

UNIVERSIDAD DE GRANADA



FACULTAD DE BELLAS ARTES “ALONSO CANO”

DEPARTAMENTO DE ARTE VISUAL
Programa de doctorado en Historia y artes

TESIS DOCTORAL:

**EL ARTE DE LA TALLA EN PIEDRA DE TUVÁ. LA HISTORIA, EL ESTADO Y
PERSPECTIVAS DE DESARROLLO EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS**

Doctoranda: Irgit Shorana Aleksandrovna
Director: José Fernández Freixanes

Granada, febrero 2021

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Irgit Shorana Aleksandrovna
ISBN: 978-84-1117-146-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/71780>

**EL ARTE DE LA TALLA EN PIEDRA DE TUVÁ. LA HISTORIA, EL ESTADO Y
PERSPECTIVAS DE DESARROLLO EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS**

Tesis Doctoral presentada por: Irgit Shorana Aleksandrovna

Dirigida por: José Fernández Freixanes

Departamento de Pintura. Facultad de Bellas artes. Universidad de Granada.

Febrero: 2021

Deseo primeramente dar las gracias a mi familia, por estar incondicionalmente a mi lado.

A José Freixanes por transmitirme su confianza en el proyecto, tus consejos han sido determinantes para construir mis pensamientos, pero especialmente deseo darte las gracias por toda tu paciencia y delicadeza en los momentos vividos. A Álvaro, a mi hijo, por estar a mi lado.

Y como especial dedicatoria, a mis padres, sé lo mucho que les ilusiona tener este libro en sus manos.

A todos, os quiero

EL ARTE DE LA TALLA EN PIEDRA DE TUVÁ. LA HISTORIA, EL ESTADO Y
PERSPECTIVAS DE DESARROLLO EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS

ÍNDICE ESQUEMÁTICO:

AGRADECIMENTOS.....	5
ÍNDICE ESQUEMÁTICO.....	11
ÍNDICE DETALLADO DE LOS CONTENIDOS.....	13
INTRODUCCIÓN.....	19
PRIMERA PARTE.....	29
SEGUNDA PARTE.....	49
TERCERA PARTE.....	181
CONCLUSIONES FINALES.....	237
BIBLIOGRAFÍA.....	245

INDICE DETALLADO DE LOS CONTENIDOS

Agradecimientos:.....	5
Índice esquemático:.....	11
Índice detallado de los contenidos:.....	13
Introducción y presentación del tema:.....	19
I. Motivos:.....	21
II. Principios metodológicos:.....	23
III. Objetivos:.....	25
IV. Hipótesis:.....	26
V. Desarrollo temático:.....	27
1. PRIMERA PARTE: LA REPUBLICA TUVÁ Y LOS TUVÁNOS.....	29
1.1. La republica Tuvá	
1.1.1. La geografía, la naturaleza y los vecinos.....	31
1.1.2. Quienes son los tuvanos.....	33
1.2. La historia de la República Tuvá.....	33
1.2.1. La historia antigua.....	33
1.2.2. Los estados históricos en el territorio de la república.....	35
1.2.3. Entrada voluntaria en el Imperio Ruso.....	37
1.2.4. República independiente Tannú-Tuvá.....	37
1.2.5. Tuvá como republica de la URSS.....	41
1.3. La moderna republica Tuvá.....	43
1.3.1. La religión y las creencias.....	43
1.3.2. Economía y política.....	45
1.3.3. Cultura.....	46
1.3.4. El arte de los tuvanos.....	46
1.4. Conclusiones de la primera parte.....	48

2. SEGUNDA PARTE: EL ARTE DE LA TALLA EN PIEDRA.....	49
2.1. Presentación del tema.....	51
2.2. El estado de la cuestión del arte de la talla en piedra.....	53
2.3. El origen del arte de la talla en piedra.....	61
2.4. Los materiales, las herramientas y las técnicas en el arte de la talla en piedra.....	63
2.5. La minería chonar-dash: tecnología tradicional. Un elemento de la cultura ecológica de los tuvanos.....	67
2.5.1. El estado de ánimo adecuado y la temporada adecuada.....	71
2.5.2. Reglas sagradas.....	74
2.5.3. Trabajo preparatorio.....	77
2.5.4. Excavación directa de terrenos para minería Chonar-Dasha.....	77
2.5.5. Selección de las piedras.....	79
2.5.6. Regreso de las piedras Chonar-Dash para su conservación.....	79
2.5.7. Problemas para vincular las tecnologías tradicionales con las tareas económicas de la región.....	83
2.6. Recursos estilísticos utilizados en el arte lapidario.....	87
2.7. Ornamento.....	91
2.8. Imágenes antropomórficas.....	95
2.9. Los artistas. Las etapas del desarrollo del arte lapidario de Tuvá.....	105
2.9.1. Los grandes maestros.....	111
2.9.2. Los talladores de la generación joven.....	115
2.10. Entrevistas con talladores-----	119
2.10.1. Elisaveta Baiyrovna Baiyandy.....	121
2.10.2. Dongak Heimer-ool Baidosovich.....	127
2.10.3. Dupchur Alexandr Sergeevich.....	135
2.10.4. Kagoy-ool Alexey Salchakovich.....	141
2.10.5. Norbu Larisa Matpakovna.....	151
2.10.6. Sat Orlan Victorovich.....	163
2.10.7. Saaya Nachyn Ottuk oolovich.....	173
2.11. Conclusiones de la segunda parte.....	179

3. TERCERA PARTE: LA TALLA EN PIEDRA DE TUVÁ EN EL TIEMPO DE LA GLOBALIZACION.....	181
3.1. Presentación.....	183
3.2. La artesanía y el arte.....	185
3.2.1. Sobre la utilidad del arte.....	185
3.2.2. Lo culto y lo popular.....	188
3.2.3. El arte tuvano como arte tradicional.....	194
3.3. Arte tradicional.....	199
3.4. La situación del arte popular en Rusia.....	207
3.5. Los curadores y su papel en el desarrollo del arte tradicional.....	213
3.5.1. La exposición “Magos de la Tierra”.....	213
3.5.2. Arte asiático contemporáneo: tradiciones y contradicciones.....	217
3.5.3. Ciudades en movimiento.....	219
3.5.4. La Bienal de la Habana.....	221
3.5.5. Trienal del Pacífico en Brisbane.....	223
3.5.6. Segunda Bienal de Johannesburgo.....	225
3.5.7. India Moderna.....	231
3.6. Conclusiones de la tercera parte.....	235
 CONCLUSIONES FINALES.....	 237
BIBLIOGRAFÍA.....	245

Así comencé a descubrir lo que más tarde, con mi amigo Claude Lévi-Strauss, llamamos "pensamiento salvaje". Esta inteligencia es un recuerdo constantemente revivido por la enseñanza de los mitos, dictada por la noche por la madre, frente a mí, a los jóvenes a su alrededor, pero también un susurro de piedras, un susurro. Si el "chamán" quiere vivir su fuerza media, entonces se sienta en unas rocas cuidadosamente elegidas. Después de una comida ascética, sexual e intensa interiorización, siente un aumento en sus destellos que en una sesión chamánica pueden traducirse en trances e incluso visiones. El chamán, con la piedra en la mano, interpreta los sonidos, que traduce como un lenguaje desconocido para el más allá; se le transmite un mensaje personal desde muy lejos. Me llamó la atención mi preocupación por comprender mejor la calidad de las rocas según su forma, su tamaño y, diría, su densidad. Mi deseo de ser preciso me lleva a medir la misma muestra varias veces, y esto los golpea a mi favor: "Este hombre, decididamente, es serio en esta lectura que parece muy difícil. Él es un chamán de piedra. Si me siguen, es porque ellos también quieren escuchar y aprender: "El que habla con piedras", ese es el apodo que me dio el gran chamán Uutaaq.

Jean Maluarie

Introducción y presentación del tema

I. Motivos.

Esta tesis está basada en la investigación y estudio del arte de la talla en piedra de la República Tuvá. Amor por el arte, amor por la vida y amor por mi país me han llevado hasta Granada y a elegir esta ciudad de España para mi investigación. Granada es un lugar que, ya sea por su historia o por su mezcla y convivencia intercultural a lo largo del tiempo, ha provocado en mí un estímulo especial. ¿Qué conexión puede haber entre mi pequeña república y esta histórica ciudad del mundo hispánico? A primera vista no hay nada en común, pero si profundizamos un poco podemos observar procesos similares que se suceden en tan diferentes partes del mundo. Son los procesos que han tenido lugar entre el arte popular o la artesanía y el arte llamado contemporáneo. Cambios que a lo largo de las últimas décadas tienen su origen en las sucesivas crisis del colonialismo, la post-colonización y en cómo éstos han influido en los comportamientos artísticos de los últimos 50 años.

ESPAÑA

En la ciudad de Granada, en la Facultad de Bellas Artes, en el curso de master “Producción e investigación del arte” es donde he encontrado el ambiente propicio para llevar a cabo esta tesis doctoral. Aquí encontré el espacio exacto que me ha permitido acercarme al arte en occidente y familiarizarme con sus procesos creativos. También donde he encontrado los profesores y artistas que me pudieran ayudar en la realización de este trabajo.

El apoyo de la profesora Fernanda García Gil que tanto se interesó en la apertura hacia los alumnos transdisciplinares. Fue ella quien me mencionó a un profesor especializado en las artes de culturas diferentes y, más concretamente,

familiarizado con los comportamientos artísticos de los países asiáticos. Es así como, tras terminar el master y decidir realizar la tesis, conocí a mi director y tutor de la tesis José Fernández Freixanes.

TUVÁ

En mi ciudad natal Kizil, en el año 2014, después de defender mi trabajo de master en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, he podido organizar la conferencia “La talla en piedra y los problemas del arte”. La respuesta de los talladores ha sido tremendamente positiva ante mi interés hacia ellos y hacia el arte que practican. Han acudido casi todos los talladores después de casi una década en la que nunca se reunieron para buscar soluciones a los problemas que se presentaban en sus trabajos y en sus manifestaciones artísticas.

Tras conocer personalmente a los talladores, visitando sus pueblos que están a una distancia aproximada de 200 km de Kizil, he podido entrevistarlos. He de señalar el gran apoyo encontrado entre los científicos, teóricos e investigadores tuvanos. Apoyo imprescindible para mí y que ha hecho posible seguir mi investigación. También he trabajado en los fondos del Museo Nacional de la República Tuvá, donde está situada la más grande colección de esculturas. El director del Museo, el doctor de las ciencias Bicheldey Kaadyr-ool., fue quien ha confiado en mí y me ha abierto las puertas del museo.

Entre los años 2015-2017, he realizado viajes a Kizil, donde he trabajado con los talladores. Viendo como es el proceso de la talla en piedra, utilizando el método de análisis profundo que consiste en presenciar y compartir con el artista procurando molestarlo lo menos posible, poniéndome en su piel, viviendo en su hogar y ensayando tener con ellos un tipo de entrevista que se apartara de las ya establecidas dentro de las corrientes, con las preguntas y respuestas que habitualmente les hacen. Tratando de abrir su alma y acercarme al sentimiento más profundo que los impulsa.

Estructura de la tesis.

La tesis está subdividida en tres partes que abarcan la talla en piedra en todos sus aspectos.

La primera parte está dedicada a la descripción detallada de la República Tuvá, desde una información general que considero necesaria teniendo en cuenta el lógico desconocimiento que existe sobre nuestra república en un lugar tal lejano y

distante. Explicar su situación, su relación con los países vecinos, su historia, para poder incidir con mayor profundidad en sus aspectos culturales. Centrarnos en todo lo necesario que permita dar una buena perspectiva al tiempo que posibilite analizar adecuadamente el origen y la motivación de su expresión artística.

La segunda parte la hemos encaminado al propio arte del tallado tuvano. Empezando por su descripción, para continuar con los orígenes, cuándo y por qué empezaron a tallar. Los diferentes materiales que utilizan o han utilizado y su evolución, los distintos estilos y qué cometido tienen estas obras de arte dentro de la sociedad tuvana y del mundo artístico en general. Aportar también información de en qué partes del mundo estaba, dónde han mostrado sus obras y qué exposiciones se han realizado. Cuantos talladores existen y si existen las escuelas del arte.

En tercera parte me preocupo por mostrar cómo funcionan las relaciones entre la artesanía y el arte. En qué medida se puede entender la consideración de la artesanía como arte. Prioridades entre arte y arte popular. En base a esas reflexiones busco el lugar del arte tuvano en el sistema artística mundial.

II. Principios metodológicos.

La aplicación del método histórico y cultural ha permitido identificar claramente la especificidad cultural artística comprendida entre los años 1900 a 1930 que pertenecen al periodo en el que el arte de la talla en piedra tuvano se sitúa en el mundo contemporáneo.

La aproximación histórica y etnográfica (método histórico-genético) para el arte popular está estrechamente entrelazada con las condiciones de vida de las personas y la mitología. Esta investigación se basa en los materiales de los autores pertenecientes a la historia arqueológica de Tuvá y las colecciones del museo.

El método de análisis estilístico también se utiliza para resolver problemas de datación de las obras individuales. Hasta la fecha, debido al pequeño número de estudios y extenso legado creativo, la fecha del arte de la talla en piedra es ambigua, por lo que es difícil situar las obras de los maestros.

El método histórico-comparativo permitió la detección de paralelos históricos y tipológicos y la identificación general y específica de artes y oficios en Tuvá respecto de los pueblos de Siberia y Asia Central.

Por lo tanto, hasta la fecha, los científicos han hecho mucho para investigar la escultura en piedra. Sin embargo, el estudio de la escultura de piedra desde la perspectiva de un enfoque integrado, incluidos los aspectos filosóficos, estéticos, teóricos e históricos de la historia del arte, así como la perspectiva museológica, sigue siendo pertinente. Insuficiente es el nivel de desarrollo del método artístico que da posibilidad de interpretar las obras pero limita el espacio de los sentidos y las significaciones de la escultura y no contribuye a la plena divulgación de su fenómeno como arte.

Como señalamos anteriormente, el estudio propuesto es el análisis exhaustivo del arte de la talla de Tuvá en la experiencia, en la práctica, incluyendo su estado actual. La novedad científica del trabajo radica en la consideración de la posición actual de la escultura de piedra: el uso de enfoques metodológicos actuales, la compleja formulación de la problemática y las lecciones de los últimos años extraídas del material iconográfico.

Un aspecto fundamental de este arte es que no existe una definición universalmente aceptada en la historia del arte de Rusia; y aunque el arte de la talla en piedra se investigue por especialistas de diversas disciplinas científicas y ámbitos creativos: historiadores, historiadores del arte, antropólogos, arqueólogos, artistas y diseñadores, etc., todavía sigue siendo un tema de discusión y se define como "el arte desconocido".

La importancia práctica de este análisis que realizamos es la posibilidad de usar sus contenidos, las conclusiones de los historiadores del arte, la cultura en la investigación, la práctica de los museos y la labor docente en los cursos de arte, en los departamentos de humanidades de las universidades.

III. Objetivos.

El primer objetivo de esta tesis es el estudio de las creaciones del arte de la piedra tallada de Tuvá, existentes en diferentes formas y materiales. A su vez, este estudio lo centramos desde la perspectiva de la antropología histórico-cultural, conforme con las leyes y conceptos del arte.

Otro de nuestros propósitos es considerar el arte de la talla en piedra de Tuvá, como parte de la cultura espiritual del pueblo. Formando parte de su historia, de su cultura y la importancia que adquiere como manifestación artística y expresiva dentro de esta cultura. Así como el alcance y la diversidad de las formas del arte. El marco cronológico de nuestra tesis, abarca desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX y la presencia de los actuales artistas ya en el siglo XXI, aunque hacemos referencias a estructuras anteriores del pueblo de Tuvá.

Ahora bien, si el propósito de este estudio es el análisis sistémico del arte de la talla en piedra de Tuvá como un fenómeno de la cultura artística en Asia Central con el fin de mantenerlo en la visión del mundo tradicional de los pueblos de Eurasia, nos interesa especialmente situar estas manifestaciones artísticas en el contexto del arte actual. Es decir, en el contexto de la globalización. Analizar su incidencia y su relación con otras manifestaciones similares procedentes de otras culturas.

Para ello seguiremos una línea de trabajo basada en los siguientes puntos:

1. Organizar y resumir los datos disponibles sobre el tema.
2. Realizar un análisis detallado de las características artísticas del arte de la talla en piedra, incluyendo una amplia gama de cuestiones de estilo, así como el origen y la evolución de las formas del arte y el estudio minucioso de los elementos formativos individuales.
3. Clasificación de los tipos del arte de la talla en piedra y la construcción de esquemas tipológicos, principios de composición y modificaciones diversas.
4. Consideración de la talla en piedra en la definición del arte tradicional

desde una perspectiva mito poética, donde la semántica subyace en imágenes artísticas básicas.

5. Recopilación de información sobre la aplicación tecnológica en materiales del arte de la talla en piedra; designación de las técnicas y los métodos de elaboración artística de todos los materiales utilizados por los artesanos lapidarios.
6. Análisis de la creatividad de los maestros en el arte de la talla en piedra y la identificación de posibilidades para el uso de la piedra en las artes modernas y en la artesanía.
7. Características del estado actual de la definición del arte de la talla en piedra desde sus distintas perspectivas y formas en su futuro desarrollo.

IV. Hipótesis.

El arte popular de la Republica Tuvá existe en las formas de la creatividad de los talladores individuales y también en la creatividad de los colectivos. Esta tesis es la primera experiencia científica tanto en el mundo hispánico como en la Unión Europea y en el resto del mundo si exceptuamos los ya realizados en la Federación Rusa.

La novedad científica de este trabajo está en la investigación del arte de la talla en piedra de los tuvanos hoy día y su lugar en el mundo como manifestación artística. por primera vez describiremos la moderna técnica del arte lapidario de los tuvános. Utilizando en este trabajo los principios metodológicos actuales. En generalización y clasificación de los materiales icónicos acumulados en los últimos años. Utilizando los nombres de los talladores que han dejado gran influencia en la vida artística de Tuvá y trayéndolas a los campos científicos de España. Los resultados del trabajo permiten expandir los conocimientos teóricos sobre el fenómeno.

Además el estudio de la talla en piedra de Tuvá creará condiciones previas para la comparación histórico-cultural de este fenómeno con el mismo tipo de arte de los pueblos de Rusia y del mundo.

La relevancia de esta investigación está dedicada al arte de la talla en piedra de Tuvá, que originó una necesidad interna en la disciplina Historia del arte de la Republica. Los científicos del arte en el presente desarrollan la fase primera de una consistente significación preparatoria de las investigaciones y también exploratoria, cuyo valor es estudiar las diferentes formas de expresión artística (las artes de Tuvá); este trabajo sobre el estudio del arte de la talla en piedra es previo a la realización de una investigación profunda y completa de las Bellas Artes de Tuvá, posiblemente en colaboración con un colectivo de investigadores. En este caso, planteamos el estudio de la génesis del arte de la talla en piedra y de las creaciones de los tallistas. También la identificación de tendencias y direcciones del proceso del desarrollo en cada una de las etapas de formación del arte y la detección de la influencia del sistema del arte ruso y del arte mundial, así como enriquecer los espacios vacantes en el conocimiento científico sobre el arte de la talla en piedra.

V. Desarrollo temático.

El presente Trabajo plantea como objetivo principal la investigación desarrollada sobre la talla en piedra de la cultura ancestral de la Republica de Tuvá (Rusia). Este trabajo ha sido realizado y contrastado en consonancia con el de otros eruditos de la materia que han emitido algunos de los pocos artículos científicos realizados hasta la fecha, enriqueciendo con esto el conocimiento y la metodología de la talla en la cultura tuvana. Es también el primer estudio realizado en lengua castellana, aportación que considero importante para su divulgación y conocimiento de esta sociedad al ser la lengua que se habla en medio planeta.

En la primera parte haremos hincapié en el estudio del carácter singular de la cultura e historia de Tuvá. Comenzaremos por una necesaria explicación en torno al origen de los tuvanos: quiénes son y quiénes son sus vecinos, para que el lector pueda entender y situar muchos de los aspectos que infieren en su geografía e historia. Estos aspectos nos ayudarán a comprender mejor algunas características de su arte. Nos centraremos también en su cultura material y espiritual, en la religión, la economía y la política, para terminar refiriendo como consecuencia de lo anterior, su comportamiento artístico.

En la segunda parte nos preocuparemos por el estudio y descripción del arte sí mismo. Basándonos en las teorías y conjeturas en torno a los orígenes de estas artes. Una pormenorizada descripción de los materiales, los estilos y las técnicas usadas que a su vez nos permitirán situarnos y centrarnos en el objeto del estudio que expongo. Presentaré las diferentes escuelas y generaciones de talladores. Empezando por los grandes maestros para analizar después las generaciones intermedias y terminar con las nuevas generaciones. Nos acercaremos a sus obras y tallas estudiando las diferencias comparativas que existen entre ellos.

En la tercera parte desarrollamos el tema del arte tradicional en los tiempos de la globalización. Analizando y basándonos en tres importantes exposiciones realizadas en las últimas décadas del siglo XX que han influido en los conceptos tradicionales del arte en occidente al abrir puertas hacia otras culturas no consideradas hasta entonces y cuestionar los comportamientos artísticos relacionados con el arte popular y las relaciones arte / artesanía.

Para concluir, presentaré los distintos resultados obtenidos, en esta investigación artística, resumiendo el objetivo de la investigación

PRIMERA PARTE

LA REPUBLICA TUVÁ Y LOS TUVANOS



Localización de la República de Tuvá en el mapa de la Federación Rusa.



Mapa del río Yeniseí; Kizil está situada más abajo de Abakan.

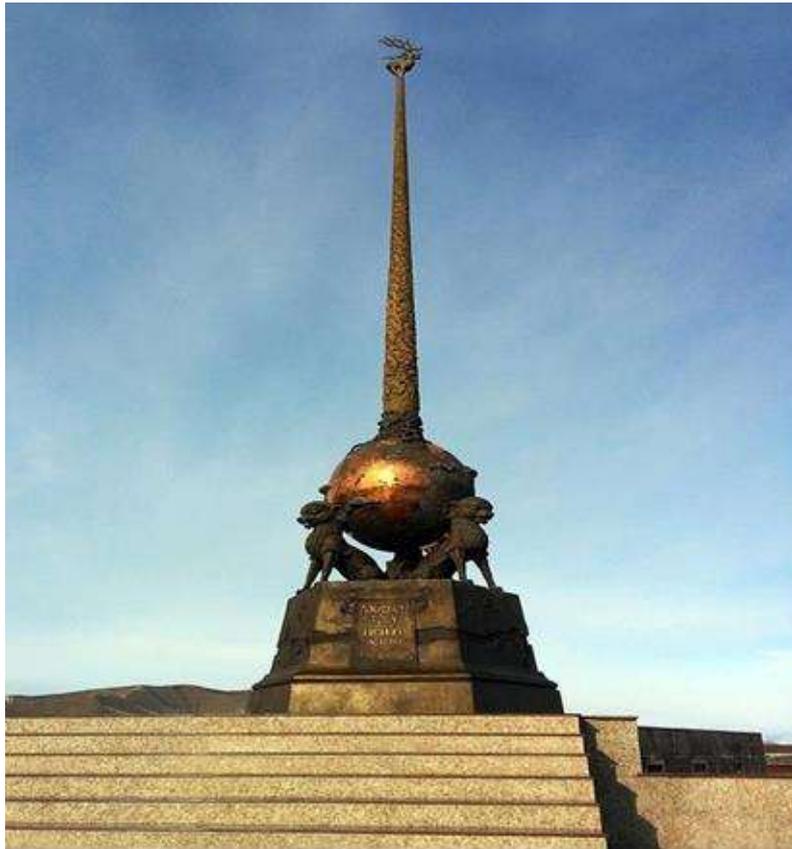
1. La Republica Tuvá.

1.1. La geografía, la naturaleza y los vecinos.

Geográficamente, Tuvá se encuentra en la parte central de Asia y es una zona relativamente aislada. Tres de sus lados están rodeados de montañas cubiertas de bosques boreales, y otra parte, por el desierto de arena. Este paisaje particular, dejó su huella en la vida económica y espiritual de la población turca local. Tuvá, a pesar de la afinidad cultural con las repúblicas de Altái, Jakasia, Buriatia y el país de Mongolia, creó una cultura única y original. Una de las características más llamativas es su creatividad visual (artes visuales).

Tuvá es una de las repúblicas de La Federación Rusa. Está situada al sur de la Federación haciendo frontera entre Rusia y Mongolia. Ya dentro de la Federación Rusa, la república limita al noroeste con la República de Jakasia y la República de Altái al oeste. Con la república de Buriatia y óblast Irkutsk al este. Estos son budistas y hablan idioma mongol que es diferente del que hablan los tuvanos. Limita al norte con el territorio Krasnoyarskii kráy.

La superficie del territorio es muy montañosa y sus fronteras siguen las líneas de las montañas alrededor de toda la república, esto da un carácter aislado a Tuvá, más si añadimos que las comunicaciones dentro de la República resultan largas y difíciles. Al este está limitada por las montañas Shapshal, al norte por las montañas Sayanes Occidentales. Al oeste por las montañas Sayanes Orientales. Al sur, en la frontera con Mongolia, por las montañas Tánnu-ola. En la Republica Tuvá es donde nace el Rio Yeniséi, que se une en la capital de la republica con dos ríos. En general casi todo el territorio está cruzado por múltiples ríos.



**El monumento del Centro de Asia está situado en el centro de la capital de la república.
Su autor es el famoso escultor buriata Dashi Namdakov.**



Lugar donde se juntan dos ríos formando el río Yenisei.

1.2. Quiénes son los tuvanos

En las fuentes escritas a principios del siglo XIII, la población de Tuvá fue mencionada por el nombre de “kem–kemdzhuitov”, “tubas”, “dubas”, “dubo”, etc. Más adelante se les denominó con el único nombre de Tuvá o “gente de Tuvá”. La asimilación de la población turca local con grupos étnicos mongoles también contribuyó a la formación del tipo físico de Asia Central, que es típico del moderno Tuvá.

En la actualidad Tuvá tiene una población de 324.420 habitantes, con una densidad de población de 1,92 persona por kilómetro cuadrado. Alrededor de 70% de la población son de la etnia tuvana, el resto son rusos y de otras etnias.

2. La historia de la república Tuvá.

2.1. La historia antigua

Antes de proceder a la descripción de las piedras de esta zona y la significación en el trabajo de la talla, cabe señalar alguna información detallada sobre la historia de Tuvá, ya que sin esta explicación sería arduo entender el porqué del uso del “estilo animal” en el arte del corte de la piedra, y la razón por la que una de las artes mayores en Tuvá es precisamente dicho arte, que ha sobrevivido desde la antigüedad hasta nuestros días.

Debemos remontarnos a 30 o 40 milenios, a la Edad de Piedra para encontrar los primeros vestigios de existencia en el territorio. Hace entre veinte y quince mil años, a saber, a finales del Paleolítico, se produjo un agudo desarrollo del territorio que nos concierne en este estudio, (Tuvá humano primitivo), cuyas ocupaciones principales fueron la caza y la agricultura. Ya a finales del III milenio a. C., durante la conocida Edad de Bronce, se produjo en esta zona una transición hacia el pastoreo, ligada a su vez con la agricultura primitiva.



Las Montañas Bai-Daiga, donde está situado el pico Sayg-Haya (depósito de agalmatolita) y al que van casi todos los maestros de la talla en piedra.



Valle de los reyes.

El período que le sigue, a saber, la Edad del Hierro, especialmente entre los siglos VIII y III, se caracteriza por el nomadismo de las tribus locales, debido al pastoreo nómada, que fue la principal ocupación de los habitantes de Tuvá durante un período aproximado de dos mil quinientos años. Cabe destacar además, obviamente, el desarrollo de la minería, la metalurgia y el dominio de hierro.

El sistema social tribal está presente en Tuvá, como resultado de la descomposición de las relaciones primitivas. El arte peculiar y original de las tribus locales absorbió los elementos del estilo siberiano "estilo animal" de las obras de arte tribales de las estepas euroasiáticas.

Desde el siglo II a.C. hasta el siglo V, la población de Tuvá se había mezclado con las diferentes tribus, lo que llevó a la creación en Tuvá de las tribus Xiongnu, una alianza tribal militar, y el consiguiente establecimiento de su dominio en Asia central.

2.2. Los estados históricos en el territorio de la república.

Probablemente el estado independiente que se considera primero en el centro de Asia, al sur de Siberia, apareció entre los siglos IV-III a.C. Las antiguas crónicas chinas llaman dinliny (ballena) a sus habitantes. Este estado estaba situado al oeste del lago Baikal.

Alrededor del año 201 a.C. el territorio de Tuvá se expuso a la conquista. Se produjeron cambios de tipo antropológico en la población de Tuvá, al mezclarse la sociedad mongola y caucásica, con el predominio de los rasgos caucásicos sobre los asiáticos, la gran raza de Asia Central. Mientras, el nomadismo triunfaba entre las tribus locales y regía la relación entre los diferentes linajes.

Del siglo VI al VIII, (período turco), el territorio de Tuvá pertenecía a la parte del Kanato (Janato) turco, y la principal ocupación de la población era el pastoreo nómada. El alimento fundamental de la época eran principalmente la carne y los productos lácteos; como era típico en la sociedad, reinaba el feudalismo absoluto. Por otra parte, las principales relaciones culturales y comerciales se daban con Asia Central y China, formado el núcleo básico de la comunidad turca, posteriormente adoptó el nombre de entina tuvano.

Entre los años 745-840 los Uigures (etnia musulmana de origen turcomano) rompieron los lazos con los turcos y crearon su propia Kanato. Los Uigures, una de las etnias de habla turca más antigua, construyeron la fortaleza de Tuvá, mientras que en Tuvá se liquidó la civilización sedentaria. En aquella época, se utilizaba la escritura Yeniséi, y los grupos étnicos estaban a disposición de los fundamentos turcos, dubo y otros que estaban formados por los Uigures, que dejaron a su vez una huella significativa en la etnogénesis de la Tuvá moderna.

En los siglos IX y XII, Tuvá fue una parte del antiguo Kirguistán. De hecho, estaba compuesta por tribus y grupos étnicos originarios de Kirguistán. En 1207, se produjo la conquista de las tribus mongolas en Tuvá bajo el mando de Jochi, el hijo mayor de Gengis Kan. En su territorio penetraron una gran cantidad de tribus mongolas y otras tribus.

En el siglo VIII tuvo lugar el Kanato de Tuvá, dirigido por sus propios gobernantes adquirió la independencia. El nuevo imperio se expandió rápidamente. El estado Kirguistán dirigido por el deificado Hagan, la republica moderna Jakasia era el centro del territorio. Se había constituido una región independiente liderada por sus propios señores que reclamaban la dignidad de Kan.

En el siglo noveno, el imperio de Yeniséi Kirguiz -situado en el territorio de la actual Jakasia- con el deificado Khagan a la cabeza se expandió rápidamente. En el año 840 este estado destruyó el kanato Uigur (745–847) y extendió su poder al territorio de la actual Tuvá. En busca de los remanentes de los uigures, los Yeniséi kirguisos lucharon contra los Irtish e invadieron los oasis de Turkestán Oriental. Los Yeniséi kirguisos proporcionaron al estado los principales líderes militares y administrativos. Esta dinastía conectó a través de las relaciones matrimoniales con las casas gobernantes de China y otros países vecinos.

En la lucha contra los kaganates turcos y uigures, el kaganate kirguiso defendió su independencia hasta el siglo XIII y se convirtió en un punto de inflexión en la historia de la región de Sáyano-Altái. Los kirguizos de Yeniséi conservaron dos macizos principales de su asentamiento: el Yeniséi superior y medio, y Altái con Irtish. Posteriormente, los caminos étnicos de los kirguisos Yeniséi y el futuro kirguiz Tien Shan se separaron.

Los Oirats vivían en el territorio de la moderna Tuvá, más tarde emigraron al sur. A principios del siglo XIII, el territorio de la moderna Tuvá se convirtió en parte del Imperio Mongol. En el siglo XIV, el Imperio Mongol se derrumbó en estados separados y Tuvá se convirtió en parte de los estados del Yuan del Norte y el Kanato Hotkhoyit. Más tarde, Tuvá formó parte del Kanato Dzúngaro, hasta la derrota de 1758 que entraron a formar parte del Imperio Manchú King. Hasta 1912, Tuvá estuvo bajo el control de este estado.

2.3. Entrada voluntaria en el Imperio Ruso

Después de la revolución nacional en Mongolia, de 1911, los príncipes tuvanos (noyones) se dividieron en tres grupos: algunos apoyaron la independencia, otros se integraron en Mongolia y los demás se ofrecieron para formar parte del Imperio Ruso. Aunque poco más de un año después, con la Revolución de Xinhai en China (1912–1913), los nobles Tuvá: el Ambyna-Noyon Komba-Dorzhet, Chamza Khamba-Lama, el Noah Daa-Khoshun Noyon Buyan-Badyrgy, y otros apelaron repetidamente al gobierno zarista para que tomara a Tuvá bajo la protección del Imperio Ruso.

El 17 de abril de 1914, el Emperador Nicolás II en un memorando del Ministro de Relaciones Exteriores S. D. Sazonov escribió un memorándum sobre la aceptación de la población de los Joshunov y de las cinco regiones de Uryanjai que significó el establecimiento de un protectorado del Imperio Ruso sobre Tuvá.

De esta manera, Tuvá se unió voluntariamente bajo el protectorado del Imperio Ruso con el nombre de Territorio de Uryanhay, como parte del Gobierno de Yeniséi y con la transferencia de asuntos políticos y diplomáticos del gobernador general de Irkutsk a Tuvá. En el mismo año, comenzó la construcción en la región de la capital, conocida como el "Belotsarsk" (o zar blanco, es decir, el emperador ruso), siendo rebautizada por el régimen soviético como Rojo, en idioma tuváno Kizil.

2.4. República independiente Tannú -Tuvá

El estado independiente existió desde 1921 hasta 1944. Se formó después de la Revolución de Octubre, también conocida como Revolución Bolchevique, en el territorio que se llamaba Uryankay Kráy, del protectorado de la Rusia Imperial.



Estampilla de correos de la República Popular de Tuvá en 1936.



Bandera de la república popular Tannú-Tuvá.



Escudo de la república popular.

En marzo de 1917, después de la caída de la monarquía en Rusia, los gobernantes de Tuvá empezaron a crear los concilios. En junio de 1918 se aprobó por unanimidad el Tratado de Autodeterminación de Tuvá, con un acuerdo de amistad y asistencia mutua de los Pueblos de Rusia y Tuvá, en una reunión conjunta de los congresos de Rusia y Tuvá en la región de Uryanhai.

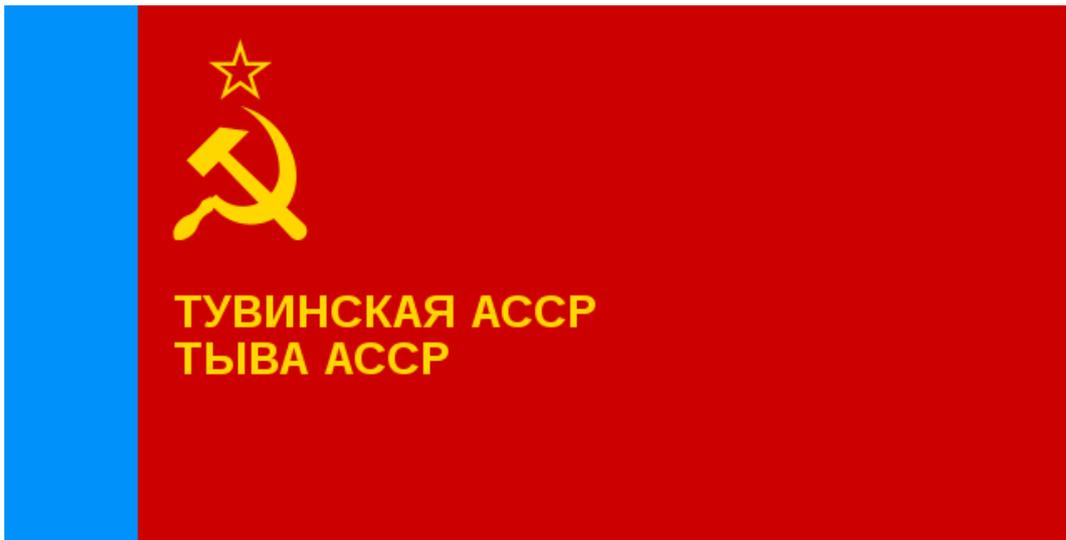
En junio de 1918. Una delegación china de altos funcionarios llegó a la región para familiarizarse con la situación en la zona y para la expansión comercial. Los bienes esenciales de los comerciantes chinos y mongoles eran mucho más baratos que los rusos. Lo que causó, como es natural, la simpatía de los tuvanos hacia los mongoles y los chinos. La insatisfacción con el gobierno ruso se intensificó por las prohibiciones que impusieron a la entrada de los chinos y los mongoles en el territorio de la región a pesar de la casi completa ausencia de productos rusos en el mercado.

En 1921, los revolucionarios locales, apoyados por el Ejército Rojo de la RSFSR, decidieron proclamar la soberanía nacional de la región. En junio de 1921 se llevó a cabo una reunión en el centro de los kozhuuns occidentales, Chadan, con representantes de dos Hemchiks kozhuuns, Daa y Beysa, donde vivía la mayoría de los habitantes de Tuvá.

La resolución adoptada por la reunión dice: “Nosotros, los representantes de los kozhuuns encontramos que la única forma más segura y mejor para la vida futura de nuestro pueblo será precisamente la manera de lograr la independencia completa de nuestro país. La decisión sobre la independencia de Uryankhaya en la forma final se transfiere al futuro congreso general, donde insistiremos en nuestra decisión actual.”

Se decidió la constitución, la bandera y el escudo de armas. Las reservas de oro, el presupuesto y los representantes autorizados en la URSS y Mongolia fueron aprobados.

En 1932, Tuvá fue transferida de la República Popular de Mongolia a los territorios al sur de la cordillera de Tannú-Ola de la República Popular de Mongolia: los modernos kunhuuns de Mongun-Taiginsky, Ovursky, Tes-Khemsy y Erzinsky. Según algunos historiadores, la firma de un acuerdo en la frontera entre el TNR y la República Popular de Mongolia se considera realizada bajo la presión de la URSS.



Bandera de la República Autónoma Socialista Soviética de Tuvá



Escudo de República Autónoma Socialista Soviética de Tuvá

El 14 de agosto de 1921, se proclamó la independencia de la república de Tannu-Tuvá, se nombraron las autoridades y se adoptó la primera Constitución de 22 artículos. La nueva Constitución de la República China, en particular, estableció la libertad de religión. La capital de la república fue la ciudad de Hem-Beldir. En 1923, las tropas soviéticas se retiraron de Tuvá. Los tratados posteriores se hicieron con la URSS en 1925, y la república de Mongolia en 1926, reconociendo la independencia de Tuvá.

El primer jefe del estado de Tuvá fue Gun Noyon Buyandy- Badyrgy. El 13 de agosto de 1921. En el Constituyente KHural (Congreso) de representantes de todos los kozhuunes de Tuvá, fue elegido como Presidente del Khural y confirmó el compromiso con Rusia. Bajo su liderazgo, se desarrolló y adoptó la primera constitución del país, se creó la Unión Revolucionaria de la Juventud de Tuvá. La década de 1920 fue muy difícil para el joven estado de Tannú-Tuvá. La República Popular de Mongolia reclamó su territorio. Hasta 1926 Mongolia no reconoció la independencia de Tuvá, y aún con ello las disputas territoriales fronterizas no se resolvieron.

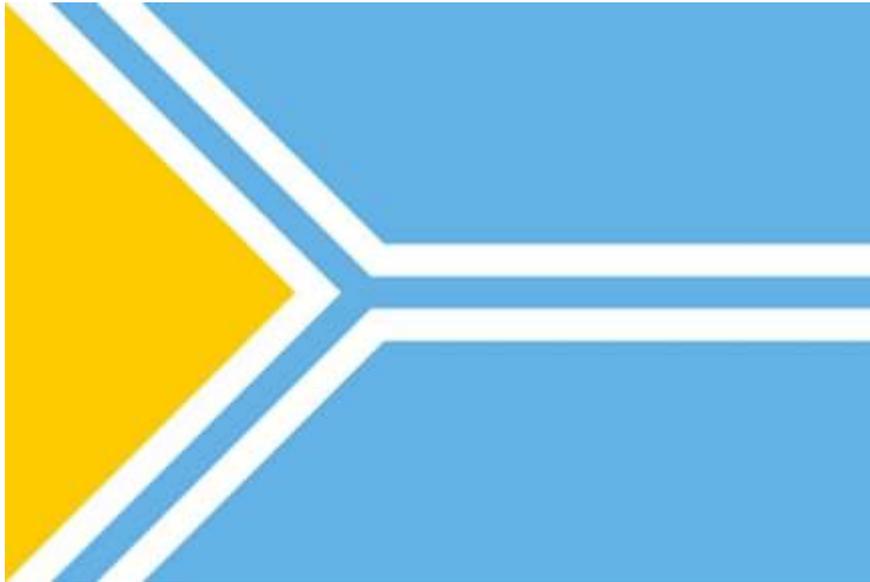
2.5. Tuvá como república de la URSS.

El 17 de agosto de 1944, la VII sesión del Khural Pequeño de la República Popular de Tuvá adoptó una declaración sobre la incorporación del TNR en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y solicitó al Soviet Supremo de la URSS que aceptara a la República Popular de Tuvá en la URSS como una región autónoma del RSFSR.

Por un decreto del 11 de octubre de 1944, el Presídium del Soviet Supremo de la URSS concedió la petición e invitó al Soviet Supremo de la RSFSR a aceptar a la República Popular Tuvá en la RSFSR como una región autónoma.

Por un decreto del 11 de octubre de 1944, el Presídium del Soviet Supremo de la URSS concedió la petición e invitó al Soviet Supremo de la RSFSR a aceptar a la República Popular Tuvá en la RSFSR como una región autónoma.

Por decreto del Presídium del Soviet Supremo de la RSFSR del 14 de octubre de 1944 "Sobre la Admisión de la República Popular Tuvá a la República Socialista Federativa Soviética de Rusia" La República Popular Tuvá fue admitida a la RSFSR como la Región Autónoma de Tuvá.



La bandera actual de la República.



El escudo actual.

El 10 de octubre de 1961, la región se transformó en Tuvá ASSR. El 17 de diciembre de 1961, se celebraron elecciones al Soviet Supremo de Tuvá ASSR por primera vez.

En 1978, fue adoptada la primera constitución de la ASSR de Tuvá desde que ingresó en la URSS.

El 12 de diciembre de 1990, el Consejo Supremo de Tuvá ASSR adoptó una Declaración de Soberanía de Estado de la República Soviética de Tuvá.

El 24 de mayo de 1991, el Congreso de los Diputados Populares de la RSFSR transformó la ASSR de Tuvá en la RSS de Tuvá, enmendando el art. 71 de la Constitución de la RSFSR.

Después del golpe de agosto en la URSS, el 28 de agosto de 1991, Tuvá ASSR pasó a llamarse Consejo Supremo de la República a la República de Tuvá. Este nombre fue consagrado en la Constitución de la RSFSR en la redacción del 21 de abril de 1992.

