



Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino

Vanessa A. Zúñiga Tinizaray¹

Máster en Diseño Universidad de Palermo. Buenos Aires. Argentina

¹ Soy diseñadora graduada en la Universidad del Azuay-Ecuador (2000), enfocada en la revalorización de los signos visuales de las culturas originarias del Ecuador. Luego de 4 años de ejercer como Diseñadora, viajé a Buenos Aires a estudiar en la Universidad de Palermo la Maestría en Diseño (2006) y la Maestría en Administración de Negocios MBA (2007), aventura que marcó mi inicio como investigadora así como mi pasión por el mundo del Marketing Estratégico. Compaginó mi trabajo y mi investigación desde el sitio web www.amuki.com.ec. E-mail: info@amuki.com.ec

Resumen:

El relevamiento, análisis morfológico y semiótico, y puesta en valor de un recorte significativo de la iconografía de las culturas originarias del Ecuador, con el objetivo de contribuir al enriquecimiento de la identidad visual ecuatoriana, que se expone en la investigación “*Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino*”, constituye, una cuestión, tanto teórica como práctica, de importancia estratégica en el debate contemporáneo sobre las características propias de las culturas americanas.

Palabras clave: Cosmovisión, iconografía, cultura, precolombina, diseño.

Approximation to a Visual Basic Andean Vocabulary

Abstract:

The report, morphological and semiotic analysis, and putting in value of a significant cut of the iconography of the original cultures of Ecuador, with the aim of contribute to the enrichment of the Ecuadorian visual identity, which is exposed in the investigation “Approximation to a Visual Basic Andean Vocabulary”, it constitutes, a matter, as much theoretical as practice, of strategic importance in the contemporary debate on the own characteristics of the American cultures.

Key Words: *Worldview, iconography, culture, pre-columbian, design.*

El proyecto de investigación “*Aproximación a un vocabulario visual básico Andino*” nace en el marco de la Maestría en Diseño que cursó Vanessa Zúñiga en la Universidad de Palermo en Argentina (2006), su objetivo es el relevamiento, esquematización, análisis y organización de un repertorio de signos visuales de las culturas originarias, con el objetivo de contribuir al enriquecimiento de la identidad visual ecuatoriana y de nutrir de elementos para la producción creativa que realizan los sujetos, para que puedan ser apropiados y reutilizados con nuevos argumentos visuales, bajo un proceso de recontextualización que permita la revalorización de la memoria histórica de los ecuatorianos. El relevamiento de los signos visuales andinos constituye una parte importante para la actualización y reconocimiento de las particularidades expresivas y no debe ser utilizado como una copia mecánica, sino retomarlos como un deseo integro de actualizar la memoria colectiva y fortalecer los rasgos comunes de pertenencia, desarrollando nuevas propuestas que sustenten a través de su uso la identificación visual de un determinado lugar geográfico, de su historia y que permitan diferenciarlo; esta condición sistemática en el uso de los signos será la que conseguirá el efecto de constancia en la memoria y el reconocimiento del imaginario social.

Interacción Simbólica Andina

La investigación parte del análisis de la Interacción Simbólica, que es una conceptualización que surge en 1938 por Herbert Blumer quien la bautiza con ese nombre; la interacción puede ser comprendida como

“el intercambio y la negociación del sentido entre dos o más participantes situados en contextos sociales”

O’Sullivan, *et. alt.* 1997, p. 196

Los autores que siguen esta corriente consideran la

“mente humana como una dotación cuya naturaleza es esencialmente hermenéutica”

Martín Heidegger, 1974

y definen *Interaccionismo Simbólico* como una

“ciencia interpretativa, una teoría psicológica y social, que trata de representar y comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a la comprensión de actores particulares, en lugares particulares, en situaciones particulares y en tiempos particulares”
Schwandt, 1994

En conclusión,

“Comunicación es la interacción entre dos o más sujetos humanos que se relacionan entre sí, de carácter recíproco, lo que intercambian son signos”².
Gustavo Valdés de León 2005



Figura 1: Interacción Simbólica Andina. Autor: Vanessa A. Zúñiga T.

² Asignatura Introducción al Lenguaje Visual, 2005. Gustavo Valdés de León. En el año 2011 todas sus publicaciones y enseñanzas en clase se plasmaron en el libro “Una molesta introducción al estudio del Diseño”.

