

Universitat Politècnica de València
Facultad de Belles Arts de Sant Carles

Cruces entre el arte rupestre y el tao en la pintura.

Una experiencia personal

Tipología 4

Patricia Bernal Cortés

Tutor académico:

Juan Bautista Peiró

MASTER EN PRODUCCION ARTÍSTICA

VALENCIA, DICIEMBRE DE 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

*El tao es el modo de ser de la naturaleza
que reflejado dentro de un hombre
es un estado de ánimo
semejante al temperamento de lo natural.
Tao es el conjunto de comportamientos de la naturaleza
su talante más sereno y estable...
el silencio de las cumbres
el correr de un zorro,
el agua del mar batiendo las rocas...
Pero el tao que se puede nombrar ya no es verdadero,
el verdadero es aquella inexpresable emoción sobrecogedora
de captar el conjunto en su fluir armonioso con sosiego
y someterse gozoso a esta impresión
sin definirla ni nombrarla
Es preciso pues olvidar las palabras...*

Luis Racionero



RESUMEN

Esta investigación expone un proceso creativo que parte de la recopilación y estudio de diversos archivos de la gráfica rupestre, haciendo énfasis en los abrigos de Chiribiquete Colombia, los cuales están siendo objeto de estudio por parte de la comunidad científica luego del despeje de las zonas de distensión por parte de las FARC (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia).

La propuesta creativa expone una nueva experimentación plástica donde personajes y animales rupestres, geográfica y temporalmente distantes, se encuentran en un nuevo plano pictórico donde es posible generar nuevas resonancias plásticas.

La estrategia de creación que se plantea retoma los principios de la caligrafía, las premisas del vacío y del silencio las cuales se derivan del Tao en la Pintura de Oriente.

Se propone retomar la metodología de archivo no lineal, en este caso primitivo, que propone William Kentridge y el respectivo proceso de creación desde el absurdo.

Se abordarán aclaraciones previas sobre el nacimiento de la abstracción que propone W. Worringer y estudios e interpretaciones de las pinturas rupestres desde la cosmogonía indígena de Chiribiquete.

PALABRAS CLAVE

Arte Rupestre; Simbolismo; Resonancia; Tao de la pintura; Proceso Creativo; Abstracción; Archivo absurdo; Procesos de Hibridación, Chiribiquete.

ABSTRACT

This research exposes a creative process that starts from the collection and study of various archives of the cave art, emphasizing the cave of Chiribiquete Colombia, which are being studied by the scientific community after the clearing of the areas of distention by the FARC (Revolutionary Armed Forces of Colombia). The creative proposal exposes a new plastic experimentation where rock characters and animals, geographically and temporarily distant, are in a new pictorial plane where it is possible to generate new plastic resonances.

The creation strategy that arises takes up the principles of calligraphy, the premises of emptiness and silence which are derived from the Tao in the Painting of the East.

It is proposed to resume the non-linear archiving methodology, in this primitive case, proposed by William Kentridge and the respective creation process from the absurd.

Previous clarifications on the birth of the abstraction proposed by W. Worringer and studies and interpretations of the cave paintings from the indigenous cosmogony of Chiribiquete will be addressed.

KEY WORDS

Cave art; Symbolism; Resonance; Tao of the painting; Creative process; Abstraction; Absurd files; Hybridization processes, Chiribiquete.

Agradecimientos

A Jorge Mario Arango, fotógrafo, jefe de expediciones en Chiribiquete Colombia, quien me transmitió su pasión por las recientes investigaciones de los abrigos rupestres en mi país y a todo el equipo de profesores del Máster en producción artística, quienes me otorgaron las directrices necesarias para este proceso de creación cuyos rizomas se encuentran apenas en proceso de crecimiento.

A mi madre Leonor Cortés y a mis compañeras Maite Morell y Blanca Matías, quienes, con su confianza y consejo oportuno, dieron aliento a este proceso.

Finalmente quiero agradecer a mi tutor Juan Bautista Peiró, quien con su sensibilidad y mirada crítica acompañó y dirigió mi proceso siempre con el rigor y direccionamiento oportuno.

El silencio, y todo aquello que no pudo nombrarse en la teorización de este trabajo, es lo realmente importante. Quisiera comunicar algo más grande, pero no he alcanzado a entenderlo aún. "En esta hermosura encubierta está la fuente de una verdad que apenas llega a ser táctil, de un aroma que siempre se nos escapará de entre los dedos y que solo es posible perseguir con la intuición; ahí es donde radica la belleza, el camino hacia la verdad; lo demás –la especulación, el provecho- son los senderos por donde se pierden los mercaderes, los traficantes del alma."

Lao Tsé

Índice

1. INTRODUCCIÓN	9
1.2 Justificación	9
1.3 Hipótesis	11
1.4 Antecedentes	14
1.5 Objetivos	20
2.0 METODOLOGIA	22
3.0 PUNTO DE ANCLAJE 1	24
Abstracción y espiritualidad	24
4.0 PUNTO DE ANCLAJE 2	29
El arte rupestre y el caso Chiribiquete	29
4.1 Simbolismos e interpretaciones	38
5.0 PUNTO DE ANCLAJE 3	43
El tao en la Pintura	43
5.1 Consideraciones previas sobre la pintura China	43
5.2 Sobre el Tao en la pintura	46
6.0 REREFERENTE WILLIAM KENTRIDGE, ABSURDO Y FORTUNA	52
7.0 ARCHIVO ABSURDO	56

8.0 DESARROLLO Y ANÁLISIS DE LA PROPUESTA PLÁSTICA	65
8.1 Formalización	65
8.2 Detalle de un proceso de creación	92
8.3 Otras experimentaciones	93
9.0 APÉNDICE 95	
9.1 Los Cuatro tesoros de la Pintura China	95
10. CONCLUSIONES	100
11. BIBLIOGRAFÍA	102

TABLA DE FIGURAS O ILUSTRACIONES

	Página
Figura 1. Abrigo la Lindosa Parque Nacional Serranía de Chiribiquete. Colombia.	14
Figura 2. Cueva de los Caballos Valltorta, Valencia. España.	16
Figura 3. Abrigos del cantábrico, sur de Francia.	18
Figura 4. Abrigo Tamaulipas México.	18
Figura 5. Maloca de los jaguares en Chiribiquete, Guaviare. Colombia.	30
Figura 6. Tepuye dentro Parque Nacional Serranía del Chiribiquete. Fotografía de Jorge Mario Arango.	32
Figura 7. Segmento abrigo la Lindosa, Chiribiquete. Colombia.	32
Figura 8. Mapa de Colombia con la ubicación de la Serranía de Chiribiquete.	34
Figura 9. Detalle abrigo La Lindosa, Chiribiquete, Colombia.	35
Figura 10. Detalle Maloka de los Jaguares, Chiribiquete. Colombia	38
Figura 11. Pintura china de una orquídea certificada con sellos, por emperadores y artistas.	94
Figura 12. William Kentridge en su estudio en Johannesburgo.	53
Fig 13. Fotografías por Jorge Mario Arango.	57
Fig 14. Fotografía por Francisco Forero Bonell.	62
Fig. 15 Fotografías por Fernando Urbina.	63
Fig 16. Fotografía por Thomas Van der Hammer.	65
Fig 17. Abrigos de Chiribiquete, Altai y Valltorta.	93
Fig. 18 Otras experimentaciones.	94
Fig 19. Procedimientos en el taller de pintura de la UPV.	94
Fig 20. Registro de otras experimentaciones.	95

1. INTRODUCCION

1.2 Justificación

La investigación que se plantea es pertinente debido a la existencia de especulaciones acerca de que las pinturas rupestres presentan elementos estéticos comunes, a pesar de estar distantes tanto en términos geográficos como temporales.

Dentro de las metodologías de investigación y creación en arte, la mirada hacia la historia del arte se convierte en una herramienta válida. El arte rupestre nos presenta teorías especulativas y pocas certezas acerca de estas necesidades primigenias de creación, pero su simbología y valor estético es sugerente y susceptible de nuevos estudios e interpretaciones.

Los "diálogos Neo rupestres" que se derivan de esta investigación plantean una nueva mirada sobre estas creaciones "primitivas" y establecen vínculos aleatorios los cuales constituyen una excusa para generar nuevas creaciones plásticas.

W. Worringer en su texto *Abstracción y Naturaleza* (1908), -el cual retomaremos más profundamente en el siguiente apartado- nos habla de la necesidad de retomar el concepto de abstracción desde la historia aplicado a procesos de creación artística modernos y contemporáneos.

"La que le dio a mi libro una superficie de resonancia que de otro modo no hubiera podido esperar, es esta íntima actualidad del problema. Se agrega a ello que el movimiento artístico del más reciente pasado demuestra que mi problema no sólo ha adquirido una actualidad inmediata para el historiador del arte cuya misión es mirar hacia atrás y emitir juicios, sino también para el artista ejecutante, a la búsqueda de nuevas metas expresivas. Aquellos valores incomprendidos de la voluntad artística abstracta, de que la gente se sonreía y que yo traté de rehabilitar científicamente, se fueron reconquistando al mismo tiempo en el campo del arte, y no en forma arbitraria sino desde íntimas necesidades evolutivas; y no ha habido para mi mayor satisfacción que el hecho de que los artistas interesados en los nuevos problemas de la creación artística, hayan comprendido intuitivamente este paralelismo¹".

¹ W. Worringer (1908), *Abstracción y Naturaleza*. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Es pertinente aclarar que el presente trabajo no pretende hacer aportaciones científicas sobre el arte rupestre, su simbolismo o significantes a través de la historia han sido materia de estudio de la comunidad antropológica. Es necesario hacer esta aclaración ya que ni siquiera es posible afirmar que estas expresiones primigenias puedan ser nombradas como arte, debido a que este término es relativamente nuevo en contraposición a los miles de años en que las mismas fueron creadas.

De igual manera, es necesario comentar que la metodología que se plantea es orgánica y no tiene en cuenta una línea de tiempo coherente, ya que son objeto de estudio creaciones que distan unas de otras hasta 20 mil años de diferencia y geográficamente se presentan diversos saltos críticos, los cuales sólo se encuentran enlazados por ser creaciones prehistóricas sobre piedra.

El concepto de laguna (Bataille 2003²)-el cual hace referencia a la inexactitud al movernos en tiempos prehistóricos y a los grandes lapsos de tiempo entre un hallazgo y otro- es retomado en este trabajo ya que es característica fundamental en las condiciones que de ordinario se presentan al hablar de tiempos prehistóricos. Así entonces, no se intentará hilar cronológicamente los archivos rupestres que alimentan este proceso creativo.

Lagunas de miles de años hacen que se tomen saltos demasiado arbitrarios y hasta inquietantes, se incluyen dentro de estas lagunas *“el hecho de no plantearse en modo general el paso del animal al hombre”* (Bataille 2003).

Se presentan tres puntos de anclaje que soportan la presente propuesta; a) aclaraciones previas sobre abstracción y espiritualidad, b) archivos de arte rupestre como punto de partida de la forma, imágenes de alimento provenientes especialmente del Parque Nacional Serranía de Chiribiquete; c) las premisas del tao en la pintura como herramienta integral de la propuesta plástica.

(Prefacio a la tercera edición. PP. 14.

² Bataille Georges (2003), Lascaux o el nacimiento del arte, Córdoba: Alción Editora. pp. 25-54

1.3 Hipótesis

Las pinturas rupestres paleolíticas pueden constituir una sintaxis y un valor estético idóneo de alimentar y generar nuevas creaciones artísticas en el arte contemporáneo.

El estudio del arte rupestre es un interrogante abierto en la historia del arte, el cual es susceptible de análisis y especulación. La incertidumbre estética y simbólica que generan estas creaciones primigenias a lo largo del tiempo y la geografía producen una resonancia que puede dar lugar a una creación plástica contemporánea.

Los abrigos de arte rupestre paleolítico constituyen un conjunto de "islas" equidistantes geográfica y temporalmente, este archipiélago silencioso constituye un archivo susceptible de indagaciones e interpretaciones que pueden ser material interesante para alimentar un proceso creativo.

El estudio de los hallazgos rupestres es relativamente reciente (siglo 20) situación que acompañada de los nuevos descubrimientos (Chiribiquete 2017), hace que su estudio sea pertinente aún hoy. Recientes estudios del profesor Carlos Castaño y su equipo hablan de dataciones en la zona del Guaviare hasta de 20 mil años de antigüedad, las fechas más antiguas que se poseen sobre otros abrigos en el mundo corresponden a los 40 mil años de antigüedad (Alcolea 2017³).

Los investigadores han corroborado la existencia de grupos indígenas que actualmente habitan la zona de Chiribiquete en aislamiento voluntario, situación que se ha documentado fotográficamente como parte del trámite para lograr que el parque fuera nombrado patrimonio de la humanidad, se tiene certeza de que estos grupos descendientes de los Carijunas mantienen sus costumbres intactas y aún hoy día realizan intervenciones pictóricas sobre roca.

³Alcolea, Javier (2017). *Qué es el arte rupestre paleolítico*, Conferencia Fundación Juan March <https://www.youtube.com/watch?v=2DVokXn2NMo&t=1518s>

El hombre primitivo estableció una conexión con la naturaleza caracterizada por ser una expresión original y auténtica, “una proyección sentimental condicionada por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante⁴”, el afán de abstracción es -según Worringer- consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Worringer le otorga a esta actitud el nombre *de inmensa agorafobia espiritual*, supone que este temor ante los fenómenos de la naturaleza es parte de la raíz de la creación artística -ampliaremos este concepto en el apartado de abstracción y espiritualidad-.

Así mismo retomaremos las ideas de Shitao, (pintor y calígrafo chino 1642) presentes en el texto de Francois Cheng *Vacío y plenitud*, “La idea de aliento está en el centro de la cosmología china. Según ella, el aliento primordial separa del caos originario, anterior al cielo-tierra, la unidad inicial designada por el uno, el cual general el dos que representa los dos alientos vitales yin y yang (...) emplea el término *hundun*, *caos* para designar el estado virtual que precede al acto de pintar. De ahí la idea de que el acto de trazar la pincelada primera vuelve a ser el que separa el cielo de la tierra, y que, con este acto, el hombre se hace hombre asimilando la esencia del universo⁵”.

Así las cosas, la hibridación que se propone encuentra su punto de partida entre lo que occidente ha llamado el sentimiento primigenio de agorafobia espiritual y el “caos originario” de oriente.

Retomar estos conceptos en la contemporaneidad permite acercarnos a un concepto primigenio y auténtico de la creación humana.

Se encuentra una conexión entre el concepto de vacío que nos presenta oriente y ese sentimiento de agorafobia espiritual, una sensación acompañada quizás de

⁴Worringer W. (1908), *Abstracción y Naturaleza*. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. tercera edición. PP. 30.

⁵ Cheng Francois. (1979), *Vacío y Plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. PP. 101

la necesidad de tomar o poseer cierta esencia de esa naturaleza que se deslizaba de las manos de aquellos primeros homo-sapiens.

El pensamiento estético de Oriente y en específico el tao en la pintura ha mantenido una distancia y ha sido objeto de malas interpretaciones desde la mirada occidental, resulta interesante retomar sus premisas, y realizar una revisión de su contenido trascendente dentro de un proceso de creación plástica.

Actualmente la región Amazónica, tanto su riqueza natural como arqueológica se encuentra amenazada por diferentes entes políticos y económicos, es pertinente que desde el arte se realicen reflexiones y miradas que inviten a difundir el valor y simbolismo de estos legados culturales.

1.4 Antecedentes

En la búsqueda de una pregunta sobre la cual indagar e investigar en el arte, nos hemos encontrado frente a un detonante sugestivo, el reencuentro de un tesoro rupestre tras el despeje de la zona de Chiribiquete en el Guaviare Colombiano.

Debemos contextualizar el detonante de la pregunta, resulta una paradoja que tras sesenta años de guerra entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas revolucionarias FARC y tras ser firmado el acuerdo de paz en Agosto de 2016, renace para el mundo, y especialmente para las ramas científicas y antropológicas, el hallazgo de más de 70.000 imágenes rupestres, las cuales apenas comienzan a ser investigadas y nos presentan manifestaciones pictóricas humanas con hasta 20.000 años de antigüedad.

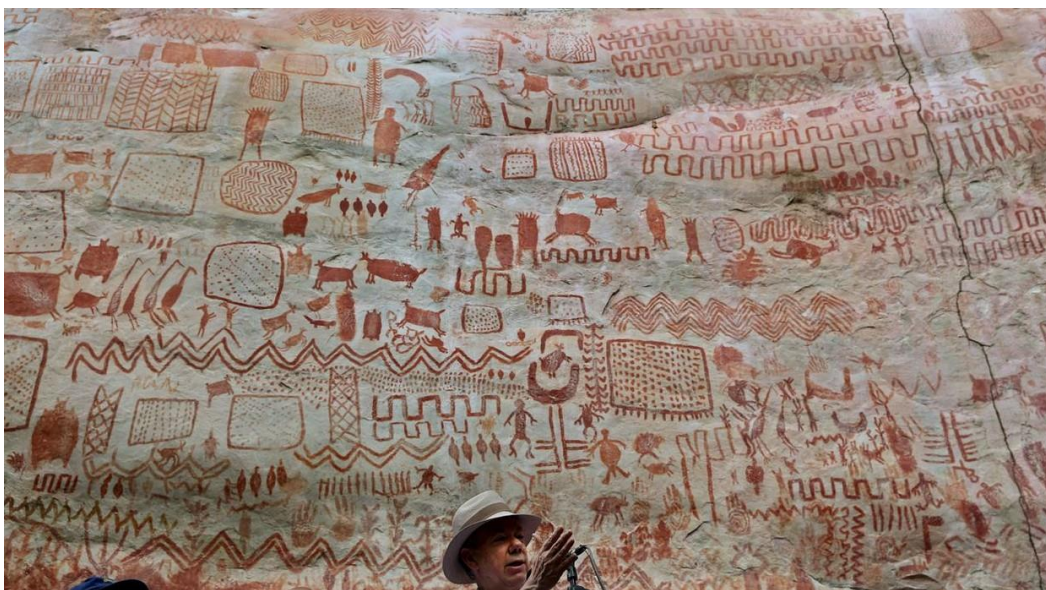


Figura 1. Abrigo la Lindosa Parque Nacional Serranía de Chiribiquete. Colombia

Jorge Mario Álvarez Arango (2019), fotógrafo y expedicionario del parque Nacional Chiribiquete, quien ha sido un personaje fundamental en esta investigación, comenta que de manera especial despiertan su interés aquellas escenas donde las figuras humanas poseen un efecto de movimiento, quizás una suerte de danza ritual. Enfatiza también sobre el trabajo previo a la pintura de tramas y texturas sobre la superficie.

Destaca sobre la actualidad e importancia de estos hallazgos, ya que aún hoy en día las expediciones están reencontrando nuevos abrigos con escenas fascinantes.

Al comienzo de la investigación buscábamos delimitar el proceso de creación, haciendo una confluencia específica entre pictogramas de Chiribiquete y la cueva de Valltorta en Valencia, pero muy pronto aparecieron un amplio espectro de abrigos localizados en diferentes zonas geográficas, desde México hasta Australia, los cuales contenían escenas que resultaban interesantes de incluir dentro del archivo de imágenes que alimentarían el proceso creativo.



Figura 2. Cueva de los Caballos Valltorta, Valencia. España

Nos detendremos particularmente sobre el abrigo de Valltorta, ya que inicialmente se pretendía establecer un diálogo directo entre Chiribiquete Colombia y Valltorta Valencia, relación simbólica enlazada por el recorrido donde se gesta esta propuesta.

En la cueva de Valltorta se conocen 21 abrigos con Arte Levantino, una manifestación prehistórica que se extiende por la zona oriental de la península ibérica, desde Huesca y Lérida por el norte, hasta Murcia y Albacete por el sur,

con una concentración de arte rupestre en la Comunidad Valenciana. En los abrigos de la Valltorta se pintan figuras humanas y animales con gran naturalismo, más acusados en los últimos, siempre en color rojo con diversas tonalidades.

Los animales más representados son ciervos, tanto ejemplares machos como hembras e incluso cervatos, cabras montesas y jabalíes, que en ocasiones aparecen heridos por flechas clavadas en el vientre, el cuello o la espalda. Se pueden identificar además, algunos ejemplares de toros, caballos, perros o lobos e insectos. Entre las figuras humanas, destacan por su número las masculinas, armadas con arcos y flechas, tensando los arcos o disparando. Las figuras femeninas, más escasas, aparecen ataviadas con faldas largas ajustadas a las caderas y con el torso descubierto. Hombres y mujeres en especial los primeros, se adornan con diversos tipos de peinados, plumas y cintas en la cabeza, tronco y extremidades. Los animales y las figuras humanas se representan aislados o formando escenas, por lo general de caza.

La más conocida se encuentra en la Cueva de los caballos (Cova dels Cavalls), donde un grupo de arqueros acechan y disparan sus flechas contra una manada de ciervos compuesta por un ciervo adulto, otro joven, cinco ciervas y dos cervatos. Se cita particularmente esta escena ya que alimenta algunas fisionomías de los híbridos que componen este trabajo.

Paradójicamente, en medio de la crisis de la simbología y de la imagen en la que nos debatimos, resulta problemático cerrar el campo de estudio al encontrar tantas similitudes o aspectos en común entre expresiones pictográficas tan distantes geográficamente. Se crea una necesidad de establecer comparativos y relaciones entre unos primeros "creadores" que coincidieron en su necesidad de expresión gestual de su relación con el mundo. Los ejemplos son innumerables y nos llevaría a un trabajo de campo documental que nos conduciría por otros derroteros. Señalemos esas similitudes que burlan la distancia geográfica para incidir en el común denominador universal que encierran los símbolos. Desde nuestra práctica individual, actuaremos de modo consciente en esta misma potencia simbólica trasgrediendo esta vez el tiempo.

