



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA SOCIAL Y ANTROPOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

PATRONES GEOMÉTRICOS ARTÍSTICOS EN TAIWÁN Y AMAZONÍA PERUANA

Autora: WEN LI CHAO

Dirigida por:

Dr. FRANCISCO GINER ABATI

Catedrático del Departamento de Psicología Social y Antropología

SALAMANCA, 2016



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA SOCIAL Y ANTROPOLOGÍA

PATRONES GEOMÉTRICOS ARTÍSTICOS EN TAIWÁN Y AMAZONÍA PERUANA

TESIS DOCTORAL

Autora: WEN LI CHAO

Dirigida por: FRANCISCO GINER ABATI

Profesor Catedrático del Departamento de Psicología Social y Antropología

SALAMANCA, 2015



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Departamento de Psicología
Social y Antropología

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

Avda. de la Merced, 109-131, 37005 Salamanca,
Teléfono 923 294 500 Ext. 3207 Fax 923 294 607

D. FRANCISCO GINER ABATI. Catedrático del Departamento de Psicología Social y Antropología

CERTIFICO:

Que el presente trabajo de investigación titulado "PATRONES GEOMÉTRICOS ARTÍSTICOS EN TAIWÁNY AMAZONÍA PERUANA", constituye el trabajo de investigación que presenta D^a WEN LI CHAO para optar al grado de Doctor.

El trabajo, realizado bajo mi dirección, reúne los requisitos de calidad, originalidad y presentación exigibles a una investigación científica y está en condiciones de ser sometida a la valoración del Tribunal encargado de juzgarla.



Para que conste firmo la presente en

Salamanca, Diciembre de 2015

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Después de tres años dedicados a elaborar este trabajo, hoy se ven cumplidos los sueños de ese esfuerzo de investigación, de reflexión sobre el tema, del cuidado en la escritura y de todas esas competencias que adquirimos con el trabajo de investigación.

Este aprendizaje no es mérito exclusivo de una persona sino de muchas y por eso quiero expresar mi gratitud a todas aquéllas que me han ayudado, apoyado y mostrado su confianza en la elaboración de este trabajo.

Ante todo, agradecer a mi director el doctor D. Francisco Giner Abati su dedicación, guía y apoyo han sido constantes durante todo este tiempo. Su actitud optimista, su rigor científico y sus amplios conocimientos en la materia han supuesto una motivación y un estímulo personal.

WEN LI CHAO

Salamanca diciembre de 2015

INDICE DE CONTENIDOS

0. INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I. OBJETIVOS DE LA TESIS	8
CAPITULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUNDAMENTACIÓN	11
2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
2.3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	12
2.2.1 ETOLOGÍA HUMANA Y COMPORTAMIENTO ARTÍSTICO	12
a. FORMAS	17
b. ESQUEMA INFANTIL	19
c. COLORES	19
d. COMUNICACIÓN NO VERBAL	20
e. IDENTIFICACIÓN GRUPAL	36
f. EL ARTE AYUDA A CURAR	39
2.2.2. EL FUNDAMENTO TEÓRICO DE LA PSICOLOGÍA DE LA GESTALT	43
2.2.3. EL DESARROLLO COGNITIVO	49
2.2.4. ANTROPOLOGÍA DE SÍMBOLOS	57
CAPITULO III. METODOLOGÍA	69
3.1. METODOLOGÍA GENERAL	69
3.2. RECOPIACIÓN DE LOS DATOS	76

4. <u>CAPÍTULO IV. LOS PUEBLOS ÍNDIGENAS</u>	78
4.1 .<u>LOS INDÍGENAS DE TAIWÁN</u>	78
a. <u>LOS AMIS, LOS KAVALAN, LOS SAKIZAYA</u>	90
b. <u>ATAYAL, SEEDIQ, TAROKO</u>	93
c. <u>SAISIYA</u>	97
d. <u>TSOU ; THAO</u>	99
e. <u>BUNUN</u>	102
f. <u>PUYUMA</u>	103
g. <u>PAIWAN Y RUKAI</u>	106
h. <u>TAO (YAMI)</u>	110
4.2. <u>LOS PUEBLOS ASAHNINKA</u>	115
5. <u>CAPITULO V. LOS DATOS OBTENIDOS</u>	144
5.1. <u>LOS PATRONES DE LOS INDÍGENAS DE TAIWÁN</u>	144
5.2. <u>EL CARGADOR DE BEBÉ ASHÁNINCA(TSOMPIRONSI)</u>	148
6. <u>CAPÍTULO VI ANÁLISIS</u>	163
6.1 . <u>LOS PATRONES BÁSICOS ASHÁNINKA</u>	163
6.1.1. ANÁLISIS DEL DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LOS PATRONES	
<u>GEOMÉTRICOS ASHANINKAS</u>	176
6.2 . <u>ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS PATRONES Y LAS FORMAS</u>	178
6.3 <u>ANALISIS COMPARATIVO DE LOS SIGNIFICADO SIMBÓLICOS</u>	206

7. <u>CAPÍTULO VII CONCLUSIONES</u>	<u>217</u>
7.1. <u>ESQUEMATIZACIÓN:</u>	<u>217</u>
7.2. <u>ESTADO MENTAL SIMBOLISMO, DUALISMO</u>	<u>224</u>
7.3. <u>INVESTIGACIONES FUTURAS</u>	<u>227</u>
8. <u>REFERENCIAS</u>	<u>231</u>

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. La ultima cena de Leonardo da Vinci.....	21
Figura 2. Arte de propaganda soviética.....	22
Figura 3. Florero chino gigante, exhibición ostentosa.....	23
Figura 4. Apotropaico en un edificio de Nueva York.....	25
Figura 5. Figura vigilando en un edificio de Nueva York.....	26
Figura 6. Las figuras con cabezas de águila en el edificio Chrysler, Nueva York.....	27
Figura 7. Figuras con cabeza de águila vigilantes en un edificio de Nueva York.....	27
Figura 8. General electric building, Nueva York.....	28
Figura 9. Figuras vigilantes en un edificio de Nueva York.....	28
Figura 10. Cara con barba enfadada, Nueva York.....	29
Figura 11. Caras monstruosas edificio de Nueva York.....	29
Figura 12. Figura mostrando el trasero en la catedral de Salamanca.....	30
Figura 13. Cara sacando la lengua, catedral vieja de Salamanca.....	30
Figura 14. Iglesia San Julián y Santa Basilisa, Salamanca.....	35
Figura 15. Iglesia San Julián y Santa Basilisa, Salamanca.....	31
Figura 16. Iglesia de San Cristóbal Salamanca.....	32
Figura 17. Iglesia de San Cristóbal Salamanca.....	32
Figura 18. Igrexa de Santiago. Galicia.....	33
Figura 19. Figuras de caras animales agresivas. Toledo.....	33
Figura 20. Gárgola en forma monstruosa. Santiago de Compostela.....	34
Figura 21. Gárgola en figura monstruosa con risa. Santiago de Compostela.....	34
Figura 22. (Izquierda)Apotropaico asiática Shi Gan Dang 石敢當.....	35
Figuras 23 (Derecha) Apotropaico simple con grabados” Shi Gan Dang 石敢當”.....	35
Figura 24. Identificación dentro del mismo género dividido por diferentes grupos.....	38
Figuras25. Composición con los principios de la Gestalt.....	48
Figura 26. Patrones de peces con cara humana. 16,5cm de alto, 39.8cm de ancho.....	72
Figura 27. Patrones de figuras bailando.....	73

Figura 28. Patrones de nubes talladas en los utensilios en la época de bronce.....	74
Figura 29. Patrones de nubes y relámpago.....	74
Figura 30. Vaso estilo Majayao con patrones de nube y relámpago.....	75
Figura31. Antigua territorialidad de los pueblos indígenas de Taiwán.....	80
Figura32 Los Atayal.	83
Figura33. Cuchillo de caza Atayal. Museo indígena de Wulai.....	85
Figura34. Los indígenas conservan los cráneos y las mandíbulas de su caza para mostrar el respeto.....	86
Figura 35. Tejer es toda una vida de aprendizaje, no solo las personas	87
Figura 36. Los Amis también tallan en la madera.....	91
Figura 37. Los Sakizaya utilizan la indumentaria para recordar el sufrimiento de los antepasados.....	93
Figura 38.Tatuaje facial de los pan Atayal, hoy en día ya no se practica	96
Figura 39. Mujer Saisiyat en la fiesta	98
Figura 40 Los Tsou	101
Figura 41 Los Tsou celebran Mayasvi a lado de “Kuba”.....	101
Figura 42. Una pareja Bunun muy simpática	103
Figura 43. Mujeres Puyuma	104
Figura 44 Puyuma	105
Figura 45 Una mujer Rukai borda.....	108
Figura 46. Indumentaria completa de mujer noble Paiwan.....	109
Figura 47. Los Tao lanzan el bote	113
Figura 48. Una mujer Ashaninka teje1.	125
Figura 49. Una mujer Ashaninka teje 2.....	125
Figura 50. Cargador de bebe Asháninka.....	126
Figura 51. Tzaratos.....	126
Figura 52. Patrón Ashaninka en indumentaria.....	128
Figura 53. Cushma.....	129
Figura 54 Las mujeres Asháninka en Junín.....	130
Figura 55. Mujer Asháninka trabajando.....	130
Figura 56. Mujer Asháninka trabajando con cereales.	132
Figura 57. Chica Asháninka preparando maíz morado.	132

Figura 58. Chica Asháninka elabora con hoja de Palmera.....	133
Figura 59. Cesta hecho por Asháninka.....	134
Figura 60. Familia Asháninka.....	135
Figura 61. Madre Asháninka.....	136
Figura 62. Cara pintada con patrón.....	137
Figura 63. Chicas Asháninka con rasgos orientales.....	138
Figura 64. Madre Asháninka con cara pintada.....	139
Figura 65. Mujer y niña con cara pintada.....	140
Figura 66. Nina con cara pintada.....	140
Figura 67. Rostro de mujer Asháninka	142
Figura 68. Chica pintada la cara de animal felino.....	142
Figura 69. Cargador de bebé.....	148
Figura 70. Hojas hechas de hueso a.....	149
Figura 71. Hojas hechas de hueso b.....	152
Figura 72. Hojas hechas de hueso c.	152
Figura 73. Hojas hechas de hueso d.....	153
Figura 74. Hojas hechas de hueso f.....	154
Figura 75. Hojas hechas de hueso g.....	154
Figura 76. Hojas hechas de hueso h.....	155
Figura 77. Hojas hechas de hueso i.....	155
Figura 78. Hojas hechas de hueso j.....	156
Figura 79. Hojas hechas de hueso k.....	156
Figura 80. Hojas hechas de hueso l.....	157
Figura 81. Hojas hechas de hueso m.	157
Figura 82. Hojas hechas de hueso n.....	158
Figura 83. Hojas hechas de hueso o.....	158
Figura 84. Hojas hechas de hueso p.....	159
Figura 85. Hojas hechas de hueso q.....	159
Figura 86. Hojas hechas de hueso r.....	160

Figura 87. Hojas hechas de hueso s.....	161
Figura 88. Zigzag y triángulo 1.....	163
Figura 89. Zigzag y triángulo 2.....	164
Figura90. Líneas cruzadas con formas cuadradas o de rombos.....	164
Figura91. Forma espiral.....	165
Figura 92. Patrones combinados.....	165
Figura 93. Zigzag vertical.....	166
Figura 94. Zigzag vertical paralelos.....	166
Figura 95. Zigzag independiente paralelo con la misma dirección.....	167
Figura 96. Zigzag independiente paralelo con la dirección opuesta.....	167
Figura 97. Triángulos seguidos.....	168
Figura 98. Zigzag doble con triángulos.....	168
Figura 99. Zigzag triple con triángulos.....	169
Figura 100. Zigzag triangular cerrado con líneas paralelas dentro.....	169
Figura 101. Líneas rectas horizontales paralelas.....	170
Figura 102. Combinados con líneas horizontales e intercalados con zigzag.....	170
Figura 103. Combinados con líneas rectas horizontales entrelazados con zigzags independientes.....	171
Figura 104. Combinados con líneas rectas horizontales y líneas cruzado.....	171,185
Figura 105. Líneas entrelazadas.....	172
Figura 106. Líneas cruzadas con formas cuadradas.....	172
Figura 107. Rombos independientes y concéntricos con zigzag.....	173
Figura 108. Rombos verticales concéntricos seguidos con triángulos laterales..	173,193
Figura 109. Rombos verticales seguidos con líneas paralelas dentro.....	173
Figura 110. Líneas cuadradas y concéntricas abiertas independientes.....	174
Figura 111. Líneas cuadradas concéntricas abiertas seguidas.....	174
Figura 112. Líneas espirales cuadradas.....	175,199
Figura 113. Líneas rectas con dobles líneas espirales opuestas.....	175,199
Figura 114. Triángulo Sakizaya.....	180

Figura 115. Triangulo Tsou.....	181
Figura 116. Zigzag Paiwan.....	181
Figura 117. Zigzag Rukai.....	182
Figura 118. Zigzag Tao.....	183
Figura 119. Zigzag Tao.....	183
Figura 120. Zigzag triangulo Asháninka a.....	184
Figura 121. Zigzag triangulo Asháninka b.....	184
Figura 122.Indumentaria Atayal	186
Figura 123.Chaqueta sin manga de Atayal	186
Figura124.Los símbolos de Saisiyat.....	187
Figura125. Tunica de hombre Bunun.....	188
Figura 126a.b. Bata de hombre puyuma.....	189
Figura 127. Tatuaje de la mano	190
Figura 128. Escultura Paiwan.....	191
Figura129. Sombrero “ojos de Dios” Asháninka.....	192
Figura 130.Sombrero Asháninka.....	192
Figura131.Ojo de bote1 Tao.....	194
Figura132.Ojo de bote2 Tao.....	194
Figura133.Símbolo del sol Paiwan1.....	195
Figura134.Símbolo del sol 2.....	195
Figura135.Símbolo en forma redonda Sakiraya.....	196
Figura136. Símbolo en forma espiral en jarrón de los Paiwan.	197
Figura137. Símbolos en forma espiral Tao.....	198
Figura 138.Tallada misteriosa en el territorio de los Asháninka.....	199
Figura 139. Figuras de Amis tallada en madera.....	200
Figura 140. Figuras en indumentaria de Paiwan.....	201
Figura141. La taza de Paiwan con figuras.....	201
Figura142. Figuras en una falta de mujer Puyuma.....	202
Figura 143. Figuras de persona de la leyenda Tao.....	202

Figura 144. Mariposa en punto de cruz Rukai.....	203
Figura 145. Estrella de ocho puntos Amis.....	204
Figura 146. El ojo turco.....	212
Figura 147. Tela tradicional de Kenya Africa.....	213
Figura 148. Moda indígena.....	213
Figura 149. Jersey hecho en Perú.....	213
Figura 150. Respaldo de una silla.....	214
Figura 151. Tela hecha en Birmania.....	214
Figura 152. Una tabla de madera fabricada en República Dominicana.....	214
Figura 153. Una toalla hecha en Brasil.....	215
Figura 154. Una caja de madera fabricada en la India.....	215
Figura 155. Una sobrefalda sin saber el origen.....	215

INDICE DE TABLAS

Tabla1. Caracteres chinos.....	63
Tabla2. Caracteres chinos.....	64
Tabla3. Frutas para la extracción de tintas naturales Asháninka.....	127

Introducción



Introducción

Para los neurocientíficos, el arte es la extensión del cerebro perceptivo. (zeki 1999), para los que practican el arte, saben perfectamente que el estado de su mente podría ser interpretado a través de sus obras.

Los seres humanos estamos dotados de muchas capacidades al nacer. Los investigadores franceses descubrieron que, aunque los cazadores y los recolectores de Mundurucu de Brasil sólo tienen palabras para contar uno y dos y no hay otras palabras para números mayores que estos, son capaces de comparar y añadir números como hacen los niños en la edad de pre-colegio en una sociedad moderna (Kenneally 2007). Spelke, de la universidad de Harvard señala que los niños no necesitan conocer los números simbólicos para saber los resultados intuitivamente. (Lipton & Spelke 2005). ¡La clave está en la percepción!! Los bebés recién nacidos ya saben distinguir la cara humana y tienen sentido estético (Quinn, Kelly, Lee, Pascalis, & Slater, 2008). Esta preferencia de la percepción estética implica la proporción, el equilibrio entre las fuerzas y las formas totales. En 2009, un equipo de investigación liderado por Irving Biederman viajó a la tierra de los Himbas cerca de Angola para comprobar si ellos poseen el sentido geométrico. El lugar donde han llegado contaba con escasos productos modernos, no tenían ordenador ni televisión. Los Himbas todavía viven de forma semi-normada, además en su lenguaje, les faltan muchas palabras para definir las formas como cuadrado, redondo o triángulo. Los Himbas, al igual que los voluntarios universitarios, podían identificar las variaciones de diferentes formas en el examen que aparece en la pantalla del portátil. Ellos han pasado las pruebas satisfactoriamente. Biederman saca

la conclusión de que los padres podrían ahorrarse el dinero de comprar los juguetes para que sus hijos tengan más sentido geométrico porque ya lo poseen al nacer (Biederman, Yue, & Davioff, 2009).

Los niños dibujan mientras cuentan historias. Nunca se me olvidó la pared del apartamento donde vivía de niña que estaba llena de dibujos y patrones que hicimos mi hermano y yo. Toda la pared era como si fuera un mar y el lápiz era como un barco para navegar dentro de este mar de aventura. Una simple línea orgánica dibujada tiene un significado, puede ser un arroyo, una llanura o la cola de viento que supuestamente es invisible. Dibujar es tan divertido porque todos los patrones y formas tienen vida propia y porque somos nosotros los que le damos significado según lo que sentimos y queremos, hemos creado un mundo para disfrutar en él y las criaturas en este mundo no dejan de conversar con nosotros. Los patrones son como el cuerpo visible y sus sentidos simbólicos son como el espíritu, mientras los pensamientos humanos existen, los significados también persisten.

Siento un placer visual al observar el arte de las sociedades indígenas por su originalidad de estilo y por su espíritu fusionado con la naturaleza. Mi interés parte de la observación de la similitud en la expresión artística en diferentes continentes del planeta y el proceso de la expresión de estas formas geométricas en la mente humana, que creo que es una herramienta dotada en los seres humanos para el desarrollo hacia la diversidad de formas expresivas y la creatividad artística.

La cultura china de la que provengo y con la que estoy familiarizada me sirve como fuente de recursos en este aspecto, esto unido a mi continuo estudio de la sociedad española y de la cultura americana precolombina, me ha conducido a la elección de este

tema para desarrollar esta investigación.

Es sabido tanto antropológicamente como arqueológicamente que los asiáticos y los indígenas americanos comparten el mismo origen. Esta investigación aporta una recopilación y análisis más que nos ayude a tener datos comparativos entre ambos pueblos indígenas y sobre la universalidad en sus culturas.

La relación entre los ojos, la mente y las manos es una cadena resultante del receptor del estímulo y la reproducción de tal estímulo o al revés. Darle significado a nuestra creación es igualmente innato como lo es el mismo impulso de la creación de las formas básicas y los patrones. Está programado en la mente humana por la necesidad de la comunicación. Se revelan a través de las obras de arte materiales de los indígenas de distintos continentes como fenómeno universal.

Alois Riegl (Riegl 1980) ha observado que el estilo geométrico no ha surgido solo en un punto del planeta y luego se ha extendido, sino que ha surgido en diferentes lugares entre las sociedades tradicionales en todo el mundo incluso en Asia, Europa, África, Polinesia, etc. Después de destacar la obtención de la forma geométrica a partir del contacto de su observación con los Maori, él consideró que hay impulso para decorar (Trieb zum Schmucken), o la voluntad para el arte (Kunstwollen).

Según la teoría de la psicología de la Gestalt, la percepción humana tiene tendencia al reconocimiento de las formas. Tenemos las habilidades innatas que nos ayudan a regular nuestra relación con el entorno donde nos encontramos. En el tiempo de los cazadores y recolectores estas habilidades nos ayudaron a sobrevivir.

El símbolo, que es un lenguaje simplificado, lo creamos para tener conceptos

rápidos y para tener la mayor información posible en muy poco tiempo. Es una forma de comunicación no verbal, que transforma normas y valores para la identificación grupal. La vida de un ser humano tiene su límite, pero los símbolos creados por los seres humanos sobreviven en el tiempo y el espacio, creando un pacto con las siguientes generaciones. La antropología de los símbolos nos ayuda a comprender mejor nuestro sistema de comunicación no verbal.

Según los estudios de la etología humana, los seres humanos a pesar de las diferencias culturales, tenemos muchos comportamientos en común. El arte visual constituye uno de estos comportamientos universales, que practicamos todos. Respecto a la expresión artística, las sociedades tradicionales tienen un modelo básico y muchas de sus creencias, como por ejemplo el animismo, parece que están en la prolongación de la etapa pre-operacional. Sin embargo, su aislamiento nos ofrece una magnífica oportunidad para conocernos a nosotros mismos. Los patrones simples no quieren decir que tengan una mente más sencilla. Esta evidencia nos puede ayudar a comprender donde nos encontramos a partir del desarrollo de la tecnología.

Creemos que existe un mecanismo que nos ayuda a esquematizar nuestro entorno para facilitar el establecimiento de orden y la categoría en nuestra mente, de modo que ahorramos tiempo de atención en tomar decisiones. Parece que la evolución de la cultura humana se desarrolla desde un tipo de sociedad simple hacia otro complicado, resultando que en este proceso hemos seleccionado un mecanismo adaptativo para esquematizar, ordenar, categorizar y luego diversificar. Esta es la clave del desarrollo del arte y en general de la cultura.

En esta investigación vamos a comparar la expresión artística entre grupos

indígenas que habitan a mucha distancia territorial. Aunque los indígenas de Taiwán ya no viven de forma aislada, pertenecen al grupo Austronésico, y a través de sus símbolos representativos vuelven a tener sus propias identidades. Las nuevas generaciones practican artes materiales como tejer o elaborar cerámica para recuperar con estos símbolos valores que representan la memoria colectiva de sus antepasados. Sin embargo, algunos de estos símbolos comparten similitudes en la forma y en el significado con la tribu Asháninka que vive al otro lado del Océano Pacífico en la selva amazónica.

Esta investigación está compuesta de tres análisis; primero desde las hojas decorativas de un cargador de bebé de los Asháninka recopilamos los patrones aplicados por esta etnia. Realizamos la clasificación de estos patrones y la comparación entre ellos para comprender la creación hacia la diversidad y la complejidad o al revés de estos patrones. El siguiente análisis lo hacemos juntando los patrones y las formas básicas con sus significados correspondientes de ambas tribus indígenas los de Asháninka y los de Taiwán para compararlos. Las formas geométricas, patrones zigzag, en cruz y las formas espirales son universales en ambos grupos. El último análisis resalta que el significado puede variar un poco dependiendo del modo de vida. Sin embargo, el uso simbólico a través de estos patrones y formas básicas para transmitir información es también un comportamiento universal.

A través de formas básicas y patrones sencillos, con o sin sentido simbólico, se puede demostrar la capacidad humana de medir la distancia espacio temporal, como por ejemplo hacemos al pintar con las manos líneas paralelas, capacidad que no compartimos con nuestros parientes los grandes simios. Este mecanismo es esencial

para el desarrollo de grabados y caracteres, y es la expresión de la estructura dual, tanto fisiológica como psicológica del *Homo Sapiens*.

Gracias al estudio de la etología humana, a través del fenómeno de la universalidad del comportamiento del arte se atribuye que este comportamiento conlleva una base biológica y un mecanismo fisiológico como resultado de la adaptación filogenética y está ya dotado en todos los seres humanos.

En el futuro, con el desarrollo de la inteligencia artificial, y la tecnología sobre la imagen de la resonancia magnética cerebral, el estudio del comportamiento del arte o como las ideas e imágenes surgen en la mente o el proceso fisiológico de la experiencia estética o las emociones que los estímulos que lo provocan ofrecen a disciplinas como la biología, la bioquímica, la genética e incluso la física cuántica, tendremos buenos materiales para su avance.

1. CAPITULO I.

OBJETIVOS DE LA TESIS

Casi todos los estudios coinciden en el hecho de que los seres humanos (*homo sapiens*), nos distinguimos de otras especies por diversos motivos, entre estos motivos destacamos que somos la única especie en el planeta que posee la capacidad de creación artística, con diferentes medios, técnicas y materiales, ya sea en superficie plana o tridimensional, además siempre damos un significado simbólico a nuestras creaciones, lo que demuestra que somos capaces de tener conceptos abstractos y la habilidad para expresarlos.

Con un poco de imaginación los niños pueden interpretar los simples patrones orgánicos por el uso del símbolo a partir de la etapa pre-operacional. Esto es porque poseemos una capacidad cognitiva más avanzada que otros animales y creemos que se debe a un mecanismo que nos impulsa a expresarnos de esta manera innata con el fin de comunicarnos.

Se ha observado que existe una expresión artística y decorativa con patrones básicos y universales entre todas las culturas, como líneas paralelas, líneas en zigzag, patrón de líneas cruzadas, curvas anidadas etc. La similitud de las expresiones artísticas en culturas alejadas geográficamente unas de otras, sin ningún tipo de comunicación entre ellas, nos lleva a pensar que el impulso por llenar los espacios en blanco, expresando formas básicas, no se debe a un fenómeno entópico, sino que se debe al mecanismo perceptivo innato. A esta conclusión se llega al observar estos patrones, ordenándolos y categorizándolos.

El objetivo de esta investigación es, a través de los patrones básicos universales y de los significados de los símbolos de los grupos indígenas elegidos, descubrir cómo funciona este mecanismo perceptivo innato y cómo este mecanismo nos ayude a establecer los códigos de comunicación y desarrollo que influyen en la diversidad creativa de la expresión artística.

2.CAPITULO II.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

En esta investigación aplicamos estas teorías como base fundamental por la siguiente razón:

La etología humana es una disciplina a la que ha seguido después la sociobiología y la psicología evolucionaria, es un estudio que analiza los comportamientos humanos en su entorno natural de forma comparativa con las distintas especies animales del mismo, considerando al hombre como otra especie más, tanto a nivel individual como grupal.

Desde el punto de vista de la etología humana, se considera que el arte es un comportamiento universal que tenemos los seres humanos y la cultura sirve para la identificación grupal. Con este parámetro, la comparación entre distintos grupos de indígenas con mucha separación territorial entre ellos nos podría ofrecer un resultado más significativo porque suponemos que entre ellos no hay comunicación.

Según la psicología de la Gestalt, las formas de percepción a través del sentido de la vista en los seres humanos se reflejan en la creación artística. Esta teoría nos ayuda a interpretar los fenómenos producidos por nuestra fisiología.

Aplicamos la Psicología cognitiva de Piaget para conocer el desarrollo de la inteligencia humana en cada etapa. A pesar de poseer la misma inteligencia, consideramos que los indígenas en estado de aislamiento han conservado muchas de sus formas de ver el mundo de la etapa pre-operacional, por ejemplo: el animismo, la

conversación con fenómenos de la naturaleza y el uso de símbolos. Los niños en esta etapa poseen más imaginación y son más creativos que en su etapa adulta. Gracias a su aislamiento podemos observar sus danzas, músicas y tradición oral y su mitología etc., en su forma natural, sin que hayan sido alteradas por el mundo moderno.

La antropología de símbolos nos ayuda a comprender la creación y el uso de estos símbolos para conocer como se establece el orden social a través un sistema de comunicación no verbal tanto a nivel interno como externo.

2.2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.2.1 ETOLOGÍA HUMANA Y COMPORTAMIENTO ARTÍSTICO.

La etología humana es una disciplina que se consolidó en los años 80s, el manual fue creado en 1966 por Eibl-Eibesfeldt, inspirado por su maestro, el premio nobel Konrad Lorenz. La etología humana es el estudio del comportamiento humano universal con base biología enfocada a los mecanismos por los cuales percibimos, sentimos, nos comunicamos, etc. Parece ser que estamos dotados de un modo de actuar programado al nacer. Esta disciplina concluye que todos estos comportamientos universales son el resultado de la adaptación filogenética. Un ejemplo de esta adaptación es "la expresión de sonreír y de llorar de la cara humana". Todo el mundo del planeta sabe cómo hacer los movimientos musculares para producir estas expresiones de la cara sin que lo aprendamos. Sonreír con otros causa una reacción de amabilidad mientras que llorar delante de los demás puede contagiar a los otros. Todas estas expresiones requieren una configuración especial en el sistema

nervioso central (Eibl-Eibesfeldt 1993).

En un experimento del equipo (Quinn, Kelly, Lee, Pascalis, & Slater, 2008) de la Universidad de Exeter, (Inglaterra), universidad de Delaware (los EE.UU) y de la universidad de Toronto(Canadá), los investigadores confirmaron que los bebés recién nacidos dedican más tiempo a mirar las caras que a ellos les parece más atractivas. “El atractivo no está en el ojo del espectador, sino que es innato a un recién nacido.” señala Slater.

En una entrevista (traducida al castellano por Dr. Marzo Varea) publicada en 2011 en el blog (Gemánico, 2011) *“La nueva ilustración evolucionista “con el fundador de la etología humana, el austriaco Irenaüs Eibl-Eibesfeldt establece que “La etología humana observa y analiza la conducta en un amplio frente desde el nivel neuronal hasta la complejidad de los procesos de comunicación no verbal.”. “La etología humana nunca entendería por qué sólo los genes podrían ser la unidad de selección”. Como refiere la sociobiología. En cuanto a la psicología evolucionista, “Se interesa más por los procesos cognitivos, mientras que la etología humana se centra en los motivos de la conducta y la expresión en el marco de la comunicación no verbal.”*

Si definimos que estamos mejor adaptados que los demás seres vivos y que a lo largo de la historia del planeta, hemos logrado llegar a dominarlo todo y por eso estamos muy orgullosos de ser “civilizados”, consideramos haber tenido éxito con el sistema que hemos construido, con nuestra forma de ser y de pensar. Pero según la etología humana, se revela que las conductas aparentemente “culturales” provienen de una antigua herencia y que también compartimos muchas actitudes sociales con nuestros parientes próximos como los chimpancés y los bonobos. Se demuestran estas

actitudes sociales en la territorialidad, la familiaridad, el temor, en conductas que son imprescindibles para la comunicación y también se encuentran en estos animales comportamientos simbólicos para marcar su territorio, para el intercambio de objetos y la reciprocidad (Eibl-Eibesfeldt 1993).

