

**DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PICTOGRAFÍAS Y PETROGLIFOS EN EL
META, LA ORINOQUIA Y ÁREAS DE INFLUENCIA AMAZÓNICA.**

**LUIS GUILLERMO GUARDO GUERRERO
CÓDIGO 8511903**

UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE ARTES PLÁSTICAS
CHIA CUNDINAMARCA

2003

**DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PICTOGRAFÍAS Y PETROGLIFOS EN EL
META, LA ORINOQUIA Y ÁREAS DE INFLUENCIA AMAZÓNICA**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES
PLÁSTICAS

**LUIS GUILLERMO GUARDO GUERREO
CÓDIGO 8511903**

ASESORA:
OLGA LUCIA OLAYA

UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE ARTES PLÁSTICAS
CHIA CUNDINAMARCA

2003

DIRECTIVOS:

Rector

Doctor Álvaro Mendoza Ramírez

Vicerrector General

Doctora Liliana Ospina de Guerrero

Secretario General

Doctor Javier Mojica Sánchez

Secretario Académico

Doctora Luz Ángela Vanegas Sarmiento

Decano Facultad Educación

Doctora Inés Ecima de Sánchez

Directora Carrera

Doctora Olga Lucia Olaya

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus más sinceros agradecimientos a:

Banco de la República de Villavicencio y en especial a Julio Darío Azuero, asistente cultural en ese entonces.

Fernando Urbina y Carlos Munar, estudiosos del tema, por su colaboración a través de sus conferencias y experiencias en el área.

Universidad de la Sabana y en especial a la licenciada Olga Lucía Olaya por su colaboración y asesoría oportuna.

A mi madre, Luisa María Guerrero, por su apoyo incondicional en los momentos difíciles.

Comunidad Educativa Colegio INEM Luis López de Meza, quienes amablemente respondieron la encuesta.

Evaluadores del proyecto e informe final por su asesoría y evaluación de este proyecto.

Y a todas aquellas personas que de una u otra forma participaron en la elaboración de este trabajo.

DEDICATORIA

A mi esposa Luz Miriam Castañeda, a mis hijos:
José Luis, Gabriel, Diana y Heidy.
A mis padres y familiares.

RESUME

This monograph is look of what should be an encounter of our deep roots in the before Columbus art to carry out a proposal of plastic investigation, based on the parietal arts located beside the rivers and rocky coats, where the technique and elaboration procedure, mystery, history, myth and magic evidences a sensitive individual to the means that affected it, being seen then not this way the logic of the thought of the group of that alone it is meditated as for the analysis and descriptive of the matter but, the one of looking for pedagogic strategies to know it and to give it to know by means of a didactic in the daily thing and domestic.

RESUMEN

Esta monografía es una mirada de lo que lo que debe ser un encuentro de nuestras raíces profundas en el arte precolombino para realizar una propuesta de investigación plástica, basada en el arte parietal, situado a orillas de los ríos y abrigos rocosos, donde la técnica y procedimiento de elaboración, misterio, historia, mito y magia evidencia a un individuo sensible al medio que lo afectaba, viéndose de esta manera la lógica del pensamiento del grupo de ese entonces no solo se reflexiona en cuanto al análisis y descriptivo del asunto sino, el de buscar estrategias pedagógicas para conocerlo y darlo a conocer mediante una didáctica en lo cotidiano y doméstico.

PALABRAS CLAVES

1. El desarrollo de una propuesta de investigación plástica a través de las técnicas mixtas de la pintura y el dibujo, inspirados en las pictografías y petroglifos de la Orinoquía y parte de la Amazonía colombiana.
2. El análisis y la descripción de las pictografías y petroglifos como evidencia fundamental en la reconstrucción de la memoria colectiva.
3. La preservación y divulgación del patrimonio cultural arqueológico de la región y la nación.
4. La exaltación de la identidad raizal intrínseca en el entorno regional.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA, HISTÓRICA, SOCIOCULTURAL Y ECONÓMICA DEL LUGAR DONDE SE DESARROLLA LA INVESTIGACIÓN	3
1.1 ASPECTOS GENERALES DE LA ORINOQUÍA, EL META Y ÁREA DE INFLUENCIA AMAZÓNICA	3
1.2 POSICIÓN GEOGRÁFICA	3
1.3 ARTE RUPESTRE EN EL META Y ÁREA DE INFLUENCIA	4
1.3.1 SITIOS DE PETROGLIFOS EN EL RÍO CAQUETÁ	6
1.4 COMPARACIONES Y SIMILITUDES	9
1.5 CONTEXTO CULTURAL	10
2. JUSTIFICACIÓN	13
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
4. OBJETIVOS	16
4.1 OBJETIVO GENERAL	16
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
5. ALCANCE Y LIMITACIONES	17
5.1 ALCANCES	17
5.2 LIMITACIONES	17
6. MARCO TEÓRICO	18
6.1 MARCO DE REFERENCIA	18
6.1.1 Historia de las artes plásticas	18
6.1.2.1 Artistas nacionales e internacionales con temática indigenista	19
6.2 MARCO CONCEPTUAL	22
6.2.1 Generalidades del arte rupestre en Colombia	22
6.2.1.1 Dibujos, ideogramas o escrituras	26
6.2.1.2 Simbología	27
6.2.1.3 Mito-rito	30
6.3 MARCO LEGAL	34
6.3.1 Ley General de la Cultura, Ley General de la Educación	34
7. DISEÑO METODOLÓGICO	37
7.1 CARACTERÍSTICAS DEL TRABAJO	37
7.1.1 Incidencia simbólica	37
7.1.2 La magia en el arte	38
7.2 POBLACIÓN Y MUESTRA	40
7.2.1 Población	40
7.2.2 Muestra	40
7.3 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	41
8. PROCESAMIENTO E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS	42
8.1 MODELO DE LA ENCUESTA	42
8.2 CUESTIONARIO	43

8.3 PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA ENCUESTA	44
9. RESULTADOS	45
9.1 CONTENIDO DE ACTIVIDADES	46
9.2 LAS TÉCNICAS MIXTAS EN LA PINTURA Y EL DIBUJO	46
9.2 TRABAJO PRÁCTICO PICTÓRICO FINAL	49
10. CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA	54

LISTA DE ANEXOS

Pág.

- ANEXO 1. Localización de los sitios donde se levantaron petroglifos entre La Pedrera y Araracuara
- ANEXO 2. Tridáctiles
- ANEXO 3. Tigre persiguiendo un hombre
- ANEXO 4. Pictografías del río Inírida y Guayabero
- ANEXO 5. Pictografías del río Inírida
- ANEXO 6. Pictografías del río Inírida
- ANEXO 7. Detalle, localización de pictografías
- ANEXO 8. “Monumento del Guayabero” Pictografías en la serranía La Lindosa, garzas
- ANEXO 9. “Monumento del Guayabero” Pictografías en la serranía La Lindosa, hombres
- ANEXO 10. “Monumento del Guayabero” Pictografías, sedaso y maíz
- ANEXO 11. Caño Cristal
- ANEXO 12. Localización general de pictografías
- ANEXO 13. Ciudad de piedra
- ANEXO 14. Sitios arqueológicos escabados
- ANEXO 15. Pictografías del río Inírida
- ANEXO 16. Petroglifos de la Pedrera, río Caquetá
- ANEXO 17. Petroglifos del río Caquetá

- ANEXO 18. "Casa del Gobernador"
- ANEXO 19. Serpiente emplumada
- ANEXO 20. Arte rupestre, rito y mito
- ANEXO 24. Obra de Dan Lomahaftewa
- ANEXO 25. Homenaje al chamán, obra de Diego Roldán
- ANEXO 26. Carlos Juez o Jitoma Sofiame
- ANEXO 27. Buho con serpiente
- ANEXO 28. Mapa, arte rupestre en Colombia
- ANEXO 29. Petroglifos y pictografías
- ANEXO 30. Petroglifos de la laguna de Cocha y Ramiriquí en el Altiplano
- ANEXO 31. Pictografías sobre pared rocosa
- ANEXO 32. Pictografías
- ANEXO 33. Yajé y viaje chamánico
- ANEXO 34. Pictografías en África, Brasil y cueva de Altamira
- ANEXO 35. Pictogramas, ideogramas y escritura
- ANEXO 36. Petroglifos
- ANEXO 37. Artificios
- ANEXO 38. Conjuro mágico
- ANEXO 41. Fase 3 en la elaboración de la obra "Conjuro Mágico"
- ANEXO 42. Fase 1 en la elaboración de la obra "Fecundidad"
- ANEXO 43. Fase 2 en la elaboración de la obra "Fecundidad"
- ANEXO 45. Fase 1 y 2 en la elaboración de la obra "Artificios"
- ANEXO 46. Fase 3 en la elaboración de la obra "Artificios"
- ANEXO 47. Tridáctil 2 (0.34 m x 0.19 m)
- ANEXO 48. Constríctor I (0.34 m x 0.19 m)

ANEXO 49. Terecaya (0.34 x 0.19)

ANEXO 50. Chamanes

ANEXO 51. Conjuro mágico (0.26 x 0.95)

ANEXO 52. Tridáctil III (0.35 x 0.16)

ANEXO 53. Fecundidad (0.36 x 0.83)

ANEXO 54. Artificios (0.36 x 0.83)

INTRODUCCIÓN

Siendo parte del pie de monte llanero el Guayabero Medio, La Macarena y otros de influencia, como son los relieves y pictografías del río Inírida. Vaupés, Guaviare, Apaporis y Caquetá, se es plenamente conocido que no se le ha prestado mayor interés por las autoridades pertinentes.

Es preocupante cómo existiendo un número aproximado de 52 sitios, de los cuales según Carlos Munar, 17 corresponden a grabados y los restantes a petroglifos; con un total aproximado de unos 2000 gráficos en estas zonas, las autoridades educativas no tengan un programa de educación a nivel pedagógico, didáctico y artístico de estos valores arqueológicos.

Siendo éstos grabados los más importantes de los llanos, la Orinoquía por sus connotaciones artísticas y demás formas culturales existentes desde hace 760 años a.C. Por lo menos las pocas investigaciones que se han hecho dejan entrever una cultura que apenas se empieza a reconocer como importante gracias a quienes se han atrevido a penetrar en su seno, casi sin ninguna ayuda estatal.

Hay que dejar de manifiesto que casualmente por el desconocimiento en la mayoría de los casos por los nativos, del significado de éste valor artístico gráfico, muchos los están destruyendo, superponiendo sobre éstas superficies rocosas, líticas, otros dibujos. Similarmente ha sucedido en otras culturas; en las pictografías del Mesita Oriental, con unas consecuencias totalmente contraproducentes, puesto que se nota la ausencia de información al nativo para que él mismo lo proteja.

El presente proyecto aparece a la luz en el momento que se pretende en nuestro país reafirmar más nuestras identidades regionales y nacionales a través de la Ley General de Cultura y sus principios, lo cual crea los Concejos Distritales y Municipales de Cultura,

Concejos Nacionales de Artes y los Fondos Mixtos de Cultura, el Sistema Nacional de Formación Artística, La Formación Cultural Obligatoria de la Ley 115 de 1994.

Hay que dejar en claro, que no hay políticas a nivel de municipio, de investigación y promoción de éstos valores en el ámbito educativo o pedagógico, de ahí el deterioro y la destrucción de algunos hallazgos; por falta de técnicas y métodos para su recuperación en algunas situaciones.

A través del proyecto se pretende estimular en primera instancia a los maestros, artistas y artesanos, de la importancia de asumir el compromiso de conocer, conservar los patrimonios culturales.

Es de anotar que no solo las anteriores afirmaciones nos suscita inquietudes, o preocupaciones por las pictografías y grabados, sino compartirlas y relacionarlas con las demás culturas, colombianas y otras de América como México, Incas y de otros continentes, por lo menos en su “magia”, rituales, costumbres y lo más importante en las manifestaciones gráficas prehistóricas, primitivas en las cuales parece haber muchas constantes gráficas.

Solo en Colombia ya hemos podido darnos cuenta de la simultaneidad en algunos dibujos de una cultura a otra, incluso podemos hablar de un barroco precolombino o amerindio ya que eso lo testifica de gran forma, el recargamiento de la mayoría de los diseños, elaborados por nuestros ancestros, incluso sus formas nos recuerdan en primera instancia el Arte Musulmán en cuanto a sus arabescos y formas geométricas y colores en abundancia. De ahí la necesidad de decirle al mundo que acá existe una cultura que no tiene nada que envidiar en mitos, leyendas, magia, y calidad a las que se dieron en Europa, Asia y África. De igual forma, debemos proyectarla, darla a conocerla y respetarla como patrimonio cultural nuestro de Colombia y América.

Posee una magia tan profunda, mítica y real como para cultivar y sorprender cualquier desprevenido hombre de Europa u otra parte del mundo; nuestros dioses en el pasado también tuvieron su propio poder de creación y de justicia como los de la antigua Grecia y otras partes del mundo, que daban la razón de la existencia y de la muerte.

1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA, HISTÓRICA, SOCIO CULTURAL Y ECONÓMICA DEL LUGAR DONDE SE DESARROLLA LA INVESTIGACIÓN.

1.1 ASPECTOS GENERALES DE LA ORINOQUÍA, EL META Y ÁREA DE INFLUENCIA AMAZÓNICA

La historia oficial del Orinoco: habla de una fecha y un hombre: Diego de Ordás, 1531, primer europeo en navegar el Orinoco, primero en recorrer con su ansiosa mirada de conquistador, las bocas del Meta ensanchando el caudal del primero; y otra fecha 1535. Alonso Herrera, primer extraño que se abre paso aguas arriba por el Meta.

En su tarea de conquistar para los bienes de la iglesia, las misiones evangelizadoras inician la explotación vial del río, a partir de 1630, para abastecer sus haciendas enclavadas en el Meta y Casanare, con herramientas, vinos, telas, armas y alimentos traídos de Europa, vía Atlántico – Orinoco – Meta, productos más económicos que la mercancía oficial ofrecida por los españoles en los comercios de Cartagena y Caracas.

A fines del siglo XVIII ocurrieron dos hechos tipificados en la historia: la prohibición por parte del gobierno español de todo comercio por esa ruta y su respuesta inmediata: el contrabando.¹

1.2 POSICIÓN GEOGRÁFICA: La Orinoquía comprende las tierras situadas entre los ríos Arauca, Guaviare, Orinoco; su área de influencia comprende río Inírida, Caquetá, el centro sur y oriente del país es una inmensa llanura, interrumpida a trechos por bajas colinas, el terreno es escalonado, lo cual puede ser consecuencia de antiguas fallas geológicas de temperaturas ardientes, superiores a los 24°C y de alta lluviosidad, su clima es de sabana tropical.

¹ Molano J. 1990. Oriente la Revista. Ed. Siglo XX. Villavicencio, Colombia.

El departamento del Meta es el más extenso del país, posee 18 municipios. Es un departamento agropecuario por excelencia, sus principales productos agrícolas son: arroz, cacao, plátano, yuca y tabaco; posee minas de sal en Cumbra y Upía, carbón y petróleo.

1.3 ARTE RUPESTRE EN EL META Y ÁREA DE INFLUENCIA AMAZÓNICA

Las manifestaciones artísticas en Colombia y sobre todo en las riberas del Orinoco sin duda son un gran patrimonio cultural según Carlos Munar, las primeras al arte rupestre orinoquense las encontramos a comienzos del siglo XVIII en las crónicas de los jesuitas, donde se relaciona la práctica de rituales de los indígenas Salivas frente a estos monumentos rupestres.

La riqueza y variedad del arte rupestre del Orinoco según Carlos Munar que se ha podido inventariar, nos lo señalan como una zona de gran interés para el estudio del arte rupestre colombiano.

La conformación rocosa de las costas del Orinoco, de origen guyaneses favoreció ciertamente el desarrollo del grabado y la pintura sobre soporte natural. La frecuencia de los lugares con obras rupestres nos indica la importancia y definición que estas debieron tener en las culturas precolombinas.

La observación de estos paneles pintados o grabados evidencia también el hecho de que su práctica se prolongó por varios periodos que corresponden a concepciones técnicas y situaciones diferentes, el patrimonio artístico de la zona comprende 52 sitios conocidos hasta el momento, de los cuales 17 corresponden a grabados y los 35 restantes a pictografías.

En los petroglifos o grabados de gran tamaño, entre uno y seis metros, en paredes de granito casi perpendiculares, a alturas entre diez y cuarenta metros.

Estos trabajos debieron requerir de algún sistema de cuerdas o andamios para su realización. Dichas obras por su dimensión, posición y acceso a su observación parecen haber sido elaboradas con intención de ser vistas desde una perspectiva lejana, sugiriéndonos el nombre de “monumentales”, los motivos de estos petroglifos comprenden formas geométricas como círculos, triángulos, líneas quebradas, animales como cuadrúpedos, ranas, aves y delfines.

Las representaciones antropomorfas, encontradas sólo en dos sitios próximos (Cazuarito y Cerro Humeante), son de tres tipos: las siluetas humanas con la cabeza hacia el suelo, los cazadores con cerbatanas y las figuras arrodilladas, también se conocen símbolos abstractos en los que predomina el trazo redondeado y las espirales la cual es una constante en nuestro país y continente. La mayoría de este tipo de grabados se encuentra cerca del Orinoco, entre las desembocaduras del río Meta y Tuparro, siendo los cerros de Cazuarito y Humeante los lugares más destacados.

En segundo lugar, podemos situar los petroglifos que permanecen sumergidos durante ocho meses por año, por las crecientes del río, sólo son visibles durante el verano, por este motivo los hemos denominado, “petroglifos veraniegos”. Estos grabados se concentran sobre el eje del Caño Mataven, cerca de su desembocadura en el Orinoco y en el Morichal, 30 Kilómetros al occidente. El diseño se vuelve más geometrizable, predominando las formas romboidales, círculos, semicírculos, rectángulos y formas cruciformes en composiciones que integran estas diferentes formas. Entre las representaciones zoomórficas se encuentran aves nocturnas, reptiles, insectos y cuadrúpedos como el venado, el mono y el armadillo como figura recurrente. Las representaciones humanas escasean y se geometrizan perdiendo el realismo de los grabados monumentales.

Las pictografías, más abundantes que los petroglifos se encuentran en abrigos rocosos (especies de cuevas poco profundas) que sirvieron de vivienda, cementerio o simplemente de acampadero provisional. Las paredes de estos abrigos fueron decoradas con pinturas que van de la tonalidad amarilla a la roja pasando por las gamas intermedias, plasmando motivos menos figurativos con un predominio de composiciones

romboidales circulares, triangulares, cuadrado y rectangulares, entre los animales se destacan la rana, la lapa, el armadillo y el mono.

Una técnica frecuente de los abrigos de habitación es el embadurnamiento de sus paredes. Mientras en los abrigos de habitación o en los cementerios las pinturas son más abundantes y variadas y están en mejor estado de conservación, en los abrigos menos resguardados de las inclemencias del clima, las pictografías han sufrido un mayor deterioro que dificulta su identificación.

Podemos concluir que las manifestaciones del arte rupestre de esta zona se pueden distinguir periodos diferentes.

El contexto geográfico, las situaciones y particularidades que nos señalan rasgos comunes y desarrollos específicos en las diferentes manifestaciones del arte rupestre regional.

En las formas actuales de la expresión artística de los indígenas de la región encontramos remanentes significativos que se relacionan con el pensamiento vinculado a través de este legado cultural de los antiguos moradores de nuestro llano. Su conocimiento, conservación y difusión son responsabilidad de las generaciones actuales de los llanos orientales en busca de sus raíces socioculturales.

1.3.1 Sitios de Petroglifos en el Río Caquetá

Sitios donde se han localizado petroglifos entre Araracuara y la Pedrera. [Anexo 1](#)

Sitios Quebradon del Arroz y Quebradon del Sol: en la margen izquierda del río Caquetá hay un pedregal donde se hallan unos petroglifos grabados sobre los planos verticales y horizontales de las piedras; en dos lados de una misma piedra. De nuevo se observa la representación de figuras zoomorfas tridáctiles, pero con la diferencia de las anteriores a que dos figuras Zoomorfas tridáctiles tienen unas líneas cortas que irradian de la cabeza. Hay representaciones de caras sin cuerpo, altamente estilizadas. Los ojos de las caras se representan con puntos sencillos o con puntos en el interior. Las colas

son líneas curvas, espirales o en forma de tijera. Hay un conjunto de espirales grabados profundamente sobre los lados de una roca.² [Anexo 2.](#)

Raudal de San José: En la confluencia del Guayabero y el Ariari (“Boch Gimpera destaca el parecido entre los hombres que llevan las manos a la cabeza y los que aparecen en las pinturas de la baja California en México.”). De igual forma Gheerbrant afirma hipotéticamente que muchos de los dibujos, signos que se realizaron son provenientes de otros sectores, es el caso de dos grandes animales, el centro, de un ancho espacio, corresponden por la forma y características de la cabeza, de la cola y de la parte baja de miembros a “Llamas” de las altiplanicies Andinas del Perú, estas las asocia con la Carretera de Oro por lo cual los incas transportaban en caravanas de llamas los tesoros de esmeraldas y de oro que negociaban a los Chibchas y Quimbayas de Colombia. Plantea que tal ruta podría pasar por el curso superior del Guayabero y las Fuentes del Ariari.

Pere Boch Gimpere, 1975 (página 96) en su capítulo sobre el arte rupestre hace referencia a las pictografías del Guayabero y del Guaviare, al respecto dice: En las pinturas abundan las representaciones de animales; ciervos, un posible oso, ranas, serpientes, seres monstruosos y seres humanos que se llevan los brazos a la cabeza (¿orantes?)... En el cerro de las pinturas, junto al río Inírida hay un jaguar. [Anexo 3. 4. 5. 6](#) Los animales son seminaturalistas y hay superposición de figuras, pero abundan también las representaciones esquemáticas, líneas onduladas y otras.³

Diez años más tarde en 1959, Helena Bischler y P. Pinto, hacen referencia a las mismas pinturas con motivo de la expedición de la serranía de la Macarena organizada por el Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia. Un aporte de la expedición fue publicado con el título de “Pinturas en cuestión”, los autores citados hacen hincapié en la evidente influencia Caribe, pueblo que invadió la Amazonía y Orinoquía relativamente poco antes de la llegada de los españoles.

² Revista colombiana de antropología. 1975. Instituto Colombiano de Antropología. Vol. XIX. Bogotá. Pág. 34

³ Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología. No. 2, 1986. Colcultura, Pág. 45

Miembros de dicha expedición encontraron además de las pictografías, numerosos petroglifos o bajorrelieves en las rocas que cierran el cauce al iniciarse la angostura II del río Guayabero. Desafortunadamente se hallaban deterioradas por las crecientes del río. Las figuras representan sobre todo aves. La localización más exacta se encuentra en las estribaciones noroccidentales de la serranía de la Lindosa sobre la margen derecha del río Guayabero. [Anexo 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15](#). La roca tiene una longitud de 116 metros, y una altura que varía de 20 a 30 metros. Se extiende con dirección Norte 30°, Este 63 metros, en la parte intermedia presenta pinturas indígenas de color rojo. El conjunto pictográfico es considerado como el de mayor magnitud hasta ahora conocido.⁴

La Pedrera: Podemos observar petroglifos en espirales sencillos, dobles, ovoidales, espirales y grecas cuadrangulares; en forma de hongo en la mayoría de los sitios. Figuras estilizadas tridáctiles, cuadrúpedas con cabeza en forma de círculo y cuadrada, o rectangulares y figuras con patas en zig-zag. [Anexo 16](#)

Chorro del Quinche: Figuras curvilíneas en forma de corazón y una serie de caras curvilíneas rectangulares con unos ojos sesgados. Varias figuras zoomorfas tri y pentadáctilos con la cola lineal. Figuras aparentemente antropomorfas.

Chorro del Gago: Estilización de figuras zoomorfas, las cabezas tienden a ser triangulares o circulares unidas a otra figura ovalada como tronco y tridáctil.

Chorro del Tijereto: Figuras en círculo, espirales. Formas tridáctiles y frecuentemente tienen cola, cabeza triangular y circular con cuerpos rectangulares zoomorfos, cola en espiral u ovoidal, círculos y espirales.

Chorro del Yari: Existen la espiral doble, figuras zoomorfas tridáctiles.

Chorro de la Campana: Existe la espiral. Figuras abstractas, curvilíneas con figuras zoomorfas.

⁴ Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología No. 2. Bogotá, 1986. Pág. 48,49

Chorro de la Gamitana: Figuras abstractas curvilíneas. Círculos, concéntricos, espirales, figuras zoomorfas, imágenes de rana, tridáctiles y bastante simétricas.

Araracuara: Espirales, círculos concéntricos, figuras curvilíneas, caras semicirculares, semi ovaladas y en forma de candado. Algunas figuras zoomorfas redondas y cuerpo ovalado, caras en forma de candadazo. [Anexo 17](#)

1.4 COMPARACIONES Y SIMILITUDES

Es digno de admirar como todas nuestras culturas de Colombia, México, Venezuela y otras mantienen una constante gráfica. Miremos algunos ejemplos; Parque San Agustín, Mesita, lugar que corresponde a la antigua hacienda de las Mesitas; así se llamaba por los templos formados por lozas horizontales, sostenidas por pilares, como una mesa.

Pérez J. Afirmaba una vez más he de protestar sobre el uso indebido de la palabra jeroglíficos aplicada a estos grabados rupestres, puesto que sabido que de ninguna manera se trata de escritura, ya el viajero Creveaix, fijó hace muchos años el verdadero carácter de los petroglifos americanos a decir que los indios pintaban en su cuerpo diferentes dibujos, al ir a hacer un viaje, para así espantar los demonios. Estos dibujos rupestres, los indios mismos dieron esta interpretación a los dibujos rupestres son mágicos.⁵

Estos grabados rupestres siempre los encontramos en lugares peligrosos donde según los indios viven los demonios, los chibchas le daban el mismo carácter.

Aquí en Mesitas podemos darnos cuenta del parecido formal de los dibujos con los de los abrigos rocosos del Llano.

Ejemplos más concretos de Colombia y México les mencionaré a continuación: con el símbolo de la espiral nada más, Tairona con nariguera son espiral, Sinú con orejeras en

⁵ Barradas. J. 1937. Arqueología Agustiniiana. Imprenta Nacional, Bogotá. Pág. 10, 41, 42

espiral, Muisca con pectoral ornitomorfa con la espiral, cultura Quimbaya en los colgantes zoomorfos, Muisca, Calima, Quimbaya con un colgante,

De México, espirales rectangulares de la Casa del Gobernador, [Anexo 18](#) y en la mayoría de las cerámicas o vasos como los encontrados en Tizatlan, Tlax y eso que no había mencionado que la serpiente emplumada así como se dio en México también se dio en San Agustín con las mismas connotaciones.⁸

1.5 CONTEXTO CULTURAL

El panorama artístico y cultural de las ciudad de Villavicencio, capital del departamento del Meta en este momento es de carácter cosmopolita, de una población flotante en su mayoría, incluyendo los artista que han llegado de otras capitales del país, mimetizados en la población y de alguna manera asimilándose a elementos culturales de la zona como resultado del instinto de conservación de la identidad regional, por algunas instituciones de la ciudad o gestores culturales.

Es una ciudad donde el sonido impetuoso de arpa, cuatro y maracas nos trae la voz del llanero que aparece en el silencio de un grito que llena poco a poco los sentidos del receptor del momento.

Así es su arte plástico, imponente y majestuoso, lleno de vigor creativo, de cromatología autóctona, ¡de sorpresa ¡.

Ningún foráneo calcularía que en estas esferas de manera insular se esté desarrollando un trabajo artístico con connotaciones artísticas regionales de manera muy curiosa y casi indiferente a lo que pasa en el resto del país; sin embargo todo el que llega deja una huella.

En todo Villavicencio pululan modales y grandes esculturas que engrandecen su paisaje urbano.

⁸ Ignacio Marquina. 1928. México, Secretaría de Educación Pública. Estudio Arquitectónico Comparativo de los Movimientos Arqueológicos. Ed. Talleres Gráficos de la Nación. Pág. 38-41

Resulta grato y edificante ingresar al mundo de la docencia práctica en el taller de cada uno de los artistas, en su mayoría autodidactas, ver como cada quien es alumno de sí mismo y comparte la responsabilidad creativa-formativa de su intuición, que ha se seguir moldeando generaciones para bien de próximos cultores de la plástica regional.

Toda la técnica y estilo se encuentran fusionados como la etnia de sus gentes, que recibieron colonos de todo el país.

En la pintura es muy evidente la representación iconográfica de la flora y fauna, y el elemento humano como todos sus elementos típicos.

El color es el reflejo del medio, casi simbólico. Por el afán regionalista de la región es muy recurrente el tema de la ganadería, faena de vaquería y el asunto indígena de algunas comunidades actuales.

El trabajo de investigación artístico en la ciudad se centra más al estudio de lo tradicional, descartando casi de tajo las nuevas tendencias en el arte, aspecto que en la mayoría de los casos incomoda a los talleristas de temas de vanguardia, que son contratados por el Banco de la Republica y el Instituto de la Cultura.

La escultura, es una tendencia bastante marcada en la región, es de carácter realista y costumbrista, en principio la escultura que se conocía era realizada en la técnica de ferro concreto, realizadas todas por el maestro Álvaro Bastos. Luego siguió la etapa o tendencia en resinas de poliéster aglomeradas con talco y fibra de vidrio, siendo reemplazadas estas técnicas por el bronce, material más resistente a la intemperie.

De igual manera se observa la proliferación del mural en relieve cerámica, en las fachadas de muchas edificaciones, con temas de vaquería o faenas del campesino llanero.

Y por último ha resultado un trabajo en talla de la piedra, piedras de colores que se esculpen y encajan en forma de mosaico dando forma a los elementos plásticos, esta técnica es empleada por el artista Jaime Miranda.

En e campo de la fotografía, de igual manera se ha destacado el fotógrafo artístico Constantino Castelblanco con su gran archivo fotográfico sobre el llano, hombre y naturales. Sobre todo el trabajo fotográfico desarrollado sobre caño Cristales, municipio de La Macarena.

2. JUSTIFICACIÓN

Teniendo en cuenta que las pictografías y petroglifos de la zona del Guayabero, la Macarena y los ríos Inárida, Vaupés, Guaviare, Caquetá, Tuparro y Apaporis, son de gran importancia cultural, artística y turística tanto del departamento del Meta, la Orinoquía y el país, se ha decidido realizar esta monografía sobre el análisis y descripción de las pictografías, petroglifos del Meta, Orinoquía y área de influencia visto a través de las técnicas mixtas en la pintura de manera muy artística y por consiguiente didáctica y pedagógica de tal manera que sea fácil de llegar e interpretar por los educadores y demás interesados en el tema de manera visual o iconográfica.

Al observar el inmenso potencial artístico y cultural de los grabados que presentan estas regiones se ve la necesidad de hacer un estudio investigativo sobre sus técnicas, procedimiento, materiales y evolución de éstos en el tiempo y el espacio.

El estudio de éste patrimonio es de gran importancia, puesto que hasta ahora se está mirando como uno de los más importantes del país precolombino y actual reserva arqueológica, que no solo para el llano es importante sino para el país y las futuras generaciones.

Es conveniente también dejar en claro que así como las otras culturas del país tienen un arte, el cual les ha permitido un reconocimiento en el ámbito nacional e internacional. A nuestras culturas aluviales de los llanos también desarrollan un arte muy bueno y constancia de esto, está en la relación de muchos elementos gráficos de nuestros testimonios gráficos de la Orinoquía, México, San Agustín y Muisca son muy parecidos o análogos, aspecto que afianza más la identidad americana, como es el caso de la espiral circular o las grecas en forma de espiral cuadrangular y la serpiente emplumada encontrada en paredes rocosas, textiles, piedras, vasos en otras culturas del continente americano. [Anexo 19, 20](#)

Continuando con la justificación de la propuesta es de anotar que desde hace muchos años, creo que desde niño ya en mí se había despertado el interés de tocar este tema de manera más profunda. Sobre todo lo relacionado con la capacidad de síntesis y abstracción gráfica por los aborígenes, que es donde se encontrará el trabajo en primera instancia para luego si pasar a una segunda etapa del realismo mágico dentro de esa concepción tan particular e intrínseca de mirar el arte y el mundo, éstos antecesores de nosotros. Se retomará en el trabajo práctico muchos de sus mitos, magia, texturas, color, temas que manifiestan visualmente sus representaciones esquemáticas sobre los pisos y abrigos rocosos.

Sin lugar a dudas en el trabajo práctico a realizar se implicaron también conceptos del arte europeo, como el cubismo, surrealismo, el simbolismo, realismo propio de algunas culturas tribales.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La sola idea que el hombre de éstas latitudes, al menos el colono mestizo, no el indígena, tiene un desconocimiento del arte rupestre gráfico que lo rodea y la falta de interés o sensibilización de los líderes, instituciones pedagógicas, artísticas y artesanos de la región respecto al asunto y trascendencia, el deterioro al que están expuestos por el extraño, que superponen formas sobre éstas imágenes.

La forma como el colono se acerca cada vez más a estos sitios sin precaución alguna, el hecho de estar en peligro de destrucción y la necesidad de tener un lenguaje propio en nuestro arte mobiliario o de imaginería capaz de identificarnos por los motivos o formas propias del arte rupestre.

La falta de educación, mejorando los programas de artes plásticas haciéndolos acorde a la realidad cultural del medio, unificándolos, mediante capacitación del docente, para mejorar el lenguaje propio tradicional.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar y describir las pictografías, petroglifos en el Meta, Orinoquía y área de influencia a través de las técnicas mixtas de la pintura y el dibujo.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar sitios y lugares donde se encuentran los monumentos arqueológicos rocosos.

Analizar, describir, características y procesos empleados en la elaboración de las pictografías y petroglifos en la Orinoquía y su importancia o razón de ser por estos antepasados, comparar las pictografías con otras culturas posibles a través de su análisis.

Plantear posibles formas de solución al deterioro de estos monumentos arqueológicos en el momento e identificar las normas legales que protegen este tipo de riquezas culturales, desarrollar un trabajo práctico, artístico personal inspirado en las pictografías y petroglifos más no una mera copia, retomando algunas de sus simbologías más importantes para el trabajo, empleando las técnicas mixtas en la pintura óleo esgrafiado y el dibujo como medio de expresión artístico.

Aportar conocimientos actualizados con base en estudios por antropólogos, arqueólogos, historiadores e instituciones que tengan que ver con la región sobre estos grabados.

Analizar la importancia que tiene para el Departamento del Meta, la Orinoquía y el país la divulgación y conservación de éstas reservas arqueológicas y despertar interés en el ámbito pedagógico, regional y nacional en cuanto a investigación de este tipo.

