

Fundamentos del diseño: ¿cómo partimos desde las leyes y principios de la cosmovisión andina?

Fundamentals of design: how do we start from the laws and principles of the Andean
cosmovisión?

Rosana Corral Maldonado
Universidad Nacional de Educación (Ecuador)
rosana.corral@unae.edu.ec

Resumen

Dentro del complejo y cambiante tejido que presentan los actuales lenguajes de la disciplina de diseño, planteados no solamente desde una reducida intención de explorar la identidad a partir de patrones estilísticos propios, sino de matrices generadas de un pensamiento integral para concebir las formas desde la «relacionalidad» de sus elementos, pensamiento que no siempre tiene que ver con la racionalidad occidental y que presenta un interesante desafío para entender los fundamentos del diseño desde una propuesta metodológica que surge del estudio de los principios y reglas que conforman las creaciones estéticas y visuales de las culturas andinas; leyes de ordenamiento, geometría sagrada, cosmovisión e iconografía para replantear los procesos creativos desde la simbiosis, la conexión cultural y la reconfiguración de saberes.

Palabras claves: diseño andino, cosmovisión andina, conexión cultural, diseño humanístico.

Abstract

Within the complex and changing fabric presented by the current languages of the design discipline, proposed not only from a reduced intention to explore identity from their own stylistic patterns, but from matrices generated from an integral thought to conceive the forms from the «Relationality» of its elements, thinking that does not always have to do with Western rationality and that presents an interesting challenge to understand the fundamentals of design from a methodological proposal that arises from the study of the principles and rules that make up the aesthetic and visual creations of the Andean cultures; laws of order, sacred geometry, worldview

and iconography to rethink the creative processes from the symbiosis, the cultural connection and the reconfiguration of knowledge.

Keywords: Andean design, Andean worldview, cultural connection, humanistic design.

1. Introducción

El predominio del enfoque teórico occidental como único pensamiento ha invisibilizado, entre muchos otros saberes, la riqueza del ser y el saber ancestral andino; “pensamiento abismal”, Boaventura de Sousa (2010) lo define, al referirse a un sistema de pensamiento unilateral, radical que traza una línea entre las experiencias, actores y saberes que son “visibles” frente al «otro lado de la línea» saberes ininteligibles, olvidados, peligrosos que desaparecen de la realidad y que de hecho son considerados como no existentes.

Durante mucho tiempo la teoría crítica tuvo como referente de las luchas contra la opresión y la exclusión el fin del capitalismo. En las últimas décadas, las luchas sociales contribuirán a ampliar enormemente en el campo político de las luchas contra la opresión y la exclusión y el fin del capitalismo pasó a articularse con el fin del sexismo y el colonialismo. (de Sousa Santos, 2010, p. 9)

Lo mismo sucede en el campo de las artes y el diseño, en donde todo el conocimientos de las categorías estéticas han sido influenciadas por la corrientes occidentales del arte que han marcado y siguen marcando lo que es la concepción de lo bello y la creación armónica de las formas. Para el diseño esta idea de *occidentalidad* es aún más marcada al considerar el origen de esta disciplina desde el nacimiento la revolución industrial en la Europa central a mediados del siglo XIX, objetos concebidos anteriores a esta época son considerados «artes menores».

Así, la importancia de investigaciones que indaguen desde el diseño los fundamentos expresivos-creativos producto de las complejas abstracciones de los componentes del arte y diseño amerindio.

Desde un aspecto generalizado, se puede definir el diseño como la disciplina que abarca las diferentes formas de manifestación de los signos como elementos de comunicación entre las personas, el diseño es el lenguaje de las cosas mismas a través de su transformación en formas,

dichas formas son el signo del diseño, así, si esta forma es signo el acto de diseñar es ese acto de significación. "El diseño es como un tejido que debe ser re descubierto en su extensa complejidad y multiplicidad de elementos...un modelo que traduce la realidad en términos simbólicos y esquemáticos para facilitar la comprensión del fenómeno del diseño" (Simón Sol, 2009, p. 9)

Desde este contexto me acerco al diseño andino, observando las obras plásticas de la región donde existe una sorprendente vocación creada con sutiles técnicas. Para Sonderenguer (2006): la interpretación de los símbolos en las obras plásticas amerindias, se deben proteger de las interpretaciones meramente históricas: "poseen demasiada complejidad mítica, semiótica, plástica y estética, por ende metafísica para dejarlas abandonadas a la parcial y superficial opinión de historiadores y científicos dedicados solo a lo físico, como hasta ahora han presentado sus «seudo-análisis»" (p. 11).

La valoración de los símbolos no puede ser vista únicamente desde el aspecto histórico, pues éstos tienen un contenido de comunicación y de transmisión de conceptos culturales y sociales que además están acompañados del elemento artístico. Desde este punto, la antropología lo interpreta como un fenómeno socio cultural, la historia lo conecta con las fuentes de información documentada y por lo tanto desde la búsqueda cognoscitiva y la creación del diseño aporta en la profundización de la invención integral de la forma desde, lo que lo llamo, *concepción de la relacionalidad*.

Desde este aspecto, Zadir Milla Euribe (2004) explica:

La semiótica como ciencia observa la fenomenología de las formas del arte, asociándose con el contexto cultural que las origina, relacionándose en ello con la Arqueología, Historia o la Antropología, lo interpretan como un fenómeno social cultural que le proporcionan la información básica y la fuente teórica para la ubicación del objeto estético como parte de un proceso de desarrollo cultural general y específico. (p. 4).