Después de su larga carrera de investigación en el campo de las distintas sociedades tanto modernas como pequeñas sociedades aisladas, Eibl-Eibesfeldt establece unos comportamientos que solo poseemos los seres humanos, como son el establecimiento de obligaciones mutuas que operan a largo plazo o se tiene la intención de que así sea. Cuidar de los que nos necesitan, ya sea por enfermedad, debilidad o vejez y también formarnos en la mente una idea y proyecto sobre la visión del pasado y del futuro.

COMPORTAMIENTO ARTÍSTICO

La creatividad artística es una de las actividades universales que nos ha ayudado a seguir ocupando un lugar privilegiado en el planeta desde tiempos lejanos, siendo la única especie que posee este comportamiento. Los etólogos definen el arte como un “comportamiento” que como otros de los comportamientos del homo sapiens, son una herramienta de las que poseemos para lograr “sobrevivir”. También, puede ser una comunicación ritualizada entre la madre ancestral y sus bebés (Kathrlyn Coe 2003). Con el arte, el ser humano hace cosas desde ordinarias hasta extra-ordinarias (Dissanayake 1992).

Las capacidades de percepción y creación han demostrado su papel en el árbol filogenético. Poseemos un buen mecanismo de estímulo originado en la percepción. Somos una especie que estamos predispuesta a que en cualquier momento y lugar, surja una sensación estética por cualquier objeto que consideremos “bonito” o “feo”. La emoción que provoca parece ser que es puramente psicológica, pero en cuanto al sentirse a gusto o no, tiene ya una manifestación física.

Muchas veces los artistas prefieren expresar sus obras simbólicamente. Los símbolos forman parte de la comunicación no verbal. El símbolo puede ser un objeto muy concreto o reducirse en la forma hasta los más simples signos con patrones.

La escuela de la etología del arte intenta buscar la mentalidad y la motivación de la creación de las obras de arte como las pinturas, las esculturas etc. Hace un análisis de la evolución de los pintores, escritores, compositores musicales y arquitectos, basándose en sus biografías, estilo de sus obras y la percepción y reacción de los receptores de sus obras de forma transcultural.

Comportamiento artístico de los grandes simios.

Desde hace 15 millones de años, el *homo sapiens* y el resto de los primates evolucionaron de manera distinta hasta el presente y aunque compartimos un 99 por ciento del ADN con la familia de los primates más cercanos a los seres humanos, como es el caso de un bonobo llamado Kanzi que nació en el 28 de octubre de 1980, que

también fabrica herramientas, enciende el fuego con un mechero y cocina su comida en una sartén. Bajo la tutoría de los seres humanos Kanzi ha logrado comprender 500 palabras y puede pronunciar más de 30 y que para ser un gran simio ha demostrado una gran aptitud lingüística según Sue Savage-Rumbaugh (Savage-Rumbaugh & Lewin, 1996). Otro ejemplo más cercano al tema de los primates y el arte es otro famoso chimpancé Congo (1954-1964) que empezó a pintar con 2 años de edad cuando el zoólogo Desmond Morris le dio un pincel. Observó que tenía iniciativa para pintar y que era capaz de repetir lo que hacía. Tenía el sentido de la simetría tanto en la forma como en el color. Cuando el zoólogo se ponía a pintar en un lado del papel, Congo hacía lo mismo en el otro lado para mantener el balance en la pintura. Utilizó círculos como uno de los elementos de composición. También se ha observado la alteración en su comportamiento que indicaba que Congo sabía si su obra había terminado o no. Definieron el estilo de sus 400 obras a sus 4 años de edad como impresionista abstracto (Morris 1958).

El ejemplo de los grandes simios y su comportamiento con similitudes a los *homo sapiens* nos ha dejado muchos interrogantes sobre si somos la única especie que es capaz de crear el arte. Sin embargo, después de realizar el mismo experimento, en su libro etología humana, Eibl-Eibesfeldt señala unas características extraídas de los dibujos de los grandes simios:

Controlan la composición y llenan el espacio con sentido de ritmo y regularidad; cuanto más practican, más consiguen diversificar las capacidades; cada simio desarrolla un estilo individual que también va variando con el tiempo; un cuadro ha terminado cuando su organización es óptima; los dibujos de los simios tienen una

disposición característica siguiendo esquemas considerados universales; las propiedades individuales del carácter se plasman en los cuadros que realizan.

Sin embargo, en su hábitat original no se ha observado tal comportamiento. Las obras que han producido en estado de cautividad no son bonitas para los receptores de los cuadros ni tienen ninguna función de comunicación (Eibl-Eibesfeldt 1966). En el caso de Kanzi, su capacidad para usar el fuego ha sido el resultado de la intervención humana.

En el manual sobre la Etología humana, se mencionan los conceptos universales del arte: en primer lugar, sobre todo las tendencias perceptivas que son la base biológica de todas las razas de seres humanos; en segundo lugar se enfoca en la función del arte. En los siguientes párrafos se muestran unos esquemas que son la teoría fundamental y se añaden unos fenómenos que se han observado.

a. FORMAS

Según el manual de etología humana, el resonante perceptivo de la obra de arte humana es emocional, siempre que el hombre percibe algo se produce en él una conmoción que puede incluso hacerle sentir fascinación.

Los procesos cognitivos provocan sensaciones estéticas y las obras de arte promueven este proceso. Sin embargo, la palabra percepción también implica que nuestro conocimiento es el conjunto de experiencias de cada individuo. Estas experiencias nos obligan a seleccionar nuestro punto de vista reflejando lo que queremos ver realmente, a modo de aparato fisiológico en funcionamiento cognitivo, esta experiencia, aunque es personal, también forma parte de la tendencia perceptiva.

Vemos en las nubes las formas que queremos ver. Sin embargo, sabemos que hay más objetividad en la percepción estética de lo que inicialmente se creía gracias al descubrimiento de las tendencias perceptivas estéticas como revela la psicología de la Gestalt. Percepción estética que se refleja en buscar orden, simetría, familiaridad, placer de encontrar regularidad y reducir la cantidad de información delante de nuestros ojos para inducir un esquema general sobre objetos vistos con más claridad y así identificar más rápidamente. Un ejemplo destacado es la teoría de la preferencia visual en el “principio de la buena forma” se descubrió una proporción de rectángulo ideal de 1:1,63, la sección áurea(Livio 2006). Gracias a la adaptación filogenética estamos dotados de unos mecanismo biológicos bien estructurados, éstos nos permiten tener la percepción visual en tres dimensiones y la permanencia de los objetos así como los colores según los llamamos y las formas y sus movimientos para localizarlos y para orientarnos a nosotros mismos en el entorno.

También realizamos un prejuicio inducido por los mecanismos desencadenantes de la comunicación interpersonal, nuestra percepción proyecta rasgos antropomórficos. K. Lorenz había observado que una fachada la vemos como si fuera una cara humana y sus elementos los interpretamos como ojos, nariz y boca (Konrad Lorenz 1943). Podemos observar como los niños cuando dibujan una casa, suelen poner primero el esqueleto de la casa como si fuera una cara, las dos ventanas como si fueran los ojos y luego una única puerta como la boca.

Antropomorfizar nuestro entorno nos facilita la identificación de las situaciones, así sabremos el siguiente paso a dar. Familiaridad o amenaza y reaccionar, luchar o huir.

b. ESQUEMA INFANTIL

El esquema infantil es el resultado de la adaptación filogenética independientemente de las experiencias personales. Un esquema infantil equivalente es un estímulo desencadenante. Estamos atraídos por los niños y constantemente proyectamos la empatía hacia ellos y priorizamos la necesidad de atenderlos antes que a nosotros mismos, así les ayudamos a sobrevivir. Los niños son los sucesores en el futuro de nuestra propia vida. La supervivencia de los niños es igual que la supervivencia del clan. La percepción se inclina hacia su forma para identificarlos. Los lactantes tienen la cabeza más grande en relación con el tronco y con las extremidades. Nos resulta muy familiar verlos, primero porque les vemos sin defensa y segundo porque nos provoca un sentimiento agradable que nos recuerda que nosotros hemos sido cuidados y acompañados.

c. COLORES

Los bebés de 4 meses ya saben distinguir los colores (M.H. Bornstein 1975). En todas las culturas se clasifica al verde y al azul como colores fríos y relajantes y al rojo que es el color de la sangre se le da un significado relacionado con la misma vida. Cualquier animal que pierde su sangre está perdiendo su vida, con lo cual el color rojo es un color de alarma. En muchas culturas, sobre todo en la cultura china, el rojo es un color tradicional de alegría para cualquier motivo de celebración ya sea el conocido año nuevo chino, ya sea el nacimiento de los bebés. Cuando se cumple un mes de vida del bebé, se regala a los amigos y parientes de la familia huevos teñidos de color rojo para celebrarlo.

Transmitimos valores simbólicamente vinculándolos a nuestros hábitos. Día y noche se vinculan con el carácter radiante u oscuro, blanco y negro, paz y agresividad. Este concepto de dualismo, vamos a seguir desarrollándolo en los siguientes capítulos.

d. COMUNICACIÓN NO VERBAL

La comunicación asociada al arte puede producirse tanto de manera intencionada como de forma ocasional, ajena en éste último caso a la voluntad del artista al crear la obra.

Registra los recursos existentes

El arte rupestre puede tener una razón de **registro** en el que aparecen las imágenes de los animales en las fachadas de las cuevas. No se produce necesariamente sólo por razones rituales, sino que sirve también para registrar lo que hay en su entorno y así poder ser conscientes y controlar los recursos a los que tienen acceso para repartir estos entre los clanes, así como las posibles rutas para seguir observando la migración rutinaria de los animales, bien para la caza propia o bien para próximas generaciones.

Es sabido que hoy en día, muchos animales en el delta del Rio Nero pueden ser identificados como las mismas especies dibujadas en las pinturas del antiguo Egipto. Los artistas al servicio de los faraones, a los que consideraban sus dioses, dejaron registrados, con su peculiar estilo y detalle, muchos datos sobre la fauna de esta zona, sirviendo como referencia a los biólogos de hoy en día para investigar sobre el cambio

climático y la conservación de la biodiversidad.

De colectivo a colectivo

Cuando un artista elabora una obra, tiene en su mente la intención de transmitir mensajes con contenido religioso o contenido político.

La forma de expresión con figuras concretas, resplandecientes, fuertes, reflejando sus actividades, sus batallas heroicas, sus sacrificios, la muerte y la resurrección y la ascensión de Cristo, etc. representan con un carácter narrativo, los hechos para reforzar la creencia o la idea política. Las pinturas europeas cristianas de todas las épocas o el arte de la ex- unión soviética.



Figuras: 1 La última cena de Leonardo da Vinci. Fuente: <http://m1.paperblog.com/i/48/485669/pintura-mural-L-wdt7kA.jpeg> 30 de oct. 2015



Figura: 2

Arte de propaganda soviético

30 de oct.2015

Fuente:

<https://carta77.wordpress.com/2011/11/12/>

el-arte-de-propaganda-sovietico/

El uso reproductivo

En las sociedades tradicionales se suele producir la acumulación de adornos en objetos de uso cotidiano, que con el transcurso del tiempo adquieren valor y sirven para la exhibición de riqueza en eventos sociales. El mismo tipo de objetos deja su forma normal y se hace más costoso el adquirirlos para la población más humilde y se convierte en una verdadera exageración. Todos estos comportamientos del tipo “exhibición ostentosa” pueden ser comparables a los del reino animal en cuanto a la función reproductiva. Los que tienen más plumas, son más dominante o más agresivos logran más posibilidad de reproducirse.



Figura: 3 Florero chino gigante, exhibición ostentosa. Fuente: <http://www.dahuaping.com/article-957.html>

Comunicación rápida y global entre personas

La manera en la que se utilizan los **adornos corporales** también transmite un mensaje. En las sociedades tradicionales puede ser que la manera de llevar una flor en la cabeza de las chicas indique su estado de compromiso, o que un tatuaje plasme la profesión que ejerces; mientras que en la sociedad actual, salvo el uso del gusto personal o declaración sentimental entre parejas, la utilización ya no es la misma. Sólo en el caso de los tatuajes siguen usándose con esta función para diferenciar, por ejemplo, el rango dentro de una sociedad mafiosa bien estructurada y jerarquizada.

Declaración territorial con otros individuos

Ya sea en pequeñas sociedades o en las más industrializadas, existe la creencia sobre la existencia de los espíritus malignos y siempre ha sido un concepto amenazador para la salud de la gente. Un comportamiento muy curioso sobre este hecho en todas las culturas, es la existencia de objetos con formas más o menos artísticas para cumplir una función de “los guardianes vigilantes”, así suplen la ausencia de personas y protegen de la molestia de los espíritus malignos por la noche. Normalmente para lograr “paralizar” o “asustar” a estos espíritus, las figuras que tienen esta función son bien de forma antropomórfica o bien de forma animal o de monstruos. Las expresiones faciales de estas figuras son agresivas, enfadadas o amargadas. Se colocan en lugares altos y muy visibles. Existe ya un esquema sobre tales símbolos con figuras:

1. *simbólicas de presentación fálica.*
2. *simbólicas de presentaciones vaginales.*
3. *simbólicas del pecho femenino.*
4. *simbólicas de cabezas y rostros.*
5. *simbólica de grotescos y máscaras.*
6. *simbólica de figuras con barca.*
7. *simbólica de figuras mostrando el trasero.*
8. *simbólica de animales salvajes.*
9. *simbólica de la mano.* (Abati 1994, p.185)



Figura: 4 Apotropaico en un edificio de Nueva York. Elaboración propia



Figura: 5

Figura vigilando en un edificio de

Nueva York.

Elaboración propia



Figura 6. Figuras con cabezas de águila en el edificio Chrysler, Nueva York. Elaboración propia.



Figura 7. Figuras con cabeza de águila vigilantes en el edificio Chrysler de Nueva York. Elaboración propia



Figura 8. General electric building, Nueva York. Elaboración propia



Figura 9. Figuras vigilantes en un edificio de Nueva York. Elaboración propia



Figura 10. Cara con barba enfadada, Nueva York. Elaboración propia



Figura 11. Caras monstruosas edificio de Nueva York. Elaboración propia



Figura 12. Figura mostrando el trasero en la catedral de Salamanca. Elaboración propia



Figura 13. Cara sacando la lengua, catedral vieja de Salamanca. Elaboración propia



Figura 14. Iglesia San Julián y Santa Basilisa, Salamanca. Elaboración propia.



Figura 15. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa, Salamanca. Elaboración propia



Figura 16. Iglesia de San Cristóbal Salamanca. Elaboración propia



Figura 17. Iglesia de San Cristóbal Salamanca. Elaboración propia



Figura 18. Igrexa de Santiago, Galicia. Elaboración propia



Figura 19. Figuras de caras animales agresivas. Toledo. Elaboración propia



Figura 20. Gárgola en forma monstruosa. Santiago de Compostela. Elaboración propia.



Figura 21. Gárgola en figura monstruosa con risa. Santiago de Compostela. Elaboración propia

En algunos lugares asiáticos incluso ya no existen ni si quiera figuras antropomórficas sino que directamente se utiliza una piedra tallada con cara felina o simplemente una estela tallada con su propio nombre “piedra valiente” (Shi Gan Dang 石敢當) en lugares muy frecuentados tanto a nivel del suelo como bajo el suelo como en canales y alcantarillados. Se registra este nombre Shi Gan Dang 石敢當 en un libro desde hace casi 2000 años en la dinastía Han, que habla sobre un personaje valiente que incluso poseía la capacidad de curar. Su colocación con la cara tallada en dirección contraria a la calle intenta impedir que el flujo contrario de fuerzas (energía) de las calles invada los lugares donde hay viviendas o actividades humanas, proyectándolas de nuevo hacia fuera de la casa. Así se llega a armonizar y a calmar el nerviosismo causado por el tráfico.



Figura 22. (Izquierda.) Apotropaico asiática Shi Gan Dang 石敢當 Fuente: http://www.dianliwenmi.com/postimg_2097648.html 31 oct. 2015



Figura 23. (derecha) Apotropaico simple con grabados Shi Gan Dang 石敢當 31 oct. 2015

Fuente: <http://www.dnjh.tn.edu.tw/readdanei/introduction/B/B1.html>

e. IDENTIFICACIÓN GRUPAL

La identificación grupal no sólo es identificar a los miembros del mismo grupo físicamente como individuos, también se asegura de que los individuos del mismo grupo compartan las mismas maneras de ser y las mismas ideas o valores entre ellos.

Hay varias formas de identificación grupal. Unas para unirnos (nosotros) y otras para diferenciarnos (vosotros, ellos) de los demás. Esto se consigue con un determinado “estilo” que se puede reflejar con objetos materiales como decoración, indumentaria, herramientas, etc. Aunque hoy en día puede ser con el uso de accesorios. En el reino de los leones, se observa que el león dominante del grupo posee melenas más voluminosas. Los reyes europeos llevan coronas con adornos de diferentes piedras preciosas, indumentaria ornamentada con numerosas medallas, los hombros parecen más anchos con el uso de las hombreras y las chorreras. Las damas llevan joyas con valor incalculable, vestidos ostentosos y brillantes. Tal estilo lujoso se convierte en una marca para diferenciarse entre las clases sociales, incluso existían prohibiciones para que la gente no noble lo imitara. Lo mismo también ha pasado en las sociedades tradicionales de los indígenas de Taiwán. En el caso de la tribu Paiwan, cuyos símbolos representativos de la cabeza o del sol sólo se pueden utilizar en las casas o en los utensilios para los nobles.

El estilo visual puede surgir por un impulso de creación improvisada de un individuo y posteriormente difundirse entre la gente que lo considera bonito. Nuevos estilos visuales materiales surgen alternativamente como constituyendo una moda

que cambia cada temporada. Sin embargo, la estilización visual requiere que transcurra el tiempo, finalmente se convierten en signos y símbolos cuyas imágenes son implantadas tras generaciones y finalmente transforman la memoria colectiva.

Según el antropólogo Frans Boas la definición cultural incluye tres aspectos:

1. Materialista, que es el más básico y cubre las necesidades físicas, incluye conseguir y conservar los alimentos, fabricación de vestimenta, herramientas, viviendas, transporte y administración logística.

2. Relación social: un individuo, genero, edad, la familia, los parientes, los clanes y las redes de las organizaciones sociales. Estado económico, derecho sobre las propiedades, relaciones entre las tribus en paz y en guerra.

3. Arte visual, religión, ética incluyendo la decoración, pintura, escultura, mitología, danza, actitud y comportamiento ante poderes sobrenaturales.

(Boas 1930)

Se considera que el arte está al mismo nivel que la religión o la ética por la motivación que provoca su percepción como una consecuencia de su estímulo desencadenante. Pero la percepción está implícita en todas las actividades humanas y el uso de esta herramienta (arte) está por todas las partes. Según Eibl-Eibesfeldt, la Percepción tiene un carácter cultural que pretende aumentar la identidad del grupo.



Figura 24. Identificación dentro del mismo género dividido por diferentes grupos. Fuente: <http://www.finanzas.com/el-negocio-del-ano-la-venta-de-entradas-para-el-madrid-barsa/madrid-barcaVer>

El mismo estilo nos hace sentir cómodos en un ambiente familiar porque la mente ya tiene guardadas las imágenes, los olores, los idiomas (el acento), los hábitos, las formas de ser, etc.

En el manual de “la etología humana”, Eibl-Eibesfeldt señala que en el caso de los bosquimanos investigado por F. Wiessner, el estilo funciona como una pista para saber si hay intrusos en la zona a través de la identificación de las flechas. Mantener los mismos estilos entre las producciones artesanas, es equivalente a tener un pacto sin palabras con el clan y transmitir un deseo de paz.

Los valores que se expresan a través de los trabajos artísticos también identifican

a un individuo como persona diligente y buena trabajadora, lo que le reportará muchos beneficios en las relaciones recíprocas.

En una sociedad tradicional, el clan tiene mucho poder para instalar sus valores a través de creencias, tabú, y ciertas ceremonias rituales y para ello se ayudan del arte. Un ejemplo para transmitir los valores es a partir de las reuniones de iniciación. Los varones jóvenes comparten el mismo dolor físico con los antepasados cuando se graban en los hombres los valores que los caracterizan como grupo, se sienten dispuestos a defender a su grupo hasta la muerte (Eibl-Eibesfeldt 1966).

Hoy este concepto se aplica para conseguir que los empleados de las corporaciones posean unas actitudes y comportamientos que concuerden con ciertos perfiles requeridos para acceder a tales puestos de trabajo. A esto se le denomina cultura de la empresa o cultura de ciertos colectivos. A través de la indumentaria de la industria se los identifica. Por ejemplo, el uniforme de los trabajadores de las empresas de aviación civil se asocia con gente con un perfil formal, puntual, trabajador en equipo, amable, con capacidad frente al estrés, proactivo, resolutivo, etc. El sentimiento placentero que provoca nos viene por dos vías, la primera por la expectativa del viaje y lo bien que podríamos pasarlo; y la segunda por la seguridad que nos transmite el trabajador uniformado.

f. EL ARTE AYUDA A CURAR

La disciplina del arte-terapia reconoce que el arte tiene una función de comunicación no verbal, y que el mecanismo del proceso de la actividad creativa es

realmente un proceso de reconocer, organizar, categorizar y realizar. A través del comportamiento del arte un individuo busca y reconoce los elementos conflictivos, tanto interiormente como exteriormente. Así, con este medio, uno puede llegar a tener equilibrio emocional y bienestar físico y mental.

La Asociación Americana de Arte-Terapia (AATA) define esta disciplina como: una profesión establecida dentro de la salud mental que utiliza los procesos de la realización del arte para promover y evaluar el bienestar físico, mental y emocional del ser humanos. Cree que el promover un propio proceso creativo ayuda a la gente a resolver conflictos y problemas, a mejorar las relaciones sociales , a adecuar el comportamiento, a reducir el nivel del estrés, a aumentar la autoestima y la autoconciencia, y a alcanzar la introspección.

Para Caroline Case y Tessa Dalley, la comunicación no verbal es más sencilla de utilizar y posteriormente se puede encontrar sentido a la propia experiencia a través del objeto artístico que es el foco de discusión, análisis y reflexión. (Case y Dalley 2006).

Para Mala Betensky, la terapia del arte es vivir una experiencia artística que ayude al individuo a descubrir y conocerse a sí mismo (Betensky 1973). El arte-terapia es en general una forma de comunicación y un tipo de terapia que no necesariamente está involucrada con el punto de vista de la interpretación de la patología. (Banks, S., Davis, P., Howard V.F.Mc Danghlin, T.F., 1993).

Quienes participan en las sesiones de arte terapia no necesariamente poseen conocimientos sobre el arte. Tanto los materiales que se usan como las técnicas son amplios igual que los parámetros y delimitaciones de qué es lo que entra y qué no

entra en términos que denominamos como estético o bello, es una discusión que se mantiene hasta el día de hoy.

Los seres humanos, entre los 2 y los 7 años, según Piaget están en la etapa pre-operacional (Piaget 1999), ya saben utilizar los símbolos para expresarse. No todos los símbolos han sido creados intencionadamente, Los sucesos que pasan en la vida cotidiana se convierten en símbolos y se manifiestan en los sueños y dibujos. En caso de los niños los aplican con sus instintos sin saber lo que están expresando tal cual lo han visto y tal y como lo sienten en ese momento. Estas expresiones son muy personales según la experiencia de cada individuo. Parece que son difíciles de comprender sin conocer el entorno de los autores. Sin embargo, han dejado las pistas que estos símbolos, signos, formas y los colores siguen comunicando en silencio. Se requiere un análisis para encontrar los motivos y los pensamientos acerca de ellos porque la actividad artística es como un espejo que refleja su propio mundo interior, así el sujeto y el mundo exterior tienen acceso a este mundo introspectivo.

La actividad artística no solo es una manera de aliviar el estrés, aunque uno lo expresa con impulso intuitivo de forma abstracta, se trata de un juego improvisando el próximo paso, pero ya es la representación de la expresión de un individuo y la realización de sí mismo.

El proceso artístico es placentero, el individuo proyecta su propio sentimiento utilizando su lenguaje simbólico para crear un mundo en el que se comunica tanto consigo mismo como con el mundo exterior. Viviendo experiencias creativas, los elementos simbólicos que representan los elementos cotidianos conflictivos se sueltan y las emociones acumuladas a través de las expresiones artísticas se alivian.

La teoría de la Gestalt está influenciada de manera importante por la terapia del arte (Latner J. 1994). Al individuo se le ve como un mecanismo total que interacciona con su entorno como un conjunto. La idea de “descubrir la conciencia sobre sí mismo” es la base fundamental de esta terapia. A través de las expresiones artísticas se descubre lo más importante en la vida del individuo, así se establece un medio para conectar el mundo interior del sujeto y el mundo exterior. Esta idea es la que, según la psicología Gestalt, permite a un individuo integrarse en la totalidad de su entorno y ser consciente de la existencia de su propio ser. Como si estuviera componiendo una obra, el individuo ordena y clasifica los sucesos, y se siente realizado cuando logra obtener y renovar la visión que tiene de sí mismo, sus emociones y su entorno.

Por último, me gustaría terminar el capítulo sobre esta teoría etología humana con las propias palabras de Eibl-Eibesfeldt en aquella entrevista con los españoles. Su interés por el arte es una afirmación de que este comportamiento humano es fundamental en toda la raíz de los seres humanos sobre quiénes somos y como somos, ya que el arte se infiltra en todos los aspectos de nuestra vida cotidiana. Según él, el arte se convierte en algo esencial para los humanos, permite elaborar expresiones entendibles por nuestro sistema visual ya que ha evolucionado conjuntamente y específicamente para lograrlo y es capaz de captar bien, señales de color y forma e incluso estilos de codificación de contenidos culturalmente definidos. Siguiendo a Eibl-Eibesfeldt, el arte se encuentra desde siempre y en todas partes acompañando a la cultura humana *“Es fascinante observar en acción un sistema de comunicación universal que puede servir también como un puente en la comprensión entre diferentes culturas. Estos puentes no hay que construirlos, existen ya en todos los seres humanos.”*

Fuente: Germánico(2011, noviembre 4 <http://ilevolucionista.blogspot.com.es/2011/11/etologia-humana-entrevista-irenaus-eibl.html>)

2.2.2. EL FUNDAMENTO TEÓRICO DE LA PSICOLOGÍA DE LA GESTALT

Gestalt se traduce como “forma” en castellano. La teoría se presentó a principios del siglo XX.

Los maestros de la psicología Gestalt son:

Max Wertheimer, (1880-1943)

Le surgió la inspiración en un tren desde Viena a Maine en 1910, se bajó en Frankfurt y se dedicó a la investigación. En 1912, presentó “**Fenómeno phi (movimiento estroboscópico)**, que es la ilusión óptica que se produce cuando se perciben sucesivas imágenes, el cerebro humano considera que los objetos en las imágenes están en movimiento(Oviedo 2004).

El pensamiento productivo (**Wertheimer 1991**)

Aplicó el concepto de la psicología Gestalt para introducir una nueva perspectiva sobre la resolución. La metodología consiste en tratar la situación como un conjunto e intentar reestructurarla, simplificarla y agruparla con un nuevo sentido sensato, con o sin lógica, de cada componente involucrado. En cuando al objetivo esperado entre cada componente es intentar a llegar a la concordia de la manera lo más sencilla posible.

Wolfgang Kohler, (1887-1967)

Realizó experimentos sobre la capacidad de resolver problemas y la inteligencia de los primates en Tenerife, durante el periodo de 1914-1917 y posteriormente empezó la compilación sobre etología en antropoides con el libro "la mentalidad de los simios". Sistematizó la escuela de la psicología Gestalt. (Linares, Vidal, Sánchez, & Medina, 1990)

Kurt Koffka (1886-1941)

Consideró que una obra de arte del maestro es un conjunto intocable, cualquier intento de arreglo, sería una degeneración de la totalidad, porque cuando el artista diseñó su obra, lo hizo con un espíritu de totalidad. Consideró que la buena técnica no es el arte, en una buena estructura artística hay otras consideraciones incluso motivación, orgullo, u otros requisitos, etc. Considerando todos estos factores, una obra de arte puede existir sola sin necesitar que se refleje el sentimiento de los perceptores.

Integró la psicología Gestalt a la psicología evolutiva (Kardas 2013).

Rudolf Arnheim (1904-2007)

Su método de experimento psicológico lo aplicó en el concepto físico sobre "el campo de la fuerza". Es un campo dinámico psicológico que construye un conjunto

orgánico. A través del análisis de las relaciones entre diferentes direcciones de las fuerzas en una obra, se revelará la estructura de un cuadro. Las obras de arte son el equilibrio de estas “fuerzas dinámicas”. Señalo en su libro “arte y percepción visual. Psicología del ojo creador (Arnheim 2004)” que la expresión artística depende del desarrollo y la distribución de las fuerzas. Un ejemplo sería que cuando vemos un árbol de sauce y nos sentimos algo tristes, no es porque proyectamos tal sentimiento sino por la forma y la estructura de este árbol en el que las ramas van en dirección vertical hacia abajo.

La psicología de la Gestalt empezó en el año 1912. El principio básico de la organización perceptual es que la suma de los elementos no es todo y el todo es más que la suma de las partes. Evalúa en el conjunto de percepción tanto la experiencia como la conducta. Realmente la percepción va más allá del simple estímulo visual y la configuración coherente receptiva. Cuando percibimos, vemos el edificio entero en vez de los elementos que lo constituyen como los ladrillos y el cemento. Sin embargo, el concepto de tal edificio es más que este edificio mismo porque cualquier experiencia perceptiva no solo se involucra con los elementos conectados entre sí, además debe sumarse con otros factores como la experiencia. Otro ejemplo más claro es el que, aunque conocemos cada planta en una huerta, no llegamos a conocer la huerta en su totalidad. Un fenómeno completo se caracteriza como una totalidad que no puede reducirse a los elementos básicos.

