



**ESTUDIO DE LA DUALIDAD REPRESENTADA EN EL ARTE
ANDINO Y TIPOLOGIA ANDINA QUE GENERE NUEVOS
REFERENTES EN LOS ELEMENTOS DE DISEÑO**

Autor: JUAN FERNANDO FAJARDO NORITZ

2010



ESTUDIO DE LA DUALIDAD REPRESENTADA EN EL ARTE ANDINO Y
TIPOLOGIA ANDINA QUE GENERE NUEVOS REFERENTES EN LOS
ELEMENTOS DE DISEÑO

Autor

JUAN FERNANDO FAJARDO NORITZ

2010

Palabras Clave: dualidad andina, referentes de diseño, cosmovisión andina, altar de coricancha,
símbolos y signos de la cosmovisión, patrimonio artesanal.

ABSTRACT

In the universe of any cultural knowledge, symbols are built in valued shapes which content expresses, direct or indirectly, the conceptions proper to the phenomenon of reality. The symbols that are isolated generated, are components of ordered iconological systems; thus, its comprehension starts from the general conception of space and time.

The radical changes that social living brings, determines, also, a transformation of the role of design and its concerns. Every time, there are more artisan objects that are fruit of a lengthy and slow millenary tradition, which function vanishes, which practical, utilitarian or ceremonial sense is substituted by esthetic considerations. The accelerated disappearance of the traditional cultural features results in the poor appreciation of the legacy of our ancestors.

This research work pretends to give a contribution to the small, medium or big producer of handcrafts or souvenirs proper of our environment, avoiding this way, the continuous repetition of the same "model" over and over again.

This way of work has tired townspeople and foreigners. And their products have been sold with a reduced price, with some problems such as decreasing the amount of sales.

The present document takes as example, a part of the Andean Philosophy and from its analysis and study the results were applied, with the procedures of design like Serialization and Abstractions in various objects as textiles, handcrafts, corporative image and stationary products.

RESUMEN

En el universo de todo conocimiento cultural, los símbolos se constituyen en las formas valoradas cuyo contenido expresa directa o indirectamente, las concepciones propias sobre los fenómenos de la realidad. Los símbolos que no se generan aislados, son componentes de sistemas iconológicos ordenados, por lo cual su comprensión ha de partir de una concepción general del espacio y tiempo.

Los cambios radicales que trae para el convivir social, determina, también, una transformación del papel del diseño y su problemática. Son cada vez más numerosos los objetos artesanales, fruto de una lenta tradición milenaria, cuya función desaparece, cuyo sentido práctico, utilitario o ceremonial, es sustituido por consideraciones estéticas. La desaparición acelerada de los rasgos culturales tradicionales hace que no se valore lo legado por nuestros antepasados.

Este trabajo de Investigación pretende dar un aporte al pequeño, mediano o gran productor de artesanías o recuerdos, propios de nuestro medio, y evitar así la continua repetición una y otra vez de un mismo "motivo". Esta forma de trabajo ha cansado tanto a propios y a extraños. Y sus productos se han venido a menos, con los problemas como disminución de volumen de ventas.

En el presente trabajo, se demuestra que el Diseño puede aportar y en mucho el mejorar las propuestas actuales. Tomando como punto de partida esa enorme y rica Cultura Andina.

La investigación toma como ejemplo, una parte de la Filosofía Andina, y de su análisis y estudio, se procedió a aplicar los resultados, con las operatorias de diseño; como las Seriaciones y las Abstracciones, en variados objetos como: textiles, artesanías, imagen corporativa, papelería.

Palabras Clave: Tipología del Diseño, Culturas Híbridas, Cosmovisión Andina, Dualidad, Imaginarios, Altar de Coricancha



ROSANA CORRAL MALDONADO,
MAGISTER EN DISEÑO INDUSTRIAL,
PROFESOR TUTOR DEL PROGRAMA
DE ESTUDIOS DE POSTGRADO EN
ARTES DE LA FACULTAD DE ARTES LA
UNIVERSIDAD DE CUENCA, CERTIFICO
QUE:

Que el presente ***Plan de Trabajo de Grado***, intitulado ESTUDIO DE LA DUALIDAD REPRESENTADA EN EL ARTE ANDINO Y TIPOLOGIA ANDINA QUE GENERE NUEVOS REFERENTES EN LOS ELEMENTOS DE DISEÑO, realizado por el estudiante JUAN FERNANDO FAJARDO NORITZ, como requisito constante dentro del proceso académico para obtener la Maestría en Artes mención en ARTE Y DISEÑO, ha sido orientado, supervisado, dirigido, y revisado durante su formulación, por lo tanto se encuentra aprobado. Se recomienda el trámite pertinente ante la Comisión Académica, para su aprobación definitiva.

Cuenca, a 2 de Julio de 2010

F.

Profesor Tutor-PEPA



Yo, Juan Fernando Fajardo Noritz, estudiante de la Maestría en Artes con mención en Arte y Diseño, declaro conocer y aceptar las disposiciones del Programa de Estudios de Postgrado en Artes, que en lo pertinente dice: “Es patrimonio de la Universidad de Cuenca, todos los resultados provenientes de investigaciones, de trabajos artísticos o de creación artísticas o científicos o técnicos o tecnológicos, y de tesis o trabajos de grado que se realicen a través o con el apoyo de cualquier tipo de la Universidad de Cuenca.

Esto significa la cesión de los derechos de propiedad intelectual a la Universidad de Cuenca”.

f.....

JUAN FERNANDO FAJARDO NORITZ

Estudiante- PEPA



La presente Tesis de Grado, en cuanto a las ideas, conceptos, procedimientos, resultados patentizados aquí, es de exclusiva responsabilidad del autor.

Tanto el tema como el contenido, es producto del trabajo del autor, y en ningún caso ya sea en parte o totalmente es copia o plagio de otra investigación presentada en cualquier tiempo y lugar. De comprobarse esto, entiendo que se deberá proceder conforme estipula la normativa vigente y pertinente aplicable al caso.

f.....

JUAN FERNANDO FAJARDO NORITZ

Estudiante- PEPA

AGRADECIMIENTO

Mi más profundo agradecimiento, a todos y cada uno de los miembros de mi familia, porque sin su apoyo no hubiese podido lograr que este trabajo concluya.

DEDICATORIA

..... Por y Para mi hermana Marieta

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Abstrac	3
Resumen. palabras clave	4
Tutor	5
Derechos	6
No plagio	7
Agradecimientos	8
Dedicatoria	9
Índice de contenidos	10
Introducción	12
Fundamentación teórica	14
Filosofía del arte	14
Cultura material	20
Arte y cultura	24
Capítulo I	
DISEÑO Y ARTE	30
1.1 teoría del diseño	30
1.2 seriacion	34
1.3 abstraccion	40
Capítulo II	
Marco Teorico	45
Fundamentación teórica	45
Elementos importantes en la cosmovisión andina	49
Signos y símbolos de ésta cosmovisión	51
Dualidades que se presentan en el arte andino	54
Patrimonio artesanal andino	61
Capítulo III	
Procesamiento y analisis de resultados	68
Resultados de seriación	69
Resultados de abstracción	69
Posibles aplicaciones	70
Conclusiones y Recomendaciones	80



INTRODUCCIÓN

- Sobre el proyecto
- Fundamentación teórica

El arte, a través de los tiempos, ha tratado de encontrar el movimiento de una imagen plana, la necesidad de tener una imagen tridimensional de las formas que los escultores recrean, la pintura logra manejar con la luz y conseguir que una mirada nos siga, ha sido una constante. Así, cuando los egipcios logran la imagen dual, en la que la figura está vista de frente y de perfil al mismo tiempo; o el arte religioso que trata de dar una sensación espiritual y de sobrecogimiento; o las imágenes del arte rupestre, que hacen correr a las presas de caza, pintadas del recuerdo en la memoria, mantienen este reto al artista del movimiento en el plano.

El acto humano de diseñar no es un hecho artístico en sí mismo aunque puede valerse de los mismos procesos y los mismos medios de expresión, al diseñar un objeto, o signo de comunicación visual en función de la búsqueda de una aplicación práctica.

Diseñar requiere principalmente consideraciones funcionales y estéticas. Esto necesita de numerosas fases de investigación, análisis, modelado, ajustes y adaptaciones previas a la producción definitiva del objeto. Además comprende multitud de disciplinas y oficios dependiendo del objeto a diseñar y de la participación en el proceso de una o varias personas.

La tarea de Diseñar es compleja, dinámica e intrincada. Es la integración de requisitos técnicos, sociales y económicos, necesidades biológicas, con efectos psicológicos y materiales, forma, color, volumen y espacio, todo ello pensado e interrelacionado con el medio ambiente que rodea a la humanidad.

De esto último se puede desprender la alta responsabilidad ética del diseño y los diseñadores a nivel mundial. Un buen punto de partida para entender éste fenómeno es revisar la Gestalt y como la teoría de sistemas que aporta una visión amplia del tema.

Durante décadas los vínculos entre el diseño y los movimientos de vanguardia se convirtieron en el centro del debate entre investigadores y expertos y alejaron la

mirada de otros aspectos más relevantes. El diseño guarda relación con la actividad artística en la medida que emplea un lenguaje similar, que utiliza una coordinación prestada de las artes plásticas, pero es un fenómeno de naturaleza más compleja y enteramente vinculado a la actividad productiva y al comercio.

Basado en estas consideraciones, el presente trabajo inicia con un enfoque de la Filosofía del Arte con una descripción de la teoría que sustenta la propuesta.

Posteriormente en el primer capítulo se aborda el Diseño y el Arte desde las diferentes corrientes, para finalmente profundizar en la cosmovisión andina del arte.

FUNDAMENTACION TEÓRICA

I. FILOSOFIA DEL ARTE.

Como acercamiento inicial al tema, se plantea la pregunta: ¿existe una filosofía del arte?, la respuesta sería expresar si realmente se puede hablar de una Filosofía del Arte. Filosofar significa preguntar; lo que caracteriza a la cultura occidental es la pregunta por el por qué de las cosas. Es una cultura que actúa para conocer, que a diferencia de las otras y en particular de la oriental, quienes saben conocen para actuar, es decir, parodian la naturaleza.

He aquí la clave de la búsqueda epistémica, que posteriormente va a caracterizar al pensamiento, a partir de Platón, de su maestro Sócrates y su discípulo Aristóteles. La búsqueda de lo que queda establecido firme, de lo sustantivo, de lo que no cambia.

De este concepto llegará a nacer a partir del Renacimiento y la Modernidad lo que se llama ciencia dura y tecnología; y es a partir de ahí, y no casualmente, que el Arte cobra la dignidad, que hoy le corresponde. ¿Por qué, porque el Arte sigue siendo el último sitio de reunión, donde se puede expresar en libertad, que es lo que nos caracteriza como seres humanos, ser hacedores, hacer brotar como de la nada, esos objetos, espacios que terminan siendo, además de objetos (cosas) sujetos que emiten significados.

Sin embargo, para poder abordar el tema Filosofía del Arte, es necesario, comenzar por aclarar varios puntos,

“Para Heidegger la pregunta del por qué de las cosas, es el salto de toda la cultura anterior, supuesta o auténtica de la existencia del hombre. El salto de ese preguntar alcanza, nos dice saltando su propio fundamento y lo constituye saltando, es decir, saliéndose de todo lo que representa la cultura anterior, en la cual el hombre vivía sólo intuitivamente, por decirlo de alguna manera, este salto lo llamamos su origen o salto originario (ur-sprung) de acuerdo con la auténtica significación de la palabra originaria : instituirse saltando como su fundamento (la pregunta por el por qué, es el salto, es el origen, es la fundamentación,

el inicio de la Filosofía, de la forma de pensar que posteriormente dará origen a la episteme platónica, la contemporaneidad en entredicho, con el salto a la “episteme” contemporánea, si es que la podemos llamar así, denominada postmodernidad”.¹

El término, importado de la lengua griega, significa ciencia por oposición a techne, que serviría para designar el conjunto de los conocimientos positivos vinculados a prácticas dispersas (navegación, medicina, gimnasia, mecánica, etc.); esta oposición no coincide con lo que se ha establecido como ciencia y técnica. La lengua filosófica, por lo demás, se ha hecho cargo del término episteme, no para designar la ciencia, sino para forjar el nombre de la disciplina llamada epistemología, la teoría del conocimiento o gnoseología, que es la teoría del conocimiento tomada en el sentido amplio (filosófico), y no sólo científico. Contemporáneamente, a partir de Foucault, episteme es matriz de conocimiento, la forma como accedemos a éste. Alejandro Moreno Olmedo (1993) dice: *“La episteme no se piensa; se piensa en cambio en ella y desde ella. En cierto modo se es pensado por ella, en cuanto el pensamiento por ella está regido”*.

Hay una pregunta más originaria hecha posteriormente en la contemporaneidad por Heidegger (1993) ¿por qué es el ente (el ser) y no más bien la nada?, es el fundamento de todo auténtico preguntar, y así se constituye en su origen. La interrogación busca el fundamento del ente, en tanto es lo existente... (la cosa)...

Al parecer no habría ninguna razón en el ente, en su totalidad, a la cual ocasionalmente pertenecemos nosotros mismos, para otorgar el ser humano una relevancia en particular. Sin embargo se sabe de nuestra interrelación en y con la totalidad. La pregunta por el por qué se enfrenta en cierto modo con el ente en su totalidad, sale y se sitúa fuera de él aunque nunca por completo. Más precisamente acota Heidegger en su Introducción a la Metafísica “ por esto la interrogación adquiere relevancia, ¿por qué el por qué? cómo se fundamenta la pregunta misma del por qué, esa que arroga poner al ente en su totalidad sobre su fundamento?...todo va a depender de si se considera por tanto que todo está resuelto, o si se es capaz de experimentar esa repercusión sobre sí misma de la pregunta por el por qué como

1 D’Arago, Theowald. Filosofía del Arte.mht

un acontecimiento emocional”. Aquí podemos acotar lo que G. Bataille (1981) nos dice: “quien no muere por ser más que un hombre, no será nunca más que un hombre”.

Continúa Heidegger (1993): “ninguna pregunta y por consiguiente ningún problema se comprende a sí mismo, si no comprende la pregunta de todas las preguntas, es decir si no hace la pregunta”. Por eso para interrogarnos por la pregunta del Arte y su Filosofía hemos tenido que empezar por el principio. “Preguntar realmente el por qué significa atreverse a agotar y atreverse interrogando lo inagotable de esta pregunta por medio del desvelamiento, el desocultamiento de aquello que esta pregunta exige preguntar. Allí donde algo semejante acontece está presente la Filosofía” Heidegger (1993). El responder de la pregunta (ontológica) por el ser del hombre, va unida a su hacer, a su Arte, el Arte es la cualidad que no hace hombres es, una expresión ontológica, como bien nos dice Heidegger, porque confiere y recibe un sentido. Es sentido e interpretación, es decir, hermenéutica lo cual lo hace no ser lógico ni categorizable, ya que sus posibilidades son todas como el hombre mismo.

