

Etnografía: entre el diario de campo del antropólogo y el cuaderno de bocetos del artista

Arnaldo Delgado Mancilla¹

¹ Lic. Artes Visuales, Docente de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Maestrante de la Maestría en Etnología mención Etnohistoria de la Universidad de Los Andes.

Resumen

Dentro de los procesos de búsqueda y recolección de datos que van a conformar luego el *corpus* de la investigación podemos encontrar los cuadernos de notas donde se registran las impresiones fundamentales del fenómeno observado; lugar para el encuentro entre la objetividad y la subjetividad, la razón y la intuición que permiten la unión entre la ciencia y el arte. El artículo busca presentar la importancia de esta herramienta y el cómo funciona además de comparar las maneras de actuar del etnógrafo y del artista, entender cómo ejecutan ese registro de datos en ambas áreas estableciendo un puente de relación entre las coincidencias y diferencias que se dejan ver en esa memoria llamada cuaderno o diario, la esencia materializada del proceso de búsqueda, del pensamiento y del sentimiento del investigador.

Palabras clave: Arte, Etnografía, Diario de campo, cuaderno de artista.

Abstract

Within the search and data collection processes that will later make up the research corpus, we can find notebooks where the fundamental impressions of the observed phenomenon are recorded; place for the encounter between objectivity and subjectivity, reason and intuition that allow the union between science and art. The article seeks to present the importance of this tool and how it works in addition to comparing the ways of acting of the ethnographer and the artist, to understand how they execute this data record in both areas, establishing a bridge of relationship between the coincidences and differences that can be seen in that memory called notebook or diary, the materialized essence of the search process, the thought and the feeling of the researcher.

Keywords: Art, Ethnography, Field diary, artist's notebook.

1. **Introito: *El primer dibujo de la historia***

...nosotros, la materia que se mira...

Ernesto cardenal

(...)la perspectiva etnográfica obedece a una intención: aproximarse a los significados del otro, por medio del uso de criterios honestos de la ciencia antropológica

Zaidy Fernández Soto

El 18 de diciembre de 2014 el canal *History* anunciaba la primicia sobre el trazo zigzagueante hecho aparentemente con dientes de tiburón sobre una concha de molusco por un *Homo erectus* de la isla de Java en Indonesia. Con unos 400 mil años de antigüedad se muestra como “evidencia” de que este antepasado del *Homo sapiens* ya poseía la habilidad de imaginar, de simbolizar, de desarrollar abstracción. Según las experticias de los investigadores: “No hay espacios en blanco entre las líneas en los vértices, lo que sugiere que se prestó atención para hacer un patrón consistente” (*History*, 2014).

Esta noticia que parece más un relato ficcional, permite enunciar el proceder de un etnógrafo. Hallazgo material que actúa como dato o documento etnográfico del cual se puede partir para dar una descripción –inferida– del comportamiento más cercano de este *Erectus* que al parecer ya poseía la capacidad de imaginar y jugar que le permitió dejar una marca sobre una superficie. Desde el paradigma de la complejidad podemos apoyar esta idea del uso de la imaginación por parte de los primeros *homos*: “hace su aparición en escena de lo imaginario como una de las formas de percepción de la realidad y que el mito entra a formar parte de una nueva visión del mundo” (Morin, 1973: 115).

Inevitablemente cuando se piensa sobre qué llevo a este ser a crear esa huella, nos preguntamos si ésta tiene algún significado, para ello activamos uno de los requisitos indispensables para todo etnógrafo, intentar acercarse a la significación dejada por otro, en este caso a través de un garabato, como primer acto mágico que posiblemente sobrevendría en rito creativo o nacimiento de la intención estética. Estaríamos en presencia del primer gesto sígnico y expresivo de la historia.

La siguiente pregunta que surge luego de tener claro que este garabato en zigzag representa o significa algo, es si ¿estaríamos en presencia de un acto comunicativo? Pero, ¿qué significa? Quizá no alcancemos a dar respuesta a la interrogante, sin embargo, parece quedar claro que al trazar esa línea, dejó una marca visual primeramente como un encuentro consigo mismo y el desarrollo de su capacidad de ensoñación, luego el de poder mostrarla a otros tal como lo señala Morin, cuando infiere:

Por un lado el alarde gráfico constituye la adquisición de un nuevo modo de expresión y comunicación que equivale a una primera escritura. Ciertamente, no se trata aún del lenguaje escrito, pero sin lugar a dudas el signo ideográfico y el símbolo pictográfico nos proporcionan ya el lenguaje de lo escrito (Morin, 1973: 118-119).