5. ALCANCE Y LIMITACIONES

5.1 ALCANCE

En realidad los aportes en el ámbito pedagógico, didáctico y artístico son de gran importancia desde el momento en que me ha permitido en el ámbito pedagógico, didáctico y artístico aprender a partir de nuestro patrimonio cultural, a crear a partir de nuestras propias creencias, mitos, leyendas y costumbres como elementos más arraigados en nosotros, a preservar y dar a conocer procedimientos y técnicas de nuestros antepasados y lo más importante darle a saber al educando que podemos expresarnos y crear nuestras propias obras en función a lo que nos han dejado y de nuestra propia creatividad.

Que en nuestro arte pictórico, rupestre, hay todo un “alfabeto” simbólico y mágico que nos puede servir para jugar y crear nuestro propio lenguaje gráfico. Con esto reafirmamos nuestra identidad regional, nacional he ir incorporándolo a la cultura universal en la medida que lo cultivemos como lo han podido realizar culturas como la asiática, griega y otras de mucha trascendencia.

5.2 LIMITACIONES

El docente no se encuentra preparado para emprender este tipo de programas puesto que es poco el acceso a la información de este tipo en el ámbito pedagógico, artístico e histórico.

Es poco el interés hacia la cultura gráfica, simbólica de carácter primitivo o prehistórico por falta de motivación a nivel del Ministerio de Educación Nacional en sus programas.

El empirismo en nuestros artistas es otro factor limitante por su falta de formación.

El difícil acceso a los sitios donde se encuentra las pictografías por lo rocoso y el orden público del país.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 MARCO DE REFERENCIA

6.1.1 Historia de las Artes Plásticas: Parte desde el primer momento en que el hombre siente la necesidad material e inmaterial de construir utensilios, herramientas o instrumentos utilitarios con diversas razones de ser o saber.

Como ilustración, a causa de la necesidad de describir aquello que el autor ve y además por el goce que siente el artista al ver su obra.

Nacería como primera escritura, la necesidad de expresar sus ideas, le llevó a representar de forma gráfica las figuras.

Como obra de artesanía, el hombre primitivo hallaba un goce particular al demostrar su habilidad al ver que se iba resolviendo las dificultades que se le presentaban en la realización.¹¹

Como juego o pasatiempo, como manifestación totémica, como manifestación mágica religiosa.

Lo cierto es que desde la prehistoria, como en la antigüedad egipcia, mesopotámica, griega, moderna y contemporánea; las artes plásticas han servido para un mismo propósito; darle forma a nuestras ideas a través de la estética de los elementos plásticos básicos y fundamentales para tal propósito, la línea como protagonista, dándole forma e intangible, el plano, el volumen y los diversos materiales que son y serán limitados como medio de expresión.

¹¹ Millán, C. 1978. Historia del Arte. Ed. Eneva. Caracas, Pág. 260, 261, 263, 270, 271

Las nuevas técnicas e ideas siempre seguirán marcando nuevas rutas, aunque todo esto, es el producto de vivir en síntesis como proceso normal y lógico de la civilización o cultura.

6.1.2 Artistas Nacionales e Internacionales con temática indigenista.

Tendencia al símbolo o la abstracción indigenista.

Antes de hacer una lista o presentación, de algunos artistas dedicados al tema simbólico o pictográfico indigenista, haré énfasis en una organización de artistas indígenas norteamericanos.¹³

Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos (AICA). Hace unos años organizó una exposición crucial y muy trascendente ya que marca una pauta para los demás pueblos de América. “El espíritu de la América Indígena” fue el nombre de esta exposición o muestra, la exhibición fue organizada para satisfacer los deseos de la organización de presentar una variedad de las respuestas creativas que los artistas indígenas de los Estados Unidos han dado a la vida contemporánea. Como parte de su multifacético misión. AICA, se orienta a promover las obras de artistas indígenas contemporáneos, a alimentar su energía creadora y a apoyar sus esfuerzos de comunicarse tanto dentro como fuera de sus respectivas comunidades.

AICA, fue creada en 1983, respondiendo a la expresa necesidad de los artistas nativos de encontrar un vehículo que les permitiera mostrar sus trabajos y de presentarlos al público en general. Esto ha dado o ha traído consigo mucha conciencia; muchas comunidades indígenas han comenzado a establecer museos y galerías operadas por indígenas. El interés de estas instituciones se centra en dar voz a los artistas de las artes visuales, a los escritores e historiadores indígenas y principalmente a los ancianos, quienes tienen tanto para contarnos sobre nuestra propia historia.

¹³ Espíritu de la América Indígena. 1993. Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos de América. San Francisco, California.

En la lista de artistas escogidos para esta monografía están incluidos algunos de la exposición *El Espíritu De La América Indígena*, recogidos a nivel internacional.

Artistas:

- **JOE FEDDERSEN-TRIBUS COFEDERAS, COVILLE**, b. 1953 Omak Washington.
- Colville Confederación de tribus, Estudio 1989, Universidad de Wisconsin, Madison y la Universidad de Washington, Seattle.

Sus grabados constituyen en su interpretación de los relatos que tuvieron su origen en la leyenda y los relatos. En ellos se mezclan iconos del pasado con idiomas contemporáneos con el fin de proporcionar un vehículo que la interpretación individual debía enfatizarse para darle más importancia y adquirir significado personal que ayuda a comprender mejor las leyendas de mi raza. [Anexo 24](#)

HARRY FONSECA-MAIDU.

1945, Sacramento, California. Estudia en la Universidad estatal de California, Sacramento, C.A. Afirma que en los poemas de piedra esta usando imágenes artísticas en roca, pertenecientes a los indígenas norteamericanos, para hacer nuevas pinturas, no piezas históricas o tradicionales. Su serie anterior Coyote, le dio la oportunidad de enfrentarse así misma en un nuevo mundo. [Anexo 25](#)

LINDA LOMAHAFTEWA-HOPU/HACTA

.1947. Phoenix, Arizona, Estudios Universidad Estatal de Arizona. 1983-1984-1978-1981.

Las imágenes que tienden a repetirse en su obra son espíritus animales, petroglifos y símbolos Hopi, como el rayo, las nubes y los arco iris. Estas imágenes surgen de una

fueron fuente que se encuentra muy profundamente dentro del artista y a la que puede suceder de una manera intuitiva. [Anexo 26](#)

DAN LOMAHAFTEWA-HOPI / CHACTA. 1951. PHOENIX, ARIZONA.

Estudios universidad Estatal de Arizona. A veces resulta difícil ayudar a comprender la obra principalmente a quienes no están familiarizados con las culturas tribales de los indios norteamericanos. A pesar de ello, y aunque él uso su herencia, étnica Hopi y Chacta, como el crecimiento para la creación de sus imágenes, también usa sus experiencias contemporáneas de su vida como otra fuente a la que puedo recurrir cuando quiero expresar su visión estética individual. Las figuras centrales de esta serie se han extraído de antiguos petroglifos y pictografías, encontrados en la zona donde vive la reservación tribal Ute, en la cuenca Unitah del noroeste. Estos paneles fueron creados por tribus que vivieron en esta zona antes que los residentes actuales, el pueblo Ute, son culturalmente diferentes. Fui impresionado por estas imágenes cuando era niño viviendo en Arizona, fueron estos grupos de figuras las que captaron su imaginación. [Anexo 27](#)

DIEGO ROLDAN -Colombiano de Pereira

Afirma: El artista como un charlan, es como el brujo de la comunidad, es un conjurador del bien y del mal. El color es chamánico; dice Diego Roldán, cuya infancia transcurrió en el asombro de un padre orfebre, que coleccionaba piezas precolombinas. Diego Roldán trabaja con pulpas y sedimentos vegetales y construye una obra hermosa, cromática y profunda, con raigambre latinoamericana. Sus influencias sagradas son Picasso, Miro, Matta, Jam, entre otros. Su trabajo es un homenaje al chaman, al conjurador, al brujo. Cree en la magia del continente que ha estado cercada, amenazada; utiliza máscaras en sus composiciones, afirma que las máscaras es un símbolo de esencias culturales, es una fortaleza contra el mal. Es un conjuro, es una extensión del guerrero.¹⁷ [Anexo 28](#)

JIMA SOFIAME, nombre indígena-1935

¹⁷ "Profetas en Tierra Ajena". Diario El Espectador. 1990. Bogotá, Colombia.

Carlos Juez, nombre en español. Nació en la Sierra Nevada de Santa Marta, egresado de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional, convivió con las comunidades indígenas de los Cumacas y los Tibacuyes, al sur de Cundinamarca, ha realizado más de 30 exposiciones individuales y participó en más de 40 colectivas en Colombia y en el extranjero, como Estados Unidos. Paralelamente se ha dedicado a la investigación y a la interpretación de las pinturas rupestres, además ha realizado estudios sobre escultura precolombina. En sus pinturas predominan las máscaras, las esculturas y cerámicas en donde se ha guardado los valores estéticos de sus raíces, con el fin de preservar los fundamentos propios del continente americano. Las grecas y los signos escalonados, a los cuales da una aplicación personal y un manejo técnico de color tropical. En 1990 representó a Colombia en Miami, en el simposio Internacional indígena, celebrado en el Festival Anual de Arte, en la reservación de los indios Micconsukee y Seminales y en Venezuela ganó en 1979 el Gran Premio Nacional que anualmente se entrega al artista extranjero, invitado al salón de Caracas en honor al maestro Armando Reveron.¹⁸ [Anexo 29.30](#)

6.2 MARCO CONCEPTUAL

6.2.1 Generalidades del Arte Rupestre en Colombia: Los abrigos, paredes, pisos rocosos, monumentos megalíticos, petroglifos y pictografías a los que nos referimos en este documento investigativo, nos permite no solo conocer su arte gráfico, sino sumergirnos en un mundo, en un sitio apartado de Colombia olvidado, que pocos tienen ese privilegio de conocer, casualmente por lo apartado y que guarda las raíces como parte de nuestra cultura nacional; raíces que empezaron su cauce por el río Orinoco, río que fue para estas culturas lo que el Nilo fue para los egipcios; la razón de ser de su existencia.

El Orinoco, considerado por muchos antropólogos y arqueólogos, como Carlos Munar, como una de las principales rutas de entrada de los pueblos precolombinos al interior del continente suramericano, fue habitado por una población indígena numerosa que sufrió dramáticamente la llegada de los europeos, que comenzaron a recorrer la región de los

¹⁸ Roldán, diego. Diario El Espectador, junio 8/1992. Bogotá, Colombia.

llanos apenas 40 años después del descubrimiento de América, cosa desastrosa, puesto que ellas no solo trajeron la primera intervención extranjera en esta gran nación indígena y libre, sino consigo trajeron epidemias que diezmaron parte de la población indígena, principalmente en el Siglo XVII.

Las expediciones europeas, encuentran que las regiones del río Ariari estaban ocupadas por varios indígenas, de los cuales son distinguidos los Guayupes (Eperigua, Tinigua Fernández de D. por Graciela Escobar), nombra a otros grupos para la región: Maquianes, Curubanes, Comojaguas, Guamenes y Bayanonzas; estos nombres muy probablemente eran de subgrupos u otras designaciones de los grupos anteriormente nombrados. Sin excluir las culturas de paso del centro y sur de América.

Para empezar a discernir sobre el arte rupestre en el Meta y su área de influencia, se hace necesario hacer una presentación general de este en Colombia, por dos eruditos en la materia como son: Álvaro Botiva Contreras, Guillermo Muñoz Castiblanco, en forma textual.

Arte rupestre es el graficar un sentir, una emoción que a la vez, es una manifestación exterior, de un estado afectivo, un comportamiento colectivo e histórico por eso comprender estas manifestaciones no es tan solo recopilarlas o describirlas, es derivar de ellas significados que, aún cuando no encuentren un lugar preciso en la lista de los conocidos, sirvan para estudiar lo que aparentemente es incomprensible, el arte rupestre tiene un mensaje y una fuerza emocional llena de símbolos y significación.

Se espera fijar con este texto e ilustraciones el dinamismo del pasado y la inercia del presente.

Estas líneas no pretenden abarcar la totalidad del arte indígena sobre la piedra que existe en Colombia. [Anexo 31](#)

Es de anotar que si se le explica a cada persona interesada sobre el arte rupestre que existe en territorio colombiano, habría que decirles más o menos lo siguiente: usted sabe sin duda, que Colombia posee una diversidad de pinturas y grabados indígenas sobre

pedra, pero recuerde que su curiosidad no será recompensada más que el precio de un real esfuerzo, tanto físico como intelectual. Las pictografías se encuentran dispersas por todo el país, en la región, en los valles, en los llanos, las selvas y las costas; no olvide que aquí como en tantos otros lugares, deben su renombre a algunos maravillosos lugares, figuras de calidad completamente excepcional de valor irremplazable ligado a la historia prehispánica del territorio colombiano.

Es imposible adivinar qué dibujo será objeto de su preferencia por que la elección dependerá de su gusto personal, de su formación, quizá también de su humor pasajero e individualmente de su comprensión y conciencia frente a lo que este patrimonio representa, y de ninguna manera sería asombroso si usted descubre una nueva piedra pintada o hace una interpretación del significado de este arte indígena que hasta hoy no se ha establecido, pero que puede lograrse al explicar este legado cultural y a la vez convertirse en objeto de deleitación para las nuevas generaciones.

Vicente Restrepo, investigador de finales del Siglo pasado no comprendió el valor ni el significado de las pictografías de la Sabana de Bogotá. Miguel Triana por el contrario se maravillo con ellas; recopiló en 1922 las de su interés; poco a poco otros investigadores las definirían como “Arte Rupestre” el cual forma parte del patrimonio arqueológico de la nación.

Alexander Humboldt se sorprendió con los dibujos en las rocas del Orinoco; Alain Ghebrant con la pintura del Guayabero; G. Kart Muller, Uribe y Borga con lo que llamaron jeroglíficos del encanto en Florencia-Caquetá; Antonio Nuñez Jiménez, con las pinturas de las Piedras de Tunja en Facatativá. Meneses Lao Cabrera Ortiz y Oswaldo Granada con los petroglifos y pintura de Nariño; Gerardo Reichel Dolmatoff con las pinturas en el Vaupés, Luis Duque Gómez se maravilla con el trabajo de piedra de San Agustín; Elizabeth Reichel D., con los petroglifos que están entre la Pedrera y Araracuara a lo largo del río Caquetá; Graciliano Arcila con los petroglifos de Antioquia, Alvaro Gelmun de Rendón con las pictografías de Sáchica Boyacá; Guillermo Muñoz de Gipri con el conjunto de pictografías y petroglifos del Altiplano Cundiboyacense, Dario Royó y Fray Miguel Santamaría; imaginarían la más absurda fantasía y especulación, sin fundamentos científicos sobre el arte rupestre del citado altiplano. [Anexo 32, 33, 34, 35](#)

Otros sitios importantes de petroglifos o petrogramas los podemos ubicar en:

En las regiones Caribes, abundan los petroglifos, tales como los de Flores y los Santos (Santander); Líbano (Tolima); Jamundí y línea del ferrocarril del pacífico hacia Popayán (Valle); Jorge Isaac copió y publicó los que se hayan en la Sierra Nevada de Santa Marta; en Antioquia se encuentran los de Yolombó, Támesis, Titiribi, Fredonia (Cerrobravo), Venecia (Cerro de Tusa y la Amalia), sobre alguno de los cuales puede consultarse el estudio "Gritografía" del doctor Robledo, en el libro del doctor Triana varios mencionados, hay documentación copiosa sobre los chibchas.¹⁸

Además de las piedras dibujadas, hay otra razón por la cual estudiar la expresión visual de los indígenas precolombinos, exige un esfuerzo serio pues existen los petroglifos o piedras grabadas por medio de otras piedras más duras y las pictografías hechas sobre la superficie plana y limpia de la roca empleando tintura especial indeleble vegetal o mineral con mayor utilización del color rojo a base de óxido de hierro, ya que las hemátitas de estos forman con la roca una sola unidad, se encuentran además el blanco, el negro y el amarillo, la utilización del rojo tuvo además otras significaciones como el de la sangre, elemento vital par la vida, así por ejemplo no es extraño suponer que cuando llovía y se lavan los óxidos de hierro (lixiviación), los indígenas creyeron que de las piedras goteaba sangre.

En esa época se pensó que los petroglifos se situaban en las tierras cálidas y las pictografías eran exclusivas de la altiplanicie cundiboyacense, hoy sabemos que esta idea no es valida tampoco la supuesta concepción que las piedras son anteriores a las pintadas.¹⁹

Estas dos formas de arte están mezcladas, si bien se trata de dos técnicas diferentes todavía no se puede precisar a que etnia correspondieron, pero conviene insistir en el

¹⁸ Julio César García. 1969. Los primitivos, Prehistoria General Americana y de Colombia.

¹⁹ Botiva, C.A., Castiblanco Muñoz Guillermo. 1989, Parque y Monumentos Arqueológicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.

hecho que el arte rupestre, cualquiera que sea su técnica, expresa figuras diferentes, aunque responde a los mismos principios fundamentales.

El observador podrá preguntarse cuál campo de atracción es más bello, cual por la técnica o forma, la ubicación de la piedra, de su entorno. En murales pétreos se encuentran figuras relativas a la visión naturalista y abstracta de nuestros antepasados, los sentimientos mágicos, la particularidad de cada técnica y sobre todo la memoria cultural, el legado histórico recubierto con la llamada “patina” película que se materializa con todo lo que el tiempo ha añadido o borrado al aspecto de fresca que la piedra tenía en su origen; ese algo bien palpable pero irremplazable, producido por el desgaste y por el proceso de envejecimiento que todo bajorrelieve o gama de colores sufre con el transcurrir de los siglos. Lo anterior se debe constituir para el observador en un encanto y respetabilidad. Este artículo fue escrito en homenaje a usted que tiene el derecho de conocer y a la vez para recordarle que las espléndidas obras que usted ha admirado le corresponde el valor simbólico y artístico de este patrimonio que ojalá usted acabe por amar y defender, ya que es parte de nuestro pasado histórico.

6.2.1.1 Dibujos Ideogramas o Escrituras: Descripción y lectura por Guillermo Muñoz: tradicionalmente al escribir acerca de lo que son las manifestaciones rupestres se establecen las siguientes etapas: las pictografías de representación directa, es aquella en la cual el signo corresponde al objeto al que se refiere: para expresar un animal; se dibuja un animal, se da como una necesidad de apoyo para una relación oral.

Pero este sistema resulta insuficiente cuando se quieren expresar sentimientos como felicidad, el temor, acontecimientos históricos como los descubrimientos la guerra; o actividades sociales como ritos, fiestas etc. [Anexo 36, 37](#)

Desde hace varios miles de años los símbolos se han venido modificando, las imágenes de los objetos (símbolos que representan cosas) han adquirido un carácter cada vez más abstracto, solo que tienen su correspondencia con los cambios de desarrollo de la sociedad al producirse el paso de cazadores a agricultores, de ahí que se hiciera necesario y comprensible; por ello los pictogramas, se transformaron en ideogramas, o sea en trazos convencionales que no expresaban objetos sino ideas; pero para llegar a la

escritura fue necesario que se desarrollara un código fonético, que combinado el mismo número de signos permitirá representar fielmente el lenguaje oral. Los signos representan entonces un conjunto de sonidos (signos silábicos) y por último, hace cuatro mil años un solo sonido, idea genial de los fenicios. A lo anterior surgió el desarrollo económico de las sociedades; necesitó fuertes mecanismos de control tanto de los elementos productivos como de una estructura jurídica y religiosa que no podía ser alterada por la divulgación oral, sino que debía conservarse tal cual fue concebida.

6.2.1.2 Simbología: El símbolo, figura con que se representa un concepto por alguna semejanza que el entendimiento percibe entre ambos, que guarda estrecha relación con la metáfora.¹⁹

El estudio simbólico en sí de esta investigación en realidad es el resultado de las inquietudes de los estudiosos del tema, como son los antropólogos, arqueólogos, historiadores semióticos. El trabajo que se está realizando ha tomado como instrumento, como recurso, o fuente de inspiración, todas las sensaciones tribales que en mí ha causado, desde que en la escuela vi las primeras imágenes totémicas, llenas de un sordo misterio, curiosidad, que con el tiempo se convirtió en motivo plástico.

Los símbolos, pictografías, petroglifos, que se encuentran en el Meta y los Llanos Orientales, se convirtieron en la razón más cercana, puesto que en la variedad en formas, ritmos y temas es desorbitante y su riqueza plástica es fascinante. En realidad, afirmó Fernando Urbina en una conferencia, para artistas “No solo se debe preocupar demasiado la idea de la interpretación, debemos mirar más su riqueza plástica, sus formas, ritmos, contrastes, movimientos y así inspirarnos en función a ellos. Sus técnicas y procedimientos son importantes, lo mismo el color. Todo aquello que pueda afectar nuestra sensibilidad o percepción de nuestros sentidos; su sentido metafórico, es importante puesto que es un lenguaje.

¹⁹ Ibid Botiva, C.A., Castiblanco Muñoz Guillermo. 1989, Parque y Monumentos Arqueológicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.

En esta investigación plástica se pretende jugar, retozar con las formas sea cual sea, ritmizando, armonizando, recreando la visión y el tacto y el espacio con remedos de las formas, hasta llegar a categorías estéticas como lo bello y lo sublime. Sin embargo como uno de los objetivos principales consiste en el análisis, descripción, lectura he aquí uno de los comentarios al respecto:

Guillermo Muñoz: Afirma: tradicionalmente al describir acerca de lo que son las manifestaciones rupestres, se establecen las siguientes etapas; las cuales son validas para las pictografías que en este momento son motivo de estudio.

- Pictografías de representación directa: Es aquella en la cual el signo corresponde al objeto al que se refiere; para expresar un animal se dibuja un animal, se da como una necesidad de apoyo para una relación oral (Pictograma).
- Pictografías de representación indirecta: Cuando el signo representa sentimientos como la felicidad, el temor, acontecimientos históricos, como los descubrimientos, la guerra; o actividades sociales como ritos y fiestas. Estas pictografías de carácter indirecto (Ideograma) duraron miles de años para modificar las imágenes de los objetos adquiriendo un carácter más abstracto, solo que tiene su correspondencia con los cambios de desarrollo de la sociedad. Hizo falta el paso fonético para llegar a la escritura que combinado el mínimo de signos permitiera representar fácilmente el lenguaje oral. Los signos representan entonces un conjunto de sonidos. Como lo pudieron hacer los Mayas con sus libros sagrados.²⁰

Veamos un relato del libro del destino de los Mayas: [Anexo 38](#)

Era ya tiempo de Águila que habla, estudiase las estrellas, el planeta y el libro del destino, en el que se registraba la cuenta de los días sagrados. Debía también conocer de escritura y poder leer los caracteres pictográficos pintados en los libros de papel doblado y debía saber como funciona el clan.²¹

²⁰ Botiva, C.A, Castiblanco Muñoz, Guillermo. 1989, Parque y monumentos. Arqueo lógicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.

²¹ Victor W. Hagen. 1964. Los Aztecas. Ed. Joaquín Martínez, S.A. Pág. 91

A todo esto de los símbolos hay que reafirmar que muchas de las pictografías del Orinoco y otras de la Amazonía, fueron el resultado de oleadas de indígenas que tomaron como lugar de paso al Orinoco. Es así como símbolos, como la serpiente emplumada también la encontramos en las pictografías del Putumayo. Ratificado por Fernando Urbina y en sentido profético en el texto llamado “Los Aztecas”, página 28.

En la Orinoquía, el tipo de símbolos encontrados es: El tigre, el hombre, síntesis de diversos seres, según los chamanes, los círculos concéntricos y la espiral, son figuras cuyo seguimiento visual permite la intercomunicación de los mundos. Otros animales son el armadillo, el venado, la serpiente, la tortuga, lagartos, aves, sol, triángulos, líneas quebradas, animales cuadrúpedos, ranas, delfines, figuras romboidales, círculos, figuras antropomorfas.

Los grabados de Cazuarito y Cerro Humeante en el Meta, son de tres tipos: Las siluetas humanas con cabeza hacia el cielo, los cazadores con cerbatana y las figuras arrodilladas; también se conocen símbolos abstractos con predominio redondeado y las espirales, la mayoría de estas se encuentra cerca del Orinoco entre la desembocadura del río Meta y Tuparro, siendo los cerros de Cazuarito y Humeantes los más destacados.²²

“Petroglifos Veraniegos” desembocadura en el Orinoco y en el Morichal, 30 kilómetros al occidente. El diseño se vuelve más geometrizable, predominando las formas romboidales, circulares, semicirculares, cuadrados, rectángulos y formas cruciformes en composiciones que interpretan estas diferentes formas, aves nocturnas, reptiles, insectos, cuadrúpedos, como el venado, el mono y armadillo como figura recurrente. Las figuras humanas escasean y se geometrizan perdiendo el realismo de los grabados monumentales.

²² Arte Rupestre del Orinoco. 1990. Revista Oriente No. 35, Villavicencio, Colombia. Pág. 37,38

Las pictografías más abundantes se encuentran en abrigos rocosos (especies de cuevas profundas) composiciones romboidales, circulares, triangulares, cuadrados y rectángulos; la rana, lapas, armadillo y el mono.

Petroglifos de la pedrera y puerto Córdoba. Araracuara (Caquetá) arte figurativo no realista, naturista en nuestros términos culturales-Mitografías grabadas en rocas en caras horizontales y verticales. De estos petroglifos a ninguno se le encontró huellas de pintura, lo cual es lógico, pues las corrientes golpeaban muy fuerte a las rocas grabadas sobre su superficie. En la mayoría de las veces, en las partes o caras horizontales, la expresión de las figuras es frontal, plana, y sin expresión de movimiento ni de acción, hay figuras aisladas y otras que forman conjuntos. Unas figuras se reconocen como “coherentes” a nuestros ojos y otras nos parecen totalmente “abstractas”. De tal manera se conserva solo el símbolo en su expresión gráfica significativa, sin su significado original.

El hecho de que ciertas culturas indígenas actuales incorporen los petroglifos en su mitología no nos garantiza que se trate del código original de interpretación, los indígenas actuales no asocian un nombre concreto a una cultura que las grabará, sino que se los atribuyen a seres mitológicos. Los indígenas de la pedrera no conocen el origen ni el significado de los petroglifos.

Hoy en día se desconoce la práctica de grabar sobre piedra en la Amazonía Colombiana.²³

Afirma Fernando Urbina: Que el Arte Rupestre de la región suroccidental, permite percibir las poderosas influencias de las antiquísimas culturas preincaicas; recordemos que en la zona del Guayabero, hay dibujos con formas de llamas (animales de transporte y carga).

6.2.1.3 Mito-Rito: El mito, ficción alegórica pragmática en materia religiosa, símbolo metafórico; todo orden social conocido se encuentra o mantiene unido por un sistema de mitos.

²³ Revista Colombiana de Antropología. 1975. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX. Pág. 305

Es tan importante para la realización de este trabajo pedagógico y plástico, conocer los mitos orales o mitográficos (Mitos Dibujados), tradición oral de las culturas que de una u otra manera pasaron por los territorios de la Orinoquía, que sin ellos no sería posible encontrarle sentido a estos grabados que se encuentran en las rocas o monumentos megalíticos, que se encuentran en el. Guayabero y otros sitios.

La mitología es una religión, es ética, histórica y ciencia, es tan delicado este tema, que a partir de un mito podemos reconstruir toda una vida de un pueblo, sus costumbres, arte, origen, filosofía.

En realidad todo este andamiaje de cosas será la base del trabajo práctico que se está realizando he ahí los elementos que harán parte de la composición de la obra; en sentido alegórico, metafórico pero de manera personal ya que no se pretende la copia.

En el ámbito pedagógico permitirá conocer y entender más nuestro patrimonio cultural, arqueológico de las pictografías y petroglifos, su sentido y trascendencia en algunas culturas actuales y como se podría dar a conocer en las escuelas a manera de talleres, utilizando el juego o la lúdica en la plástica y sacar de este proceso el mejor provecho posible.

Es sabido que en las mitologías y en las coreografías rituales que narran y ejecutan determinadas comunidades actuales, sobreviven experiencias de aquellos antepasados y grabadores del antaño, de igual forma aunque de forma más libre y espontánea y con carácter lúdico, debemos guardar estas memorias como herencia o patrimonio cultural.

Mirando cuidadosamente algunas obras rupestres con tradiciones que aún perviven en la misma región o aledaños, tendremos cierta posibilidad de asomarnos al significado y función de dichos grafismos.

En realidad todo este andamiaje de cosas misteriosas será las que me permiten sumergirme en el más hondo misterio, fascinación y motivación para expresarme de igual manera al suficiente argumento para motivar a los alumnos mediante estas imágenes e

historias y llegar a la creación de las formas propias y personales, creación que puede ser plástica, literaria o teatral.²⁴

Un ejemplo poético y literario en este sentido lo podemos percibir en los dos poemas que citaremos, de Fernando Urbina

PALABRA Y TRAZO

En el aire: el conjuro
La palabra-red
Ella guarda
De cada ser
El íntimo secreto
Y aquí
Sobre la piedra
Se trazaron los signos,
Este danzar del gesto,
Detenido

(F:U)

ARQUETIPOS

LA TIERRA

Era ancha y sola
Allí todo será blanco

²⁴ Fernando Urbina. 1993. Ciclo de Conferencias, Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Bogotá, Colombia.

SOL

Con sus dedos de luz
Fue diseñando
Los seres que poblaban
Tan solo como nombres
Del sueño de los dioses.

Al mediodía
Calcinó las obras;
Hechos de piedra.
Los arquetipos quedaron
Fijados para siempre.

(Tradiciones de los mitos y muinanes de la Amazonía
Colombiana, versión libre de F.U) ²⁵

Según Reichel Dolmatoff, en su artículo “Cosmología como Análisis ecológico: Una perspectiva desde la selva pluvial (ilustrado con pinturas rupestres del río Inírida, Vaupés; publicados en “Desana” 1968), se refiere fundamentalmente a los indios Tukano Orientales, los Desana, muestran que las cosmologías y estructuras míticas junto con la conducta ritual, representan “ un conjunto de principios ecológicos y que en estos principios se formula un sistema de reglas sociales y económicas de alto valor”. Según Reichel Dolmatoff, la creación del universo Tukano no fue limitada en tiempos ni llevado a cabo en un acto único, *La Creación Todavía Continúa*.

Los Tukanos son los testigos más fieles de este mundo de testigos mudos. Sus mitos recopilados así lo atestiguan; veamos un fragmento del libro DESANA por Dolmatoff.

Sus mitos recopilados así lo atestiguan; veamos un fragmento del libro “Desana”, por Dolmatoff. ²⁶

²⁵ Fernando Urbina. 1993. Arte rupestre en Colombia. Museo del Oro, Banco de la República en Colombia. Pág. 4, 5, 8, 12, 13

²⁶ G. Reichel, Dolmatoff. 1968. Desana, simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés.

Un Desana, quiso viajar del río Papurí al Vaupés. En el camino le cogió la noche, se trepó a un árbol alto y grueso. Cuando ya estaba para dormirse llegó una fiera en forma de persona y sacudió el árbol. Pasó. Llegaron otras fieras personas, entonces iban a tumbar el árbol, traían como árbol las tortugas. Con sus conchas comenzaron a cortar el árbol, pero no pudieron tumbarlo; ya a la madrugada llegó un hombrecito un Lore-Uaxti. Comenzó con su piedra a cortar el árbol.

6.3 MARCO LEGAL

6.3.1 Ley General de la Cultura, Ley General de la Educación: En verdad si de interpretación legal se trata, los dos tienen los mismos propósitos, ser fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generando individual y colectivamente por los colombianos. Cualquier manifestación cultural de los colombianos constituye parte integral de su identidad como pueblo.

Pero así como tienen el mismo propósito, es de ser fundamento de la nacionalidad, también en el cuidar legalmente este legado es el espíritu de la constitución, la Ley General de la Educación y la Cultura.

Artículo 5: podemos ver como los fines de la educación de la nueva Ley 115 de 1994, está consignado:

- El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y es estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones.
- El estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional y de la diversidad étnica y cultural del país, como fundamento de la unidad nacional y de su identidad.

Artículo 1. De los principios de la nueva Ley General de la Cultura dice:

- Cultura es el aprovechamiento social de la inteligencia humana.

- Cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos.
- El estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la nación Colombiana.
- En ningún caso el estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales.
- Es obligación del Estado y de las personas proteger la riqueza cultural de la Nación.
- El estado garantiza a los grupos étnicos y a las comunidades negras el derecho a conservar, enriquecer y difundir su identidad y su patrimonio cultural y lingüístico, a generar el conocimiento de las mismas según sus propias tradiciones y a beneficiarse de una educación que asegure estos derechos.²⁷

TITULO II. PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

Artículo 3. De la nueva Ley de la Cultura 1997. En la definición de patrimonio cultural. Para los fines de esta ley se entiende por patrimonio cultural de la Nación la tradición, las costumbres, los hábitos, el talento y los valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana. Así mismo, pertenecen a tal patrimonio, el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, musical, arquitectónico, ambiental, ecológico, lingüístico, antropológico, documental, literario, sonoro, audiovisual, fílmico, urbano, bibliográfico, plástico, museológico o etnológico.

Artículo 4. Objetivos de la política estatal en relación con el patrimonio cultural. La política estatal en lo referente al patrimonio cultural de la Nación, tendrá como objetivos principales la protección, fortalecimiento, rehabilitación y divulgación de dicho patrimonio,

²⁷ Ley General de Educación. 1994. Ley 115. Edición FECODE, Santa Fe de Bogotá, Colombia

con el propósito de que sirva de testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como en el futuro.

Artículo 5. Patrimonio Arqueológico. Son bienes integrantes del patrimonio arqueológico, aquellos muebles o inmueble que sean originarios de culturas desaparecidas, o que pertenezcan a la época colonial, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esas culturas. Igualmente, forman parte de dicho patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos relacionados con la historia del hombre, sus orígenes y antecedentes.

Artículo 10. Derecho de los grupos étnicos. Los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica conservan los derechos que efectivamente ejerciendo sobre el patrimonio arqueológico que sea parte de su identidad cultural para lo cual contarán con la asesoría y asistencia técnica del Ministerio de Cultura.

Así mismo el estado desarrollará programas especiales para mejorar la calidad de vida de estos grupos étnicos.

PARÁGRAFO 1: Los grupos, en sus territorios, conservan derechos sobre los lugares y bienes de carácter ritual que hagan parte de su identidad.

PARÁGRAFO 2: Mientras se reglamenta las entidades territoriales indígenas-ETIS-.El Gobierno transferirá los recursos, para el manejo del patrimonio y los bienes culturales de los grupos étnicos, directamente a sus cabildos y autoridades tradicionales.²⁷

²⁷ Ley General de Educación. 1994. Ley 115. Edición FECODE, Santa Fe de Bogotá, Colombia

7. DISEÑO METODOLÓGICO

7.1 CARACTERÍSTICAS DEL TRABAJO PRÁCTICO

Para dejar más en evidencia el objeto de esta investigación plástica y de sus variables como: simbología gráfica, ubicación geográfica, histórica, sociocultural y económica del lugar donde se desarrolla la investigación y demás indicadores se hizo necesario tener en cuenta tres niveles de conocimiento de la investigación, a saber; la descripción de lo que se ve, observando y preguntando.