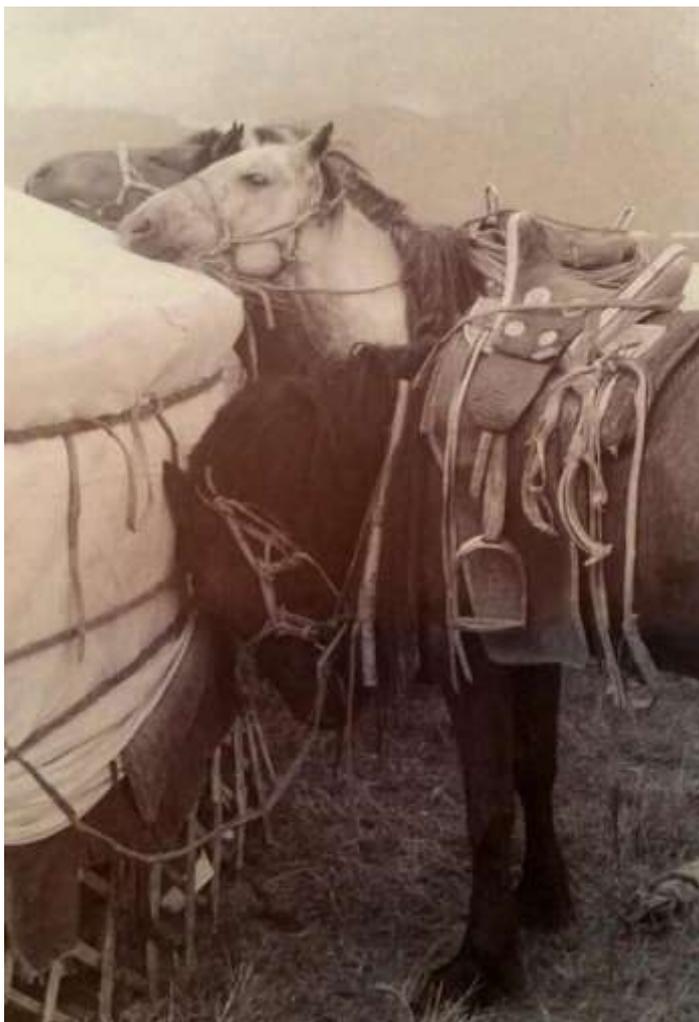
3. LA MODERNA REPÚBLICA DE TUVÁ.

Después de la disolución de la Unión Soviética en el año 1991, la República Tuvá firmó un tratado con la Federación en 1992, que estaba subdividido en tres convenios. Se dividieron los sujetos de gobierno y los poderes entre el órgano ejecutivo y legislativo de la federación y las instituciones políticas de los miembros de la federación (repúblicas, provincias y regiones).

La constitución de 1993 no consideraba la república como soberana. E imponía el nuevo nombre de la República de Tivá. Durante la actual Constitución de la República del año 2001 se especificó que los nombres de República de Tivá y Tuvá eran sinónimos. La constitución de 2001 eliminaba el puesto del presidente de la república, el jefe del gobierno se proclamaba como el líder de región.

3.1. La religión y las creencias.

En la actualidad, coexisten oficialmente dos religiones en el territorio de la república: el cristianismo ortodoxo y el budismo tibetano. Aunque el chamanismo no ha perdido su importancia, tiene la misma importancia que el budismo. Los tuvanos creen en el espíritu de las montañas, de la naturaleza, etc.



Típica casa de los tuvanós hurta con los caballos.



Los chamanes.

También cabe señalar que los tuvanos eran los portadores de una religión tradicional en los tiempos antiguos: el tengrianismo¹. Los pueblos turcos, mongoles y de xiongnu creían en el cielo. El cielo se consideraba como el Dios.

Una de las creencias religiosas básicas fue el chamanismo, proclamándose en Tuvá una de las más antiguas formas de religión que había existido desde la Edad de Piedra. Tuvá ni siquiera formó una sola nación con una auto-designación común, ya que tenía un solo territorio y una lengua común con diferentes dialectos.

Durante los siglos XIII y XIV, Tuvá se encuentra bajo el dominio de los mongoles. Durante este período comienza a difundirse de manera pronunciada el lamaísmo en Mongolia y Tuvá. Sin embargo, a partir del siglo XIV hasta el XVI, la población se proclamó independiente de los mongoles y vivió en sus territorios ancestrales. No es hasta los siglos XVII y XVIII cuando se produce un proceso de adición de varios grupos en una sola nación. En ésta, los funcionarios y altos cargos hacen uso de la escritura mongola. Asimismo, durante el siglo XVII se establecieron relaciones diplomáticas con el Imperio Ruso. A finales del siglo XVIII el lamaísmo en Tuvá fue aprobado como religión oficial. Podemos decir que fue entre los siglos XVIII y XIX, cuando se establece el final de la fisiología religiosa del Pueblo de Tuvá.

3.2. Economía y política.

El jefe del gobierno es Sholan Kara-ool, miembro del partido de la Rusia unida que gobierna en la actualidad. La República Tuvá es una república constitucional. El centro legislativo es el parlamento con 162 diputados, cada de ellos es elegido por un periodo de cuatro años.

La principal industria es la minería, que ha surgido en base a los depósitos de metales no ferrosos, amianto, carbón, oro y otros minerales. La industria alimentaria, la silvicultura y la carpintería también están bien desarrolladas.

La implementación del proyecto del Gobernador: “Un pueblo – un producto”, que comenzó en 2013, se convirtió en una herramienta eficaz para el desarrollo regional.

Los recursos de la república están dedicados en su mayor parte al sector agrícola, 68%, el sector industrial ocupa un 23%, mientras que suvenires y otros productos mueve el 9%.

¹ La creencia antigua del territorio de Tuvá y Mongolia.

4. LA CULTURA Y EL ARTE DE LOS TUVANOS

4.1. Cultura

La cultura tradicional de los tuvanos es la cultura de los nómadas. Debido a su aislamiento, provocado por la existencia de las montañas alrededor de la república y la deficiente comunicación por tren con las otras provincias, se crean unas condiciones ideales para preservar el estilo tradicional de la vida.

Los tuvanos viven en las hurtas, las tiendas que están hechas de lana y unas construcciones ligeras de la madera, con forma de redonda. Viven junto a sus animales, las manadas de caballos, ovejas, cabras y vacas.

La comida principal es la carne y los productos lácteos junto con los productos procedentes de la harina, como pasta casera, pan casero y una especie de churros.

Los deportes tradicionales son: la lucha libre, la competición con caballos y el tiro con arco.

El canto difónico o canto de la garganta es una expresión artística que se considera como tradicional. Es muy famoso y los tuvanos son conocidos en el mundo por su canto misterioso o meditativo.

4.2. El arte de los tuvanos.

Tuvá tiene una tradición importante de más de quinientos años en el campo de las artes visuales y, a pesar de que el tiempo para la formación y el desarrollo de la actividad creativa en la comunidad es breve, pero este hecho es significativo. La creatividad de los artes se expresa en la decoración de la hurta, arnés, talla de madera decorativa, talla de piedra, pinturas ornamentales de muebles, artículos de cuero, joyas, ropa bordada, herrería artística, etc.

Las artes y la artesanía de Tuvá tradicionales se desarrollaron principalmente en tres ámbitos: gráfica, pintura y escultura de pequeñas formas. Ello se traslada a las imágenes gráficas sobre piel, corteza, madera, metal, fieltro, tela, y se utiliza gracias a una gran variedad de técnicas: troquelado, estampado, repujado, bordado, aplique, etc. A veces, incluso se extorsionan las imágenes de contorno o se graban en las rocas y piedras.

Los artistas crearon iconos budistas en tela, muebles, instrumentos musicales, ruedas, talladores de madera y esculturas de piedra. La mayoría de las obras están así estructuradas por la facilidad de los artesanos de Tuvá en el tratamiento de los siguientes materiales: madera, cedro, álamo, abedul y a veces piedra pagodita. El arte popular del moldeo y la talla ha estado íntimamente ligado en Tuvá, utilizando la técnica, empleando como figura la plantilla, tallada en madera.

Todas las clases de artes y oficios de Tuvá estilísticamente son muy diferentes. Aunque la pintura fue dominada por unos pocos en la época medieval mongola, es una tradición que se remonta a la escuela de arte indo-tibetana. Además de elementos decorativos indios y tibetanos, se empleó la antigua geometría, principalmente la recta, los patrones y casualmente los temas antro-animal, imagen ornitomorfa. Sin embargo, tanto en la pintura como en los gráficos trazados, predominan las tendencias estilísticas locales. A su vez, escultura, pintura y dibujo generalmente siguieron la misma línea, que se originó allá por la era de los hunos.

El canto difónico o canto de la garganta es una expresión artística que se considera como tradicional. Es muy famoso y los tuvanos son conocidos en el mundo por su canto misterioso o meditativo.

5. Conclusiones de la primera parte

La diversidad y la riqueza de la historia y de la cultura de los tuvanos, como podemos ver en esta primera parte, ha sido una perfecta base para el nacimiento de este arte peculiar como es el arte de la talla en piedra.

Desde el principio de la historia se pueden ver las huellas del arte que dejaban los habitantes de esta tierra, en las piedras y en la cultura material.

Hay puntos de vista que consideran que dicho arte toma sus raíces en la antigüedad, y que presenta parecidas características con el estilo escita-siberiano de los antiguos escitas. Si bien el arte actual de la talla en piedra tiene su origen a finales del siglo XIX y llega hasta la actualidad, podemos decir que ha absorbido todos los procesos de la historia de Tuvá, como la influencia de Mongolia y Rusia, en sus diferentes etapas de desarrollo.

Observamos que los maestros tallistas tuvanos han desarrollado una gran profesionalidad técnica debido a que las piedras con las que trabajan son muy frágiles y específicas. Aunque hoy día surgen más maestros jóvenes con unas características propias modernas, podemos decir que el arte de la talla en piedra no pierde su tradicionalismo, su autenticidad e identidad.

SEGUNDA PARTE

EL ARTE DE LA TALLA EN PIEDRA DE LOS TUVANOS

2.1. Presentación.

El arte tuvano, por su especial personalidad, por la amplitud de su lenguaje y la luminosidad de su obra ha adquirido una presencia importante dentro de la plástica tradicional de Asia. De entre todas sus manifestaciones la que más destaca es el arte de la talla en piedra, esculturas decorativas realizadas principalmente en piedra de agalmatolita y serpentinita por maestros tallistas populares. Estas esculturas se presentan la gran mayoría de las veces en esculturas de pequeño formato. La altura de las figuras talladas no exceden los veinte centímetros. Esto se explica por las peculiaridades de la vida cotidiana de los nómadas y en la falta de talleres especialmente equipados. Los maestros crearon sus obras con la ayuda de los dedos apoyando en sus rodillas el pedazo de piedra². Uno de los ejemplos típicos de escultura se puede ver la familia de cabras montesas de algamotalita de color claro marrón.

La historia del arte de la talla de Tuvá tiene sus raíces a finales del siglo XIX y principios del XX. Dicho arte es una de las señas de identidad de Tuvá. Su componente principal es un conjunto permanente de elementos visuales ornamentales e imágenes de los animales, jugando con las poses canónicas tradicionales en las que se utilizan técnicas especiales. Posiblemente las corrientes de interpretación artística de cada uno de estos grupos hablan de que la aparición de estos temas podría remontarse a la Edad del Hierro (sobre el primer siglo a.C.).

Durante la República Popular de Tuvá (1921 - 1944) la atención al arte popular ha aumentado; el público ha comprado a los maestros las obras realizadas de juegos de escritorio, el ajedrez y varias composiciones de agalmatolita y serpentinita. Después de unificarse en 1944 a la Unión Soviética, los artesanos (talladores escultores) comenzaron a participar en las exposiciones de arte locales y, a continuación, en las regionales rusas (desfiles creativos en muchas ciudades de la Federación Rusa).

² Korenyako, V.A., La escultura popular de Mongolia, Moscú: Mosgorpechat, 1990, p.98.



Baiyndi E.B., Dragón, agalmatolita, 29x19x8, 1987.



Cherzi M. Kh., Toro, serpentinita, 1969.

En nuestros días el arte de la talla en piedra de Tuvá es muy demandado. Este arte se está desarrollando y alcanza un gran interés, no solo en Rusia sino también en el resto del mundo.

2.2. Estado de la cuestión del arte de la talla en piedra.

Las fuentes para los estudios artísticos de los autores que estaban investigando el arte de la talla en piedra son las verdaderas obras de los maestros de Tuvá, artistas folclóricos con obras que se conservan en el Museo Nacional "Aldan Maadyr" de la Republica. También hallamos información en los archivos documentales, en catálogos, en folletos de exposiciones de arte nacional, regional y ruso, reuniones personales y entrevistas con muchos maestros. Cabe señalar, además, que numerosos artículos son desiguales en su consideración histórica respecto al arte y a la estética.

El resultado de las actividades de recolección documental es el siguiente: numerosas colecciones de importancia religiosa: las colecciones de Felix Yakovlevich Kohn existentes en el Museo Regional de Irkutsk (ciudad de la Siberia, republica Buriatia, constituyente de Rusia), almacenadas en 1900 en el Departamento de Manuscritos del Instituto de Estudios mongoles budistas y tibetanos de la Academia de Ciencias de Rusia, ayudaron en gran medida a la identificación tipológica de pequeñas esculturas de Tuvá. Gran significación en el proceso de sistematización en la descripción y catalogación del trabajo fue la actividad desarrollada en los museos y exposiciones. Una gran aportación al tema se llevó a cabo con la formación del Museo Oriental de Korenyako V.A. (1918) de Moscú y la formación del Departamento de Oriente en el Museo de L`Hermitage (1920).

Como fuentes involucradas encontramos los artículos de S.I.Weinstein, S.M. Chervonnaya, V.Lapshina, I.M. Myagkova, S.V. Kiseleva, A.F. Dimitrenko, entre otros.

I.M. Myagkova dedica un breve artículo a la escultura nómada prerrevolucionaria de Tuvá que se puede consultar en el Museo de la Universidad de Tomsk (Ciudad científica de la Siberia). Este artículo está basado en el estudio de la colección de estatuas talladas principalmente de agalmatolita que pertenece a este Museo. Miagkova, por su parte, argumentó que la escultura es estática: "no hayningún

movimiento en absoluto, no existe una elaboración de datos e imágenes de las personas estrictamente frontales".³

La primera obra que presenta una crítica en el arte de la talla en piedra de Tuvá llegó en 1969: "La piedra resucitada". Es un álbum con una introducción de S.M. Chervonnaya, donde se recoge una lista de talladores y sus obras y una gran cantidad de reproducciones en blanco y negro. En ella se presenta una evaluación del arte de la talla en piedra y de las obras de los escultores y aporta una breve pero concisa explicación estilística de las características de la imaginería animal. En conclusión, el autor expresa que "en la infinita variedad de búsqueda creativa, con homenaje a las tradiciones, los artistas populares de Tuvá realizan sus obras con una maestría consistente no solo en cortar la piedra adecuadamente, sino también en amar la vida, para oír los cantos de las montañas y estepas, para liberar a los cuentos de hadas del mago, es decir, chonar-dash (la piedra agalmatolita en tuvano)".⁴

Asimismo, se utilizaron los catálogos de las exposiciones. Entre los participantes a las mismas destacan maestros talladores en la exposición de Bellas Artes "Siberia socialista"; en la exposición del arte republicano "Rusia Soviética"; en la exposición de arte ruso "Por su país natal" y en la exposición de toda la Unión "Escultura de formato pequeño".

La colección de artículos "Diez exposiciones regionales" se realizó en 1964 por el autor del artículo de la introducción V. Lapshina. Este autor señala que el tema principal de los trabajos fue el mundo animal; en pequeñas figuritas de piedra de color negro o gris claro; se representan caballos, camellos, ciervos, a saber, los animales que ven diariamente a su alrededor los tuvanos. A veces los artistas crean pequeñas escenas de género que representan caballos pastando en un prado, luchas de osos, cabras, etc. En los trabajos de talladores destaca la observación, la imaginación creativa y el detalle expresivo.⁵

En los artículos de S.V. Kiselev se muestran el contenido bastante significativo, pero los errores e imprecisiones son muy frecuentes. Este examina la tradición de producción de las figuras afirmando que "el mantenimiento hasta hace poco de una antigua tradición de la fabricación de los venados con cuernos postizos (es una tradición

³ Meyagkov, I.M., El arte de Tannu-Tuvá, Los materiales de investigaciones de Siberia, Tomsk, 1931, p.144.

⁴ Chervonaya, S.M.,(1969) La piedra que revivo, álbum de fotos, Kizil: , p. 8

⁵ Lapshin, V.,(1967) Las perspectivas de la región, Diez exposiciones regionales, Compilación de los artículos de los artistas RSFSR, Leningrado: p. 114

que probablemente se remonte a la cultura Tashtyk, la cultura de Edad Hierro del río Yeniséi, el río de Siberia, que toma su raíces en Tuvá).” Posiblemente sería necesaria una mayor cautela en el momento de proponer datos de esta clase. En particular, se ha encontrado por casualidad en Cannsk (ciudad de Rusia) estatuillas de ciervos con restos de cuero e inserciones de cuernos de origen posterior a la época tashtyk que referencia el autor.⁶

En su artículo, A.F. Dimitrenko escribe: “mayormente su profesionalidad bebe orgánicamente de unos profundos orígenes que marcaron las creaciones de los talladores de Tuvá. Los motivos tradicionales no privan la identidad individual de los talladores J.K. Toybuhaa, R.A. Arakchaa, E.B. Bayyndy, D.H. Doybuhaa y otros grandes maestros de Tuvá.”

En la primera exposición regional, celebrada en 1964 en Novosibirsk (ciudad de Rusia, de la parte de Siberia), se incluyeron 880 obras de 220 autores. En la actual exposición 580 artistas presentaron más de 2.000 obras y los resultados de sus esfuerzos conjuntos fueron verdaderamente significativos. Las cualidades claramente reveladas en las obras de la exposición fueron: el pensamiento creativo moderno, la capacidad de vivir ansiedades y preocupaciones de hoy en día, las tradiciones de fidelidad, la confianza en la naturaleza, la búsqueda de una forma plástica; lo que nos sugiere que el arte de Siberia tiene una base sólida para seguir evolucionando.⁷

Gran parte del trabajo de descripción y catalogación se llevó a cabo en relación con la formación del Museo de Oriente en Moscú (1918) y la organización del departamento de Oriente en el Hermitage (1920). Este fue un hecho importante en la sistematización científica de la obra pública y privada derivada de una gran actividad de recolección del museo y de sus exposiciones activas.

⁶ Kisilev, S.V. (1951) La antigua historia del sur de Siberia, Moscú: Academia de ciencias URSS, p. 186

⁷ Dmitienko, A.D.(1983), V regional exposición artístico, Siberia social, Aristas RSFSR, Leningrado: p. 8

дававшей линиям силуэта и деталям фигуры своеобразную орнаментальную энергичность. А. Д. Грачом при раскопках Сагдинского могильника в Юго-Западной Туве обнаружены уникальные роговые пластинки с изображениями животных. Одна из них выполнена в виде лежащей лошади, которая показана в профиль, с подогнутыми ногами. Ее копыта положены одно на другое и отброшены в противоположные стороны. Голова опущена вниз. В трактовке лошади мастер умело воспользовался характерным для этого времени приемом — в плоскостном изображении подчеркнут рисунок линий, ограничивающих воображаемый объем; мускулы, пряди гривы и некоторые другие детали переданы с помощью достаточно скудных, но очень выразительных орнаментальных мотивов (рис. 14). На другой пластине вырезаны две профильные фигуры лошадей и некоторые другие животные. Все они трактованы в типичном скифо-сибирском зверином стиле. Так, например, напряженные мышцы лошадей очень эффективно переданы S-видным орнаментальным узором, а сами животные изображены с вывернутым крупом. Этот прием декорировки мы видим на многих изделиях скифского времени в Сибири, в частности на золотых пластинках из сибирской коллекции Пет-

ра I, изображающих нападение львиного грифона на лошадь⁵⁰.

В погребениях казылганской культуры найдены также бронзовые фигурки кабана, редко встречающиеся в более западных районах распространения скифо-сибирского искусства. Так, М. А. Давлет обнаружила в казылганских курганах тасжного Тоджинского района бронзовые бляшки в виде стоящего кабана. Зверь представлен с опущенной головой и тупым рылом⁵¹. Фигурой кабана в аналогичной позе украшено также навершие бронзового кинжала из кургана Аржан⁵². Сходными бляхами был декорирован и найденный мною в могильнике Казылган-В кожаный пояс⁵³.

Изображения хищных животных из семейства кошачьих характерны для всего скифо-сибирского искусства, причем известны как отдельные фигурки кошачьих, так и сцены их борьбы с копытными, грифонами и др. Для изображения кошачьих, как и в отношении других животных, применялось несколько традиционных приемов, сложившихся уже на раннем этапе формирования скифо-сибирского

12. Голова козерога (бронза; могильник Кокзель, раскопки и фот. автора).



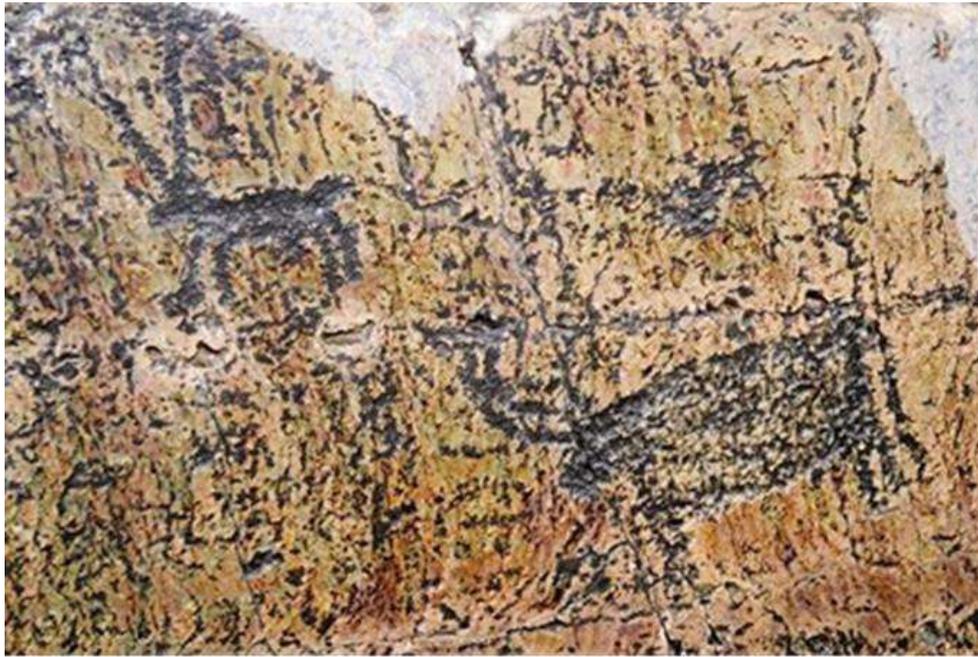
21

Página del libro "Historia del arte Popular de Tuvá". Ilustración número 12, la cabeza de capricornio.

Como se ha señalado, son las obras fundamentales que investigan la exploración de la historia del desarrollo y el estado actual del arte de la talla en piedra nacional, ante la ausencia de una literatura de mayor calado. Ciertos aspectos de las esculturas de pequeño formato de Tuvá se reflejan en la revisión y en algunos artículos críticos de A.P. Okladnikova, S.M. Chervonnaya e I.M. Myagkova, que se publicaron en la República y en la prensa nacional, en los textos de presentación del álbum de las Bellas Artes de la República, en los textos de las exposiciones y los catálogos personales y también en la literatura periodística.

El arte popular de un país crea un principio fundamental para la formación y el desarrollo del arte profesional a diferentes escalas. Durante muchos años S. I. Weinstein ha estado estudiando y documentando todo lo que concierne al arte popular y etnográfico de los pueblos indígenas de nuestra república. El señor Sevyán Izrailevich Weinstein es conocido en nuestro país y en Rusia y en otros países extranjeros. Sus investigaciones son muy valoradas en el mundo cultural, formulando trabajos de carácter científico en muchos idiomas a lo largo y ancho del planeta. Sus trabajos tienen gran significación en la contribución científica.

Autores de un alto nivel como S. I. Weinstein han hecho una contribución de un gran valor sociocultural al desarrollo de la historia arqueológica y etnográfica del pueblo Tuvá, siendo el mismo participe de publicar seis monografías fundamentales sobre dichos temas, escribiendo más de trescientos artículos científicos traducidos a diferentes lenguas europeas. Entre ellos se hace destacar, desde mi punto de vista, la obra "Historia del Arte Popular de Tuvá", que se basa en la recopilación de los materiales de elaboración por el autor y significa el resultado de veinticinco años de trabajo e investigaciones, siendo publicado su documento allá por el año 1974 en Moscú. Su atención principal no se centra puramente en el análisis de las artes y oficios, dando preferencia a su enfoque etnográfico respecto al histórico (método histórico-genético) del arte popular. Está estrechamente entrelazado con las condiciones de vida de los habitantes de estas tierras y la fusión de la mitología. Durante muchos años trabajó como investigador para el museo de la tradición local, ya que mantenía un contacto personal con aquellos viejos maestros del arte a nivel nacional, siendo testigo de las creaciones reiteradas de aquellos artesanos, incluyéndolos en el tesoro del pueblo de Tuvá.



Petroglifo en la montaña Bijiktig haya, 3-4 milenio antes de Cristo. Foto de Aleksei Antonov



Placa de cinturón como figura de caballo (cuerno). 5-4 milenio antes de Cristo. Museo de Hermitage.

La investigación en principio se basó en la utilización de aquellos materiales que se destinaban al arte arqueológico de Tuvá, basándose en las colecciones del museo, así como de su excelente conocimiento de las características etnográficas y culturales de los pueblos siberianos que también habían dejado huella con el tiempo en dicho arte. Con una destacada intervención, del académico A.P. Okladnikov sobre este trabajo: " El autor del libro, demuestra vivamente la identidad del arte de la gente de Tuvá, no sólo por su rico patrimonio histórico, sino por cómo estas tradiciones fructíferas destacan pronunciadamente en los tiempos contemporáneos. Así queda reflejado un 'tiempo de conexión' claro e irrefutable."⁸

Además Weinstein que ejercía como crítico de arte destacó que: "Había que señalar la tendencia desde finales del 1950, una tendencia acentuada por las esculturas decorativas en la que se encuentran muchas de las obras de artistas individuales que crean elementos decorativos de formas sobresaturadas en las estatuillas –demasiado dulces– que hicieron perder el sentido de la conexión con las más ancestrales y destacadas tradiciones del arte popular".⁹

De acuerdo con la filósofa T.B. Budegechieva, que es un punto de referencia en la historia de las bellas artes en Tuvá, estas pinturas rupestres y petroglifos, que retratan principalmente en sus motivos a animales, y muy a menudo las personas chamanes... "En su desarrollo histórico la experiencia artística de Tuvá manifiesta no únicamente: que junto a los dibujos primitivos hallados se comprometen a ciertas imágenes en las que se podía apreciar una complicada composición".¹⁰

Hasta hoy ni siquiera se ha publicado el catálogo de la colección de obras de arte del Museo Nacional "Aldan Maadyr" de Tuvá que crearía una comprensión holística de las artes visuales de la República, porque su (del Museo) colección y las explotaciones situadas en la zona del museo, aún no está disponible para su estudio. Un breve resumen de los valores (líneas de colecciones) del museo está representado en el estudio (investigaciones) de Sevyan Izrailevich Weinstein publicados en Historia del arte popular de Tuvá, publicado en 1974.

⁸ Okladnikov, A.P., Vanstain, S. I., (1975) Historia del arte popular de Tuvá, Moscú: Etnografía soviético, número 2, p. 171.

⁹ Vainstain, S.I.,(1974) Historia del arte popular de Tuvá, Moscu: Nauka p. 214.

¹⁰ Budegchieva, T.B., (1995) Patrimonio artístico de Tuvá, Moscu: p.114.



Kizhy-kozhee (Estela), escultura de piedra de un guerrero con una jarra ceremonial de más de 1200 años.

La mayor monografía sobre el arte de nuestra república la escribieron en Moscú una científica, la doctora de filosofía en artes S.M.Chervonaya, que ha elaborado mediante el conocimiento de las obras de los maestros del pincel y el cincel tuvano en 1968. Posteriormente, durante 15 años ella observó y estudió las actividades creativas de la Unión de Artistas de Tuvá.

2.3. El origen del arte de la talla en piedra.

Recordemos pues, como hemos mencionado en este trabajo, que el arte de la talla en piedra, como arte popular, tiene sus orígenes en la antigüedad del período turco. Objetos expuestos en museos (esculturas pequeñas) desde finales del XIX hasta principios del siglo XX, en su mayoría se asemejan a la escultura de madera, que se caracteriza por la composición de carácter frontal, con una postura estática de las figuras.

Los orígenes de la escultura de piedra se remontan al Paleolítico Superior, ejemplificada en los petroglifos. Un mayor desarrollo continuó durante el reinado de los hunos y los antiguos turcos; y después durante el Kanato, desarrollando imágenes de esculturas de piedra (kizhi kozhe) y también imágenes realizadas en hebillas de cinturón. En las imágenes de animales, la dinámica de sus movimientos está influenciada por el estilo escita siberiano. La iconografía antigua responde a una escultura popular que podemos observar en ciertas imágenes y escenas (ovejas de montaña, ciervos, antílopes, yak, etc., representados en su hábitat natural) y que en la actualidad se incluye en la iconografía de la talla moderna decorativa de Tuvá.

A finales del XIX y principios del siglo XX, se comenzaron a difundir imágenes antropomórficas de diferentes funcionarios feudales, sacerdotes, comerciantes y deidades budistas (Bodhisattva).

Tuvá se encuentra inmersa en una compleja historia étnica, tal como se refleja en los numerosos monumentos culturales, muchos de los cuales son auténticas obras maestras del arte popular. Dicho arte destaca por su peculiaridad luminosa y su carácter moderno siendo este el resultado de un largo desarrollo.

El estudio histórico comparativo del arte popular tuvano revela su conexión genética con las culturas arqueológicas antiguas y medievales de las áreas adyacentes del sur de Siberia y Asia Central. De gran interés, no sólo por el desarrollo de los temas que progresivamente envuelven en profundidad a la cultura tradicional de este país, sino

también por las conclusiones de las investigaciones todavía muy poco expuestas a la luz sobre las leyes generales de la formación del arte popular de los nómadas.

En Tuvá el arte popular nos deja sentir un entramado de sensaciones que no solo reflejan las raíces locales. Se puede ver claramente el impacto de la pintura en muchos de los pueblos nómadas de la gran zona de la estepa euroasiática, en la que se establecieron civilizaciones agrícolas de Oriente y Occidente. Siendo así de gran importancia su destacada comunicación en ciertos períodos históricos en los que se daban unas condiciones favorables para la interacción cultural entre los pueblos de las estepas. En la antigüedad, este tipo de relaciones se manifestaban claramente; en la época de los primeros nómadas cuando las tribus de pastores en las vastas extensiones de las estepas de Eurasia, de Europa oriental a Asia Central, habían desarrollado formas similares de la vida económica y se podían apreciar la rapidez comunicativa a la hora de observar cómo se propagaban con cierta rapidez muchos de esos logros culturales, incluyendo el arte.

El análisis comparativo nos permite decir que las raíces del arte de la talla en piedra en Tuvá conocieron su desarrollo en la época del Paleolítico Superior. Los restos que han encontrado los arqueólogos en el Territorio de Tuvá y en el Valle de los Reyes, reflejados en petroglifos y piedras kizhi-kozhe, son prueba de ello. En muchas de estas imágenes encontradas se podían ver manifestadas las imágenes de animales: caballos estáticos, cabras etc. También usaban estas imágenes como ornamentos para decorar la ropa. El material que utilizaban preferentemente era el oro, y ya en este periodo antiguo tenían un alto nivel tecnológico para poder producir objetos de diferentes formas. como sucedía en el caso de la fundición o en la talla en piedra. Estos objetos se solían usar para diferentes rituales como son los entierros.

Si observamos la imagen de la placa del cinturón reproducida, el detalle que está representado está muy cerca del ornamento que usan los maestros tuvianos en la talla en piedra, basadas en líneas circulares. Los efectos decorativos que se usan para hacer la melena son similares a las técnicas que usan hoy en día para hacer melenas en nuestro tiempo en agalmatolita.

Elisaveta Bayandy una de las talladoras más famosas dice que: “Mi padre me conto que antiguamente no había lugares donde se puede comprar los juguetes, nadie vendía en aquella época sin civilización. Pues entonces así hicimos los juguetes a nuestros hijos.”

Por otra parte, el tallador Kagay-ool Alexey dice: “Un fundador de un templo, que también era artista, me contó que antiguamente vivían dos pájaros mitológicos que cada invierno emigraban a lugares más cálidos para no soportar las inclemencias del tiempo extremo de la estepa siberiana tuvana. Un año uno de los pájaros pereció en nuestra tierra Tuvá y, según la historia, el pico de ese pájaro creó el pico de esa montaña, siendo su propio cerebro el que quedó petrificado creando el tipo de piedra que se utiliza para las esculturas, dándole así el alma de ese pájaros mitológicos a las figuras creadas.”

2.4. Los materiales, las herramientas y las técnicas en el arte de la talla en piedra.

Los materiales o piedras que se utilizan en el arte en piedra de corte de la gente de Tuvá son principalmente la agalmatolita (pagodita) y la serpentinita.

La agalmatolita es una piedra opaca semipreciosa decorativa, una variedad de pirofilita mineral. La agalmatolita tiene cortes de varias figuras y adornos. No es casualidad que el nombre provenga de las palabras griegas Agalma, “escultura”, “estatua” y lithos, “piedra”. En nuestro idioma la llamamos “chonar-dash”, que significa piedra para tallar.

El término "agalmatolita" fue introducido en la nomenclatura mineralógica en 1797. Puede ser de color blanco y gris con reflejos verdosos y amarillentos, de color cereza o otras piedras más raras de color rojo e incluso oscuro, debido al jabón pagodita de superficie lisa llamada "piedra de cera".

Además de en el sudeste de Asia, existen campos de agalmatolita en los Urales del Sur, Uzbekistán, Ucrania, República Checa, Rumania y Estados Unidos. Asimismo, existen campos extensivos de dicha piedra en el territorio de Mongolia.

La agalmatolita puede tener diferente composición y origen; sin embargo, posee una serie de características propias, a saber, su baja dureza, 1-2 o 2-3, una construcción sólida, vapores o fin escamoso minerales constituyentes, y un bello color (blanco, gris verdoso, amarillento, tonos marrones y tonos raramente observados de rojo cereza oscuro). Esta roca es tan suave y lisa que fácilmente se puede esculpir con un cuchillo o un cincel.



La roca agalmatolita.



La roca serpentina.

Algunas de estas rocas, además, tienen otra función, ya que suelen sustituirse en lugar de utilizar a animales en rituales y sacrificios. Antiguamente, en Rusia se pagaba en las ferias de Siberia con esta piedra, que se denomina en este caso y debido a su uso como, pagodita. Esta roca es de fácil manejo, y esta es una de las razones por las que se ha empleado desde la antigüedad; se han encontrado granos de agalmatolita en tumbas de hace más de dieciséis mil años; y en la Antigua China era un producto de arte y decoración del hogar. Ha sido una roca muy apreciada y, sobre todo, asume especial valor si es teñida artificialmente en diferentes colores.

En la Rusia de Kiev entre los siglos X a XIII de Volyn, la agalmatolita fue utilizada en los detalles arquitectónicos de los templos. Fue llamada “imaginativa”, al ser utilizada para producir iconos –esculturas religiosas– de gran volumen, y piedra “jabón”. En el este se conocía como “pagodita” (con fantásticas figuras talladas de animales, en monumentos y pagodas). Cabe señalar además una de sus características más interesantes: después de su cocción, esta piedra se vuelve más difícil de tratar.

En aquellos tiempos, también se empleó como elemento para apaciguar a los dioses. Se ha considerado necesaria a la hora de sacrificar a un animal grande.

Otra característica, pero en este caso negativa, es que se ha podido imitar y sustituir por otras piedras, a la hora de emplearse como objeto decorativo o de revestimiento.

Como piedra ornamental, los artesanos la utilizan en zonas como Buriatia, así como en Corea y Japón. Sinónimos de esta piedra son: bihar (piedra cerosa) wen (imagen de piedra). En Corea la llaman piedra de hielo, en forma de piedra, piedra decorativa, piedra de jabón, pagoda (este último nombre se deriva de las pagodas en miniatura que son motivos decorativos chinos y mongoles, y que también se trabajan en Buriatia en las ferias prerrevolucionarias de Siberia).

La roca agalmatolita se forma a través de procesos hidrotermales de baja temperatura (independientemente de la composición de las diversas muestras de piedra).

En cuanto a la serpentina, es una roca metamórfica compuesta principalmente de minerales de serpentina. Proviene de minerales de hierro, magnesio como olivino, ortopiroxenos y en parte hornablenda. En consecuencia a la serpentización a la que se han sometido algunas rocas primitivas, se distinguen las siguientes rocas: dunita, peridotita, anfibolitas orthopyroxenites y esquistos anfibol.



Conjunto de herramientas de un tallador Kagay-ool A.



Conjunto de herramientas de un tallador Salchak V.

La serpentina puede variar su forma inicial muy gradualmente, a través de una serie de variedades intermedias. Estas rocas se presentan como masas irregulares y cuerpos lenticulares. Los grandes macizos de peridotita a menudo se encuentran completamente serpentizados. Su color varía del verde al negro, y al tacto es lisa; algunas serpentinitas presentan en su verde manchas blancas debido a la presencia de calcita o dolomita.

En EE.UU, los mayores yacimientos de serpentinita se ubican en las sierras costeras en el oeste y también se pueden hallar en el lago superior de Carolina del Norte, en Georgia, Maryland, Pennsylvania, Nueva York y Harbor. En el Reino Unido se encuentran distribuidas por la península de Cornualles, en Escocia y las Islas Shetland.

En Rusia, esta roca se reparte por el Cáucaso, los Urales, Sayán del Este, Tuvá y otras regiones. Los bloques o losas pulidas de serpentinita se utilizan normalmente para la decoración de interiores, y las serpentinita con manchas de calcita o dolomita, mármol de serpentina o el opicalcite bien pulido, se utiliza como piedra decorativa.

2.5. La minería chonar-dash: tecnología tradicional y un elemento de la cultura ecológica de los tuvanós.

En las condiciones modernas de transformaciones industriales, tecnológicas, socioculturales de las sociedades tradicionales y la presencia de problemas ambientales, la investigación sobre los problemas de garantizar una gestión ambiental eficiente y amigable con el medio ambiente utilizando tecnologías tradicionales se está volviendo particularmente relevante. Este problema es importante para la República de Tuvá, que también plantea la cuestión urgente de adaptar las prácticas etno-culturales a las tareas del desarrollo económico.

Los investigadores han prestado suficiente atención a las tecnologías tradicionales para el procesamiento de productos ganaderos, agricultura, tecnologías encaminadas a la producción de ropa nacional, joyería masculina y femenina, artesanías, talla de piedra, joyería, forma parte del desarrollo y de historia de Tuvá.¹¹

¹¹ Erenchin , 2018; Oorzhak, Saibu, 2013; Ondar, Badyrgy, 2015; Mongush, 2017; Ondar, 2017; etc.



En el pico de la montaña Saryg-Haya, con uno de los grandes talladores Toybuja D. Kh. 2016.



El pico Saryg-haya. En el pozo de agalmatolita. 2016.

Al mismo tiempo, en nuestra opinión, las características de las tecnologías tradicionales para la extracción y el uso de recursos naturales y materias primas minerales destinadas a preservar el depósito y garantizar la renovación de los recursos utilizados del medio ambiente siguen siendo poco conocidos.

La agalmatolita se extrae en los Urales, Altái, Buriatia, Sudeste de Asia, Mongolia, Uzbekistán, la República Checa y Rumania. En Rusia, el arte de la talla en piedra ha adquirido un sabor nacional especial, principalmente en Tuvá y Buriatia. Como escriben los investigadores, los tuvanos se han dedicado a tallar piedra Chonar-Dash desde la antigüedad.¹²

El propósito de este subcapítulo es estudiar las características de la tecnología minera tradicional de Chonar-Dash (agalmatolita). Los métodos utilizados para preservar y renovar el campo, su impacto educativo específico en la gestión ambiental, la protección ambiental y el papel de los tuvanos en la cultura económica. Junto con una discusión sobre las características de la cultura económica de los tuvanos. Tema que actualmente es muy importante en relación con la búsqueda de oportunidades para la participación efectiva de los residentes locales en el desarrollo económico de la región de conformidad con los objetivos de la Estrategia para el desarrollo socioeconómico de la República de Tuvá hasta 2030.

Dicho estudio requiere un enfoque interdisciplinario que tenga en cuenta los resultados y los métodos de las ciencias sociales y naturales. La base de la que hemos partido nosotros fueron los materiales de campo de un tallador Oorzhak V.O. recopilados durante sus viajes:

- En 1965-1972 y 1975-1985 con maestros de corte de piedra a los distritos de Bai-Taiginsky y Barun-Khemchiksky¹³ (donde se encuentran los depósitos de agalmatolita).

En 1986-1991 junto con especialistas del Ministerio de Cultura y ministerios de la industria local de la República Socialista Soviética Autónoma de Tuvá, experimental empresa de artesanías y recuerdos de arte popular, así como junto con especialistas y científicos de Moscú (del Instituto de Investigación Científica del Ministerio de Industria y Comercio RSFSR).

¹² Weinstein, 1974; Budegechi, 1995.

¹³ Nombres de las unidades administrativas de la República.

- En 1985, 1988, 1996 y 1998. con maestros de la talla en piedra en el distrito de Chedi-Kholsky¹⁴ para estudiar las posibilidades de kozhuun¹⁵ para crear un sitio en el hogar de trabajo (sucursal) de una empresa experimental de artesanías y recuerdos de arte popular con un taller de corte de piedra, el Ministerio de Industria de la República Socialista Soviética Autónoma de Tuvá y el estudio de los problemas ambientales de la minería y planta procesamiento “Tuvácobalt”:
- En 1999, 2005-2007. en el distrito de Kaa-Khem con el mismo propósito de crear un sitio de trabajo a domicilio (sucursal) de una empresa experimental de artesanías y recuerdos de arte popular del Ministerio de Industria y Comercio Tuvá, República Socialista Soviética Autónoma, y en los últimos años sobre el estudio de los problemas ambientales de la empresa minera de oro “Tardan Gold”.
- En 1985-1990 y 2016-2018. en los distritos de Erzinsky y Ulug-Khemsy también con el objetivo de crear un sitio (sucursal) de una empresa experimental de artesanías y recuerdos de arte popular del Ministerio de Industria de la República Socialista Soviética Autónoma de Tuvá (una fábrica de artesanías y recuerdos de arte popular todavía se estaba construyendo en el distrito de Ulug-Khemsy).

También fuentes de este subcapítulo fueron materiales de los archivos del Museo Nacional de la República de Tuvá; historias de recuerdo de antiguos maestros populares de la talla en piedra.

El autor se basó en el trabajo de científicos de la Rama Siberiana de la Academia de Ciencias de Rusia e Instituto Estatal de Tuvá para el Desarrollo Integrado de los Recursos Naturales de la Rama Siberiana de la Academia de Ciencias de Rusia sobre la adaptación de los habitantes indígenas de Tuvá al mercado laboral en condiciones modernas, determinando el potencial de los recursos minerales naturales de la región, desarrollando conceptos y estrategias de desarrollo para la república, etc. No hay muchas publicaciones directas sobre este tema.¹⁶

¹⁴ Distrito de la República.

¹⁵ En lengua tuvana esta palabra significa “el distrito”.

¹⁶ Oyun, 2012; Kukhta, Oorzhak, 2014; Oorzhak, 2015.

2.5.1. El estado de ánimo adecuado y la temporada adecuada.

En cualquier cultura se establecen tradiciones de una actitud racional hacia la naturaleza circundante, ya que esto está relacionado con las tareas de adaptación de la actividad económica humana. La inclusión de la cultura de Tuvá es respetuosa con el medio ambiente, lo que se refleja una perspectiva general desde todos sus aspectos. Observamos el uso cuidadoso de los tuvanos en un tipo de actividad con métodos tecnológicos para la extracción de la piedra semipreciosa Chonar-Dash, que, lamentablemente, se olvidan y se convierten en cosa del pasado.

El problema en sí mismo se está agudizando, especialmente debido al hecho de que hoy en día más y más personas se dedican al tallado en piedra en Tuvá, ya que tales productos tienen demanda. Dichos maestros saturan el mercado, hacen una cierta contribución al desarrollo socioeconómico de la región, pero al mismo tiempo, sus actividades plantean problemas para proporcionarles materias primas y preservación de reservas limitadas de piedra Chonar-Dash. Estos problemas, en nuestra opinión, son aún más importantes que incluso las tareas de sucesión estilística en el arte de tallado en piedra de Tuvá relacionado con la preservación de las tradiciones.¹⁷

Chonar-Dash de Tuvá (literalmente: "una piedra que se puede cortar") se consigue mecanizar fácilmente con herramientas de acero. No se desmorona, se rectifica y se pule con papel de lija, tiene elasticidad y es bastante fácil de convertir en una forma plástica de contornos suaves que le da la mano del maestro. Los detalles de la tecnología del procesamiento artístico de la piedra están determinados por sus propiedades físicas: una densidad de 2,8 g / cm³ y una dureza de 2-3 en la escala de Mohs, que relaciona la agalmatolita con las rocas blandas.