Quizás ésta sea la primera *seña* del lenguaje plástico que nos pone a imaginar e inferir en un intento de conectar con ese ser o antepasado creativo, que se atrevió a ver más allá. Ante ese nuevo fenómeno del arte que parece obedecer a lo que refiere Morin: “la intención, habilidad, precisión e inventiva que ya los predecesores del sapiens habían desarrollado en sus actividades prácticas, y muy en especial en la caza, se aventura y desborda en un nuevo campo, el de los productos propios del espíritu –imágenes, símbolos, ideas–” (Morin, 1973: 119). No nos queda otra sino imitar esa acción de querer ver e ir más allá.

De esta manera nos atrevemos a pensar que esta concha rayada puede representar el primer folio para la expresión gráfica o registro de la historia, que nos permite hoy día exponer acá, sobre la importancia del cuaderno de dibujos del artista y su función, al

mismo tiempo, como cuaderno de notas de un etnógrafo. Quizá parezca un atrevimiento o contradicción querer hablar sobre el proceder del etnógrafo a través de la técnica del cuaderno de notas para registrar “realidades”, debido a que éste mira y busca hacia afuera, su objeto o sujeto de estudio suele estar fuera de sí, y acá se propone un mirar que regresa, como si el etnógrafo se investigase a sí mismo, en una auto re-visión.

2. *In situ* o capítulo primero: *Estar allí*, en el lugar y en el momento con diario y bolígrafo en mano, a la espera de que el otro arroje sus significados. Algunos lineamientos para el etnógrafo

Etimológicamente el término etnografía refiere a etnos (de *ethos*, del griego *ethnikos*) que significa grupo humano o pueblo. Etnia como término representa la agrupación natural de individuos de igual idioma y cultura, mientras que *grafía* significa descripción, escritura, huella. En este sentido, se puede definir a la etnografía como la descripción de una agrupación humana. Dicha descripción busca comprender lo que piensan, hacen y dicen personas con relaciones culturales, sociales o de cualquier otra índole, que en conjunto crean una cosmovisión.

El etnógrafo es el ser que busca captar el sentido y significación de la vida de la agrupación, hurgando sobre sus testimonios y maneras de existir. Durante su trabajo va recogiendo pruebas fácticas o datos concretos –aprehensión de la realidad– para luego crear una explicación –reconstrucción descriptiva– con sus propias inferencias y deducciones.

Dentro de la investigación etnográfica una de las fases fundamentales es la del *trabajo de campo* que consiste en hacer acto de presencia, estar *in situ* en la comunidad que se quiere investigar. Pero no sólo se trata de *estar allí*, implica también un compromiso, una convivencia caracterizada por la observación participante –un ojo que ve, que siente y piensa– parafraseando a Velasco (1997) el investigador o etnógrafo debe adoptar una postura metafísica, debe estar comprometido desde su propio cuerpo presente, asumiendo un rol protagónico. Esto amerita de un traslado como los señala Velasco: “el

estudio de cualquier grupo o sociedad humana por medio de un trabajo de campo exige un desplazamiento, en todo caso moral y casi siempre también físico [...] Este desplazamiento implica cruzar la diferencia cultural, las fronteras que se suponen existentes entre la sociedad de procedencia y la sociedad objeto de estudio” (Velasco, 1997: 7).

El trabajo de campo es una estancia continuada y prolongada de un investigador entre un grupo humano. El estar cara a cara en el campo, interactuando a través de la observación y de la entrevista proporciona al observador descripciones para hacer sus interpretaciones y elaborar su propio discurso, mientras que la entrevista arroja el discurso ajeno de los observados. El etnógrafo establece relaciones descriptivas de un pueblo, recolectando y registrando por medio de instrumentos, métodos y técnicas los datos suministrados por los informantes, los interpreta para tratar de rescatar lo dicho haciendo “conscientes” los procesos inconscientes dentro del trabajo, así lo aduce de manera cognoscente Malinowski:

[...] considero que una fuente etnográfica tiene valor científico incuestionable siempre que podamos hacer una clara distinción entre, por una parte, lo que son los resultados de la observación directa y, por otra parte, las deducciones del autor basadas en su sentido común y capacidad de penetración psicológica (Malinowski, 1986: 21).