El concepto de percepción visual, se enfoca dentro del fenómeno de la tendencia de la organización perceptual, la cual se considera organizada y estructurada de modo innato. El concepto perceptivo como “campos de fuerza” que se enseñaba en Bauhaus,

tiende a encontrar el equilibrio entre los elementos percibidos, y tiende a busca la homogeneidad entre ellos. Arnheim logró su desarrollo considerando que la estética de la Gestalt está basada en los experimentos de la psicología moderna. La estructura de la “fuerza” en un campo de visión es la clave expresiva artística.

Las leyes de la percepción en la teoría de la psicología Gestalt

1. Figura -fondo (ley de contraste):

Es que cuanto más contraste haya entre el fondo y la forma o figura, será mejor percibida por estar más destacada. Si el fondo y la figura tienen igualado el volumen y la claridad, y las dos partes se pueden interpretar (blanco y negro) como figuras ya conocidas, la mente se confunde y provoca un efecto desestructurante. La vista va alternando entre figuras para intentar organizarlo.

2. Ley de similitud:

Si los objetos tienen diferente forma, la percepción tiende a agrupar los que tienen las formas parecidas y los considera como un mismo grupo. Por ejemplo, dividimos diferentes grupos según la similitud de sus formas, los redondos en un grupo y los cuadrados en otro grupo a pesar de que entre los que tienen las mismas formas estén distanciados.

3. Ley de proximidad:

Los objetos más cercanos para la percepción humana los considera un conjunto.

Por ejemplo: Si dos o más elementos con diferentes formas están muy cerca, estos

elementos para nuestro cerebro son como un bloque y así surge una nueva forma con volumen más grande. La fuerza de la ley de la proximidad es considerada mayor que la ley de similitud.

4. Ley del cierre (ley de buena forma):

Tiende a agrupar los elementos individuales para que, en conjunto, formen una figura.

Por ejemplo: Tiende a juntar los puntos o líneas que parece que se distribuyen de forma circular a una verdadera forma curva o redonda. Nuestro cerebro llena de forma automática los espacios blancos entre los puntos o líneas.

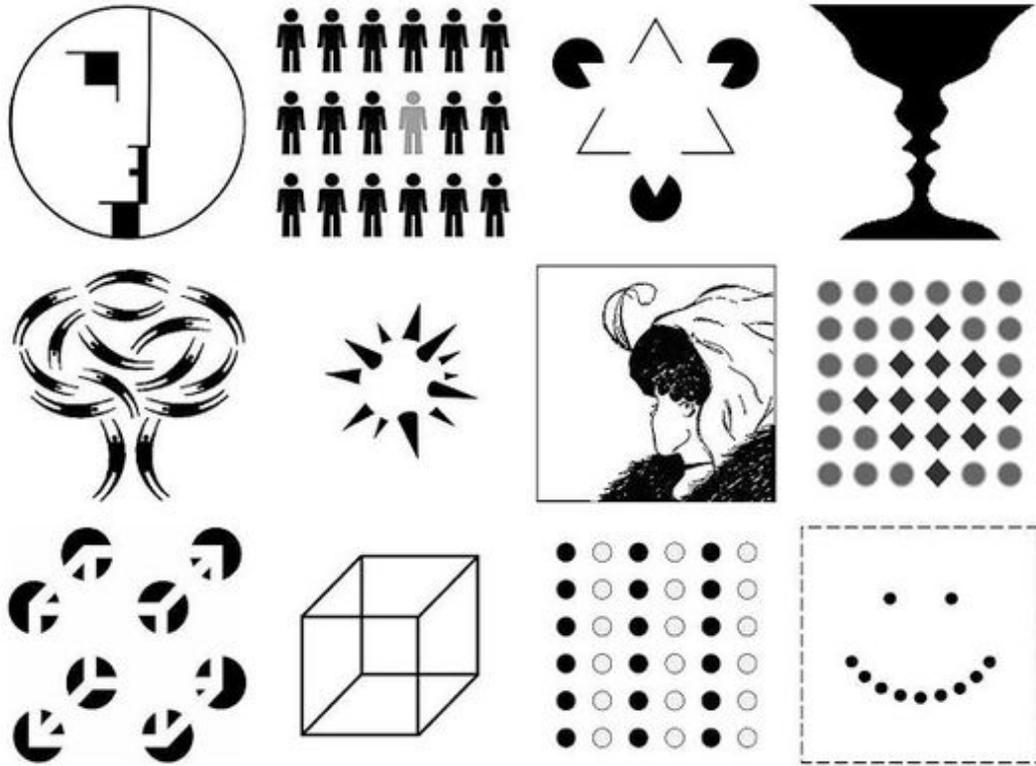
5. Ley de continuidad (ley de buena forma):

Aunque una masa de líneas o puntos o pequeñas formas irregulares no estén conectados entre sí, y aunque no tengan forma, se tiende a percibirlo como si fuera una forma completa.

6. Ley de simetría (ley de buena forma):

Tiende a buscar su forma opuesta para lograr agrupar a los objetos como si fuera una forma completa.

Se puede concluir que las leyes de cierre, continuidad y de simetría conforman la **ley de buena forma** porque el cerebro intenta buscar e identificar las formas ya integradas y completas para llegar a tener una estabilidad visual, sin embargo, la ley de buena forma se involucra también en el aspecto de la tendencia a nivel individual, incluso emocional. Las formas que faltan o que son incompletas provocan cierta ansiedad en el sistema nervioso y el cerebro da la orden para completarlas y así dejarlas resueltas y organizadas.



Figuras 25. Composición con los principios de la Gestalt. recuperado a partir de Programa Educativo Gestalt, 2011.

2.2.3. EL DESARROLLO COGNITIVO

La teoría del desarrollo intelectual se centra en la percepción, la adaptación y la manipulación del entorno que rodea a un individuo.

Piaget consideró que la inteligencia humana es el resultado de la adaptación filogenética, porque la vida misma es un proceso dinámico y creativo de adaptación, un cambio desde la simplicidad hacia la complejidad, un equilibrio entre el mundo que rodea a un individuo y la manifestación de la forma de adaptación. La inteligencia es una organización estructurada por el mundo exterior, igual que el mundo está estructurado por la organización biológica.

La inteligencia es una estructura que es orgánica, dinámica y que tiende a desarrollarse para adaptarse con el ambiente en donde la persona se encuentra. Piaget pensaba que, tanto individualmente como tomada en conjunto la humanidad, la inteligencia no ha dejado de transformarse desde el principio de la historia humana.

Piaget presentó dos conceptos para explicar este proceso de transformación: uno es “Estructura”, que es la manera inicial como reacciona el individuo con instinto y reflejo. El otro es “Esquema” que verifica y procesa los estímulos exteriores. Piaget consideró que “Esquema” es el mecanismo para adquirir los conocimientos. La “Estructura”, que no es más que una integración equilibrada de esquemas. Con el paso de los años, un

individuo transforma su estructura cognitiva y esquemas de inteligencia, este es un proceso de cambio tanto cualitativo como cuantitativo.

Sin embargo, la inteligencia también se combina con elementos estéticos como la “Organización” y la “Adaptación”.

Organización es la forma en que se coordina e integra el funcionamiento físico y mental, se manifiesta en cualquier etapa del desarrollo de la inteligencia. La función de la organización permite al individuo establecer las relaciones coherentes entre los esquemas.

Adaptación es un mecanismo proactivo de ajuste que ayuda a cambiar al individuo en el aspecto de estructura cognitiva y esquema después de tener contacto con el mundo exterior. La adaptación apunta a la búsqueda de estabilidad o cambio para lograr el equilibrio entre el ser humano y su ambiente.

Adaptación es un proceso dinámico de cambio en la estructura y esquemas por causa de la influencia ambiental. Piaget consideró que hay dos factores fundamentales para activar este proceso. Uno es “**asimilación**”.

La asimilación consiste en incorporar los objetos dentro de esquemas de comportamiento, estos esquemas sería como el esqueleto en que se sustentan las acciones que el hombre puede reproducir de manera activa en la realidad.

Quiere decir que los datos del ambiente se integran en los esquemas y estructuras del hombre, se incorporan y forman parte de las experiencias del hombre. La acomodación, por el contrario, es una respuesta innata que lleva a la modificación del

sistema de estructuras y esquemas para lograr la adaptación a las condiciones del exterior. Al final, la adaptación tiene como fin el “equilibrio” entre la asimilación y la acomodación, de estos procesos se deduce que la inteligencia del hombre evoluciona.

División del desarrollo cognitivo:

La teoría del desarrollo cognitivo de Piaget nos descubre cómo se produce el cambio en la estructura y esquemas del conocimiento en una persona desde su infancia a la adolescencia.

Este cambio se ha dividido en cuatro etapas según las características presentadas en cada edad. Estas cuatro etapas se desarrollan en un orden fijo en todos los niños. No obstante, la edad puede variar de un niño a otro. Las etapas son las siguientes:

Etapas sensor-motora

Desde el nacimiento hasta los dos años

1. Los bebés reciben estímulos a través de sus sentidos e interaccionan con el mundo exterior instintivamente con comportamientos reflexivos para cubrir sus necesidades de supervivencia.

2. Los niños aprenden a manipular objetos. Pasan de no entender la constancia de estos objetos si no están físicamente con ellos hasta entender que estos objetos

continúan existiendo aún cuando no los perciban. Representa la capacidad de mantener una imagen mental de personas u objetos que no están dentro del alcance de sus sentidos.

Etapas pre-operacional

Desde los **dos hasta los siete años**

1. Esta etapa está marcada por la tendencia del egocentrismo, no son capaces de distinguir entre su propio punto de vista y el de otra persona.

2. Los niños aprenden el uso de las palabras y de las imágenes mentales, las clasifican mediante el juego simbólico y la manipulación de estos símbolos.

3. No entienden la lógica concreta
 - Animismo: creen que los objetos inanimados tienen cualidades similares a las personas, y que pueden ver, sentir y escuchar como ellos.

 - El artificialismo: creen que los fenómenos de la naturaleza son como ellos y que pueden ser manipulados.

 - Razonamiento transductor: relacionan cosas o fenómenos, aunque no exista una relación de causa-efecto real entre ellos.

 - Conservación: los niños no son capaces de comprender que las propiedades de las sustancias continúan siendo las mismas, aunque cambie la forma de presentación.

Desarrollo del concepto espacial

En su obra *La representación del espacio* (Piaget 1948), Piaget presentó sus ideas fundamentales: El niño primero reconoce el espacio vivido y luego un espacio de representaciones; desde el desarrollo en el espacio vivido hasta completar las relaciones espaciales hay un orden a seguir que va de lo topológico a lo métrico.

Piaget e Inhelder realizaron experimentos con niños aplicando la idea *topológica*: Cercanía (“proximidad”); Separación; Ordenación; Cerramiento y Continuidad.

Los niños de 2 a 7 años tocaban los objetos sin visualizarlos luego observaban si eran capaces de identificar los objetos en otro lugar de la misma forma que ellos los habían tocado anteriormente. En cada uno de estas etapas de desarrollo se distingue una progresiva diferenciación de propiedades geométricas. Ambos investigadores sacaron la conclusión de que según los resultados obtenidos, se distinguen las diferentes etapas.

El grupo de la topológica. En este grupo los niños aprenden el concepto espacial a base de tocar, sentir y ver, posteriormente, a través de las formas, consiguen el sentido geométrico. En esta etapa, Piaget insiste en que los niños no pueden visualizar los resultados de las acciones más sencillas hasta que las han visto realizadas. Ellos pueden

describir los objetos, pero no son capaces de colocarlos en una posición con respecto a otro.

El grupo de propiedades geométricas euclídeas : Los niños ya conocen las formas cerradas compuestas de líneas rectas como el triángulo, el rectángulo, el paralelogramo, y las formas redondeadas con sus variaciones como la ovalada. En esta etapa los niños pueden copiar la posición de un punto en una página, o una forma geométrica, y decidir qué líneas y ángulos han de medir igual para ello.

El grupo de propiedades proyectivas, Según Piaget, entre los niños se distinguen los que denominan las propiedades proyectivas, que suponen la capacidad del niño para predecir que aspecto presentará un objeto al ser visto desde diferentes ángulos; o identificar la forma tridimensional de un objeto que se presenta en bidimensional y viceversa. (Piaget & Inhelder 1967) .Para Piaget, el conocimiento del espacio es el fruto de la interiorización de una serie de acciones o bien de las imágenes resultantes de estas acciones, y no de imágenes de objetos o sucesos, sino de series de reflexiones sobre su propio pensamiento lógico aplicando los conceptos.

Etapas de las operaciones concretas

Entre los **siete y doce años** aproximadamente

1. Disminución gradual del pensamiento egocéntrico y aumento de la capacidad de centrarse en más de un aspecto concreto de un estímulo.

2. Uso adecuado de la lógica para solucionar problemas aplicando esta nueva comprensión de objetos concretos, aquellos que han experimentado con sus sentidos.

Los objetos imaginados o los que no tienen experiencia directa sobre ellos continúan siendo algo misterios para ellos.

3. Poseen razonamiento inductivo para comprender el concepto de irreversibilidad.

Pueden entender el concepto de clasificar.

Etapas de las operaciones formales

A partir de los 12 años de edad en adelante es la etapa final del desarrollo cognitivo.

1. La utilización de la lógica relacionada con los conceptos abstractos.

2. La capacidad para formular un razonamiento hipotético-deductivo y ponerlo a prueba para encontrar la solución a un problema. Este pensamiento muchas veces requiere de la ciencia y las matemáticas.

Esta teoría está basada en un largo periodo de observación y muchos experimentos.

Piaget sacó la conclusión de que:

La madurez física y cognitiva podría variar por causa genética o por causa cultural, pero el orden de desarrollo es fijo. Quiere decir que los desarrollos cognitivos de los seres humanos tienen que pasar estos cuatro etapas sucesivamente y no puede empezar una etapa sin haber completado la anterior.

Las estructuras y los esquemas que hayan adquirido los conservarán y pasarán a la siguiente etapa. Este proceso es irreversible. La capacidad intelectual de más nivel incluye siempre todas las estructuras y los esquemas de las etapas anteriores.

En cada etapa se ha observado que hay un periodo de preparación y otro periodo de cumplimentación. Y también que en cada etapa del desarrollo de inteligencia, las características de ésta se manifiestan completamente gracias a la llegada del equilibrio, resultado de la asimilación y la acomodación. Antes de llegar a este punto, sólo se observa una parte de las características mencionadas.

Piaget desarrolló su teoría desde el punto de vista de la adaptación filogenética, considerando que la inteligencia viene de una serie de resultados de las interacciones entre el sujeto y los objetos. La teoría misma posee una estructura dinámica. Es modelo de numerosos experimentos utilizados en el sector educativo de todo mundo. A través de las cuatro etapas divididas según las características manifestadas de la estructura cognitiva, ha aportado un conocimiento importantísimo sobre la universalidad de la inteligencia humana. Los datos de los experimentos convierten la psicología cognitiva en una disciplina científica y sistemática, significando un gran aporte para el futuro de la psicología clínica.

2.2.4. ANTROPOLOGÍA DE SÍMBOLOS

El estructuralismo como ciencia social, se enfoca en la búsqueda de la estructura (relaciones entre elementos) fundamental de los fenómenos a través de la manifestación superficial.

Como señala Wilhelm Wundt : las capacidades psicológicas de alto nivel como el pensamiento, el razonamiento y el sentido común no pueden estudiarse sólo con experimentos aislados Sólo pueden entenderse a través de los productos de una cultura, incluso del idioma, costumbre, creencia, tradición y organización social. Con lo cual un fenómeno social no se puede reproducir en un laboratorio. El tiempo y el espacio para que surja una cultura en un laboratorio no se puede imitar y repetir (Rieber& Robinson, 2012).

Bajo la influencia del maestro Claude Lévi- Strauss, del estructuralismo, en 1960 surge la escuela de la antropología del símbolo que intenta, conocer una cultura a través de los símbolos. Esta escuela trata de explicar por qué los signos (símbolos) que representan los fenómenos sociales están creados así, y como están ligados (a través de numerosas interrelaciones) a las actividades sociales. Los motivos de la creación, los sentidos, la realidad de la circunstancia original, la percepción e interpretación son los enfoques de este estudio.

Cultura y símbolo

En su libro símbolos naturales, Mary Douglas señala al cuerpo humano como el principio estructural subyacente sobre el cual se organiza la cultura. (Douglas 1996).

La cultura surge por la necesidad de interpretar los fenómenos sociales. Los seres humanos han creado símbolos con los que identifican la entidad en la que viven, dan sentido a esta y comparten sus valores. La cultura es un sistema que se expresa a sí misma a través de los símbolos, y se transmite con ayuda de estos. Se puede decir que el símbolo representa a una cultura, sus actividades y la identidad de sí misma.

Por eso, el propósito de la antropología de símbolos es intentar decodificar los múltiples significados que estos símbolos tienen a través del análisis lógico, recreando las circunstancias originales de su creación. De esta manera se conoce como fueron aplicados sistemáticamente en una sociedad o en una cultura y su función como un medio de comunicación no verbal.

Los maestros representativos son:

Clifford Geertz (1926-2006)

Para Geertz, los símbolos son el marco donde se desarrollan las actuaciones sociales y la cultura sería un sistema conceptual simbólico con el que los humanos nos comunicamos y nos perpetuamos como especie a la vez que desarrollamos los conocimientos que poseemos y los aplicamos como actitudes ante la vida.

A través de la experiencia y de la observación, el investigador debe estudiar de esta manera las manifestaciones de cada cultura con profundidad como se hace en la arqueología, desde fuera hacia dentro como en capas (Geertz 1973).

Víctor Turner (1920-1983)

En su libro *La selva de los símbolos*, Turner describe la vida ritual de los Ndembu. Percibiendo implicados unos símbolos dentro de la ritualidad y no solo como un aspecto funcional de la estructura social, sino también como un medio para mejorar la comprensión de la sociedad humana en cualquier cultura.

(Turner, 1999)

Edmund Leach (1910-1989)

Ha reflejado el estudio de los rituales, los mitos y el estructuralismo y la teoría de los símbolos. En su libro titulado "cultura y comunicación la lógica de la conexión de los símbolos" (Leach, 1993).

Mary Douglas (1921-2007)

Especializada en el análisis del simbolismo y la aplicación a los textos bíblicos publicó en 1966 un libro muy conocido "Pureza y peligro" (Douglas, 1991) que ha ejercido una gran influencia en el estudio antropológico de los sistemas de clasificación.

También en el libro "Símbolos naturales: exploraciones en cosmología" publicado en 1970 presentó un modelo para la clasificación basado en 4 tipo de sociedades según los conceptos de" cuadrícula y grupo".(Douglas 1996)

Signo y símbolos (semiología)

Todas las actividades cognitivas humanas funcionan con símbolos y lenguaje, por eso los símbolos fueron creados, para forma parte de un medio de procedimiento cognitivo y de la comunicación con los demás.

Nuestra capacidad de usar el lenguaje y otros símbolos nos hacen muy distintos al resto de los animales. Cualquier actividad ya sea social, ya sea cultural ya sea de aprendizaje y memoria tienen que ser involucradas con el uso de los idiomas, las redacciones y los símbolos, si se quita este uso a los seres humanos, las actividades humanas se reducirán y se limitarán.

La creación de símbolos es la actividad artística más antigua en la existencia humana. Es un medio para representar de forma indirecta cualquier idea, cosa, concepto abstracto, actividad social o individual, grupo de personas, cooperativas,

sentimientos, valores, creencias, lo visible y lo invisible, e incluso fenómenos y hechos que afecten a la humanidad. Es decir que los símbolos acompañan y representan la red social de la humanidad. Nos comprendemos y nos comunicamos a través de los símbolos. Los símbolos nos representan, estamos compuestos de símbolos.

Dentro del conjunto de los símbolos debemos incluir a los signos, las señales y los símbolos semióticos. Estos últimos tienen un significado más amplio que el resto, y aunque no tienen una definición fija, son una de las manifestaciones de los símbolos. Estos signos son el origen de la caligrafía humana. Roland Barthes, en su libro “El grado cero de la escritura” publicado en 1953, señaló que la semiología es una parte de la lingüística con sentido generalizado (Barthers 2000) . Por ejemplo, los caracteres Han, de origen logográfico, que es palabras representa a través de dibujos, son unos de los más antiguos y curiosos. Hay varios descubrimientos sobre sus orígenes. El más conocido, las inscripciones que talladas encima de hueso de animales o caparazones de las tortugas con fines adivinatorios, que datan de la época In-Shang, unos 1300 AC. Los caracteres chinos se puede clasifica en 6 diferentes tipos: Caracteres pictográficos o pictogramas (象形 xiàng xíng), es imitación de formas; Caracteres indicativos o deictogramas (指事 zhǐ shì), es indicación; compuestos asociativos o ideogramas es (會意 huì yì); caracteres compuestos de fono-semánticos(形聲 xíng shēng) es forma y sonido . Hay una rama

de la semiología que no incluye los signos con sonido: (轉注 zhuǎn zhù), que tienen significado recíproco; y caracteres, que son préstamos fonéticos(假借 jiǎjiè).

Según la leyenda popular, Cang Jie(倉頡) el oficial historiador del Emperador Amarillo (Huang Di 黃帝) los inventó inspirándose en los fenómenos naturales y los astros, las formas del sol, de la luna y de las huellas de los pájaros. Cuando Cang Jie (倉頡) estaba desarrollando su trabajo, llovían cereales desde el cielo y los seres invisibles lloraron por la noche. La interpretación de este fenómeno quiere decir que poseer un sistema de escritura propia lanzaría intelectualmente al pueblo y lo beneficiaría. Desde ese momento ya nada sería secreto porque el conocimiento tendría una rápida difusión y se conservaría fácilmente.

Tabla 1. Caracteres chinos

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Escritura_china

Hueso oracular	Escritura de sello	Escritura clerical	Escritura semicursiva	Escritura cursiva	Escritura regular (Tradicional)	Significado
						Sol
						Luna
						Montaña
						Agua
						Lluvia
						Madera
						Arroz

Tabla 2. Caracteres chinos

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Escritura_china

Hueso oracular	Escritura de sello	Escritura clerical	Escritura semicursiva	Escritura cursiva	Escritura regular (Tradicional)	Significado
						Persona
						Mujer
						Madre
						Ojo
						Vaca
						Cabra
						Caballo

Para que sea un medio de comunicación, el símbolo debe tener las siguientes características:

La fusión con un cuerpo orgánico.

Los signos o símbolos se reconocen rápidamente por su estructura simplificada basada en líneas rectas o curvas imitando formas geométricas básicas que facilitan la percepción visual para identificarlos y memorizarlos.

Es libre en el espacio

Los signos (símbolos) pueden aparecer en cualquier medio, forma o material, siempre que se considere conveniente.

Es rápido en el tiempo

Permite la difusión del significado al que el símbolo representa en poco tiempo por la intensidad de la información que contiene en un solo símbolo.

Los símbolos son tanto individuales como colectivos

Cuando un símbolo representa a más de una persona, podrían surgir ciertas modalidades de conductas que requieren que los miembros del grupo las secunden. Si se crean expectativas, incluso se convertirían en obligaciones en las que coinciden sus miembros con la misma actitud, u obedecen las normas.

Un ejemplo en la tribu de los pan Atayal de Taiwán sería que el tatuaje en la cara de las mujeres tejedoras es la respuesta al cumplimiento de su compromiso

con las expectativas de su sociedad hacia ellas.

Este concepto coincide con los hechos sociales según la teoría del sociólogo Émile Durkheim, en su libro “Las reglas del método sociológico”. (Durkheim, 1997) En el siguiente párrafo revisamos esta teoría y lo aplicamos con el símbolo en la sociedad. Durkheim señaló que, el hecho social tiene características tales como objetividad, universalidad y coacción. Los hechos sociales son exteriores al individuo, se vinculan con una serie de modalidades de comportamiento, actitud y pensamiento para que los miembros los cumplan, teniendo prioridad sobre la voluntad del individuo. Es una fuerza colectiva que se impone sobre sus miembros independientemente del estado físico o psíquico, y que lo integra en una entidad supraindividual. En el caso de una mujer panatayal si no sabe tejer, no va a tener un tatuaje en su cara que lo indique y los hombres no van a quererlas como esposas.

Las tres categorías de hechos sociales establecidas por Durkheim son:

Primero, las creencias y prácticas establecidas que tiene una organización definida como es el caso de la religión, la ley escrita, las normas de educación, etc.; segundo, las corrientes sociales que no han tomado esas formas tan claras y precisas como se puede observar en la euforia o la indignación momentánea de una multitud que asiste a una asamblea y tercero, corrientes de opinión como las materias políticas, literarias, artísticas, etc. que persiste de forma más duradera que los anteriores.

Arte, símbolo y creencia son una unidad con cuerpo, conciencia y alma.

En una sociedad tradicional, y aún hoy en día, las creencias se manifiestan de forma simbólica, a través de las obras de arte o de símbolos hechos con materiales perceptivos. Estos símbolos son las manifestaciones directas y físicas de las creencias, por ejemplo, la cruz que llevan los católicos. Los hechos sociales refuerzan el arte como un medio al servicio de la conciencia colectiva.

Los rituales practicados antes de tejer, de hacer vasijas, ir de caza o de realizar cualquier actividad cotidiana en una sociedad tradicional, señalan que un individuo acepta someterse para conseguir un propósito, integrado en el conjunto social que comparte la misma creencia como un miembro formal. Una mujer tejiendo al mismo tiempo está plasmando sus creencias en el material. Las decoraciones, los símbolos ritualizados que llevan encima en su indumentaria y en sus herramientas, no solo sirven para comunicar con otros individuos de su misma sociedad, también sirven para comunicarse con personas de otras organizaciones o con los seres mágicos invisibles.

3. CAPITULO III. METODOLOGÍA

3.1. METODOLOGÍA GENERAL

Con esta investigación pretendemos realizar un análisis comparativo tanto de la forma como de los sentidos simbólicos presentes en las expresiones artísticas comparando para ello diferentes objetos que hemos recopilados durante años en variados contextos sociales tradicionales, e intentando establecer un patrón de comportamiento artístico similar entre la cultura material de asháninca y la cultura material de los indígenas de Taiwán.

Utilizamos como base también la cultura china continental como un esquema de referencia conocido para nosotros que facilite la clasificación y análisis de los patrones básicos estudiados porque consideramos que la cultura china es una cultura que no ha sufrido interrupción en su desarrollo, aunque hayan sido políticamente sustituidas las clases dominantes de una etnia por otra en su larga historia siempre ha tenido un desarrollo cultural continuo y posee una recopilación cultural de materiales más completa que otros pueblos en la que se ve reflejada la evolución tanto del estilo como del sentido simbólico de los objetos materiales, al menos en las cerámicas de la época desde el Neolítico hasta la edad del bronce y posteriores.

Salvo en la época Neolítica que no hay escrituras, la redacción fue inventada muy pronto, los grabados tallados sobre huesos de animales ya son caracteres muy avanzados. desde la edad del bronce la cultura china está acompañada de la escritura

para facilitar la verificación sobre la credibilidad en cada suceso histórico, por ejemplo, los patrones de cereales y los patrones de tetas se encuentran escritos ya en el libro “Rito de Zhou o funcionario de Zhou (Chinese: 周禮; pinyin: *Zhōu lì*) 476-221 AC (俞美霞 2005). El patrón de nube y relámpago aparecen mucho en los utensilios de la edad del bronce pero con anterioridad se pueden encontrar estos patrones en las cerámicas Majiayao.

Siguiendo a Gao Feng 高豐, entre las características de los patrones decorativos de las cerámicas chinas diferenciamos tres aspectos. Existen hipótesis de que los patrones que aplican en las cerámicas podrían ser los primeros pictogramas representados como el símbolo de clan. (高豐 Gao Feng 2006)

1. La abundancia en el tema para decorar.
2. Los patrones se adaptan a las formas de los utensilios decorados.
3. Mucha variedad creativa en la decoración.

Según el tema elegido para realizar la decoración de los utensilios existen varios tipos de patrones, algunos de ellos ya están dando significados simbólicos, por ejemplo, unos patrones con formas de animales podrían ser símbolos de clanes.

Los patrones geométricos, pueden aparecer solos o combinados; independientes o repetidos en dirección vertical u horizontal y con los siguientes elementos de forma repetidas, paralelas, anidadas, entrelazadas:

- puntos y líneas cortos
- líneas en zigzag o formas trianguladas
- líneas cruzadas con formas cuadriculadas o formas en rombos.
- líneas curvas incluida la forma espiral, forma redonda concéntrica o redonda con puntas hacia dentro o fuera.
- Patrones con formas de figuras.
- Patrones con formas de vegetales.
- Patrones con formas de animales: pez, pájaros, ranas, bestias.
- Combinados.



Figura 26. Patrones de peces con cara humana. 16,5cm de alto, 39.8cm de ancho 11 nov.15. Fuente: <http://www.jiixiangwang.com/arch/a-saxi%27an-banpo.htm>

En las excavaciones en 1955, la ruina banpo se situa en Xian, la orilla este de rio de TungChan, se calcula que esta cazuela tiene 6615-4400 años.



Figura 27. Patrones de figuras bailando (14,1cm de alto y 28 de ancho) 11 nov. 15

Fuente: <http://www.showchina.org/zgjbqkxl/zgzl/yszl/05/200803/W020080328387600605492.jpg>

Condado de Datong de la provincia de Qinghai en Sunjiazhai en 1973,

Posible 5000 años antes. En esta cerámica hay 15 figuras divididas en 3 grupos bailando,

Cada grupo son 5 figuras, en el idioma chino, cinco se pronuncia “Wu”

Y a bailar también se pronuncia igual.舞 wu.