La especificidad de la talla en piedra está relacionada por los críticos de arte principalmente con el estilo animal escita. Una característica importante es una alteración audaz de las proporciones del cuerpo del animal cuando la escultura decorativa está sujeta al principio de soluciones de silueta, lo que ayuda a su expresividad y percepción clara, incluso en tamaños muy pequeños. Esto también se ve facilitado por el método tradicional de procesamiento de la superficie de la piedra: comparar las superficies lisas de un volumen con los detalles elaborados mediante un corte agrandado, llevado a una ornamentación pronunciada. Los rasgos estilísticos característicos son también las combinaciones manifestadas de realismo con estilización decorativa.

¹⁷ Korenyako, 2002.



Con los talladores Toybuha D.H.; Saya Kogel debajo de la montaña Saryg-Haya, 2016. El templo donde vive en la actualidad el tallador mayor.



Vista norte del pico Saryg-Haya. En un acantilado sobre un depósito de agalmatolita.

Para el arte de la talla en piedra de Tuvá, desarrollado en condiciones de vida nómada, los rasgos característicos son imágenes de animales: camellos, carneros, caballos, descansando, jugando con sus cachorros o actuando como héroes de las composiciones de la trama. . Esto se puede apreciar en las obras de X. K. Toybukhaa y V.O. Oorzhak, realizadas al estilo tradicional.

Los maestros populares dijeron que la calidad del producto de piedra Chonar-Dash depende directamente de las condiciones bajo las cuales esta piedra "nació". Es decir, la relación que se establece con la piedra en el lugar y momento de su extracción. De las intenciones y capacidad del minero dependía el resultado del trabajo en la piedra. Se creía que para la fabricación de figuras verdaderamente elegantes y delicadas, era necesario tratar a Chonar-Dash (la piedra) como una persona viva desde los primeros momentos de acercarse a ella. Por lo tanto, la presa en sí misma se consideraba una acción sagrada.¹⁸

Tanto en años anteriores como en la actualidad, la extracción de agalmatolita en Tuvá se llevó a cabo solo en la montaña Saryg-Haya (roca amarilla) ubicada en el territorio del distrito Bai-Taiginsky de la República de Tuvá. Aunque hay evidencias de haber encontrado agalmatolita en el lugar de Terlig-Khaya, Kyzyl kozhuun.¹⁹

Antes de viajar a por la piedra, los artesanos se preparan cuidadosamente para el proceso. Obtener una pequeña parte de las piedras "preciosas" de la montaña sagrada. Preparan celosamente las herramientas, la ropa, los caballos u otros animales de carga, etc. al tiempo que se disponen espiritual, moral y psicológicamente.

Todos los que van a minar Chonar-Dash han de ser conscientes de la importancia de este evento. Han de determinar cuánta piedra quieren extraer y porqué. Medir sus deseos con las necesidades de los demás y los resultados esperados (beneficio) con la inevitabilidad del daño a la naturaleza.²⁰

La minería se lleva a cabo, por regla general, a fines del otoño o principios del invierno, cuando la capa superior de la tierra se congeló a una profundidad de al menos 20-40 cm (bir-iy karysh , en uno o dos tramos, es decir, en una o dos distancias entre los extremos dedos separados - medianos y grandes).

En la actualidad, nuestros contemporáneos, incluso entre los maestros de la talla en piedra, tienen muchas preguntas con respecto a la temporada. Se preguntan por qué ha de ser en el otoño o por qué exactamente cuándo se congele la tierra, lo consideran un

¹⁸ Demin et al., 1969; Chervonnaya, 1995.

¹⁹ Lebedev, 2012.

²⁰ Oorzhak , 2015.

trabajo extra innecesario con costos adicionales económicamente irrazonables.

Sin embargo, las razones de la aparición de estas tradiciones son bastante serias. La capa superior congelada de la tierra hace posible preservar una gran parte de la superficie, la capa vegetativa de la tierra, durante la excavación de hoyos profundos (expandiéndose en profundidad, con forma de cántaro). Por supuesto, al mismo tiempo, hay una necesidad de trabajo adicional en el disparo (descongelamiento) de la capa superior congelada de la tierra, una dificultad para trabajar en un pozo profundo con la eliminación de rocas a través de un agujero superior relativamente pequeño, su reverso tendido a través del mismo agujero. Este método permitió preservar la capa superior de la tierra, que podría colapsar durante las excavaciones. Y lo más importante: esto garantizó la conservación de las reservas minerales naturales para futuras excavaciones.

Gracias a las tradiciones centenarias en la tecnología de producción de Chonar-Dasha, nuestros antepasados lograron mantener el campo casi en su forma original.

A principios de la década de 1970, cuando el tallador Oorzhak V.O. comenzó a participar en las excavaciones para la minería de Chonar-Dasha, el campo en el Monte Saryg-Khaya, a pesar de su explotación a largo plazo (más de 500 años), estaba tan bien conservado que casi no se veían rastros de excavaciones anteriores.

2.5.2. Reglas sagradas.

El tallador Oorzhak V.O. y otros talladores mayores recuerdan que en los años 1970, uno de los maestros más antiguos de Bai-Taiga, Khertek Segbe-oglu Mizhit-Dorzhu, ha llevado a los adolescentes escolares en un viaje para obtener la piedra Chonar-Dash y prometió mostrar todo: cuándo, dónde y cómo conseguirla.

Al llegar la primavera, el profesor les dio, en primer lugar, piezas de las piedras más suaves y brillantes (recortes de las suyas) y les dijo que durante las vacaciones de verano cualquiera podría cortarlas. Después se le han de mostrar los productos ya cortados para determinar quién, de qué es capaz, cuántas y qué piedras se necesitan. Todos intentaron, siguiendo su consejo, recortar diferentes piezas, incluso piezas de ajedrez, y lo mostraron como en un examen. A finales del verano, de una docena de niños, han quedado cuatro. Pero el viaje se retrasó. Y para cada una de sus preguntas "¿Cuándo iremos?", La respuesta fue breve: "Uyezy kelbeen, elek" ("El tiempo aún no ha llegado, es demasiado temprano").

Finalmente, a principios de octubre, el maestro les informó: "Ha llegado el momento", y se prepararon para salir muy temprano, antes del amanecer. En las altas montañas ya había nieve. Cuando subieron al monte Saryg-Khaya y llegaron al campo, la nieve se derritió. Al llegar al lugar donde Mizhit-Dorzhu realizó los ritos y lo ayudaron.

Los ritos para obtener el permiso del propietario de la montaña sagrada Saryg-Khaya y del propietario de la Gran Bai Taiga (Taiga Rica) para excavar (minar) la piedra Chonar-Dash consistieron en las siguientes acciones. Cada uno sacó de su bolsa de hombro (mochila, bolsa - bolsas para caballos) obsequios preparados previamente para el campo (una pequeña cantidad de grano de trigo o centeno, así como leche en recipientes) que fueron transferidos al anciano. Los kadak trajeron consigo atados a las ramas del árbol sagrado, volviéndose hacia la taiga con una oración pidiendo permiso para comenzar los trabajos de excavación en la extracción de piedra. Al mismo tiempo, el anciano del grupo, rezando, esparció los regalos que le fueron transferidos por el territorio del depósito. Luego hicieron una pequeña fogata común y, dirigiéndose a los dueños de fuego, taiga y tierra con una petición de oración, el grupo de personas mayores traicionó pedazos de comida, manteca, harina, leche espolvoreada.

Cuando la hoguera se apagó, esperaron en silencio de oración la aparición de una señal celestial de permiso o no permiso. Si el cielo seguía despejado y en los picos de lo sagrado, la gran Bai Taiga, que es claramente visible desde la cima de la montaña Saryg-Khaya, no aparecía niebla o nube, entonces esto se consideraba como un signo favorable. El clima de niebla, nubes o empeoramiento significa que no puedes cavar la tierra, solo puedes seleccionar piedras que yacente en el suelo (que permanecen cerca de las minas anteriores). Y en caso de nevadas o tormentas fuertes, se creía que no se podía cavar y no se deberían tomar piedras.²¹

Antes de comenzar a trabajar, el grupo de personas mayores lleva a cabo una sesión de capacitación que explica dónde y cómo comenzar a cavar la tierra, qué herramientas y en qué secuencia usar, y de qué manera trabajar, cómo excavar el suelo y las piedras.

El proceso de la tecnología minera tradicional de Chonar-Dasha consta de varias etapas: preparación, extracción directa de piedra, selección de piedras y retorno de piedras para guardar nuevamente en el pozo, cerrar el pozo.

²¹ Oorzhak, 2015.



Vista del pico Saryg-Haya desde el sur.



Con los miembros de la expedición al lado de Ova (sitio para los rituales de bendiciones de los espíritus del lugar). En el pico Sary-Haya.

2.5.3. Trabajo preparatorio.

Se selecciona y comprueba una parcela de tierra para determinar la ausencia de objetos extraños y circunstancias que no permitan la excavación: signos de excavaciones recientes, la presencia de brotes jóvenes de árboles, grandes raíces de árboles cercanos, la presencia de grandes piedras (enormes) o rocas visibles desde abajo tierra, etc. Luego está la preparación del sitio antes de la excavación: limpieza del exceso de objetos.

Una parcela de tierra preseleccionada y preparada se marca en forma de círculo para la posterior colocación de leña y un fuego para descongelar la capa superior congelada de la tierra. Dependiendo del número de participantes en la excavación y el volumen estimado de extracción de la piedra Chonar-Dash, el tamaño puede variar de 80 cm a 1,5 m.

Alrededor del círculo delineado, se marca otro círculo en el que se deben colocar piedras y tierra para la franja de protección contra incendios de aproximadamente medio metro de ancho con una altura de 20 -40 cm. Esta franja de obstáculos está diseñada para proteger la capa superior de tierra alrededor de la hoguera de alta temperatura y, al mismo tiempo, mantener congelado el resto del terreno. Los siguientes diámetros más grandes marcan las secciones circulares donde los suelos, piedras, rocas y Chonar-Dash deben sacarse del suelo.

En este caso, debe observarse el procedimiento de colocación: los suelos de la capa superior se ubican más distantes de los pozos, y los que se toman de las profundidades están más cerca del pozo, para facilitar la posterior colocación inversa de piedras y tierra en el pozo

2.5.4. Excavación directa de terrenos para minería Chonar- Dasha.

Comenzamos a trabajar con la preparación del dispositivo de tira protectora alrededor del sitio de la fogata previamente marcado. Para hacer esto, se remueven las piedras y la tierra. Se colocan cuidadosamente en el círculo marcado con suficiente volumen y tamaño (grosor y ancho) para proporcionar protección contra incendios en el suelo congelado. Luego, se recoge leña y se construye una hoguera dentro de la tira protectora. La hoguera debe tener la suficiente potencia y duración para descongelar el suelo congelado en el interior de la tira protectora.

Después de descongelar la capa superior del suelo, los restos que quedan de la leña y las cenizas, así como las piedras y el suelo de la tira protectora, se eliminan cuidadosamente. Al mismo tiempo, el suelo, extraído de las capas superiores de la tierra descongelada (planta), se coloca cuidadosamente por separado, lejos del agujero de excavación, en una plataforma preparada previamente. Para mover el suelo y las piedras, se utiliza "arrastra" hecha con pieles de animales domésticos.

La siguiente parte del suelo, las rocas y piedras removidas, ya se colocaron alrededor del pozo, en lugares previamente marcados, observando estrictamente el orden de colocación en las direcciones de los puntos cardinales. En otras palabras, todo lo que se sacó del lado norte del pozo se puso en el suelo también en el lado norte del pozo, y todo lo que se sacó de las profundidades del lado occidental del pozo también se puso en el suelo desde el lado occidental del pozo.

A medida que se profundiza en la excavación, se amplía en paralelo el diámetro del pozo para cubrir un mayor volumen de piedra extraída. En este caso, se debe observar el principio - "bien formado" o "hoyo". Por lo general, en el curso de la excavación, los suelos y las piedras que consisten principalmente en diferentes rocas (marga, arena y otras impurezas) se encuentran y se sacan debajo de la capa de la planta. Aproximadamente después de alcanzar una profundidad de más de un metro, las piedras Chonar-Dash ya adecuadas para el procesamiento y el uso comienzan a aparecer. Cuando se encuentran piedras buenas, se colocan en otra plataforma, más cerca del pozo en el segundo círculo, observando también el principio de los puntos cardinales y el lugar de extracción.

Al alcanzar una profundidad de entre 1,5 a 2 metros, comienzan a verse los depósitos limpios de piedras de agalmatolita. Aquí se abre una bella imagen, como si estuviese especialmente ordenada en hileras de "piedra mágica". Vienen en diferentes tamaños, en su mayor parte con la forma rectangular correcta. Ya lavadas por el agua subterránea se puede apreciar su brillo húmedo, sin impurezas. En la búsqueda de Chonar-Dash con las dimensiones requeridas, todas las piedras de las profundidades se recogen y se apilan más cerca del pozo, con la misma observación estricta de los puntos cardinales y el orden en que se sacaron las piedras. Las piedras deben retirarse del hoyo y no de las paredes laterales para evitar el colapso de las capas superiores del suelo.

2.5.5. Selección de las piedras.

Las piedras que no corresponden a los parámetros necesarios son dejadas de lado. Luego se verifica la calidad con la ayuda de una herramienta: un "primer" cuchillo óseo especialmente preparado y bien afilado para el procesamiento primario (en bruto) de la piedra. Se hacen pequeñas tallas de prueba en diferentes lados a fin de verificar la dureza de la piedra en todo el ancho. Paralelamente, es necesario monitorear cuidadosamente el movimiento del cuchillo, ya sea que la hoja se aferra a grietas o cuerpos extraños, para determinar otros depósitos dentro de la estructura (especialmente formaciones sólidas de diamante) que pueden dañar la hoja del cuchillo y causar la imposibilidad de crear manipulaciones sutiles. El siguiente es un chequeo de grietas y astillas. Para este propósito, los cortes transversales se realizan con un cuchillo afilado en todo el ancho de la piedra, se limpian bien y, después de humedecerlos con agua, se observan cuidadosamente, tratando de ver incluso micro grietas.

Si es necesario, la verificación y selección de la piedra también se lleva a cabo con la ayuda de kerzhek: un martillo puntiagudo especial, similar a un pico pequeño moderno (kayla) y una sierra especialmente hecha y endurecida para cortar piedra. Los cortadores de piedra con experiencia, tocando Chonar-Dash con un kerzhek, también pueden identificar defectos internos e invisibles de la piedra. A veces cortan una piedra para determinar la calidad desde el interior y estudiar cuidadosamente el lugar de corte.

2.5.6. Regreso de las piedras Chonar-Dash y su conservación.

Después de seleccionar la cantidad planificada de Chonar-Dash, comienza el siguiente proceso responsable del retorno para la conservación: el proceso de devolver las piedras, rocas y suelos de Chonar-Dash restantes al pozo.

En primer lugar, las piedras Chonar-Dash se devuelven al pozo y se colocan cuidadosamente, las últimas levantadas de las profundidades, observando estrictamente el principio del lado del mundo, y en el mismo orden y forma en que se colocaron antes de la excavación y su elevación. Es decir, las piedras levantadas desde una profundidad en el lado sur del pozo deben devolverse estrictamente allí, a la parte sur de la profundidad del pozo, donde se encuentran, y las que se tomaron desde el medio del pozo, en el medio y en estricto orden inverso.



Con el maestro tallador observando una piedra de agalmatolita.



Río próximo a las excavaciones de Chonar-Dash.

A medida que se completa el apilamiento inverso de las piedras de Chonar Dash, solo piedras, rocas, arena y tierra se vuelven a colocar cuidadosamente. El último es el relleno de la capa superior, la capa de la planta, que también sigue todas las reglas.

Con estricta observancia del procedimiento establecido, el pozo debe estar casi completamente lleno. Después de la extracción competente de la piedra Chonar-Dash, el lugar de nacimiento debería tener el mismo aspecto que tenía antes de la excavación

Una vez terminado el trabajo, se lleva a cabo una ceremonia especial expresando gratitud a los propietarios de las sagradas Grandes Montañas de Bai-Taiga y Saryg-Haya por la oportunidad dada de obtener Chonar-Dash. Se rezan nuevamente las oraciones, los regalos traídos con ellos (salidos de la primera ceremonia de obtención de permiso para cosechar Chonar-Dash), una pequeña cantidad de grano, trigo o centeno, leche, aceite ghee se esparcen por el campo. Por lo general, la ceremonia es corta y no es necesario encender la hoguera.

Agradeciendo a los propietarios de Taiga, Cielo y Tierra, los artesanos empaican cuidadosamente los materiales en las bolsas de cuero: barba (bolsa de paquete), taalin (bolsas de paquete para caballos), bolsas cargadas en caballos o en otros animales de carga (camellos, bueyes, sarliks) y vuelven a casa.

“Si seguimos todos los establecimientos de los antepasados, incluido el regreso y la preservación de Chonar-Dash de acuerdo con las reglas tradicionales, la tecnología “Egidip-shyzaary”²² es correcta. Luego, durante un año, el depósito tendrá la misma buena apariencia y propiedades que tenía antes de la excavación, para futuros descendientes “, dice el famoso cortador de piedras Hertek Mizhit-Dorzhu.

Con amargura y tristeza, mira las enormes nubes de polvo gris pálido que provenían de las altas tuberías de la planta de Tuváamianto, ubicada al pie de las montañas, a unos veinte kilómetros y claramente visible desde la cima de la montaña Saryg-Khaya. En ese momento, no nos quedaba muy claro a los jóvenes por qué el respetado maestro miraba con tristeza la famosa planta, construida recientemente. Dijo que nuestros jóvenes ganan un buen dinero allí, viven felices. Gracias a la construcción de esta gran empresa minera, se ha construido la ciudad de Ak-Dovurak y el excelente camino a Abakán.²³

Solo más tarde, muchos años después, cuando los valles cercanos del río Khemchik comenzaron a cubrirse de polvo gris pálido, las montañas se convirtieron en desechos tecnógenos blancos, cuando se habló de las enfermedades de los animales y las

²² Regreso-conservación.

²³ Capital de la república vecina Jakasia.

personas a causa de este polvo, quedó claro por qué el maestro estaba triste.

Nuestros contemporáneos ya han logrado mostrar la actitud del consumidor hacia los recursos naturales, incluido el depósito de "piedra mágica" Chonar-Dash. Quebrantando las tradiciones de Tuvá, la piedra se extrae en el verano, cuando la tierra está en estado descongelado, y es imposible observar las reglas del urugai.²⁴ Y, como resultado, se producen deslizamientos de tierra con bastante frecuencia. En la profundidad de los pozos, el material desechable se mezcla con las piedras puras de Chonar-Dash, eliminando la posibilidad de restaurar la capa de mineral del depósito. Los mineros no vuelven a apilar las piedras en los agujeros excavados. Muchas piedras hermosas permanecen en el suelo al aire libre y se deterioran bajo el sol abrasador. Como resultado, el depósito se encuentra actualmente en un estado deplorable. Esto causa una indignación justa de los viejos y verdaderos maestros populares de corte de piedra.

Los residentes locales están aún más indignados por la forma de actuar las modernas industrias: como el entierro de desechos industriales de la planta de Tuvácobalto en el distrito de Chedi-Khol; apertura del cuerpo mineral principal Campo de Tardan en el distrito de Kaa-Khem; y otras instalaciones de grandes y antiguas empresas mineras industriales.

La población local cree que la Planta de Minería y Procesamiento Kyzyl-Tashtyg de la compañía china Lunsin, ubicada en la parte superior del Yeniséi, y otras grandes empresas industriales que están recién abiertas y previstas en la estrategia de desarrollo de la república también representan un peligro especial para el medio ambiente. Las encuestas que se han hecho dan como resultado una actitud mixta de la población hacia la implementación de proyectos para crear grandes empresas industriales necesarias para el desarrollo dinámico e innovador de la región, incluso para garantizar el empleo de la población local.²⁵

Incluso con respecto al principal proyecto clave de infraestructura para la construcción del ferrocarril Kyzyl-Kuragino, que pretende conectar Tuvá con Rusia, existen escépticos y opositores.²⁶ La población parece estar dispuesta a cambiar su actitud hacia la construcción del ferrocarril y el desarrollo de depósitos mientras resuelve una serie de problemas, el principal de los cuales (43.4% de los encuestados) llamó a la preservación de la cultura de Tuvá, su idioma, tradiciones y religión.²⁷

²⁴ Utilización de la capa superior congelada de la tierra.

²⁵ Anayban, Balakina, 2015.

²⁶ Kan, 2010.

²⁷ Ibid.

Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que, en relación con algunas nuevas grandes empresas mineras de carbón, como Mezhegeycarbol o Ulug-Khem Carbol, no se observaron comentarios negativos. Aparentemente, esto se debe al hecho de que estas empresas trabajan con el uso de nuevas tecnologías que no causan mucho daño al medio ambiente. Como uno de los residentes locales nos dijo en 2017: "No es malo, trabajan en la mina, como antes".

2.5.7. Problemas para vincular las tecnologías tradicionales con las tareas económicas de la región.

Creemos que las reglas de tratamiento ambiental de los tuvanós, que encarnan las características de su cultura ecológica, son mucho más estrictas que los requisitos de los estándares ambientales modernos de las grandes empresas industriales de gestión de la naturaleza. Por lo tanto, es difícil para la mayoría de los pueblos indígenas de una de las regiones ecológicamente limpias de Rusia aceptar todas las innovaciones que ofrece, a pesar de su sincero deseo de ganar dinero, mejorar el bienestar familiar, etc. Muchos problemas de la economía de la república se basan en esta contradicción. Los pueblos indígenas tienen sus propias preferencias en el empleo, su propia evaluación de proyectos de gestión de la naturaleza a gran escala.²⁸

Por lo tanto, la ciencia moderna debería trabajar para crear nuevas tecnologías de gestión ambiental en las que los requisitos ambientales (estándares) no sean inferiores a los de las tecnologías tradicionales. Es necesario realizar investigación y desarrollo para encontrar formas de incorporar tecnologías modernas, en su componente ambiental, de acuerdo con los requisitos de las tecnologías tradicionales, que es lo que los pueblos indígenas requieren.

En la actualidad, la importancia de las tradiciones empresariales, las tecnologías tradicionales, el ojo del autor, no debe minimizarse. Como mínimo, se debe tener en cuenta su sostenibilidad y continuidad. La conclusión de A.K. Kuzhuget parece importante a este respecto, que enfatiza que los tuvanós heredaron de los escitas, hunos, turcos y mongoles las técnicas de procesamiento de metales más sofisticadas: fundición, forja, tallado en oro, bronce, hierro.²⁹

²⁸ Kan, 2010, Balakina, 2015.

²⁹ Kuzhuget, 2010, 16.

También debe notarse que en Tuvá medieval, la minería, la metalurgia y la herrería tuvieron un gran desarrollo. Además, la sal, el carbón y los materiales de construcción (piedra, alabastro, yeso, arcilla) se extrajeron aquí.³⁰ Dominando aquí el mineral de hierro, cobre, plata, oro y estaño. Indudablemente, gracias a esto, el tipo de trabajador que es capaz de realizar un trabajo monótono se ha conservado entre los tuvianos, aunque ese trabajo para los tuvianos en su conjunto actualmente no sea atractivo.

La siguiente etapa en el desarrollo de los recursos naturales de Tuvá, la región fronteriza subdesarrollada y deprimida de Siberia del Sur, plantea una serie de tareas urgentes relacionadas con la adaptación de los pueblos indígenas a las condiciones de desarrollo industrial de la región, al tiempo que garantiza la conservación del medio ambiente.

Estamos hablando de la relación de los etno-practicantes y la economía, con los problemas de adaptación de la población y su comprensión de las tecnologías modernas. Surge una situación contradictoria: por un lado, la región necesita grandes empresas industriales que formen un presupuesto que no solo pueda sacar a la república de subsidios humillantes, sino que también proporcione empleos a la población local y mejore sus niveles de vida. Y por otro lado, existe una preocupación entre los residentes, que estas mismas empresas puedan nuevamente causar daños irreparables a la ecología de la región y su naturaleza única.

Actualmente, las discusiones continúan tanto en los círculos oficiales como entre la población del proyecto de Estrategia para el desarrollo socioeconómico de la República de Tuvá para el período hasta 2030, desarrollado por el Ministerio de Economía de la República de Tartaristán, junto con los ministerios del Gobierno de la República de Tuvá. La estrategia, en opinión de sus autores, refleja los detalles de la república en el espacio económico de Rusia y tiene como objetivo realzar sus principales ventajas competitivas. El borrador de la Estrategia se publica para discusión y propuestas en el sitio web del Gobierno y el Ministerio de Economía de la República de Tuvá.

En este documento, el objetivo estratégico del desarrollo socioeconómico de la República de Tuvá hasta 2030 es garantizar una alta calidad de vida para la población mediante la creación de condiciones para el desarrollo autosuficiente, estabilizando las tasas dinámicas de crecimiento al aumentar la eficiencia del uso del potencial económico.

Según los geólogos, en gran medida, las perspectivas de desarrollo socioeconómico de la región determinan la riqueza y diversidad de los minerales de Tuvá,

³⁰ Historia de Tuvá, 2001, p. 168.

lo que puede convertirlo en una región con un complejo minero desarrollado. Esto también se confirma por el hecho de que se logró el desarrollo socioeconómico más dinámico de la República de Tuvá en el período soviético (1944-1990), incluso gracias al desarrollo de sus más ricos recursos naturales y minerales. Durante este período, la población ha crecido más de tres veces, y el volumen de producción industrial, casi 80 veces. Se han creado numerosas empresas industriales, incluidas aquellas que procesan recursos naturales y entre ellos el primogénito de la industria de Tuvá: las plantas de minería y procesamiento de Tuváamio y Tuvácobalto y otras grandes empresas industriales de importancia nacional.

Pero algunas grandes empresas planificadas no se han construido. Además, incluso los objetivos de las empresas industriales diseñadas e iniciadas por la construcción, centradas en el desarrollo de los recursos naturales, permanecieron incompletos y, posteriormente, algunas empresas fueron desmanteladas o vendidas. Como resultado, hubo una fuerte disminución en el número de empresas industriales operativas, el volumen de producción, el número de empleos y una disminución general en el nivel de vida de la población.

Estas circunstancias plantean numerosas preguntas, incluso cuando se desarrollan nuevos programas y estrategias de desarrollo para la república. ¿Cuáles son las razones del colapso de tal insuficiencia, necesaria para garantizar una alta calidad de vida de la población de empresas? ¿Por qué sucedió todo de esta manera? ¿Volverá a suceder esto al implementar las estrategias y programas desarrollados?

En muchas publicaciones de estudios científicos, las principales razones de esos eventos son la economía planificada incorrecta de la Unión Soviética, la democratización de la sociedad en la década de 1990, la falta de condiciones legislativas y legales para la transición a una economía de mercado, la falta de la infraestructura necesaria, la difícil ubicación geográfica de la república y las características del país (mentalidad regional), alivio difícil y condiciones climáticas de la región, etc., etc. . Por supuesto, todas estas son las conclusiones correctas y justificadas que deben tenerse en cuenta cuando se trabaja más en proyectos de estrategias y programas para el desarrollo de la economía de la república.

Pero, en opinión del autor, también es necesario tener en cuenta otro factor importante: los detalles de las características de la cultura económica tradicional, la singularidad de la formación de la naturaleza, la mentalidad de la educación psicoecológica de los pueblos que viven en el territorio de la república.



Leopardo coagulado de oro. Excavación Arzhaan, Tuvá.



Cervus espacio de oro. Excavación Arzhaan, Tuvá.

Fue esta especificidad y características las que se convirtieron en la base del descontento y las protestas de la población contra la industrialización de la región en la década de 1990, y tuvieron un impacto significativo en la implementación de los proyectos, programas y estrategias anteriores.

La extracción de piedra semipreciosa Chonar-Dash (agalmatolita) por los tuvanós, siendo solo la etapa inicial de la actividad económica en el interior uno de los tipos de artesanía de arte popular, el arte de cortar piedras, nos parece un fenómeno interesante de la cultura de Tuvá. La tecnología que describimos en el trabajo, refleja los altos requisitos ambientales de los tuvanós para la actividad humana en sí, que, obviamente, son mucho más altos que los requisitos de los estándares ambientales modernos de las empresas de gestión ambiental industrial. Y estos requisitos hacen posible no solo usar los recursos naturales, sino también usarlos para que no se agoten y no expongan el medio ambiente a riesgos. Por lo tanto, al formar estrategias y desarrollar programas para el desarrollo dinámico de la región, se requiere experiencia adicional en la conformidad de los proyectos económicos con las normas de la cultura ecológica de la población indígena.

2.6. Recursos estilísticos utilizados en el arte lapidario.

El arte de la talla en piedra se define también como un conjunto estable de elementos artísticos y las imágenes de los animales se reproducen en poses canónicas tradicionales utilizando técnicas especiales. Las interpretaciones artísticas de cada uno de estos grupos indican que tal separación de caracteres en la Edad de Hierro refleja la clasificación actual de las sociedades nómadas y de la fauna. La adecuada comprensión de la función de estas imágenes, define el fundamento semántico y artístico del arte, que de alguna manera es la base para la solución de numerosos problemas. En este sentido, hay que admitir que las imágenes de los animales se encuentran entre las más comunes en el arte de la talla en piedra, debido a su importante papel en las representaciones estéticas, rituales y mitológicas de los antiguos nómadas. Formado en el contexto de una tradición gráfica, en particular en la región de Asia Central, esta imagen tan compleja durante los próximos siete siglos se ve sometida a transformaciones significativas, por lo que los cambios socio-políticos en la vida de las comunidades nómadas y la dirección de sus contactos culturales, sin duda, determinan la relevancia de este tema.



Bayindy, B. S., Arzilan (león), agalmatolita, 1973.



Bayindy E. S., Arzilan (león); 8 x 4,5 x 9 cm.. agalmatolita, 1994,

Weinstein, en su trabajo científico, también utiliza métodos específicos de la historia del arte, tales como comparaciones culturales e históricas y el análisis estilístico formal, afirmando que "una de las técnicas artísticas más antiguas se encuentra en la estilización decorativa de los imágenes de los animales que hallamos de una manera muy creativa en algunos de los viejos maestros de la talla en madera y tal vez incluso podría ser el eco del estilo animal escita – siberiano apoyado en una deformación audaz de las proporciones del cuerpo para enfatizar unas u otras características, fortaleciendo su imagen expresiva y decorativa."³¹

El arte de la talla en piedra en Tuvá, alcanza una gran variedad de temas: animales salvajes, animales domésticos como cabras montesas, sarlyks (yaks), ciervos, osos, caballos, camellos, vacas, ovejas, perros, etc., y desde la mitología oriental, el dragón oriental. La dominación del arte de la talla en piedra no resulta tan fácil como podría parecer a simple vista: muchas imágenes de animales asociadas a la épica popular, con su simbolismo poético, tienen profundas raíces en la antigua mitología oriental. La trama y los temas del arte de Tuvá se remontan en una larga tradición histórica. En primer lugar, señalamos las imágenes de los animales que viven en una fiabilidad realista; es a través de un excelente conocimiento de los hábitos de las montañas y en los bordes de las estepas: caballo, cabra montesa (serge), camellos, yaks (sarlyk), ciervos, etc. En ellos podemos encontrar un estilo decorativo combinado con animales, como podemos acceder a su anatomía corporal. Haciendo hincapié, por ejemplo, en ciertas formas como el alargamiento o rizo de cuernos de la cabra montesa o el refuerzo del cuello del poderoso yak, les da más expresión, lo que también contribuye al patrón ornamental de la reproducción de rizados en la lana.

Los personajes favoritos de la talla en piedra de Tuvá son de creación fantástica, legendaria, que se puede remontar a la explicación mitológica.

La imagen de "arzylan" (león) más frecuentemente encontrado, con un león de verdad (no se encuentran en Tuvá) tiene poco en común. La noción de "arzylan" desde hace mucho tiempo penetró en la Tuvá china y se mezcló con ficciones, mitos y leyendas. En la imagen de la "arzylan" resalta particularmente la ficción de la imagen generalizada (muy común) del fabuloso dragón escupiendo llamas.

³¹ Weinstein S. I., Historia del arte de Tuvá.



Ulu (dragón), 1965.



Camello con ornamento koshkar mayyzy. "Camello reclinado." 1983. Brigad Dupchur.

Los productos representan una proporción significativa de los temas como el ajedrez con su iconografía específica oriental (por ejemplo, "arzylan" - Queen, Camel - elefante ajedrez, monje budista Lama - King), así como elementos de tinteros, lapiceros, ceniceros y muchos otros objetos de diferente tamaños. Representan escenas de la escultura popular histórica y del presente, a saber, la imagen de las personas: jinetes, pastores, cazadores e incluso retratos.

2.7. Ornamento

Una de las tradiciones culturales más conocidas, tanto artística como intelectual, en Tuvá es el ornamento. El ornamento es un componente singular del arte nacional del pueblo de Tuvá, su parte más integrante. En el ornamento de Tuvá se puede reflejar el amor por el ambiente natural, su belleza, el respeto por las tradiciones de sus antepasados, etc. El ornamento es pues el mundo que nos rodea, el comienzo de la comprensión y la percepción estética del mundo nómada. La selección de patrones para la decoración depende de las características del material y de la naturaleza del producto, y en gran medida de las tradiciones que prevalecen.

En el arte de la talla en piedra de pequeño tamaño nos encontramos principalmente con adornos geométricos. Entre los que la rejilla inclinada en zigzag es el más común, junto con triángulos, incluyendo triángulos oblicuamente sombreados inscritos con triángulos más pequeños (chadyrlap), en forma de letra T, el patrón (touven jee) con la esvástica (kas); la modificación espiral rectangular (dərbelchin) se encuentra emparejada y entrecruzada por diamantes (kadyń syrga) y otros motivos florales que representan en gran medida las multiláminas (chechektep) y las cifras principalmente y formas curvilíneas moderadamente parecidas a brotes vegetales. A este grupo se le pueden atribuir volutas, salidas de vórtice (korgulchun) entre otros.

En cuanto a los objetos zoomorfos encontramos fundamentalmente diferentes modificaciones de los patrones de los cuernos (koshkarlap, koshkar myyyzy). En pequeñas esculturas se refleja el tejido celular (өлchey udazyn), signos simbólicos budistas y siluetas de cabezas de animales.



Caja con ornamento "ayak heezy". Agalmatolita, Autor desconocido



Mortero con ornamento geométrico de autor desconocido

El origen de los nombres de los patrones es variado. Algunos elementos se denominan de una manera según su parecido con los fenómenos de la naturaleza. Por lo tanto, las líneas curvas con remolinos se denominan "tipo de llama" (chalbyyshtap) y el multicolgajo se llama "floral" (chechektep). Otros adornos se conocen por su similitud con los objetos que rodean la vida cotidiana, los animales, etc.; la imbricación de las escamas de los peces (balik kazyryy) o pezuñas de potros (kulun duyuu); también los semicírculos tienen su nombre (chartyk ay), es decir, media luna. En muchas esculturas encontradas los dibujos imbricados tienen forma de red.

En "Ulu" (dragón) 1965, se puede apreciar un adorno en la cresta del adulto que enfatiza la gran cabeza inclinada hacia atrás con avidez, llamada bestia cola. Cherzy Mongouch la mostró en "Dragón Enojado" antes de que llegara la famosa tormenta de lluvia: sombrero fabuloso en su cabeza como una roca irregular, extendidos hacia atrás con los patrones, con la punta de la cola levantada de extraña forma como "balik kazyryy" (escala) enfatizando la monstruosidad física.

El ornamento es de dos tipos: a) de profundidad - tallados profundamente en la superficie lisa de la piedra o metal; b) de alivio - tallado en piedra, madera, metal de manera más superficial.

Pies de "Ulu" (dragón) representa el decorado en remolinos. La nariz mandona, la lengua alargada, dientes depredadores y ojos saltones. Todo esto demuestra el poder natural del dragón, y refleja el éxito creativo del tallador - narrador. Toda la superficie de la escultura está decorada con delicados adornos.

En las colecciones del Museo Nacional de Tuvá se almacenan pequeñas esculturas. Uno de sus autores, Mongouch Jola-Salovich Cherzy Khertek, talló la serpentinita y agalmatolita en más de setenta piezas con relieves y calados. En su trabajo, S.I. Weinstein indica que Mongouch Cherzy, fue sin duda uno de los artesanos populares más talentosos y versátiles en obras de pequeño formato de Tuvá.

En "Camello reclinado", 1983, el ornamento "Koshkar mayzyzy", traducido como "cuernos", está presente en el cuerpo de un camello. Dispuesto simétricamente en espiral (que simboliza los cuernos) está conectado a las líneas de puntos de la parte inferior.

Sobre este ornamento S.I. Weinstein escribe: "Muy a menudo he visto cosas de diferentes patrones peculiares. Resultó que se llama "Koshkar mayzy" - "cuernos". Este patrón, sin duda, fue heredado del arte de los antiguos nómadas. Su imagen se encuentra en la época de las tribus escitas. Tal vez, llamaron a este patrón "cuerno de carnero".³²

El adorno "Koshkar mayzy"³³ es un símbolo de prosperidad, riqueza, asociada con el pastoreo. Desde la antigüedad, los pastores nómadas adoraban al camello como un animal fuerte, hermoso, como el varón, como símbolo del inicio de la vida.

Y esto se plasma en las numerosas pinturas rupestres que representan ovejas de montaña que se encuentran en el territorio de Tuvá. También se puede observar el rito antiguo existente del carnero en la consagración de la oveja (ydyktaar), que es el sucesor del custodio y de los rebaños de animales.

En relación a estos mitos y símbolos escribe el investigador A. Golán: "El emblema de la Gran Diosa, por supuesto, disfrutó de la mayor reverencia. Cuando su significado original se olvidó, llegó a ser entendido como un signo del carnero, el grado apropiado de reverencia fue trasladado a la señal y la imagen misma de un carnero. Dios - símbolo del carnero y ovejas eran el epítome de particulares ideas religiosas, pero el significado de ese símbolo dio un gran paso y destacó sustancialmente por su valor. Por ejemplo, a los reyes coronados se les ponen unos cuernos de carnero en la cabeza, aunque el dios - oveja en el panteón esta fuera de los dioses importantes.

Mortero (Taraa sogazhy) fue el lugar en el que se trabajó el grano, el té y la sal, en Tuvá. En la parte superior de la corola en relieve plano se representa un patrón de tejido trenzado; a continuación, en una parte estrecha del producto-ornamento "emiksiktig churek", el torso se cubre con un meandro en forma de T (masca jee), ya citado anteriormente. Un semicírculo adorna la pierna que toma por nombre (chartyk ay) media luna, y toda esta superficie está cubierta con patrones tallados (chartyk ay).

El adorno llamado "ayak heezi" se traduce como "patrón de cuencos", ya que se asocia con la forma redonda de los cuencos de Tuvá. Este ornamento se puede ver en diversos lugares: en los distintos vasos, en artículos del hogar, etc. El adorno "ayak heezi" tiene una forma circular con elementos geométricos en el interior del círculo, por

³² S.I. Weinstein, Historia del arte popular de Tuvá, 1974, página 78.

³³ Cuernos.

lo que es un gran adorno de centro tallado. Se puede apreciar en una de las ilustraciones “Caja con ornamento” que figura en la página anterior. Una de las más simples la describe S.I. Weinstein de la siguiente manera: "En el centro del recipiente hay un zócalo grande, transversalmente diseccionado en cuatro segmentos, con los miembros en formas triangulares y líneas, que forman una especie de estructura de un patrón cerrado".³⁴

2.8. Imágenes antropomórficas.

Tuvá cuenta con una rica ornamentación, que aporta una gran variedad de formas. Tuvá cuenta con una rica ornamentación, que aporta una gran variedad de formas en base a las variaciones de los principales productos utilizados principalmente para la decoración. Por lo tanto, existen pequeñas esculturas artísticamente decoradas, y cada patrón le da un carácter correspondiente a su escultura, añadiendo además su propio significado.

El repertorio utilizado por los maestros de Tuvá se encuentra dominado por figuras de animales. En este contexto, en unos pocos casos destacan personajes marcadamente antropomórficos; y no obstante, se trata de figuras humanas generalizadas, imágenes abstractas. El maestro es el que en más ocasiones se representa, ya sea como cazador, jinete, luchadores lidiando, chamán, persona oficial, Lama, mujer (normalmente de mediana edad, a veces con un niño), y hombre. Las figuritas son estáticas. De acuerdo con la observación de I.M. Miagkov, sobre la escultura tuvana que señala lo siguiente: "es tratada con formas convencionales, poderosamente generalizadas, en las que el artista no está interesado en los músculos y otros detalles, donde son importantes solo el conjunto, la totalidad. La ropa no es entendida por separado, como el volumen, y están estrechamente relacionadas con el cuerpo humano".³⁵ A menudo, se encuentra en esta característica, una violación o deformación de las proporciones de las figuras, con la intención de que las obras obtengan robustez. I.M. Miagkov siempre enfatizaba la frontalidad de las esculturas. Se podría añadir que, al contrario con el resto de las esculturas es preferible observar las figuras antropomorfas de manera frontal y las zoomorfas preferentemente se pueden observar de perfil.

³⁴ S.I. Weinstein.

³⁵ I.M. Miagkov.



Salchak Ch. S., Lama con el instrumento de percusión.

Prácticamente todos los relatos antropomórficos relacionados con el arte de Tuvá se pueden encontrar en: Altái, Yakutsk, Mongolia, Buriatia. Esto confirma la conclusión acerca de la formación de esculturas antropomorfas de Tuvá y su repertorio durante la formación de los prototipos nómadas turco-mongoles que se encuentran en la historia del arte Chino. A saber, proceden también de China muchas de las características artísticas de las esculturas de Tuvá. Así, se acentúan las imágenes estáticas del jinete y de la amazona en las que se encuentran paralelismos en las figuras de cerámica pertenecientes a la dinastía Tang (siglos VII–X d.C.). Generalidad y majestad de las figuras de pie o sentado, en hombres y mujeres, encuentran similitud en las esculturas budistas, esculturas de piedra funerarias, burócratas y algunas esculturas de arcilla de la misma época. Un número de elementos estilísticos se encuentran en la piedra tallada del poste que engancha los caballos de las dinastías Ming y Qing (XVI - principios del siglo XX d.C.).

El verdadero propósito ritual de las esculturas antropomórficas no se detecta definitivamente como en las zoomórficas. Cabe señalar que las características principales de las raíces de estas esculturas de culto, según las evidencias arqueológicas, se podría remontar a la época de los nómadas de Asia Central y el sur de Siberia en los siglos III-II a.C. Afirma que existe la costumbre del uso de los ajuares funerarios en los que se incluyen figuras humanas. En Tuvá se empleó este ritual hasta el final del siglo XIX: al concluir el contrato de matrimonio se hace un regalo simbólico, un modelo en miniatura de la hurta con una muñeca sentada en ella. Asimismo, con la proliferación del budismo en Tuvá, domina la producción de objetos religiosos hasta el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Los objetos rituales constituyen una pequeña parte de las esculturas antropomorfas, siendo la mayoría de ellas regalos y juguetes.

Entre las imágenes antropomórficas los talladores realizan la imagen de Noyon / Noyan o "príncipe", es decir, un alto funcionario gobernador del imperio manchú Qing – gobernante de la región - (o incluso gobernante de Tuvá - ambyn noyon), el jefe de uno o más grupos tribales. Él fue representado generalmente como un hombre con un traje y sombrero, de pie, y, a menudo sentado en el suelo o sobre una pequeña colina con sus piernas cruzadas e inmóviles. Esta posición surge en el arte nómada al final de la dominación de los nómadas iraníes en las estepas euroasiáticas, posiblemente a finales del siglo IV-principios del II a.C.