La explicación, encontrando relación entre una y otra cosa. (causa-efecto) y por último el análisis, el cual está sujeto a la explicación e interpretación de los hechos

7.1.1 Incidencia simbólica, mágica, mítica, ritual en el trabajo: En el trabajo que se está realizando uno de los aspectos de fondo muy importante es y será la parte que constituye una actividad emotiva, transmitir un mensaje secreto ejercitar un misterioso poder. A veces el mensaje está grabado o moldeado como ruinas sobre una placa de cierto tipo, o aún sobre un pilar, sobre un poste, como en el caso de la GLENKLIN CROSS, de HENRY MOORE; en otros tipos, la magia se expresa mediante alambres doblados como escultura, levantándose ante nosotros como un ídolo, o como un adivino que murmura profecías o amenazas. [Anexo 41](#). EDUARDO PAOLOZZI, uno de los más poderosos de estas imágenes mágicas (mánticas sería una palabra más exacta).

De acuerdo con SIR JAMES FRASER, la magia primitiva perdió su fuerza porque gradualmente se hizo evidente para las inteligencias más sagaces que con ellas no se obtenían resultados: El hombre vio aquello que había tomado no era tal. Y que todos sus esfuerzos para actuar por medios de estas causas imaginarias habían sido vanos". Por lo tanto empezó a creer en potencias más altas e invisibles que controlaban su destino "agentes conscientes que pueden ser desviados de su propósito mediante la persuasión" es decir mediante la plegaria y la propiciación. [Anexo 42](#) Y así nació la religión y prevaleció durante muchos siglos. Pero en nuestro propio ser nos ha enseñado que el

curso de la naturaleza está determinado “por las pasiones o el capricho de seres personales, sino por la operación de leyes inmutables que actúan mecánicamente”²⁶

7.1.2 La Magia en el Arte: El arte se ha interesado tanto por la magia como por la religión pero la ciencia; sino indiferente, se opone a sus afirmaciones en el sentido que constituye un lenguaje simbólico con acceso a la verdad o realidad. Precisamente en esta situación de colapso los artistas han retornado a la práctica de la magia. Naturalmente, la magia moderan es mucho más sofisticada que cualquiera de las formas descritas en la rama dorada, pero en un sentido muy real el pintor o escultor moderno es un mago público, que manipula mas imágenes características de una civilización tecnológica.

Las imágenes del mago moderno son de naturaleza predominante, mecanicista, pero utilizadas de modo tal que dislocan y desordenan las “partes” componentes en la iconografía del movimiento Dadaísta se hallan máquinas que quizás no podrían funcionar; en este sentido son particularmente prácticas, las distintas “máquinas infernales” pintadas o construidas por MARCEL DUICHAMP.²⁶

Podría citar muchos otros ejemplos de este deseo de lograr un mago fénix de entre el montón de desechos de la industria, pero las escasas indicaciones que se han ofrecido quizás, base suficiente para realizar un examen más atento de este arte de una era científica. Sin embargo todavía debemos dilucidar si un arte de este tipo es pertinente; es decir, si la magia es artículo que puede ser suministrado a los desilusionados. Ello dependerá, naturalmente de nuestra definición de la magia y debemos comenzar por desembarazarnos del falso concepto que la magia es una seudociencia o de que es en el cualquier otro sentido un sustituto de la ciencia. Este concepto típico de TILOR. DE FREZER y de otros antropólogos del siglo pasado, ha sido reemplazado ahora por una teoría de la magia que ve en esta última algo mucho más estrechamente relacionado con el arte, una actividad constructiva con una función social específica. De acuerdo con antropólogos como Malinowski y con un filósofo como R.G Collingwood, la magia no es una seudociencia de ningún tipo sino más bien el medio para un fin preconcebido, y el fin es la excitación de la emoción los medios utilizados son de carácter artístico, el fin

²⁶ Carta a un Joven Pintor

²⁶ Carta a un joven pintor

consiste en convertir a las emociones en agentes eficaces en la vida práctica de la comunidad. “La función primaria de todas las artes dice Collingwood: consiste en suscitar en otros, amigos o enemigos del agente, emociones útiles o perjudiciales para la vida de otros”, tales funciones no están limitadas a las sociedades primitivas; por el contrario, sobreviven en nuestra sociedad a las que denominamos civilizadas.²⁶

La actividad mágica, sugiere Collingwood, es una suerte de dínamo que provee el mecanismo de la vida práctica, la corriente emocional que lo impulsa. De ahí que la magia constituya una necesidad para todos los tipos y condiciones de hombre, y que en realidad se la encuentra en cualquier sociedad “SANA”. Collingwood que muchas de nuestras actividades cotidianas no solo las ceremonias religiosas y los desfiles militares, sino también la caza del zorro o el fútbol de aficionados son actividades, esencialmente rituales emprendidas como deberes sociales y rodeadas de las señales y los atavíos bien conocidos de la magia: “la vestidura ritual, vocabulario ritual, y por sobre todas las cosas, el sentimiento de haber elegido, el sentimiento de superioridad sobre el rebaño, que siempre distingue al iniciado y hicofrante o sacerdote.”²⁶

Lo que si es significativo desde el punto de vista del problema que ahora examinamos es el hecho que “las prácticas mágicas contienen invariablemente, no como elementos periféricos, sino como elementos centrales, actividades artísticas, como por ejemplo danzas, canciones, dibujo o modelado”. La magia produce sus efectos por vía de representación y más eficaz cuando la representación es estrictamente vital; de ahí la necesidad no simplemente de un símbolo convencional, sino de una obra de arte.

Los objetivos de la magia que señalamos son buenos; canaliza las emociones y las dirige sobre la vía práctica y arreglos a las necesidades sociales, cuanto más magia produzcamos, tanto mejor. “Si se trata de la regeneración moral de nuestro mundo; insistiría para que se cree deliberadamente un sistema de magia, utilizando como medio, el teatro, las letras, la pintura, escultura, el cine, la música, auténticos e indispensable medios para este fin.

²⁶ Carta a un joven pintor

Collingwood; señaló que en si misma la magia utiliza el arte, como lo hace la religión, o la propaganda política, o la publicidad comercial, y esa es la razón de que el arte, a pesar de toda capacidad de encantamiento, deba mantener cierto carácter ambiguo. Este filósofo afirma que es ambiguo todo arte que surja de una conciencia oscurecida por un propósito no artístico, mágico, religioso, político o social. El arte mismo, el arte no ambiguo, proviene de una conciencia cuyo único contenido es la emoción, que debe ser expresada. [Anexo 43](#)

7.2 POBLACIÓN Y MUESTRA

7.2.1 Población: Esta comprendida completamente por la población sujeta a la investigación. La población por la cual se hizo la investigación, fueron aquellos pueblos precolombinos que por una u otra razón se sentaron por mucho tiempo en los Llanos de Colombia y la Orinoquía en general y otros que sin saberse quienes pasaron como oleadas humanas dejando en muchas zonas o regiones su testimonio artístico en los abrigos rocosos, raudales, y en otras rocas, lo cual es lo que en primera y última instancia motiva la investigación. Tal vez no importe para este trabajo quien realizó estos testimonios mudos, sino que es lo que hay y su valor plástico raizal y su forma de conservarlos para el presente y futuro de nuestra identidad cultural como región.

7.2.2 Muestra: Es el canon, medida, parte, representativa de un conjunto de una población que se toma con el fin de investigar ciertas características del mismo.

Es importante que el subconjunto sea representativo de la población, para que permita generalizar al universo los resultados obtenidos sobre la muestra.

Para obtener la información es necesario acudir a la técnica del muestreo designado una representatividad con respecto al universo. Para la aplicación de la muestra, se tomó como representación del universo a las regiones de la Orinoquía que poseen este patrimonio arqueológico y parte de la amazonía; y de cada zona se escogerán, por supuesto solo algunos grabados representativos como muestra, por lo menos los que plásticamente llamen la atención para realizar el trabajo.

7.3 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Para obtener la información necesarias se utilizó como instrumento la consulta bibliográfica, la encuesta y aplicación de los instrumentos.

En su inicio fue muy determinante, el taller de mitología de la investigación dirigido por la Universidad en ese entonces y las consultas bibliográficas sugeridas y consultadas en la biblioteca, para empezar a dar forma al documento presente.

De ahí como reacción en cadena se desarrolló todo el contenido, para lo cual fue determinante un ciclo de conferencias dadas en el Banco de la República de Villavicencio durante un año y el contacto directo con investigadores del tema.

Fuentes importantes para la elaboración de este trabajo fueron lo maestros Fernando Urbina; conocedor del tema: Arte Rupestre en Colombia y Dioscoides Pérez, diseñador de la exposición gráfica. Guillermo Muñoz; antropólogo, físico-matemático y rector de la Universidad Nacional en ese momento, con el tema: “Mitos” Carlos Munar, uno de los más interesados en que los artistas se fijaran más en el aprovechamiento de la simbología precolombina gráfica.

Otros aportes para la realización de este trabajo fue la visita realizada a la Serranía de la Macarena, experiencia definitiva por los grabados observados. Consultas bibliográfica en el Instituto de Antropología de Santa Fe de Bogotá de los libros: “Desana”, del padre de la antropología colombiana; el alemán G. Reichel Dolmatoff, “Informes Antropológicos” de Alvaro Botiva y el documento “Parques y Monumentos de Colombia” de Guillermo Castiblanco Muñoz.

También fue consultado el texto “Espíritu de América Indigenista”, con el tema: Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos, el cual aportó valiosa información sobre el tema de la simbología en el arte indígena tratado por diversos artistas.

8. PROCESAMIENTO E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

Se recolectó la información necesaria con respecto a los contenidos de la investigación y su posible aplicación.

Las encuestas están enfocadas a determinar la importancia plástica, mítica, simbólica, cultural, étnica, en la tradición de los pueblos del pasado y el presente, como patrimonio regional, nacional e internacional. Tienen como fin concretar la idea que tienen los ciudadanos de la región de la Orinoquía, sobre el patrimonio arqueológico, pictórico, gráfico, plástico en general tanto del pasado como del presente. Su idea de conservarlo mediante campañas educativas.

8.1 MODELO DE ENCUESTA

ENCUESTA DE INTERÉS GENERAL

META - VILLAVICENCIO

PROYECTO: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PICTOGRAFÍAS Y PETROGLIFOS EN EL META, LA ORINOQUÍA Y AREA DE INFLUENCIA AMAZÓNICA.

Diagnóstico par determinar la importancia y el interés artístico, plástico, mítico, étnico, cultural, que se encuentra en los grabados, dibujos o pinturas, ubicados en las paredes rocosas a orillas de los ríos, cuevas y en distintos lugares de la Orinoquía y la Amazonía.

Instrumento: Encuesta dirigida a estudiantes, profesores, profesionales, personas de otras actividades no profesionales.

Objetivo: Medir por medio del presente instrumento, el número de personas conscientes de querer y dar a conocer, conservar el patrimonio arqueológico, pictórico de nuestra región, mediante políticas educativas o culturales.

8.2 CUESTIONARIO

Lea con atención, llene y marque con una X la respuesta correspondiente.

Ciudad: _____ Fecha: _____

Nombre y Apellido: _____ Ocupación _____

Responder afirmativamente o negativamente según el caso:

1. ¿Te gustaría que este tema fuera tratado en las clases de dibujo, en escuelas y colegios?

SI _____

NO _____

2. ¿Conoces o tienes conocimiento de pinturas rupestres en el Meta o en los Llanos Orientales?

SI _____

NO _____

3. ¿Te gustaría tener información acerca de los grabados o dibujos rupestres o primitivos que se encuentran en la región Orinocense?

SI _____

NO _____

4. ¿Serías partidario en que la comunidad los pueda valorar más de cerca?

SI _____

NO _____

5. ¿Te gustaría participar en talleres sobre descripción y análisis de los dibujos precolombinos que se encuentran en grandes paredes rocosas en las orillas de muchos ríos de nuestra región Orinocense?

SI _____

NO _____

6. ¿Estarías de acuerdo en que le se instruya a la comunidad sobre estos lenguajes gráficos y en especial a los niños para preservar nuestro pasado?

SI _____

NO _____

7. ¿Estarías de acuerdo en que los artesanos, artistas, niños se inspiren en estos signos para realizar un trabajo personal?

SI _____

NO _____

8. ¿Conoces a alguien empeñado en conocer este tipo de lenguaje gráfico?

SI _____

NO _____

8.3 PRESENTACIÓN DE RESULTADOS DE LA ENCUESTA

Para la aplicación de la encuesta, en momentos distintos en el día, aprovechando el tiempo libre y tranquilo de las personas encuestadas y sin ningún afán, de tal manera que la persona pudiera acceder al propósito de la encuesta.

La encuesta demostró:

1. La necesidad de mejorar los programas educativos y talleres encargados en dar a conocer la identidad, la tradición, técnicas y procesos empleados en el grabado o dibujo precolombinos.

a- Un 65% dice con programas educativos.

b- Un 20% que los artesanos, niños y comunidad en general los utilicen en trabajos personales o artísticos.

c- Un 12% dice no conocer o tener idea de la existencia de ellos en la Orinoquía.

d- Un 35% sería partidario en que se creen condiciones para llegar a esos sitios.

9. RESULTADOS

Se es plenamente conocido que una de las cosas que puede garantizar la trascendencia de todo este patrimonio cultural, que figura como un monumental testigo mudo; es dándolo a conocer en la práctica, tomando del todo lo que de él nos interesa.

Su técnica y procedimientos de elaboración artística, su misterio, expresión, su historia, mitos y en consecuencia sus enseñanzas que podemos de forma pedagógica y práctica, como docente, o artistas hacerla trascender en el tiempo y el espacio, tomándolos como motivo de inspiración personal o colectivo. Empezando por tener un lenguaje propio a nivel iconográfico en las artes plásticas, la cual es la que se trata en este momento y las artes útiles en cuanto a las comunidades artesanales que la producen.

En la medida en que podamos conocer procedimientos técnicos, seguro que como futuros artífices de la tradición, podemos garantizar que nuestro arte, cultura pueda trascender con más firmeza; el conocimiento técnico en la elaboración de nuestros trabajos es una garantía. Recordemos que desde comienzos de la humanidad los materiales son los que han determinado y caracterizado la mayoría de las etapas de la humanidad ya que el trabajo se fundamenta en el material o materia para su objetivo, el del ponerle sentido a la vida del hombre.

De ahí que deduzcamos que las técnicas y procedimientos no son algo nuevos para el hombre, más bien un recurso para su expresión, la cual evoluciona por circunstancias y nuevos materiales.

9.1 CONTENIDO DE ACTIVIDADES

Se inicia con una motivación de carácter histórico, descripción y análisis de los fenómenos míticos, mágicos, sociales, étnicos, técnicos, comparativos, asociativos y todas aquellas conjeturas que cercanas a la realidad de nosotros o no, fueron fuente de inspiración artística. Estimularon la creatividad la expresión artística plástica a través de nuestras manifestaciones culturales prehispánicas de carácter gráfico. De esta manera representarlas gráfica y pictóricamente a través de las técnicas mixtas de la pintura (esgrafiado)

9.2 LAS TÉCNICAS MIXTAS EN LA PINTURA Y EL DIBUJO

Antes de dar a conocer el procedimiento y la técnica de elaboración de las pinturas y dibujos a realizar en este trabajo, es conveniente que recordemos algo de los conceptos y métodos de trabajo de nuestros antepasados, puesto que de ellos se inspira todo el trabajo práctico.

Las pictografías: Trazo sobre la piedra, aplicando colorante de diversos tipo y color (con primacía del rojo) mediante pinceles, hisopos, dedos, rascadores y mano.

Petroglifos: Grabado o surco hecho en la piedra, valiéndose de diferentes técnicas tales como golpear o raspar las superficies de la roca con otras piedras puntiagudas. Suelen conservarse más que las pictografías, si bien éstas probablemente sean más antiguas. Se llama Arte Rupestre a estas obras gráficas, debido a lo fijo de su empotramiento. Aclarando que los temas y diseños de obra que también se encuentran ejecutando en otros materiales como cerámica, orfebrería, madera, máscaras, trajes ceremoniales, pintura corporal y esculturas, se les llama por el mismo nombre (arte rupestre)³⁰

Encontrando en el tema de las técnicas podemos afirmar, que la realidad es que desde el comienzo de la humanidad los materiales son los que han determinado caracterizado la mayoría de las etapas de la humanidad ya que el trabajo se fundamenta en el material

³⁰ Fernando Urbina. 1994. Ciclo de Conferencias. Arte Rupestre en Colombia. Museo del Oro, Banco de la República. Villavicencio, Colombia.

para su objetivo el de ponerle sentido a la vida del hombre, pero esto no solo fue posible en el trabajo productivo del hombre sino también en su quehacer artístico plástico ya lo hemos dejado como testimonio desde el comienzo de la humanidad en las cavernas se empleo en la pintura simultáneamente muchos materiales para su realización, cera de abeja, sangre, carbón, piedras, tierras minerales, frotando con las manos, grabados y como soporte piedras, cerámicas y otros.

De ahí que deduzcamos que las técnicas mixtas no son algo nuevas para el hombre, más bien siempre ha sido un recurso para su expresión, la cual ha venido evolucionando determinado por la circunstancia sus nuevos materiales. Sin desconocer las técnicas de los grandes maestros que constituyen el alma de las técnicas mixtas. Todo tiene su mérito hoy por ejemplo las técnicas que se han refinado y más en lo científico por su conservación.

Pero bueno, lo más interesante de esto no es el placer que nos puede ofrecer los materiales diversos, sino el conocimiento de estos a que si lo vamos a combinar debemos conocer sus reacciones por lo menos físicas, químicas, usuales, táctiles ante los sentidos por lo menos en última debemos garantizar trascendencia en la durabilidad y no especular.³¹

Las leyes del material rigen para todos los pintores cuales quiera que sea su orientación y naturaleza. El que quiera empezar y aprovechar correctamente el material, tiene que conocer y cumplirlas, pues de lo contrario los errores cometidos se pagan pronto o tarde. Solo el dominio absoluto del material proporciona el fundamento sólido que permite la expansión del modo de expresión más personal, a la vez que garantiza duración e inalterabilidad en el cuadro. Sin tal fundamento somos esclavos del material o, como decía Bocklin, aventureros frente a la sólida tradición de los antiguos que hacían descansar siempre una cosa sobre otra.

El arte manual debe volver a constituir el fundamento firme del arte en general; de otro modo no saldremos del caos.

³¹ Doerner, M. 1921. Los materiales de la pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. Barcelona. Pág. 5,6,8

Una pintura no es tan sólo una superficie coloreada, sino un objeto tridimensional sumamente complejo compuesto de una serie de capas, puede compararse con un esquema geológico de la corteza terrestre. En ambos existen estratos de diferente espesor y composición y estas variaciones explican la apariencia definitiva de la superficie.³¹

En términos generales la estructura de una pintura consiste en un soporte como madera o lienzo; una base que actúa como intermediario entre el espesor y la capa de pintura, que se compone de partículas de pigmentos suspendidas en algún tipo de medio aglutinante tal como cera, aceite o huevo.

A lo largo de la historia se han utilizado como soporte un inmenso número de materiales cobre, piedra, papel, cuero, plásticos, pero lo más corriente es la madera y el lienzo.

Bases: una vez preparada la madera o lienzo, la siguiente fase es la aplicación de una base adecuada, antes de comenzar a pintar la base tiene un doble papel en la elaboración de una pintura: Físicamente actúa, como intermediario entre el soporte y la capa de pintura, refinando la superficie del soporte, proporcionando una capa estable y consistente para la pintura.

Los ingredientes de la base serán según el tipo de soporte, la tradición y las necesidades individuales.

Los ingredientes esenciales son un aparejamiento y un aglutinante; cola, aceite y emulsión (que es una mezcla de las dos primeras).

En la pintura medieval y actual el aparejo es el yeso (sulfato de calcio); mezclando con cola animal.

Pintura. Todas las pinturas tienen tres componentes; las partículas de pigmentos coloreado; el medio que lleva estas partículas y un disolvente, un líquido volátil, como

³¹ Doerner, M. 1921. Los materiales de la pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.a. Barcelona. Pág. 5,6,8

agua o trementina que permita al artista controlar la consistencia de la pintura para obtener el efecto que desea, las propiedades intrínsecas de cada componente influyen en un aspecto final y carácter de una pintura. [Anexos 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52](#)

9.3 TRABAJO PRÁCTICO PICTÓRICO FINAL

Por medio de un estudio fotográfico de las obras pictóricas realizadas, se hace entrega de los resultados obtenidos en el proceso de creación. [Anexo 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60](#)

Experiencia que permitió expresar sentimientos artísticos, a través de las técnicas mixtas de la pintura, especialmente el del esgrafiado del óleo sobre lienzo; y el disfrute de un tema profundamente raizal, en este caso el indigenista, que también permitió al artista identificarse con un medio sensible a este tema como es el caso de la región orinoquense y parte de las otras regiones del país, aspecto que de una u otra manera al principio fue un poco complicado puesto que para llegar a este final, fueron muchas las conferencias de antropólogos, arqueólogos e historiadores a las que se asistió en el Banco de la República sobre todos estos temas y visitas al Instituto de antropología, bibliotecas, para la selección de datos al respecto.

10. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

No hay mejor enseñanza que la que se da con el ejemplo, después de esta experiencia plástica a través de la exploración mitográfica en este trabajo; que las artes plásticas y su enseñanza se constituye en uno de los factores más importantes para el ser humano puesto que nos hace sentir más humanos en la medida que permitamos que nos afecte, nos sensibilice y contribuya al desarrollo sensomotriz de nosotros y el educando, teniendo en cuenta como es lógico, las diferencias e individualidades en el momento de la expresión.

Se hace necesario alfabetizar con relación a lo nuestro, a los docentes, educandos, artesanos, artistas y demás personas comprometidas con el proceso educativo para afianzar lo raizal y la identidad de las personas.

Para concluir estas apreciaciones, dentro de cualquier esquema de interpretación, sería importante seguir indicaciones como las mencionadas por Álvaro Botiva Contreras; las cuales asimilan a todas las consideraciones planteadas en esta monografía; plantea: que es necesario desarrollar planes de investigación en la región a nivel arqueológico, tener en cuenta su conservación si se quiere rescatar.

Basado en los errores de interpretación y en la idea de superar este escollo, es hora de trascender la simple descripción y plantear esquemas y niveles científicos de interpretación articulados al logro de unos objetivos propuestos que deben partir de la recuperación de información y sistemas de documentación.

Afirma que dentro de un esquema de interpretación es necesario un recuento bibliográfico sobre el uso de alucinógenos y las reseñas sobre las diferentes manifestaciones rupestres. A nivel etnológico es clave tomar información de los chamanes y mostrar los dibujos de las pictografías para que éstos hagan su interpretación, ver si el mensaje o ideas han sido conocidos en trance alucinatorio y si de acuerdo con el conocimiento que estos tienen se relaciona con el significado de algún mito.

Se deberá tratar entre otros temas: la elaboración del espacio sagrado, analizar por medio del chamán la función que cumple el sitio y las piedras; así se podrá determinar el sitio con la cultura.

Se hace necesario identificar la fauna, en especial aquello que tenga valor sagrado, bien por ser animales tutelares, deidades con forma animal, antepasados (tótem) zoomorfos.

Igualmente se deben identificar los ciclos sagrados que pueden estar relacionados con la actual economía del grupo, cacería, agricultura, pesca.

Otros factores a estudiar se relacionan con la etno-astronomía, se debe indagar sobre las constelaciones y con cuales dibujos las identifican. También se hace prioritario averiguar sobre las posiciones sagradas con relación a los astros, inclinaciones del sol, solsticios y equinoccios y cómo los representan.

Tal vez, así se podría probar que las pictografías reproducen una lógica: la del pensamiento del grupo que vivió en ese entorno. Creemos que el chamán vivencia y recrea lo que para los demás es creencia, de allí la importancia del ritual y la mitología que se apoya en similitudes de la organización social y del medio, lo que hace posible se dé una similitud en la comunicación. No se garantiza que no se trate de una relación mecánica pero dentro de una lógica probabilística tiene bastantes opciones que se sea una causa probable.

Como quedó expuesto; planteada toda la situación problemática por estudiar, permitirá aclarar muchos puntos de interés científico en aras de conocer una parte y expresión más de nuestro pasado histórico.²⁹

Debemos aclarar que las inquietudes que se esbozan en este trabajo solo tienen un propósito; incentivar, motivar a las comunidades que nos preocupemos más por nuestro patrimonio cultural, que lo vivenciamos; por eso debemos concluir afirmando que toda

²⁹ Álvaro Botiva C., 1986. Informes Antropológicos. Instituto de Antropología. Santa Fe de Bogotá, Colombia. Pág. 65,66

esta recopilación de datos nos debe motivar e inquietar por lo nuestro, pero tampoco pretender que es un tratado detallado sobre las pictografías y petroglifos de la Orinoquía y la Amazonía colombiana o un sistema metodológico definido de estudio sobre estos grabados.

Somos muchos lo que creemos que la humanidad siempre ha sido el resultado de los conocimientos o herencia cultural que nos dejaron muchos personajes, en este caso, son muchas las personas que informan científicamente sobre el conjunto de pictografías y petroglifos mostrando su valor científico, la importancia que éstas debieron tener dentro de un contexto sociocultural.

La información aquí manifestada en la monografía apenas podría decirse que es una mirada reflexiva acerca de lo que debe ser un encuentro con nuestras raíces más profundas en nuestro entorno regional en primera instancia y en consecuencia nacional e internacionalmente.

No solo un mirar reflexivo en cuanto a nuestra identidad, sino, el de buscar estrategias pedagógicas para conocerlas, conservarlas y darlas a conocer mediante una didáctica insertada en lo cotidiano, en una vivencia permanente de carácter doméstico; ya afirma Mao Tse Tung en el Foro de Yenan sobre arte y literatura: “Las verdaderas raíces culturales se encuentran en las bases populares del pueblo”.

No se ha investigado lo suficiente en este trabajo acerca de la cosmogonía de las pictografías, y no solo en este, de igual manera se da entre investigaciones ya mencionadas anteriormente.

No se ha recuperado correctamente todo este testimonio histórico de carácter primitivo, allí impreso; faltan análisis petroquímicos, contexto cultural, estado de conservación, técnicas de conservación a implementar de manera más efectivas, información etnológica. Sin un estudio de este tipo se puede caer en errores de interpretaciones de los ideogramas, perdiéndose el verdadero sentido de relacionar que contienen los mensajes, cayendo en interpretaciones ridículas, superficiales y distorsionadas, carente de valor y contenido científico.

De tal manera podemos concluir:

- El análisis, descripción y el aprovechamiento en la plástica de los grabado representados en las pictografías y petroglifos; por artistas, artesanos y estudiantes constituye en una parte lo que garantiza y afianza la conservación regional y nacionales de este sector de Colombia.
- Los docentes deben comprometerse con este proyecto y obtener la mayor cantidad de talleres e información posible para su aplicación en la plástica.

Los encuestados demostraron:

- Interés en conocer los sitios donde se encuentran estos parques arqueológicos.
- La necesidad de que se den más oportunidades o acceso al conocimiento de estos patrimonios.
- La necesidad de mejorar los programas educativos encargados en dar a conocer la identidad y la tradición e interés por conocer procesos de elaboración de las pictografías.
- Inquietud por conservar el patrimonio arqueológico pictográfico.
- Que hay sensibilidad artística y la idea de identidad regional.
- Propuestas de retomar y prolongar estas simbologías plásticamente a nivel decorativo o artesanal, por parte de escuelas de arte, colegios y universidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Molano J. 1990. Oriente la Revista. Ed. Siglo XX. Villavicencio, Colombia.
- Revista colombiana de antropología. 1975. Instituto Colombiano de Antropología. Vol. XIX. Bogotá. Pág. 34
- Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología. No. 2, 1986. Colcultura, Pág. 45
- Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología No. 2. Bogotá, 1986. Pág. 48,49
- Barradas. J. 1937. Arqueología Agustiniense. Imprenta Nacional, Bogotá. Pág. 10, 41, 42
- Ignacio Marquina. 1928. México, Secretaría de Educación Pública. Estudio Arquitectónico Comparativo de los Movimientos Arqueológicos. Ed. Talleres Gráficos de la Nación. Pág. 38-41
- Orinoquía Hacia el Siglo XXI. 1990-1994. Plan de Desarrollo Regional Corpes de la Orinoquía. Consejo Regional de Planificación Económico y Social. Pág. 4, 5,8, 12, 13,15.
- Espíritu de la América Indígena. 1993. Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos de América. San Francisco, California.
- “Profetas en Tierra Ajena”. Diario El Espectador. 1990. Bogotá, Colombia.
- Julio César García. 1969. Los primitivos, Prehistoria General Americana y de Colombia.
- Botiva, C.A., Castiblanco Muñoz Guillermo. 1989, Parque y Monumentos Arqueológicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.
- [Ibid Botiva, C.A., Castiblanco Muñoz Guillermo. 1989, Parque y Monumentos Arqueológicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.](#)
- Botiva, C.A, Castiblanco Muñoz, Guillermo. 1989, Parque y monumentos. Arqueológicos de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.
- Victor W. Hagen. 1964. Los Aztecas. Ed. Joaquín Martínez, S.A. Pág. 91
- Arte Rupestre del Orinoco. 1990. Revista Oriente No. 35, Villavicencio, Colombia. Pág. 37,38
- Revista Colombiana de Antropología. 1975. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX. Pág. 305
- Fernando Urbina. 1993. Ciclo de Conferencias, Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Bogotá, Colombia.
- Fernando Urbina. 1993. Arte rupestre en Colombia. Museo del Oro, Banco de la República en Colombia. Pág. 4, 5, 8, 12, 13

G. Reichel, Dolmatoff. 1968. Desana, simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés.

Ley General de Educación. 1994. Ley 115. Edición FECODE, Santa Fe de Bogotá, Colombia

Ley General de Educación. 1994. Ley 115. Edición FECODE, Santa Fe de Bogotá, Colombia

Fontana Mayor. 1975. Leonardo DA Vinci. Cuaderno de notas. Ediciones Felmar

Carta a un joven pintor

Fernando Urbina. 1994. Ciclo de Conferencias. Arte Rupestre en Colombia. Museo del Oro, Banco de la República. Villavicencio, Colombia.

Doerner, M. 1921. Los materiales de la pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. Barcelona. Pág. 5, 6,8

Doerner, M. 1921. Los materiales de la pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. Barcelona. Pág. 5, 6,8

Waldemar Januszczak. 1921. Técnica de los Grandes Maestros. Editorial Blume

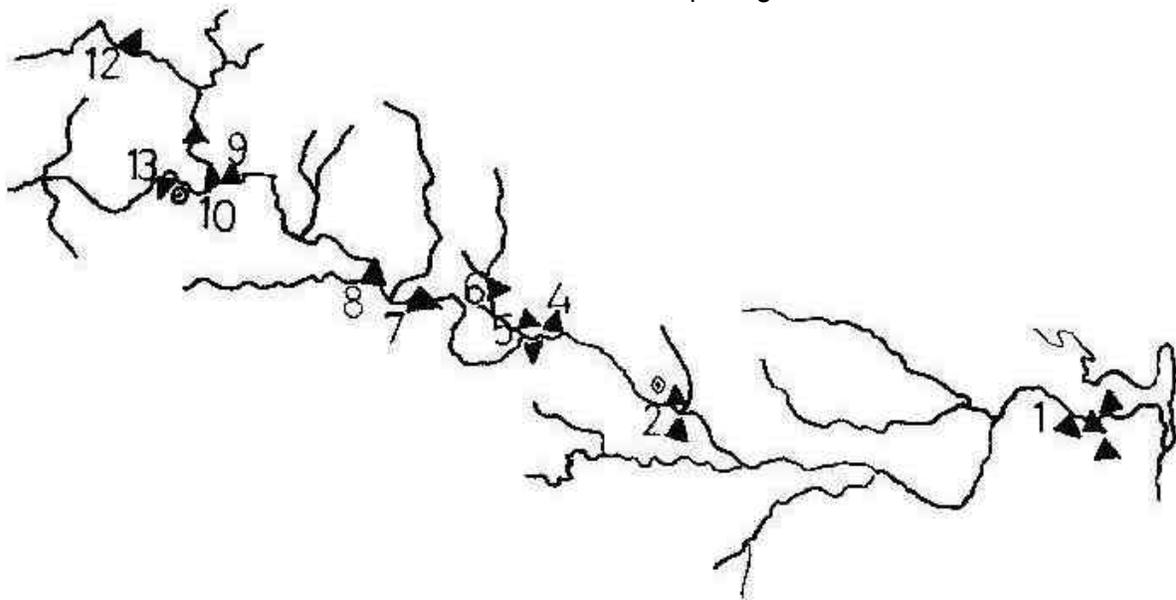
Doemer Max. 1921. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. 4° edición. Editorial Reverté. S.A. Barcelona. Pág.