Por tanto, el diseño dirige su observación hacia el elemento conceptual de la manifestación simbólica junto a la elaboración y los procesos creativos del diseño intrínsecos en el objeto estético. Esta visión conceptual aborda tres aspectos importantes: el lenguaje, la composición y el simbolismo.

2. El lenguaje

Un símbolo es un signo que perdería su carácter hermenéutico si no tuviera alguna interpretación. Por ejemplo, en la cultura europea el color negro simboliza el luto, aunque por otro lado, entre los hindúes el color de luto es el blanco (el que refuerza la condición arbitraria y convencional del símbolo). Para Vásquez (2004) analizando las opiniones de John Dewey y como para la mayoría de los filósofos del lenguaje, los símbolos se consideran como meros signos arbitrarios y convencionales de carácter social y colectivo, lo cual los opone a los signos naturales.

Pero se debe entender el signo como un vehículo de comunicación, un espacio conformado de símbolos que estructuran una sintaxis propia y subyacente. Así, desde este aspecto, las palabras también son de naturaleza simbólica, puesto que la conexión entre ellas y lo que representan es arbitraria, a excepción de las onomatopeyas, que serían en parte imágenes icónicas, puesto que se refieren a un elemento concreto en la medida que imitan los ruidos de aquello que designan.

En el mundo andino los mensajes visuales tienen tres lenguajes o códigos diferentes:

Lenguaje visual: conformado por los caracteres morfológicos y sintácticos que delimitan el contenido gráfico de la imagen.

Lenguaje plástico: conformado por la concepción estética de la forma, enmarcada por el carácter peculiar de su estilismo figurativo o por su contenido abstracto.

El lenguaje simbólico: determinado por la conceptualización entre el símbolo, el discurso y su contenido que establecen su personalidad representativa, interpretativa y su escenificación expresiva y visual.

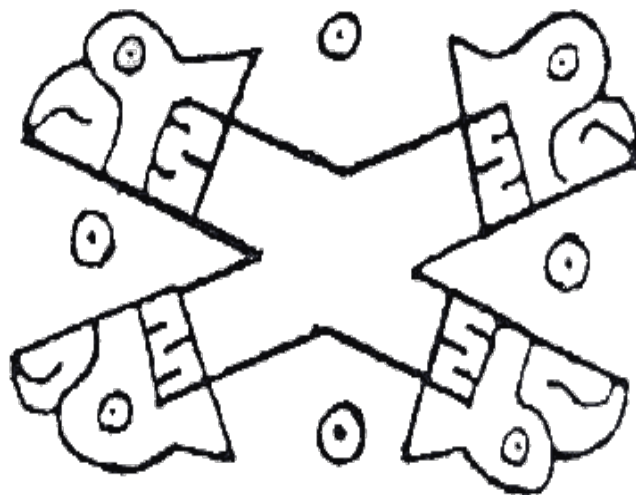


Figura 1. Símbolo Urin-Hanan, cultura Huari. Fuente: Guamán, I

Vemos el símbolo recogido del templo Huari¹ el símbolo del equilibrio perfecto para esta civilización, buscar el justo equilibrio y mantenerlo es una ley primordial del pensamiento de esta cultura. Esta imagen común entre los Huari ofrece la visión del equilibrio entre las fuerzas cósmicas, cuatro cabezas de serpientes que simbolizan el mundo andino como los cuatro puntos cardinales.

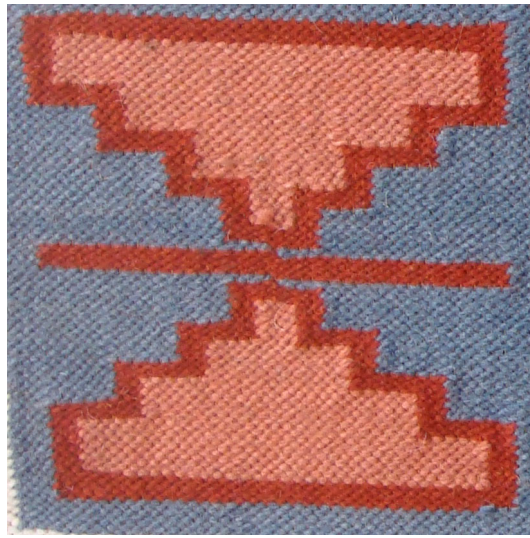


Figura 2. Detalle de tapiz peruano, El topaku tink. Fuente: archivo fotográfico personal.

En esta otra imagen vemos la recreación de un símbolo “tocapu”.² El símbolo representa la contrastación de dos fuerzas iguales generadas por el cosmos y se denomina «Tocapu Tink».³ Estas dos formas construyen el «tawa», es decir el «cuatro» dado que la imagen ofrece también una composición en negativo, por tanto hay cuatro figuras que en esta configuración representan el número del equilibrio. Esta visión cósmica es muy similar a la del Tao asiático.

¹ Cultura Huari, civilización precolombina desarrollada en los Andes Centrales del Perú entre el 500 d.C. y 900 d. C. La expansión de la cultura Huari se debió al uso de la tecnología de terrazas y las redes de caminos que proporcionaron la unificación y comunicación dentro del territorio.

² Tocapu es una forma de escritura en el Tawantinsuyu, se trataría de una forma ideográfica que representan palabras o ideas. Los colores en los tocapus también formaban parte de su interpretación. Se confeccionaban sobre los textiles, en cerámicas y monumentos.

³ Las vías o caminos duales, donde cada cosa del mundo posee su significación por el solo hecho de la existencia de su contrario.

