

RECORRIENDO LAS HUELLAS DE LOS DE ADELANTE

EDWIN ALEXANDER CEBALLOS TARAMUEL

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
PROGRAMA DE DISEÑO INDUSTRIAL

2014



RECORRIENDO LAS HUELLAS DE LOS DE ADELANTE

*Análisis iconográfico, estructural y contextual de las
composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural
Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)*

Autor

EDWIN ALEXANDER CEBALLOS TARAMUEL

Código: 0822003

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA DE DISEÑO INDUSTRIAL
SANTIAGO DE CALI

2014

RECORRIENDO LAS HUELLAS DE LOS DE ADELANTE

*Análisis iconográfico, estructural y contextual de las
composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural
Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)*

Autor

EDWIN ALEXANDER CEBALLOS TARAMUEL

Código: 0822003

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al
título profesional de Diseñador Industrial

Director

CARLOS ARMANDO RODRÍGUEZ, Ph.D.

Profesor Distinguido, Departamento de Artes Visuales y Estética
Director, Museo Arqueológico Julio César Cubillos.

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA DE DISEÑO INDUSTRIAL
SANTIAGO DE CALI
2014



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO INDUSTRIAL**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

El Estudiante EDWIN ALEXÁNDER CEBALLOS TARAMUEL identificado con Cédula de ciudadanía número 1085900117 de Ipiales (Nariño) y código 200822003, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado *“RECORRIENDO LAS HUELLAS DE LOS DE ADELANTE. Análisis iconográfico, estructural y contextual de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)”*, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: Miguel Alejandro Bohórquez Nates
Jurado Asesor: José David García Bonilla

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 3 de marzo de 2015, según Acta 2-2015 del Comité del Programa.

CARLOS ARMANDO RODRÍGUEZ
Director del Proyecto

PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico

ÁNGEL MIGUEL URIBE BECERRA
Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño



TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA	11
AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
CAPITULO 1: TEORÍA Y METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DEL PLATO TUZA	21
1.1. LA PROBLEMÁTICA	22
1.2. JUSTIFICACIÓN	26
1.2.1. DESDE LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA	27
1.2.2. DESDE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PRECOLOMBINA	28
1.2.3. DESDE LA MEMORIA HISTÓRICA DE LAS ACTUALES COMUNIDADES INDÍGENAS DE LOS PASTOS	29
1.3. OBJETO DE ESTUDIO	31
1.4. PREGUNTA	31
1.5. OBJETIVO GENERAL	31
1.5.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	31
1.6. MARCO DE REFERENCIA	32
1.6.1. ESTADO DEL ARTE	32
1.6.2. ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS	43
1.7. MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL	46
1.8. EL MÉTODO	55
1.8.1. EL TRAZADO ARMÓNICO	55
1.8.1.1. Estructuras formales activas visibles e invisibles	57
1.8.2. COMPOSICIÓN VISUAL	58
1.8.2.1. Signos primarios	58
1.8.2.2. Aglomeración de signos	59
1.8.2.3. Unidades temáticas	59
1.8.2.4. Narrativas temáticas	59
1.9. METODOLOGÍA	60
CAPITULO 2: CONTEXTO GEOGRÁFICO, HISTÓRICO Y CULTURAL DE LOS PASTOS	64
2.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA	66
2.1.1. EL NUDO DE LOS PASTOS	67

2.1.2. ORIGEN DEL TERRITORIO	70
2.1.3. EL GRAN TERRITORIO ENCANTADO DE LOS PASTOS	72
2.2. LAS CULTURAS DEL TIEMPO DELANTERO: ANCESTROS PASTOS	74
2.2.1. LOS ASENTAMIENTOS PREHISPÁNICOS DESDE LA ARQUEOLOGÍA	74
2.2.2. COMPLEJOS CULTURALES CAPULÍ, PIARTAL Y TRANSICIÓN	76
2.2.2.1. Capulí - Negativo del Carchi (fecha tentativa 1-1500 D.C.)	77
2.2.2.2. Piartal - El Ángel (fecha tentativa 500-1400 D.C.)	78
2.2.2.3. Transición Piartal - Tuza	79
2.2.3. TUZA – CUASMAL (FECHA TENTATIVA 1250-1700 D.C.)	80
2.2.4. LOS PASTOS EN LOS PRIMEROS RELATOS COLONIALES	86
CAPITULO 3: ESTRUCTURAS GRÁFICAS ORDENADORAS DEL ESPACIO	90
3.1. EL PLATO CERÁMICO COMO FUENTE PRIMARIA	92
3.2. ESTRUCTURAS ORDENADORAS DEL ESPACIO	93
3.2.1. ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS	94
3.3. GRUPOS Y VARIANTES ESTRUCTURALES	99
3.3.1. GRUPO 1. (G1)	99
3.3.2. GRUPO 2. (G2)	102
3.3.3. GRUPO 3. (G3)	104
3.3.4. GRUPO 4. (G4)	106
3.3.5. COMPRENDIENDO LA ESTRUCTURA FORMAL ACTIVA DEL PLATO CERÁMICO TUZA	108
CAPITULO 4: LOS SIGNOS PRIMARIOS Y LAS AGLOMERACIONES DE SIGNOS	114
4.1. PRINCIPIOS BÁSICOS FORMALES	116
4.1.1. EXPRESIVIDAD VISUAL	117
4.2. LOS SIGNOS PRIMARIOS	120
4.2.1. ELEMENTOS GRÁFICOS PRIMARIOS	120
4.2.2. FORMAS COMPUESTAS GENERADAS EN LA COMBINACIÓN DE LAS UNIDADES MÍNIMAS	126

4.2.3. LINEAS COMPOSITIVAS BÁSICAS	128
4.2.4. SIGNOS PRIMARIOS QUE FORMAN LAS AGLOMERACIONES FIGURATIVAS ZOOMORFAS	130
4.2.5. SIGNOS PRIMARIOS QUE FORMAN SERES ANTROPOMORFOS, HUMANOIDES, ANTROPOMORFISMO Y TERIOMORFISMOS	137
4.3. LAS AGLOMERACIONES DE SIGNOS	144
4.3.1. PREDOMINANCIA GEOMÉTRICA	145
4.3.2. LA COMPOSICIÓN MODULAR	145
4.3.3. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS INDEPENDIENTES	149
4.3.4. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE FRECUENCIA	150
4.3.5. AGLOMERACIONES FIGURATIVAS	152
4.3.6. AGLOMERACIONES INDETERMINADAS ORGÁNICAS HÍBRIDAS	153
4.3.7. HANAN PACHA: MUNDO DE ARRIBA	155
4.3.8. KAI PACHA: MUNDO DEL MEDIO	160
4.3.9. UKU PACHA: MUNDO DE ABAJO	166
4.4. AGLOMERACIONES DE SIGNOS QUE REPRESENTAN HUMANOS	167
4.4.1. ANTROPOMORFOS	168
4.4.2. HUMANOIDES	170
4.4.3. ANTROPOMORFOS Y TERIOMORFISMO	173
4.4.4. SOL DE LOS PASTOS	177
CAPITULO 5: LAS UNIDADES TEMÁTICAS	178
5.1. LAS UNIDADES TEMÁTICAS	180
5.1.1. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE REPETICIÓN MODULAR	181
5.1.3. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE REPETICIÓN DE SIGNOS PRIMARIOS	184
5.1.4. COMPOSICIONES DE REPETICIÓN DE FIGURAS ZOOMORFAS Y ABSTRACTAS	186
5.1.5. COMPOSICIONES DE REPETICIÓN DE FIGURAS ANTROPOMORFAS Y REPRESENTACIONES DE VIVIENDAS	188
5.1.6. COMPOSICIÓN RADIAL EN EL CENTRO DE ESTRUCTURAS CONCÉNTRICAS	190

5.1.7. COMPOSICIÓN DIAMETRAL EN EL CENTRO DE ESTRUCTURAS CONCÉNTRICAS	191
5.1.8. UNIDADES TEMÁTICAS GEOMÉTRICAS Y ABSTRACTAS EN ESTRUCTURAS CUADRIpartitas	192
5.1.9. UNIDADES TEMÁTICAS FIGURATIVAS ZOOMORFAS EN ESTRUCTURAS CUADRIpartitas	193
5.1.10. UNIDADES TEMÁTICAS CON PRESENCIA DE FORMAS ANTROPOMORFAS EN LOS ESPACIOS RADIALES	194
5.1.11. UNIDADES TEMÁTICAS GEOMÉTRICAS EN ESTRUCTURA DIAMETRAL	195
5.1.12. TEMÁTICAS DE INTERACCIÓN ENTRE DOS O MÁS AGLOMERACIONES DE SIGNOS	197
CAPITULO 6: LAS NARRATIVAS TEMÁTICAS	199
6.1. GRUPO G1: CONCÉNTRICOS	204
6.1.1. NARRATIVAS TEMÁTICAS CONCÉNTRICA CON CENTRO VACÍO	204
6.1.2. NARRATIVAS TEMÁTICAS CONCÉNTRICA CON CENTRO VACÍO Y CON ELEMENTOS GRÁFICOS ABSTRACTOS	206
6.1.3. EL SOL DE LOS PASTOS	208
6.1.4. CENTRO MIXTO Y VIVIENDAS	210
6.1.5. GRUPO COMPOSITIVO INDETERMINADO	212
6.2. GRUPO 2: DIAMETRAL	214
6.3. GRUPO 3: RADIAL	216
6.3.1. RADIAL DE CUATRO ESPACIOS CON PREDOMINANCIA GEOMÉTRICA	216
6.3.2. RADIAL DE CUATRO ESPACIOS CON PREDOMINANCIA ZOOMORFA	218
6.3.3. RADIAL DE CUATRO ESPACIOS CON PREDOMINANCIA ANTROPOMORFA.	220
6.4. GRUPO 4: TOTALITARIO	222
6.4.1. COMPOSICIONES POR COLOR	224
CAPITULO 7: APROXIMACIÓN A UN VOCABULARIO VISUAL BÁSICO TUZA	226
7.1. SINTAXIS VISUAL DEL PLATO CERÁMICO TUZA	228
7.1.1. COMPONENTES DEL LENGUAJE VISUAL DEL PLATO TUZA	

7.2. COMUNICACIÓN VISUAL FUNDAMENTADA EN EL “ESTILO TUZA”	233
7.2.1. SINCRETISMO COLONIAL	235
7.3. SENTIDO COMUNICATIVO PLATO CERÁMICO PREHISPÁNICO TUZA	237
7.3.1. METAFÍSICO	238
7.3.2. SOCIO-POLÍTICO	241
7.3.3. ESTÉTICO-PLÁSTICO	246
7.3.4. ARTE CINÉTICO	247
7.3.5. CIENTÍFICO	248
7.4. EL TRAZADO ARMÓNICO	252
7.4.1. ESTRUCTURAS FORMALES INACTIVAS INVISIBLES	254
CONCLUSIONES	258
BIBLIOGRAFÍA	260
ANEXO 1	267





DEDICATORIA



Pay Taita cerro Chiles, pay Mama cerro Cumbe, pay espíritus del territorio, pay energías del pariverso, pay a mis abuelos ancestros Taitas y Mamas Pastos que conservan en la oralidad la memoria de un pueblo que se resistió a desaparecer.

A mis padres Aníbal Ceballos y Cecilia Taramuel quienes me han inculcado el respeto, la disciplina y a enfrentar las dificultades que se cruzan en el camino de la vida con fortaleza y coraje para alcanzar más allá de lo que uno se propone.

A mi hermana Patricia Ceballos y mi sobrino David Cuayal quienes me apoyaron y me dieron ánimos a pesar de la distancia, a la Socióloga Marisol Tarapues incondicional amiga quien me abrió las puertas del conocimiento ancestral para retornar a las huellas de los de adelante.

A todas las personas que me encontré en el camino y me brindaron su conocimiento y a todas las personas que hace cientos de años plasmaron en la cerámica sus pensamientos...

...A todos ellos muchas gracias.



AGRADECIMIENTOS



Este proyecto no podría haberse llevado a cabo sin la colaboración incondicional de varias personas.

Agradezco a mi director el Dr. Carlos Armando Rodríguez por confiar en este proyecto y brindarme pacientemente sus consejos para ir más allá de lo inicialmente propuesto.

Al Mg. Juan Camilo Buitrago por ser inicialmente mi asesor y quien me alentó a profundizar más en el tema.

A la Mg. Estelina Quinatoa y el Mg. René Guaitara quienes amablemente me abrieron las puertas de la Reserva Arqueológica de Ecuador en Quito y me aportaron importantes datos referentes al tema de estudio.

A Taita Efrén Tarapues por enseñarme los conocimientos guardados en la memoria de los abuelos Pastos.

También agradezco a instituciones como el Museo Arqueológico Julio César Cubillos de la Universidad del Valle, el Ministerio de Cultura de Ecuador y al Cabildo de Pastas Aldana quienes me permitieron fotografiar la mayor cantidad de platos cerámicos estudiados y al Departamento de diseño por ser mi casa durante mi proceso aprendizaje.



INTRODUCCIÓN



Las culturas amerindias originarias, crearon objetos materiales mediante técnicas como la escultura, la cerámica, la orfebrería, la pintura, el arte lítico y el textil, para dar solución a sus necesidades cotidianas y también con fines simbólicos que les permitieran sintetizar una parte de sus cosmovisiones, de sus pensamientos cosmológicos y cosmogónicos para garantizar su conservación y la transmisión de sus conocimientos en su comunidad y en las generaciones venideras.

Por lo anterior, actualmente podemos considerar a estos objetos materiales como objetos culturales, palpables, que se encuentran cargados de un sentido comunicativo por ser el producto del pensamiento humano influenciado por su contexto espacial y temporal; de tal manera, que su estudio analítico nos permite adentrarnos progresivamente en concepciones intelectuales de naturaleza simbólica al considerarlos instrumentos de conocimiento.

Considerando que los objetos materiales prehispánicos son instrumentos de conocimiento, desde el Departamento de Diseño de la Universidad del Valle y en conjunto con el Museo Arqueológico Julio César Cubillos, se ha venido trabajando, desde un enfoque transdisciplinario (que involucra a la antropología, la arqueología, la historia, el diseño y las artes visuales), con el fin de analizar a profundidad las Estéticas prehispánicas de los artefactos materiales precolombinos del suroccidente Colombiano y el norte de Ecuador.

El presente documento, muestra los resultados obtenidos después de realizar un análisis profundo del lenguaje visual de 520 objetos culturales, conocidos como platos o cuencos cerámicos semicirculares de base anular, que hacen parte del complejo cultural prehispánico Tuza (1250-1550 d.C). Este complejo cultural, ha sido atribuido a las comunidades indígenas prehispánicas de los Pastos y Quillacingas, que se asentaron en los territorios actualmente comprendidos entre el centro y el sur del departamento de Nariño en Colombia, y en la provincia del Carchi en Ecuador.

Al ser objetos que cargan contenidos simbólicos, en primera instancia se comprobó la existencia de un sistema gráfico preestablecido; posteriormente se definieron algunas de las características de su sintaxis visual, las cuales fueron contrastadas con la información histórica y etnográfica obtenida; para finalmente identificar, de manera general, la función comunicativa que cumplieron estos platos cerámicos en su contexto.





Los platos cerámicos prehispánicos Tuza, presentan una amplia variedad de diseños gráficos con formas orgánicas y geométricas, reproduciendo figuras humanas, animales, transformaciones de individuos y representaciones geométricas abstractas. La definición de algunas de sus funciones comunicativas fue posible mediante el estudio de tres campos de análisis: el primero, la indagación del contexto histórico y estado del arte de la investigaciones referentes a esta pieza cerámica; el segundo, la desfragmentación gráfica de la muestra cerámica analizada para determinar su sintaxis visual; y el tercero, un breve análisis socio cultural de las actuales comunidades indígenas de los Pastos.

El anterior recorrido investigativo, permitió observar que se ha generado un conflicto entre los dos primeros campos académicos y el tercero, que es el pensamiento de las comunidades indígenas actuales; por lo tanto, en este estudio se manejaron los conceptos académicos para sustentar un sistema gráfico y conceptual, pero su sentido comunicativo estaría basado en el pensamiento heredado a las comunidades Pastos.

En primera instancia, se analizaron los estudios previos sobre esta pieza cerámica y se encontró un panorama con más preguntas que respuestas, autores como Afanador (1994), Granda (2010) y Quinatoa (2013) han expuesto las composiciones gráficas del plato Tuza sin profundizar en su contenido; por lo tanto, la propuesta investigativa realizada, resulta inédita por ser la primera propuesta teórica y conceptual que expone la existencia de un sistema gráfico y estructural preestablecido que sustenta un sistema compositivo de ideas.

Posteriormente, la etnografía participativa permitió acercarse a comprender una parte de los conocimientos propios de las actuales comunidades indígenas Pastos, y dio como resultado un nuevo planteamiento metodológico y mental al concebir al tiempo como cíclico. Lo anterior, significaba que con el fin de comprender los contenidos simbólicos plasmados en la cerámica, se debían eliminar varios paradigmas de nuestro contexto actual. De esta manera, se podrían recorrer nuevamente las huellas que dejaron los antiguos (o 'los de adelante'), y viajar más de 500 años atrás, a través del tiempo y del espacio, para encontrar un pensamiento congelado en el tiempo, el que dio como resultado los trazos que se fijaron en la cerámica con cada movimiento de las manos hábiles de los maestros Pastos.

Para este análisis, recorrer las huellas de 'los de adelante' implicó visitar museos, instituciones privadas y cabildos indígenas en busca de los platos cerámicos originales. En este camino inicial, se recolectaron 520 fotografías en territorio colombiano y ecuatoriano, que sirvieron de base para sustentar un sistema gráfico preestablecido.



Sin embargo, en vista de que la muestra cerámica resultó considerable, para lograr comprender la sintaxis visual de las composiciones gráficas analizadas, se adoptaron metodologías empleadas en estudios semióticos, artísticos y de diseño prehispánico en Latinoamérica, como la utilizada por Carlos Milla (1983) y Zadir Milla (2008), que determinan patrones estructurales, compositivos y proporcionales en distintas materialidades del Perú precolombino; pero fundamentalmente, se empleó la metodología semiótica propuesta por Constantino Torres (2004), que se basa en la fragmentación de las composiciones visuales en cuatro conceptos semióticos conocidos como signos primarios, aglomeraciones de signos, unidades temáticas y narrativas temáticas.

De otro lado, aunque el enfoque investigativo de este estudio se basó en la sustentación de la existencia de un sistema gráfico conceptual presente en los millares de platos cerámicos prehispánicos Tuza, el alcance de los resultados de la investigación dan un aporte al campo histórico para conocer comportamientos socioculturales de las sociedades del pasado y además, contribuyen al entendimiento de las distintas manifestaciones materiales prehispánicas; esto, aporta a la construcción de una nueva concepción del arte amerindio, pero también contribuye al fortalecimiento de la identidad ancestral de las actuales comunidades indígenas del pueblo de los Pastos.

Finalmente, los resultados de esta investigación permitieron plantear nuevas metodologías de análisis iconográfico que, acompañadas con procesos etnográficos de futuros proyectos, logren sacar a los artefactos materiales prehispánicos de los museos y bodegas, y los doten nuevamente de sentido a través de su espíritu comunicativo.

Esto permitirá que los artefactos materiales prehispánicos puedan ser retornados a sus herederos legítimos en función de la recuperación de la memoria histórica de los pueblos amerindios y que, a su vez, su identidad originaria se vea fortalecida. De esta manera, los artefactos podrían ser empleados como símbolos de identidad en la producción de artesanías (cerámica, textiles, tallado en madera), y otorgar valor agregado al fortalecer la identidad de los pueblos indígenas contemporáneos en función del restablecimiento de sus derechos, que finalmente contribuyen a hechos de paz.

De esta manera, para compartir los resultados de la investigación, se organizó este documento en siete capítulos que contextualizan al lector en el espacio socio cultural y temporal de las comunidades Pastos. en ellos se exponen las características de la sintaxis visual de los platos cerámicos prehispánicos Tuza y se explica parte del sentido comunicativo con el que fueron desarrollados.



En el capítulo 1 se plantea la problemática y justificación de esta investigación, posteriormente se realiza un recorrido por el estado del arte sobre los platos prehispánicos Tuza y se definen el método a seguir para lograr los propósitos planteados.

En el capítulo 2, se hace una caracterización geográfica del territorio del Nudo de los Pastos; así como un recorrido a través de los textos históricos y la oralidad del pueblo de los Pastos; luego, se contextualizan los complejos culturales prehispánicos Capulí y Piartal, que también fueron encontrados en el territorio. Finalmente, se describen las características socioculturales del complejo cultural prehispánico Tuza.

Debido a que el proceso de recolección de fotografías de los platos cerámicos originales arrojó una muestra considerable, desde el capítulo 3 se crean grupos y subgrupos de análisis a través de la identificación de cuatro estructuras compositivas que ordenan los elementos gráficos de las miles de composiciones visuales encontradas en los platos Tuza.

A partir del capítulo 4, se graficaron digitalmente cien cerámicas representativas del grupo de las 520, posteriormente se inicia la caracterización de los elementos gráficos más pequeños y la interacción de los mismos para dar forma a ideas visuales compuestas y finalmente ser comparadas en matrices.

Ya en el capítulo 5, se exponen las unidades temáticas que son interacciones de signos primarios y aglomeraciones de signos para dar forma a temáticas concretas; mientras que en el capítulo 6, se exponen las narrativas temáticas, que son las composiciones totales. A este nivel, se lograron identificar elementos gráficos que dominan la composición total y que dieron lugar a patrones conceptuales que varían en su contenido. Finalmente, en el capítulo 7, se presentan de manera general los sentidos comunicativos identificados tras contrastar el análisis gráfico con el contexto socio cultural de las comunidades indígenas Pastos prehispánicas y actuales.

En resumen, este documento es una invitación a viajar a través del tiempo y el espacio para recorrer las huellas que nos dejaron ***‘los de adelante’*** y acercar brevemente nuestra mirada a una parte de sus complejos pensamientos.







CAPITULO 1

**TEORÍA Y METODOLOGÍA
DEL ESTUDIO DEL PLATO TUZA**



1.1. LA PROBLEMÁTICA



El complejo cultural prehispánico Tuza, se estableció en los territorios andinos actualmente comprendidos entre el sur del departamento de Nariño en Colombia y el norte de Ecuador en la provincia del Carchi. Este complejo cultural se desarrolló desde un tiempo cercano al año 1250 d.C., y perduró hasta el período de la ruptura cultural generada por la incursión de las culturas occidentales, cerca al año 1550 d.C. Durante este lapso de aproximadamente 300 años, se desarrollaron diversas creaciones materiales que sintetizaron los pensamientos e ideales de la sociedad amerindia que las hizo, una sociedad denominada por los primeros colonos, misioneros, visitantes y cronistas españoles como la comunidad indígena de “Los Pastos” (Mamian, 2010).

Después de la colonia, los diversos artefactos y elementos materiales de origen prehispánico fueron estigmatizados por las doctrinas católicas, que las denominaron infieles. De esta manera, las personas que los conservaban eran consideradas idólatras por estar en contra del pensamiento religioso dominado por la iglesia occidental.

A partir de la década de los 60, del siglo XX, en gran parte de los territorios de Colombia y Ecuador se incrementó masivamente la extracción ilegal de piezas arqueológicas con fines de lucro. Los territorios de Nariño y Carchi no fueron la excepción; en sectores como Miraflores y las Cruces en Colombia, y como Tuza, el Capulí o Piartal en Ecuador, se saqueó una incalculable cantidad de tumbas de origen prehispánico que contenían enormes cantidades de piezas líticas, orfebres, textiles y cerámicas de alta calidad técnica, acompañadas de variadas manifestaciones gráficas.

El elevado e incontrolado número de objetos materiales prehispánicos extraídos en ese periodo, alertó a las instituciones estatales de los dos países y llamó la atención de investigadores internacionales especialistas en el



tema, como sucedió en territorio ecuatoriano con la llegada de la arqueóloga norteamericana Alice Francisco (1970), quien se dedicó al estudio, análisis y caracterización de las piezas cerámicas encontradas en tumbas y sitios de habitación prehispánicos. Los resultados presentados por Francisco señalan la existencia de tres grandes grupos cerámicos o “estilos cerámicos” a los cuales denominó con el nombre del sector donde inicialmente fueron encontrados; así pues, estos son conocidos como Capulí, Piartal y Tuza.

Para esa misma época, en territorio colombiano la Antropóloga María Uribe (1975) inició estudios arqueológicos y antropológicos en el sur del departamento de Nariño con el objetivo de caracterizar los hallazgos materiales encontrados. Sus resultados también muestran tres grandes grupos cerámicos que por la calidad de su desarrollo plástico y gráficos, merecían ser catalogados como pertenecientes a culturas altamente organizadas, motivo por el cual, Uribe los catalogó como complejos culturales Piartal, Tuza y Capulí.

Luego de los años 80, del siglo XX, las piezas arqueológicas de los territorios señalados ya habían adquirido un interés académico; su alta calidad plástica y sus innumerables representaciones gráficas llamaron la atención de instituciones, museos y particulares, que mostraron interés en poseer ejemplares de estas zonas de los dos países. Sin embargo, un pequeño grupo de investigadores quiso ir más allá y realizó los primeros estudios pretendiendo comprender los contenidos simbólicos e históricos plasmados en cada elemento material prehispánico encontrado, especialmente en los objetos cerámicos. Estos primeros estudios, lograron caracterizar los objetos prehispánicos como elementos artísticos e instrumentos de conocimiento, desvinculándolos de esta manera, de las teorías que los señalaban como objetos decorativos e incluso de idolatría.

En este recorrido, se observa que los investigadores que han pretendido estudiar los tres complejos cerámicos denominados como “Nariño”, se han encontrado con una gran barrera que no les ha permitido avanzar en la comprensión de las complejas formas y gráficas plasmadas en cada cerámica, más aún si conocemos que, en su mayoría, son representaciones abstractas y que el período que nos separa de su entendimiento se extiende por más de 500 años, desde que ocurrió la invasión de occidente al continente amerindio.





Desde entonces, ha existido un enorme enigma histórico que desde los años 90, del siglo XX, pocos investigadores ha pretendido retomar. Han transcurrido cerca de 20 años desde que se realizaron los últimos estudios y algunos interesados en el tema han querido retomar su análisis, no solo por el valor académico e histórico sino también por el valor cultural, dado que las actuales comunidades indígenas que habitan estos territorios desean recuperar su memoria histórica como pueblo ancestral.

Como se ha señalado anteriormente, los tres complejos cerámicos comprenden una enorme cantidad de objetos líticos, orfebres, textiles y cerámicos, y cada uno de ellos se divide en subgrupos según su forma y gráficos, así que pretender estudiarlos todos tomaría un tiempo considerable. Esta situación, ha llevado a varios investigadores a profundizar solamente en el análisis de los artefactos conocidos como platos o cuencos con base anular, pertenecientes a los complejos culturales Piartal y en especial los platos cerámicos Tuza.

Los platos cerámicos Tuza se caracterizan por presentar una forma sencilla, que contiene en su interior variadas representaciones gráficas que se podrían contabilizar en miles. No obstante, hasta el momento no se ha logrado comprender el sentido comunicativo para el que fueron desarrollados estos objetos materiales, así como tampoco se ha logrado determinar la existencia de un posible sistema gráfico finito determinado por una sintaxis visual autónoma.

Una vez analizado el contexto histórico y académico de los tres complejos culturales, se decidió iniciar el estudio por el plato semicircular con base anular perteneciente al complejo cultural Tuza, puesto que tiene un alto número de ejemplares disponibles en instituciones, museos y colecciones privadas.

Esta manifestación material presenta homogeneidad en sus formas y trazos, y variación en su contenido. Pero también hay que aclarar que teniendo en cuenta estas características, hasta el momento no se ha logrado identificar de manera sistémica los posibles códigos gráficos que sustenten la presencia de conceptos concretos que, ordenados mediante normas y reglas compositivas, formen ideas compuestas como lo hace una escritura. Los



investigadores que han indagado las composiciones gráficas del plato Tuza, se han detenido a exponer las variadas composiciones sin indagar su contenido, por eso han llegado a sobreinterpretar su contenido al tomar como base prejuicios personales o contextos actuales. Incluso en muchas ocasiones se observa una separación entre el objeto prehispánico y el contexto territorial y cultural donde fueron desarrollados.

Por otro lado, es importante decir que la decisión de analizar a profundidad las estructuras gráficas de los platos cerámicos Tuza tiene varias dificultades. La primera, es comprender que la diferencia de producción de cada plato puede tener desde unas pocas horas hasta cerca de 300 años de creación, y que aparentemente pertenecen a un mismo sistema gráfico porque presentan sistemas visuales homogéneos. Una segunda dificultad, es la enorme cantidad de platos cerámicos encontrados, que fácilmente se pueden contabilizar por miles y plantear la hipótesis de la existencia de un sistema con símbolos finitos. La tercera problemática, y la más relevante, ha sido la carencia de metodologías de análisis gráfico y formal que permitan visualizar posibles sistemas preestablecidos, porque para comprender parte del sentido comunicativo de los platos Tuza, se debe empezar por entender su estructura gráfica.

Finalmente, también es pertinente explicar que el estudio de las composiciones gráficas prehispánicas siempre se encontrará en una línea fina entre la sobreinterpretación y la sistematización académica, por eso el estudio del contexto histórico y etnográfico del territorio de donde son originarias tales composiciones, resulta fundamental para no aislar el objeto.



1.2. JUSTIFICACIÓN



Como se señaló en La problemática, los tres complejos cerámicos de origen prehispánico (Piartal, Tuza y Capulí) comprenden una amplia gama de objetos desarrollados en un período de tiempo aproximado de 1500 años, que inició con el complejo cultural Capulí hacia el año 1 d.C.; según esto, pretender estudiarlos todos conlleva una larga tarea sistémica y rigurosa. Por eso, se decidió empezar este estudio con el plato o cuenco cerámico semicircular con base anular, perteneciente al complejo cultural prehispánico Tuza, con el objetivo de indagar su contenido visual y comprender el lenguaje implícito en su forma plástica y manifestación gráfica. Este ejercicio permitiría comprender, hasta cierta medida, el sentido comunicativo de este artefacto prehispánico teniendo en cuenta su sintaxis visual en relación con su contexto originario.

Hasta el momento, en las investigaciones académicas se han estudiado superficialmente las manifestaciones gráficas del plato cerámico Tuza y en menor medida el plato cerámico Piartal. Teniendo en cuenta esta base conceptual, se identificó que la falta de metodologías apropiadas que permitan visualizar individualmente los elementos iconográficos del plato Tuza, sin desvincularla de su composición total, ha sido la mayor barrera con la que se encuentran los investigadores del tema al momento de indagar las variadas composiciones gráficas.

Por otra parte, se observó que cada investigador que ha estudiado el plato Tuza, lo ha mirado desde su propia área de estudio y esta situación les ha generado dificultades para observarlo desde otras perspectivas. Por tal razón, se considera necesaria la formulación de una metodología basada en las ciencias de la complejidad, que usa como método la indagación holística para encontrar varias respuestas que se interconecten entre sí y que logren brindar mayores soportes conceptuales, de tal manera que se obtenga una mayor comprensión acerca del comportamiento compositivo de los elementos visuales del plato cerámico Tuza con relación a su contexto.