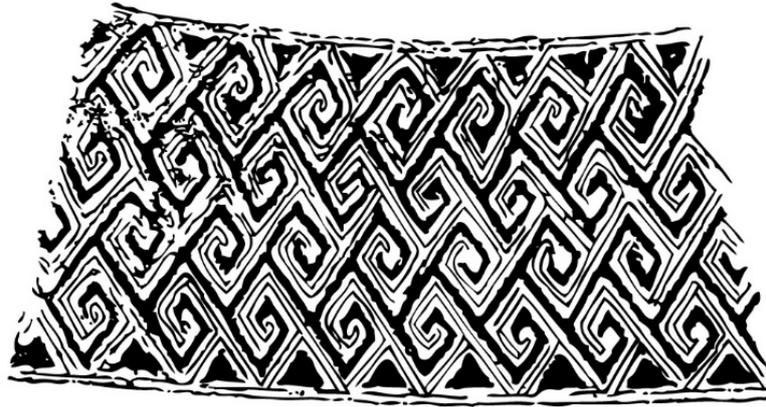


Figura 28. Patrones de nubes talladas en los utensilios en la época de bronce.

Fuente:http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2005/ChineseArt/domainshow_article/85.html

1 dec.2015

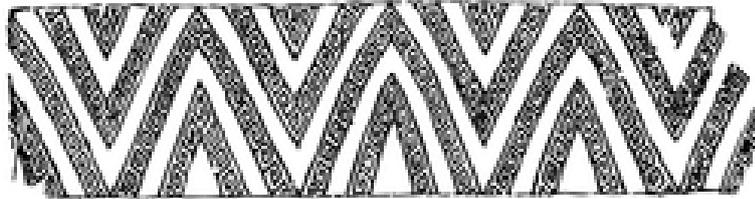


Figura 29. Patrones de nubes y relámpago.

Fuente:

http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2005/ChineseArt/domain/show_article/85.html 1 dec. 2015



Figura 30. Vaso estilo Majayao con patrones de nube y relámpago.

Fuente: http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2005/ChineseArt/domainshow_article/76.html

1 dec. 2015

3.2. RECOPIACIÓN DE LOS DATOS

Recopilación de las fotos en museos, libros, dibujos, viajes y por todos los medios accesibles a nuestro alcance, para obtener la mayor cantidad posible de información e imágenes para un posterior análisis de datos. La indumentaria es fuente de información muy importante, posee muchos sentidos tanto decorativos como simbólicos.

Taiwán en estos años promueve fuertemente la industria cultural, la identificación de los indígenas de Taiwán ha sido un tema central usado como objetivo para la propaganda de la cultural taiwanesa. La combinación de la tradición del arte material de las tribus junto con nuevos aspectos creativos le da un aire fresco a la industria del arte taiwanesa. Los símbolos de los indígenas continúan siendo herramientas necesarias en la actualidad para las nuevas generaciones indígenas que se interesan en ser identificadas como pueblo. Además de los talleres de tejer primitivos, talleres de cerámica, talleres de escultura, se incluye en la actualidad actividades en teatros, actividades culturales y películas con tema históricos de los indígenas de Taiwán como un nuevo medio de comunicación que anime a la gente a conocer su cultura tradicional.

Colaboramos con Castor Saldaña Sousa que está en Perú en el distrito de Pichari, de la provincia de la Convención del Departamento del Cuzco. Este distrito es más conocido como el VRAEM (Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro) ahí viven los Asháninka y Castor está en contacto con ellos, para que nos facilite las entrevistas sobre los modelos de patrones que hemos extraído de un cargador de bebé asháninka y que después hemos copiado e imprimido en papel y se los hemos enviado para que les pregunte sobre si hay significación simbólica o no en él.

4. CAPÍTULO IV. LOS PUEBLOS ÍNDIGENAS

4.1. LOS INDÍGENAS DE TAIWÁN

Etnia

El nombre genérico de los habitantes que viven en las zonas montañosas de la isla de Taiwán. Gaoshan (chino: 高山族; pinyin: *Gāoshān zú*) significa "montaña": Este nombre se les dio a los pueblos a partir de 1945.

Actualmente en la isla les llaman como a los indígenas de Taiwán (原住民 *yuan-zhu-min*). Según el Consejo de los Pueblos Indígenas de Taiwán:

Los indígenas de Taiwán son austronesios, pertenecen a la etnia malaya, Taiwán es el lugar más al norte donde se encuentran los austronesios. Según la clasificación lingüística y genética, los aborígenes de Taiwán comparten muchas similitudes con los aborígenes de Filipinas, Malasia, Madagascar y Oceanía. Los austronesios de Taiwán tienen dos divisiones, una es el grupo indígenas de la montaña y la otra es el grupo pingpu, que son los aborígenes de la llanura. Estos últimos se mezclaron con los Han y ya han desaparecido.

Idioma

Formosana, que pertenece a las lenguas austronesias.

Población

545657 personas (oct. 2015), ocupan sólo 2,32% de la población Taiwanesa.

Las 16 tribus , ordenadas por cantidad de población, son:

Amis (Pangcah)202973 personas; Paiwan (Payuan) 97449 personas ; Atayal (Tayal) 86845 personas ; Bunun 56644 personas; Taroko (Truku) 30212 personas; Puyuma(Pinuyumayan)13590 personas; Rukai(Drekay) 12940 personas; Seediq 9321 personas; Tsou (Cou) 6670 personas; Saisiyat 6484 personas; Tao (Yami) 4468 personas; Kavalan(Kebalan) 1401 personas ; Sakizaya 859 personas ; Thao 769 personas; Hla'alua 277 personas; Kanakanavu 251 personas. (fuente: council of indigeous people http://www.apc.gov.tw/portal/index.html?lang=en_US)

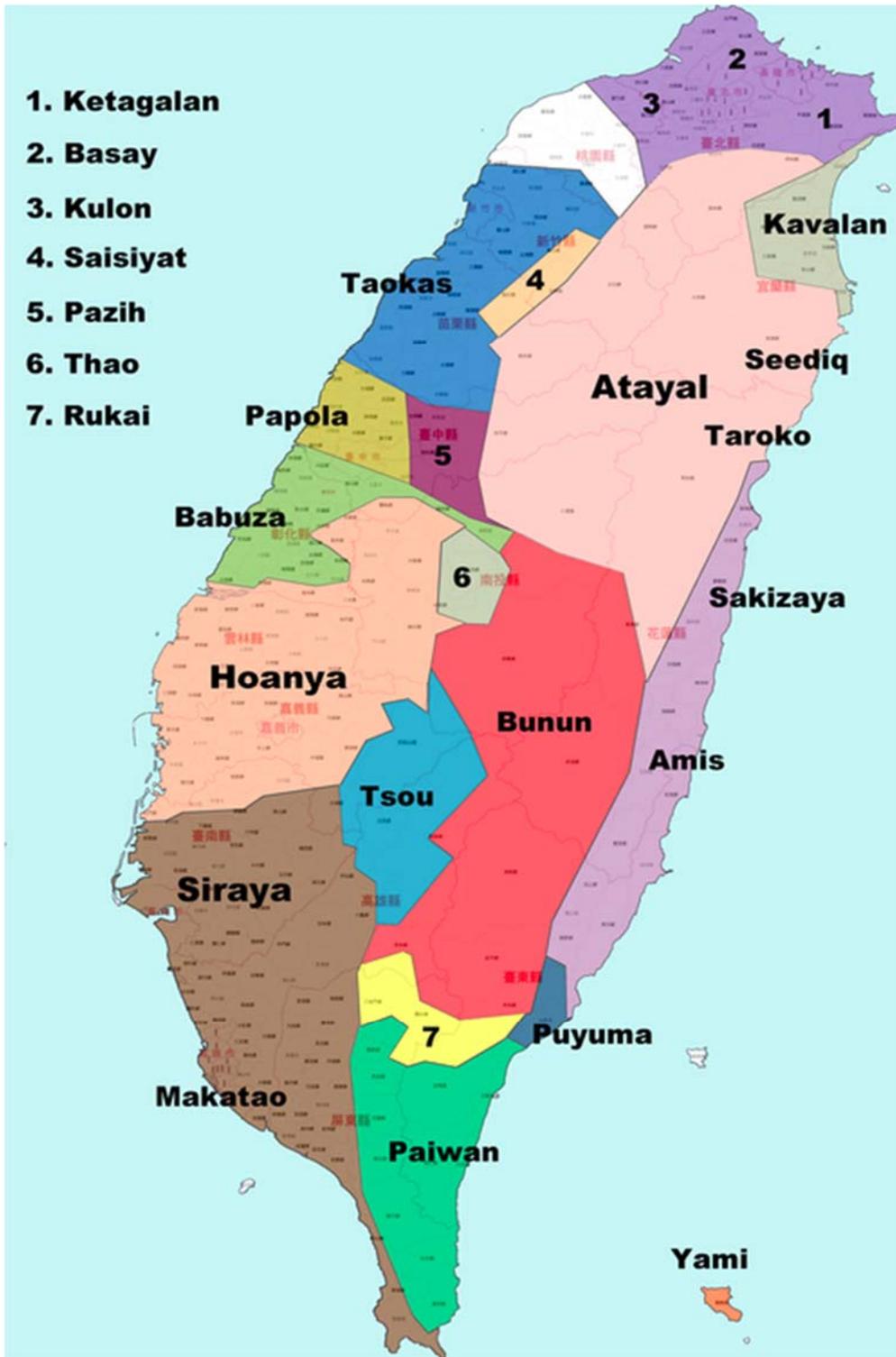


Figura 31. Antigua territorialidad de los pueblos indígenas de Taiwán

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e0/Formosan_Distribution_en.png/500px-Formosan_Distribution_en.png

Geográfica

Habitan en las zonas montañosas de Taiwán, sobre todo en la parte este y sureste de la isla de Taiwán, y en la isla de las Orquídeas.

Historia

Antes del flujo migratorio de la etnia Han a la isla de Taiwán en la dinastía Ming y Qing (siglo XVII), la isla había sido habitada por los austronesians. 凌 Lin considera que posiblemente viniesen desde el sureste asiático aprovechando el periodo de glaciación entre Taiwán, Indochina, el sur de china continental y otras islas

(凌純聲, 1979). Esta zona enorme del sureste de Asia desde el sur del río Yangtzé es conocida como Bách Việt 百越, significa que viven muchas tribus desde la Dinastía Qin (221 AC). Aunque son los primeros que ocuparon la isla de Taiwán, se les obligó a vivir de una forma que va en contra de su voluntad. Han vivido discriminados, han sufrido muchos homicidios, desplazamientos, resistencia, abandono de sus costumbres durante los intentos de dominio político y comercial entre la etnia Han de china continental, los holandeses desde el sur de la isla (1624-1662), los españoles del norte (1626-1642) (Mateo J. E. B., & Nakao E. 2008) y los

japoneses después del 1895 hasta 1954. En 1996 se han establecido en el consejo de los indígenas de Taiwán dentro de la estructura administrativa del gobierno. Al igual que la corriente del movimiento global de conservación de las culturas indígenas, intentan recuperar su identidad a través de sus artes.



Figura 32. Los Atayal. Fuente: <http://teacher.aedocenter.com/mywebB/Newbook-7/kc-10.htm>

19 nov.2015

Caza y Gastronomía

Son cazadores y pescadores. Cazaban mamíferos grandes como los jabalíes, ciervos, cabras, osos, lince, leopardos, búfalos etc.. Y pequeños mamíferos como los monos, los conejos, las ardillas voladoras, pangolines y etc..

La formación de un cazador significa mucho para los aborígenes de Taiwán. Las cualidades de un buen cazador reflejan el valor y el orden social, un buen cazador es considerado una persona valiente, tranquila, buena observadora de la naturaleza, sabia y respetuosa tanto con su propio territorio como con el de los demás cazadores que tiene alrededor. A través del modo de repartir la carne de la caza se le considera una persona justa o no. Están orgullosos cuando cazan un jabalí por ser un animal muy fuerte, siendo incluso más difícil de abatir que un oso negro y presumen de ello. En la tribu Rukai sólo quienes han dado caza a un jabalí son dignos de llevar una flor del lirio en la cabeza(林益仁 s.f.).



Figura 33. Cuchillo de caza Atayal. Museo indígena de Wulai Elaboración propia

Algunas tribus como los Atayal practicaban la agricultura migratoria. Crían cerdos y gallinas. Los alimentos básicos son los cereales como arroz, mijo, maíz, camote, patatas dulces, yam, taro, calabaza, sorgo chino etc. Comen frutas y verduras como: verduras salvajes, algas, melones, frijoles, jengibre, malanga, setas, corazón de plátano y los cacahuets, miel y té.

Poseen los conocimientos para elaborar vino, normalmente son vinos de arroz pegajoso o de mijo fermentado. Fuman el tabaco que cultivan ellos mismos y ofrecen betal a sus invitados. (檳榔文化 s.f.)

Para ciertas tribus son tabú algunas comidas como en el caso de los Paiwan no comen serpientes, monos, perros, ratones, gatos y osos. Los Rukai no comen águilas. Los Kavalan clasifican las comidas por razones religiosas. Los Bunun no comen ranas, para los pangolines está prohibido consumir cabezas, colas, patas y

orejas de las piezas cazadas.

Los Tao no comen morenas, tiburones, ranas, huevos o alimentos con formas raras, y es la única tribu que no produce vino. Los Tao son pescadores, consumen los peces voladores y los clasifican según la calidad de la carne, así, los peces que tienen un color más grisáceo son para los hombres; los peces que tienen la carne más tierna son para las mujeres; y los peces que tienen color más oscuro y un olor más fuerte son para los ancianos. («原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenous People», s. f.)



Figura 34. Los indígenas conservan los cráneos y las mandíbulas de sus cazas para mostrar el respeto. (林益仁 s.f.)

Fuente: <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/63/article/327> 12 de oct. 2015

Otras actividades

Todos los aborígenes de Taiwán tienen los conocimientos para tejer. La materia que utilizan es la ramina o fibra de palmera como los Tao, o la fibra de plátano como los Kavalan. Como la caza y la pesca es de los hombres, tejer en un telar es una actividad reservada a las mujeres, utilizan un tejedor de madera horizontal aplicando la técnica de cruzar hilos, urdimbre y trama, son especialistas en intercalar entre los hilos colores para tener patrones en la tela. También aplican punto de cruz, bordan tanto con hilos de colores como con cuentas o abalorios.



Figura 35. Tejer es toda una vida de aprendizaje, no solo las personas que tejen sino a través de tejer, se conecta con la vida social tribal entera y aportan la estabilidad y la sostenibilidad cultural. 陳明輝 CHEN Ming-hui Fuente: <http://mag.ncafroc.org.tw/single.aspx?cid=8&id=13> 14 nov. 2015

Además tanto hombres como mujeres son especialistas en elaborar cestas. Son artistas en decoración corporal, esculturas de madera y músicos.

Tatuarse la cara era habitual entre los Atayal, Seediq, Taroko y Saisiyat. Esta costumbre era para ellos un reconocimiento de habilidades, el saber tejer para las mujeres y la destreza cazando en los varones. Existen muchas creencias sobre los tatuajes en la cara: una era por razón de identificación con la costumbre de “cazar cabeza”; otras creen que, para protegerse de una enfermedad rara, los antepasados habían obtenido esta enseñanza de gente sabia, así practicaban los tatuajes para asustar a los espíritus malignos; también por seguridad, ya que las mujeres que tenían tatuajes ya no interesaban a los varones de la etnia Han.

El tatuaje en las manos lo practicaban en Paiwan y Rukai. Lo practicaban para presumir de su estatus social como nobleza. Hoy en día, solo los ancianos tienen tatuajes, son testigos de una época ya pasada.

No tienen escritura, pero poseen abundante tradición oral y mitológica. Su mitología tiene dos orígenes, uno de ellos radica en una piedra gigante como para los Atayal, los Taruko, los Amis, los Puyuma; el otro proviene de la creencia de que nacieron en el bambú y la piedra como los Tao. (余光弘, 董森永, 1998)

Aunque la mayoría de los aborígenes de Taiwán actualmente se han convertido al cristianismo, siguen teniendo sus festivales vinculados al culto de sus antepasados. Llevan vestidos tradicionales en sus fiestas tradicionales. No hay

mejor ocasión que estas fiestas para dar a conocer el fruto de su arte demostrándolo en indumentarias, ornamentos personales, cantos y bailes.

El nombre de las fiestas importantes de los aborígenes de Taiwán son:

“El festival de disparar a las orejas” (con las flechas disparan a las orejas de los animales para pedirles a los dioses abundancia en la caza y la cosecha) y “Fiesta de mijo” de Bunun; la tribu de Saisiyat celebra una vez cada dos años el "Festival del Espíritu Enano"; la tribu Tao tiene el "Festival de los peces voladores"; la tribu de Paiwan celebra el "Festival de cinco años"; en los Amis es " La fiesta de la Vendimia "y "El festival del Mar "; Además, hay otras fiestas Puyuma importantes para los hombres como " La fiesta del mono " y para las mujeres "El Festival de la escarda ". La tribu de Hla'alua cree que los espíritus ancestrales están unidos a la colección de cuentas de concha, de ahí nace La " Ceremonia Memorial de dioses de la concha "; los Tsou tienen el "Festival de la guerra" y la "Fiesta de la Vendimia"(馬繼康, 2012).

Aunque son tribus distintas, comparten similitudes culturales entre ellas. Para facilitar la comprensión general de estas similitudes, las hemos dividido en los siguientes grupos, en orden de norte a sur:

Amis (Pangcah); Kavalan(Kebalan); Sakizaya

Atayal (Tayal); Taroko (Truku); Seediq

Saisiyat

Tsou (Cou); Thao; Kanakanavu; Hla'alua

Bunun

Puyuma

Paiwan (Payuan); Rukai(Drekay)

Tao (Yami)

a. LOS AMIS, LOS KAVALAN, LOS SAKIZAYA

Están en la zona que va desde el noreste hasta el sureste de Taiwán. Son sociedades matriarcales, las mujeres poseen mucho poder administrativo dentro del hogar, mientras que los asuntos de política, guerra y religión son asignados a los hombres.

Los Amis tejen, elaboran cerámicas y cestas. Ellos trabajan con bambú para hacer cestos para la caza y la pesca. Además, tallan los pilares de la vivienda, las columnas y los lugares de reunión con las imágenes ancestrales que simbolizan la etnia, especialmente en las viviendas de los sacerdotes o de las personas con poder. Tallaban en madera las historias de sus Héroes.

La chaqueta de fibra de árbol es muy importante para los Amis, por lo general se la ponen los sacerdotes cuando oran por la lluvia y cuando los cazadores cazan en las montañas. La chaqueta de fibra de árbol ayuda a esconder el olor humano; otro uso de esta chaqueta es el de "armadura" cuando se mueven por las montañas para evitar cortes y rozaduras de la planta "mordeduras de gato (*miscanthus*)". («原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenous People», s. f.)

A Los Amis les gusta el color rojo y negro para su indumentaria. Son famosos por su punto de cruz. La estrella de ocho puntas representa la fuerza del universo. (Suming, s.f.) Los patrones que suelen poner en su indumentaria representan a las plantas, creen que llevar símbolos de animales les trae mala suerte. Cada año, en los meses de julio y agosto tienen lugar las fiestas de los Amis, son unas fiestas impresionantes.



Figura 36. Los Amis también tallan en la madera.

Fuente: <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/001/001tuteng.html> 17 nov. 2015

Hubo una gran persecución de la tribu de Sakizaya por resistirse a la dominación política de la dinastía Qing en 1878 DC, Los aborígenes de Sakizaya y de Kavalan fueron derrotados en la batalla, les capturaron y fueron condenados a muerte cortando en trozos a los líderes. Los supervivientes, temiendo por sus vidas, se integraron en la tribu

de los Amis. Los sakizaya tardaron 129 años en recuperar su identidad oficialmente, pudieron hacerlo gracias a la documentación que existía en los archivos de los españoles (火光下的凝召: Sakizaya 人的返家路. (2011) . Hubo controversia porque querían utilizar los colores rojo y dorado simbolizando la sangre derramada y la tierra perdida. También querían utilizar el color azul en agradecimiento por la protección brindada por los Amis (TITV,2014).

Las cuentas con las que adornan los sombreros las mujeres representan lágrimas. Los hombres se visten también de color rojo. En los gorros que llevan hay adornos en forma de triángulo que representan el sello de dios, y adornos redondeados en los bolsos que representan al dios creador. Ellos con su indumentaria no quieren olvidar el sufrimiento de sus antepasados.

Los Kavalan, aun hoy en día, mantienen la costumbre de tejer con fibras de plátano para demostrar la existencia de su cultura, la tela hecha con fibra de plátano posee el color original sin un patrón especial. Con otras telas ellos elaboran indumentarias con colores blanco y negro.



Figura 37. Los Sakizaya utilizan la indumentaria para recordar el sufrimiento de los antepasados

Fuente: http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_sakizaya.aspx 18 nov. 2015

b. ATAYAL, SEEDIQ, TAROKO,

Los Atayal, Seediq y Taroko comparten muchas similitudes en las creencias y las prácticas culturales, aunque la lengua entre los Atayal y los Taroko es distinta. En principio, fueron considerados como una misma tribu hasta que en 2004, son reconocidos los Taroko, y luego en 2008 son reconocidos los Seediq. Estas tribus están en el centro norte y noreste de Taiwán. La importancia del valor está muy enraizada en su cultura. Sólo los valientes regresarían hasta donde estaban sus

antepasados cruzando la fuente del arcoíris. Tienen un gran historial de resistencia contra los japoneses. Les clasificaron como la tribu más rebelde y más problemática de todas. Están distribuidos por toda la parte norte y este de la región montañosa del centro de Taiwán. Los pan atayal tienen creencias ancestrales, *gaga* que equivale a un sistema educativo moral. Tradicionalmente, los tatuajes faciales fueron indispensables para los pan Atayal, a los niños recién nacidos ya le ponían una marca en la frente para marcarles la diferencia entre los seres humanos y los animales. A Los hombres se les ponían tatuajes debajo de sus labios cuando conseguían regresar a la aldea como una persona valiente después de un acto de caza de “la cabeza humana” de otras tribus. Rendían homenaje a las cabezas cazadas y creían que se habían convertido en uno de los espíritus que junto con sus antepasados les protegían.

A las mujeres, después de la primera menstruación, les ponían tatuajes en las mejillas, pero si ya hubiesen perdido la virginidad, les pondrían tatuajes con dibujos más sencillos.

Los hombres pan Atayal aprendían a elaborar cestas con bambú y con bejuco con sus padres desde niños. Ellos también trabajan el cuero del muntíaco de reeves (*Muntiacus reevesi*) y utilizan la bolsa de cuero para llevar los cuchillos durante la caza.

La mujer típica pan Atayal es capaz de criar cerdos, plantar mijo y batatas, encargarse de la lavandería, cocinar y otras labores, además saben tejer. El trabajo de tejer es un trabajo que requiere mucho tiempo para hacerlo. En el pasado, las mujeres iban a los campos a plantar ramio. Desde la cosecha a una tela de ramio

se tarda un mínimo de diez días en realizar todos los pasos del proceso: cosechar, hilar, teñir de colores y tejer. Si se trataba de tejer un vestido para el guerrero que va de caza se requerían por lo menos dos o tres meses de trabajo. Las habilidades de una mujer en este campo pueden determinar su estatus social y se reflejaban con los tatuajes en las mejillas, haciéndolas elegibles para contraer matrimonio.

Había especialistas que practicaban tatuajes utilizando varios tamaños de agujas y carbón. El proceso era doloroso y se realizaban los dibujos en varias sesiones. Normalmente se realizaban en la época del descanso de las tareas del campo, sobre todo en invierno para evitar infecciones. Durante el dominio japonés, esta práctica fue prohibida.

Los pan Atayal son conocidos por su habilidad tejiendo con hilos de color, amarillo, rosa, verde y sobre todo rojo con intrincados patrones en forma de rombo; el color rojo significa la pro actividad y la vida para los pan Atayal, además existe la creencia gaga que el “Utux”, el espíritu maligno, tiene miedo del color rojo. Y los patrones en forma de rombo son los ojos de los antepasados que protegen del peligro a los que se visten así. (陳正哲 2009)

Existe una explicación mitológica acerca de este símbolo en la historia de un guerrero que se llamaba Buyung: este era un guerrero muy hábil cazando y cultivando. Llegó a ser muy respetado y sus opiniones muy valoradas entre los ancianos del pueblo cuando tomaban decisiones importantes. Se convirtió en líder de su propia gente y se volvió orgulloso. Los espíritus de los antepasados se enojaron con él, le mandaron pájaros para obstaculizar su caza; le pusieron piedras en el huerto donde Buyung sembraba y los cuervos se llevaban las semillas plantadas. Al final, con hambre Buyung

tuvo que pedirles perdón a los espíritus de los antepasados. Se fue a buscar ramio a la orilla del río y las espinas hirieron sus manos, con los hilos de la ramina manchados de su sangre, Buyung hizo su traje decorándolo con los símbolos que representaban los ojos de los espíritus de sus antepasados para que le volvieran a proteger otra vez. (“泰雅傳統服飾” s.f.)



Figura 38. Tatuaje facial de los pan Atayal, hoy en día ya no se practica

Fuente: <http://teacher.aedocenter.com/mywebB/Newbook-7/kc-10.htm>

19 nov.2015

C. SAISIYAT

Viven en la zona montañosa del noroeste de Taiwán, Los Saisiyat debían dominar todas las técnicas artesanales en su adolescencia.

No hay normas estrictas sobre la indumentaria entre los Saisiyat, sólo los jefes de la tribu y los guerreros cualificados llevaban gorro de rejujo adornado con cuero de osos y cuernos de ciervo. («城鄉藝術活動原住民部落-賽夏族», s. f.)

El patrón 卍 para los Saisiyat significa dos relámpagos . una de las versiones vincula este patrón en la mitología al dios del relámpago que cuidaba la agricultura de la tribu. Pero los individuos de la tribu se acomodaron y se volvieron muy perezosos. Un día el dios del relámpago entró a una casa cuando volvía del campo con hambre, la gente lo ignoró y únicamente le sirvieron la comida que había sobrado y estaba quemada. Se enfureció y se marchó. Los Saisiyat se dieron cuenta de que lo habían perdido. Para recordar este suceso y asegurarse que esto no volviese a pasar, pusieron este patrón para que cada vez que lo viesen fueran consecuentes en el trabajo.

El patrón rombo para los Saisiyat significa “ojos”. Ellos lo aplican en su indumentaria para que los espíritus de sus antepasados les protejan. Los colores en su indumentaria son blanco, negro y rojo. Reflejan el nivel moral de comportamiento que se exige. Requiere una actitud en la vida muy positiva, así como tener buena conciencia(blanco), no portarse mal(negro) y mostrarse de carácter amable con los demás(rojo). trabajo («全球原住民文化會議 - 圖騰», s. f.).

Sus danzas y cantos lo demuestran en una misteriosa ceremonia que llaman “espíritus de los enanos”. («原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenpues People», s. f.)



Figura 39 Mujer Saisiyat en la fiesta 盧裕源. (s. f.)

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/lus/4368986429/> 18 Nov. 2015

d. TSOU ; THAO

La tribu Tsou habita en la parte centro-sur de Taiwán, ahí está la zona de la famosa montaña Alishan.

Tsou en su lenguaje significa “humano”. Creen que todos los fenómenos naturales poseen sus espíritus propios. Han desarrollado una buena técnica en la fabricación utilizando el cuero de las cabras y de los muntiaco de reeves. Hacen gorros, zapatos y chaquetas. Los hombres se visten de color rojo para presumir de valor, llevan en su brazo adornos hechos con dientes de jabalíes si le han dado muerte cazando. En la cabeza llevan adornos compuestos por plumas de faisán mikado (*syrmaticus mikado*), águila y la urraca de Formosa. Marcan en su cuchillo cruces para anotar el número de piezas cazadas. Las mujeres se visten con una chaqueta de color azul, con las mangas rojas y la falda negra.

El santuario “Kuba” es un lugar donde se congregan los hombres para la enseñanza, negociación y la toma de decisiones importantes. En este lugar se prohíbe el acceso de las mujeres. En “ Kuba” los Tsou celebran “Mayasvi”, que es el homenaje al dios de la guerra para promover la valentía. Hoy en día es un lugar simbólico que representa el espíritu de los Tsou, junto con “Kuba”, también son muy respetados algunos animales como la urraca de Formosa, un árbol el *yono* (*Ficus heterophylla*) y la flor del Fiteu con la que adornan el pico del techo del Kuba.

(«城鄉藝術活動原住民部落-鄒族», s. f.)

Los Tsou proyectan su actitud espiritual integrándola con la vida natural. Fuera del lugar "Kuba", no existen los patrones destacados que representan los Tsou, pero en sus productos artesanales Tsou que comercializan, se explica el sentido de estos patrones básicos: el patrón de triángulo es la montaña; el rombo representa la espada y la lanza que simbolizan protección; los puntos los han escogido de un escudo antiguo, significan la fuerza conjunta de los Tsou (Paicu Tiaki'ana 白紫.迪雅奇安娜, s. f.)

Los Thao viven alrededor de los lagos sol y luna en el centro de Taiwán. Existe una leyenda sobre sus antepasados quienes llegaron al lago persiguiendo a un gran ciervo blanco para cazarlo. En la leyenda de los Tsou, que viven en el monte, también se habla de una parte de la tribu que se marchó a vivir a la zona del lago para buscar la caza. Se cree que los Thao eran una división de los Tsou. Tienen una cultura especial que no hay en otras tribus: en sus hogares se cuelga una cesta (*ulalaluwan*) llena de objetos de sus antepasados. («台灣原住民神話與傳說; 邵族 », s. f.)