Ahora se presenta el problema de esa “cosa” llamada Arte, que va más allá de lo sólo estético, en el sentido de percepción sensible o de belleza. “Toda ontología es fenomenología”, afirma Heidegger (1993), porque según él no hay nada tras el fenómeno (la cosa), pero ¿no lo hay? He aquí, la pregunta que se suele llamar Metafísica, y que retro trae al mundo pre-socrático: Tales, Anaximandro, Anaximenes, Parménides y particularmente Heráclito, y al “Logos” no sólo como razón platónico-aristotélicamente, sino como ENIGMA, que es como lo presenta el filósofo de Efeso.

A partir de ahí, a grandes rasgos, que se plantea rever o ver ontológicamente a partir de su mirada el Arte no sustantivado, como sí lo ha hecho la estética clásica a partir de la metafísica, sino a partir de la physis, que es como varios filósofos mencionados lo hacen y en particular Heráclito con su physis-logos. Para poder desarrollar la proposición, la tensión de los contrarios que es la pauta que marca la diferencia, entre la armonía “unidad ideal platónica” y la real armonía, que es de

donde parte todo, el hombre y su hacer, su Arte, nos es indispensable comenzar dejando sentado, el principio que rige todo para Heráclito. Aunque filósofos, historiógrafos han querido pos-artistotélicamente ver que en Heráclito hay una esencia humana, fuera del Logos, veremos cómo el fluir heracliteano, el fluir, lo que se llama el tiempo, no da para esencias, sustancias, episteme alguna que no sea el Logos (physis) mismo en su devenir, y el reconocerse en ese Logos es lo que nos constituye ontológicamente.

Solo por medio del mundo el ente se convierte en algo que es". Dice Heráclito, frag.53: "La guerra es padre de todos y rey de todos, de suerte que a unos los pone dioses y a otros en hombres, a unos les hace esclavos y a otros libres". Continúa Heidegger (1993): "el conflicto, si bien engendra todo lo presente, también lo que domina y conserva...".

La guerra, mencionada aquí, no es una guerra al modo de los hombres, sino un conflicto que impera con anterioridad a todo lo divino y humano: la lucha tal como la piensa Heráclito provoca el inicio de la separación de lo que está presente en su confrontación, lo que da lugar a que sean asignados la ubicación, la posición y el orden de prioridad dentro de la presencia. En este ponerse a distancia se abren abismos, separaciones, extensiones y se producen grietas. En esta diferenciación se produce el mundo.

"La diferencia ni separa ni destruye la unidad. La constituye, es conjunción, logos; Polemos y Logos son lo mismo". (Heidegger, 1993, p.63). "La lucha, tal como se entiende aquí es una lucha originaria; porque hace que los combatientes comiencen a surgir como tales; no es un simple arremeter contra algo ya existente. La lucha primeramente proyecta y desarrolla lo inaudito, lo hasta entonces no-dicho y lo in-pensado. Después serán los productores, creadores, poetas, artistas, pensadores y hombres de estado los que sostendrán esta lucha contra la fuerza imperante que los somete, ellos arrojan el bloque de su obra y en ésta conjuran al mundo que así queda manifiesto. Sólo con estas obras las fuerzas imperantes, la physis, se vuelve en lo presente. Sólo entonces el ente como tal llega a ser".²

2 Heidegger, M. "Introducción a la Metafísica". Barcelona: Gedisa. pág. 63-64.

Nos es necesario volver sobre la palabra *physis* para acotar (y si aclaramos todavía más) que dicho término se vincula al verbo *fiw* que quiere decir “engendrar”, en su acepción primaria, y a la terminología *sis emerger*, lo que da a luz”.³ De tal significación originaria se pasa fácilmente a una acepción que implica un juicio ontológico. *Physis* es lo primario...*physis* no quiere decir sólo, como piensa Rivaud (c.p. Cappelletti, 1994) un principio cronológico, sino también un principio ontológico, por lo cual la *physis* no sólo reivindica para sí la idea de lo primero en el tiempo, sino la idea de lo primero en el orden del pensamiento y del ser.

El significado ontológico adquiere matriz valorativa, pues lo primario pasa a significar también lo “auténtico” y lo “originario”, por oposición a lo “ficticio” y lo “artificial”... ¿El saber del hombre? ¿o es este hacer una segunda *physis* y un segundo *emerger* y establecer, que se manifiesta a través de nosotros hombres? Se dijo una segunda *physis* por cronologizarla, pero en realidad el hacer del hombre es una continuación del hacer del *Logos* en nosotros, es aquí donde emerge, surge, establecemos la cosa *Arte*, que como se dijo recibe y confiere significado, cual si fuera además de objeto, cosa, sujeto emisor, con un lenguaje no lógico, sino tan enigmático como el hombre mismo.

Sin embargo, nos dice Heidegger: “Toda ontología es fenomenología, porque no hay nada tras el fenómeno, y si hay que descubrirlo es porque este siempre, se oculta, se disimula”. Entonces ¿hay algo o no hay algo detrás del fenómeno, de la manifestación hombre y de su hacer, de su arte?, o ¿es el fenómeno mismo el que se encubre, se oculta, se disimula?

En cuanto a la solución del enigma del *Logos*, del ser, de la cosa *Arte*, del hacer del hombre. Se debe reconocer, el *Logos-Physis* (siendo) en el mundo como lo que somos es lo que puede volver a darnos, y en libertad, pues es una opción y no sólo una intuición, un desconocimiento como en la era mítico-poética, la integralidad, la copertenencia, la plenitud del todo que somos, y no así como lo hemos percibido y realizado con la metafísica clásica, como si fuéramos ángeles caídos, aliens, extraterrestres, por lo demás “eternos”, generando la depredación y la inhumanidad

3 Cappelletti, A. “Estudios Filosóficos”. Caracas: Sociedad Venezolana de Filosofía. 1994 pág.61-62

que nos ha caracterizado paradójicamente siendo los animales humanos. Por eso cuando citando a Heráclito, en medio del enigma de la existencia, nos preguntamos, dirigiéndonos a nosotros mismos, no lo hacemos así, sólo en un sentido fenoménico y antropológico, o sólo intelectual, sino pleno, que es como finalmente lo es todo, lo micro y lo macro....

El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo. Este dirigirse a sí mismo, en Heráclito no tiene la connotación de separación sujeto-objeto (falsa por lo demás) que va a imprimir la modernidad; dirigirse a sí mismo requiere del esfuerzo interpretativo de la hermenéutica indispensable para la comprensión dentro de lo que ni se revela, ni se encubre sino que sólo nos queda indicado por el señor, cuyo oráculo está en Delfos y nosotros, somos su indicación, somos la mismidad, dirigirnos a nosotros mismos, es dirigirnos...El universo hecho "consciente", el universo "viéndose a sí mismo".

El lazo de unión entre la filosofía y el arte consiste esencialmente en lo siguiente: La obra de arte proporciona al pensamiento una imagen pura y definida del mundo interno. Gracias a esta imagen, la mirada penetra más allá de las apariencias con que el entendimiento reviste el fenómeno, y el filósofo se encuentra en contacto con la esencia íntima e invisible de las cosas.

De la misma manera que la lógica, la psicología, la metodología, etc. han sido fundadas sobre la base de las matemáticas y las ciencias naturales, así también la metafísica más, elevada necesita del, arte para llegar a los más profundos conocimientos.

Y la grandeza de Schopenhauer radica, sobre todo, en haber reconocido claramente esta verdad. En efecto, nos dice este filósofo:

"Toda obra de arte se dirige propiamente a mostrarnos la vida y las cosas tal como son en realidad. Pero esta realidad no todos pueden comprenderla inmediatamente, porque se halla cubierta por el velo de los accidentes objetivos y subjetivos. Y el arte levanta este velo...⁴ El gran valor y la importancia del arte consisten en que nos proporciona en

4 Wagner. R, Escritos y poemas vol. II, pág. 404.

esencia lo mismo que obtenemos por el mundo visible, pero de un modo más condensado, más completo, por medio de la elección y de la reflexión...⁵ Las obras de arte plásticas y dramáticas contienen toda la sabiduría... La filosofía ha tardado tanto tiempo a manifestarse porque se procuró fundamentarla en el terreno de la ciencia, en vez de escoger el del arte.

6

II. CULTURA MATERIAL.

Desde hace algunas décadas se habla, cada vez más con insistencia, de identidad andina, de la necesidad de reforzarla y afianzarla, de expresarla tanto mas frecuente y sistemáticamente mejor. Más allá de este concepto, en ocasiones demagógicas y oportunistas, la noción de identidad andina se fundamenta en el hecho de la diversidad de las culturas, diversidad que se patentiza en las peculiaridades que estos conglomerados humanos la tienen.

Todo lo que el hombre realiza lo hace en un aquí y en un ahora, o sea en un espacio y en un tiempo determinados. Como no poseemos, salvo en nuestra imaginación que nos permite fugarnos de la realidad circundante, ni aparatos mágicos, nuestros quehaceres tienen que limitarse a aquellos elementos materiales que el medio físico y lo que cada tiempo nos ofrece. Estas condiciones que oponen posibilidades y limitaciones a la creatividad humana no operan tan solo a nivel individual sino también a nivel de colectividades, lo que trae como consecuencia el no poder hablar de una sola y homogénea cultura en la especie humana sino de muchas y diferenciadas culturas.

El diseño es y será siempre el creador de una gran parte de la cultura material de la sociedad. Esta cultura que el diseño proyecta es el conjunto de manifestaciones físicas que representan lo que somos, lo que fuimos y lo que queremos ser. En este orden de ideas, la responsabilidad del diseño no trasciende a la mera conformación y creación de los objetos, el diseño más bien faculta un modo de ordenar, percibir, actuar, valorar, intercambiar, manipular y transformar el contexto físico, cultural y social a través de los objetos.

5 Idem, idem, vol. I., pág. 315.

6 Wagner.R, Proyectos, pensamientos y fragmentos.

El diseño en el mundo actual, debería jugar un papel preponderante en la búsqueda de una vida mejor, tanto en sus aspectos cuantitativos como en los cualitativos. Debiendo tener la misión de incrementar la calidad de uso de los productos, contribuir al aumento de la productividad, mejorar la calidad visual de los objetos y apoyar el desarrollo de productos. Esto se podría lograr de varias maneras y una de ella es, a través de la producción de referentes de diseño.

La herencia cultural no tienen sentido al margen de la sociedad. Una adecuada gestión de la misma permite devolver el patrimonio, que es algo que viene del pasado, a la sociedad del presente para que ésta lo pueda legarlo a la sociedad del futuro. En el mundo globalizado de hoy, el patrimonio confiere identidad a los que quieren y saben apreciarlo, que cada vez son más.

En las circunstancias actuales de los países en vía de desarrollo esa identidad del diseño como profesión resulta cada día más importante el encontrarla. Es relevante, por la pérdida - en ocasiones definitiva - de raíces culturales, enterradas por el progreso o deformadas por el espejismo que ofrece el desarrollo dependiente.

La penetración cultural, sistemática y dinámica que sufren los países como el nuestro, en vías de desarrollo, afecta no tan solo a los objetos y a las diversas manifestaciones culturales, sino que se amplía a las economías, organización política y social de hombres, grupos, comunidades, países y regiones. Todos estos tópicos detienen ese progreso de identidad del diseño, como actividad profesional y como vehículo de emancipación cultural y tecnológica.

El diseño es un quehacer ya antiguo del hombre, que siempre renovado en el transcurrir del tiempo, se interesa permanentemente en procurarse un hábitat, crear sus objetos, sus signos y símbolos; pertenecientes a su vida cotidiana y a la vez motivados por sus necesidades, carencias, excesos y aspiraciones. Lo relevante del diseño hoy en día, es que frente al hombre actual, su misión no se circunscribe a la concepción de objetos utilitarios y estéticamente agradables.

Su misión es reconstruir, mediante una doble acción de reposición y reparación

del micro y macro mundo de los objetos, preferentemente aquellos que le son indispensables. Reposición sí, de aquellos objetos que fueron concebidos y creados en otros tiempos, bajo otras condiciones, que resultan ahora inadecuados. Reparación también, de toda una gama de objetos que ya no se adaptan a las necesidades de una sociedad más compleja y necesitada de mejores medios para lograr sus objetivos. El hombre actual ya no percibe su ámbito en términos de cosas como en el pasado, más bien en términos de necesidades aún no satisfechas. Por ello se debe manifestar como *“el inicio del cambio en las cosas que el hombre hace”*⁷, en virtud de que es a través de las cosas, como el diseño puede satisfacer necesidades y aspiraciones, mediante la creación de referentes.

Como todo ser viviente, debe el hombre convivir con la realidad circundante, pero mientras en las demás especies animales hay una aceptación básica de las condiciones que les rodean y un proceso de adaptación a ellas, salvo cuando en forma limitada el instinto genera cambios, el comportamiento humano varía en la medida en que sistemáticamente busca e intenta –a veces con éxito, otras fallidamente- modificar el medio de acuerdo con sus intereses. Esta sistemática modificación del entorno físico, unida a un permanente y cambiante proceso de elaboración de normas de comportamiento que regulen sus relaciones con sus semejantes, a jerarquización variable de sistema de valores, etc., conforman la cultura en el sentido antropológico de la palabra.

Con estos antecedentes, tomando muy en cuenta y orientándolos al campo del diseño, el esfuerzo para establecer un orden significativo no puede partir de cero, de la nada, sino de elementos que la circunstancia espacio-tiempo ofrecen, y dentro de estos elementos se encuentran aquellos que la tradición nos brinda, si diseñar en cuanto establecer un orden es cambiar, no cabe ni tiene sentido que éste se limite a una exacta reproducción del pasado. Quien reproduce con sorprendente exactitud una pieza de cerámica precolombina, no está diseñando sino copiando, al igual que cualquier persona que reproduce un modelo hecho en determinada época de la historia.

La tradición, y en consecuencia la cultura popular, nos facilita una muy rica y amplia

7 Jones Christopher. En el resumen del Seminario de Porthsmouth, Inglaterra. 1964

gama de elementos que pueden servir de punto de partida para un diseño creativo. Si se quiere afianzar nuestra identidad cultural, no podemos limitarnos a rescatar y conservar como reliquias del pasado aquello que el ser humano elaboró a lo largo de los años, sino se debe partir de todas sus relaciones para actualizarlas a las exigencias del presente y a las perspectivas del futuro.

Si se trabaja con este criterio, se deja de ser hábiles manos para cerebros ajenos o extranjeros y esa habilidad se instrumentalizaría para la creatividad de nuestros propios cerebros. Alcanzando así originalidad y personalidad cultural reconocida fuera de nuestra sociedad y encontrar caminos adecuados para labrar nuestra propia excelencia.

En los países andinos - la palabra Andino comprende los países de Colombia, Ecuador, Perú, y Bolivia- , pero al ser un área de estudio muy grande, el proyecto de tesis se enfocará en la parte de los “Andes Septentrionales”, es decir la parte del Ecuador y la parte norte del Perú, por ser multiétnicos y multiculturales, encontramos una muy rica fuente de contenidos y de elementos que nos diferencian y peculiarizan en aquellos grupos humanos que sistemáticamente y a lo largo de siglos, han sido considerados como Incultos y recibido un trato discriminatorio y despectivo.

Si aceptamos que es muy importante reforzar la identidad nacional de nuestros pueblos, del área Andina, es preciso hacer todo el esfuerzo posible por dejar de ser meros copiadores de los contenidos culturales foráneos, y empeñarse por hacer de la cultura popular de nuestro país un cuerpo respetable de elementos para diferentes acciones que tengan que realizarse.