De otro lado, la existencia de las herramientas tecnológicas contemporáneas, como los software para graficar digitalmente, permiten copiar de forma exacta a un modelo digital, cada uno de los elementos gráficos contenidos en los platos cerámicos originales; de esta forma, se pueden separar los elementos gráficos de cada plato para posteriormente compararlos en grandes matrices e identificar patrones estilísticos.

Los procesos técnicos que permiten comprender el sistema visual implícito en el plato Tuza, son fundamentales para entender su sentido comunicativo porque en sus normas y leyes compositivas se encuentra una parte del pensamiento que deseaban comunicar. Esto, sumado al contenido simbólico que se le otorgó a cada pieza elaborada, conforma el mensaje final que pretendía comunicar en su contexto temporal y territorial. Por eso, los procesos técnicos deben ir de la mano con la indagación histórica y etnográfica de las comunidades indígenas a quienes se atribuye su desarrollo.

Debido a lo anterior, en la medida en que se logren ir encaminando los resultados hacia la recuperación del sentido comunicativo de cada plato cerámico prehispánico Tuza, se contribuirá a un avance del conocimiento, fundamentalmente desde tres campos académicos y sociales: la investigación académica, la investigación artística precolombina, y la memoria histórica de las actuales comunidades indígenas.

1.2.1. DESDE LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA

Antropólogos y arqueólogos, reconocen que el plato cerámico Tuza presenta en su interior secuencias lógicas, así como repetición y distribución proporcional de los elementos gráficos, pero hasta el momento no se han desarrollado análisis esquemáticos sobre la composición de las gráficas para detallar los elementos visuales que configuran su estilo. De resultar verdadera la presencia de sistemas gráficos contenedores de ideas, los resultados obtenidos podrían considerarse como un tipo de escritura a través de la cual se difundía algún conocimiento con una función social específica; por tanto, comprender las normas compositivas permitiría visualizar el comportamiento de la posible escritura presente en el plato Tuza.

A pesar de las dificultades presentadas en los estudios adelantados por otros investigadores, estos han abierto el camino para comprender con mayor claridad y precisión la función real del plato cerámico en su contexto. Por tanto,



esta investigación se apoya en postulados ya propuestos por los investigadores como la definición de las grafías Tuza como sistemas de escritura (Afanador, 1994), la presencia de estructuras compositivas (Hasler, 2011) o de signos constantes que actúan como ideas (Duncan, 1989).

Además, avanzar con la investigación del plato cerámico prehispánico Tuza, permite dar un primer paso para comprender el complejo cultural Tuza y, posteriormente, los complejos culturales Capulí y Piartal. Esto también contribuye al fortalecimiento de las investigaciones regionales y nacionales en los campos arqueológicos y sociales amerindios, al construir nuevos materiales gráficos y textuales de apoyo, que permitan reconstruir la historia precolombina de estas regiones del sur de Colombia y del norte de Ecuador.

1.2.2. DESDE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PRECOLOMBINA

Ante la falta de material bibliográfico regional, resultó necesario consultar metodologías que hayan examinado elementos materiales en distintas culturas de la América precolombina; de este modo, se observó que han sido pocas las metodologías que se encuentran en Latinoamérica, pues la mayor parte de estudios son de origen peruano, mexicano y argentino. En territorio colombiano, la mayor parte de las diversas manifestaciones materiales y gráficas prehispánicas no cuentan con estudios iconográficos formales, las publicaciones existentes se han limitado a realizar exposiciones fotográficas o digitalizadas sin indagar en el contenido de los elementos.

La adopción de una investigación holística que utilice de forma complementaria los conceptos de la arqueología, la antropología, la semiótica, el arte, la geometría y el diseño, resulta fundamental para desfragmentar las composiciones gráficas del plato Tuza. Encontrar una metodología adecuada para el análisis de esta pieza cerámica prehispánica en particular, nos permite definir pautas de análisis que, a futuro, podrían ser utilizadas para identificar estructuras compositivas, patrones de repetición, así como constantes y variables gráficas en diversas manifestaciones precolombinas en territorio colombiano y ecuatoriano.

Además, dotar nuevamente de sentido a los objetos del pasado prehispánico para sacarlos de las categorías decorativas e incorporarlos dentro de una nueva y naciente concepción artística prehispánica en Iberoamérica, permite



avanzar en la comprensión de las ideas inmersas en cada pieza arqueológica y en la definición de la concepción estética amerindia, que está vinculada estrechamente a las cosmovisiones de cada sociedad, influenciadas por el tiempo y el espacio territorial.

Avanzar en la comprensión del arte prehispánico, permite resignificar al objeto cerámico como instrumento de análisis, y al mismo tiempo, como instrumento de conocimiento. Ese avance conceptual facilita, a su vez, sustentar la existencia de normas y reglas compositivas, además de la existencia de proporciones matemáticas específicas, y técnicas sistematizadas de escultura y pintura.

Finalmente, se contribuirá a sustentar las nuevas teorías del arte amerindio, que lo catalogan un arte originario que parece haber compartido unos mismos ideales sintácticos en todo el continente, pero en donde cada sociedad desarrolló particularidades regionales que sustentan sus autonomías locales. Esta nueva concepción naciente de arte amerindio no puede ser comparada o medida con las categorías del arte occidental.

1.2.3. DESDE LA MEMORIA HISTÓRICA DE LAS ACTUALES COMUNIDADES INDÍGENAS DE LOS PASTOS

Históricamente y según la evidencia cerámica, las comunidades andinas originarias Pastos han habitado el territorio ininterrumpidamente durante más de 1500 años. Estas comunidades han sobrevivido adaptándose al sincretismo ocasionado por la incursión católica y adoptando los modelos de gobierno colonialistas implantados por España.

Los procesos de reivindicación, que han nacido de las luchas libertarias, se concretan en la constitución colombiana de 1991, donde se reconocen varios de los derechos que son inamovibles por origen y permanencia de las comunidades indígenas en el territorio. Podría decirse también que ante el oscurecimiento mental generado por el pensamiento occidental, desde hace algunos años han surgido procesos de reivindicación desde las comunidades indígenas, que se fundamentan en la recuperación de la memoria histórica del pueblo de los Pastos y se basan en cuatro ejes fundamentales que orientan el buen vivir comunitario: 1) Territorio, ambiente natural y producción, 2)

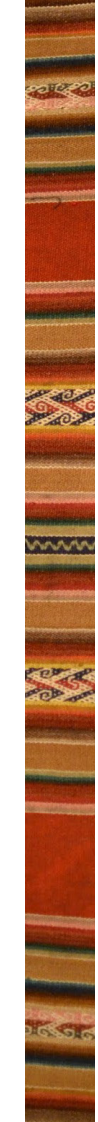


Soberanía alimentaria, salud natural y desarrollo económico, 3) Cultura ancestral, pensamiento andino y espiritualidad, y 4) Gobierno, administración y justicia.

En el eje Cultura ancestral, pensamiento andino y espiritualidad, se ha venido trabajando desde las comunidades indígenas Pastos en la recuperación de la simbología y arte propio, que de una u otra manera han conservado los descendientes indígenas en el arte de tejer, tallar madera y la producción alfarera; pero a pesar de la supervivencia de esa simbología, aún no hay una comprensión global del material cerámico prehispánico. Para ello, desde la investigación científica se pretende comenzar a esclarecer varias inquietudes de tipo histórico-social como ¿para que se emplearon estos mensajes?, ¿a quién estaban dirigidos?, ¿por qué fueron repetidos durante cientos de años? y ¿qué función cumplían?

Las herramientas metodológicas empleadas en la presente investigación, permiten plantear posibles respuestas a las anteriores preguntas que, posteriormente, serán presentadas ante la comunidad académica y ante algunas de las actuales autoridades indígenas Pastos. Esto, con el fin de fomentar un diálogo de saberes que ayude a mejorar progresivamente el estudio gráfico del plato Tuza, y que aporte al fortalecimiento de la identidad cultural de las actuales comunidades indígenas Pastos.

De otro lado, este proyecto contribuye a la reconstrucción de la memoria histórica de las comunidades indígenas Pastos de Colombia y Ecuador, que tienen un pasado en común, y hace un pequeño aporte a la reivindicación de su identidad y autonomía como pueblos originarios. De esta manera, el área de historia cultural, que en la actualidad va encaminada a fortalecer las apuestas productivas regionales, podrá verse nutrida en la medida en que la iconografía que se identifique, pueda ser incorporada a la producción de artesanías de las comunidades del Pueblo de Los Pastos, como valor agregado histórico, cultural y económico (elemento diferenciador).



1.3. OBJETO DE ESTUDIO

Partiendo del análisis iconográfico de 512 platos cerámicos de la cultura prehispánica Tuza, se pretende encontrar sistemas compositivos que rijan las complejas y variadas composiciones, para posteriormente comparar estas características sistémicas gráficas con algunos ecos culturales e históricos de las sociedades que desarrollaron estas manifestaciones materiales, y así poder definir algunas de las funciones comunicativas que cumplieron en su contexto.

1.4. PREGUNTA

¿Qué funciones comunicativas cumplía en su contexto el lenguaje visual presente en el plato cerámico prehispánico Tuza?

1.5. OBJETIVO GENERAL

Analizar y caracterizar los principios compositivos que presenta el lenguaje visual del plato cerámico prehispánico Tuza, para determinar su sentido comunicativo de acuerdo a su contexto.

1.5.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar el sistema compositivo del lenguaje visual del plato cerámico prehispánico Tuza a partir de la caracterización de los elementos gráficos.
- Establecer los elementos compositivos básicos que configuran las narrativas temáticas de los platos cerámicos Tuza para establecer categorías de análisis gráfico.
- Contrastar las características del lenguaje visual del plato cerámico prehispánico Tuza con el contexto cultural prehispánico en que se desarrollo para determinar algunas de las funciones comunicativas deducibles del análisis gráfico, histórico y conceptual encontrado en el lenguaje visual.



1.6. MARCO DE REFERENCIA



1.6.1. ESTADO DEL ARTE

La investigación se inició con la recolección de textos referentes al plato cerámico prehispánico Tuza publicados tanto en territorio colombiano, como ecuatoriano. En los dos países se identificó un número limitado de autores que han realizado estudios sobre el tema convirtiéndose en las únicas fuentes a consultar, careciendo hasta el momento de cuestionamientos a dichos postulados.

En la indagación documental se encontró que los autores se hacen cuatro preguntas básicas: a) La primera pretende responder el significado de las complejas composiciones gráficas plasmadas en el interior del plato cerámico, b) una segunda postura indaga la trascendencia en el tiempo (posterior a la colonia) de las manifestaciones visuales Tuza c) un tercer grupo de investigadores, caracterizan algunos elementos que se repiten en las composiciones y las agrupan por su estructura compositiva y d) un cuarto grupo de autores parte de la pregunta ¿si las gráficas se podrían entender bajo el contexto en que se desarrollaron?. A continuación se expondrán de manera más amplia los anteriores postulados.

1.6.1.1. Planteando una posible escritura

Los estudios realizados y encontrados hasta ahora sobre las manifestaciones visuales Tuza no han tenido un orden cronológico ni metodológico, puesto que cada autor hace su análisis desde distintas perspectivas. Claudia Afanador (1994) desarrolló la Tesis de Maestría estudiado las composiciones visuales Tuza que termina sustentando en el texto: “*La Traza De Los Pastos*”, en donde plantea encontrar en cada plato un “*texto susceptible de lectura*” (Afanador, 1994:7). Al analizar la nueva conceptualización que Afanador le provee a las composiciones Tuza, nos



encontramos frente a un hecho histórico de cambio social y académico, en donde se deja de considerar a las manifestaciones materiales como objetos decorativos, meramente artísticos o de idolatría, y se los postula como una escritura autónoma, idea que es apoyada por otros expertos en el tema.

En el estudio se sustenta que las gráficas son la *“única forma comunicativa que verdaderamente ha sido conservada hasta ahora”* (Afanador, 1994:1). Sin embargo, podemos encontrar en todo el extenso legado cultural de las comunidades Pastos un sinnúmero de manifestaciones y expresiones culturales que contienen las estructuras mentales, cognoscitivas y de pensamiento de las formas de vida comunitarias originarias.

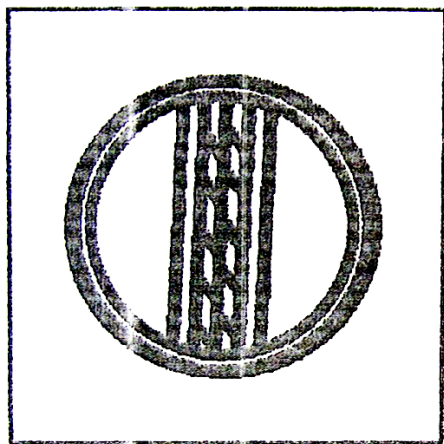
En su trabajo la profesora Afanador plantea que no fue una tarea fácil adentrarse en el campo de análisis visual, más aún cuando no se tiene claridad conceptual por ser un campo resiente de estudio, donde se presentan dos dificultades principales: a) las disciplinas convencionales desconocen metodologías semióticas que ayuden a comprender posibles estructuras visuales y b) la falta de estudios etnográficos de los actuales pueblos Pastos conlleva a sobreinterpretaciones de las manifestaciones gráficas. Asumiendo estos limitantes la autora presenta las bases para considerar las manifestaciones gráficas Tuza como sistemas de escritura, sin profundizar en su análisis gráfico:

La traza es palabra, escrita por el hombre por medio de algún arte que la congela para el futuro. Cuando es retomada por la lectura se descongela, se hace presente la palabra, la historia, la cultura. La lectura reactiva, dinamiza, da vida; permite entrar nuevamente por los caminos del símbolo que la generó (Afanador, 1994:9).

En el desarrollo de su investigación se observa la preocupación de dotar de sentido a Tuza, definiendo como Traza *“para designar los elementos dinámicos geométricos que están dispuestos de manera vinculada”* (Afanador, 1994:7) cuya función final contiene tres constantes estéticas andinas: el simbolismo, la estética y la funcionalidad. Posteriormente, la parte que sustenta su apuesta, se compone de una recopilación teórica general de la concepción del mundo andino, sin profundizar en los aspectos compositivos del plato Tuza con relación a su forma cóncava, realizando una descripción muy general de la



composición (Figura 1.1), y aunque el propósito principal del estudio era *leer la traza*, no utilizó los recursos visuales como soporte a sus postulados, dejándolos solo como elemento estético dentro del texto.



El vacío es poseído: líneas,
círculos, paralelas

Figura 1.1: Descripción de Afanador de una composición visual (graficada digitalmente) de un plato cerámico prehispánico Tuza, (Afanador, 1994:71)

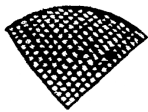
Otro estudio realizado en esta misma línea interpretativa, es la investigación de Juan Hasler (2011). En su libro *“Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina”*, el autor tiene el interés de analizar las manifestaciones Piartal y Tuza, pero su postulado pareciese estar desvinculado de un contexto territorial y académico, puesto que no retoma investigaciones anteriores ni elabora un estudio etnográfico. La descontextualización de su objeto de estudio, le brindó la oportunidad de encontrar algunos patrones gráficos y estructurales que otros autores habían pasado por alto. Los principales hallazgos de Hasler permitieron corroborar algunos patrones encontrados en este estudio, sin embargo se concluye que este estudio se desvió de su objetivo primordial al sobreinterpretar las manifestaciones gráficas definiendo como el mito de la creación, sin ningún soporte contextual (Figura 1.2).

El proceso metodológico utilizado por este autor brinda una primera aproximación a la comprensión de la sintaxis visual de las composiciones -especialmente en el plato cerámico Tuza-. El autor comienza definiendo las estructuras compositivas básicas que gobiernan las composiciones, denominadas como *“oposición dual sencilla o doble”* (Hasler, 2011:19), seguidamente analiza en detalle algunas características gráficas de los elementos presentes, tales como: forma de las cabezas, manos, pies, logrando con esto identificar aspectos compositivos fundamentales que dotan de



sentido a las temáticas; pero sus hallazgos están sustentados en historias que nacen más de mitologías de otras culturas y del imaginario del mismo, que del contexto originario de las cerámicas.

En el mundo intangible tenemos:

- 

2. Estrellas que al concentrarse, dieron lugar a un espacio de luz
- 

3. Espacio de luz generatriz
- 

4. El principio generador= la fuerza generatriz
- 

5. El principio generador= la fuerza generatriz
- 

6. El dueño de los animales

Figura 1.2: Interpretación de algunos elementos gráficos del plato cerámico Tuza propuesta por Hasler (2011)

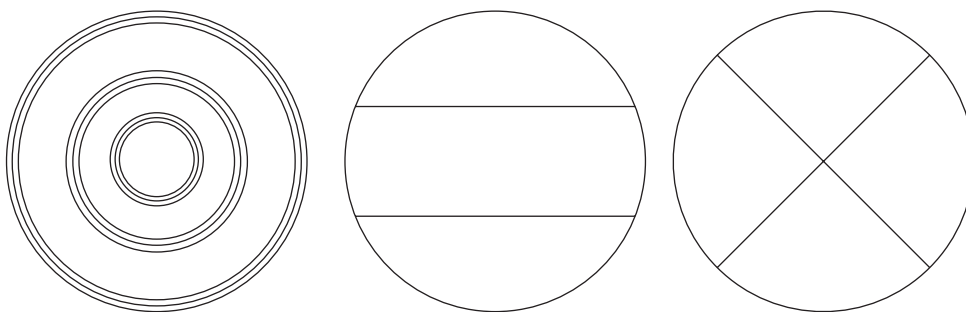


Figura 1.3: tres estructuras compositivas identificadas en Tuza definidos por Hasler (2011).

1.6.1.2. Trascendencias gráficas y conceptuales

Al momento de la colonización e invasión española, las comunidades Pastos originarias experimentaron un choque cultural muy fuerte, sufriendo una pérdida de su autonomía territorial y de pensamiento, principalmente por la imposición del credo evangelizador sumado a las enfermedades desconocidas y una posesión desmedida de tierras por parte de los conquistadores occidentales. La disminución de la población originaria sumada a la aculturación española generó un sincretismo cultural que se convertiría en la forma de ser y de actuar del actual indígena y campesino nariñense. La población indígena sobreviviente conservó los conocimientos culturales, ambientales y sociales originarios, viéndose manifestados en sus rituales, vestimenta, costumbres, grafías que han sobrevivido hasta nuestros tiempos.

La presencia de algunas manifestaciones visuales en la vida cotidiana de los herederos Pastos, llevó a Granda y Afanador (1985) a publicar su artículo *“Presencia del Diseño Prehispánico en la Artesanía de Los Andes Septentrionales”*, en donde le apuestan a la comprensión de la esencia ideológica de los diseños, argumentando que las representaciones precolombinas contemporáneas todavía conservan parte de su esencia originaria. El propósito de esta investigación fue el de salvaguardar el patrimonio cultural Tuza y emplearlo como soporte en las producciones artesanales actuales. De esta manera, los autores encontraron en los platos aspectos compositivos como *“equilibrio, armonía, movimiento y ritmo que corresponden a estructuras específicas del diseño precolombino”* (Granda, Afanador, 1985: 12) y afirman que las proporciones no fueron manejadas a nivel matemático sino por razones naturales y culturales. Aunque proponen encontrar en el plato los conceptos que le subyacen y los mecanismos que los articulan, no lo logran concluir en su estudio, sólo se concentran en mostrar las características formales de dos figuras en especial: *“El Mono y el Sol de Los Pastos”* (Granda, Afanador, 1985:12) y dan algunos ejemplos del uso en artesanías contemporáneas.

Los autores regresan nuevamente hasta el punto de intentar comprender las composiciones visuales en el plato cerámico Tuza, pero finalmente estas terminan ocultando sus secretos a medida que aparecen más ejemplares mostrando la naturaleza de su perfección sensorial que denominaríamos como bello. Al no encontrar una respuesta clara, Oswaldo Granda (2010)



publica su libro “*Sol de los Pastos*” el cual hace una recopilación de una gran cantidad de composiciones en donde el elemento más característico es la estrella de ocho puntas o Sol de los Pastos, donde afirma que pretender proponer algún significado a las gráficas no es tarea fácil, considerando que “*su interpretación siempre será aproximada, debido a la carencia de referencias etnohistóricas o tradicionales sobre estos símbolos*” (Granda, 2010:15). De esta manera, su obra está dedicada a exponer de manera gráfica las composiciones complejas encontradas en distintos lugares del territorio del sur de Colombia y Norte del Ecuador. Su estudio es relevante como material comparativo y de consulta, aunque solo se puede emplear a nivel comparativo debido a que se pierden algunos elementos gráficos de la cerámica originaria al momento de su presentación digital.

1.6.1.3. Visualización de posibles sistemas compositivos

Por su parte, Duncan (1989, 1992) se aleja del pensamiento de interpretar las manifestaciones Tuza y propone estudiar su composición, encontrando patrones formales y estructurales que definan el sentido comunicativo en esta cultura prehispánica. Afirma que: “*analizar los aspectos formales del diseño precolombino puede revelar esquemas que indican la intención que dio forma a la composición original*” (Duncan, 1989: 232). Analiza brevemente los tres complejos denominados *Nariño* mediante una metodología basada en conceptos de la semiótica, con la intención de “descubrir y esclarecer esta intención semántica en el arte a través de la cadena central de elementos” (Duncan, 1989: 233). Dicho autor basa su estudio en el hecho de que:

“la expresión visual de un grupo específico conforma un sistema de patrones que puede revelar los principios con los cuales los artistas prehispánicos conceptualizaron o compusieron sus diseños” (Duncan, 1992:14)

Su metodología se concentra en analizar principalmente las características formales bajo la visión del mundo prehispánico. Esto le permitió afirmar que las configuraciones gráficas en Tuza representan conceptos en donde la posición y número de elementos juega un papel importante para definir el mensaje:



Estos sistemas de diseño son sistemas conceptuales. Los signos no están usados como un lenguaje específico, con sentido narrativo, pero los patrones de signos y los patrones numéricos indican una fijación de conceptos, hay un sistema de diseños conceptuales” (Duncan, 1992: 19).

Los postulados presentados a lo largo de su estudio son concretos, al igual que sus conclusiones finales y sin profundizar en el contexto histórico logra determinar una teoría clara sobre el sentido de las composiciones gráficas. Aunque sus conclusiones son claras, presenta pocos soportes gráficos que sustenten sus resultados, llevando al lector a imaginar sus postulados. Además por ser un texto corto y muy general, no toma en cuenta muchos aspectos compositivos que podrían lograr una mejor y más clara definición del sentido comunicativo en el plato Tuza.

1.6.1.4. Contexto territorial del complejo cultural Tuza

En cuanto a las investigaciones de los arqueólogos e historiadores ecuatorianos, hasta el momento solo existen dos estudios sobre el tema. El primero se titula “*Carchi sorprendente artesanía ancestral del Ecuador*” (Valerezo, 2010), donde el autor analiza las manifestaciones gráficas en los platos de la culturas Piartal y Tuza en relación con las formas de vida prehispánica. Valerezo hace una recopilación histórica del *Pueblo de los Pastos* y lo vincula con los platos cerámicos, encontrando 14 relaciones con las formas de vida prehispánica integradas en el concepto del Buen Vivir. El aporte de este autor es importante puesto que presenta algunas de las composiciones sociales, culturales, rituales y científicas prehispánicas que más tarde nos permitirán entender el sentido de algunas composiciones estudiadas. Desafortunadamente el autor desligó su sustentación textual con las narrativas de los platos cerámicos Tuza, dejando de lado aspectos importantes tanto de aspectos compositivos, como son combinaciones o número de elementos que le permitieran una comprensión más compleja del tema.

El segundo, es un estudio reciente publicado por la investigadora indígena Estelina Quinatoa (2013) y promovido por el Ministerio de Cultura del Ecuador con el objetivo de exponer una gran cantidad de diseños digitalizadas de los platos cerámicos Piartal y Tuza que se encuentran fuera de la vista al público en la Reserva Arqueológica del Ecuador en la ciudad de Quito. En esta publicación Quinatoa organizó las diversas composiciones iconográficas



por temáticas, brindándonos de esa forma, las primeras ideas de la existencia de temáticas concretas; además, por cada temática la autora hace una corta reflexión inicial basada en las cosmovisiones del pensamiento amerindio e incluso incorpora sucesos y relatos históricos que pretenden ubicar las composiciones gráficas en su contexto original. Aunque hay un avance significativo en la idea de ubicar al plato en su contexto cultural originario, la ausencia de análisis iconográfico y la falta de soportes literarios y etnográficos de los andes Carchenses y Nariñenses, terminan presentando una publicación meramente expositiva, que se encuentra distorsionada con respecto al objeto prehispánico real, por la exagerada digitalización lineal que presenta, la cual omite detalles estilísticos y plásticos propios de los estilos gráficos Piartal y Tuza.

Otro de los autores que ha profundizado en el tema estudiado es María Victoria Uribe (1988), quien realizó la investigación denominada “*Estructuras de pensamiento en el altiplano nariñense*”, sugiere entender los sistemas conceptuales presentes en los platos Piartal, comparando los patrones estructurales en el plato con otras manifestaciones de esta cultura como el plano de la vivienda, cementerios y la distribución del poblado. La autora plantea que existen marcadas características que podrían ser asociadas a algún sistema comunicativo:

No esperamos encontrar fórmulas rígidas de reiterada aplicación. Por el contrario, de encontrarlas, estaríamos ante estructuras de pensamiento que conservan su vigencia en la capacidad de organizar en forma evocativa y polivalente el material al cual se aplican. Su eficacia simbólica probablemente se agotaría rápidamente, de ser estructuras manejadas a nivel consiente, a manera de fórmulas (Uribe, 1988:45).

A partir del estudio de 19 platos Piartal, Uribe define cuatro grupos compositivos, divididos en: simetría de punto, simetría radial, simetría de eje y de simetría mixta (Figura 1.4). Posteriormente los clasificó según su contenido gráfico: en personajes solos que ocupan toda la superficie, figuras animales y humanas invertidas, figuras humanas tomadas de la mano alrededor de un círculo. De acuerdo a lo anterior, postula que dicha consistencia se debe a “*la existencia de estructuras de organización y conceptualización del espacio, aún conservadas entre estas comunidades*” (Uribe, 1988:57).



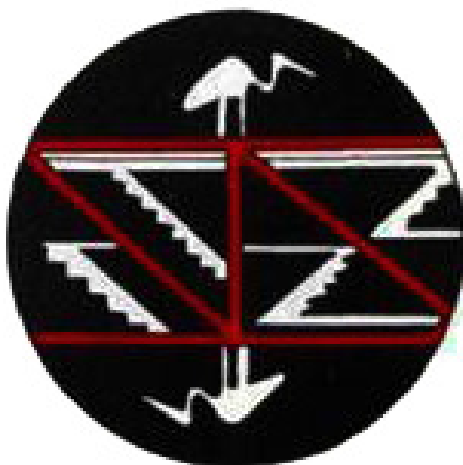
En este estudio se destaca la presencia de categorías estructurales compositivas que se concibieron como conceptos fijos empleados en otras manifestaciones materiales y arquitectónicas de la comunidad originaria de los Pastos, abriéndose la puerta para afirmar que existieron sistemas conceptuales previamente establecidos.



**Simetría de
Punto**



**Simetría de
Radial**



**Simetría de
Eje o plano**



**Simetría de
Mixta**

Figura 1.4: Grupos compositivos del plato Piartal propuestos por Uribe (1985)



1.6.1.5. Vacíos teóricos y nuevos postulados

Finalizando la etapa analítica de los documentos que se han concentrado en estudiar las múltiples manifestaciones gráficas Piartal y especialmente Tuza, surgen varias inquietudes hasta ahora sin resolver, puesto que los autores plantean grandes objetivos pero finalmente sus resultados no logran responder esas inquietudes y estas siguen abiertas. Los procesos metodológicos empleados no han logrado dar respuesta a sus postulados, por lo que han acudido a conceptos y metodologías propias del arte y diseño occidental sin evaluar su correspondencia en los contextos locales.

La falta de comprensión de los conceptos empleados se refleja en sus conclusiones influenciadas mayormente por apreciaciones propias, desligando el objeto gráfico de sus resultados. El uso de conceptos como estructuras, composiciones, patrón les permitió a los autores acercarse a una primera caracterización de algunos aspectos generales de las composiciones gráficas Tuza, mostrando en pocos casos patrones estructurales y formales para sustentar la presencia de posibles sistemas conceptuales. En los estudios también se vio la necesidad latente de no desvincular el objeto de estudio de su contexto, ya que el tener en cuenta el entorno social, cultural y espacial del plato cerámico Tuza, permite una mayor comprensión del mismo, evitando de esta manera la sobre-interpretación.

Por último, en los documentos analizados, se pudo observar que la digitalización de las composiciones gráficas Tuza, en muchos casos fue alterada agregando o quitando elementos compositivos fundamentales para su comprensión sintáctica (Fig. 1.5). En varios ejemplos se observa que las copias gráficas no son fieles a la pieza original, ocasionando que las personas que la estudie visualicen una composición alterada e interpreten nuevos elementos incorporados o sustraídos que no correspondan a la composición real. Estas copias digitales en varios casos también pierden la expresividad estilística, debido a que son digitalizadas mediante líneas y ángulos rectos distorsionando la posición y plástica de los elementos compositivos.



Copias
Digitales



Platos
originales



Figura 1.5: Arriba, Digitalización gráfica presentada por Afanador en donde se omiten los detalles estilísticos siendo copiados de forma lineal . Abajo, excesiva digitalización presentada por Quinatoa en donde se omiten varios detalles gráficos del plato cerámico original.



1.6.2. ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS

1.6.2.1. De lo artístico a sistemas conceptuales preestablecidos.

El estudio de las manifestaciones gráficas y plásticas prehispánicas es un campo de investigación reciente. A diferencia de los estudios materiales de las llamadas “grandes culturas Amerindias” las nuevas exploraciones han iniciado por abordar el estudio material de diferentes culturas regionales prehispánicas en Latinoamérica.

Partiendo de diferentes metodologías semánticas y semióticas, se buscan patrones gráficos y plásticos que determinen posibles sistemas compositivos. Aunque los investigadores buscan objetivos similares, cada autor aborda su objeto de estudio desde distintos postulados semióticos. Por este motivo, y tras la revisión de varios estudios similares, se buscó conformar una metodología propia ajustada a las características compositivas en el plato cerámico Tuza, que permitiera comprender el sistema sintáctico visual presente en este objeto cerámico.

Luego de concretar la etapa de análisis gráfico y plástico, los diferentes autores se enfrentan a la dificultad de presentar los primeros indicios de sistemas visuales como un sistema de escritura autónomo, debido a que en la actualidad el concepto de escritura está definido bajo categorías evolucionistas por el conocimiento hegemónico occidental. Si nos guiáramos por los lineamientos de cada categoría de la escritura, hablaríamos que las sociedades prehispánicas “no alcanzaron el grado de desarrollo que tuvo occidente” al momento de la incursión española, cuestión debatida en la actualidad debido a que las manifestaciones visuales prehispánicas contienen elementos visuales y conceptuales que no caben dentro de las categorías de escritura establecidas por Occidente.