Sarig-ool M.A., Lama, 1992.

Antes de este período, se representan a las familias en las estepas a caballo o a pie, que se muestran en los petroglifos y las esculturas de piedra. Los creadores nómadas de la joyería helénica aportan joyas diversas; sin embargo, en este caso, por regla general, las personas que se sientan no cruzan los pies, ni se encuentran sentados en las grandes elevaciones. Cabe destacar que esta iconografía no podría ser un reflejo de la realidad, ya que es imposible imaginar que los antiguos nómadas iraníes nunca se sentaran en el suelo. Es probable que los maestros sigan los principios artísticos tradicionales de la antigua Grecia.

Las imágenes de los miembros de las culturas nómadas están sentados con las rodillas dobladas, aparecen simultáneamente con la llegada de las tribus turco-mongolas. Algunos ejemplos los hallamos en parejas de placas de oro de la colección siberiana de Pedro I «Recreación en el camino" así como en un quemador de incienso en bronce con una composición escultórica de la región de Almaty de Kazajstán del siglo III. a.C . Tal postura queda recogida en el mango de plata de un espejo de bronce en Gravede Sokolov en Ucrania. Durante la Edad Media, este modelo se aplica en esculturas nómadas asiáticas. Existe una fuerte especulación en torno a que, por lo general, en todas las esculturas turcas de piedra antiguas las personas estaban sentadas. Por esta razón, las bazas de los monumentos no fueron catalogados.

Podemos suponer que con el nacimiento del mundo nómada turco- mongol en el arte se representa una nueva imagen antropomorfa de un hombre sentado que encarna la idea de la paz y la tranquilidad. Tal vez fue la falta de agresividad plasmada en el nuevo personaje lo que llevó más tarde a los mongoles y tuvános, a la creación del héroe favorito del panteón budista, el pastor “blanco”. Esta imagen tiene una larga historia, ya que el pastor “blanco”, sabio divino, es el patrón de todos los seres vivos, el donante de la prosperidad que fue tomado del budismo de la más antigua tradición chamánica.



Oorzhak Yu., Casamenteros, agalmatolita



Músico sentado con las rodillas dobladas, autor desconocido

En la escultura de pequeño formato del hombre sentado se encuentra inscrito el nombre de Noyon. Tal vez el papel decisivo desempeñado por este nombre era la aparición del ajedrez en la cultura de Tuvá, y el nombre de Noyon ya era conocido como el rey. El ajedrez (shydyraa) gozó de gran popularidad en Tuvá, como se ha mencionado en varias ocasiones en la literatura científica. Los investigadores coinciden en que el juego tuvano tiene su lugar de nacimiento en Mongolia. De acuerdo con el arqueólogo, antropólogo y experto en ajedrez I.T. Savenkov, los mongoles y tuvanos conocieron el juego de ajedrez en los siglos X-XI. Estos datos podrían considerarse bastante arriesgados. Parece más plausible la opinión de los etnógrafos P.I. Karalkin y S.I. Weinstein, que lo remontan a los siglos XVI-XVII. Mientras que P.I. Karalkin une la propagación del ajedrez con la penetración del budismo, que podría ser posible, ya que el juego fue el más popular en los países asiáticos donde el budismo había alcanzado la posición más fuerte. En este sentido, es oportuno mencionar la palabra de I. T. Savenkov, quien escribió: "Entre los lamas... el juego del ajedrez está muy extendido: casi todos los lamas están familiarizados con el juego; entre ellos muchos jugadores importantes".

Hoy en día, la mayoría de los investigadores creen que el lugar de nacimiento del ajedrez es la India. Sin embargo, la forma en que el juego entró en las estepas de Asia Central, sigue sin estar claro. Hay varias opciones disponibles: a través de Irán, Tíbet, Turquestán Oriental. De lo que sí podríamos estar seguros es que la cultura china no estaba involucrada en estos hechos. Se confirma por las diferencias significativas del juego de ajedrez chino respecto al de los mongoles y tuvanos. La característica más importante es la presencia de una serie escalonada de chips con caracteres chinos, y no en las esculturas en miniatura.

En el ajedrez de Mongolia y de Tuvá destaca únicamente por el carácter antropomórfico de la figura principal, el rey. Otras figuras fueron representadas a través de los animales, seres fantásticos, personajes y medios de transporte (ruedas de carro en el carro). Esto hecho, se contradice con las imágenes originales de la India. Por ejemplo, en la India y en el Tíbet hasta el final del siglo XVIII se incluyen piezas de ajedrez con una amplia gama de personajes antropomorfos. Probablemente, el juego en Tuvá y en Mongolia tenía otro sentido diferente de sentido militar. Por ello, T.I. Savenkov, subrayó lo siguiente: "el culto primitivo del trampero se realiza en este juego representándolo mediante el personaje de un pastor".³⁶

³⁶ Ibid.



. Tumat A. B., Budda, agalmatolita, 1986.

Sin embargo, los investigadores han atribuido la diferencia en el simbolismo del ajedrez, señalando que no se trata de un juego de adaptación india a nuevos contextos culturales, sino a la influencia de una forma más antigua. La falacia de este punto de vista se manifiesta en las zonas de juego de los mongoles y tuvános, que tradicionalmente no incluyen animales que fueron a su vez la principal presa de los cazadores tramperos: ciervos, cabras montesas, sable, ardilla, pájaros, etc. A veces se encuentran figuras de conejos, gansos, perdices, etc., que a pesar de su importancia comercial, nunca han sido el principal objetivo de la caza; por el contrario, en el ajedrez se presentan a menudo nómadas a caballo, en camello y a veces sobre un toro.

Las imágenes fantásticas de los ajedreces tuvános y mongoles -Garuda (Khan Hereti) como el perro-león (arzylan) fueron tomados directamente del arte budista. En general, y según su estatus, el gobernante secular, una figura religiosa, Lama. Se observó esta diferencia en los trajes, a menudo en el uso de sombreros o en diferentes posturas. Estas posturas se adoptaron en la sociedad Tuvána durante reuniones o fiestas; torres representan la felicidad (olchey udazyny) y la rueda del Dharma. Además, el rey no se representa armado, lo cual es lógico, teniendo en cuenta las normas de las enseñanzas budistas. Se puede afirmar la confrontación pacífica, que se halla escondida en el ajedrez mongolo-tuváno. Los reyes se representan en blanco y negro por lo escribió el etnógrafo L.P. Potapov: “Los ricos, invitados de respeto y prestigio, lamas y funcionarios se sentaron con las piernas flexionadas hacia arriba, con las rodillas ligeramente levantadas... Los hombres suelen estar con las piernas dobladas, escondiendo en virtud su pierna derecha, mientras que el pie izquierdo se coloca en el suelo doblado por la rodilla.”³⁷

Con el advenimiento del poder soviético en Tuvá las piezas de ajedrez han cambiado; se reflexionó sobre las nuevas corrientes culturales e ideológicas. Así, se convierten en una innovación colectiva, los coches, los soldados, los campesinos-nómades en cadenas y almohadillas o verdugos maltratados. Las torres fueron retratadas con tractores, tanques y estrellas de cinco puntas.

El rey Noyon se plasma en el oficial soviético del ejército como policía, fiscal, presidente colectivo de granja, cazador y hasta un hombre con un sombrero de piel tocando un acordeón, lo que es representativo de la población de Rusia.

³⁷ L.P. Potapov.

Mientras los talladores o tallistas continuaron produciendo estas figuras conocidas como Noyons, estas aparecieron con el significado de representantes de las antípodas del nuevo sistema, y sirven como símbolo obsoleto del viejo mundo. Particularmente lo hallamos en el caso de la escultura de D. Ch. Okanchika, cuando se representa el Arat revolucionario a caballo pisoteando al Noyon caído, así como en "Corte de Noyon sobre Arata" la obra de S. Norbu, que encarna la trágica escena de la Tuvá prerrevolucionaria.

Transformaciones similares aparecen también en las piezas de ajedrez que se produjeron en Mongolia. Los reyes adquirieron apariencia soviética, granjeros colectivos y músicos. Además, los talladores mongoles comenzaron a hacer sátiras de los reyes a través del retrato con ex funcionarios específicos, que no habían cumplido con los maestros de Tuvá. La postura del Noyon en Tuvá se ha visto modificada; ahora el rey se sienta en una silla. Esta pieza de mobiliario ha sido introducida en la cultura Tuvána a principios de 1930 debido a la transición de un estilo de vida sedentaria.

La unificación de Tuvá con la URSS (1944), se refleja en todas las esferas de la vida de la población, incluyendo el arte popular. Comienza a organizarse una cooperativa artística profesional. Muchos talladores de Tuvá recibieron una gran capacitación en las instituciones educativas en Moscú, Leningrado, Volgogrado, Krasnoiarsk, donde el dominio del dibujo académico, la composición, la pintura al óleo, la escultura, eran fundamentales. Como resultado, el arte nacional se introdujo mediante el uso de ángulos dinámicos complejos y elementos decorativos inusuales. Se originó un nuevo tipo de arte visual en Tuvá, conocido este como arte monumental. Esto se debe especialmente a la influencia de la cultura extranjera que llegó a ser tan significativa que los críticos comenzaron a expresar su preocupación por la posible pérdida de identidad de los maestros de Tuvá. Sin embargo, el establecimiento del Colegio Nacional de Arte, condujo a la nación a cultivar diversos tipos de arte popular, permitiendo la detención del proceso de nivelación en la tradición gráfica y estilística.

Posteriormente, la desintegración de la URSS y la transformación del gobierno, rompieron con las nociones ideológicas que habían influido en la sociedad y en el arte. Los cambios afectaron a la imagen del Noyon y se perdió por completo la connotación negativa.

Los últimos años han estado marcados por la reducción del componente político de la imagen en general y en gran parte se ha visto modificada su interpretación. Esto lo

observamos especialmente en los trabajos del tallista A.A. Khovalyg, cuya obra se caracteriza por el humor suave, psicológico y alegre. Su canción "Fiesta" representa a dos hombres sentados abrazados y sonriendo, consumiendo alcohol - bebida araka³⁸ - en frascos de cuero. La vestimenta tradicional del más joven de ellos es consistente como el del Noyon. Este personaje no simboliza la fuerza del poder o la riqueza. Tampoco encontramos ningún toque satírico en ella.

2.9. Los artistas. Las etapas del desarrollo del arte lapidario de Tuvá.

Los fundadores del arte de la talla en piedra modernos son justamente H.K. Toybuhaa, artista del Pueblo de Tuvá ASSR, artista de Mérito de la RSFSR, ganador del Premio Estatal de la RSFSR de I. E. Repin, y también el artista M. H. Cherzi - un artista de mérito de la literatura y el arte tuváno ASSR. Estos identificaron su creatividad principal en las tendencias estilísticas del arte y ampliaron el abanico de historias y composiciones narrativas, lo que capacitó a un gran grupo de talentosos escultores, entre los que se reconocen a B. Bayyndy, H. Hoona, K. Saaya, R. Arakchaa y D. Doybuhaa, entre otros.

Tras la apertura en 1967 del departamento de arte de la Asociación Kizil Artes Colegio Juventud, esto supuso una reposición de pintores talentosos, artistas gráficos, escultores, talladores de piedra, y muchos de ellos, entonces terminaron en las instituciones de arte de Moscú y Krasnoyarsk, con la creación de una serie de escuelas de arte en Rusia.

Desde principios de la década del año 2000 hasta la actualidad, en la Unión artística aparecieron más de veinte artistas, entre pintores, artistas gráficos y escultores: A. Monguch, O. Suvan-ool, A. Tyryshkin, Sh. Churuk, Ch. Monguch, S.-M. Bayyndy. Ellos se enfrentarán a difíciles tareas para desarrollar la pintura nacional, el dibujo y la escultura, mediante la expansión de estructuras y composiciones temáticas, elaboración de retratos e imágenes psicológicas, así como el desarrollo de paletas de colores y el claroscuro del arte visual. El arte popular, de hecho, es un fenómeno de múltiples funciones con una unidad cohesiva en la que hallamos prácticas rituales y educativas así como funciones estéticas.

³⁸ Bebida alcohólica en base de leche.



Los mayores talladores K. Saaya, R. Arakchaa, D. Doybuhaa con estudiantes.



Los niños nuevos alumnos de la talla en piedra.

En 1972, los logros creativos de H. K. Toybuhaa, M-L.C. Khertek, B. S. Bayyndy y A. R. Arakchaa, fueron reconocidos y galardonados con el premio más importante, la adjudicación del título de ganador del Premio Estatal de la RSFSR, Repin.

Durante la formación profesional de un maestro popular juega una base fundamental la posesión de conocimientos y estudios artesanales, de lo que depende el trabajo profundo y estudio serio de la estética de la talla en piedra o madera y el estudio de elección de trama e imágenes tradicionales.

La habilidad y profesionalidad de los artistas populares les permitieron identificarse a ellos mismos y demuestran cómo estos escultores utilizaron la decoración monumental de los pueblos Teeli, Bai-Taiga kozhuun, Tes-Khem kozhuun - pueblo Samagaltai, pero lo mejor de su producción fue la creación de una gran escultura monumental y decorativa de hormigón para la fuente de la plaza Arat en Kizil.

La alta contribución al desarrollo del arte ruso y la creación de obras de alto nivel artístico del grupo del arte lapidario de los artesanos locales se debe a: E.B. Bayyndy, D.H. Doybuhaa, B.S. Dupchur y K.M. Saaya, que en 1992 fue galardonado con el alto título de "Laureado del Premio Estatal de la Federación Rusa."

En los últimos años aumentó significativamente el número de artistas en Tuvá especializados en el arte de la talla en piedra; se llegó a superar la mitad del número de los miembros de todos los colectivos de artistas. A nivel regional, se realizaron diversas exposiciones de arte en Rusia en las que ocupaban siempre un lugar central las pequeñas esculturas tuvánas.

También en los últimos años, las filas de la Unión de Artistas de Tuvá se han unido a la joven generación de escultores de la talla en piedra; entre ellos destacan A. Artaa, O. Koshkendey, O. Manzhaa, A. Mongouch, T. Mongouch, L. Norbu, O.Sat, E. Salchak, A. Khertek, D. Chamzy, A. Shozhunchap y otros, que no solo conservan las tradiciones de la talla, sino que amplían las historias y temáticas, y realizan complejas técnicas de composición con un estilo creativo individual.

La creación escultórica de cualquier cantero expresa la individualidad del autor en su elección del tema, el modelado de las claves del volumen y la ornamentación especial. Cada uno a su manera, cada autor, deberá encontrar su visión individual, su movimiento compositivo, su interpretación y conocimiento de la naturaleza del animal, etc.

Los artistas populares más antiguos se encuentran en Bai-Taiga, donde se entrenan a niños superdotados y jóvenes de las áreas locales. Los pueblos del distrito son Kyzyl-Dag, Teeli y Bai-Taiga. Como resultado, el aprendizaje de un joven tallador le capacitará para desarrollar técnicas de modelado individuales y así como su visión artística y estética.

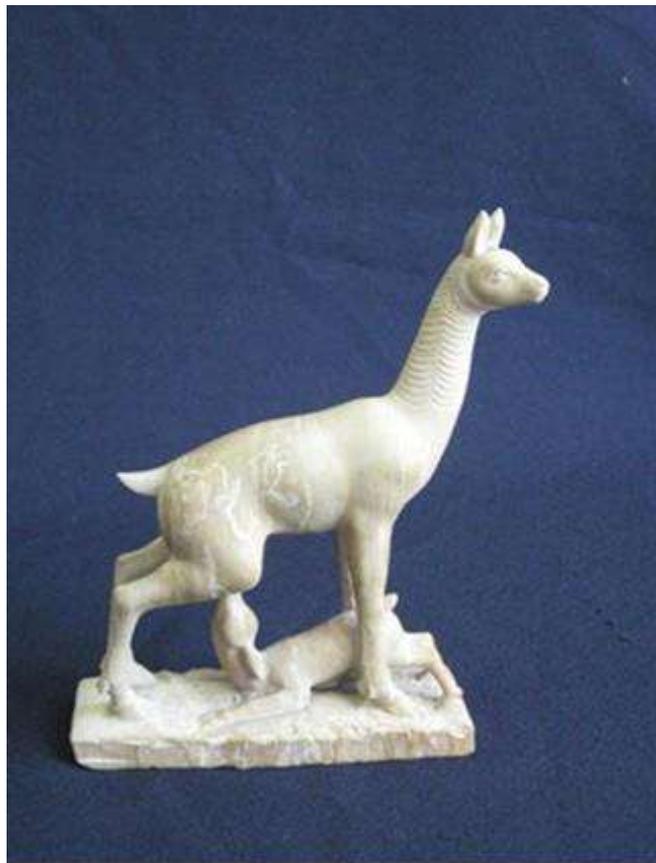
La talla en piedra de Tuvá se extendió inicialmente al oeste de Tuvá, en Bai-Taiga kozhuun (zona) en el pueblo Kyzyl-Dag, donde vivían y trabajaban los artesanos, canteros de agalmatolita (en tuvano "chonar-dash"). Entre ellos se encuentran renombrados maestros ancianos y artistas de una generación intermedia; ejemplos son H.K. Toybuhaa, K.M. Saaya, B.M. Saaya, S.D. Oorzhak, M-D.S. Khertek, J.C. Khertek, M.K. Khertek, O.S. Seren-Chimit, K.T. Hunan, V.S. Salchak.

A principios de 1960 se crean círculos de arte de la talla en piedra en el pueblo Teeli, en el pueblo de Ak-Dovurak y otras zonas Ulug-Khem kozhuun (kozhun-en tuvano zona). De Ulug-Khem kozhuun también destacan maestros de esculturas folclóricas tales como B.S. Bayyndy y la primera talladora R.A. Arakchaa que enseñó a tallar la piedra a sus hijos, E.B. y E.B. Bayyndy, S.V. y V.V. Arakchaa. A finales de la década de 1970 se organizaron escuelas de talladores en Kyzyl-Dag y en el pueblo de Erzin.

La generación más joven de los talladores de Tuvá en la década de 1990 forman una parte importante de los que se sienten herederos directos de las tradiciones creativas de los antiguos maestros. En Teeli y Kyzyl-Dag destacan Saaya Kogel, Hunan Kirov, Doybuhaa Donduk y otros talladores de Bai-Taiga. En Erzin, un grupo independiente de talladores jóvenes han organizado una escuela separada de Bai-Taiga, que destacó en Kyzyl. Entre ellos, el hijo Bayyndy Baiyr - Bayyndy Eres - ool (nacido en 1948), su hermana Bayyndy Elizabeth (1951), Kagan Salchak - ool (1958) y otros.



Arakcha R. A., Caballo ensillado, agalmatolita, 1983.



Toybuhaa Kh, K., Maraluha con el cachorro, agalmatolita, 1963.

2.9.1. Los grandes maestros.

A través de la iconografía, tradiciones, técnicas básicas y formas, en este arte se revela una ardua riqueza artística que nos proporcionan las obras de los maestros. De esta manera, proporcionamos a continuación un elenco de los artistas más destacados.

Uno de los primeros ejemplos, podría ser, Raisa Azhievna Arakcha, una artista de Bay-Dayga (una de las zonas de la República de Tuvá; zona montañosa donde se encuentra la piedra agalmatolita); esta se convirtió en la primera mujer que se dedicó a esta disciplina en Tuvá. Conoció a maestros como Mongouch Cherzy, Bayyndi Bair, de los cuales aprendió bastante a través de la observación. Ella, impresionada por sus trabajos, señaló que se trataba de una reencarnación y apuntó lo siguiente: “lo que en sus ojos floreció, cambió de color y se convirtió en algo hermoso el ciervo, el caballo volador con una melena que fluye en el viento”

Otro artista es Jertek Koshtayevich Toybuhaa; es considerado uno de los fundadores del arte moderno de la talla en piedra de Tuvá; muchas de sus obras se han convertido en clásicos de las obras maestras del arte popular de nuestra República.

Khertek Toybuhaa nació el 1 de enero de 1917 en la pequeña ciudad Kop-sok de Bai-Taiga, en el seno de una familia de simples pastores, y desde su niñez observaba a los antiguos artesanos de madera y chonar-dash (agalmatolita). Siguiendo el consejo del maestro nacional Kuzhuget Duktug-ool, el pequeño Toybuhaa inició su aprendizaje y enseñanza cortando figuras de animales: en primer lugar, trabajó la corteza de álamo y madera blanda, luego la piedra agalmatolita.

Este realizó uno de los primeros trabajos de los considerados “maestros jóvenes” producidos para encargos privados que, desgraciadamente, después de tantos años no han podido sobrevivir, por lo que es difícil juzgar su modelado y estilo original, tallado en auténticas esculturas. Sin embargo, su gran variedad de temas permaneció en el arte tradicional, al igual que sucedió con numerosos artistas populares. Este representaba los siguientes animales: caballos, cabras montesas, camellos, sarlyks, ovejas, bueyes y figuras de ajedrez.



Salchak V., Joven cervato, agalmatolita, 1982.



Bayyndy B. S., Arzilan (Leon), agalmatolita, 1973.

Otro tallista, sin duda, excepcional es Vladimir Salchak que inventó una nueva dirección en el arte de la escultura en piedra en la zona de Tuvá, a saber, la creación de formas huecas. La mayoría de los lugares sagrados en Tuvá se encuentran en este tipo de vivienda, también conocida como “hurta”. Estas figuras huecas tienen una particularidad y es que se pueden ejecutar en un tamaño más grande que la figura monolítica de Chonar-Dasha, y este tipo de espacios es ilimitado para la imaginación.

Vladimir Salchak investigó el chonar-dash y descubrió que esta piedra también tiene sonido, “las piedras azules y blancas, suenan aún más fuerte, mientras que la piedra de pigmento rojo tiene un sonido más triste que las otras, especialmente cuando no es una “hurta” de piedra pintada; cuando durante la noche, bajo la lámpara, la luz de fondo hace que jueguen los colores, una fiesta para los ojos”.³⁹

Entre los canteros de generaciones anteriores destacó Baiyr Sarygovich Bayyndy. Sus obras se han convertido en un brillante ejemplo a seguir para la inspiración de escultores jóvenes de agalmatolita. Las obras de Baiyr Sarygovicha abrió una de las facetas más brillantes del arte popular Tuvá.

La herencia de los trabajos de Baiyr Sarygovich Bayyndy se encuentra en las colecciones del Museo Nacional de la República de Tuvá, y en los museos de arte de Irkutsk, Krasnoyarsk, Tomsk, Omsk, Barnaul, Moscú y San Petersburgo. El “Artista plástico Baiyr Sarygovicha Bayyndy” constituye uno de los principales fondos de los llamados "dorados" de las bellas artes en Tuvá.

Por último, debemos señalar la existencia del maestro M. H. Cherzy que destaca por su sutileza a la hora de la ornamentación y los efectos decorativos. Mongouch Cherzy es considerado como el fundador del arte lapidario en Tuvá. En sus obras, representa a seres humanos y animales, bestias y monstruos fabulosos, cortando magistralmente la madera y la piedra con el cuchillo. La riqueza y sutileza de la ornamentación se combinaron en su trabajo con la increíble forma plástica expresiva, por lo general compacta, de gran capacidad comunicativa. El contenido que destaca en su escultura son los personajes poéticos y filosóficos que actúan como portadores de ciertas cualidades morales: la bondad, la fuerza, la sensibilidad o la ira, y la terquedad. Los elementos decorativos resultan de una gran riqueza artística mediante el procesamiento de la piedra. Un ejemplo de obra maestra insuperable es su "Dragón" (1956).

³⁹ La entrevista con el gran tallador Vladimir Salchak.



Cherzy M., Amazona, serpentinita, 1969.



Dupchur D. S., Torro negro, 10x14x5, serpentinita, 1987.

2.9.2. Los talladores de la generación joven.

Elizabeth Bayyndy representa la continuidad de los artistas populares que abrazaron en gran parte las antiguas costumbres y tradiciones de los canteros de generaciones anteriores de la Tuvá moderna. Ella se convirtió en una alumna digna, que aprovechó una gran herencia creativa por parte de su padre, conocido este como Baiyr Sarygovicha Bayyndy, galardonado con el Premio Estatal de la RSFSR. IE Repin.

Asimismo, Elizabeth Bayyndy amplió significativamente su inventario con una amplia gama de escenas animalistas; además, llevó a cabo composiciones de muchas figuras de la vida de los pastores de Tuvá ARATS, a las cuales les da una interpretación suave y poética.

En su primer trabajo de corte en piedra representa figuras que en su mayoría son animales (caballos, cabras, sarlyks, arzylanov, toros, ovejas, camellos). Su manera de tallar se convirtió en un movimiento definido, destacando el carácter y los hábitos de los animales específicos.

A finales de 1970 y principios de 1980, Elizabeth Bayyrovny realiza una serie de obras: "Rider" (1979), "Jinete rápido" (1980), "Revolución Rider" (1984). En estas composiciones se transmite el movimiento enérgico de caballos, jinetes, figuras apretadas contra el cuerpo de las cabalgaduras, los pliegues marcados en la ropa y sombreros, agitándose con el viento al galope de los caballos.

Desde mediados de la década de 1980 y finales de 1990, en su actividad creativa se refleja su poder artístico multifacético. En este momento, crea una gran cantidad de esculturas de animales "arzylan" con nuevas escenas de género de pequeño formato. Las obras más expresivas son "Amigos" (1986), "Camello obstinado" (1988), "Ver" (1989), "Dragón del trueno, la serpiente y el mono" (1989), "Nuestra Infancia" (1990). Todas estas se inspiran en los recuerdos de una infancia inolvidable, sobre los juegos de sus hijos. En estas composiciones plásticas se reflejan imágenes de niños trasladados por su madre con gran calidez y afecto.



Vladimir Arakchaa A., Dragón misterioso, 1999.



Dongak Kh. B., Soldado a camello, 13x13x5; agalmatolita, Kizil, 1994.

Las parodias se interpretan de forma concisa y sin mucha ornamentación. Durante estos años, Elizabeth Bayyrovna crea una serie de pequeñas esculturas de dragones míticos, uno de los cuales se expuso en 1989 en la exhibición de "Artes Decorativas de la URSS", de Toronto (Canadá); en los años siguientes, creó la composición del maravilloso grupo de cabras montesas, Sarlyks y jinetes. Sus mejores esculturas se encuentran expuestas en museos de arte en Krasnoiarsk, Chita, Irkutsk, en el Museo Ruso de Etnografía de San Petersburgo, el Museo Ruso de Artes Decorativas Aplicadas y Artes Populares de Moscú, el Museo Nacional de la Republica "Aldan Maadyr" de Tuvá y en colecciones privadas de arte.

Vladimir Arakchaa, uno de estos maestros talladores, nació en 1960, en el pueblo Chaa-Jol. Se graduó en la escuela secundaria número 2 en Kizil. Gran influencia en el desarrollo de la creatividad de V. Arakchaa la ejerció su madre Raíza Azhyevna Arakchaa, primera mujer tallista, consagrada artista popular de Tuvá, ganadora de la RSFSR.

El tema principal de las creaciones de V. Arakchaa, como el de muchos otros talladores de Tuvá, son la naturaleza y sus habitantes; de hecho, las imágenes más frecuentes son las de caballos, cabras montesas, camellos, etc. Sus obras no están ricamente ornamentadas, la forma estilizada reproduce las imágenes con exactitud natural, imprimiéndoles un orden decorativo y expresivo. El artista pone especial énfasis en el ámbito mitológico; aparecen pues criaturas fabulosas, arzylyan y dragón. La imagen del arzylyan, encarnación de fuerzas fabulosas, aparece en la exposición con diferentes interpretaciones.

Junto a los artistas ya conocidos aparecieron otros jóvenes escultores profesionales, pintores, artistas gráficos y maestros populares de la talla de piedra. Un ejemplo es Dongak J.B., graduado en 1988 en la Escuela Superior de Arte y de Industria de Leningrado V.I. Mukhina, capaz de combinar la escultura profesional con las tradiciones folclóricas nativas del arte lapidario. Su tesis conocida como "Domador" se ha adoptado como una escultura monumental y decorativa, una obra que encarna la idea de formas monumentales y las tradiciones de obras plásticas de pequeño formato. Su trabajo, está hecho de serpentinita y es conocida como "El niño en el toro", que ahora se encuentra en la colección del Museo Nacional.

Por su parte, A.S. Kagai-ool se graduó en 1980 en el Kizil Arts Colegio; mientras trabajaba con los artesanos se convirtió en uno de los principales maestros de

los canteros. Sus obras tienen un estilo individual distinto al de los demás y llamó la atención por sus conocimientos de las leyes de la animalidad y de las formas elegantes en su plástica de pequeño formato. En sus creaciones, las nuevas formas de decoración y ornamentación se basan en las tradiciones de los canteros de Bai-Taiga. La expresión de la fuerza y el poder se hace sentir en obras como "Cuernos", "Ovejas de montaña", "Serge", y el adorno al más fino detalle en el "Buque-kogerzhike" (1990).



Kagai-ool A. S., Serge (cabra), agalmatolita, 1994.

2.10. ENTREVISTAS CON TALLADORES



Elisaveta Baiyrovna Baiyandy

Fecha de nacimiento: 9 de enero de 1951

Lugar de nacimiento: pueblo Ak-Turug, kozhuun Ulug-Khemskaa

Es miembro de Unión de las artistas de Tuvá

Laureada con el Premio Estatal de la Federación Rusa

Artista de Honor de Tuvan ASSR



Bayandy E., La melodía de la estepa, 16x16x22; agalmatolita, 1993



Bayandy E, "Dragón", 12 x 20 x 5 cm., colección del Museo Nacional, 1991.

Elizaveta es una de las pocas mujeres que se dedica al arte de la talla. Me recibe en su pequeño apartamento con una cálida bienvenida. Está rodeada por los miembros de su familia quienes me ofrecen té y pasteles. Tiene una mirada directa y acogedora. Antes de empezar la conversación comentamos algunos temas sin importancia del lugar.

¿Hola, buenos días, estoy muy feliz de poder hablar contigo. Muchas gracias para dedicar tu tiempo para la entrevista. ¿Te parece bien que empecemos por lo más básico? ¿Puedes decirme dónde has estudiado, donde trabajabas o a qué te dedicas ahora?

Me he graduado de El Colegio de las Artes, a continuación trabajé como una metodista en La casa del Arte Popular, después en una fábrica de muebles en el departamento de suvenires, y cuando terminé los estudios artísticos de Unión de Artistas, desde el año 1987, enseñé artes aplicadas en una escuela infantil. Ahora la escuela tiene nombre de Nadya Rusheva y trabajo en el Colegio de las Artes.

¿Quién fue o qué te ha llevado a la talla en piedra?

Desde los primeros años del colegio estuvimos haciendo diferentes cosas con la madera, principalmente con la corteza. Entonces mi profesor era mi padre. Mi padre desde su juventud construía casas, había producido los muebles y los artículos para el hogar. Después del año 1966 organizaron una exposición en Kizil y mi padre participó en ella. El primero que había participado en esta exposición fue nuestro abuelo Cherzi. Él consideró que mi padre era un hombre de talento y le aconsejó que participara allí. La persona que enseñó esta artesanía a mi padre fue mi abuelo, de la línea de la familia de mi madre, es decir el padre de mi madre. Desde su infancia él hizo los juguetes a sus hijos y a los niños de los vecinos del pueblo.

¿Cómo te has decidido a ser una artista?

Elegí mi ocupación por mí misma, siguiendo mi deseo y mi gusto. No es posible pedir o hacer que alguien empiece a tallar porque es un trabajo difícil, necesitas fuerza en las manos, paciencia, ganas de crear y motivación.

¿Entonces tu padre era tu profesor?

Yo creaba mis obras siempre como quería, según las imaginaba. Mi padre sólo me ayudaba y aconsejaba. No recuerdo que me regañara, él solamente me ayudaba y aconsejaba. Por ejemplo esta obra la he hecho siguiendo sus consejos... (Me lo dice enseñándome una fotografía)

¿De dónde sacas la inspiración?

Cuando no tengo la inspiración no puedo hacer nada. La inspiración la tomo de mis hijos o cuando doy paseos por la ciudad o mientras observo como mis hijos juegan. Tengo 4 hijos y ninguno de ellos quiere continuar con la talla.

Háblame por favor de las piedras. ¿Dónde las encuentras?

La piedra la sacamos de Saryg-Haya. Es una montaña muy grande y para llegar hasta el punto donde están las piedras, que es en la parte de arriba no es fácil. Mi padre llegaba allí con la ayuda del caballo de los nómadas que vivían por esta zona. Una vez sufrió un accidente.

¿Has estado alguna vez allí?

Sí. A mí me gusta disfrutar de la vista que se abre desde allí. Los ríos se convierten en hilos blancos y azules. Luego los hombres empiezan a hacer los pozos de 2 metros de profundidad. A veces no se encuentran las piedras, así que hay que abrir otros pozos, Cuando, por fin, encontramos un lugar con las piedras lo dividimos entre nosotros. Siempre hay que tapar los pozos para no se sequen las piedras que se dejan.

¿Qué tema te han atraído más para hacer las esculturas?

El tema de los animales es muy tradicional. También me gusta mucho hacer los dragones porque se puede aplicar la fantasía.

¿Conoces u oíste hablar de un arte parecido a éste en alguna otra parte del mundo?

He visto algunas obras, pero fueron en otro estilo y con diferentes piedras. Dicen que en India hay esta piedra. Por ejemplo mis hijos estaban de viaje en Egipto y han traído como suvenir un elefante. Esta obra era muy parecida, también el olor de la piedra y el color. Hice una prueba con el cuchillo y fue igual.

¿Qué sabes del origen o de cómo ha aparecido la talla en piedra?

Mi padre me contó que antiguamente no había lugares donde se pudieran comprar los juguetes. Nadie los vendía en aquella época sin civilización. Pues entonces fue así como hicimos los juguetes a nuestros hijos.

¿Cómo era tu padre, él es un gran tallador, tienes algunos recuerdos llamativos?

Mi padre fue una persona con buen corazón, no se enfadaba y no nos regañaba nunca. El hacía las figuras y nosotros teníamos que limpiarlas del polvo y los trozos que quedaban. La figuras debían quedar blancas, nos daba los trapos y nos dejaba los deberes. Una vez mientras limpiaba, rompí una pieza, como cuerno, sin querer. Me acerqué a mi padre y le dije: mira se me ha roto. Él me respondió: no pasa nada déjala a un lado, toma otra figura. Me puse a limpiar y se me rompió la segunda figura también. Entonces me dio una tercera figura. Me puse a limpiarla con mucho cuidado, pero aun así se me rompió también. Esta vez, yo no dije nada y me escapé cerca del río. Más tarde mi padre me encontró y me dijo no pasa nada, es una piedra muy suave.



Dongak Heimer-ool Baidosovich.

Escultor, tallador.

Fecha de nacimiento: 13 Septiembre de 1962.

Lugar de nacimiento: pueblo Teeli, Bay-Tayginsky kozhuun (Distrito)

Vive en Kizil.

Miembro de la Unión de Artistas de la URSS desde 1989.

Miembro de la Unión de Artistas de Rusia desde 1992.

En 2014 recibió el título de Artista de Honor de la República de Tuvá.

Formación: Colegio de Artes de Kizil y Academia Estatal de Arte e Industria de San-Petersburgo. Departamento de la Escultura Monumental.



Dongak Kh. B., Niño en el toro, 25 x 51 x 22 cm., serpentinita, Kizil, 1994.



Dongak Kh. B., "Amor", 10 x 8 x 5 cm., agalmatolita, Kizil, 1988.

Es uno de los artistas de corte de piedra más activos y famosos hasta la fecha. Nos reunimos en el patio del Centro de Cultura Tradicional, amablemente me dio su tiempo después de uno de los eventos organizados por el Centro. Era un día de verano y podía permitirse una conversación al aire libre bajo las agradables sombras de los árboles.

¿Usted se ocupa de la escultura monumental y de la escultura en la miniatura, no le resulta difícil?

Creo que el arte de la talla en piedra y de la escultura monumental son la misma cosa. Sólo que en la monumental la escultura es a gran escala, y en la talla en piedra es en miniatura. Esas formas no se interfieren entre sí, por el contrario diría que incluso se complementan.

¿Quién ha sido la persona que te ha introducido o motivado en el estudio de este arte? ¿A qué edad empezaste a tener el deseo de sentir y aprender el arte del tallado?

¿Cuándo me convertí en un tallador? Pues empecé a interesarme durante los tiempos del colegio, en el pueblo de Teely. Todo el mundo sabe que el distrito Bai-Taiga es famoso por sus artesanos maestros, y como nací allí tenía que, por destino, empezar a crear las obras de arte popular.

¿De quién habéis recibido la tradición de la talla?

Muchos buenos artistas procedían de la aldea de Kizil-Dag. Pues entonces nuestro tallador eminente Donduk Hertekovich Doybuha dirigió un taller de la talla en piedra en el colegio. Él era un representante de la famosa dinastía, que nos enseñaba cómo trabajar. Yo lo tuve en séptimo año de colegio. Ya tenía una habilidad natural para trabajar con cuchillo haciendo las pistolas y autómatas de madera como pasatiempo infantil.



Dongak Kh. B. “Bay-Taiga”, 12 x 16 x 7 cm., agalmatolita, Kizil, 2003.



Dongak Kh. B., Leopardo de las nieves de Toolailiga; 16 x 17 x 6 cm., agalmatolita, Kizil, 2012.

Donduk Hertekovich se fijó en mí y empecé a trabajar de forma activa, como recuerdo, después comencé a participar activamente en las exposiciones escolares y regionales. Cuando cumplí 17 años, es decir en el año 10 del colegio, participé en la exposición infantil de la artesanía de toda la república y gané el primer premio. Como consecuencia de esto mi obra fue enviada a Corea del Sur, en 1979, que fue el Año Internacional de los niños, entre todas las actividades del mundo sobre la tema infantil se han llevado a cabo estas actividades en Corea. Las obras que fueron enviadas a la exposición, entre las que estaba la mia, no volvieron luego. Me han informado que estos trabajos fueron enviados al fondo de los niños. Yo estaba de acuerdo, aunque nunca he visto certificados o documentos que lo confirmaran. Pero yo confiaba en sus palabras.

¿Quién ha sido tu profesor?

Tengo una gran cantidad de maestros que fueron mis profesores. Por encima de todos el que ya he mencionado, mi primer maestro Doybuha Donduk Hertekovich. Después de recibir el certificado de educación secundaria, me matriculé en el Colegio de Artes de Kyzyl. Mi profesor allí fue Salak Namzoy, también Khovalyg Vladimir. Durante mis estudios en San-Petersburgo, me encontré con una buena maestra: la profesora Rybalkova Valentina Andreevna, esposa del eminente artista Yevsey Moiseenko, que es un escultor de gran alcance. Agradezco a mi destino haber podido aprender con ellos. .

¿Has tenido muchos alumnos, son de tu familia o son alumnos del colegio?

Hoy día tengo unos alumnos, que son mis amigos cercanos, hermanos y sobrino. Uno de ellos es miembro de la Unión de Artistas de Rusia. Dos están trabajando activamente con la piedra. En el pueblo Mugur-Aksy en Monguntayginskii kozhun vive un maestro principal. Es el tercer estudiante mío, él es tallador en piedra, pintor, y también trabaja con hierro. En hoy día no me dedico a la enseñanza, ya que hay planes que no lo permiten, pero estoy planificando volver al proceso educativo en el futuro.

Hablemos de sus exposiciones.

Dentro de dos años se va a llevar a cabo una exposición personal en los Museos de Arte de las ciudades siberianas. En el Distrito Federal de Siberia, hay trece regiones, voy a empezar en la ciudad Kemerovo, porque hay el Museo de Artes Regional de Kemerovo, cuyo director, está interesado en la escultura en miniatura. Ya se interesó en 1993, pero lo conocí en 2003 en Irkutsk, en La 9 Exposición Regional. En 2013, he sido invitado a realizar una exposición de la talla en piedra de Tuvá en Kemerovo. Trajimos 70 obras. En el museo de Kemerovo actualmente hay 50 obras junto con los ajedreces, de los cuales 9 son mías.

Intento hacer exposiciones individuales a menudo. En 2009, he realizado exposiciones en diferentes distritos de Tuvá con la ayuda de la Unión de Artistas. Las Exposiciones han tenido carácter introductorio para todos los segmentos de la población. Es un asunto costoso y delicado, ya que las zonas están muy lejos y el camino no siempre es bueno. También trato de exponer fuera. En 2012 envié mis obras a un festival, que se celebró en Santa Fe, en Nuevo México en los Estados Unidos.

¿Tiene algunas de sus obras en muesos?

Una gran cantidad de mis obras están en diferentes museos, supuestamente más de 100 obras. La colección principal está en nuestro Museo Nacional, alrededor de 40 obras: Allí hay 39 esculturas en miniatura de agalmatalito y serpentinita y una escultura de gran tamaño titulada "Domador", de bronce, que son propiedad del museo.

10 obras se encuentran en el Museo Regional de Kemerovo. En Novokuznetsk, museo de Tomsk, en donde no hace mucho tiempo fue el festival. En el Museo de Krasnoyarsk de Surikov, se encuentra una réplica del monumento "Domador", hecha de piedra.

En Moscú, en el Museo de los pueblos de Oriente, en San Petersburgo en el Museo Etnográfico. En Moscú, en el Museo de Artesanía. En 2000 asistí a la celebración del Festival del Milenio en Francia, donde he dejado más de 20 obras en colecciones privadas. También hay obras en colecciones privadas de Shoigu, Putin, Medvedev, todo esto se explica en la colaboración con el gobierno en los últimos 7 años.

¿Qué tipo de herramientas usas hoy en día?

En la época soviética, han vendido las peligrosas maquinillas de afeitar. Eran realmente peligrosas, había que tener cuidado con ellas. Entonces me hice un cuchillo utilizando esa maquinilla, ya que los talladores las usaban para finalizar el trabajo. Mi maestro Donduk Hertekovich ha tenido un hermano, que era tallador, que murió joven. Murió mientras estaba realizando el servicio, era policía. Aquí está el cuchillo del hermano de Donduk Hertekovich, cuando me gradué en la escuela secundaria, me presenté y pedí para que fuera mío y con él hago buenos trabajos. Con este cuchillo he creado las obras más difíciles. Ahora está desgastado.

¿Qué significado y valor tiene el arte para usted?

En general, Chonar-Dash es un arte tradicional y popular. Hay que trabajar a la manera que lo hicieron los viejos maestros. Les llamamos clásicos y trabajaban tal como yo estoy trabajando.

Khertek Koshtaevich Toybuha, Bayyndy , antes de ellos, Mongalbi, Chamzan. Aprendo de ellos, teniendo en cuenta su trabajo. Chonar-Dash es un arte mundial y antiguo, la estampación de la piedra. En América del Sur, hay el arte de los antiguos Mayas, en el Sur de Asia, en las composiciones de los templos de Camboya. En China, se trata de jade, oí que antiguamente se exportaba la agalmatolita a China, ya que Tuvá en esa época pertenecía a China.

¿De dónde sacas la inspiración?

En invierno, trabajo en la casa. Debo calentar constantemente la casa, echando leña. Durante los meses más cálidos, me gusta caminar por las montañas, por dos o tres días. Voy a ayudar a la familia con las tareas domésticas, esquilan ovejas, preparar la madera. La ayuda es necesaria a los familiares, también necesitan manos que trabajen, pues a veces no son capaces hacer todo sin ayuda. Al mismo tiempo disfrutar del aire puro y la naturaleza. Cada año o cada dos años viajo por kozhunns de Baytayga y Monguntaiga, tienen rutas específicas en las que mis antepasados vagaban de un lugar a otro. Estas rutas conducen a altos puertos de montaña, rutas de senderismo que, también,

me encanta caminar, pero siempre con un caballo. Si algún verano no puedo ir al bosque, después hay que trabajar muy duro en el invierno y es difícil. Allí sentado y nada viene a la mente simplemente mirando a la piedra. Los resultados de las exposiciones también traen La inspiración y la motivación.



**Dupchur Alexandr Sergeevich – tallador, ilustrador,
grafico. Fecha de nacimiento 1 marzo de 1974**

Nació y vive en Kizil

**Graduado en el Colegio de Bellas Artes de Kizil Miembro de Unión de Artistas
de Rusia.**



Dupchur A., Kangivai-Mergen, 27 x 41 x 10 cm., serpentinita, 2013. Personaje de un cuento que está luchando con un dragón. Museo del arte visual de M.A. Vrubel de Omsk.