Parafraseando las ideas de Fernández (2010) podemos puntualizar que la intención de la etnografía es interpretar y rescatar lo dicho –buscar el significado– por medio de la descripción de los procesos que están en el pueblo. La etnografía como procedimiento de recolección y registro, como producto de la investigación en la que se presentan los datos de manera sistemática por medio de los siguientes pasos:

- Construcción de la perspectiva antropológica – perspectiva teórica y metodológica.
- Trabajo de campo, observación participante y entrevistas a los miembros del grupo.
- Arqueo y sistematización de los registros etnográficos.
- Investigación documental, arqueología de archivos documentales, confrontación de datos.
- Escritura del texto.

Queda claro que el investigador cuenta con los recursos teóricos- metodológicos para poder realizar la observación directa o trabajo de campo del cual extraerá los datos de primera mano para poder interpretar y crear sus explicaciones con el firme propósito de ayudar a la preservación de la cultura, del patrimonio personal, de la memoria familiar e individual, investigando los elementos culturales y los saberes “ocultos” y en definitiva poder encontrarse – encontrarnos– en los significados del otro –comprensión del nosotros por reflejo de los otros– para dar respuesta al ¿quiénes somos? Como asegura Malinowski: “El etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador”(Malinowski, 1986: 21).

La anterior perspectiva etnográfica permite establecer una relación o comparación con el proceder del artista visual que valiéndose de técnicas similares de registro va conformando sus signos que luego serán comunicados en un lenguaje artístico. En 1988 el artista plástico venezolano Victor Hugo Irazábal inició una investigación en el Amazonas. Especie de diario de apuntes –a la manera de un diario de campo– conformado por libretas donde iba registrando los escritos y dibujos de esa vasta experiencia y que denominó: *Amazonia, apuntes de la inmensidad*, que tuvo como inspiración la ruta hecha por Humboldt en el Orinoco, de hecho la ruta seguida por el artista fue la misma pauta por el viajero. Dentro de las reflexiones hechas de su observación directa en el Amazonas y las deducciones cognoscitivas a las que llegó Irazábal apunta:

Vivimos en un lugar concreto, un espacio impactado por la cultura del mundo, que importa pensamientos y modelos de otras realidades, no sólo en lo artístico sino también en todas las esferas del conocimiento. Se traslada, se adopta sin digerir, sin asimilarlo a lo nuestro, lo cual nos impide mirarnos, revisarnos, repensar lo que somos y lo que queremos ser, buscar nuestra especificidad como región. Carecemos de una filosofía propia que señale el camino y nos de presencia como continente ante el mundo, que nos identifique como marca, como señal de identidad que se manifieste en todas las acciones que emprendamos en el amplio espectro social. Buscarnos es una labor compleja e interdisciplinaria, la misma debe ser un compromiso no sólo del artista, sino de toda una sociedad. Empezar esta tarea como una totalidad, en las actuales circunstancias, es casi una utopía. Lo que sí es posible es la búsqueda en tal dirección, tomando como punto de partida a la naturaleza y, en un sentido más amplio, los diversos elementos que

conforman nuestra geografía como algo propio, particular, irrepetible, quizá una vía para definir un destino fuera de las imágenes miméticas del arte de traslado [...] El acercamiento a los espacios geográficos naturales ha sido una constante en mi obra. En la región de la península de Paraguaná, estado Falcón, una de las zonas más antiguas de nuestro país, rica en yacimientos arqueológicos, con un ecosistema en el cual predominan las áreas secas y desérticas, inicié mi contacto con un territorio particular. Luego, a partir de 1988, comenzaron mis primeras incursiones en la selva amazónica. Más tarde me fui a vivir a ese espacio con el fin de captarlo en toda su intensidad. He tomado la selva amazónica como espacio geográfico latinoamericano donde apoyarme. Busco conectarme con el sistema armónico de resonancias de ese territorio; con su ecología en sus diversas manifestaciones animales, vegetales y minerales únicas en el mundo; con los signos gráficos grabados sobre las piedras por los pobladores ancestrales; con la cultura material de las etnias autóctonas, en especial los yanomamis. Me apoyo en la vivencia e investigación de esa realidad para producir mi obra dentro de los parámetros de un artista del siglo XX, con una visualidad actualizada y universal. Utilizo un lenguaje contemporáneo para captar el espíritu de las cosas, lo abstracto de la vivencia (Irazábal, 1996: 45-46).