Utilizan bambú, rejujo para elaborar diferentes tipos de cestas que sirven de utensilios en sus actividades como cazadores y pescadores. También bordan coronas de flores. Han desarrollado un ritmo típico denominado el canto de pilón(原住民族委員會, 2010)



Figura. 40 Los Tsou Klaus Bardenhagen. Fuente: <http://www.intaiwan.de/2015/01/27/taiwan-ureinwohner-feste/> 17 nov. 2015



Figura.41 Los Tsou celebran Mayasvi a lado de “Kuba” CNA Fuente: <http://www.taipeitimes.com/News/front/photo/2011/10/26/2008064733> 17nov.2015

e. BUNUN

Los Bunun habitan en la zona alta de la montaña Jade en Taiwán, se han ganado fama de duendes de la montaña por ser misteriosos para quienes no conocen la zona. Pero ellos se llaman a ellos mismos como "hombre" en su lengua.

(«原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenous People», s. f.)

La artesanía comparte similitudes con sus vecinos del norte los Atayal y del sur los Tsou. Esta tribu posee coros con bastante talento. Practicaban múltiples rituales acerca de la cosecha de mijo con base antropomórfica, vinculando las fases de la luna con fenómenos emocionales, interpretando por ejemplo que la luna llena equivale a la felicidad. («全球原住民文化會議 - 布農族», s. f.)

Son cazadores que suelen vestirse con cuero de cabras y ciervos. Tejen con los patrones en forma de rombo. Existen dos explicaciones sobre su origen; uno es el de imitar el patrón del lomo de "*Deinagkistrodon acutus*" un tipo de serpiente venenosa de la familia crotalina, la otra viene del aviso de las esposas cuando tejen, animando a que sus esposos corrieran más rápido que los ciervos.

(台灣原住民神話與傳說 (s.f.))



Figura 42. Una pareja Bunun muy simpática
https://ecare.moe.gov.tw/ecare/game2012/game/over/photo_show.php?t=100042

15 nov.2015

f. PUYUMA

Los Puyuma habitan en el sureste de la isla de Taiwán. La corona de flores es una de las especialidades artesanales de los puyuma. Estas bonitas coronas se han

vinculado con el triste final de una leyenda: un padre, valeroso cazador, mató a un bonito ciervo sin saber que era el amor de su hija, que durante un tiempo se había transformado en un chico joven acompañando a la bella chica en su tarea de elaborar las coronas de flores para la gente de la aldea

(«全球原住民文化會議 - 普優瑪少女與鹿青年», s. f.)

Es famoso su punto de cruz, los colores son rojo, blanco y morado, de ahí se sacan muchos patrones geométricos como formas de rombo con líneas zigzag , que significa las armas, pero lo más representativo de los patrones de los Puyuma son las figuras bailando. Reflejando el carácter alegre de esta tribu. Rendían culto a la ballena para agradecerle haber traído mijo. (林頌恩、陳明仁譯, 2001)



Figuras 43. Mujeres Puyuma (盧裕源, s. f.)

Fuente:http://flickrriver-lb-1710691658.us-east1.elb.amazonaws.com/photos/lu_s/tags



Figuras.44 Puyuma (盧裕源, s. f.) Fuente: <http://www.flickrriver.com/photos/tags> 17 nov.2015

g. PAIWAN Y RUKAI

Viven en el sureste de la isla, este es el territorio de los leopardos nublado de Formosa (*Neofelis nebulosa brachyura*) del águila azor montañesa (*Nisaetus nipalensis*), la tribu Rukai no les da caza. («原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenous People», s. f.)

Son tribus con una organización basada en clases sociales. Los jefes son descendientes directos de los antepasados. El ornamento ostentoso fue la herramienta usada para señalar la división social y solo lo utilizaban los nobles. Estos poseen collares de bolas de cristal multicolor (*qataq*). Los jarrones antiguos son objetos misteriosos que se vinculan con el culto a los antepasados y la mitología del origen de estas tribus. Se cree que un varón (antepasado) fue generado con el calor del sol en un jarrón y de vez en cuando su espíritu volvía al jarrón para acompañar su vivienda. El uso de los jarrones tiene mucho sentido antropomórfico. (林青梅, s. f.)

Los ornamentos de la indumentaria son bordados con cuentas o abalorios de color verde, amarillo y naranja sobre tela negra. Llevan en su gorro flores, plumas, cuero, dientes de animales; piel de leopardo, plumas de águila, bolas de cristal y conchas eran de uso exclusivos para los nobles. (廖靜蕙, 2014)

Destacan las esculturas de madera. Los patrones que aplican son figuras de sus antepasados y héroes; patrones de la cabeza; patrones del sol; figuras de serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) con forma espiral junto con patrones de zigzag,

triángulos o rombos. Sólo los jefes del clan y los nobles disfrutaban de los privilegios del uso simbólico de estos patrones al igual que los tatuajes en su pecho, espaldas, brazos y el dorso de las manos. («城鄉藝術活動原住民部落-排灣族», s. f.)

La flor Lily para los Rukai significa noble con carácter, y las mariposas son el símbolo del honor, las llevaban personas de confianza de los jefes.

En sus fiestas visten de manera elegante y vistosa, sus vestidos, bordados con pequeñas campanillas, tienen nombres como “el vestido que canta”, una exhibición de lujo para satisfacer la vista («台灣原住民神話與傳說 魯凱», s. f.).



Figura 45. Una mujer Rukai borda

Fuente: <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/012lkai/012tuteng.html> 12 dec.12



Figura 46. Indumentaria completa de mujer noble Paiwan.

Fuente: <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/005pwan/005fushi.html> 16 nov. 2015

h. TAO (YAMI)

El nombre Tao significa "hombre". Los 4468 Tao habitan en la Isla de las Orquídeas, una isla de 46 kilómetros cuadrados situada a 44 millas náuticas de la costa sudeste de Taiwán.

Están aislados geográficamente lo que provoca que su estructura social comparta pocas similitudes con las otras tribus de Taiwán. Nunca han sido cazadores de cabezas. Los Tao han desarrollado una cultura basada en la pesca en alta mar, también crían cerdos. Otros alimentos básicos tradicionales son el ñame o taro (*colocasia esculenta*) cultivado y la batata.

Existen muchas similitudes con los habitantes de las Islas Batan, en Filipinas. Son genéticamente parecidos y comparten características culturales y lingüísticas. Pero la danza de las mujeres y las vueltas con la cabellera que hacen es exclusiva de los Tao.

Por el clima caliente de la Isla de las Orquídeas, los Tao construyeron sus casas de madera y piedra bajo el suelo semienterradas en lomas rocosas que les ayuda a mantener la frescura en el verano y el calor en invierno y a resguardarse de los fuertes vientos y lluvias de los tifones.

Los Tao son la única tribu aborígen que teje ropa usando fibra de palmera. El vestido tradicional de los hombres Tao es un taparrabos y un chaleco corto sin

mangas. Las mujeres visten faldas cortas y blusas blancas tejidas con el borde negro y azul.

Son la única tribu en Taiwán que ha desarrollado la platería, puede ser que la plata proviniera de los barcos hundidos cerca de la isla en el siglo XVII. Los Tao solían hacer cascos de plata que eran heredados de padres a hijos. Según la tradición oral de siempre, existe una historia que explicaba como llegaron el oro y la plata a la isla. Un hombre llamado Simanoyo llegó a la costa de Jimakangin por la noche para pescar, atrapó en su red una caja cuadrada y pesada. Se la llevó a su casa, y junto a su mujer la abrieron y encontraron muchas monedas de plata bien empaquetadas. Esta información muy pronto circuló por toda la isla, venían para hacer con ellos intercambios o a comprarle las monedas.

Resulta interesante que esta tribu nunca desarrolló instrumentos musicales. Cuando terminaban de hacer un casco de plata, solían matar un cerdo para celebrarlo y vertían su sangre para que el casco “obtuviera el espíritu”. Después lo guardaban cuidadosamente en una cesta. Sólo lo llevan en ocasiones especiales.

Mivannuwa (ceremonia del pez volador) y el lanzamiento del bote de pesca

Un enfoque de su cultura son las ceremonias de peces voladores y la ceremonia para botar nuevos botes de pesca.

Los peces voladores emigran anualmente a través de las aguas cercanas a la

parte oriental de Taiwán. Los Tao dependen de ellos para su subsistencia. Los Tao consideran que los peces voladores son un regalo de dios con lo cual hay que tener mucho cuidado al pescarlos y consumirlos. El dios del pez volador les prohíbe pescar otras especies durante la época que va desde marzo hasta julio. La violación de esta regla conllevaría el enfado del dios. Esta creencia permite que tanto los peces voladores como otras especies puedan reproducirse. Antes de la llegada de la época de pesca, los pescadores revisan todas las herramientas de pesca y comen juntos, luego cada uno vuelve a su casa vistiéndose con sus mejores vestidos. Matan un gallo y echan la sangre sobre las rocas de la costa, entonan oraciones donde se ruega que vengan los peces. Cuando termina la época de los peces voladores, los Tao montan otra fiesta en la cual consumen batatas, taros y peces voladores secos. Antes de la comida los hombres expresan su agradecimiento con una oración y regalan o intentan comer todos los peces voladores secos así se cree que el año que viene tendrán abundancia en la pesca.

La ceremonia de la botadura del bote es un símbolo cultural Tao. La ceremonia que celebra el lanzamiento de un nuevo bote está acompañada por una gran celebración para bendecir esta embarcación. Un bote nuevo necesita por lo menos 3 años de preparación, los taros (*colocasia esculenta*) están plantados y preparados para este día elegido. Se llenará de taros el bote para simbolizar la abundancia en la cosecha y en la pesca. Los invitados cantan toda la noche. Al día siguiente la carne y los intestinos de un cerdo son repartidos entre los invitados. Cada invitado recibe un pequeño trozo de todas las partes de este cerdo,

significando que todo el mundo ha de recibir un cerdo completo. Después todos los hombres rodean al nuevo bote con gesto agresivo acompañado de cánticos para deshacerse de los fantasmas. Luego la tripulación embarca en el bote para bendecirlo. Finalmente, con la fuerza de todos los hombres el bote es lanzado varias veces al aire para terminar echándolo al mar.



Figura 47. Los Tao lanzan el bote

fuelle: http://163.20.170.50/~aboriginal/new_page_27.htm 19 de nov. 2015/11/19

Una característica que diferencia estos botes es que se hacen con 13 tipos de madera, no se utiliza madera de los arboles ya muertos o caídos. Se van a buscar la madera al bosque. Hay dos tamaños distintos de bote. El grande mide 7 metros y es

para 10 personas y el pequeño mide 3 metros y es para 3 personas. Las herramientas con las que fabrican los botes son hachas, cinceles y gubias. Una vez terminado, se talla y se adorna con patrones pintados en rojo, blanco y negro. Antiguamente se usaba barro rojo, hollín y cal para decorarlo. Hoy se usan pinturas de aceite. Los patrones que rodean el bote son el zigzag simple, que representa las olas, los zigzags triangulares que representan los dientes del barco y el Patrón (*Matano-no-tatara*) compuesto principalmente de círculos concéntricos que se graban con un patrón irregular cada círculo como la formación de la radiación solar y significa los ojos del bote que les protegerán en la pesca de alta mar. Además, figuras talladas que representan la fuerza de la vida; es posible que provenga de la mitología de los antepasados y de su historia heroica para enseñarles a los Tao la técnica de fabricar el bote, la pesca y la agricultura. Los brazos y la cabeza de la figura con forma espiral puede ser la imitación de la planta del helecho. («城鄉藝術活動原住民部落城鄉藝術活動原住民部落-雅美族-雅美族», s. f.)

Al acabar la época de pesca en octubre el tiempo es más fresco y los Tao aprovechan para elaborar piezas de cerámica tales como utensilios para cocinar, los jarrones, la alfarería, etc. también tenían juguetes hechos con cerámica, figuras como retratos, animales, peces, etc., temas de la vida cotidiana como el baile y los festivales(李亦園 1982).

4.2. LOS PUEBLOS ASHÁNINKA

Los Asháninka constituyen un grupo de horticultores, cazadores, pescadores y recolectores.

Idioma

El idioma Arawak, en el año 2008, es el idioma oficial de Ayacucho junto con el quechua y el castellano.

Demografía

En Perú

Los Asháninka se encuentran en la región de la cabecera del río Ucayali, que comprende los ríos Perené, Ene, Tambo, Pichis, Pachitea, Urubamba y la región interfluvial del Gran Pajonal. Se dividen los asentados por las fronteras naturales

Los Asháninka de los valles del río Pichis y Perené,

Los Asháninka de los valles de los ríos Apurímac-Tambo, río Ene, y Mantaro

Los Asháninka en la zona interfluvial del Gran Pajonal

Según el INEI (Instituto Nacional de Estadística e Informática), en el año 2007, la población de las comunidades Asháninka se estimaba en 97477 personas (base de datos de pueblos indígenas u originarios) pero en realidad este número puede variar por dificultades técnicas.

En Brasil

Están viviendo en la zona de los ríos Breu, río Amonia y Arara : 1291 personas en 2012 según Siasi/Sesai

Los Ashánincas de Brasil proceden de Perú, emigraron obligados por los caucheros al final del siglo XIX.

Población total

El número puede variar por dificultades técnicas.

Fuente recuperada a partir de <http://pib.socioambiental.org/es/c/quadro-geral>

Historia

Asháninka o Ashenika, significa 'gente', 'paisano' o 'familiar' en Brasil les llaman Kampas. En la época precolombina, los cazadores y recolectores ya realizaban sus actividades y habitaban en la zona donde están hoy los Asháninka. Se cree que existe un sistema de intercambio entre los pueblos indígenas y el imperio Inca, los indígenas daban los productos de caza y pesca o plantas de uso medicinal a cambio de herramientas o de las materias primas para elaborarlas. Las herramientas de metal como el hacha y los instrumentos musicales de viento que se han encontrado y el conocimiento de los tejidos, que los Asháninka consideran una práctica

ancestral, son beneficios de tal intercambio cultural. (Granero 1992).

En la selva del río Tambo, en la provincia de Ucayali, se encuentra un petroglifo famoso denominado “tótem del tambo” en el que está tallado un rostro antropomorfo en un extremo de una roca de cinco metros de longitud y el otro extremo de la roca está tallado con líneas de formas zoomorfas (peces). Unas investigaciones señalan que posiblemente sea, por un lado, un símbolo de la lluvia y la fertilidad, y por otro lado, un culto al agua (Leveratto, s. f.)

Aunque también existen debates sobre su origen y el vínculo con los Asháninka de hoy, para los Asháninka sin duda es un símbolo que representa su cultura porque ellos se creen los descendientes del grupo humano autores del tótem.

Después de conquistar al Imperio Inca, los españoles empezaron sus exploraciones hacia la zona Amazónica. Los Asháninkas fueron por primera vez documentados en 1595, tras los contactos establecidos por los jesuitas Font y Mastrillo quienes tenían base en una ciudad de la sierra de Andamarca. En una carta enviada por ellos a sus superiores mencionaron una tribu que se llamaban Pilcozones. (Varese, 2004)

A lo largo de la historia, desde la entrada de los europeos a partir de 1635 por los misioneros dominicos y franciscanos, el pueblo Asháninka se vio obligado a sufrir grandes cambios, tenían que luchar para defender tanto su propia identidad como para su derecho territorial. Los Asháninkas han sufrido una reducción significativa de su población debido a las epidemias (Zolezzi 1994), y a los numerosos desplazamientos por la invasión de su territorio, bien por violencia política, bien para la extracción de los

recursos forestales. Los Asháninkas fueron una etnia amenazada. (Santos-Granero 2000).

Según Espinosa, los movimientos sucedidos en los territorios de los Asháninka, dice que La participación en la rebelión de año 1742 fue liderada por Juan Santos Atahualpa nacido en Cuzco, que fue capaz de unir las fuerzas de diferentes pueblos entre ellos los Asháninka, los Yanasha, los Shipibo y los Conibo que lucharon por su independencia (Espinosa 1993). Durante todo este periodo de tiempo caótico, el territorio de los Asháninka permaneció cerrado más de 100 años.

Santos Graneros señala que durante el siglo XIX se iniciaron nuevas entradas de colonos al territorio Asháninka desplazando hacia las cuencas del río Ene y del río Tambo. Durante el siglo XX la otra penetración colona en el valle del Perene se extendió hacia la provincia de Satipo, originando que muchos Asháninkas volvieron a desplazarse. (Santos-Granero et al., 2000)

Entre 1970 y 1990 comienzan a formarse las primeras organizaciones políticas Asháninka, su aparición fue importantísima a la hora de reorganizar su territorio, hizo posible el que los Asháninka pudieran ser titulares de sus tierras como comunidades nativas en un contexto de colonización.

En la década de 1980, se declara estado de emergencia ya que el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y Sendero Luminoso comienzan a actuar en el territorio de los Asháninka. (Espinosa 1993).

El ejército Asháninka, nace como respuesta al asesinato de un dirigente de este pueblo llamado Alejandro Calderón por el MRTA en 1989. En 1993, Sendero

Luminoso asesina a los dirigentes de la Central Asháninka del río Tambo. Y nace el Ejército Asháninka del río Tambo. Todas las organizaciones Asháninka de la Selva Central tuvieron un papel muy importante para la construcción y reorganización de las sociedades Asháninka de las diferentes comunidades y cuencas de la selva central.

la ocupación de los grupos armados significó que gran parte de la población desaparecieron sobre todo en las comunidades Asháninka que estaban asentadas en los ríos Perené, Ene y Tambo. Aproximadamente, se calcula que en los últimos 20 años del siglo XX, 10000 Asháninka fueron forzosamente desplazados en contra su voluntad en los valles del río Ene, Tambo y Perené; y que 6000 murieron , 5000 de ellos capturados por Sendero Luminoso. También entre treinta y cuarenta comunidades Asháninka podrían haber desaparecido durante esta época (Aroca y Maury 1993).

Los Asháninka, son conscientes de lo que han sufrido a lo largo de la historia. Hoy son libres y participan activamente en iniciativas para proteger los derechos heredados sobre sus tierras. Según ha señalado “La Asociación Indígena de la selva peruana”, existen once federaciones de comunidades Asháninkas: Pichis, Perené, Satipo, Tambo, Ene, Gran Pajonal, Atalaya, Apurímac, Pangoa, y alto y bajo Pachite trabajando juntos para unir esfuerzos. Nueve de ellas tienen a la oficina regional AIDSESEP en Satipo como instancia superior de coordinación(Santos-Granero 2000).

En la actualidad, el riesgo de destrucción del medio ambiente se ha convertido en una nueva amenaza para los Asháninka por las actividades de explotación de hidrocarburos en las cuencas de los ríos Ene, Tambo, Perené y Pichis. Varios proyectos

están en marcha para lograr un equilibrio sostenible entre la convivencia de los nativos y los recursos naturales. Estos proyectos no sólo aprovechan sus sentidos artísticos para la comercialización de su artesanía, sino que también desarrollan otras posibilidades, uno de estos proyectos es introducir a los nativos en la hostelería y la gastronomía tal y como cuentan en su blog <http://ashaninkas-ashaninkas.blogspot.com.es>. (Ashaninkas, 2008)

Familia

Intentan contraer matrimonio fuera del ámbito de las relaciones de consanguinidad y afinidad conocidas. Un casado se queda a vivir en el asentamiento de sus suegros por un tiempo hasta poco después del nacimiento de su primer hijo (de casevitz 1981). La yuca es un producto central en la alimentación de este pueblo (Varese 1974) también tienen plátanos, maní y frijol, el camote y diversas frutas. Crían aves en corrales, especialmente las gallinas. El Cerro de la Sal, que está cerca del territorio ancestral de los Asháninka y Yanesha, era fuente de sal mineral además fue para los Asháninka un centro ceremonial y de intercambio comercial (Varese 2004)

Su concepto del mundo y Creencias

Los Asháninka creen que es el dios sol Pawa o Paapa quien ha creado todo el universo, la tierra, los seres humano, los animales, la selva y todos los fenómenos naturales y está apoyado por sus hijos. Para ellos en el universo existen 3 niveles: el nivel donde está el sol, el nivel donde está el mundo, y más abajo está la tierra. Aparte, dos

ejes que están sosteniendo al mundo en forma de cerros, son dos cerros llamados Intatoni y Antamaraka. También están los otros dos cerros donde se hunde el sol que se llaman Omoro y Otsiriko. Debajo de cada cerro hay un ser invisible poderoso para sostenerlo. Ellos se llaman Nabireri, Pachakama, Inkari y Inkami (Santos-Granero et al., 2000)

Hoy en día la mayoría de ellos son católicos combinando a su vez creencias tradicionales, creen en el poder de los chamanes cuyo nombre es sheripiari. Los chamanes son los encargados de mantener contacto con los espíritus que están en la naturaleza en forma de todos los seres vivos. También tienen la función de restaurar el orden cuando el equilibrio entre los seres humanos y la naturaleza se pierde. Ellos consumen sus propios cultivos y poseen conocimientos sobre hierbas medicinales con lo cual curan a la gente utilizando también sus poderes sobrenaturales. La corteza de ayahuasca con hojas de chacruna (*psychitria viridis*) se ingiere durante las ceremonias para entrar en estado mental alterado para ser instruidos. (Leveratto, s. f.)

Uno de sus contactos es con los espíritus llamados Tsomiri y Kobintaantsi que son espíritus del agua y de la caza. Les piden favores con ofrendas a cambio de la abundancia de caza y pesca. Es habitual que los cazadores, antes de realizar tales actividades, celebren actos rituales de purificación con plantas o hierbas para que les aporte fuerza y habilidades. (AIDSESEP et al. 2000, SERNANP 2013). Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas por el Estado Peruano.

Tienen el concepto de la división según el género en la naturaleza, consideran

que el conjunto de árboles y plantas son seres femeninos mientras que los animales terrestres, aves y peces son considerados seres masculinos. (Santos-Granero, 2000)

Fabricación de materia textil Asháninka

Los Asháninka realizan tareas productivas cotidianas siguiendo este concepto de la división de género. Sobre todo, las mujeres Asháninka quienes son los pilares del cuidado del hogar, elaboran artesanías tradicionales tales como cestas y esteras. (Varese 2004). Hilar y tejer son las actividades más importantes de la mujer, el algodón silvestre (*Gossypium sp*) es la materia prima de sus elaboraciones textiles, fabrican Cushmas que son vestidos para sus maridos, Tzarato que es un bolso con correa, resistente al peso, y que permite a su usuario portar varias cosas a la vez, y el Tsompirontshi que es una cinta que las mujeres utilizan para llevar sus hijos dentro para dejar los brazos libres del peso del bebé y así poder realizar las tareas cotidianas.

Los colores principales de los productos textiles son amarillo dorado, rojo, ocre, marrón, gris azulado y negro y todos estos colores se obtienen a partir las hojas, de conocimientos ancestrales de hierbas y de la corteza de árboles con nombres concretos, y la intensidad de los colores la consiguen según la cantidad de corteza empleada y el tiempo que se deja el hilo o la tela en cocción con ésta.

En una investigación de Reynel, Albán, León y Diaz citada por Zolezzi se menciona

los nombres de estas hierbas y la corteza para obtener los colores:

Con la planta *kamanporiki.i (Trichilia)* se obtienen los colores amarillo dorado marrón rojizo y marrón oscuro. Con las hojas de la planta *pitzirishi (Phyllanthus pseudo-comani)* se saca el color rojo-morado; con la corteza molida del árbol *kirsrrpiki (Puuteritr sp.)* se hace el marrón rojizo; el color rojo es sacado de la madera del árbol llamado *shiripiaroki o kontonaki (Chlorophora tinctoria sp.)*, que se deja en remojo en agua, y del *shiereki (Guarea glabra, Guarea guidenia, Guarea kunthiana)*. El negro se hace con las semillas machacadas del árbol *parinari (Panirium klugii)*. También se utiliza un barro para dar un color especialmente negro a la tela. Y después de ennegrecidas las fibras se retira el exceso del negro lavando la tela con agua limpia. (Rojos Zolezzi 1999). Entre las especies usadas para la confección de tintes se encuentra también el *Choritoitoki (Justicia sp.)* de cuyas hojas se puede obtener un color gris-azulado. El tinte natural más conocido y común también entre las mujeres Asháninka para su uso como maquillaje cotidiano y festivo es *Achiote (Bixa orellana)* («prod artesanales», s. f.)

Las tareas de hilar y tejer son estrictamente del dominio de la mujer según la creencia de la mitología, y para los Ashánincas, estas actividades no solo les aporta beneficios en el aspecto socio-económico por el intercambio por sal y metal con sus productos de algodón, además es estratégico con los cuales logran alianzas entre etnias. (Rojos Zolezzi 1999)

Casi todos los productos textiles están decorados con diseños de formas geométricas y con símbolos cuyos significados señala Enrique Carlos Rojas Zolezzi en un artículo de aspectos técnicos y simbólicos del hilado y el tejido entre los Asháninka 1999 son:

- **Lagartija (Lacertilia)**: diseño formado por un conjunto paralelo de líneas rectas discontinuas alternadas en hilo oscuro sobre fondo blanco.

- **Escama del pez**: diseño constituido por un conjunto de líneas rectas discontinuas intercaladas con líneas continuas; hilo oscuro sobre fondo blanco (variación a partir del diseño anterior).

- **Arco iris**: diseño de líneas negras paralelas continuas sobre fondo blanco denominado pitsitsari; las líneas representarían las bandas de colores del arco iris.

- **Cerro atishi**: línea en zig-zag de cuatro segmentos que representa alturas sobre el terreno.

- **Loros**: diseño en forma de rombos sucesivos denominado ponkaro; estos representan la forma del pico visto de frente.

- **Cola de pez boquichico**: diseño constituido por dos triángulos isósceles unidos por los ángulos opuestos a sus bases, con sus superficies coloreadas en color oscuro; los dos triángulos representan las dos puntas de la cola.

(Rojos Zolezzi 1999)



Figura 48. Una Ashaninka mujer teje1. Pacífico Machinga-Vargas s.f.

Fuente: NAROBÉ: The Asháninka Photography Project
<http://www.narobe.com/content/01%20Pacífico%20Machinga-Vargas.jpg>

7, oct, 2015



Figura 49. Una mujer Ashaninka teje 2 Fuente: NAROBÉ: The Asháninka Photography Project
<http://www.narobe.com/content/08%20Juan%20Sagastizabal-Aranibar.j>

7 oct, 2015



Figura 50. Cargador de bebe Asháninka Fuente:<http://1.bp.blogspot.com/-0d2wRJK4mCs/U4UH1-3UPDI/AAAAAAAAAGHE/KLYGpFiHYNo/s1600/cargador+de+bebe.jpg> 11 de oct. 2015



Figura 51. Tzaratos

Fuente: ("zaratoart,," s.f.) asociación para la conservación del patrimonio del cultivireni <http://www.geocities.ws/acpchweb/zaratoart.jpg> 7 oct 2015



Nombre Común: Achiote;
 Nombre Científico: *Bixa orellana*; Color obtenido: rojo; Parte utilizada: Semillas

Nombre Común: Potchotaroqui; Nombre Científico: *Trichilia pallida*; Color obtenido: rojo ocre; Parte utilizada: Corteza del árbol

Nombre común: Choritoitoki; Nombre Científico: *Justicia sp.*; Color obtenido: lila; Parte utilizada: Hojas

Tabla 3 . Frutas para la extracción de tintas naturales Asháninka.

Fuente: <http://www.geocities.ws/acpcweb/productos.htm>



Figura 52. Patrón Ashaninka en indumentaria.

Fuente: https://farm5.staticflickr.com/4124/5149267235_a3aa0fda11_o.jpg

10.oct.2015



Figura 53. Cushmas

Fuente: asociación para la conservación del patrimonio del cultivireni

<http://www.geocities.ws/acpcweb/cushmas-art.jpg>

7 oct 2015



Figura 54 Las mujeres ashaninka en Junin

Fuente : https://farm1.staticflickr.com/47/131904540_d14d5b522b_o.jpg flickrhivemind.net 10 oct.2015



Figura 55. Mujer Asháninka trabajando Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 56. Mujer Asháninka trabajando con cereales. Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 57. Chica Ashaninka preparando maíz morado. Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 58. Chica Asháninka elabora con hoja de Palmera.

Fuente: <https://s-media-cache->

[ak0.pinimg.com/236x/7e/3f/b6/7e3fb6ebee1cdf6913d54ab657f8c86d.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/7e/3f/b6/7e3fb6ebee1cdf6913d54ab657f8c86d.jpg)

10 oct. 2015



Figura 59. Cesta hecha por Ashanínka Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 60. Familia Ashaninka.

Fuente: (Mike Goldwater, n.d.)



Figura 61. Madre Asháninka. Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 62. Cara pintada con patrón Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 63. Chicas Asháninka con rasgos orientales

Fuente:

<http://4.bp.blogspot.com/a4lNaxmzqh4/UUz0R2fJf4I/AAAAAAAAAB8I/q9KcvGwQdpl/s1600/miradas.jpg>



Figura 64. Madre Asháninka con cara pintada.. Fuente ("Foundation House of Indians - Home," n.d.) 8, oct.2015



Figura 65. Mujer y niña con cara pintada. Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 66. Niña con cara pintada. Fuente: Francisco Giner Abati



Figura 67. Rostro de mujer Asháninka (Angela Cumberbirch, n.d.)

8 oct 2015



Figura 68. Chica pintada la cara de animal felino (Mike Goldwater, n.d.)

10.oct.2015

5. CAPITULO V. LOS DATOS OBTENIDOS

5.2. LOS PATRONES DE LOS INDÍGENAS DE TAIWÁN

Los Amis

1. Tallan con imágenes ancestrales y a sus héroes que simbolizan su etnia. Tallan patrones zigzag, triangulares y rombos para decorar
2. Los patrones que suelen realizar con la técnica del punto de cruz en su indumentaria suelen ser representación de las plantas, la estrella de los ocho puntos puede representar también la fuerza del universo.
3. forma de rombos en la indumentaria.

Los Sakizaya

1. En los gorros que llevan hay adornos en forma de triángulo que representan el sello de dios, que aparece en una roca de forma triangular en la montaña Sipiledacay, este signo representa sacrificio.
2. El adorno en el bolso de forma redonda representa al dios creador.