En los planes y programas de estudio de las escuelas de diseño, debe tomarse muy en cuenta la cultura popular para que los estudiantes, además de conocerla con claridad, aprendan a valorarla y a aplicarla en sus ejercicios.

La valorización de la cultura popular no implica la renuncia a la cultura universal; lo importante es, en el proceso de diseño, contar con elementos de ambos tipos. Lo universal y lo nacional, lo elitista y lo popular no se excluyen entre sí. El diseño, en cuanto ordenamiento creativo y significativo, debe partir de contenidos provenientes

de diversas áreas.

III. ARTE Y CULTURA.

“El Arte es una forma de conocimiento mediante la cual el Hombre expresa su concepción del mundo y de la vida, sintetizando la totalidad de su cultura desarrollada como un producto de su herencia y creación, en el cual se manifiestan los valores estéticos de lo bello y de lo universal”⁸

El arte ha sido por siglos el medio de comunicación, integración y transmisión cultural de las sociedades andinas. Su presencia que se mantiene durante largo tiempo en objetos rituales y de uso cotidiano, declara o da a conocer el carácter social de su concepción. No obstante la abundancia excesiva de sus formas de expresión, en todas ellas y a lo largo de la Historia Precolombina de nuestro continente, se halla el hilo conductor lógico que da sentido a la estructura de su construcción.

Los pueblos Andinos constituyeron sociedades organizadas en base a una economía fundamentalmente agrícola. Ello conllevó al desarrollo de una ciencia astronómica que permitiera el control de las estaciones y los ciclos naturales.

Como consecuencia de la observación del movimiento celeste, se establecieron leyes de la armonía y la correspondencia, generándose del encuentro entre los fenómenos del cielo y la tierra, las concepciones del ordenamiento cósmico.

Cuantos objetos maravillosos, con preciosos diseños, fueron elaborados por nuestros antepasados de tiempos prehistóricos y, sin embargo, muy poco se ha hecho para registrarlos, estudiarlos y difundirlos. Muchos de estos objetos están amontonados en los museos o se exhiben bellamente para deleite de los turistas y, en cambio, el autentico pueblo, legitimo heredero de ese patrimonio, lo ignora por completo.

⁸ Milla Euribe, Zadir. Introducción a la Semiótica del Diseño Andino y Precolombino. Amaru Wayra ,1990. Pág. 2

Una serie de imágenes, signos y demás recursos comunicativos son asociados y entrelazados entre si dando lugar al diseño, al estilo personal y posteriormente a una tendencia.

La clave está en encontrar la formula del equilibrio entre conservación y su uso. Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer puros, iguales a si mismos, sino porque representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida, propios de ciertos grupos sociales.

El diseño, como actividad previa y organizadora de todas las demás, tiene un valor trascendental e íntimamente relacionado con el quehacer de millones de habitantes de los países del área Andina.

A lo largo de la historia y la prehistoria, las culturas se han modificado incorporando rasgos foráneos sin perder su imagen propia y no tiene razón de ser una oposición a que esto ocurra hoy. Pero incorporación de rasgos no implica necesariamente la destrucción de las mismas si es que hay un cuidadoso proceso selectivo que tome en consideración, no solamente la forma de lo que se incorpora o suprime sino también la función y el significado.

Los especialistas en Diseño Artesanal han de descubrir y fijar los valores intrínsecos y las relaciones armónicas que el artista popular, a través de instituciones y experiencias de siglos, ha logrado difundir su obra.

Pero a la vez han de fijar los diseñadores un canon para que sus propuestas finales, desempeñen permanentemente la función que, descubierta en los albores de la humanidad, tiene la misma y diaria urgencia para servicio y beneplácito del hombre en sus requerimientos utilitarios y estéticos.

En la actualidad, el diseñador – nuevo especialista - tiene la palabra junto al artesano. Lo que los dos realicen será lo que persista siempre que lo hagan con un estudio de: técnicas, materiales, identidad, tecnología, etc., con profunda sinceridad y mediante la búsqueda de soluciones claras basadas en el acopio tradicional de la

realización plástica propia de cada pueblo.

Conocimientos y creencias acumuladas, cosmovisiones y actitudes frente al mundo, tecnologías, habilidades y destrezas, maneras de expresar belleza y contemplarla, formas de planificar el tiempo dedicado al trabajo y al ocio constituyen, entre otros elementos, los rasgos estructurales que dan fisonomía propia a una cultura. Estas maneras de hacer la vida están y han estado sujetas a cambios, pero en nuestros días es tan agresiva la ofensiva por “tornarnos civilizados” a base de introducir utensilios de civilizaciones extrañas que son sofisticados ultramodernos, que la identidad cultural de países de la Región Andina que viven una situación mistificada, corre serio peligro de disolverse y desaparecer.

Posiciones extremas se pueden adoptar frente a la dualidad tradicional – moderno, algunos ven por el desarrollo de la tecnología y los sistemas de producción realizados por máquinas, fuerzas inexorables que acabarán indefectiblemente con la artesanía y que siguiendo esta trayectoria, a través de acelerar el proceso, desalentar al artesano y motivar fuertemente la industrialización con todas sus secuelas psicológicas y sociales; las variaciones culturales entre pueblos y regiones que sustentan su identidad tendrían también que desaparecer arrolladas por la sociedad industrial que tiende a ser universal y homogénea.

Si la tecnología ha llegado a una comunidad, no tiene sentido conservar las tradiciones que demandan un enorme esfuerzo físico, pudiendo usarla en beneficio y traer como resultado la implantación de nuevas formas y decoraciones ajenas a la tradicional manera de expresión.

Aquí será posible y deseable una constructiva síntesis entre los artificios de la técnica contemporánea y las raíces de los pueblos y comunidades manifestadas en expresiones creativas, de los Andes Septentrionales.

Puede el diseñador actuante en este tipo de sociedades jugar un importantísimo papel como conductor de los cambios culturales. Las bondades de las técnicas avanzadas suelen ligarse a las maneras peculiares de expresión estética de los

pueblos en que nacieron, unión que tiene consistencia ya que la técnica tiene un instrumento que puede ponerse al servicio (con las limitaciones del caso) de otras manifestaciones. No faltan quienes desvalorizan las manifestaciones tradicionales por considerarlas como anticuadas, es aquí donde la investigación puede demostrar con hechos que dichas maneras de plasmar las son enormemente valiosas en cuanto tienen nexos con las profundidades de nuestra historia.

Hoy en el mundo, gracias al desarrollo de la Antropología Cultural, hay una tendencia al respeto y valorización de las culturas denominadas, despectivamente, primitivas y populares, la ofensiva económica de los fabricantes de objetos, ideas, gustos y sueños de los países desarrollados en contra de los del tercer mundo, para implantar sus patrones de conducta y sus actitudes es muy fuerte y lamentablemente eficaz porque cuentan con recursos en abundancia de primera clase para penetrar en las masas.

Todos los días somos testigos y víctimas en nuestro país de la avalancha de la falsa industria, se nos introducen formas de vida extranjeras sin darnos ni siquiera la oportunidad de desarrollar aquí elementales tecnologías, una de las razones es por la falta de estudios en la temática que se requiere implantar. La práctica actual lo demuestra, decir que un producto o presentarlo como ecuatoriano, cuando todos sabemos que en un promedio del 98% es extranjero.

Tenemos que aprender a aceptar con honestidad nuestras posibilidades; necesariamente tenemos que contar con técnicas y productos de fuera pero aceptándolos como tales y adaptándoles a nuestras necesidades y no con un grotesco *disfraz nacional*.

Hay una infinidad de objetos, y muchos de ellos de uso cotidiano y quizá más necesarios, que si trabajan o pueden trabajar nuestros artesanos y pequeños industriales y a los cuales se les puede dar, por parte de nuestros diseñadores, las características específicas de un buen producto que cumplan con su función (es decir, con el propósito por el cual se lo ha de confeccionar), que se lo elabore con técnica, esto es, con el empleo de las herramientas y de los materiales adecuados,

evitando que aparenten lo que no son, dándoles el tratamiento concreto; que su utilización sea correcta, de tal manera que sirva eficientemente para el fin que se lo ha de confeccionar; que responda a una real necesidad, aspecto quizás el menos cuidado, pues es frecuente que el diseñador, que diga servir a la transformación de la sociedad, frecuentemente haya trabajado sólo para el capricho de un individuo o de una minoría que le impone lo que quiere que se diseñe para su exclusivo deleite. Demasiado frecuente son los casos de artistas y diseñadores que vociferan contra la explotación y los explotadores pero que, a la media hora, en sus talleres, trabajan obras dictadas por los gustos de los que tienen dinero y que explotan a los artistas.

Las iniciativas del movimiento indígena en diferentes campos: la ecología, la salud, el poder local y la justicia, motivan interesantes discusiones al nivel de la sociedad andina. Empeñados en levantar procesos y propuestas que articulen sus concepciones y prácticas desde una racionalidad diferente a la occidental, realizan un arduo ejercicio intelectual para desarrollar posiciones coherentes frente al monopolio de lo universal, para conformar puntos de vista y poner en tela de juicio, (o simplemente provocar una conversación acertada) las bases de la producción y reproducción del capital simbólico de la modernidad.

Esta tarea no es nada fácil cuando se plantea el tema del diseño andino, porque se debe estudiar una serie de elementos adicionales como: antropológico, político, académico y porque no decirlo, como un problema de poder.



CAPÍTULO 1

- **DISEÑO Y ARTE**
- 1.1 Teoría del Diseño
- 1.2 Seriación
- 1.3 Abstracción

1. DISEÑO Y ARTE

1.1 TEORIA DEL DISEÑO.

Muchos piensan en el diseño como en algún tipo de esfuerzo dedicado a embellecer la apariencia exterior de las cosas. Ciertamente, el solo embellecimiento es una parte del diseño, pero el diseño es mucho más que eso.

“El diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y escultura, que son la realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de “algo”, ya sea esto un mensaje o un producto. Para hacerlo fiel y eficazmente, el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que ese “algo” sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su ambiente. Su creación no debe ser solo estética sino también funcional, mientras refleja o guía el gusto de su época.”⁹

Se podría decir que con la Bauhaus comienza realmente el diseño como una disciplina nueva, con características propias. El diseño es operador de formas, por lo tanto la “morfología” es una disciplina involucrada.

“Al llamar morfología al estudio de las formas, se debe especificar que es el estudio de las formas en cuanto “productos culturales”, es decir entidades generadas y operadas por culturas concretas, único ámbito de su existencia.

Si las entidades son neutras en la geometría, no lo son para la morfología. Esta plantea, en su modo de generar y construir una forma, la “interpretación” de la entidad geométrica, de los elementos que definen su estructura abstracta y que son los seleccionados por la morfología.

Los empiristas partían de la base de suponer que las cosas son descriptibles desde su disposición física y rasgos puramente materiales, sin interpretaciones o diferencias de

⁹ Wong, Wucius. Fundamentos del Diseño Básico. Pág. 9, colección GG Diseño

ninguna índole.

Los idealistas, por otra parte, suponían que las formas son aproximaciones más o menos logradas, a las entidades abstractas e ideales de la geometría. Tampoco aquí valían las interpretaciones y las formas se concebían aisladas de todo contexto cultural. *“El análisis llevaba a una evolución, con marchas y contramarchas, hacia formas ya predeterminadas como patrones absolutos de diseño”*.¹⁰

La teoría de la percepción o teoría de la Gestalt introduce una importante modificación: *“el hombre es quien percibe las formas y no existe nada fuera de la percepción”*.

La percepción incluye la memoria y el conocimiento de la realidad a partir de un acto puramente intelectual, capaz de reducir el mundo visible a una serie de estructuras que el hombre puede captar a través del canal visual y su capacidad de estructuración de las formas por complejas que estas sean. La psicología influyó profundamente en esta teoría y el hombre pasó a ser sujeto que da existencia a las formas.

Una determinada cultura hace que el hombre, no un hombre universal, si un individuo perteneciente a esa cultura interprete y produzca formas como hechos propios. El solo hecho de describir, verbal o gráficamente una forma supone ineludiblemente una interpretación, una calificación particularizada de sus elementos y propiedades. Así las formas portan sentido para una determinada cultura y, así también el diseño, operador de formas en última instancia, no es un ejercicio neutro de resolución de problemas funcionales, sino una practica comprometida con el contexto social al que sirve.

El diseño es un lenguaje y, por lo tanto es un producto social, es un producto histórico y sus productos son validados en función de la “portación de sentido”.

Las diferentes “interpretaciones” sobre la geometría permiten reiterar elementos o entidades a través de la historia, expresivamente diferenciados.

10 Giordano, Dora; Jaramillo, Diego. La Organización Tridimensional. Pág. 7, PUCE 1986.

Se podría sintetizar al decir que hay tres factores que interactúan en la forma y son ineludibles:

* Disposición y cualidades físicas: La disposición física es el sustento material que las posibilita, es decir, su existencia real.

* Instrumentos teóricos y materiales: El instrumento las genera, potencia y, a la vez, limita sus posibilidades, tanto en el diseño como en la producción.

La geometría y el dibujo son instrumentos conceptuales y las herramientas, procesos y maquinas son instrumentos materiales.

* Contexto cultural: El contexto en su relación de condicionante como estructura social que induce y prefiere determinados lenguajes formales.

Solo el análisis de los modos específicos de interacción entre estos tres factores de la forma, permite explicarla y entenderla a través de la historia y revela su calidad de *producto cultural*.

Muchas veces se habla de ideología del diseño, como una orientación o tendencia hacia determinadas formas o, más bien tipologías formales. Pero lo importante no es definir una ideología rotulada, según tal o cual tendencia; sino comprender la significación de una operatoria en el diseño, mas allá de modelos preestablecidos.

Hay dos planos de análisis y decisión para enfrentar la problemática del diseño en este trabajo de tesis; estos son a) La operatoria y b) La significación. Esto implica que el conocimiento, comprensión y diseño de formas lleva necesariamente a la consideración simultánea de estos dos planos.

a) La operatoria atiende a los desarrollos teóricos que proveen al diseñador, artesano o artista de criterios racionales en cuanto a instrumentos para analizar y generar formas.

b) La significación plantea una forma de valoración en el amplio espectro de posibilidades que generan los instrumentos teóricos.

Si se acepta este principio, se puede verificar que cada cultura y cada cambio cualitativo en la historia del diseño plantea diferentes ejes sistemáticos que dan características propias a los diseños (y como se dijo al inicio de este trabajo el diseño influye a la cultura), y por tanto, características propias a una cultura.

Si bien es cierto que las dialécticas no son universales ni atemporales, hay ciertos pares que son inherentes al diseño y que permiten entender su sentido y afrontar la problemática del contexto cultural. Las relaciones forma-organización; constancia-variedad; forma función; forma-tecnología, dan sentido a un diseño, sea cual fuere la exigencia programática.

Al hablar de permanencia de rasgos tradicionales o productos pertenecientes a una determinada cultura, es necesario saber rescatar esos rasgos, definir tipologías y comprender el verdadero sentido de la creatividad en el diseño.