Alexander es un joven tallador de piedra que recientemente se ha dedicado más a la talla y la pintura en madera. Pero comenzó con el arte de cortar piedras y es su actividad principal, digan lo que digan. Nos reunimos con él en la Casa de Artistas, y él me dedicó amablemente parte de su tiempo.

¿Quién ha sido la persona que te ha introducido o motivado en el estudio de este arte?

La persona que me introdujo en este arte fue el hermano de mi padre. Él aprendió de otros maestros, quienes a su vez han ido aprendiendo la técnica de forma generacional.

¿Con qué edad empezaste a tener deseo de sentir y aprender el arte de la talla?

Empecé a tener interés durante el período que estuve haciendo el servicio militar pero empecé a trabajar con las técnicas una vez acabado el servicio.

¿Qué le parece si hablamos un poco sobre sus exposiciones a lo largo de su carrera?

Hasta hoy no he tenido ninguna exposición de carácter individual, sólo he participado en exposiciones de tipo colectivo. Pero haciendo un cálculo estimativo habré participado en unas 10 exposiciones tanto a nivel local, nacional como internacional. De las exposiciones que he hecho en el extranjero sólo ha sido en Turquía.

¿Cuántas de tus obras se exhiben en museos actualmente y en qué museos podemos contemplar tus obras?

A lo largo de mi carrera he tenido varias obras en diferentes museos en exposiciones temporales, pero a día de hoy se puede contemplar una de mis obras en una exposición permanente en el museo Nacional de Tuvá. También se pueden contemplar dos obras que permanecen en el Museo de Arte Visual de Ulán

¿Puedes explicarme en qué otras actividades artísticas trabajas aparte del tallado en piedra?



Dupchur A., El hijo del luchador, 16 x 11 x 10 cm., serpentinita, Kizil, 2010.

Aparte de tallado de la piedra trabajo con impresiones gráficas y dibujos técnicos. Por ejemplo ahora estoy trabajando en la creación de ilustraciones para un cuento de hadas que se llama Kangivai-Mergen.

¿Se dedicó o se dedica usted a otro tipo de actividades que no estén relacionadas con el arte para ganarse la vida?

De momento me encuentro bastante ocupado con mi trabajo artístico y eso me impide poder dedicar tiempo a otro tipo de actividades que no estén directamente relacionadas con el desarrollo de nuevas creaciones artísticas, ya que eso me ocupa bastantes horas al día.

¿Cuáles son los tipos de herramientas imprescindibles a la hora de crear su trabajo?

Dentro de la múltiple variedad de herramientas que se pueden utilizar para la talla, podemos decir que hay tres herramientas elementales e imprescindibles para cualquier tallador que se precie a la hora de crear una obra: martillo y cincel, cuchillo y seguetas.

También se pueden encontrar en cualquier taller maquinaria de tipo eléctrico como taladradora pulidora y rebanadora que tienen una función secundaria y sólo se suelen usar en situaciones puntuales, ya que nosotros somos partidarios de trabajar y crear nuestras propias herramientas. Como por ejemplo los cuchillos, que los hacemos nosotros mismos comprando barras de acero inoxidable, forjándolo y poniéndole mangos de hueso o maderas con remaches hechos a mano y mangos que tallamos nosotros mismos según el tipo de materiales que sean más cómodos o idóneos para cada uno de los artistas.

¿Qué significado tiene para usted el hacer creaciones en tallas y cómo se entiende el concepto simbólico de estas esculturas, dentro del modelo de la mentalidad social del pueblo tuvano?

Según mi opinión y creo que se podría decir que es la misma que comparten la mayoría de mis paisanos, para nosotros este tipo de arte es como una tarjeta de visita de nuestra República. Cuando llegan invitados, turistas o cualquier persona a la que le agradecemos su visita, solemos ofrecerles como obsequio una de nuestras esculturas.

Es importante destacar que para nosotros esto no representa un arte simple, los tuvianos lo apreciamos mucho y estamos muy orgullosos de poder tener esta forma de manifestación artística.

La gente de otras partes de Rusia o de otros países suelen decir que nosotros hemos podido dar un amago de vida creando algo bonito del valor de una piedra. Siempre para un maestro de este arte como del que sabe su significado son unas palabras bastantes agradables de escuchar. Me supongo que cada cultura tiene sus propios iconos a la hora de valorar sus ofrendas de arte.

La mayoría de los maestros de su entorno suelen elegir hacer tallados de animales a la hora de hacer una elección ¿Pero cuál es el tema que le impulsa a formar sus creaciones?

Yo me suelo identificar en mis creaciones con figuras de un carácter un tanto más complejo, por ejemplo hago una tipo de escultura que se llama Taiga. En este tipo de escultura, se muestra una peculiaridad no tan común, pudiéndose observar que en la misma pieza hay varios tipos de animales

También me dedico a la ilustración en literatura mítica, siendo ésta a su vez una fuente de inspiración a la hora de crear algunas de mis esculturas.

Creo que la mayoría de los artistas están realizando animales, sin considerar que en nuestra cultura hay muchas cosas interesantes que no solo corresponden a imágenes de los mismos, como son los detalles sociales y del estilo de la vida nómada, de sus habitantes o leyendas, mitos y cuentos que han ido pasando de generación en generación



Kagoy-ool Alexei Salchakovich

Fecha de nacimiento: 18 de octubre 1958

Lugar de nacimiento: pueblo Teely, distrito Bay-Tayga.

Se graduó como diseñador, trabajando durante un largo periodo como ilustrador y muralista. Su primera maestra de modelado en piedra fue Raisa Sagzhievna (la primera mujer – talladora)

Reside en Kizil. Es artista y profesor.



Kagay-ool A.S, Yak (bus mutus), agalmatolita, 1992.

Alexei es uno de los picapedreros más brillantes de la república. Para encontrarme con él, llegué a un campamento para niños, donde él enseña talla. Nos instalamos en el aula y al mismo tiempo en su taller.

Usted se ha dedicado a lo largo de muchos años a la realización de composiciones artísticas relacionadas con la talla y pintura. ¿Cuál es su actividad laboral actualmente? ¿Siempre se ha dedicado a la enseñanza?

Durante mi carrera creativa, he trabajado como artista y he ido creando diferentes tipos de obras, adaptándome a los cambios habidos en los últimos 40 años. Pero mi pasión siempre ha sido el tallado.

Anteriormente no ejercí como profesor, pero ahora sí ejerzo como maestro.

Bajo el telón del comunismo, me gradué como diseñador, dibujé durante un largo periodo grandes carteles con imágenes de Lenin y simbología comunista, convirtiéndome en muralista. Al mismo tiempo, fui desarrollando mi propio proceso creativo trabando el modelado en piedra. Mi primera maestra fue Raisa Sagzhievna. Que fue la primera talladora femenina. Raisa Sagzhiivena Arakcha, fue la ganadora del Premio de Repin.

¿Cómo conoció a Raisa Sagzhiivena ?

Nos conocimos después de la escuela de formación básica. Me matriculé en la Escuela de las Artes, en mi segundo año de estudios participé en un taller dirigido por ella. Por razones no descritas se clausuraron sus clases en el centro formativo, pero nosotros continuamos nuestra formación de forma no oficial en su propia casa, ya que en aquella época yo sentía una gran pasión por el aprendizaje de la talla.

¿A qué edad empezó a tallar?

En el sexto año de la escuela (es decir con 13 años) me apunté en un taller de talla. En este periodo mi padre fue enviado a trabajar al pueblo de Telly. Allí con los grandes maestros de la Kyzyl-Dag empecé a estudiar en el taller de Koshtaevich. Durante ese periodo descubrí el arte de la talla, luego mi padre fue trasladado a Telly, y allí, por aquel entonces, no había maestros. Mi padre era el presidente del consejo de la aldea. Me había traído una piedra para que yo pudiese tallarla. Así empecé mi pasión por este arte.



Kagay-ool A.S. Serge (cabra), agalmatolita, 1994



Kagay-ool A.S, Camello, 12 x 11 x 6 cm., agalmatolita, 1991.

¿En la actualidad, como profesor ¿cuántos alumnos participan en tus talleres?

Gestiono cinco grupos. En cada grupo hay un promedio de 13 a 15 niños. En general muestran un gran interés. Aunque algunos se les ve que sólo quieren probar, a otros se le ve un grandísimo interés, siendo visible el manejo de las herramientas.

¿Qué nos puede decir sobre las obras tuyas que se encuentran en el Museo Nacional?

En nuestro museo disponemos de una gran colección de diversos artistas, por ejemplo Raisa Sagzhievny tiene 132 obras. Es la artista más significativa. Algunos de los compañeros de mi generación tienen expuestas 3 o 4 obras. Yo he participado exponiendo 32 de mis obras.

¿Cuántas obras ha creado desde que nos hemos visto la última vez hace un año?

No es posible contabilizar ya que no las cuento. Yo aquí soy reconocido por mi talla de imágenes de cabras. Por eso cuando la gente viene para comprar mis obras me piden que les haga una copia de las obras que ya he realizado. Aunque yo he intentado hacer la misma imagen no es posible realizar una copia exacta de la misma, ya que las expresiones, como los movimientos y miradas nunca pueden ser los mismos. Cada escultura es un tallado único.

¿Cuál considera que es la mejor de sus obras?

Realmente no pienso en mis obras, sino el tema. Me gusta representar imágenes de cabras montesas ya que, según mi opinión, es uno de los más inteligentes, resistentes, ingeniosos y rápidos de los animales que encontramos en estos parajes.

¿En cuánto a las herramientas, ¿son heredadas o creadas por usted mismo?

Son creadas por mí mismo. Aunque una vez, Raisa Sagzhievna me dio un cuchillo para trabajar que, lamentablemente, no lo he podido mantener como un objeto de colección. Trabajé con él hasta que se desgastó por completo.

Por ejemplo, mi kerzhhek (martillo), sigue golpeando, cada vez se desgasta más y más. Así que una vez que se desgaste totalmente tendré que volver a hacer uno nuevo yo mismo junto al resto de mis herramientas.

¿En la actualidad trabajáis con máquinas o equipos modernos?

Sí, en la actualidad nos hemos modernizado, ya que podemos acceder a un mercado de herramientas que nos facilitan una gran parte de trabajo. Pero a la hora de poder dar un toque más personalizado todavía seguimos tallando con las herramientas a la manera clásica. El uso de una máquina industrial nunca dará la sensación de acabado tan personalizado como el que se consigue con el uso de las herramientas de toda la vida. Sentirla en la propia mano.

¿Cómo interpreta este arte?

Para mí representa la vida cotidiana de los tuvanos: cómo han trabajado, cómo han vivido y cómo ha sido la comunicación en conexión con la naturaleza. Es un proceso creativo influido por el medio donde me he realizado.

¿Cuándo realiza una escultura, usted se basa en los fundamentos aprendidos de sus profesores o crea según su propio criterio estético?

En el proceso de creación se puede decir que hay dos variantes. Cuando yo me encuentro frente a la piedra, puedo sentir qué animal se encuentra dentro de esta pieza,

Otra variante es cuando tengo una idea creada y voy en busca de esa piedra concreta que contenga en su interior el concepto de la imagen que ya he creado en mi mente.

¿Sabe si se realizan en algún otro lugar que conozca obras de este género?

La representación de imágenes de animales en piedra no existe en Rusia, aunque tengo constancia de que se han realizado algunas esculturas de animales en hueso. En Estados Unidos he visto algunas obras realizadas por chinos con otro tipo de técnicas representando otros temas.

Aparte de las imágenes de cabras montesas ¿qué otras imágenes le interesan?

Soy un amante de la caza. Cuando me encuentro con alguna presa, tengo un gran deseo de plasmarlas en mi arte. Esto suele ser una fuente inspiración, pero no siempre me salen las esculturas con la imagen que yo he creado en mi mente en ese momento.

Le interesan las imágenes antropomórficas?

A mí personalmente ese tipo de imágenes no me motivan pero hay otros maestros que sólo se dedican a este género.

¿Qué relación hay entre las obras realizadas en la actualidad y las creadas por sus ancestros?

Las obras de los maestros de las nuevas generaciones son muy buenas. Pero no puedo dar una opinión sobre esto, ya que yo sigo tallando de la misma forma que he hecho toda la vida. Aunque también voy adoptando formas de trabajo de otros maestros ya que no me quiero quedar estacando sin aprender otras técnicas diferentes de otros compañeros artistas. Enriqueciéndome a mí mismo, ya que considero importantísimo ir aprendiendo cosas nuevas.

¿Cree usted que los nuevos artistas siguen usando las técnicas tradicionales?

En la enseñanza que hoy se imparte se siguen enseñando las técnicas usadas antiguamente como una asignatura, copiando esas técnicas de trabajo para su aprendizaje.

¿Qué nos puede decir de las gamas de color ofrecido por las piedras usadas?

Los colores son importantes a la hora de representar una obra, siendo los colores de tonos rojizos oscuros los elegidos por muchos de los talladores. Son también importantes los colores amarillentos en la realización de estas obras. Los más usados para expresar volumen están siempre en una gama de colores vivos.

En la montaña, donde solemos extraer el mineral, predominan las piedras de color grisáceo. A veces es difícil encontrar piedras de otra tonalidad. Estas obras de color grisáceo resulta menos profundas y de una menor atención visual.

¿Qué técnica y estilo usa a la hora de expresar las diferentes partes del cuerpo de los animales que representa?

Siempre me baso en el concepto del naturalismo, me interesa hacer mis obras a semejanza de los animales que represento, Son importantes algunos detalles como la forma de su pelo, su mirada y su expresión en su hábitat, dándole un movimiento estético de viveza a las esculturas. En mi opinión, la decoración es algo importante en mis obras.

¿Qué tipos de mitos y leyendas hay alrededor de este arte tuvano?

No tengo constancia de que haya alguna leyenda sobre la creación de este arte, pero sí sé que la piedra serpentinita ha sido fuente de inspiración de muchos creadores. Extraída del distrito de "Ulug-Gen". También se usa otra piedra llamada agalmatolita con una gama de colores más diversa, comprendida entro tonos rojizos y grisáceos.

¿Cómo ha llegado este arte a nuestro país?

Un fundador de un templo, que también era artista, me contó que antiguamente vivían dos pájaros mitológicos que cada invierno emigraba a lugares más cálidos para no soportar las inclemencias del tiempo extremo de la estepa siberiana tuvána. Un año uno de los pájaros pereció en nuestra

tierra Tuvá y, según la historia, el pico de ese pájaro creó el pico de esa montaña, siendo su propio cerebro el que quedó petrificado creando el tipo de piedra que se utiliza para las esculturas, dándole así el alma de ese pájaros mitológicos a las figuras creadas.

¿De dónde sacas tu inspiración?

Siempre ha sido y será de la madre naturaleza.

¿Cuál es el motivo principal que te lleva a la creación de estas obras?

Cuando creo una figura la hago para mí mismo, pero a veces, cuando veo en los ojos de una persona que aprecia mi trabajo que esta figura atrapa una parte de su propia alma no puedo evitar que esa figura sea propiedad de esta persona.



Norbu Larisa Matpakovna

Empleada del Centro de Cultura Tradicional y de Artesanía Tuvana.

Lugar de nacimiento: pueblo Teely de kozhuun de Bai-Taiga (Dentro de la república).

Fecha de nacimiento: el 16 de julio de 1961

Estudios y carrera: Se graduó en el Instituto de Química-Farmacéutica en Leningrado

Formación artística: Instituto Popular de las Artes de Moscú



El actor tuvano Munzuk M.M., juega el papel de Dersu Uzala en la película de “Dersu Uzala” de Akira Kurosava. La obra de la talladora Norbu L.M., 1995.



La actriz tuvana Kara-kis Munzuk, esposa del actor. La obra de Norbu L.M., 1995

Larisa es una de las dos mujeres que cortan piedras actualmente. Concerté una cita con ella en el Tuvan Culture Center, donde tiene una oficina. Y dónde está la estufa de arcilla, material en el que está los últimos años.

¿Quién ha sido la persona que te ha introducido o motivado para decantarte en el estudio de este arte? ¿A qué edad empezaste a tener el deseo de sentir y aprender el arte del tallado?

Mi relación con este arte, en concreto con el de la escultura, comenzó en mi juventud, justamente en la ciudad de Leningrado. Por aquel periodo estudiaba química farmacéutica y por casualidad un día fui a una exposición, donde se exponían figuraciones de mi Tuvá natal, sintiendo como mi corazón latía muy fuerte, cuando me encontraba delante de las esculturas y de los monumentos allí representados.

Yo podía imaginar mi tierra e incluso olerla, hasta podía imaginar a esos escultores sacar las piedra de la montaña Supongo que la distancia desde Leningrado hasta mi república me hizo apreciar los valores de un arte tan peculiar como era el de darle un toque de vida a algo tan inerte como era una piedra. Así que esa exposición fue de alguna forma el precursor de mi curiosidad sobre como poder aprender a realizar estas composiciones. Aquello sinceramente me impresionó muchísimo, por aquella época, 1985, era una joven estudiante y no teníamos la conectividad que tenemos hoy en día, así que trabajar con la creación de figuras era como tener mi propio trocito de Tuvá. Allá donde fuera, a partir de ese momento, yo estaba fascinada y atraída por el arte.

Decidí ir a inscribirme en el departamento de formación externa a distancia, que era un programa del Instituto Popular de Moscú de Artes.

En esos momentos la situación era un poco difícil, porque a pesar de que no había terminado los estudios, aunque me quedaba muy poco para terminarlos, yo tenía la responsabilidad de sacar a mi familia a delante, tenía dos niños pequeños en una edad

que precisaban mucha atención, pero para vivir tenía que trabajar, así que tenía un trabajo que me facilitaba poder cubrir los frentes abiertos que suponían sacar una familia adelante, pero mi motivación era tal, que no podía dejar de aprender ese arte, era como una válvula de escape a todas las responsabilidades que tenía y sólo cuando aprendía nuevas técnicas me sentía desconectada de todas las demás rutinas cotidianas.

¿Entonces por dónde has empezado?

Empecé estudiando dibujo, pero mi progresión en la academia de arte iba un poco más lenta de lo que me esperaba, en ese momento trabajaba como directora adjunta en una farmacia en un pueblo llamado Kara-Khol. En mi tiempo libre yo estaba buscando y cortando las piedras que usaría para practicar y aprender el tallado.

Era muy curioso ya que me sorprendí a mí misma, nunca pensé que iba a dedicar tanto tiempo, energía y deseo a tallar las esculturas, pero una vez empecé me quedé prendada con las posibilidades de plasmar para siempre en un material que podrá estar miles de años de la misma forma que lo he tallado, tal vez suene muy romántico, pero esa sensación me abría las puertas de otra dimensión para componer el espacio.

¿Cómo era tu infancia?

Mi padre era un artesano, un herrero. Eso significó mucho ya que él trabajaba la madera, se ocupaba de la fabricación de cosas de uso doméstico y otras cosas, era todo un artista a la hora de darle forma al metal. En mi infancia como la de todos los niños de aquella época teníamos que hacer trabajos en casa y ayudar a nuestros padres, así que desde muy pequeña me familiaricé con la forja, fundido, tallado en madera y ayudando a mi padre en muchas de sus tareas como herrero.

Nunca imaginé que esa formación casera, que era algo tan cotidiano en mi familia, me ayudase después a trabajar con las herramientas de una forma tan natural.

Yo estaba en la escuela primaria, logré unas buenas notas. Los estudiantes que tenían una calificación alta eran seleccionados automáticamente para cursar estudios superiores siendo el mismo sistema quien elegía qué tipo de formación tendría en el futuro. Así determinaron que tendría que estudiar la carrera farmacéutica dada mi trayectoria universitaria.

¿Has encontrado la talla en piedra en tu infancia?

Mi formación académica, como era de lógico, no tenía nada que ver con el arte. Mi padre no tenía ni la más remota idea de que yo tuviese una pasión por el mismo

Así que cuando el cortaba una piedra y enseñaba a mis hermanos como se hacía, de una forma indirecta también me enseñaba a mí, porque aunque fuese una formación pasiva, yo veía como ellos manipulaban las herramientas y como buscaban el lugar donde introducir las herramientas para tallar lo que tenían en sus manos.

¿Cómo fue el día cuando tú empezaste a tallar?

Yo ya con la edad de 30 años trabajaba en una farmacia. Entonces, por casualidad un día una de mis hijas, trajo de la escuela a casa una piedra, ella me explicó que habían aprendido que tipo de piedra era y me dijo que se trataba de agalmatolita, que era justo la misma piedra que se utilizaba para hacer las tallas figurativas de los artesanos de la zona. Yo ya en ese periodo estaba familiarizada con los más famosos maestros de la talla. Admiraba sus trabajos y sus exposiciones.

Esa misma tarde cuando mi hija trajo la piedra, cogí un cuchillo que tenía en un cajón de la cocina e intenté quitar un canto de la piedra, de forma que no me fue difícil darle a esa piedra un primer efecto, luego me atreví a modelar una trenza y cuando vi el resultado quise modelarle una cara, me sentía atrapada, como engatusada con aquel pedrusco que iba tomando forma, así que le dediqué toda esa tarde y noche. Por la mañana ya no tenía un pedrusco, había una dulce niña con coletas que a todos les parecía muy dulce y bonita, yo misma no podía creer que había podido realizar esa talla. Me sentía cómoda tallando, de repente descubrí que podía usar el cuchillo como mi padre y hermanos usaban las herramientas, ya que hasta mi abuelo y el padre de mi abuelo siempre han sido muy diestros para hacer sus propias cosas, y desde entonces, llevo 20 años haciendo Chonar-Dash.

¿Qué es para usted el arte lapidario?

Como paradoja de la vida nunca pensé que yo estuviese interesada en ello, pero este arte tiene una especie de magia, que te envuelve y no te suelta, hoy en día me siento totalmente involucrada en la continuidad de promover este arte. Estuve

buscando algo para realizarme ya que sinceramente no estaba muy satisfecha con mi vida aunque me encantaba mi formación como farmacéutica y mi trabajo, y cuando empecé con el tallado encontré de alguna forma el equilibrio. Haber he encontrado una pasión que me proporcionase esa paz, la posibilidad de dedicar mi propio tiempo a la creación, el tiempo conmigo mismo cuando invertía horas y horas en darle forma a esa piedra, pudiendo llenar ese vacío con la felicidad de hacer lo que me gustaba y dándole así una armonía a mi alma. Descubrí que yo había nacido para poder hacer estas cosas, ya que cada vez que cortaba una piedra sentía que dejaba una expresión de mi alma en la misma, era como dejar mi impresión de amor por la vida en esa talla.

¿Cuáles son los temas que eliges para la talla?

Yo figuro a personas en general, hacer caras me domina, aunque también puedo hacer figuraciones de animales. Pero cuando tallo me decanto por hacer rostros, ya que darle una expresión a una cara es algo, desde mi punto de vista, más interesante que el de un animal. La cara me da la posibilidad de poder expresar el carácter de una persona, de cómo piensa o está pensando, de que humor representa la misma, creándose una situación que me fascina, algo que todavía y después de tantos años no deja de sorprenderme.

¿Qué tipo de herramientas usas hoy en día?

Todavía me puedo ver abriendo ese cajón y buscando qué cuchillo podía usar para arrancar ese trocito de esquina a esa primera piedra, Al principio yo no sabía nada de qué herramientas especiales se precisaban para hacer un tallado, así que recordé que herramientas tenía mi padre y así conseguí una sierra para metales, un hacha y un cuchillo más duro que el que usé en mi primer tallado, un martillo y un cincel.

Con esas primeras herramientas he realizado varios trabajos con los que pude participar en una exposición regional. Desde entonces todos empezaron a interesarse en conocer más profundamente mis obras y me invitaron a Kizil a la Unión de Artistas.

Vi entonces que los talladores de los talleres que visité realizaban sus obras con herramientas especiales. Me puse en contacto con algunos escultores y pedí que me las hiciesen para poder trabajar con las mismas herramientas que tenían ellos. Hay una máquina que se parecía mucho a la usada por los dentistas para efectuar taladros dentales, junto a otra que se usaba para efectuar el corte en la piedra y dar los cortes

básicos, ya que las sutilezas y los detalles se tienen que hacer sí o sí a golpe de cuchillo.

¿A qué te dedicas ahora?

Aquí tengo la posibilidad de hornear la arcilla. Hace dos años que empecé a practicar con la arcilla. Cuando trabajas con la piedra, a veces necesitas tener en cuenta que la piedra tiene el inconveniente de que se usa mucho tiempo. A la hora de realizar un trabajo, cuando no se encamina hacia la idea original, puedo llegar a entrar en un estado de poca creatividad artística, volviéndose un poco monótono el proceso del manipulado y llegando a aburrirme en algunas ocasiones, ya que el proceso exige mucha elaboración.

Con motivo de la conmemoración del aniversario de un siglo de la unificación de Rusia y Tuva, el gobierno aprovechó para ofrecerle a sus comensales una serie de esculturas, haciendo un pedido de unas 300 figuras en forma de muñeca. Las figuras de muñecas no están exactamente dentro del marco artístico representativo de la zona. Así que tuve que crear algo que fuese más representativo de nuestra cultura como podría ser un talismán, que pudiese traer buena suerte, salud, felicidad, y fertilidad.

Durante siglos, los tuvanós hemos creado nuestros propios juguetes y esculturas. No hemos tenido la facilidad de acceder a los juguetes que han tenido los niños de Moscú o de otras grandes ciudades, nuestros juguetes eran heredados de nuestros abuelos a nuestros padres y así a sus hijos y los hijos de sus hijos..., hecho con materiales de metal, piedra o madera.

¿De dónde sacas la inspiración?

La inspiración en sí es heredada, no depende solo de mí, para el resultado final de mis obras, me dejó influir por artistas consagrados y gente que me inspiran el reconocimiento de su propio talento.

Una de las muchas fuentes que he tenido como inspiración, para que puedas hacerte una idea, ha sido *Dersu Uzala* (una película japonesa del director Akira Kurosawa, donde el protagonista de la película es representado por un gran artista tuvano que se llama Munzuk. Yo estaba encantada, porque adoro a ese personaje y además es un artista nuestro que ha roto las barreras de lo rutinario, saliendo al exterior y siendo reconocido en otros países.



Norbu L. M. 2008, La ternura llamativa, 17 x 27 x 7 cm., agalmatolita, Kizil, 2008.



Norbu L. M., "Dersu Uzala", agalmatolita, Kizil, 1996.

Ahora tengo planes de plasmar alguno de los mucho héroes que hemos tenido en la historia tuvana, así que con esto empieza el proceso de búsqueda de una piedra que encaje con el motivo que vaya a representarse, este es uno de los trabajos más difíciles, ya que no puedes usar cualquier piedra, luego hay que sacarle a la misma la personalidad del héroe representado, algo que se suma a la dificultad y complejidad de la obra.

Me encanta la gente. Las mascotas no son tan interesantes desde mi punto de vista aunque las hago si se me hacen un encargo. A veces yo me comunico con la piedra sin saber que voy a sacar de ella y después de un rato y de empezar a tallarla, ella misma me da las pautas de lo que voy a dejar plasmado. Me supongo que es una mezcla de mi energía y la energía de la piedra la que determina cual será el acabado final. Yo solo sé que cuando me enfrento a un nuevo trabajo, siempre hay algo que nace, crece y se define dentro de mí.

¿Sabes si hay algún tipo de arte o escultura que se parezca a la vuestra?

En 2002, en el festival de Washington, que ha tenido una duración de dos semanas, han participado con su representaciones dos talladores en piedra y un músico de Tuva. Este encuentro se ha realizado en el parque nacional y allí se han encontrado artesanos de todo el mundo.

Ellos estaban trabajando y mostrando sus técnicas y acabados de sus trabajo a las personas que asistían. Durante ese periodo no he visto a otros maestros que hayan trabajado usando las mismas técnicas o tipos de piedra como las que han usado nuestros maestros.

En este lugar había mucha gente que se dedicaba a muchas formas artesanales tradicionales. Un inconveniente que hemos tenido ha sido el no poder traer suficientes piedras. Nos han pedido que mostremos cómo plasmar unos ojos y una mirada, pero como se nos habían acabado las piedras que llevamos, ellos nos trajeron piedras similares para que se las tallásemos, pero estas piedras eran demasiado blandas y creaban mucho polvo al ser más porosas, y los colores no eran tan vivos como las piedras que solemos usar aquí.

En cuanto a las piedras, ¿vas tu misma a buscarlas?

Cuando voy a buscar una roca, es preferible excavar un pozo de una profundidad de 1 a 2 metros, allí hay piedras antiguas, inmediatamente pellizco una de ellas y es cuando decido si esta será o no será la que pueda usar en alguna de mis ideas u obras. Busco su solidez, sus colores, la forma de sus puntas, la uniformidad como color principal, ya que el color no lo valoro tanto como el valor que le doy a una piedra que carezca de manchas. Con la piedra de serpentinita casi no trabajo, tengo la experiencia de haber trabajado con este tipo de piedra anteriormente.

¿Qué opinas de las generaciones jóvenes?

Hay jóvenes con mucho talento, pero el problema principal está en el control de ellos mismos, que considero que no es suficiente. Hay una Unión de los Artistas en la que están tanto los artistas como los representantes de la cultura y del arte, todo se mezcla un poco.

Soy de la opinión de que para trabajar de una forma productiva hay que trabajar en grupo y con amistad. Ahora cada uno trabaja por su cuenta. Hay talentos que no saben cómo seguir creciendo, necesitan gurús y patrones de aprendizaje para ser dirigidos.

Hay nuevas líneas, como, por ejemplo, la imagen en relieve basada en una trama que se sobrepone por encima de un paisaje. En mi opinión la idea es excelente pero soy de la teoría de que es aconsejable el uso de los métodos tradicionales. Este es el punto que se necesita para transmitir la belleza del alma de lo antepasado, dejando su esencia por el amor a la naturaleza, la tierra, y los animales. Así que veo muy importante que se sigan enseñando estas técnicas y que se sigan desarrollando más estudios de cómo poder enseñarlas.

Yo tenía una excelente colección de 25 obras, pero tuve que venderla debido a algunas circunstancias económicas personales. Esta colección estaba formada por las obras de los más famosos talladores. Cuando me gustaba un trabajo lo compraba sin importarme el precio que tuviese. Las usaba también como modelo, pues pienso que es necesario mostrar las obras de los grandes maestros donde se puedan apreciar su estilo y las diferencias existentes entre ellos.

¿Qué piensas de cómo ha aparecido el arte en Tuvá?

Según he oído se dice de unos cazadores que encontraron una piedra blanda que se utilizaba para la fabricación de balas. Ellos trajeron la piedra a casa y los niños se entretuvieron haciendo ovejas, cabras... Sacaban las piedras de La montaña Saryg-Haya, cerca del pueblo de Teeli. Cerca de allí había un pueblo que se llama Kyzyl-Dag lleno de artesanos.



Sat Orlan Victorovich

Lugar de nacimiento Sut-Jol, pueblo Sug-Aksy.

Fecha de nacimiento 1 octubre 1989.

Residencia Kizil.

Miembro de la Unión de Artistas

de Rusia. Estudios:

- Colegio de Artes, departamento de artes visuales.**
- Universidad de tecnologías y diseño en San-Petersburgo en el grado.**



Sat O.V., Ataque (camello, lobos), 15 x 3 x 8 cm., agalmatolita, Kizil, 2010.



Sat O.V., Serge (cabra), 2 x 5 x 4 cm.; Kizil, agalmatolita, 2015.

Orlan, este es un representante bastante joven de los talladores. Me dedicó un tiempo justo antes de mostrar la técnica de esculpir a invitados extranjeros de nuestra república en la Casa de Artistas.

¿Quién ha sido la persona que te ha introducido o motivado en el estudio de este arte? ¿A qué edad empezaste a tener el deseo de sentir y aprender el arte del tallado?

Empecé a tener interés durante el período que estuve cursando lo últimos años de la escuela. La persona que me introdujo y fue mi fuente de inspiración fue el escultor Ondar Tovarichtaevich. También ha formado parte de esa inspiración en el colegio, el profesor Ondar Sholban Menolovich, él es un maestro de carácter popular y ha sido el tutor de las clases que se impartían de tallado.

¿Sigues tallando en hoy día?

Durante mi carrera creativa he tocado facetas como la pintura y la escultura pero nunca he dejado de tallar, mayoría de las veces representaciones animales. Es cierto que he tenido periodos en los que he invertido más tiempo en mis trabajos. Es decir, ha habido fases en las que podido disponer de más tiempo para dedicarme a mis creaciones y otro intervalos en los que, por motivos ajenos a mi condición de artista, he tenido lapsus en mi producción creativa. También ha habido periodos en los que he trabajado con maestros, con técnicas que han sido transmitidas generacionalmente.

Siempre durante toda mi vida creativa, como pintor y durante mis estudios he tallado, a veces mucho, a veces poco, pero tallaba.



Sat O. V., Un gran chaman, agalmatolita, Kizil, 2012.



Sat O. V., Tigre, serpentinita; Kizil, 2010.

¿Se ha dedicado a otro tipo de actividades que no haya sido el arte para ganarse la vida?

El trabajo de un artista no es un trabajo del que se pueda decir que sea principalmente rentable y mucho menos en los primeros periodos después de terminar el periodo de formación, así que he tenido que compatibilizar mi trabajo de artista con el de la enseñanza durante 5 años en la Escuela del Arte de la Republica impartiendo clases de dibujo y de pintura. He tenido estudiantes que se han decantado por la talla de los cuales ahora ellos están aprendiendo esas técnicas generacionales que les transmito de lo que he aprendido de los grandes maestros. Mantenemos un buen contacto ya que todavía sigo formándolos al estilo de la vieja escuela para que no pierdan esas costumbres de trabajo clasicistas.

Actualmente me dedico plenamente al arte como artista y creador. En estos momentos no dispongo de tiempo para otras actividades.

Hablemos de sus exposiciones...

La primera exposición en la que participé la hice justo al acabar el colegio. También participé en la exposición "Zonal" durante los cinco años posteriores a mi graduación.

He participado en exposiciones en Novosibirsk y en varias exposiciones de carácter local. Mi última exposición ha sido no hace mucho, en Omsk, donde tuve el placer de ser parte del jurado que deliberaba quienes podrían exponer sus obras, esto es parte también de un proceso selectivo que el artista que quiera ser consagrado tiene que pasar, ya que es necesario poder pasar la selectividad en Kyzyl, para, a continuación exponer en la ciudad donde sea la sede de una exposición y finalmente se aceptado para poder exponer en Moscú.

¿Tiene algunas de sus obras en muros?

En el Museo Nacional de Tuvá hay tres obras de las que me siento enormemente orgulloso ya que comparto espacio con maestros que ya no están con nosotros y han significado mucho en mi carrera artística.



Sat O.V., Conejitos, agalmatolita, Kizil, 2011.



Sat O. V., Cuentacuentos, 11 x 10 x 5 cm., agalmatolita, Kizil, 2013.

En el Museo de Oriente, en Moscú, hay cinco obras mías. Es un museo grande, de nivel tanto nacional como internacional y es famoso por tener colecciones inéditas sobre culturas orientales. Los representantes del Museo Oriental llegaron un verano a Kizil y, después de ver mis obras, se han interesado en tener mis obras en su museo, tras una excelente oferta económica, adquirieron las obras que más le han gustado. Pero yo he considerado que este arte nunca debe de ser objeto de lucro, siempre y cuando se puedan exhibir en un museo y la gente pueda conocer de primera mano su encanto y su historia y considero que la mejor manera de poder pagar este acto es exponiendo las obras para que las pueda ver el espectador.

También tengo algunos de mis trabajos en el Museo de Kemerovo.

Sinceramente no puedo decir que una talla de mis obras se considere mejor que la otra. Pero ahora me estoy dedicando a hacer trabajos para una exposición de carácter individual. Planifico mi primera exposición personal. Todavía no hay una fecha precisa, pero cuando termine de confeccionar la serie y tenga suficientes obras lo sabré.

Mira aquí tengo algunas de estas obras....

¿Qué tipo de herramientas usas actualmente?

No he cambiado mucho en la forma de trabajar durante mi carrera así que sigo usando los mismos métodos y herramientas de cómo se aprendía a tallar antiguamente, todavía sigo usando muchas de las herramientas que he heredado de mi maestro, así que todavía sigo imaginando que muchas de las esculturas siguen teniendo parte de su alma.

El motivo por el que las uso en mis trabajos es porque después de tantos años me siento bastante cómodo con ellas y, si te fijas, se puede apreciar que ya se han hecho a mi mano, o tal vez mi mano se han hecho a ellas... (me dirige con una mirada cómplice) Sigo usándolas con mucho placer y mucho cuidado aunque sé que cuando se talla siempre se produce un desgaste y con el tiempo, y si vivo lo suficiente, no verán a otro tallador, aunque me encantaría poder dárselas a alguno de mis discípulos para que sigan tallando con ellas. Siempre he pensado que parte del alma de las tallas están en el uso de las herramientas acompañado de unas manos expertas.

Las nuevas generaciones tienen otro tiempo de trabajo. A ellos les gusta presumir de su rapidez y facilidad a la hora de tallar utilizando máquinas modernas.

Suelen usar taladros dentales, pero para mí es como.... quitarle parte de energía a la piedra. Es raro hablar del alma de una piedra, pero para nosotros, que trabajamos con ellas todos los días, muchas de ellas nos transmiten algo. Por eso, al usar maquinaria moderna, se talla para dar la forma a la piedra, pero sin embargo al hacerlo con las herramientas tradicionales es la piedra la que te va diciendo qué o cuál figura saldrá de ella. Por eso, cuando trabajas a mano la piedra te pide muchas veces otro modelo figurativo diferente al que se ha enfocado en un principio.

Soy de la opinión de que el uso de herramientas tradicionales es necesario. No quiero ser clasicista, pero entiendo que para hacer bien las cosas, hay que hacerlas como te enseñaron. Así mis obras tienen parte de mi alma y el desgaste de las yemas de mis dedos.

Es raro hablar de... dar vida a una piedra, pero sinceramente es lo que hacemos. Es como si se le diese un alma y una imagen a esa materia inerte. Esa es la diferencia que marca a los maestros de alto nivel y así trabajo yo.

Es curioso el interés que se produce a la hora de comprar herramientas antiguas en el mercado de segunda mano. Ya que, aunque muchas ya están muy usadas todavía están a la mitad de su vida útil. En las herramientas también es importante las manos por las que haya pasado.

Por eso no uso taladros además de que levanta mucho polvo hacen mucho ruido, a cada pieza hay que darle el tiempo que se corresponde. Si no ¿qué sentido tiene hacer este tipo de obras?

En lo referente al proceso creativo ¿hay algo especial en las técnicas que utiliza?

No te puedo decir que haya muchos secretos, pero sí costumbres. Se puede dividir en fases, ya que cada piedra es diferente. Primero miro la piedra valorando su forma volumen, peso, densidad y fortaleza.

El tono es algo que determina mucho la profundidad del tema que será el motivo por el que empieza el tallado. Si, por ejemplo, la piedra es negra, se mira si tiene vetas o es pura para trazar un corte de forma que la misma piedra le pueda proporcionar un efecto tridimensional. Eso afecta directamente al rendimiento del movimiento a la vez que determina la dirección de la misma y que enfoca el acabado de la talla. Entonces la

pedra empieza a hablarte, claro que no usa un lenguaje oral ni escrito si no un lenguaje orientativo donde te dice... aquí me puedes cortar, aquí me puedes dejar, aquí me debes hacer un detalle, aquí me tienes que dar más volumen o quitármelo. Siendo muchas veces la cabeza del animal el reflejo orientativo del acabado de la talla, determinando si el animal va de frente de lado o hace un gesto que le de esa perspectiva que la piedra desea.

Aquí tengo una piedra que me dio uno de esos maestros y he pensado mucho con que motivo voy a tallarla, pero la piedra se sigue guardando el secreto y aunque lleva conmigo muchos años todavía no me atrevo a tocarla porque todavía no se ha definido ella misma. y a pesar que la miro y la miro, sigue guardando su secreto. Pero ahí está y estoy seguro que tarde o temprano me dirá que es lo que hay dentro, así que también se trata de tener paciencia.

Aquí ves una piedra que era del maestro. Trabajé mucho sobre ella, pero todavía no me ha salido la idea. Creo que han pasado un par de años. Ahora pienso que ya la puedo mirar y qué imagen puede haber oculta en esta piedra.

No todas las piedras son iguales, hay piedras preciosas que cada día son más escasas de encontrar. Por eso en los museos es normal ver creaciones con este tipo de base.

Ahora la mayoría las piedras tienen sombras grises, o sombras amarillas, esos tonos apagados y grises y casi monocromáticos. Por eso los maestros de mayor edad no quieren decir de dónde sacan su materia prima o el lugar específico de dónde sacan estas piedras de colores. Ahora de cada tres sacos de piedra recogida, tal vez con suerte se puede encontrar alguna piedra que contenga colores vivos.

Su tema principal ¿Hay algún motivo diferente?

En general son los animales, animales domésticos. También estoy trabajando con el tema de los chamanes, mi trabajo de graduación se dedicó a este tema. Hago chamanes.

Los imagino como son y cómo se proyectan en nuestra sociedad con los detalles de cómo se ven contado sus historias, viajando por las montañas entre grupos de nómadas, llevado su bolsa o zurra de tabaco y kogerzhik, que un recipiente con bebida.

¿Qué es para usted el arte lapidario?

Chonar Dash (la talla en piedra en tuvano) en mi vida, aparte de la pintura, para mí fue algo especial, porque es típico nativo Tuvano, es canción del alma y del corazón. Mis obras las hago a la manera tradicional, es decir, como se nos ha enseñado. Hay algunas diferencias de estilo entre los artistas, pero el tema y la tecnología, básicamente, se conserva como la de mis maestros. En general, es más, todavía tenemos que aprender y aprender a crecer hasta el nivel de nuestros viejos maestros.

Nunca he visto nada igual a las tallas nuestras. He visto figuras de India, eran de piedra del mismo tamaño, pero estaban creadas por una máquina. También he visto algo parecido en Hermitage de China, obras antiguas. En Rusia, no hay lugares en los que se hagan piedras de esta manera o por lo menos yo no los he visto.

¿De dónde sacas la inspiración?

Cuando empiezo a trabajar, medito unos días pensando en ello. A veces resulta que de repente tengo un sueño donde viene la imagen final, y por la mañana inmediatamente suelo sentarme en la mesa y hacer un boceto de lo que he pensado para que no se borre de la memoria.

Saryg-Haya tiene su ama, en Tuva la gente piensa que es un espíritu y tienen su fe, ya que es considerada tanto tradicionalmente como históricamente un espíritu femenino, se dice que hay maestros a quienes se le ha aparecido su imagen en visiones como es el caso de un tallador llamado Bayyndy que aseguró haberla visto una noche mientras trabajaba.

Cuando llegamos a la montaña a recoger piedras, expresamos el respeto a su espíritu y damos gracias al lugar de donde las sacamos, y realizamos ciertos rituales. Expresamos nuestro respeto rociando las piedras con leche ya que para nosotros la leche es un símbolo sagrado, también lanzamos cintas de colores donde se encuentran esas piedras. Después hacemos una construcción de piedras y encima de esta otra construcción de palos de madera en forma de cono para poder lanzar cordajes. Procuramos que haya suficiente lugar para todas las personas que llegan y puedan lanzar su cuerda.



SAAYA NACHIN OTTUK-OOLOVICH

Fecha de nacimiento: 24 de abril, 1968.

Lugar de nacimiento: pueblo Hun-Hurtug, kozhuun Kizilskiy.

Educación: Colegio de Artes de Kizil.

Ocupación: Profesor en un colegio de educación secundaria.

Nachin es uno de los talladores con su estilo específico. Nos reunimos en el Centro de Educación Continua, en tiempo de vacaciones, por lo que el edificio estaba vacío. Abrió la clase y me enseñó en los armarios algunas obras de piedra que tenía para los niños. Parece que le gusta la enseñanza, actividad a la que se dedica actualmente.

¿Qué le ha motivado a ocuparse de Chonar-Dash?