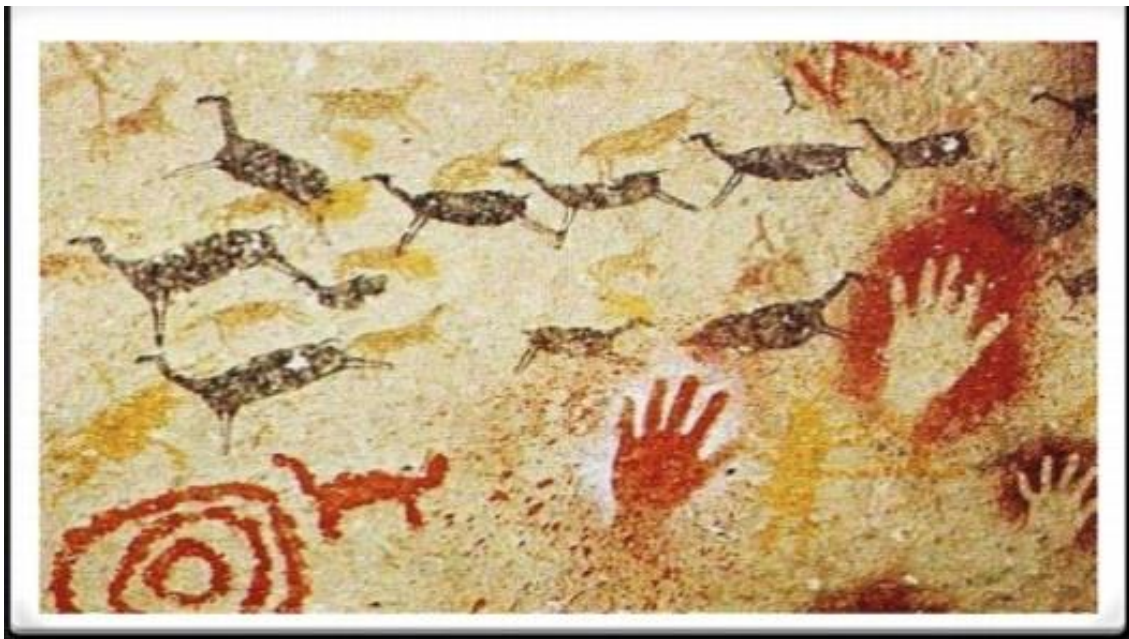


Figura 3. Abrigos del cantábrico, sur de Francia.



Figura 4. Abrigo Tamaulipas México.

Sólo para traer un ejemplo a colación establecemos un comparativo entre las dos anteriores imágenes, provenientes de zonas muy distantes entre sí, como lo son los abrigos del cantábrico al sur de Francia y el abrigo "Tamaulipas" de México. En los cuales podemos observar la presencia de personajes cazadores en medio de sus respectivos rebaños.

No obstante, con el fin de no correr el riesgo de sumergirnos en lagunas infinitas, intentaremos centrarnos en teorizar sobre el caso de las pinturas rupestres de Chiribiquete y el cruce formal con el Tao en la pintura.

Este cruce no es caprichoso y se gesta en un inicio por un factor vivencial, la experiencia de vivir en la ciudad de Cantón y el subsiguiente estudio del budismo y la pintura China a partir del año 2009 hasta 2013. Durante este período, sumergirme en esta cultura cambió definitivamente la manera de relacionarme y percibir el mundo, en consecuencia, se presenta una mutación sobre los intereses y procesos de creación.

En mis monólogos reflexionaba sobre la densidad y cansancio visual que generan ciudades tan densamente pobladas, y que quizás esta situación a su vez crea una necesidad de que las manifestaciones artísticas sean más simples sutiles y alberguen descansos y vacíos. Uno de mis maestros allí, explicaba sobre la importancia del espacio vacío partiendo de la premisa de que "el cuadro" en esta cultura, por mucho tiempo, fue considerado la única posibilidad de "viaje" que podía tenerse, entonces era una condición fundamental que el espectador literalmente tuviera un espacio por donde abordar el mismo.

Las primeras visitas que realicé a los museos y templos en oriente me rodeaban de un placer místico inexpresable el cual decidí estudiar y apenas ahora estoy comenzando a discernir. Asomarse a textos como "Vacío y plenitud" de Francois Cheng, genera una sensación de que lo allí narrado es una semilla que sólo con el tiempo y la relación constante con los elementos y materiales de la pintura de oriente, podrá generar frutos maduros.

Con esto quiero declarar que los procesos pictóricos que se presentan en esta investigación apenas constituyen una práctica que evidencia un comienzo, un acercamiento y que el carácter ingenuo que presentan sólo develan la "inmadurez".

Debo citar a Katsushika Hokusai

"A la edad de cinco años tenía la manía de hacer trazos de las cosas. A la edad de 50, había producido un gran número de dibujos. Con todo, ninguno tuvo un verdadero mérito hasta la edad de 70. A los 73, finalmente, aprendí algo sobre la verdadera forma de las cosas, pájaros, animales, insectos, peces, hierbas o árboles. Por lo tanto, a la edad de 80 habré hecho un cierto progreso, a los 90 habré penetrado más en la esencia del arte. A los 100 habré llegado finalmente a un nivel excepcional y a los 110, cada punto y cada línea de mis dibujos, poseerán vida propia"⁶.

Cabe agregar que la presente investigación en el punto de anclaje Chiribiquete, se alimenta de entrevistas recientes que se han tomado fielmente de periódicos y revistas colombianas, esto debido a que la documentación acerca del tema aún es poca y se encuentra en proceso de estudio e investigación por parte de la comunidad científica.

⁶ <https://www.20minutos.es/noticia/2421748/0/hokusai/arte-japon/tatuajes-emoji/>

1.5 Objetivos

-Generar una propuesta plástica que se deriva del estudio de las primeras manifestaciones artísticas humanas.

- Llevar a cabo una propuesta pictórica que se deriva de las premisas del vacío, el silencio y el aliento vital, características fundamentales del tao en la pintura.

-Establecer relaciones casuales entre diferentes manifestaciones rupestres distantes geográfica y temporalmente.

-Generar resonancia e interés sobre los recientes hallazgos de Chiribiquete, Guaviare Colombiano, como una necesidad de preservación y ejercicio de la memoria antropológica.

-Profundizar sobre las simbologías de las manifestaciones primitivas y las diversas interpretaciones que sobre ellas se presentan.

-Realizar un cruce entre los principios del Tao en la pintura Oriental y los archivos rupestres.

-Profundizar sobre las interpretaciones que se tiene sobre las creaciones rupestres de Chiribiquete desde la mirada occidental en contraposición a las simbologías indígenas carijunas.

-Si observamos las formas antropomorfas como común denominador dentro de las manifestaciones rupestres, generar nuevos personajes que parten de este tipo de configuración.

-Chiribiquete hace parte del entramado Amazónico, el cual se encuentra seriamente amenazado por diferentes entes políticos y económicos mundiales,

pretendemos con este trabajo hacer difusión de la riqueza natural y antropológica que caracteriza esta zona y la pertinencia de que el mismo sea objeto de estudio desde la mirada del arte.

-Establecer un punto de partida de lo que podría ser mi investigación del doctorado

2.0 Metodología

La metodología aquí planteada no pretende generar nuevos hallazgos a la comunidad científica, quizás solo recorrer nuevamente pasadizos abiertos por diferentes investigadores y expedicionarios, y establecer diálogos distantes geográficamente, algunos de ellos muy lejanos en sus periodos de creación, pero todos ellos enlazados por esa necesidad expresiva de los primeros hombres y/o mujeres que habitaron nuestro planeta.

Desde occidente el referente metodológico estudiado: William Kentridge (2016) exponía en una de sus conferencias en Colombia a cerca de la herramienta del archivo como yacimiento inicial de una propuesta plástica, comentaba que su metodología "absurda" comenzaba cuando fijaba a las paredes del estudio las imágenes que alimentarían esa necesidad creadora. Posteriormente comenzaba a tomar una imagen o un detalle de tal y de cual parte arbitrariamente para realizar una hibridación.

Para este trabajo nos hemos propuesto retomar esta metodología de "archivo absurdo" para emprender una propuesta plástica que se alimenta de la resonancia de esos primigenios artistas, cazadores, chamanes, o como quieran ser llamados, y establecer un diálogo con los personajes que habitan sus abrigos, casi podría decirse que una expedición surrealista donde estos personajes se reúnen en una nueva dimensión pictórica.

De Oriente se decide retomar la caracterización formal de la propuesta aludiendo a la técnica de la pintura China, específicamente a la luz de la derivación zen y la estética taoísta, la cual hace énfasis en el espacio vacío, el silencio, el registro de indicios, elementos que posibilitan un carácter abierto a la obra, en resonancia con el espectador.

Se presentan tres puntos de anclaje sobre los cuales se nutre el proceso de producción;

- 1) Abstracción y espiritualidad como punto de partida, el cual busca explicar las necesidades primigenias de creación.
- 2) El arte rupestre como alimento, pretexto para la creación de una imagen.
- 3) El tao en la pintura como recurso formal y conceptual.

Permeando el ejercicio de creación con las premisas del tao en la pintura, evidenciar como aspectos vitales como la respiración, el aliento y hasta el estado de ánimo son factores que ejercen su influjo sobre el proceso y resultado plástico.

3.0 Punto de anclaje 1

Abstracción y Espiritualidad

Quisiéramos dar inicio a este apartado con el manifiesto de Roberto Echeto en su texto "Rayas: el dibujo como experiencia del conocimiento", ya que de alguna manera sintetiza las miradas sobre las que profundizaremos en el presente punto de anclaje.

"En el principio "no" era el verbo. En el principio era la Imagen, y la Imagen estaba en Dios, y la Imagen era Dios... En el principio los hombres señalaron los objetos, señalaron el mundo porque se dieron cuenta de que ellos no eran el mundo, de que no eran la cueva que los cobijaba ni el alimento que los mantenía. Ellos se dieron cuenta de que eran otra cosa, un punto, un observatorio para asombrarse ante el espectáculo del universo. Ellos se descubrieron a sí mismos como esa torre, como ese observatorio... El mundo estaba fuera y era algo diferente a la individualidad humana. En el principio "no" era el verbo.

En el principio era la Imagen, y la Imagen estaba en Dios, y la Imagen era Dios... Cuando los primeros hombres señalaron las primeras cosas descubrieron que todas ellas no eran lo mismo; que había algo: un ser, una esencia, una cualidad que las hacía diferentes unas de las otras y que se materializaba en las formas que el hombre primitivo podía señalar con sus gestos corporales. De este modo se instaura el reino de la imagen, el reino de lo que ven mis ojos y que mi cuerpo puede indicar con su mímica para volverlo abstracto, para poder "hablar" de él sin que se encuentre presente. Así el sol, la luna, las estrellas, los árboles, plantas y animales dejaron de ser un todo amorfo y se convirtieron en objetos cognoscibles de una obra de arte universal y eterna que vive en sí misma permitiendo que la miren y la reproduzcan por medio de la pantomima y de la seña. Luego vinieron las formas, las líneas y los colores insuficientes para abarcar tanta belleza... El mundo se volvió imagen no sólo porque se convirtió en un gran espectáculo para la conciencia sensible, sino porque en cada hombre ese mundo comenzó a ser pensado, reproducido y recreado cada día en la memoria y en el pensamiento. El mundo se volvió imagen porque al ser "leído" se convirtió en signo a su vez reproducible en forma de pinturas o dibujos, y más tarde, en forma de palabras y escritura.

Un toro, un caballo o cualquier animal pintado en las cuevas de Lascaux, Altamira o Chauvet, cumple a cabalidad, como imagen, un proceso de función sónica, de abstracción y conocimiento que debió surgir entre hombres que vivieron rodeados de toros y caballos; hombres cuyo primer paso en la "lectura" del mundo fue percatarse de que ellos no eran ni toros ni caballos; que estos animales formaban parte de "lo otro", de aquello que había que descifrar. Cuando el hombre se da cuenta de sí mismo surge la conciencia que mira, toca, huele, escucha y saborea lo otro para convertirlo en experiencia. Por eso en el principio era la imagen, era el hombre observando por primera vez el teatro del universo para luego reproducirlo con trazos, colores y señales mímicas. Por otra parte, la imagen se hizo mágica, sirvió para "dominar y atrapar" la realidad. Tenía una existencia basada en apropiarse del alma de las cosas, en robarse sus cualidades únicas e irrepetibles, por eso se volvió naturalista y mimética, semejante al mundo que reflejaba. El hombre primitivo vio en sus primeras pinturas, no la imagen de un animal, sino al animal; no vio el reflejo del toro, sino a la esencia metafísica y pura de ese monstruo cuya existencia fue, primero alimento y luego mito.⁷"

Produce fascinación pensar en los primeros momentos en que el hombre tomó la decisión de hacer una incisión, tomó un pigmento y lo usó para generar un dibujo, un gesto, una expresión. Nos detendremos aquí sobre reflexiones que de alguna manera objetivaron esas expresiones a la luz del texto *Abstracción y Naturaleza* de W. Worringer desde la mirada occidental, y retomaremos algunas ideas de François Cheng en su texto *Plenitud y vacío* desde los conceptos de creación de Oriente.

La resonancia que generan estas creaciones primigenias y diversos momentos sobre los que se detienen estos autores, constituyen las bases espirituales sobre las que se sustenta este proceso creativo.

W. Worringer 1908 cita al historiador de arte vienés Alois Riegl quien introdujo el concepto de "voluntad artística absoluta" para referirse a una latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del

⁷ <http://ficcionebreve.org/rayas-el-dibujo-como-experiencia-del-conocimiento-por-roberto-echeto/>

modo de crear, la cual se manifiesta como una voluntad de forma. "Es el *momento* primario de toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori (...) Gottfried Semper había visto en la obra de arte primitiva un producto de tres factores: propósito utilitario, materia prima y técnica, una interpretación mezquina la cual se limita a narrar una historia de la capacidad.

La nueva concepción, en cambio, considera la historia evolutiva del arte como una historia de la voluntad; parte del supuesto psicológico de que la capacidad es sólo un fenómeno secundario con respecto a esta.

(...) La aureola que rodea el concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, solo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de las necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas.

Y solo en este sentido la historia del arte adquiere una importancia casi equivalente a la de la historia de las religiones. La fórmula de que Schmarsow parte en sus conceptos fundamentales: El arte es un encuentro del hombre con la naturaleza⁸"

Mística, necesidad psíquica, espiritualidad, son conceptos que envuelven las primeras manifestaciones artísticas tanto de occidente como de oriente, queremos enfatizar sobre esta conexión de interpretaciones parafraseando algunos apartes del prólogo del texto "Vacío y Plenitud" de François Cheng:

La pintura ocupa el lugar supremo de todas las artes de Oriente, es objeto de verdadera mística, porque para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. La pintura por el espacio originario que encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los "gestos" mismos de la

⁸ Worringer W. (1908), *Abstracción y Naturaleza*. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. tercera edición. PP. 24.

creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en si misma era considerada como una práctica sagrada.

"Esta pintura tiene su punto de partida en una filosofía fundamental que propone concepciones precisas de la cosmología, del destino humano y de la relación hombre-universo. En tanto lleva a la práctica esta filosofía, la pintura constituye una manera específica de vivir. Busca crear más que un medio de representación, un lugar mediúmnico donde la verdadera vida sea posible. En China, arte y arte de vivir son una misma cosa"⁹.

Coinciden Worringer, Cheng y Echeto en dotar esos primeros momentos de creación plástica en una suerte de mística y espiritualidad que manifiesta una necesidad de aprehender el mundo desde una esencia elevada, podríamos decir que este momento constituye un elemento diferenciador entre el instante que este ente renuncia definitivamente a su condición de animal para nombrarse definitivamente humano.

De otro lado, es interesante acercarnos a la interpretación que la tradición oral Upichía y Carijuna les otorga a los hallazgos rupestres de la zona de Chiribiquete, la cual ha sido llamada "Mejeimi Meje" lo que desde su cosmogonía significa "Ecos del Silencio".

Uldarico Matapí Yucuna, máximo líder indígena de la zona sostiene:

"La serranía y las figuras que ella posee, tradicionalmente orientan las diferentes tareas de manejo y cuidado del territorio. Nos ocupamos de proteger la espiritualidad de las figuras para que no desaparezcan de sus lugares de origen, mediante acciones preventivas en determinados periodos del año.

Abordar su plan de manejo no es fácil, pues son procesos limitados: desde un comienzo se ha permitido única y exclusivamente la participación de los conocedores de los linajes mayores, heredados de los ancestros.

Si otras culturas no lo han entendido, es porque nunca se ha presentado información escrita, o tampoco se ha hablado del tema de las expresiones y conceptos sobre este importante lugar. Por eso, es necesario crear un diálogo y debatir sobre los diferentes hallazgos pictográficos para entender sus anuncios y para que esas otras culturas pueden avanzar hacia una clara comprensión del tema.

Por otro lado, las pictografías presentan múltiples figuras de los jaguares y sus diferentes explicaciones han generado muchas confusiones con las formas de explicarlas por otras culturas. Desde la visión chamánica

⁹ Cheng Francois. (1979), Vacío y Plenitud. Madrid. Ediciones Siruela. PP. 11

upichia, las figuras de múltiples jaguares no son los jaguares salvajes, que es como muchas personas las entienden actualmente. La palabra jaguar, yahuichinaicana, era para los creadores caripulaquena el poder de la espiritualidad y, más adelante, el espíritu del conocimiento que permite accionar sus efectos en el momento de la sesión chamánica.¹⁰

Sostiene que este compendio de imágenes constituye las “instrucciones sobre el manejo del mundo”, por tal motivo son considerados lugares sagrados a los cuales el hombre corriente no debe llegar, solamente pueden llegar allí los chamanes de altos linajes, pero en ningún caso físicamente, hacen énfasis en que estas visitas solo pueden realizarse mediante los viajes y alucinaciones proporcionados por la toma de las medicinas sagradas.

Este aparte se encuentra dentro de la documentación presentada a la UNESCO para nombrar el parque como Patrimonio de la Humanidad, en el cual se insiste sobre esta premisa “La serranía de Chiribiquete es un lugar de altísima importancia chamánica, en donde confluyen el pensamiento ancestral de muchísimos grupos indígenas amazónicos y su cuidado espiritual es básico para las relaciones armónicas con el bosque amazónico”.

En el próximo apartado insistiremos sobre la teoría Upichía la cual sostiene que el compendio de pictogramas encontrados en Chiribiquete no ha sido realizado por el hombre primitivo, sino por entidades espirituales y constituyen un manual de interpretación del mundo.

Nuevamente en las interpretaciones Carijunas se puede intuir ese sentimiento de agorafobia espiritual, caos, o lo que Worringer también ha nombrado como el sentimiento de desamparo que debía dominar al hombre primitivo frente a la multiplicidad y confusión del mundo, este “temor” lo lleva a interpretar estos pictogramas como “las instrucciones” para moverse en el mundo y redimirse de tal relatividad absoluta

¹⁰ Uldarico Matapí Yucuna. (2017) “MEJEIMI MEJE: ECOS DEL SILENCIO. CHIRIBIQUETE: PATRIMONIO VIVO DEL CONOCIMIENTO UPICHIA ASOCIADO AL CUIDADO DE LA BIODIVERSIDAD”. Revista Amazónica No.10. pp59

4.0 Punto de Anclaje 2

El Arte rupestre y el caso Chiribiquete

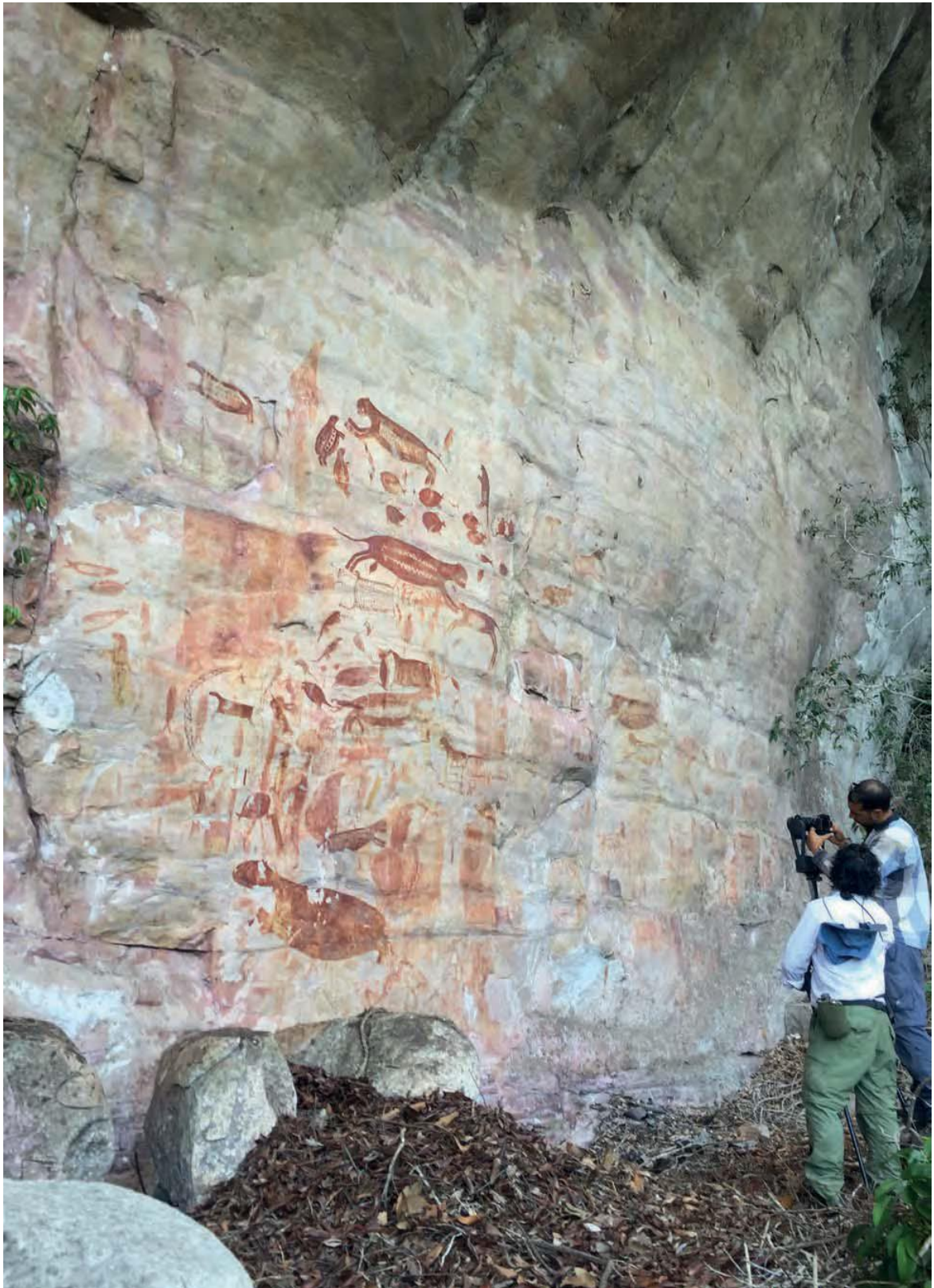


Figura 5. Maloca de los jaguares en el Parque Serranía de Chiribiquete, Guaviare. Colombia

Cuando intentamos teorizar a cerca de un trabajo artístico, es difícil desligarse de cuestiones emotivas y personales, ya que este tipo de componentes sensibles condicionan inevitablemente el proceso de creación. Debo referirme entonces al hecho de haber crecido en una ciudad caracterizada por una compleja situación social, blanco de atentados terroristas provenientes de varios costados, narcotráfico, autodefensas, guerrilla; incluso mi padre pierde la vida en un hecho violento, Medellín, Colombia, hervidero de todo tipo de acontecimientos violentos en la década de los 90s.