La tecnología y la función en el diseño específico serán desarrolladas y particularizadas de las abstracciones consideradas en el plano del diseño generalizado. La función genérica propone la tipificación de las funciones a un nivel de generalidad tal que permita reducir variables para entender la interrelación con la forma y la tecnología que la posibilita.

La relación abstracción – concreción y sus múltiples posibilidades en cuanto a la interpretación de la geometría tomada como matriz abstracta, es otro de los aspectos a tomar en cuenta en el diseño generalizado como preámbulo al diseño específico.

La problemática de escalas en el diseño refiere, por una parte a la relación entre hombre y el objeto de diseño pero también a sus proporciones internas, autónomas. Este aspecto, el de las proporciones corresponden a otro estudio, previos estudios ergonómicos y antropométricos los que llevan a contemplar la escala como característica imprescindible al diseño específico.

1.2 SERIACION.

Dentro de las definiciones que se ha consultado, las que tienen que ver más con este trabajo son las siguientes: Conjunto de cosas relacionadas entre sí. Que se repite en forma sucesiva, poner en serie, formar series; cuatro definiciones que de una u otra forma se adaptan al plan de trabajo, cuando un diseño ha sido o es, compuesto por una cantidad de formas, las idénticas o similares entre sí son *formas unitarias o módulos*, que aparecen más de una vez en el diseño.

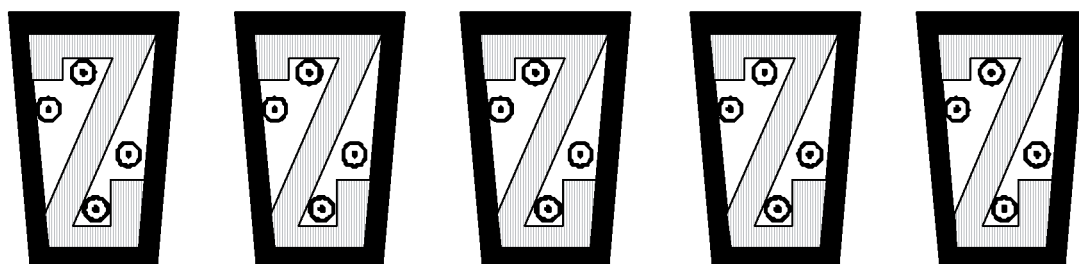
La presencia de módulos tiende a unificar el diseño. Los módulos pueden ser descubiertos de manera fácil si los buscamos, un diseño puede contener más de un conjunto de módulos.

Si se utiliza la misma forma más de una vez en un diseño, la utilizamos en repetición. La repetición es el método más simple para el diseño. La repetición de módulos suele aportar una inmediata sensación de armonía. Utilizados por ejemplo: en gran tamaño y pequeñas cantidades el diseño puede parecer simple y audaz; cuando son muy pequeños y se utilizan en grandes cantidades, el diseño puede parecer un ejemplo de textura uniforme.

Los textos que vienen a continuación han sido tomados en su gran mayoría del libro “Fundamentos del Diseño Básico” del autor Wuicius Wong.

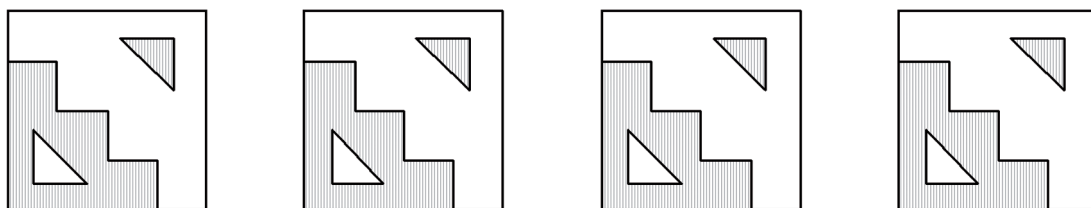
1.1.1 Tipos de Repetición: la repetición debe ser considerada respecto a cada uno de los elementos visuales y de relación:

a) Repetición de Figura. La figura es siempre el elemento más importante. Las figuras que se repiten pueden tener diferentes medidas, colores, etc.



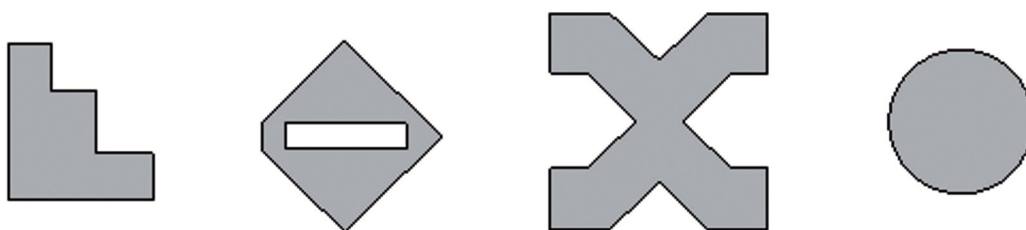
REPETICIÓN DE FIGURA

b) Repetición de Tamaño. La repetición de tamaño sólo es posible cuando las figuras son también repetidas o muy similares.



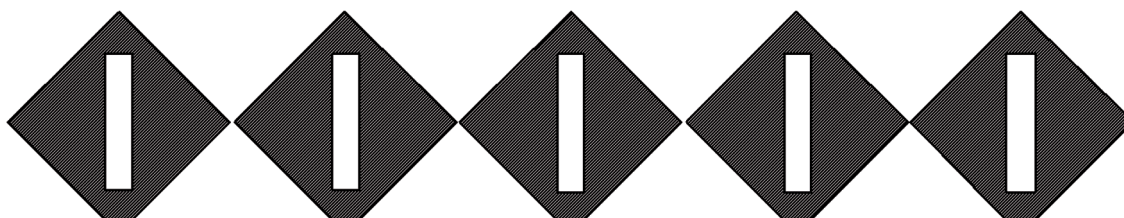
REPETICIÓN DE TAMAÑO

c) Repetición de color. Esto supone que todas las formas tienen el mismo color, pero que sus figuras y tamaños pueden variar.



REPETICIÓN DE COLOR

d) Repetición de Textura. Todas las formas pueden ser de la misma textura, pero pueden ser de diferentes conformaciones, medidas o colores.



REPETICIÓN DE TEXTURA

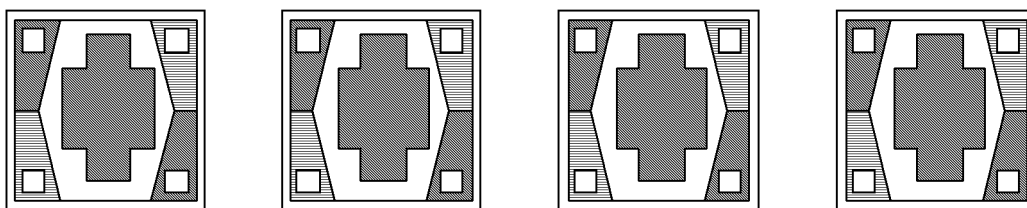
e) Repetición de Dirección. Esto sólo es posible cuando las formas muestran un sentido definido de dirección, sin la menor ambigüedad.



REPETICIÓN DE DIRECCIÓN

f) Repetición de posición. Esto se refiere a como se disponen las formas, de acuerdo a una estructura.

g) Repetición de espacios. Todas las formas pueden ocupar un espacio de una misma manera, pueden ser todas positivas, o todas negativas, o relacionadas de la misma manera con el plano de la imagen.



REPETICIÓN DE ESPACIOS

h) Repetición de gravedad. La gravedad es un elemento demasiado abstracto para ser utilizado repetidamente. Hay que analizar si las formas tienen pesantez o liviandad; de igual estabilidad o inestabilidad.

1.1.2 *Variaciones en la repetición:* la repetición de todos los elementos puede resultar monótona. La repetición de un solo elemento puede no provocar la sensación de orden y de armonía que se asocia normalmente con la disciplina de la repetición. Si la mayor parte de los elementos visuales están en repetición, deben explorarse las posibilidades de variaciones direccionales o espaciales.

Variaciones direccionales. Con la excepción del círculo, todas las formas pueden variar de dirección en cierto grado. Aun los círculos pueden ser agrupados para dar una sensación de dirección. Pueden distinguirse varias clases de arreglos direccionales;

- a) Direcciones Repetidas
- b) Direcciones Indefinidas
- c) Direcciones Alternadas
- d) Direcciones en Gradación.
- e) Direcciones similares.

Las direcciones repetidas y las dispuestas en forma mas regular pueden ser mezcladas con algunas direcciones irregulares.

1.1.3 Variaciones Especiales: estas pueden ser obtenidas reuniendo a las formas en una cantidad de interrelaciones. El uso imaginativo de la superposición, la penetración, la unión o las combinaciones y negativas pueden conducir a resultados sorprendentes.

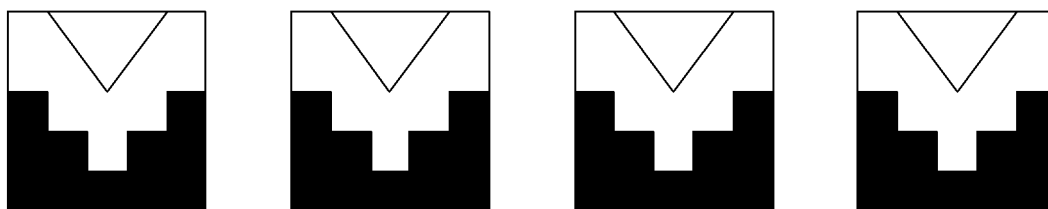
Los submódulos y supermódulos: un módulo puede estar compuesto por elementos más pequeños, que son utilizados en repetición. Tales elementos más pequeños son denominados "submódulos".

Si los módulos, al ser organizados en un diseño, se agrupan juntos para convertirse en una forma mayor, que luego es utilizada en repetición, llamados "supermódulos" a estas formas mayores o nuevas. Los supermódulos pueden ser utilizados en un diseño junto a módulos comunes si así fuera necesario.

Las formas más comunes de disponer un supermódulo son:

a) Disposición Lineal.

Los módulos son alineados como si fueran guiados por una línea conceptual que pasará por los centros de todos los módulos. La línea conceptual puede ser recta, curva o quebrada. La distancia entre los módulos puede ser regulada como se desee.

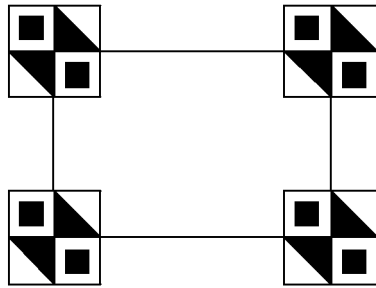


DISPOSICIÓN LINEAL

b) Disposición Cuadrada o Rectangular.

En este caso, los cuatro módulos, ocupan cuatro puntos que, entre sí, pueden formar un cuadrado o un rectángulo. Los módulos en esta disposición y en la anterior

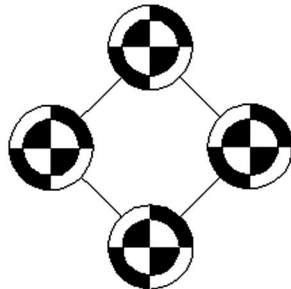
pueden penetrarse entre si.



DISPOSICIÓN CUADRADA O RECTANGULAR

c) Disposición en Rombo.

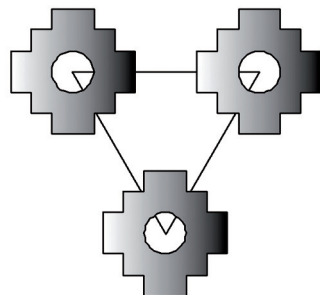
Aquí los cuatro módulos que, unidos entre sí, pueden formar un rombo. Regulando la distancia entre los módulos, pueden surgir varios tipos de supermódulos.



DISPOSICIÓN EN ROMBO

d) Disposición en Triangular.

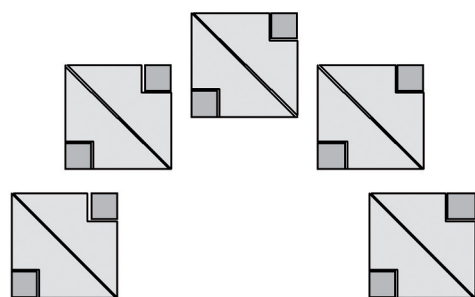
Los módulos que se ocupan con esta operación, son dispuestos para que tres de ellos ocupen los extremos de un triángulo. Esto también produce interesantes supermódulos.



DISPOSICIÓN TRIANGULAR

e) Disposición Circular.

La trayectoria puede sugerir un arco (porción) de círculo, o un círculo completo, pero se tendrá cuidado en no caer en una disposición lineal. Pero la disposición circular puede ser muy singular agregando más módulos.

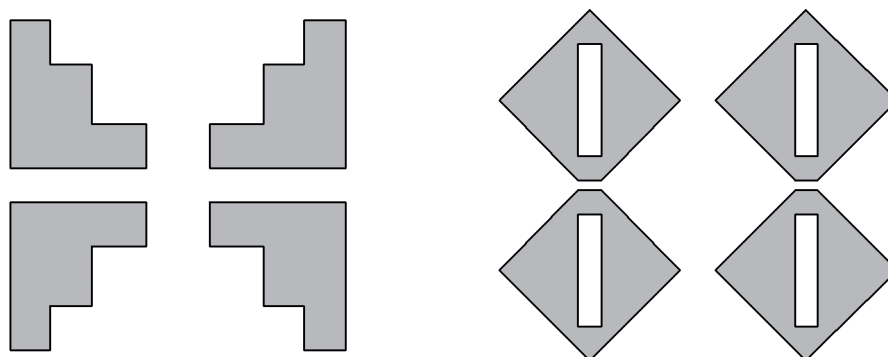


DISPOSICIÓN CIRCULAR

1.1.4 *Repetición y Reflexión*: la reflexión es un caso especial de la repetición. Por reflexión se entiende que una forma es espejada, resultando una nueva forma que se parece mucho a la original, pero una va hacia la izquierda, la otra hacia la derecha y las dos nunca pueden coincidir exactamente.

La reflexión sólo es posible cuando la forma no es simétrica, ya que una forma simétrica resulta ser la misma tras la reflexión.

La rotación de una forma en cualquier dirección no puede nunca producir su forma reflejada. La forma reflejada posee un conjunto completamente distinto de rotaciones. Todas las formas simétricas pueden ser divididas en dos partes en dos partes: una parte componente y su reflexión. La unión de ambas partes produce la forma simétrica.



DISPOSICIÓN LINEAL

1.3 ABSTRACCION.

Partiendo de su definición, se puede decir que la abstracción es separar las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.

Para la filosofía, “La abstracción consiste en el aislamiento conceptual de una propiedad de un objeto.”

Pero para el arte y el diseño, como se puede analizar, está íntimamente relacionada con las vanguardias artísticas del siglo XX, estas a su vez, pretendían generar un nuevo lenguaje comunicacional separando la realidad concreta y tomando del sobrante una idealización de la forma y la materia pura.

Entender el diseño moderno y sus implicancias referidas a un lenguaje sintético y libre toda contaminación concreta y real, invita a investigar sobre los inicios de un pensamiento que gestó las bases y la ruptura de un clacisismo redundante en la historia del arte.