La Interacción Simbólica Andina, nace de las acciones recíprocas entre la *cosmovisión*, las *relaciones* entre los sujetos que conforman la comunidad como productores de discursos verbales y la *experiencia* o saber por “*vivencia*” en su estar siendo-ocurriendo siempre de un hacer-sabiendo o viceversa (Wild, 2002). Aquellos tres términos se despliegan gracias al lenguaje y la interrelación que surge entre ellos, da forma al desarrollo de la *filosofía andina* (elementos discursivos cargados de sentido y significados), *representados en signos* (relativos a la manera en la que el mundo es representado), este conjunto de discursos conforman la *ciencia* que vincula la interacción entre los discursos verbales y la práctica, surgiendo un discurso explicativo que desemboca en la construcción de la Cultura, por lo tanto,

“un fenómeno cultural es un fenómeno comunicativo”
Néstor Sexe, 2001

Entendiendo a la *Cultura Andina Precolombina*, como un repertorio de signos convencionales, que regulan el pensamiento conceptual andino; resultante de las acciones recíprocas de rituales como instrumentos de equilibrio entre el cosmos y el hombre andino, de la ley de reciprocidad y redistribución, de “*hábitos representacionales compartidos*” (Bettendorff 2005), todo esto ejecutado a partir de la interacción del ser con otro ser y del ser con el todo.

Como resultado de la investigación se obtuvo un repertorio de composiciones modulares y signos visuales primarios que fueron esquematizados a partir del análisis de 18 “*artefactos conceptuales*”³ que reposan en los Museos del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; usando como directriz, las cuadrículas que representan a la de Ley de Bipartición y la Ley de Tripartición, que se definen a partir de la unidad, dualidad y la tripartición del cuadrado. (Milla 1990, p. 20)⁴.

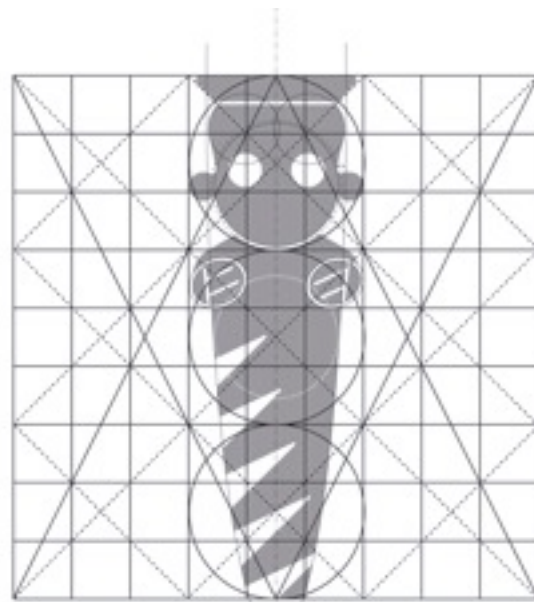
³ Al término cultura se asocian dos fenómenos culturales que son fenómenos comunicativos: La fabricación y el empleo de objetos de uso y el intercambio parental como núcleo primario de relación social institucionalizada. (Eco, 1989). Nos enfocaremos en esta instancia al “objeto de uso”, Tomaremos la denominación que Milla Villena usa de “artefacto conceptual”, que carecen de orden cronológico y son representados sincrónicamente, lo que les da la ventaja de tener un horizonte interpretativo espacio-temporal mucho más amplio que los artefactos materiales, que son diacrónicos. (Milla Villena, 2004, p. 290).

⁴ Zadir Milla Euribe (1990) en su libro *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*, señala: “*El Trazado Armónico Binario. Ley de Bipartición: Parte de la alternancia de cuadrado y cuadrados girados que se interiorizan sucesivamente, y cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria*” y “*El Trazado Armónico Terciario. Ley de Tripartición Resulta del juego de diagonales del cuadrado con las diagonales del rectángulo 1/2, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas*”.