Para Zadir Milla, “la decodificación de los valores lingüísticos correspondientes a cada nivel de expresión, si bien ordena el análisis semiótico, debe comprender como un proceso metodológico, puesto que en realidad se trata de un discurso único e insoluble” (2004, p. 6).



Figura 3. Tocapus inca. Fuente: De Rojas

En esta otra imagen, vemos un detalle de los símbolos que se suceden en un tocapu. Cada cuadro tiene un significado basado en su dibujo lleno de contenido hermenéutico y la policromía que no está por azar o capricho artístico, también forma parte del mensaje impreso. Podemos ver en todos ellos una referencia al «tinku» y el «tawa».

Los tocapus son un sistema de escritura incaica. Según Arias (2012): “podemos decir que las distintas manifestaciones culturales materiales (textiles, cerámicas, tatuajes, etc.) no contienen simples alegorías estilísticas (como se había creído y se cree hasta nuestros días) sino son mensajes, códigos que transmiten ideas, sentimientos e historias” (p. 5).

En cualquier caso, es evidente que el tocapu es un vehículo de comunicación íntegramente andino que contiene una incalculable información simbólica y expresa la cosmovisión de la dualidad y el equilibrio.

3. La composición

La característica de síntesis que caracteriza el pensamiento andino, ha derivado en el entorno creativo, a una visión del ordenamiento del espacio, en el cual se combinan los elementos

visuales, plásticos y simbólicos, ofreciendo como derivación una forma personal de sintaxis que es la composición simbólica.

“En la composición simbólicas estructuras iconológicas geométricas, constituyen el principio de organización de los elementos sobre el plano básico y de construcción de las formas del diseño” (Milla Euribe, 2004, p. 7)

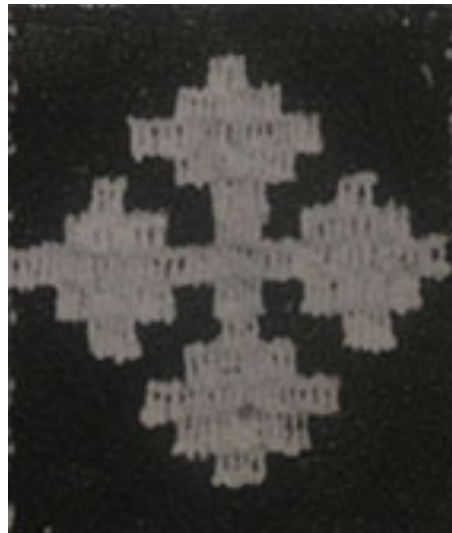


Figura 4. Detalle de un listón de poncho, cultura Mapuche. Fuente: Archivo fotográfico personal.

La chacana⁴ o cruz andina está referida al concepto de escalera. Su forma es geométrica y representa la noción dicotómica del mundo andino donde los contrapuestos son la realidad del universo, representando lo masculino y femenino, el cielo y la tierra, energía y materia, tiempo y espacio.

Estas estructuras geométricas conforman un código general, por el cual se incorporan los contenidos sintácticos que descifran los caracteres de espacio y la forma y que configuran tres aspectos importantes de la composición:

La estructura de orden: constituye las reparticiones y correspondencias simétricas que establecen la composición del espacio.

⁴ También denominada cruz cuadrada es un símbolo milenario en quechua «tawa chakana», es decir, escalera de cuatro lados. Hace referencia a la constelación de la Cruz del Sur. También sugiere una pirámide con escaleras en los cuatro lados y el centro circular, dando sentido a la unión entre la tierra y el sol, lo humano y lo divino, o también a Hanan Pacha y al Uku Pacha

La estructura proporcional: organiza la composición en el contexto de las medidas y la construcción simbólica completa que da los trazados armónicos que estructura la base para las simetrías estáticas o dinámicas y que constituyen la composición modular.

La estructura formal: mostrada en los signos geométricos que forman el conjunto de la iconografía y la temática en general y que formulan la fuerza semántica del símbolo gráfico.

Vemos, entonces, con la composición de tocapus anterior, que el conjunto compositivo del diseño andino, se racionaliza como una suerte de lenguaje interiorista y profundo, cuya significación y expresión simbólica dan sentido y complementan a las estéticas externas y evidentes del diseño.

4. El simbolismo

El símbolo como elemento imprescindible de cualquier cultura, se manifiesta en todas las creaciones comunicativas y artísticas. La naturaleza del imaginario remite a unas estructuras profundas latentes en toda cultura, es decir, a aquello arquetípico. Esta manifestación del imaginario nos introduce en una antropología de lo profundo, que retoma aquello arcaico, aquello que funda, aquello que permanece como una constante universal en la cultura. En las formaciones arcaicas de la fantasía, Jung descubrió el aspecto histórico del inconsciente, (Jung, 1995) consideraba los símbolos como representaciones de origen inconsciente por un proceso de individuación, es decir, porque cada ser humano llene su si-mismo (en alemán: Selbst). Según su hipótesis, estas manifestaciones remiten a determinados patrones, que denominó arquetipos.

Los arquetipos modelaron la forma en que la conciencia humana podría experimentar el mundo y percibirse; además, llevarían implícita la matriz de respuestas posibles que es factible observar, en un momento determinado, en la conducta particular de un sujeto. En este sentido, Jung sostenía que los arquetipos actúan en todas las personas, cosa que le permitió postular la existencia de un "inconsciente colectivo".

El ser humano accedería a esta dinámica inconsciente en virtud de la experiencia subjetiva de estos símbolos, que recibe una gran influencia de los sueños, el arte, la religión, los dramas psicológicos representados en las relaciones interpersonales, y los propósitos íntimos.