Esta conciencia histórica particular, ha ocasionado que la firma de los acuerdos de paz y el subsiguiente hallazgo de los abrigos de Arte Rupestre en zonas otrora de guerra, genere en mí una suerte de bálsamo reconstituyente, una cicatriz que comienza a sanar y que permite vislumbrar una recuperación de la verdadera esencia de una tierra rica en recursos y en joyas arqueológicas.

Dando un salto imprudente, pero con el fin de no irnos por ramas que podrían hacernos perder el hilo de nuestro discurso, quiero citar el momento en que se firma el acuerdo de paz entre la guerrilla de las FARC y el gobierno colombiano, el 26 de septiembre de 2016.

Como es bien sabido, este grupo insurgente ejerció control durante cerca de 60 años sobre vastas zonas selváticas apartadas de las urbes, situación que los protegía de la "soberanía de estado", como lo es el caso del Parque Nacional Chiribiquete, con cerca de 4.2 millones de hectáreas ubicado entre los departamentos del Guaviare y Caquetá. Para hacernos una idea de la extensión de este parque, se habla de que contiene la extensión de 3 veces el Parque Serengeti en África.



Figura 6. Tepuye dentro Parque Nacional Serranía del Chiribiquete. Fotografía de Jorge Mario Arango

Se habla de que se han encontrado cerca de 75.000 imágenes rupestres en unas formaciones rocosas de intrincada localización llamadas "tepuyes", alineaciones de origen precámbrico que albergaron presencia humana y creadora de arte Parietal. El escenario sobre el que nos referimos está constituido por una exótica y poco típica formación geográfica, una riqueza en recursos naturales incalculable que ha sido nombrada en 2018 Patrimonio mixto de la humanidad por la Unesco debido su riqueza natural y arqueológica.



Figura 7. Segmento abrigo la Lindosa, Chiribiquete. Colombia

El dato anecdótico es que el día antes de viajar a la ciudad de Valencia para dar inicio al Master en Producción Artística, conozco a uno de los expedicionarios, fotógrafos e investigadores del parque Nacional Serranía de Chiribiquete, quien me pone al tanto de estos hallazgos.

Así las cosas, el recuento detallado de dichas informaciones y el contacto con el archivo fotográfico de tales expediciones generan reflexiones profundas que detonan volcar mi pregunta de investigación en el arte sobre estas imágenes recién redescubiertas.

Se encuentran pocas publicaciones sobre el parque Nacional Chiribiquete, algunas noticias en los medios intentan gritar lo importante de estos hallazgos, la emoción de los periodistas es incontenible, haciendo comparaciones un tanto extravagantes hablan por ejemplo de altura de sus mesetas, tres veces más altas que la Torre Eiffel. Se han referido a sus abrigos como "la capilla sixtina del Amazonas", y a su extensión comparable con el tamaño de Dinamarca. Esfuerzos en fin de transmitir una "majestuosidad imponderable", sobre la que se suscita el fervor nacionalista tal como cuenta el antropólogo e investigador de la zona, Jacobo Cardona Echeverri.

En su texto "Las Formas del Jaguar"¹¹ Echeverri reúne algunas informaciones importantes que se desprenden de su investigación en la zona, en la cual comenta que "Chiribiquete" en la lengua hablada por algunos carijonas ha sido llamado "Cerro donde se dibuja" y según Uldarico Matapi, máximo líder indígena de la región dice que al español también ha sido nombrado "Ecos del silencio"

¹¹ Cardona Echeverri Jacobo. Consideraciones sobre el arte rupestre en Chiribiquete. Texto inédito.



Figura 8. Mapa de Colombia con la ubicación de la Serranía de Chiribiquete

Carijona, Koto o Huaque es un pueblo indígena, que habitó hasta el siglo XIX en el bajo Yarí (Caquetá, Colombia), en las inmediaciones de la serranía del Iguaje (cuenca del río Mesay, ríos Cuñaré y Amú y laguna Tunaima). Actualmente sobrevive una comunidad en el resguardo indígena de Puerto Nare, Municipio de Miraflores (Guaviare) y algunas familias a lo largo del río Caquetá en las localidades de La Pedrera, Puerto Córdoba y Puerto Santander, en el departamento de Amazonas.

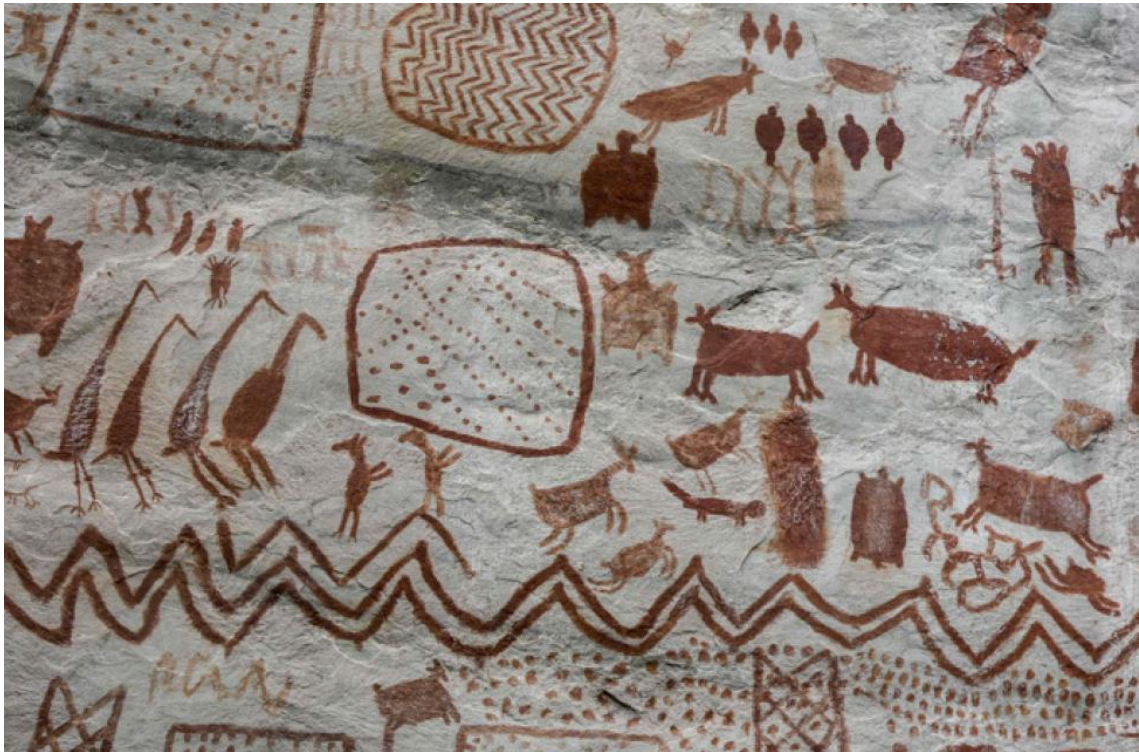


Figura 9. Detalle abrigo La Lindosa, Chiribiquete, Colombia

Su lengua *tsahá*, hace parte de la Familia Caribe, son muchas las lenguas o dialectos que se hablan en la zona, pero cabe agregar que solo se cuenta con una tradición oral, por tanto es complicado para los investigadores acercarse a fechas o datos exactos.

Se supone que los Carijona (carífona), penetraron al Yarí desde el oriente, por el río Caquetá (Japurá). De acuerdo con la tradición oral de los Miraña, los Carijonas dominaron el río Caquetá debido a su poderío guerrero. En 1849 componían su grupo cerca de 9 mil personas pero la explotación del caucho y los traslados ligados a ella, causaron el descenso drástico de la población, que se agudizó por las guerras con los indígenas witoto y por el mestizaje con los patronos caucheros.

Se dice que los carijonas desaparecieron como grupo étnico autónomo por cuenta de los procesos de colonización y explotación cauchera a principios del siglo xx.

Solo hasta 1920 la Oficina de Longitudes registra a la Sierra de Chiribiquete como unidad geográfica diferenciada dentro del Mapa de la República de Colombia y comienza a ser catalogada e investigada, el proceso civilizatorio intenta colonizar mediante la tala, la industria del caucho y la ganadería, pero su naturaleza salvaje

y geografía intrincada la mantiene de alguna manera protegida.

Esta misma naturaleza, resultó una ventaja para la guerrilla de las Farc, quienes se instalaron en la zona con el laboratorio de Coca llamado "Tranquilandia" el más grande laboratorio cocalero del que se tenga registro, desmantelado en 1984 en las inmediaciones de la serranía. Es una paradoja ampliamente comentada que haya sido debido a la guerrilla y al ambiente terrorista que se desprende de su actividad, que esta zona haya podido mantenerse inaccesible, desconocida y en perfecto estado de preservación hasta este momento.

En 1987 Carlos Castaño Uribe, director de Parques Nacionales sobrevuela la zona a raíz de una tormenta y redescubre desde el aire las inmensas mesetas o tepuyes, aquí comienza su trabajo de investigación sobre el parque, el cual solo pudo activarse luego del despeje de la zona por parte de las Farc en 2017.

Expedicionarios de la Serranía dan testimonio de hallazgos de pinturas rupestres todavía hoy muy frecuentes con alta probabilidad de seguir obteniendo más manifestaciones pictóricas, esto debido a lo intrincado del terreno y a los grupos en aislamiento voluntario que aún hoy habitan el área de Chiribiquete.

Hasta el momento se calculan más de 70 mil pictogramas esparcidos en unos cincuenta paneles de unos siete metros de altura sobre las superficies de los 40 tepuyes.

Anexamos aparte del artículo de la revista semana:

"Los antecedentes del paso de expedicionarios por el Chiribiquete eran importantes, pero escasos. Durante la mitad del siglo XVIII un grupo de misioneros franciscanos registraron los primeros encuentros con miembros de la etnia aborigen karijona en cercanías del río Apaporis. Luego, en 1782, Francisco Requena, ingeniero y militar español, recorrió los ríos Cumaré, Mesaj, Amú y Yarí, y aseguró que el número de karijonas de esa zona podría acercarse a los 15.000.

Pero las características más fieles de estos aborígenes las entregó el médico, naturalista y antropólogo alemán Karl Friedrich Philipp von Martius, quien recorrió la parte sur del Chiribiquete (hacia Araracuara) en 1810. Von Martius se encontró con karijonas que vivían en las partes altas de los tepuyes, remaban de pie, impulsados por largas pértigas y usaban ceñidas fajas en el tórax y las caderas.

A comienzos del siglo XX los karijonas fueron desplazados por los caucheros colombianos y peruanos contra los que intentaron rebelarse. El etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg describió en 1903 las primeras luchas. Los clanes padecieron la muerte y la esclavitud y el Chiribiquete terminó deshabitado.

Pasó medio siglo antes de que Richard Evans Schultes, el más importante explorador de plantas amazónicas del siglo XX, recorriera Chiribiquete a mediados de los 50 para recolectar especímenes cerca del río Tunia y hacer las primeras descripciones de la fauna.

Lo que esperaba a los exploradores de los 90 era insospechado. Parques Nacionales, con Carlos Castaño-Uribe a la cabeza, convocó a 35 científicos de alto nivel de los institutos de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional, de Zoología y Botánica de la Unidad Investigativa Federico Medem y de Arqueología y Geología del Inderena, junto con importantes figuras como El Mono Hernández y el geólogo holandés Thomas van Der Hammen que completaron el equipo.

"No sabíamos qué íbamos a encontrar. Ninguno de nosotros había visto nunca algo similar. De esa selva podría salir cualquier cosa", cuenta el exdirector de Parques.

"Había muchas plantas raras que no estaban en los herbarios de Colombia, se respiraba la emoción de los científicos por encontrar especies nuevas. Era impresionante. Estabas volando y de repente veías paredes con manchas rojas y te acercabas y te dabas cuenta de que eran pinturas. Muchas huellas de manos de hombres, animales dibujados, escenas de caza. Aterrizábamos a través de cuerdas y luego caminábamos tres o cuatro horas para llegar a las paredes con pictogramas", cuenta Marcela Cano Correa, hoy jefa del Parque Nacional Natural Old Providence McBean Lagoon.

Durante las expediciones de 1990, 1991 y 1992 los investigadores encontraron más de medio millón de pinturas rupestres de 1.000, 4.000 y hasta 20.000 años de antigüedad, dentro de 36 abrigos rocosos que resguardaban uno de los testimonios culturales más importantes del pasado prehistórico de la Amazonia. Las investigaciones concluyeron que los tepuyes de Chiribiquete fueron sitios sagrados a los que sólo tuvieron acceso personas con altos poderes espirituales, chamanes.

"Las primeras noches acampando al lado de esos abrigos, la mente no se quedaba quieta. Comencé a hacer cuadros mentales reuniendo piezas en las que encajaban unas figuras con otras. Engranajes a los que no he renunciado durante los últimos 20 años. Esos elementos pictóricos primitivos son únicos", cuenta Castaño-Uribe.

La reconstrucción de los simbolismos atrapados en las pinturas reveló que el jaguar fue el referente más importante del arte pictórico del Chiribiquete.

El felino, considerado por los indígenas el hijo que el sol había engendrado con la luna, se proyectaba como símbolo de poder, fiereza, supremacía y habilidad. Acompañando al jaguar aparecen pintados chamanes, manos, venados y animales presas. Se cree que los chamanes visitaban este lugar para equilibrar las energías de sus clanes.

"El primer contacto con las pinturas fue sorprendente. Me quise desvanecer la primera vez que me acerqué a una de esas manchas rojas y las vi de cerca. Eran innumerables figuras diminutas, preciosas (miniaturas de un centímetro y otras imágenes de hasta 1,5 metros). Jamás imaginé la exquisitez del detalle, la minuciosidad. Con el 'sabio' Hernández y el gran Van Der Hammen teníamos conversaciones incansables sobre nuestros diarios de expedición. Fueron momentos invaluable", recuerda Castaño-Uribe¹².



Figura 10. Detalle Maloka de los Jaguares, Chiribiquete. Colombia

12

Cuevas Guarnizo Angélica María. Artículo de la Revista semana. Agosto 23 de 2013. Exploradores del Chiribiquete. <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/exploradores-del-chiribiquete-articulo-442210>

4.1 Simbolismos e interpretaciones

Investigadores, antropólogos, y demás historiadores han intentado descifrar el simbolismo que presentan los abrigos rupestres a lo largo y ancho del globo, llegando a interpretaciones de todo tipo; el investigador Julio Amador Bech¹³, nos presenta cinco posibles funciones fundamentales sobre las que se teoriza la trascendencia de dichas expresiones:

- Mnemotecnia: conservar las tradiciones orales, los contenidos míticos, los esquemas rituales.
- Territorial o grupal: Señalar el territorio, delimitar un espacio, frontera geográfica.
- Ritual: integrar o determinar un repertorio gestual asociado al ámbito sagrado.
- Documental: Registrar eventos sociales o naturales.
- Cognitiva: conservar y transmitir cierto tipo de conocimientos, asegurar un espacio mental de reconocimiento tribal.

En el Informe presentado a la UNESCO por parte del investigador Carlos Castaño Uribe se presentan detalles de la investigación:

Los conjuntos de iconogramas de Chiribiquete son una de las primeras expresiones pictográficas de Colombia y del continente. Por su contexto simbólico, cosmogónico, ritual y sagrado constituyen una forma específica de transmisión y comunicación del pensamiento social y cultural de los grupos cazadores-recolectores y guerreros de la época paleoindia.

Estos grafismos, pródigos y multifacéticos, que recogen varios siglos, representan un conjunto con identidad y rasgos estilísticos y tipológicos totalmente propios y destacables en el contexto continental.

Son una manifestación del pensamiento y la comunicación simbólica y, por ende, un fenómeno lingüístico que forma parte de la cultura, en este caso netamente ritual y ceremonial, compartida en códigos y modelos de expresión chamánica.

En el contexto neotropical, muchos de los iconogramas de Chiribiquete

¹³Bech Amador, Julio. (2006), Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre, Anales de Antropología, Vol 41-1, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México

pueden considerarse elementos arquetípicos; es decir, símbolos gráficos que se han mantenido en un gran continuo de tiempo y modelos originales que han servido de hitos, los cuales se han distribuido y evolucionado como prototipos y ejemplos gráficos con contenidos culturales y simbólicos referenciales, tales como: la espiral, los círculos concéntricos en las manos y en el abdomen de las figuras humanas, los propulsores como armas y emblemas de poder, la cabeza felina,

la media luna germinada, las plantas sagradas, entre otros.

Al parecer, el arte pictórico (con su acción de comunicar ideas ceremoniales a partir del rito y de la pintura) se ejecutaba después de la preparación del soporte rupestre que se iba a decorar, tal como se tuvo oportunidad de documentarlo en el primer informe publicado de las prospecciones y excavaciones (Castaño Uribe y Van der Hammen, 1998 y 2006). En este caso, se trata de una exfoliación intencional de la roca (descascarar la pared) a través de cambios súbitos de temperatura, con la utilización de hogueras próximas o en contacto directo con las paredes. Por esa circunstancia, es que en los suelos próximos a las pinturas, se aprecia una gran cantidad de carbón y una superposición de fragmentos de roca con pintura, en capas sucesivas asociadas a capas de carbón.

Ello permite obtener secuencias importantes de fechas con carbono 14 en algunos lugares donde el piso no es solo de roca, o en donde las pinturas no están al borde de un desfiladero. Esta práctica, no obstante, se ha documentado en los sitios más grandes (murales) donde es frecuente la práctica ritual de pintura colectiva y, en muchas oportunidades, con muestras de superposición recurrente de figuras, que pueden indicar -por el tipo de trazados y características de las tonalidades de las pinturas- un uso del espacio pictórico en diferentes momentos o periodos de tiempo.

También se ha observado que, en ciertos murales, hay huellas de desprendimiento de conchas (láminas) de roca con pintura (acción antrópica) mediante golpes intencionales, seguramente, con algún tipo de percutor (duro o blando), aprovechando las imperfecciones o hendiduras de las paredes del mural: sobre su superficie se nota claramente el golpe con la huella del bulbo y las hondas de impacto y, con ello, el desprendimiento de la pieza pintada (que casi siempre deja una huella cóncava con estrías) que tendrá un valor simbólico o sagrado para el indígena que adelanta la acción y que, además, se la lleva consigo.

En los casos documentados de este tipo de acción y uso del panel, la pieza obtenida no aparece en el piso ni tampoco en las excavaciones del lugar donde estaba la pieza removida.

A pesar de la innumerable cantidad de cuevas en la serranía, no se ha podido documentar ningún conjunto pictórico en el interior de las mismas. Hasta ahora, la gran mayoría de los abrigos rocosos con registro pictórico documentado presentan características monumentales y dimensiones de más de 100 metros de largo por 10 metros de altura (en zonas rocosas de acceso difícil e intrincado), lo que constituye evidencia

de una localización deliberada y exclusiva de los grupos indígenas para registrar y preservar en pinturas sus actividades rituales¹⁴.

Adjuntamos parte del reportaje de la revista semana, en el cual se encuentra el testimonio de Uldarico Matapí, el único chamán que le queda a la etnia matapí, quien asegura que los pictogramas de la Serranía de Chiribiquete fueron creados por seres espirituales en una gran maloca mucho antes de la llegada del hombre. "Una explosión la convirtió en las rocas que hoy conocemos. Los dibujos indican el manejo del mundo". Sostiene Matapi

"Para los matapí, en la primera era ecológica, que fue el mundo de la espiritualidad y el principio de la cultura, había una gran maloca donde los creadores diseñaron el futuro del mundo. En esa meditación salieron las pictografías más antiguas plasmadas en las paredes de la maloca, las cuales indicaban cómo sería el manejo para el futuro. Era una ruta para poder manejar las cosas de diferentes maneras", asegura Uldarico, que vive en el resguardo Villazul en Amazonas y quien por el don que recibió desde pequeño como heredero del linaje mayor de su tribu, puede transportarse por la selva por medio del pensamiento, sostiene.

Luego, en lo que denomina la segunda época, donde surgió la creación de las cosas, este chamán o conocedor cuenta que ocurrió una gran explosión, la cual dispersó la maloca en varias formaciones rocosas: lo que hoy conocemos como el centro de la Serranía de Chiribiquete. "Por eso, para nosotros los pictogramas son espacios espirituales de donde proviene todo el conocimiento chamánico. No fueron pintados por humanos, son imágenes del plan de manejo para el mundo".

Afirma que después de esa gran explosión, y luego de que la maloca quedara convertida en paredes de roca con las pinturas ancestrales, fue cuando inició la espiritualidad del mundo de la naturaleza, el espíritu de la selva. "Antes solo había lodo. Luego comenzó a evolucionar la espiritualidad de la selva y todo empezó a florecer. Aparecieron los primeros frutos sobre la tierra y brotaron los paisajes que vemos ahora, los bosques".

Los antropólogos han identificado cerca de 70.000 pictogramas en los muros de varios tepuyes en Chiribiquete, y creen que fueron pintados por pueblos indígenas hace más de 12.000 años. Uldarico, quien le está heredando parte de su conocimiento a Waydairon, su hijo mayor de 22

¹⁴ Castaño Uribe Carlos (2017). PROSPECCIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA SERRANÍA DE CHIRIBIQUETE: UNA APROXIMACIÓN AL CONOCIMIENTO ANCESTRAL DEL CENTRO DEL MUNDO. Revista Colombia Amazónica no.10. PP. 69

años, no comparte esa teoría. "Para los matapí, las pinturas de la Serranía, es decir las más antiguas, son espiritualidades vivas que nos pueden explicar muchas cosas sobre el buen manejo del mundo. No son objetos ni figuras, sino un libro que le dice a la humanidad cómo debería manejarse todo: así comenzó, así lo vamos a mantener y así debemos manejarlo".

Define a los pictogramas antiguos como pensamientos de cómo sería el comportamiento de la naturaleza en el futuro. "Son espíritus o energías vivas, que tienen la misión de mantener los ecosistemas en orden. Si llega una persona humana a alterar ese orden, todo quedará borrado. Chiribiquete tiene prohibido el ingreso humano. Solo nosotros podemos hacerlo, pero por medio de nuestros pensamientos y conocimientos".