LEY DE BIPARTICIÓN
LÁMINA B

NOMBRE: Cantaro Antropomorfo
 PERIODO: Desarrollo Regional
 CRONOLOGÍA: 500 a.C. - 500 d.C.
 REGIÓN: Sierra Centro Sur Andina
 UBICACIÓN: Reserva Arqueológica del Museo y Parque Arqueológico Pumapungo (Cuenca, Ecuador)
 INVENTARIO: C-17-1-80
 TÉCNICA DE MANUFACTURA: Cerámica



LEY DE TRIPARTICIÓN
LÁMINA D [D3]

NOMBRE: Rukuyaya. [D3]
 PERIODO: Formativo
 CRONOLOGÍA: 4000 a.C. - 500 a.C.
 REGIÓN: Sierra Centro Sur Andina
 UBICACIÓN: Reserva Arqueológica del Museo y Parque Arqueológico Pumapungo (Cuenca, Ecuador)
 INVENTARIO: s/n
 TÉCNICA DE MANUFACTURA: Concha y Hueso.

Figura 2: Ley de Bipartición y Ley de Tripartición. Fuente cuadrículas: Zadir Milla Euribe. 1990. Esquematización signos visuales en base a las cuadrículas: VAZT

De la composición modular de cada artefacto analizado, se extrajeron los “*signos primarios*”⁵ y se procedió a realizar un “*ensayo de interpretación*”⁶, siguiendo la metodología de Charles Morris en la que utilizando la concepción triádica del signo de Charles S. Peirce, planteó tres niveles de la semiosis:

La *dimensión sintáctica*, donde se requiere la identificación de las unidades elementales, sus reglas de transformación y organización y sus leyes de combinación para formar unidades mayores; la *dimensión semántica*, donde los signos son considerados en su capacidad para representar o significar otras cosas, para transmitir información o conceptos que están más allá de los signos en sí mismos; y la *dimensión pragmática*, donde se consideran las relaciones de los signos con los interpretantes. Es en estas tres dimensiones, donde los signos no verbales precolombinos alcanzan su mayor expresión.
 Charles Morris, 1938

Figuras 3.1, 3.2, 3.3, y 3.4: Ensayo interpretación. Autor: VAZT.

⁵ Tomamos el concepto de -signo primario- de Constantino Torres (2004), que lo define como “*la parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual*”.

⁶ A través de la selección y análisis de 18 artefactos conceptuales provenientes de la zona centro sur y sur andina del Ecuador, ubicados en las reservas de los Museos del Ministerio de Cultura de las ciudades de Quito, Cuenca y Loja; y Museos de coleccionistas privados; intentamos demostrar que existe un sistema iconográfico subyacente, que provee la estructura conceptual necesaria para desarrollar ideas; una composición iconográfica organizada de acuerdo a estructuras coherentes y que representan a la cosmovisión andina que es concebida a lo largo de las distintas culturas de los Andes.