El símbolo siempre disimula una realidad compleja que se encuentra por encima de toda expresión verbal que resulta imposible de expresarla de una manera definitiva. La introducción de la problemática del entorno del inconsciente, la «cara oscura del alma», permitió a Jung

sumergirse en el universo de los símbolos, y a partir de aquí, inicio la entrada en la interpretación de los universos míticos.

“Todo pueblo y comunidad construye sus sociedades e instituciones en base a la interpretación de sus propias visiones cósmicas” (Zenteno Brun, 2009, p. 23). Desde este punto, el simbolismo creado por la concepción andina se construye en base a sus propias particularidades en universos sociales, históricos, religiosos y culturales.

“Si bien no existen límites definitivos entre cada uno de éstos universos, en su totalidad conforman las representaciones de la Concepción del Mundo” (Milla Euribe, 2004, p. 10) . Esta conceptualización del universo se puede racionalizar en tres niveles de comprensión: Cosmovisión, Cosmogonía, Cosmología.

Estos tres elementos “son formas de explicación conceptual, filosófica, mística, mítica, mágica o poética, donde el hombre y todo lo que le rodea está identificado, situado, explicado y entendido como parte de un sistema integrador y totalizador” (Ruíz Durand, 2005, p. 11). El mundo andino se organiza basándose en los estudios astronómicos para dar respuesta a todos sus interrogantes y entender la vida del ser humano en su relación cósmica.

Estos tres niveles de comprensión forman los planos de significación de los que surge el naturalismo andino con la carga simbólica y el equilibrio geométrico, y que da la contestación estética de la forma al contenido.

5. El universo simbólico andino

Al analizar el universo iconográfico de la expresión andina tanto desde estudios e interpretaciones arqueológicas como partiendo de un análisis interpretativo de las categorías estéticas amerindias nos permite distinguir tres géneros de imágenes arquetípicas: naturalista, mística y simbólica las cuales se ejemplifican a continuación:

Naturalista: Las imágenes que forman parte del mundo visible y real.



Figura 5: Detalle de un tapiz boliviano, cultura Inka. Fuente: archivo fotográfico personal

Mítico: Los arquetipos que forman parte del mundo imaginario, mitológico y fantástico.



Figura 6. Detalle de la puerta del Sol en la zona Arqueológica Tiahuanaco. Viracocha. Fuente: archivo fotográfico personal

Esta imagen de Viracocha puede verse totalmente equilibrada aunque los detalles varíen ligeramente entre un lado y otro. En ambas manos sostiene un cóndor y sobre sus pies simboliza

el mundo terrenal con los cuatro suyus, entre una infinidad más de detalles que completan su iconografía.

Compositivo: Las imágenes que pertenecen al mundo de la representación y significados.



Figura 7. Tela bordada realizada por la cultura Shipibo. Fuente: archivo fotográfico personal.

El símbolo integrado como un vehículo de comunicación se conforma en un universo de signo y símbolos estructurados desde una sintaxis que otorga el sentido significante a la connotación de la imagen.

6. Diseño Andino

A través de esta profundización en el conocimiento de los símbolos y los diseños creados en el mundo andino puedo, desde la mirada del diseño, plantear varias constantes estructurales en su composición.

“Encontramos que sobre la base de arquetipos iconológicos, las concepciones del orden se vieron expresadas como signos evidentes o como una forma oculta o interior en la sintaxis del diseño” (Milla Euribe, 2004, p. 8). Esta concepción del orden está estructurado en cuatro tipos de códigos:

1. Signos geométricos: que forman el código en base a su manifestación en los conceptos espaciales de la cosmología andina.

Estos signos se racionalizan en dos formas diferenciadas: los que desarrollan las cualidades del espacio y conllevan las ideas de orden y equilibrio, como la unidad, la dualidad y la

tripartición; y los que representa la definición de las formas tales como el cuadrado, la diagonal, del rombo, el triángulo el escalonado, las cruces y las espirales.



Figura 8. Detalle de un tapiz peruano. Fuente: Archivo fotográfico personal.

“Las formas geométricas como el círculo, cuadrado, rectángulo, rombo, trapecio, líneas de zigzag, diagonales y espirales, forman parte fundamental de los diseños andinos en general. La simbología de los mismos está dada por la cosmovisión andina” (Quilatoa, 2013, p. 167). Por tanto, la materialización de las estructuras gráficas dentro de la composición del diseño andino, se construye a través de fundamentos cosmogónicos cuyas pautas básicas quedan expresadas por estas formas y cualidades espaciales.

2. Ritmo: en la búsqueda del equilibrio y la armonía se llegó a las formas de organización rítmica de los trazos geométricos en una línea de estilo proporcional, como una manera de ordenar el espacio mediante relaciones simbólicas. “Su sistema de leyes de formación potencializa la capacidad compositiva y creativa del diseño andino, constituyéndose como lenguaje de composición oculta” (Milla Euribe, 2004, p. 20)

La generación rítmica-armónica tiene un proceso general que tiene su inicio en un cuadrado, del que se emanan las construcciones simbólicas con el triángulo o el círculo, se basa en dos leyes constantes: la bipartición y la tripartición del espacio de donde se desglosan todas las proporciones estáticas y también dinámicas.

La bipartición armónica se crea a través de la sucesión de rombos y cuadrados que se aplican sucesivamente. La tripartición armónica resulta de diagonales dentro del cuadrado y del rectángulo.