Algunas investigaciones recientes apoyan la existencia de modelos de escritura autónomos en varios de los pueblos prehispánicos que hayan manejado manifestaciones gráficas. Uno de ellos es el profesor Cesar Velandia, quien critica el modelo estructuralista occidental y propone



una alternativa metodológica de análisis a la cual denomina semasiología prehispánica. Afirma que las diferentes manifestaciones gráfico-formales pertenecen a un lenguaje pero con características propias, por lo que plantea una redefinición del término escritura:

...La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber no se logró dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto. Esto es lo que hoy en día llamamos escritura en su acepción más estricta... (Ong, 1994:87).

La academia latinoamericana ha estado tan permeada de las categorías analíticas de la cultura Occidental, que al momento de intentar comprender las manifestaciones visuales prehispánicas, comúnmente le otorgan una significación relacionada con el agua, el fuego, la caza, los animales que veían, los dioses que adoraban. “Este tipo de conjetura resulta mecánica y simplista, que el llegar a estas conclusiones sería como si se afirmara que construyeron casas de forma circular porque no sabían hacerlas de otra manera” (Velandia 2006:7), la comprensión de los artefactos materiales dentro de su contexto originario, nos permite visualizar con mayor claridad el sistema que le subyace:

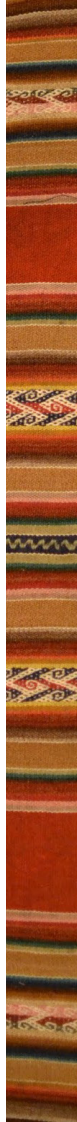
...Toda manifestación de un lenguaje implica un sistema coherente y organizado que lo produce. Tomemos de esta afirmación una inferencia a la inversa; tenemos el resultado --nuestros datos-- y trataremos de ver cuál es el sistema del cual surge. Carecemos del significado, del componente semántico, pero podemos contar con el concepto de “valor” (formas que se van diferenciando por su posición relativa dentro de un paradigma), que Saussure aporta como equivalente en cierto sentido al de “sistema”, y trabajar con él. El valor se inferirá a partir de la forma de aparición de los significantes... (Llamazares, 1986:13).

Finalizando esta etapa de evaluación y análisis de los documentos considerados relevantes para éste estudio, debo concluir que hasta el momento existen importantes planteamientos a resolver en cada una de las investigaciones y que sus autores no han logrado dar respuesta a sus objetivos



planteados inicialmente. Hasta el momento existe un grupo reducido de investigadores que ha analizado el plato cerámico Tuza y sus breves resultados se han convertido en las únicas fuentes documentales que pueden tomar de referencia los investigadores e interesados en este tema.

De acuerdo con lo anterior, se concluye que existen importantes logros conceptuales, destacando la denominación de las composiciones gráficas Tuza como un tipo de escritura autónoma, y que a la vez conserva elementos de perfección sensorial o definido por Occidente como arte, el cual contienen pensamientos y conceptos específicos de la cultura que los creó. Además, de que al desglosar sus elementos gráficos podremos entender su sintaxis. Ahora la tarea a realizar (hasta donde sea posible), es corroborar estos planteamientos mediante las metodologías de análisis adoptadas de los documentos seleccionados, para que de esta manera, se puedan sustentar los hallazgos, y dotar inicialmente de sentido a las composiciones gráficas del plato cerámico Tuza.





1.7. MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL

1.7.1. CARACTERIZANDO AL PLATO CERÁMICO PREHISPÁNICO TUZA

Las variadas y elaboradas composiciones gráficas que presenta el plato cerámico Tuza han intrigado a diversos investigadores y curiosos. El naturalismo plasmado, las abstracciones geométricas y la sencillez de sus trazos hacen que varios de ellos se atrevan a brindarles significados desde el plano de lo subjetivo, o desde un contexto contemporáneo, alejándose del verdadero contexto cultural, espacial y temporal en donde fueron desarrolladas.

Como se anotó anteriormente, la carencia de metodologías no había permitido avanzar en la comprensión de las composiciones gráficas en el plato Tuza, por ende la *interpretación de su significado* realizada por algunos investigadores carece de un soporte fuerte. En la presente investigación, habiendo realizado un análisis detallado del contexto histórico y del estado del arte sobre el tema, se llegó a la conclusión que no se podía avanzar hacia un arduo proceso de investigación sobre su interpretación, si en primer lugar, no se analizaba a profundidad las posibles normativas y leyes que gobiernan las composiciones gráficas en el plato Tuza, entendiendo que a simple vista las composiciones gráficas presentan patrones de repetición de sus formas, lo que conlleva a pensar en la existencia de sistemas gráficos con contenidos conceptuales concretos.

Las composiciones Tuza se comportan como una totalidad, resultado de la suma de los elementos gráficos contenidos en estructuras concretas, por tanto la idea final plasmada en cada plato, es el resultado de la combinación de conceptos e ideas concretas en donde cada concepto pudo ser manifestado en signos gráficos con formas geométricas, zoomorfas o antropomorfas, “que a su vez, son metáfora, metonimia o sinécdoque de un poder cósmico o un concepto abstracto pero, visual y estéticamente, es una obra realizada en un género plástico” (Sondereguer, 2003:123), y por ende susceptible a su estudio.



Comprendiendo que las manifestaciones gráficas forman parte del pensamiento de un grupo humano amerindio, se estableció una metodología de análisis gráfico – formal desde las teorías del arte, diseño, arqueología y semiótica Occidental, sustentando que si bien las composiciones gráficas Tuza pertenecen a un pensamiento que contrasta con el Occidental, las manifestaciones plasmadas contienen leyes y normas compositivas universales como el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento que *“son los componentes irreductibles de los medios visuales, son los ingredientes básicos que utilizamos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visuales”* (Dondis, 1998:81). De esta forma, se estudiaron los componentes visuales del plato Tuza basado en teorías occidentales (Fig. 1.6), con el propósito de caracterizar su sistema y no para ser interpretados.

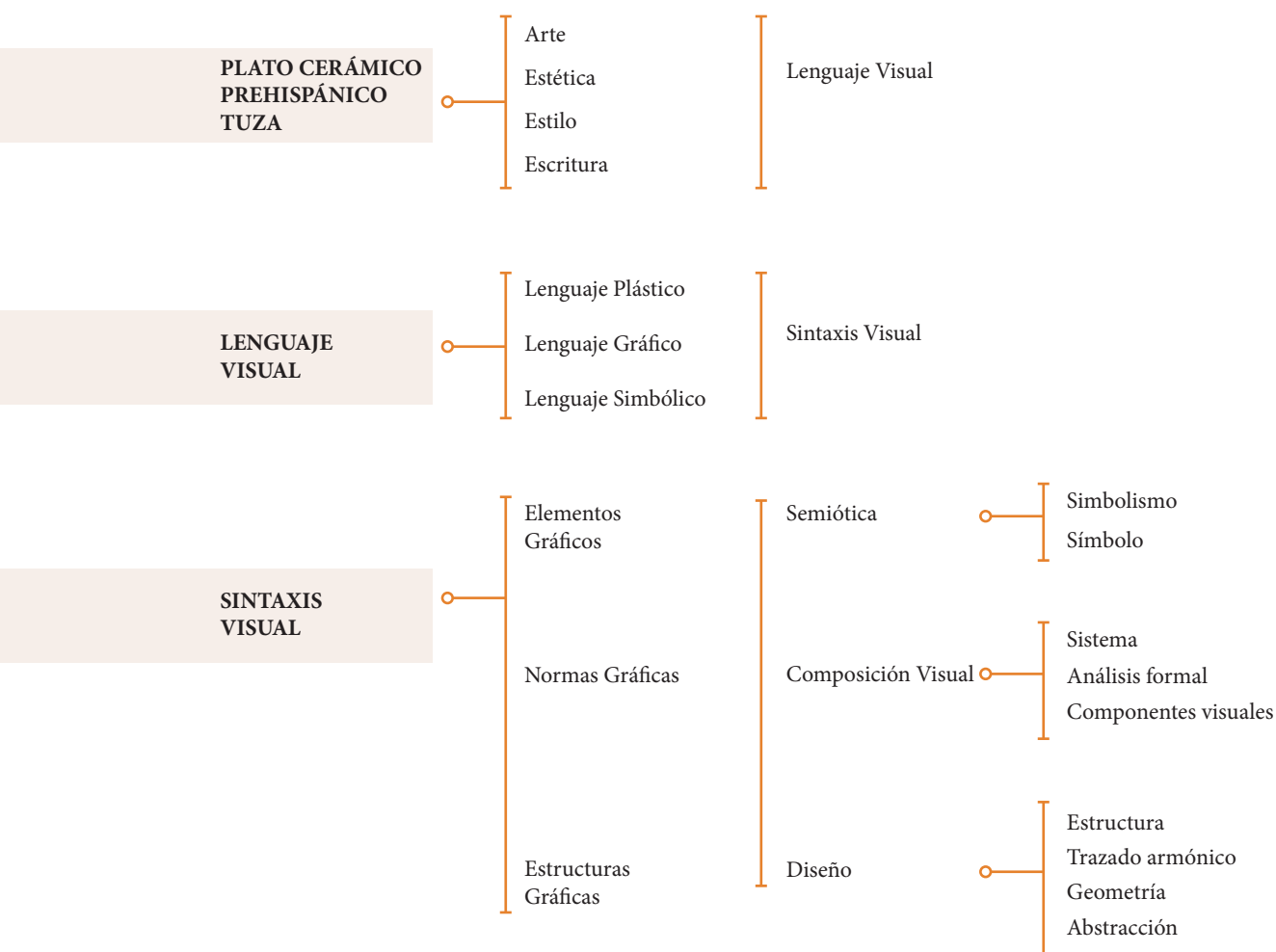


Figura 1.6: Mapa conceptual del marco teórico.





1.7.1.1. Arte: Los conceptos de arte y belleza no existieron en la América prehispánica, pero en esta investigación se emplea el concepto de arte para determinar las características que definen al plato Tuza en el campo del arte universal. Sin entrar en discusiones teóricas, el lenguaje visual Tuza está inmerso en el universo de lo gráfico-formal, y a su vez adquiere sentido propio cuando hablamos de su función comunicativa que se modifica en el contexto amerindio. Dondis (1998) expresa que la diferencia más mencionada entre lo utilitario y artístico es el grado de motivación hacia la producción de lo bello, resultado de lo estético, sustentado en la indagación de la naturaleza de la perfección sensorial. A esta definición le sumamos que la obra de arte conjuga lo estético y lo metódico con la función comunicativa que le impregna su autor, influenciado por su contexto espacial y temporal.

De esta manera, se considera al plato Tuza como parte del arte universal por sus características compositivas, formales y expresivas enfocadas hacia la motivación de la exaltación sensorial y comunicativa, siendo *“una obra de culto donde se patentizan ideas ldogmáticas transmutadas en pensamientos visuales, resueltos con determinados Diseños, Modos Estéticos, Géneros Plásticos y Sistemas Compositivos”* (Sondereguer, 2003:32).

1.7.1.2. Estética La adopción del término estética, corresponde a la presencia en el plato Tuza de configuraciones gráficas que presentan equilibrio morfo-espacial que se configuran en patrones proporcionales armónicos. Estas características corresponden al concepto propuesto por Sondereguer (2003), quien define la estética como armonía que relaciona sus partes con el todo de cualquier creación plástica, de acuerdo con determinados cánones proporcionales producidos por los distintos sistemas compositivos. La noción de estético o armónico varía dependiendo del *“corpus socio-cultural logrando con una volición expresa; al modus vivendi y la coherencia entre la naturaleza y la creación del habitat humano; a las ideas, acciones y lo que estás comunicando en el medio en que se reside”* (Sondereguer, 2003:34).

1.7.1.3. Estilo: Se retoma el concepto propuesto por Zátanyi (2002), quien define el estilo como un sistema de los elementos formales de la creación artística, que actúa según conceptos formales coincidentes o parecidos en la selección de los diferentes componentes, en su conformación, y con este proceso coordina los elementos formales y los cohesiona. Por lo tanto, independientemente de que Tuza sea catalogado como un complejo cultural,



al lograr determinar que sus características gráfico-formales actúan como un sistema concreto, estaríamos determinando también un estilo autónomo.

Para Sondereguer (2003:34) el estilo en las culturas amerindias es concebido como *“la articulación dialéctica morfológica, compositiva y sensible, de una impar modulación subjetiva de materia utilizada. Tal concepción, cuya finalidad fue arribar a una particular armonía entre idea, forma y realización; fue un ideal impuesto colectivamente por los gobiernos para una temática ordenada por cada cultura”*. De esta manera se comprende que los patrones gráfico - formales determinados se conectan directamente con los cánones culturales de una sociedad.

1.7.1.4. Lenguaje visual: Se define el término lenguaje como *“la facultad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real”* (Beristáin, 1997:127). Por lo tanto, se comprende que el lenguaje es la parte fundamental de la interacción permanente de los seres humanos, de esta manera se convierte en vehículo del conocimiento, para ello cada sociedad ha desarrollado sus propios códigos comunicativos.

Se habla de lenguaje visual cuando un elemento material manipulado por el hombre, que contiene mensajes elaborados intencionalmente, por ende su contenido es susceptible al estudio de su sintaxis gráfico-formal, o entendido de otra manera, como las reglas específicas de organización y formación de la imagen, condicionadas históricamente. Este tipo de lenguaje se manifiesta a través de un aspecto sensorial (significante) y poseen un sentido (significación), independientemente de la sencillez o complejidad de sus formas. El lenguaje visual en el plato Tuza lo conforma todo lo que vemos y percibimos del mismo, por este motivo comprender su concepto es el punto de partida de todo el análisis gráfico.

1.7.1.5. Expresividad: En el lenguaje visual la expresividad define las características de lo dinámico, lo orgánico y lo emotivo, saliendo del plano de lo estrictamente geométrico. Por medio de variaciones del trazo se da fuerza a los contornos y contenidos gráfico-formales. La expresión está ligada al pensamiento y a las emociones, implica que su autor desea manifestar sensaciones y sentimientos a su receptor con fines estéticos o funcionales que dan forma a su estilo.



1.7.1.6. Lenguaje gráfico: Está conformado por elementos gráficos contenedores de ideas, plasmados mediante un instrumento adecuado sobre una superficie. Los elementos pueden ser resultado de un pensamiento particular o tener una intencionalidad colectiva, y por lo tanto, manifestar mensajes concretos. El lenguaje gráfico que corresponde a trazos que presentan formas figurativas y abstractas es *“el tronco común del que emergen las dos formas como voluntad de comunicación: el Dibujo y la Escritura”* (Ballestas, 2010:78). De esta manera, los gráficos representan una codificación de un conocimiento o de un pensamiento.

1.7.1.7. Lenguaje plástico: Este concepto hace referencia a las manifestaciones materiales plásticas, las cuales configuran formas determinadas realizadas mediante la manipulación de materiales más o menos dúctiles, vegetales o minerales. Las formas materiales resultantes serán clasificadas por *“su material y técnica, por su función y utilidad, por su expresión místico-poética que transforma el arte en comunicación”* (Sondereguer, 2003:37). En Amerindia los mensajes plásticos se representaron en: la arquitectura, escultura, cerámica, grabados, cerámica, textilera y orfebrería.

1.7.1.8. Lenguaje simbólico: Las imágenes nos hablan de las cosas representadas (sometidas a una compleja estructura iconográfica no siempre evidente y fácil de interpretar y entender). La información visual plasmada responde a la capacidad humana de estructurar el pensamiento en forma codificada por conceptos desarrollados con las funciones perceptivas y cognoscitivas que le caracterizan.

1.7.1.9. Sintaxis visual: La agrupación de varios elementos gráficos individuales se interrelacionan con base en los acuerdos estructurales de la sociedad, para conformar un mensaje visual que sea comprensible e identificable en su contexto. Este proceso se denomina composición visual y es susceptible de su estudio estructural, sistémico e iconográfico. La sintaxis visual es la forma de estructuración de las composiciones gráficas de una cultura determinada, en donde sus manifestaciones visuales fueron previamente organizadas, jerarquizadas y desarrolladas a favor de la percepción, que constituye una instancia superior al modo de ver. Si hablamos de la existencia de una sintaxis visual, afirmamos la presencia de una *alfabetidad visual*.



Los lenguajes visuales desarrollados en la América prehispánica fueron concebidos como sistemas visuales que albergaban variados y complejos conocimientos, contenidos en un número determinado de elementos gráficos de fácil reconocimiento por sus características como el color, la forma, la dimensión, la proporción y distribuidos en estructuras contenedoras desarrolladas con el concepto del trazado armónico. Algunos de los elementos sintácticos de la imagen o principios del diseño visual son los siguientes: Alineamiento, balance, contraste, énfasis, espacio negativo o contra - forma, movimiento, proporción, proximidad, repetición, ritmo y unidad.

Dondis (1998:54) señala que Para analizar y comprender la estructura total de un lenguaje es útil centrarse en los elementos visuales, uno por uno, a fin de comprender mejor sus cualidades específicas.

1.7.1.10. Alfabetidad visual: La conformación de ideas complejas mediante la agrupación de signos individuales contenedores de ideas, determina la alfabetidad visual de un lenguaje visual. Dondis (1998) define a la alfabetidad como la asignación de significados a un cuerpo común de información por parte de todos los miembros de un grupo social.

También afirma que *“sus fines son los mismos que los que motivaron el desarrollo del lenguaje escrito: construir un sistema básico para el aprendizaje, la identificación, la creación y la comprensión de mensajes visuales que sean manejables por todo el mundo”* (Dondis: 1998,11). Los platos cerámicos Tuza presentan patrones formales y gráficos constantes, que representan sistemas gráficos concretos y exponen la existencia de un estilo visual autónomo. Los patrones gráficos individuales se combinan constantemente para integrar distintas composiciones gráfico-formales y elaborar mensajes compuestos

1.7.1.11. Semiótica: el El concepto de semiótica es tomado de manera general, con el objetivo de caracterizar los elementos gráficos en signos, y de esta manera determinar hasta qué punto se puede reducir una unidad gráfica Tuza sin que pierda su capacidad comunicativa. Entonces, de esta manera se entiende que la semiótica *“echa mano a la noción de “paradigma” para señalar los esquemas mentales generales que utilizan los grupos sociales como instrumentos de interpretación de la realidad”* (Danza signos, xx, 33). Los paradigmas culturales están formados por los imaginarios colectivos,





creencias, costumbres, formas de vida y de gobierno de un grupo social en función de solucionar los problemas de vida en un espacio y tiempo determinado.

1.7.1.10. Simbolismo: El símbolo visual es una configuración morfológica que expresa conceptos e involucra casi siempre varias ideas fusionadas. De ahí la dificultad de comprensión cabal de los símbolos amerindios. Estos, pertenecen a concepciones mítico-religiosas que penetran la esencia de lo cósmico y su trascendencia metafísica. La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreducible.

Un símbolo, para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse. Por definición, no puede suponer una gran cantidad de información detallada. En este caso, es necesaria cierta educación en el público para que el mensaje sea claro. Pero cuanto más abstracto es el símbolo, *“con mayor intensidad hay que penetrar en la mente del público para educarla respecto a su significado”* (Dondis, 1998:88).

1.7.1.11. Signo: Este concepto se refiere a una abstracción formal, significante de un concepto, realizada de acuerdo con un diseño convencionalizado y plasmado en un dibujo o relieve. Según se observa en Amerindia, fueron generados por metafísicas ideológicas cósmicas, mitológicas y cosmogónicas. También con pautas matemáticas y fonéticas. Se les puede identificar solos o conformando una compleja ideografía cosmovisiva (Sondereguer, 2003:41).

1.7.1.12. Composición Visual: Corresponde a la distribución de varios elementos visuales en un espacio delimitado y estructurado en función de dotar de sentido a una obra visual. La composición visual tiene dos objetivos principales, el primero es *“facilitar la percepción del receptor y el otro consiste en jerarquizar los componentes, y con ello unirse orgánicamente con el contenido, expresarlo de la manera más fuerte, generar para eso un ordenamiento interior, una estructura que sirve para posibilitar el camino del receptor hacia el núcleo de la obra, manteniendo y guiando su interés por la misma”* (Zátonyi, 2002: 256).

Al afirmar la existencia de una alfabetidad visual en un grupo de obras visuales, también hablamos de la existencia de un grupo determinado de



elementos gráficos que se pueden combinar de acuerdo a la sintaxis de su sistema visual, de esta manera su ejecutor tendrá la opción de crear infinitud de composiciones e infinitud de mensajes.

1.7.1.13. Análisis formal: Corresponde al análisis de las propiedades y cualidades formales y expresivas de una imagen visual o conjunto de ellas. Una obra visual actúa como una totalidad mediante la suma de sus partes y el mensaje se verá modificado por las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos visuales que la componen y las interrelaciones de estos elementos en el espacio donde se disponen. Analizar la obra visual desde sus partes constitutivas contribuye a la comprensión de la misma y al análisis del contexto social, espacial y temporal, contribuyendo a la comprensión del mensaje contenido en ella, ya sea este último en forma consciente o no por parte de su creador.

1.7.1.14. Componentes visuales: Son los elementos básicos de un proceso visual conocidos como el punto, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; la línea, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico; el contorno, los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y plana; la dirección, canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal y la perpendicular; el tono, presencia o ausencia de luz, gracias al cual vemos; el color, coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; la textura, óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales; la escala o proporción, tamaño relativo y medición; la dimensión y el movimiento, tan frecuentemente involucrados en la expresión. Estos son los elementos visuales que constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de declaraciones visuales, de objetos, entornos y experiencias.

1.7.1.15. Diseño: En términos generales, se define como el proceso mental previo a la elaboración de un objeto material en función de las necesidades de una sociedad en un determinado tiempo y condiciones del espacio. El diseño en las comunidades amerindias traspasa el nivel del desarrollo creativo proyectado a producir objetos que sean útiles y estéticos, pasando a ser procesos que tengan como fin último *“la transmutación de ideas*



dogmáticas en pensamientos visuales, con elaboradas corporeidades formales que arribaron, en enésimos casos, a morfologías de carácter signal o ideográfico, plasmadas en un género plástico y gráfico” (Sondereguer, 2003:54).

1.7.1.16. Estructura: El Diccionario de la Real Academia Española-RAE¹ define a la estructura como el “*conjunto de relaciones que mantienen entre sí las partes de un todo*”, concepto que se homologa en las manifestaciones materiales amerindias debido a que presentan principios, reglas y conceptos basados en sus cosmologías y que han sido culturalmente incorporados en sus formas de vida y enseñados durante generaciones.

1.7.1.17. Trazado armónico: De acuerdo con el concepto propuesto por Milla (2008), el trazado armónico corresponde a las concepciones del orden en los desarrollos gráficos y plásticos amerindios, expresados como signos evidentes o como una forma oculta o interior en la sintaxis del diseño, que da orden, jerarquización y proporción a los elementos plasmados.

Así, se comprende que el trazado armónico puede estar presente, siendo visualmente identificado en líneas y trazos que delimitan el espacio, e igualmente hace parte la conceptualización del mismo cuando los elementos distribuidos no poseen retículas visibles pero contienen patrones lógicos de orden, por lo tanto, es considerado como “*el procedimiento de amarrar ordenadamente el espacio logrando proporciones armónicas y relaciones simbólicas entre las partes, equilibrio de las diferencias y movimiento en lo permanente, constituyéndose como un lenguaje de composición oculta*” (Milla, 2008:20).

¹ Real Academia Española. (2012). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es>



1.8. EL MÉTODO



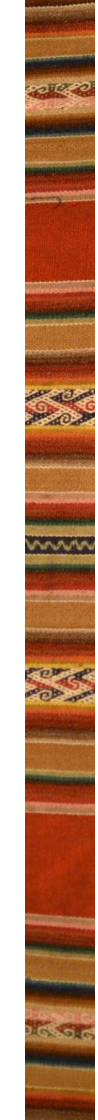
Al analizar las características generales del plato Tuza se identificaron tres componentes que conforman el lenguaje visual del mismo. El primer componente es la forma del plato cerámico que tiende a ser homogénea (semicircular con base anular), pero con variabilidad en las dimensiones del alto y ancho de la pieza cerámica. El segundo componente es el color externo (rojo, ocre o café) e interno de la pieza (fondo crema), que contrasta con el color del trazo (marrón, negro o rojo). Y por último, el tercero se refiere a las características de las composiciones gráficas, que presentan dos niveles de análisis: a) la estructura gráfica contenedora de los elementos gráficos denominada el trazado armónico, y b) los componentes gráficos que interactúan entre sí denominados la composición visual. Los tres componentes anteriores conforman el lenguaje visual del plato cerámico Tuza, la unidad material resultante expresa de manera codificada los patrones culturales de las sociedades prehispánicas Pastos.

El análisis morfológico del plato cerámico Tuza resulta esencial para la comprensión de las narrativas temáticas, debido a que la superficie cóncava del plato altera o modifica el sentido comunicativo de las composiciones gráficas plasmadas sobre ella, estableciendo, de esa manera, varios grados de jerarquía gráfica, distribuidos en el contorno y fondo de su superficie. A continuación se establece los conceptos a emplear para comprender la sintaxis visual del plato cerámico Tuza:

1.8.1. EL TRAZADO ARMÓNICO

La primer característica de la sintaxis visual que presentan las composiciones gráficas del plato cerámico Tuza, comprende los mecanismos de estructuración, líneas generales para la construcción de mensajes y composiciones, *“de estas líneas depende en gran medida el modo de ver lo que vemos”* (Dondis, 1976). En los lenguajes visuales amerindios no existen





estructuras compositivas geométricamente rígidas, en cambio si se presenta la proporcionalidad antes que la medición, conceptualizando en el trazado armónico (Milla, 2008:20), que es el procedimiento de *amarrar* ordenadamente el espacio, logrando proporciones armónicas y relaciones simbólicas entre las partes, además de generar equilibrio de las diferencias.

Según Carlos Milla (1983), para entender la importancia de la ubicación de elementos simbólicos en un espacio determinado, se deben estudiar tres aspectos básicos, relacionados con sus cosmologías que rigen sus composiciones. Estos aspectos se conocen como estructura de orden, estructura proporcional y estructura conceptual. Para, nuestro estudio de caso, pretendemos concentrarnos en la definición de las dos primeras estructuras.

1.8.1.1. Estructuras formales activas visibles e invisibles

Milla (2008) establece como estructura de orden las “*distribuciones y correspondencias simétricas que organizan la composición del espacio*” (2008: 7). En una primera revisión de las fotografías obtenidas durante nuestro trabajo de campo, se observó la presencia de trazos que delimitaban los elementos gráficos. Para su cabal comprensión se deben entender las relaciones entre los elementos y sus límites que pueden ser trazos físicos o conceptuales conformados como principios, reglas y conceptos que definieron el sentido final de la composición.

Dado que Milla no propone categorías de análisis dentro de la estructura de orden, se tomaron conceptos compositivos de diseño propuestos por Wong (1982) para poder caracterizar este grupo. Según su propuesta una estructura puede definirse de tres maneras: 1) por su forma gráfica, 2) por su influencia en los elementos y 3) por su presencia física o conceptual.

Por su forma gráfica, la estructura puede ser formal, semi-formal o informal. La estructura formal se compone de líneas estructurales que aparecen construidas de manera rígida matemática. Las líneas estructurales habrán de guiar la forma completa del diseño. El espacio total queda dividido en una cantidad de subdivisiones simétricas, y las formas quedan organizadas con una fuerte sensación de regularidad. Por su parte, la estructura semi-formal, es habitualmente regular, existiendo casos con una ligera irregularidad, y puede componerse de líneas o que éstas estén ausentes dentro de las estructurales



que determinan la disposición de los módulos. Y finalmente, la estructura informal, normalmente no tiene líneas rectas y no son equidistantes.

Ahora bien, por su influencia en los elementos, la estructura puede influenciar activamente en los elementos compositivos o inactivamente estableciendo su posición. Una estructura activa, se compone de líneas estructurales que son asimismo, conceptuales. Sin embargo, las líneas estructurales activas pueden dividir el espacio en subdivisiones individuales, que interactúan de varias maneras con los módulos que contengan. Por su parte, una estructura inactiva, se compone de líneas estructurales que son puramente conceptuales. Tales líneas estructurales son construidas en un diseño para guiar la ubicación de formas o de módulos, pero nunca interfieren con sus figuras ni dividen el espacio en zonas distintas, donde pueden ser introducidas las variaciones de color.

Y por último, por su presencia física o conceptual, la estructura puede presentar líneas divisorias visibles o influenciar sobre la composición mediante líneas conceptuales invisibles. En una estructura visible, las líneas estructurales existen como líneas reales y visibles, de un grosor deseado. Tales líneas deben ser tratadas como una clase especial de modulo, ya que poseen todos los elementos y por cada una de las subdivisiones estructurales. Mientras, en una estructura invisible, en la mayoría de los casos, las estructuras son invisibles, sean formales, semi-formales, informales, activas o inactivas. En las estructuras invisibles, las líneas estructurales son conceptuales, incluso si cercenan un fragmento de un módulo. Tales líneas son activas, pero no son líneas visibles, de un grosor mensurable.

1.8.2. COMPOSICIÓN VISUAL

Se define como composición visual la *“serie de signos que participan de la temática iconográfica del diseño, y que expresan compositivamente el carácter semántico de la frase gráfica”* (Milla 2008:7). Las manifestaciones visuales andinas contienen elementos gráficos compositivos base, que al ser configurados en una superficie delimitada, determinan el sentido comunicativo de la composición. Las características gráficas presentes en el plato Tuza sugieren varios niveles de comprensión visual, básicamente la composición inicia desde un conjunto de elemento primarios que agrupados



configuran las formas y figuras de todas las composiciones aparentemente pertenecientes a un estilo homogéneo.

Desde el análisis de las primeras piezas cerámicas, se observó que el lenguaje visual expresado en el plato Tuza presentaba varios niveles compositivos. Por lo tanto, para su mayor comprensión, se adoptó la metodología propuesta por Torres (2004) en su *"Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante"*, donde analiza la pertenencia de un objeto cerámico prehispánico a un complejo cultural mayor, para lo cual determinó todas las características de la pieza prehispánica (inhalador polvos psicoactivos), para encontrar su relación con la iconografía Tiwanaku, o determinar, si por el contrario, pertenecía a un estilo autónomo. En su análisis Torres utiliza cuatro conceptos semióticos básicos, que facilitan la comprensión de sistemas gráficos y conceptuales prehispánicos: a) signos primarios, b) aglomeración de signos c) unidades temáticas y d) narrativas temáticas. Estos conceptos fueron utilizados en esta investigación, resultando útiles para clasificar los distintos niveles compositivos gráficos del plato cerámico Tuza.