Si aplicamos sobre la anterior reflexión del artista el ejercicio de extracción de los apartados que hacen referencia a lo artístico, nos topáramos posiblemente con el discurso de un etnógrafo o un antropólogo, la manera en que se ubica en un contexto y una realidad, el plan conciso y la fundamentación para ejecutar el trabajo de campo. En uno de los apartados finales del diario, encontramos una reflexión conclusiva de Irazábal:

Mi trabajo sobre Amazonia es una memoria de lo percibido. Una escritura de lo sentido, vivido y asimilado. Experiencias sensibles que se hunden abiertamente en esa geografía, de la cual extraigo energía, materia e información. Toda memoria no es más que la recolección de fragmentos de vivencias. Se recuerda lo que impactó con mayor potencia, positiva o negativamente, nuestra psiquis. Al recordar, seleccionamos, organizamos los fragmentos acumulados. De esta manera ellos superan su condición de pedazos para convertirse en unidades, las cuales armamos siguiendo una secuencia o no, omitiendo o jerarquizando, hasta lograr lo que queremos, al final la acumulación de todo constituirá un gran sistema: nuestra existencia. Así se forma esa unidad mayor. Cada pedazo responde a un tiempo, a un

espacio, a una sensación, a una porción de energía activada, de allí el carácter de unidad de las partes constitutivas. Fragmentos-unidades de una unidad mayor que es la vida. No debemos olvidar que en una obra de arte la heterogeneidad siempre está presente, ella es el producto de la integración de lo diverso en un hecho material o conceptual que totaliza, que apunta a la unidad, unidad aparentemente homogénea compuesta de pequeñas unidades heterogéneas, fragmentos de una unidad (Irazábal, 1996: 112-113).

Podemos afirmar que la técnica de registro de datos en el trabajo de campo etnográfico que logra actuar de soporte para conglomerar todos esos fragmentos de memoria, es el cuaderno de notas o cuaderno de campo, el cual se torna en esa reserva de actividades, testimonios, datos, mapas, censos, cuestionarios, listas, apuntes, gráficos, dibujos, fotografías, tablas, cuentos, anécdotas, conversaciones, comentarios, entrevistas, observaciones, hipótesis, interpretaciones, emociones, delirios, evaluaciones, necesidades, etc. Todas se dan en su momento, esperadas e inesperadas conforman esa unidad fragmentada de la cual se puede reconstruir la ideología *–weltanschauung–* de un grupo humano. Todos esos antecedentes se consiguen gracias a la mirada minuciosa del observante que los logra insertar en un diario etnográfico y que el artista también pone en práctica cuando intenta reordenar las ruinas, crear nuevos órdenes con los escombros de los recuerdos y su libro o cuaderno de dibujos representa ese barro con el que puede moldear al hombre y su mundo.

3. *Imago* o capítulo segundo: código de artista, y ¿eso qué es?

Tratar de mirar desde la óptica de un antropólogo no es tarea fácil, sin embargo, creo que el artista visual se acerca a esa mirada, quizá de forma “inconsciente”, para extraer de la “realidad” pasada o presente el material con el que intenta crear, inventar o transformar un nuevo mundo.

Si las palabras dichas no se escriben, se las lleva el viento. Si las imágenes miméticas o fantaseadas no son registradas, caen en el olvido. Para evitar dicha nulidad o ninguneo existencial necesitamos, de alguna manera, hacer materia las palabras y las imágenes; es

decir, que adquieran cuerpo significativo que en conjunción con un concepto o *sema* terminen de constituirse en signos. En tal sentido el artista Paul Klee en el apartado de “Filosofía de la creación” de su texto *Teoría del artemoderno* establece una relación entre los datos materiales y los datos ideales, es decir, entre significativo y significado, entre dibujo y escritura, alegando que:

Desde Luego, los medios ideales no están desprovistos de materia; si no, no podríamos “escribir”. Cuando escribo con tinta la palabra *vino*, aquélla no desempeña el papel principal, sino que permite la durable fijación de la idea del vino. La tinta contribuye de este modo a asegurarnos permanentemente vino. Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos (Klee, citado en Gómez, 1999: 600).