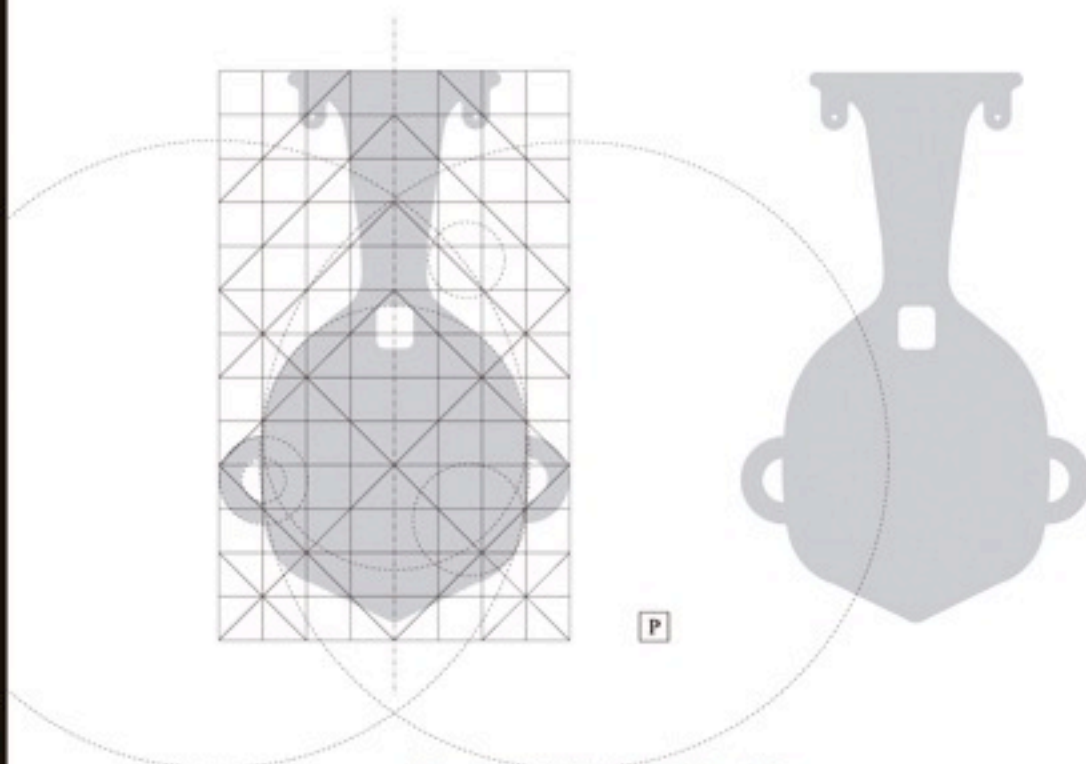


CULTURA: INCA

NOMBRE: Maga o aribalo
PERIODO: Integración
CRONOLOGÍA: 500 a.C. - 500 d.C.
REGIÓN: Sierra Centro Sur Andina
FUENTE: Banco Fotográfico Personal
UBICACIÓN: Museo de Historia y Culturas
 Lojanas
TÉCNICA DE MANUFACTURA: Cerámica
 con pintura policroma

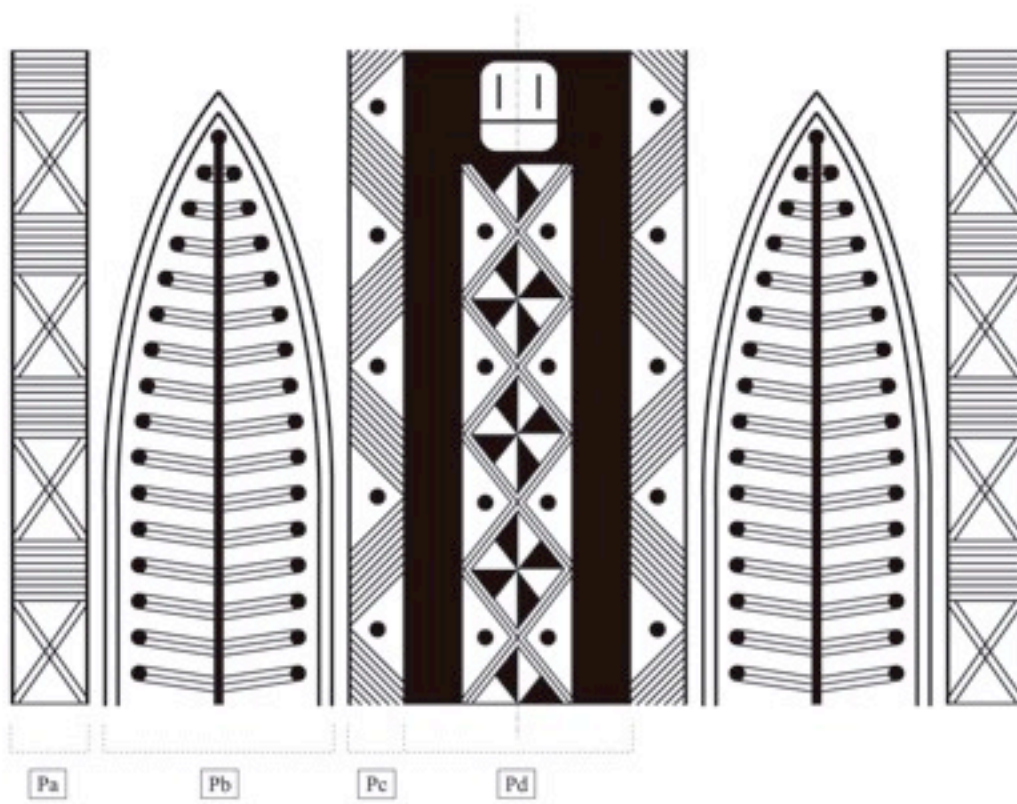
DESCRIPCIÓN

Botellones de cuerpo globular y cuello estrecho, con apoyo cónico, con borde evertido. El aribalo era la forma más común del complejo cerámico Inca, probablemente servían para almacenar y transportar chicha. "Se considera generalmente que los Incas, siguiendo las normas andinas antiguas, asumieron la responsabilidad de proporcionar alimento y bebida para los trabajadores [...] del estado", (cf. Morris y Thompson 1985; Murra 1980; Rowe 1982). (Citado por Tamara Bray, 2004, p. 369)