Figura 9. Ejemplo de un sistema de composición rítmica, Detalle de un elemento iconográfico en una faja, cultura Otavalo Fuente: Archivo gráfico personal

En las proporciones dinámicas, el ritmo está desarrollado por formas homotéticas, es decir, que a partir de la figura central se multiplican todas las distancias por un mismo factor. Por tanto, se define como el trazado de las partes proporcionales entre sí, aunque de medidas diferentes y relacionadas por una coherencia armónica.



Figura 10. Ejemplo de un proceso de composición en proporciones dinámicas, Detalle iconográfico de una faja de la cultura Otavalo . Fuente: Archivo fotográfico personal

3. Módulos: La aplicación de órdenes y repeticiones iconográficas escenifica en el diseño modular variables de concepciones geométricas simbólicas, que respaldan el significado de su forma.



Figura 11. Ejemplo de un proceso de composición modular, Detalle iconográfico de una faja de la cultura Otavalo. Fuente: Archivo fotográfico personal

“En el diseño de composiciones modulares, la geometría simbólica determinó tanto la construcción del signo modular como el ordenamiento simétrico de éstas unidades y sus

correspondencias cromáticas, creando la relación forma-color en el diseño” (Milla Euribe, 2004, p. 27). Se puede observar, entonces, el uso de estructuras simétricas para el equilibrio del color, superpuestas a las simetrías gráficas modulares.

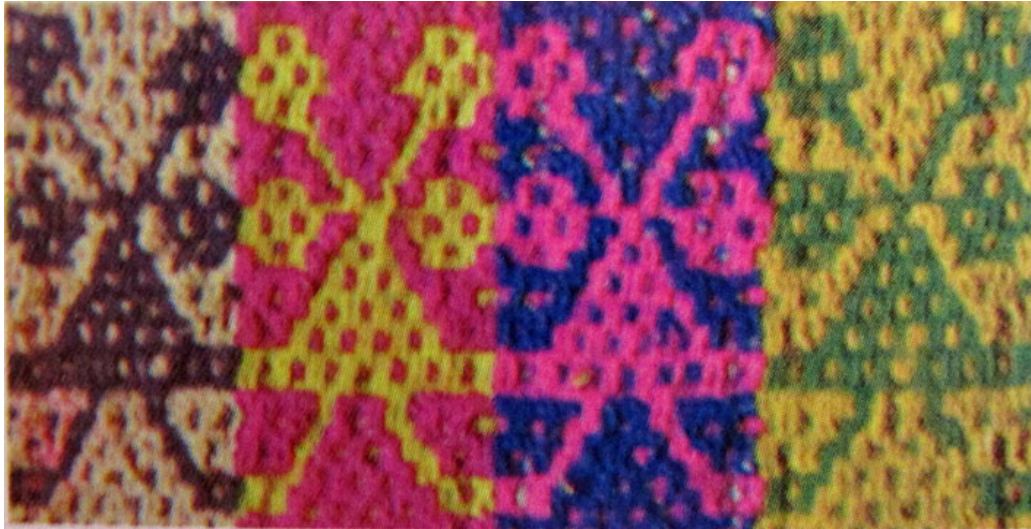


Figura 12. Ejemplo estructuras simétricas en ritmo cromático, Detalle iconográfico de una faja.

Fuente: Archivo fotográfico personal

Esta ley de ritmo cromático se basa en la concepción de los «cuatro valores cromáticos primarios», como un principio de dualidad andino que oscila entre el blanco y su opuesto el negro, el rojo frente al amarillo. Todo esto en conjunción con los conceptos de claro con oscuro, fuego y agua, etc.

Así, la distribución cromática sobre los planos compositivos puede ordenarse en función a la armonización entre la cantidad de colores, el número de espacios y el esquema simétrico del diseño.

4. Figuras: Está compuesto por elementos iconográficos en formas naturales. “que por analogías lógicas o físicas crean correspondencias entre signos geométricos y figurativos que en el transcurso del tiempo histórico se tornan convencionales” (Milla Euribe, 2004, p. 32).

A continuación un dibujo sobre un plato de la cultura Pasto con la representación figurativa del sol



Figura 13. Ejemplo de un proceso de composición en proporciones dinámicas, Detalle iconográfico de una faja de la cultura Otavalo . Fuente: Archivo fotográfico personal

Este equilibrio y armonía se constata en todos los niveles y en todos los aspectos de la vida, no solo la humana, también de la naturaleza y las cosas que rodean al hombre. “armonía entre la naturaleza humana y no-humana, entre lo religioso y lo “profano”, entre vida y muerte, entre cultivar y consumir, entre input y output, entre dar y retribución, entre hoy y ayer, entre esta y las generaciones venideras, entre trabajo y ritual” (Estermann, 2006, p. 19).

Así, el diseño andino se basa en principios naturalistas que ponen al ser humano en relación permanente con la naturaleza, un ser vivo que trasciende su alma a todas las cosas que están por debajo de ella, como los cuatro elementos, como los hombres y también los ríos, las montañas, los árboles. Y, siendo el ser humano con sus creaciones es una pieza más de la naturaleza que debe vivir en armonía con todo su entorno, con respeto y sabiduría.

7. Hanan-Urin: diseño andino integral

En base al panorama general de la problemática del estudio y propuesta metodológicas en el diseño tanto las que surgieron en los años sesenta y que fueron el marco conceptual de muchas de las creaciones que marcaron los procesos históricos del diseño del siglo XX, que sin restarles importancia prefiero dejar para otro momento su descripción; como también las actuales me permiten verificar claramente que se mantiene una línea de procesos racionalista occidental que, a pesar de los intentos innovadores, aun se valida el pensamiento analítico y el conocimiento

científico racional como el eje conductor.