En el prologo del libro “Los argonautas del pacifico occidental”, Malinowski menciona que: “Un trabajo etnográfico riguroso exige, sin duda, tratar con la totalidad de los aspectos sociales, culturales y psicológicos de la comunidad, pues hasta tal punto están entrelazados que es imposible comprender uno de ellos sin tener en consideración todos los demás”(Malinowski, 1986:14); lo que implica un compromiso que debe estar activo durante todo el procedimiento de recolección y registro de testimonios. Entonces surge la pregunta: ¿qué miramos y cómo lo miramos?

Muchas veces –o pocas veces– nos topamos durante una búsqueda con “algo fugaz” que nos emociona, y que por su carácter efímero no queremos dejar escapar, en ese momento nos valemos del cuaderno o diario de campo – que no es otra cosa sino un registro escrito de lo observado– para intentar atrapar ese algo, antes de que se desvanezca. Situación que ratifica el ilustrador Shaun Tan cuando dice: “[...]los cuadernos de notas me sirven para recorrer a mis recuerdos más adelante, porque si no apunto una idea lo más probable es que la olvide”(Tan, 2011: 96).

Si hacer etnografía es interpretar un texto, habría que pensar también en el texto que se conforma en ese diario, ya que como una herramienta de búsqueda – útil para el método de investigación sobre el lugar–, recoge datos que conforman una memoria, testimonio o

documento, que al mismo tiempo es un lugar de experimento, un escenario para la imagen y para el texto, archivo de fuentes documentales. Todo el material acopiado en el diario funciona como traducción de la realidad, –etnógrafo y artista asumiendo el rol de editor–ya que es inevitable para el investigador, por más que lo intente, dejar de lado su propia manera de ver e interpretar lo que está explorando.

El block de notas por lo general es *manuscriptus* –manuscrito– conformado de escritos, dibujos a mano alzada y fotografías que van retratando la manera de observar del investigador, espacio en el que se van graficando las emociones, las impresiones, apreciaciones, intuiciones, deducciones; re-colección de *jeurekas!* Apuntes de la objetividad, anotaciones que le dan forma a la subjetividad. Es la mirada graficada, la ojeada vuelta palabra, hecha imagen en un corpus de recuerdos, posible memoria a consultar.

Como objeto en sí mismo recibe muchas denominaciones: diario, cuaderno, inventario, álbum, *block*, bitácora, memoria, archivo, libro, agenda, epistolario, diagrama, libreta, códice, papiro, mapa, documento, fotolibro, etc. Sin importar su nominación, lo que es evidente es que resulta una especie de miembro o prolongación infaltable para cualquier hurgador de realidades.

Los grandes artistas se han destacado por su enorme compromiso y entrega, por una investigación profunda que les ha permitido universalizar una condición humana en un momento histórico; siendo esto reconocido por la humanidad como un aporte de alta plusvalía o patrimonio de todos y para todos. Para los artistas visuales el cuaderno de notas puede llegar a ser mucho más importante que una obra de arte terminada, incluso se dice que el diario de un artista encierra la verdadera obra, ya que contiene sus más profundas ideas, su entrega al trabajo constante. Ejemplo de este empeño lo encontramos en las observaciones que hace Vasari acerca del proceder artístico de Leonardo Da Vinci:

Dibujaba siempre, llenando carpetas con hojas y hojas. A cualquier papel llevaba sus lápices, con los que trazaba apuntes rápidos. Pero cuando alguna

cosa de las que quería fijar en el papel se le resistía por su dificultad, como, por ejemplo, escorzos o movimientos, no cejaba en su empeño de lograrlos hasta que quedaba satisfecho (Vasari, 1966:62).

Sin duda, uno de los referentes más importantes de la historia de las artes y de las ciencias en cuanto a la investigación conservada en escritos o códices lo representa la figura del artista florentino. Durante toda su vida Leonardo llenó infinidad de libretas de dibujos y cuadernos de notas y apuntes, como lo registra la Biblioteca Tikal donde mencionan: se sabe que hay más de cinco mil manuscritos con proyectos y dibujos” (Biblioteca Tikal, 2010: 11). Todos unos tratados compuestos de imágenes y textos, como el Atlas ilustrado de Leonardo Da Vinci reseñado en la Biblioteca Tikal:

[...] registrando no sólo reflexiones complejas y profundas, sino también curiosidades, acontecimientos de su vida personal y particularidades. Lo hizo de la manera más curiosa: escribiendo en espejo, o sea, de izquierda a derecha, y trazando las letras de manera que sólo se leen colocando en frente un espejo [...] El Códice Atlántico (Milán, Biblioteca Ambrosiana) que conserva la encuadernación original del siglo XVI es, con sus 401 hojas, la más extraordinaria y extensa colección leonardiana que se conozca [...] Su aspecto era el de un autentico códice, es decir, un libro preparado por el autor para ser llenado de dibujos y notas [...] En él se encuentra la más rica documentación de sus contribuciones a las ciencias mecánica y matemática, la astronomía, la geografía física, la botánica, la química y la anatomía. Recoge también sus pensamientos a través de fabulas y reflexiones filosóficas. Incluye además anotaciones sobre los aspectos teóricos y prácticos de la pintura y de la escultura, sobre óptica, perspectiva, teoría de la luz y de la sombra, así como sobre los materiales utilizados por el artista, además de numerosos estudios [...] proyectos para monumentos, incluso para la construcción de autómatas (Biblioteca Tikal, 2010: 11).

Quedan bien señalados en las definiciones anteriores los aspectos que recorrió Leonardo. Por supuesto no podemos dejar sin mencionar sus propias palabras de su Tratado de pintura, ya que estas muestran la importancia que el artista debe otorgar a las “salidas de campo” y al uso de la libreta de apuntes:

[...] deberás andar vagando con frecuencia, y en tus paseos observar y considerar los lugares y los actos de los hombres cuando hablan, disputan,

ríen o pelean entre sí; pero no sólo los actos de estos mismos hombres, sino incluso los actos que realizan los que están alrededor, los que aquellos separan y los mirones. Anota éstos con breves trazos [...] en un pequeño cuaderno que siempre has de llevar contigo; sea éste de papel coloreado, porque no lo hayas de borrar, que basta con cambiar el viejo por uno nuevo. En efecto, no son estas para ser borradas, sino, por el contrario, para ser diligentemente conservadas, pues las formas y posiciones de las cosas son infinitas, de suerte que la memoria es incapaz de retenerlas. Así, tú conservas estos como tus guías y maestros (Da Vinci, citado en Gómez, 1999: 568).

El acto de dibujar, de dejar marcas sobre una superficie constituye para cualquier creador, una misión comprometida y una pasión que debe ser consumada. No existe nada más importante para cualquier creador que estar graficando, garabateando o registrando en todo momento. Es desde el dibujo que se conciben las imágenes, no desde las ideas, éstas aparecen en la escena de la hoja en blanco, en la medida que los esbozos las van sugiriendo, “el acto de dibujar constituye la forma de pensar propia del dibujo” (Tan, 2010:4). Cuando el dibujante transforma el grafito en trazos que definen una figura sobre el papel, no deviene solo en acto de magia, sino en todo un proceso de creación en el que interviene un estado de objetividad que permite tomar decisiones, al respecto acota Tan: “Según mi experiencia, dibujar bien requiere un esfuerzo consciente: una investigación activa, una observación atenta de lo que me rodea, y una labor constante de experimentación y de recopilación de referencias, trabajo que tiene lugar siempre “entre bastidores” (Tan, 2010: 4).

Búsqueda ilimitada, etnográficamente hablando pudiéramos decir que el artista se encuentra todo el tiempo en una práctica o salida de campo, es su deber el estar *in situ* aunque sea en su imaginación. De esta manera lo explica el arquitecto suizo nacionalizado francés Le Corbusier en su escrito *Suite de Dessins*:

Dibujar es, primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver, a ver nacer, crecer, expandirse, morir, a las cosas y las gentes. Hay que dibujar para interiorizar aquello que ha sido visto, y que quedará entonces escrito en nuestra memoria para el resto de nuestra vida. Dibujar es también inventar y crear. El fenómeno de la invención no puede sobrevenir más que con posterioridad a la

observación. El lápiz descubre y después entra en acción para conducirnos mucho más allá de lo que tenéis bajo los ojos [...] Hay que penetrar en el corazón mismo de las cosas mediante la investigación y la exploración [...] Para un artista el dibujo es el medio por el cual investiga, escruta, anota, y clasifica; es el medio de servirse de aquello que desea observar y comprender, y luego traducir y expresar (Le Corbusier, citado por Gómez, 1999: 609).