Alvaro Botiva C., 1986. Informes Antropológicos. Instituto de Antropología. Santa Fe de Bogotá, Colombia. Pág. 65,66

ANEXOS

ANEXO 1 LOCALIZACIÓN DE LOS SITIOS DONDE SE LEVANTARON PETROGLIFOS ENTRE LA PEDRERA Y ARARACUARA

Sitios donde se han localizado petroglifos entre



ARARACUARA y La PEDRERA

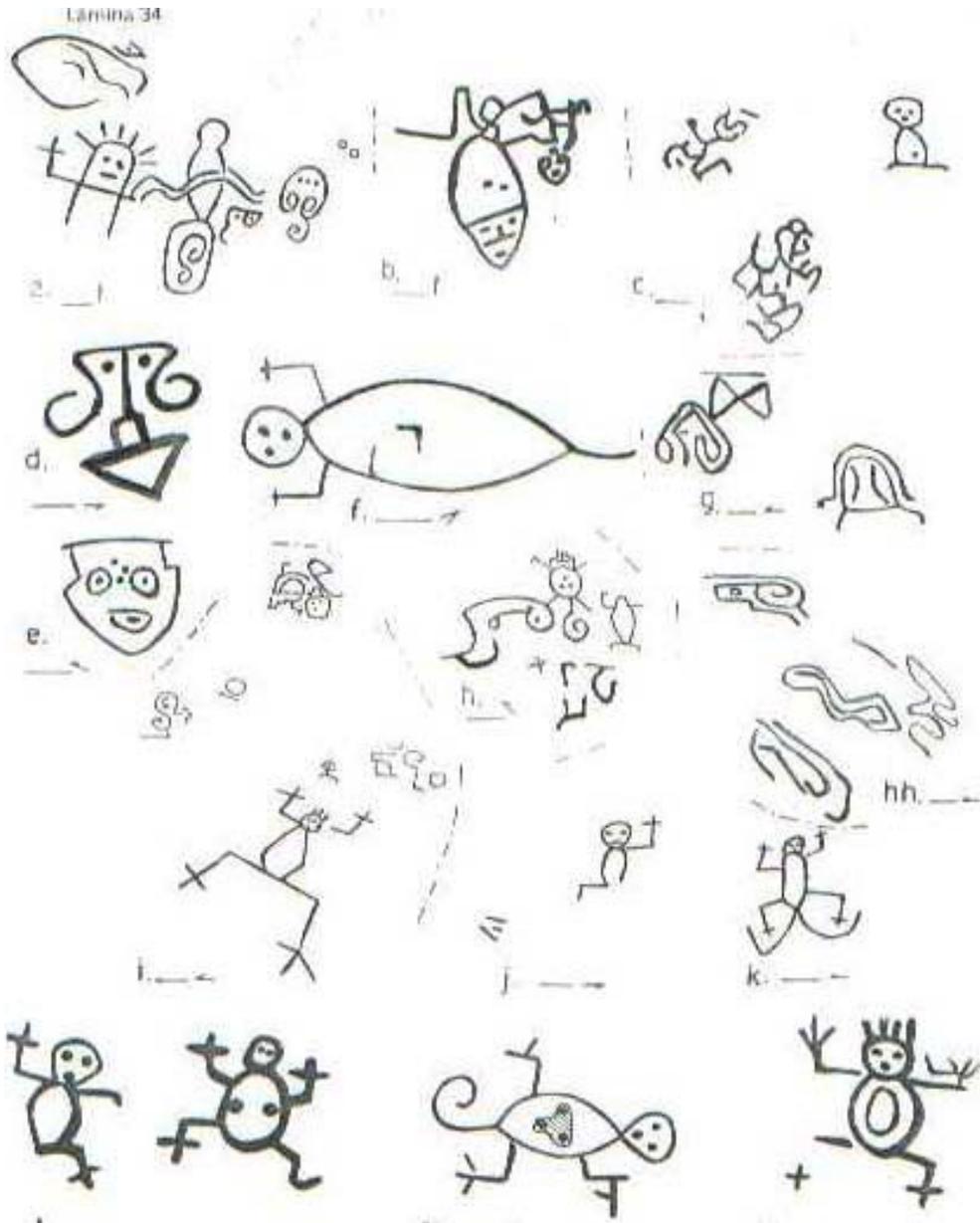
- La PEDRERA

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| 1. Puerto Córdoba | 7. Estirón del Meta |
| 2. Chorro del Gago (Solarte) | 8. Chorro del Quinche |
| 3. Chorro de La Regadera del Caribe | 9. Chorro de La Sardina |
| 4. Pedregal del Miriguao | 10. Chorro de La Sardina |
| 5. Chorro del Tijereto | 11. Chorro de La Campana |
| 6. Quedradón del Sol | 12. Chorro de La Gamitana |
| | 13. ARARACUARA |

[ATRÁS](#)

ANEXO 2. TRIDÁCTILES

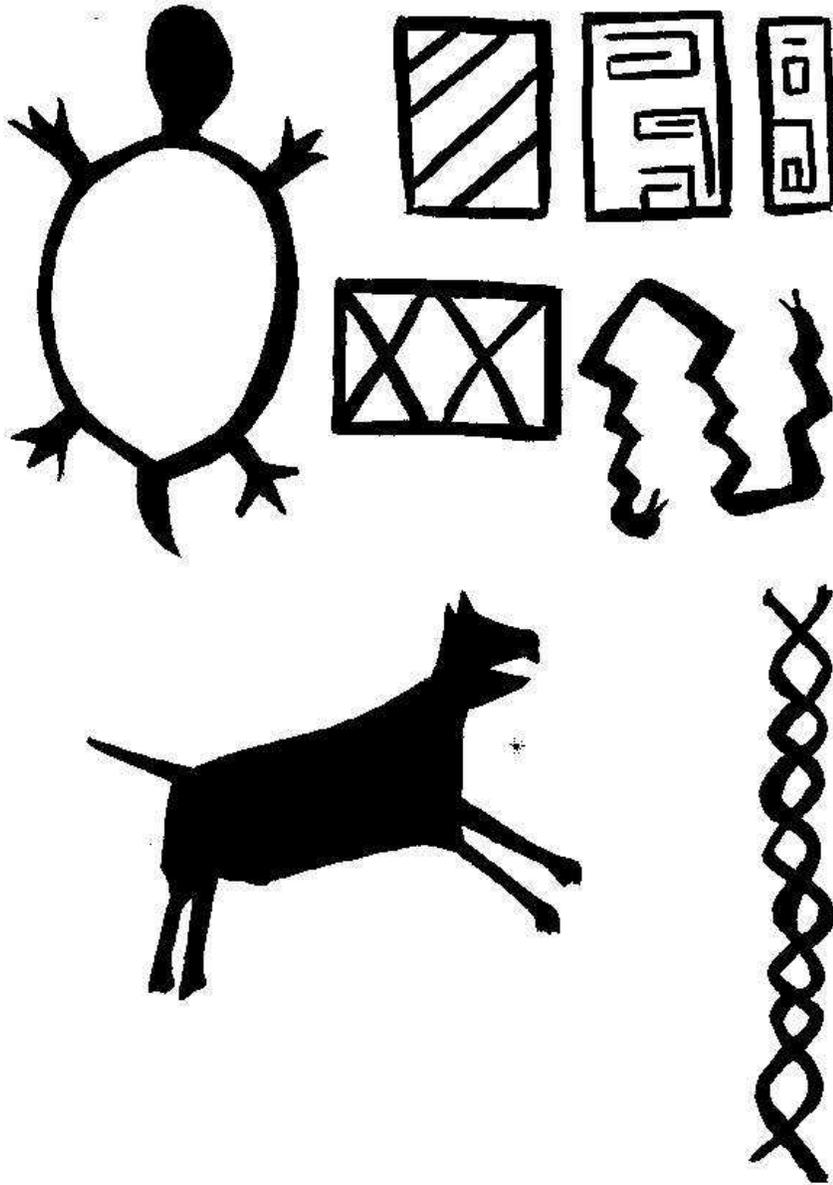
E. META



[ATRÁS](#)

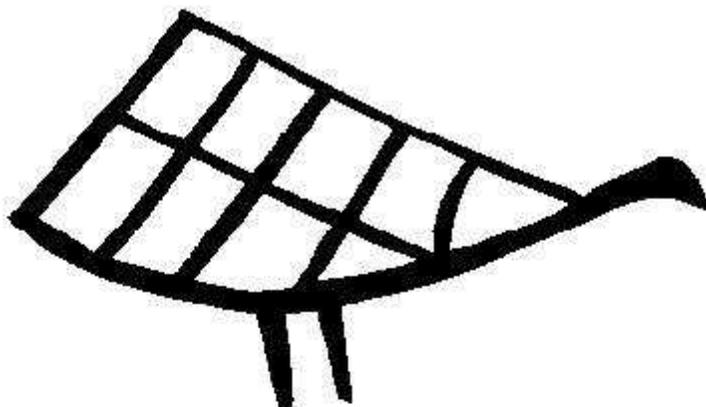
ANEXO 3. TIGRE PERSIGUIENDO UN HOMBRE

**MURAL DEL CERRO PINTADO ALTO INIRIDA – PICTOGRAFÍA
MONUMENTO DEL GUAYABERO EN LA SERRANÍA
“LA LINDOSA”**

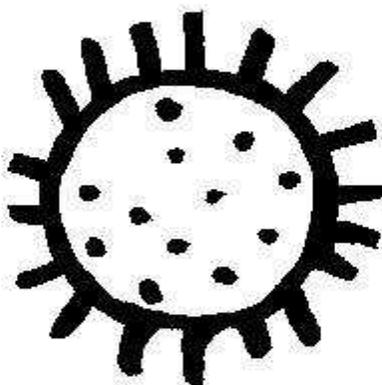


ANEXO 4. PICTOGRAFÍAS DEL RÍO INIRIDA Y GUAYABERO

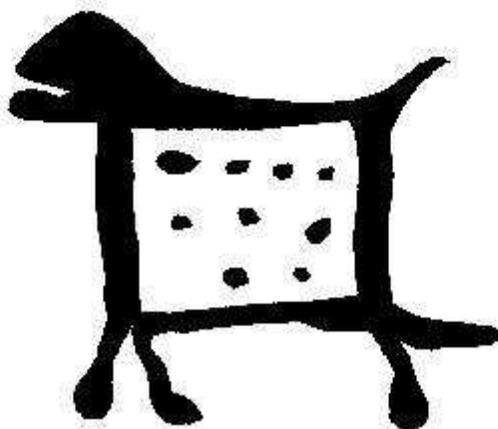
Río Inárida



Guayabero

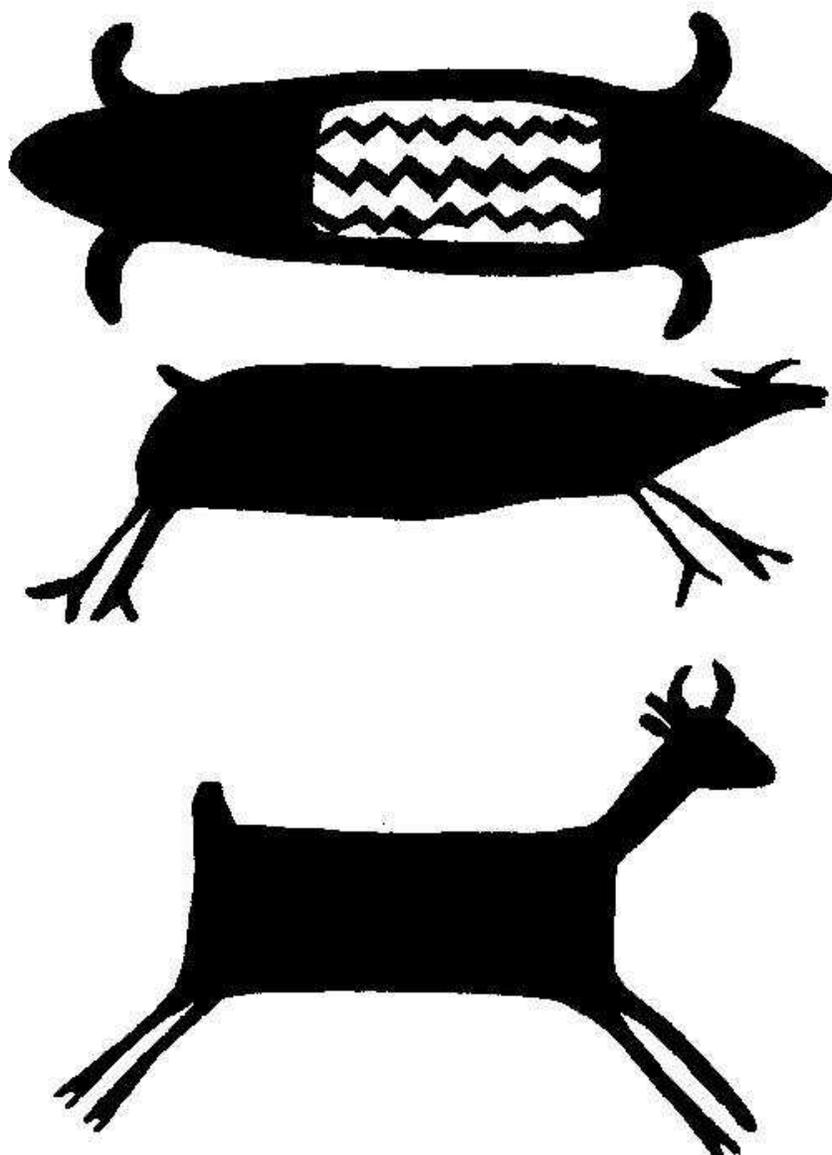


Río Inírida



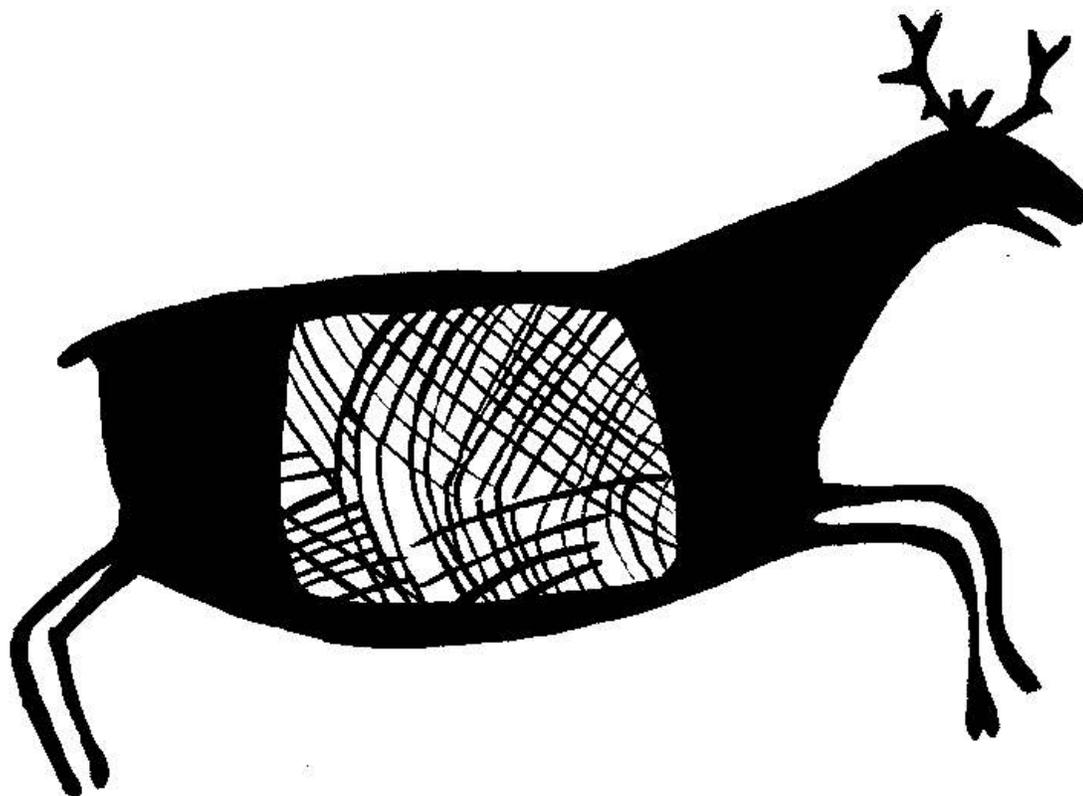
Dolmatoff, R. 1968 Desana, Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupes.

ANEXO 5. PICTOGRAFÍAS DEL RÍO INÍRIDA



Dolmatoff, R. 1968 Desana, Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupes.

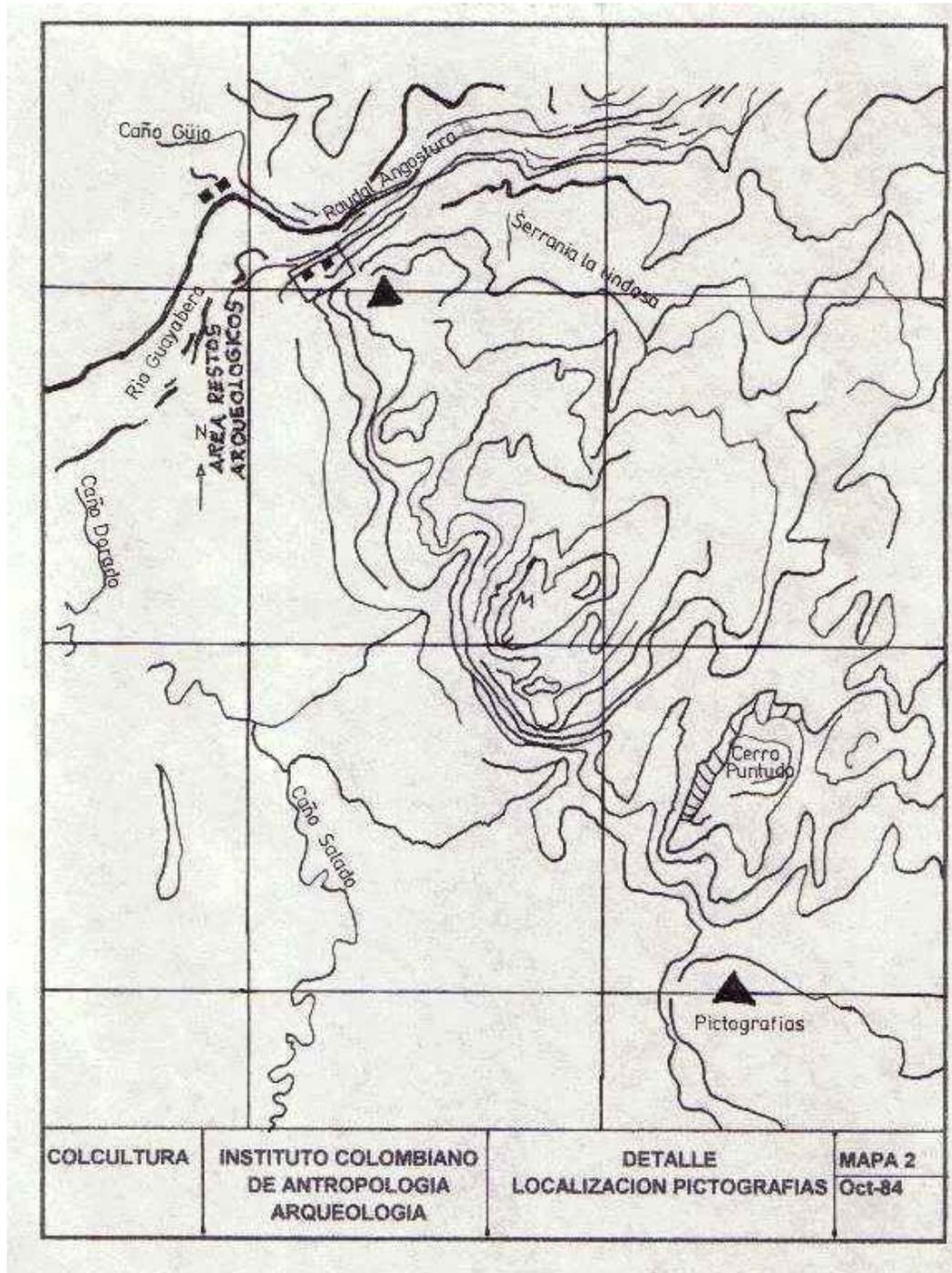
ANEXO 6. PICTOGRAFÍAS DEL RÍO INÍRIDA



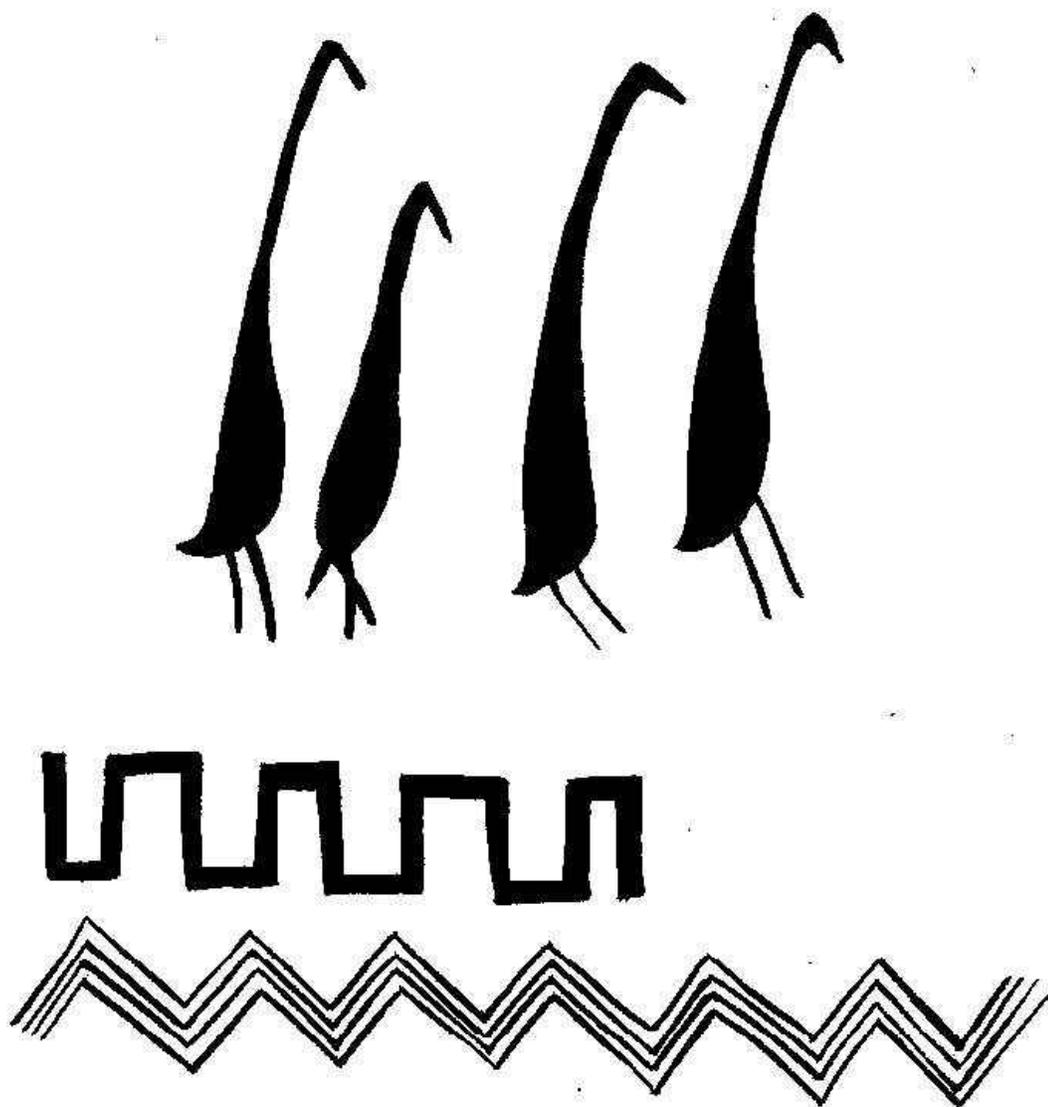
Dolmatoff, R. 1968 Desana, Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupes.

[ATRÁS](#)

ANEXO 7. DETALLE LOCALIZACIÓN DE PICTOGRAFÍAS



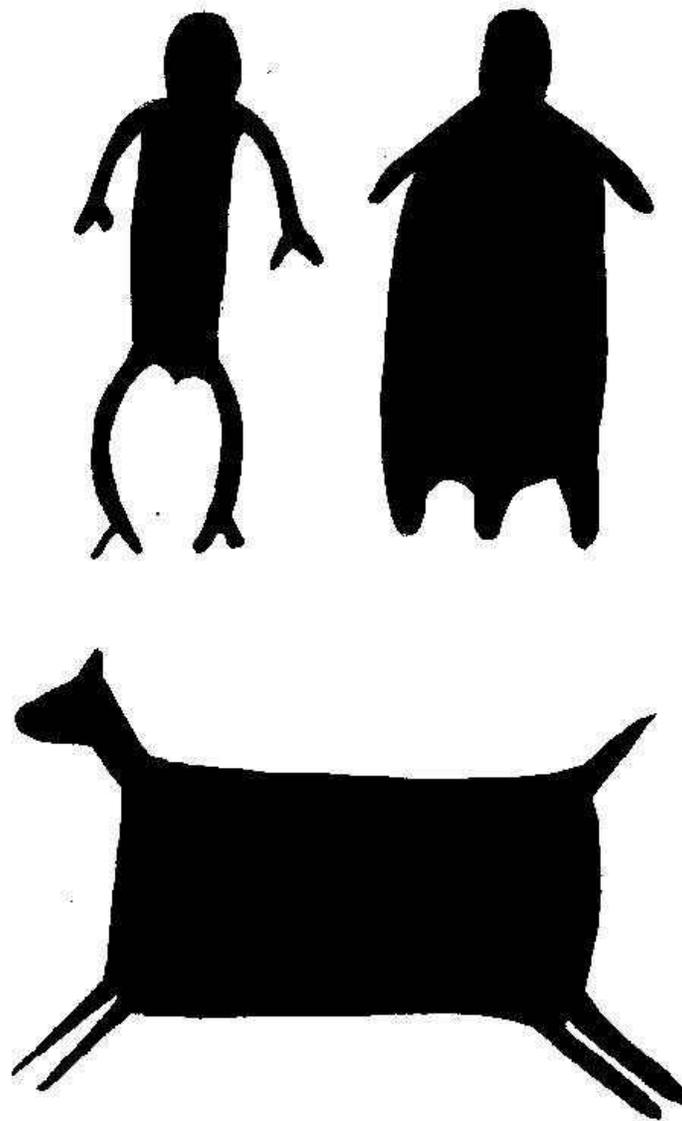
ANEXO 8 "MONUMENTO DEL GUAYABERO" PICTOGRAFÍAS EN LA SERRANÍA LA LINDOSA, GARZAS



Exposición, 1992, Arte Rupestre en Colombia. Banco de la Republica, Museo del oro Pereira, Villavicencio.

**ANEXO 9. MONUMENTO DEL GUAYABERO EN LA SERRANÍA DE LINDOSA,
HOMBRES**

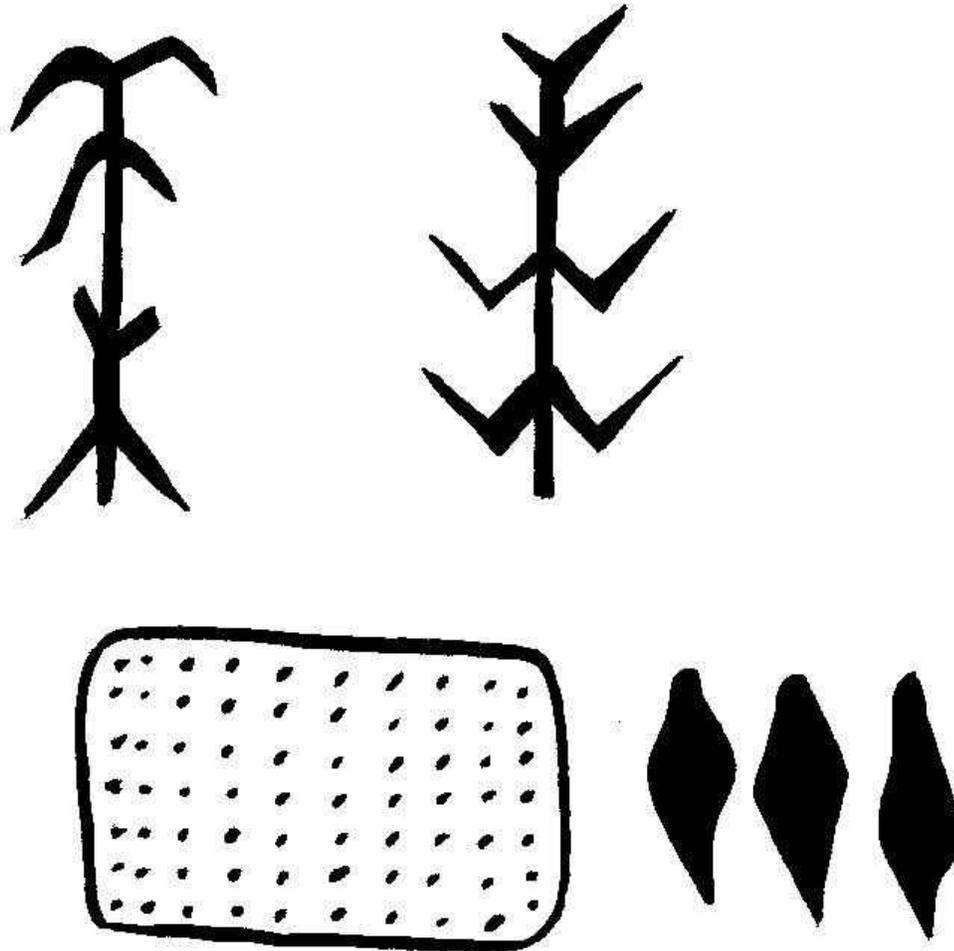
PICTOGRAFÍAS



1986. Llanos de Colombia. Litografía arco, Bogotá Colombia.

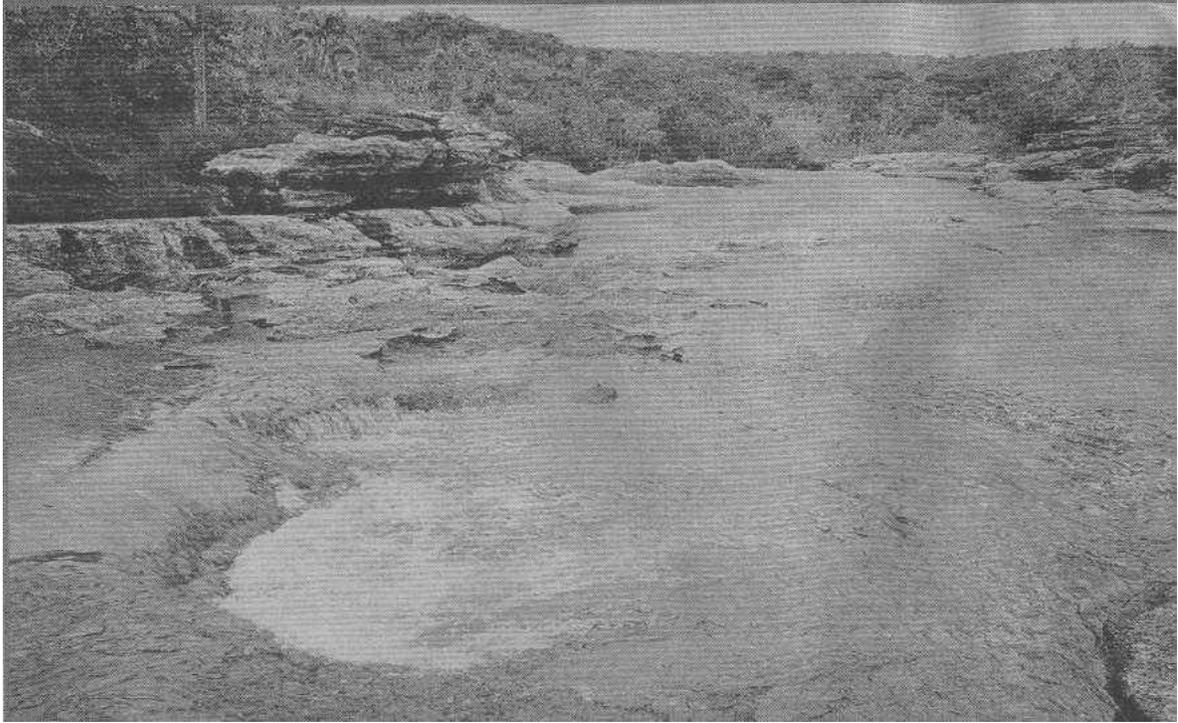
ANEXO 10. MONUMENTO DEL GUAYABERO, SEDASO Y MAÍZ

PICTOGRAFÍAS



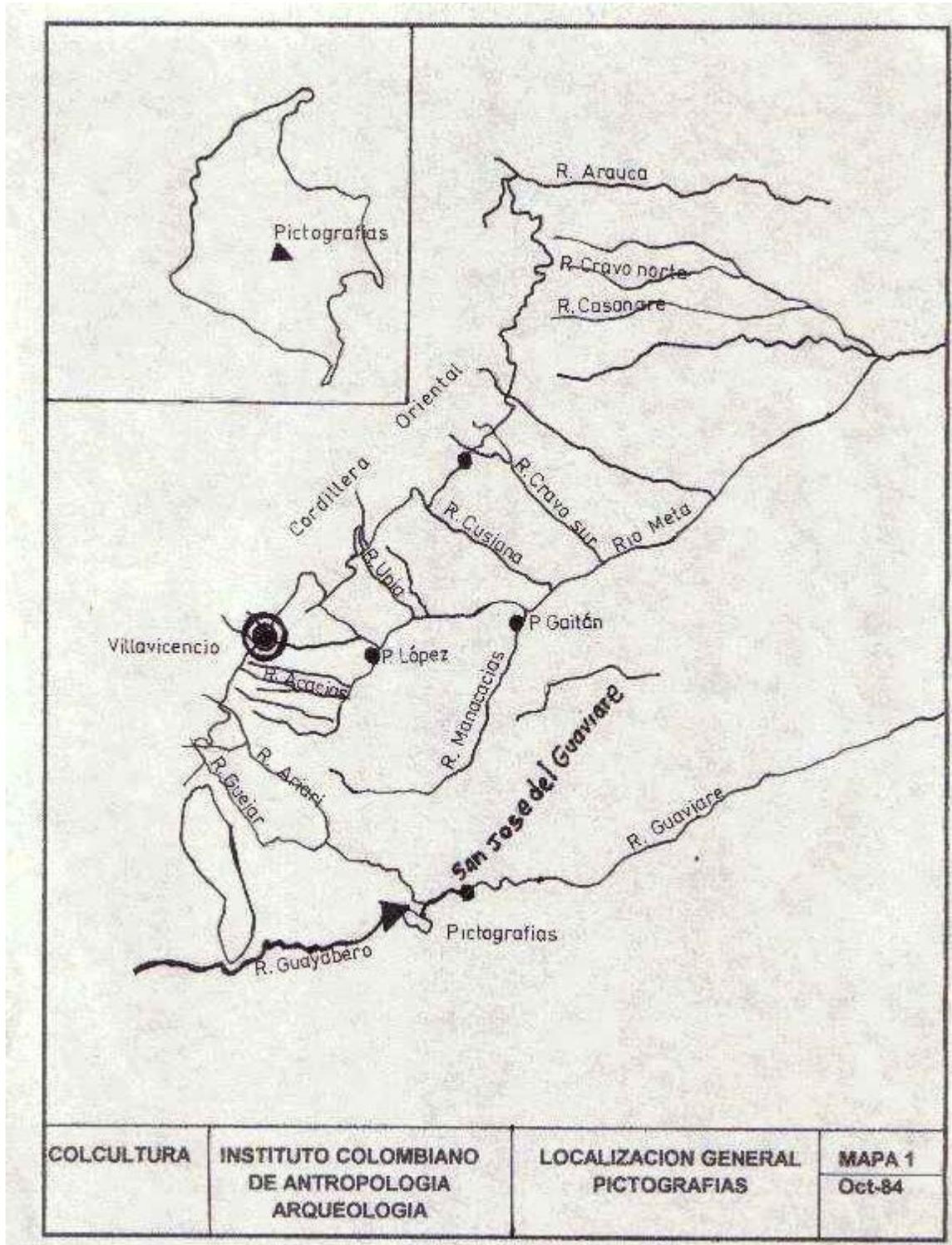
Exposición, 1992. arte Rupestre en Colombia. Banco de la republica, Museo de Oro Pereira, Villavicencio.