Los estudios adelantados en distintos objetos materiales prehispánicos en Latinoamérica nos muestran que los sistemas gráficos y plásticos prehispánicos, contienen una alta complejidad compositiva, que resulta difícil de descifrar si no se cuenta con las herramientas metodológicas necesarias, razón por la cual, desde un principio, se asumió que el plato Tuza no iba a ser la excepción. De esta manera, puesto que éste es un estudio piloto, no se pretende encasillar el sistema gráfico presente en el plato Tuza en conceptos semióticos, sino por el contrario, visualizar un sistema elaborado de pensamientos e ideas mediante el uso de una de las metodologías que ha aportado mayores resultados y más claros avances en estos campos de estudio, teniendo como objetivo debatir y reevaluar los resultados obtenidos, enfocados a comprender el sentido comunicativo de las piezas visuales.

A continuación se presentan con mayor claridad los cuatro conceptos semióticos a utilizar:

1.8.2.1. Signos primarios: Se emplea el término "signo" como la unidad básica e irreducible de las una propuesta perceptual, es decir, *"como aquél que representa substituye un objeto o concepto y activa a un interpretante"*



(Torres, 2004:56). Los signos primarios están conformados en su mayoría por formas geométricas básicas y en menor proporción por formas orgánicas que probablemente conforman una idea variable dependiendo de su aplicación. Por ejemplo: los rectángulos forman, en varios casos, el cuerpo de los personajes antropomorfos, los triángulos forman las espaldas de algunas aves.

1.8.2.2. Aglomeración de signos: Hace referencia a la agrupación de los signos primarios que conforman una idea compacta, modificada por los significados individuales de cada signo primario. Se presentan en tres casos de aglomeraciones: a) en una unidad compacta, b) en una asociación de signos primarios por su cercanía, o c) que se encuentra delimitado por una estructura mayor que representa una unidad. El elemento gráfico resultante será una aglomeración de signos que actúe como una unidad conceptual, compuesta de varios signos primarios que determinan las características del elemento formado, por ejemplo: una figura antropomorfa en Tuza está conformada por varios signos primarios como rectángulos, triángulos y círculos.

1.8.2.3. Unidades temáticas: Hace referencia a la interacción de las unidades temáticas independientes o las aglomeraciones de signos con otros elementos gráficos, que pueden ser igualmente signos primarios o aglomeración de signos, conformando una idea compuesta que puede representar una escena, una composición visualmente atractiva o una situación específica. Por ejemplo: la interacción y tensión generada en la escena de la caza del venado por seres antropomorfos o antropomorfismos.

1.8.2.4. Narrativas temáticas: El cuarto nivel se refiere a la interacción total de los signos primarios y de las aglomeraciones de signos en la totalidad de la superficie cóncava del plato cerámico ordenadas por el trazado armónico. La interacción de todos los elementos gráficos independientes y agrupados en unidades temáticas, conforma combinaciones de ideas que en su contexto debieron reflejar formas elaboradas de pensamiento. En las narrativas temáticas se pueden determinar la jerarquía de cada elemento gráfico mediante la identificación de la escala, la dirección, el movimiento, la repetición o la ubicación de cada uno en el plato cóncavo, presentándose elementos gráficos predominantes, elementos gráficos de igualdad, elementos gráficos de complemento, elementos gráficos de contraste o elementos gráficos subordinados.



1.9. METODOLOGÍA



El estudio comprende el análisis visual de un complejo cerámico prehispánico binacional (Colombia - Ecuador) que en su momento fue uno solo y que perteneció a las comunidades indígenas originarias de los Pastos antes de la invasión europea, razón por la cual, fue necesario recolectar y analizar diversos materiales cerámicos, etnográficos y literarios de los dos países. Inicialmente entre los meses de febrero y junio de 2012, se realizó una recolección de fotografías obtenidas directamente de 35 platos cerámicos del fondo documental de cerámica prehispánica del Museo Arqueológico Julio César Cubillos, de la Universidad del Valle, en Cali, Colombia.

Seguidamente se obtuvo el acceso a la colección cerámica en el mes de Agosto de 2012 en el resguardo indígena de Pastás en el municipio de Aldana (Nariño), donde se fotografiaron 33 piezas cerámicas. Posteriormente en el mes de diciembre de 2012 se visitaron en Bogotá el Museo Nacional de Bogotá, Museo Casa del Márquez de San Jorge y Museo del Oro, donde se fotografiaron 14 piezas cerámicas de las exposiciones permanentes. Además, además se visitó el Museo del Santuario de Las Lajas en Ipiales, donde también fueron fotografiadas 40 piezas que aparentemente correspondían al complejo cultural Tuza, pero que podría haber sido producida en el periodo posterior a la colonia debido a sus variaciones formales. Y Por último en el mes de agosto de 2013, tuvimos la oportunidad de conocer la colección privada del señor Javier Solís facilitó, quien muy gentilmente nos facilitó 100 fotografías obtenidas en sus diferentes estudios en el territorio de los Pastos.

Con el objeto de contrastar los análisis gráficos con los territorios Pastos del lado ecuatoriano, se logró establecer un importante contacto académico con la entonces (2013) curadora de La Reserva Arqueológica del Ministerio de Cultura de Ecuador, Estelina Quinatoa, quien en el mes de julio de 2012 cordialmente facilitó inicialmente 50 platos cerámicos Tuza de la reserva arqueológica de Ecuador en Quito para ser analizados, y



posteriormente autorizó el registro fotográfico de 200 platos cerámicos de la exposición temporal Representaciones ancestrales y colores del cosmos, diseños de los platos del Carchi, que provenían de distintas zonas del norte de Ecuador (Provincia del Carchi). Dicha investigadora además brindó valiosa información sobre los estudios adelantados en Ecuador sobre la cerámica Tuza, comentando que tampoco existían estudios gráficos a profundidad, pero facilitó valioso material histórico publicado en Ecuador, sobre los pueblos Pastos prehispánicos, que resultó ser de suma importancia para sustentar los hallazgos de este estudio. En el mes de diciembre de 2013 también tuvimos la oportunidad de asistir a la exposición temporal cerámica Carchi-Nariño en el Museo Nacional del Ecuador en Quito, donde se obtuvieron 300 fotografías de los tres periodos culturales en donde 180 correspondían al complejo cultural Tuza.

Las restantes fotografías obtenidas de Ecuador corresponden a estudios y publicaciones confiables de instituciones que han contribuido con el rescate cultural de esta zona, como es el caso de las publicaciones de Carchi Sorprendente y las fotos obtenidas de la página Web de la Corporación CODESTAE ubicada en la ciudad de Tulcán en Ecuador.

También se obtuvieron fotografías encontradas en las publicaciones del Banco de la República de Colombia en el volumen denominado “*Arte de la tierra, Nariño*”. Las restantes fotografías se obtuvieron de los estudios de la antropóloga María Uribe, obtenidas en la biblioteca del ICANH en Bogotá, también de la publicación adelantada por Granda (2010) denominada “*Sol de los Pastos*” que sirvió de material comparativo. Finalmente el material fotográfico recolectado directa e indirectamente sumó un total de 520 fotografías, que conformaron la base digital del proyecto. De estas se digitalizaron 100 composiciones gráficas Tuza y 10 denominadas de transición para ser analizadas a profundidad, enfocados en encontrar patrones gráficos, desde la unidad mínima básica, hasta las narrativas temáticas, que configuran las composiciones en el plato Tuza.

Las fuentes bibliográficas históricas, arqueológicas y antropológicas, fueron obtenidas en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, Biblioteca Banco De La República Leopoldo López en Pasto, Biblioteca Ministerio de Educación del Ecuador en Quito, biblioteca ICANH Bogotá, Biblioteca Mario Carvajal Universidad del Valle y la Biblioteca del Banco de la República en





Ipiales. Además, se consultaron importantes artículos e investigaciones digitales en Internet, así como también, se obtuvieron textos producidos por las actuales autoridades indígenas Pastos, enfocados en recopilar la oralidad y referentes culturales del pueblo de los Pastos, publicados por la *Asociación De Cabildos y/o Autoridades Tradicionales del Nudo De Los Pastos Shaquiñan* en Cumbal, Nariño.

Para la recolección de los datos bibliográficos, físicos, fotográficos y etnográficos, se emplearon dos años divididos en cinco etapas de análisis (recolección, digitalización, análisis, comparación y resultados), tiempo que resultó corto para lograr entender una pequeña parte de un sistema visual de más de 500 años de antigüedad, y con el que no se contaba con la información necesaria para su comprensión.

Otra parte fundamental del estudio tuvo que ver con la oportunidad de compartir directamente con los reconocidos Taitas y Mamas del territorio de los Pastos, quienes aportaron importante información guardada celosamente en la tradición oral del pueblo de los Pastos. De esta manera, las actividades realizadas durante el último periodo del proyecto, permitieron estudiar el plato cerámico Tuza dentro de su contexto, y aunque no se logre dar un significativo a las cerámicas, su revisualización las dota nuevamente del espíritu comunicativo que en su época cumplieron. Finalmente con el ánimo de corregir algunos errores cometidos en investigaciones anteriores, y tomando en cuenta las metodologías y cuestionamientos que proponen otros estudios en Colombia y Latinoamérica, hemos decidido basar nuestro estudio en los siguientes cinco principios fundamentales:

1.10.1. Primer principio: Este estudio se fundamenta en el uso directo de fuentes primarias, que en este caso son los platos cerámicos prehispánicos originales Tuza. El número base fue de 100 ejemplares, a los cuales se les tomó fotografías desde distintos ángulos y posiciones. La base inicial se amplió con fotografías de libros reconocidos académicamente, los cuales servirán de soporte para postular posibles resultados.

1.10.2. Segundo principio: Digitalización exacta de las composiciones gráficas, no despreciando ni el más mínimo detalle visual, resaltando también su distribución en el espacio real del plato cóncavo; esto con el ánimo de no generar confusiones al momento de ser analizadas.



1.10.3. Tercer principio: Análisis en profundidad de las composiciones gráficas, identificando la expresión gráfica básica e irreducible hasta llegar a entender (hasta donde sea posible) las complejas composiciones visuales, teniendo en cuenta posibles sistemas estructurales. En esta etapa ningún elemento será sobre interpretado, si no se tiene el soporte suficiente para afirmar algo del mismo.

1.10.4. Cuarto principio: Analizar las composiciones dentro de su contexto real, sin suponer o incorporar elementos conceptuales de culturas que no se relacionen directamente con el complejo cultural Tuza. Esta etapa estará apoyada con las fuentes documentales históricas, antropológicas y arqueológicas publicadas.

1.10.5. Quinto principio: Indagar, hasta donde sea posible, el conocimiento y pensamiento de las actuales comunidades Pastos, entendiendo que en la actualidad se ha logrado mantener varios ideales comunitarios y oficios de sus antecesores originarios de las tierras Pastos. Tomar en cuenta el contexto local permite no desvincular el plato cerámico Tuza del ambiente natural, cultural y territorial en donde se empleó este tipo de cerámica. Ahora es necesario como dicen los mayores del territorio de los Pastos a “recorrer la huella de los de adelante”, por un lado, pretendiendo buscar sistemas compositivos y conceptuales gráficos, pero además con el interés de aportar a la reivindicación del mágico y místico territorio de la Huaca o de los Pastos.





CAPITULO 2

**CONTEXTO GEOGRÁFICO,
HISTÓRICO Y CULTURAL
DE LOS PASTOS**



2.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA



Antes de comenzar a comprender el territorio geográfico que ocuparon las comunidades prehispánicas Pastos y que hasta nuestros días son habitadas por sus herederos, rememoramos la memoria ancestral heredada oralmente de generación en generación que enseña a sentir al territorio como un espacio físico encantado, mágico y mítico. Para comprender parte del sentido comunicativo de las manifestaciones gráficas Tuza se debe tener siempre adelante el contexto donde se desarrolló. De esta manera, retornamos a *“los tiempos de adelante cuando el cacique Guangas llegó desde Occidente o Costa del Pacífico y el cacique Shispas desde la Amazonía para disputar estos territorios, para ello combatieron fuertemente y luego de no haber vencidos ni vencedores, se unieron entre sí dando origen a los Pastos”*.

La distribución geográfica de los hallazgos materiales del complejo cultural Tuza, está relacionada con la ubicación geográfica de las comunidades prehispánicas Pastos y en menor proporción en territorio Quillacingas, que en su conjunto se establecieron en los accidentes geográficos del *Nudo de los Pastos* y sus alrededores. Las aparentes variaciones de los elementos gráficos en los platos cerámicos Tuza encontrados en territorio Quillacinga, en comparación a los encontrados en territorios Pastos, sugiere estudiar primero con mayor profundidad los encontrados en territorios Pastos para que en estudios posteriores a esta investigación sean comparados con los encontrados en territorio Quillacinga.

Los Pastos ocupaban la mayor parte del área comprendida entre el tajo del río Chota en el Ecuador hasta la población de Ancuya en la banda izquierda del río Guáitara; y, hasta la confluencia del río Curiaco en la margen oriental del Guáitara. Los Quillacingas, estaban al Norte del territorio de los Pastos, en la banda oriental del río Guáitara; ocupaban el valle de Sibundoy, gran parte del río Juanambú y la hoya alta y media del río Mayo.



2.1.1. EL NUDO DE LOS PASTOS

Geográficamente el Nudo de los Pastos comprende un espacio demarcado naturalmente por la división de la cordillera de los Andes en dos ramales montañosos: el occidental y el centro-oriental. Este espacio geográfico se caracteriza por ser una zona predominantemente volcánica, con gran cantidad de accidentes orográficos y costeros. Las características propias del territorio permitieron generar una topografía donde predominan la mayoría de los pisos térmicos, desde los extensos valles cálidos del Amazonas y Pacífico, que contrastan bruscamente al encontrarse con las cadenas montañosas Andinas Oriental y Occidental, presentando en un espacio reducido una vegetación y fauna que va desde los 0 msnm hasta los 4200 msnm, donde predomina el frío intenso y páramo de las cumbres Andinas. Además, el Nudo de los Pastos se encuentra sobre los límites de la línea ecuatorial, ubicándose en el centro de la tierra, siendo el corredor Andino más cercano entre el Pacífico y el Amazonas (Fig. 2.2).

Desde tiempos prehispánicos las condiciones geográficas favorables han permitido la producción de una extensa variedad de productos que van desde los frutales propios del trópico hasta la cosecha de productos de clima templado y frío. De la misma manera, también el conocimiento de una extensa fauna, flora y vegetación propias de esta micro zona climática. Por este motivo, ha sido denominado la tierra de los encantos naturales, en donde se identifican las tres siguientes zonas climáticas:

2.1.1.1. El abajo o “Guaico”. Espacio geográfico que hace parte los territorios del pie de monte costero por el Occidente, sobre el Oriente las tierras tropicales selváticas, al Sur con los cálidos valles del Chota, en límites con la provincia de Imbabura en el Ecuador, y al Norte con las tierras cálidas de Sandoná y Ancuya en Colombia. En tiempos prehispánicos estas tierras se caracterizaron por ser fuentes naturales de plantas medicinales, coca, sal, oro y mineras, así como por poseer una gran biodiversidad de flora y fauna. El Nudo de los Pastos también es atravesado de Sur a Norte por el cañón del Guaitara, presentando en las zonas más bajas un clima templado.

2.1.1.2. El medio o “frío”. Comprende la región Andina, subdividida en micro regiones aptas para la agricultura. Esta tierra es históricamente la más habitada y la más rica en suelos, *“debido a su origen volcánico, los suelos*



son muy ricos en materia orgánica y la capa de humus o capa vegetal alcanza en algunas localidades hasta 1,80 m. de profundidad” (Uribe, 1980:2). Es una de las tierras más fértiles de las actuales repúblicas de Colombia y Ecuador. Aquí se cultivan los productos propios de los Andes como tubérculos, hortalizas y vegetales, así como la cría de animales de granja como cuyes, llamas o alpacas.

2.1.1.3. El arriba o “páramo”. Comprende las cimas de las altas montañas, así mismo la vegetación y fauna propias del páramo. En el territorio abarca las cimas del volcán Cumbal, Chiles y Azufral, centro energético donde se fecunda el territorio, porque de aquí nacen los ríos y brotan las cenizas, donde respira el territorio por las fumarolas de Azufre y las nubes adquieren fuerza.

Aparentemente, los límites orientales y occidentales de los Pastos son las cimas de las cordilleras de ambos lados; sin embargo, la ocupación práctica, el saber comunal y los estudios de varios investigadores, muestran la presencia de un espacio territorial más allá de estos accidentes, hacia el Piedemonte y las selvas tanto del Pacífico, como del Amazonas, siguiendo las hoyas de los ríos Chota, Plata, Mayasquer, Guiza, Mira, Telembí y Pacual al Occidente y el Guamuez y Sucumbios al Oriente. Cosmológicamente, éste territorio es entendido por los comuneros como el mundo de la oscuridad, del silencio, de la sabiduría y la riqueza (Mamián, 2010:21).



Figura 2.1: Vivienda indígena ubicada al pie del Volcán nevado de Cumbal.
Fuente: <https://www.mincomercio.gov.co>

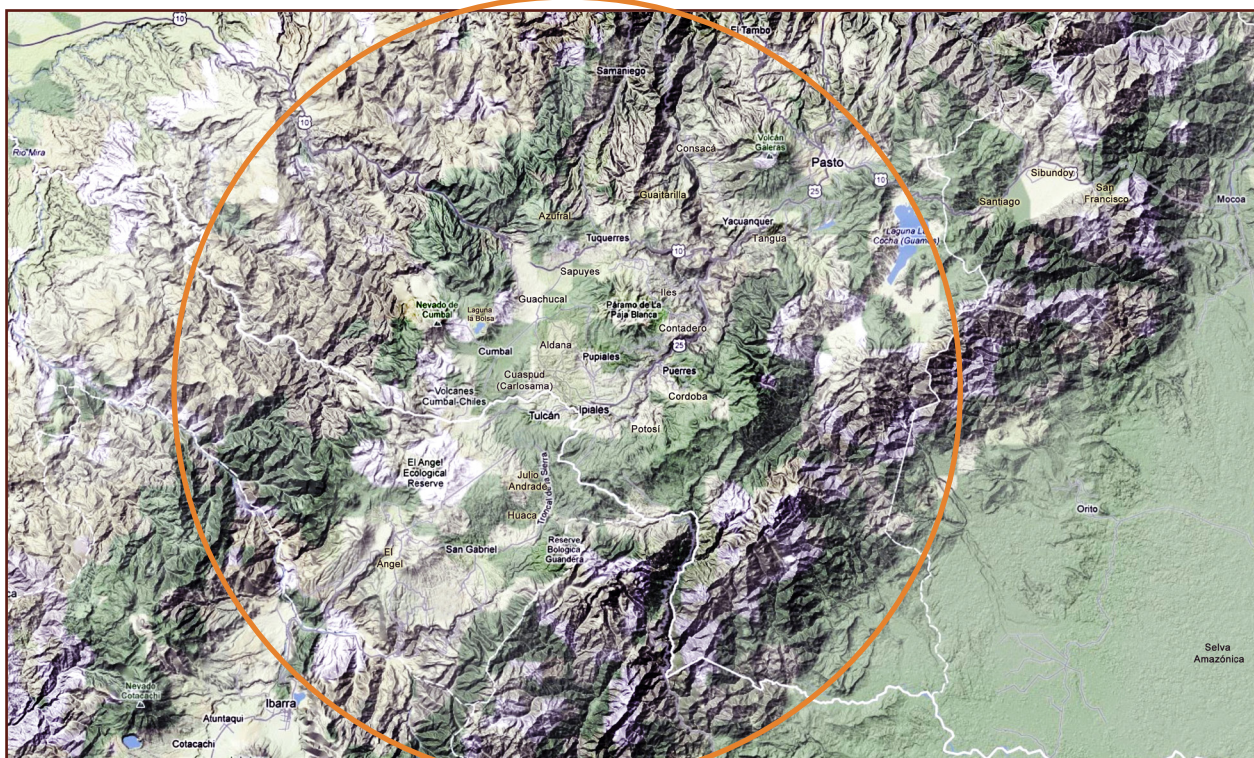




El Nudo de los Pastos se encuentra ubicado en Suramérica sobre la línea ecuatorial

Figura 2.2: Ubicación geográfica del Nudo de los Pastos con relación a América del sur y el territorio Colombo-Ecuatoriano.

Topografía del Nudo de los Pastos





2.1.2. ORIGEN DEL TERRITORIO

Las poblaciones prehispánicas del Nudo de los Pastos y sus vecinos tuvieron las mismas dificultades geográficas y climáticas del resto de pueblos de los Andes, por ende compartieron técnicas, tradiciones y creencias similares dentro de sus autonomías locales. Para iniciar a comprender el espacio geográfico asociado a la cultura Tuza, primero se debe conocer el concepto de *territorio* de las actuales comunidades Pastos, concebido dentro del pensamiento holístico del espacio y el tiempo de las comunidades originarias. Día a día los comuneros Pastos recrean la memoria colectiva de los que estuvieron adelante compartiendo la palabra en el fogón, la minga o al andar se comparten historias heroicas, míticas, jocosas o acerca de las energías que habitan el territorio, asociadas no sólo al plano físico de la realidad, sino a la concepción de diferentes planos astrales, que comprenden la totalidad del concepto de territorio.

El Nudo de los Pastos ha sido denominado por los mayores de adelante como **Nudo de la Huaca**, y es considerado como el espacio físico, espiritual y sagrado de los encantos naturales donde se crea y recrea la vida, centro magnético donde se condensan y distribuyen las energías y fuerzas provenientes del Amazonas, de los Andes y del Pacífico. La comunión de las energías con los seres naturales y míticos da vida al territorio. Al ser el territorio un organismo vivo está en la capacidad de pensar, reír, llorar así mismo, sus órganos vitales como corazón, sangre, huesos, piel, cabeza, pulmones permanecen sanos y se pueden enfermar. El desequilibrio de sus componentes (órganos) provoca reacciones adversas para quienes habitan este gran ser viviente, y por esto hay que cuidarlo con una serie de actos físicos y espirituales.

Los comuneros Pastos a través de sus prácticas culturales conservan viva su memoria, y a pesar de varios siglos de colonia, aún pervive gran parte del pensamiento originario que rige y orienta al mundo y la comunidad. Los actuales Pastos aprenden a vivir en el territorio, interactúan con las energías del orden y el caos, que transitan sobre dos planos de la realidad (la dualidad). Sus habitantes conciben las dos esencias del cosmos como las cualidades fundamentales del mundo, de lo existente, de la comunidad; siempre en oposición complementaria, antagónicas de cuya relación conflictiva resulta



el equilibrio, el orden, la armonía, la unidad. Para los Pastos el origen del cosmos, la vida y el territorio está concebido en el mito de origen de “Las Dos perdices”.

2.1.2.1. Dos perdices poderosas (Resumen)

...Una de estas historias alrededor del fogón dice que en tiempos remotos hubo dos viejas indias poderosas, como brujas, que eran pájaros, que eran perdices. Que la una era blanca y la otra era negra. Los relatos aseguran que la una venía del Ecuador y la otra de Barbacoas. Hay quienes generalizan diciendo que venían la una del oriente y la otra del occidente. Buscaban el centro del espacio y el tiempo para crear o recrear el mundo, el territorio; para decidir sobre el espacio y el tiempo: para dónde queda el adentro, el arriba, el abajo; lo alto, lo bajo; esta vida y la vida antes y después de la vida. Espacios y tiempos esenciales que llevan dentro de sí todas las cualidades cosmológicas. Era para decidir entonces para dónde quedaban el mar, la selva, Tumaco, Barbacoas, las minas de oro, lo caliente, el occidente, etc. y para dónde quedaban la tierra, la agricultura, las altiplanicies de Ipiales y Túquerres, las montañas, lo frío, las comunidades. Para dónde quedaba el mundo de los muertos, del pasado y del futuro, y este mundo, el mundo de los vivos, el mundo presente, también indicarían el ritmo de los cambios.

Para tal propósito decidieron hacer una apuesta que consistía en juntar las caras, cerrar los ojos, lanzar una escupa o una flor al aire y salir bailando, bailando, volteando las caras -cabezas hacia allá y hacia acá, hacia el oriente y hacia el occidente; con un ritmo y una ubicación del cuerpo simétricamente opuestos; es decir, mientras la una volteaba la cara hacia el oriente (de acuerdo con la orientación de hoy), la otra lo haría hacia el occidente. Hay versiones que dicen que bailando juntas en el mismo sitio, colocándose la una, la blanca, hacia arriba y la otra, la negra, hacia abajo. En un ritmo tal que, juntando al principio las caras por sus costados opuestos, tirar la flor y bailar trastocando paulatinamente las caras; de tal manera que, mientras en un momento se juntaban quedando la cabeza de una hacia el occidente o hacia abajo, la otra pasaría hacia el oriente o hacia arriba, y a la inversa en el siguiente paso; así, hasta la caída de la flor o de la escupa lanzada al aire. En ese momento se paralizarían el baile, la acción, el trabajo. Entonces, de acuerdo para dónde quedasen mirando las caras, en



el primer caso, o para dónde quedase la cabeza, en el segundo, así quedaría ordenado el mundo. Si la blanca quedase mirando, o con la cabeza, hacia el oriente, entonces el mar, la selva, la riqueza, etc. quedarían hacia el oriente; en consecuencia, la tierra, la agricultura, la comunidad, etc. quedarían hacia el occidente, porque en tal dirección se colocaría la cara o la mirada de la negra. Pero también podía suceder a la inversa.

Se aclara que estas perdices podían crear el mundo o reorganizarlo, porque ellas eran el mundo, ellas eran o contenían las cualidades esenciales o primordiales, en su oposición dual y en sus posibles principios de unidad (Mamián, 2010:10)

2.1.3. EL GRAN TERRITORIO ENCANTADO DE LOS PASTOS

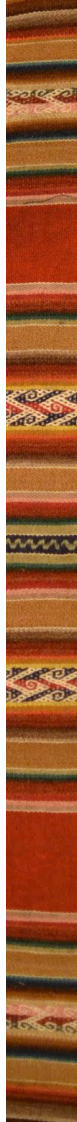
Las comunidades actuales Pastos conciben su territorio más allá del plano geográfico horizontal, puesto que lo compone tres planos físicos (abajo, medio y alto) que interactúan recíprocamente mediante planos verticales y horizontales que los atraviesan. La concepción de los diferentes planos metafísicos no sólo se desarrolla en el imaginario de los comuneros Pastos, sino que hace parte del ritual del “*Taita Yagé*” que ha perdurado desde tiempos prehispánicos, en donde Taitas, Chamanes y Payés de los actuales territorios del Putumayo y Amazonas visitan periódicamente el Nudo de los Pastos



para seguirlo encantando y proveer a sus habitantes la bebida sagrada que permite visualizar los diferentes planos metafísicos del territorio, por ende los comuneros conciben los planos dentro de su realidad:

Se acercaba la medianoche y varias personas nos reunimos alrededor del fogón, el Payé estaba sentado en su pequeño y elaborado banquito de madera y comenta que su uso es exclusivo de las autoridades naturales y espirituales del territorio y también danzantes consagrados, mientras reparte la primera totuma de Yagé, en su lengua originaria comienza a convocar a los espíritus y dentro de sus relatos nos comenta que los Taitas del territorio del Putumayo desde tiempos milenarios entraron a encantar el territorio de los Pastos. Posteriormente nos comparte un polvo llamado 'Mambe', hecho con hojas de Coca y Yarumo, con el cual debemos formar una masa con saliva para mantenerla en la mejilla y concentrarse para iniciar el viaje al otro plano" (Experiencia propia).

Los habitantes del territorio de los Pastos no sólo viven en él, lo perciben y lo sienten, fundamentan el origen propio del territorio y de sus pobladores basados en la historia, la mitología, las leyes naturales, el derecho mayor y en su autonomía. De esta manera, se comprende que desde tiempos prehispánicos la tierra es la pertenencia más valiosa que poseían con la cual podría tener acceso a otros bienes que no poseían, el ejercicio del conocimiento autónomo les permitió mantener la vida en equilibrio por muchas décadas .



2.2. LAS CULTURAS DEL TIEMPO DELANTERO: LOS ANCESTROS PASTOS



2.2.1. LOS ASENTAMIENTOS PREHISPÁNICOS DESDE LA ARQUEOLOGÍA

Las primeras investigaciones enfocadas a estudiar la amplia gama de instrumentos cerámicos, líticos y orfebres en el territorio correspondiente a las comunidades Pastos del Ecuador, fueron iniciados hacia el año de 1930 por académicos como “*Sergio Elías Ortiz (1934, 1938, 1958, 1960), Wenceslao Cabrera (1962) y José Pérez de Barradas (1941)*”, los cuales daban señas del valioso patrimonio arqueológico de este territorio”. Pero es a partir de 1970 del siglo XX, cuando se intensificaron las actividades de extracción de tumbas por parte de buscadores de tesoros o *huaqueros*, para ser comercializados en mercados clandestinos. La amplia extracción ilegal llamó la atención de la arqueóloga norteamericana Alice Francisco, quien inició estudios arqueológicos y antropológicos entre 1967 y 1968 en la provincia del Carchi en Ecuador. Los variados elementos materiales encontrados poseían características comunes que ella denominó **Estilos**, en su secuencia de antigüedad los clasificó como Capulí, Piartal y Tuza. Anteriormente se habían denominado a Piartal como *Tiempo de Oro del Angel* por Grijalva (1937) y a Capulí como *Negativo del Carchi* por Uhle (1926) y también por Jijón y Caamaño (1951).

También durante el mismo período, en territorios de las comunidades Pastos de Colombia se intensificó la extracción ilegal de piezas arqueológicas, especialmente en dos sitios que al parecer fueron cementerios indígenas, ubicados en el sector de Miraflores (Pupiales-Nariño) y las Cruces (Ipiales-Nariño). Cuando arqueólogos se desplazaron desde Bogotá hasta la zona, ya se había extraído una enorme cantidad de piezas orfebres, líticas y cerámicas cuyo destino era desconocido. Las pocas tumbas encontradas por



los arqueólogos, resultaron ser la única fuente de reconstrucción histórica vigente hasta nuestros días.

Uno de los investigadores que realizó estudios con mayor profundidad fue María Victoria Uribe (1978), quien hizo excavaciones basureros, sitios de habitación y tumbas de pozo con cámara del altiplano Túquerres-Ipiales (Sur de Colombia). Corroborando la existencia de tres tipos cerámicos, ella conservo la misma denominación de Alice Francisco y los replanteó como complejos cerámicos Piartal-Tuza consecutivos y Capulí paralelo a los dos. Sus estudios no sólo se centraron en determinar tipos cerámicos, sino que logró determinar los primeros indicios del contexto socio-cultural al que pertenecían las evidencias cerámicas, alejándose del enfoque evolucionista propuesto por Francisco (1968).

Partiendo de los postulados de Uribe (1975, 1976, 1979, 1983), se llegó al consenso entre los arqueólogos colombianos de denominar a Capulí, Piartal y Tuza “complejos cerámicos”. Posteriormente, distintos investigadores cuestionaron la secuencia de las tres tradiciones cerámicas, presentando variados postulados. Así, por ejemplo: “Labbé (1986) interpreta los estilos cerámicos Piartal y Tuza como las representaciones de dos grupos étnicos diferentes que podrían haber existido simultáneamente. Para Cárdenas (1993, 1995) estos tres complejos cerámicos corresponderían mejor a un modelo de variabilidad interna de la misma sociedad. Por su parte Doyón (1993, 1995) considera que no existieron dos etnias con sus respectivas manifestaciones culturales, sino una misma forma de sociedad con dos niveles jerárquicos (o «co-pueblos») compartidos por sus culturas materiales respectivas.