Me crié en Bai-Taiga. Tal vez por eso tengo interés por la artesanía. El lugar donde se encuentra la piedra, y donde se desplazan la mayoría de los maestros artesanos en Tuvá.

¿Cuál es la diferencia entre un maestro artesano de la talla en piedra y cualquier otro artesano?

Creo que hay una cosa fundamental que caracteriza el proceso de la creación en este arte. La talla en piedra requiere un tiempo largo para crear una obra, conocimiento de diferentes técnicas y herramientas, en realidad este es un trabajo que requiere la paciencia y la fuerza de los brazos y es un proceso delicado debido a las características de la piedra. Eso explica que los maestros trabajan con cualquier material enseguida y les resulta bastante fácil hacer otros tipos de artesanía. Por ejemplo, algunos nuestros se dedican a la joyería y otras cosas, aunque empezaron con la talla en piedra.

¿Recuerda cuándo empezó a tallar?

Empecé a tallar la piedra en el cuarto año del colegio. Mi primer maestro fue Donduk Hetekovich Toybuha. En aquella época mi profesor no tenía el estudio donde daba las clases. Al principio aprendíamos en el banya (es una sauna rusa, que está mojada, típica de los pueblos rusos), a continuación, cuando inauguraron La Escuela Infantil de Arte, hemos continuado trabajando ahí. Nuestro grupo ha sido el primero que ha salido graduado de La Escuela.

Después de graduarme fui a trabajar como profesor. Hasta el año 1991 trabajé en la educación: en producción en el Centro de Educación de Industria. Desde el año 1996 hasta hoy día trabajo en un colegio de educación secundaria.

¿Sabe si existe un arte parecido?

Sé que en la Federación Rusa de Ajedrez en Moscú, hay el ajedrez clásico de agalmatolita, hecho en España. La piedra es un poco diferente, es más brillante y las piezas se nota que se realizaron con la ayuda de máquinas. También, oí que los chinos hacen esculturas en miniatura de agalmatolita. Vi un elefante y dentro de este elefante había otro elefante. Esta obra también ha sido realizada con máquina. Cuando se hace una serie de un mismo producto con la máquina, lo podemos considerar como suvenires, no es un arte popular como la artesanía en la que todo está producido por las manos.

Cuando estás utilizando solamente el cuchillo, aumenta el tiempo para realizar la obra. Los sitios muy estrechos o los detalles de forma micro se pueden realizar con la ayuda de una máquina, pero el resto se hace según la tradición. El último toque se realiza con el cuchillo, como hicieron los maestros de mayor edad, así quedan las líneas que dan un toque de estilo y la vida a un animal.

¿Qué opináis de las generaciones jóvenes? ¿Cómo tienen que trabajar?

Mi opinión es que los jóvenes tienen que tener en cuenta el estilo y el método que utilizaron sus antepasados para realizar la obra, utilizando las técnicas donde es necesario y aprovechando las máquinas y otras herramientas que dan más brillo a la piedra.

¿Qué significa para usted esta ocupación?

Para mí, esta piedra significa mucho y agradezco a mis maestros que me hayan enseñado este arte. Es mi ocupación básica y además le da mucha inspiración a mi vida. En los años 90, en los tiempos más difíciles de la nueva Rusia yo he podido criar a mis hijos gracias a esta ocupación. No me puedo imaginar a mí mismo sin esta piedra. Anteriormente, hacía las obras solamente para ganar dinero, pero con la edad comencé a acercarme al proceso de una manera más reflexiva y más creativamente.

¿Cómo eliges las piedras?

En cuanto al proceso de búsqueda de las piedras puedo comentar como me enseñó mi profesor. Me dijo que en primer lugar hay que comprobar si la piedra es blanda o no, a continuación, revisas el color, y al final debes ver qué animal se puede hacer de este trozo. Un principio importante es tallar lo menos posible la piedra, es decir tan poco como sea posible.



Saya N.O., Chaman, 11 x 8 x 8 cm., agalmatolita, 2013.



Saya N.O., Arzylan (león), 5 x 3,5 x 3,5 cm.; agalmatolita, 2009.

¿Puedes decirme alguna de las tradiciones en tallado hayas aprendido de tus profesores?

El arte siempre está cambiando y la decoración en el arte de la talla en piedra también ha cambiado mucho. Los maestros viejos utilizaron como estilo principal el naturalismo. Se puede reconocer el tipo de animal, pero siempre sin fijarse en su anatomía: las patas pueden quedar cortas, el cuello largo, los cuernos muy llamativos, pero, al tiempo estos elementos daban a la obra un encanto imprescindible.

En mis obras utilizo el naturalismo pero siempre teniendo en cuenta la anatomía.

Anteriormente, por ejemplo, los maestros no solían realizar obras de personas. En hoy día, es muy frecuente encontrar imágenes de personas en la talla de piedra. Si se hace un caballo es siempre con el jinete. Son muy populares los luchadores. También una técnica como mella, para los maestros de mayor edad las mellas resultaban fáciles. Por ejemplo, para mí es difícil, siempre bromeo diciendo que no fui a la clase de mella. Tengo otras preferencias como la dinámica, la expresión en movimiento o tallar el chamán sentado o realizando algún ritual.

Quiero hablar sobre el acabado de la obra. En la escultura monumental, por ejemplo, se puede dejar la obra con los signos de los dedos o de las herramientas del artista, y se ve bastante terminado, hay algo como moderno. En nuestro arte he probado algo así y, en mi opinión, es mejor siempre pasar todas las etapas de la creación en el arte de la talla.

2.11. Conclusiones de la segunda parte.

En esta investigación, hemos considerado una pequeña parte del arte de la talla en piedra de Tuvá, estudiando unos aspectos del arte como la historia del arte visual, los estilos del arte, las imágenes más frecuentes, los artistas de diferentes épocas, así como a aquellos jóvenes artistas que pueden llevar a cabo su evolución y desarrollo en el futuro. Este esbozo nos permite decir que el arte de la talla en piedra constituye una parte importante del arte visual de Tuvá y de Rusia, presentando unas fuertes y definidas características artísticas.

Hay muchos estudiosos que consideran que dicho arte toma sus raíces en la antigüedad, y que presenta parecidas características con el estilo escita- siberiano de los antiguos escitas. Pero el que se desarrolla en la actualidad abarca desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, y podemos decir que el mismo ha absorbido todos los procesos de la historia de Tuvá, como la influencia de Mongolia y Rusia, en sus diferentes etapas de desarrollo.

Observamos que los maestros tallistas tuvanos han desarrollado una gran profesionalidad técnica debido a que las piedras con las que trabajan son muy frágiles y específicas. Aunque hoy aparecen nuevos maestros jóvenes con unas características propias modernas, podemos decir que el arte de la talla en piedra no pierde su tradicionalismo, su autenticidad e identidad.

Hemos considerado solo una pequeña parte de este arte antiguo, a saber, único y original de la talla en piedra, que representan los orígenes y fundamentos de la cultura de nuestros antepasados. Este arte ha aportado la grandeza cultural y artística a nuestra tierra desde su génesis.

En dicho arte observamos un carácter diacrónico en el que aparecen nuevos artistas, nuevos estilos y tendencias y especialmente nuevas escuelas que enseñan esta gran habilidad y en la que a su vez se mantiene la continuidad intergeneracional. Aquel

que puede ser considerado un verdadero maestro es el que verdaderamente ama, aprecia, valora su tierra natal. Es gracias a la naturaleza y sus secretos donde se revela la belleza de esta forma de arte.

TERCERA PARTE:

**LA TALLA EN PIEDRA DE TUVÁ EN EL TIEMPO DE LA
GLOBALIZACIÓN**



Durante la visita del Presidente de Francia, en la sala de conferencias del Hotel Europa. Estudiante regalando una escultura en miniatura (netsuke). De izquierda a derecha. Artur Nikoláyevich Chilingárov⁴⁰, Azurget Tarbaevna Shaukenbaeva⁴¹, Jacques René Chirac⁴², Jean Malaurie⁴³, Irgit Shoraana.

⁴⁰ Es un famoso explorador del Ártico y el Antártico, uno de los más grandes oceanógrafos rusos, científico, estadista y político.

⁴¹ Rector de la Academia Polar (2000-2009).

⁴² Fue un político francés que ocupó los cargos de primer ministro (1974-1976; 1986-1988), alcalde de París (1977-1995) y presidente de la República Francesa (1995-2007).

⁴³ Un etnólogo y geógrafo francés.

3.1. Presentación

Me acuerdo cuando estudiaba en San-Petersburgo, en la Academia Polar. Era una academia joven dedicada a la enseñanza de las etnias poco numerosas del norte de Rusia. Fue creada con motivo de la primera expedición polar franco-soviética. Su presidente honorado era Jean Malaurie, un etnólogo y geógrafo francés invitado por la Universidad de San Petersburgo. Uno de mis profesores, Selevanov Valerii Vladimirovich antropólogo y socioculturólogo, ha dicho sobre el arte: “El arte empieza con la aparición del primer objeto en las manos de los primeros humanos”. ¿Qué quería decir con esas palabras? Que todos los objetos que están en uso de los humanos forman parte del concepto arte.

Me acordé de esa situación de mi vida pasada leyendo un párrafo del libro “La Experiencia Estética: la mirada de un antropólogo” de Jacques Maquet:

“Desde el punto de vista de los entendidos, la palabra arte no señala principalmente a una nación, sino a una categoría de objetos materiales. En su uso diario sirve para designar a una clase de cosas para distinguirlas de otras cosas.”⁴⁴

Es muy interesante que tras tanto tiempo la base de esta tercera parte, en la que razonaré sobre el camino del arte tuváno en días de globalización, es la exposición que tuvo lugar en Paris el año 1989, organizada por Jean Hubert Martin, “Los magos de la tierra” en el Centro Georges Pompidou. Donde han demuestro los objetos de la artesanía del arte africano. A partir de esta gran exposición se cayeron los velos y se

⁴⁴ Jacques Maquet, La experiencia estética, 1999, p. 33.

trató de entender los aspectos del arte de pueblos aparentemente no formados en la tradición plástica griega, egipcia o babilónica.

También porque el presidente honorado de nuestra academia Jean Malaurie ha empezado sus investigaciones en África, cuando era muy joven, en el Sahara estudiando etnias que viven en pleno calor. Un día, como él contaba, miraba al cielo y pensaba en cómo viven las etnias que se establecieron en regiones de frío extremo. Desde entonces él dedicó toda su vida al estudio de los inuit. En mi caso, he llegado desde el norte de Asia hasta el sur de España para hacer mi tímido estudio sobre el arte tuvano. Me faltarán varias vidas para llegar a nivel de este etnólogo, pero trato de aportar ahora mis primeras reflexiones sobre este tema.

Uno de los objetivos de la exposición “Los Magos de la tierra” era romper ese pensamiento tan arcaico que hay entre el arte privilegiado de occidente y el arte realizado por otras comunidades no pertenecientes al ámbito occidental.

“Proponía definir algo denominado “arte global”, desde una óptica comisarial que pretendía explorar una constelación pan cultural en el que el arte occidental más “avanzado” se contrastaba con obras de artistas activos en sociedades definidas por occidentes en términos de su “otredad”. A pesar de que el lazo de unión proyectado entre ambas agrupaciones era el carácter de chamanismo que iba ya implícito en el propio nombre de la exposición, parece que si en última instancia fracaso fue porque los responsables no supieron resistirse a situar la retórica de la identidad en una construcción dialéctica de lo “propio” y “lo ajeno”. Dicho en otras palabras: para presentar una experiencia de arte “auténtica”, se reducía todo proceso creativo a una especie de celebración vaga del espíritu humana, donde los hiperrefinados artistas occidentales hacían todo lo posible por no desmerecer de sus cofrades más “genuinos” (léase primitivos), y al mismo tiempo llevar con aplomo las limitaciones autoimpuestas de su espíritu.”⁴⁵

⁴⁵ Dan Cameron, Cocido y crudo, ensayos, pagina 44.

3.2. La artesanía y arte

3.2.1. Sobre la utilidad del arte.

En las últimas décadas del siglo pasado empieza a hacerse consistente la idea de que el arte surge con la aparición de los primeros objetos realizados por humanos y, consecuencia de ello, arte es todo que tiene uso y nos rodea. En la primera mitad del siglo XX el historiador Ananda Coomarswamy en su ensayo “Sobre la doctrina tradicional del arte” (1938), ya se acerca al arte desde este concepto antropológico de utilidad y uso:

“Las cosas hechas por arte responden a las necesidades humanas o, en otro caso, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades de la totalidad del hombre, que no vive sólo de pan. Eso significa que tolerar comodidades insignificantes, es decir, comodidades que no tienen ningún significado, por muy cómodas que puedan ser, está por debajo de nuestra dignidad natural; la totalidad del hombre necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo a las necesidades de la vida activa y a las de la vida contemplativa.”⁴⁶

Nos gustaría responder a lo largo de este trabajo a una serie de cuestiones relacionadas con el origen de la talla en piedra de Tuvá. Introducirnos en los motivos que lo hicieron surgir y a qué necesidades respondía este arte. Según declaraciones de algunas de las artistas que trabajan en la talla, su historia empezó con las primeras mini esculturas juguetes para los niños. Se refieren a que la necesidad del pueblo en juguetes pudiera haber llevado a los artesanos a utilizar la fantasía junto con las técnicas para crear bonitas obras del arte en piedra.

Así lo que cuentan algunos de los maestros entrevistados. Elisaveta Baiyrovna Baiyandy, una de los artistas de la generación mayor, dice: “Mi padre me contó que

⁴⁶ Ananda Coomarswamy, Sobre la doctrina tradicional del arte, 1938, p. 2.

antiguamente no había lugares donde se pudieran comprar los juguetes. Nadie los vendía en aquella época sin civilización. Pues entonces fue así como hicimos los juguetes a nuestros hijos.”⁴⁷

Esta necesidad vital que es en este caso poder tener juguetes para los niños, enlaza de nuevo con Ananda Coomarswamy cuando dice que las necesidades fundamentales son las mismas para todas las clases:

“La obra de arte asiática siempre se ha producido cuando se ha necesitado, es decir, para suplir una necesidad humana específica. No puede hacerse ninguna distinción tajante entre un arte fino e inútil y un arte aplicado y útil, ni hay aquí ninguna cosa tal como un arte puramente decorativo en el sentido de una mera tapicería enteramente desprovista de significado. Todo lo que podemos decir es que en algunas obras predominan los valores físicos y en otras los espirituales, pero estos valores nunca son mutuamente exclusivos.”⁴⁸

Nuestra sociedad tiene tendencia a clasificar, ordenar y a oponer su conocimiento desde conceptos duales. Digamos que la mente del ser humano está preparada para separar: lo alto de lo bajo, el pueblo de la ciudad, lo lujoso de lo ordinario. Pero este pensamiento binario se convierte con frecuencia en primer enemigo.

¿Se pueden considerar correctas las separaciones que se hacen con frecuencia entre conceptos como arte y artesanía, por ejemplo? La respuesta no es tan obvia.

La creatividad de los “arates” se expresa en la decoración de la hurta, arnés, talla de madera decorativa, talla de piedra, pinturas ornamentales de muebles, artículos de cuero, joyas, ropa bordada, herrería artística, etc. Única y exclusivamente en todo aquello que está hecho para responder a las necesidades humanas. En este ensayo podemos clasificar el arte de «talla tuvana» como un arte puro ya que,

⁴⁷ La entrevista con Baiyandyy E. B.

⁴⁸ Ananda Coomaraswamy, Sobre la doctrina tradicional del arte, 1938, pag. 3.

siempre ha existido como la artesanía y ha respondido a las necesidades humanas.

“Por otra parte, el placer que se tiene en las cosas hechas bien y verdaderamente, no es una necesidad en nosotros, independiente de nuestra necesidad de las cosas mismas, sino una parte de nuestra verdadera naturaleza; el placer perfecciona la operación, pero no es su fin; los propósitos del arte son enteramente utilitarios, en el sentido pleno de la palabra según se aplica a la totalidad del hombre. Nosotros no podemos dar el nombre de arte a nada irracional”.⁴⁹

A lo que hace referencia el autor, es que el arte se corresponde con el término de “riqueza” en todos los sentidos. Se refiere a algo que nos engloba y nos hace sentir bien por mucho esfuerzo, sacrificio y útiles que utilicemos. Bien es dicho que podemos y debemos vivir de ello pero no ha de ser este su objetivo. La riqueza que aporta el arte es ante todo cultural e histórica. Que perdure en nuestra memoria y dé al hombre de comer a través de la contemplación y visita por parte de la sociedad en general. El arte conforma de esta manera nuestra vida y, sobre todo, nuestra memoria en su contemplación a medida que se va desarrollando.

La talla en piedra de Tuvá empezó su historia con la creación de las primeras mini esculturas como juguetes para los niños. Esto se ha debido a la necesidad del pueblo en juguetes y por consiguiente ha llevado a los artesanos a utilizar la fantasía junto con una serie de técnicas para crear bonitas obras del arte de piedra.

¿Qué necesidad cubría este arte? Los maestros entrevistados hablan de ello y se interesan en general por sus orígenes.

Norbu Larisa, una de las artistas de mayor repercusión cuenta:

“Según he oído se dice que unos cazadores encontraron una piedra blanda y que esta se utilizaba para la fabricación de balas. Ellos trajeron la piedra a casa y los niños se han entretenido haciendo ovejas, cabras. Sacaban las piedras de La

⁴⁹ Ibid.pag. 2.

montaña Saryg-Haya, cerca del pueblo de Teeli donde cerca de allí había un pueblo que se llama Kyzyl-Dag lleno de artesanos.”⁵⁰

Aquí vemos cómo la necesidad fundamental de tener juguetes era monumental y por ello, el hecho de que los niños puedan jugar con la talla de piedras y poder crear figuras.

Ananda Coomarswamy dice que las necesidades fundamentales son las mismas para todas las clases:

“Tampoco puede trazarse ninguna distinción lógica entre las artes cultivadas y las artes folklóricas; su diferencia es de elaboración, y a veces de refinamiento, más que de sofisticación o contenido. En otras palabras, aunque podemos encontrarnos con leyes suntuarias, correspondientes a la jerarquía funcional, las necesidades fundamentales de la vida, ya sean físicas o espirituales, son las mismas para todas las clases. Por consiguiente, los usos y el significado de las obras de arte nunca están en necesidad de explicación, pues el artista sólo se diferencia del hombre por la posesión de un conocimiento y de una pericia específicos.”⁵¹

Es decir, es un arte que se ha creado prácticamente como algo objetivo y que nos sirve para tener una visión o un retrato de algo o alguien y que va a permanecer durante un futuro bastante lejano y poder ver la vida histórica y cultural de un acontecimiento pasado. En dicho arte, el artista es alguien que se retrata con un don el cual le permite tener una visión más allá de la que el hombre normal tiene. Es, por lo tanto, un visionario tanto de la vida como de lo espiritual.

3.2.2. Lo culto y lo popular.

¿Por qué son muy pocos los artesanos reconocidos como artistas? Las contradicciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, están aumentando en la diferencia establecida por la estética moderna entre el arte y la

⁵⁰ La entrevista con Norbu Larisa.

⁵¹ Ananda Coomaraswamy, Sobre la doctrina tradicional del arte, 1938, pag. 3.

artesanía. Representando el arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes "espirituales" en una forma predominante en términos de funciones y utilidad de la belleza, las artesanías aparecen como otras, en la esfera de los objetos su significado práctico.

Los historiadores sociales del arte, que revelaron las dependencias del arte culto respecto del contexto social, casi nunca llegan a preguntarse sobre la grieta entre lo culto y lo popular, que en parte se superpone con la escisión entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno. El Arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía social, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana. Es decir, es un arte que nos habla de un paisaje que solamente la alta sociedad podía comprender y darle su sentido práctico.

Como bien dijo Raymond Williams: "Una tierra que se trabaja no es casi nunca un paisaje; la idea misma de paisaje supone la existencia de un observador separado."⁵² La artesanía, en cambio, es algo que tiene que ver con la clase no urbana. Es decir, con la clase pobre de la época y se entendía desde un sentido religioso, mítico, legendario o decorativo.

El otro argumento rutinario que opone el Arte al arte popular, dice que los productores del primero serían singulares y solitarios mientras los populares serían colectivos y anónimos. En el coloquio internacional de Zacatecas leemos que:

"El Arte produce 'obras únicas', irrepetibles, en tanto las artesanías se hacen en serie, de igual modo que la música popular reitera idénticas estructuras en sus canciones, como si les faltara 'un proyecto' y se limitaran a gastar un prototipo hasta la fatiga, sin llegar a plantearlo nunca como cosmovisión y, en consecuencia, a defenderlo estéticamente mediante todas sus variables"⁵³

En ese mismo coloquio, la crítica de arte Marta Traba dice que los artistas

⁵² Raymond Williams, "Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan", 1977, p. 31.

⁵³ La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas), Mexico, 1979, p.70.

populares quedan reducidos a "lo práctico-pintoresco", son incapaces de "pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad, mientras el artista 'culto' es un solitario cuya primera felicidad es la de satisfacerse gracias a su propia creación"⁵⁴ No es posible hablar así cuando un historiador del arte sabe que, desde hace más de medio siglo, los constructivistas y la Bauhaus, grupos plásticos y teatrales vienen demostrando que la creatividad puede brotar también de mensajes colectivos.

Ya nos referimos a las maneras y las razones por las que los diablos populares varían tanto o más que los del arte moderno (por no hablar del arte anterior, obligado por la iglesia a reproducir modelos teológicamente aprobados). Vimos que los artesanos juegan con las matrices icónicas de su comunidad en función de proyectos estéticos e interrelaciones creativas con receptores urbanos. Los mitos con que sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas indican en qué medida los artistas populares superan los prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estética y culturalmente.

No faltan autores que ataquen esta división. Pero han sido casi siempre folcloristas o antropólogos preocupados por reivindicar el valor artístico de la producción cultural indígena, historiadores del arte dispuestos a reconocer que también existen méritos fuera de las colecciones de los museos. Esa etapa ya dio resultados estéticos e institucionales. Se demostró que en las cerámicas, los tejidos y retablos populares se puede encontrar tanta creatividad formal, generación de significados originales y ocasional autonomía respecto de las funciones prácticas como en el arte culto. Este reconocimiento ha dado entrada a ciertos artesanos y artistas populares en museos y galerías. Pero las dificultades para redefinir lo específico del arte y de las artesanías, e interpretar a cada uno de sus vínculos con el otro, no se arreglan con aperturas de buena voluntad a lo que opina el vecino.

La salida del callejón sin salida en el que se encuentra este problema es un

⁵⁴ Ibid, p.68-71.

nuevo tipo de investigación que replantea los cambios globales en el mercado simbólico, teniendo en cuenta no solo el desarrollo interno de lo popular y lo cultural, sino también su intersección y convergencia. Cuando un artista y un artesano están involucrados en procesos de comunicación masiva, sus fuentes de uso de imágenes y formas, sus canales de distribución y sus audiencias generalmente coinciden.

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces. Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y de los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos.

Existen grupos indígenas donde todavía los hechos estéticos se conforman con bastante independencia a partir de tradiciones exclusivas, se reproducen en rituales y en prácticas cotidianas de origen precolombino y colonial. Un riesgo de la sociología de la cultura que se especializa, como casi toda la sociología, en el desarrollo moderno y urbano, y enuncia afirmaciones generales para América Latina a partir de los censos, las estadísticas y las encuestas, es olvidar esta diversidad y esta perseverancia de lo arcaico.

Pero el riesgo opuesto, a menudo encontrado entre los folkloristas y antropólogos, es limitarse a estos grupos minoritarios, como si la gran mayoría de los pueblos indígenas del continente no hubiera vivido durante décadas en los procesos de migración, mezcla, urbanización, diversas interacciones con el mundo moderno. Así, el estudio de las intersecciones entre artesanía y arte conduce a una discusión sustantiva sobre los contrastes entre tradición y modernidad, y, por lo tanto, entre las

dos disciplinas que hoy, a través de su separación, llevan a cabo un divorcio: la sociología y la antropología.

Antes de embarcar en este debate, queremos decir que otra razón para la lucha contra el arte y la artesanía es el proceso sociocultural, y no solo el problema estético, la necesidad de cubrir un universo más amplio que los productos únicos encarnados en el arte (culto o popular).

Al igual que muchas obras que pretenden ser arte, permanecen en la repetición de modelos estéticos de siglos anteriores y, por lo tanto, en escenarios de baja legitimidad; Jardines artísticos, supermercados, centros culturales regionales: la mayor parte de la producción artesanal no tiene aspiraciones estéticas. En los países latinoamericanos ricos en carroña (Perú, Ecuador, Guatemala, México), la mayoría de los artesanos producen para sobrevivir, sin tratar de renovar su forma o significado. Lo que llamamos arte no es solo lo que culmina en grandes obras, sino también el espacio en el que la sociedad ocasiona producción visual. Es en este sentido amplio que las obras de arte, su circulación y consumo forman un lugar adecuado para comprender las clasificaciones con las que se organiza lo social.

Como vemos aquí, el arte es algo que se reproduce y se reitera hasta la saciedad para poder conseguir un reconocimiento del mismo por parte de todas las entidades sociales existentes. Es así ya que, se quiere crear una historia y cultura social de ello y poder alcanzar ese reconocimiento tan deseado.

Se necesita aún una serie de autores que puedan expresar, con las consiguientes pruebas pertinentes, el arte con su historia y sus méritos. Sin tener que centrarse en lo que se habla en los museos con fotos y esculturas.

Asimismo, se demostró que en las cerámicas, los tejidos y retablos populares se puede encontrar tanta creatividad formal, generación de significados originales y ocasional autonomía respecto de las funciones prácticas como en el arte culto. Este reconocimiento ha dado entrada a ciertos artesanos y artistas populares en museos y

galerías. Asimismo, se produce un gran estancamiento entre el arte y las artesanías ya que, cada uno crea su propia opinión y concepto acerca de ello y cada uno lo interpreta a su modo de ver, pero para poder salir de este “estancamiento”, se deben estudiar todos los puntos que definen ambas teorías.

Al estar incluidos lo artístico y lo artesanal en procesos masivos de circulación de los mensajes, sus fuentes de aprovechamiento de imágenes y formas, sus canales de difusión y sus públicos suelen coincidir.

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces. Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y de los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos.

Además, podemos encontrarnos aquí una cantidad ingente de documentos, imágenes y figuras que nos muestran el cruce producido entre el arte y la artesanía como tal y que hoy en día han pasado a formar parte de algo productivo de beneficio para la sociedad y ha dejado de ser lo que era antiguamente: cultura, modo de vida y aprendizaje tanto para los burgueses como para los artesanos de la época.

Existen grupos indígenas donde todavía los hechos estéticos se conforman con bastante independencia a partir de tradiciones exclusivas, se reproducen en rituales y en prácticas cotidianas de origen precolombino y colonial. Un riesgo de la sociología de la cultura que se especializa, como casi toda la sociología, en el desarrollo moderno y urbano, y enuncia afirmaciones generales para América Latina a partir de

los censos, las estadísticas y las encuestas, es olvidar esta diversidad y esta perseverancia de lo arcaico.

Pero el riesgo opuesto, frecuente entre folcloristas y antropólogos, es recluirse en esos grupos minoritarios, como si la enorme mayoría de los indígenas del continente no estuviera viviendo desde hace décadas procesos de migración, mestizaje, urbanización, diversas interacciones con el mundo moderno.

De este modo, el examen de los cruces entre artesanías y arte desemboca en un debate de fondo sobre las oposiciones entre tradición y modernidad, y por tanto entre las dos disciplinas que hoy ponen en escena, a través de su separación, ese divorcio: la sociología y la antropología.

Antes de entrar en esa polémica, quiero decir que otra razón para ocuparse de la oposición de la artesanía como proceso sociocultural -y no sólo como cuestión estética- es la necesidad de abarcar un universo más extenso que el de los productos singulares consagrados como arte (culto o popular). Todo esto se reproduce de esta manera porque hay muchas teorías y contradicciones que nos sirven para identificar a cada proyecto con su cultura sin perder esa esencialidad para poder entender cada obra como tal.

3.2.3. El arte tuvano como arte tradicional.

“Africa Explores. 20 th Century African Art” es una exposición que se realiza al inicio de la década de los noventa del pasado siglo. Comienza en 1991 en el Centro de Arte Africano de New York para concluir en 1993 en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona. Organizada por Susan Vogel, la exposición propone una visión del arte africano desde una mirada contemporánea, tratando de desembarazarse de las miradas etnográficas y antropológicas con las que el mundo occidental siempre se ha acercado a él. Plantea nuevas acepciones del concepto arte contraponiéndola a los conceptos que sobre el arte entiende occidente donde la reiteratividad (...) puede ser problemática para quienes defienden la creatividad en términos occidentales, a partir

de la originalidad.

Se abre a otros planteamientos del arte que para Susan Vogel tienen lugar en la contemporaneidad del continente africano y no en occidente, como puede ser el arte tradicional.

“Los estudiosos contemporáneos especializados en ese tipo de obra a menudo intentan evitar el término ‘tradicional’, prefiriéndolo simplemente ‘arte africano’, o en ocasiones, ‘arte regional’, término sin sentido por lo que respecta a nuestros objetivos. En cierta medida, todo arte de cualquier sitio es tradicional (y regional). Nosotros utilizamos la palabra en el sentido más estricto de un arte que enfatiza más su conexión con formas heredadas que la invención del artista individual.”⁵⁵

Estos mismos conceptos se pueden aplicar al arte tuvano, pues se centra en una práctica artística realizada por artistas que trabajan para miembros de su grupo étnico aprendiendo técnicas heredadas de sus antepasados desde un concepto de enseñanza tradicional. Comienzan muchas veces como aprendices de taller y tratan de mostrar al público obras basadas más en la superación o imitación de sus maestros que en los conceptos de diferenciación. Su obra responde a necesidades del colectivo y sirven a viejas funciones aunque utilicen a veces nuevos materiales. Estas obras normalmente sirven para un ritual o para una fiesta, como pueden ser por ejemplo los animalitos tuvanos para un ritual chamánico o como juguetes para los niños. Es decir sirven para un propósito concreto. También los artistas tradicionales trabajan para el mercado turístico. El arte nace aquí en la tradición, en su forma de haber sido creado o concebido, “basado en un orden, código o práctica aceptado y heredado del pasado”, pero todas las tradiciones pueden variar.

Los artistas tuvanos han sido fuertemente influenciados por pensamientos y concepciones que reciben de sistemas simbólicos y expresiones artísticas provenientes de sus ascendientes más recientes, así como de los que los precedieron

⁵⁵ Susan Vogel, *Africa Explora*, arte africano del siglo XX. 1993-1994. Prólogo, p.2.

tiempo atrás. Pero también, han interpretado los elementos más actuales y se han adaptado a la constante fluctuación. Como es lógico, todas las formas artísticas y peculiaridades tuvanas tradicionales fueron concebidas en alguna parte, y siempre irán surgiendo otras nuevas. De esta manera, la palabra “tradicional” en este contexto, hace referencia a un legado variable y maleable.

El arte tuvano se ha reformado durante el siglo veinte. El contacto con diferentes poderes como Imperio Ruso, China o Mongolia, el dominio de estos países impuso numerosos cambios que afectaban virtualmente a todo. También la influencia de las dos guerras mundiales en el siglo XX, la era de la globalización y la crisis de colonialismo. Todas estas situaciones tan contradictorias han transformado el arte tuvano. El avance del budismo, la urbanización, la educación al estilo soviético y otros elementos de desarrollo que construyeron las secuelas del colonialismo han afectado a la vida de la gente corriente.

“Las formas del arte tradicional casi siempre esculturas, son firmes autónomas y unitarias; sus motivos son humanos y animales, a menudo muy estilizados.”⁵⁶

El arte de la talla en piedra actual es una reflexión de una continuación directa del arte primigenio pero en comparación con el arte africano tradicional que desde el siglo XIX hasta hoy día no ha perdido su utilidad el arte tuvano se ha pasado de su concepto utilitario primero a ser en la actualidad un objeto decorativo.

¿Se puede considerar el arte tuvano: arte funcional? Susan Voguel destaca unas importantes características del arte funcional diciendo que “el nuevo arte funcional: aunque generalmente “pertenece” a grupos o entidades colectivas más que a individuos, no se le considera étnicamente arraigado.”⁵⁷

En la actualidad las tallas tuvanas se encuentran a medio camino entre lo urbano y lo rural, lo que se explica con la educación clásica del arte y de escultura. Para el arte tuvano las técnicas clásicas serán las nuevas técnicas, que es una de la característica del arte funcional utilización de las nuevas técnicas. Las figuras de los

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid. Capítulo: Nuevo arte funcional. p, 19.

animales de estos artistas son muy proporcionadas y estilizada, y estas figuras tienen. Su finalidad es la decoración o para el turismo, que no tiene que ver nada con el arte tradicional porque dejan su característica principal ser útiles para un ritual o ser un juguete.

La talla en piedra de Tuvá se puede considerar como el arte extinto como dice Susan Vogel.

“Parte de este arte se ha olvidado, y otra parte simplemente ha desaparecido en oscuridad, conocido tan solo por un puñado de iniciados, por algunos arqueólogos dispersos y unos pocos eruditos. Las formas de arte tradicional que siguen vivas pueden tratarse como extintas y ser utilizadas por artistas...”⁵⁸.

El valor simbólico de los objetos de arte extinto puede no tener ninguna relación con el que han dado los creadores de estas obras. A menudo la pérdida del contexto político, religioso o social original los deja libres oportunamente de su identidad étnica, transformándose en símbolos potenciales de orgullo y unidad nacional.

En Tuvá, este proceso de transformación de los objetos de arqueología en los símbolos actuales tiene su origen en los objetos encontrados en una necrópolis del territorio de Tuvá.

Se trata de una extensa necrópolis de gran valor arqueológico que contiene restos de los pueblos prehistóricos que habitaron la región y numerosas muestras de su cultura y de sus objetos de uso común. Esta necrópolis es conocida popularmente como el «Valle de los Príncipes».

Comparándolos se puede apreciar claramente la continuidad del estilo conocido en los circuitos científicos como escita-siberiano, en el que se pueden apreciar las imágenes de animales.

⁵⁸ Ibid. pag. 37.

De algún grado se puede considerar el arte de la talla en piedra como la continuación de experiencias visuales y artísticas incluso desde hace tantos siglos. De alguna manera podemos considerar el arte tuvano de hoy día como el arte extinto. “El arte que ya no se considera como exclusivo o propio de ningún grupo étnico concreto puede ser propiedad colectiva de toda la nación.”⁵⁹

El fundador del arte tuvano, Cherzi Mongush nacido en 1898, fue influido por su abuelo que era un famoso carpintero. El artista ha hecho su primera obra de madera a la edad de 8 años.



Cervo, Arzhan 2. Oro. Prehistórico.

⁵⁹ Ibid. Pag.37.

3.3. Arte tradicional

Todas las tradiciones han sido ingeniadas o preconcebidas; ninguna tradición es fija, todas se modifican. En el diccionario, el término “tradicional” se considera como “basado en un orden, código o práctica aceptado y heredado del pasado”.

Es usual, que los artistas provenientes de Tuvá, utilicen como recurso pensamientos, percepciones, sistemas simbólicos y formas artísticas que provienen de sus antepasados más recientes, así como de los más antiguos. Pero también han dialogado con elementos muy actuales y se han adaptado a las variaciones y cambios. Como es de esperar, todos los simbolismos artísticos con sus maneras características tradicionales, han surgido en algún lugar, y constantemente se van generando novedades. Por lo anterior, la idea de lo “tradicional” en este texto, se utiliza para comunicar una historia pasada variable, elástica o dúctil.

Esta palabra (o concepto) no necesita de explicaciones, de enfatizaciones o de preposición alguna. Recientemente, los expertos han revelado que la palabra “tradición” ha sido usada para dar un significado a un arte que no puede ser fijo y que no puede cambiar ni transformarse. Recientemente, debilitan el significado de esta palabra con adjetivos, buscando dejar de lado el significado del concepto y haciendo que pierda sentido por completo. Algunos adjetivos son circunstanciales o bien han sido acuñados en un momento específico de la historia y pueden funcionar, pero en la praxis parecen no ser de utilidad y al contrario, resultan desfavorables. Hay que nombrarlo de manera correcta y específica: no existe un concepto o palabra mejor para referirse a las artes de la Tuvá rural, fundamentalmente en los momentos en que se estudian acompañadas de otras tendencias estéticas del arte tuvano. También es cierto, que no existen desacuerdos importantes entre los expertos respecto a la real esencia (o a la esencia genuina) del arte tradicional tuvano. Eric Hobsbawm señala: “Donde los viejos modos se mantienen vivos, las tradiciones no necesitan reavivarse

ni inventarse”.⁶⁰ La diferencia entre “tradiciones inventadas”, que sostienen un vínculo irreal con la historia antigua, y las tradiciones “genuinas” o “antiguas”, sugieren soportar su fundamento en un procedimiento vergonzoso, ligero e intencionado, a partir del cual, se concibe una tradición nueva que ha sido imaginada e inventada; las “tradiciones inventadas” se presentan como duras e incambiables, y las “tradiciones genuinas” como cambiantes y versátiles. Es verdad que, actualmente el arte tradicional “genuino” tiene vida propia y más aún en la Tuvá rural, aunque es necesario señalar que esta característica no responde forzosamente (ni exclusivamente) a los antiguos formatos familiares.

Evidentemente, en alguna proporción, todo arte proveniente de cualquier lugar es tradicional, aún el arte actual. Las generaciones de hoy, ni crean, ni proyectan o ingenian expresiones, formas, métodos o estructuras de significación que no mantengan un vínculo con el arte precedente. Las fuentes principales de las expresiones estilísticas del arte tuvano tradicional se describen comúnmente como anónimas y lejanas en el tiempo histórico, aun los que podemos determinar cómo parcialmente contemporáneos. Es común que, en el arte tradicional africano, tanto los años que tenga una de sus expresiones, como que mantenga una relación coherente con su pasado, son aspectos sobrevalorados; de modo diferente, en Occidente, es común que se destaque la particularidad o la creatividad del artista, así como su carácter ahistórico. (o, su separación con el pasado). Pero hay que señalar que, de igual manera, los artistas de ambas culturas mantienen una relación más o menos armónica entre inventiva y reproducción.

Actualmente existe un acuerdo, más o menos común, a través del cual se piensa que el sentido del arte tradicional tuvano jamás ha sido fijo, ni mucho menos invariable. También se cree que jamás ha sido una reiteración sistemática de figuras traídas del pasado; y, además, es aceptada la creencia que afirma que: los grupos sociales que lo han generado no eran impenetrables a las influencias del mundo externo; también se dice que sus formas características nunca han sido idénticas, y que los sucesos y las personas han modificado su historia cada cierto tiempo.

⁶⁰ Eric Hobsbawm, 1983, p.8.

Asimismo, hace un tiempo se ha comprobado que el arte tuvano incluso está altamente basado en la reiteración, y en la fabricación que atañe a modelos predeterminados. Como ha afirmado Joseph-Aurélien Cornet, en el ejemplo del arte africano “el arte africano es más un arte de estereotipos que un arte de creación”.⁶¹ El arte tradicional es un continuum de una diversidad de cambios de diferentes tamaños, estos se presentan con distintos ritmos a través de la historia. Es un arte que a veces se detiene, otras veces, parece que quiere volver a sus inicios fundacionales, y en otras oportunidades, las corrientes que conforman el arte tradicional toman rumbos inesperados de manera radical. Las tradiciones pueden morir si no se hacen resilientes al ambiente que las rodea. En los siglos anteriores a este, el comercio a larga distancia, los grupos migratorios y la generación y disipación de los estados, produjeron grandes cambios en el arte tuvano.

Quince años atrás, Arnold Rubin escribió:

“Todo el cuerpo de modelos culturales heredados que representan las experiencias acumuladas, los logros y la sabiduría del pasado se evalúa típicamente con cada generación, y se reinterpreta o ajusta cuando se considera pertinente, a la luz de las opciones disponibles y las circunstancias alteradas.”⁶²

Otros expertos en el tema, han observado y afirmado algunos de estos cambios representan una característica propia del arte tuvano tradicional. La creencia respecto a la palabra “tradicional” está basada en la idea de que las artes tradicionales son siempre fijas. De esta manera se puede afirmar que, si estas artes se definen por su característica inherente de invariabilidad podrían necesitar un nuevo nombre que las defina y que evoque el transcurrir de estos cambios. Hay que señalar que el arte tradicional se transforma y tiene su historia. Y es por esto que, la palabra “tradicional” puede (y es recomendable hacerlo) conceptualizarse con una denominación temporal: el arte tradicional del siglo diecinueve es diferente del arte tradicional del siglo dieciocho o del siglo veinte.

⁶¹ Joseph-Aurélien Cornet, 1989, pag. 56.

⁶² Arnold Rubin, 1975, pag. 39.

Las obras tradicionales que presentan referencias claras de imaginería o materiales provenientes de occidente, son conocidas a veces como “transicionales”, dejando de lado la acepción al momento histórico en el que se han producido. Esta conceptualización resulta un tanto ridícula e ineficiente, dado que deja de lado y de manera arbitraria, a ciertas obras, situándolas así en cierto espacio indefinido entre la tradición “pura” y cierto arte del futuro que se presume un tanto más sensato (¿o debería decir occidentalizado?). Existen otros ejemplos en donde se nombra al arte tradicional contemporáneo como “neotradicional” o “postradicional”, para diferenciarlos del arte de la era pre colonial. Esta predilección está sustentada en el irreal supuesto de que “tradicional” denota una era. Obviamente, no existe un momento preciso en el que se pueda situar el fin del arte tradicional y el inicio del “neo” o el “postradicional”. Las separaciones totales con las prácticas artísticas antiguas son extrañas, incluso en pleno siglo veinte. Últimamente, los tuvános provenientes del campo, han vivido cambios sociales más grandes y veloces que los de otros tiempos, aunque en muchas ocasiones esto no lo han sentido como una transformación característica distinta a las que ya conocen, por haberlas experimentado en otros momentos de su historia.

Se ha mencionado que las variaciones en el arte de la Tuvá rural de hoy, básicamente son distintas de las de su pasado pre-soviético, ya que representan influencias de una cultura dominante y que les es completamente ajena a los tuvános. Este presupuesto invisibiliza el hecho de que los contactos con Unión soviética y el mundo habían aproximado esas culturas desde hacía mucho tiempo a los artistas y pensadores tuvános, y que gracias a estos contactos, habrían tomado como propias todas las características que les parecían útiles para sus prácticas artísticas. Además, la conquista y la dominación no son experiencias nuevas en el contexto de la Tuvá, aun cuando antes fueran dentro de su mismo territorio.

Actualmente como antiguamente, Tuvá ha absorbido y reinterpretado de manera consciente las formas que le llegan de ambientes externos en términos de sus sistemas de valores y codificación visual propia a un nivel tal, que la influencia externa es muy difícil de reconocer. Por supuesto que es normal que existan

modificaciones dentro de la apropiación de elementos simbólicos externos. Y en ese caso, cabría preguntarse entonces ¿qué otras obras de arte tendrían que reclasificarse siguiendo las acepciones que he denominado como “post” o “neotradicionales”? En cierta medida, lo que diferencia las relaciones/influencias actuales de las antiguas/históricas es la percepción contemporánea de que Occidente, culturalmente hablando, ha ensuciado con sus influencias a la cultura tuvana nuevamente.

Las explicaciones del arte tradicional actual están íntimamente ligadas a palabras como “decadente” y “corrompido”, palabras que dan por sentado un ideal único de pureza, como si Tuvá no hubiera recibido influencias externas previamente a la llegada de los transistores, de Dallas y las gafas de sol de espejo. Al final, esta argumentación se sostiene en una idea esencialista de pureza cultural que sigue viva como un sueño utópico, aun cuando es evidente que es una fundamentación insostenible que se derrite hasta desaparecer, si la comparamos con una idea romántica fugaz.

En cambio, debería nombrarse (y dar de una vez por todas el lugar que se merece en la historia) la idea de que la sociedad tuvana tiene una enorme historia de encuentros que la han influenciado, de los cuales han sido partícipes sus propios territorios, así como otras culturas pertenecientes a geografías externas, y se han mostrado siempre con una actitud receptiva – incluso de manera ansiosa- que los ha llevado a apropiarse de simbología artística proveniente de orígenes distintos a los propios. De todas maneras, es notoria la selección de las características simbólicas que ellos apropian.