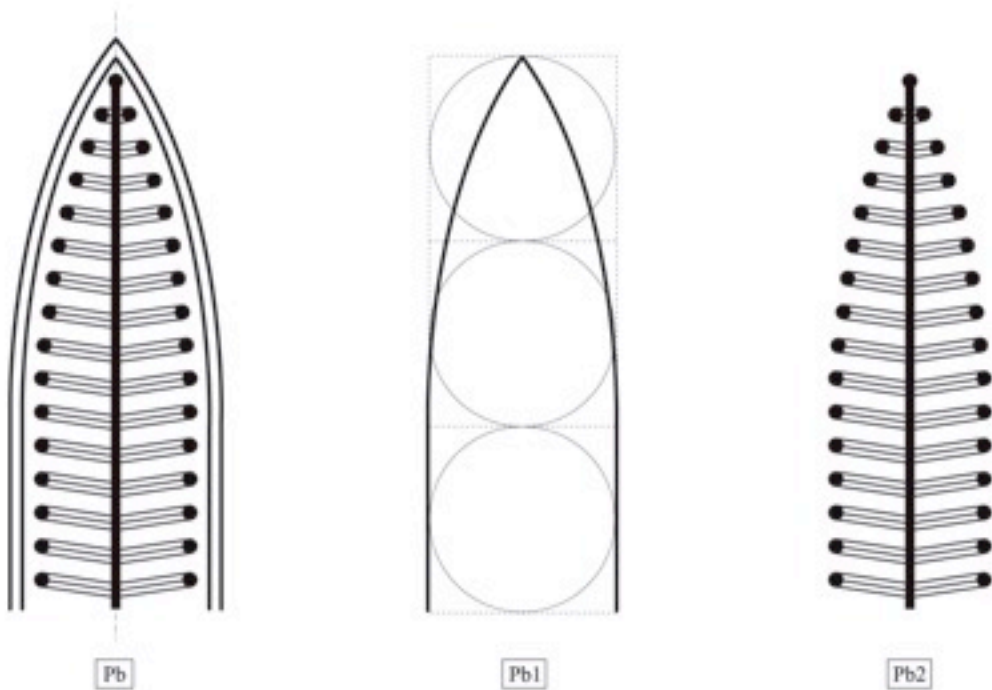


Trazado armónico: Ley de Bipartición

COMPOSICIÓN MODULAR:



SIGNOS INDEPENDIENTES:





Pa



Pa1



Pa2



Pc



Pc1



Pd

Solstício

Equinócios

Solstício



Pd1



Pd2



Pd3

ENSAYO DE INTERPRETACIÓN:

Tamara Bray (2004), sugiere a partir de su análisis de la alfarería imperial Inca, "que los patrones de diseño encontrados en los famosos arribalos incaicos representan un tipo de iconografía genealógica. Su significado se ilustra en el lugar del nacimiento del Inca, representado como tres ventanas o cuevas, de las cuales la central está flanqueada por dos árboles a los que Pachacuti yamqui se refiere como la madre y el padre del Inca. La simbología genealógica se basa en la premisa de que el individuo se compone de dos mitades, respectivamente derivadas de las mitades correspondientes a cada padre. (Schuster y Carpenter 1996, p. 154). (Bray, 2004, p. 372).

[Pa]

Esta banda vertical, está colocada en los extremos de la composición modular. El módulo [Pa2] según la comparación de las lecturas entre Laura Laurencich y William Burns, representa al dios del agua y de las lluvias torrenciales y el signo [Pa1] representa los antepasados originarios, al dios Uru, dios del tejido, que continuaría hilando el vínculo con los antepasados. Este módulo posee 9 líneas horizontales que podrían interpretarse como el Amaru creador que resulta del 3 Amaru destructor multiplicado por sí mismo, que da la fuerza creadora. Tanto el módulo [Pa1] y [Pa2] se repite en un número de 4, que representa la cuatripartición, la tierra, la Pachamama.

[Pb]

Es signo que representa al maíz, producto importante en el ciclo agrícola andino. Esta conformado por dos líneas continuas que contornean la forma del maíz. El árbol o maíz en sí mismo es totalmente simétrico, posee 15 ramificaciones que están constituidas por tres líneas y terminan en un círculo. La morfología de este signo encuadra en la tripartición de los niveles del cosmo, como lo podemos observar en el signo [Pb1].