Los Atayal, Seediq, Taroko,

- 1 Usaban las formas geométricas en los tatuajes faciales.

2. la forma de rombo es "roziq", ojos de los antepasados.

3. <<o < simboliza el recorrido o la ruta de sus antepasados.

Saisiyat

1. 卍 es el relámpago, la diosa quien teje.

2. La forma rombo significa los ojos de los antepasados.

Tsou (Cou);

El lugar simbólico espiritual es "Kuba".

1. Los patrones de triangulo son la montaña.

2. la forma de rombo representa la espada y la lanza, simbolizan la protección;

3. Los puntos se han escogido de un escudo antiguo, significan la fuerza conjunta de los Tsou.

4. Las conchas en el adorno, para ellos significan prosperidad.

Bunun

La Forma de rombo. Existen dos explicaciones sobre su origen; uno es de imitar el patrón de la *Deinagkistrodon acutus* un tipo de serpiente venenosa de la familia crotalina, otros

venían del aviso de las esposas cuando tejen, animando a que sus esposos corrieran más rápido que los ciervos.

Puyuma

1. Lo más representativa de los patrones de los Puyuma son las figuras de baile.
2. Las formas de rombo con líneas zigzag , líneas rectas y las formas de doble rombos, significan las flechas que les protegen.

Paiwan

1. Tatuaje en las manos en zigzag es la tierra y el pueblo

xx es el nivel de nobleza

las figuras significan anillo

la forma redonda es un sol de 4 puntas con 4 direcciones.

2. Figuras de los antepasados y héroes.

3. Patrones de la cabeza.

4. Patrones del sol.

5. Figuras de serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) con forma espiral juntos con patrones de zigzag , triángulos o rombo.

Rukai

1. Tatuaje de las manos
2. Figuras de los antepasados y héroes.
3. Patrones de la cabeza.
4. Patrones del sol.
5. Figuras de serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) con forma espiral juntos con patrones de rombo dentro.
6. Triangulo montaña; hijos de montaña.
7. Las mariposas, representan la confianza
8. La flor Lily representa la pureza

Tao (Yami)

1. Las figuras(*daudauwu*) que representa la fuerza de la vida, es posible que vengan de la mitología de los antepasados y su historia heroica.
2. El patrón (*Matano-no-tatara*) está compuesto principalmente de círculos concéntricos, cada círculo y grabado con su patrón irregular, como la formación de la radiación solar, significa ojos que les protegerán en la pesca en alta mar.
3. Los patrones que rodean el bote en forma de triángulo o rombo significan los dientes del barco.
4. El patrón en zigzag representa las olas, también significa las cabras para presumir la riqueza.

5.2. EL CARGADOR DE BEBÉ ASHÁNINCA(TSOMPIRONSI)



Figura 69. Cargador de bebé Elaboración propia

El lugar de recopilación: Alto Cobeja, Perú año: 2015

distrito de Pichari, de la provincia de la Convención del Departamento del Cuzco (Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro).

Según la dueña de esta cinta, una mujer de esta localidad,

La cinta se la ha dejado su madre y su madre la recibió de su abuela. Es un objeto muy antiguo que ya no se sabe el origen de su elaboración. Los adornos de la cinta posiblemente están hechos con los huesos de animales. Según el museo nacional de la cultura peruana: Los huesos indican cuantos alimentos sirvieron de alimento a la madre.

La gente de la localidad dicen a Sousa que está hecho de sachavaca (*Tapirus Terrestris*), que es el mayor mamífero terrestre de Sudamérica. Viven en selvas pluviosa o cerca del agua, son buenos nadadores y buscan cobijo en el agua si se encuentran nerviosos. Son animales herbívoros y tímidos. En la cuenca del Amazonas hay una gran población de este animal. Los Ashánincas los cazan y aprovechan sus huesos para elaboraciones artesanales.

Hay otra posibilidad, que sean huesos de Shinturi, en castellano Zajino, es un jabalí, según ha podido saber Sousa a través de Maxi Marinero Pieri de 58 años de la comunidad Marontoare.



Figura 70. Hojas hechas de hueso a. Elaboración propia

Según los informantes de ambas comunidades el tiempo de elaboración del

cargador va desde una semana a un mes y que no hay un ritual para hacerlo.

Este cargador de bebé está adornado con 66 hojas de hueso de animal. Cada hoja pose diferente tamaño, de un lado hacia otro va disminuyendo el tamaño de la hoja, la hoja más grande tiene 9,5 cm y la hoja más ancha tiene 3 cm. La hoja más estrecha tiene 0,6 cm y la hoja más corta tiene 4,2 cm. Todas las hojas están talladas con patrones geométricos. Hay 15 patrones recopilados en este cargador de bebé, además Sousa ha recopilado otros 6 patrones Asháninkas en otros cargadores, en total, tenemos 21 patrones recopilados.

Sobre el significado de los patrones, en general, los encuestados dicen a Sousa que lo hacen como dibujo y por costumbre, que no tiene un significado especial. Posiblemente tiene mucho que ver el que estas comunidades están cada vez más aculturadas con respecto a su etnia y más "castellanizadas" según la observación de Sousa.

Un chico Ronald de 22 años, ha reconocido que ha visto los patrones en zigzag verticales y en zigzag con triángulos dentro y los patrones espirales y los identifica como patrones típicos de Asháninka pero él desconoce los significados. Sin embargo, Romel, un joven Asháninka que trabaja en la municipalidad (Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro) y hace de traductor, refiere que el patrón en espiral es una Tortuga y el patrón en zigzag son los cerros.

Enrique Carlos Rojas Zolezzi en su artículo “Aspectos técnicos y simbólicos del hilado y el tejido entre los Ashánincas “ 1999 recoge los siguientes resultados recopilándolos en diferentes zonas donde viven los Asháninka. Desde el piedemonte amazónico, en las colinosas tierras de los valles de los ríos Perené, Pangoa, Ene, Tambo, Pichis y Alto Ucayali hasta la zona interfluvial del Gran Pajonal.

- Lagartija: conjunto paralelo de líneas rectas discontinuas alternadas en hilo oscuro sobre fondo blanco.

- Escama del pez: conjunto de líneas rectas discontinuas intercaladas con líneas continuas; hilo oscuro sobre fondo blanco (variación a partir del diseño anterior).

- Arco iris: líneas negras paralelas continuas sobre fondo blanco; las líneas representarían las bandas de colores del arco iris.

- Cerro atishi: línea en zigzag de cuatro segmentos que representa alturas sobre el terreno.

- Loros: rombos sucesivos representan la forma del pico visto de frente.

- Cola de pez boquichico: dos triángulos isósceles unidos por los ángulos opuestos a sus bases, con sus superficies coloreadas en color oscuro; los dos triángulos representan las dos puntas de la cola.



Figura 71. Hojas hechas de hueso b. Elaboración propia



Figura 72 hojas hechas de hueso c. Elaboración propia



Figura 73. Hojas hechas de hueso d. Elaboración propia



Figura 74. Hojas de hechas de hueso e. Elaboración propia



Figura 74. Hojas hechas de hueso f. Elaboración propia



Figura 75. Hojas hecho de hueso g.

Elaboración propia



Figura 76. Hojas hechas de hueso h.

Elaboración propia



Figura 77. Hojas hechas de hueso i.

Elaboración propia



Figura 78. Hojas hechas de hueso j.

Elaboración propia



Figura 79. Hojas hechas de hueso k.

Elaboración propia



Figura 80. Hojas hechas de hueso l.

Elaboración propia



Figura 81. Hojas hechas de hueso m. Elaboración propia.



Figura 82. Hojas hechas de hueso n. Elaboración propia



Figura 83. Hojas hechas de hueso o. Elaboración propia



Figura 84. Hojas hechas de hueso p. Fuente: Castor Saldaña Sousa



Figura 85. Hojas hechas de hueso q. Fuente: Castor Saldaña Sousa



Figura 86. Hojas hechas de hueso r. Fuente: Castor Saldaña Sousa



Figura 87. Hojas hechas de hueso s. Fuente: Castor Saldaña Sousa

6. CAPÍTULO VI ANÁLISIS

6.1 LOS PATRONES BÁSICOS ASHÁNINKA.

Diversidad de los patrones básicos tallados en los huesos

Tipo 1 : Zigzag y triángulo



Figura 88. Zigzag y triángulo 1. Elaboración propia

Tipo 1 : Zigzag y triángulo



Figura 89. Zigzag y triángulo 2. Elaboración propia

Tipo 2: Líneas cruzadas con formas cuadradas o de rombos



Figura90. Líneas cruzadas con formas cuadradas o de rombos. Elaboración propia

Tipo 3: Forma espiral



Figura91. Forma espiral. Elaboración propia

Tipo 4: Patrones combinados

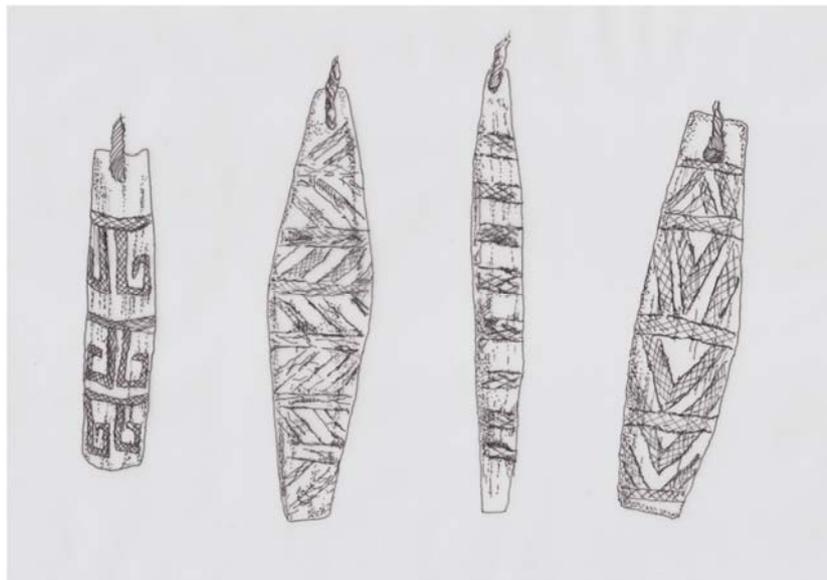


Figura 92. Patrones combinados. Elaboración propia

1) Zigzag vertical.

2) Zigzag vertical paralelos.



Figura 93.

Figura 94.

Elaboración propia

3)Zigzag independiente paralelo con la misma dirección

4)Zigzag independiente paralelo con la dirección opuesta

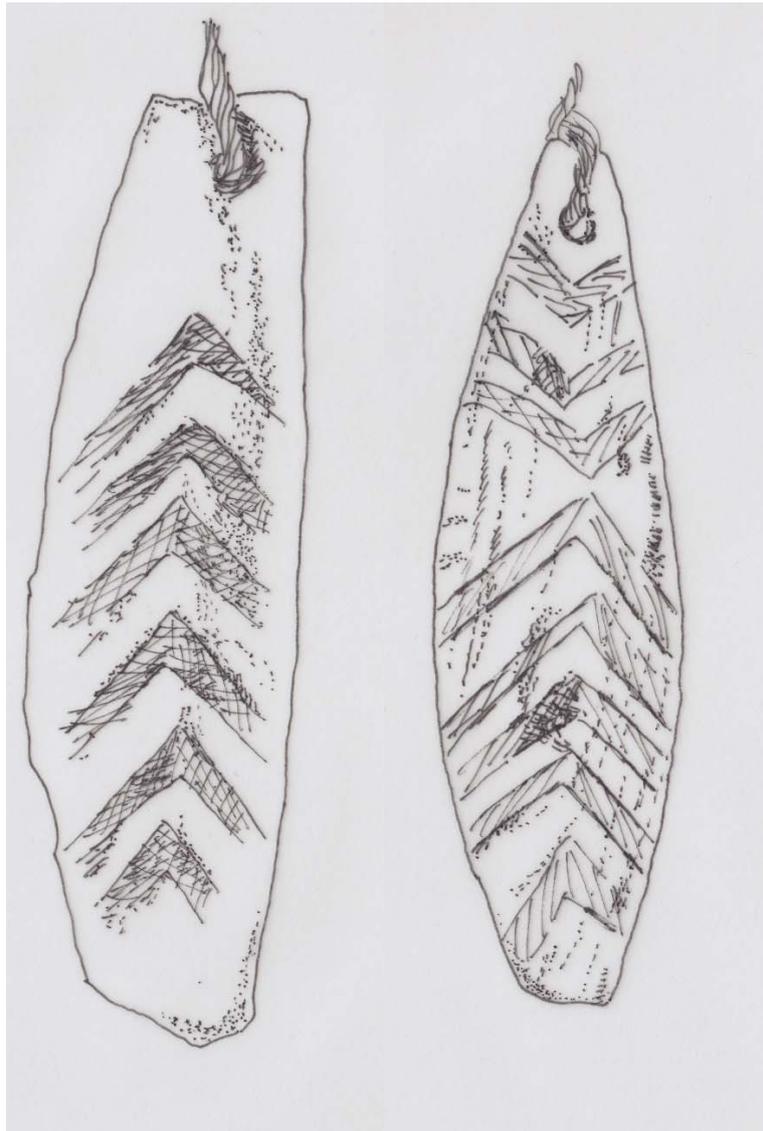


Figura95.

Figura96.

Elaboración propia

5) Triángulos seguidos.

6) Zigzag doble con triángulos.



Figura 97

Figura 98.

Elaboración propia

7)Zigzag triple con triángulo.

8)Zigzag triangular cerrado con líneas paralelas dentro.



Figura 99.



Figura100.

Elaboración propia

9) Líneas rectas horizontales paralelas.

10) Combinados con líneas horizontales e intercalados con zigzag.

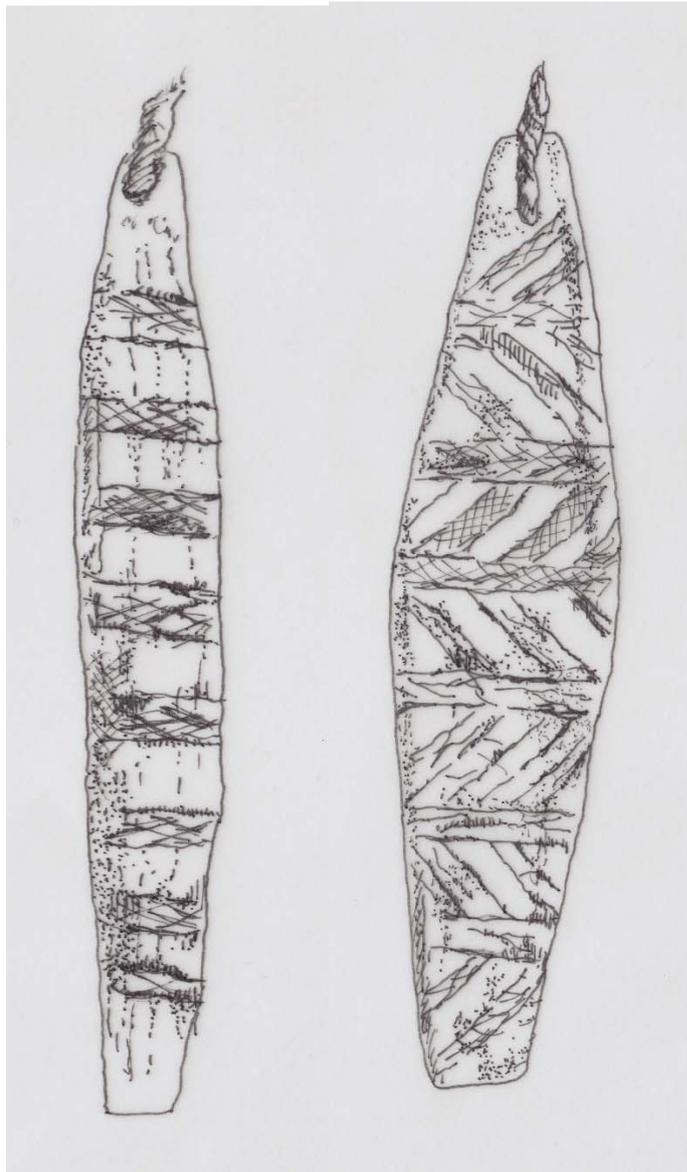


Figura101.

Figura102.

Elaboración propia

11) Combinados con líneas rectas horizontales entrelazados con zigzags independientes.

12) Combinados con líneas rectas horizontales y líneas cruzadas.



Figura 103.

Figura 104.

Elaboración propia

13) Líneas entrelazadas.

14) Líneas cruzadas con formas cuadriculadas.



Figura105.

Figura106.

Elaboración propia

15) Rombos independientes y concéntricos con zigzag.

16) Rombos verticales concéntricos seguidos con triángulos laterales.

17) Rombos verticales seguidos con líneas paralelas dentro.



Figura 107.

Figura108.

Figura109.

Elaboración propia

18) Líneas cuadriculadas y concéntricas rotas independientes.

19) Líneas cuadriculadas concéntricas rotas seguidas.

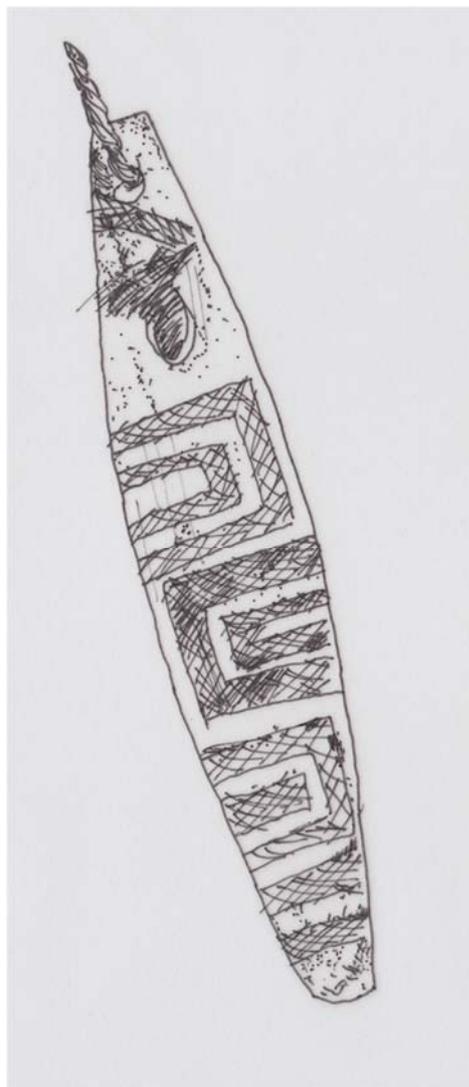


Figura 110.

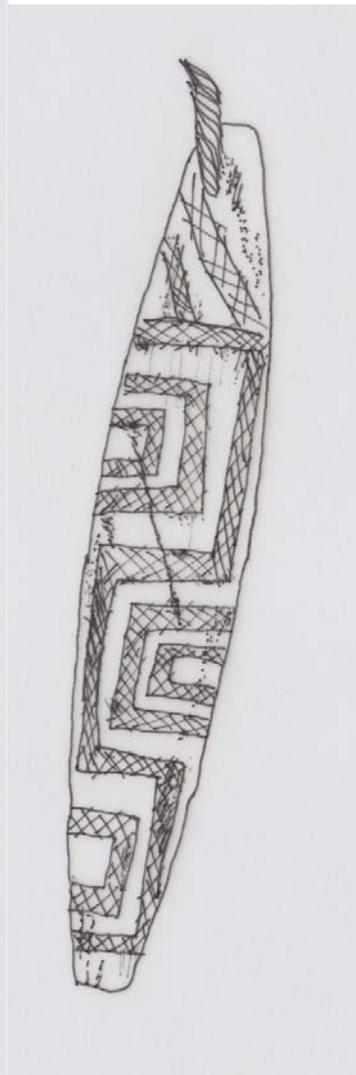


Figura111.

Elaboración propia

20) Líneas espirales cuadriculadas.

21) Líneas rectas con dobles líneas espirales opuestas.



Figura 112

Figura113

Elaboración propia

6.1.1. ANÁLISIS DEL DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LOS PATRONES GEOMÉTRICOS ASHANINKAS

En total hay 21 tipos de patrones y se puede dividir en 4 diferentes grupos.

El grupo 1 son las líneas zigzag o forma de triangulo

El grupo 2 son las líneas cruzadas o forma cuadriculada o forma rombo.

El grupo 3 son formas en espiral cuadriculada, o concéntricas.

El grupo 4 son líneas mezcladas.

Se nota que las hojas de huesos de este cargador de bebé han sido elaboradas por diferentes talladores, después de comparar entre los mismos patrones en diferentes hojas talladas, se nota que varían tanto el estilo como la fuerza de sus dedos al tallar los patrones utilizando el cuchillo.

Dentro de cada grupo de patrones se nota que existe la diversidad y complejidad. En este capítulo hemos mostrado la diversidad de los patrones, sin considerar el orden de aparición de la versión variada de cada dibujo ni considerar el número de autores que han participado en la elaboración del tallado. Una versión del dibujo puede ser el

resultado de la imitación de otros dibujos también pueden ser totalmente originales.

Curiosamente los grabados recopilados se encuentran casi todos ellos en los dibujos tallados expresados con forma espiral cuadrada. No se sabe si es por las herramientas que lo limitan o por otras causas ellos prefieren tallarlo así para tener el estilo propio. No muy lejos del departamento de Ucayali donde está la zona del río tambo, se encuentra una curiosa formación con formas redondas concéntricas tallada sobre una roca que se parece una planta o una tortuga. Aún no se sabe si los talladores pertenecen a la etnia Asháninka.

Si estos patrones o formas geométrico son resultado de la esquematización de objetos concretos, entonces llevan significado simbólico. Muchas veces las representaciones figurativas se convierten en ornamentación, pasan a menudo por un proceso de simplificación y esquematización luego surge la estilización, este proceso se puede identificar con los pictogramas chinos, además, por el movimiento muscular del artista o autor, también puede surge un estilo propio. Por haberse olvidado la tradición oral sobre el origen del significado de los patrones, la simplificación puede llegar a ser un adorno geométrico, imposible de interpretar sin los pasos intermedios según De W. Wickler y U. Seidt, citado en el manual de etología humana. Al faltarles el conocimiento del significado de los símbolos, las representaciones se iban reduciendo cada vez más a pura ornamentación.

Si simplemente es el resultado de los movimientos de las manos impulsadas como juego sin significado, por simple impulso de una creación improvisada de un individuo,

también con el tiempo se podrían haber desarrollado versiones diversas para darle significados. Observamos en las diferentes formas talladas en las hojas que existen estructuras y categorías.

6.2 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS PATRONES Y LAS FORMAS CON SIGNIFICADO SIMBÓLICOS

El análisis se enfoca teniendo en cuenta los patrones y las formas que tienen sentidos simbólicos emblemáticos para una tribu, realizando un análisis comparativo con los de Asháninca.

Primero vamos a comparar entre los que aplican del mismo patrón y forma en las distintas tribus para revisar el significado simbólico.

Me centro en 5 tipos de patrones

- Línea recta

- Zigzag triangulo

- Líneas cruzadas y forma cuadrada o rombo

- Líneas curvas incluyendo líneas espirales con forma redonda concéntrica, o redonda con puntos hacia dentro o hacia fuera

- Figuras

Desde cada patrón me enfoco en las tribus de Taiwán que son más conocidos en aplicar estos patrones.

Líneas rectas

Pan Atayal: Se les conoce por el dibujo en su vestimenta como “ulin” en su lenguaje, que, ya sean líneas horizontales o ya sean líneas inclinadas, representan la ruta donde embarcar hacia la fuente de arco iris. (曾麗芬 Tseng Li-feng 2013)

Asháninca: líneas paralelas negras con el fondo blanco, representan las bandas de colores del arco iris. (Zolezzi 1999)

Zigzag y triángulo

Todas las tribus aplican este patrón en su indumentaria, adornos, esculturas. Algunas tribus optan por los dobles triángulos opuestos, así aparecen juntos como las formas en rombo. Ambas formas poseen un significado simbólico.

Pan Atalyal

El patrón zigzag > o >> para los pan Atalyal representa las rutas por donde pasaban sus antepasados.

Sakizaya



Figura114.

El triángulo en el gorro significaría la montaña donde se hizo el pacto con dios. Fuente: <http://blog.xuite.net/amis.kay/blog>

Siku Sawmah

22 de nov.2015

El gorro del hombre, diseñado por Siku Sawmah

para la tribu Sakiraya después de ser recuperada su identidad oficialmente. Las indumentarias están coleccionadas por el parque cultural de los indígenas en Pintung, una división de consejo de los pueblos indígenas.

Tsou (Cou)

El artesano de Tsou Paicu Tiakiana, en su página web, explica que los triángulos representan las montañas donde habitan los nativos, y las formas rombo son sus armas.



Figura115. Fuente:

<http://www.knowledge.ipc.gov.taipei/ct.asp?xItem=1001107&CtNode=17416&mp=cb01>

22 nov. 2015

Paiwan

En el tatuaje del dorso de las manos en los nobles de Paiwan, la línea zigzag significaría el pueblo y la tierra.

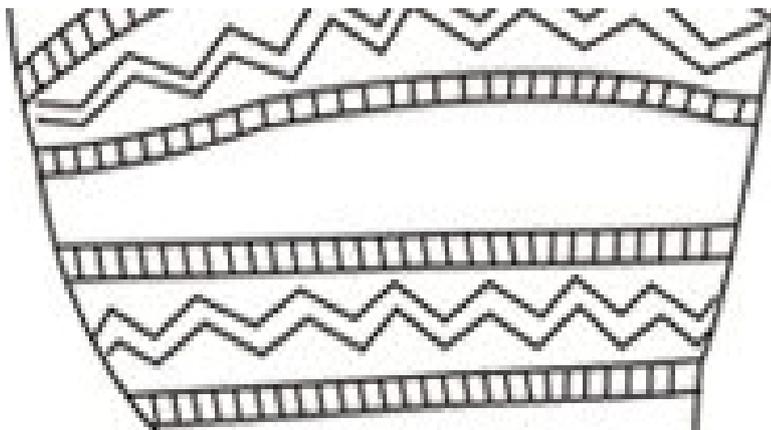


Figura116. Elaboración propia

Rukai

1) Las líneas verticales y horizontales representan trama y urdimbre. Las formas triangulares representan las montañas. Este símbolo es el más importante para los Rukai. Este símbolo se encuentra en su indumentaria.



Figura 117. Fuente:

<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2002/c0228800275/build/bu41.htm>

19 nov.2015

2) Otro significado simbólico de la forma triangular que aparece en las esculturas de los Paiwan y de los Rukai es el dibujo en el lomo de la serpiente. (*Deinagkistrodon acutus*)

Tao (Yami)

Los Tao tienen dos tipos de zigzag; (1) triángulos blancos y negros seguidos que rodean al bote de pesca, estos triángulos representan los dientes del barco.



Figura118. Museo de Atayal Wulai Elaboración propia

(2) En la parte lateral del bote se pintan 4 zigzags con dos picos, representando a las olas; otro significado son los cuernos de las cabras que representarían la prosperidad.



Figura119. Museo de Atayal Wulai Elaboración propia

Asháninka

Según el informante Romel, quien trabaja en la municipalidad y hace de traductor en el distrito de Pichari, de la provincia de la Convención del Departamento de Cuzco, el VRAEM (Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro), identifica este tipo de patrón zigzag como el cerro. Este diseño y las diversidades también aparecen en los productos textiles de los Asháninka como cerro, y cola de pez boquichico (*Prochilodus* sp.) si está constituido por dos triángulos isósceles unidos por los ángulos opuestos a sus bases, con sus superficies coloreadas en color oscuro; los dos triángulos representan las dos puntas de la cola señala Rojo Zolezzi(1999).



Figura120.a. Elaboración propia



Figura121. b

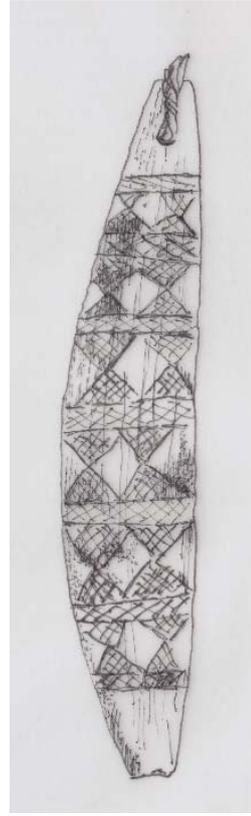


Figura104.

correa de Tzarato

Fuente:

<http://www.geocities.ws/acpcweb/productos.htm>

27 oct.2015

Cruz , cuadriculado y rombo

Atayal; Taroko; Seediq

Las tribus de pan Atayal comparten el mismo símbolo con la forma rombo, para ellos son los ojos de sus antepasados que les protegen en sus actividades.



Figura 122.

Elaboración propia
Museo de Atayal
Wulai, Taiwan



Figura123

Chaqueta sin manga de Atayal
colección de NTU
dibujo Chen Chi-Lu
materia culture of the
Formosan aborigines

Saisyat

La forma en rombo de los Saisyat, tiene el mismo significado que para los Atayal, Seediq y Taroko, representan “ojos”; y El patrón 卐 para los Saisyat significa dos rayos de relámpago, símbolo de la diosa para quien teje.



Figura124. Los símbolos de Saisyat

Fuente: <http://www.epochtimes.com/b5/11/5/13/n3256439.htm>

22 nov.2015

Bunun

Los de Bunun llevan formas de rombos en sus indumentarias, para ellos estas formas de rombos significan los lomos de la serpiente (*Deinagkistrodon acutus*), los de Bunun solo llevan la forma simbólica de este animal, no aparece la forma concreta de la serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) como si sucede en las indumentarias de los Rukai y Paiwan.



Figura125.

Túnica de hombre Bunun

李莉莎 1998:174

Puyuma

A los Puyuma les gusta confeccionar su indumentaria con colores muy vivos. Los dobles rombos simbolizan la parte afilada de las flechas, que protegerían a los guerreros en las batallas.