Los investigadores han hecho una descripción de las culturas tradicionales haciendo uso de un discurso llamado: el presente etnográfico, generalmente no ha tenido buena recepción por parte de la comunidad académica en los últimos años por su engañosa implicación de intemporalidad. De todas formas, es un buen indicador tener en cuenta hasta qué punto el presente etnográfico estaba construido y ensamblado por los investigadores y sus informantes. Si se entiende que la cultura

tuvana tradicional tiene un dogma proveniente de sus antepasados, y que la legitimidad se sostiene usualmente en la presunción de que las creencias y prácticas presentes son las mismas que las del pasado, se niega o anula el cambio. Los informadores suelen describir las formas artísticas y su significado como algo muy antiguo, pero también como constantes, y muchas veces han representado un objeto sustitutivo como si fuera el original, ya que, para sus objetivos, ambos eran indistintos.

El arte tradicional tuvano es cualquier arte que dé continuidad a la forma (objeto o tipo de acto) o a la función de un arte recibido, o ambas cosas a la vez.

También son tradicionales las formas artísticas en las que no se perciben de manera tan clara, las influencias del pasado. Algunas formas artísticas recién inventadas pueden convertirse en tradicionales en el siglo veintiuno si la siguiente generación le da continuidad. Incluso una forma artística relativamente nueva debería reconocerse como tradicional si se le considera en general como una continuación de una práctica más antigua. También si va acompañada por una compleja estructura de uso y creencia. El estilo parece un factor mucho más variable que la forma o la función, y no puede rastrearse como una constante a través del tiempo. Sin embargo, tal como se decía en la introducción, hay una clara tendencia a lo largo de todo el continente hacia ciertos rasgos estilísticos muy bien definidos, aunque las causas de esta inclinación permanezcan poco claras. Así pues, ¿qué significa arte tradicional en la actualidad?

El arte tradicional ha cambiado a lo largo de la mayor parte del siglo veinte, alimentado en las primeras décadas del régimen soviético por la disponibilidad de nuevas herramientas, la paz impuesta y un nuevo grado de prosperidad. La destrucción y el despojo del arte en manos de las nuevas fuerzas y los investigadores estimularon y a la vez impidieron la producción artística. Los cambios socio-políticos y cierta redistribución de la riqueza crearon una necesidad de nuevos objetos artísticos, incluyendo muchos que podrían ser útiles a la hora de entender los cambios y calmar la ansiedad que estos provocaron.

Pero en la última década, la creatividad ha disminuido en las artes tradicionales, y la desaparición de ciertas formas artísticas es evidente. A medida que los antiguos cultos desaparecen frente a la presión de la globalización, o sencillamente frente a su incapacidad para cuidar a sus devotos de los nuevos peligros que se levantan sobre ellos, se dedican pocas energías simbólicas y de capital para la creación de nuevos y elaborados objetos de culto o a mantener los antiguos. Las nuevas vías de prestigio y presunción llaman la atención de los tuvanos que han crecido en la segunda mitad del siglo veinte., y que optan por comprar un coche, una tableta u otros necesidades de hoy, por ejemplo, antes que hacer algo en pro de la construcción de nuevos templos, esculturas.

Hoy en día, el arte tradicional es más potente en comunidades rurales, conservadoras y relativamente aisladas, donde lo promueven sobre todo aquellos que han recibido una educación menos formal. En general, las artes que antes tenían mayores contenidos políticos y estaban envueltas en mayor misterio parecen haber prosperado menos en los últimos tiempos que las artes del entretenimiento y las que ayudan a la gente a enfrentarse a los problemas personales. Los cultos de curación y adivinación (chamanismo tuvano) se han expandido con frecuencia, y casi siempre se han “modernizado” de alguna manera. Los antiguos ritos secretos y las actividades que apoyaban a los poderes fácticos han sido los más perjudicados por los nuevos tiempos, pues generaban intriga y desconfianza en los administradores coloniales, que a menudo intentaban darlos por terminados. En el pasado, proponían cambios, pues eran considerados medios tradicionales para revelar la hipocresía, expresar escepticismo hacia el poder y cuestionar el statu quo, Y aún hoy cumplen la misma función. Muchas formas de arte que tuvieron otras funciones fundamentales antiguamente, se han transformado en lúdicas recientemente.

En general, los artistas tradicionales tuvanos tienen hoy más opciones que en el pasado. Ahora tienen a su disposición más materiales, más temas, más ideas, más y más diversas fuentes de inspiración que nunca. El arte tradicional vivo mantiene hoy todo tipo de relaciones con las artes del pasado. Así pues, encontramos: 1) artes que preservan las formas y funciones tradicionales, a veces sirviendo a un nuevo objetivo;

y 2) artes que adoptan nuevas formas para cumplir funciones tradicionales.

En un escrito sobre el arte de hoy en todo el mundo Paul Faber afirma que ciertas formas de arte tradicional:

“Intentan reflejar acontecimientos actuales en un concepto micro cósmico. Esto era habitual hace un siglo y sigue aplicándose hoy en día. Esta flexibilidad, que data de tiempos inmemoriales, es capaz de absorber las olas de los nuevos tiempos sin ninguna ruptura real respecto de la tradición. Así pues, los cambios pueden tener lugar en el reino de las materias, técnicas, colores e incluso formas y temas, sin que la transición tenga ningún significado real para los creadores y los consumidores.”⁶³

Las formas de arte nuevas creadas para tener resistentes con las antiguas funciones del arte pueden convertirse en nuevas tradiciones, en un proceso que reproduce la génesis de artes tradicionales anteriores. Las creaciones recientes se integran en la complejidad artística, una llegada tardía que puede ser disimulada en cierto modo por la comunidad, que representan un culto como parte de los antiguos.

⁶³ Paul Faber, 1988, p. 13.

3.4. La situación del arte popular en Rusia

La crítica de arte contemporáneo todavía siente claramente una falta de investigación e investigadores en el campo del arte tradicional, la forma más antigua de creatividad artística de una persona cuyo lugar en la historia del arte aún no se ha reflejado adecuadamente. Es ampliamente conocido como "arte campesino", "arte popular", "artesanías", "artes y artesanías populares", "artes y artesanías populares", etc.

El arte tradicional nace casi simultáneamente con el comienzo de la actividad laboral de una persona e incorpora los resultados del conocimiento y el desarrollo del mundo de entonces. I.Ya. Boguslavskaya escribe:

“El arte popular es la más antigua de las artes. Ya en las formas de herramientas de piedra del hombre primitivo, en las figuras geométricas más simples de ornamentación en cerámica antigua, se manifiestan los comienzos de la creatividad que acompañaron la vida de las personas a lo largo de su historia”.⁶⁴

Sin embargo en la ciencia arqueológica y primitiva “arcaísmo no significa ignorancia y primitividad; por el contrario él se fusiona con alma y armonía con el mundo entero; es el arte más humano y al mismo tiempo el más eterno; mentes no muertas que temen a la verdad confiable.”⁶⁵

La falta de atención de los investigadores al arte tradicional se determinó en la década de 1920 en Rusia. La definición de este tipo de arte como "creatividad misteriosa". Destacando el significado especial de este tipo de arte, V.S. Voronov señaló:

⁶⁴ I.Ya. Boguslavskaya, El arte ruso popular, Enciclopedia corta, p.5.

⁶⁵ Bourdelle E.A. El arte de la escultura. 1968., p. 75.



Una exposición del Museo de Artes Decorativas y Aplicadas de toda Rusia



**Museo del Orinete, Fragmentos de un pomo en forma de cabeza de ciervo
Cementerio Ulyapov de la República de Adygea, 1 mitad del siglo IV a.C. 15 cm.**

"Al resolver tareas cotidianas puramente artísticas, la creatividad campesina demostró que la gran sabiduría del arte vivo, que nunca deja de lado un solo grano de la riqueza previamente recolectada, no los dispersa al viento en "fiesta infantil ", pero con cuidado y los recoge cuidadosamente y los convierte en elementos participantes de sus renovadas búsquedas y logros artísticos ".⁶⁶

El desarrollo del arte tradicional aplicado se correlaciona con las etapas en la historia de la humanidad misma. Dependiendo del período histórico específico, toma varios nombres, pero conserva su principal característica distintiva: las obras de arte tradicional acompañaron a una persona durante toda su vida. Es por esta razón que A.B. Saltykov lo llamó "la más cercana de las artes". Su estudio comienza solo en el segundo aspecto del siglo XIX. En el transcurso del siglo XIX al XX, el interés por el arte popular se intensificó, lo que se manifestó claramente, por ejemplo, en la formación y evolución del estilo Art Nouveau en el que el arte popular de diferentes pueblos mostró su comunidad y la posibilidad de fusión. La atención a este arte en la Rusia Soviética a partir de los años 10 al 20 del siglo XX era muy pragmática. A partir de 1930 y hasta finales de la década de los 50, la idea se redujo principalmente al concepto de pesca organizada, a menudo basada en el arte. Se determinó un mayor desarrollo en todas las áreas de la política estatal para la conservación del arte popular.

Hasta ahora, este tipo de arte aún no ha sido completamente investigado por una atención científica y estudio especializado. En la década de los 80, el arte popular fue llamado la "Cenicienta del arte teórico de la conciencia". El material del arte popular y de las obras de los artesanos estaba considerada como una arte débil o algo muy cerca al arte por razón de su simple expresión. Pero requiere el desarrollo de un enfoque especial, gran precaución. Por separado, las circunstancias del estudio deben destacarse. Los primeros artículos que pueden atribuirse al arte tradicional aplicado fueron objeto de estudio por parte de arqueólogos, etnógrafos y, por último, pero no menos importante, historiadores del arte. La intelectualidad doméstica científica y el estado estudiaron los productos de los artesanos populares, principalmente desde un

⁶⁶ V.S. Voronov, Sobre el arte campesino. Fav. Actas / Entrada del autor. artículos y biógrafo. ensayo T.M. Razin - M .. artista soviético, 1972. p. 124.

punto de vista económico o socioeconómico, prestando atención al presente y casi sin recurrir a la historia del tema. Por lo tanto, durante mucho tiempo, los monumentos del arte tradicional de la antigüedad no se incluyeron en la corriente evolutiva general. Se hizo familiar considerar el arte popular por analogía como el arte decorativo y aplicado de artistas individuales.

M.A. Nekrasova señaló que "los criterios de este último, por regla general, se transfirieron mecánicamente a las obras de arte popular, cuyo desarrollo fue llevado a las principales direcciones y tendencias artísticas".⁶⁷ Como objeto de conocimiento científico, el arte aplicado tradicional es difícil de comprender en el análisis discursivo. Según sus propiedades ontológicas, no cumple con los requisitos para el tema de la ciencia tradicional, no se presta a una fijación rígida e inequívoca y, por lo tanto, a una comprensión inequívoca en el sistema tradicional de representaciones. La especificidad misma del tema lleva a la búsqueda de formas no tradicionales de entenderlo.

N.V. Taranovskaya, en 1991, describió por primera vez los principios fundamentales del estudio científico del arte popular en un artículo publicado en la colección de obras científicas de los empleados del Museo Estatal Ruso "De la historia de coleccionar y estudiar arte popular".⁶⁸ En la historia oficial del arte ruso del pasado reciente, debido a las condiciones históricas prevalecientes, la sofisticación tecnológica y la calidad artística parecían ser la razón principal y la esfera del interés de la historia del arte en esta área.

La versatilidad del arte tradicional sirve como incentivo para la formación del principio de interdisciplinariedad en su estudio. Pero uno de los problemas más acuciantes de la historia del arte moderno es la necesidad de encontrar un término

⁶⁷ Nekrasova M.A. Sobre las formas de desarrollo del arte popular y algunas cuestiones de creatividad // Problemas creativos de la artesanía popular / Comp. y científica ed. I.Ya. Boguslavskaya. - L.: Artista de la RSFSR, 1981. p. 61.

⁶⁸ Taranovskaya N.V. Sobre los principios del análisis científico del arte popular // De la historia de coleccionar y estudiar obras de arte popular: colección de artículos científicos. procedimientos / Comp. y científica ed. I.Ya. Boguslavskaya. - L. 1991. p.14-17.

adecuado (definición) para este tipo de arte.

Es hora de llevar a cabo un estudio fundamental de la base sobre la cual se construye toda la cultura humana, no solo para afirmar un hecho, sino para darle una justificación integral, o más bien versátil.

Las desventajas de la crítica de arte "ramificada" asociada con el estudio del arte popular se manifiestan en los principios teóricos iniciales poco desarrollados, la ausencia de definiciones, la ambigüedad de las interpretaciones y la naturaleza no sistemática de los términos y conceptos utilizados. Hasta la fecha, los detalles del arte popular, su contenido no se han aclarado completamente, los conceptos y características estructurales de las artesanías artísticas no se han definido. Los problemas de la imagen artística y los medios artísticos no se han estudiado adecuadamente. Finalmente, el concepto de "arte popular" no se especifica esencialmente.

Otro problema es el contenido y las formas de formación profesional en el arte tradicional aplicado, tanto por parte de los artistas como de los críticos de arte. El comienzo del estudio de la pedagogía del arte tradicional fue establecido en Rusia por los líderes de pueblos. Los mecenas y las figuras de la cultura nacional le dieron un cierto lugar a estos problemas. En la actualidad se hace necesario continuar esta dirección en el estudio de esta forma de arte, expandiendo y profundizando la investigación sobre el pasado y el presente.

Debe enfatizarse que el valor del arte tradicional aplicado en la vida de la sociedad moderna, el estado y el hombre está creciendo y adquiriendo otro significado. La necesidad de la comunidad mundial de adquirir conocimiento científico no sobre temas individuales del arte tradicional, sino sobre el mismo como un fenómeno histórico y cultural está creciendo, literalmente, todos los días, ya que gran parte de lo que se ha acumulado en los últimos milenios, hoy actúa como un fenómeno innovador. en diversas esferas de la vida humana. La experiencia humana

encarnada en las obras de arte tradicional es realmente invarolable para garantizar su seguridad física y espiritual en un mundo globalizado con sus interminables "riesgos" y crisis.

3.5. Los curadores y su papel en el desarrollo del arte tradicional

3.5.1. La exposición "Magos de la tierra".

La exposición "Magos de la tierra" de Jean-Hubert Martin, el primer tramo en una serie de proyectos curatoriales en la unión de culturas extremadamente diferentes, sirve como un excelente ejemplo del interés eterno de Europa en el exotismo, pero ya dentro de la permisividad de la posmodernidad.

El reconocimiento del papel clave del curador en la creación de la exposición coincide con la época en que los países del Tercer Mundo reivindican su identidad cultural, incluidas las transformaciones revolucionarias de los años sesenta y el papel reconciliador del multiculturalismo en los años ochenta y noventa. El desarrollo medido de las prácticas artísticas contemporáneas ha sido sacudido bajo la influencia de ejemplos poscoloniales del posmodernismo y se ha vuelto dependiente de las nuevas condiciones del mundo global del siglo XXI. Como resultado, la práctica curatorial de hoy presupone una cobertura obligatoria de todo el espectro de posiciones, basada en las diferencias y la descentralización de las fuerzas culturales existentes, tanto en la teoría como en la práctica.



Magiciens de la Terre. 18 mayo – 14 agosto de 1989. Centre Pompidou MNAM, Grande Galerie, Paris. Comisario : Jean-Hubert Martin. Centro Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky. Photo : Béatrice Hatala.

Pasemos a la exposición de Jean-Hubert Martin "Magos de la Tierra", que ha causado tanta controversia, en el Centro Georges Pompidou (París, 1989). Sirve como un excelente ejemplo del eterno interés de Europa en el exotismo, pero ya dentro de los límites de la permisividad posmoderna debido al transculturalismo. El primer tramo es una serie de proyectos curatoriales construidos en la unión de culturas extremadamente diferentes, los "magos" valientes y gamberros ingeniosamente concebidos declararon actos creativos espirituales y conceptuales iguales. Con la ayuda de esta exposición, Martin otorgó el estatus de práctica espiritual ritual a las obras de arte de vanguardia occidental, comparándola dentro del marco de una exposición con las prácticas de "otras" culturas, que se cree que están basadas en la magia.

Así, el curador modernizó los objetos de culto y los rituales sagrados de las afueras del mundo civilizado, combinándolos con obras occidentales obviamente seculares. Se suponía que tal demostración de la relatividad de todo debía hacer ajustes a las ideas de lo "primitivo" y lo moderno, y probablemente también contribuir a la simpatía mutua de diferentes géneros y razas. En primer lugar, la exposición buscaba recordar el aura perdida por el arte occidental, o incluso restaurarlo.

El plan curatorial de los "magos" provocó un intenso debate tanto antes como después de la exposición. Los "magos" se basa en la asignación intencional de material (etnográfico) a otra época, en la cual las contradicciones entre lo primitivo y lo moderno, lo popular y lo urbano, la tradición y la vanguardia, el centro y la periferia, una contradicción real, serían eliminadas por la riqueza de la serie visual y las condiciones iguales de la exposición, pero se manifestaría nuevamente en forma de otros criterios (muy controvertidos).



Yun Suknam (Korea) Day and Night, 1995 Instalación con figuras de madera pintada, sillas, muñeco de metal y plástico. Colección del artista. 96.

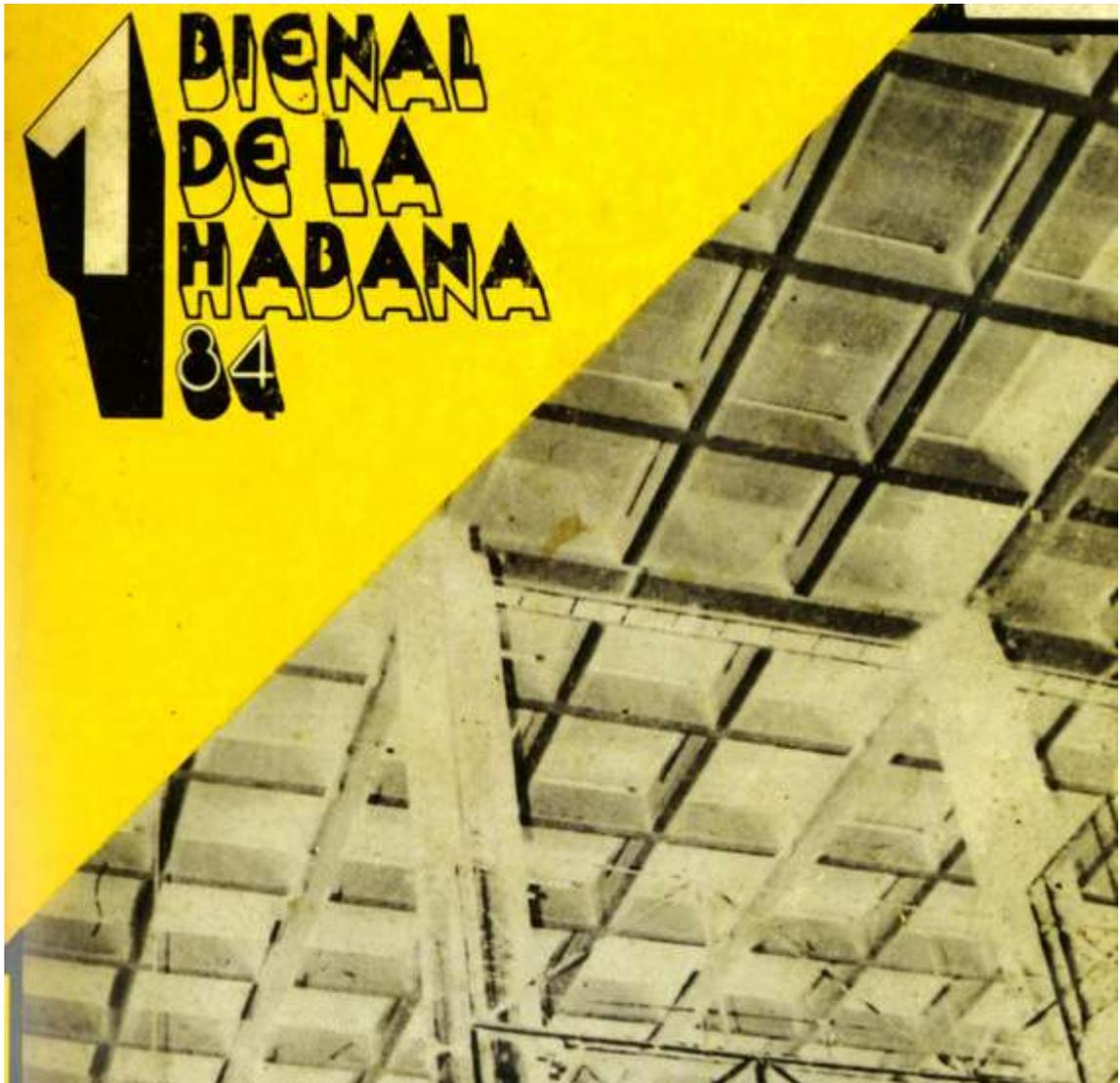


Cities on the move, secession, Vienna, Austria. 1997 – 1998.

Sin embargo, los provocativos "magos" valieron la pena. Con el tiempo, se hizo evidente que podían probar los modelos existentes de la historia del arte occidental, incluidas las teorías de vanguardia, en busca de fuerza; hubo un avance anarquista en gusto e ideología que sacudió la idea de un proyecto curatorial bien hecho. Por supuesto, debemos rendir homenaje a la audaz topografía de los "magos" y la cuidadosa elaboración de estas ideas en las exposiciones que les siguieron. Para evaluar cómo ha cambiado la actividad curatorial desde los magos, se deben responder algunas preguntas. ¿La oposición primitiva y moderna, que se debatió tan acaloradamente hasta la década de los 80, fue adecuadamente construida? ¿Se basa una estética universal en los principios del humanismo o, por otro lado, en la autonomía del arte, las dos ideologías dominantes del modernismo? ¿Están abrumadas las formas de arte híbrido tan valoradas por el posmodernismo temprano? ¿Tiene valor el nuevo sublime que vino con él en un mundo global mucho más agresivo? Es importante que todas estas preguntas surjan cuando las circunstancias requieran insistentemente la designación de la posición política del curador. Estoy hablando de países donde la presión del pasado colonial es tan fuerte que los curadores se ven obligados a encontrar formas de demostrar las razones históricas que influyeron en la aparición de un objeto, en lugar de exhibir todas las obras en igualdad de condiciones.

3.5.2. Arte asiático contemporáneo: tradiciones y contradicciones.

En 1996, la Sociedad Asiática de Nueva York invitó al joven crítico de arte tailandés Apinan Poshyananda a supervisar el gran proyecto "Arte asiático contemporáneo: tradiciones / contradicciones". Esta fue su primera experiencia trabajando con material asiático relevante, y presentó una serie de trabajos en los que se enfatizó especialmente su material y componente específico del sitio, intervenciones performativas y documentación con comentarios que explicaban la importancia política del trabajo. La exposición se basó en obras para las que era significativo el lugar dónde se crearon, y fue un concepto importante para su época: se podían identificar signos y significados en el contexto material de su creación.



Catálogo de la Primera Bienal de la Habana 1984.

A la exposición asistieron artistas que entendieron profundamente su tiempo, y al espectador, a su vez, se le pidió que reconociera cómo estas obras maniobraban entre las formas rituales tradicionales de expresión y la expresión política. De hecho, "Tradiciones / Contradicciones" proponía una orientación sobre los diversos comportamientos del espectador. Se asumió que el contenido sagrado, incluso fuera de contexto, requiere una etiqueta especial de la audiencia, que determina por completo la fenomenología de la exhibición: la idea de la oración próxima / indirecta, proximidad / distancia con el tema - reemplazó la reunión individual de la audiencia con el arte, característico de la estética occidental.

3.5.3. Ciudades en movimiento.

Esta estrategia estéticamente holística, la presentación experimental de contenido tanto esotérico como político, resultó ser la más popular en la etapa inicial de exhibición de arte asiático, y se invirtió en la exhibición extravagante e itinerante " Ciudades en movimiento " (1997-1999). Sus curadores, Hou Hanru, nacido en China, y el suizo Hans-Ulrich Obrist, eligieron como punto de partida los procesos de globalización económica, que son más agresivos en Asia, en los que las tradiciones se convierten en obvias parodias de sí mismos y en una mercancía. Imitando los mercados en auge del este y sudeste de Asia, la exposición estaba llena de exhibiciones, ruidosas y caóticas; permitió al espectador lidiar con una multitud de signos cambiantes, que representan a toda la cultura y alientan el consumo visual excesivo. Luego, ambos curadores continuaron adaptando individualmente sus mapas del mundo, agarrando artistas y obras una y otra vez, lanzándolos a sus proyectos desordenados y del tamaño de un maratón.

Estas dos exhibiciones, "Los Magos de la Tierra" y "Ciudades en movimiento", marcaron una grieta a través de la cual el espectador cayó en un mar de significados furiosos, que el curador rediseñó, reinterpretó y convirtió en una obra de teatro para destruir el sistema tradicional de formación de significados. Se puede decir que tales prácticas curatoriales extravagantes provienen de nuevos estudios de arte y estudios

de cultura visual, donde la lógica de la "deconstrucción" no se basa en los principios del arte superior, sino en las tácticas de supervivencia de una cultura popular. Y esta táctica del cruce constante de diversos fenómenos reproduce el efecto del sueño. Pero hagamos una pausa. Entre "Magos" y "Ciudades en movimiento" se encontraban Tradiciones / Contradicciones, la primera declaración seria de la diversidad de lenguajes artísticos en el arte asiático de los años noventa. Apinan Poshyananda creó su exposición al mismo tiempo oponiéndose y complementando los modelos occidentales de exhibición. Aunque el componente "lingüístico" se puso en primer plano, las categorías estándar de la historia del arte fueron repensadas. Los puntos fuertes de la "tradición" comenzaron a trabajar en nuevas formas de expresión, y como resultado, las demandas occidentales de innovación se vieron socavadas de la manera asiática / irónica, cuyo maestro es Poshyananda.

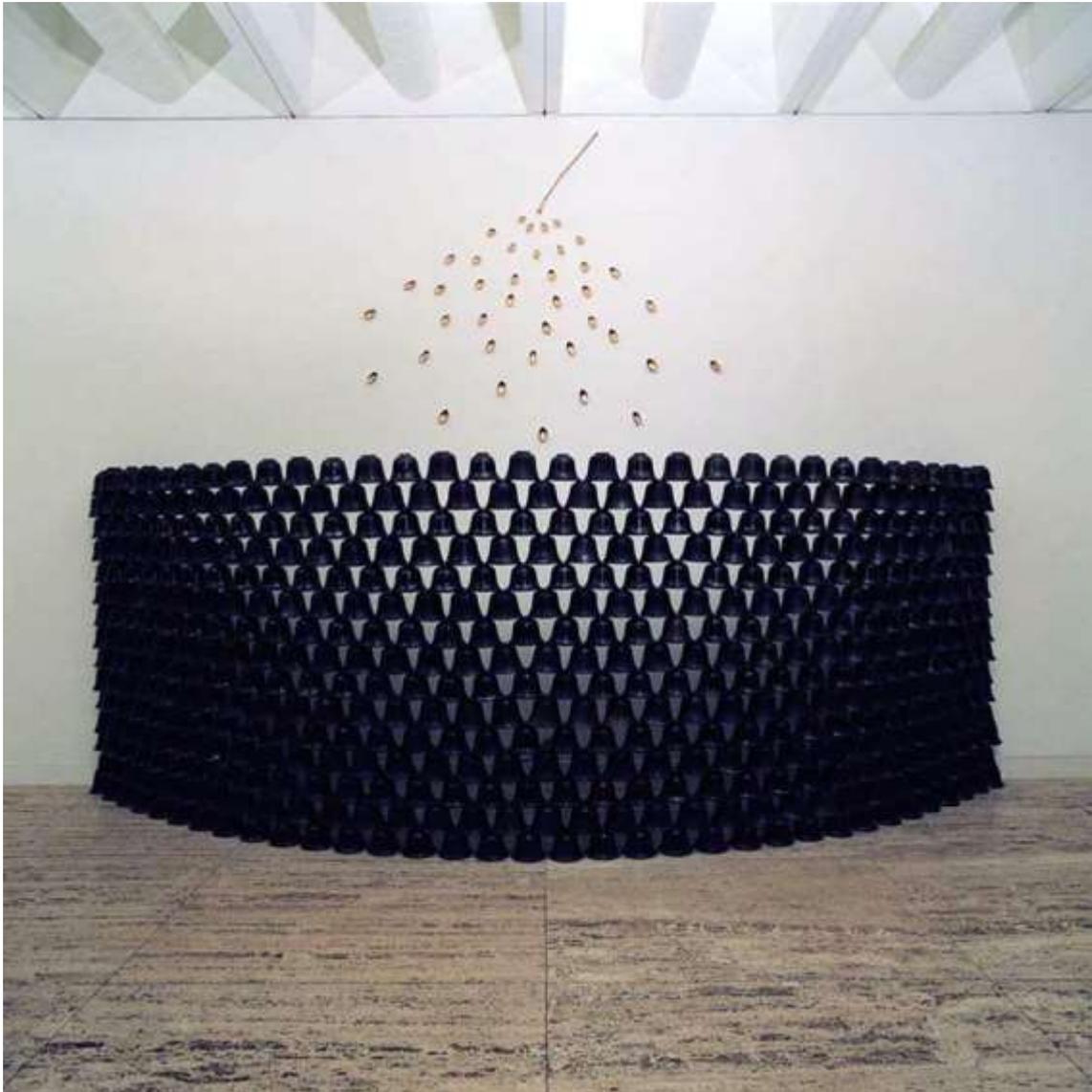
A partir de la década de los 80, se realizaron varias exposiciones importantes de "arte sureño", cuyos curadores revelaron deliberadamente no la comunidad, sino las contradicciones internas del arte de la región, revisando las categorías de etnografía y proceso histórico, ritual y teatro, material, tema y concepción impuestos desde el exterior. El arte claramente debería haberse incluido en los marcos nacionales y regionales de exhibición e investigación, pero esto, en nuestra opinión, era más probable que contribuyera que obstaculizar la comprensión de su estética, que en el discurso occidental se supone que es autónoma.

Ampliando la discusión de nuevos lugares de exhibición fuera de las academias occidentales y museos de arte moderno, nos dirigimos a las bienales y las trienales del Sur, cuyo número está creciendo exponencialmente. Algunos de ellos desarrollan su propia ideología y programa, así como ideas curatoriales originales. Citaremos los primeros tres ejemplos de tales proyectos: la Bienal de La Habana (la primera en 1984); La Trienal del Pacífico (la primera en 1993) y la Bienal de Johannesburgo (celebrada por primera vez en 1995, dejó de existir después de la segunda en 1997).

3.5.4. La Bienal de la Habana

De todas las bienales del Hemisferio Sur se reconoce la primacía de La Habana al descubrir el potencial del mundo descentralizado del arte. Es por ella que se reconoce el mérito de que las formas de arte de vanguardia ya no necesitan agregar el prefijo "neo" para ser reconocidas y legítimas, y eso se ha vuelto obvio: la actividad artística de la periferia tiene su propia peculiaridad, tanto en diseño como en los requisitos culturales propuestos.

Dado que la Bienal de São Paulo (celebrada desde 1951) se convirtió en la primera y, por lo tanto, la más prestigiosa del sur del ecuador, la Bienal de La Habana se opuso al centrarse en el arte del Tercer Mundo (principalmente América del Sur y Central, el Caribe, África y en menor medida en Asia). La Bienal de La Habana, organizada por el Centro Wilfredo Lam, cuyo director / curador fue varias veces la problemática Lillian Llanes (después de ella, todos los curadores especiales - cubanos), declaró el arte - radical y político, y en términos de forma – como todo su programa, utilizó una Infraestructura cultural de recursos económicos extremadamente modestos. El ambiente internacional era escéptico: a mediados de la década de los 80, la unidad de los países del tercer mundo se rompió, su socialismo ya estaba disminuyendo. Cuba ya no irradiaba optimismo revolucionario; las sanciones impuestas por los Estados Unidos llevaron al empobrecimiento del país; Su estética estaba más allá de las fortalezas de la historia académica del arte y lejos de los centros de ventas del arte euroamericano. Y, sin embargo, el entusiasmo intransigente de los curadores cubanos finalmente ganó el respeto de los países y artistas participantes, y la mecha perdida del radicalismo ganó un nuevo sonido provocativo en las décadas siguientes.



Montien Boonma (Thailand 1953–2000). Lotus sound (detail) 1992. Terracota, madera dorada. Colección Kenneth y Yasuko Myer de arte asiático contemporáneo. Adquirido en 1993 con fondos de The Myer Foundation y Michael Sidney Myer a través de Queensland Art Gallery Foundation.1993

La Bienal de La Habana asumió el papel de avanzadilla en el arte contemporáneo dentro del tercer mundo. Hasta el día de hoy, todas las bienales del hemisferio sur (aunque cada una tiene su propio programa) reconoce la primacía de La Habana al descubrir el potencial del mundo descentralizado del arte. Es por ella que se reconoce el mérito de que las formas de arte de vanguardia ya no necesitan agregar el prefijo "neo" para ser reconocidas y legítimas, y eso se ha vuelto obvio: la actividad artística de la periferia tiene su propia peculiaridad, tanto en concepto como en los requisitos culturales propuestos.

El concepto curatorial, por ejemplo, de la 3a Bienal de La Habana en 1989 gravitaba hacia formas teatrales de exhibir obras, especialmente porque las obras eran parte de una cultura (caribeña, mexicana, brasileña y africana) cuya estética estaba moldeada por representaciones mágicas y rituales religiosos. Estas características también se jugaron con la elección de los lugares de exhibición: además de la plataforma principal: el Centro Wilfredo Lam, los castillos, las fortalezas, las plazas y las calles de La Habana se abrieron al arte moderno. Las instalaciones eran deliberadamente públicas, a veces excéntricas, escondidas en jardines y patios cubiertos de palmeras. Durante todo el carnaval del evento, el componente material de las obras se puso en primer plano, al igual que su mensaje didáctico. La exposición estuvo repleta de trabajos políticos agudos que analizaban el complejo contexto sudamericano, expresando abiertamente sobre la dictadura y su oposición de bolsillo. Cuba estaba (y sigue estando) en una situación de bloqueo económico, y su cultura actual es una cultura de desafío. Las obras exhibidas por los cubanos en La Habana analizan las instalaciones de arte dominantes en términos de la crisis cubana.

3.5.5. Trienal del Pacífico en Brisbane.

En el otro extremo del mundo, en Australia, la Queensland Art Gallery celebró la primera Trienal del Pacífico en Brisbane en 1993. Seleccionada cuidadosamente para su trabajo, desde ritual hasta político y ambiental, se convirtió en un verdadero descubrimiento, sin embargo, en el concepto de exhibición, los curadores tuvieron



William Kentridge & Doris Bloom, Fire / Gate, (1995), dibujo con tiza, Wakerville, como parte de Memory & Geography. Pabellón danés de la 1ª Bienal de Johannesburgo.

que tener en cuenta no solo los sentimientos étnicos, sino también religiosos de la audiencia.

La exposición siguió el principio que los museos y conservadores australianos han aplicado durante mucho tiempo: proporcionar explicaciones detalladas de los objetos pertenecientes a una comunidad mixta de aborígenes y blancos australianos. Por lo tanto, en los ejercicios intelectuales y curatoriales de la trienal, las categorías seculares y sagradas tuvieron que repensarse de la misma manera que las comunidades en cuestión resuelven estos problemas en el marco de los procedimientos democráticos; en otras palabras, cómo la secularización de la tradición afecta a la ciudadanía en el marco de las políticas públicas.

Desde el punto de vista de la exhibición, un objeto sagrado en un contexto secular, que aborda los problemas políticos de su estado, requiere una decisión curatorial muy precisa. Aunque una audiencia amplia tiene la oportunidad de interpretar los problemas sociales que subyacen a esta o aquella iconografía, el trabajo requiere el contexto de audiencias más familiares de obras de arte internacional de la misma época.

3.5.6. Segunda Bienal de Johannesburgo

Uno de los lugares de exhibición de la Bienal, la antigua central eléctrica, permitió la implementación de proyectos curatoriales a gran escala. Cuando se celebró la Segunda Bienal de Johannesburgo en 1997, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación ya estaba operando en Sudáfrica; la nueva nación construyó un aparato estatal democrático digno de un largo período de lucha por él. Además, el país buscó ocupar un lugar completo en el ámbito internacional, tanto en el ámbito económico como en el político. Dado que Sudáfrica afirmó construir una sociedad posracial moderna, la elección del Okwui Enwezor nigeriano que vivía en Estados Unidos como curador correspondía claramente a las ambiciones de los organizadores. Al encabezar la segunda bienal de Johannesburgo, decidió considerar los desafíos del

nuevo contexto africano en términos de sus raíces negras, la lucha contra el régimen colonial y los problemas de las diásporas. Enwezor llamó a las Rutas Comerciales de la Bienal: Historia y Geografía y, después de construir una exposición sobre el principio de un mapa, cambió el énfasis de los problemas de la diáspora africana a los problemas globales, transfiriendo el círculo de intereses del arte africano al espacio del multiculturalismo moderno. Como en todos sus otros proyectos curatoriales, Enwezor colocó su exposición en un cierto marco político; y el hecho de que dio lugar a una sensación de extrañamiento entre la comunidad artística africana fue objeto de un largo debate, pero las consecuencias fueron terribles: la "arrogancia" curatorial de Enwezor llevó a la Bienal de Johannesburgo a una muerte prematura.

En las últimas dos décadas, el número de bienales meridionales y orientales ha aumentado dramáticamente. Los curadores occidentales criticaron estos proyectos desde arriba. Haciendo alarde de su propia escrupulosidad, control de alta calidad del trabajo, esnobismo cultural, incluso burlándose abiertamente de los provinciales, sin embargo supervisaron proyectos culturales en nuevos eventos, reclamando la superioridad occidental con impunidad: dicen que los curadores internacionales destacados son un factor decisivo para que una ciudad o región aparezca en el mapa internacional del arte.

En respuesta, nos gustaría expresar nuestro punto de vista. Desde un punto de vista pragmático, los beneficios de la Bienal son especialmente evidentes en países donde no existe una práctica museística desarrollada, cuando se trata de arte moderno o contemporáneo, donde los artistas casi no tienen oportunidad de establecer contactos con la escena artística internacional, y donde las únicas "instituciones" que se desarrollan a una velocidad vertiginosa son el arte mercado y casas de subastas. Tales bienales a menudo se llamaban museos para los pobres (en este caso, ¿es la Bienal de Venecia un casino para los ricos?), Y hay algo de verdad en eso.

La forma misma de estas bienales, aunque siempre sirven a los intereses de alguien (ya que es una combinación de representación estatal, dominio en el campo

de la cultura, los intereses del mercado y el negocio del turismo), son al mismo tiempo una forma de crear canales de comunicación profesionales en las ciudades y países donde se llevan a cabo, a través de un servicio temporal. Institucionalizado. Se están construyendo puentes entre la financiación pública y privada, entre espacios públicos y lugares accesibles solo para las élites, entre artistas y representantes de otros campos, contando a los jóvenes profesionales en el ámbito cultural.

El segundo punto importante es que las nuevas bienales pueden fortalecer la posición del arte contemporáneo en la región, causar su interés en una gama más amplia de temas, en una comprensión crítica de sus realidades, lo que requiere un replanteamiento de nuestra comprensión del papel de la institución de arte. Entonces, aunque la reproducción de la Bienal a veces parece inútil, deben estudiarse cuidadosamente con todas sus rarezas, estupideces y éxitos. Habiendo amortiguado nuestro escepticismo apresurado sobre las bienales recién nacidas, nos gustaría incluir sus problemas en un campo de discusión más amplio, instando a estudiar una bienal en particular no solo por el hecho de conferir un certificado de calidad, sino también en nombre de combinar el territorio, el producto de arte y la gama de temas de arte contemporáneo en diferentes partes del mundo

Además, suponemos que el sistema armonioso del arte euroamericano ahora tendrá que enfrentar nuevas formas de conocimiento, nuevas prácticas, otras configuraciones ideológicas, así como otros incentivos para la actividad creativa. Un aumento sin precedentes en el número de bienales (sur / este) y exposiciones vinculadas a un determinado territorio debe considerarse desde la perspectiva de un exceso de arte y cultura en el mundo moderno. Surgen no por la voluntad de alguien, sino por el dominio de circunstancias históricas.

Los mundos primero, segundo y tercero, cuyas contradicciones causaron la confrontación histórica de mediados del siglo XX, ahora, después de 1989, se han convertido en una especie de nuevo Imperio. En otras palabras, la interdependencia de regiones, naciones, ciudades, el colapso de las culturas locales dentro del sistema de mercado global, la pérdida de sus raíces por parte de personas y culturas como resultado de migraciones masivas, las maravillas de la comunicación electrónica

introducen el concepto (irónicamente, trascendental) de transculturalidad transnacional.

Dado que una parte importante de la población de la Tierra existe fuera de las comunidades y las naciones, y el concepto de ciudadanía incluye la experiencia de expulsión del país, surge la pregunta: ¿cómo se experimenta la ética y la estética en la emigración?

Y, sin embargo, el transculturalismo no es una ideología a la que recurras como resultado de la libre elección; Es un requisito previo para el intercambio global, al que estamos obligados financiera y políticamente, incluso si en el futuro conduce a nuestra liberación. Por lo tanto, es necesario traducir la discusión en un área que los politólogos llaman esferas públicas transnacionales. Surgen como resultado de estrategias de desarrollo multidireccionales, como el nacimiento de comunidades cívicas poscoloniales, por un lado, y la expansión de la sociedad capitalista global, por el otro. Existe un debate crítico en este espacio sobre temas de violencia y poder, administración pública y ciudadanía. Dado que una parte importante de la población de la Tierra existe fuera de las comunidades y las naciones, y el concepto de ciudadanía incluye la experiencia de expulsión del país, surge la pregunta: ¿cómo se experimenta la ética y la estética en la emigración?

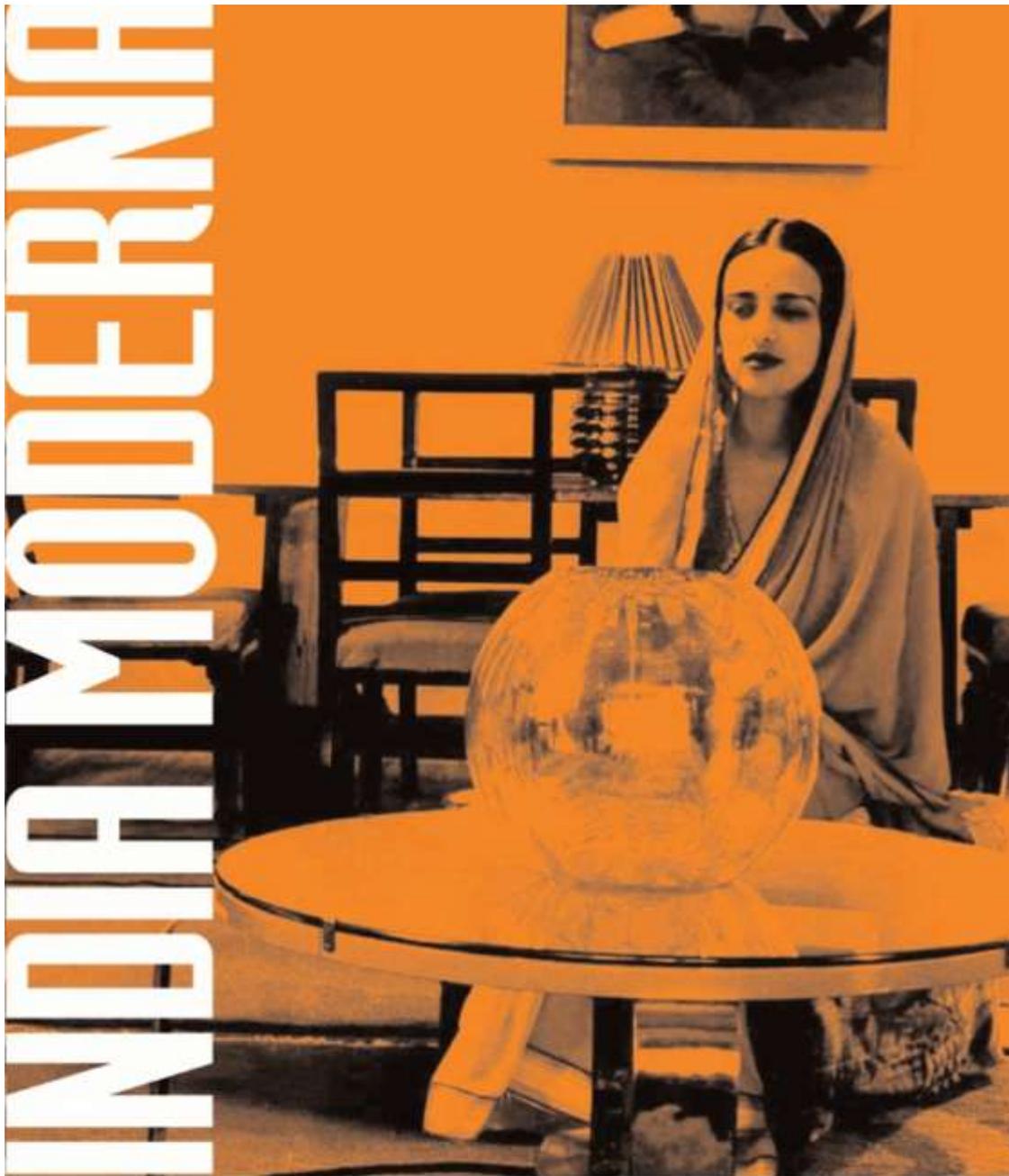
La respuesta más simple a esta pregunta está dada por las estadísticas: el número de artistas de países del tercer mundo (y ahora del segundo, el mundo socialista) está creciendo exponencialmente. Al asignar la traducción como el concepto clave de la estética transcultural, la cultura asigna al artista de la diáspora (en sentido literal y figurado) el papel de quien define tanto la gramática como los problemas del mundo global moderno, y también lidera el proceso de negociación / participa en conflictos para lograr este objetivo.