Para este indígena, escritor y colaborador de varios institutos científicos, Chiribiquete es un lugar misterioso donde habitan dueños sobrenaturales que no permiten la presencia humana. "Por eso nunca he ido físicamente allá. Para mantener todo el conocimiento y la sabiduría de este lugar, es necesario que no haya nadie. Los pictogramas no fueron hechos por manos humanas. Si fuera así, no tendrían ningún significado para mí. Así me concentrara, nunca me arrojarían un significado. Para entender esto es necesario tener una capacidad de visualizarlo todo mucho más allá"¹⁵

Según evidencias arrojadas por investigadores que trabajan de la mano de Carlos Castaño, se afirma que "aquellos abrigos rocosos formarían parte de un culto solar de más de veinte mil años, conjeturas un tanto atrevidas pues desafía el esquema temporal oficialmente aceptado sobre el poblamiento de América, pero también ofrecen pistas sobre las comunidades de cazadores-recolectores que aún habitan la zona" afirma Cardona Echeverri.

El antropólogo Martin Von Hildebran quien se ha dedicado durante décadas junto a su hermano a proteger la zona, comenta que se cree que en el interior del parque aún viven cinco etnias completamente aisladas, gracias a su trabajo se ha prohibido contactarlas, afirma, "Ellos saben que existimos y no quieren hacer contacto con el hombre blanco"

¹⁵ <https://www.semana.com/nacion/multimedia/asi-lee-a-chiribiquete-el-ultimo-chaman-de-la-etnia-matapi/610177#>

Se concluye este punto de anclaje con una afirmación de Félix Guattari en el documento *Caosmosis* [...] *toda lectura del pasado está inevitablemente sobre codificada por nuestras referencias al presente. Tomar partido por ellas no significa que debemos unificar ángulos de visión intrínsecamente heterogéneos. [...] si proyectar sobre el pasado los paradigmas estéticos de la modernidad no es ilegítimo, y en cambio es sin duda inevitable, se lo habrá de admitir siempre y cuando se tome en cuenta el carácter relativo y virtual de las constelaciones de Universos de valor a las que este género de recomposición da lugar.*¹⁶

¹⁶ GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996 pp., 122 y 123.

5.0 Punto de Anclaje 3

El Tao en la pintura

La hibridación sobre la que se aventura este proceso de creación plástica tiene su raíz en el influjo y la huella que ha dejado el hecho de haber vivido 4 años en la ciudad de Cantón. Allí estudié Pintura China Tradicional con un maestro privado y en el Fei Tian Arts Academy, actividades que alternaba con la práctica diaria de Tai chi chuang a orillas del Rio La Perla y la práctica de caligrafía china en un templo budista.

Esta experiencia ha tocado de manera profunda mi manera de ver el mundo, la producción plástica, pero sobre todo me ha trazado un camino espiritual el cual muy lentamente comienza a tener resonancia en todos los aspectos que componen la vida.

5.1 Consideraciones previas sobre la pintura China

La pintura china clásica aparece en torno al siglo III a.C., pero no será hasta el siglo I a.C. cuando la técnica se plasmará sobre papel, a partir del desarrollo de la caligrafía china y el papel de arroz, es tomada como una derivación de la misma.

La pintura de paisajes constituye el género más "noble" de la pintura china clásica, a través de ella se transmiten las concepciones micro- y macro-cósmicas del universo. No es un arte figurativo de caballete o que tome por referencia una fotografía, sino resultado del sentimiento experimentado por el pintor quien, tras la contemplación del paisaje y la resonancia del mismo sobre su ser, recurre a plasmarlo en la pintura.

En el caso de la pintura de paisajes "montaña y agua", la armonía de los elementos yin-yang, el juego de las condiciones atmosféricas, de los estratos geológicos, de las texturas informes en blanco y negro, tiene como fundamento, una apropiación expresionista y personal de la naturaleza, muy alejada de la mimesis o imitación exacta, como sucede en gran parte de la estética occidental.

Se dice que una buena pintura debe contener una amplia escala de grises, de esta manera es posible que el espectador sensible pueda percibir o interpretar en ella todos los colores del espectro cromático. Dicho esto, no quiere decir que una pintura que solo presente un negro absoluto sea mala o deficiente.

Es bien sabido que por muchos siglos la pintura oriental era la ventana que permitía el viaje, con lo cual era importante dejar senderos vacíos que permitieran la entrada del viajero o espectador, quizás por dicha razón se encuentra un énfasis en la pintura de paisajes.

En las convenciones clásicas de la pintura oriental es extraño encontrar retratos o autorretratos, ya que convencionalmente sólo se utilizaban como un recurso para recordar a los muertos, ubicándolos en los templos donde descansan las cenizas o en los pequeños templos en el interior de las casas. Es por esto que ante sus ojos el retrato y la fascinación por la figura humana de occidente es extraña y denota egocentrismo.

En algunas ocasiones se encuentran personajes, pero debe aclararse que en la mayoría de los casos obedecen a representaciones de sabios y doncellas.

También es preciso aclarar que lo tradicional es que cada pintor tome un tema específico sobre el cual especializarse, así se encontrarán pintores que dedican toda su vida al bambú, a las orquídeas, a los peces, a los pájaros etc.

Es común encontrar poemas o epitafios los cuales se añaden directamente sobre las pinturas, especialmente en los paisajes. Algunos maestros más radicales guardan una postura adversa sobre la necesidad de completar la obra con un poema, sostienen que una pintura exquisita y refinada no necesita apoyarse en un poema y viceversa.

Las obras más célebres se caracterizan, asimismo, por el número de sellos en tinta roja que designa la lista de los emperadores que se encontraban en la

colección imperial, podría decirse que los sellos impuestos por los emperadores y demás personalidades, podrían equivaler actualmente al aval de un comisario o curador.

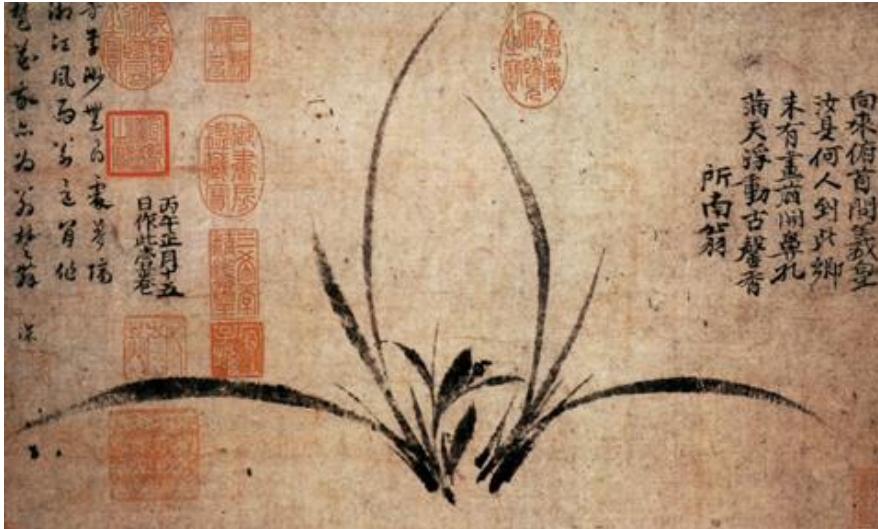


Figura 11. Pintura china de una orquídea certificada con sellos, por emperadores y artistas

La representación del espacio en la pintura china, que rechaza la perspectiva del punto de fuga, ha adoptado, en algunas ocasiones, y en los últimos siglos, las representaciones del espacio trigonométrico, o lo que ha sido llamado perspectiva oblicua, especialmente cuando se trata de pintar pueblos o ciudades.

5.2 Sobre el Tao en la Pintura

La armonía del universo es el concepto fundamental desarrollado por los maestros taoístas. Lao-tse y Chuang-Tzu (siglos VI y III a. J.C) complementaron la visión sincrónica del I Ching con la explicación de la armonía que existe en sistema del universo. Al modo de hacer armonioso que tiene la naturaleza le llamaron Tao. La confusión sobre esta palabra ha sido grande en Occidente desde que los primeros jesuitas que llegaron a China la tradujeron con inescrupulosa simplicidad por la palabra Dios.

En la concepción judeo-cristiana del universo existen separaciones o dualismos: el creador y la creación; el bien y el mal; el cuerpo y el espíritu. Esta visión del mundo imposibilita traducir con nuestras palabras términos que pertenecen a una concepción del mundo donde no existen dualismos. Creador y creación son una misma cosa. Bien y mal son los valores que la mente humana opone a los aspectos creadores y destructores del universo. Cuerpo y espíritu son dos percepciones diferentes de una misma energía ¹⁷.

Partiendo de estas premisas observaremos que en la serie de dibujos que se presentan se pueden evidenciar estados de ánimo, sentimientos, y momentos de la energía de creación. Así se presentan variaciones en la escala, predominios de tonos oscuros o claros, en general variaciones de los elementos pictóricos que pueden develar sentimientos de ansiedad o calma. En fin, cuestiones muy subjetivas, orgánicas casi imposibles de teorizar, pero interesantes de tener en cuenta a la hora de hacer una inspección del tao en este tipo de pinturas.

Es indispensable que tengamos en cuenta la particularidad del elemento agua en la serie de dibujos que se propone, encontramos en esta propuesta una mutación de la técnica de la pintura china, la cual tradicionalmente propone trabajar esencialmente sobre el papel de arroz, dotado de una cualidad de absorbencia muy especial. Dada la mixtura de técnicas aprendidas, diversas experimentaciones y en mi calidad de occidental, se precisa trabajar sobre un papel que presenta muy baja absorbencia (propalcote de imprimación industrial con caolín), donde se realiza un dibujo simple y esquemático inicial solamente haciendo uso del elemento agua.

Posteriormente se toman algunas trazas de tinta la cual recorre caprichosamente la silueta esbozada. Al realizarse sobre un papel de baja absorbencia, el proceso

¹⁷ Racionero Luis. Textos de Estética Taoísta. Madrid. Alianza Editorial. 1983 pp,13

de secado lento permite un registro sutil de la acomodación de la tinta, la cual según su voluntad recorre el boceto de agua y se dispone a su manera.

la metáfora del taoísmo es el agua, que se adapta siempre: cuando está en un hueco se arremansa, cuando llega a un plano se desliza, cuando hay pendiente corre; y siempre con perfecta naturalidad y satisfacción¹⁸

Es preciso tocar aquí dos conceptos presentes en la serie de dibujos que presentan: naturalidad y espontaneidad. Es el elemento agua, su contacto con la tinta y el lento secado lo que permite evidenciar esa austeridad en los impulsos gestuales y el reposo y resistencia e realizar retoques.

La preparación mental y espiritual antes de objetivar la voluntad de pintar es un foco fundamental en el tipo de trabajos que se presentan, serenidad o ansiedad, miedo o vanidad, etc., dejaran su evidencia.

En los taoístas, entre estímulo y acto hay una respuesta inmediata, espontánea, sin conocimiento, con pleno abandono a la reacción más natural, pero habiendo trabajado el estado de ánimo hasta ponerlo en resonancia con la serenidad y aceptación del Tao. El occidental trabaja hacia afuera preparando el experimento, el taoísta trabaja por dentro preparando el temperamento.

De ahí el wu-wei=hacer nada y el Tzu-jan=conocer nada, que llamaremos, para castellanizar los términos, naturalidad y espontaneidad; podemos dividir a su vez cada uno en dos componentes, el wu-wei o hacer nada que llamamos naturalidad, implica 1) seguir la línea de menor resistencia y 2) esperar el momento del retorno. El tzu-jan o conocer nada, que hemos llamado espontaneidad, implica 1) la mente en blanco o no-mente y 2) el reflejo en el sentido ambivalente de espejo y músculo.

Sobre el wu-wei o naturalidad Chuang-tzu comenta: "El reposo del sabio no es lo que el mundo llama inacción. Su reposo es resultado de su actitud mental: toda la creación no podría alterar su equilibrio: de ahí su reposo, Cuando el agua está quieta, es como un espejo, da la precisión del nivel y el filósofo la toma como modelo. Y si el agua deriva su lucidez de la quietud, ¿Cuánto más las facultades de la mente? La mente del sabio, por estar en reposo deviene espejo del universo, espéculo de toda la creación.

¹⁸ Ibíd. 14

Reposo, tranquilidad, quietud, naturalidad, son los niveles del universo, perfección última del tao. La no acción wu-wei es un equilibrio dinámico. Un contrapeso de facultades, que no puede confundirse con el no hacer nada. Es hacer con tal perfecta naturalidad que parece no hacer. Que las cosas se hagan por sí solas siguiendo ciertos modos de ser, que en occidente llamamos leyes naturales¹⁹.

Pero quietud e impermanencia o transitoriedad son conceptos que se yuxtaponen en la elaboración de estos trabajos, ya que con el uso de un papel no absorbente se pretende evidenciar el movimiento de la tinta que se agita y se acomoda en la búsqueda de un reposo sereno y deja registro de su mutación en la mancha que este secado lento permite develar.

En este tipo de pinturas es muy claro percibir este concepto de impermanencia, ya que por más que se intente hacer una réplica de algún dibujo, el agua, la tinta, el papel, la temporalidad, el artista, nunca serán los mismos.

El concepto de impermanencia, de mudanza eterna, se hace presente durante la consecución de estas pinturas y el consecuente proceso de secado, se ciernen sobre los dibujos una especie de velo metafísico, síntesis o registro de una mudanza que es perfecta en su proceso, indiferente del resultado final.

Así en este resultado, se podrían observar excesos de énfasis provenientes de la falta de madurez del artista, lo que Racionero ha llamado "carencia de práctica amplia" donde se evidenciará la falta de habilidad para la selección de lo que se quiere pintar o los excesos de énfasis tan comunes en el artista en proceso de madurez.

Se encuentra aquí un enlace con Kakuzo Okakura cuando en "el libro del té" se refiere:

la teoría taoísta de que la inmortalidad consiste en la mudanza eterna, impregna todos los intentos de discernir. Es la marcha no la llegada, lo digno de interés. Es el ideal asequible y en vías de prosecución y no el anhelo cumplido, el acto auténticamente vital²⁰.

¹⁹ Ibídem. PP. 30

²⁰ Okakura Kakuzo. (2005), El libro del té, traducción de Ángel Samblancat, Barcelona: Editorial Kairos. p

La Tinta que use parecerá estar allí por si sola y su pincel se moverá como si no hiciera nada. Así el pequeño lienzo controla todos los objetos de la creación. Aquel que mantenga su mente en calma verá que la ignorancia será reemplazada por la sabiduría y el convencionalismo por la pureza mental²¹.

Es interesante referirnos a Kakuzo Okakura cuando realiza una conexión entre el taoísmo y el teísmo o ritual del te; refiriéndose a este último como el arte de rescatar la belleza que se acaba de descubrir y de sugerir, lo que uno no se atreve a revelar, esta metáfora se enlaza perfectamente sobre lo que es el tao en la pintura.

El salón del té, llamado sukiya, vino a significar igualmente la Casa del Vacío y la Casa de lo Asimétrico. Es, efectivamente la Casa de la Fantasía, en cuanto no es sino una construcción efímera, erigida para servir de asilo a un impulso poético. Es, además, la Casa del Vacío, ya que se presenta desnuda de toda ornamentación y, en consecuencia, ofrece espacio donde colocar libremente cuanto puede satisfacer un capricho estético pasajero. Es, finalmente la Casa de la Asimetría, porque está consagrada al culto de lo Imperfecto y porque adrede se deja en ella siempre algún detalle inconcluso para que las imaginaciones juguetonas lo rematen a su placer.²²

Para concluir este apartado, se propone realizar un compendio de aspectos diferenciales pero complementarios en cuanto a los objetivos, poéticas y necesidades pictóricas entre la pintura Oriental y Occidental, los cuales consideramos esenciales para acercarnos a un entendimiento del Tao en la pintura.

Okakura (2005), se ha referido a esta distancia como una especie de mutua incomprensión de los dos mundos, no obstante, a pesar de haber logrado un desarrollo divergente, agrega que no hay ninguna razón para estimar que las dos civilizaciones no sean complementarias.

30.

²¹ Racionero Luis. (1983), Textos de Estética Taoísta, Madrid: Alianza Editorial. p102

²² Okakura Kakuzo. El Libro del té. 2005. Barcelona Editorial Kairos

Oriente

-Se pretenden desvelar los significados secretos de la naturaleza y el paisaje.

-El centro de la pintura se ubica en el paisaje y los misterios del universo.

-Explora los mundos del subconsciente colectivo.

-La naturaleza es la medida de todas las cosas.

-Explica la naturaleza mediante el principio de sincronicidad.

-Observa la correspondencia entre los estados simultáneos de dos sistemas de fenómenos.

-Inclinación por los estados solitarios, la quietud, la observación.

-La percepción y la resonancia con la naturaleza rigen la creación artística.

Occidente

-El individualismo es una creación europea, refleja fascinación por la personalidad y la singularidad.

-El hombre es la medida de todas las cosas.

-El principio de causalidad es la base para explicar los fenómenos de la naturaleza.

-Relaciona los fenómenos de la naturaleza mediante conexiones causa- efecto.

- Visión secuencial y lineal en la que predomina el concepto del tiempo.

- Predominan los dualismos en la concepción del mundo como creador- creación, bien-mal, cuerpo-espíritu.

- Relaciona el mundo mediante la acción de opuestos independientes.

- Tendencia al caos en la interacción de los opuestos.

- Inclinación por el movimiento constante, la acción.

- Se hallan connotaciones negativas frente a los estados solitarios.

- El pensamiento y la investigación rigen la creación artística.

6.0 Referente William Kentridge, Absurdo y Fortuna



Figura 12. William Kentridge en su estudio en Johannesburgo.

"Lo absurdo no es ni estúpido ni tonto. Se refiere siempre a una lógica que se ha roto. La idea de que una nariz pueda abandonar una cara plantea una lógica falsa, que nos sirve para hablar del miedo a las jerarquías o de la división de uno en varias personas. Si quieres hablar del apartheid en Sudáfrica, esos recursos sirven. El absurdo rompe la lógica racional y se apoya en la irracional. Hay que tomarse en serio lo absurdo"²³.

William Kentridge nace en Johannesburgo, el 28 de abril de 1955, es un artista sudafricano, muy conocido por sus collages, dibujos, grabados y películas animadas. Atrajo fama internacional después de participar en 1997 en la Bienal de Johannesburgo y la Bienal de La Habana al igual que en Documenta X. Explorando el uso del video a través de sus dibujos, Kentridge presenta una vista representativa del estado actual de Sudáfrica.

²³ Anatxu Zabalbeascoa. Enero 1 de 2018. Entrevista a William Kentridge: "Hay que tomarse en serio el absurdo". El país. https://elpais.com/elpais/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html

“Fortuna” es la exposición que Kentridge decide llevar a cabo en varias ciudades de Sur América en 2014, debido a que encuentra muchas situaciones y puntos en común entre África y algunos países del sur del continente. El artista comenta una necesidad de resonancia entre su mundo interior, la realidad que lo envuelve en Sudáfrica y un punto geográficamente distante pero agobiado por situaciones muy similares como el racismo y la colonización.

La exposición se presentó en el MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, en agosto de 2014, donde tuve la oportunidad de analizar muy de cerca la riqueza de su propuesta desde la multiplicidad de medios y conceptos, hasta la metodología que sigue para llevar a cabo su trabajo. Conté con la suerte de seguir muy de cerca la exposición, al estar en el museo trabajando en varios talleres que se desprendían de la exposición y me impactaron muchos puntos de su obra, pero de manera destacable algunos consejos en cuanto a su metodología de creación.

La comisaria Lilian Tone comenta a cerca de la exposición:

Esta es la primera exposición monográfica dedicada a la obra de este artista en Suramérica. La exposición presenta el arte de Kentridge desde finales de los años ochenta hasta el momento, resaltando cómo sus técnicas y sus diferentes disciplinas artísticas se dilucidan y alteran mutuamente como parte de un proceso creativo marcado por una fluidez continua de transformación y movimiento.

Aunque Kentridge es conocido sobre todo por sus películas animadas basadas en dibujos al carboncillo, sus creaciones incluyen también grabados, libros, collage, esculturas y presentaciones de artes escénicas. En toda su obra, lo político y lo poético se entrelazan maravillosamente con el paisaje y la historia social de su lugar de nacimiento.

Kentridge se refiere emotivamente a temas difíciles como la herencia del apartheid y el colonialismo, infundiendo también un trasfondo de humor y ensueño en sus obras, cuyo alcance se extiende hacia temas universales de representación artística, transitoriedad y memoria.

Esta exposición —concebida en colaboración cercana con el artista y diseñada especialmente para esta gira—, más que centrarse en un tema específico, resalta el singular proceso creativo de Kentridge y la interrelación que existe entre los diferentes medios artísticos que usa. Las

obras escogidas y la forma como se relacionan con el espacio de exhibición ofrecen al público una sensación de la actividad vigorosa y profusa del artista en su estudio y de la migración de temas y motivos entre diferentes medios y escalas, mediante el examen de las estrategias elegidas para representar cosas e ideas.

Kentridge acoge como su principio orientador la noción de «fortuna», que describe como «algo distinto al frío azar estadístico, pero fuera del rango de control racional». En otras palabras, podríamos entenderla como una especie de casualidad dirigida, o la manipulación de la suerte, donde hay posibilidades y predeterminación. Fortuna alude a un estado de conversión donde la obra de arte está siendo construida infinitamente, aun cuando el espectador la encuentra como un producto acabado. Fortuna sugiere también una celebración de la excentricidad que no es adversa al compromiso político: «Esta dependencia de la 'fortuna' en la creación de imágenes o textos, refleja algunas de nuestras formas de existir en el mundo, incluso fuera del ámbito de las imágenes y los textos».

"Aprendí a trabajar con la incertidumbre y la duda, sabiendo que al final lo que resulta revela lo que eres y no es siempre estúpido o carente de significado." ²⁴

En su entrevista a propósito de la exposición, Kentridge (2014) explica que el título "Fortuna" se refiere a un proceso muy específico. Hay un tipo de creación artística como la de Jhon Cage a través del I-Ching, que tiene que ver con lo fortuito, con dejar que el azar dirija lo que la obra debe mostrar. También se puede trabajar con un programa, un programa Leninista, por ejemplo: "Estas son las imágenes que se necesitan en el mundo, esto es lo que alguien necesita entender, aquí está el ensayo y una vez escrito puedo producir la obra basada en él. "Fortuna" no es ninguna de estas creaciones, no es el azar y tampoco un programa específico, sus videos no preceden de un story board específico, la búsqueda consiste más en decir que si empiezas a trabajar a partir de una imagen, una imagen que no es fortuita, o con el principio de algo, y se mantiene una actitud abierta a lo que te sugiere, ahí es cuando los descubrimientos reales suceden (...) "tiene que ver con entender que hay un montón de formas de construir". ²⁵

²⁴ <http://proyectos.banrepcultural.org/william-kentridge/es>

²⁵ Entrevista con William Kentridge, como parte de la exposición Fortuna en Bogotá. Mayo 16 de 2014. Banco de la República. <https://www.youtube.com/watch?v=5XdHW59PgMs&t=424s>

Por ejemplo, comentaba que pocas veces despertaba con la certeza exacta de lo que quería trabajar, muchas veces se encontraba vacío, entonces dedicaba cierto tiempo a dar vueltas dentro del estudio, del cual previamente ha colgado todo tipo de imágenes, palabras, noticias, recortes, en fin, todo tipo de información sobre la que se halla detenido su interés, cuidándose de no aplicar ningún tipo de filtro temático.