El diseño como disciplina en sus métodos y estrategias es hijo del industrialismo europeo actuando bajo sus reglas de juego, pero como lo señala el sociólogo chileno Fernando Mires, (2002, p.24), “hay otros juegos de reglas que nos permite cambiar los paradigmas, redescubrir eso que siempre estuvo allí, esas viejas novedades, es retomar los saberes sureños.” Dejar de ser constantes repetidores de códigos de diseño universales para desde una espiral armónica integrarnos con las otras formas de saber-hacer, en “un intento de validar la autonomía cultural recurriendo a esa antigua novedad, valga la redundancia, que involucra todo conocimiento olvidado o excluido” (Gutiérrez Borrero, 2016, p.81)

El sur⁵ del diseño o el diseño del sur correlatos de «saberes otros» “el intento creativo de dar giros a todos los mapas y circunstancias” (Ibid, 2016, p.77) gestados desde, el caso que palnteo, las nociones andinas del *Hanan- Urin: La perfección comprendida como la armonía entre el todo y las partes*.

Considerando el aporte de pocas pero valiosas reflexiones hacia esta mirada al sur del diseño, he podido ver que en algunos sectores del diseño, sobre todo los académicos, ha iniciado una tendencia, tal vez aún no muy generalizada, a recuperar formas y gráficas de las culturas ancestrales de América con ese afán que para los latinoamericanos ha sido y es la necesidad de sentirnos nosotros, de recuperar el alma de nuestra tierra que en su momento nos la escondieron, de ser integrales a nuestro entorno natural - cultural y de vernos en lo diversos y múltiples a la vez.

Las interpretaciones gráficas, abstracciones de los ideogramas de descomposición de piezas arqueológicas y gráficas o adentrarse en el análisis iconográfico-figurativo de cada una de ellas que se han realizado en algunas propuestas de aplicación del diseño andino, en lo personal no es del todo suficiente para entender la fuente misma de la creación e invención de lo que formó parte de la cultura material precolombina Andina.

Como diseñadora uno no puede dejar de admirar frente a un plato de la cultura Carchi, un

⁵ El sur, como versión o como ficción, varía, de acuerdo a las circunstancias en que sea teorizado, y así aparecen múltiples sures; por ello Gutiérrez habla de multisures [...] hay el sur hemisférico, un sur global, el sur colonizado, y el sur que es una dirección de la mirada, un anhelo de subvertir las cosas o de vivirlas con otra sensorialidad.

sello cilíndrico Jama Coaque, a los grandes labrados de la ciudad de Chan Chan, frente a un hermoso textil ceremonial de una princesa Chimú, o a los actuales objetos artesanales creados por grupos étnicos herederos de saberes ancestrales celosamente transmitidos y que hoy nos dan la posibilidad de tener a nuestro alcance piezas que forman parte de la diversa cultura material de los pueblos andinos.

Preguntarse qué inspiró a estos grandes artistas-artesanos para que, comparado con los grandes avances que tenemos hoy en día, lograrán un grado de tal perfección expresiva, a veces ricas en abstracción, otras muy figurativas, armónicas en su composición, integradas con las formas, elementos, colores y materiales que las conforman. Estas piezas son tesoros y una fuente inagotable de elementos estéticos, visuales y sensoriales para los que las podemos conocer y admirar.

Así pues, el abanico de posibilidades de estudio del diseño andino precolombino presenta varias entradas para el análisis de sus formas y a la vez aproximarse al entendimiento de sus reglas de producción comprendiendo desde su esencia a partir de los otros aspectos de la vida de los pueblos como su cosmología.

Partiendo de esta visión más humanística - andina - cosmogónica - sensorial y no tanto de categorías pragmáticas - racional - occidental busco los nexos que conectan al diseño ancestral para una interpretación contemporánea empleando de herramienta, como hemos visto, su componentes morfológicos y compositivos.

8. Morfología del diseño andino. La armonía de las formas

La búsqueda de un ordenamiento cósmico y de la representación del espacio-tiempo llevó al diseño andino a la generación de una serie de constantes estructurales y esquemas de composición diversos que determinaron lo que llamo *operatoria relacional* específica dentro de cada región o de cada manifestación estética, de acuerdo al estudio realizado por Milla quien distingue códigos de ordenamiento que expresan las cualidades espaciales unidad – dualidad – tripartición y formas básicas generadas de leyes de formación: cuadrado – diagonal – espiral.

El espacio simbólico se enmarca en la formación de figuras dentro de un cuadrado en proporciones estáticas (proporcional $1/1 - 1/2$) y dinámicas (ritmo armónico) siguiendo varios esquemas generados en la relación de bipartición, tripartición, cuatripartición y sus

combinaciones.

El uso de estructuras simétricas para el ordenamiento en repetición armónica en dualidad de forma/color en la relación espacial de las cuatro regiones y los cuatro valores cromáticos primarios. Organización en función de la correspondencia entre el número de colores, el número de espacios y el esquema simétrico de cada diseño.

9. Operatoria Relacional

9.1 Pacha - Unidad espacial.

El **cuadrado**, como unidad espacial, es el punto de partida de la geometría andina por ser este el que encierra las propiedades formativas de toda figura del cual derivan círculos, rectángulos y triángulos y sus formas compuestas. Es la unidad para la composición modular y la formación de la red proporcional. Esta unidad espacial se alterna en su forma invertida de rombo o «puytu» y así se alterna con las propiedades del cuadrado y la diagonal para cada estructura de composición.