La propuesta de Gómez y Lleras (2002), basada en el análisis iconográfico y funcional de los objetos metálicos, sugiere que los estilos orfebres Capulí y Piartal, los cuales forman parte del denominado Conjunto Orfebre Sur-Occidente de Nariño y Carchi, pertenecerían realmente a una misma sociedad y podrían corresponder a dos grupos de la elite cacical. Dichos autores se apoyan en el principio de binariedad tan común en la cosmovisión de los pueblos antiguos de la región andina. Similar posición sostiene Echeverría (2004) para quién el Estilo Capulí correspondería a los chamanes, el Estilo Piartal a la élite cacical, mientras el estilo Tuza pertenecería a la comunidad de la sociedad Pasto. Y finalmente, la propuesta de Langebaeck y Piazzini



(2003) basada en variables cronológicas apunta a que los estilos cerámicos Piartal y Tuza «no corresponden a diferencias cronológicas y espaciales y que los dos son característicos de la ocupación humana comprendida entre los siglos X y XVI d.C.» (Rodríguez, 2005:44)

Asociar las tres tradiciones cerámicas con un territorio específico resultó errado, en tanto se han encontrado materiales cerámicos en territorios Quillasingas y en menor cantidad en la provincia de Imbabura. De esta manera, *“nos encontramos ante un fenómeno de rasgos estilísticos compartidos por dos o más etnias y que estos rasgos no nos sirven para hacer delimitaciones arqueológicas de los territorios aborígenes”* (Cárdenas, 1995:55).

Comprender las diferentes posiciones de los autores con respecto a los artefactos materiales denominados académicamente como Tuza, permite contextualizar estas manifestaciones dentro de períodos históricos y cronológicos que faciliten la comparación con otros movimientos estilísticos cerámicos de la época. Hasta el momento no se han realizado análisis de posibles patrones gráfico-estructurales de las distintas tradiciones cerámicas que permitan caracterizar variables y constantes gráficas que puedan (de una u otra manera) identificar cambios estilísticos, formales o conceptuales que evidencien posibles cambios históricos.

2.2.2. COMPLEJOS CULTURALES CAPULÍ, PIARTAL Y TRANSICIÓN

Las excavaciones arqueológicas realizadas en los últimos veinte años, dieron a conocer los tres complejos cerámicos que popularmente se identificaban como “cerámica Nariño”: Capulí, Piartal y Tuza. Desafortunadamente, la inmensa mayoría de objetos provenientes del área andina de Nariño son huaqueados, lo cual dificulta enormemente su correcta interpretación (Cárdenas, 1989). Los trabajos de María V. Uribe dieron relevancia a la problemática socio histórica en arqueología, gracias a, ello tenemos un fundamento teórico sobre el cual comenzar a reconstruir levemente el pasado.

La arqueología de Nariño presenta varios interrogantes, por una parte, no hay excavaciones en sitios habitacionales, por lo que se desconoce cuál fue el patrón de asentamiento entre los Pastos y Quillasingas, La poca



información que se tiene actualmente se limita a un levantamiento en la Vereda el Arrayán, municipio de Ipiales (Uribe, 1977). Por otra parte, los tres complejos cerámicos tradicionales se han homologado con etnias indígenas, de las cuales solamente se conoce la identidad real de una, la de los Pastos, Capulí carece de identificación o asociación alguna y Piartal es asociado con la etnia Proto-Pastos.

A continuación se caracterizará los hallazgos arqueológicos para cada tradición cerámica, profundizando especialmente en el complejo cultural Tuza.

2.2.2.1. Capulí - Negativo del Carchi (fecha tentativa 1-1500 D.C.)

Las comunidades Capulí elaboraron en cerámica una gran cantidad de objetos, entre los cuales debemos mencionar: vasijas de uso doméstico y ritual, figuras de hombres y mujeres, máscaras y ocarinas. Para su decoración fue utilizada básicamente la pintura bicroma (negro sobre rojo), aplicada con la técnica del negativo. Entre las vasijas se encuentran los cuencos con base alta en pedestal (compoteras), las cuales usualmente tiene decoración geométrica tanto en el cuerpo interior, como exterior. Otro grupo importante son los cuencos o compoteras con base anular (Rodríguez, 2005:54).

Dentro de las ofrendas funerarias se destacan unas figuras humanas hechas en cerámica, que tienen un abultamiento en una de sus mejillas y que representan a personajes que están masticando hojas de coca, por lo que son conocidos tradicionalmente con el nombre de “coqueros”. Por lo general, están sentados en un taburete o banco. Tienen cortas vestimentas, la cara tatuada y un peinado muy característico de sociedades selváticas (Ontaneda, 2010:34). Esta cerámica se encuentra asociada a tumbas de pozo con cámara lateral, que alcanzan profundidades hasta 40 metros



y no hay asociación con ruinas de casas visibles.

2.2.2.2. Piartal - El Ángel (fecha tentativa 500-1400 D.C.)



Los sitios arqueológicos del complejo prehispánico Piartal, asociado principalmente con la etnia de los Protopastos, se encuentran distribuidos en un territorio andino que incluye el departamento de Nariño en Colombia y las provincias del Carchi y en menor cantidad Imbabura en territorio ecuatoriano y en territorio Quillasinga (Rodríguez, 2005:67).

Los Proto-Pastos elaboraron principalmente vasijas de uso doméstico y ritual, instrumentos musicales y máscaras. La principal técnica utilizada para la decoración de la cerámica Piartal fue la pintura policroma. Se utilizaron básicamente tres colores, dispuestos de la siguiente manera: fondo crema, diseño en negativo negro y diseños sobre pintura roja. Los diseños, generalmente con un patrón geométrico de bandas, horizontales, líneas horizontales paralelas, cruces, triángulos, mariposas, rectángulos, círculos, puntos y motivos escalonados, estrellas, entre otros, aparecen cubriendo la superficie interna de los cuencos y platos y externa de ollas, cántaros, platos con base anular y ocarinas. Diseños de animales estilizados están presentes en cántaros de cuerpo ovoidal alargado, cuencos de cuerpo compuesto y base anular, platos con base anular. También están presentes diseños humanos, especialmente de rostros, elaborados en pintura negativa o por aplicación, cubriendo especialmente cántaros (Rodríguez, 2005:73).

Datos obtenidos hasta el momento, indican que un grupo humano, al parecer procedente de algún lugar de la sierra ecuatoriana, se establece en forma de pequeño enclaves, en la sierra norte del Ecuador y Sur de Nariño, caracterizándose por ser una etnia fuertemente estratificada, dominada por una élite cacical, desarrolló una tecnología especializada en lo que se refiere a cerámica, orfebrería y textil (Plazas y Uribe, 1977).



Los Caciques Proto-Pastos fueron enterrados en tumbas muy elaboradas, talladas en arcilla y algunas veces pintadas en rojo, acompañas en ocasiones hasta de 14 cadáveres. Sus ofrendas eran igual de suntuosas. Se han encontrado vasijas decoradas, objetos de adorno personal, pectorales, discos rotatorios, placas adheridas a textiles muy finos elaborados con pelo de llama y lana, caracoles y cuencas de collar. Los objetos hallados en estas sepulturas nunca aparecen en los basureros ni en los sitios habitacionales. Por el contrario, los entierros de los comuneros, carecen por lo general de ofrendas o tienen una muy rudimentaria, son superficiales y muy pequeñas

2.2.2.3. Transición Piartal - Tuza

En un grupo de platos se puede apreciar (Fig. 2.3) la clara superposición desde Piartal al estilo Tuza, en sus diseños y colores. Sobre los platos Piartal con diseños pintados y desgastados por el uso, sobrepusieron los diseños de Tuza con su color característico rojo. Por las evidencias de los re-diseños y nuevos colores, se puede plantear la reutilización de los platos Piartal en los ritos funerarios Tuza (Quinatoa, 2013:35).

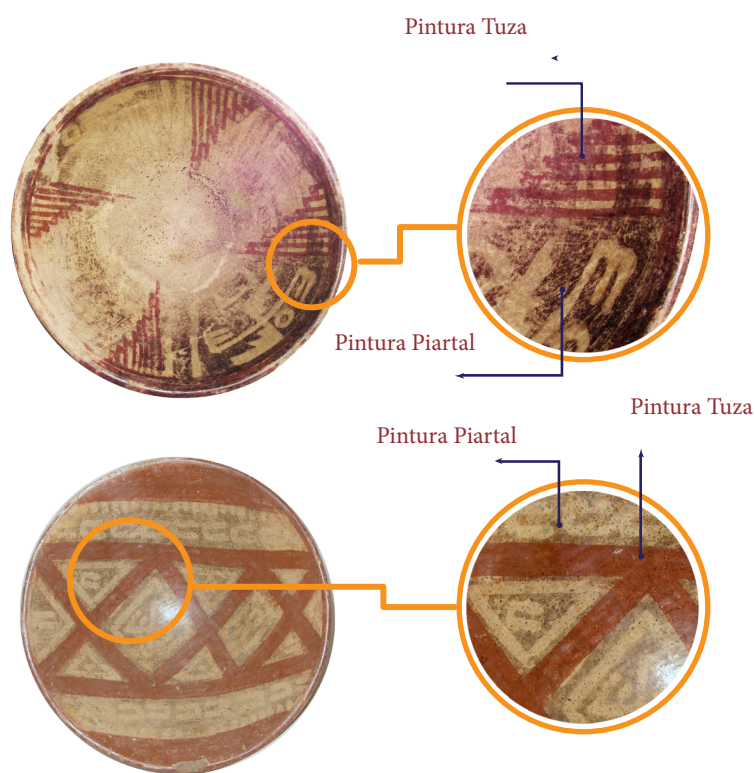


Figura 2.3: Platos cerámicos de transición en donde se observa la superposición de la pintura Tuza sobre las composiciones Piartal.



2.2.3. Tuza – Cuasmal (Fecha tentativa 1250-1700 d.C.)

Las manifestaciones cerámicas prehispánicas Tuza se caracterizan fundamentalmente por poseer una base de pintura color crema sobre la que se plasmaron con trazos café, rojo y negro complejas composiciones figurativas, geométricas y abstractas. Las formas más comunes son las copas abiertas con base anular, cuencos, vasijas con forma de cono truncado invertido, ollas trípodes, ánforas y ocarinas con forma de caracol. En esta etapa se diferencia la brusca cerámica utilitaria de la que contiene composiciones gráficas y finos acabados. Independiente de que exista cerámica más elaborada, ésta se ha encontrado tanto en tumbas de los individuos de la élite como en la de los comuneros, así mismo este tipo cerámico también estaba presente en sitios de habitación y en basureros. Su desarrollo se atribuye en gran medida a las comunidades prehispánicas asentadas en el Nudo de los Pastos, pero también se han encontrado muestras cerámicas en territorios vecinos:

A pesar de que los elementos culturales Tuza tradicionalmente se han asociado a la etnia de los Pastos, investigaciones arqueológicas realizadas hace poco en territorio colombiano están sugiriendo que posiblemente también pudieron haber sido compartidos por comunidades étnicas Quillacinga y Abades (Rodríguez, 2005:87)

Uribe (1965) a partir de las excavaciones realizadas en tumbas Piartal y Tuza, propone la teoría que afirma que la sociedad que desarrollo la cerámica Piartal sufrió un debilitamiento de su economía por aparentes excesos de servicio a los caciques y que sumado al crecimiento demográfico, causó que las sociedades Protopastos cedieran terreno en su poder y mediante procesos históricos desconocidos se conformó una sociedad tribal más igualitaria conocida como comunidades Pastos, productoras de los elementos materiales Tuza. Conocemos este fenómeno en arqueología como la transición Piartal-Tuza, sustentada a partir de contrastar los elementos materiales encontrados en tumbas y la existencia de un material cerámico en donde se superpone estructuras compositivas Tuza, encima de composiciones gráficas Piartal borradas intencionalmente.



2.2.3.1. Las viviendas

A diferencia de la Proto-Pasto, la sociedad Pasto ocupa todo el territorio del Nudo de los Pastos, agrupándose en aldeas hasta de 100 casas, hacen terrazas de cultivo en las laderas de los ríos y poco a poco, van desapareciendo las diferencias sociales entre los individuos (Uribe, 1988:37). Las viviendas Pasto eran redondas, con muros hechos de tapia pisada y con una entrada orientada en sentido contrario a los vientos alisios, la disposición de las casas varía según el tipo de asentamiento; es lineal cuando este se ubica a lo largo de la cuchilla de un cerro, y es circular o elíptico cuando está en territorio plano. Una vivienda pasto tiene, por lo general, una tumba en el centro y ocasionalmente otras tumbas en los contornos internos del muro. En la parte externa se encuentran pequeños basureros cavados en el piso, donde fueron depositados algunos objetos de uso cotidiano, rotos y usados (Uribe, 1988:40).



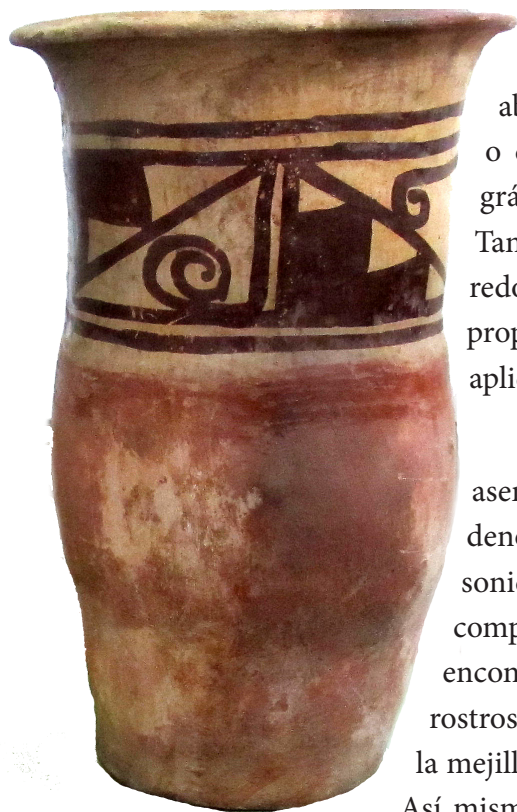
Actualmente han logrado sobrevivir algunos ejemplares de la vivienda ancestral Pasto (Figura 2.4), en ellas se destaca el centro donde se encuentra el fogón de las tres tulpas donde se recrea la memoria de los Pastos, en la parte de arriba se encuentra una abertura denominada como *la tronera* donde sale el humo y donde entran los rayos del sol a la vivienda. Simbólicamente, sus habitantes consideran la vivienda como la conexión entre el plano de abajo con el plano de arriba.



Figura 2.4: Casa de un abuelo indígena Pasto en el territorio del resguardo de Chiles –Municipio de Cumbal (Nariño) en 2010.



2.2.3.2. La alfarería



Entre los artefactos materiales Tuza elaborados en cerámica, el más común y de mayor abundancia es el plato semicircular con base anular o compotera, que presenta variadas composiciones gráficas internas protegidas por una superficie pulida. También se encontraron ollas de cuerpo globular y base redondeada, generalmente pintada con iconografía propia del estilo Tuza; en algunos ejemplares posee aplicaciones de animales en los bordes de la vasija.

Así mismo, se destacan instrumentos musicales que asemejan las formas orgánicas de caracoles marinos, denominados ocarinas, que producen variados sonidos, que posiblemente conformaban elaboradas composiciones melódicas. En menor cantidad se han encontrado máscaras con representaciones realistas de rostros humanos, algunos presentan un abultamiento en la mejilla, su cabello está peinado al parecer con un capul. Así mismo, algunas tienen aplicaciones de animales sobre el rostro y finalmente entre los tipos cerámicos más conocidos se encontraron objetos de forma tubular alargada con una base que termina en punta, en algunos casos con aplicaciones de formas humanas o animales.

2.2.3.3. Los textiles

Existen pocas evidencias materiales de textiles, debido a que estos no se conservan en los suelos ácidos, donde han sido sepultados como ajuar funerarios de los individuos enterrados. Podemos conocer la importancia de esta actividad por las descripciones de los cronistas, visitantes y clérigos europeos, que resaltan la gran habilidad de tejer de las comunidades Pastos, siendo comparadas con la calidad de las finas telas europeas. La corona Española, ante la ausencia de metales preciosos, exigió a las comunidades Pastos tributar con tejidos. En los documentos escritos del siglo XVI se mencionan vestidos elaborados en corteza de árboles y ante todo de algodón. Son de especial interés las descripciones sobre el vestido de los Pastos, realizados por el cronista español Pedro Cieza de León:



Su traje es que andan las mujeres vestidas con una manta angosta a manera de costal, en que se cubren de los pechos hasta la rodilla; y otra manta pequeña encima, que viene a caer sobre la larga, y todas las más son hechas de hierbas y de cortezas de árboles, y algunas de algodón. Los indios se cubren con una manta mismísimo larga, que tenía tres o cuatros varas, con la cual se dan una vuelta por la cintura y otra por la garganta, y echan el ramal que sobra por encima de la cabeza, y en las partes desho nestas traen maures pequeños (Pedro Cieza de León).

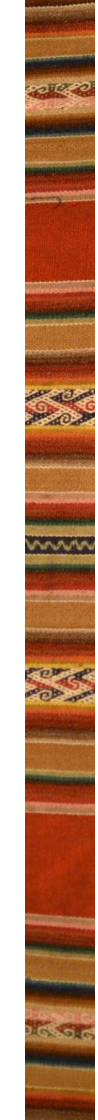
En general, algunos investigadores consideran que en el momento de la conquista española, las comunidades étnicas que compartían la Cultura Tuza, utilizaban el algodón, la corteza de árboles y fibras vegetales para elaborar sus vestidos (Rodríguez, 2005:112). Si tenemos en cuenta las representaciones de personajes en la cerámica Tuza, podemos suponer que la vestimenta estaba ornamentada con una variada iconografía que determinaba el cargo o función de quien la vistiera.

2.2.3.4. La economía

La base de la sociedad Tuza fue una economía mixta, en la cual ocupaba un papel fundamental la producción primaria de alimentos por medio de una agricultura intensiva, en donde se adoptaron tecnologías agrícolas como las terrazas con muros de contención construidas en la hoya del río Guáitara (Rodríguez, 2005:97). Además, los pobladores Pastos debieron poseer un elaborado calendario agrícola relacionado con los ciclos solares, lunares que influenciaban los ciclos vitales de la naturaleza y de los seres que la habitaban. El acceso a diferentes zonas ecológicas (altiplanos, valles interandinos, cejas de montaña, etc.) les permitió explotar gran cantidad de recursos, utilizando seguramente dos modelos complementarios: el de «control microvertical» para territorios más o menos reducidos y el «islas multiétnicas» en territorios de amplio espectro (Rodríguez, 2005:97).

Se conocen también sistemas artificiales de riego y la rotación de cultivos mediante el modelo productivo de la *Shagra*, el control y expansión de cultivos respondía al surgimiento de una reestructuración social y económica a partir del decaimiento de las sociedades Piartal y el crecimiento poblacional. Rodríguez (2005) sugiere que la economía





era fundamentalmente agrícola, en donde se producían excedentes para: a) la alimentación de toda la población productora y no productora de alimentos; b) la semilla para la repetición del siguiente ciclo agrícola; c) el intercambio inter e intratribal y d) las actividades sociales (ceremonias, cultos, etc.) y políticas, como alianzas a nivel de los diferentes cacicazgos. Otras actividades complementarias, eran la cría de animales de granja como cuyes y llamas que complementaban el sustento alimenticio cárnico, así como la utilización de lana de camélidos. Además la caza, la pesca y la recolección fueron actividades fundamentales para el desarrollo comunitario. La producción de excedentes agrarios y la reproducción de animales, sustentaron el desarrollo de actividades productivas también importantes como la alfarería, la metalurgia, la obtención de la sal, etc.

2.2.3.5. La estructura social

Según los documentos históricos, la organización social Tuza estaba estructurada de acuerdo a un sistema jerárquico que incluía, al menos, las siguientes estructuras:

1) la unidad doméstica o familia conformada como una unidad productiva por el padre, la madre y los hijos; b) las «secciones» conformadas por varias familias unidas por lazos de parentesco; c) las parcialidades o comunidades locales que tenían cada una su gobernante y estaban compuestas por varias secciones; d) el cacicazgo dirigido por el cacique, conformado a su vez, por la unión de varias parcialidades (Rodríguez, 2005:115).

En las sociedades Pastos no existieron clases sociales, sino una división social del trabajo que la hacía una sociedad comunitaria, en donde la población mayoritariamente era agricultora de los diferentes pisos térmicos parte de los cuales intercambiaban con otras comunidades. Otra parte de la población estaba encargada de la obtención de bienes de consumo, tanto doméstico como rituales por ejemplo, el pastoreo de camélidos, la caza, la pesca, la recolección, la alfarería, la textilería y la metalurgia. Existía un cargo de gran importancia facultado para intercambiar y obtener bienes suntuosos, denominado “Mindalae”, que recorría grandes distancias.



Los cargos político - administrativos los ejercían los curacas o caciques y los de gestión ideológico-religiosa eran ejercidos por los Taitas o chamanes. El cacique era el que administraba los recursos dentro de toda población infantil, joven, adulta y anciana; también organizaba la utilización de la tierra y el trabajo de los comuneros. Igualmente, controlaba el comercio extracomunal dirigido al cual se dedicaban los Mindalaes. Existieron también plazas de mercado en centros donde se agrupaban varias poblaciones, donde se intercambiaban bienes materiales como lana, cerámicas, tinturas así como alimentos del trópico y del frío, animales de granja y productos suntuosos como sal y hojas de coca.

2.2.3.6. Las costumbres Funerarias

La costumbre de enterrar a los muertos en el piso de la casa conlleva la idea de *“dos casas, de un dualismo y de una intercomunicación entre dos dimensiones: la casa de arriba, donde vive la familia, de luz y calor, mientras que el entierro debajo del piso es la casa de la oscuridad y del frío”*, como ha sugerido en un contexto general Reichel-Dolmatoff (1988:37).



Figura 2.5: Recreación de una Tumba del complejo cultural Capulí. Fuente: Museo Nacional de Quito- Ecuador



Dos tipos de tumbas son conocidas. La primera de ellas es la típica tumba de pozo con cámara lateral, la cual puede presentar hasta dos y tres cámaras. La segunda es una tumba de pozo que al final se va ensanchando hasta forma una o dos prolongaciones o «cámaras» dispuestas una a cada lado del pozo (Rodríguez, 2005:113). En general, la profundidad de estas tumbas oscila entre uno con cincuenta y diez metros y muchas de ellas presentan una laja tapando la entrada a la cámara.

En cuanto a las formas de enterramiento, estos eran usualmente primarios, en posición extendida, pero también existieron entierros secundarios en urnas funerarias. (Rodríguez, 2005:113).

2.2.4. LOS PASTOS EN LOS PRIMEROS RELATOS COLONIALES

Intentar comprender las comunidades Pastos del pasado resulta complejo. Mientras los cronistas, oidores y visitantes los describen como gente simple y sin malicia, las fuertes batallas con los Incas y las elaboradas muestras cerámicas encontradas nos muestran a una cultura altamente organizada. Por medio de las composiciones cerámicas pretendemos acercarnos a una pequeña parte de su pensamiento, recordando las palabras del cronista español Cieza de León:

...no tienen creencia ni se les han visto ídolos, salvo que ellos creen que después de muertos han de tornar a vivir en otras partes alegres y muy deleitosas para ellos. Hay cosas tan secretas entre estas naciones de las Indias que solo Dios las alcanza.

Las poblaciones que habitaron los territorios comprendidos en el Nudo de los Pastos hicieron parte de los Andes Septentrionales, que fue el sitio hasta donde llegaron a fines del siglo XV, los ejércitos Incas desde el Cusco, para incorporar estos territorios al gran proyecto político denominado Tawantinsuyu. Las poblaciones Pastos eran comunidades autónomas, que debían ser conquistadas de manera independiente debido a que cada poblado Pasto tenía su Cacique Principal y no existía un poder central. Igualmente no pertenecían a una macro región de comunidades autónomas, “es errado decir que ‘los Pastos’, en general, fueron parte del imperio incaico. Lo fueron quienes ocupaban la sección meridional de su territorio, sobre el Carchi, en el alto río



Guáy tara. Los restantes, que vivían en la parte media y baja de este tributario sureño del Patía, quedaron libres del dominio cusqueño” (Lumbreras, 1999:356)

Cuando en el siglo XVI, los oidores, cronistas y misioneros religiosos llegaron al territorio, no lograron identificarse con las costumbres, creencias y tradiciones locales, por lo que sus relatos resultan peyorativos en tanto las comunidades denominadas Pastos. “No tenían arquitectura monumental, ni deidades identificables, ni parafernalia ritual, ni obras de ingeniería, como tampoco eran caníbales ni depredadores” (Uribe, 1980:1). Pero contrario a pensar que eran poblaciones menores, Cieza de León, cronista reconocido de las Indias relata:

Y concluyendo con esta villa de Pasto, digo que tiene más indios naturales sujetos a sí que ninguna ciudad ni villa de toda la gobernación de Popayán, y más que Quito y otros pueblos del Perú. Y cierto, sin los muchos naturales que hay, antiguamente debió de ser muy más poblada, porque es cosa admirable de ver que, con tener grandes términos de muchas vegas y riberas deríos, y sierras y altas montañas, no se andará por parte (aunque más fragosa y dificultosa sea) que no se vea y parezca haber sido poblada y labrada del tiempo que digo. Y aun cuando los españoles los conquistaron y descubrieron había gran número de gente.

Para las primeras décadas del periodo colonial en los Andes Septentrionales, se inicia el proyecto político religioso del conquistador, en donde se enviaron a territorios Pastos y Quillasingas oidores que censarían el número de tributarios:

Si nos atenemos a los datos demográficos de las visitas e 1558 del Oidor Tomas López y de 1.570 del Oidor García de Valverde y más adelante a las aseveraciones del Lic. Valverde tendremos que: los Pastos eran la tribu más numerosa de la zona interandina nariñense; eran la tribu mejor organizada y su territorio tribal el más densamente poblado; gozaban de una mejor situación económica que sus comarcas los Quillacingas, Abades, Masteles y Sindaguas; tenían productos agrícolas sobrantes; producían para negociar y podían pagar tanto en oro como en mantas; eran los únicos del altiplano nariñense que tenían “mercados” e intercambio organizado (Uribe, 1980:2).





Los Pastos, como muchos de los grupos que habitaron lo que hoy es Colombia, se organizaron en cacicazgos, algunos de los cuales formaron federaciones. Estas federaciones consistían en un agrupamiento de varias poblaciones bajo un mismo jefe (cacique principal) quien tenía autoridad sobre los otros caciques locales. Este arreglo socio-político, aunque debilitado por el impacto de la conquista, sobrevivió en algunos casos a través del período colonial (Calero, 1991:35).

Los Pastos, como muchos de los grupos que habitaron lo que hoy es Colombia, se organizaron en cacicazgos, algunos de los cuales formaron federaciones. Estas federaciones consistían en un agrupamiento de varias poblaciones bajo un mismo jefe (cacique principal) quien tenía autoridad sobre los otros caciques locales. Este arreglo socio-político, aunque debilitado por el impacto de la conquista, sobrevivió en algunos casos a través del período colonial (Calero, 1991:35).

Aunque hasta el momento no existen claras posturas acerca de las formas de vida y pensamiento de las comunidades Pastos prehispánicas, los hallazgos presentados nos brindan un claro panorama del contexto social económico y cultural en donde se produjeron los artefactos materiales Tuza.

Es de vital importancia conocer que las poblaciones Pastos actuales son el resultado de procesos históricos anteriores, y que a la llegada de los conquistadores europeos en el siglo XVI, estas poblaciones presentaban estructuras sociales comunitarias y autónomas, la defensa de su territorio se sustentaba en poseer un espacio geográfico reducido de donde se obtenían grandes cantidades de productos agrícolas de distintos climas. Además, de poseer una de las tierras más fértiles de la zona andina, lo que les permitió a sus poblaciones un crecimiento demográfico próspero a diferencia de las narraciones peyorativas europeas que subestimaron estos territorios. La falta de documentación escrita nos privó de conocer directamente las técnicas de cultivos y de riego, organización social, fiestas y rituales, calendarios y creencias. Sólo nos queda por investigar en las actuales comunidades Pastos la esencia de estos saberes dentro del sincretismo generado con el colonizador europeo, para comprender una mínima parte de los complejos mensajes ocultos en las composiciones gráficas denominadas Tuza.





CAPITULO 3

**ESTRUCTURAS GRÁFICAS
ORDENADORAS DEL ESPACIO**



3.1. EL PLATO CERÁMICO COMO FUENTE PRIMARIA

Las comunidades indígenas prehispánicas de los Pastos materializaron sus pensamientos con propósitos que todavía desconocemos. Para iniciar el análisis del plato cerámico Tuza se debe distinguir que existen dos tipos cerámicos: el primero se denomina doméstico caracterizado por su contextura gruesa y ausencia de gráficas, el segundo se caracteriza por poseer composiciones gráficas que se encuentran plasmadas en la superficie interior del plato que presenta una fina contextura. En esta investigación se fotografiaron y analizaron 520 platos cerámicos prehispánicos Tuza que presentan en su interior variadas composiciones gráficas, la muestra cerámica seleccionada en su mayoría se encontraba en bodegas de museos, instituciones y colecciones privadas fuera de la vista al público sin ningún estudio previo que permitieran comprender su verdadero sentido comunicativo.

La muestra fotográfica fue analizada de acuerdo a las metodología anteriormente establecidas en función de determinar los principios compositivos gráficos plasmados en el plato cerámico, dando de esta manera el primer paso hacia la comprensión del pensamiento de la sociedad que los desarrolló. Para comprender su sistema gráfico se debía encontrar los grupos bases desde donde parten todas las composiciones, esta clasificación resultó en principio compleja debido a que cada plato posee más de dos elementos gráficos, por lo tanto se buscó otro patrón gráfico conformado por las estructuras en donde se distribuyen los elementos gráficos. Las estructuras contenedoras son básicamente líneas y círculos que dividen el espacio cóncavo del plato en varias áreas, la comparación de toda la muestra analizada dio como resultado la identificación un número reducido de estructuras con las que resultó más fácil identificar la sintaxis visual del plato Tuza. Los resultados de esta investigación se presentan a continuación, iniciando por las estructuras formales activas visibles seguido del profundo análisis de sus componentes visuales.