Hablar del diseño y dejar de lado su componente de la abstracción sería caer en una paradoja que imposibilitaría el entendimiento del primero, sin la explicación del segundo.

La abstracción figurativa dio sus primeros inicios en las artes plásticas, en pocas palabras, diremos que el arte abstracto fue el estilo artístico cuyas consecuencias múltiples han hecho de él una de las manifestaciones más significativas del espíritu del siglo XX.

“El arte abstracto deja de considerar justificada la necesidad de la representación figurativa y tiende a sustituirla por un lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones. Este lenguaje se ha elaborado a partir de las experiencias fauvistas y expresionistas, que exaltan la fuerza del color y desembocan en la llamada abstracción lírica o informalismo, o bien a partir de la estructuración cubista, que da lugar a las diferentes abstracciones geométricas y constructivas.”

Grado de iconicidad o abstracción

En la medida en que el sentido de la imagen sea más obvio y directamente identificable con un objeto diremos que tiene un mayor nivel de iconicidad. Su oposición es la abstracción.

El grado de iconicidad o abstracción, significa el valor de identidad de lo representado con respecto de la realidad. Una imagen será puramente icónica cuando muestre un fragmento de la realidad tal como pueda aparecer ante nuestra visión normal, bajo aspectos simples, cotidianos, etc. Iconicidad es sinónimo de realidad.

El grado opuesto, la abstracción, cuando lo representado se muestra distinto a la visión ordinaria de la realidad, alterada por un punto de vista o una óptica distinta a la de nuestra visión natural, o la forma distorsionada por la fragmentación, el color, la perspectiva.

Visualmente, la abstracción es una simplificación de todo lo percibido en la imagen visual. La abstracción no tiene porque relacionarse con la simbolización, cuando los símbolos, son íconos. Todos los elementos visuales constituyen también un proceso de abstracción que, de hecho, tiene importancia para la estructuración y comprensión de los mensajes visuales.

La abstracción puede darse, no solo en la formulación visual hasta quedar reducida a una información representacional mínima, sino también como abstracción que no tiene relación con datos conocidos.

En Diseño la idea gráfica, la visualización mental de la solución, constituye el punto de partida de todo proyecto y esta regida por el lenguaje más que por las propias imágenes. Sin embargo, la materia que compone esa idea pertenece al mundo de la imagen.

Desde el punto del Diseño: los conceptos e ideas más importantes para la Abstracción serían los siguientes:

Es la representación de ideas, conceptos, pensamientos y sentimientos en donde la función de la imagen es restituir la impresión visual de algo real, con mayor o menor grado de realidad reproductiva.

Formas abstractas: son líneas inspiradas por la naturaleza sin significado. No son representativas y son independientes del mundo real, sin embargo, en su resultado material se observan determinadas imágenes.

Diferencias.

Formas abstractas.

Las formas abstractas son formas puras, sin posible identificación con imágenes ya existentes, son creadas por la imaginación y la fantasía del artista, también se les llama no figurativas.

La representación de estas obras es libre ya que no representan algún elemento del mundo natural o artificial.

Formas geométricas.

Las cuales están rígidas por leyes determinadas que las hacen perfectas y muy precisas. Estas están presentes a diario son observadas y manipuladas. Un ejemplo es un rectángulo es la forma de un libro. Las formas geométricas pueden ser bidimensionales y tridimensionales.

Características de la abstracción.

Pocos elementos.

Utilización de plastas.

Mínimo en detalle.

Simplificación.

Rompe proporciones.

Utiliza formas geométricas.

Niveles de abstracción

La solución de cualquier problema puede darse en varias formas o niveles de abstracción.

Se comienza dando un enunciado más general o abstracto de la solución. Se refina esta solución elaborando los detalles que antes se han ignorado, de lo que resulta una solución nueva que es menos abstracta. Este proceso continúa, hasta que se logra un nivel de detalle apropiado. Esta es la esencia del diseño top-down.

Método de trabajo para resolver un problema:

Descomponemos el problema, en subproblemas cada vez más sencillos y concretos.



CAPÍTULO 2

MARCO TEORICO

- Fundamentación Teórica
- Elementos Importantes en la Cosmovisión Andina
 - Signos y Símbolos de ésta cosmovisión
 - Dualidades que se presentan en el Arte andino
 - Patrimonio artesanal Andino

2. MARCO TEORICO

2.1. Fundamentación Teórica

2.1.1. Cosmovisión Andina.

La filosofía occidental, por lo menos desde Platón, ha tratado de dividir la realidad, como objeto del quehacer filosófico, en partes o campos; el estudio particular de ellos daba origen a las ramas o disciplinas filosóficas.

El triángulo platónico con los puntos cardinales de lo objetivo, subjetivo y absoluto, es la base para la metafísica occidental con las sub-disciplinas de la metafísica específica: cosmología, psicología y teología. Aristóteles modificó este planteamiento en el sentido de que agregó la lógica como estudio propedéutico, la filosofía práctica con la política, ética, economía y retórica, y la filosofía poética como teoría del arte y de la producción. La metafísica fue incluida, junto con la física y matemática, en la filosofía teórica.

Aunque había muchos cambios a lo largo de la historia de la filosofía occidental, se a mantenido a grandes rasgos dos separaciones fundamentales: la división entre lo físico (que en la modernidad se convertiría en objeto de las ciencias reales) y lo metafísico (que heredaría la religión) y la división entre lo teórico (orientado en el “ver” o theorein) y lo práctico (orientado en la acción o pragma).

La clasificación resultante de la filosofía refleja la concepción occidental de la realidad como algo:

“diastático (sujeto/objeto, yo/no yo, físico/metafísico, finito/infinito), y por eso también la filosofía resulta diastática en si misma. La problemática permanente y el paralogismo estructural de la filosofía occidental es la dicotomía entre lo físico y lo metafísico, teórico y práctico, religioso y profano, finito e infinito, o en términos de posturas filosóficas: entre idealismo y materialismo, religión y ciencia, conocimiento y ética. La preferencia occidental por el análisis (descomposición) como el camino predilecto del conocimiento, se expresa de

manera más elocuente en el adagio romano: divide et impera. La división intelectual permite que el logos llegue a captar (con-cebir) lo esencial y sobre-individual, para establecer un orden lógico de denominación. El problema básico consiste en la im-posibilidad de sintetizar (componer) la realidad descompuesta y prácticamente seccionada; la suma sintética nunca llega a ser nuevamente la totalidad holística pre-analítica. Con respecto a los entes vivos, la actitud analítica revela el carácter necrófilo y sacrificial de la ciencia occidental". ¹¹

Desde el punto de vista de la filosofía intercultural, la división de la realidad y la clasificación consecuente de la filosofía reflejan un determinado punto de vista cultural occidental (sobre todo helénico-romano). Por tanto, estos criterios no pueden reclamar universalidad, sin caer en la ideología supra- o supercultural. Filosofías no occidentales adoptan otros criterios para clasificar la realidad en campos o partes y dividir la filosofía en ramas o disciplinas. Occidente sostiene que la clasificación de la realidad obedece a criterios reales e intrínsecos de esta misma realidad, de acuerdo al principio de connaturalidad: la distinción (como distinctio mentalis) de la filosofía en una parte física o metafísica refleja la estructura y división real (distinctio reales). ¹²

El estudio filosófico concreto de estas manifestaciones lleva a una suerte de "fenomenología andina" en el sentido de las explicaciones del logos sui generis, es decir: la racionalidad andina con sus principios lógicos (relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad) que aparece como experiencia vivencial e interpretación colectiva de la realidad. La filosofía andina es, entonces la interpretación (la hermenéutica) creativa de estos fenómenos.

En este sentido la fenomenología no tiene como objeto la realidad en si misma, sino una cierta interpretación de la misma, es decir: la experiencia vivencial como un conjunto de fenómenos o manifestaciones. La tarea principal de la filosofía es la interpretación racional de estos fenómenos, lo que es fenomenología en sentido no técnico.

Para la filosofía andina, la realidad holística tampoco permite distinciones reales absolutas, debido a la relacionalidad como rasgo fundamental. La filosofía tiene un solo contenido (el término objeto ya es inadecuado): la rica experiencia vivencial de

11 ESTERMANN J. Filosofía Andina, Ed. Colección "Teología y Filosofías Andinas", Bolivia 2006. Pág.152

12 Íbidem. pág.153

la realidad por parte del runa/jaqi andino. Esta experiencia no se puede clasificar y dividir en partes mediante un criterio objetivo o real, porque tal clasificación ya sería la consecuencia de una cierta experiencia y de su interpretación, tal como realiza occidente.

La experiencia es integral e integrada, y, a la vez, es la experiencia de lo integral e integrado (holon, relacional). Sin embargo, la explicación filosófica de esta experiencia requiere de un cierto criterio pragmático de clasificación, porque el espíritu discursivo, al tratar de comprender lo no-discursivo (presente) e integral (holístico), adopta un cierto orden de procedimiento (clasificación funcional mas que real). Cada clasificación refleja un cierto grado de abstracción y alejamiento (metódico) de la experiencia inmediata.

¿Qué es Pacha?

Se trata de un vocablo tan rico de acepciones y connotaciones, como tal vez sea el vocablo logos en griego o la palabra esse en latín. Según el diccionario la palabra quechua pacha puede ser adjetivo, adverbio, sustantivo y hasta sufijo (compuesto).

Como adjetivo pacha significa “bajo”, “de poca altura” pero también “interior”.

Como adverbio, su significado es “debajo” (como el sub latino en substantia) pero también “mismo”. Tiene entonces, connotación básicamente espacio-temporal.

Como sufijo, es la composición (síntesis) del sufijo verbal repetitivo –pa, con el significado de “de nuevo”, “nuevamente”, “otra vez”, “mas” y del sufijo nominalizador diminutivo –cha que denota la pequeñez de algo, pero también afecto o despecho hacia el objeto o la persona indicados.

Como sustantivo y en forma figurativa (derivado del adjetivo y adverbio), pacha significa “tierra”, “globo terráqueo”, “mundo”, “planeta”, “espacio de la vida”, pero también “universo”, “estratificación del cosmos”.¹³

13 ESTERMANN J. Filosofía Andina, Ed. Colección “Teología y Filosofías Andinas”, Bolivia 2006. Pág.156

Pacha es la base común de los distintos estratos de la realidad, que para el runa/jaqi son básicamente tres: *hanaq/alax pacha*, *kay/aka pacha* y *uray (o ukhu)/manqha pacha*. Sin embargo, no se trata de “mundos” o “estratos” totalmente distintos, sino de aspectos o “espacios” de una misma realidad (*pacha*) interrelacionada.

Los ejes cardinales de la pachasofía (reflexión integral de la racionalidad cósmica, como manifestación de la experiencia colectiva andina de la realidad) se extienden, según el ordenamiento espacial, entre arriba (*hanaq/alax*) y abajo (*uray/manqha*) y entre izquierda (*lloq'e/ch'iqa*) y derecha (*pañã/kupi*); y según el ordenamiento temporal, entre antes (*ñawpaq/nayra*) y después (*qhepa/qhipa*).

Estas dualidades más que opciones son polaridades complementarias. El eje espacial principal de la filosofía occidental es la oposición dual entre “adentro” (interior, innatamente) y “afuera” (exterior, trascendente), que en la filosofía andina no juega prácticamente ningún papel de importancia.

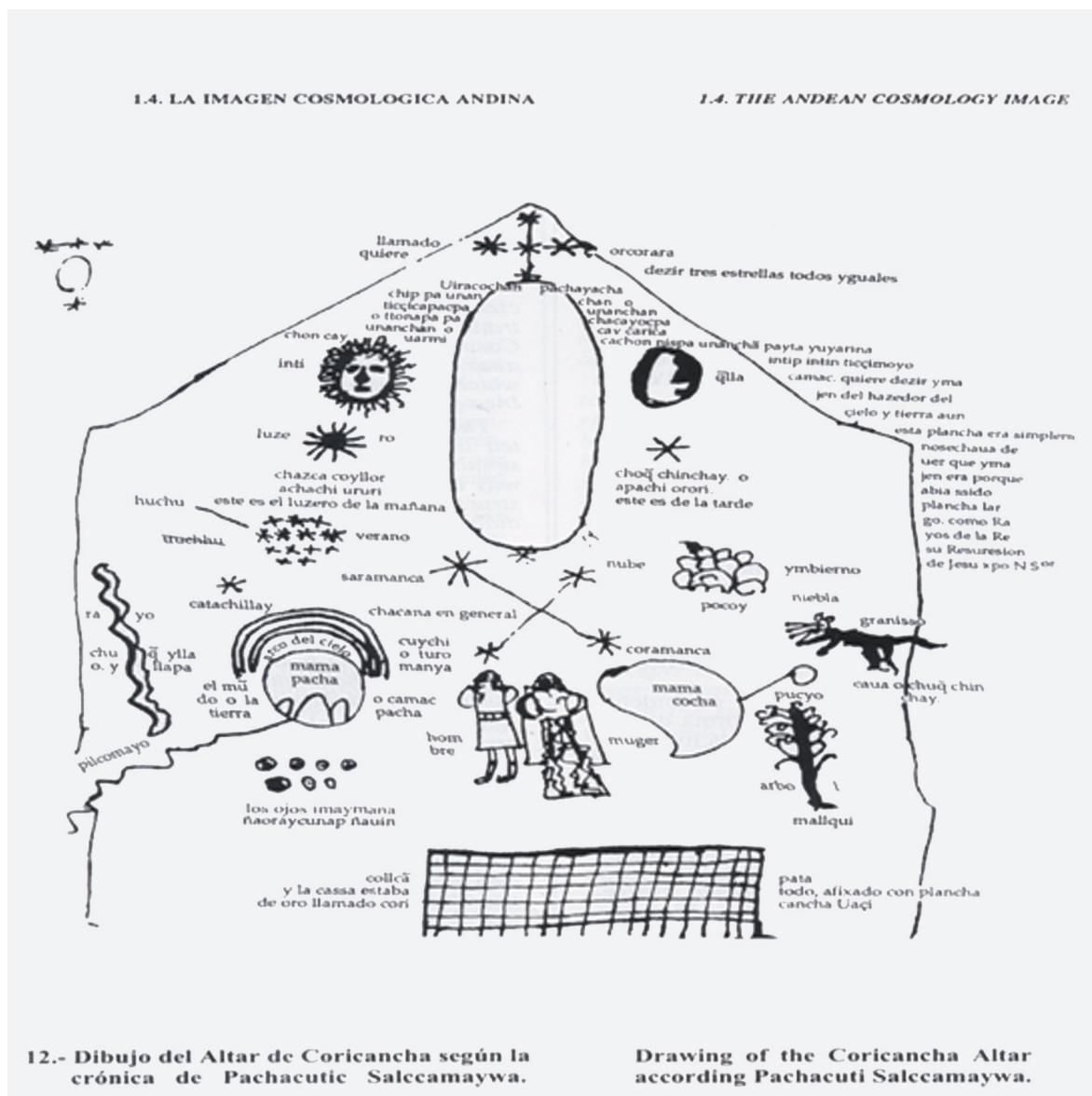
Otro eje ordenador de la cosmovisión andina es la polaridad sexual entre lo femenino (*warmi*) y lo masculino (*qha/chacha*) que se da tanto en la región de arriba (sol y luna), como en la de abajo (varón y mujer).