Lo imaginaba como si él mismo encarnara las aspas de una licuadora que empieza a cernir conceptos e imágenes, para luego disponerse a registrar este juego mental sobre el papel.

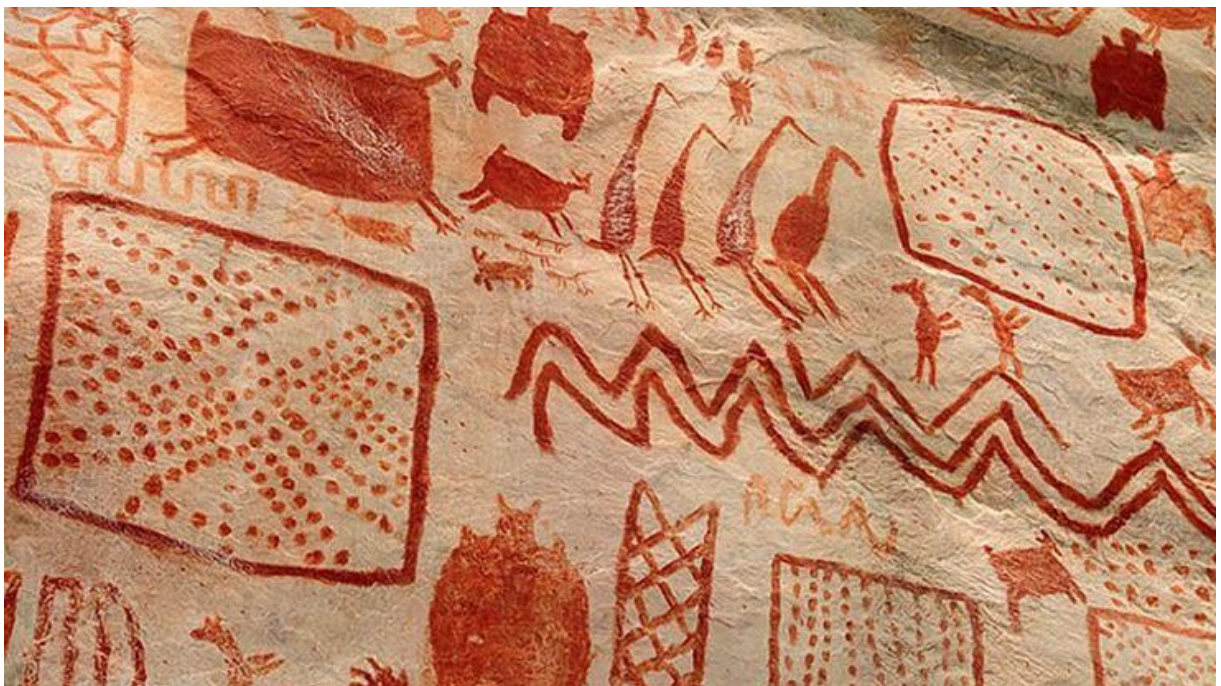
Es interesante detenernos sobre el concepto de exceso que compone su metodología, exceso de imágenes y asuntos inundan su estudio, para posteriormente darle un sentido al exceso, una tendencia a lo mucho y la propensión en la que una imagen o un proyecto puede "infectar" al otro.

La pregunta sobre la historia, la memoria y la sensación de no poder mantenerla, esa tensión que genera la posibilidad de perderla, es otro punto de referencia común entre el trabajo de Kentridge y el proceso creativo que se presenta en este trabajo.

7.0 Archivo Absurdo

Fig 13. Fotografías por Jorge Mario Arango:









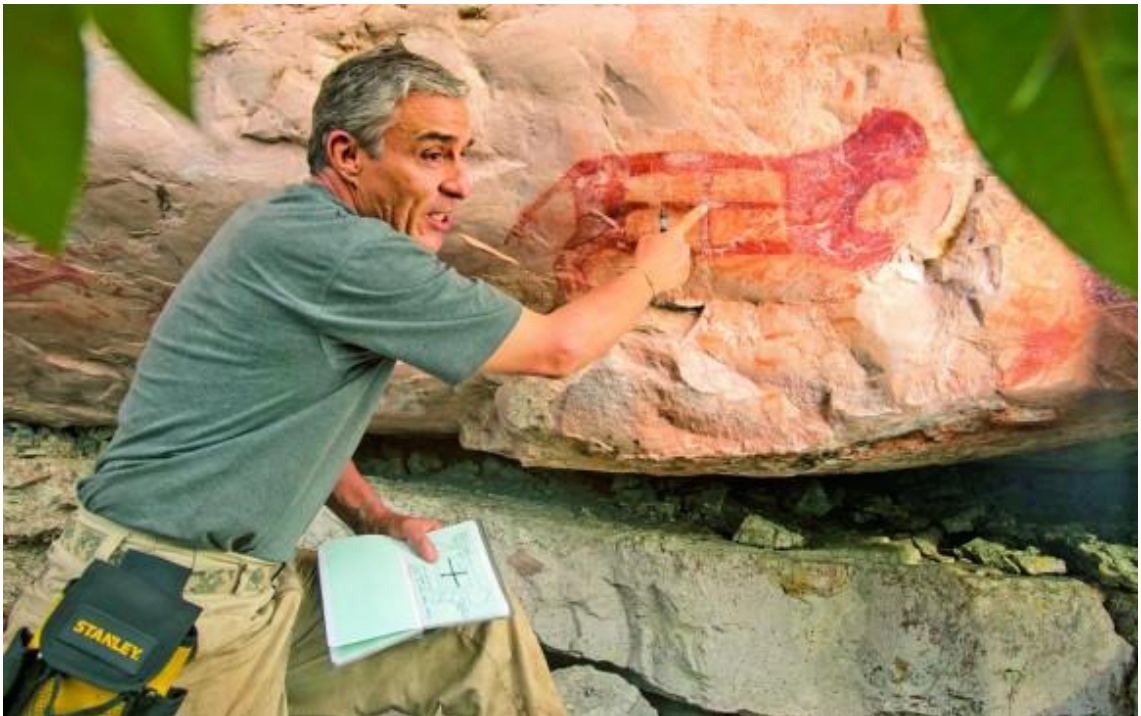
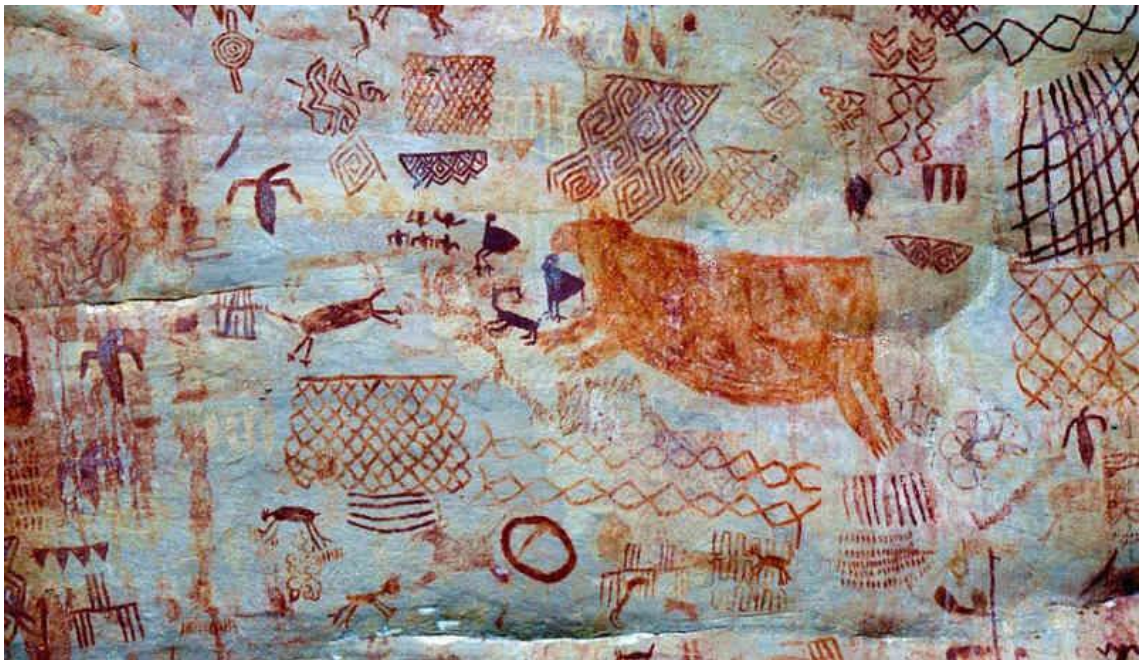




Fig 14. Fotografía por Francisco Forero Bonell



Fig. 15 Fotografías por Fernando Urbina



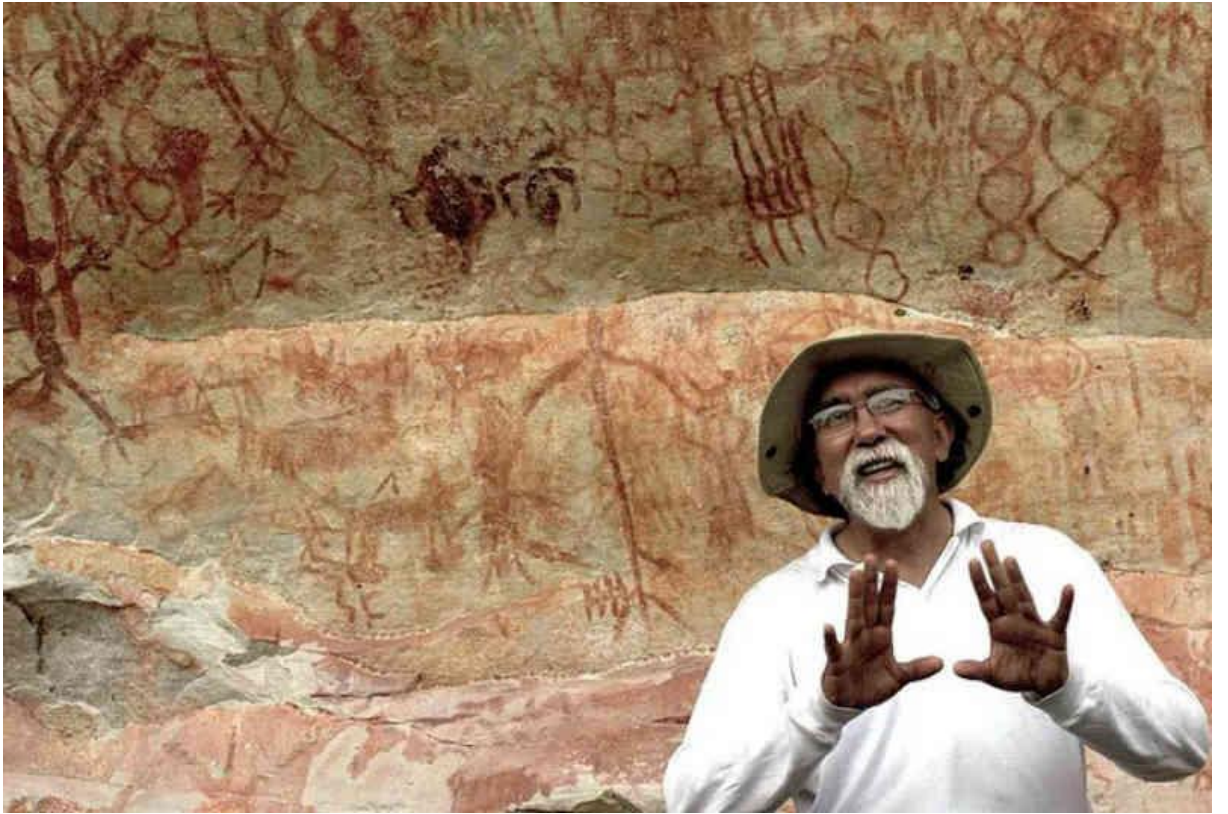




Fig 16. Fotografía por Thomas Van der Hammer

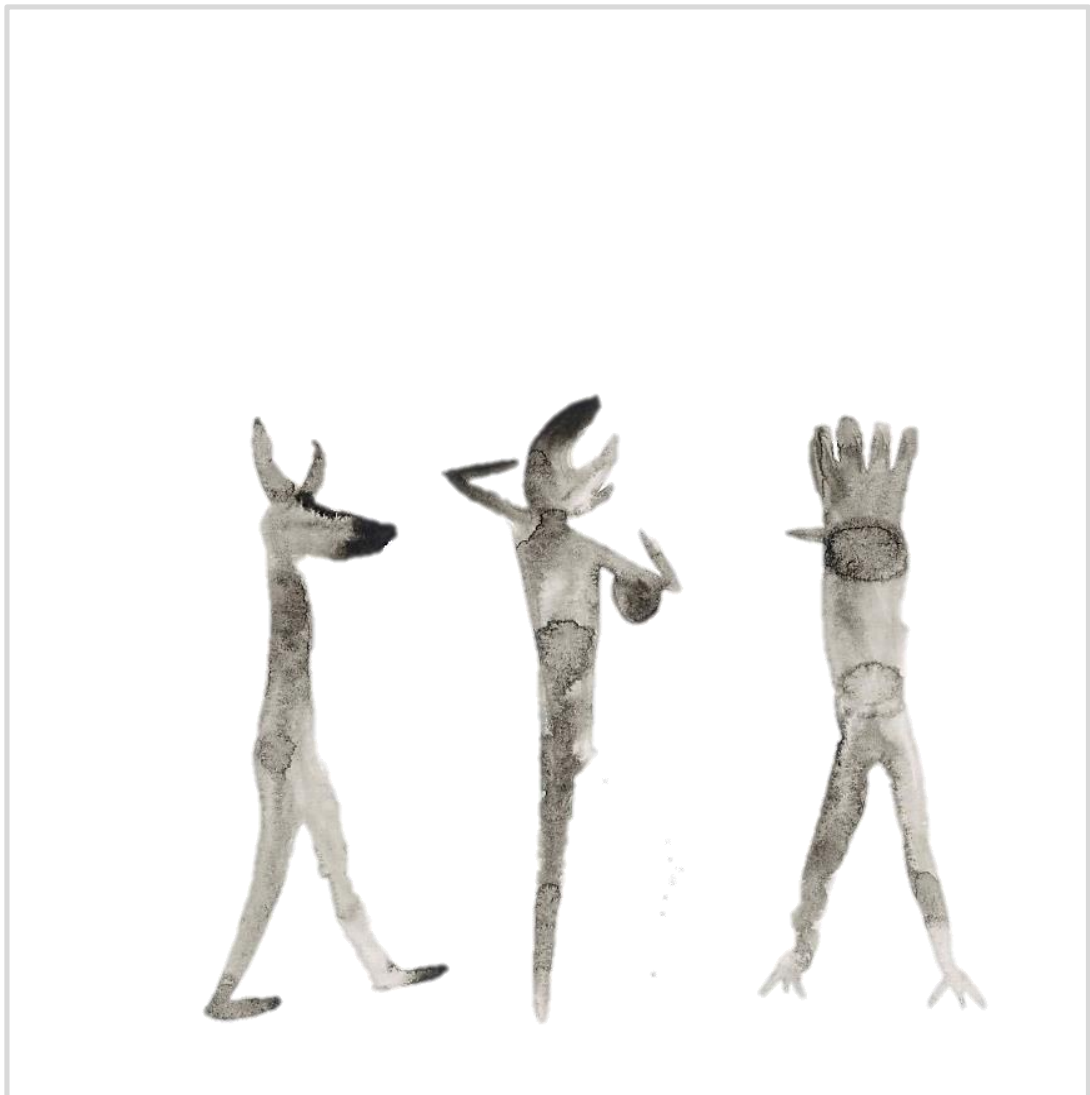


8.0 Desarrollo de la propuesta plástica

8.1 Formalización



En los primeros acercamientos se puede observar un interés mimético a partir las formas del estudio en cuestión que presentan los abrigos de Chiribiquete, un ejercicio de olvido de los esquemas aprendidos; se intuye cierta timidez, pero se comienzan a asumir riesgos, las formas geométricas de los cuerpos obedecen a un interés de despojarse de las anatomías realistas. Las extremidades y pezuñas extrañamente propuestas intentan ligarse fielmente a las expresiones de los abrigos en cuestión. Se presenta una ambivalencia entre la forma de una oreja o una lanza propia del animal cazado. No se presenta una intencionalidad en cuanto a la composición, el punto focal de este proceso se encuentra en la creación del híbrido.



En esta composición se involucran dos personajes de abrigos de Chiribiquete (a la derecha) y uno del abrigo de Tamaulipas, México a la izquierda, es interesante observar la coincidencia esquemática en las formas antropozoomorfas, la figura del centro retoma hasta cierta medida la forma esquemática con la cual se representa la cabeza del Jaguar de los abrigos colombianos.

Reconocemos aquí esa relación del juego y las primeras creaciones artísticas a la que ya se ha referido Bataille en su texto el nacimiento del Arte, el momento creativo en este tipo de composiciones retoma esta "actitud infantil" y de juego presente en el artista primitivo, el objetivo en esta primera serie de trabajos está ligado al concepto de alteración de las formas, una estrategia de fragmentación, cambio y dislocación.

En este punto es interesante citar el texto de Ginés Navarro "El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille" el cual considera que:

Hay un rasgo esencial común al niño y al "artista Primitivo": la alteración de las formas. Y eso se debe al modo en que el niño vive su cuerpo subordinado al deseo, a las necesidades y a los poderes que se localizan en él de modo que el cuerpo no se presenta como estable y cerrado, sino como algo cuya realidad es esencialmente fragmento, cambio y dislocación. "El niño vive su cuerpo como en un sueño permanente: el cuerpo se dilata, se contrae, estalla, se metamorfosea según la intensidad, la naturaleza, la dirección de sus necesidades emocionales y de sus deseos y también según los obstáculos que encuentra." Ello es bien visible en los dibujos infantiles y en las figuras de humanos, antropomorfos, monstruos, en las venus y en figuras de animales (...) El método del arte, pues, más que la imitación, es la alteración, o la destrucción de la forma. El resultado final es una forma heterogénea que revela el oculto aspecto paródico contenido en la armonía superficial del cuerpo y del sujeto. Las perspectivas se fragmentan y combinan entre sí de nuevas maneras destruyendo el orden de la buena figura y situándonos ante un cuerpo alterado donde cada parte escapa a su lugar y ocupa "otro". Ese movimiento es por tanto la huella y la acción del "otro" que en su inquietud volcánica desequilibra la superficie exterior, una alteración del orden del cuerpo.

El hombre primitivo se presentó a sí mismo muy raramente, En las pocas ocasiones en que lo hizo, representó su cuerpo con alteraciones y deformaciones²⁶.

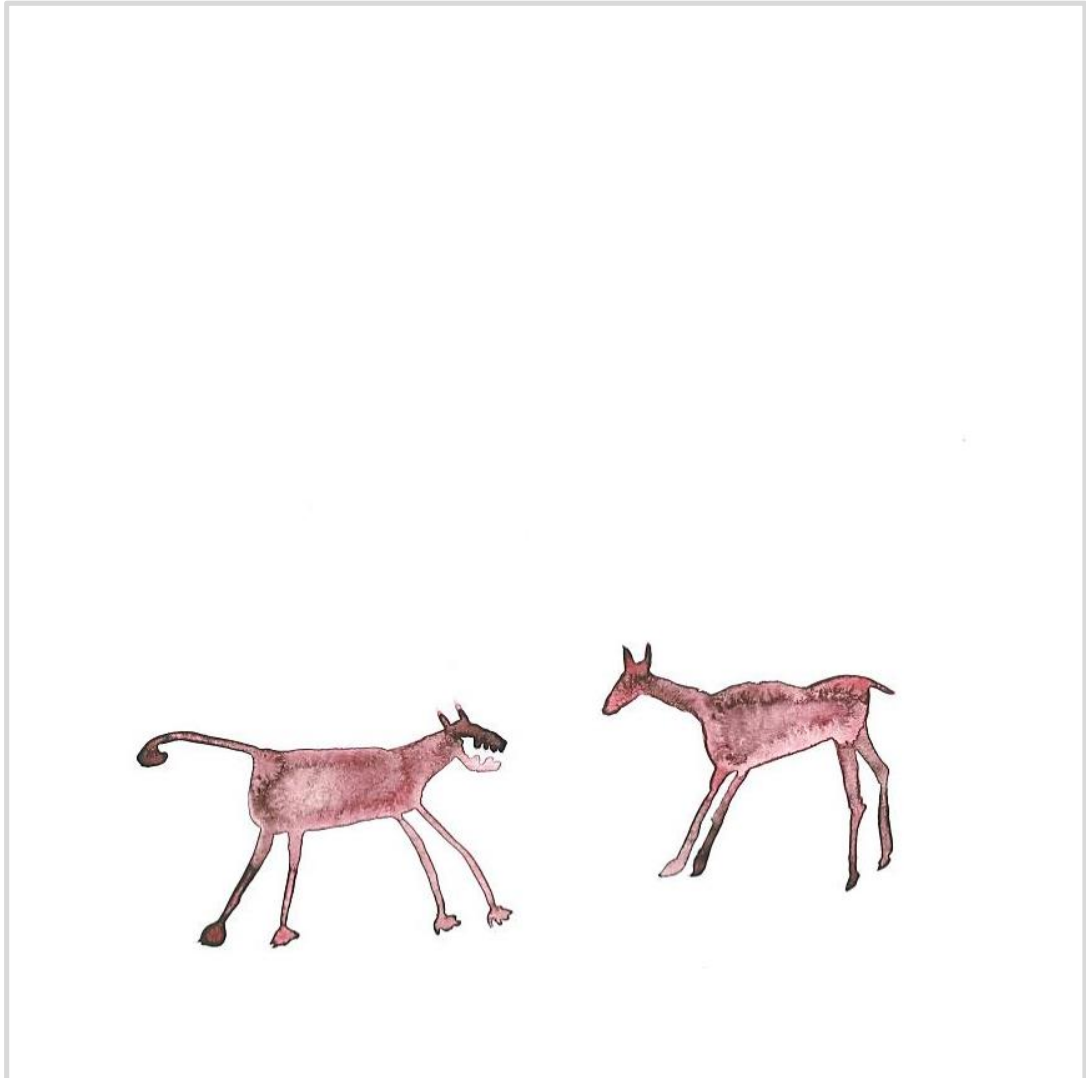
²⁶ Navarro Ginés. El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille. 2002. Editorial Anthropos

Bataille analiza las tesis que asimilan el arte primitivo al dibujo infantil. Las ideas comúnmente aceptadas sostienen que el niño rehace el itinerario de la evolución humana, de modo que sus dibujos corresponden al arte primitivo y ambos se oponen al adulto civilizado. El niño organiza mentalmente los garabatos según le sugiere una forma determinada que después es obtenida añadiéndole unos pocos rasgos. El hombre primitivo habría comenzado la figuración mediante ese método (similar a la asociación libre) en un auténtico acto de creación que consistiría en dar forma a un material exterior en sí mismo informe.