Estrechamente estructurado y ensamblado en varias configuraciones, el arte internacional ya no se basa en un único punto de vista o ahora en contrastes sin

sentido entre el centro y la periferia, global y local. Estos cambios en la visión del mundo se han convertido en el tema de varias exposiciones en profundidad, como *Unpacking Europe* (Rotterdam, 2001). Aún más dramático, estas ideas surgieron en la *Documento 11 de Kassel* (Kassel, 2002), comisariada por Okwui Enwezor. Sugirió que una discusión sobre el arte radical es imposible sin referencia a las categorías políticas de confrontación y liberación generadas por el proceso de descolonización. Basado en la teoría poscolonial de la cultura (con elementos de antropología, psicoanálisis y marxismo distorsionado), Enwezor intentó construir un nuevo concepto de ética de la representación, especialmente en el componente documental del proceso artístico e histórico. Fue en la *Documento 11* que presentó su decisión: una discusión interdisciplinaria que precedió a la exposición y comenzó en diferentes partes del mundo en torno a cuatro temas ("plataformas") elegidos por el curador, y luego se trasladó a la quinta plataforma: la exposición en Kassel. Juntas, estas plataformas presentaron una amplia gama de puntos de vista que provocaron un cambio político.

Tenemos la intención de volver a los temas de la geografía local y la política nacional. Aunque la situación de las diásporas amplía la gama de problemas políticos con los que se enfrenta el arte, en el espacio internacional a menudo se dirigen al contexto general. Dado que el significado del trabajo está determinado por el lugar de su creación, incluso si el trabajo está en oposición a las superpotencias occidentales (el primer mundo), al mismo, digamos, el interior del capitalismo: todo el complejo de problemas que toca, la región, la nación, la sociedad y la comunidad, cae en la categoría de contexto geopolítico, y eso es todo. Esta falta de conocimiento del autor y la esencia de su mensaje hace que los interlocutores actúen alternativamente como mediadores de diversas fuerzas políticas, es decir, se apresuran entre el lenguaje internacional de la cultura y su punto de vista local.

El aura del arte nacional todavía existe; hoy se está elevando a la bandera. Ahora, el curador indio, ignorando sus propias emociones, puede abrir una exposición donde un grupo de artistas desde el punto de vista de su propio contexto nacional discute problemas culturales o globales generales. Así, a lo largo del siglo XX,



Catálogo de la exposición India moderna. IVAM; diciembre de 2008.

artistas europeos y estadounidenses fueron seleccionados para exposiciones. El sesgo significativo de los curadores del sur debería contribuir tanto a una comprensión más profunda de la historia del arte como a la formulación de una agenda política que vaya más allá de las simples polémicas con un contexto transnacional / global.

3.5.7. India moderna

Nos gustaría referirnos a una importante exposición de arte indio, que pasó desapercibida para los medios indios e internacionales. Cuidadosamente diseñada, con una buena exposición, con un magnífico catálogo, equipado con anotaciones detalladas, esta exposición fue organizada por el curador Juan Guardiola para Casa Asia e IVAM, el Instituto de Arte Moderno de la ciudad española de Valencia (diciembre de 2008 - febrero de 2009). Se llamaba simple y precisamente: "India moderna" (centrándose en el intervalo del siglo XIX al siglo XX y utilizando documentos y obras de arte de los siglos XVIII y XXI como períodos fronterizos de la historia moderna). La primera parte de la exposición se construyó alrededor de una selección de fotografías del período colonial. Luego, hablando de la lucha por la independencia y el surgimiento de la república, la exposición demostró un espectro inesperado y sin precedentes en escala de materiales, incluyendo fotografías, obras de arte, películas, textos, instalaciones. Algunas obras adquirieron un carácter documental, superpuestas y confirmadas entre sí, pero su secuencia temporal clara se mantuvo con mucha precisión. La insistencia del curador en seguir el orden cronológico le dio al espectador la impresión de una historia donde todos los eventos se determinaban entre sí; y así el visitante de la exposición se movió en el espacio simbólico de la nación.

Sin embargo, fue el principio cronológico de la construcción de la "India moderna" lo que hizo posible considerarlo obsoleto. Mientras tanto, la adhesión a un punto de vista claramente expresado lleva este proyecto fuera de las aguas poco profundas de nuestro tiempo, donde los "enfoques" extravagantes a la India están

floreciendo salvajemente, donde la India, como sujeto del mercado global, parece satisfacer todos los requisitos de un país moderno. En un sentido más amplio, donde los conservadores y los museos simplemente responden a las solicitudes agitadas de nuestro tiempo, incluso si el propósito tradicional de la historia, explicar e interpretar los procesos sociales, se nivela y se destruye la dimensión temporal del presente.

Pasando de una trayectoria histórica concreta de desarrollo a un punto de vista histórico-cultural y más allá de la primera línea de lo político en la India, se comienza a comprender que, en el marco de una globalización cada vez más irreversible del mundo, un país específico ya no puede ser aislado y sometido a evaluación externa.

Sin embargo, para comprender cómo se estructuran otras esferas sociales poscoloniales (y ahora posiblemente transnacionales), es necesario afirmar. Primera, que la modernidad se produce constantemente de manera conjunta en todas las culturas; el segundo. Segundo, el lugar, la región, la nación, el estado, así como la política de todas estas categorías esenciales de la historia (en sí misma) en todo el mundo, cambian constantemente. Y tercero, se puede suponer que los universos anteriores fueron suplantados, graves, a menudo mortales, las tensiones entre pueblos y regiones fueron expuestas.

En nuestro argumento, citamos varios ejemplos que sugieren que el enfoque del curador moderno cambia dependiendo de si se convierte en coautor, coproductor de una obra de arte a través de una exposición o actúa como un crítico cultural que introduce una obra de arte en contexto usando anotaciones textuales o visuales. Además, la justificación semiótica de la traducción transcultural en la práctica del arte siempre debe ser al menos crítica para el lugar de su producción, y el curador como intermediario debe conducir sin concesiones el trabajo a la historicidad exacta dentro del mundo global. Dichas alternativas crearán relaciones beligerantes, donde el curador simula las contradicciones de la modernidad global y, desempeñando el papel de un "enemigo" amistoso, hace que el espacio simbólico poblado por las obras de arte sea más antagónico.

Entonces, desde la esfera de las prácticas artísticas multifacéticas, deduzco la vocación crítica solicitada por el arte en forma de comisariado. El arte crítico en sí mismo pone de relieve la teoría / ideología de la estética; aquí solo es necesario repetir que las imágenes en tal práctica no se cancelan. El equilibrio de las relaciones estructurales entre lo figurativo y lo simbólico puede verse perturbado a favor de una investigación en el arte crítico, pero el sabotaje inesperado, cultivado en imágenes, se desarrolla por completo si entendemos el arte crítico como algo diferente del discurso simple o polémico.

Mientras tanto, el arte contemporáneo, que incluye muchas de las obras contemporáneas de artistas indios, ofrece, quizás, una "forma indirecta" algo más lúdica. Deslizándose por la superficie de la historia y la geografía, los artistas jóvenes de todo el mundo destacan los problemas de ubicación y recurren a significantes cambiables: sistemas de signos programados propensos a la permutación. ¿Son nómadas del mundo o, al final, magos codiciosos del fetichismo y propensos a enmascararse?

Al hacer que las formas de producción de arte sean más diversas, requieren que usemos enfoques diferenciados, pero, sin embargo, nos movemos hacia universos imaginativos, donde todavía existe la posibilidad de placeres conjuntos no solicitados, comodidades. Por lo tanto, el trabajo en las redes aceleradas actuales de exhibiciones internacionales es febril y, sin embargo, no tiene prisa, tiene sus propias reglas de comportamiento. Durante el proceso continuo de transcodificarse a sí misma como un objeto, signo y ecuación conceptual, ella pone en primer plano solo la modernidad y requiere que la teoría lo describa, introduciéndolo en el paradigma histórico.

Solían decir que el conocimiento se produce en Occidente, y los artefactos de la cultura abundan fuera de Occidente. Por un capricho deliberado, sin el cual no hay adivinaciones audaces, habría convertido este diseño al revés. Un lugar para un nuevo discurso sobre temas contemporáneos puede ser "en algún lugar" o "aquí y ahora". Pero, hasta que empiece a parecerse a la oposición habitual de "nosotros y ellos",

quiero restaurar la imagen de la soberanía del arte dentro y fuera del instituto de arte y, por lo tanto, introducir un cierto grado de entropía que hace que el proceso creativo y el lugar donde se lleva a cabo impredecible.

3.6. Conclusiones de la tercera parte

Es un hecho de la crítica de arte tuvana que, en el proceso de desarrollo del arte de la talla en piedra, la definición de disciplinas y su posición tomó forma mucho más tarde que en la historia del arte occidental. Si el arte occidental contemporáneo, o más bien, el arte contemporáneo de Europa y América, tuvieron la oportunidad de pasar por el proceso de contextualización gracias a estructuras disciplinarias, estilísticas y periódicas, entonces el arte tuvano contemporáneo se presentó al público en general sobre la base de puntos de vista mucho más estrechos de los defensores del culturalismo. Desde este punto de vista, el contexto estético en Tuvá no se puede comparar con la sublimidad y la complejidad del arte occidental, sino que sirve como un espacio donde se puede implementar un enfoque del arte basado en el culturalismo.

En otras palabras, es un mundo lleno de arte, pero sin artistas en sentido occidental. La dicotomía de este enfoque se puede comparar con un corte irregular que separa lo genuino de lo no genuino: este trabajo es genuino, auténtico, porque recuerda a los espectadores lo que están acostumbrados a asociar con Tuvá, pero no lo es, porque confunde a los espectadores debido a su mezcla y estética europeizada. Esta es una vieja pregunta. Sin embargo, este problema es mucho más limitado que el análisis generalmente muy complejo de lo que es genuino y lo que no lo es. Identifiqué este problema para reflexionar sobre la producción de exposiciones y comisariado como herramientas con las que se puede "poblar" el espacio del arte tuvano contemporáneo.

Conclusiones finales

El arte asiático u oriental, se ha convertido hoy día en un tipo de arte-ejemplo a partir del cual los artistas occidentales toman la inspiración sobre diferentes técnicas para trabajar. El proceso de participación en diversos procesos artísticos del mundo, tales como: participar en exposiciones, formar parte de las colecciones de los museos más importantes del mundo, participar en las bienales, o poder vender obra a los coleccionistas; son procesos que han tenido lugar a partir de las grandes y significativas exposiciones realizadas en la década de los 90, tales como: la exposición “Los Magos de la Tierra” que tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou, en París (1989); “Cocido y Crudo” en el Museo Reina Sofía, en Madrid (1995); y la exposición llamada “Africa Explores”, Museo de Arte Africano, Nueva York (1991) que ha organizado la especialista y conocedora del arte tradicional: Susan Vogel. A partir de este periodo, se ha iniciado un gran camino del arte tradicional tanto en la escena, como en los procesos artísticos mundiales.

El final de los años ochenta y el inicio de los 90, se pueden caracterizar como un periodo importante en la historia dada la caída del comunismo, que ha dado inicio a una nueva época. En el mundo occidental, desde que inició la colonización de América Latina, o África o cuando los viajeros grandes como Marco Polo llegaban al oriente, tenían necesidad de extraer los objetos de la vida de diferentes naciones orientales en los museos, este proceso se llama secularización.

Este proceso lo han sufrido todos los objetos de la historia de diferentes países y áreas. La necesidad de conocer y resguardar la historia humana en toda la tierra, ha dado la posibilidad de encontrar y preservar los objetos desde la pre-historia para

reestructurar la historia humana, además, estos objetos se convirtieron en los objetos del arte como del oriente y del occidente, como por ejemplo los monumentos de Roma o afines, en Egipto.

Estamos en un punto de la historia, en el que la ciencia y los institutos museológicos han recopilado casi todo lo relacionado con la historia humana material y espiritual, parece como si pudiésemos conocer todo respecto a la tierra y la historia humana desde los principios. En otras esferas se continúan desarrollando grandes avances. En la medicina, por ejemplo, no nos hemos acostumbrado a las enfermedades que tenemos y aparecen nuevas desconocidas; en agricultura, ya casi han desaparecido las formas naturales y ecológicas de cultivar; en la astrología, ya casi estamos listos para poder viajar a Marte; y un cambio muy importante en el desarrollo de la informática se puede ver con internet que ha cambiado el estilo de vida de las personas, de una forma radical, modificando su forma de hacer compras, socializarse, controlar su finanzas, entre otras.

Parece claro que el final de Siglo XX, ha dejado una filosofía de vida que funciona y da resultados, aunque con sus problemas con el capitalismo (o sistema capitalista). Primero, hay que señalar que ha caído en esta lucha de ideologías la era del fascismo y luego el comunismo. Señalo el punto anterior, puesto que considero que forma parte de un contexto importante a tener en cuenta para poder entender y analizar el por qué el arte tradicional ha cambiado tanto, a la vez que la artesanía y el arte popular, se han convertido casi en las más principales expresiones del arte.

Un ejemplo claro de la idea que planteo anteriormente, la podemos encontrar en las películas modernas de los mejores directores de cine. Actualmente, es notorio que cuando quieren representar ideas sobre cómo se va a ver la vida en el futuro, hagan uso de elementos propios de la cultura oriental tales como sus símbolos y ornamentos. Incluso, cuando se busca representar a los habitantes de otros planetas, los muestran como algo parecido a Asia u oriente, pudiendo ser indios de India, o indios de América, la civilización maya, los peruanos, los japoneses o los chinos. No

hay una discriminación simbólica seria.

En el arte contemporáneo podemos hablar actualmente de un proceso de secularización. Ejemplos de ello, son las formas en que se utilizan objetos como: el bate, la lata de sopa, el uso de las chapas para crear una obra (o cualquier otro material), o, por ejemplo, lo normal que es hacer uso de la basura y sus residuos como objetos de creación. De igual forma, pienso que, con todo y este proceso, el arte tradicional de hoy en día se ha convertido en un personaje importante, en la línea de los artefactos pre-históricos, los objetos de uso de India o de África, que tienen una gran validez artística y expresiva y que se podría equiparar con las obras de Michelangelo.

El mismo proceso pasa actualmente con las obras que están creando los artistas y los artesanos de diferentes pueblos rurales que se convierten en un participante igual de importante como lo son nombres de la talla de Andy Warhol o Anish Kapoor o Miquel Barceló, entre otros. (Menciono a los anteriores por citar a los más famosos y populares artistas. Aunque actualmente la mitad o incluso más, pertenecientes a esta escena son artistas que provienen de Asia.)

El arte popular de la talla en piedra se ha convertido en un valioso clásico de la expresión visual de Tuvá. Chonar-dash es un fenómeno: brillante, único, de color nacional y símbolo de Tuvá.

Por lo tanto, después investigar y estudiar el arte que mencioné anteriormente, aplicando los métodos como el emparejamiento histórico-cultural y análisis estilístico de un gran número de las obras de la talla en piedra de los fondos del Museo Nacional de Tuvá. Tenemos que determinar que la escultura de pequeñas formas del pueblo Tuvá se origina en las profundidades de siglos de los petroglifos del Paleolítico Tardío.

Es normal que cada nación busque preservar las tradiciones y la cultura de su gente, trasmitiéndola de generación en generación. Y este, es un valioso patrimonio cultural que está almacenado en los museos. A continuación, voy a explicar la existencia de la escultura de pequeñas formas en Tuvá, ya que estas se pueden dividir en cuatro componentes principales o saberes: primero, la reproducción en diversos materiales de antepasados espirituales sobre la cosmovisión espiritual y mística; segundo saber: el deseo de decorar el hogar con las imágenes de animales salvajes, animales domésticos, pájaros y personajes fabulosamente míticos; tercer saber: las obras de la talla en piedra que se utilizaron como juguetes para los niños y niñas y como objetos de utilización de los chamanes para los rituales; y el cuarto saber: la talla en piedra se considera proveniente de las imágenes pre-históricas, los petroglifos y las piedras cervales. El desarrollo posterior se puede rastrear hasta las piedras Estatuas de antiguos turcos.

Desde finales del siglo XIX los maestros y los artesanos comenzaron a usar las piedras ornamentales en sus trabajos como la agalmatolita y la serpentinita.

Cabe señalar que, en el arte actual de Tuvá y en la vida cultural de la república, los artesanos, los grandes maestros, los escultores profesionales y los artistas, utilizan la talla en piedra de la agalmatolita y la serpentinita y con éxito exponen sus obras en los muesos y exposiciones de la Federación Rusa.

En la etnografía antropológica y el arte visual de Rusia, las imágenes del periodo escita se pueden definir con la categoría de: estilo escita-siberiano <<animalístico>>. Estos objetos representan principalmente animales salvajes y domésticos, característicos de la fauna natural de la moderna Tuvá, que nos muestra los orígenes del género animal.

De la manera anterior, el género animal se convirtió en algo principal en la representación de la escultura popular de las obras de varios pueblos de habla turca que habitan el territorio de la región de Sayan-Altai, que incluía a Tuvá. Los

artesanos de estos pueblos hicieron figuras de madera de animales domésticos y salvajes para rituales paganos de culto en la ofrenda a los espíritus venerados de estos animales. Esta tradición popular se ha conservado durante siglos hasta la formación de la República Popular de Tuvá, hasta un cambio de ideología y visión del mundo.

En el ejemplo de las exhibiciones de museos de finales del siglo XIX y principios del XX, se puede rastrear una expansión significativa del círculo iconográfico del estilo animalístico, incluidos los animales míticos: el dragón y el arzylan, presentes en la producción generalizada de ajedrez de madera, piedra y bronce. Hay que señalar que, los artesanos populares comenzaron a tallar primero en madera y piedra, no solo deidades budistas, sino también funcionarios feudales y lamas.

En 1914, la República Popular de Tuvá aumentó la atención pública a los artesanos. Los artesanos comenzaron a recibir órdenes del gobierno para la fabricación de dispositivos de tinta escrita, ajedrez de mesa, borradores y otros artículos de recuerdo o para el hogar. En este sentido, aumentó la habilidad artística en el procesamiento de diversos materiales: madera, agalmatolita, serpentinita, jade, hueso, cuerno.

Cabe señalar que el arte moderno de corte de piedra de Tuvá debe clasificarse en cinco áreas principales:

- La primera es una escultura animalista de pequeñas formas, originada en petroglifos paleolíticos e imágenes en piedras de ciervo del período escita temprano.
- La segunda, se refiere a la realización de imágenes míticas de cuentos de hadas en forma de dragones, arzylans (leones), garuda (sagrados pájaros) por muchos talladores de la piedra de Tuvá y su transformación de la aparición en las obras de la mayoría de los artistas folclóricos Tuvá.
- La tercera es la reproducción del ajedrez en cualquier material (bronce, piedra, madera) llevada a cabo, por muchos talladores de la piedra de Tuvá, que

han seguido ciertos cánones tradicionales que surgieron en la antigua India y se transformaron en el período mongol de la existencia de Tuvá.

- La cuarta es la naturaleza de múltiples géneros de la talla en piedra de Tuvá en el arte contemporáneo de Tuvá, que ha experimentado la evolución de una sola figura animal a composiciones de múltiples figuras de los animales. La aparición de los géneros cotidianos o temáticos de la rutina en el arte de Tuvá dependía de la penetración mutua del arte realista ruso en el arte popular de los maestros de Tuvá.
- La quinta: la importancia y el uso de la ornamentación en la decoración de las esculturas de la talla en piedra de Tuvá que ha crecido a partir de mediados de la década de los 50. Esta sucedió de manera descendente, ya que muchos maestros de la generación anterior tenían un elemento decorativo en las esculturas, reforzado por motivos florales y geométricos.

Desde 1944, después de que Tuvá se convirtiera en parte de la Unión Soviética, los artesanos populares comenzaron a participar activamente en actividades creativas, comenzaron a participar en exhibiciones de arte regionales locales. Más tarde, sus trabajos altamente artísticos de agalmatolita aparecieron en las exposiciones regionales, zonales y nacionales. Desde entonces, el tema de las imágenes de la talla en piedra se ha expandido significativamente, han aparecido composiciones de género con múltiples figuras que reflejan el difícil trabajo y la vida de los pastores de ganado Tuvá. Algunos cortadores de piedra realizaron composiciones sobre un tema histórico y revolucionario, representando jinetes del período de la revolución de Tuvá y la guerra civil.

A principios de los 60, artesanos maduros, después de exponer con éxito en varias exposiciones zonales (socialistas siberianos), de toda Unión Soviética (La Rusia soviética), fueron aceptados en la Unión de artistas de la URSS, que posteriormente fue para muchos artesanos un gran incentivo creativo para las bellas artes en general.

En este período de desarrollo del arte del tallado en piedra, deben tenerse en cuenta dos tendencias estilísticas principales:

- La primera es realista (cercana a la naturalista), que era típica de los artistas folclóricos de la generación anterior.
- La segunda dirección es apoyada por el estilo decorativo y ornamental, al que se inclinaban los cortadores de piedra de la generación media. Entre ellos había talladores, en cuyas obras se entrelazan estas instrucciones de estilo.

En las décadas de los 70 y 80, se produjo un mayor desarrollo evolutivo de la escultura pequeña en el arte de Tuvá. Se están creando escuelas de arte en los distritos de la república, donde artesanos folclóricos experimentados y miembros de la Unión de Artistas Tuvá enseñan los conceptos básicos del arte de la talla en piedra. Aparecen dinastías familiares de cortadores de piedra, como Toybukhaa, Baiynda, Saaya, Arakchaa, Hunan , cuyos hijos e hijas continúan aún hoy la antigua práctica y tradición de la talla en piedra. Muchos talladores, al representar ciertos animales en dicho material, se alejan de las poses estáticas y las pantallas frontales. Ahora, dan a las figuras de animales una dinámica de movimiento suave o aguda, cambiando los giros de la cabeza y el cuerpo, como si revivieran esculturas de piedra. Muchos cortadores de piedra han desarrollado una profesionalidad altamente técnica en el procesamiento, modelado de volúmenes plásticos de figuras de animales salvajes y domésticos, animales míticos y personas. De gran valor es la colección de pequeños plásticos hechos de piedra: agalmatolita y madera. Las obras de los fundadores del arte de corte de piedra de Tuvan M.Kh. son invaluable. Cherzy, Okaanchyka, H.K. Toybu-Haa, R.A. Arakchaa, H. Huna, B.S. Buynds, Saaya K.M., Hertek Mijit-Dorju.

Durante este período, los artistas populares comenzaron a crear composiciones de género relacionadas con la vida cotidiana de los pastores de Tuvá, que reflejan la etnografía de la forma nómada de los criadores de ganado.

El modelado plástico de composiciones de género se está volviendo más perfecto y más profesional. Algunos maestros crean composiciones plásticas que

requieren una vista circular, como en la escultura de caballete. Pero, principalmente, los cortadores de piedra de Tuvá intentan no apartarse de la iconografía animal tradicional, tallando animales domésticos y salvajes, dragones míticos y arzlanes de agalmatolita y serpentinita. Con gran éxito se exhiben en exposiciones de arte de toda Rusia, toda la Unión y el extranjero. Los museos de arte más grandes del país comenzaron a adquirir obras de corte de piedra de Tuvá en exposiciones, así como en expediciones alrededor de Tuvá de artesanos populares. Espacios museísticos como el Museo de Etnografía de los Pueblos de la URSS (ahora llamado: Museo Etnográfico Ruso), el Museo Estatal de Arte Oriental, el Museo de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de la Federación Rusa (Kunstkamera), el Museo de Arte Decorativo, Aplicado y Popular de toda Rusia, poseen grandes colecciones de plásticos de talla de piedra de Tuvá.

Por lo tanto, la formación y el desarrollo del arte contemporáneo de talla de piedra de Tuvá es el ejemplo del camino creativo de cuatro generaciones de cortadores de piedra de Tuvá que representa una evolución continua de estilo temático en la unidad del proceso artístico de la cultura nacional. El arte de corte de piedra de la República de Tuvá se está volviendo más perfecto de año tras año y es una de las facetas más brillantes del arte decorativo y aplicado de la Federación Rusa.

La escultura en piedra de pequeñas formas sigue siendo solicitada por espectadores y artistas, ya que tiene un alto potencial artístico y estético. Aún en la actual era de la globalización y el progreso tecnológico, el corte de piedra sigue vigente y renovándose. Este tipo de arte satisface las necesidades del hombre en la comunicación con la vida silvestre y es el portador de las tradiciones del pueblo Tuvá.

Bibliografía

- AA.VV., *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- AA.VV., *5ª Bienal de La Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- AA.VV., *El juego africano de lo contemporáneo*, MACUF, A Coruña, 2008.
- AA.VV., *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos-Generalitat Valenciana, Madrid, 1999.
- AA.VV., *Jimmie Durham*, Phaidon, 1995.
- AA.VV., *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1989.
- AA.VV., *Partage d'exotismes: 5 Biennale d'Art Contemporain de Lyon*, Laurence Barbier, antenne éditoriale de Lyon, Lyon, 2000.
- AA.VV., *The Traffic in Culture*, University of California Press, Los Angeles, 1995.
- ANAYBAN, Z. V., BALAKINA, G. F. *Dinámica de las relaciones interétnicas y estereotipos étnicos en la República de Tuvá // Estudios sociológicos*. No. 8 (376). 2015.
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1993.
- ART SANS FRONTIÈRES, *L'empreinte du Sable*, Musée de L'Éphèbe, Agde (Francia), 1992.
- ARTE POPULAR RUSO Breve Enciclopedia Almanaque. Vol. 247. - San Petersburgo: Ediciones de Palacio, 2009.
- AZÚA, FELIX DE, *La paradoja de lo primitivo*, Barral, Barcelona, 1983.
- BALAKINA, G.F *Regiones deprimidas: La formación de estrategias para el desarrollo socioeconómico*. Ed. E. B. Kibalov. Kyzyl: TuVIKOPR SB RAS. 2012.
- BALAKINA, G.F., KYLGYDY, A. CH. *Modelos etnoregionales de adaptación al mercado laboral en Tuvá*. Ed. L.V. Corel. Kyzyl: TuVIKOPR SB RAS. 2015.
- BARTHOLD, V. *La découverte de l'Asie: Histoire de l'Orientalisme en Europe et en Russie*, Payot, París, 1947.

- BECK, ULRICH. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona, 1998.
- BEUYS, JOSEPH, “Concepto”, *Joseph Beuys*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.
- BODENMANN-RITTER, CLARA. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Visor, Madrid, 1995.
- BUDEGECHIEVA, T. B. “Patrimonio artístico de Tuvá”. *Fates of the Arts*. La vida es una tradición. Diálogo de culturas. De lo tradicional a lo moderno. M. Vneshtorgizdat 1995.
- BURDEL E. A. *El arte de la escultura*. Traducción del francés, al artículo de la introducción, p.3-34, Prokofieva V. N. Moscú, 1968.
- CANCLINI, NÉSTOR G., “La Historia del Arte Latinoamericano, hacia un debate no evolucionista”, *5ª Bienal de La Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- CANCLINI, NÉSTOR G., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1995.
- CANCLINI, NÉSTOR, G., *On Edge: The Crisis of Latin American Culture*, Universidad de Minnesota Press, Minneapolis/Londres, 1992.
- CAWTHORNE, NIGEL, *El arte de la India*, Tres Torres, Barcelona, 1998.
- CELANT, GEMANO, *Anish Kapoor*, Thames and Hudson, London, 1996.
- CHENG, FRANÇOIS, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura China*, Monte Ávila, Caracas, 1989.
- CHERVONAYA, S.M., *La piedra que revivo, álbum de fotos, Kizil*. Editores de libros de Tuvá. 1969.
- CHERVONAYA, S.M., *Las artistas de Republica Tuvá*, San-Petersburgo: Artistas de Rusia. 1995.
- COOMARASWAMY, ANANDA, *El tiempo y la eternidad*, Taurus, Madrid, 1980.
- COOMARASWAMY, ANANDA, *La danza de Siva: Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996.

COOMARASWAMY, ANANDA, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.

COOMARASWAMY, ANANDA, *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.

COOMARASWAMY, ANANDA, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1983.

COOMARASWAMY, ANANDA, *Teoría medieval de la belleza*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1987.

CORNET, JOSEPH-AURÉLIEN. *Zaire: volken, kunst, kultuur. Mercatorfonds*, Art, Congolese (Democratic Republic). 1989.

CORTÉS RODAS, F., Y A. MONSALVE SOLÓRZANO, *Multiculturalismo, los derechos de las minorías culturales*, DM, Murcia, 1999.

DEMIN, V.F., LANZY, S.K., KUZNETSOV, I. YA. *Piedra revivida: Álbum de fotos de talla popular de Tuvá en piedra Kyzy.*: Tuv. Príncipe editorial, 1969.

DMITRIENKO, A.V. Exposición artística regional Siberia social, catalogo, Leningrado: Aristas de RSFSR. 1983.

DURHAM, JIMMIE, *A Certain Lack of Coherence*, Kala Press, Londres, 1993

DURHAM, JIMMIE, *Strategies for Survival Now!* Lund. 1995.

ENWEZOR, OKWUI Y OTROS, *Democracy Unrealized. Documenta 11_Platform I*, Hatje Cantz Publishers, Berlin 2002.

ENWEZOR, OKWUI, “Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental”, *Atlántica Internacional, Revista de las Artes*, nº 12, Las Palmas de Gran Canaria, Invierno 1995-1996.

ERENCHIN, A.V., SAT, O.S., ONDAR, A.A. *Fieltro entre tuvanós: tradiciones y modernidad*. Unidad e identidad de la ciencia: problemas y soluciones: sáb. Art. de acuerdo con los resultados del pasante. científico-práctico conf. (08/02/2018, Tyumen): a las 2 p.m. ed. A. A. Sukiassian. Ufa: Agencia de Estudios Internacionales LLC. Capítulo 2.271 p. S. 206-209. 2018.

ERIC HOBSBAWM, *The invention of tradition*, 1983.

ESCOBAR TICIO, *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, RP 247

- Ediciones, Asunción, 1993.
- ESCOBAR, TICIO, *El arte en los tiempos globales*, Ed. Don Bosco, 1997.
- ESCOBAR, TICIO, *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- GRUMM-GRZHIMAILO, G.E., *Mongolia occidental y región de Uriankhai, Cultura Tuvána tradicional a través de los ojos de los extranjeros* (finales del XIX - principios del siglo XX). Kizil: Editorial de libros de Tuvá. 2003.
- GRUPO DE EDUCACIÓN PARA LA PAZ, *La diferencia enriquece: del multiculturalismo al interculturalismo*, Ayuntamiento de Valladolid, Concejalía de Educación, Valladolid, 1994.
- GRUZINSKI, SERGE, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona 2000.
- GUILLOCHON, BERNARD, *La globalización: ¿un futuro para todos?*, Larousse, Barcelona 2003.
- HELD, DAVID Y ANTHONY MCGREW, *Globalización-Antiglobalización: sobre la reconstrucción del orden mundial*, Paidós, Barcelona 2003.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, *La dicotomía entre arte culto y arte popular: (Coloquio internacional de Zacatecas)*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1979.
- IVANOV, S.V., *El Arte moderno de los pueblos de Siberia (escultura)*, Etnografía soviética, Moscú: Naúka. 1961.
- KAN, V. S. *¿Qué esperan los residentes de Tuvá de la construcción de ferrocarriles y el desarrollo del campo?* (basado en la investigación sociológica 2008–2010 [Recurso electrónico] // Nuevos estudios de Tuva. No. 4. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/477> (consultado: 15/02/2018). 2010.
- KARALKIN, P.I., *Ajedrez Tuvano, Etnografía de los Pueblos de la URSS*, Leningrado: GO URSS. 1971.
- KHOVALYG, W. T., *La historia del ajedrez en Tuvá en fuentes arqueológicas y etnográficas*, Espacio Cultural de Eurasia. Arqueología, etnología, antropología:

Actas de la V Conferencia Arqueológico y Etnográfico de Rusia de los estudiantes y jóvenes científicos. Irkutsk: Impresión. 2010.

KISILEV, S.V., *La antigua historia del sur de Siberia*, Moscú: Academia de ciencias URSS. 1951.

KOCHESHKOV, N.V., *El arte decorativo de pueblos mongoles de XIX – mitad de XX*, Moscú: Naúka. 1979.

KORENYAKO, V.A. *El arte de los pueblos de Asia Central y el estilo animal*. Serie: Cultura de los pueblos de Oriente. M.: Literatura oriental. 2002.

KORENYAKO, V.A., *Artes y oficios en la colección de Tuvá*. Notas Científicas del Museo estatal del arte Oriental. MI. XVII. Moscú: Naúka. 1984.

KORENYAKO, V.A., *Escultura popular de Mongolia*. Moscú: Mosgorpechat. 1990.

KUKHTA, M.S., OORZHAK, V.O. *Tecnologías tradicionales para el procesamiento artístico de Chonar Dasha: Diseño, teoría y práctica*. No. 16. p. 80-89. 2014

KUZHUGET, A.K. *Tuvan Artistic Traditions* // Boletín de la Universidad Estatal de Tyva. Vol. 1: Ciencias sociales y humanas. No. 1. P. 14-22. 2010.

KYMLICKA, WILL, *Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996.

KYSLASOV L.R., *La historia de Tuvá en los tiempos medievales*. Universidad de Moscú, 1969.

LA HISTORIA DE TUVÁ. 2 volúmenes, Ed. S.I. Weinstein, M.H. Mannai-oola. Novosibirsk: Ciencia. 2001.

LAMAZHAA, C.K. *Tuvá entre pasado y futuro*. 2da ed. SPb.: Aletheia. 2011.

LAPSHIN, V., *Las perspectivas de la región*, Deis exposición regional, Compilación de los artículos los artistas RSFSR, Leningrado: Aristas de RSFSR. 1967.

LEBEDEV, N. I. *Recursos minerales de Tuvá: una revisión y análisis de recursos minerales..* Ed. V.I. Lebedev. Kyzyl, 2012.

LEBEDEV, V.I. *Desarrollo de la base de recursos minerales de la República de Tuvá*. Economía regional: tecnología, economía, ecología e infraestructura: Materiales de la 2da Internacional científico-práctico conf. (18-20 de octubre de

- 2017, Kyzyl, Rusia) / rep. ed. G.F. Balakin. Kyzyl: TuVIKOPR SB RAS. 2017.
- LEBEDEV, V.I., KUZHUGET, K.S. *Potencial de minerales y materias primas de la República de Tuvá: posibilidades para su uso en 1999–2001 y perspectivas para un mayor desarrollo*. Kyzyl, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- MALAURIE, JEAN. *Una carta a un inuit de 2022*, Ed. Fayard, 2015.
- MAQUET, JACQUES, *La Experiencia Estética: La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid, 1999.
- MARTIN, JEAN HUBERT. Entrevista: Entre las ideas y los objetos una conversación con Eva Fernández del Campo. 2012.
- MONGUSH, CH. H. *Tecnologías de fabricación para la joyería tradicional de las mujeres de Tuvinia // Nueva ciencia: visión teórica y práctica*. T. 2. No. 3. 2017.
- MYAGKOV, I.M., *El arte de Tannú-Tuvá, Los materiales de investigaciones de Siberia*, Tomo 3, Tomsk: Editorial de la Facultad de Biología de la Universidad de Tomsk. 1931.
- NAÏR, SAMI. *El imperio frente a la diversidad del mundo*, Areté, Barcelona 2003.
- NEKRASOVA M.A. *Sobre la creatividad del arte popular y algunos problemas de creatividad y científicos*. Ed. I.Ya. Boguslavskaya. - L. : Artista de la RSFSR, 1981.
- OKLANDIKOV, A.P., VANSHTAIN, S. I., *Historia del arte popular de Tuvá*, Moscú: Naúka. 1975.
- OIHOVSKII, V.S., *La escultura monumental de la población de la parte occidental de la estepa euroasiática de la época Superior de Edad del Hierro*, Moscú: Naúka. 2005.
- ONDAR, A. B. *Traje folklórico Tuvá: problemas de estudio en el espacio del museo // Hombre y Cultura*. No. 6. S. 1–6. 2017.
- ONDAR, A. B., BADIRGY, A. SH. *Ropa nacional de Tuvá “Cheni-chok” // Ciencia innovadora*. No. 10-3. S. 226–227. 2015.
- OORZHAK, EE. UU., SAIBU, A.A. *Composición bioquímica de alimentos tradicionales “dalgan” // Boletín de la Universidad Estatal de Tuvá*. Vol. 2: Ciencias

naturales y agrícolas. N ° 2 (17). S. 124-127. 2013.

OORZHAK, V. O., ONDAR, K. A. *Tecnología de fabricación del instrumento musical igil tradicional*: libro de texto. subsidio para la especialidad 050502. "Tecnología y emprendimiento". Kyzyl: TuvSU. 97 p. 2012.

OORZHAK, V.O. *Características ecológicas de las formas tradicionales de producir chonar-dasha // Economía regional: tecnologías, economía, ecología e infraestructura: Materiales del pasante. científico-práctico conf. (14-16 de octubre de 2017, Kyzyl, Rusia) / hoyo. ed. G.F. Balakin. Kyzyl: TuVIKOPR SB RAS. 324 p. S. 272–279. 2015.*

OORZHAK, V.O. *Problemas y perspectivas de la producción industrial de Tuvá // ECO. No. 2 (512). S. 121-133. 2017.*

OYUN, A. B.-S. *Características de la matanza de ovejas y cabras de acuerdo con la tecnología tradicional de Tuvana // Boletín de la Universidad Estatal de Tuvá. Vol. 2: Ciencias naturales y agrícolas. No. 2 (13). S. 89-92. 2012.*

POTANIN, A. *De un viaje a Siberia Oriental, Mongolia, Tíbet y China // Cultura Tuvána tradicional a través de los ojos de los extranjeros (finales del XIX - principios del siglo XX). Kizil: Editorial de libros de Tuvá. 2003.*

POTAPOV, L.P., *La vida popular* Ensayos tuvanos. Moscú: Naúka. 1969.

PRICE, SALLY. *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

RACIONERO, LUIS. *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 1993.

RACIONERO, LUIS. *Texto de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 1983.

RAFAENKO, V.Y., *El estado y las perspectivas de desarrollo del arte popular de Tuvá // Solución creativa de la artesanía popular moderna actual. Leningrado: Artista de la RSFSR. 1981.*

RAYMOND WILLIAMS, *Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysa*, 1977.

RHODES, COLIN. *Le primitivisme et l'art moderne*, Thames & Hudson, París, 1997.

RUBIN, WILLIAN (ed.). *"Primitivism" in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vol., MoMA, Nueva York, 1984.

RUDENKO, S.I., *La colección siberiana de Peter I*, Código de fuentes

- arqueológicas, numero D3-9, Moscú-Leningrado: Naúka. 1962.
- SAMBU, I.U., *Juegos populares de Tuvá*. Histórico etnográfico ensayo. Kizil: Editores de libros de Tuvá. 1978.
- SAVENKOV, I.T., *Sobre la evolución de la partida de ajedrez*. Comparativa estudio etnográfico // Revisión Etnográfico. 1905.
- SHIBAYAMA, Z. *Las flores no hablan*, Eyras, Madrid, 1989.
- SNELLING, JOHN. *El budismo*, Edaf, Madrid, 1993.
- SPIRINA M.YU. *Arte tradicional aplicado: su lugar en la historia de las artes y los problemas de estudio // En el mundo de la ciencia y el arte: cuestiones de filología, historia del arte y estudios culturales: colección de libros. art. por mater. xx int. científico-práctico conf. - Novosibirsk: Sibak, 2013.*
- STRÖTER-BENDER, JUTTA. *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"*, L'Harmattan, París, 1995.
- TARANOVSKAYA N.V. *Sobre los principios del análisis científico del arte popular // De la historia de coleccionar y estudiar obras de arte popular: colección de artículos científicos. Procedimientos / Comp. y científica ed. I.Ya. Boguslavskaya. - L. : Timing, 1991 .*
- VANSHTAIN S.I., *Historia del arte popular de Tuvá*, Moscú: Naúka. 1974.
- VANSHTAIN, S.I. *Historia del arte popular Tuvá*. M. : Dabiev, D.F., 1974.
- VANSHTAIN, S.I., *Tuvá misterioso*, Moscú: Naúka. 2009.
- VANSHTAIN, S.I., *El arte de la talla en piedra de Tuvá*, Moscú: Etnografía soviética. 1954.
- VANSLOV V. V., *El arte y la belleza*, Los artículos sobre la teoría general del arte. Moscú, Znanie, 2006.
- VOGEL, SUSAN, *África Explores, 20th Century African Art*, The Center for African Art, New York, and Prestel, Munich, 1991.
- VORONOV V. S. , *Sobre el arte campesino*. Las obras elegidas. / El autor del artículo del introducción Razina T. M., Moscú, Ed. Artista soviética, 1972.
- YAGOLNITSER, M.A. *Evaluación económica de la efectividad de los recursos*

minerales de Tuvá Ed. V.I. Lebedev. Kizil: TuVIKOPR SB RAS. 2012.

YAKOVLEV, E. K., *Visión etnográfica de población del Valle del Sur de Yeniséi*. Catálogo explicativo del departamento etnográfico del Museo, Descripción del Museo de Minusinsk(IV), Minusinsk: Tipografía de Kornakova V.I. 1900.

YAKOVLEV, E.G., *El arte popular de distritos occidentales y sudoccidentales de Tuvá*, La colección de los trabajos NIIHP, nº. 3, Moscú: Legkaya industria. 1966.

Recurso electrónico

El proyecto de estrategia de desarrollo socioeconómico de la República de Tuvá hasta 2030 Ministerio de Economía de la República de Tuvá.

http://www.mert.tuva.ru/directions/socio-economy/development/project_strategy_2030.html (5.03.2019).

<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/2598>

<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/traditionstensions-100396-122396/sec/images/>

<https://fionatan.nl/exhibition/cities-on-the-move/>

<http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/dakar-and-havana/>

https://artmap.com/asiapacifictriennial/exhibition/1st-asia-pacific-triennial-1993-1993#i_v9d8c

<https://www.sahistory.org.za/article/1st-johannesburg-biennale>

<https://es.scribd.com/document/141632274/AAVV-India-Moderna-CATALOGO>

Recursos específicos

Diccionario RAE.

La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas), México, 1979.