ANEXO 11. CAÑO CRISTALES

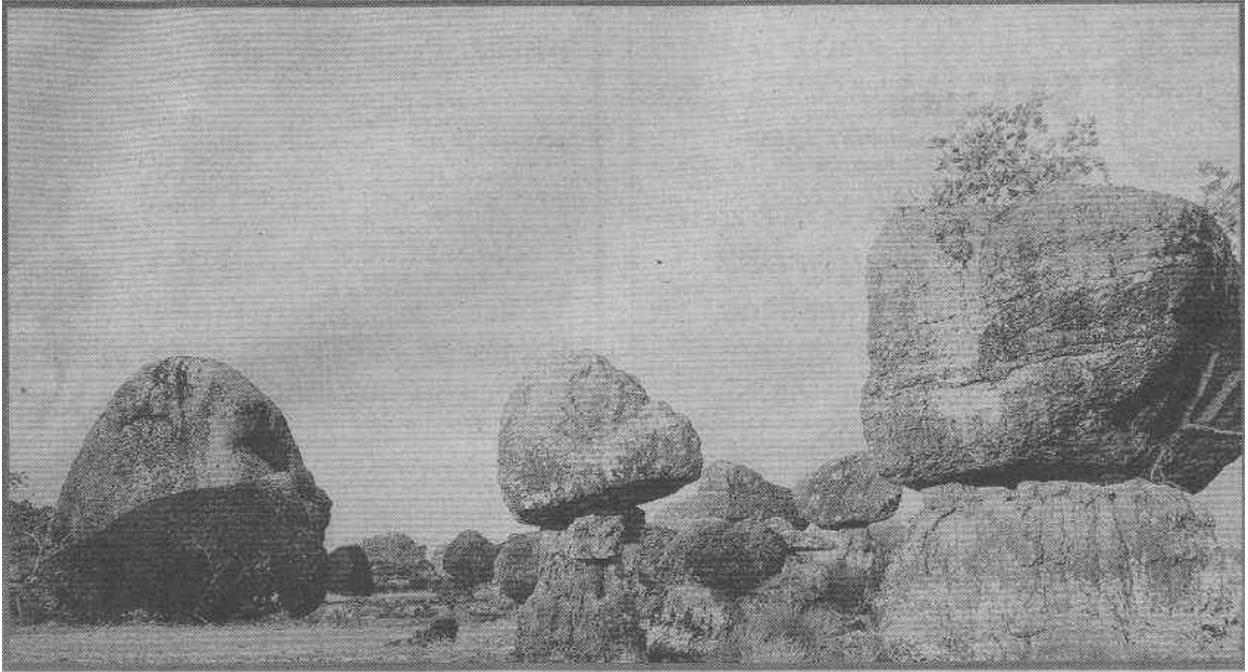


A unas dos horas del municipio de La Macarena está Caño Cristales, considerado por muchos visitantes como el más atractivo turístico que tiene el departamento del Meta, al lado del Salto de Caño Canoas y de los Raudales Angosturas I y II y de las figuras talladas en las rocas del Río Guayabero.

ANEXO 12. LOCALIZACIÓN GENERAL DE PICTOGRAFÍAS

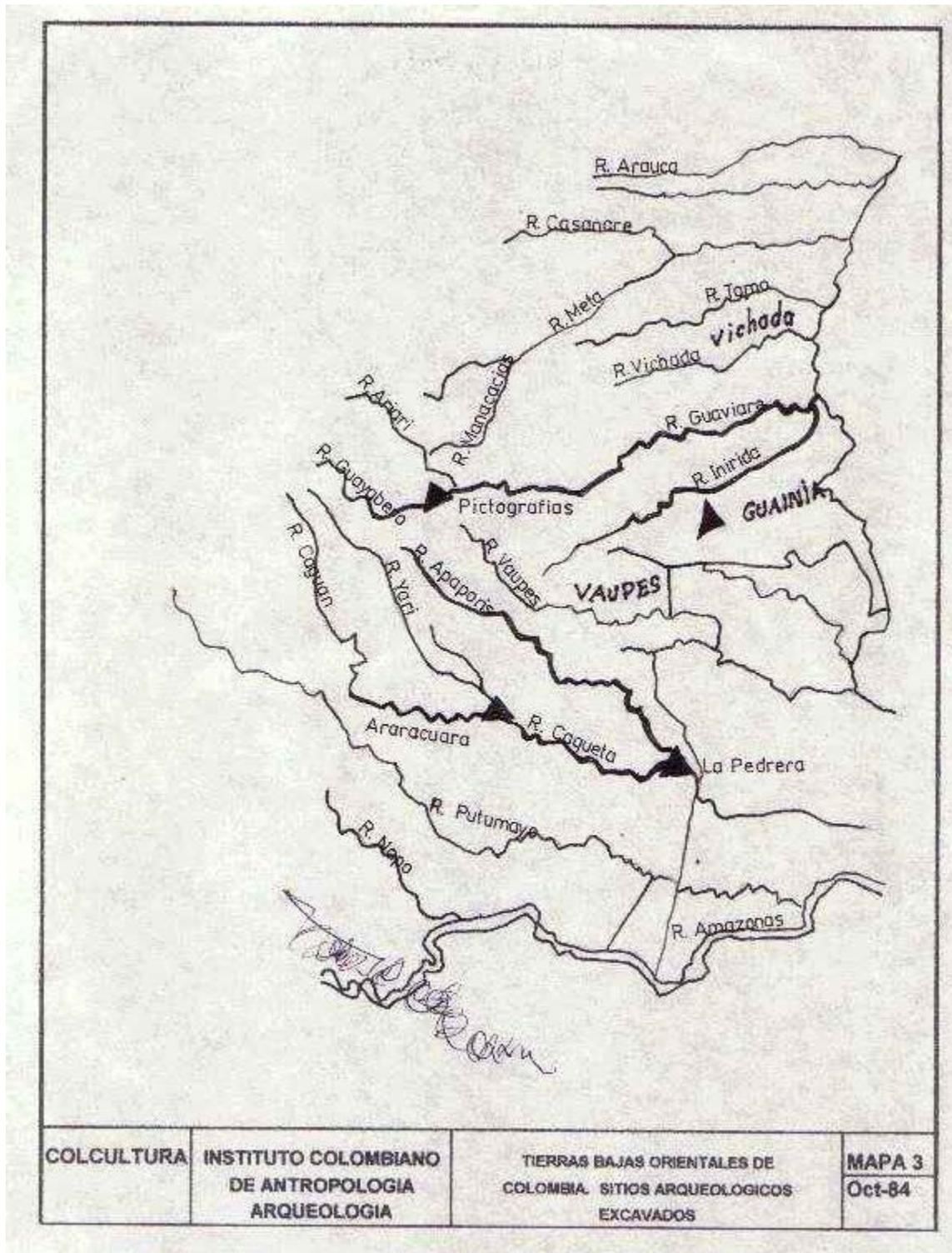


ANEXO 13. CIUDAD DE PIEDRA

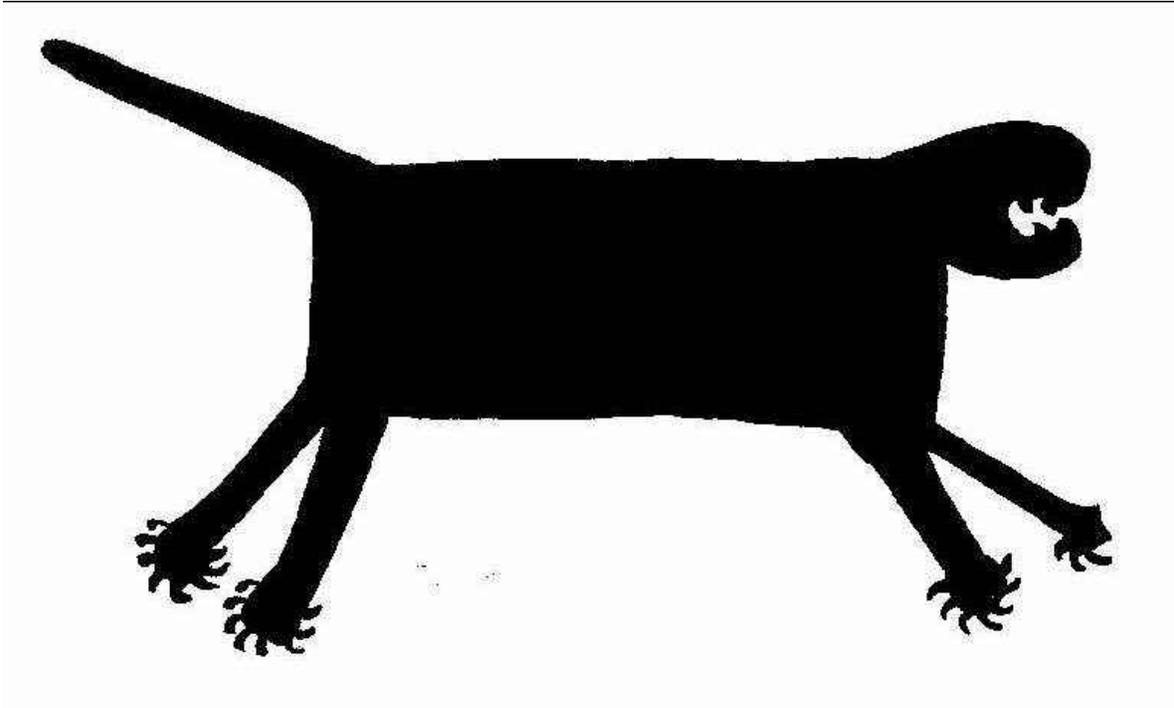


Es maravilloso contemplar en medio de la selva del Guavirare, lo que parece ser el vestigio de una civilización. En realidad se trata de un misterioso territorio, donde las únicas habitantes son las enormes rocas, que semejan las más variadas formas. Este lugar se encuentra ubicado a pocos minutos de San José . “Ciudad de Piedra”

ANEXO 14. SITIOS ARQUEOLÓGICOS ESCAVADOS



ANEXO 15. PICTOGRAFÍAS DEL RÍO INÍRIDA.

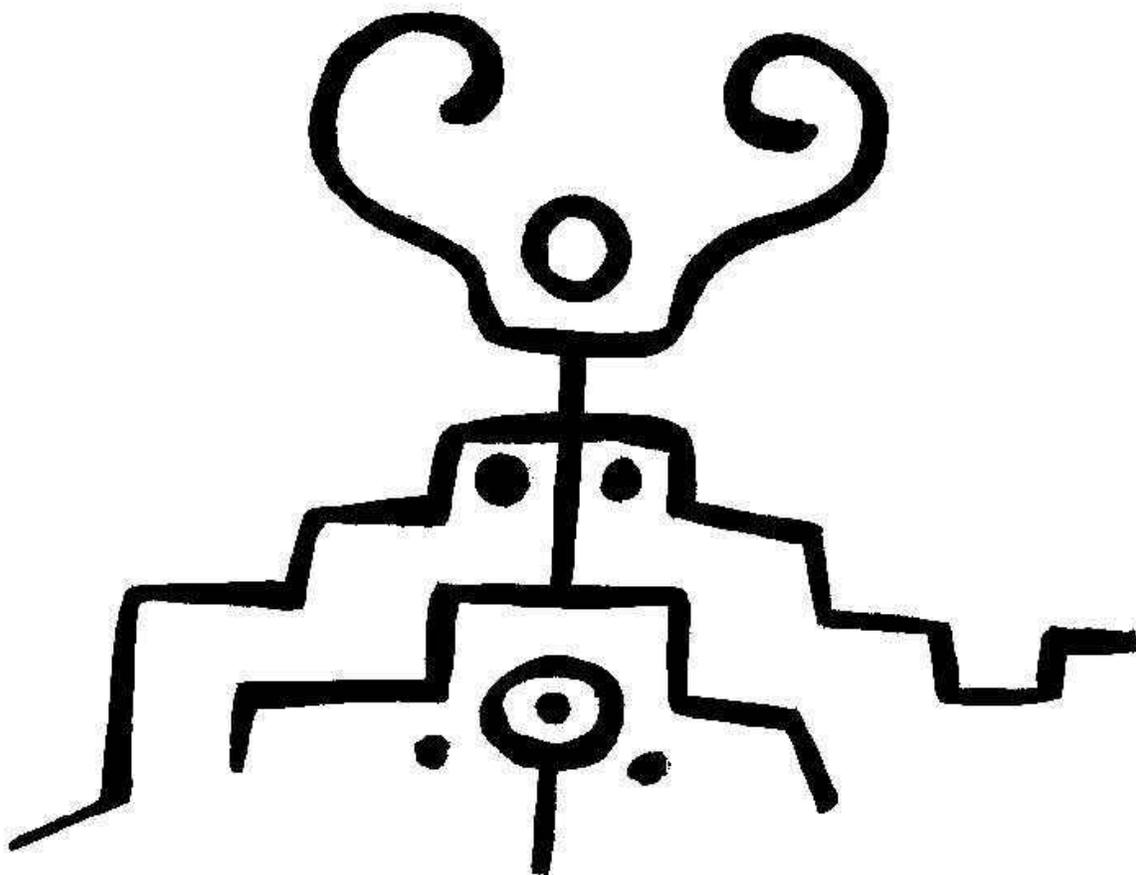


G. Reichel Dolmatoff. R, 1968. Desana, Simbolismo de los Indios, Tukano del Vaupes.
Bogotá Colombia.

[ATRÁS](#)

ANEXO 16. PETROGLIFOS DE LA PEDRERA. RIO CAQUETÁ

LA PEDRERA II – PETROFLIFOS
RÍO CAQUETA

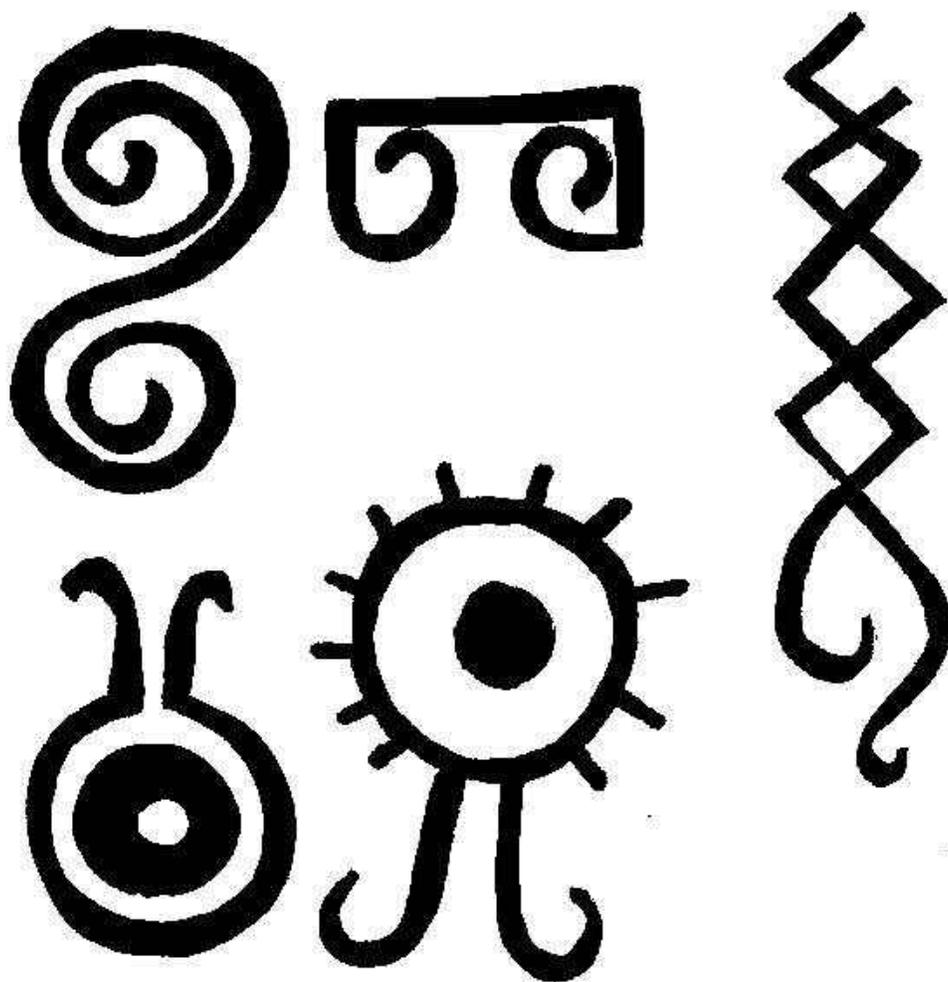


1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología.
Volumen XIX.

[ATRÁS](#)

ANEXO 17. PETROGLIFOS DEL RÍO CAQUETÁ

LA PEDRERA - PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología.
Volumen XIX.

RAUDAL CHORRO DEL QUINCHÉ – LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

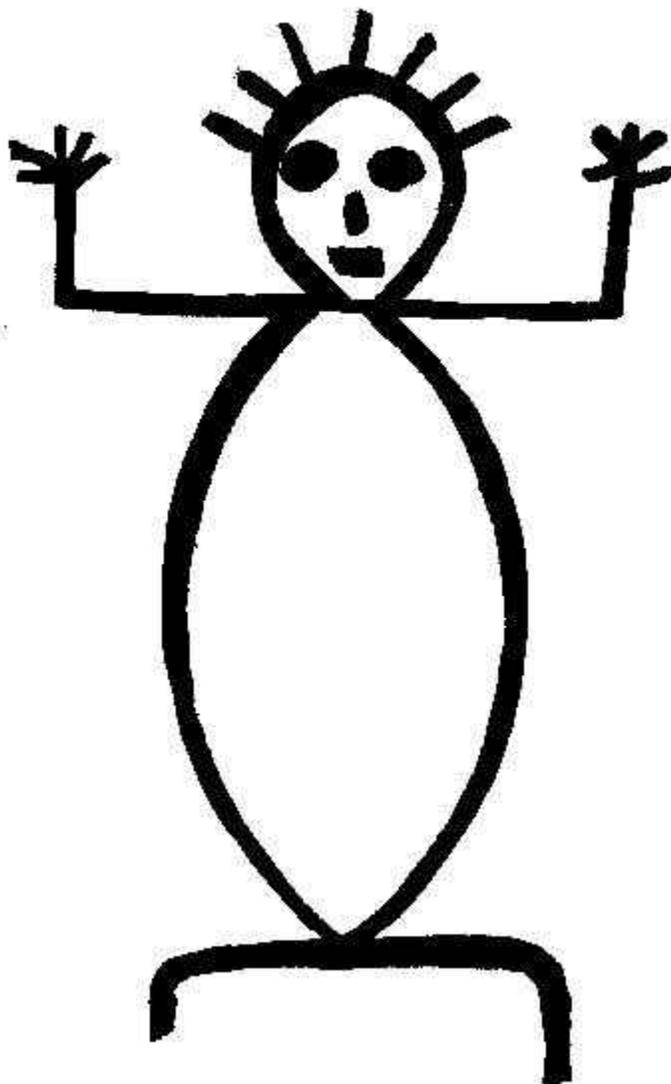
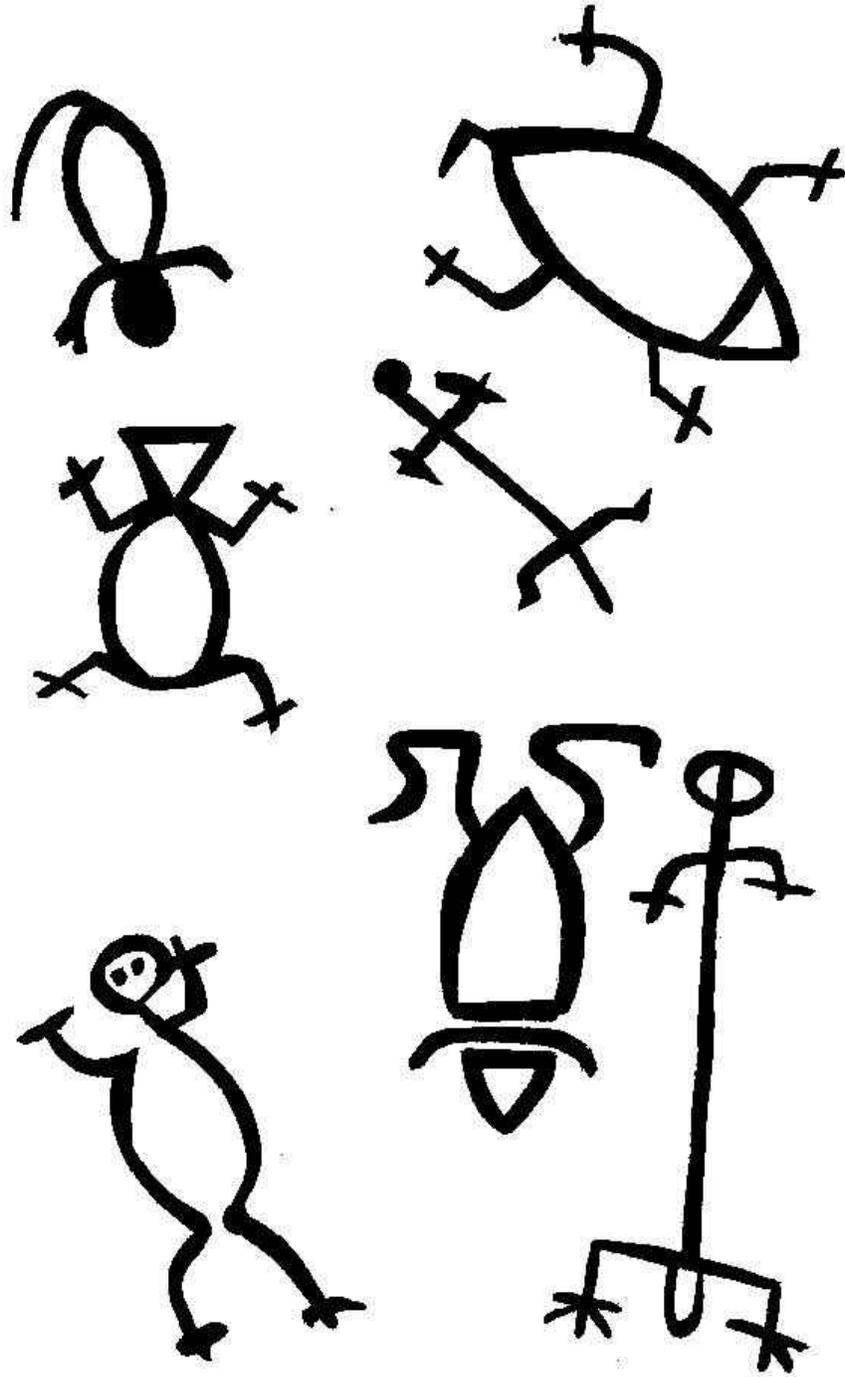


Figura Curvilíneas en forma de T, Corazón, ojos, rasgados, antropomorfa aparentemente.

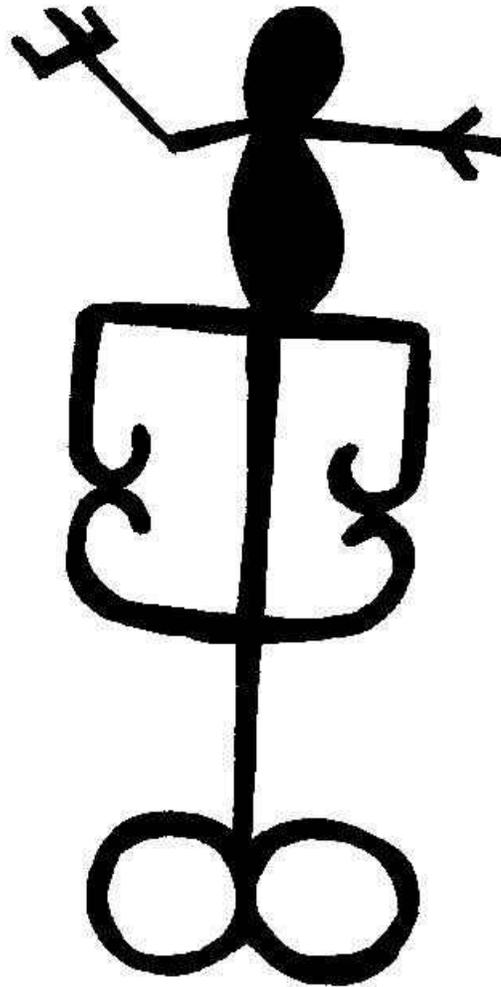
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología.
Volumen XIX. Pag. 336, Lamina 37

LA PEDRERA – PETROGLIFOS



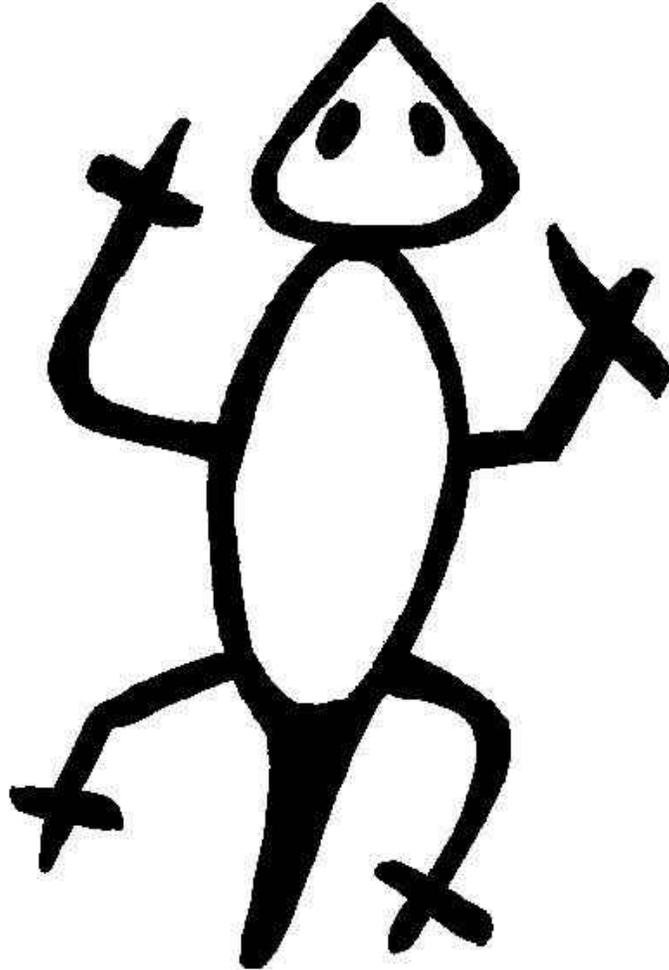
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX.

LA PEDRERA – PETROGLIFOS



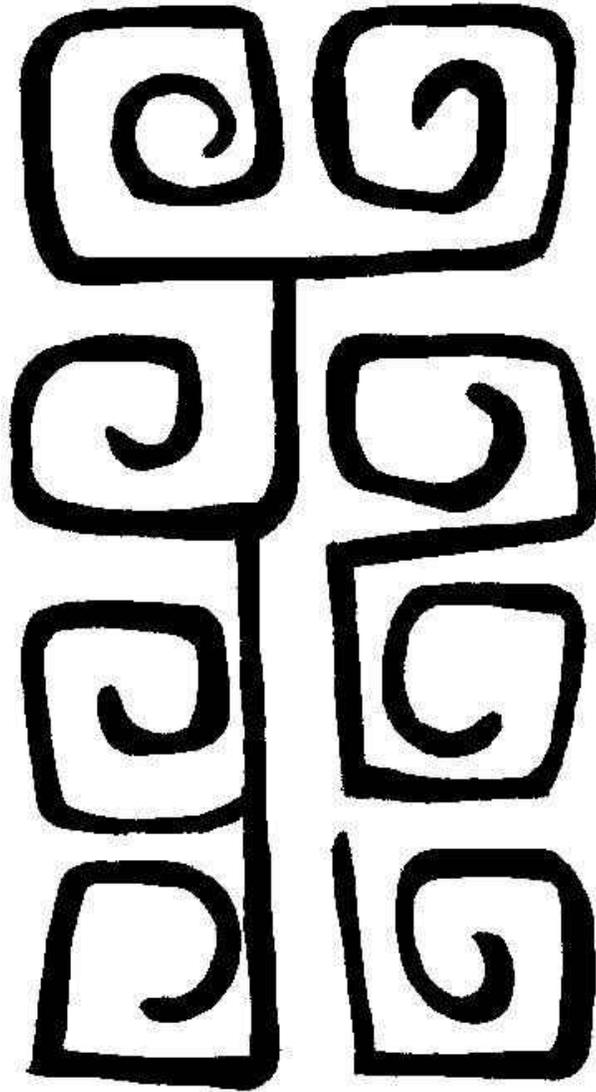
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX.

LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



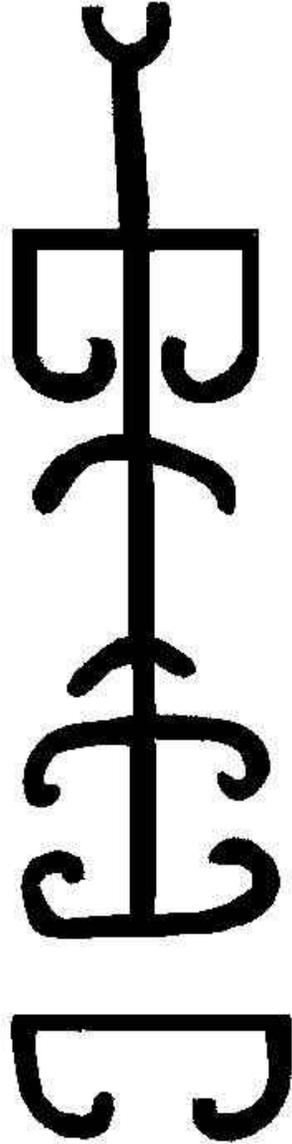
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología,
Volumen XIV. Lamina 349

LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



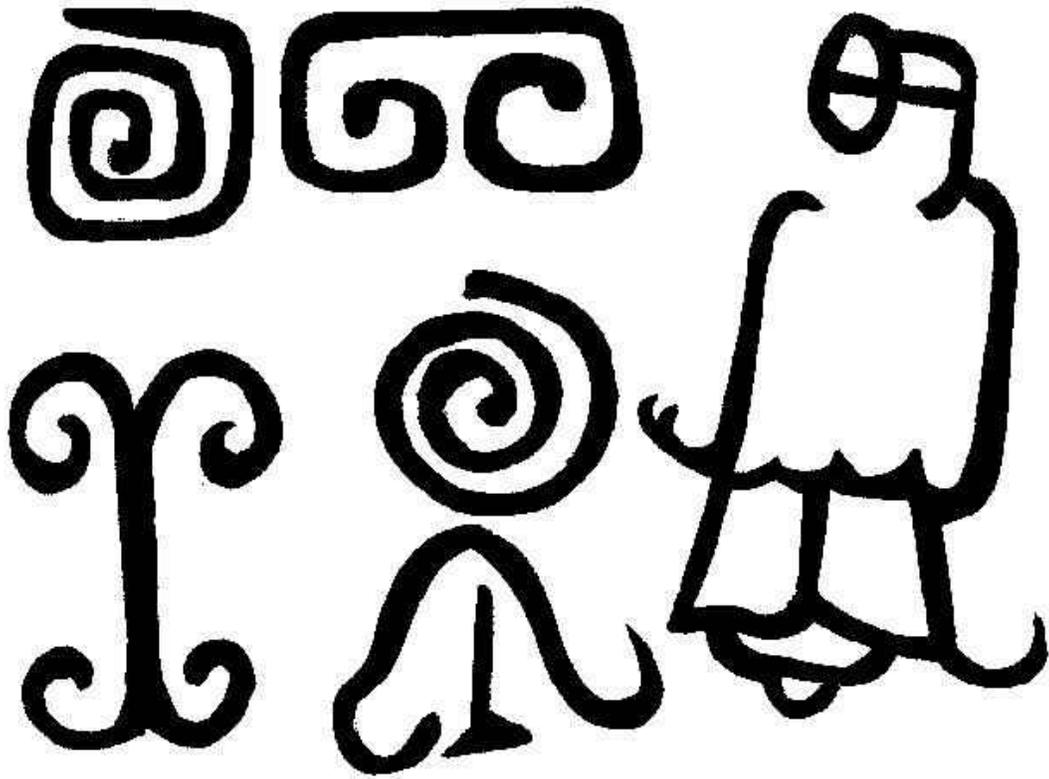
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología,
Volumen XIX

LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

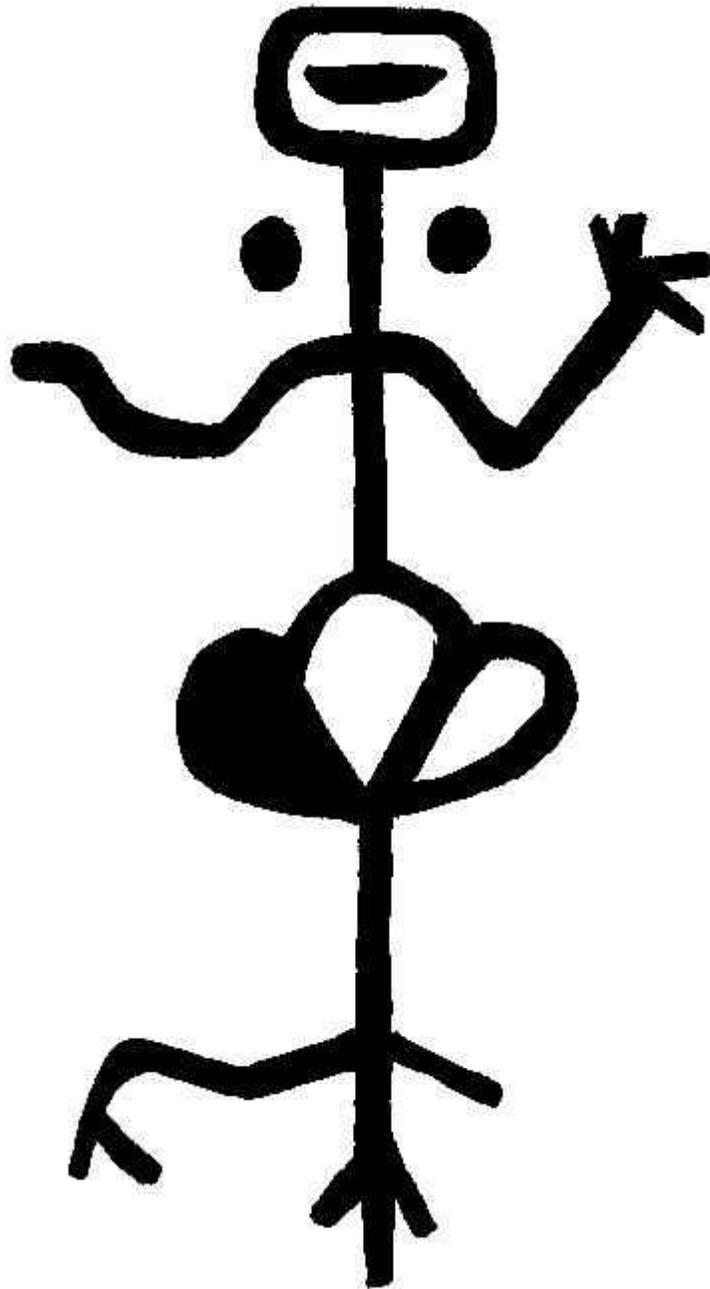


1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología,
Volumen XIX.