Así mismo, en un comienzo, el proceso creativo de la presente propuesta pretendía alejarse de las anatomías animales preconcebidas más en un intento por desaprender fórmulas y proporciones.

Retomando el referente metodológico William Kentridge, acudimos además al azar y al juego del absurdo reinspeccionando imágenes de diferentes abrigos rupestres.



En esta pieza se pretende establecer un diálogo o encuentro con dos elementos distantes geográficamente, no siendo tan claro la distancia temporal de su ejecución; a la derecha un cervatillo proveniente del abrigo de Valltorta, a la izquierda el jaguar de Chiribiquete.

Al final nos encontramos en este trabajo de fin de master teorizando sobre ese

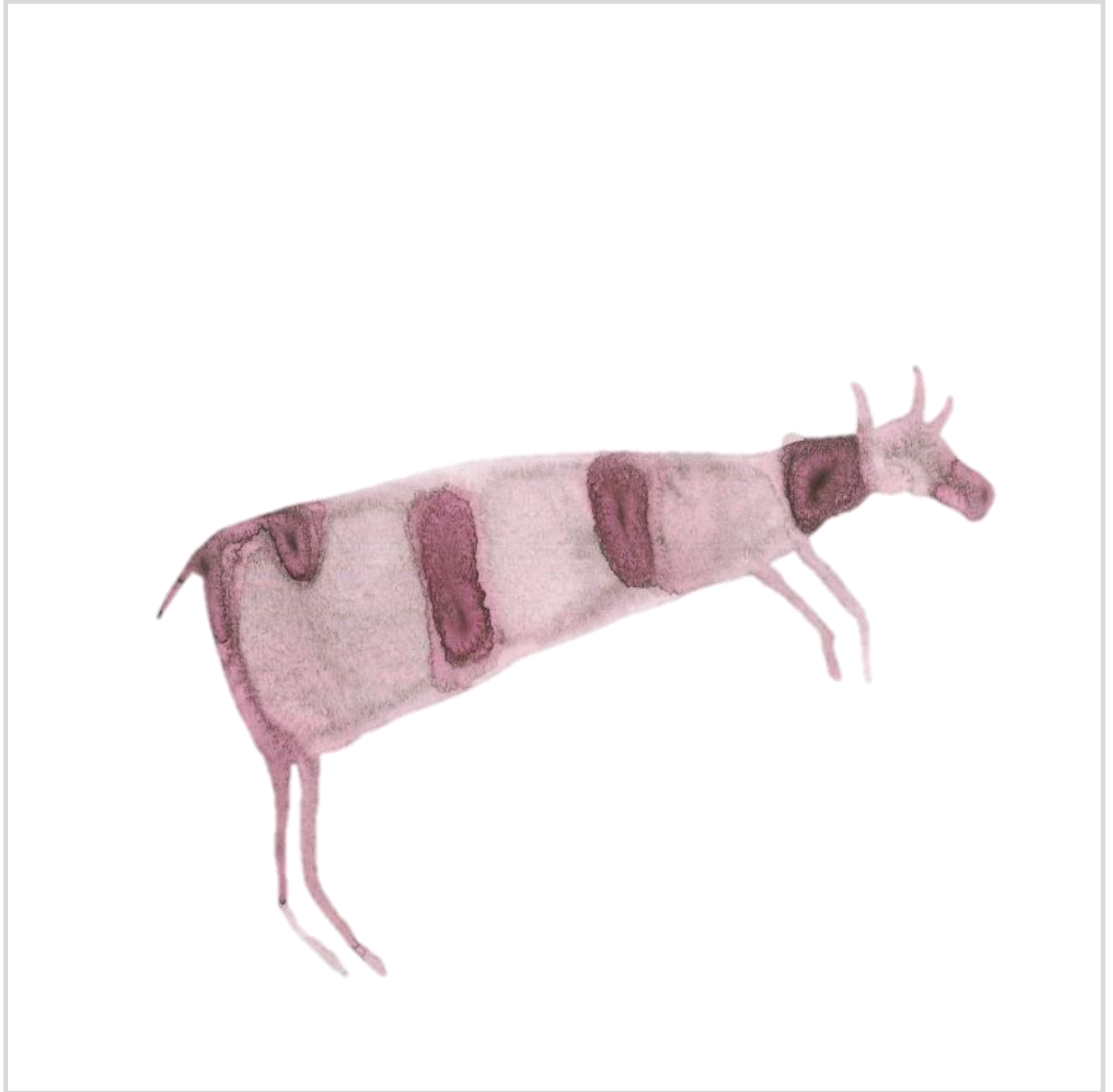
impulso vital que le dio origen al juego-Arte según Bataille, y la metodología del absurdo sobre la que se intenta apoyar este proceso, pretende evidenciar que el juego y la redistribución de archivos conforman un nuevo rompecabezas, que simplificando el asunto se presenta como un juego que da saltos históricos sobre las primeras manifestaciones del "juego-arte".

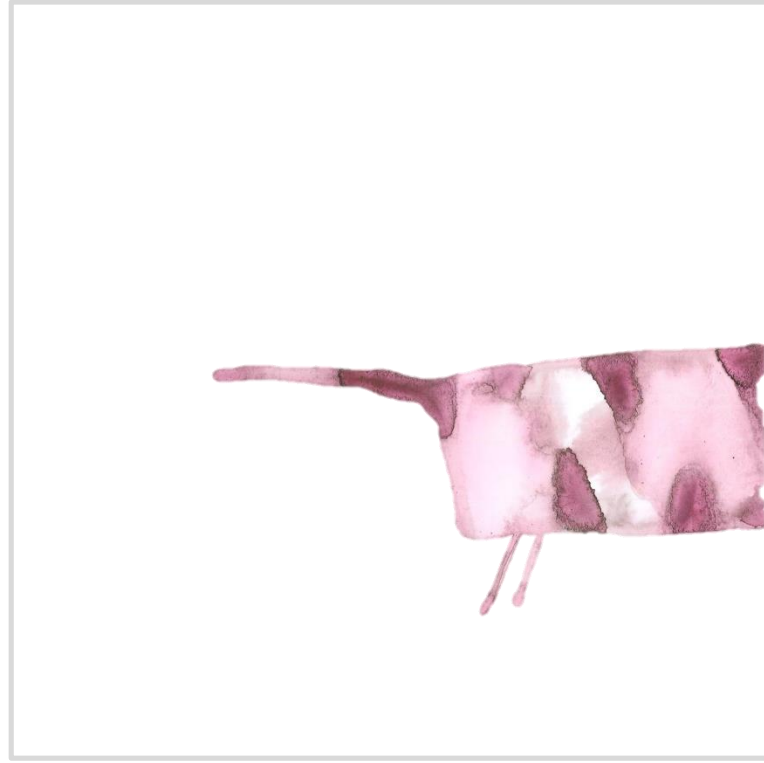


Se observa una coincidencia en casi todos los archivos estudiados en cuanto a la utilización de las tintas rojas o marrones, entonces se toma la decisión de realizar mezclas con negros y rojos para la elaboración del color.



Posterior a varias experimentaciones que ampliaremos más adelante se decide trabajar sobre papel propalcote de 300 gramos, el cual posee una imprimación con caolín de origen industrial, esta característica proporciona un registro detallado del momento en que la aguada comienza a secarse, con lo cual se produce una mancha muy especial.





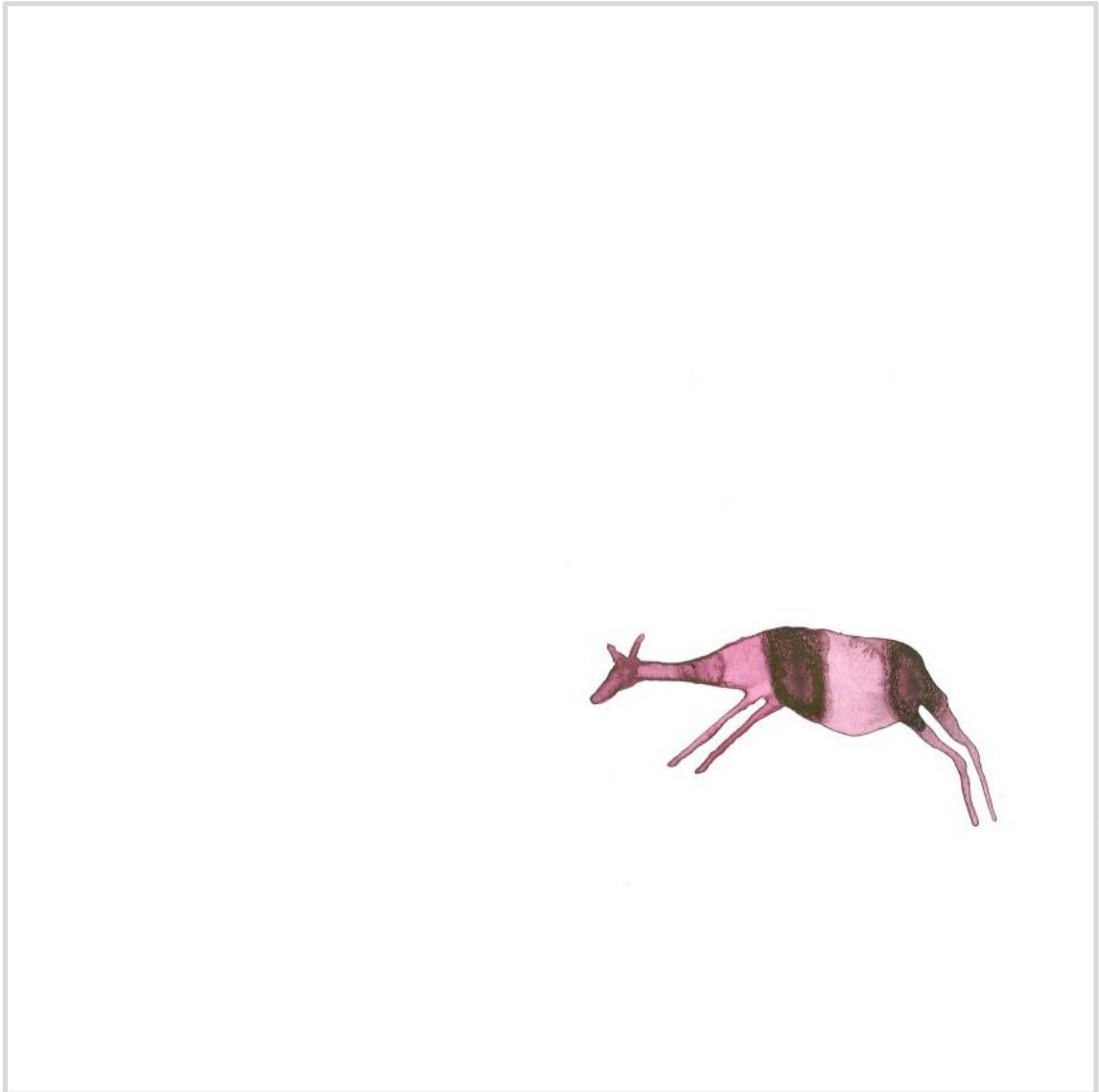
La tinta sumi o china ha sido adquirida allí, nivel de calidad amateur o inicial, (en el pasado se han realizado experimentaciones con tintas japonesas de alto costo, pero de alguna manera podemos decir que “aplana” la mancha).

El procedimiento es muy sencillo, se realiza un dibujo con abundante agua, que se pueda observar un charco sobre el papel, posteriormente se deposita tinta negra en determinadas zonas del dibujo de agua.

Así mismo se van realizando toques con la tinta roja y se ayuda con el pincel para que ambas se vayan mezclando, en ocasiones es necesario depositar más agua sobre el dibujo.

Se debe controlar el punto del charco, ya que al ser demasiado abundante ocasiona que el agua se desplace y se pierda la forma que se desea.

El período de secado puede tardar entre 8 y 12 horas, dependiendo de la humedad y el clima, se procura no mover las piezas durante este tiempo para que la mancha permita dar registro de las secuencias del secado.

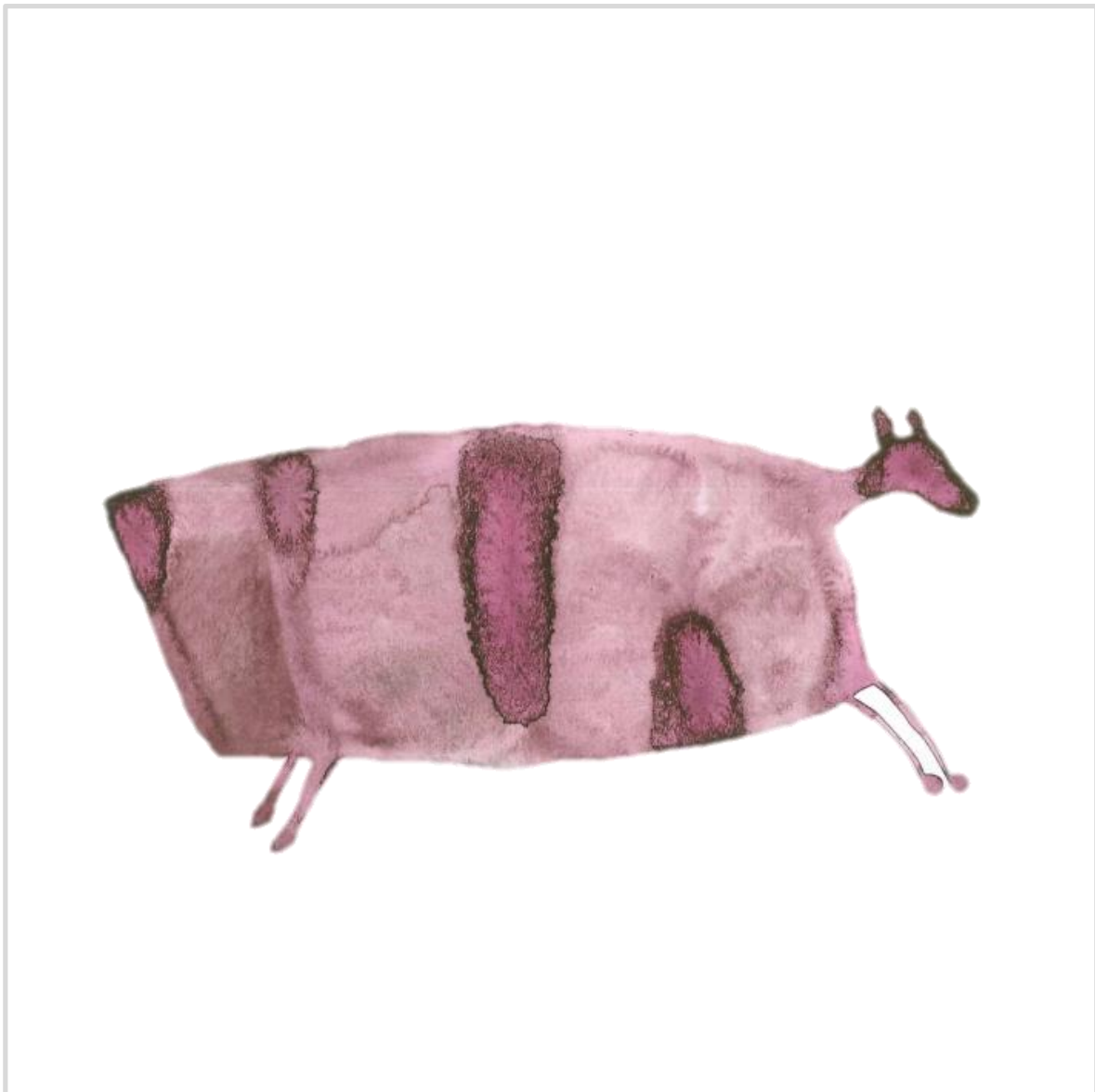


Cabe destacar que ha sido un hallazgo experimental, el hecho de que el agua de la ciudad de Valencia presenta una composición especial, que en este caso aporta más textura o de alguna manera relentiza el proceso de secado, esto sumado al nivel de humedad y la estación de invierno en la que se desarrollaron estos trabajos, arrojaba un proceso de secado que oscilaba entre las 6 y 12 horas.

Las propiedades del terreno de las cuencas de los ríos de las que se nutre la red de agua potable de Valencia y su área metropolitana, el Júcar y el Túrria, en ambos casos, el suelo es calcáreo, es decir, con altas concentraciones de calcio que, con las lluvias, acaban diluyéndose en la corriente fluvial.

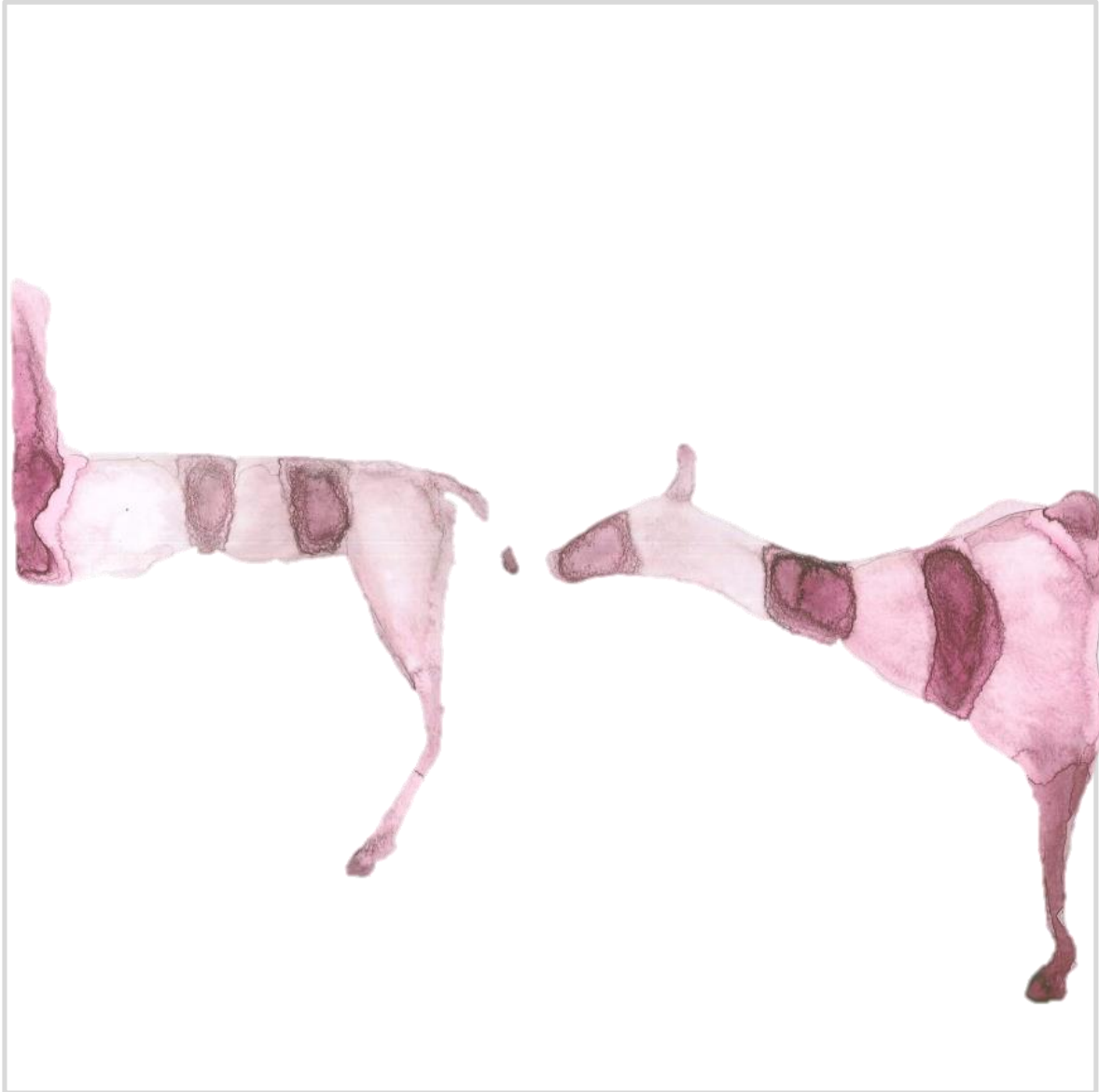
Esta situación es notoria al comparar el mismo tipo de dibujos realizados con otros tipos de agua

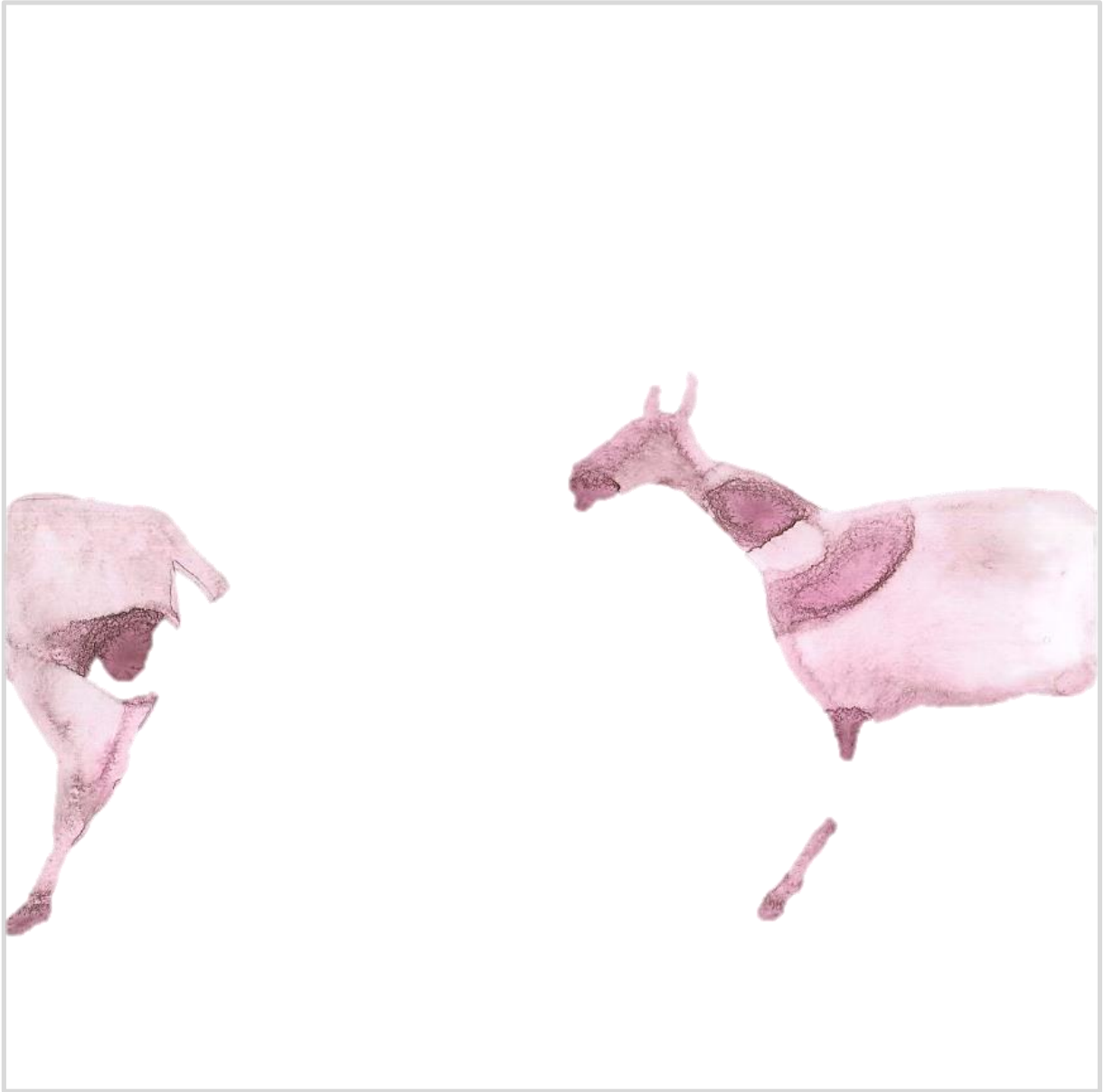
En el futuro se plantea profundizar sobre esta situación efectuando pruebas con aguas de diferentes partes del mundo.