3.2. ESTRUCTURAS ORDENADORAS DEL ESPACIO



Investigadores como Quinatoa (2013) y Granda (2010), clasifican las composiciones visuales del plato Tuza según sus elementos gráficos más representativos. La dificultad de este método se presenta cuando el plato contiene varios elementos gráficos y no se logra identificar el elemento gráfico dominante, motivo por el cual, fue necesario buscar otro patrón de repetición, que permitiera agrupar las composiciones gráficas en grupos concretos. Las primeras pistas de un sistema estructural, fueron presentadas por Uribe (1988), quien en su artículo “*Estructuras de pensamiento en el altiplano nariñense*” manifiesta la presencia de cuatro estructuras constantes que ordenan los elementos gráficos del plato cerámico prehispánico Piartal, anterior a Tuza, desde el punto de vista cronológico. Estas estructuras fueron denominadas por Uribe como: simetría de punto, simetría radial, simetría de plano y simetría mixta. Posteriormente Hasler (2011), también señala cuatro estructuras o grupos ordenadores de las gráficas, esta vez, en el plato Tuza.

Por otra parte, para comprender los posibles sistemas estructurales en el plato Tuza se indagaron estudios referentes al tema que analizan en los lenguajes visuales amerindios la presencia de estructuras matemáticas y proporcionales que ordenan los elementos gráficos en el espacio. Uno de los investigadores que define estas estructuras es Milla (2008) quien las denomina como el **trazado armónico** que ordena y categoriza las composiciones visuales que a su vez son el reflejo de los pensamientos cosmológicos de las sociedades amerindias que los desarrollaron en un determinado tiempo y espacio físico. Los desarrollos visuales amerindios contienen complejas y variadas estructuras ordenadoras del espacio que pueden presentarse mediante trazos visibles u ordenamientos conceptuales basados en principios de ordenamiento





numérico, secuencia, magnitud, balanza y separación espacial que son el reflejo de sus comportamientos sociales, religiosos, culturales, materiales y económicos que garantizar un buen vivir comunitario.

El plato cerámico prehispánico Tuza hace parte de los complejos sistemas grafico-formales amerindios y por lo tanto no es ajeno al desarrollo de estructuras conceptuales previamente establecidas. Sus composiciones gráficas presentan claros ejemplos de ordenamiento del espacio y estricto uso de dimensiones que dotan de sentido al mensaje final. Aunque las estructuras ordenadoras sean evidentes en el plato Tuza, en la actualidad no existen estudios que describan su comportamiento, por este motivo se analizaron las estructuras físicas y conceptuales presentes, para finalmente definir el sistema estructural conceptual como un sistema de conceptos coherentes enlazados.

Para lograr identificar las bases estructurales de las composiciones gráficas del plato Tuza, se analizó una muestra de 512 piezas cerámicas originales, y posteriormente se digitalizaron 100 composiciones gráficas con el objetivo de desfragmentar toda la composición, separando los elementos gráficos de las estructuras que los contienen logrando de esta manera visualizar las estructuras gráficas básicas desde donde inician todos los diseños. Toda esta información fue consignada en una ficha especialmente diseñada para el análisis iconográfico y estructural del diseño (Ver Anexo 1).

3.2.1. ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS

Teniendo en cuenta las categorías estructurales de Wong (1982), se analizaron las composiciones gráficas, centrando especial atención en las líneas y círculos que dividían el espacio cóncavo del plato. Los resultados determinaron que un 99% de la muestra analizada presenta trazos y figuras que delimitan el espacio, a los cuales se denominó estructuras formales activas visibles, que son las encargadas de ordenar y distribuir los elementos gráficos para construir el tema final de cada plato cerámico. Posteriormente, se realizó una comparación de toda la muestra cerámica recolectada, encontrando que las estructuras presentaban parámetros de repetición, dando como resultado un grupo reducido de cuatro estructuras dominantes que ordenaban todas las composiciones gráficas en el plato Tuza (Fig. 3.1). En esta investigación estas estructuras se denominarán: G1) concéntricas, G2) diametrales, G3) radiales y G4) totalitaria.



Estas cuatro estructuras fueron consideradas dominantes por su alta repetición y frecuencia de uso en las composiciones gráficas analizadas. Partiendo de estas estructuras se identificaron variantes estructurales que surgen al sobreponer o combinar dos estructuras, una estructura actúa como dominante y la otra como complemento. De esta manera, se identifican cuatro estructuras dominantes y 12 variantes. Las 16 estructuras identificadas dan forma a la infinita cantidad de temáticas encontradas en donde se “conjugaban los aspectos visuales, plásticos y simbólicos, dando como resultante una forma particular de sintaxis visual” (Milla, 2008:7).

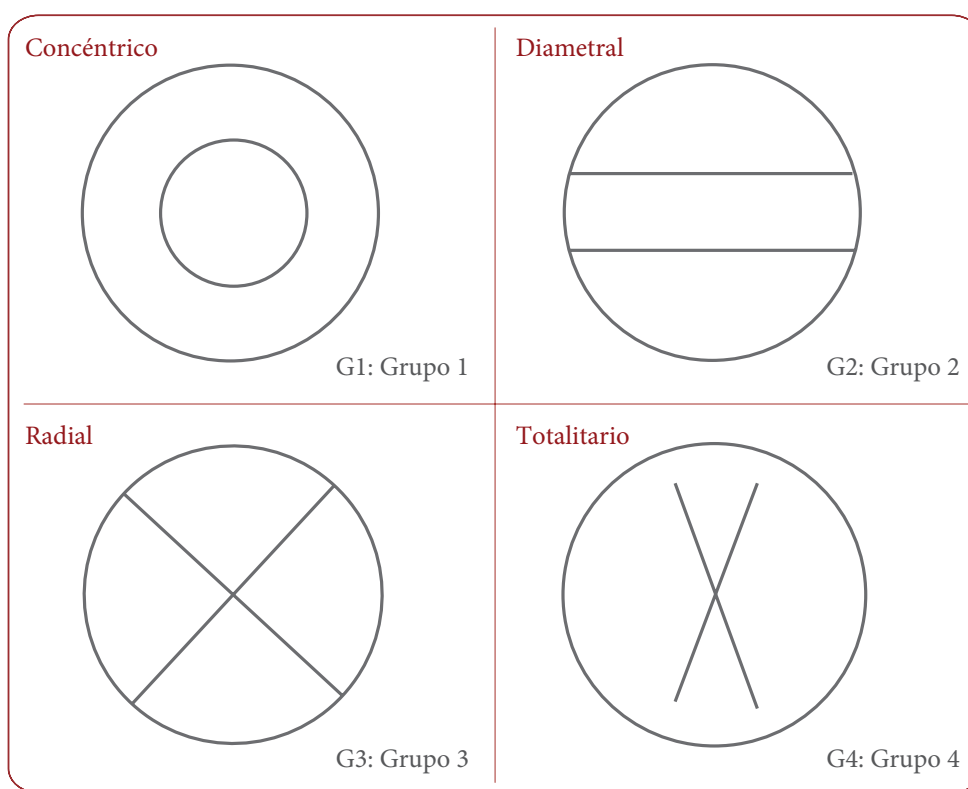


Figura 3.1: Estructuras dominantes ordenadoras de los elementos gráficos

En la matriz de la figura 3.2 se presentan los esquemas matemáticos de las cuatro estructuras básicas y sus combinaciones o variantes. De esta manera, se identifican cuatro grandes grupos estructurales, desde donde parten todas las composiciones gráficas del plato Tuza. Las composiciones gráficas originales no son rígidas, presentando estas estructuras compositivas de manera proporcional y equilibrada, con trazos levemente curvos e irregulares.



Estructuras de combinación

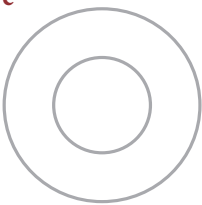
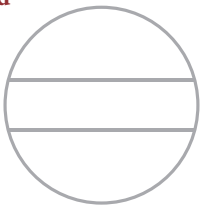
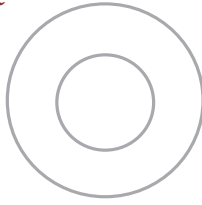
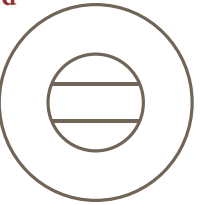
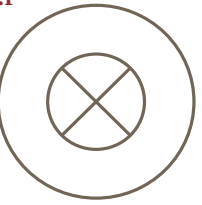
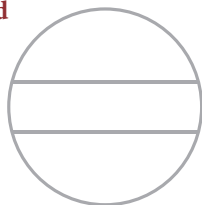
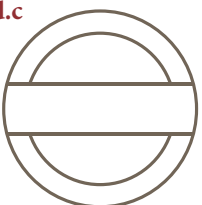
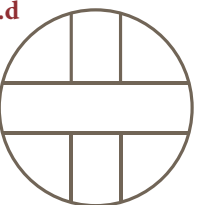
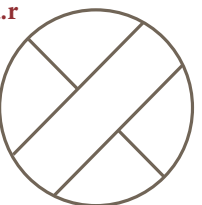
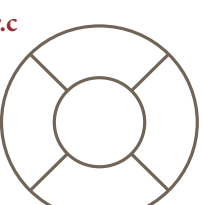
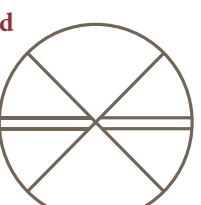
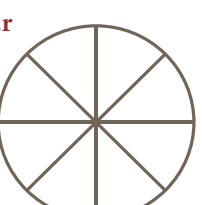
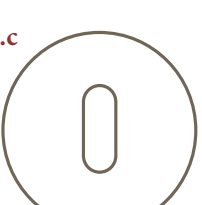
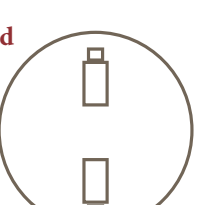
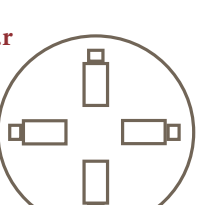
	c	d	r	
				
Grupo 1				
Grupo 2				
Grupo 3				
Grupo 4				

Figura 3.2: Matriz de las principales estructuras presentes en las composiciones gráficas del plato Tuza.

En la actualidad se desconocen los métodos que se utilizaron para trazar las estructuras, posiblemente se debieron usar instrumentos de medición o ser producto de una gran habilidad manual, pero cualquiera que sea la técnica, las



estructuras compositivas plasmadas son matemáticamente proporcionadas. A continuación en la figura 3.3 se presenta ejemplos que corresponden a las estructuras identificadas en la figura 3.2:

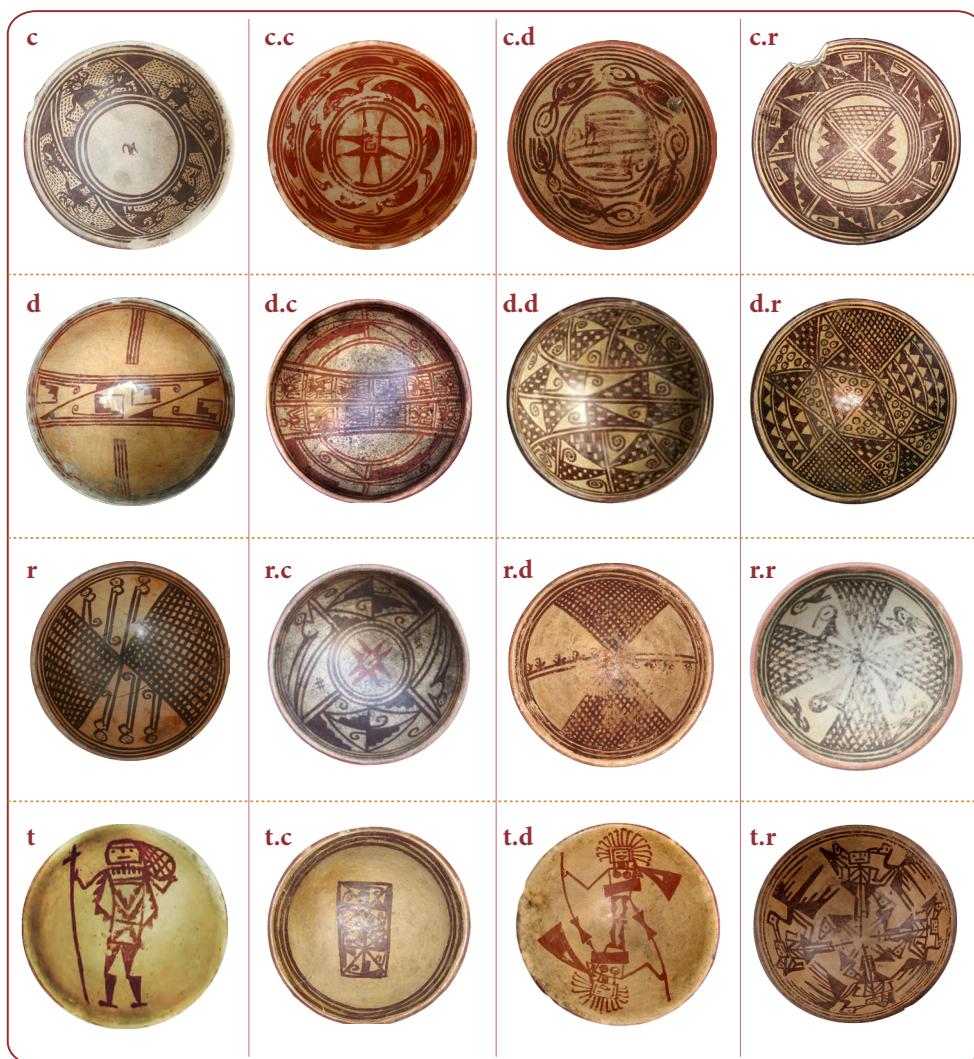


Figura 3.3: Ejemplos de las principales estructuras presentes en las composiciones gráficas del plato Tuza.

La existencia de un número constante de estructuras ordenadoras del espacio, demuestra la existencia de los primeros niveles conceptuales, entendiendo que cada una de las estructuras base y sus variantes debieron tener su propio significado o temática. La estructura es el primer paso a desarrollar en todas las composiciones gráficas debido a que determinaba el mensaje final. La comprensión de las estructuras ordenadoras del espacio



“conlleva a la necesidad de aproximarse a sus propias concepciones del espacio, y a los métodos que se llevaron a cabo para establecer las relaciones de distancia y medida entre los distintos elementos gráficos” (Zapata, 2088:5).

El siguiente grupo estructural se caracteriza por delimitar el espacio mediante formas circulares, semicirculares y concéntricas de color rojizo o marrón sobre la superficie crema en el interior del plato Tuza. La mayor parte de estas representaciones no está acompañada de elementos gráficos, pero existen algunas estructuras de color como RCR.1 que hace parte de las composiciones gráficas. En la figura 3.4 se presentan las variaciones de color identificadas en la muestra analizada:

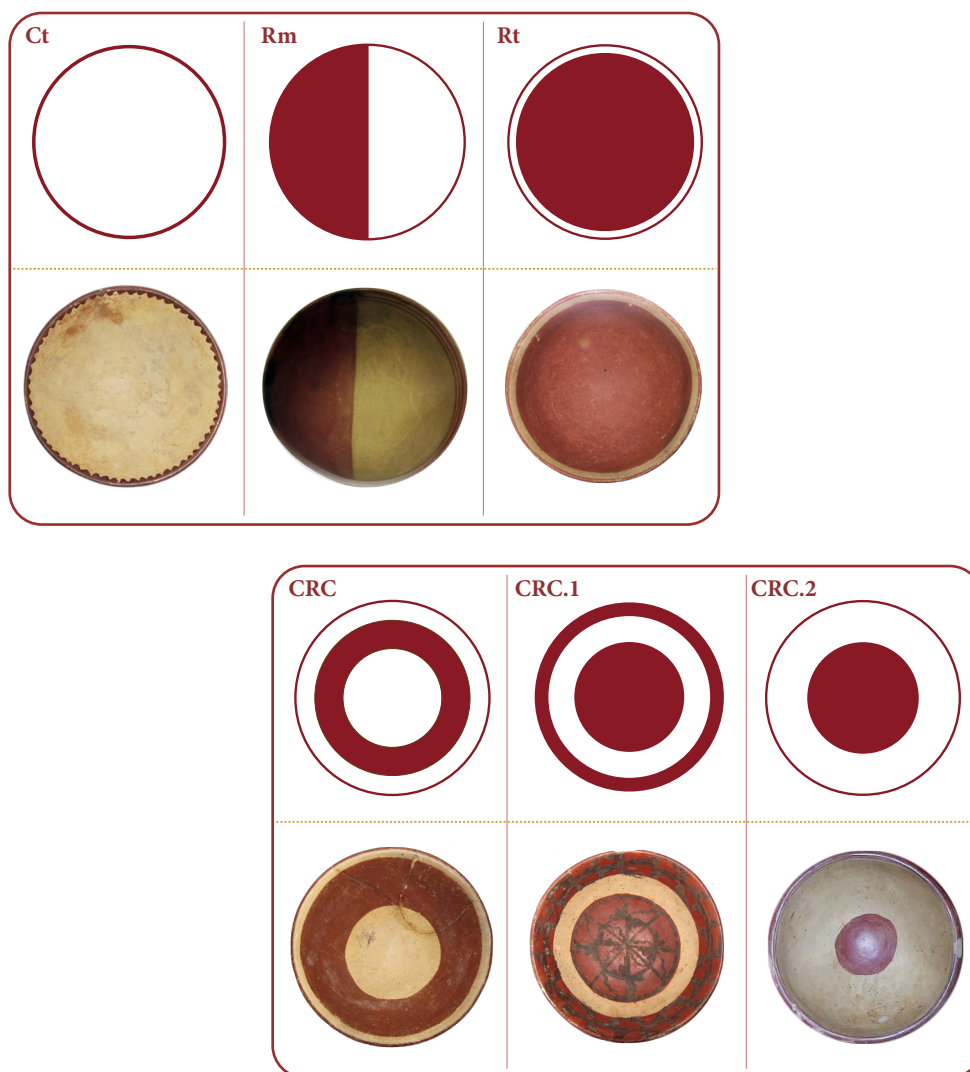
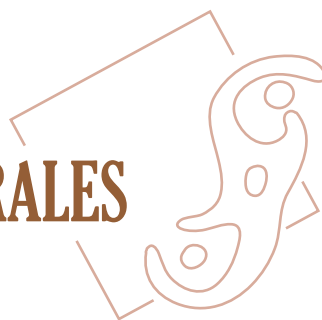


Figura 3.4: Delimitación del espacio por color con ejemplos encontrados en la muestra analizada.



3.3. GRUPOS Y VARIANTES ESTRUCTURALES



3.3.1. GRUPO 1. (G1)

3.3.1.1. Concéntricas: La conforman las estructuras que presentan de dos hasta cuatro círculos concéntricos (Fig. 3.5). La separación entre los contornos genera franjas compositivas donde se sitúan los elementos gráficos que dan forma a las unidades temáticas. Dependiendo de la ubicación de los elementos gráficos, cantidad, tamaño o dirección, las composiciones resultantes pueden actuar de manera cerrada o centrípeta, que es cuando los elementos gráficos se ordenan en función de un eje central, o de manera abierta o centrífuga, que es cuando los elementos gráficos se ordenan alrededor de un eje central en función de un punto de fuga exterior, resaltando los elementos ubicados en las franjas.

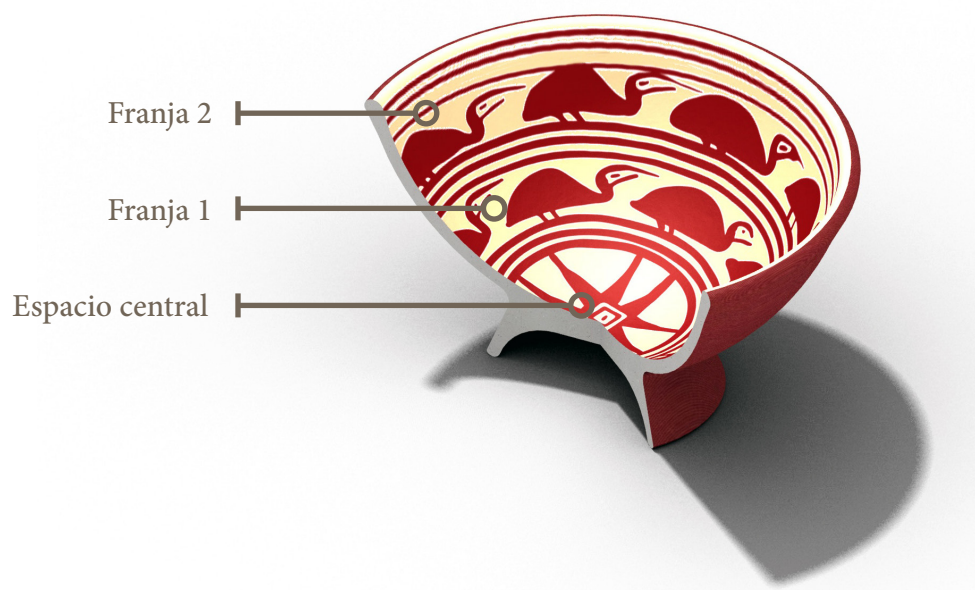
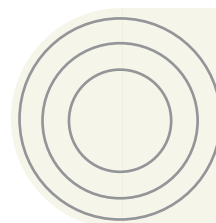


Figura 3.5: Representación volumétrica de una estructura gráfica concéntrica, conformada por dos franjas compositivas y un espacio central



En la muestra cerámica analizada, se separaron todas las composiciones gráficas que presentaran estructuras concéntricas y posteriormente se contabilizó el número de círculos concéntricos identificando que el número de círculos va desde dos hasta los seis. En la figura 4 se muestran ejemplos de composiciones visuales que hemos denominado como cc.1, cd.1 y cr.1, donde la estructura concéntrica es la que domina espacialmente la composición, mientras que la estructura combinada pasa a ocupar el espacio central. A continuación se analizan las variantes de cada sub-grupo.

G1, concéntrica-concéntrica: En la matriz de la figura 3.6 se presenta la combinación de dos estructuras concéntricas dando como resultado las variantes cc.1 con dos franjas y tres círculos concéntricos, cc.2 con tres franjas y cuatro círculos concéntricos y cc.4 con cuatro franjas y cinco círculos concéntricos.

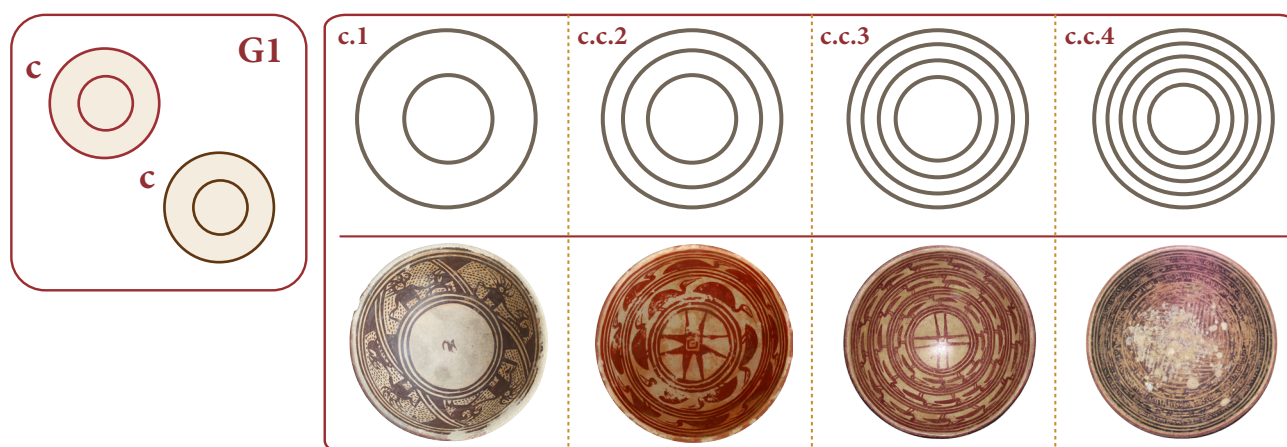


Figura 3.6: Variantes del subgrupo "c.c" con ejemplos de la muestra cerámica analizada.

G1, concéntrica-diametral: En la matriz de la figura 3.7, donde se presentan las distintas combinaciones que varían según el número de franjas concéntricas que rodea la estructura diametral. En este caso cd.1 presenta una franja concéntrica, cd.2 presenta dos franjas concéntricas y cd.3 presenta tres franjas concéntricas.



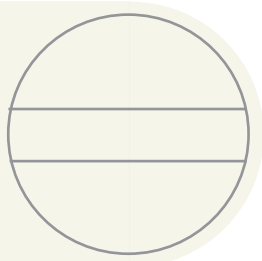


Figura 3.7: variantes del subgrupo "c.d" con ejemplos de la muestra cerámica analizada.

G1, concéntrica-radial: En la matriz de la figura 3.8 se presentan las distintas combinaciones entre la estructura concéntrica dominante y la estructura radial. Las variantes se presentan en el número de franjas concéntricas que rodea la estructura radial. En este caso cr.1 presenta una franja concéntrica, en cr.2 hay dos franjas concéntricas y crr.1 tiene dos franjas concéntricas y en su centro se exhibe una estructura radial de ocho espacios y además se identifica una combinación por color RCR.



Figura 3.8: Variantes del subgrupo "c.d" con ejemplos de la muestra cerámica analizada.



3.3.2. GRUPO 2. (G2)

3.3.2.1. Diametral: Está conformado por una franja central que atraviesa de extremo a extremo la concavidad del plato, dividiéndolo en tres secciones (fig. 3.9). Los espacios superior e inferior de la franja, presentan elementos gráficos o combinaciones estructurales que se reflejan frente a frente, uno apunta hacia la derecha y el otro a la izquierda. Este tipo de estructura se encuentra en menor frecuencia que las concéntricas y radiales. Es necesario resaltar que las estructuras de este tipo poseen módulos por repetición en la franja central.

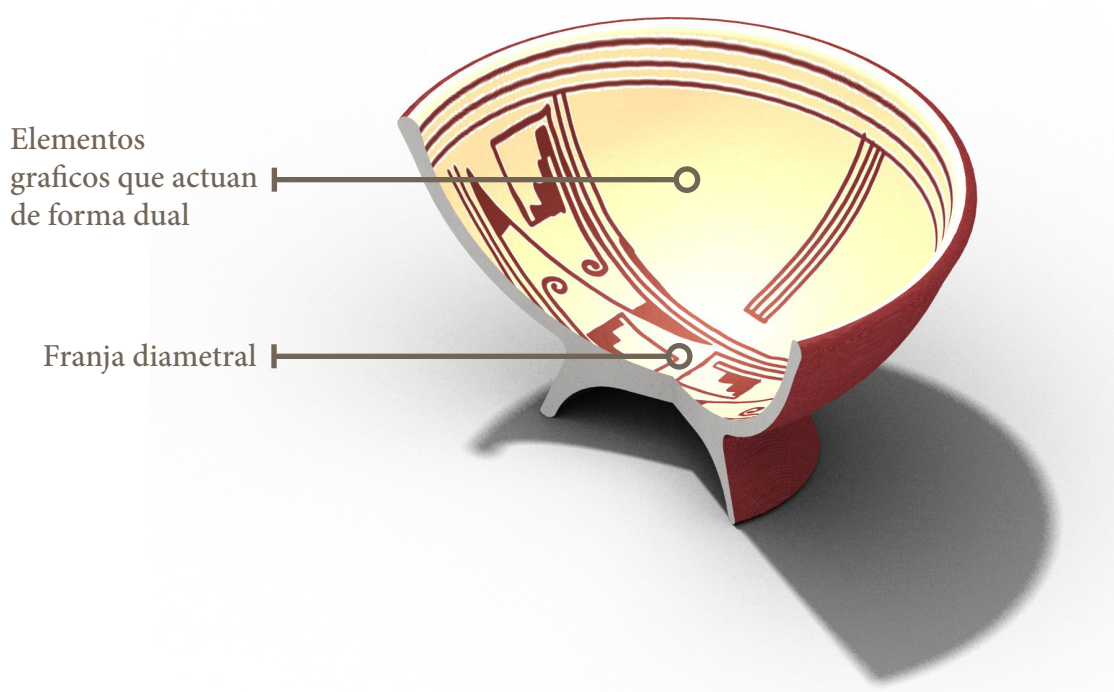


Figura 3.9: Representación volumétrica de una estructura gráfica diametral, conformada por dos espacios laterales que actúan en oposición y una franja central

G2, franjas diametrales: Las variaciones se presentan en el número de divisiones que presenta la franja central, por lo tanto se denotan las variaciones de la estructura base (Figura 3.10), presentándose en d.1 una franja diametral, en d.2 pos franjas diametrales en paralelo y en d.3 cuatro franjas diametrales ubicadas paralelamente.



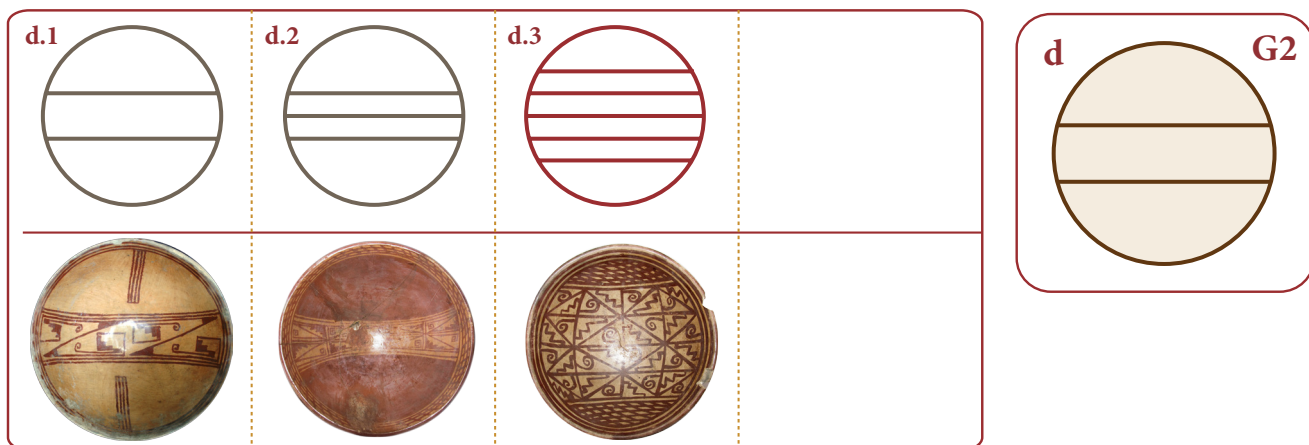


Figura 3.10: diferentes estructuras diametrales con variación en el número de franjas centrales

G2, diametral-diametral: En la matriz de la figura 3.11 se muestra dos estructuras diametrales, que se superponen en cruz, dando como resultado las estructuras dd.1, generando una franja central y seis espacios laterales. En la variante dd.2 se expone una composición que aparentemente no pertenecía a éste grupo, pero al trazar varias líneas paralelas, se identifica los patrones compositivos o módulos de repetición de la estructura diametral superpuesta.