Ilustración 1. Pacha – Unidad Espacial (1). *Elaborado por R. Corral*



Ilustración 2. Pacha – Unidad Espacial (2). *Elaborado por R. Corral*

9.2 Hanan-Urin o bipartición - dualidad

La bipartición, el hanan urin de los opuestos complementarios, estructuralmente está compuesto por la división en dos partes del cuadrado por medio de la diagonal, perpendiculares y subdiagonales.

Oposiciones generadas mediante el sentido de contrario - inverso - contraste.

Para la composición modular la dualidad se manifiesta en simetrías alternadas, inversas o en reflexión.



Ilustración 3. Hanan – Urin, dualidad. *Elaborado por R. Corral*



Ilustración 4. Hanan – Urin, dualidad. *Elaborado por R. Corral*

9.3 Tripartición

Tripartición, el orden universal en tres planos de existencia, su estructura geométrica parte de la división del cuadrado en 3 secciones mediante 2 líneas perpendiculares y diagonales en sus subdivisiones.



Ilustración 5. Tripartición. *Elaborado por R. Corral*

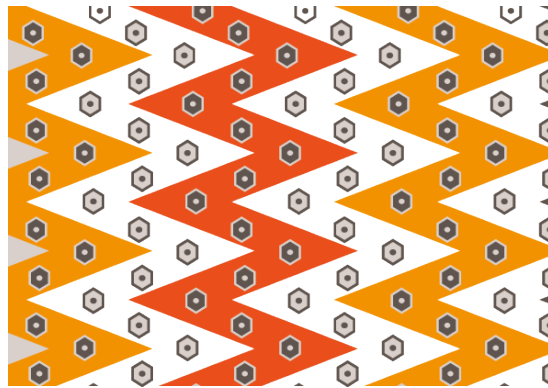


Ilustración 6. Tripartición. *Elaborado por R. Corral*

9.4 Tawa - Cuatripartición

La cuatripartición, el tawa: de la división del tiempo en el «año agrícola», el cuadrado es el espacio y su división en cuatro es el tiempo.

Forma el eje de distribución de la composición en el cruce de dos perpendiculares o dos diagonales.

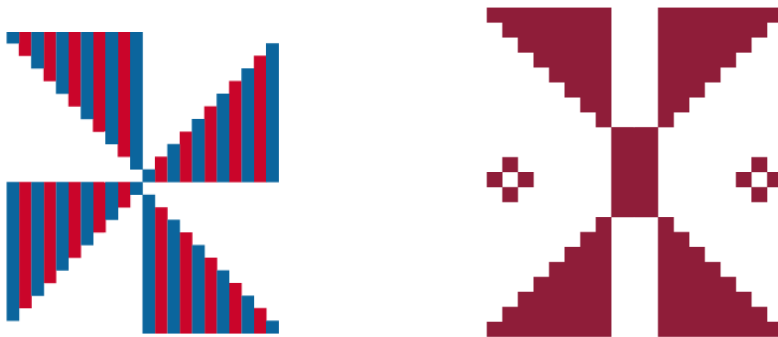


Ilustración 7. Tawa – Cuatripartición. *Elaborado por R. Corral*



Ilustración 8. Tawa – Cuatripartición. *Elaborado por R. Corral*

9.5 Qhata - Diagonal

La diagonal, Qhata unión de los extremos y división de las partes, marca la división de la estructura y a su vez la multiplicación modular espacial.

La diagonal «olas del mar» es el movimiento, el ritmo controlado y dinámico para la formación de un estado continuo.

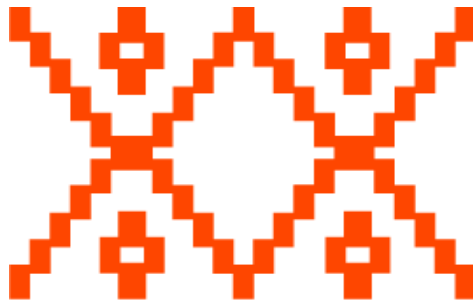


Ilustración 9. Ohata – Diagonal. *Elaborado por R. Corral*

9.6 Tinku - Reunión

Un tawa asociado a una qhata dan por resultado un tinku o confluencia de diagonales.



Ilustración 10. Tinku – Reunión. *Elaborado por R. Corral*

9.7 Chakana - Escalera

Chakana, chaka-hanan, “puente que conecta el mundo de aquí y el cosmos”, es la forma principal en la iconografía andina, engloba todas las manifestaciones geométricas, místicas y naturalista de esta cultura.

Un elemento complejo y dinámico en su composición en él que se congrega la bipartición, la tripartición, la cuatripartición para formar un elemento en unidad de equilibrio espacio-temporal.

Su estructura geométrica parte del crecimiento concéntrico del cuadrado por medio del giro de sus diagonales.



Ilustración 11. Chakana- Escalera. *Elaborado por R. Corral*



Ilustración 12. Chakana- Escalera (2). *Elaborado por R. Corral*

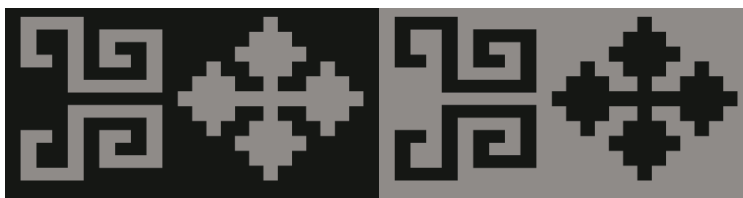


Ilustración 13. Chakana (3). *Elaborado por R. Corral*

9.8 Pachacuti - Espiral - ciclo

El espiral, pachacuti o el retorno al principio, un crecimiento en unidades o ciclos.