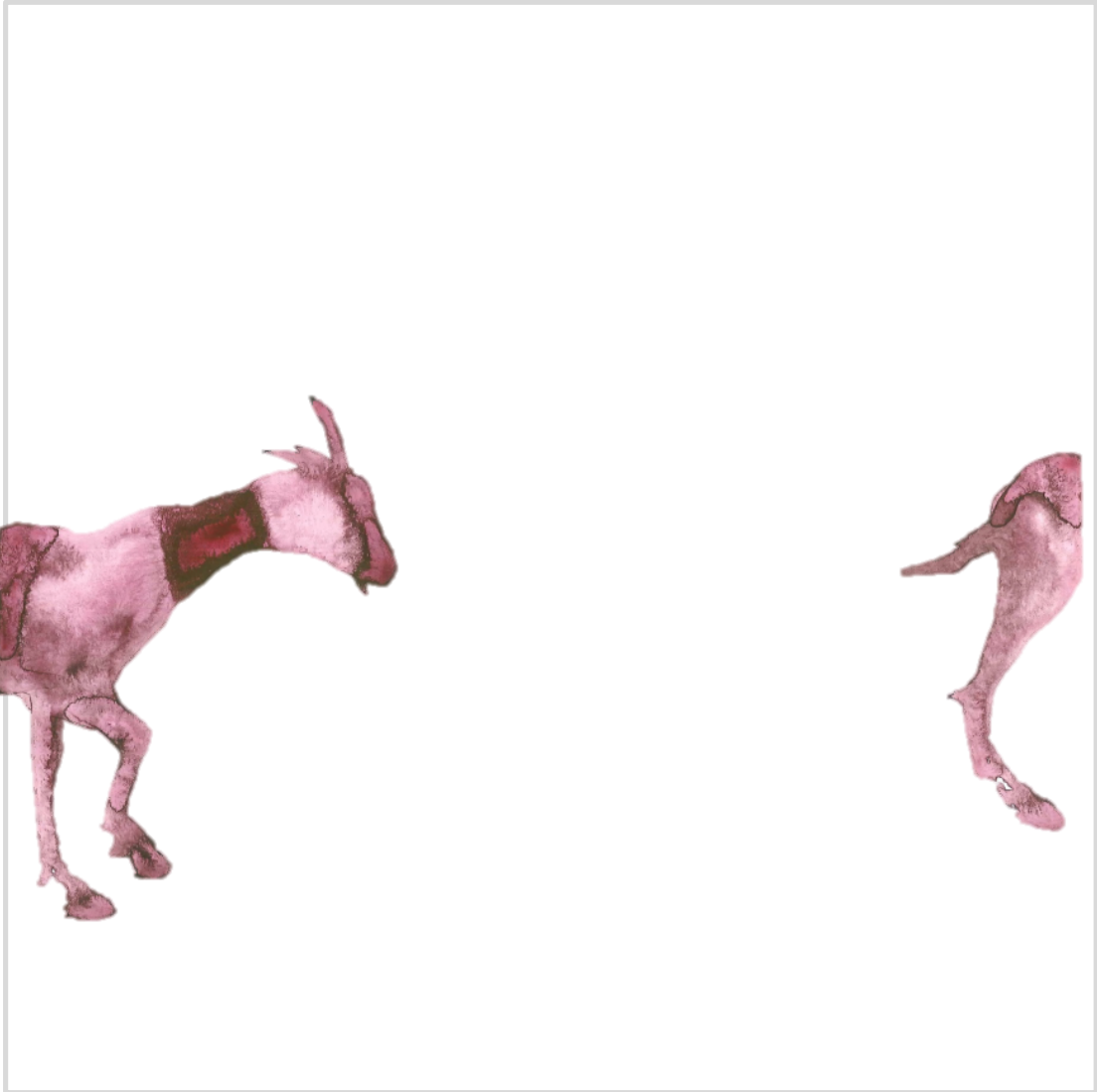


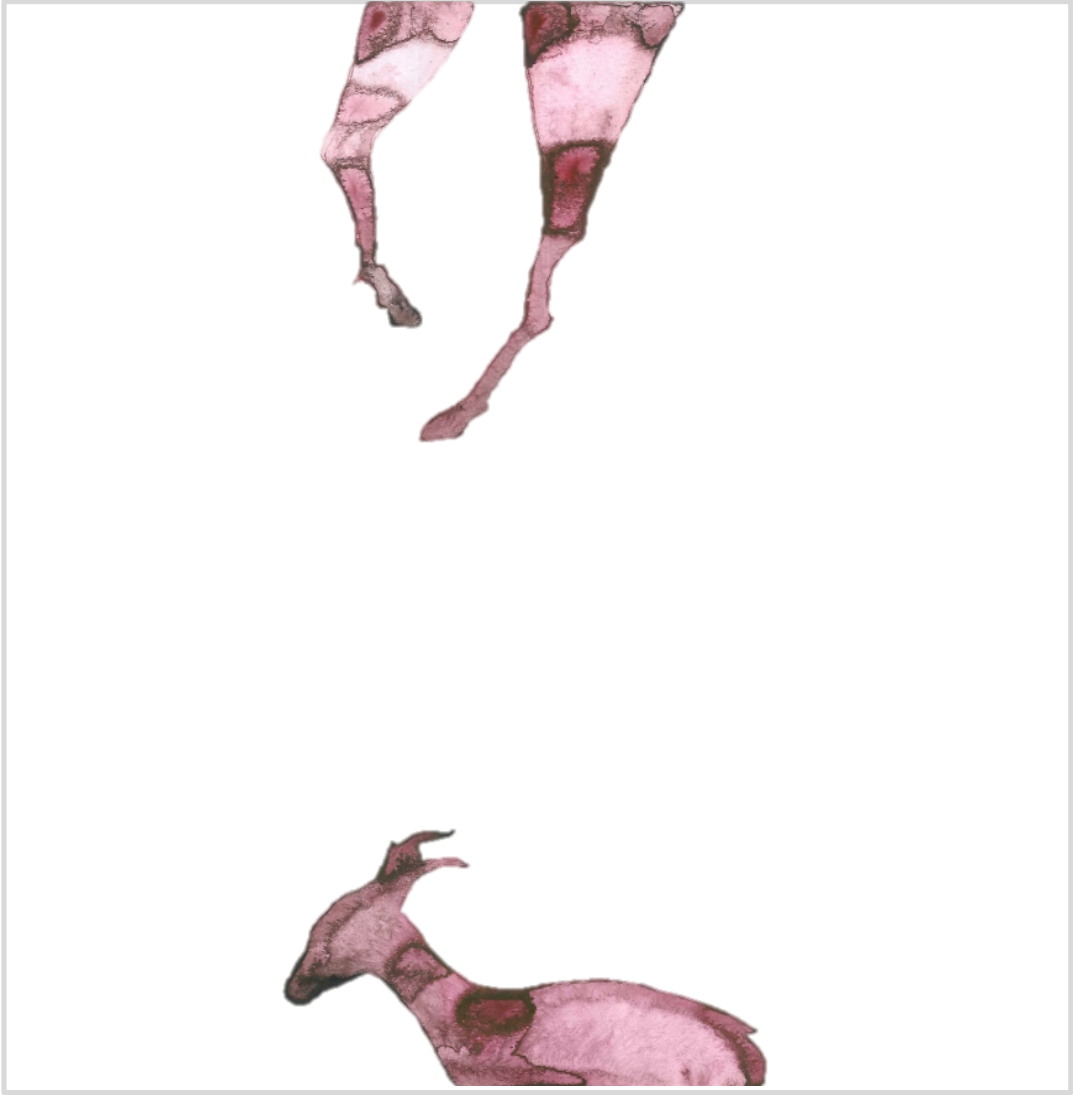


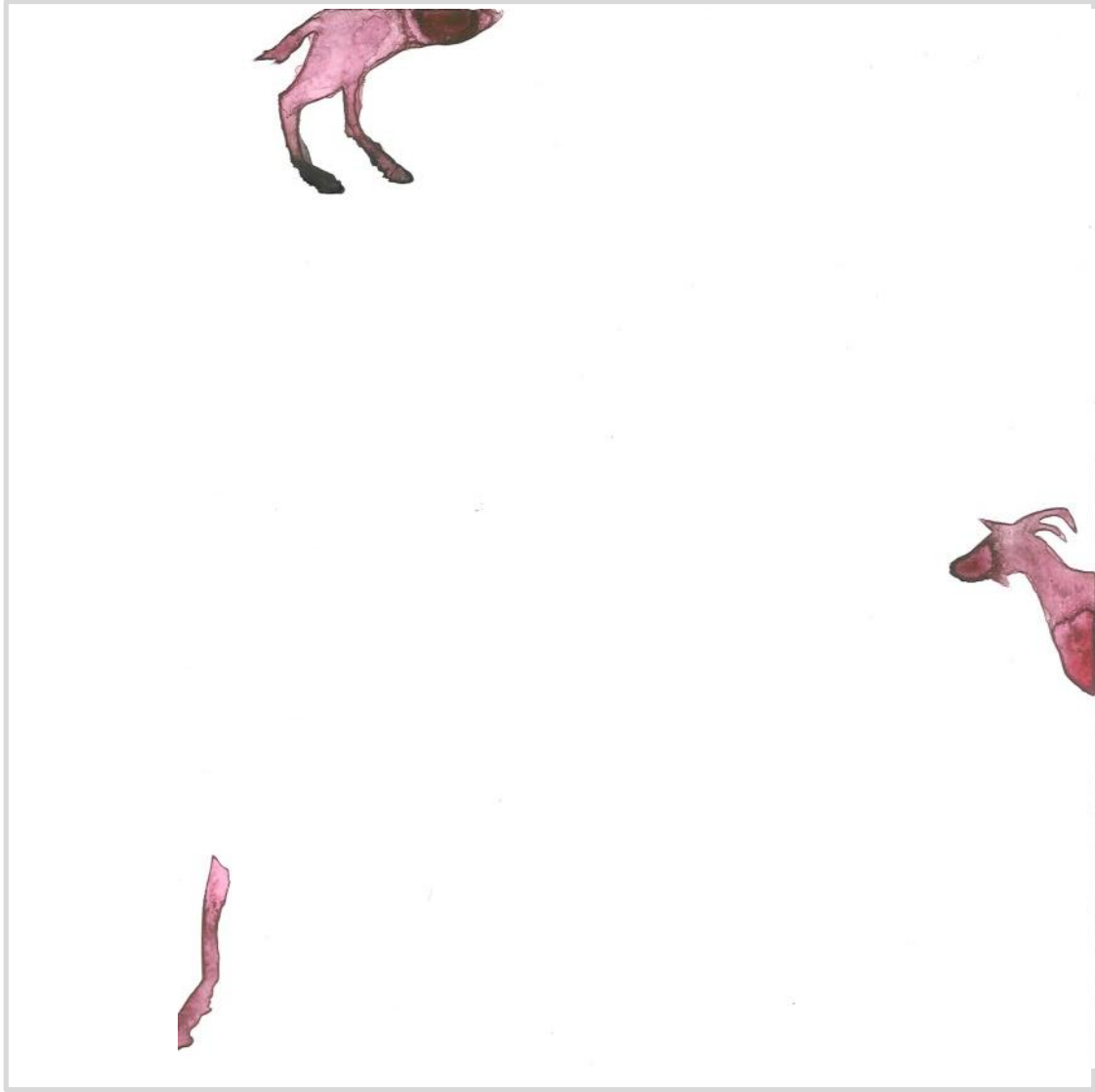




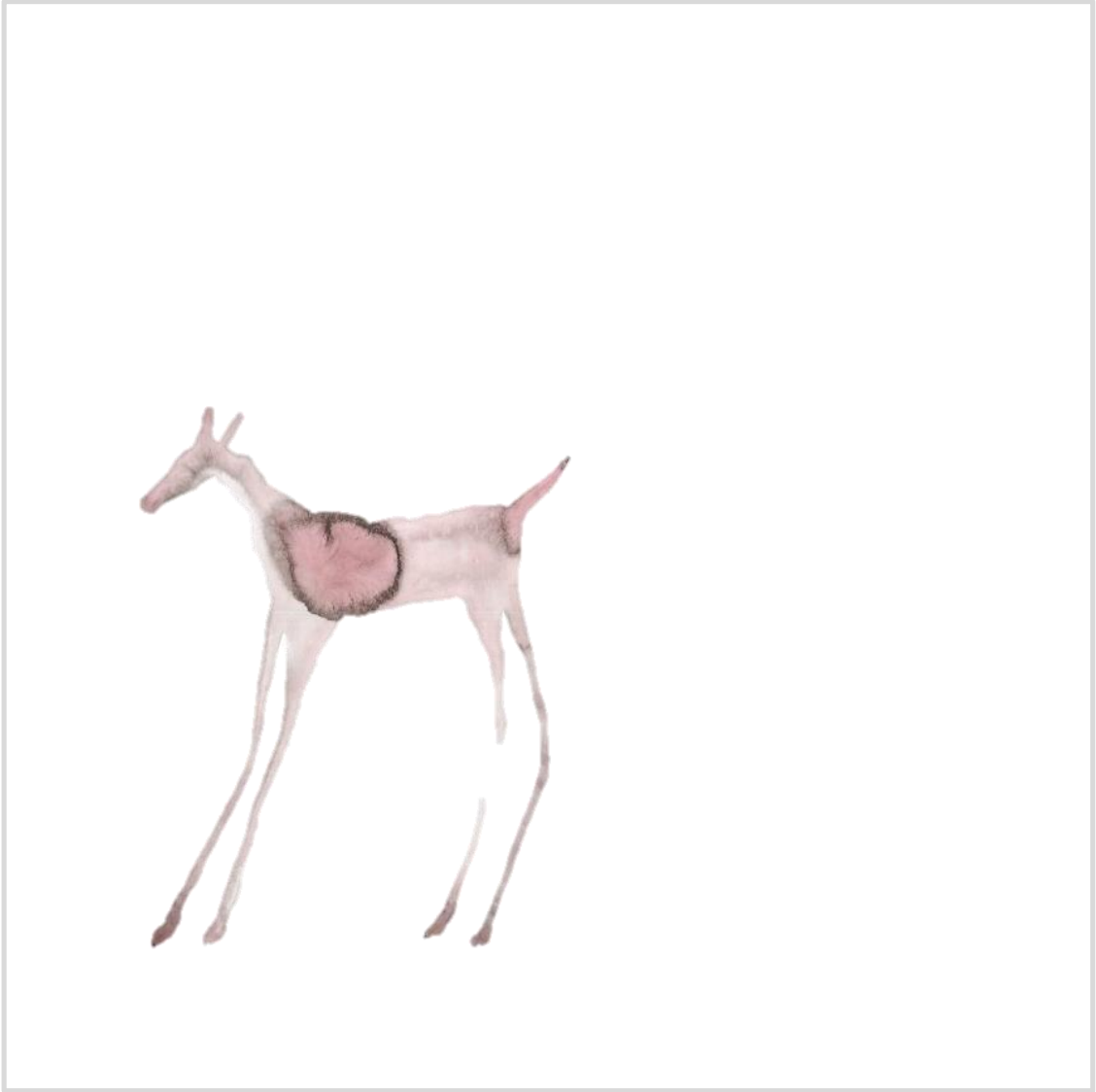


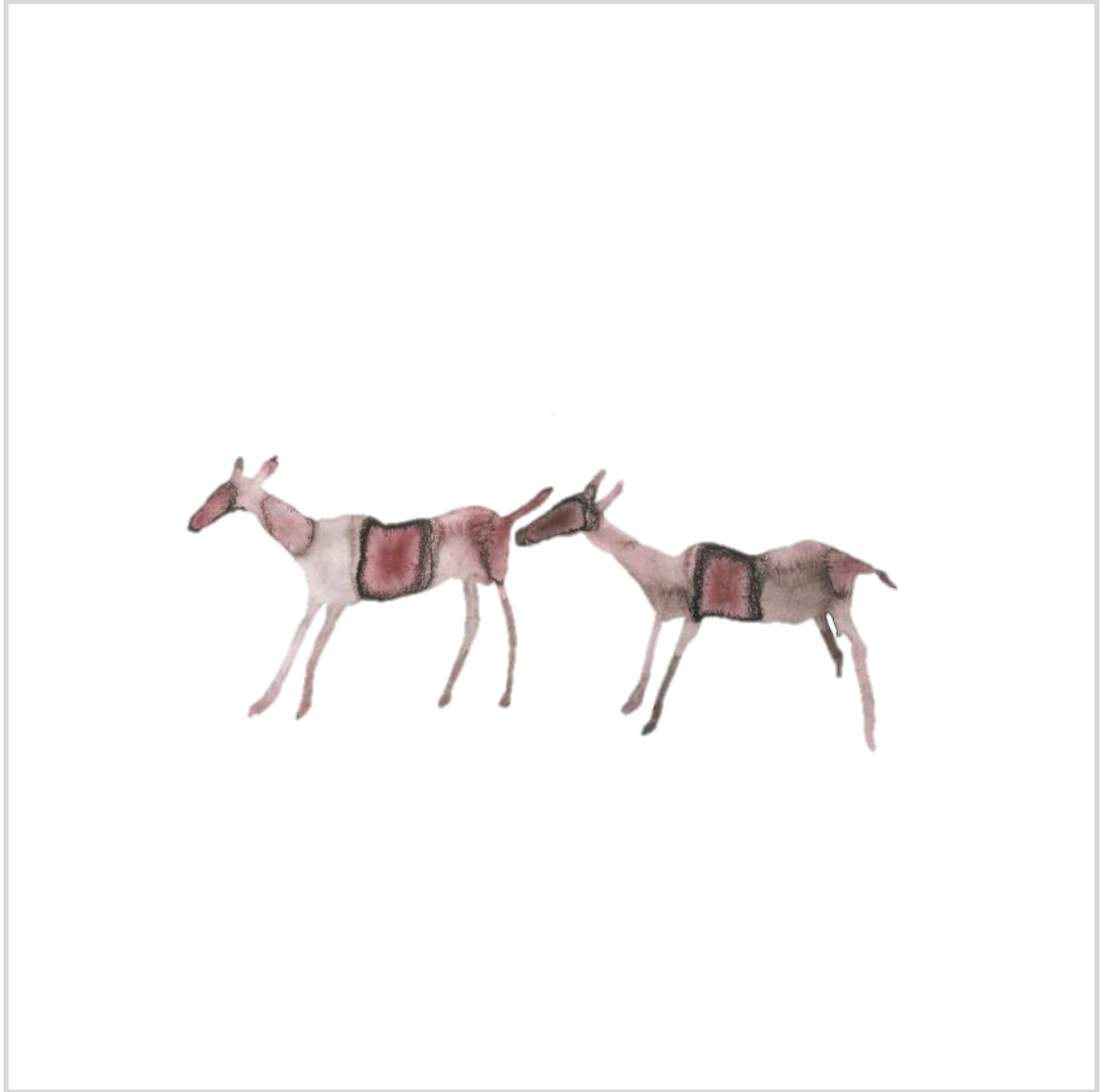


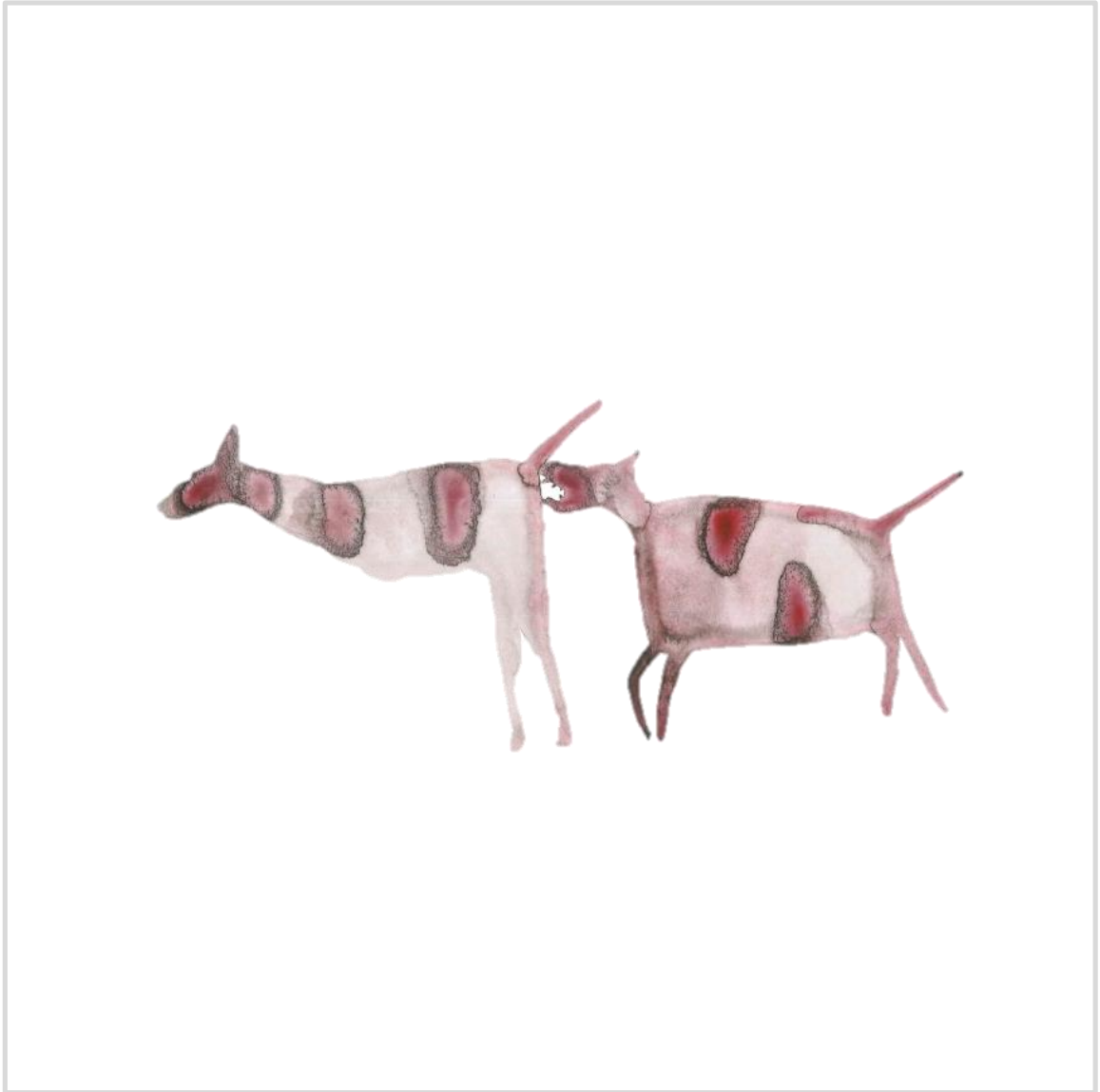




















8.2 Detalle de un Proceso Creativo

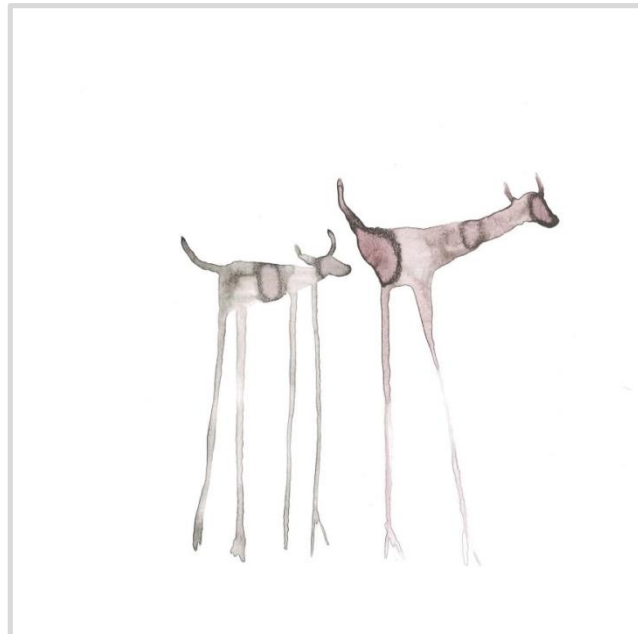
Dado el proceso de creación que plantea Kentridge, y aunque no es posible racionalizar al 100% dicho procedimiento, podemos hacernos una idea con el siguiente ejemplo.

Se pretende realizar un híbrido partiendo de las figuras de la cueva de los jaguares de Chiribiquete Colombia, figuras del abrigo de Altái, Asia Central e imágenes de la cueva de Valltorta. España.



Fig 17. Abrigos de Chiribiquete, Altai y Valtorta

Resultado pictórico



8.3 Otras experimentaciones



Fig. 18 Otras experimentaciones

Se pretendía evaluar la posibilidad de reemplazar el papel por el lienzo, pero luego de varias experimentaciones se concluía que el poro de la tela no permitía la fluidez y la mancha esperada.

En la figura de la izquierda se observa una experimentación sobre imprimación de cola de conejo, en este caso se presentó un error de exceso de cola de conejo en ciertas zonas, la cual reaccionó de manera desfavorable al combinarse con la tinta produciendo recogimientos.

En otras zonas donde dicha imprimación estaba bien aplicada, no se producía el registro del efecto de secado que se observa en el papel propalcote de 300 gr.

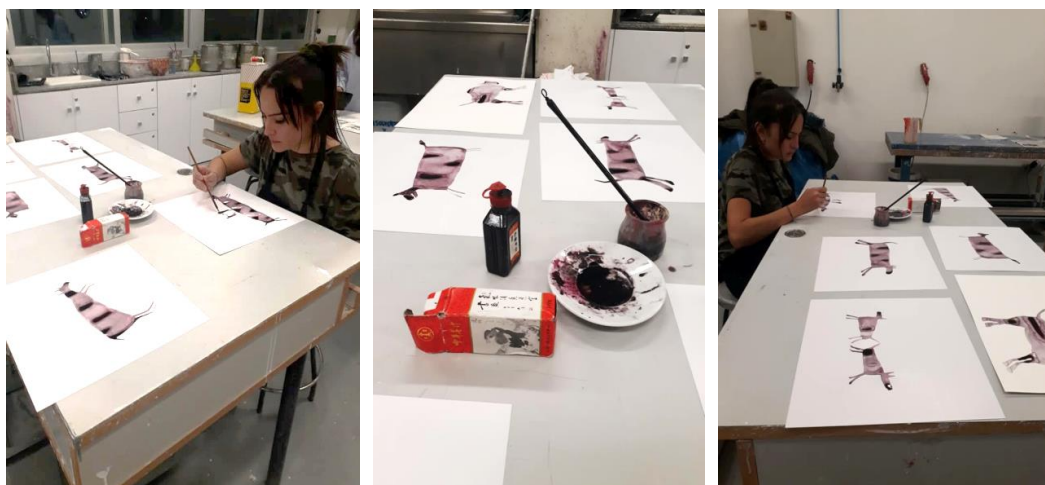


Fig 19. Procedimientos en el taller de pintura de la UPV



En la imagen superior se ha utilizado papel caballo de 250 gramos, ya que en apariencia presentaba características muy similares al propalcote colombiano. El resultado no es muy óptimo ya que se arruga mucho con el depósito de tinta y no permite la mancha deseada.

En la imagen del centro se ha decidido jugar con el medio, reemplazando el agua como aglutinante principal por clara huevo.

En este caso se presentan varios problemas, el papel se arruga demasiado, la cualidad espesa de la clara no permite que la tinta fluya a través de la misma y es difícil de darle forma.

En la imagen inferior se ha llevado a cabo una experimentación utilizando la cola de conejo para plantear el dibujo inicial que usualmente se hace solamente con agua, posteriormente se ha aplicado la tinta, pero se presenta los mismos inconvenientes de la experimentación anterior.

Fig 20. Registro de otras experimentaciones

9.0 Apéndice

9.1 Los Cuatro tesoros de la Pintura China

Se considera importante hacer una breve introducción sobre los materiales que caracterizan la pintura China, ya que la singularidad de su elaboración, antigüedad, y otros contenidos espirituales son determinantes en este proceso.

El Pincel

Llamado también brocha sumi-e o "fude" en japonés, consiste básicamente en un puñado de pelo natural unido a un mango hueco, generalmente de bambú. Debemos señalar que ningún otro tipo de pincel occidental puede sustituir dicha herramienta. La invención del pincel chino, según la leyenda se atribuye al chino Meng Tieng hace unos 4.000 años.

Puede encontrarse en su fabricación plumas de ave, principalmente de gallina y ganso, pelos de animales como la cabra, la liebre, la ardilla y el caballo entre otros, cabellos de bebé, y hasta barba de anciano. Es indispensable para el trazo de caracteres y confección de formas en la pintura tradicional de tintas chinas. Durante la Dinastía Qing (1644-1911) se popularizó el uso de pelos de conejo y bigotes de algunos roedores.

Con el paso del tiempo, esta herramienta de trabajo evolucionó desde ser una simple rama con cabello sujeto de manera rudimentaria, hasta pasar a ser una obra de arte, actualmente muy codiciada por coleccionistas y artistas de todo el mundo.

El distrito de Jingxian es conocido por los pinceles de tipo Xuan, otro de los "cuatro tesoros del escritorio". El pincel tradicional ha sido el utensilio básico de los pintores chinos desde los tiempos remotos hasta nuestros días. El pincel Xuan es uno de los más antiguos de China y debe su merecida fama a la calidad de los materiales y al refinamiento de su fabricación. Zhe Zhengjun, director del Instituto de Estudios de los Pinceles Xuan, explica que la selección de los materiales utilizados en su fabricación es muy estricta:

"En la manufactura del pincel "langhao" (pelo de lobo 狼毫) usamos pelo de comadreja amarilla. Otro tipo de pincel se fabrica con cerdas de jabalí, cuya elasticidad es ideal para pintar paisajes"

Papel Xuan

El papel Xuan o papel de Xuangcheng, utilizado especialmente en la caligrafía y la pintura china, es considerado el de mayor calidad. Flexible pero resistente y de superficie glaseada, no solo es un soporte muy adecuado para la caligrafía y la pintura, sino ampliamente reconocido por su nivel de conservación. El mayor fabricante de este producto, la Corporación China del Papel Xuan, se encuentra en el distrito rural de Jingxian.

"Esta zona es la cuna del papel Xuan. Sus especiales condiciones geográficas, así como la calidad del agua y otros recursos facilitan la fabricación. Otro factor decisivo es la utilización de procedimientos artesanales tradicionales".

She Guangbin, productor de papel, explica que el papel Xuan se elabora con paja y corteza de sándalo; otras versiones indican que se elaboraba de celulosa de bambú mezclada con arroz, sin embargo, lo más importante es que se continúa empleando métodos tradicionales. El proceso de fabricación consta de ciento ochenta fases, todas ellas realizadas a mano. La belleza y precisión del proceso lo convierten en una actividad más artística que artesanal.

"La fabricación del papel Xuan cuenta con numerosos maestros y especialistas. La espectacularidad de este arte no puede expresarse con palabras. Su percepción surge de lo más hondo del espíritu. Cada una de las ciento ochenta fases del proceso de fabricación repercute en la calidad del papel. En el 2006, esta tecnología transmitida de generación en generación fue incluida en la lista de obras maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad".

Las condiciones únicas de esta tierra hacen prácticamente imposible falsificar el papel Xuan. A pesar de que este producto goza ya de fama internacional, los artesanos no se cansan de mejorar su calidad. Para ello estudian atentamente las caligrafías y pinturas, prestando especial atención al sedimento de la tinta.

La Tinta

Colorante por excelencia de la pintura tradicional, es también uno de los mayores tesoros artísticos de la cultura china, puesto que viene empleándose para escribir y pintar desde más de cinco mil años. Entre los múltiples tipos de tinta se destaca la conocida como hui, nombre abreviado de la provincia de Anhui. La capital china de la tinta es la ciudad de Xuangcheng, puesto que en ella se encuentra el distrito rural de Jixi.

En Jixi se halla la fábrica de tinta hui más antigua y de mayores dimensiones. Además, esta fábrica es la que mejor conserva los procesos de producción tradicionales. El principal componente de esta tinta es el hollín de madera de pino, al que se añaden cola de hueso y otros muchos materiales. De la mezcla de todos ellos se obtiene el llamado "barro de tinta", que después de ser golpeado repetidamente se introduce en uno u otro molde según la forma que quiera dársele. Al parecer, en la mezcla de ciertas tintas se agregan sustancias medicinales aromáticas, como el almizcle y el cinamomo chino, de modo que las obras realizadas con estos productos se conservan más tiempo y "exhalan un aire de alegría". Después de secarla al aire, la barra de tinta se adorna con purpurina, un colorante dorado que resalta detalles grabados en las barras de tinta.

Las tintas tienen 4 grados de calidad, esto se da por el tiempo de secado, maduración del producto y elementos usados en la confección de la pasta de tinta:

- Amateur o Inicial (惡质量): Esta tinta es la más simple de todas, el acabado que tiene en los trabajos de pintura y caligrafía es mate, sin brillo y aroma; pero tiene una característica edulcorante buena, suelta residuos y al secarse adquiere una característica terrosa.
- Buena o práctica (小质量): De cuerpo espeso, se diluye con facilidad y tiene un menor peso, su superficie es brillante; al diluirse en agua su acabado es uniforme obteniendo un tono negro estable, no posee aroma ni brillo al secarse.
- Intermedio o escolar (中质量): Cuerpo brillante de acabado más refinado,

general mente se venden envueltas en plástico dentro de caja de papel o cristal, al disolverse en agua su acabado es un negro azabache, posee un acabado en seco similar a la acuarela de tubo, su poder edulcorante es fuerte, al combinarse con colores tiende a resaltar.