La vivencia sobre el campo de investigación, ese *estar allí* malinowskiano, en el caso de los artistas es una experiencia vital a la cual no pueden dejar de llevar su diario de dibujos. El ilustrador japonés Fumie Kamijo lo manifiesta visceralmente cuando dice: “Todo lo que he experimentado está en mis cuadernos de bocetos, las cosas que he visto, comido, oído, sentido y, tal vez de forma aun más importante, son el lugar ideal para plasmar mis extrañas ensoñaciones” (Kamijo, citado en Brereton, 1999: 168). También podemos otear la significación que le da el ilustrador español Isidro Ferrer al uso de los cuadernos de bocetos:

Mi memoria es caprichosa y selectiva y por este motivo estoy decidido a vallarla. Me esfuerzo al máximo por ir dejando constancia de mi camino, las señales y las marcas que muestran mi proceso y mi punto de llegada. Mis ilustraciones y escritos son pequeños hitos a lo largo del camino, que proporcionan pruebas de que estoy viviendo [...] Me gusta dibujar, recopilar, y guardar. En los cuadernos de bocetos, que en ciertos casos son como diarios, ordeno la información que he reunido y que podría resultarme útil [...] En los cuadernos de bocetos intento poner orden a mi mundo, actualizar la información, tomar nota de los acontecimientos, escribir listas de tareas o de compra, anotar números de teléfono, películas que he visto, libros que quiero leer, citas que encuentro en libros leídos, discos que me han seducido [...] Mis cuadernos de viaje y personales van marcando este camino, y en ocasiones me guían y me sirven de apoyo (Ferrer, citado en Brereton, 1999: 102).

El diario de artista puede conformarse de infinidad de materiales, tantos como la imaginación lo permita. Así podemos encontrar fotografías y collages como componentes de éstos. También está siendo utilizado por animadores y cineastas como soporte fundamental para sus trabajos.

La relación entre el texto y la imagen siempre ha maravillado a personas creativas, según Horacio Fernández: “muchos de los grandes escritores latinoamericanos han tenido una relación muy especial con lo visual, y en concreto con la fotografía, lo que sin duda explica la existencia de fotolibros en los que la palabra e imagen se convierten en compañeras de baile” (Fernández, 2011: 55). Lo que permite una ampliación de la percepción para descubrir nuevos discursos y relatos visuales que retratan realidades, como ciudades, pueblos, escenarios, habitantes, historias entre otras cosas. Volviendo a Horacio Fernández y la importancia que da al uso de la fotografía cuando dice: “Muchas veces es obligatorio el registro fotográfico para dejar constancia de la realización de obra de arte [...] la fotografía posee la misma importancia que el objeto o el texto [...] los artistas que tratan de la cultura material encuentran en las fotografías su fuerte principal” (Fernández, 2011: 125).

Por otro lado el cuaderno de notas puede ser el aposento de otras marcas como pegatinas, cartas, etiquetas de productos de consumo, rastros vegetales y de flora, de animales, alimentos; materiales propios del lugar explorado que permiten armar un catálogo o muestrario de elementos que lo documentan.

4. Epílogo de lo inconcluso

El cuaderno de dibujo del artista como memoria de gestos gráficos, de representaciones naturales y objetuales, de anotaciones de ideas, emociones, malestares, notas de citas, de películas, de frases celebres de grandes y conocidas personalidades como de seres anónimos, fotografías, collages; se relaciona al proceder etnográfico que utiliza la técnica del cuaderno de notas para registrar datos. A lo largo de esta indagación se buscó establecer una relación entre ambas operaciones, para llegar a la conclusión que el código de un artista puede llegar a constituir una etapa etnográfica.

Con esta reflexión se estableció una comparación entre las formas de actuar del etnógrafo y del artista, que permitió un acercamiento entre ambos, de las coincidencias y

puntos de encuentros y aunque el primero tenga un deber ser más investigativo, que busca la objetividad y el segundo indague más sobre la creatividad y su subjetividad; queda claro que ambos necesitan de esa prolongación de memoria que resulta un cuaderno o diario donde se registra y guarda todo aquel material que supone un apoyo o sustento para el desarrollo de ideas, concepciones, teorías, proyectos, dibujos, obras entre otras. Como nos dice el ilustrador Henrik Delehag: “Mi cuaderno de bocetos va conmigo absolutamente a todas partes. Se ha convertido en parte de mi identidad y dejarlo en casa sería como si amputaran una parte de mí” (Delehag, compilado por Brereton, 2009: 66).