[Pc]

Un elemento común del simbolismo genealógico es una banda vertical delineada por un zigzag, que ha sido interpretada como la columna espinal que une y divide simultáneamente el cuerpo social en mitades exógamias.

(Schuster y Carpenter 1996:60). (Citado por Bray, 2004, p. 372).

Estos elementos en zigzag colocados al lado de la columna central han sido interpretadas como la simbolización de los linajes o de las relaciones dentro de una sola generación. (Bray, 2004, p. 372).

[Pd]

Según Juan Carlos Chacón (2005), esta composición representa la Ruta del Sol que se da por los solsticios y equinoccios, las rutas de los solsticios no poseen dentro otros signos, enfocando la atención por lo tanto en la ruta de los equinoccios por donde pasa el astro Inti, dentro del recorrido podemos apreciar una banda modular vertical que está conformada por 3 rombos concéntricos que enfatizan los niveles del cosmo, Hanan Pacha, Kai Pacha y Uku Pacha; así mismo observamos medio rombo en la parte superior y en la parte inferior, que uniéndolos nos daría un rombo completo, sumando 4 rombos que dan el número sagrado Tawa, cuatripartición. Dentro del rombo interior se encuentra ubica un signo que representa la cuatripartición y según Milla Euribe (1990), este tipo de signos están asociados al concepto de Tinkuy o encuentro de los entremos en el centro del cual parte la organización del Tawantinsuyo. Según la comparación de las lecturas entre Laura Laurencich y William Burns, el rombo representa al Inca y su Coya. En "Exsul Immeritus Populo Sou" de Blas Valera (1615), Laura Laurencich señala que el Inca está representado por dos cuadrados concéntricos. Podemos observar, así mismo, que fuera de los rombos y dentro de la franja central del Equinoccio, existen 8 círculos ubicados de forma simétrica a lo largo de la banda, estos pueden ser interpretados como una afirmación al concepto de dios Uru quien teje los vínculos con los antepasados, apoyando la opinión de Bray Tamara, de que los arribalos representan un tipo de iconografía genealógica.

Tamara Bray (2004, p. 373), sugiere que el signo de los rombos concéntricos verticales enfatizan la descendencia. Representan el lugar de nacimiento del Inca, los cuales están flanqueados por dos árboles que se refieren a la madre y al padre del Inca.

COMPOSICIÓN MODULAR:

En esta composición podemos apoyar la tesis sugerida por Tamara Bray de que estos artefactos representan una especie de simbología genealógica.

Factores espaciales:

Operaciones de simetría: Traslación, Reflexión, Inversión y Rotación.

Equilibrio y alternancia de módulos, lo que nos da una distribución homogénea.

Crónicas Visuales del Abya Yala

Crónicas Visuales del Abya Yala corresponde a la segunda fase del proyecto de investigación “Aproximación a un vocabulario visual básico andino” y su objetivo es

“la descontextualización del signo y su inserción en un nuevo contexto que lo llene de significados nuevos”, concepto que corresponde al término fisión semántica, acuñado por Lévi-Strauss.

Humberto Eco, 1989

Crónicas Visuales del Abya Yala

c&d 15

Tipografía Sara / Maíz
Registro Abya Yala Nro. 15

Sara es una palabra quechua que significa "maíz". La familia tipográfica Sara es una tipografía experimental y parte de la esquematización del signo visual que representa al maíz en la pieza arqueológica "Maga o Aribalo" que se encuentra en el Museo del Ministerio de Cultura de la ciudad de Loja, perteneciente al período de Integración (500 a.C. - 500 d.C.) y que es parte de la investigación "Aproximación a un vocabulario visual básico andino".

bid 12 Premio BID

ecuador
mitad del mundo

Imaiz
ama turpay
la zinnara ritual del maíz

adnd
yannar tukituy
bebidas de maíz cocidas

amwki
essessamwki.com.ec
creadores de conceptos

Figura 4: Tipografía Sara/Maíz. Registro Abya Yala Nro. 15. Autor: VAZT.

Su función es agrupar una serie de registros que resultan de la experimentación a partir del repertorio de signos visuales, repertorio que ha ido y seguirá creciendo a lo largo de la investigación y que permite ir incluyendo más “*artefactos conceptuales*” pertenecientes a las distintas Culturas originarias del Ecuador.