•Alta calidad o Profesional (大质量): De cuerpo brillante y peso equilibrado, posee aromas diversos que van desde el jazmín hasta el sándalo, pasando por muchos matices florales, se disuelve con mucha facilidad en agua adquiriendo rápidamente un negro azabache, el acabado en papel es brillante y equilibrado, realza cualquier color aplicado sobre el trazo en tinta negra, se venden en cajas de madera de sándalo envueltas en papel de tela, otra especial característica es que este tipo de tinta puede disolverse con té, aumentando su capacidad edulcorante .

La Piedra o Tintero de laja (硯臺)

Para poder utilizar la tinta, lo primero que hay que hacer es pulverizar la barra sobre un tintero de laja 硯臺, la piedra que sirve de tintero. Algunos afirman que los mejores tinteros son los de Zhejiang, distrito rural cercano a la ciudad de Xuangcheng. Debido a la estrecha vinculación entre los "cuatro tesoros del escritorio", las relaciones entre Zhejiang y Xuangcheng se remontan a la antigüedad.

Los Grandes Maestros de la pintura China, hacen especial énfasis al proceso de molido o macerado de la barra de tinta sobre la piedra, ya que señalan que en este momento el artista comienza un proceso que encierra un estado de meditación y preparación para la creación artística.

Los tinteros a través de la historia, han tenido diferentes estilos y materiales de elaboración. Por ejemplo:

—. El jade

- 二. La argamasa
- 三. Barro
- 四. Laja de Zuchou (color gris tierra)
- 五. Laja de Kuichou (rojizo ladrillo)
- 六. Piedras variadas de rio

Sin embargo, ninguno de los materiales antes citados, salvo las lajas, tienen el acabado requerido para poder obtener una tinta de acabado fino brillante y liso.

10. Conclusiones

Los archivos de arte rupestre alrededor del mundo constituyen un documento interesante y susceptible de continua indagación. El hecho de que hoy en día se continúen teniendo hallazgos de este tipo, nos habla de que es pertinente que la contemporaneidad se relacione con ellos y con el legado que representan.

Es interesante repensar el hombre primitivo y su primera necesidad de expresión, el impulso innato del ser que juega. Bataille relaciona el niño con el "artista" haciéndonos conscientes de esa necesidad vital que todos los humanos albergamos; el juego, el arte.

El archivo rupestre es muy profundo y extenso, genera pues cierta inconformidad el hecho de tener que analizarlo partiendo de fotografías, las cuales apenas si se acercan a tener una idea de lo que en realidad son los abrigos en cuestión. Este trabajo ha estimulado mi deseo en emprender una investigación más profunda sobre estos temas y poder visitar personalmente los abrigos.

En abril del presente año, pude visitar una réplica de Lascaux que ha sido instaurada en la ciudad de Munich, Alemania; allí me di cuenta que la escala, la cueva en sí, y demás elementos que componen el lugar, son parte fundamental de este tipo de arte con lo cual la fotografía apenas es un abrebocas de lo que la experiencia estética de la cueva y su conjunto representan.

Las interpretaciones que se tienen sobre los abrigos rupestres parten de una mentalidad moderna y de un modelo de pensamiento muy diferente al de sus realizadores, es parcialmente especulativo el sentido y simbolismo que la arqueología y demás ciencias otorgan a los mismos.

El hombre primitivo en su impulso de juego y de expresión constituye un ejemplo muy claro de la actividad creadora, un ejercicio del absurdo donde se retoman experiencias y formas de los elementos que rigen la vida.

Las expresiones artísticas de Oriente y de Occidente son tan distantes que casi podría decirse que son opuestos, la mentalidad con que occidente se acerca al arte de Oriente alberga una ceguera generalizada que evidencia la brecha entre ambas culturas y no permite un diálogo fluido entre ellas.

Al tomar referentes teóricos tan profundos y poéticos como Luis Racionero, Kakuzo Okakura y Lao Tse, la investigación se nutre de sentidos espirituales sobre los cuales es complicado comentar, relacionar, especular. El sentido de sus escritos se mueve en esa esencia del tao innombrable sobre el cual es necesario guardar silencio.

La serie de trabajos contenidos en este proceso creativo buscan resonancia en un espectador sensible, quizás dotado de una formación previa a cerca del arte de oriente y sus matices. "Nuestro espíritu es la tela por encima de la cual el artista extiende sus colores; los tonos son nuestras emociones y el claroscuro está echo de la luz de nuestras alegrías y de la sombra de nuestras tristezas. La obra maestra está dentro de nosotros y nosotros estamos contenidos en la obra maestra.²⁷"

La región del Amazonas actualmente se encuentra en el foco de políticos y multinacionales inescrupulosas que han llegado allí con estrategias de devastación para su lucro. La presente investigación de alguna manera pretende dar difusión sobre la inmensa importancia ecológica y cultural de esta zona.

La investigación que envuelve este proceso de creación constituye un primer capítulo de la tesis doctoral sobre la cual quisiera continuar mi proceso, este primer esbozo deja muy claro la necesidad de agotar los recursos para poder visitar los abrigos de Chiribiquete y otros alrededor del mundo, y así profundizar sobre los mismos y otras posibles maneras de creación.

²⁷ Okakura Kakuzo. El libro del té. 2005. Barcelona. Editorial Kairos

11. BIBLIOGRAFIA

Amador Bech, Julio. (2007), *Cuestiones a cerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre*, Anales de Antropología, Vol. 41-1, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México.

Bataille, Georges. (2003), *Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba. Alción Editora.

Cardona Echeverry, Jacobo. (s.f.), *Consideraciones sobre el arte rupestre en Chiribiquete*. Medellín. Texto inédito.

Cheng, Francois. (1979), *Vacío y Plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela.

Guattari, Félix. (1996), *Caosmosis*. Buenos Aires, Manantial, p. 122 y 123.

Lao Tse. *Tao Te King*. (Manuscrito del siglo 2 a.c). Edición por Vladimir Antonov (2008). Traducido al español por Anton Teplyy. Ontario 2008.

Navarro Ginés. (2002), *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*. Barcelona. Editorial Anthropos.

Okakura, Kakuzo. (2005), *El libro del té*. Barcelona. Editorial Kairós.

Racionero, Luis. (1983), *Textos de Estética Taoísta*, Madrid: Alianza editorial.

Matapí Yucuna, Uldarico. (2017) *MEJEIMI MEJE: ECOS DEL SILENCIO. CHIRIBIQUETE: PATRIMONIO VIVO DEL CONOCIMIENTO UPICHIA ASOCIADO AL CUIDADO DE LA BIODIVERSIDAD*. Revista Colombia Amazónica No.10. p59.

Castaño Uribe, Carlos. (2017). *PROSPECCIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA SERRANÍA DE CHIRIBIQUETE: UNA APROXIMACIÓN AL CONOCIMIENTO ANCESTRAL DEL CENTRO DEL MUNDO*. Revista Colombia Amazónica no.10. P. 69.

Cuevas Guarnizo, Angélica María. *Exploradores del Chiribiquete*. Artículo de la Revista semana. Agosto 23 de 2013.

BIBLIOGRAFÍA WEB

Alcolea Javier. Conferencia *¿Qué es el arte rupestre paleolítico?*, del ciclo "Arte rupestre". Fundación Juan March 2017. Visto el 3 Enero de 2019.

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2DVokXn2NMo>

Anatxu Zabalbeascoa. Enero 1 de 2018. Entrevista a William Kentridge: "Hay que tomarse en serio el absurdo". El país.

https://elpais.com/elpais/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html

Imágenes de Nawarna Nagarnman Australia, visto el 3 de enero de 2019 en:

<http://ancientscripture.blogspot.com/2016/10/cave-paintings-known-as-parietal-art.html>

Imágenes de Petroglifos de Altai, Asia Central, Visto el 3 de Enero de 2019 en:

<http://tectonicablog.com/?p=110539>

Imagen Bisontes en Arcilla de la cueva de Tuc d'Audoubert. Tomado el 3 de Enero de 2019 de <http://www.aedisantropologica.es/arte/arte-paleolitico.html>

Ruiz Estrada, Arturo. El arte rupestre de Pollurua en Paclas, Amazonas, Perú.

En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/pollurua.html>

Mapa de Colombia y Chiribiquete, tomado de

<https://especiales.semana.com/deforestacion/chiribiquete.html>

<https://www.semana.com/nacion/multimedia/asi-lee-a-chiribiquete-el-ultimo-chaman-de-la-etnia-matapi/610177#>

<http://ancientscripture.blogspot.com/2016/10/cave-paintings-known-as-parietal-art.html>

<http://www.parquesnacionales.gov.co/portal/es/parques-nacionales/parque-nacional-natural-chiribiquete/>

<https://www.20minutos.es/noticia/2421748/0/hokusai/arte-japon/tatuajes-emoji/>

<https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/exploradores-del-chiribiquete-articulo-442210>

<https://www.razon.com.mx/cultura/leo-frobenius-y-el-arte-rupestre/>