Quizá para la etnografía no es más que una técnica o herramienta más para emplear en el trabajo de campo, para el artista es una herramienta más vital, éste le da un tratamiento respetuoso al material basado en el respeto de sus condiciones, debido a que le permite un desenvolvimiento más libre, ya sea sobre un campo externo o una intromisión en el propio imaginario. El diario es un apéndice, una necesidad, un lugar del que emanan las posibilidades, es una especie de baúl donde cada huella o registro forma parte del tesoro, fuente que permite crear una identidad, una cosmovisión.

El seguir indagando sobre esta técnica de registro de datos, comparar los distintos usos que le dan en diferentes áreas del conocimiento, permitirá una actitud más holística y transdisciplinaria, integradora de elementos diversos –como la forja Malinowski–, y de distintos puntos de vista y saberes –como los explorados por Leonardo da Vinci– y aunque suene contradictorio para la ciencia, quizá se pueda plantear una investigación que fortalezca el hacer y el deber ser de toda persona que desee utilizarla. Para terminar me valgo de la paráfrasis de una frase emotiva de (Velasco, 1997) que hace referencia a la actitud, ética y compromiso que debe tener todo cazador de signos a la hora de acercarse a la otredad y la mismidad, acompañado de la libreta de anotaciones para poder: *conocer y comprender una cultura por medio de los instrumentos de la mente y la emoción de otro ser humano. Esa cultura debe ser vista por quien la vive como un todo.*

P.D: La noticia con la cual se inicio el texto permite asegurar que cualquier material funciona para dejar huellas, desde una concha hasta una tabla digital, lo más importante es no dejar pasar la oportunidad de asir o aprehender alguna idea, imagen o dato por medio de anotaciones, palabras o dibujos. Todas de alguna manera representan líneas, dichas líneas que se pasean sobre el soporte van anunciando posibilidades formales, parecidas a cosas que sabemos, o la apertura de ventanas que dejan inundar el papel de la luminosa extrañeza de figuras desconocidas. Mientras van apareciendo los primeros gestos gráficos, acontece el presentimiento, esbozos que van adquiriendo forma, trazos asumiendo características de alguna o ninguna cosa. Podemos Tomar en cuenta la sugerencia –tanto para artistas como para etnógrafos– de Leonardo Da Vinci que dice en su tratado de pintura:

No desdeñes mi consejo, ni la oportunidad de considerar a veces las manchas de los muros, la ceniza del hogar, las nubes, el barro, u otros sitios; la atención hace descubrir en ello invenciones admirables que excitan el genio del pintor [etnógrafo] a nuevos hallazgos; batallas de hombre y de animales, composiciones de paisajes y de cosas monstruosas, diablos, etc., que pondrán honrarte, pues las cosas confusas excitan a la mente a nuevas invenciones (Da Vinci, citado en Gómez, 1999: 567).

5. Bibliografía:

- **Atlas ilustrado de Leonardo Da Vinci. (2010).** *Arte y ciencia, las máquinas.* Madrid: Susaeta, S.A.
- **Biblioteca Leonardo da Vinci. (2010).** *Robots de Leonardo.* Madrid: Tikal.
- **Brereton, R. (2009).** *Los cuadernos, bocetos de diseñadores, ilustradores y creativos.* Barcelona: Blume.
- **Fernández, H. (2011).** *El fotolibro latinoamericano.* Barcelona: RM.
- **Fernández, Z. (2010).** *Pueblo Yukpa: el valor de la diversidad cultural.* Trabajo de Ascenso no publicado. Universidad del Zulia.
- **Gómez, J. (1999).** *Las lecciones del dibujo.* Madrid: Cátedra.
- **Historychannel. (2014).** [Página web en línea]. Disponible en: <http://ve.tuhistory.com/noticias/este-es-el-primer-dibujo-de-la-historia>
- **Irazábal, V. (1996).** *Amazonia, apuntes de la inmensidad.* Caracas: Fundación Polar.

- **Malinowski, B. (1986).** Los argonautas del pacífico occidental. Barcelona: Planeta-Angostini. S.A.
- **Morin, E. (1973).** *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós, S.A.
- **Tan, S. (2011).** *El rey pájaro y otros esbozos*. Madrid: BarbaraFiore.
- **Vasari, G. (1966).** Vida de grandes artistas. Madrid: E.M.
- **Velasco, H. (1997).** *La lógica de la investigación etnográfica*. Valladolid: Trotta S.A.