Desde el año 2007 se han desarrollado 43 Registros Abya Yala, en los que se puede encontrar variedad de elementos visuales, como tipografías, ilustraciones, carteles, iconos, texturas, multimedia, entre otros⁷. En el año 2012 el Registro Nro. 15 correspondiente a la Tipografía Sara/Maíz, fue seleccionado y premiado en la III Biental Iberoamericana de Diseño⁸.

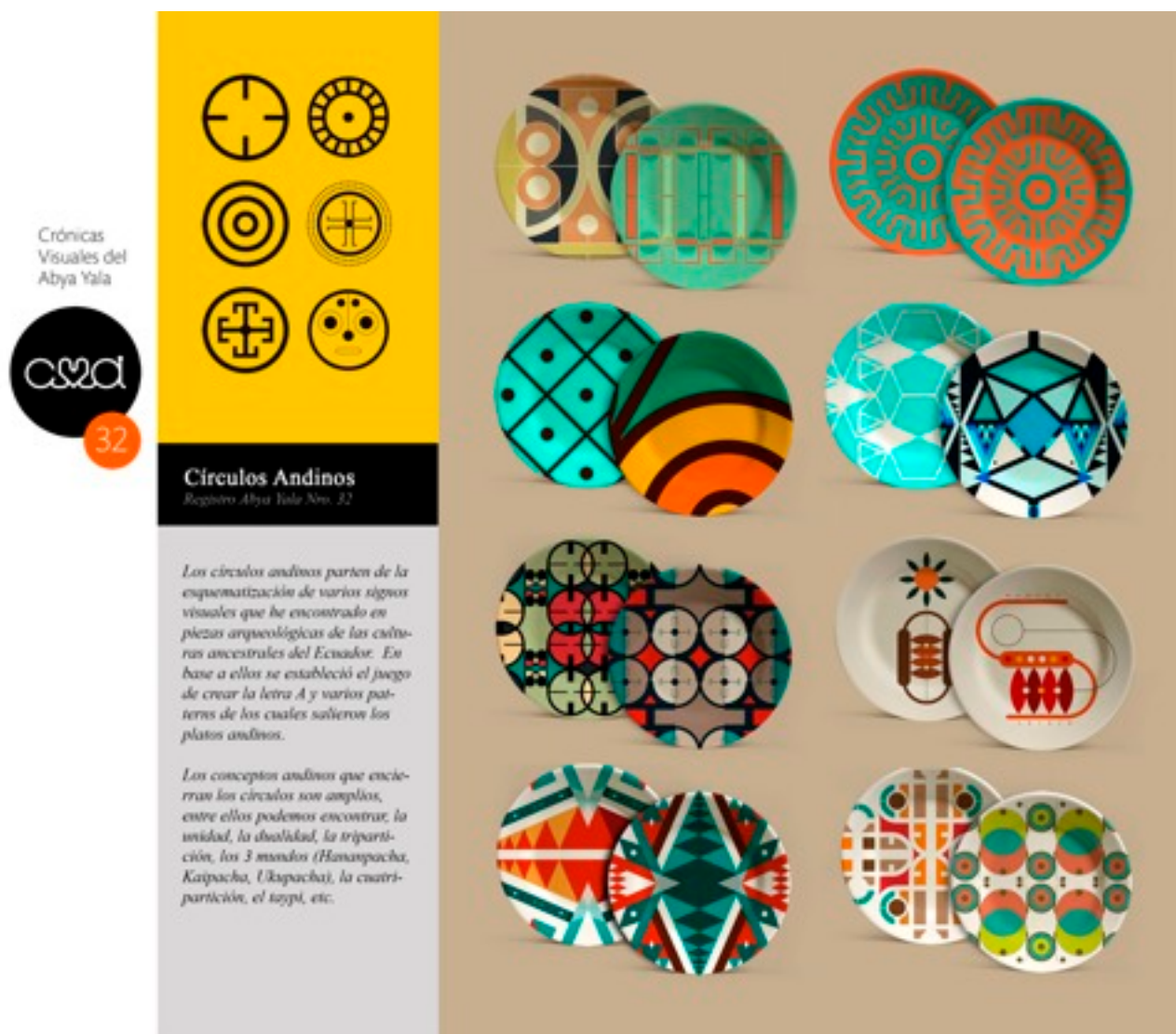


Figura 5: Círculos Andinos. Registro Abya Yala Nro. 32. Autor: VAZT.

