sud. Le principe de métamorphose, comme je le soutiens dans mon présent travail de thèse, n'explique pas seulement la forme typique des relations de ces cultures avec le monde, mais plutôt offre une nouvelle voie pour comprendre ce que peut être l'art amérindien.

La transformation comme motif joue un rôle important dans les cultures indigènes aussi bien au niveau des contes mythiques que dans les mises en scène rituelles. Cette transformation se reflète de la même manière dans la peinture des corps que dans les objets d'utilité quotidienne.

Summary

The western definition of art concerned with its dogma of «l'art pour l'art», is unable to an profound understanding of amerindian artistic creativity. The principle of the metamorphosis – as it's exposed in this article – does not only explain the typical way to explain the different impacts to explain the world, it leads to a new way of understanding of what we call amerindian art.

Transformation as a principle plays an important part within the mythical tales and ritual performances. This principle has its reflections as well on the paintings on the bodies and the drawings on objects of everyday use.