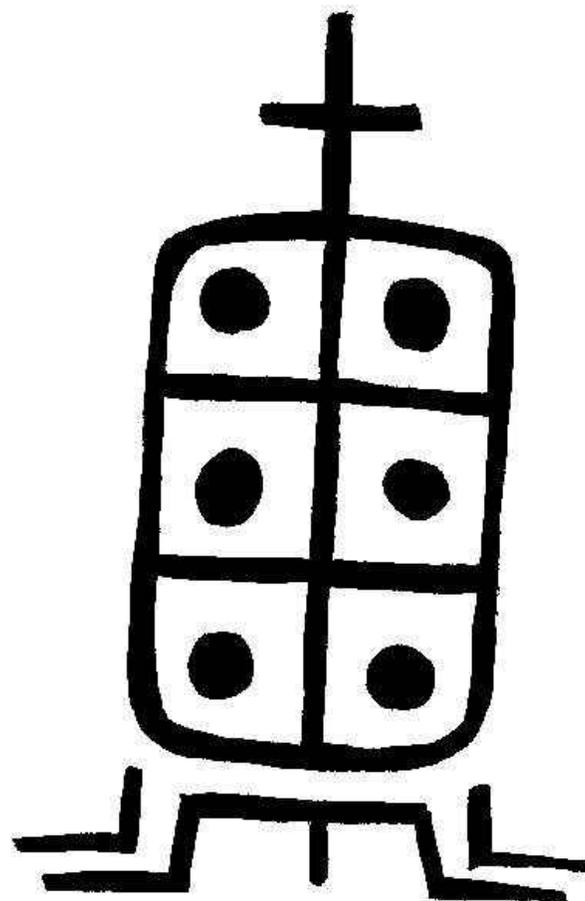
LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

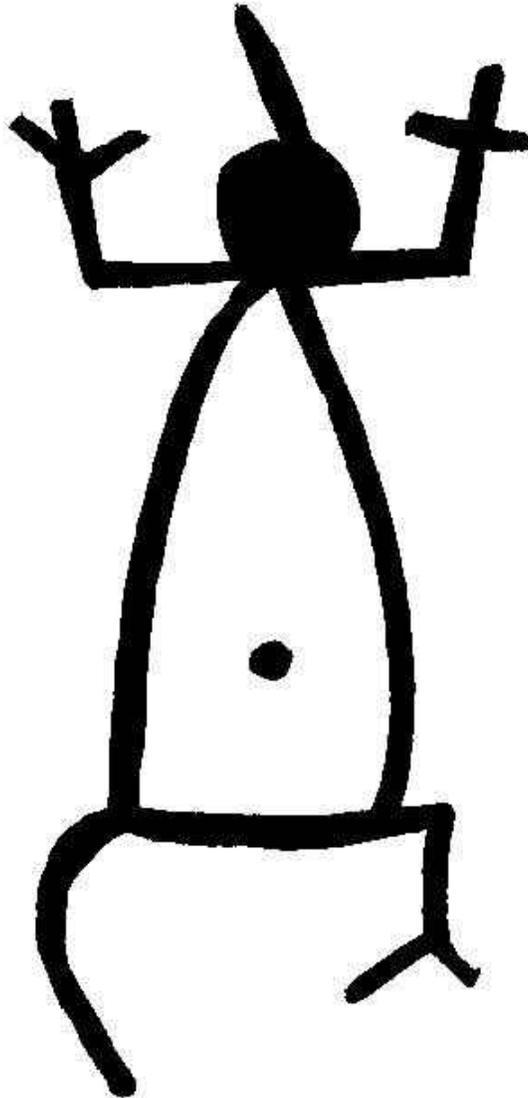


LA PEDRERA – PETROGLIFOS



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

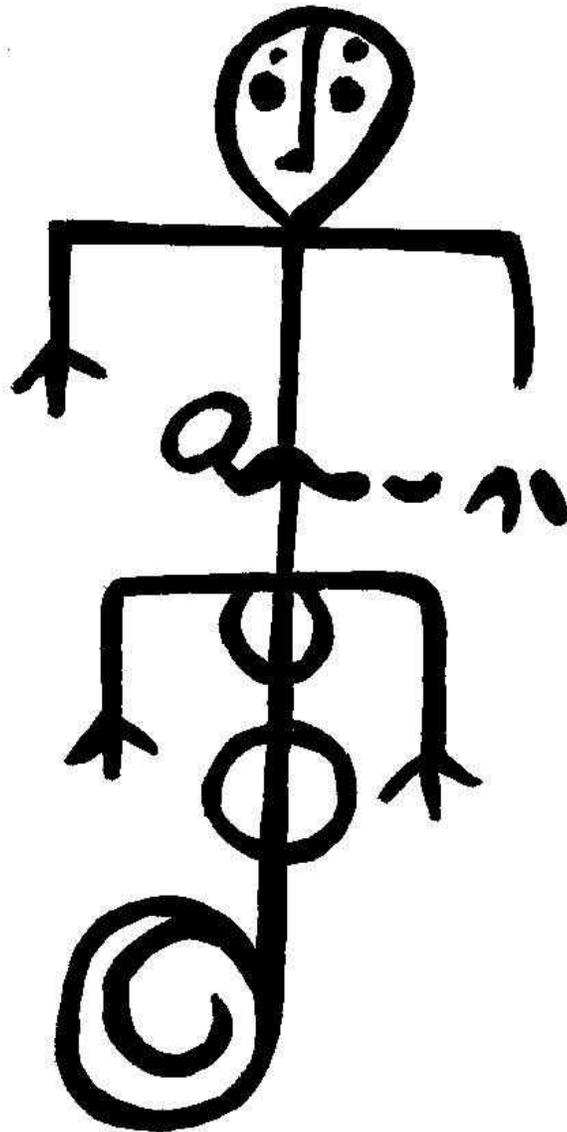
LA PEDRERA II – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



La población de la Pedrera esta situada en la orilla derecha del Río Caqueta; longitud $69^{\circ} 43' 20''$ W y $1^{\circ} 15' 00''$ S. parece ser un sitio de habitación bastante antiguo a la derecha del pueblo hay un portentoso raudal.

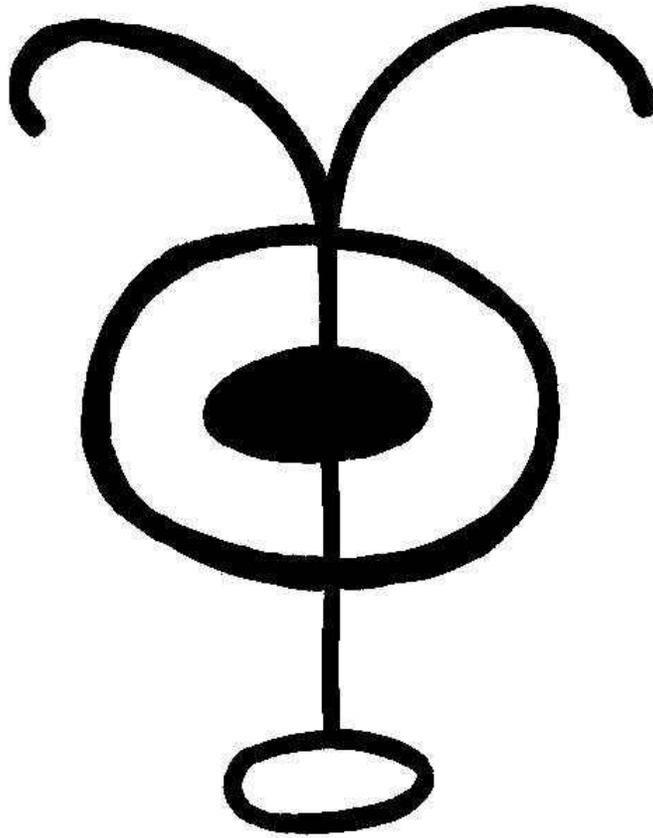
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX.

LA PEDRERA II – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



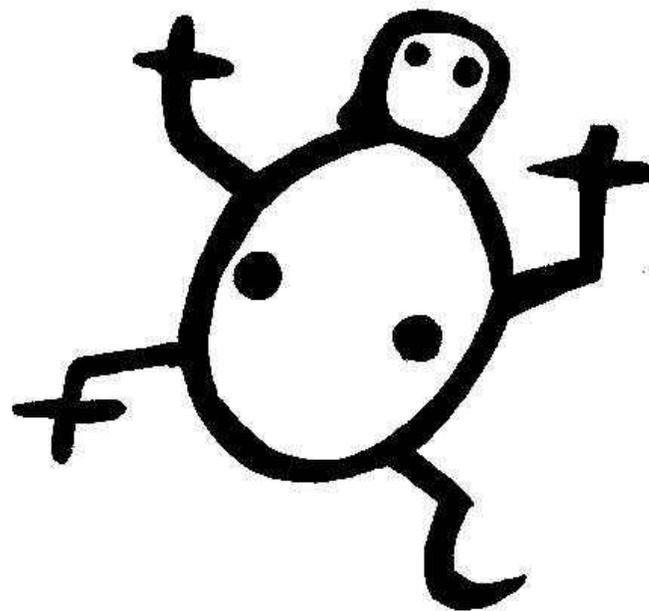
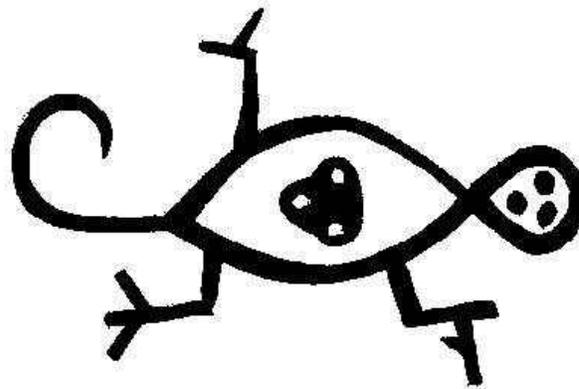
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX.

PETROGLIFOS DEL RÍO CAQUETA

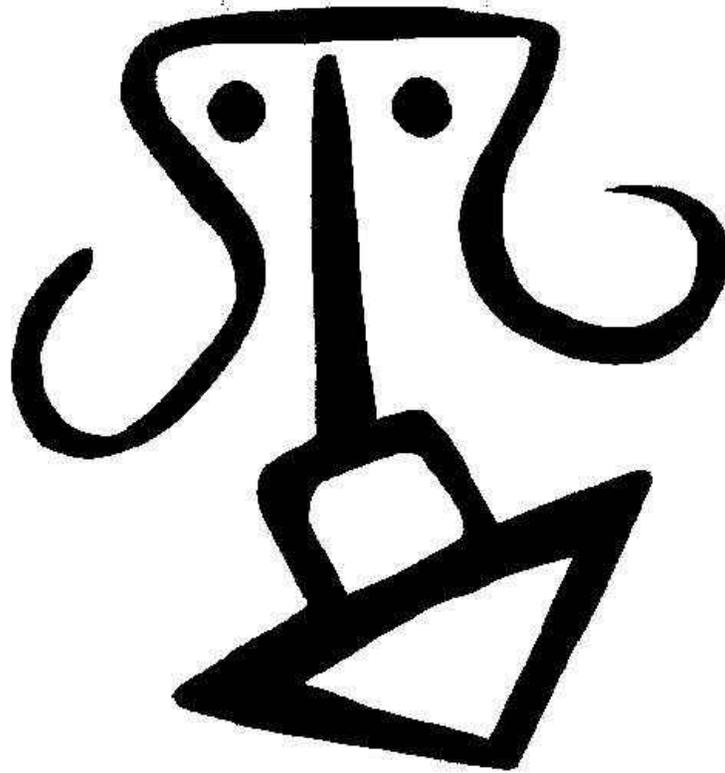


1975 Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología.
Volumen XIX.

PETROGLIFOS DEL CAQUETA

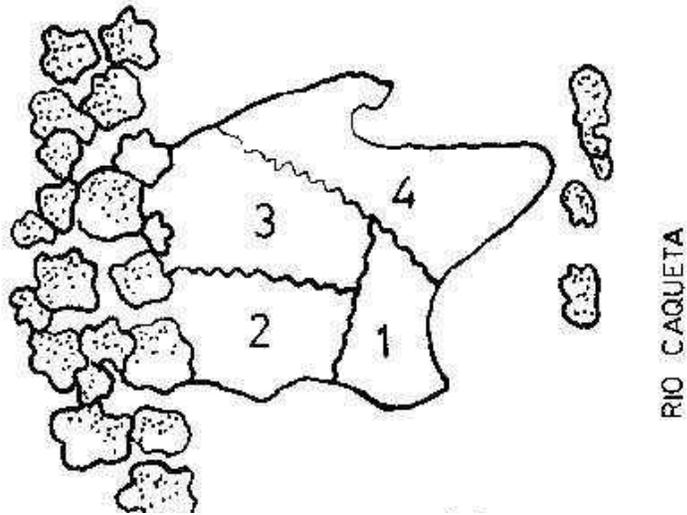


ESTIRÓN DEL META – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

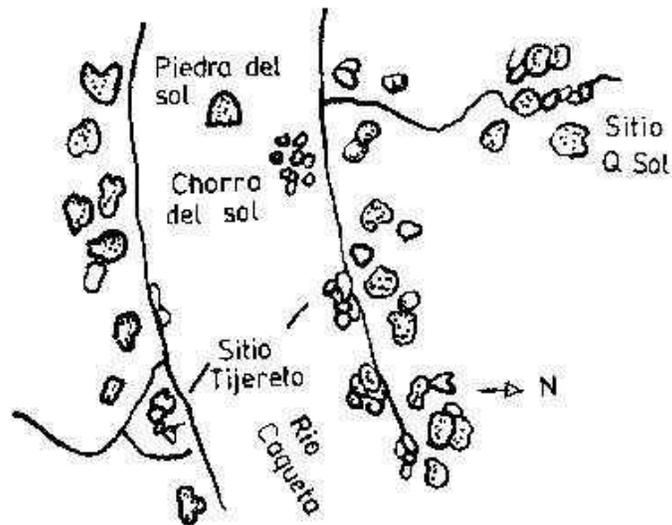


1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología.
Volumen XIX.

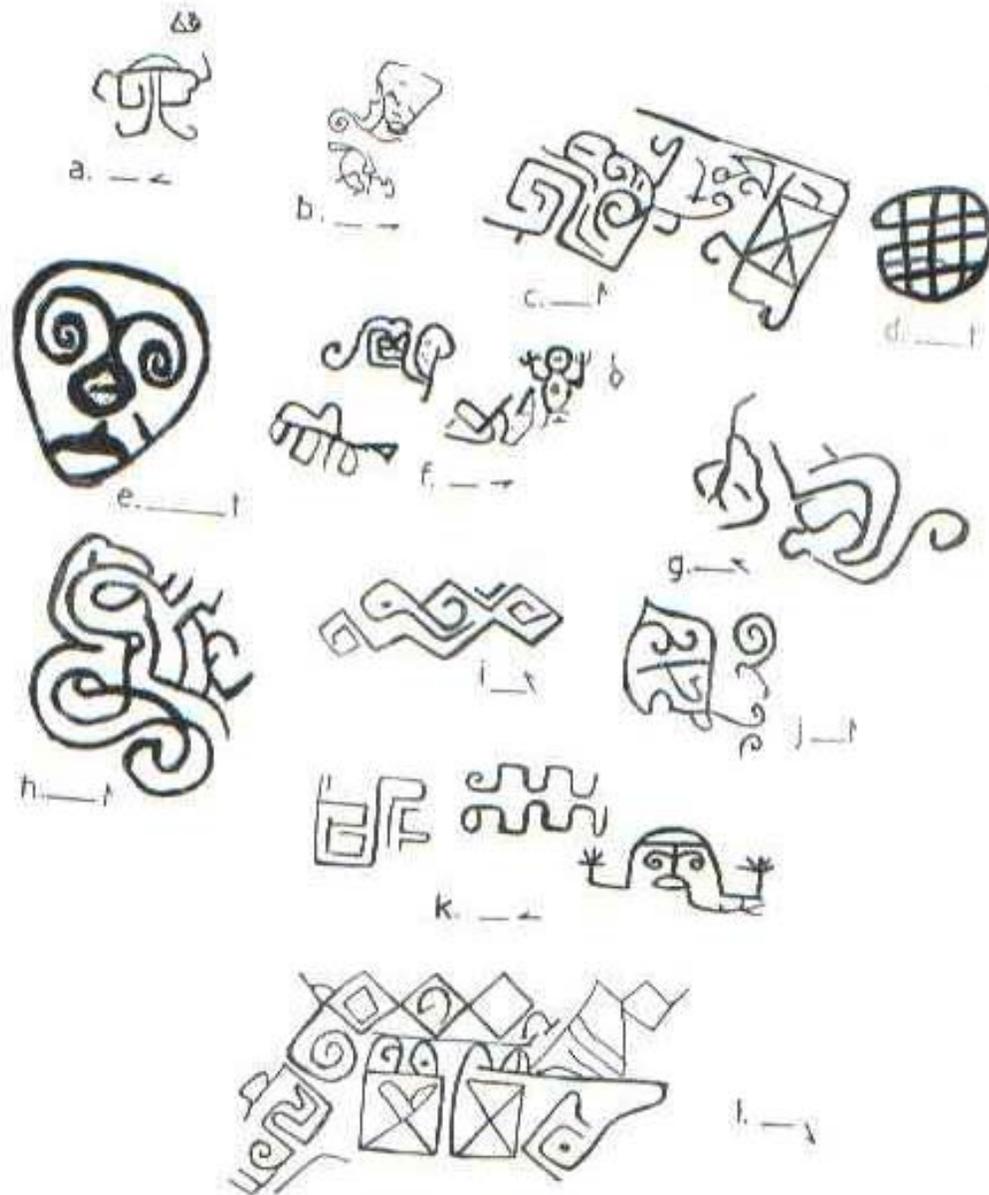
SITIO DEL GAGO



SITIO DEL TIJERETO Y O DEL SOL

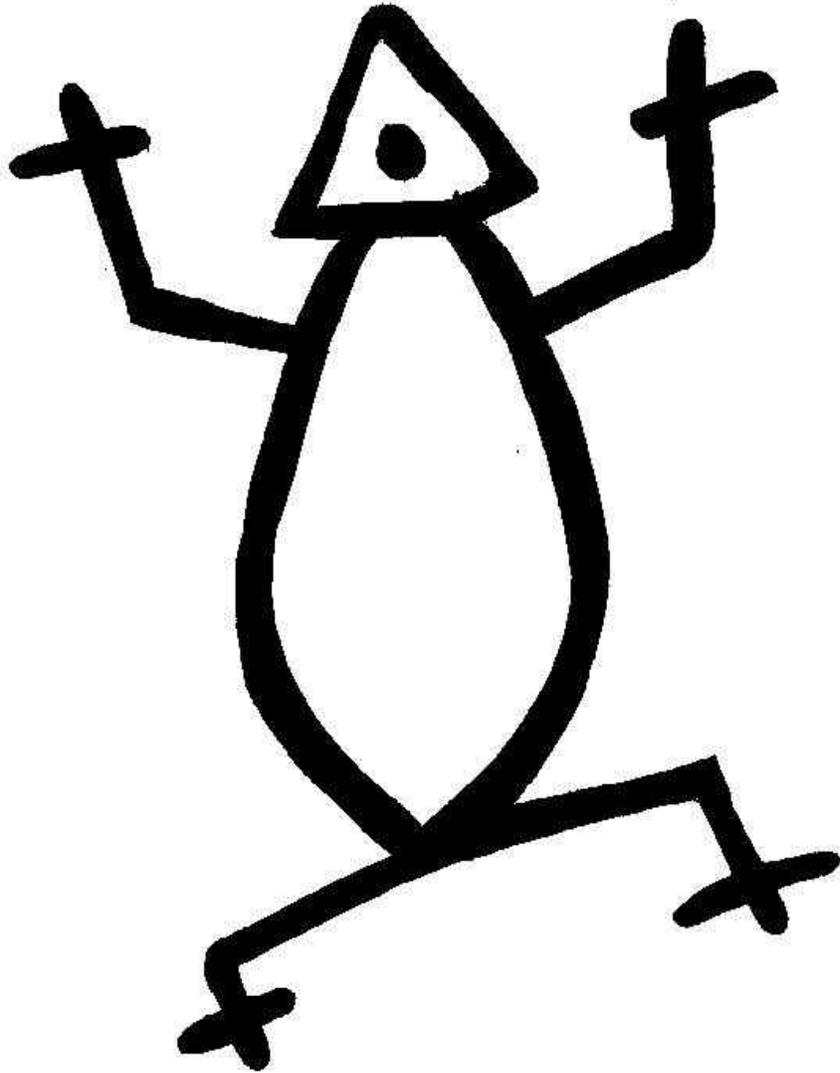


Q. DEL SOL

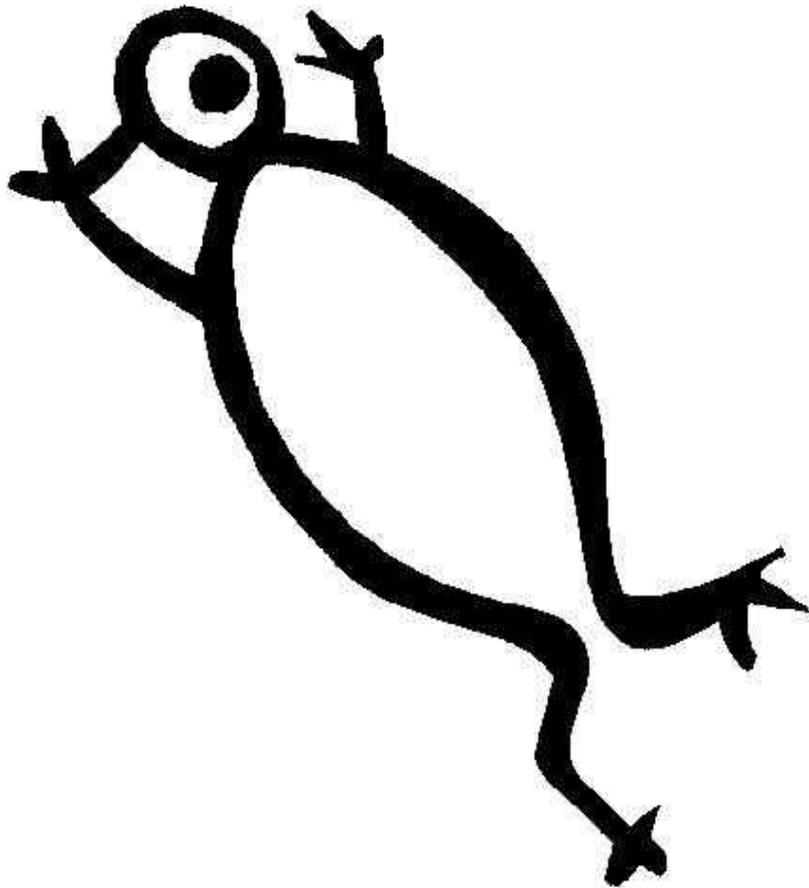


1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

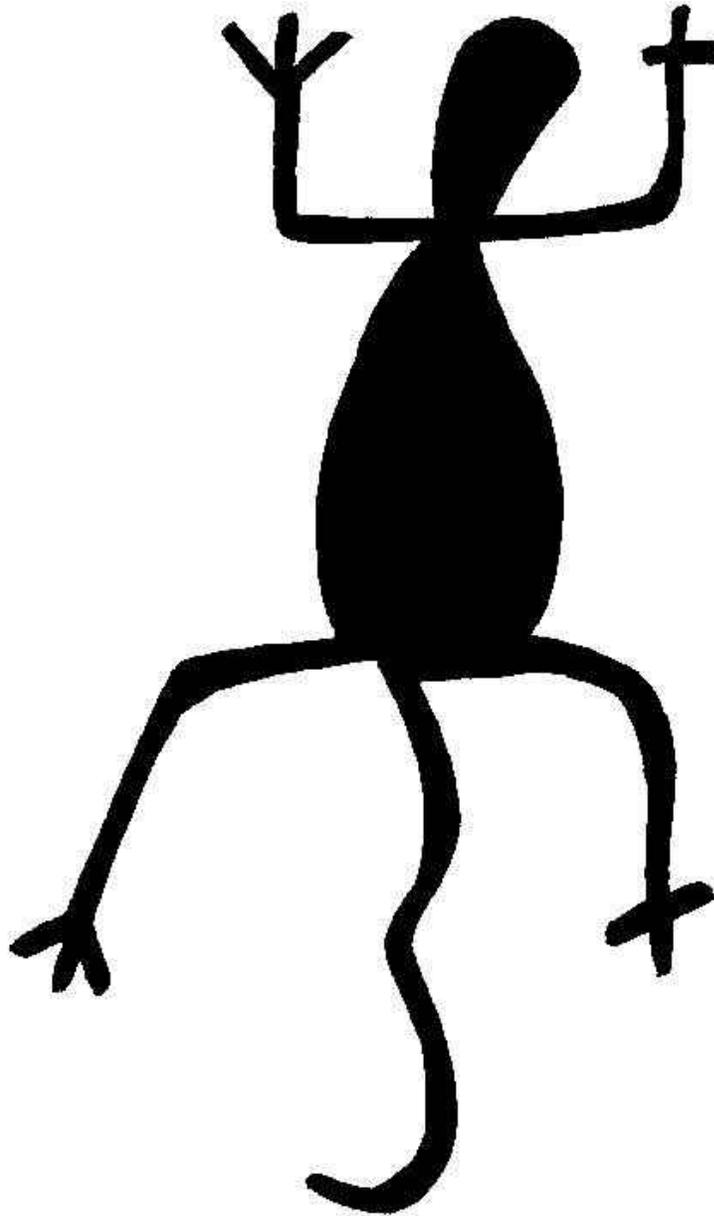
GAGO I – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



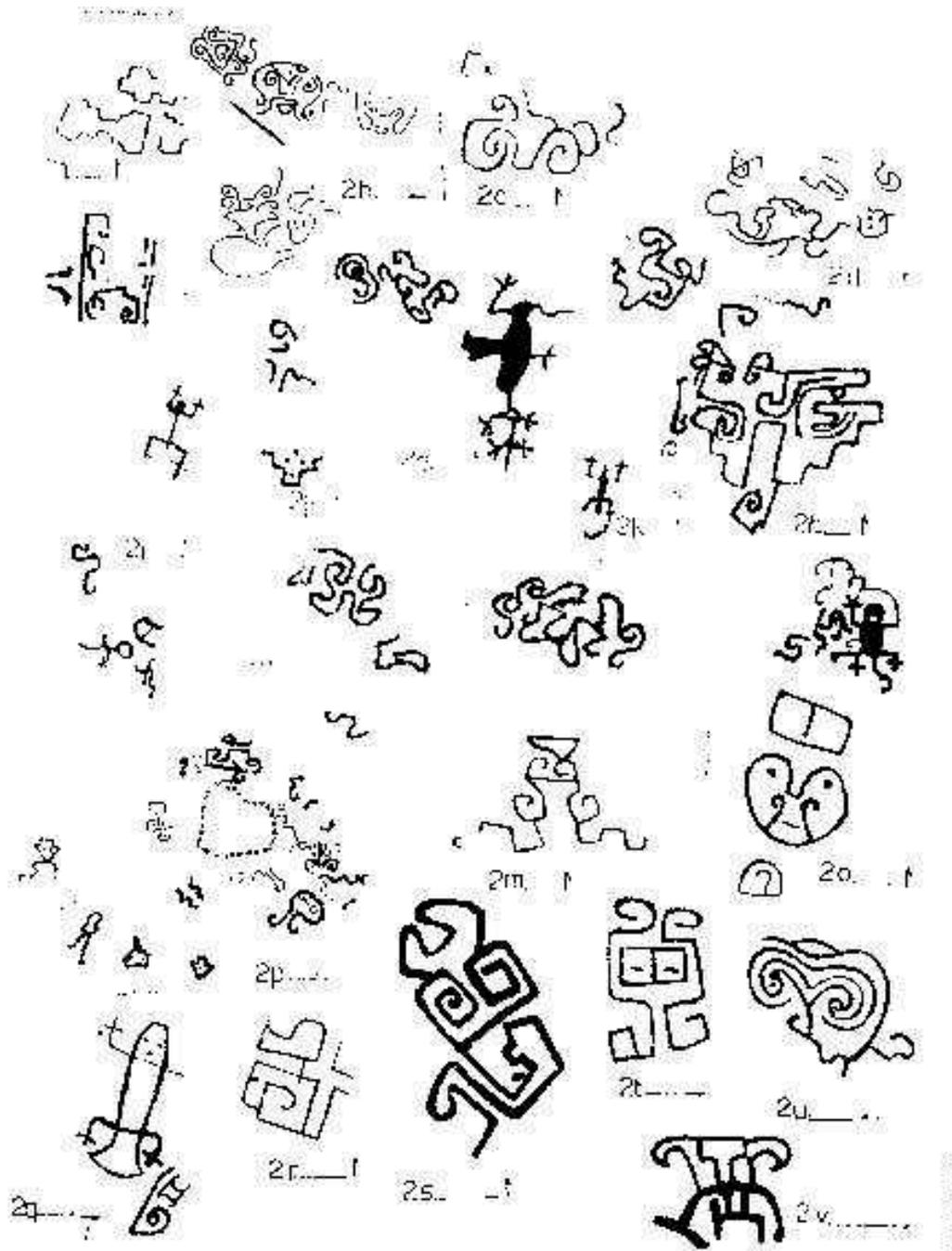
GAGO I – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



GAGO II – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA



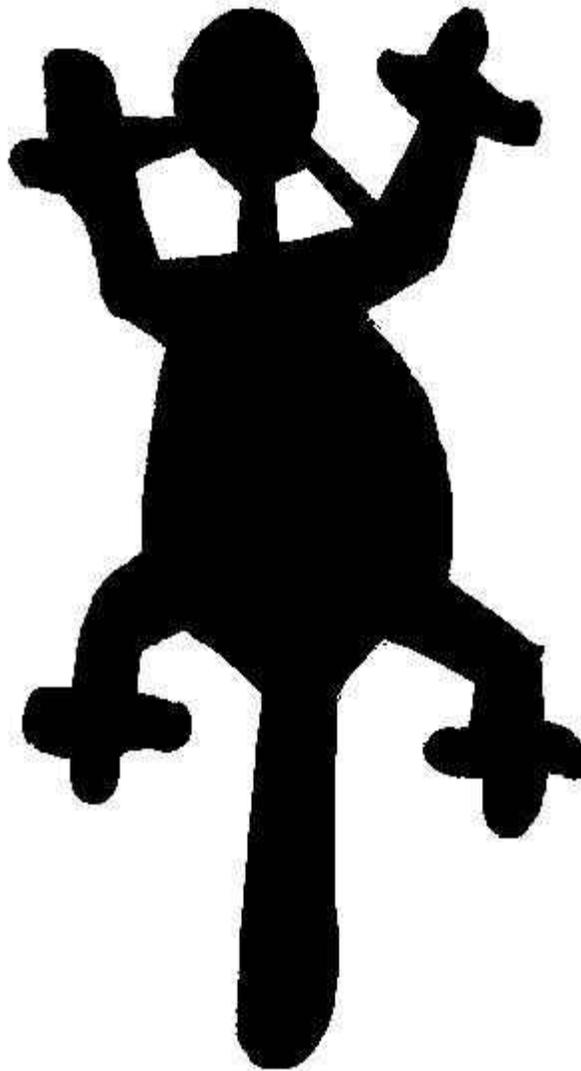
GAGO 2



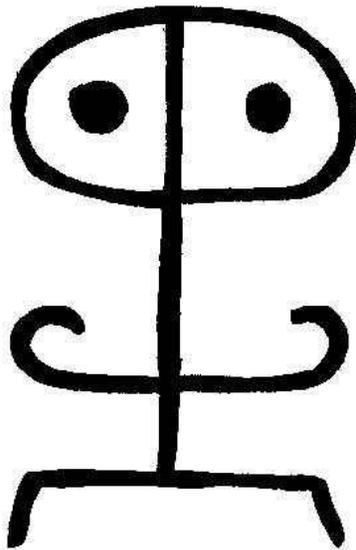
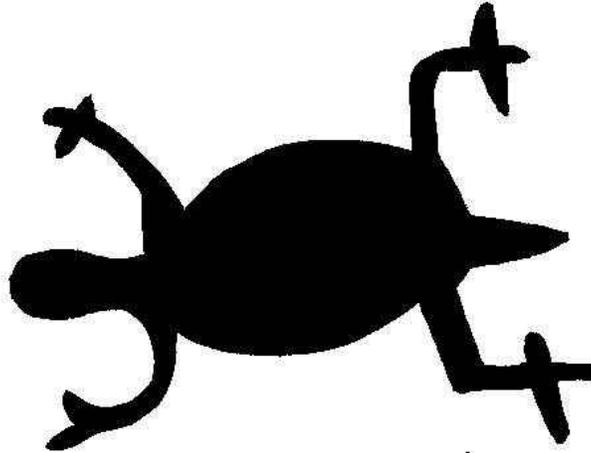
GAGO 2



GAGO II – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

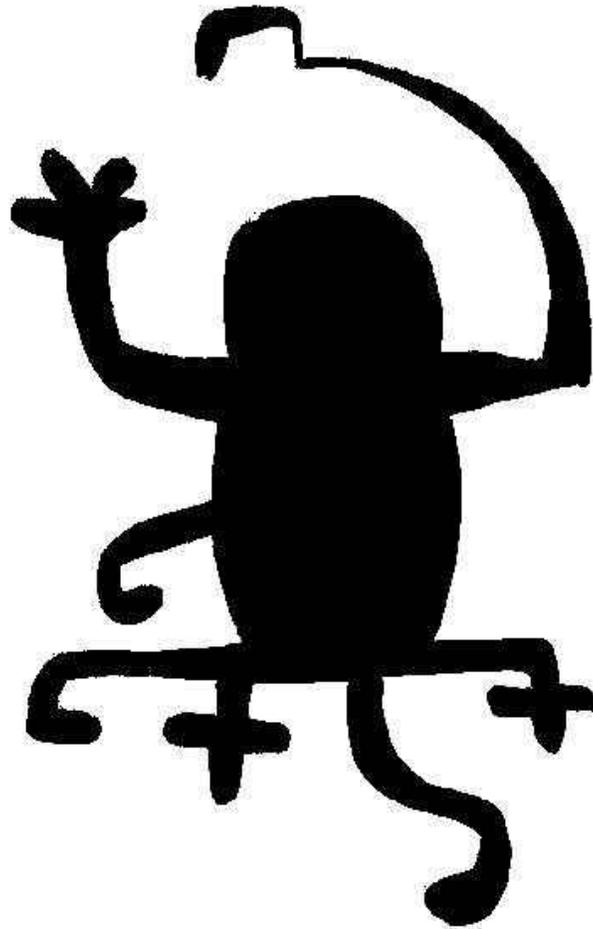


GAGO II LA PEDRERA
RÍO CAQUETA

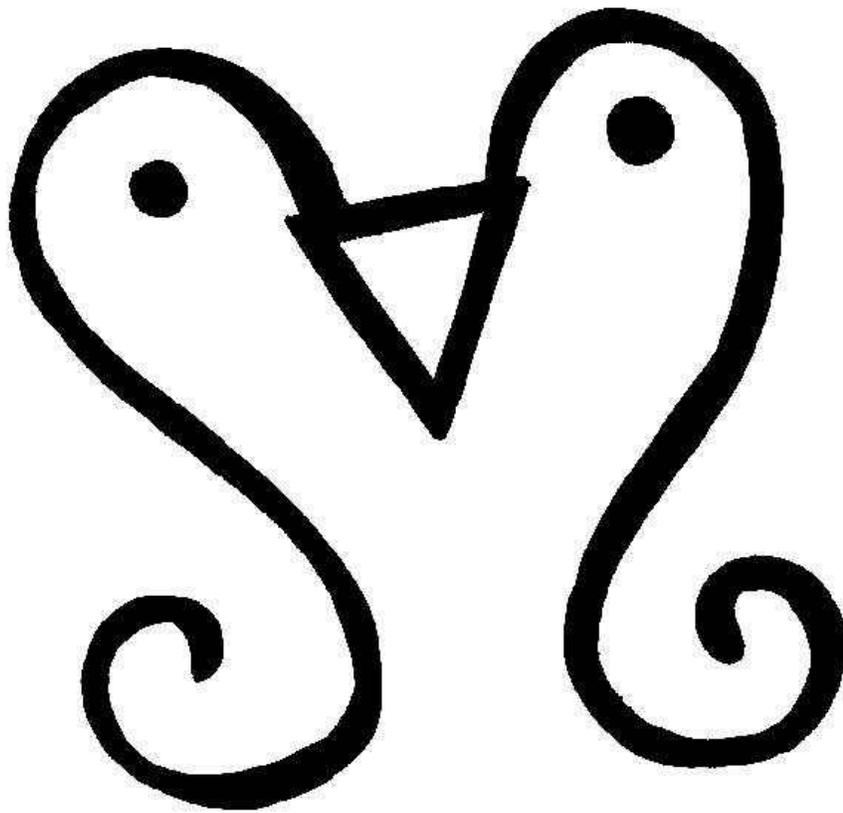


1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología.
Volumen XIX.