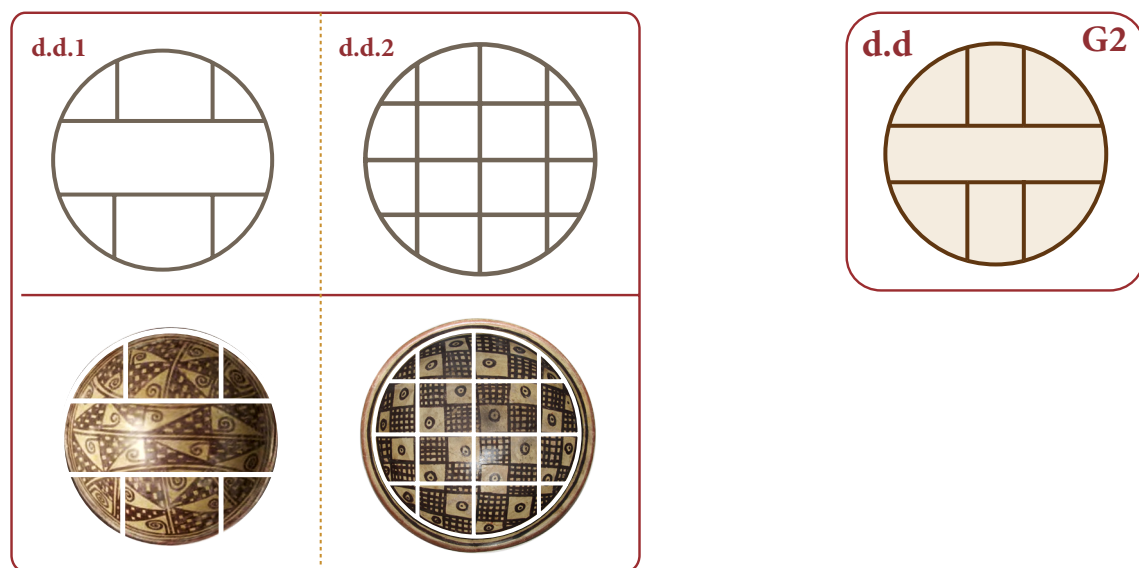
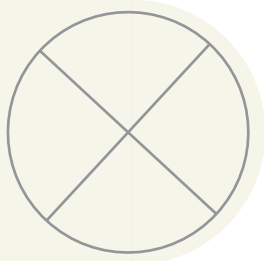


Figura 3.11: Combinaciones estructurales "d.d", en donde la franja central se superponen en cruz



3.3.3. GRUPO 3. (G3)

3.3.3.1. Radial: El espacio está dividido en cuatro módulos generados por el cruce diametral de dos líneas generando cuatro espacios distribuidos proporcionalmente, donde sus elementos gráficos actúan de manera dual o de espejo (Fig. 3.12). Este es uno de los grupos más comunes, por el alto número de ejemplares encontrados en relación a los otros tipos de estructura. Este tipo de estructuras presenta cuatro subgrupos en donde la estructura radial es la dominante, los subgrupos se denominan: rc.1, donde cuatro espacios enmarcan un círculo central; rd.1, donde la franja diametral actúa como división de las figuras superiores e inferiores y rr.1, estructura donde se generan ocho espacios.

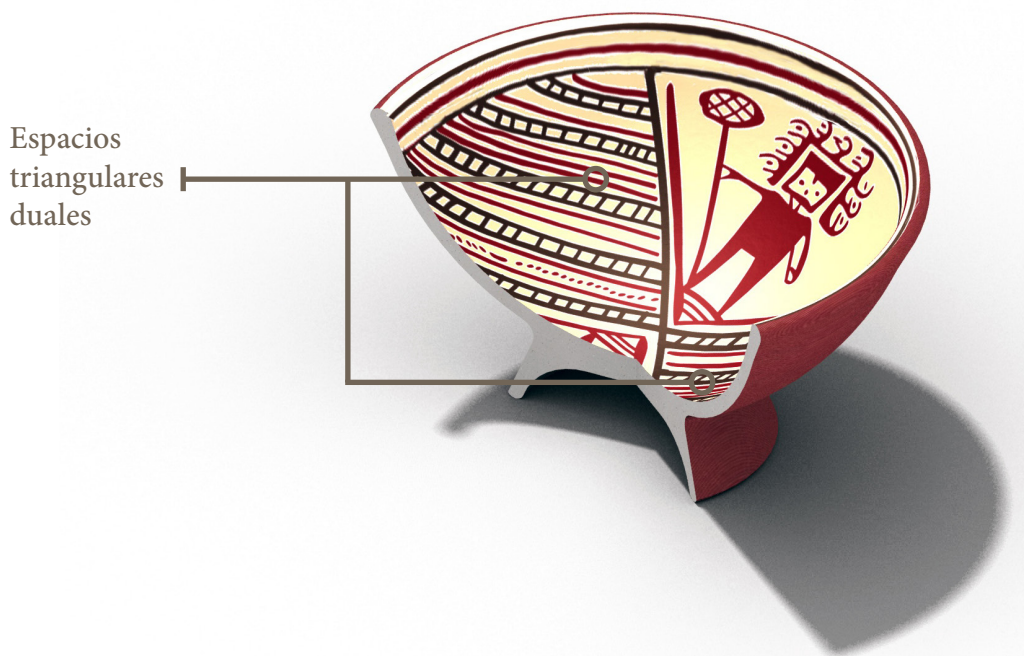


Figura 3.12: Representación volumétrica de una estructura gráfica radial, conformada por cuatro espacios actúan en oposición dual

G3, estructuras complementarias en “r”: La estructura radial básica de cuatro espacios, presenta estructuras complementarias constantes (Fig. 3.13), que actúan a manera de espejo, dentro de ellas se ubican elementos gráficos dando el sentido final a la composición gráfica.



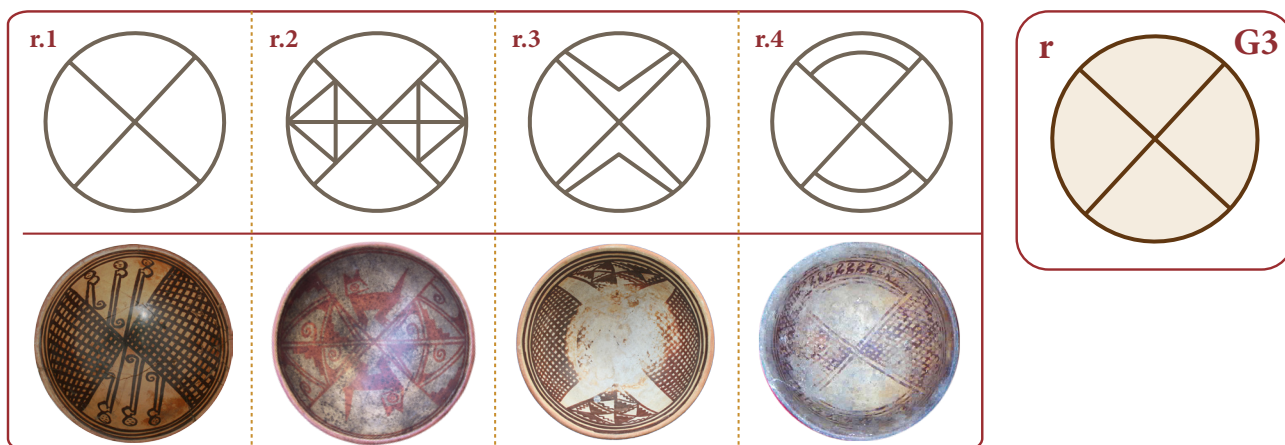


Figura 3.13: Complementos estructurales constantes en la estructura radial

G3, radial-radial: las composiciones con estructura “rr” (Fig. 3.14) presentan ocho espacios que son claramente visibles en el Tipo 1. En los tipos 2 y 3 la estructura se identifica por los trazos que parten del centro hacia los extremos del círculo, de esta manera en cada uno de los ocho segmentos generados por la retícula se encuentra un patrón gráfico que se repite de forma circular.

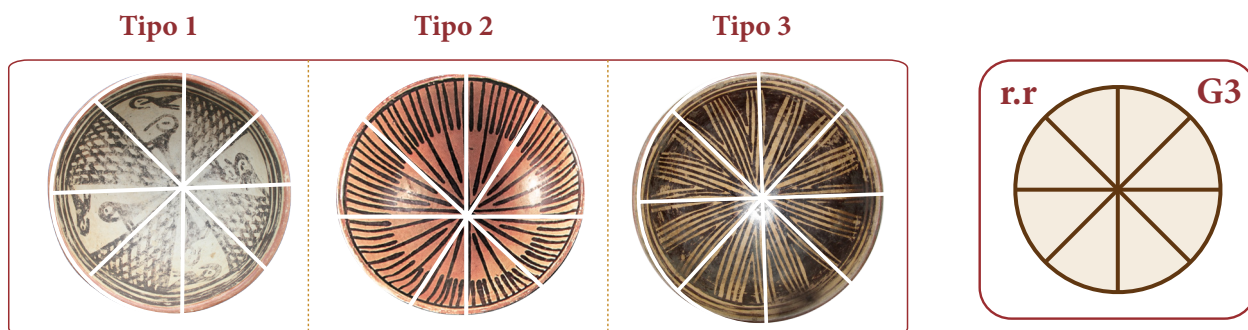


Figura 3.14: Ejemplos de estructuras radiales con ocho espacios



3.3.4. GRUPO 4. (G4)

3.3.4.1. Totalitaria: Este grupo no posee líneas activas visibles que delimiten el espacio, pero sus composiciones gráficas internas poseen lógicas proporcionales distribuidas al parecer por estructuras activas invisibles, que actúan como leyes compositoras para los elementos gráficos dispuestos en la superficie cóncava del plato, que van desde uno hasta cuatro elementos (Fig. 3.15). Se observa, que aunque no se presenten líneas visibles ordenadoras del espacio, los elementos dispuestos corresponden a las lógicas compositivas de las estructuras concéntrica, diametral y radia.

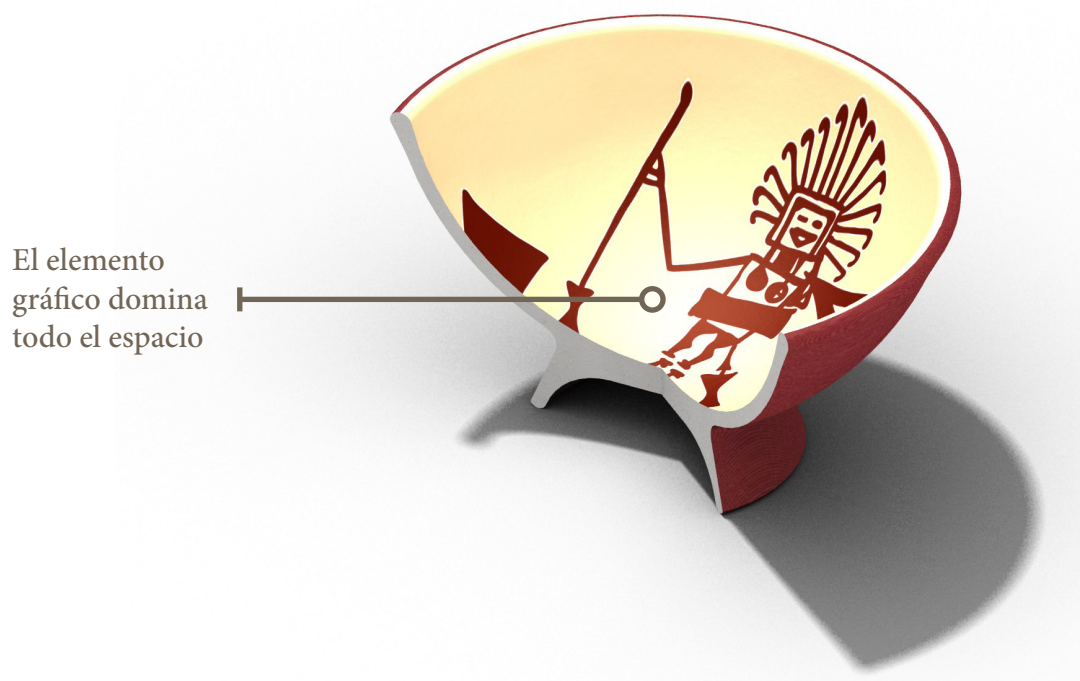


Figura 3.15: Representación volumétrica de una estructura gráfica radial, conformada por cuatro espacios actúan en oposición dual

G4, elementos gráficos compositivos: Los elementos gráficos o aglomeraciones de signos y unidades temáticas se ordenan de forma radial alrededor del punto central del plato cóncavo (Fig. 3.16). Las temáticas se denominan como: t, t.c, t.d y t.r, estas temáticas posiblemente tienen mayor jerarquía, porque ocupan toda la superficie interna del plato.

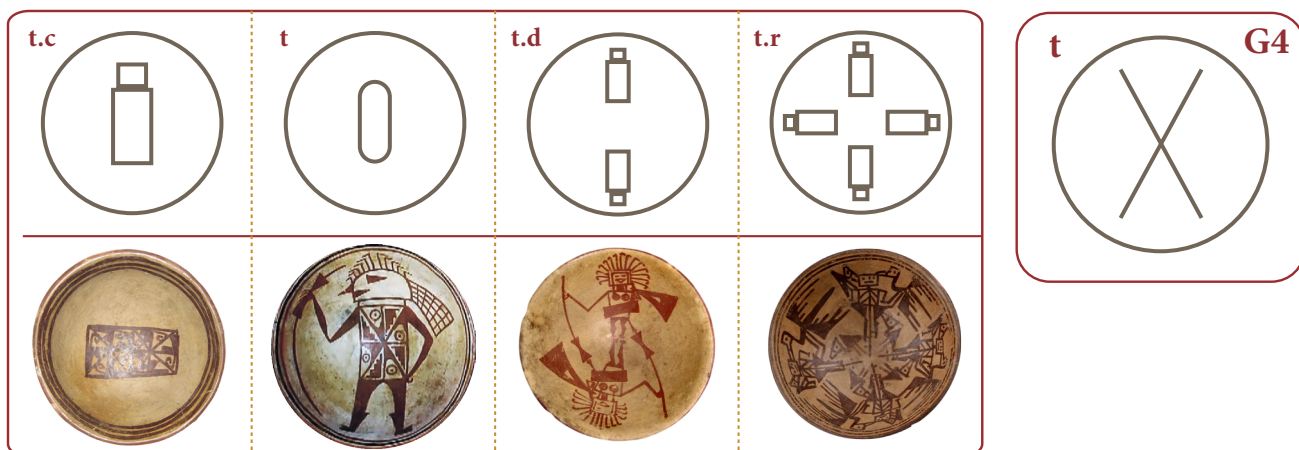


Figura 3.16: Estructuras totalitaria con ejemplos de la muestra cerámica analizada.

La matriz de la figura 3.17 muestra la presencia de elementos gráficos totalitarios variados, sin la presencia de estructuras delimitadoras.



Figura 3.17: Elementos gráficos contenidos en la estructura totalitaria

Composición gráfica sin clasificación: En el total de la muestra estudiada, sólo una pieza cerámica no presentó una lógica estructural (Fig. 3.18), pero aunque no podamos identificarla, su estructura, sus trazos y círculos concéntricos, color de los trazos y de fondo la caracterizan como perteneciente al estilo Tuza.



Figura 3.18: Plato cerámico Tuza sin identificación de estructura visible

3.3.5. COMPRENDIENDO LA ESTRUCTURA FORMAL ACTIVA DEL PLATO CERÁMICO TUZA

Cuando se separan los signos primarios, aglomeraciones de signos y unidades temáticas de la composición total, se observa claramente las estructuras activas formales visibles. Las estructuras originales que presentan los platos no son matemáticamente exactas pero poseen una proporción muy precisa, lo que señala que no fueron realizadas al azar, sino que se planearon previamente para distribuir una cantidad determinada de elementos en el espacio. A continuación (Fig. 3.19) se exponen cuatro ejemplos obtenidos de composiciones con estructuras básicas que corresponden al aspecto real:

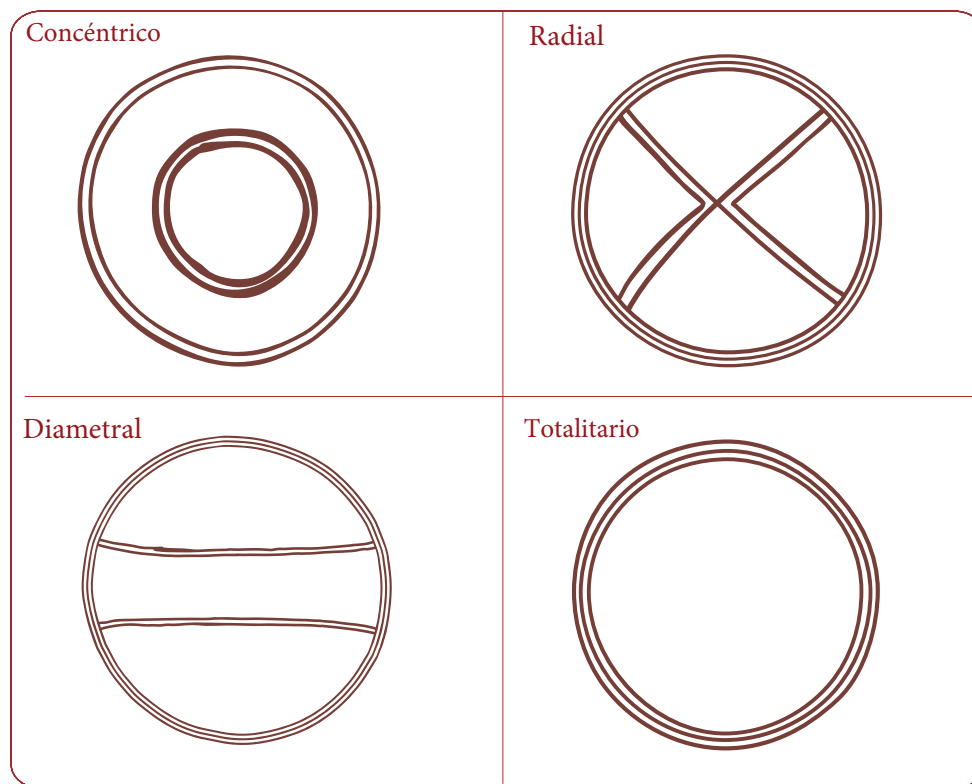


Figura 3.19: Cuatro estructuras básicas ordenadoras del espacio en el plato Tuza

En un capítulo anterior se ha expuesto su correspondencia con las estructuras matemáticas occidentales de la precisión, pero al observar las estructuras originales (Fig. 3.19), éstas presentan una mayor expresividad en los trazos y las líneas delimitadoras tienden a ser curvas. Estas características nos hablan de una concepción propia de medida andina a la que Lajo² denomina “epistemología andina”, donde la estructura formal activa visible



y también la disposición del resto de elementos gráficos, cumplen tres paradigmas epistemológicos andinos:

La paridad sobre la unidad: La ciencia andina usa la paridad, como sistema de dos medidas que se complementan y se *proporcionan*, la paridad conforma la unidad.

La proporción antes que la medición: La ciencia andina tiene su método en la proporción. Todo objeto o fenómeno siempre se manifiesta en paridades opuestas y complementarias, que se deben *equilibrar* con dos medidas proporcionales, una medida para cada una de las partes de la paridad.

La precisión y no la exactitud: La ciencia andina, siempre ha trabajado con el paradigma de la precisión, que es una herramienta más estadística que matemática.

La estructura, que es el primer paso de la composición en el plato Tuza, actúa como ordenadora del espacio y como establecedora del tema a exponer. Generalmente, en las creaciones gráficas, la estructura ordenadora del espacio cumple dos funciones principales: la primera, es *“facilitar la percepción del receptor y la otra jerarquizar los componentes, y con ello unirse orgánicamente con el contenido, expresarlo de la manera más fuerte, generar para eso un ordenamiento interior”* (Zátonyi, 2002:256). De esta manera, la estructura determina al lector la intención o significado final del desarrollo gráfico, basado en su contexto y sus concepciones cosmológicas del espacio.

Para concluir el tema de las estructuras visibles, se resalta otro grupo conceptual (Fig. 3.20, 3.21.1, 3.21.2, 3.21.3) que corresponde al número de círculos concéntricos que se presentan por cada separación del espacio así como el número de trazos lineales y curvos paralelos que acompañan a las estructuras radiales y diametrales. Para determinar las variaciones, se crearon matrices de las distintas combinaciones del número de círculos y líneas que acompañan la estructura que al parecer hacen parte del mensaje final; en la muestra cerámica analizada (520 platos cerámicos) se identificaron patrones secuenciales en el número de círculos concéntricos y trazos lineales y curvos los cuales pueden representar todo un esquema conceptual. A continuación se presentan algunos de los patrones compositivos encontrados.

2 Javier Lajo . (2005). Qhapac Ñan: La ruta de la Sabiduría. Lima: Amaru Runa - CENES.



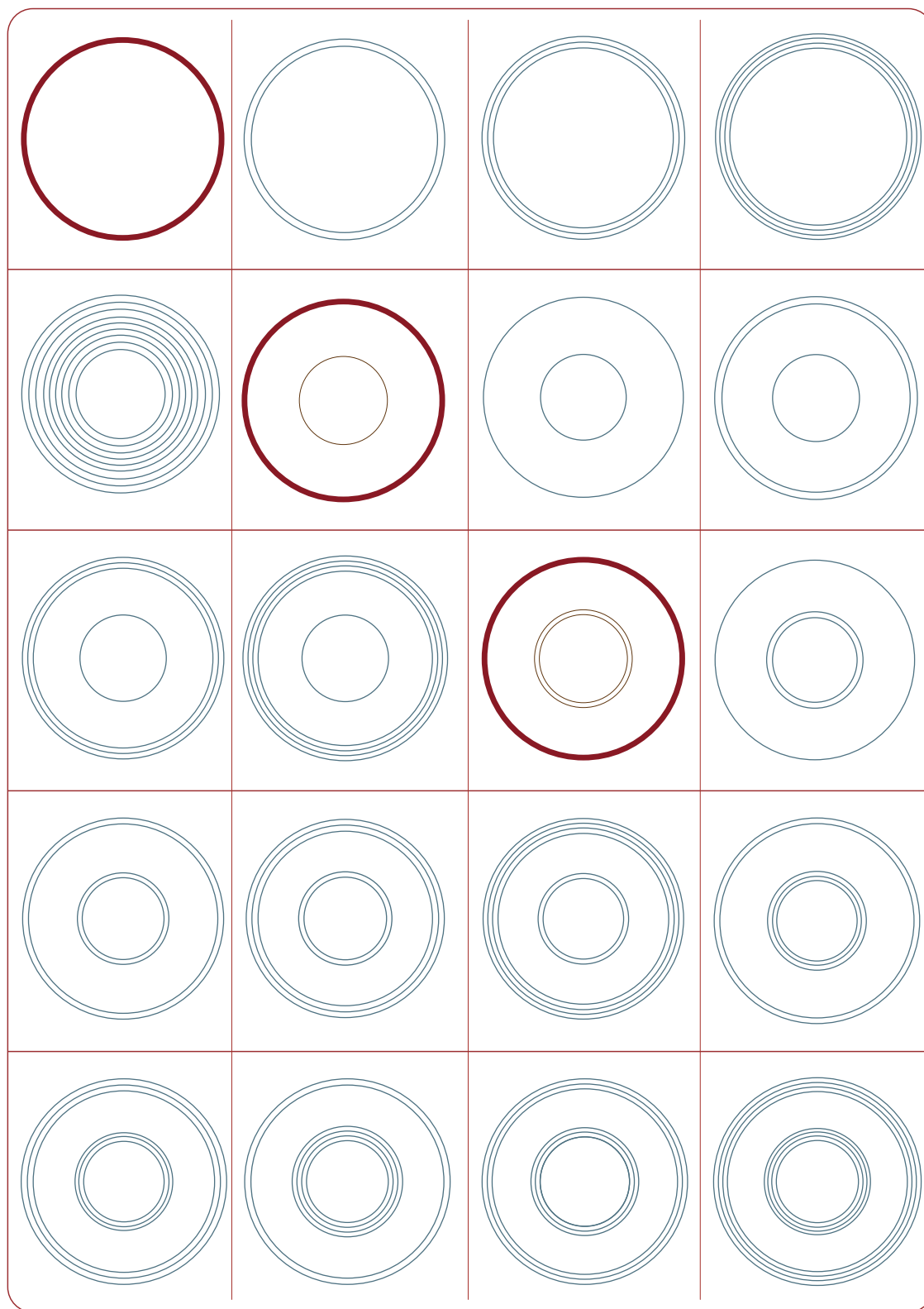


Figura 3.20: Variaciones estructurales determinadas por el número de círculos concéntricos o líneas paralelas



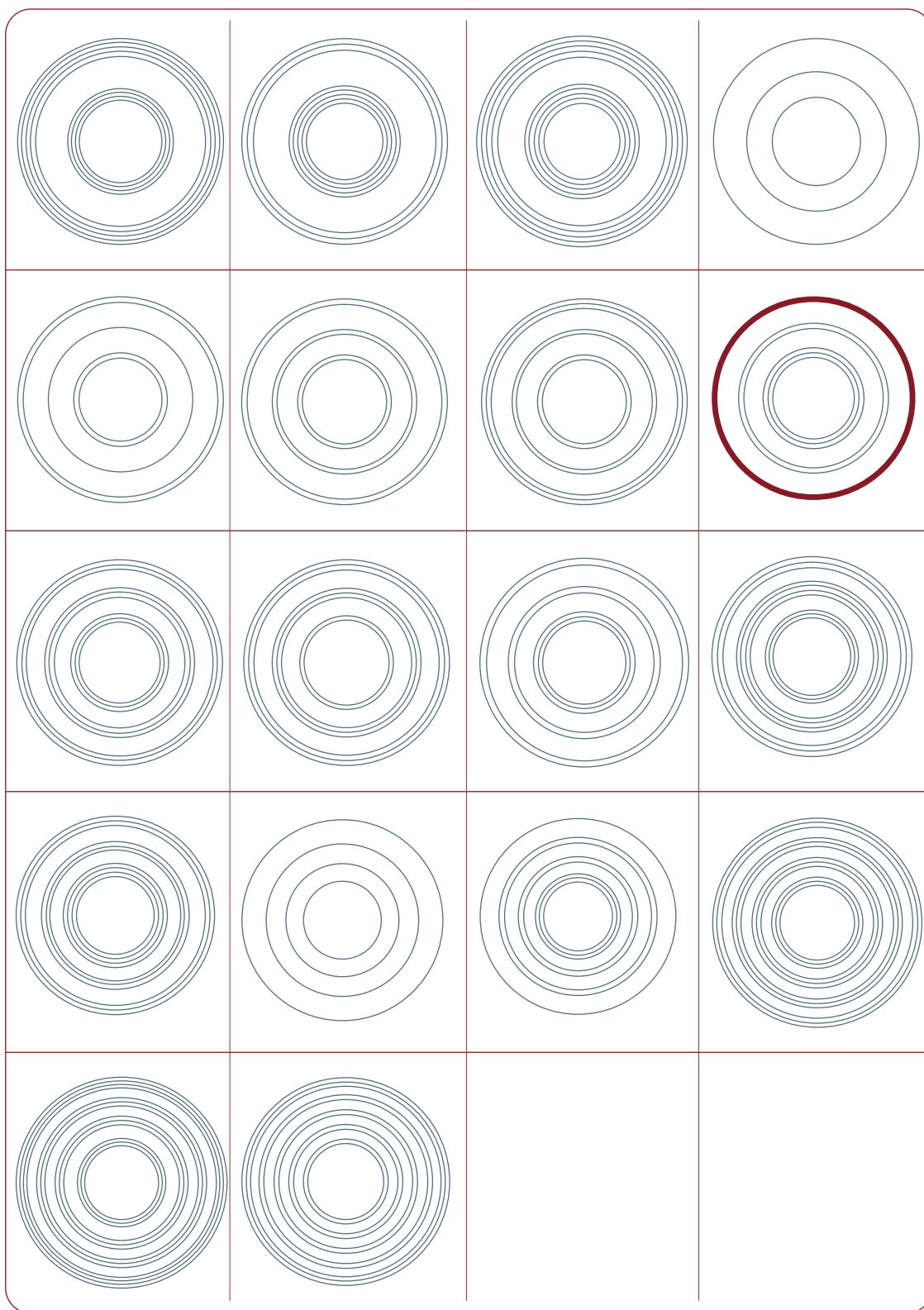


Figura 3.20.1: Variaciones estructurales determinadas por el número de círculos concéntricos o líneas paralelas



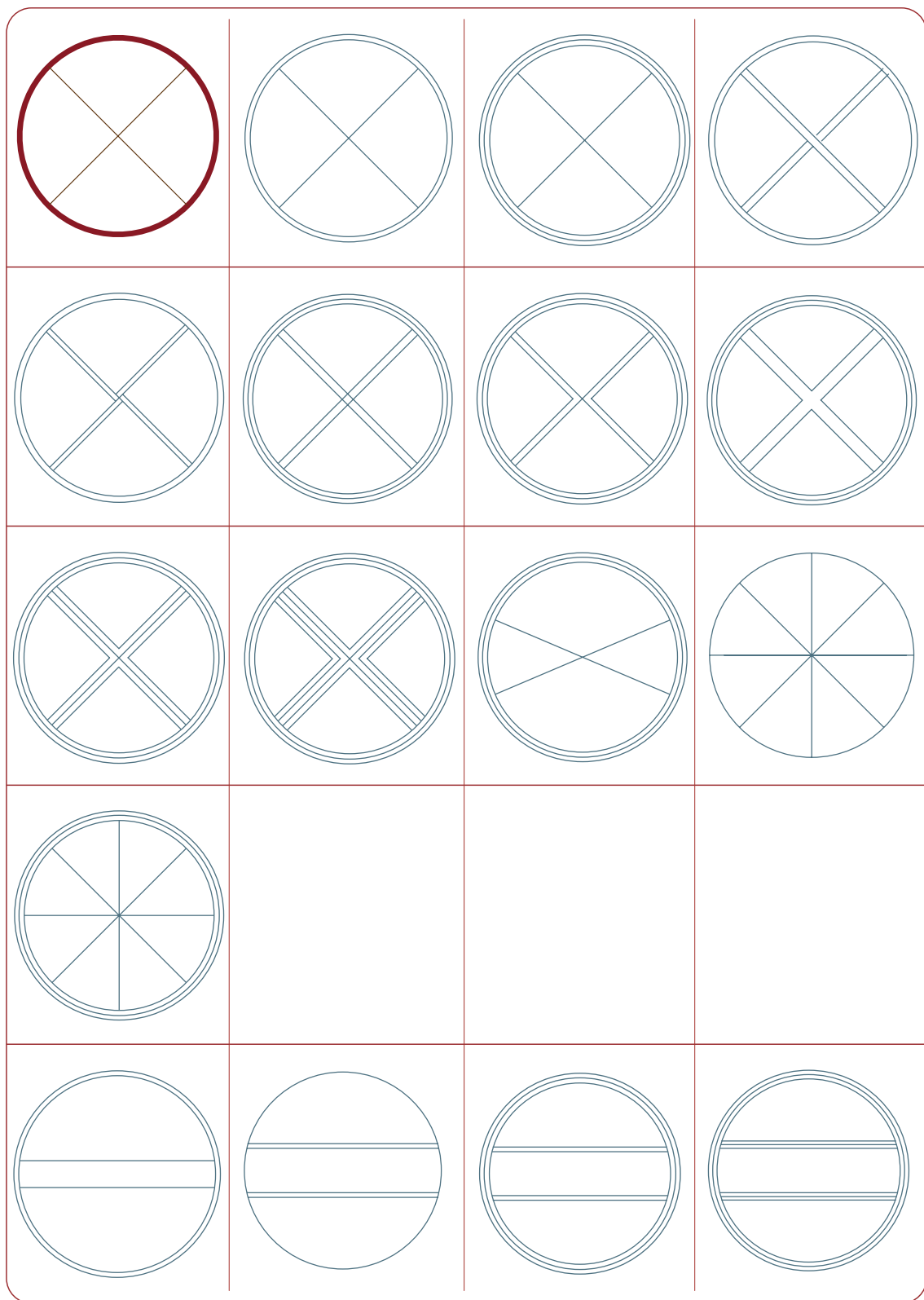


Figura 3.20.2: Variaciones estructurales determinadas por el número de círculos concéntricos o líneas paralelas