Figura 126. a.b.

Bata del hombre Puyuma

Fuente: http://www.dmtip.gov.tw/event/Ste/newfile_11.htm

Colección en el museo nacional de la cultura prehistórica de Taiwán

23 nov.2015

Paiwan; Rukai

Las formas de rombos para los Paiwan y los Rukai se encuentran en sus esculturas, embarcaciones, etc. ; simbolizan el lomo de la serpiente(*Deinagkistrodon acutus*).



Figura127. Tatuaje de mano

Fuente: <http://blog.udn.com/jn9369/5808579> 23 nov. 2015



Figura128. Escultura en la columna de un edificio en un instituto en el condado Taitung donde van muchos estudiantes de Paiwan.

Fuente:

http://team.boe.ttct.edu.tw/native/paper_list_one.asp?school_id=96&id=54681&subtype=%A5%C0%BB%A4%E9%AC%A1%B0%CA%B1%C0%B0%CA%B1%A1%A7%CE

23 nov. 2015

Ashaninka



Figura129. "Ojo de Dios" contemporáneo de la nación Asháninka de la amazonia

Fuente: www.arqueologiadelperu.com.ar 27 oct 2015



Figura 130. Sombrero Asháninka. Fuente: <http://www.houseofindians.org/people-ashaacuteninka.html>

13 nov.2015

Según información extraída de internet, se ha encontrado una foto con explicación de este diseño como "ojo de dios". Se necesita confirmarlo con una futura investigación en este sentido recopilando más datos. En la siguiente foto se muestra un grupo de Asháninca quienes viven en Brasil, en su gorro llevan este diseño.

De los informantes que viven en la zona del Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro, la gente no identifica este símbolo como "ojo de dios", pero Zolezzi (1999) señala que este diseño representaría a un "loro", que estas formas de rombo representan la forma del pico visto de frente en una técnica telar que se llama "Shintámashi".

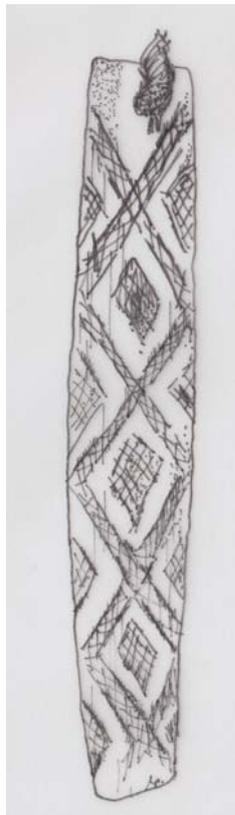


Figura108.

Forma redonda

Tao

Los Tao han puesto este símbolo como “el ojo de la embarcación” para protegerse durante la pesca.

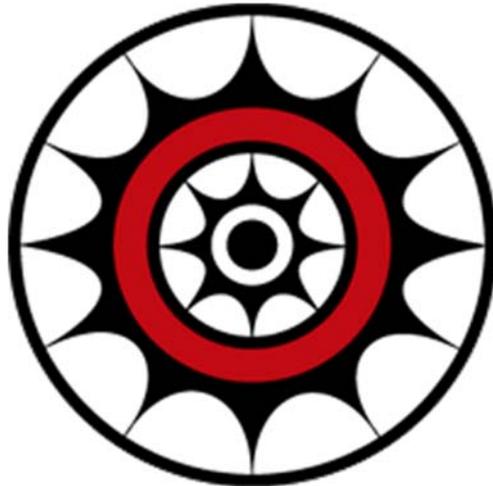


Figura131. Ojo de bote1. Fuente: http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/CCDA/Files/96L_b.gif



Figura132. Ojo de bote2. Fuente: http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/CCDA/Files/95L_a_l.gif

Paiwan, Rukai



Entre los Paiwan y los Rukai, sólo los nobles pueden llevar estos símbolos que representan al sol, y que se vinculan con el nacimiento de sus antepasados.

Figura133. Símbolo del sol1. Paiwan

Fuente:

<http://blog.xuite.net/k087920159882/twblog/158200692> 19 nov..2015



Figura134. Símbolo del sol.2.

Fuente:

<http://blog.xuite.net/k087920159882/twblog/RUKAhttp://teacher.aedocenter.com/mywebB/Newbook>

[-7/kc-14.htm](#) 19 nov..2015

Sakizaya

El adorno de la forma redonda en el bolso de los Sakiraya representa al dios creador.



Figura135. Símbolo en forma redonda Sakiraya Fuente: Siku Sawmah

<http://blog.xuite.net/amis.kay/blog/11885518->

[%E6%92%92%E5%A5%87%E8%90%8A%E9%9B%85%E6%97%8F%E7%9A%84%E7%81%AB%E7%A5%9E%E7%A5%AD](http://blog.xuite.net/amis.kay/blog/11885518-%E6%92%92%E5%A5%87%E8%90%8A%E9%9B%85%E6%97%8F%E7%9A%84%E7%81%AB%E7%A5%9E%E7%A5%AD)

23 nov. 2015

Forma espiral

Paiwan

Los Paiwan ponen a la serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) en sus jarrones, indumentaria y esculturas para representar a sus antepasados; los jarrones antiguos son uno de sus tesoros más importantes.



Figura 136. Símbolo en forma espiral en jarrón de los Paiwan.

Fuente: <http://elibrary.ceramics.ntpc.gov.tw/Journal/Print.aspx?Para=18&Page=1>

23 de nov.2015

Tao

Los brazos y la cabeza de la figura con forma espiral pueden ser una imitación de la planta del helecho.

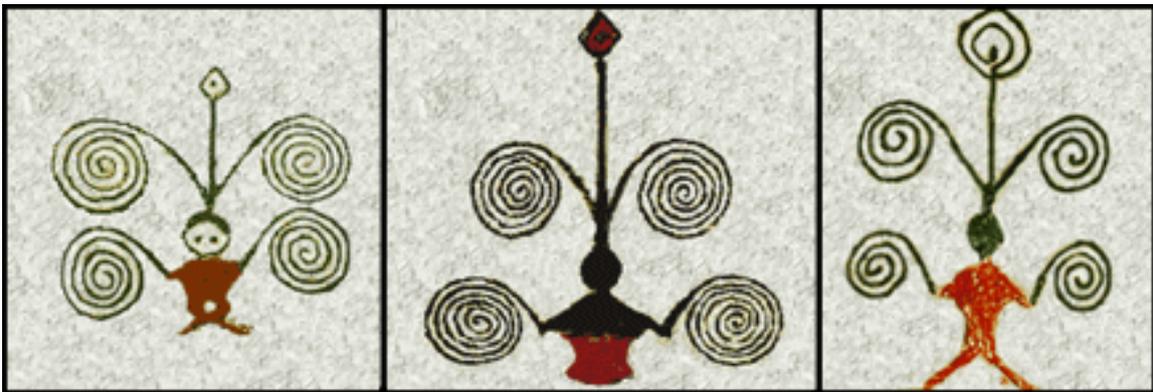


Figura 137. Símbolos en forma espiral Tao

Fuente: http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/CCDA/Files/98L_cc.gif

http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_yami.aspx

14.nov.15

Ashaninka

El informante Romel, que está en el Valle de los ríos Apurimac, Ene y Mantaro, identifica este patrón espiral como una “tortuga”. No muy lejos de la provincia de Ucayali, donde está la zona del río tambo, se encuentra una curiosa forma tallada sobre una roca que se parece a una planta o a una tortuga.

Este patrón combina líneas rectas con las formas espirales opuestas de los Asháninca, y es muy parecido al típico patrón adornado en el jarrón de cerámica de Paiwan, que significaría la serpiente(*Deinagkistrodon acutus*). Puede ser que las dos líneas espirales opuestas representen a otros animales, o simplemente que sean un ejemplo de la diversidad de las formas que representan a una tortuga.

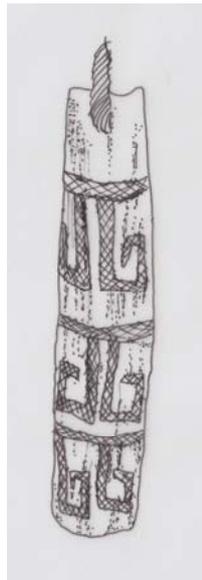


Figura 113



Figura 112



Figura 138. Tallada misteriosa en el territorio de los Ashaninkas.

Fuente :Yuri Leveratto (Yuri Leveratto, n.d.) <http://yurileveratto.com/articulo.php?Id=68>

Figuras

Amis

La fiesta más famosa de los Amis es la fiesta de la vendimia, que llega después de la cosecha del arroz. Los Amis son muy conocidos por sus bailes formando en círculos concéntricos de gran tamaño.

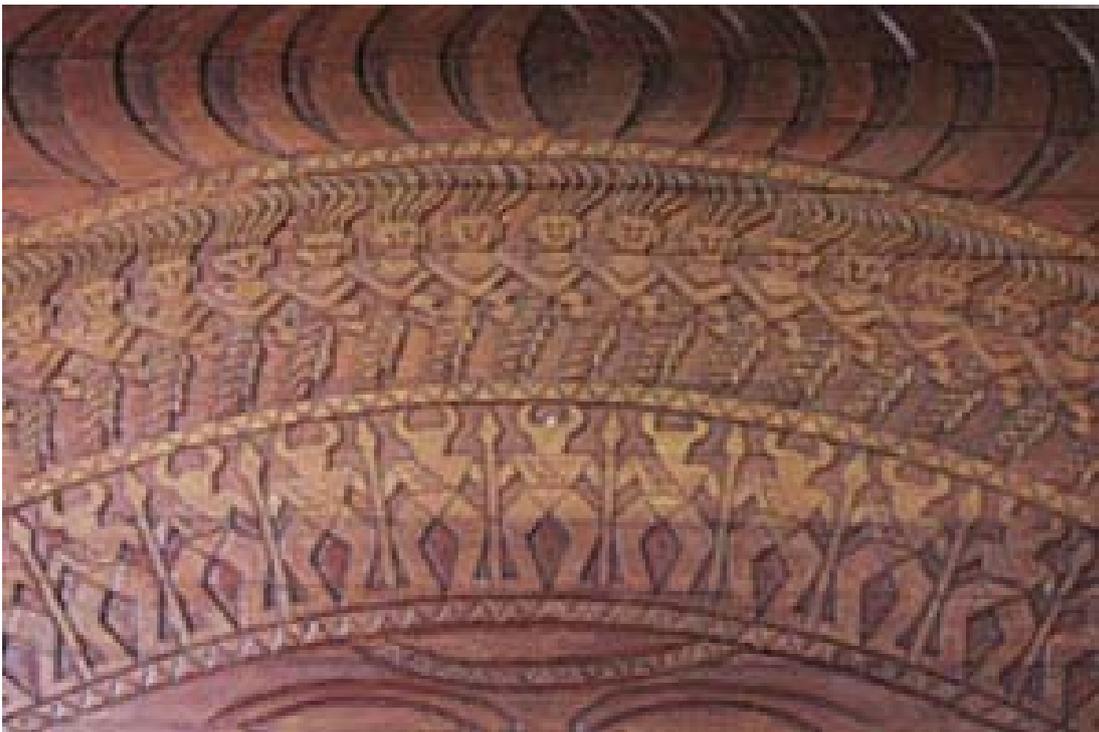


Figura139. Los Amis ponen en las columnas y vigas de su casa las esculturas decorativas con figuras.

Fuente : Museo de los aborígenes en el condado de Hualien Xincheng

<http://www.knowledge.ipc.gov.taipei/ct.asp?xItem=1001093&CtNode=17425&mp=cb01>

Paiwan



Figura 140. Figuras en indumentaria de Paiwan

Fuente: http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/paiwan/30_art/34_art_cloth.htm 15. nov. 2015



Figura141. La taza de Paiwan con figuras

Fuente: http://www.museum.org.tw/031_2_08.htm 23 nov. 2015

Puyuma

Las figuras bordadas en una falda de mujer Puyuma.



Figura 142. Fuente: Colección en el museo nacional de la cultura prehistórica de Taiwan número 199302025

http://beta.nmp.gov.tw/enews/no18/page_03.html

23 Nov. 2015

Tao

Hay una gran diversidad de figuras talladas en los botes para la pesca de los Tao. Las figuras de los Tao son independientes.

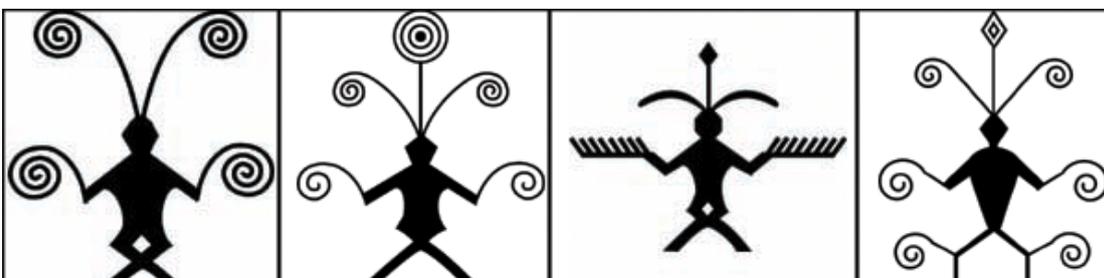


Figura 143. Figuras de persona de la leyenda Tao.

Fuente: http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_yami.aspx 14 nov.15

Otros patrones

Rukai

La vida de los Rukai tiene mucho que ver con las mariposas, solo los que tienen la confianza del jefe son dignos de llevarlo.



Figura144. Mariposa en punto de cruz Rukai.

Fuente:http://iic.thu.edu.tw/crafts/web/products/products.php?action=search&product_category=8
14.nov. 2015

Amis

A los Amis les gusta bordar figuras de plantas para adornar sus vestidos. En la página web de Suming (suming s.f.) se describe:

el punto de cruz en forma de estrella de ocho puntos, según él, este símbolo es el más representativo para los Amis y la estrella representaría el poder del universo (suming s.f.).



Figura 145. Estrella de ocho puntos Amis. Fuente: (suming s.f) [.http://www.johnsuming.com/2013owawa/content.html](http://www.johnsuming.com/2013owawa/content.html) 23 nov. 2015

6.3. ANALISIS COMPARATIVO DE LOS SIGNIFICADO SIMBÓLICOS

Comparación de los significados de símbolos entre todas las tribus.

Hacemos un pequeño resumen sobre la aplicación de las formas básicas en cada tribu y los significados simbólicos correspondientes.

Línea recta

Ambas tribus tanto Pan Atayal como los Asháninka vinculan este patrón con el arcoíris.

Línea zigzag o forma de triángulo

Resulta que la línea zigzag o con forma triangular son interpretadas por los pan Atayal como los caminos recorridos por sus antepasados; los Rukai, los Sakizaya y los Ashaninka consideran que estas formas representan montañas o la cola de un pez, mientras que los Paiwan consideran que son una representación de sus tierras y su gente; los Tao consideran que son los “dientes” del bote y los cuernos de las cabras.

Formas en rombo

Los Pan Atayal, los Saisiyat consideran que son “ojos”

Los Rukai, los Paiwan y los Bunun consideran que son “lomo de serpiente(*Deinagkistrodon acutus*)”. Los Puyuma y los Tsou consideran que son armas.

Los Ashaninka los ven como picos de loro.

Forma redonda

Los Paiwan y los Rukai la utilizan para representar el sol, que aparece en los puntos de la indumentaria o en los tatuajes en las manos. Los Sakizaya lo vinculan con su dios; Mientras los Tao lo aplican como “ojos”.

Forma espiral

Los Paiwan lo aplican como los lomos de la serpiente (*Deinagkistrodon acutus*). Los Tao lo aplican en los brazos de sus figuras y como extensión de la cabeza; los Ashaninka lo consideran como una tortuga.

Forma de las figuras.

Las figuras de los Amis y los Puyuma, tienen los brazos juntos, las figuras poseen la misma forma cuando representan que están bailando, las figuras de sus esculturas reflejan parte de sus celebraciones. Los Paiwan y los Rukai consideran que las figuras son sus antepasados, si las figuras se tatúan en las manos significaría “anillo” (林建成 2002). Los Tao consideran que es un personaje heroico.

Podemos observar este comportamiento universal en todos los pueblos indígenas que aplican los patrones básicos y además les dan significados.

Debido al ambiente donde los indígenas habitan, ellos han desarrollado un modo de vida diferente, han puesto diferentes significados para los mismos patrones o formas; y sobre el mismo significado simbólico ellos han adoptado diferentes formas, ambos tienen mucho que ver con el foco de atención en el que la percepción humana se fija.

Por ejemplo, los indígenas como los Ashánincas que utilizan el patrón en zigzag representando montañas son habitantes que viven en la selva montañosa. Ellos se fijan en las montañas mientras los Tao viven de la pesca aunque, la isla tiene montañas también, sin embargo han adoptado el patrón zigzag como olas del mar y los “dientes” del bote porque su supervivencia depende mucho del mar.

Ahora revisamos los significados que tienen para los indígenas, independientemente de las formas que aparecen en sus Indumentarias, herramientas, bote de pesca, escultura, etc., tienen estos símbolos. Así se nos revela el centro de atención (preocupación) en sus vidas cotidianas, como señala Hodder: que los seres humanos nos expresamos mejor con los símbolos que con las palabras (I. Hodder 1982).

1. Fenómenos naturales y sobrenaturales:

Dios, fuerzas del universo, sol, relámpago y arcoíris.

2. Accidentes del terreno:

Rutas, fuentes, montañas, terrenos y olas del mar.

3. Animales y plantas:

Cabras, tortugas, peces, loros, lomos de serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) y mariposas.

4. Figuras:

Héroes, antepasados y fiestas.

5. Órganos humanos:

Ojos y dientes.

6. Herramientas:

Armas.

Estos símbolos nos sirven como un mapa de sus mentes, nos revelan la universalidad sobre sus creencias, el ambiente que les rodea, la actitud y el respeto hacia los poderes sobrenaturales; su admiración hacia los héroes y sus antepasados, su deseo de abundancia en la cosecha, los animales más cercanos o los que poseen caracteres que merecen mucho respeto para ellos...sus preocupaciones por perderse en el bosque o en una lucha, etc.

La función de los símbolos en la comunicación. Los habitantes se comprometen con lo que representa tal símbolo. Se convierten en un código de conducta o reglas de la norma ética. También a través de los símbolos se refuerza la identificación del grupo.

En el caso de los Paiwan y los Rukai, ellos admiran especialmente a la Serpiente

Deinagkistrodon acutus por las características que comparte con sus líderes. Según ellos, esta serpiente posee diferentes nombres: colega, real, antepasado, anciano, noble. Lo creen así: en una ceremonia aparece la serpiente *Deinagkistrodon acutus*, es una señal de que hay algo que está fuera de lo normal que hay que corregir. Identifican este animal como una representación de la norma por las características que posee: independiente, estable, tranquila, no se mueve sin objetivo, no toma la iniciativa de atacar, pero atacar para defenderse. Ellos consideran que un líder debería tener estas cualidades.

Los nobles usan los símbolos como el sol, los antepasados, la serpiente (*Deinagkistrodon acutus*) para representar poder, estos símbolos no eran accesibles para la gente corriente. La clase dominante político-económico promovió estos símbolos para reforzar su estatus social y creó una separación territorial y misteriosa. Además, el tener todos los ornamentos elegantes y vistosos en sus casas y en sus indumentarias, les permitiría que los nobles cumplieran la deificación, que se muestre el respeto y la admiración por ellos delante de la gente normal de este pueblo indígena.

Otros símbolos que llevan encima los indígenas que llaman mucho la atención son los supuestos símbolos sobrenaturales, fenómenos naturales, órganos humanos como los ojos y otro lado, las armas.

Los símbolos que representan a Dios, fuerzas del universo, el sol, los relámpagos y el arcoíris están vinculados con el sistema de creencias y la moralidad. Como son

fenómenos que no pueden ser controlados o vencidos de ninguna manera, los llevan puestos para demostrar sus deseos de fusionarse con ellos y de este modo estar protegidos.

Los órganos como los ojos, los dientes y las armas son considerados ayudantes imprescindibles en sus actividades de caza o pesca y en el combate, para ganar y sobrevivir. Las armas son herramientas que los indígenas utilizan para atacar o defenderse. Con los dientes mantienen sujetos los botes al mar, así los pescadores están seguros a bordo.

Llevando los símbolos de ojos los indígenas creen que minimizan la falta de atención y estos “ojos” miran por el bienestar de ellos, dando como resultado la abundancia de caza y pesca, y les avisarán de peligros que se estén aproximando.

Estos comportamientos antropomórficos son debidos a la creencia de animismo en los “ojos” tejidos o tallas. Para los pueblos indígenas son verdaderos “ojos” que poseen la misma cualidad fisiológica que los reales, no los consideran como meros símbolos del objeto representado.

El símbolo de los ojos es un elemento simbólico transcultural. Los ojos son el sensor principal para recibir los estímulos del mundo que nos rodea, comprenderlo y tomar decisiones.

En la zona Sundarban en la india, los recolectores de miel andan en el bosque con máscaras representando caras humanas puestas detrás de sus cabezas para protegerse del ataque de los tigres de Bengala. Para ayudar en este objetivo se celebra la ceremonia ritual hacia el dios del tigre, Dakshin Rai antes de entrar en el territorio de este animal.

En Turquía uno de los símbolos más comercializado es el ojo turco (en turco: nazar boncuğu), que es muy común en Turquía y en Grecia como amuleto contra el mal de ojo, éste tiene forma de gota aplanada. Está hecho de cristales con dos tonalidades de azul: puro y celeste, y los colores blanco y negro; dispuestos en círculos concéntricos.



Figura146. El ojo turco Elaboración propia

Alrededor nuestro siempre podemos observar patrones de este tipo sobre todo los países que habitan los indígenas como podemos observar en las imágenes siguientes:



Figura147. Tela tradicional de Kenya Africa. Elaboración propia



Figura148. Moda indígena. Elaboración propia



Figura149. Jersey hecho en Perú. Elaboración propia



Figura150. Respaldo de una silla. Elaboración propia.



Figura151. Tela hecha en Birmania. Elaboración propia.



Figura152. Una tabla de madera fabricada en República Dominicana.
Elaboración propia



Figura153. Una toalla hecha en Brasil. Elaboración propia



Figura154. Una caja de madera fabricada en la India. Elaboración propia

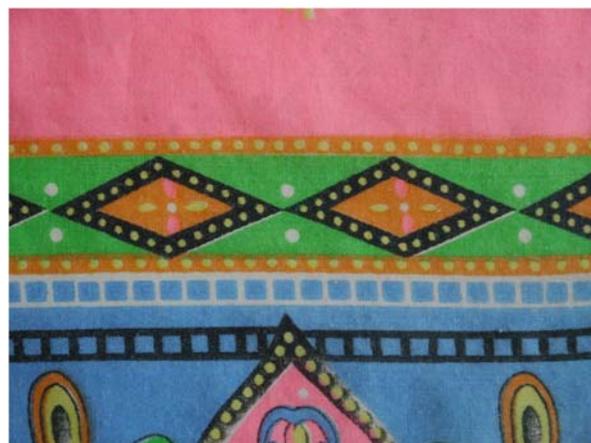


Figura155. Una sobrefalda sin saber el origen. Elaboración propia

7. CAPÍTULO VII CONCLUSIONES

Los patrones orgánicos con formas básicas son la expresión de este mecanismo innato y funcionan con el concepto de dualismo tanto fisiológico como psicológico.

El Significado Simbólico varía según el foco perceptivo (memoria colectiva), pero darle el significado a estos patrones y formas básicas es un comportamiento universal(biológico).

7.1. ESQUEMATIZACIÓN:

Parece que coexisten los procesos en la evolución de la expresión artística en los objetos artificiales.

Primero: desde los patrones geométricos más simples, hacia las figuras concretas, luego desde los dibujos o los grabados creados, otra vez hacia lo sencillo hasta que finalmente se convierten en signos o mejor dicho símbolos. Posteriormente se quedan olvidados los significados.

Segundo: directamente lo expresan así llenando los espacios para decorar sin ningún significado simbólico dado desde el principio en estos patrones. luego con el tiempo, según la forma a la que se parecen les dan significados. Pero todo empiezan por el impulso de expresión.

Se nota que existe un mecanismo para activar el proceso hacia la simplificación y al

revés. En cada etapa se puede incluir la etapa anterior y al final coexisten las tres etapas juntas al manifestarse en un objeto. Como en una cerámica pintada pueden aparecer los patrones o formas geométricos de puro ornamento y los grabados o las figuras que ya llevan sus significados. O los mismos patrones orgánicos ya son símbolos.

Creemos que existe un mecanismo de regularización(esquemmatización) de las formas que funciona sincrónicamente vinculada a la percepción humana. Nos ayuda a esquematizar todas las formas en la percepción ya sean desde las formas obtenidos de los objetos de la naturaleza como la forma de un árbol o hasta las formas artificiales como un dibujo o una vivienda, primero esquematizar de las formas naturales a lo sencillo, luego esquematizar las formas artificiales a lo sencillo posteriormente diversificarlo. Entonces luego surgen otra vez los grabados complicados. Suponemos que imitar desde las formas naturales es una habilidad de aprender de los fenómenos naturales para comprender el mundo donde estamos. Pero la imitación de las formas naturales es simplemente un proceso de averiguar y el feedback de la percepción. Desde el arte rupestre por ejemplo de Altamira ya hemos visto pintados figuras de animales con formas muy concretas. Aunque desde los primeros intentos la imitación del dibujo de las formas naturales siempre queda de forma muy incompleta con las líneas muy rígidas, pero a lo largo del tiempo los seres humanos conseguiremos completar dibujando con más detalle. Pero sin este mecanismo, ni lo sencillo de la forma de expresión ni lo complicado de la forma de expresión podrían haber surgido.

Consideramos que la expresión con patrones orgánicos y formas geométricas en los objetos artificiales podría haber surgido antes porque este mecanismo funciona

como un impulso para que los artistas de la sociedad tradicional se expresen así y no de otra forma e incluirlo con significados simbólicos. Puede ser que la actividad de creación artística comienza de lo simple hacia lo complicado y cuando unos conceptos de percepción sobre los objetos observados están interiorizados y afirmados en la mente, otra vez los dibujos que representan los objetos cambian de forma de presentarse hacia lo sencillo otra vez, mientras la estilización surge según las costumbres de los movimientos musculares de su creador. Posteriormente tal estilo de grabados está imitado, copiado y difundido entre poblaciones.

Pero ¿Cómo han surgido estas formas geométricas en la mente? Alois Riegel señala que primero desde los objetos de la naturaleza, luego forma geométrica, a final lograr a tener forma abstracta (Cordileone, 2014). Sin embargo, resulta que en el mundo de la naturaleza es difícil de encontrar objetos con formas cuadradas para imitar, otras formas geométricas que se pueden observar son los cristales de líquido o de mineral que poseen formas geométricas y no son necesariamente simétricas; el nido de abeja posee forma hexagonal; o los fenómenos artificiales como las viviendas. Este concepto es debido al resultado del pensamiento abstracto y requiere un proceso de simplificación. Porque realmente todo lo que podemos observar con nuestros percepciones son formas fractales e irregulares como las formas de las nubes, los ríos, las hojas, los árboles, las frutas, los animales, etc.. Casi todos están compuestos con las líneas curvas. Es relativamente fácil obtener el concepto redondo mirando los ojos de la madre desde el primer día del nacimiento y obtenerlo desde las formas de los astros como el sol o la luna.

Quizás los antepasados habían obtenido el concepto de recto y de ángulo observando la lluvia caída en la llanura o lo habían obtenido observando sus propias sombras bajo del sol en distintos momentos a lo largo del día, o cuando ellos observaban la caída de un árbol o los objetos caídos hacia el suelo por la gravedad mientras las plantas crecen hacia arriba. También ellos inspiraban este concepto de ángulo con el cambio de las posturas de sus propios cuerpos, doblando los brazos y las piernas. Posteriormente con sus propias elaboraciones hechas con sus manos con fibras de planta para la elaboración de la ropa, fabricación de las cestas, etc. Como señaló el arquitecto evolucionista Semper (Semper, Mallgrave, Robinson, & Institute, 2004) cuando tejen. Sin embargo, todas estas actividades mencionadas arriba requieren ya el manejo del concepto de los ángulos y de las formas geométricas. Si no hubiera existido una estructura conceptiva para trabajar con forma geométrica ya en la mente, ¿Cómo sería posible realizar estas tareas complicadas como la elaboración de las herramientas y demás objetos artificiales que necesitaban para cubrir sus actividades como cazadores y recolectores?

Es evidente que en la mente humana tenemos ya un mecanismo que nos permite tanto simplificar como complejizar los patrones artísticos. Si revisamos estas dos tendencias perceptivas, podemos tener una idea más clara:

Ley de buenas formas(Pregnancia)

- tendencia a la concisión precisa
- omitimos y compensamos de diferencias insignificantes

La ley de la experiencia:

- entrevemos cosas conocidas en estructuras casualmente formadas,
- como por ejemplo figuras de animales en las nubes.

Desde hace más de dos mil años, los chinos arcaicos ya habían expresado su concepto del cosmos en la naturaleza utilizando el concepto de las formas básicas de la forma redonda y de la forma cuadrada. En el libro 周髀算經 (Zhou Bi Suan Jing), del que no se sabe ni sus autores ni el año exacto de la redacción, apareció este libro durante la dinastía Han (202 AC – 8 DC), es el libro más antiguo de matemáticas y astrología que existe en China. En el aspecto matemático se menciona el teorema de Pitágoras y sobre astrología en este libro se explica que la tierra es de forma cuadrada y el cielo es de forma redonda como un gran cuenco que se coloca boca abajo en una superficie cuadrada y los astros hacen su recorrido según la forma curva de este cuenco. Les surgió este concepto porque desde el punto de vista de los observadores que se creían que estaban en el punto central de la superficie de la tierra. Sin embargo, esta explicación causaba mucha confusión porque es difícil imaginar que existen los cuatro bordes que delimitan donde termina la tierra, por la dificultad del alcance de la percepción humana. Quizás el concepto de la forma cuadrada de la tierra está inspirado por la orientación de las cuatro direcciones que indican los puntos cardinales. El número cuatro en la

escritura china es justo 田, una forma cuadrículada. (la cultura china 1989) y dentro de este cuadro hay un grabado que significa hijo 儿. Es la representación de la postura humilde de los chinos arcaicos ante la enorme madre tierra.