La filosofía andina discrepa con la tradición occidental premoderna básicamente en el rechazo de la naturaleza jerárquica del orden cósmico. El principio de reciprocidad impide que las relaciones entre los distintos estratos y elementos sean jerárquicas. En la pachasofía andina, no existen jerarquías, sino correspondencias recíprocas entre entidades del mismo valor y peso.

El universo como “casa”.

Para tener una idea de las connotaciones principales en la “cosmovisión andina”, se puede tener como referencia el diseño de el Altar Mayor de Qorikancha, que fue dibujado y descrito por Joan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua. En el que contiene la representación gráfica del universo, como la forma de una casa, indicando de esta manera la convicción andina de que todos/as y todo pertenecen

a una sola familia bajo un solo techo. Fuera de la casa (universo o pacha), no hay nada; y dentro de ella, todo está relacionado a través de los ejes especiales de arriba/abajo y derecha/izquierda. Llama la atención que en el cruce de estos dos ejes, en el centro del dibujo (o de la casa), se encuentra una chakana (puente) de cuatro estrellas en forma de una cruz que se dirigen a los cuatro puntos cardinales (cuatro esquinas de la casa).



12.- Dibujo del Altar de Coricancha según la crónica de Pachacuti Salcamaywa.

Drawing of the Coricancha Altar according Pachacuti Salcamaywa.

2.1.2. Elementos Importantes en la Cosmovisión Andina.

- > En primer lugar, lo divino (Wiraqocha como Dios) es parte integral del universo o de la realidad (pacha) y no le es trascendente.
- > En segundo lugar, la forma del huevo se refiere a la cuestión del origen (abovo): el

ovalo no es una forma usual en la filosofía occidental, donde abunda la simbología circular o lineal.

> En tercer lugar, se tiene un sustento histórico para interpretar pacha como equivalente homeomórfico (no como simple traducción) de universo o cosmos.

> Y en cuarto lugar, se puede notar una interpretación cristianizada por parte de Pachacuti Yamqui de la deidad Wiraqocha. El nombre honorífico (o funcional) de Pachayachachiq significa literalmente “el que hace conocer a la pacha”, o en forma más occidental: “el Profesor Cósmico”.

Por debajo de la chakana central, se encuentra a una pareja humana: el qhari/chacha o “varón” a la izquierda, y a la warmi o “mujer” a la derecha.

Al lado del “huevo cósmico” aparecen Inti/willka o el “sol” a la derecha, y killa/phaxsi o la “luna” a la izquierda, correspondiendo con el varón y la mujer, respectivamente.

Debajo de la punta del techo de la casa, hay otra chacana en forma de cruz, pero orientada horizontal y verticalmente, con cinco estrellas, en el cruce de las líneas horizontal y vertical, y en las puntas de los cuatro extremos, el comentario de Pachacuti Yamqui dice: “llamado orcorara quiere decir tres estrellas todos iguales”.¹⁴

El vocablo quechua orcorara parece ser la composición de orqo/urqu (cerro, montaña; macho de animales) y otra palabra desconocida. La alusión a la “Cruz del Sur”, por la forma del dibujo y la ubicación, tiene algo verdadero.

Hay distintas palabras quechuas para estrella (qolqa, ch’aska, qoyllur), y distintas denominaciones para constelaciones estrellares: Amaru/katari (culebra) para Scorpio; pachapaqariq (partero del universo) para Venus; hamp’atu/jamp’atu (sapo) para la mancha negra cercana a la Cruz del Sur; atoq/tiwula (zorro) para la mancha negra entre la cola de Scorpio y Sagitario; mach’aqway/asiru (serpiente) para la raya negra entre Adhara y la Cruz del Sur. Normalmente se denomina la Cruz del Sur (pero también a Orión) como chakana (puente o cruce) o hatun/jach’acruz (cruz

14 ESTERMANN J. Filosofía Andina, Ed. Colección “Teología y Filosofías Andinas”, Bolivia 2006. Pág.164

grande). Esto da a entender la gran importancia de la Cruz del Sur en especial, y de la forma de la cruz (no en sentido cristiano), como un símbolo extraordinario y adecuado de la relacionalidad y complementariedad, en general.

En el otro extremo de la línea vertical, en el zócalo de la casa, debajo de la pareja, aparece un campo rectangular, subdividido en un sinnúmero de casilleros. Esta figura representa los pata-pata o andenes. La expresión *collca pata* se refiere al dibujo (como una red de tenis) y significa “junto al almacén”. Este vocablo podría leerse como *q’olqa* que significa “yema de papa o de otros tubérculos”; entonces *q’olqa pata* sería el “lugar donde brotan las papas”. La papa sin duda es otro eje vegetal, aparte del maíz y la coca.

La reiteración pata-pata quiere decir “uno por encima de otro”, es decir: “gradería” o “grada”. Aquí se refiere claramente a la tierra labrada y cultivada por el ser humano que en los Andes, por la topografía, es preferentemente en forme de “graderías” o “andenes” (gradas andinas).

2.1.3. Signos y Símbolos de ésta cosmovisión.

Para referirse a la representación de un objeto de una naturaleza por otro de diferente naturaleza, se usan las palabras signo y símbolo. Algunos entienden estos términos como sinónimos, siendo indiferente usar uno de ellos en cualquier circunstancia. Otros consideran que, teniendo mucho en común, los contenidos de estos conceptos varían.

Marco Vinicio Rueda en su obra “Mitología” escribió:” Podemos afirmar que el mensaje entregado por el signo, o sea el significado, es equivalente al significante: el rojo del significante equivale al pare del significado, ni mas ni menos, y el signo permanece invariable en su significado. Siempre cruz entre dos números será sumar, en nuestra cultura.”¹⁵

Signos, símbolos, leyendas han existido siempre, y los códigos de signos fonéticos

15 Rueda, Marco Vinicio. Mitología. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito 1993. Págs. 18 y 19

que constipen los lenguajes son de los hitos que marcan los inicios de la hominidad, pero su estudio sistemático con criterio científico es tardío. Suele atribuirse su inicio al suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) que lo llamó Semiología al norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) que lo llamó Semiótica, ambos términos se originan en la palabra griega semion que significa símbolo.

El nacimiento de esta disciplina científica ocurrió simultáneamente sin que ninguno de sus “padres” haya sido influenciado por el otro. Saussure partió de la Lingüística y Peirce de la Lógica.

Para tener una idea de las connotaciones principales en la “cosmovisión andina”, se puede tener como referencia el dibujo de el Altar Mayor de Qorikancha, que fue dibujado y descrito por Joan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua.

Se debe estudiar los elementos ubicados a los dos lados de la línea vertical que demarca la divisoria entre izquierda y derecha. Si no se toma el punto de vista del espectador, sino de los elementos mismos, entonces la ubicación, tal como se presenta, se invierte: el lado izquierdo en realidad es la derecha, y el lado derecho la izquierda. La orientación de la misma casa nos presenta entonces a la derecha los siguientes desde arriba hacia abajo:

- > Inti/Willka o el “sol”, considerado masculino y señor del día.
- > Justamente por debajo, dos constelaciones astronómicas.
- > A la derecha un campo grande de estrellas, llamado qolqa o estrellas menores que deben representar a los Pléyades; qolqa significa almacén (seguramente por el amontonamiento).
- > A su izquierda y mas cercana al huevo cósmico de Wiraqocha, se halla una sola estrella llamada ch’aska.
- > Debajo de estas dos constelaciones estelares, a la derecha de la chakana principal de la kuna mama, aparece como estrella refulgente el qoyllur o “lucero de la mañana”, es decir: el planeta Venus, que no es femenino como en la mitología griega, sino masculino.

Debajo de estos fenómenos astronómicos aparecen (siempre a la derecha) los fenómenos meteorológicos:

- > Al extremo derecho el illapa o “rayo”, en forma de zig-zag desde arriba hacia abajo. El vocablo quechua illay significa brillar o relucir.
- > A su izquierda, se tiene k’uychi o el “arco iris”. K’uychi se traduce como “arco del cielo”.
- > Debajo de estos dos fenómenos meteorológicos, aparece al lado derecho de la pareja y dentro de un círculo, la mama pacha o “Madre Tierra”, de la que sale, con dirección hacia el rincón derecho inferior de la casa, el mayu o “río”, también llamado pillcomayo.
- > En la parte inferior de la pacha mama, finalmente, se presenta una serie de hoyos redondos que Pachacuti Yamqui denomina “los ojos”. Evidentemente se refiere a la mitología incaica que afirma el origen de la dinastía incaica desde las paqarinas, que literalmente se traduce como “lugar de nacer”; de paqariy: nacer, amanecer.

A la izquierda, que para el espectador sería la derecha, desde arriba hacia abajo:

- > Al lado del huevo cósmico se aprecia la killa/phaxsi o “luna”, correspondiendo a lo femenino y ejerciendo la señoría de la noche.
- > Debajo de ella, hacia el centro, hay una estrella sin ninguna connotación lingüística, probablemente se trata de la, estrella vespertina, que astronómicamente es idéntica con la estrella matutina o Venus.
- > A su lado hacia fuera, se tiene poqoy phuyu o la nube, otro fenómeno meteorológico de naturaleza femenina. En sentido estricto, se trata de dos fenómenos: phuyu significa nube, y poqo quiere decir lluvia, maduración. La palabra usual para lluvia es para; poqoy phuyu entonces también puede significar “nube madura” o “nube cargada” de agua pluvial.
- > Debajo de este símbolo meteorológico, al lado izquierdo de la gran chakana de la kuka mama, aparece tendido un animal de tipo felino con la inscripción “caua o chuqchinchay” pero también, por encima, “granisso”. Pachacuti Yamqui probablemente quería designar al puma, también llamado sintiru como pars pro toto de la clase de los animales domésticos y silvestres (uywa/laq’u). de todas

maneras, el puma junto con el cóndor y la alpaca, ocupa un lugar predilecto en la cosmovisión y simbología ceremonial andinas.

> Debajo del animal, al lado izquierdo de la pareja, aparece una figura de gota gigantesca, llamada “Mama qocha” o “Madre mar”. El vocablo qocha significa laguna o lago, algo que se da muy frecuentemente en las lagunas andinas; en oposición, el mar, como madre de todas las lagunas, no juega ningún rol importante en la vida andina contemporánea, ni lo ha jugado en la época incaica. Eran sobre todo culturas pre- y extra- incaicas que habían poblado la costa del Pacífico. Sin embargo, en los rituales andinos tal como el “despacho” o la waxt’a, siempre hay elementos marítimos (conchas). Puede que eso sea el complemento a la parte selvática, representada sobre todo por la coca.

> Más abajo, prácticamente al lado de los andenes, se aprecia una figura llamada mallki o árbol. Este elemento también hace las veces de pars pro toto para el reino vegetal de las plantas. En quechua, hay dos vocablos para árbol: sach’a que es más genérico (árbol, arbusto) y mallki que se usa mas en sentido restringido (árbol frutal); cabe mencionar que mallki también fue usado para referirse a las dinastías incas, árbol genealógico.¹⁶

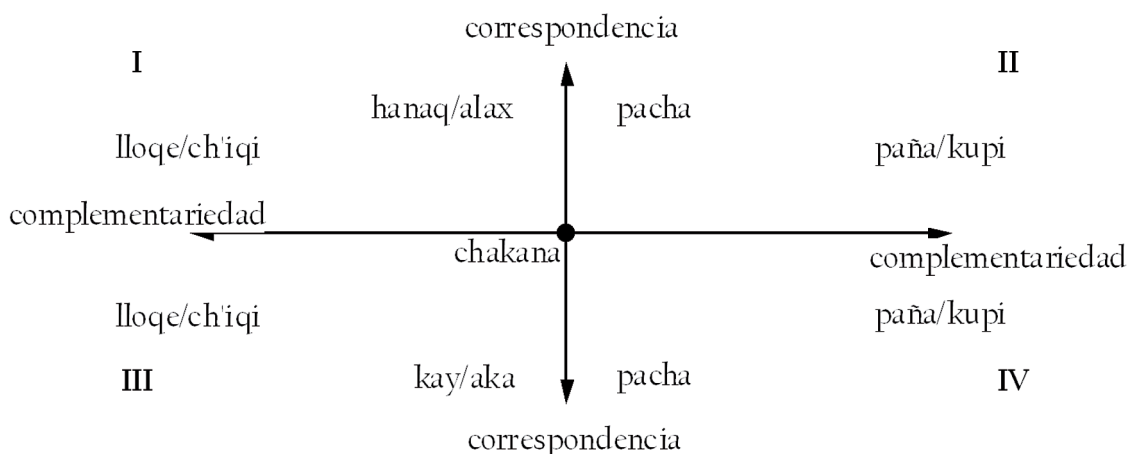
2.1.4. Dualidades que se presentan en el arte Andino

Tomando como referencia el dibujo del Altar Mayor de Qorikancha, todos los datos y comentarios han sido obtenidos del texto del autor: ESTERMANN J. se titula “Filosofía Andina”, Ed. Colección “Teología y Filosofías Andinas”, Bolivia 2006, y adicionando a la estructura básica de la filosofía andina, se podrá tratar de interpretar las diferentes dualidades.

El estudio de estas dualidades parte de tomar como ayuda un sistema de ejes cartesianos, como ayuda interpretativa. El sistema de coordenadas cartesianas, solo es un instrumento didáctico para hacer más entendible unos rasgos centrales de esta filosofía, sobre todo, a lo referido al mundo occidental y a su “obsesión visual”.

¹⁶ ESTERMANN J. , “Filosofía Andina”, Ed. Colección “Teología y Filosofías Andinas”, Bolivia 2006.

Los ejes cartesianos consisten en dos líneas que cruzan, la una línea vertical (de arriba hacia abajo o viceversa) y una línea horizontal (de izquierda a derecha o viceversa) que se cruzan en un punto llamado chakana (puente o cruce). La chakana es el punto de transición entre arriba/abajo y derecha/izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la racionalidad del todo. La línea vertical nos indica la escala de la polaridad entre lo grande (makron) o lo pequeño (mikron); es la representación de la oposición relacional de la correspondencia. La línea horizontal es la escala que indica la polaridad entre lo femenino (izquierda) y lo masculino (derecha); es la representación de la oposición relacional de la complementariedad.



El espacio por encima de la línea horizontal es la región de hanaq o alax pacha (“espacio de arriba”; “estrato superior”), y el espacio por debajo de esta línea es lo que se llama kay o aka pacha (“este espacio”; “región de aquí y ahora”). El estrato inferior de uray o manqha pacha (espacio de abajo) no aparece como tal en este esquema; sin embargo, hay fenómenos de kay o aka pacha que señalan una transición a este estrato inferior.

La chacana (puente cósmico) es el punto de transición entre los cuatro cuadrantes (I, II, III, IV), pero además el elemento de conexión (relacionalidad) entre los principios de correspondencia (vertical) y complementariedad (horizontal).

Los cuadrantes I y II representan el estrato superior de hanaq o alax pacha, y los cuadrantes III y IV la región de kay o aka pacha. Los cuadrantes I y III representan la izquierda (lloq'eo o ch'iqa) como polo femenino, y los cuadrantes II y IV la derecha (paña o kupi) como polo masculino. La relacionalidad primordial entre arriba y abajo, entre el micro y macrocosmos, es la correspondencia; la relacionalidad primordial entre izquierda y derecha, entre lo femenino y masculino, es la complementariedad.