⁷ Para mayor información, visite: <http://amuki.com.ec/index.php/abya-yala/>

⁸ Registro Abya Yala, núm.15, corresponde a la Tipografía Sara/Maíz, en donde a partir del signo visual que representa al Maíz (Signo Pb del Ensayo de Interpretación), que se encuentra en el artefacto “Mago o Aríbalo” ubicado en el Museo del Ministerio de Cultura de la ciudad de Loja, se procedió a desarrollar una familia Tipográfica. (Para mayor información: <<http://www.behance.net/gallery/Registro-Abya-Yala-Nro-15-Tipografa-SaraMaz/3117857>>)

Esta investigación es una valoración de la historia, del pasado, un aporte, una alternativa que no se tomaba en cuenta y estaba llena de falsos prejuicios. Se intenta dejar una huella en los lectores para que tengan su mente abierta a la posibilidad de la existencia de un sistema iconográfico subyacente, en los “*artefactos conceptuales*” andinos. En base a una clara identificación de los signos, se logrará sedimentar en la memoria colectiva los relatos identitarios, las metáforas andinas y convertir el pasado en un *–pasado y futuro compartido–*. La reconstrucción del pasado debe ser vista a partir de la inteligencia presente de la vida social.

“El reencuentro con el pasado solo se da en la reconstrucción de la memoria, en generar un recuerdo estable y dominante pero abierto a la indeterminación de la realidad”.
Muniz Sodré

Bibliografía

BETTENDORF, M. “La identidad como memoria y proyecto. Un abordaje transdisciplinar a las construcciones identitarias” en Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados] núm. 3, Buenos Aires, 2005.

BRAY, T. *La Alfarería Imperial Inka: Una comparación entre la cerámica estatal del área de Cuzco y la cerámica de las Provincias*. Chungara, Revista de Antropología Chilena. Julio-Diciembre, vol. 36, núm. 002, p. 365-374. Universidad de Tarapacá. Arica. Chile 2004. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v36n2/art10.pdf>. > 05.06.2006.

BURNS, W. *Decodificación de Quipus*, Banco Central de Reserva del Perú/Universidad Alas Peruanas, Lima 2002.

ECO, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen (4ª ed.), Barcelona 1989.

HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*, FCE, México 1974.

LAURENCICH-MINELLI, L. *El curioso concepto de “cero concreto” mesoamericano y andino y la lógica de los dioses Números incas*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2004. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/cero.html>> 12.04.2006.

LEVI-STRAUSS, C. *Mito y Significado*, Alianza, Madrid 1986.

MILLA EURIBE, Z. *Introducción a la Semiótica del Diseño Precolombino Andino*. Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra (1ª ed.). Lima 1990.

MILLA VILLENA, C. *Ayni*, Ediciones Amaru Wayra, Lima 2004.

MORRIS, C. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós. Barcelona 1938.

O’SULLIVAN, T./HARTLEY, J./SAUNDERS, D./MONTGOMERY, M./FISKE, J. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Amorrortu Editores, Buenos Aires 1997.

SCHWANDT, T.A. (1994). *Constructivist, interpretivist approaches to human inquiry*, en Denzin y Lincoln. Citado por Martínez M., Miguel. [Artículo en línea]. *La Etnometodología y el Interaccionismo Simbólico. Sus aspectos metodológicos*

específicos. Universidad Simón Bolívar. Venezuela. Disponible en: <<http://prof.usb.ve/miguelm/laetnometodologia.html>>

SEXE, N. *Diseño.com*, Paidós, Buenos Aires 2001.

SODRÉ, M. *Reinventando la Cultura*, Gedisa, Barcelona 1998.

TORRES, C. (Comp.) “Imágenes Legibles: La Iconografía Tiwanaku como Significante. Art and Art History Department, DM381A/Florida International University, Miami FL 33199”, *Boletín Del Museo Chileno De Arte Precolombino*, núm. 9, Santiago de Chile 2004, pp. 55-73.

VALDÉS DE LEÓN, G. *Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Nobuko y Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Buenos Aires 2011.

WILD, P. *Sabiduría Chamánica del Sentimiento. El estar siendo-ocurriendo*. Cuatro Vientos. Chile 2002.

ZUÑIGA, V. *Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino*. Editorial Académica Española, Saarbrücken 2012.