Aunque los patrones en zigzag, patrones en cruz, las líneas paralelas y las líneas anidadas se presentan sin significados símbolos, simplemente pintados o tallados en objetos con puro sentido ornamental a causa del impulso para rellenar los espacios blancos y los autores de ellos disfrutaban del placer tanto de la percepción como del proceso de la producción como una vivencia del juego. ¿porque no rellenan estos espacios blancos con patrones que estén desordenados? Es obvio que a través de la manifestación de estas líneas y formas geométricas y de la simetría en los objetos artificiales se demuestra la capacidad de la mente humana sobre el sentido del espacio y de la distancia. Es la exteriorización (proyección) y la señal de que existe un mecanismo de lo métrico, una habilidad innata al nacer para poner en marcha, para desarrollar, para aprender más habilidades y para realizar las actividades y las expresiones artísticas más complicadas del arte. Refleja el balance fisiológico con el ambiente en donde habitamos en la tierra. También es la señal del balance perceptivo debido a la condición de la dualidad fisiológica no solo está sacada de lo perceptual también es el resultado del conjunto de todos los sensores biológicos. La experiencia estética no se puede disfrutar sin el correcto funcionamiento del sistema fisiológico neuronal. Con un mecanismo como este, se ha marcado una gran diferencia entre los seres humanos y el resto de los primates. Sacamos la conclusión de que este mecanismo es igual de importante que aquel mecanismo que nos hace hablar con idiomas y utilizar el fuego. Es un mecanismo

que surge de manera innata y nos impulsa a expresarnos de manera artística y no caótica.

No se sabe si este mecanismo tiene algo que ver con la “neurona espejo(neurona cubelli)”, ha sido descubierta en un mono macaco en 1996 por los neurólogos italianos: Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi y Vittorio Gallese en la universidad de Parma. Posteriormente en 2010 los investigadores de UCLA Dr. Itzhak Fried y Roy Mukamel realizaron la investigación con los seres humanos y confirman que esta neurona no solo está en la región motora sino que está también en la parte del cerebro que domina la visión y la memoria. Esta neurona innata nos permite la comprensión de las acciones de otras personas e imitarlas. Nos facilita mucho la adquisición de nuevas habilidades. (UCLA s.f.)

Sin este mecanismo que surge de manera innata y nos impulsa a expresarnos de manera artística y no caótica los seres humanos, seríamos como los grandes simios que pintan según su impulso o imitando a otros y que sienten placer en la producción del arte y también algo de sentido del color y de la simetría en sus dibujos, es evidente que no tienen este mecanismo que les permita producir los patrones orgánicos secuenciados ni repetidos de manera mínimamente precisa e igualada aunque se trate del puro ornamento para satisfacer lo básico del sentido perceptual que ellos poseen también.

7. 2. ESTADO MENTAL SIMBOLISMO, DUALISMO

El mecanismo de la percepción humana es la búsqueda del orden y la categorización mediante repetidos procesos de esquematización ya sea desde cualquier objeto tanto natural como artificial, para al final llegar a un balance perceptual porque la forma ya está en nuestra mente de manera innata. El proceso de estilización de los patrones con significado simbólico tiene finalmente sentido de comunicación. Simplificar las formas estructuradas de los grabados creados, permiten que el grabado obtenga más sentido y lleve más información para su difusión en menos tiempo.

¿Puede que no se pase por la etapa de estilización y de concreción de los grabados y se les dé directamente el sentido simbólico? Las repuestas están en los dibujos de los niños, ellos han de utilizar menos patrones para darles significados a todos lo que han dibujado con sus lápices y papel o en el tabique de su casa. podemos encontrar este tipo de expresión porque les falta todavía la capacidad espacial para expresar lo correcto en 3 dimensiones. Pero la función en el aspecto comunicativo es más que suficiente y justificada porque incluso ellos se comunican con los seres invisibles algo que para los adultos es difícil, pero para los que poseen la mente pre-operacional es lo natural. Los indígenas están en otro nivel de estado mental, que les hace no solo comunicarse con los seres visibles también llegar a comunicarse con seres invisibles, un mundo espiritual no material.

Transmitimos sentimientos y valores simbólicamente vinculándolos a nuestros hábitos, fenómenos naturales observados o a nuestra propia vida física, etc. Día y noche se vinculan con el carácter radiante u oscuro, le damos colores como blanco y negro; vida y muerte son representados por la alegría o la tristeza, el amor y el odio, etc.

En la filosofía china se utilizan los términos yin y yang para indicar la dualidad de todo lo existente en el universo. El concepto de yin y yang son dos fuerzas opuestas y complementarias. El yin es la oscuridad, la tierra y la pasividad, representa lo femenino; mientras yang es el cielo, la luz y la actividad que representa lo masculino. Estas dos fuerzas son como dos órdenes naturales que compiten entre sí hasta que se encuentra finalmente la armonía.

Aplicamos el dualismo para nuestra creación del mundo digital también. El concepto de 0 y 1 es una forma mínima de información. Como bit es la unidad de medida de información equivalente a la elección entre dos posibilidades igualmente probables., un bit puede estar activado o desactivado. La representación dual es la manera más sencilla para el hombre de interpretar el mundo que le rodea para dar sentido a los conceptos.

Cuando tenga el símbolo hecho, el autor ya sea de obras de pinturas o sea de grabados, ha proyectado su propia versión vivida. El símbolo creado al mismo tiempo crea otra dimensión de espacio que existe paralelamente con el mundo real. Para el autor del símbolo, su obra es el reflejo de su mundo interior mientras para quienes lo perciben es un mundo virtual que aún no ha establecido la conexión entre el símbolo y

los perceptores hasta que lo identifiquen con su significado y tal símbolo ya transformará a nivel interno ya sea espiritual o psicológico.

Las formas y los patrones básicos están dentro de nuestra mente, la técnica se aprende, el estilo viene de la destreza de la mano de cada autor o la influencia grupal(cultural)

Este impulso(instinto) para expresar es nuestro mecanismo de sincronización con el mundo exterior en donde nos encontramos y para adquirir los conceptos sobre nuestros entornos.

A través de estos patrones, nos ofrecen una manera de registrar y programar en la mente informaciones con el fin de la comunicación. Todos estos conceptos nos sirven como una herramienta para ayudar a identificar tanto los objetos como los grupos cuanto antes en las duras batallas de supervivencia a lo largo de la historia de la vida como cazadores y recolectores.

Los seres humanos hemos conseguido recorrer un camino que va desde el desarrollo de los simples patrones, dotarles de significado hasta la diversidad de expresión artística en distintas culturas, para transmitir mensajes, valores e identidad a través de hechos artísticos y de símbolos que persisten en el tiempo y en el espacio. Este nivel psicológico y espiritual sirve no solo para comunicarse entre un mismo clan (grupo) también con las siguientes generaciones y los símbolos logran hacer pactos para garantizar la existencia

de la sostenibilidad del clan. El Uso transcultural de los patrones y las formas universales y de los significados simbólicos añadidos aunque se trate del nivel ya sea psicológico o espiritual es porque lo poseemos como una de las cualidades de nuestro sistema fisiológico vital.

7.3. INVESTIGACIONES FUTURAS

Recopilación y comparación sobre artes, símbolos, tradición oral en las sociedades tradicionales, nos podrán ofrecer más datos sobre sus orígenes y posibles relaciones entre sí.

Neuroestética: Descubrir el mecanismo biológico sobre los estímulos visuales y las zonas correspondientes en el cerebro e intentar encontrar unas reglas comunes para comprender mejor los efectos provocados de las obras maestras con el reconocimiento de que los artistas ya lo están practicando sin saber los nombres científicos de cada de sus neuronas. Tales reglas como: la expresión artística es muy parecida a la fórmula de los dibujos del comic. Quiere decir, la forma de expresarse en una obra de arte podría llegar a ser tan exagerada como la misma manera que la expresión vista en los dibujos animados. Sin embargo, en la formación académica de bellas artes, esta información no es secreta, sino que se utiliza en las producciones artísticas.

Pero la cuestión sobre cómo funciona en nuestro cerebro la aparición de una imagen en la mente aún no está muy clara.

Según la psicología del funcionalismo, todos los mecanismos llamados de adaptación filogenética o desencadenamiento desarrollado son para comunicarse y para sobrevivir. Si desde este punto de vista revisamos el arte como comportamiento humano, podría concluir que el uso del arte es una estrategia humana para lograr ser la especie más dominante del planeta. Tenemos este mecanismo como innato o mejor dicho programado al nacer, nuestro éxito parece ser predeterminado.

Hoy en día, la globalización es una dictadura inevitable para quitar las fronteras entre los grupos de distintas culturas, sin considerar la diversificación artística o cultural a pesar de que compartimos la misma estructura biológica.

Sin embargo, la igualdad de la forma de vivir solo provoca más ansiedad y temores entre los seres humanos porque somos conscientes de la limitación de los recursos tanto naturales como eco-sociales.

Los maestros matemáticos quieren “reintroducir” las formas geométricas que ya existen en las culturas indígenas, en las aulas donde estudian los niños indígenas para ayudarles a familiarizarse con estas formas. De esta manera, quizás podría lograr despertarse el interés de los niños sobre el aprendizaje matemático porque los maestros se dan cuenta de que realmente estos niños ya poseen recursos abundantes en su hogar para desarrollar estructuras y conceptos cognitivos abstractos a nivel matemático, sin embargo, la fuerza de la globalización también presente en su sistema educativo les han quitado la oportunidad a los niños indígenas de elegir entre ser buenos cazadores o ser

buenos matemáticos o ser ambos.

Con el desarrollo del cálculo y la capacidad de almacenamiento, los robots artificiales de alta inteligencia funcionando a partir de superordenadores con procesadores basados en las teorías fractales, sin emoción. Quizás cuando llegue el día que nos sustituyan en casi todas las tareas que ahora realizamos nosotros, para los seres humanos tendrá un resultado catastrófico. No podemos detener el desarrollo de la tecnología, pero como será su aplicación es ya un tema ético.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abati, F. G. (1994). Símbolos apotropaicos en el arte salmantino. En *Antropología sin fronteras: ensayos en honor a Carmelo Lisón* (pp. 455–466). Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=566742>

Adolf-Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie: Köhler: Intelligence testing of great apes. (s. f.). Recuperado 21 de octubre de 2015, a partir de http://www.awz.uni-wuerzburg.de/en/archive/film_foto_tonarchiv/filmdokumente/wolfgang_koehler/koe_hler_intelligenzpruefungen_an_menschenaffen/

Angela Cumberbirch

N.d. Asháninka, Cordillera Vilcabamba, Peru - Images |.

http://photographs.photoshelter.com/gallery/Ashaninka-Cordillera-Vilcabamba-Peru/G0000i3zNsZ2mJNQ/C0000qAOROLa4_EM, accessed October 8, 2015.

Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Alianza Editorial.

Arnheim, R. (2004). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press.

Aroca, A., & Maury, L. (1993). «El pueblo asháninka de la selva central: estado, derecho y pueblos indígenas». *América Indígena*.

- Ashaninkas. (2008, diciembre 8). COMUNIDAD NATIVA ASHANINKA. Recuperado a partir de <http://ashaninkas-ashaninkas.blogspot.com.es/>
- Banks, S., Davis, P., Howard, V.F.Mc Danighin, T.F. (1993). The effect of directed art activities on the behavior of young children with disabilities: A multielement baseline analysis.
- Barthes, R. (2000). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- Betensky, M. G. (1973). *Self-discovery Through Self-expression: Use of Art in Psychotherapy with Children and Adolescents*. Thomas.
- Biederman, I., Yue, X., & Davidoff, J. (2009). Representation of shape in individuals from a culture with minimal exposure to regular, simple artifacts: Sensitivity to nonaccidental versus metric properties. *Psychological science*, 20(12), 1437–1442.
- Boas, F. (1930). *Anthropology ...* Macmillan.
- Bornstein, M. H. (1975). Qualities of color vision in infancy. *Journal of experimental child psychology*, 19(3), 401–419.
- Case, C., & Dalley, T. (2006). *The Handbook of Art Therapy* (Edición: 2). London ; New York: Routledge.
- Coetzee, J. M. (2011). *Elizabeth Costello*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Cordileone, D. D. R. (2014). *Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography*. Ashgate Publishing, Ltd.
- CUSHNER, N. (1964). Un intento de conquista de Formosa por los españoles: su examen por los teólogos. *Revista de Indias*, 24, 97.

- de Caseviiz, F.-M. R. (1981). Las fronteras de las conquistas en el siglo XVI en la montaña meridional del Perú. *Bull. Inst. Fr. Et. And*, 10(3-4), 113–140.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. Free Press.
- Douglas, M. (1991). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI de España.
- Douglas, M. (1996). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. Psychology Press.
- Durkheim, É. (1997). *Las reglas del método sociológico*. Ediciones AKAL.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1993). *Biología del comportamiento humano: manual de etología humana*. Alianza Editorial.
- Espinosa, O. (1993). Los Asháninka: guerreros en una historia de violencia. *América Indígena*, 53(4), 45–60.
- Ferrando, J., & Fonseca, J. (1871). *Historia de los pp. Dominicanos en las islas Filipinas y en sus misiones del Japon, China, Tung-kin y Formosa: que comprende los sucesos principales de la historia general de este archipiélago, desde el descubrimiento y conquista de estas islas por las flotas españolas, hasta el año de 1840* (Vol. 5). Impr. y estereotipia de M. Rivadeneyra. Recuperado a partir de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Hw1BAAAAYAAJ&oi=fnd&pg=PA26&dq=los+espa%C3%B1oles,+formosa&ots=d-P7ylhJuD&sig=c9Pi5QxIV2Xz9TxdgRH8rUoQXSI>
- Foundation House of Indians - Home
- N.d. <http://www.houseofindians.org/>, accessed October 8, 2015.

- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books.
- Germánico. (2011, noviembre 4). La nueva Ilustración Evolucionista / The new Evolutionary Enlightenment: Etología Humana (entrevista a Irenäus Eibl-Eibesfeldt). Recuperado a partir de <http://ilevolucionista.blogspot.com.es/2011/11/etologia-humana-entrevista-irenaus-eibl.html>
- Granero, F. S. (1992). *Opresión Colonial y Resistencia Indígena en la Alta Amazonía*. Cedime.
- Guiraud, P. (1979). *La semiología*. Siglo XXI.
- Harvard Gazette: They are born to add. (s. f.). Recuperado 6 de noviembre de 2015, a partir de <http://news.harvard.edu/gazette/2005/09.22/09-numbers.html>
- Information, R. B. (1958). *New Scientist*. Reed Business Information.
- Kardas, E. (2013). *History of Psychology: The Making of a Science*. Cengage Learning.
- Kathryn Coe. (2003). *The Ancestress Hypothesis Visual art as adaptation*. New Brunswick, New Jersey.
- Kenneally, C. (2007). *The First Word: The Search for the Origins of Language*. Penguin.
- Klaus Bardenhagen. (s. f.). Taiwan völlig anders: Zu Gast bei einem Ureinwohner-Stammesfest. Recuperado a partir de <http://www.intaiwan.de/2015/01/27/taiwan-ureinwohner-feste/>
- Konrad Lorenz's *Ethological Theory, 1927 to 1943 -: History, and Philosophical Critique: Sources of Misleading Animal-human Comparisons*. (1973).

- Latner, J. (1994). *Fundamentos de la Gestalt (The Gestalt Therapy Book)*. Cuatro Vientos.
- Leach, E. R. (1993). *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos : una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Siglo Veintiuno.
- Lescroart, M. D., Biederman, I., Yue, X., & Davidoff, J. (2010). A cross-cultural study of the representation of shape: Sensitivity to generalized cone dimensions. *Visual Cognition*, 18(1), 50-66. <http://doi.org/10.1080/13506280802507806>
- Leveratto, Y. (s. f.-a). *Crónicas indígenas del Nuevo Mundo*. Lulu.com.
- Leveratto, Y. (s. f.-b). *Exploraciones en América del Sur 2006-2011*. Lulu.com.
- Linares, M. J. P., Vidal, E. Q., Sánchez, M. del P. V., & Medina, A. R. (1990). Aportaciones a la psicobiología y la etología. *Anales de psicología*, 6(1), 71–78.
- Lipton, J. S., & Spelke, E. S. (2005). Preschool children's mapping of number words to nonsymbolic numerosities. *Child Development*, 76(5), 978–988.
- Livio, M. (2006). *La proporción áurea: La historia de Phi, el número más sorprendente del mundo*. Editorial Ariel.
- Livio, M. (2011). *¿Es Dios un matemático?* Grupo Planeta Spain.
- Mateo J. E. B., & Nakao E. (2008). *西班牙人的台灣體驗, 1626-1642: 一項文藝復興時代的志業及其巴洛克的結局*. 南天書局.
- Mike Goldwater
N.d. <http://www.mikegoldwater.com/assignments/ashaninka/>, accessed October 8, 2015.

- Montoya, A. V., & Vélez, A. (2007). *Homo Sapiens*. Villegas Asociados.
- Morris, D. (1958). *The Story of Congo*. B.T. Batsford.
- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de estudios sociales*, (18), 89–96.
- Pacioli, L. (1991). *La divina proporción*. Ediciones AKAL.
- Paicu Tiaki'ana 白紫.迪雅奇安娜. (s. f.). 極簡名片夾/卡夾--鄒族文化圖騰系列.
Recuperado 14 de diciembre de 2015, a partir de
<http://blog.xuite.net/paitze2006/twblog/141762193>
- Piaget, J. (1961). *La formación del símbolo en el niño: imitación, juego y sueño, imagen y representación*. Fondo de Cultura Económica.
- Piaget, J. (1980). *Adaptación vital y psicología de la inteligencia*. Siglo XXI de España Editores.
- Piaget, J., & Inhelder, B. (1967). *The child's conception of space*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- prod artesanales. (s. f.). Recuperado 9 de octubre de 2015, a partir de
<http://www.geocities.ws/acpcweb/productos.htm>
- Quinn, P. C., Kelly, D. J., Lee, K., Pascalis, O., & Slater, A. M. (2008). Preference for attractive faces in human infants extends beyond conspecifics. *Developmental science*, 11(1), 76-83. <http://doi.org/10.1111/j.1467-7687.2007.00647.x>

- Rieber, R. W., & Robinson, D. K. (2012). *Wilhelm Wundt in History: The Making of a Scientific Psychology*. Springer Science & Business Media.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili.
- Rojas Zolezzi. (1999). ANTHROPOLOGICA 17, 17.
- Santos-Granero, F., Peruana, A. I. de D. de la S., & Peruana, P. de F. de M. B. de la A. (2000). *El ojo verde: cosmovisiones amazónicas*. AIDSEP, FORMABIP, Fundación Telefónica.
- Savage-Rumbaugh, S., & Lewin, R. (1996). *Kanzi: The Ape at the Brink of the Human Mind*. Wiley.
- Semper, G., Mallgrave, H. F., Robinson, M., & Institute, G. R. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*. Getty Publications.
- Sills, D. L. (1968). *International encyclopedia of the social sciences*. Macmillan Co.
- simbolos tao. (s. f.). Recuperado 12 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.dmtip.gov.tw/Aborigines/Article.aspx?CategoryID=3&ClassID=10&TypeID=25&SubTypeID=0&RaceID=12>
- Suming. (s. f.). 舒米恩 Suming 2013 海邊的孩子 演唱會. Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de <http://www.johnsuming.com/2013owawa/index.html>
- Tornel, I. M. (s. f.). CAV. Recuperado a partir de http://cefire.telemaco.es/eniusimg/enius4/2009/109/adjuntos_fichero_408875.pdf
- Varese, S. (1974). La Selva: Viejas Fronteras Nuevas Alternativas. *Revista Participación*, (5).

Varese, S. (2004). *Salt of the Mountain: Campa Ashaninka History and Resistance in the Peruvian Jungle*. University of Oklahoma Press.

UCLA researchers make first direct recording of mirror neurons in human brain. (s. f.).

Recuperado 10 de noviembre de 2015, a partir de

<http://newsroom.ucla.edu/releases/ucla-researchers-make-first-direct-156503>

WE ARE THE CHAMPIONS - Taipei Times. (s. f.). Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de

<http://www.taipeitimes.com/News/front/photo/2011/10/26/2008064733>

Wertheimer, M. (1991). *El pensamiento productivo*. Paidós.

Wertheimer, M., & Riezler, K. (1944). Gestalt theory. *Social Research*, 78–99.

Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press.

Zolezzi, E. R. (1994a). *Los Ashaninka, un pueblo tras el Bosque: contribución a la etnología de los Campa de la Selva Central Peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

余光弘、董森永. (1998). 臺灣原住民史雅美族史篇. 南投: 省文獻會.

俞美霞. (2005). *玉文化探祕 The exploration of the jade culture*. 藝術家出版社.

全球原住民文化會議 - 普優瑪少女與鹿青年. (s. f.). Recuperado 14 de diciembre de 2015, a partir de

http://indigenous.pristine.net/peoples/puyuma/maiden_and_deer_zh-tw.html

全球原住民文化會議 - 圖騰. (s. f.). Recuperado a partir de

http://indigenous.pristine.net/peoples/saisiyat/totems_zh-tw.html

全球原住民文化會議 - 布農族. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir

de http://indigenous.pristine.net/peoples/bunun/index_zh-tw.html

凌纯声. (1979). 南洋土著与中国古代百越民族. 刊于《中国边疆民族与环太平洋文化》, 联经出版事业公司.

劉其偉. (1995). 《臺灣原住民文化藝術》. 臺北: 雄獅.

劉建陵. (1993). 道明會會士在臺灣 (十七世紀). Recuperado a partir de

<http://ir.lib.nchu.edu.tw/bitstream/11455/72620/1/141591-5.pdf>

許功明. (1991). 魯凱族的文化與藝術. 稻鄉出版社.

原住民數位博物館 Digital Museum of Taiwan Indigenous People. (s. f.). Recuperado

12 de diciembre de 2015, a partir de <http://www.dmtip.gov.tw/>

原住民族委員會. (2010a, 05). 南島語族族群簡介 [新聞]. Recuperado 1 de

noviembre de 2015, a partir de

<http://www.apc.gov.tw/portal/docList.html?CID=49744114ECE41D1F>

原住民族委員會. (2010b, 20). 原住民族委員會全球資訊網首頁 [新聞]. Recuperado

1 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.apc.gov.tw/portal/index.html>

原住民族委員會. (2010c, 05). 工藝; thao [新聞]. Recuperado 15 de noviembre de

2015, a partir de

<http://www.apc.gov.tw/portal/docList.html?CID=AC58C79198E1FD34&type=20D6062A0D8CF6AAD0636733C6861689>

原住民族電視臺. (2015, octubre 15). En 維基百科, 自由的百科全書. Recuperado a partir de <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%8E%9F%E4%BD%8F%E6%B0%91%E6%97%8F%E9%9B%BB%E8%A6%96%E8%87%BA&oldid=37566737>

古野清人, & 葉婉奇. (2000). 臺灣原住民的祭儀生活. 原民文化事業有限公司.

台灣原住民神話與傳說; Paiwan. (s. f.). Recuperado 16 de noviembre de 2015, a partir de <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/005pwan/005tuteng-h21.html>

台灣原住民神話與傳說; 卑南. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir de <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/006bnan/006jidian-g10.html>

台灣原住民神話與傳說-排灣. (s. f.). Recuperado 16 de noviembre de 2015, a partir de <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/005pwan/005fushi-h2.html>

台灣原住民神話與傳說; 邵族. (s. f.). Recuperado 18 de noviembre de 2015, a partir de <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/011szu/j8.html>

台灣原住民神話與傳說 魯凱. (s. f.). Recuperado 16 de noviembre de 2015, a partir de <http://ticeda.moc.gov.tw/shenhua/012lkai/012tuteng.html>

城鄉藝術活動原住民部落-卑南族. (s. f.). Recuperado 14 de noviembre de 2015, a partir de http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_puyuma.aspx

城鄉藝術活動原住民部落-排灣族. (s. f.). Recuperado 14 de noviembre de 2015, a partir de http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_paiwan.aspx

城鄉藝術活動原住民部落-賽夏族. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir de http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_saisyat.aspx

城鄉藝術活動原住民部落-鄒族. (s. f.). Recuperado 17 de noviembre de 2015, a partir de http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_tsou.aspx

城鄉藝術活動原住民部落-雅美族. (s. f.). Recuperado 14 de noviembre de 2015, a partir de http://ed.arte.gov.tw/CCDA/page_yami.aspx

廖靜蕙. (2014, noviembre 10). 頭目文化有助熊鷹保育 魯凱、排灣族人現身說法. Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de <http://e-info.org.tw/node/103293>

龐凱駿. (s. f.). Recuperado a partir de <http://www.apc.gov.tw/portal/getfile?source=DBE50CC4AED2CB00FAFB9859EF31AC3BF7F73AB93585A98D11C41C37ACAE381429ED926064ED4CAEDCABF950D049F89C32359CB624093CB8999D28A3BB103E3C&filename=D1F06E4809BF9CCB1DAFB94E0FC1424E15E6A529B9D3427D>

曾麗芬/ Tseng Li-feng. (2013). 南投縣賽德克族傳統織布工藝與 Puniri(經挑技法)保存現況:以 Seta Iban(張玉英)母女三代為研究對象 A Pilot Study on Transmission of the Seediq Weaving Tradition and Handicraft Puniri in Nantou County:The Three Generations of Seta Iban (Zhang Yu-Ying) as Research Subject. 文化資產保存學刊, 33-57.

李亦園. (1982). 臺灣土著民族的社會與文化. 聯經出版事業公司.

李硯祖. (2002). 造型藝術欣賞. Taipei: 五南.

李莎莉. (1998). 台灣原住民衣飾文化: 傳統・意義・圖說. 台北: 南天書局.

林建成. (2002). *Taiwan aboriginal art: Field Study*. Taipei: 藝術家.

林益仁. (s. f.). 原住民狩獵一行或不行? - 獨立評論@天下 - 天下雜誌.

Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/63/article/327>

林青梅. (s. f.). 陶博館期刊. Recuperado 23 de noviembre de 2015, a partir de <http://e-library.ceramics.ntpc.gov.tw/Journal/Print.aspx?Para=18&Page=1>

林頌恩、陳明仁譯. (2001). 我們的穿衣哲學—卡地布年齡階級服飾特展解說小冊。 . 台東：卡地布青年會.

檳榔文化. (s. f.). Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2009/chps960566/qna.html>

泰雅傳統服飾. (s. f.). Recuperado a partir de http://web.chu.edu.tw/~yshou/work_page/tradition_weave.htm

火光下的凝召: *Sakizaya* 人的返家路. (2011). 花縣花蓮市公所.

王應棠. (2003). 尋找家園: 原住民文化工作者回歸部落現象中的認同轉折與家的意義重建: 屏東魯凱, 排灣族的案例.

王梅霞、伊婉·貝林. (2009). 〈「文化動起來」：賽德克族文化產業的研究〉，發表於「國立臺灣大學人類學系慶祝 60 週年系慶國際會議—人類學的島嶼研究：遷徙與重構」。國立臺灣大學.

王長華. (1984). 魯凱族階層制度及其演變: 以多納為例. National Taiwan University Department of Anthropology.

用織布傳承文化的泰雅織者：尤瑪·達陸. (s. f.). Recuperado 14 de noviembre de 2015, a partir de http://www.ncafroc.org.tw/mobile/news_content.asp?id=30&pid=20

田哲益. (2002). 台灣布農族文化 (Vol. 292). 師大書苑有限公司.

盧裕源. (s. f.). 21U0 卑南族聯合年祭-卑南族傳統服飾. Recuperado 18 de noviembre de 2015, a partir de https://www.flickr.com/photos/lu_s/4368986429/

程裕祜. (1989). *中国文化撷萃 cultura china*. 学苑出版社.

編著胡家瑜. (2015). 文物、造型與臺灣原住民藝術: 臺大人類學博物館宮川次郎藏品圖錄. 國立臺灣大學出版中心.

胡正恆. (2002). 人, 土地, 與歷史記憶: 以蘭嶼傳統地名的研究為例. 原住民教育季刊, 26, 110–122.

臺灣傳奇編輯委員會. (2006). 原住民風情. 臺北市: 華嚴.

許亨富. (s. f.). 幸福百年雷女祭 體驗賽夏文化. Recuperado 22 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.epochtimes.com/b5/11/5/13/n3256439.htm>

趙毅衡、胡易容. (2014). 符號學: 傳媒學辭典. 獨立作家—新銳文創.

陳國強. (1999). 百越族與臺灣原住民. 臺北市: 幼獅.

陳明輝. (s. f.). 用織布傳承文化的泰雅織者: 尤瑪·達陸 [中文 Chinese]. Recuperado 12 de diciembre de 2015, a partir de <http://mag.ncafroc.org.tw/single.aspx?id=13>

陳正哲. (2009). 泰雅族菱形紋飾之研究 *The study of Rhombus pattern in Atayal*. 臺中科技大學. Recuperado a partir de <http://www.airitilibrary.com/Publication/alDetailedMesh?docid=U0061-1408200915063500>

順益臺灣原住民博物館 / 典藏 / 民族學藏品 / 日常用具. (s. f.). Recuperado 23 de noviembre de 2015, a partir de http://www.museum.org.tw/031_2_08.htm

馬繼康. (2012). *Ho Haiyan! 跟著原住民瘋慶典*. 貓頭鷹出版社.

高淵源. (1977). 台灣高山族. 香草山出版有限公司.

烏居龍藏原著、楊南郡譯. (1996). 探險台灣.