Estructuralmente son líneas de crecimiento centrífugo en progreso estática o dinámica, pero que conjugada con la variables andina de bipartición, cuatripartición etc, adquiere varias características ya sea hacia lo geométrico o lo figurativo.

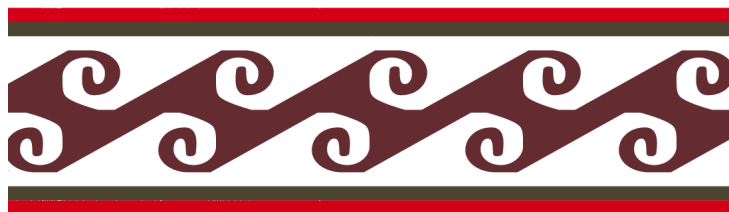


Ilustración 14. Pachacuti – Espiral – Ciclo (1). *Elaborado por R. Corral*

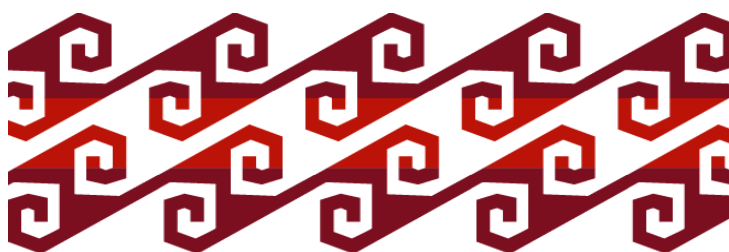


Ilustración 15. Pachacuti – Espiral – Ciclo (2). *Elaborado por R. Corral*

10. Conclusiones

La permanencia de la *colonialidad* que aún continua y tomará años más para ver notables cambios en el pensamiento de los actores sociales y artísticos de nuestras sociedades, ha dado como consecuencia poca producción de arte y diseño que permita como herederos de estos saberes fundamentar un arte, como lo propone Gerardo Mosquera “un arte desde América Latina” (2010), replantearnos los procesos creativos desde el conocimiento de lo propio, saber qué somos para así lograr integrarnos hacia categorías desde lo regional a lo universal.

Elaborar los fundamentos del diseño en base a la construcción teórico-práctico de la hermenéutica andina con sus códigos, lenguajes y cosmovisión me ha permitido contribuir a que estos se enmarquen en propuestas actuales que partan de un sustento metodológico y teórico desde los otros saberes, con la intención de aportar para que el uso del recurso de la representación de los conceptos paritarios y dualistas que integran el simbolismo andino no caigan en una simple repetición gráfica sin el debido soporte conceptual y ordenamiento cósmico de las constantes estructurales y esquemas de composición diversos de la cosmovisión andina.

Una praxis de diseño humanístico cuyas conexiones sean el sistema de encuentros de relacionalidad: integralidad y armonía entre el todo y las partes; entre el mundo visual, el mundo material y un mundo simbólico amerindio, “saberes otros” que permita un ciclo en espiral de ver y andar la vida.

11. Agradecimientos

Este artículo se adscribe a la tesis doctoral “Influencia y proyección de la cosmovisión andina en los fundamentos teóricos y metodológicos del diseño textil” presentada para la obtención del título dentro del Programa Doctoral en Sociedades Históricas, Territorio y Patrimonio del Departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad Rovira i Virgili, institución a la cual me gustaría expresar mi agradecimiento.

12. Referencias

Arias Sánchez, R. (2012). *Teoría de una escritura Olvidada*. Lima, Perú.

Museo Antropológico de la Cultura Andina.

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reivindicar el poder*.

Trilce, Ed. Montevideo, Uruguay.

Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2ª ed.

La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuémico Andino de Teología.

Gutierrez Borrero, Alfredo. (2016). *Compluridades y Multisures: diseño con otros nombres e intenciones*. Cuenca (Ecuador): Diseñar hoy: Hacia una dimensión más humana del diseño. Universidad del Azuay.

Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. 12va ed. Barcelona, España: Paidós Iberica.

Milla Euribe, Z. (2004). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. 3ª ed.

Lima, Perú: Asociación Cultural Amaru Wayra.

Mires, Fernando. (2002). *Sobre paradigmas u otras cosas*. Caracas, Venezuela, Ed. Nueva Sociedad.

Mosquera, Gerardo, (2010). *Del arte latinoamericano al arte desde América latina*, En *Caminar con el diablo: textos sobre, arte, internacionalismo y culturas*, ed. por Rosa Oliveres, trad. por Claudia Puerta, Madrid, Exit Publicaciones, pag. 122-133

Quilatoa, E. (2013). *Representaciones ancestrales y colores del cosmos: Diseños de los platos del Carchi*. Quito, Ecuador: Nuevo Arte.

Ruíz Durand, J. (2005). *Introducción a la iconografía andina*. Lima, Perú: IDESI.

Simón Sol, G. (2009). *La trama del diseño: por qué necesitamos métodos para diseñar*.

México: Designio.

Sondereguer, C. (2006). *El diseño amerindio y su naturaleza creativa: iconografía*.

Buenos Aires, Argentina: Nobuko.

Vásquez Tasayco, A. (2004). Aspectos en la epistemología de John Dewey. *Educación*. 67-81.

Zenteno Brun, H. (2009). Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino. *Scielo* , 14.