Cada elemento participa entonces doblemente en esta estructura relacional. Por ejemplo, un elemento en el cuadrante III, está en relación directa de complementariedad con los elementos del cuadrante IV, en relación directa de correspondencia con los elementos del cuadrante I, y en relación indirecta doble de complementariedad y correspondencia con los elementos del cuadrante II. Sin embargo, hay fenómenos o elementos intermedios relacionados con la chakana que se puede llamar fenómenos de transición.

Al ubicar los distintos elementos básicos de la pachasofía en el gráfico anterior, se obtiene los siguientes resultados, que no es exactamente un reflejo del dibujo de Pachacuti Yamqui, que es sobre todo de índole incaico, sino un esquema más andino y actual.

Oeste	Luna	Cruz del Sur	sol	Este
estrella vespertina			estrella matutina	
invierno	noche		día	verano
nuve		puente cósmico	rayo	arco iris
madre tierra			cumbres	
animales		mujer	varón	agua
plantas		cultivos		suelo

Del análisis del gráfico anterior se desprenden las siguientes dualidades:

- | | |
|------------|--------|
| - Luna | Sol |
| - Noche | Día |
| - Oeste | Este |
| - Invierno | Verano |
| - Agua | Suelo |
| - Plantas | Ríos |
| - Animales | Cuevas |
| - Mujer | Varón |

Que pueden ser interpretadas de la siguiente manera:

• **Luna – Sol:**

El Inti (en quechua: Tayta Inti, Padre Sol) era el dios sol y siervo de Viracocha, el cual ejercía la soberanía de la actualidad en el plano divino (Hanan Pacha). Asimismo era hijo del dios sol del mundo antiguo (Ñawpa Pacha) y reinaba sobre el ser humano en el mundo actual (Kay Pacha). El Inti era la divinidad popular más importante del Imperio Incaico siendo adorado en varios santuarios. Se le entregaban ofrendas de oro, plata y ganado, así como las llamadas Vírgenes del Sol. También se le hacían ofrendas humanas en el mes de los Capac hucha, la cual muchas veces consistía en reos de muerte. Este dios no estaba solo en su reino. Le acompañaba su esposa y hermana, como corresponde a un Inca, la Luna, en igualdad de rango en la corte celestial, bajo el nombre de Mama Quilla.

A la Mama Quilla, estaba adscrito el fervor religioso de las mujeres y ellas eran quienes formaban el núcleo de sus fieles seguidoras, ya que nadie mejor que la Quilla, podía comprender sus deseos y temores, y darles el amparo buscado.

Al sol se le representaba con la forma de un elipsoide de oro en el que también podían aparecer los rayos como otro de sus atributos de poder, y la Luna tenía la forma ritual de un disco de plata.

Este “matrimonio” divino, se encargaban de reinar el Hanan Pacha, y protegían a

los seres humanos del Kay Pacha, el uno en el día (sol) y su esposa durante la noche (luna).

• **Mujer – Varón:**

Las mujeres tenían mucho poder, hasta el punto de ser consideradas “élite”. Por eso no extraña que nombres femeninos fueran dados a vasijas y que se hayan conservado desde la más remota antigüedad en barro, metal, piedra y otros. Que ponen de manifiesto el papel privilegiado que tuvo lo femenino en toda la prehistoria, cuando ejercían su poder y bautizaban con sus nombres muchas cosas.

Se plantea un estudio de la mujer andina dentro de las realidades socio- históricas de la comunidad, la familia y las relaciones sociales. Surgen los roles en los que la mujer participa, y se los clasifica en tres aspectos; su participación en el proceso productivo, su aporte en el juego de las relaciones sociales y la tarea de ser transmisora de valores y pautas de conductas.

Destaca su rol materno y sustentador de la familia. Traza su liberación en términos culturales y cristianos. La posición y responsabilidad de la mujer, a partir del mito de la creación en que Pachacamac le entrega el cuidado de toda la naturaleza y la vida y su perpetuación, mientras al hombre corresponde la responsabilidad del mundo invisible, el futuro y los proyectos, la investigación y el experimento.

La cosmovisión andina adjudica a todos los seres de la creación, carácter de macho, hembra, que siempre son dos caras de una misma moneda. El universo femenino es la mujer andina en sus labores y responsabilidades por la vida y la naturaleza.

• **Agua – Suelo:**

El agua representa el elemento primordial de toda la vida del planeta, porque comprende la estructura y funcionalidad de las células, de los seis elementos químicos que las componen (carbono, hidrógeno, oxígeno, fósforo y azufre), el 70% de su peso lo constituye el agua. Este elemento personifica la vitalidad del mundo.

Los seres humanos entendemos el agua como parte de la “naturaleza”.

En algunas culturas, el agua esta presentada, como diosa.

Huiracocha o Illa Ticsi Wira es una divinidad asociada al mar, es el gran creador de todas las cosas en la cosmogonía. Es dios principal del mundo, se sitúa sobre el sol y la luna. Se asocia a este dios siempre al agua.

La Mama Qocha (madre mar. El vocablo qocha significa laguna o lago), es otra diosa que subsiste aún hoy, ella es invocada por los pueblos y culturas, para tener agua.

Como el Inca era animista (doctrina que considera al alma como principio de acción de los fenómenos vitales), atribuía de espíritu a todas las cosas, rendían un culto directo al agua, a las fuentes, a los ríos.

Pacha significa “tierra”, “globo terráqueo”, “mundo”, “espacio de la vida”, pero también “universo”, “suelo”.

En el dibujo cosmológico o cosmogónico, tiene forma de una casa, indicando de esta manera la convicción andina de que todos/as y todo pertenecen a una sola familia bajo un solo techo. Fuera de la casa (universo o pacha), no hay nada; y dentro de ella, todo.

La tierra, el suelo labrado y cultivado por el ser humano que en los Andes, por la topografía es preferentemente en forma de graderías o andenes (gradas andinas).

• **Oeste – Este:**

En esta dualidad, está presente por el inicio y fin de un día.

El Sol sale por el Este, es decir da inicio a un nuevo día, un nuevo amanecer, una nueva oportunidad. Se oculta por el Oeste, simbolizando la terminación de su período de reinado, y al mismo tiempo anunciando el inicio del período de la otra deidad, su esposa La Luna.

Entonces esta dualidad está representada por el inicio – fin, así como también fin – inicio del período de reinado de sus dos principales deidades: el sol y la luna.

• **Noche – Día:**

Los pueblos andinos en su interés por observar mejor las estrellas, idearon un sistema que permitía bajarlas y que se conoce como Espejos de Agua.

En ellos se reflejaba el mapa astronómico por las noches. Así bajaron la cruz del Sur, la estudiaron, aprendieron sobre la diversidad de climas. La luna, diosa que dominaba y los guiaba durante la noche, permitió que el humano se guíe durante la noche, a través de las estrellas.

En el día su protector y su deidad más representativa fue el sol, ya que solo él podía hacer nacer las cosechas, curar las enfermedades y dar la seguridad que el ser humano anhela.

• **Invierno – Verano:**

La Cruz Cuadrada Chacana (Jach' akh' ana) o Cruz del Sur constituye la síntesis del sistema de Leyes de Formación y Composición simbólica de la Iconología Geométrica Andina, asimismo, es un concepto astronómico ligado a las estaciones del año: Primavera, Verano, Otoño e Invierno.

Mediante el estudio y posterior dominio de las distintas estaciones del año, sabían exactamente cuando sembrar (invierno) y cuando cosechar (verano), los distintos productos que la “Mama Pacha” les daba.

• **Plantas – Ríos:**

La Naturaleza, esta presente todo el tiempo en las creencias dentro del mundo Andino, su respeto, su cuidado y el equilibrio de ella, era uno de sus pilares fundamentales.

Hay la utilización de diferentes símbolos, que representan a: plantas en general, plantas decorativas, plantas medicinales, arboles etc.

Las plantas que eran utilizadas con fines médicos y decorativos. Existiendo un significado que asocia a la vegetación y a las plantas medicinales.

En lo referente a los ríos, sus símbolos en su mayoría corresponden al los del agua, entre ellos están, la laguna, el lago y el mar (como “madre de todas las lagunas”).

El símbolo de la gota gigantesca, ciertamente está para indicar el gran valor del agua.

• **Animales – Cuevas:**

La presencia de los animales, en las culturas prehispánicas es evidente y su presencia es encontrada en la mayoría de las manifestaciones culturales como tejidos, cerámicas, trabajos en metal, y líticos. Así como también los encontramos en la continuidad cultural de muchos pueblos y comunidades hoy en día.

Hay ciertos animales que se destacan y tienen un valor simbólico y religioso definido.

Animales importantes como el Jaguar, la Serpiente, las aves como el pelicano, la gaviota, el cóndor y especialmente el Búho.

2.1.5. Patrimonio artesanal Andino.

El medio es un concepto múltiple; puede entenderse desde el punto de vista de las condiciones de la tierra y sus elementos corpóreos, como el clima la vegetación, así como desde la presencia permanente de lo ideal depositado en el idioma, los mitos y creencias; o, bien puede entenderse como los componentes que regulan la relación de nosotros, seres individuales o seres colectivos, con los otros individuos, con los otros grupos y los procesos de dominación político-económica a los que estas relaciones están sujetas.

Este puede ser el legado material del que disponemos, desde aquel pequeño instrumento de uso diario, hasta el complicado sistema de producción de bienes y servicios. El medio implica el entorno tangible e intangible que hace la “fuente” en la cual nos desarrollamos y construimos nuestra propia vida.

A diferencia del patrimonio material que supone un título de propiedad sobre unos determinados bienes, el patrimonio cultural es una invención en la medida que lo descubrimos como propio; es una construcción cultural que está atravesada por el sentido de pertenencia, de identificación de apropiación. “Patrimonio es el conjunto de obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con las cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es por lo tanto un proceso relacionado con la elección de valores” (Carta de Cracovia 2000). La noción de patrimonio se sitúa así, en el campo de lo imaginario y lo simbólico.

Ahora, este sentido de pertenencia y apropiación está en la base de la noción de ciudadanía, pues nadie participa, ejerce derechos ni reivindica aquello que siente ajeno. Nadie se involucra en la construcción de una ciudad, de una región, en pensarla y habitarla, si no la ha construido imaginariamente como su ciudad, como su región y por lo tanto carece de símbolos que la constituyan como propia. Así, entonces patrimonio y ciudadanía son dos nociones inseparables. No hay ciudadanía sin sentido de pertenencia y apropiación.

*“De otra parte, proteger el patrimonio, acción consecuente de su reconocimiento, implica no solo resguardarlo de un posible daño o agresión, sino significa también, mirar por él, pensarlo; es decir imaginarlo en su proyección futura, mirar por su futuro, visualizarlo en el marco de un proyecto de ciudad. Por lo tanto la noción de patrimonio adquiere relevancia desde la perspectiva de pensar la ciudad que queremos e involucrarnos en su construcción, acciones estas que son la base del ejercicio de ciudadanía. De esta manera, el pasado y el presente se potencian en su proyección al futuro. El patrimonio deviene proceso vivo y dinámico y no en un conjunto de objetos antiguos o museables”.*¹⁷

17 Jaramillo Paredes, Diego. Patrimonio Cultural y Ciudadanía. Revista Coloquio de la U.D.A. N°23 Cuenca, Octubre-Diciembre 2004. Pág. 9

Los rasgos y complejos culturales que organizan nuestro comportamiento en los entornos humanos en que nos desarrollamos, se considera que cuenta con tres elementos básicos: la forma, la función y el significado. Lo primero es aquello que puede ser captado por cualquier persona, sea o no integrante de la cultura; pero los contenidos de los rasgos y complejos, ni de lejos se agotan en estas primeras imágenes. Una de las razones por las que las culturas, resultado de la creatividad humana, son diferentes unas de otras, se debe a que esos mismos rasgos portan mensajes distintos en cada una. El contenido interno, el alma de las culturas, depende de la función y el significado que, con frecuencia, varía según los sentidos que tengan en cada comunidad.

Bronislaw Malinowski introdujo el elemento función para una mejor comprensión de las culturas diferentes, partiendo de un enunciado: Un rasgo subsiste en una cultura en la medida en que satisface una necesidad.

Las culturas por naturaleza son cambiantes, lo que implica la incorporación de nuevos rasgos según las necesidades que aparecen y los medios para satisfacerlas.

El significado es el conjunto de valores y creencias que los integrantes de una cultura adscriben al rasgo o al complejo. Función y Significado con frecuencia están asociados, pero en otros casos es muy poco perceptible esta relación. Determinados objetos adquieren un significado si tienen alguna variación vinculada al uso, lo que se puede decir que objetos no materiales como colores y formas pueden ser portadores de símbolos.

El diseño es una disciplina cuyo objetivo fundamental es la comunicación, lo cual ha permitido generar objetos gráficos, objetos volumétricos o elementos bidimensionales que respondan a las necesidades de la sociedad. Se crea de este modo una relación mensaje-objeto, cuyo producto lleva definido un campo de acción, un marco conceptual, una identidad y una serie de acciones técnicas y metodológicas.

Por lo que, el diseño es un producto cultural en cuanto se generan propuestas encaminadas a solventar necesidades de la vida real, propuestas que han de

procurar el mantenimiento de una identidad basada en la conservación de nuestros propios rasgos. El pasado y las tradiciones son la base para dar sentido a las propuestas formales, se busca y respeta el pasado para diseñar el presente.

“Patrimonio, Diseño y Restauración, estos términos se encuentran muy ligados al quehacer del hombre, pues sus conceptos se vinculan con legado, necesidad, intervención, respectivamente.

Según la nueva concepción, diseño no significaría solo trazo o solo delineación de la forma de un objeto, esto representaría cierta etapa o momento de un proceso mas complejo que supondría, además de trazar, la planificación que llevase consigo idear y disponer un asunto junto con los medios para llevarlo a cabo; es decir, casi un proyecto completo. El uso del término diseño es aceptado de manera singular, y casi exclusiva, por el típico y característico de la época que corremos, es decir, el que propone modelos que han de ser producidos por la industria, en torno al cual ha nacido también la casi totalidad de la literatura sobre la temática en cuestión.

En el caso del Patrimonio, que es el dominio, a veces exclusivo por parte del estado, sobre los lugares naturales y bienes culturales que interesan vitalmente a la nación, declarados mediante institutos designados para respetarlos.

El Patrimonio Cultural de un pueblo es un conjunto de valores que en herencia colectiva nos han legado nuestros antepasados. Estos valores humanos, en cuanto son obra de la mano del hombre, comprenden una gran gama de clases y categorías, que van desde las artes tradicionales populares hasta el lenguaje. Estos valores no pueden ser considerados de manera individual, sino como un conjunto que nos pertenece a todos”.¹⁸

En un mundo tan complejo como el actual, que ha desbordado las fronteras y ha convertido al planeta en un gran mercado global, es importante que se oponga la identidad a la dependencia que bajo diferentes formas de dominación, controla, seduce y condiciona el desarrollo de nuestras sociedades.