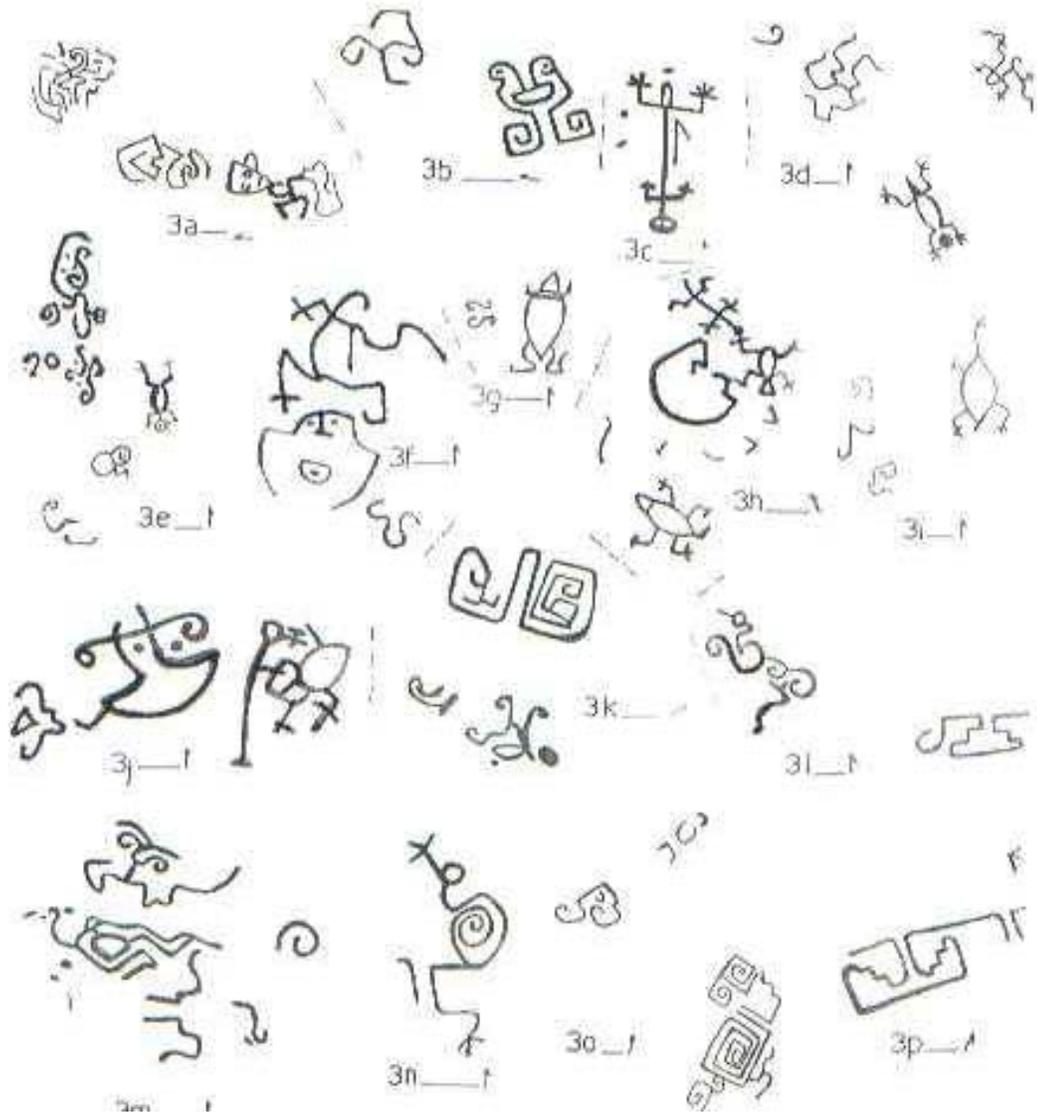
GAGO II – PETROGLIFO
RÍO CAQUETA



GAGO II – PETROGLIFO
RÍO CAQUETA



GAGO 3



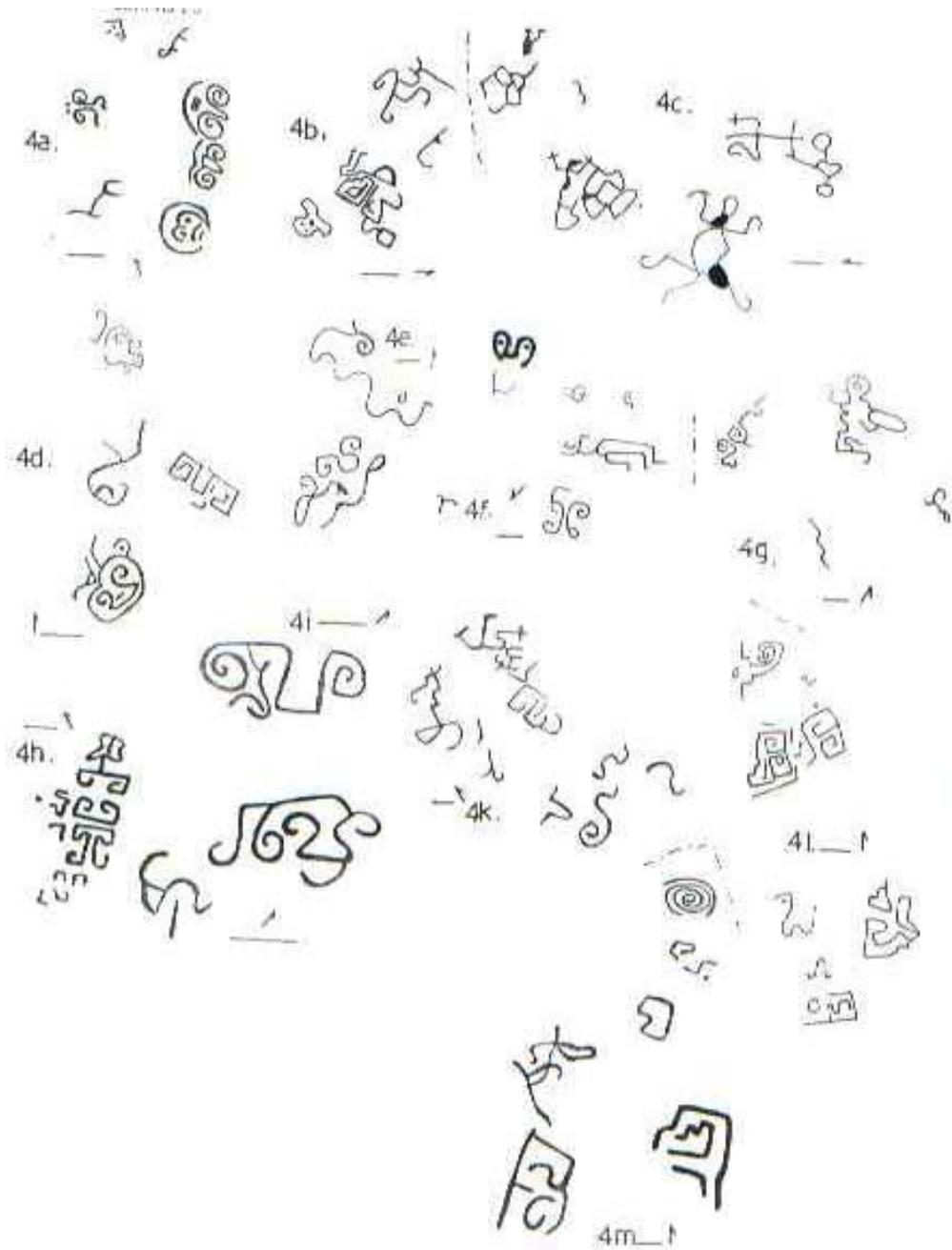
1975. Revista Colombiana de antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

GAGO 3



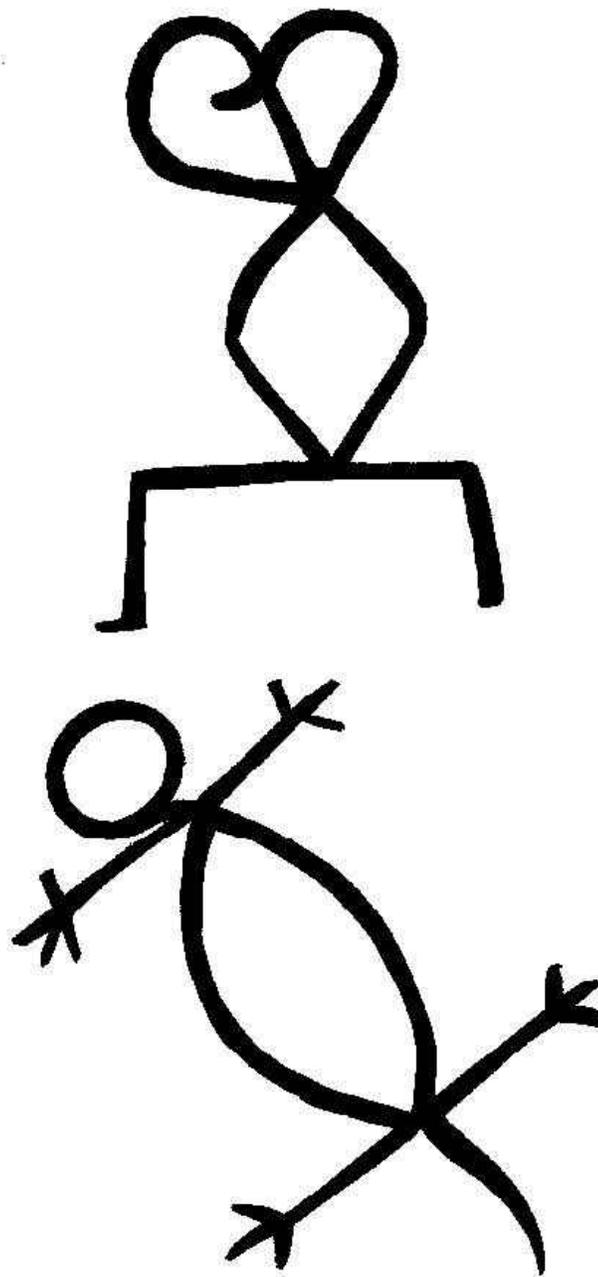
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

GAGO 4



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

GAGO V LA PEDRERA – PETROGLIFOS
RÍO CAQUETA

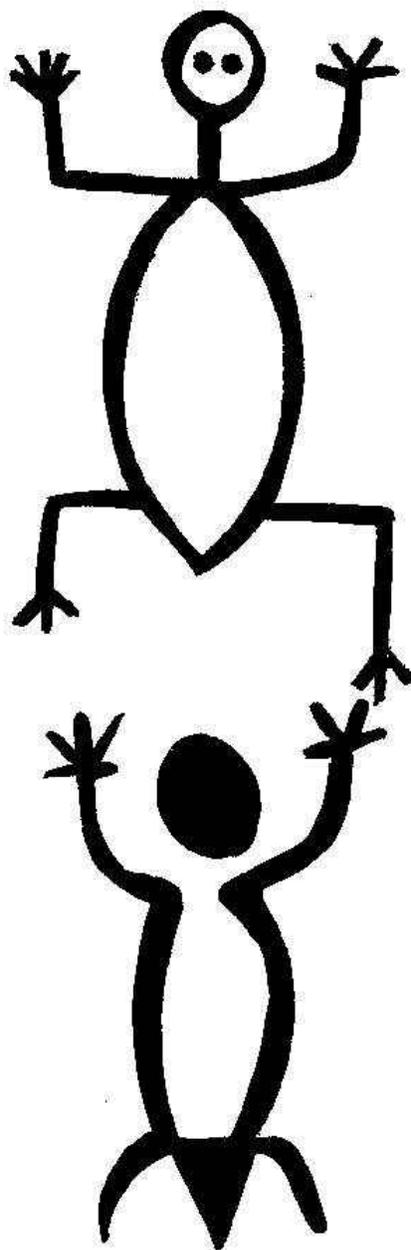


GAGO 6



ANEXO 17. PETROGLIFOS DEL RÍO CAQUETÁ

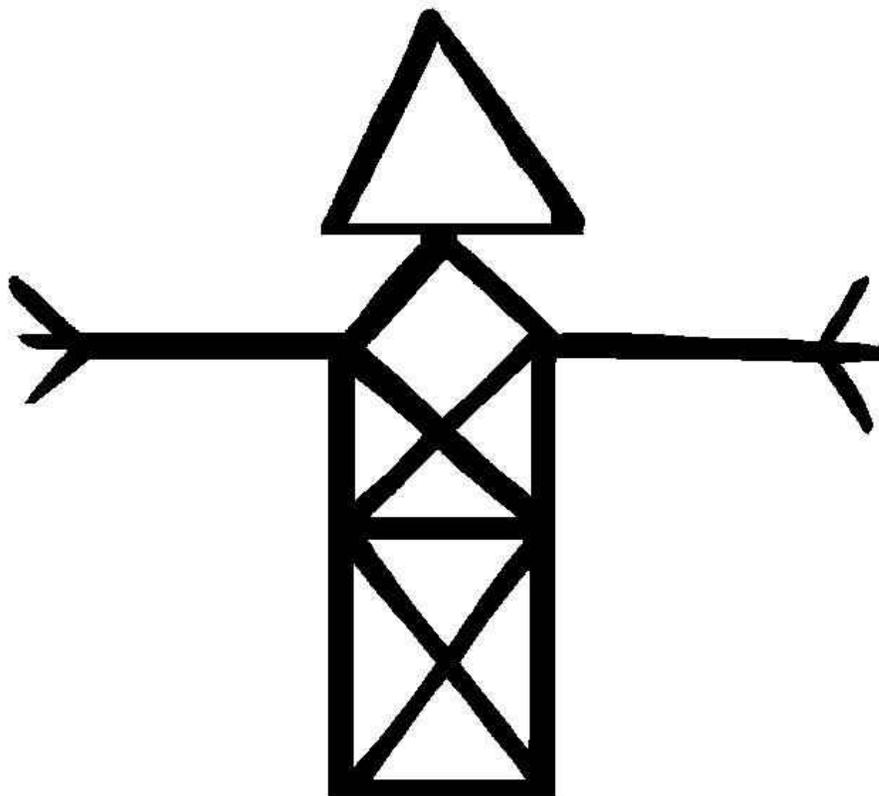
CHORRO DE LA GAMITANA – PETROGLIFOS
RIO CAQUETA Y YARI



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología.
Volumen XIX.

TIJERETO – PETROGLIFOS

RÍO CAQUETA

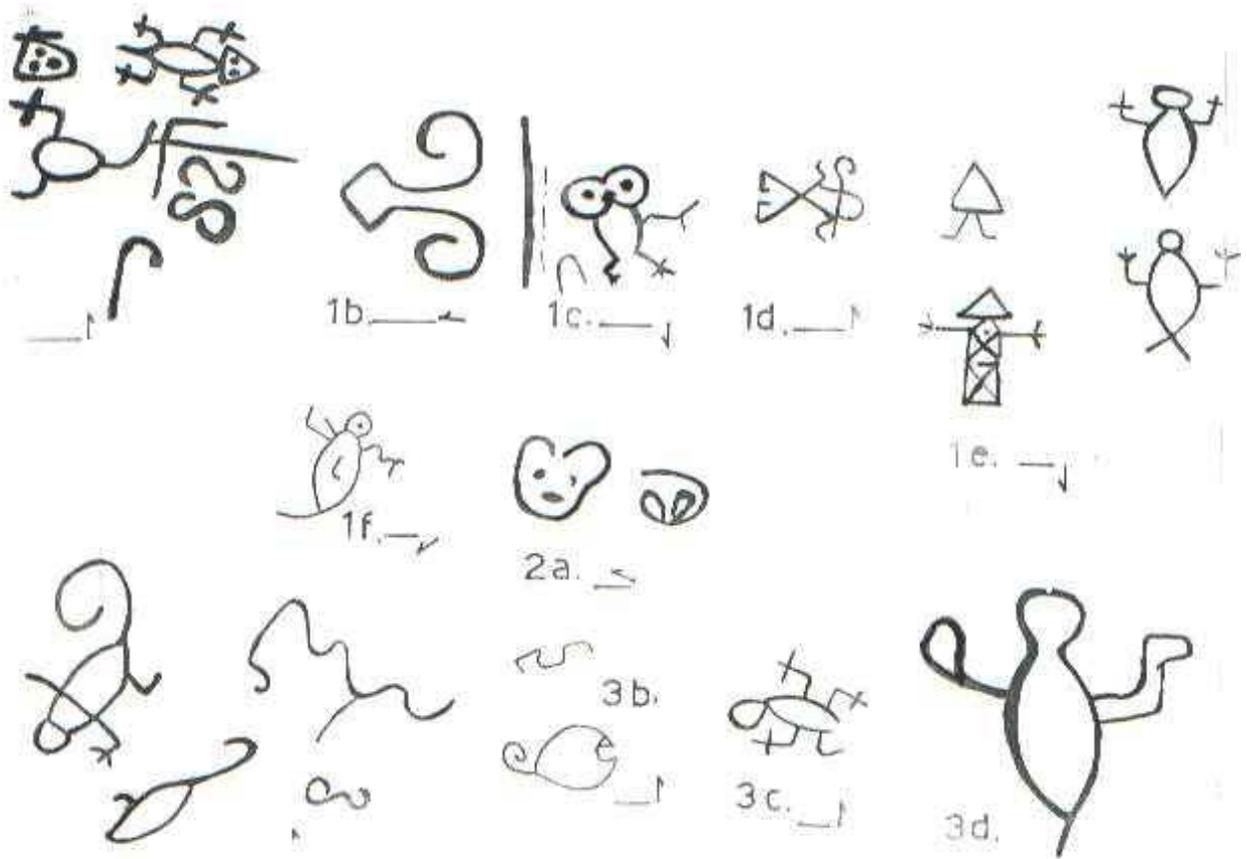


A 200 kms. Entre la pedrera y la arapacuara por el río Caqueta sobre la margen derecha del río a unos 5 kms, debajo de Sta label hay una mesa de piedra regadas a la orilla del río del río. Estos petroglifos son diferentes a los de la pedrera.

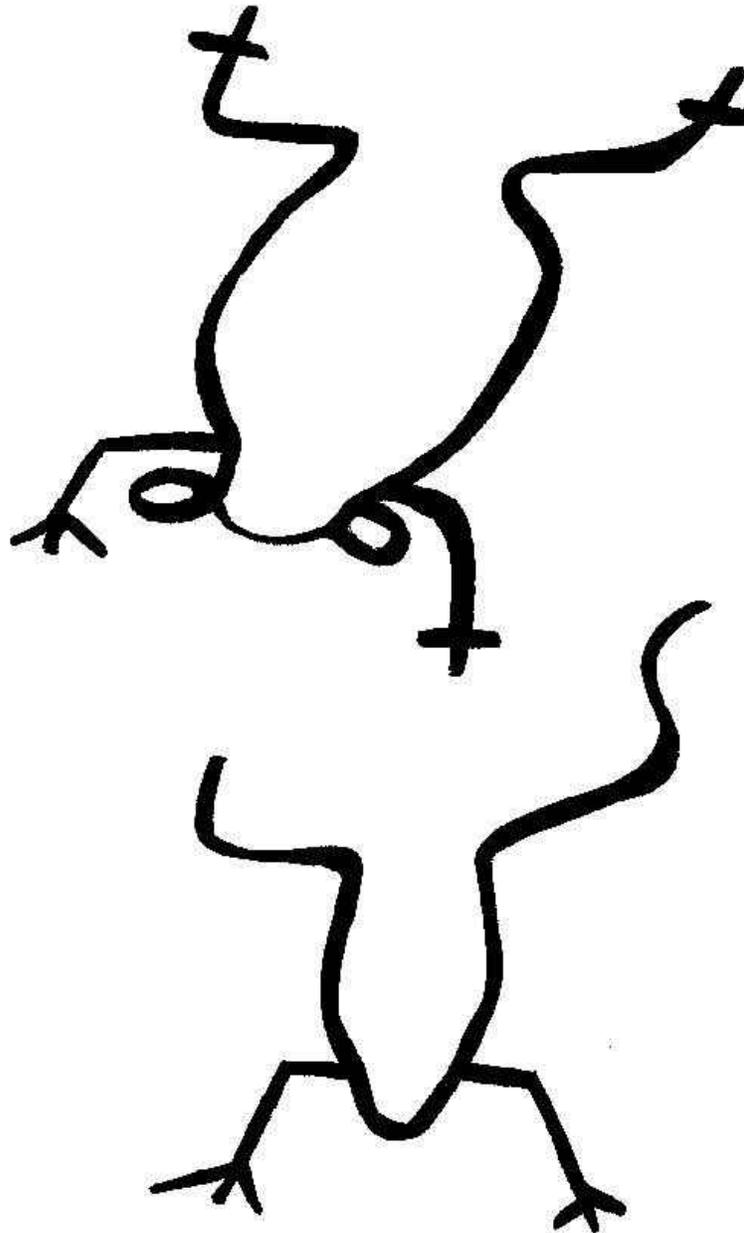
Los diseños tienen a ser geométricos, curvilíneos, rectilíneos y rectangulares, están sobre dos tipos de piedra igual que en la pedrera fácil de tallar y en muchos casos se descascara fácilmente y sobre la cual resaltan muy bien los petroglifos y una roca negra, más dura pero sobre la cual apeas se divisan los petroglifos.

1975, Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XIX.

TIJERETO



CHORRO DE LA GAMITAMA – PETROGLIFOS – TRIDÁCTILES
RÍO CAQUETA

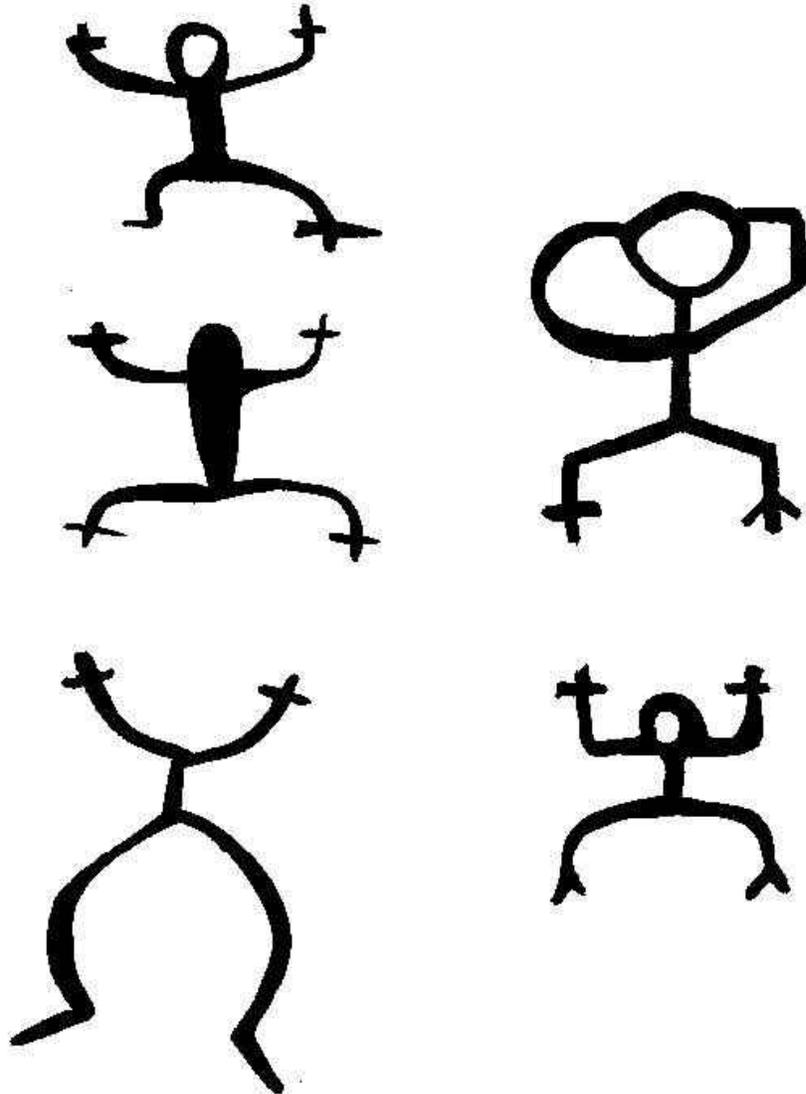


Remontando aún más el río Yarí se llega al Choro donde el agua cae de unos 3 metros de altura

1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX. Pag. 360.

ARARACUARA – PETROGLIFOS

RÍO CAQUETA

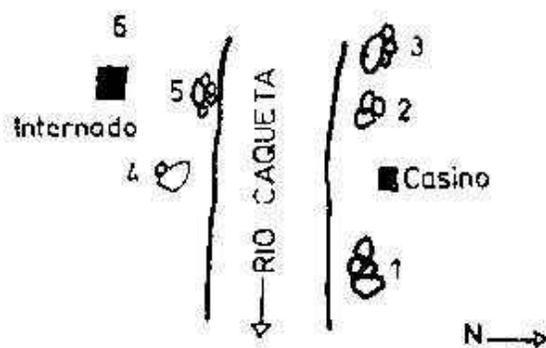


En el área de la población de la Araracuara (aproximadamente 72° 25' w y lat. 0'45'5) se encuentran los conocidos petroglifos que describió Von Martiusen en 1831. Son tres grandes conjuntos a cada lado del Río Caqueta, sobre superficies horizontales y verticales de la piedra.

1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología, Volumen XIX.

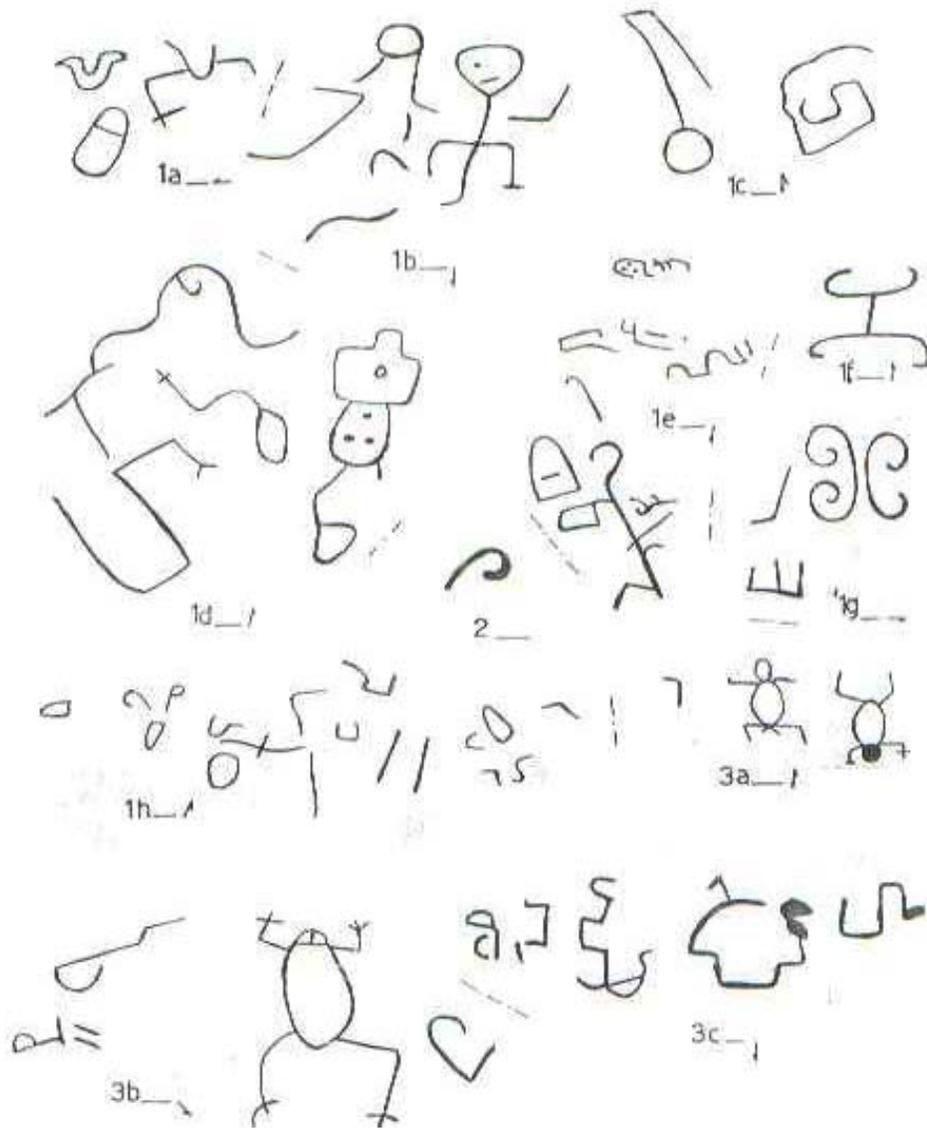


SITIO DE LA SARDINA LA CAMPANA Y LA GAMITANA

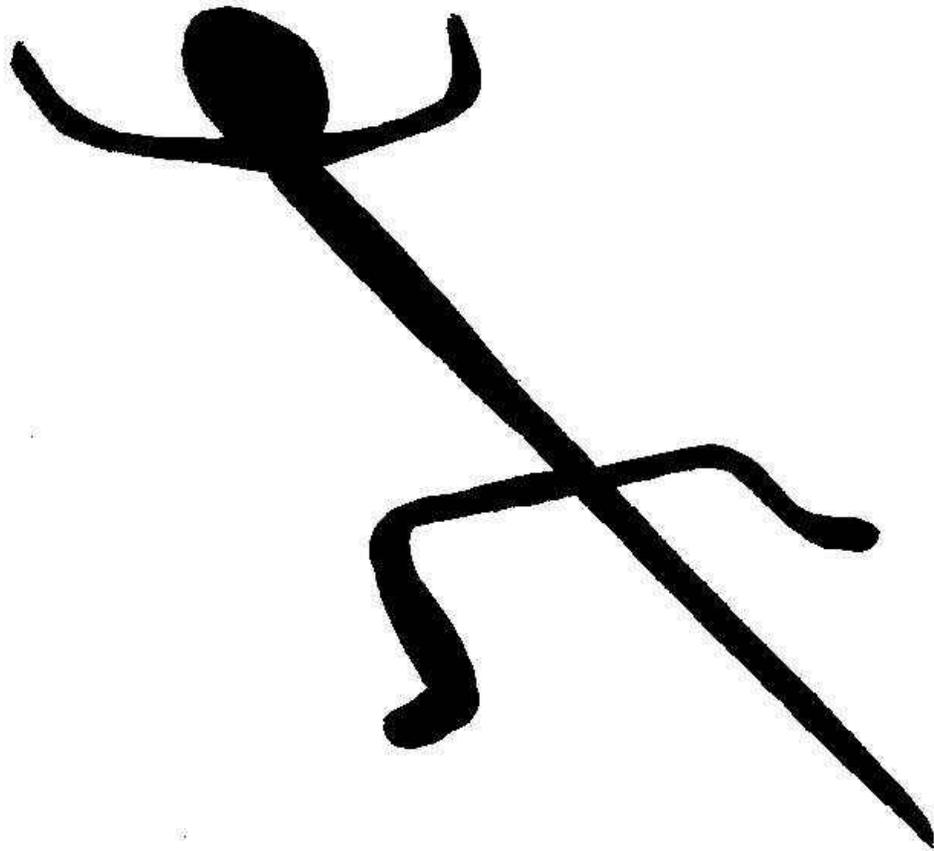


SITIO DE ARARACUARA

LA SARDINA 1-2-3



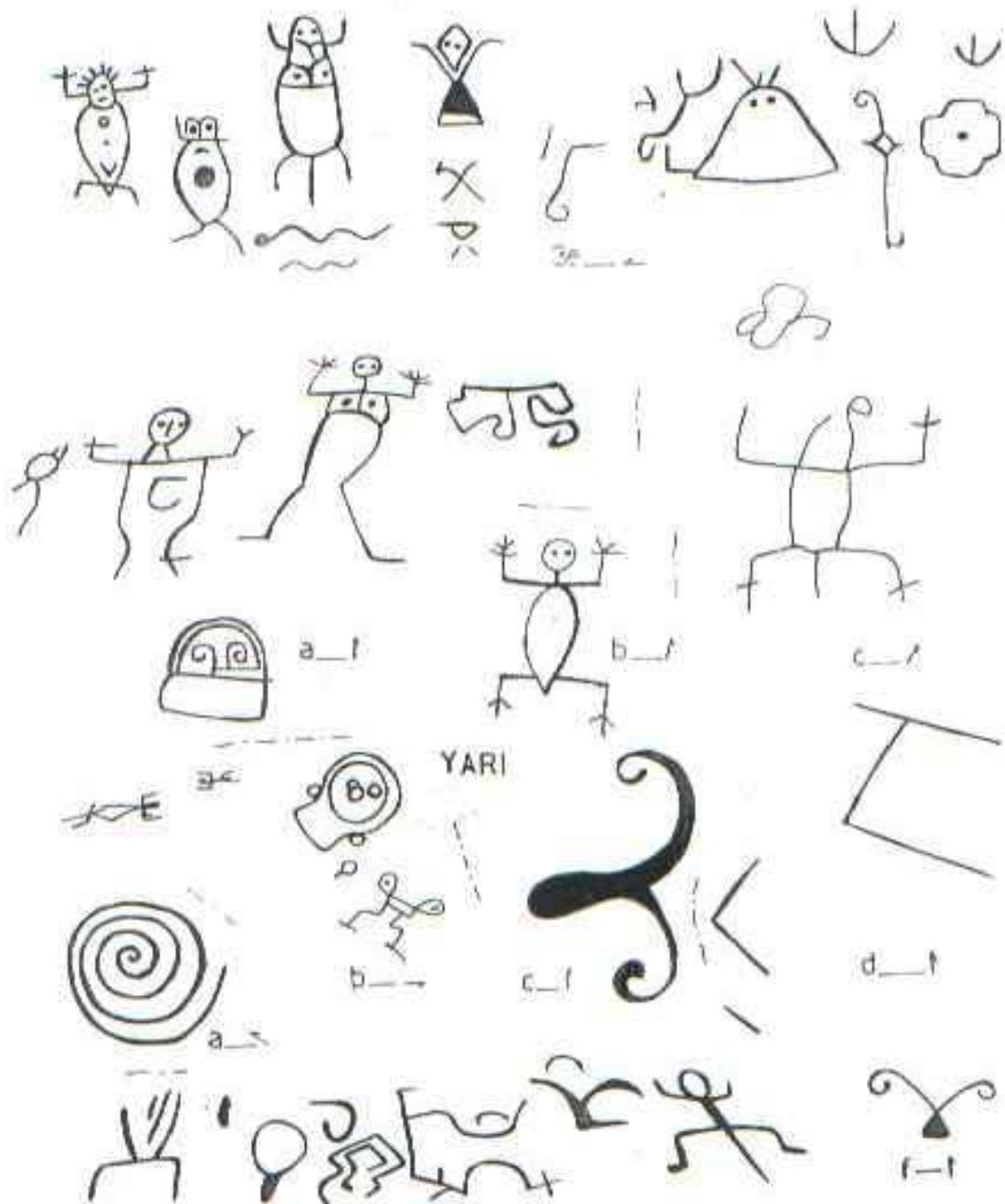
CHORRO DE LA CAMPANA – PETROGLIFO
RÍO CAQUETA



Subiendo el río Yari a dos horas de la Bocana. La campana (Piedra que suena como una campana metálica al ser golpeada) de 6 x 3 x 3 metros.

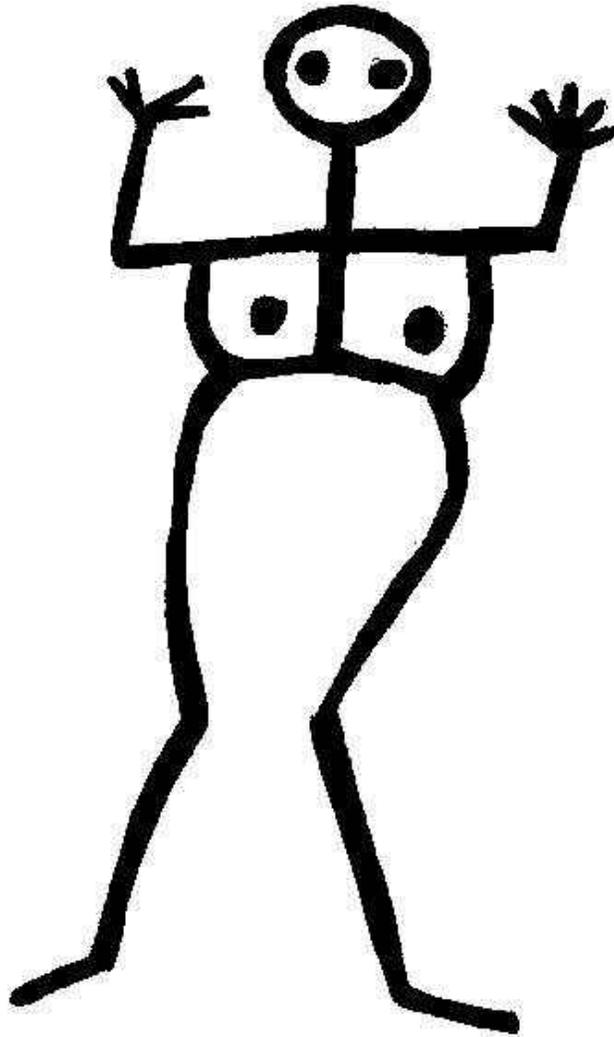
1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología. Volumen XIX.

LA CAMPANA



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Antropología..
Volumen XIX

CHORRO DE LA CAMPANA – PETROGLIFO
RÍO CAQUETA



1975. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de antropología.
Volumen XIX.

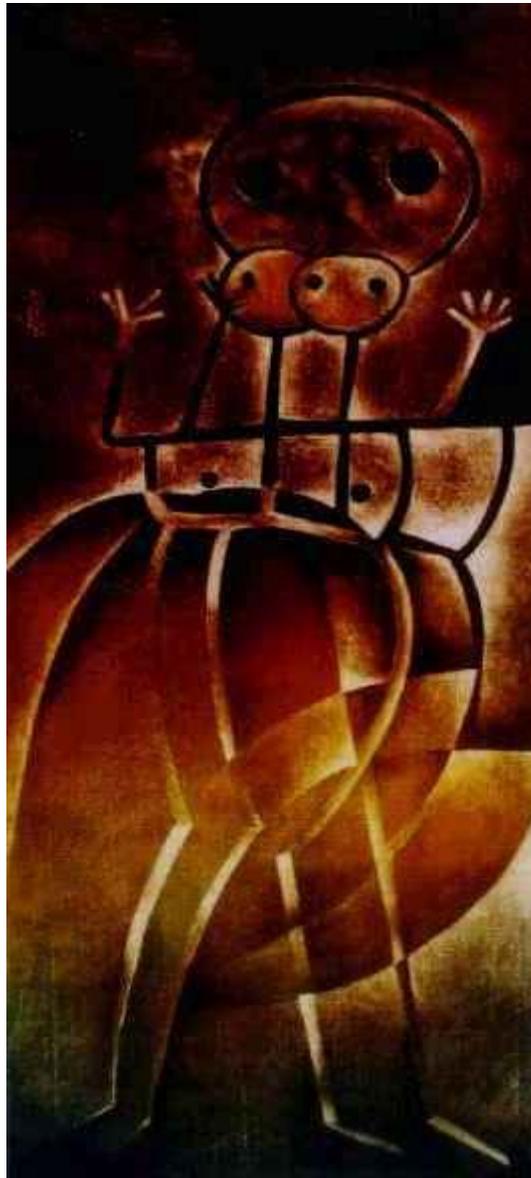
[ATRÁS](#)

ANEXO 43. CONJURO MÁGICO



[ATRÁS](#)

ANEXO 42. ARTIFICIOS



[ATRÁS](#)

ANEXO 41. FECUNDIDAD



[ATRÁS](#)

ANEXO 38. PICTOGRAMAS-IDEOGRAMAS-ESCRITURA

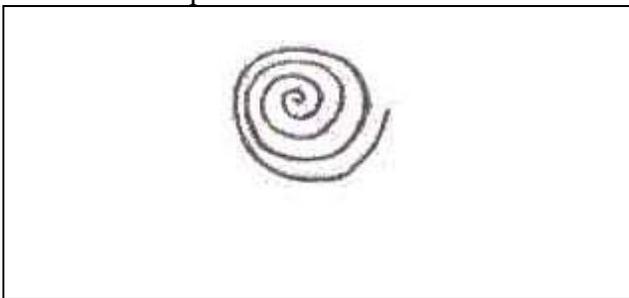
Pictografías o Pictogramas como signos de representación DIRECTA →



PETROGLIFOS Y PETROGRAMAS, como signos de representación DIRECTA →



PICTOGRAFÍAS, PETROGLIFOS →
IDEOGRAMAS, como signos de representación indirecta



ESCRITURA FONÉTICA que representa los sonidos del lenguaje

ESCRITURA FONÉTICA

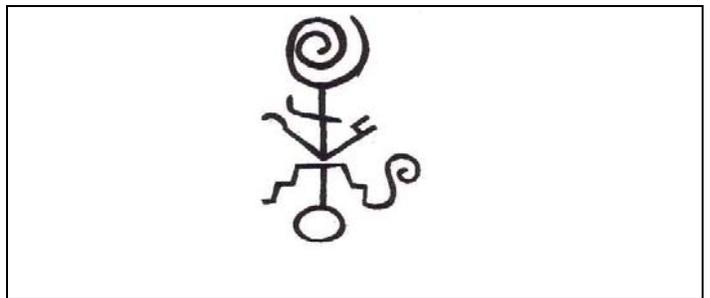
Representan cosas y objetos tal como son la realidad externa del espectador, empleando técnicas de expresión gráfica o pictórica



Representan cosas y objetos tal como son en la realidad externa del espectador empleando técnicas de expresión, gravando la roca en bajo o alto relieve.



Solo representan ideas o sentimientos.



Símbolo: Signo y a la vez significante, la palabra escrita representa la realidad a través de sonidos y símbolos escritos

A.B.C.D.

ANEXO 36. PETROGLIFOS



Viotá

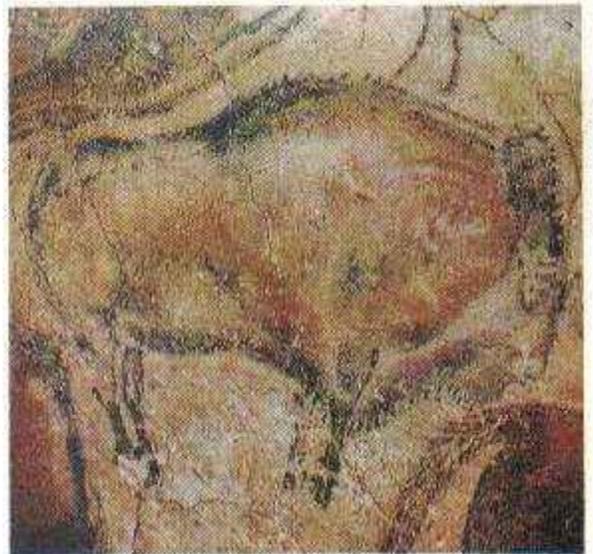


Marmato

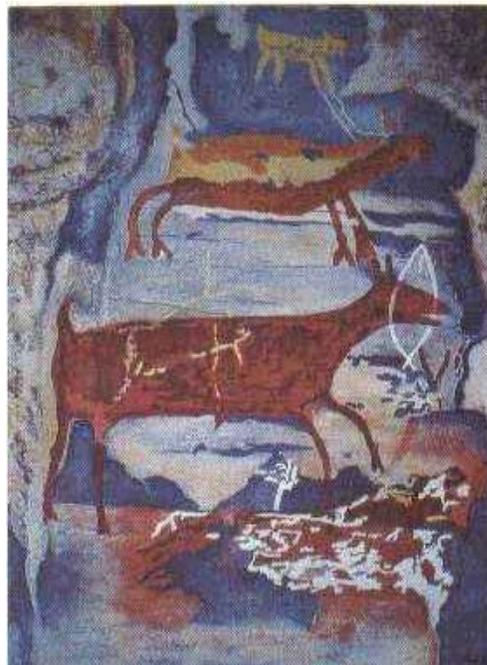
ANEXO 37. PICTOGRAFÍAS EN AFRICA, BRASIL Y CUEVA DE ALTAMIRA



Africa



Brasil

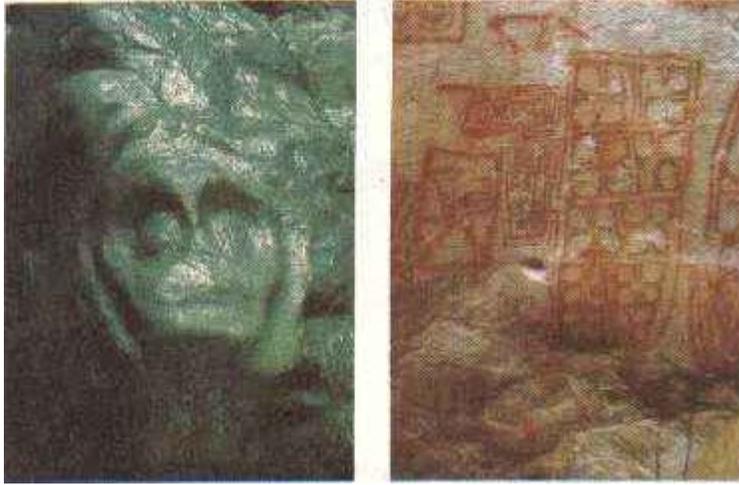


Cueva de Altamira (España)

1993. Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Museo del Oro. Pereira

[ATRÁS](#)

ANEXO 32. PETROGLIFOS Y PICTOGRAFÍAS



Al aprovechar las aristas de las rocas se llega al relieve escultórico (Caquetá)

Pictografía. Trazo sobre piedra aplicando pigmentos con pincel, hisopo, dedo y mano (Pandi).



Petroglifo: Surco sobre la roca hecho mediante golpeteo, Piqueteado o raspado, usando piedras más duras (Aipe).

ANEXO 33. PETROGLIFOS DE LA LAGUNA DE LA COCHA Y RAMIRIQUÍ EN EL ALTIPLANO



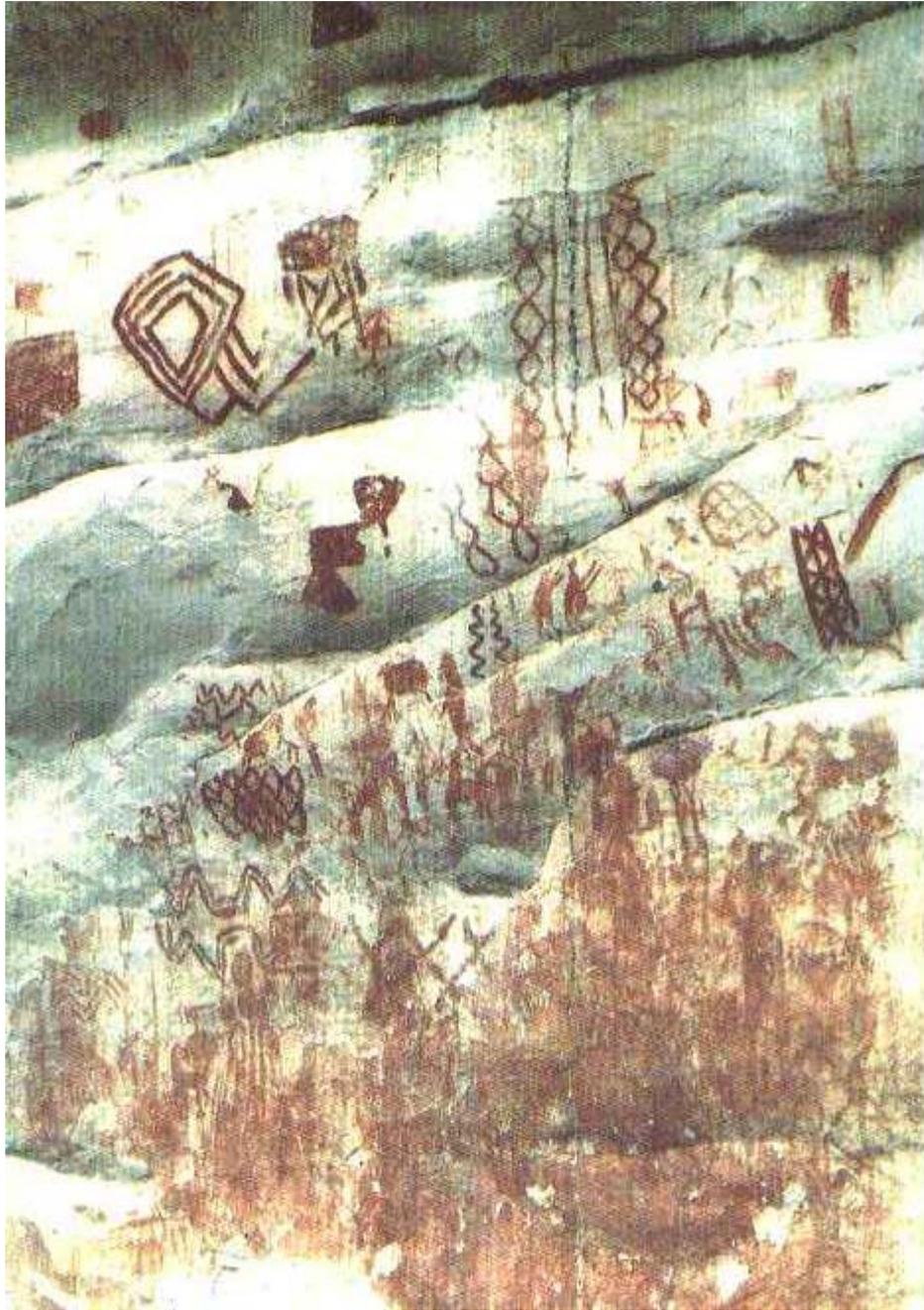
La frecuencia de figuras geométricas y de muchas otras notorias por su gran abstracción caracterizan el arte del altiplano (Ramiriquí)



Piedra en los alrededores de la laguna de La Cocha

1993. Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Museo del Oro. Pereira

ANEXO 34. PICTOGRAFÍAS SOBRE PARED ROCOSA



1986. Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.

ANEXO 35. PICTOGRAFÍAS



1986. Informes Antropológicos. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Colombia.

[ATRÁS](#)

ANEXO 31. MAPA ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA



1993. Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Museo del Oro, Pereira

[ATRÁS](#)

ANEXO 29. CARLOS JUEZ O JITOMA SOFIAME



Foto, Revista del Jueves. El Espectador

En la obra de Carlos Juez están presentes los signos característicos del arte americano: grecas y el signo escalonado, a los cuales da una aplicación muy personal y un manejo técnico de textura atrevida y de color tropical.

ANEXO 30. BUHO CON SERPIENTE

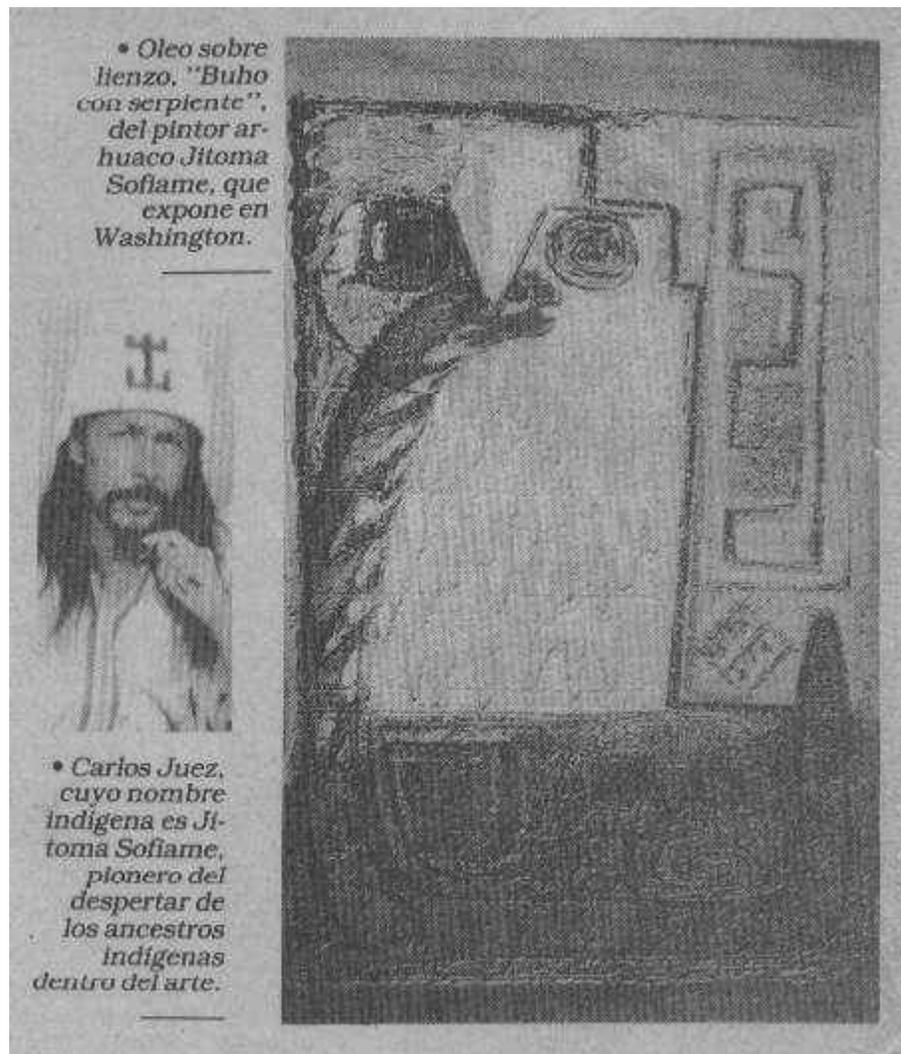


Foto El Espectador, 1990

[ATRÁS](#)

ANEXO 28. HOMENAJE AL CHAMÁN. OBRA DE DIEGO ROLDÁN

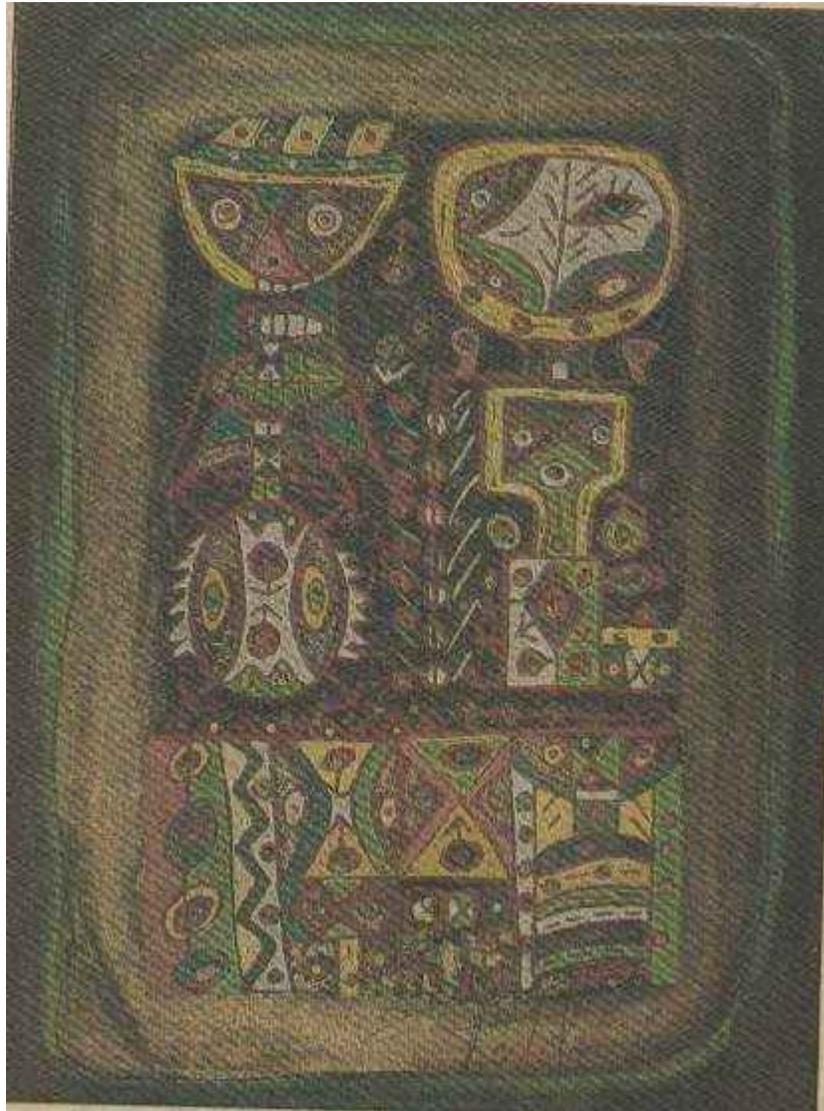


Foto El Espectador

HOMENAJE AL CHAMÁN
DIEGO ROLDAN

[ATRÁS](#)

ANEXO 27. OBRA DE DAN LOMAHAFTEWA



Moisture Bringers I

El espíritu de la América Indígena. Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos. San Francisco, California.

[ATRÁS](#)

ANEXO 26. OBRA DE LINDA LOMAHAFTEWA



El Espíritu de la América Indígena. Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos. San Francisco, California.

[ATRÁS](#)

ANEXO 25. OBRA DE HARY FONSECA.



El Espíritu de la América Indígena. Arte Indígena Contemporáneo de los Estados Unidos. San Francisco, California.

[ATRÁS](#)

ANEXO 24. OBRA DE JOE FEDDERSEN

Estos grabados constituyen mi interpretación de los relatos que tuvieron su origen en la leyenda y los relatos. En ellos se mezclan íconos del pasado con idiomas más contemporáneos con el fin de proporcionar un vehículo del diálogo con la sabiduría de los mayores

[ATRÁS](#)

ANEXO 19. SERPIENTE EEMPLUMADA



La serpiente emplumada, representativa del dios Quetzalcóatl o Kukulcan, en el antiguo México figuró como tema en todas las manifestaciones artísticas aztecas y mayas, e incluso en civilizaciones enigmáticas, como es este friso de Xochicalco.

ANEXO 20. ARTE RUPESTRE, RITO Y MITO

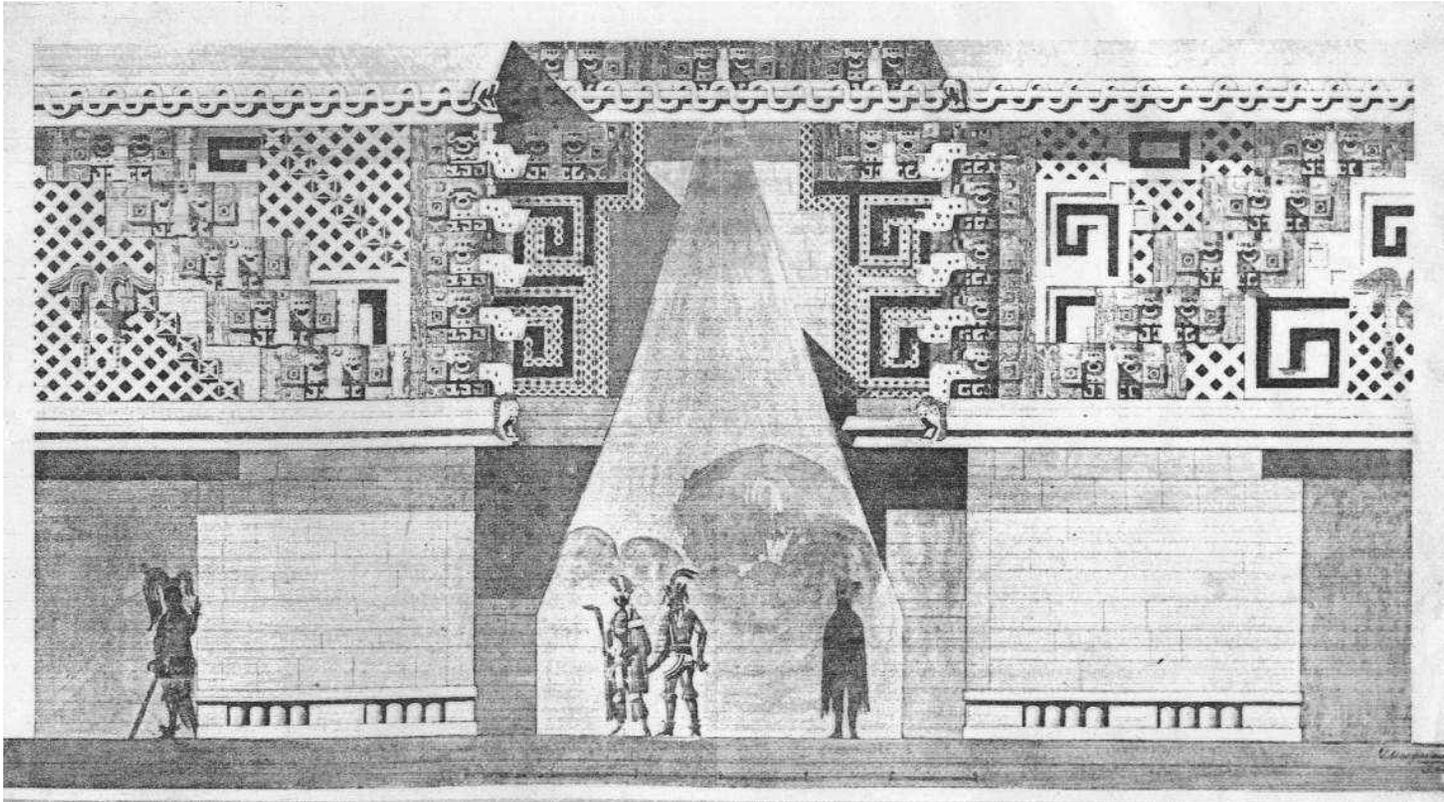


Una tradición mítica Panamerindia nos habla del origen de la humanidad a partir de la gran serpiente acuática, que se ha segmentando en la medida que avanza desde el Oriente.

1993. Arte Rupestre en Colombia. Banco de la República. Museo del Oro

[ATRÁS](#)

ANEXO 18. CASA DEL GOBERNADOR



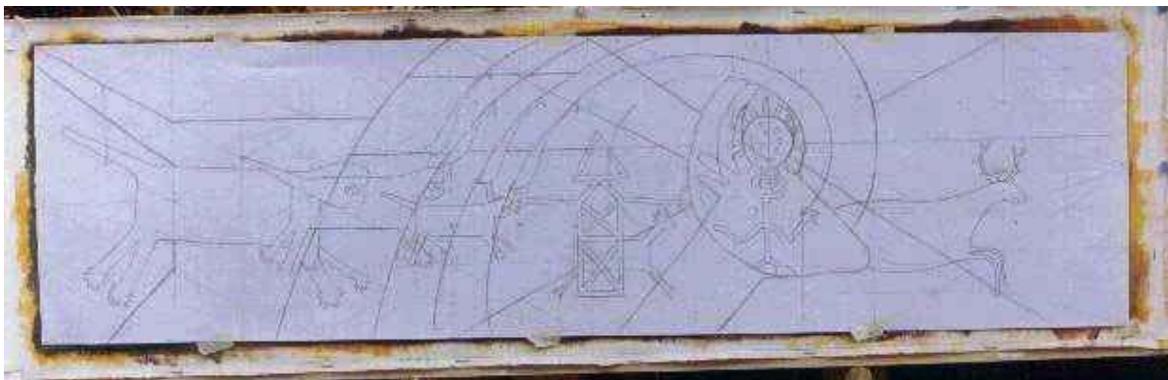
Uxmal. "Casa del Gobernador" Fragmento de la fachada principal

[ATRÁS](#)

ANEXO 45. FASE 1 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “CONJURO MÁGICO”



ANEXO 46. FASE 2 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “CONJURO MÁGICO”



ANEXO 47. FASE 3 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “CONJURO MÁGICO”



ANEXO 48. FASE 1 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “FECUNDIDAD”



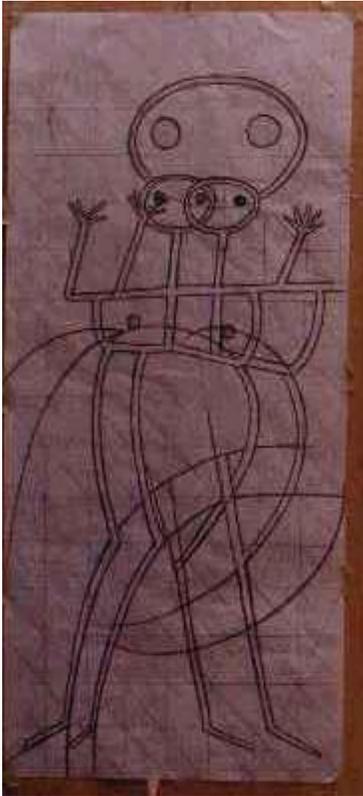
ANEXO 49. FASE 2 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “FECUNDIDAD”



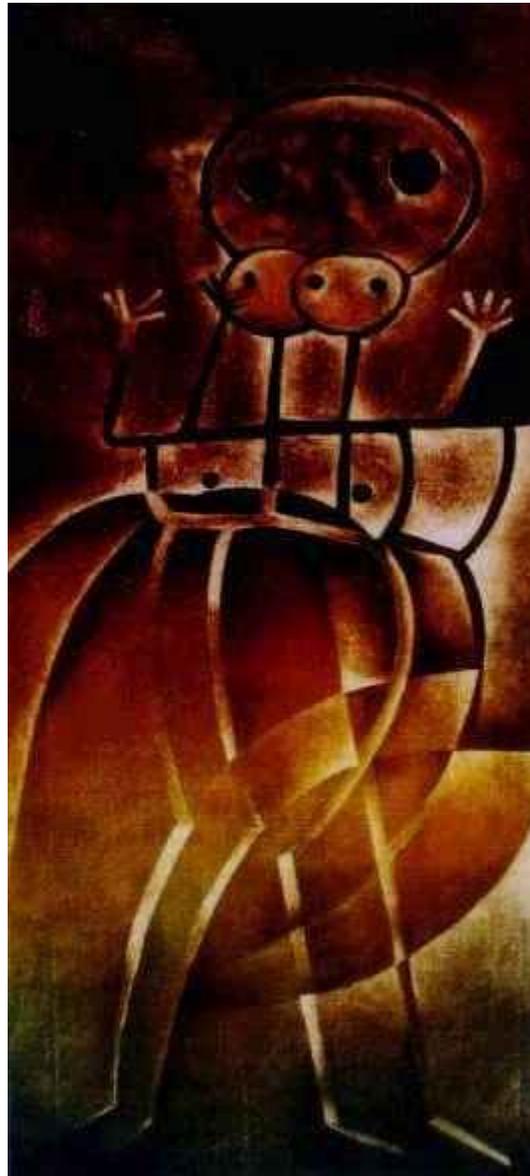
ANEXO 50. FASE 3 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “FECUNDIDAD”



ANEXO 51. FASE 1 Y 2 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “ARTIFICIOS”



ANEXO 52. FASE 3 EN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA “ARTIFICIOS”



[ATRÁS](#)