Los seres humanos, en el sentido tradicional del término, tenemos la posibilidad de

¹⁸ Parra Segovia, Marcelo. Diseño Patrimonio y Restauración. Revista Coloquio de la U.D.A. N°23 Cuenca, Octubre-Diciembre 2004. Pág. 17

cultivarnos, de desarrollar nuestras facultades y capacidades mediante esfuerzos para conseguir que den mejores frutos y rindan más. Desde el punto de vista de la Antropología Cultural, dotados como estamos de creatividad, generamos sistemas de ideas, creencias, tecnologías, actitudes y formas de comportamiento en virtud de las cuales organizamos nuestras vidas, a diferencia de los demás integrantes del reino animal en las que el instinto que nace con ellos desempeña estas funciones. Buena parte de lo que somos como individuos depende de la cultura a la que nos incorporamos luego del nacimiento, a los rasgos y complejos que introyectamos a nuestros egos como componentes de nuestras personalidades.

La cultura es una creación colectiva de los seres humanos que se modifica a lo largo del tiempo. Es dinámica y en mayor o menor grado, todos nos sentimos partes de estas innovaciones, a la vez que enraizados en aquello que permanece avalado por la tradición. El ser humano es creativo y es creador, cualidades que las podemos poner en práctica individualmente, pero con mas frecuencia en cuanto integrantes de colectividades.

Así entendida, la cultura, es suprapersonal y se manifiesta en realizaciones y patrones para organizar la vida individual y colectiva. La diversidad en este ámbito es evidente, pero debido al etnocentrismo se tiende a juzgar los rasgos de las culturas diferentes a la nuestra como erróneos, negativos o incorrectos. Esta posición ha primado a lo largo de la historia y tiende a debilitarse en nuestros días, quizás a causa de los enormes cambios que se han dado en la comunicación. La tendencia a comprender y valorizar lo diferente, desprendiéndose de los condicionamientos de las estructuras culturales propias, se robustece y expande.

“El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define como patrimonio como “Hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes”. A lo largo de los años, frecuentemente estamos en condiciones de acumular bienes materiales, no solo para satisfacer nuestras necesidades transitorias, sino para dejar en herencia a los descendientes. Si trasladamos este concepto de los bienes materiales a los culturales, y de las personas a las colectividades, es claro que realizaciones hechas con sentido estético y vital por los pueblos también se acumulan posibilitando el concepto entre difuso y entrañable de

*patrimonio cultural, que no pertenece a personas concretas sino a todos quienes conforman una comunidad. Este patrimonio tiene la virtud de afianzar la identidad del grupo humano, de hacernos diferentes a otros y de proyectarnos hacia la universalidad.”*¹⁹

19 Malo González, Claudio. Cultura Popular y Patrimonio. Universidad Verdad N° 24. Revista de la U.D.A. Abril 2001. Pág. 198



CAPÍTULO 3

PROCESAMIENTO Y ANALISIS DE RESULTADOS

- Resultados de Seriación
- Resultados de Abstracción
- Posibles Aplicaciones

3.1 PROCESAMIENTO Y ANALISIS DE RESULTADOS

Los rasgos y complejos culturales que organizan nuestro comportamiento en los entornos humanos en que nos desarrollamos, se considera que cuenta con tres elementos básicos: la forma, la función y el significado. Lo primero es aquello que puede ser captado por cualquier persona sea o no integrante de la cultura, como la forma de un vaso, las melodías y movimientos de un baile ritual, los colores y los modelos de vestimenta; pero los contenidos de los rasgos y complejos, ni de lejos se agotan en estas primeras imágenes.

Unas de las razones por las que las culturas, resultado de la creatividad humana, son diferentes unas de otras, se debe a que esos mismos rasgos portan mensajes distintos en cada una.

El contenido interno, el alma de las culturas, depende de la función y el significado que, con frecuencia, varía según los sentidos que tengan en cada comunidad, en cada región. De lo expresado anteriormente se debe tener en cuenta, los siguientes aspectos:

- > En el análisis de los resultados obtenidos, se debe tomar muy en cuenta, la indudable situación de pauperismo e injusticia social en que están inmersos los grupos aborígenes de América Latina y sobre todo de América Septentrional (área de estudio).
- > Esta situación debe ser comprendida dentro de una compleja trama de relaciones que vincula a estos grupos de población con la sociedad nacional y con la estructura productiva internacional.
- > Se impone una visión diacrónica que nos permita comprender correctamente las relaciones entre etnias y sociedades nacionales en el subcontinente. De otra manera, correríamos el riesgo de caer en la concepción “indigenista”, o sea, observar los

resultados sin la conexión suficiente con el universo nacional e internacional.

> Las relaciones desiguales entre grupos de cultura heterogénea, conllevan relaciones sociales de explotación, que emanan de una estructura socio-económica determinada desde la época colonial.

3.1.1 Resultados de Seriación

Dentro de las definiciones que se han consultado, las que tienen que ver más con este trabajo son las siguientes: Conjunto de cosas relacionadas entre sí. Que se repite en forma sucesiva, poner en serie, formar series; cuatro definiciones que de una u otra forma se adaptan al plan de trabajo, cuando un diseño ha sido o es, compuesto por una cantidad de formas, las idénticas o similares entre sí son “formas unitarias” o “módulos”, que aparecen más de una vez en el diseño.

La presencia de módulos tiende a unificar el diseño. Los módulos pueden ser descubiertos de manera fácil si los buscamos, un diseño puede contener más de un conjunto de módulos.

3.1.2 Resultados de Abstracción

Partiendo de su definición, se puede decir que la abstracción es separar las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.

Para la filosofía, “La abstracción consiste en el aislamiento conceptual de una propiedad de un objeto.”

3.1.3 Posibles Aplicaciones.

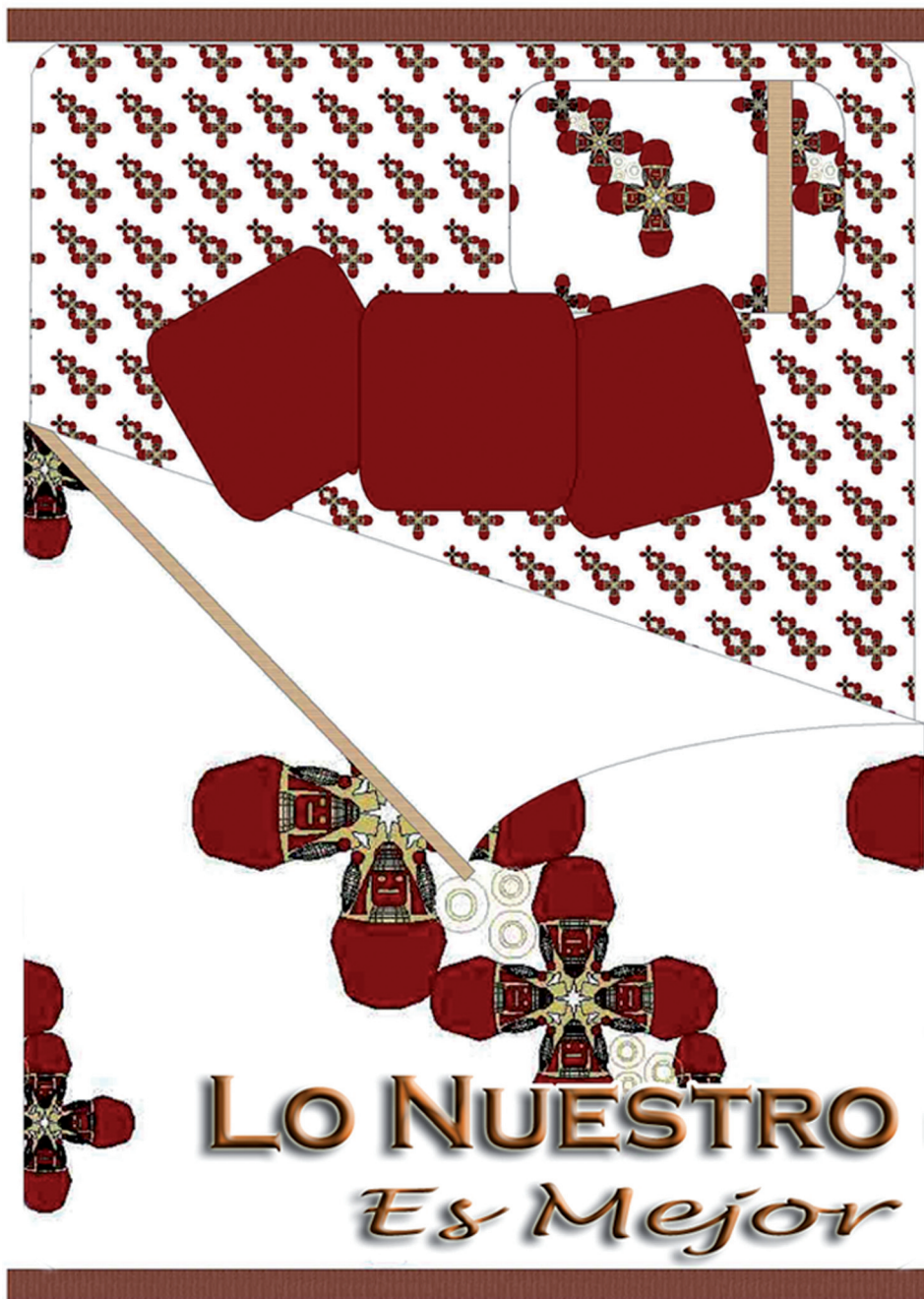
Con la presente investigación y sus resultados se pretende dotar al diseñador de modelos que puedan ser utilizados en sus obras.

El diseño es una respuesta de la forma a la función, para cuya precisión se considera

los factores funcional, estético y técnico que organizan y complementan entre si su estructura.

Entre las posibles aplicaciones en las que se pueden aplicar los resultados de esta investigación están:

- **Elementos de Diseño Gráfico**



Afiches



Material de papelería



Valla Publicitaria



Roll UP

• Aplicaciones en tejidos y/o bordados



Bordado en tejido



Estampados en camisetas



Bordado y estampado en camiseta



Bordados en gorras

• Elementos dibujados o de relieve en cerámica o alfarería



Aplicaciones en cerámica



Aplicaciones en en relieve en floreros



**CONCLUSIONES
Y RECOMENDACIONES** |

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

- DÍA a día las noticias que recibimos a través del satélite, del cable, del internet, nos informan de los vigorosos cambios que ocurren en el mundo, muchos de ellos nos dejan absortos, nos plantean cuestiones de difícil respuesta, frente a los cuales debemos estar preparados para asimilar los nuevos derroteros, para entender que el mundo ya no es el mismo, y sobre todo para estar conscientes que los viejos postulados ya no nos son útiles.
- Desde hace algunas décadas se habla, cada vez más con insistencia, de identidad andina, de la necesidad de reforzarla y afianzarla, de expresarla tanto mas frecuente y sistemáticamente mejor. Más allá de este concepto, en ocasiones demagógicas y oportunistas, la noción de identidad andina se fundamenta en el hecho de la diversidad de las culturas, diversidad que se patentiza en las peculiaridades que estos conglomerados humanos la tienen.
- El diseño es y será siempre el creador de una gran parte de “la cultura material” de la sociedad.
- Esta cultura que el diseño proyecta es el conjunto de manifestaciones físicas que representan lo que somos, lo que fuimos y lo que queremos ser. En este orden de ideas, la responsabilidad del diseño no trasciende a la mera conformación y creación de los objetos, el diseño más bien faculta un modo de ordenar, percibir, actuar, valorar, intercambiar, manipular y transformar el contexto físico, cultural y social a través de los objetos.
- La preservación de la identidad cultural no se opone necesariamente a la integración siempre que sus procesos se lleven a cabo respetando a las peculiaridades de las culturas existentes, destacando sus valores y partiendo del presupuesto de que las diferentes culturas son enriquecedoras.

RECOMENDACIONES

- A lo largo de toda esta investigación, se repitió en más de una ocasión el mantener la Identidad Andina, adaptando ésta a las condiciones del mundo finito en que se ha convertido el globo terrestre en el siglo XXI.
- No solo por usar símbolos que corresponden a una cultura o sitio ese objeto creado es de esa cultura o región. Las personas que usan tal o cual símbolo, de tal o cual sector o localidad, deben hacer una pequeña investigación sobre lo que representa el símbolo que esta queriendo utilizarlo, porque de esta manera su trabajo adquiere un nuevo valor, pueda ser que, ese valor agregado sea el de la cultura, de tradición, de costumbre, de identidad o de historia.
- Hoy ya nadie duda sobre las posibilidades expresivas que el diseño ofrece a los medios productivos, sea cual fuere la infraestructura tecnológica que lo requiera. Desde este punto de vista, el utilizar los resultados de la presente investigación, no tiene nada que ver con que si se posee o no tecnología. Lo único que hace falta es la decisión.



BIBLIOGRAFÍA |

BIBLIOGRAFIA

- Introducción a la Iconografía Andina referido a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno.

Autor: Ruiz Durant, Jesús.

Editorial: IDESI

Lima – 2004

-Géneros: Heráldica Andina durante la conquista y la colonización. Volumen 5

Autor: Lumbreras, Luis Guillermo

Editorial: Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador

Quito – 2005

-Arte e Iconografía del Perú

Autor: Ramón Mujica Pinilla.

Editorial: IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Argentina.

Lima – 2004

-Mito y memoria simbólica: Hermenéutica e Iconografía en los comentarios reales.

Autor: Fernández, Christian.

Editorial: UNMSM, Fondo Editorial.

Lima - 2004

-Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino.

Autor: Murra, John V.

Editorial: Instituto de Estudios Peruanos.

Lima – 1975

-Páginas del Perú, Librería virtual Humanidades Historia.

-San Marcos al Día de la Iconografía y Pensamiento Andino, documento digital.

-Arte simbólico del Ecuador Prehispánico.

All – ArtEcuador.com

Fuente: Maria Augusta Tufiño – Compañía Nacional de Danza.

-Filosofía Andina

Autor: Esterman, J

Editorial: Colección “Teología y Filosofías Andinas”

Bolivia – 2006

-Génesis de la Cultura Andina

Autor: Milla Carlos.

Editorial: Amaru Wayra.

Lima – 2008

-Mitología

Autor: Rueda, Marco Vinicio

Editorial: Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Quito – 1993

-Patrimonio Cultural y Ciudadanía

Autor: Jaramillo Paredes, Diego

Revista: Coloquio de la U.D.A. N° 23

Cuenca Octubre – Diciembre 2004

-Diseño, Patrimonio y Restauración

Autor: Parra Segovia, Marcelo

Revista: Coloquio de la U.D.A. N° 23

Cuenca Octubre – Diciembre 2004

-Cultura Popular y Patrimonio

Autor: Malo González, Claudio

Revista: Universidad Verdad de la U.D.A. N° 24

Cuenca Abril 2001

-La Organización Tridimensional

Autor: Giordano, Dora ; Jaramillo, Diego
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Quito 1986

-Introducción a la Semiótica del Diseño Andino y Precolombino

Autor: Milla Zadir.

Editorial: Amaru Wayra

Lima – 1990

-www.perumilenariocrea.net

-www.uasb.edu.ec

-<http://sanmarcosaldia.blogspot.com/2005/10/iconografia-y-pensamiento-andino.html>