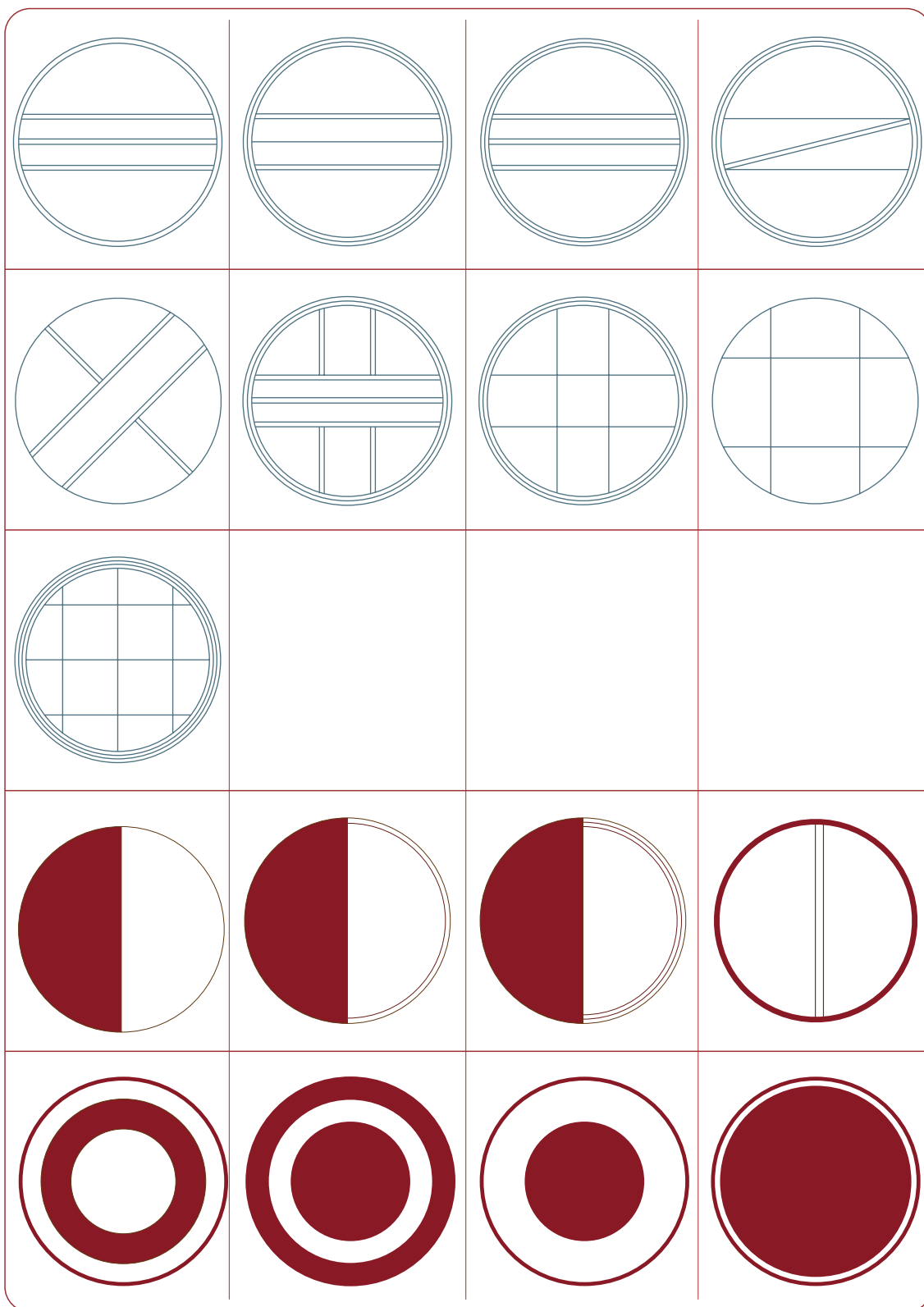


Figura 3.20.3: Variaciones estructurales determinadas por el número de círculos concéntricos o líneas paralelas





CAPITULO 4

LOS SIGNOS PRIMARIOS Y LAS AGLOMERACIONES DE SIGNOS



4.1. PRINCIPIOS BÁSICOS FORMALES



Las composiciones visuales del plato Tuza poseen elementos gráficos individuales claramente identificables, la combinación de dos o más elementos ordenados en una estructura configuran la idea total o unidad temática. Al analizar las diferentes composiciones en las muestras cerámicas obtenidas, se encontraron similitudes en los elementos gráficos y los temas compositivos globales, haciendo visible un sistema gráfico-conceptual. Para sustentar este sistema se analizó individualmente cada pieza cerámica, y posteriormente se clasificaron todos los elementos gráficos en matrices comparativas. Las primeras matrices obtenidas tenían muchas variables, pero posteriormente se redujeron en un número menor mediante la identificación de patrones formales, que permitió definir grupos con características gráficas similares.

En la muestra cerámica analizada no existe una figura geométrica totalmente definida, sus formas tienen como base fundamental la abstracción y la simplificación con base geométrica, los trazos contienen nociones geométricas, pero su “*imperfección*” proyecta formas orgánicas, activas, vivas expresan fuerzas y tensiones, sensaciones y cualidades. Para comprender las unidades mínimas que construyen las variadas composiciones gráficas Tuza, se recurre al término signos primarios. Los signos representan la materia prima para construir las temáticas complejas. Para simplificar y sintetizar una idea se toma el elemento geométrico básico y se lo va moldeando, hundiendo, jalando, deformando sus contornos o extremos, sin perder su idea geométrica, hasta llegar a la forma simplificada del objeto idealizado. La capacidad de extraer las características fundamentales de animales y personas, es uno de los logros notables en Tuza, la geometría hecha idea, concepto.

En el capítulo 3 se identificaron las estructuras formales activas visibles que ordenan los elementos gráficos en el espacio, ahora se procede a comprender



los elementos gráficos desglosándolos en categorías analíticas empleando las categorías semióticas expuestas por Torres (2004) quien propone cuatro niveles para la comprensión de las manifestaciones gráficas amerindias denominados como signos primarios, aglomeraciones de signos, unidades temáticas y narrativas temáticas.

Después de analizar 520 composiciones gráficas Tuza y digitalizar 100 cerámicas representativas, se expone la base fundamental del sistema gráfico - conceptual Tuza, que permiten comprender un lenguaje visual hasta ahora oculto.

4.1.1. EXPRESIVIDAD VISUAL

Cuando se observan las composiciones gráficas Tuza, se encuentran patrones formales en los trazos, grosor, contornos, color, esquinas y terminales, que en conjunto con las estructuras ordenadoras, elementos gráficos y forma plástica del plato, son las características que definen al plato cerámico Tuza como “*estilo autónomo*”. Con esta afirmación no se niega su pertenencia al complejo cultural prehispánico Tuza, debido a que las características de su estilo hacen parte del pensamiento originario de las comunidades prehispánicas de los Pastos. Las primeras características a destacar y caracterizar en el estilo Tuza son: la línea, el contorno, la forma, las terminaciones y las elipses (Fig. 4.1).

4.1.1.1. La línea: Son los trazos que definen los contornos de los elementos gráficos y estructurales del plato Tuza. La línea en las composiciones gráficas Tuza se caracteriza por su grosor variable con engrosamientos y achatamientos en algunas zonas; además, presenta un comportamiento lineal con variaciones curvas parciales o totales, y en otros casos, muestra patrones espirales o en zigzag, generando composiciones gráficas más plásticas. También es necesario resaltar que esta se utiliza para representar extremidades humanas y animales como brazos y piernas.

4.1.1.2. El contorno: Se presenta como: a) el conjunto de trazos lineales y curvos que limita una figura, b) como contornos en los esquemas gráficos de las estructuras ordenadoras del espacio, o c) como los bordes de un elemento gráfico cerrado. Los contornos expresan conceptos triangulares, cuadrados, rectangulares, circulares y semicirculares, sus aristas y perfiles tienden a ser más plásticos generando expresividad, vitalidad y volumen, transformando al





elemento geométrico en un sujeto con forma orgánica, sin perder su concepto geométrico. Los extremos o quiebres del contorno terminan de forma curva, no presentando ángulos rígidos.

4.1.1.3. La forma: En el lenguaje visual la forma es una manifestación gráfica que está plasmada sobre una superficie. Se puede agrupar las formas de acuerdo con sus características en abstractas, cuando sus contornos y relleno poseen una forma no reconocible o socialmente establecida, y figurativas cuando manifiesta representaciones que se pueden asociar con algo conocido o establecido socialmente. La interpretación de la forma está ligada a su contexto, y a la significación que un grupo humano le otorgue a la misma. Cuando la forma sale de su contexto, puede perder su contenido. Algunas de ellas pueden estar asociadas con las formas universales básicas que son el círculo, cuadrado, rectángulo, triángulo o trapecio.

4.1.1.4. Las terminaciones: Se refiere a la parte final o remate de algunos elementos gráficos que terminan en un grosor uniforme o delgado. En las composiciones Tuza tienen la característica de terminar en punta redondeada. Usualmente, estas terminaciones corresponden a picos, patas, alas, manos, colas o elementos geométricos dentro de una composición.

4.1.1.5. Las elipses: Su forma no presenta una precisión matemática, debido a que sus contornos son irregulares, actúa en conjunto con otras elipses, o sola acompañando a otros signos primarios para conformar un concepto o temática.

Los cinco principios mencionados, permiten visualizar en detalle los elementos gráficos, que en la mayoría de casos, son muy detallados y pequeñas variantes en su graficación cambian el sentido expresivo de la composición final. También sirven para que las personas que deseen reproducirlos, lo hagan respetando estos principios gráficos expresivos, es decir, para que no se pierda su espíritu comunicativo que tanto cuidaron sus creadores originales. En el 100% de la muestra analizada se identificaron los cinco principios compositivos fundamentados en las concepciones formales orgánicas con ideales geométricos.



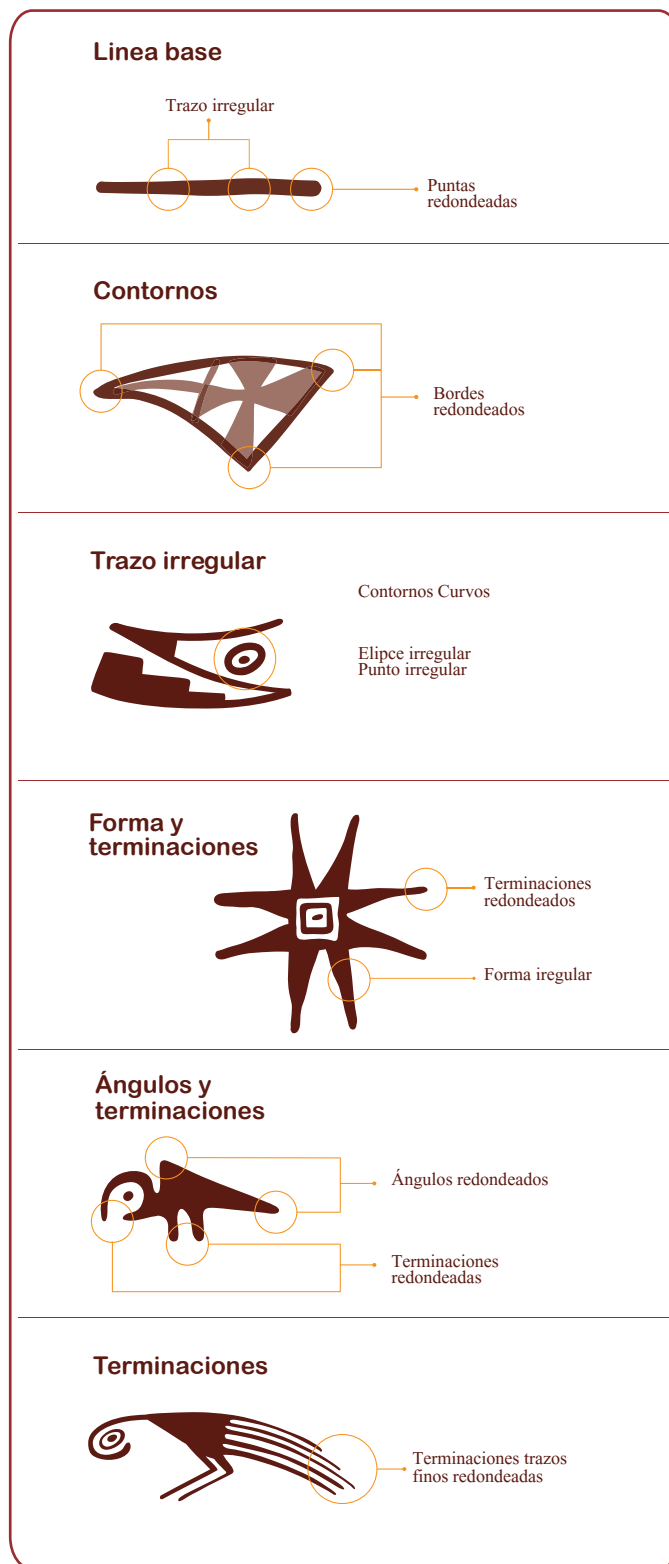


Figura 4.1: Características estilísticas de los elementos gráficos del plato Tuza



4.2. LOS SIGNOS PRIMARIOS



4.2.1. ELEMENTOS GRÁFICOS PRIMARIOS

Con el objetivo de encontrar sistemas gráficos concretos, se definieron inicialmente los signos primarios, que corresponden a “la parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual” (Torres, 2004:56). Los signos primarios cumplen tanto funciones primarias como auxiliares. Se emprende la comprensión de las formas básicas desde donde parten todas las composiciones gráficas Tuza, resultado de analizar los elementos individuales, fragmentarlos y clasificarlos en donde nos presenta básicamente tres formas constitutivas Tuza: a) las geométricas, b) las biomorfas, resultado de alterar los perfiles geométricos en función de representar fundamentalmente el cuerpo del animal a interpretar y c) las deformaciones del trazo.

El siguiente análisis corresponde a los signos primarios que en este caso de estudio, constituyen el elemento mínimo, que puede presentarse de cinco formas, las cuales varían en su función de auxiliar, o concepto primario:

Independientes: El signo hace parte de un colectivo, generalmente de repetición, pero al estar separado no pierde su intención comunicativa. Está compuesto de dos o más unidades constitutivas.

Adjetivo visual: El signo se identifica como unidad independiente, pero forma parte de una composición y modifica, altera o caracteriza el elemento que lo contiene. Aunque, al estar separado, pierde su capacidad comunicativa.

Por fragmentación: Una forma concreta (zoomorfa, antropomorfa o mixta), al ser fragmentada, se observan sus elementos gráficos constitutivos que actúan como signos primarios.

Formas geométricas compuestas: Dos o más signos primarios conforman una forma geométrica compuesta, o aglomeración de signos.



Para lograr identificar las unidades conceptuales que actúan como signos primarios dentro de las composiciones gráficas Tuza, se separaron los elementos gráficos individuales de las composiciones totales y los elementos similares se agruparon en matrices. Posteriormente, se fragmentaron los elementos hasta obtener los signos primarios básicos (Fig. 4.2). Los signos primarios tienen conceptos geométricos, pero sus deformaciones los transforman en elementos orgánicos.

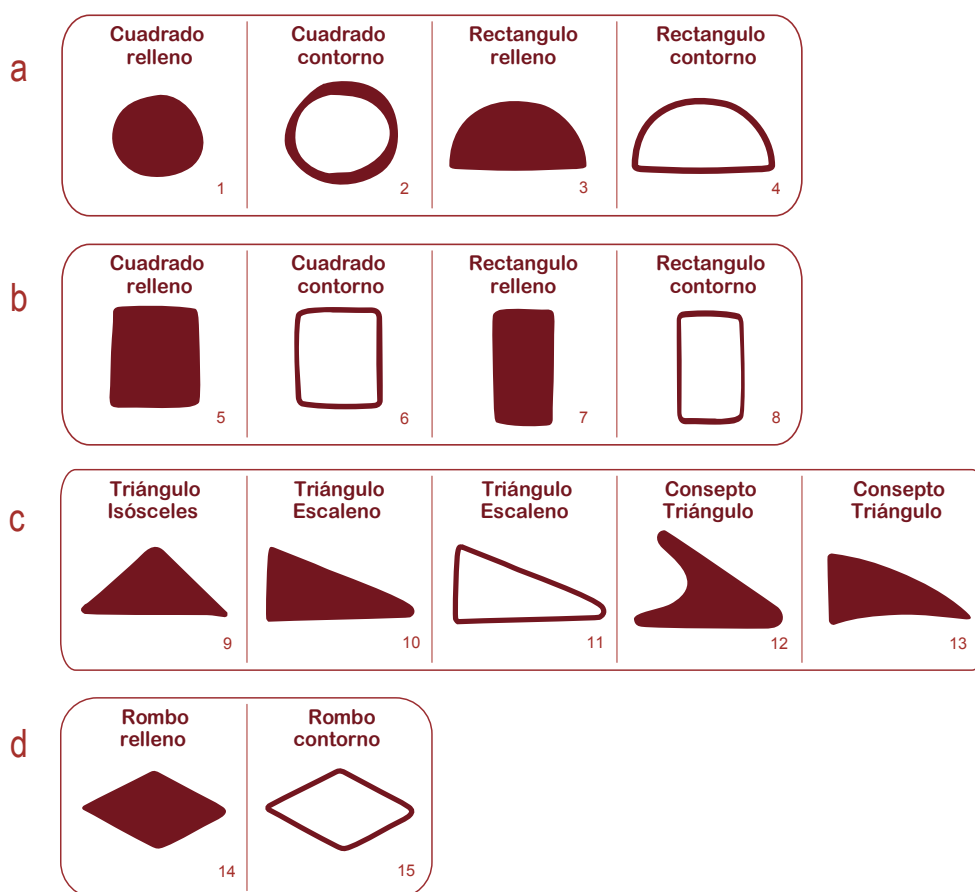


Figura 4.2: Matriz de signos primarios básicos

La matriz 4.2 resume las formas geométricas básicas que actúan como signos primarios. A continuación, se muestran los conceptos geométricos identificados en los elementos gráficos del plato Tuza. Los esquemas geométricos encontrados actúan como constantes gráficas, convirtiéndose en normas compositivas, y dando lugar a una sintaxis visual autónoma.

4.2.1.1. Semicírculo: En la figura 4.3 se muestra la presencia del semicírculo en los cuerpos zoomorfos de aves y monos (fila a), seguido de algunas cabezas antropomorfas (fila b) y también se presenta este concepto en la forma de gorros y tocados (fila c).

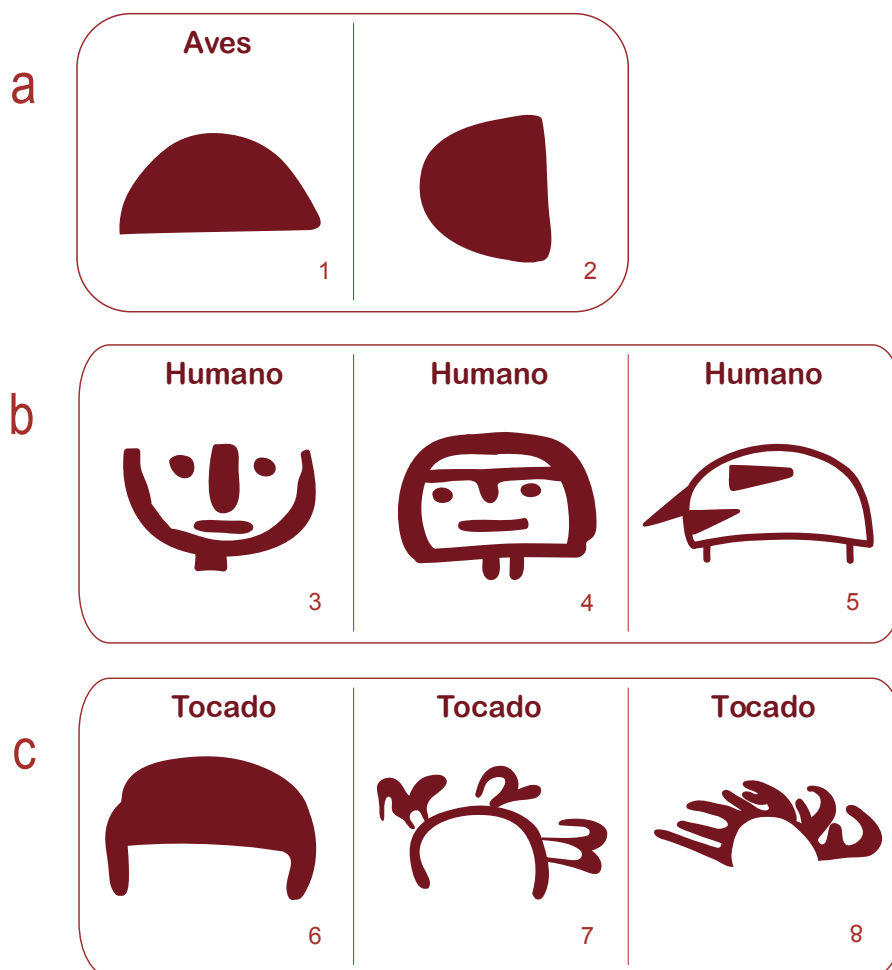


Figura 4.3: Presencia de conceptos geométricos primarios de círculo y ovalo

4.2.1.2. Círculo y ovalo: Por su parte, en la figura 4.4 se identificó la presencia del ovalo en los cuerpos de los insectos (fila a), seguido de algunas cabezas antropomorfas (fila b), y también en el extremo de una vara larga del personaje denominado pesquero (fila c).

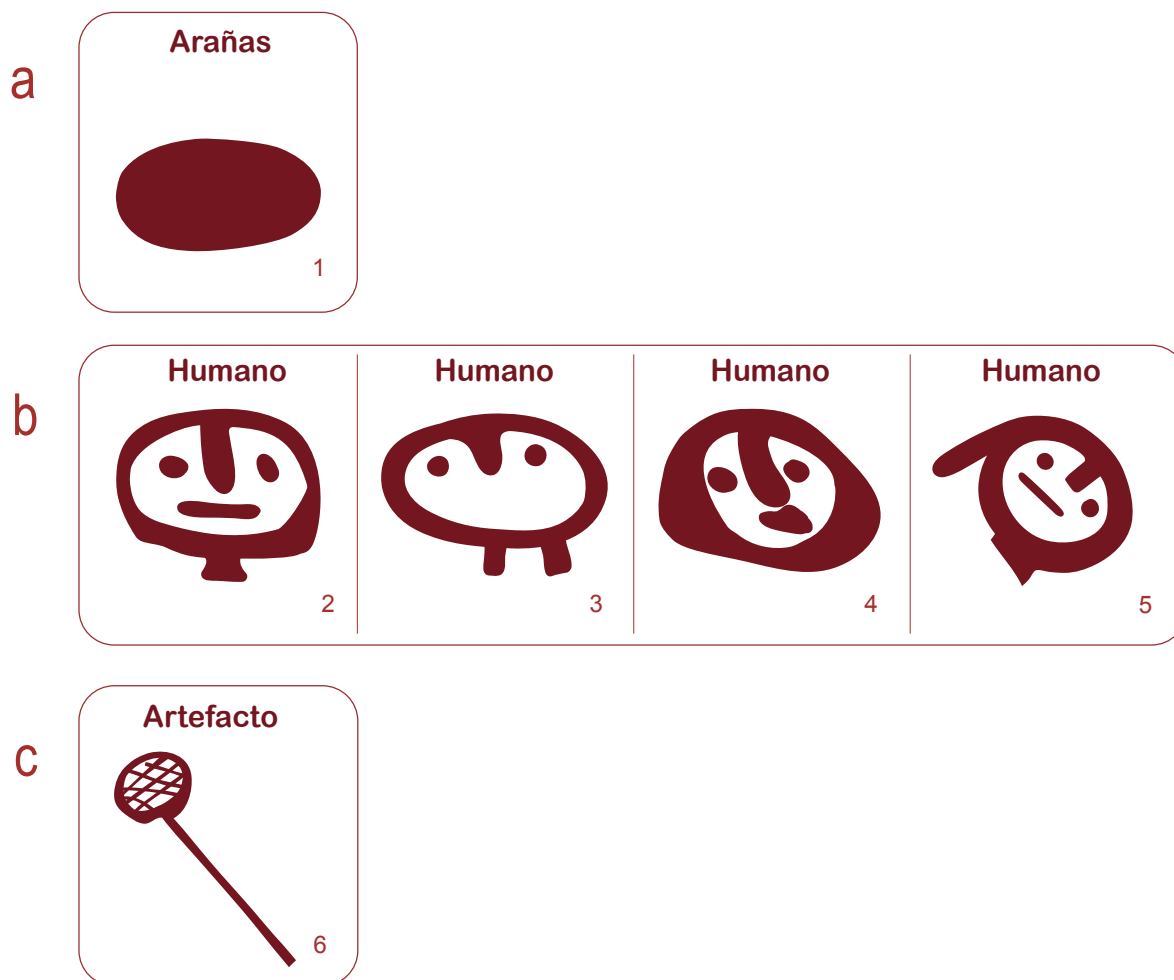


Figura 4.4 : Presencia de conceptos geométricos primarios de círculo y ovalo en los elementos gráficos
Tuza

4.2.1.3. Trapezoide, cuadrado y rectángulo: En la figura 4.5 se identificó la presencia de trapezoides en algunos cuerpos de felinos y en un animal sin identificar (fila a). La representación de rectángulos y cuadrados se identifica en algunas cabezas y cuerpos antropomorfos (fila b,c). La fila d presenta dos ejemplos de cuerpos de personajes antropomorfos con formas trapezoidales, y finalmente se identificaron conceptos cuadrados en tocados de representaciones de humanoides y pesqueros (fila e).

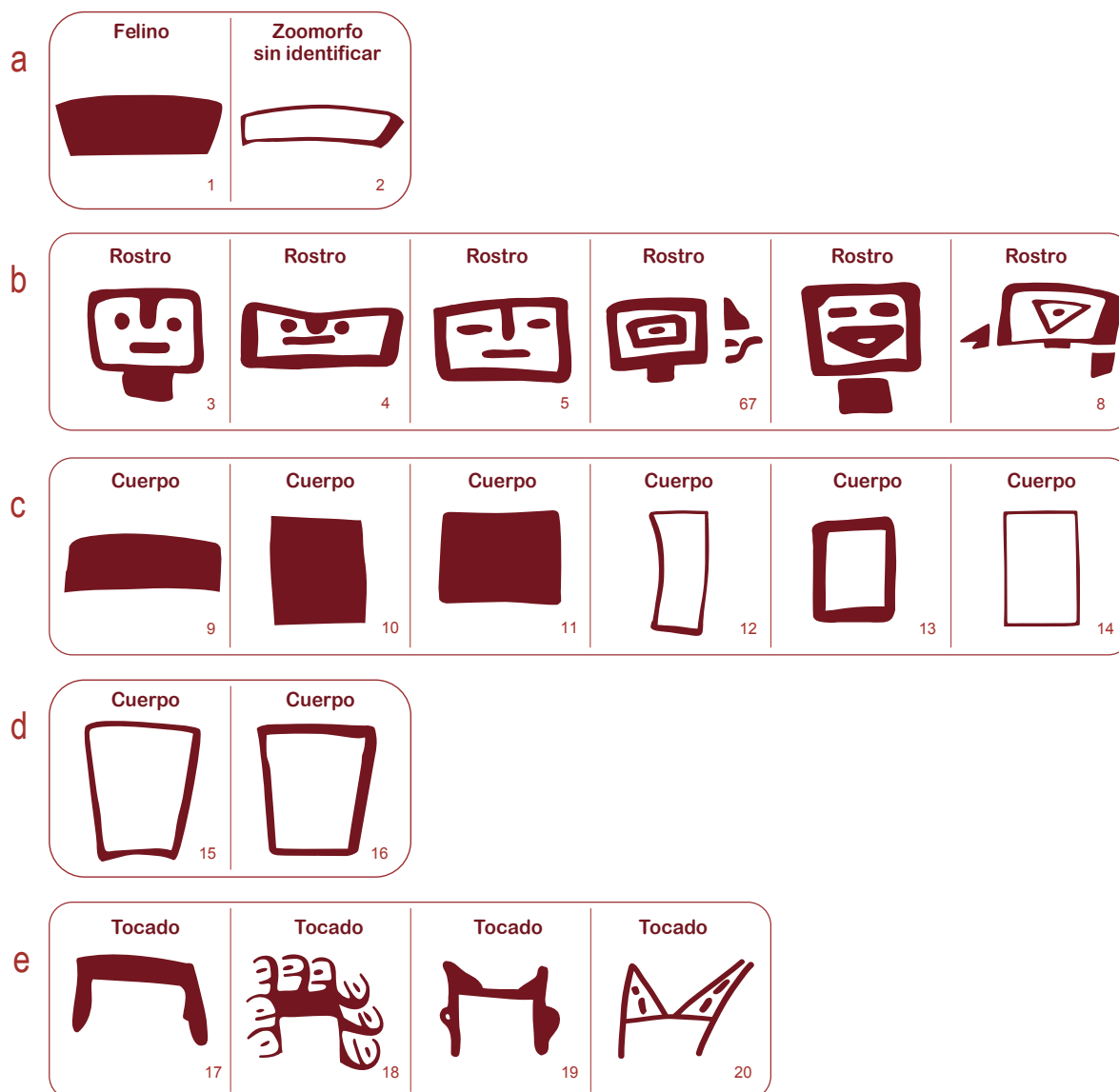


Figura 4.5: Presencia de conceptos geométricos primarios de cuadrados y rectángulos

4.2.1.4. Triángulo: En la figura 4.6 aparecen triángulos en cuerpos zoomorfos de varias aves y algunos venados (fila a), también formas triangulares que actúan como auxiliares en la composición de los rostros de los personajes de altos cargos (fila b), así como también en los gorros de algunos humanoides (fila c). Los triángulos también actúan como adjetivos visuales (fila d), dándole características a las vestimentas de los personajes humanos básicos. En la fila “e” se observa una extensión triangular, que sale de la espalda de los personajes de altos rangos sociales y religiosos. Finalmente, se encontró que las varas poseen formas triangulares desconocidas (Figura f).



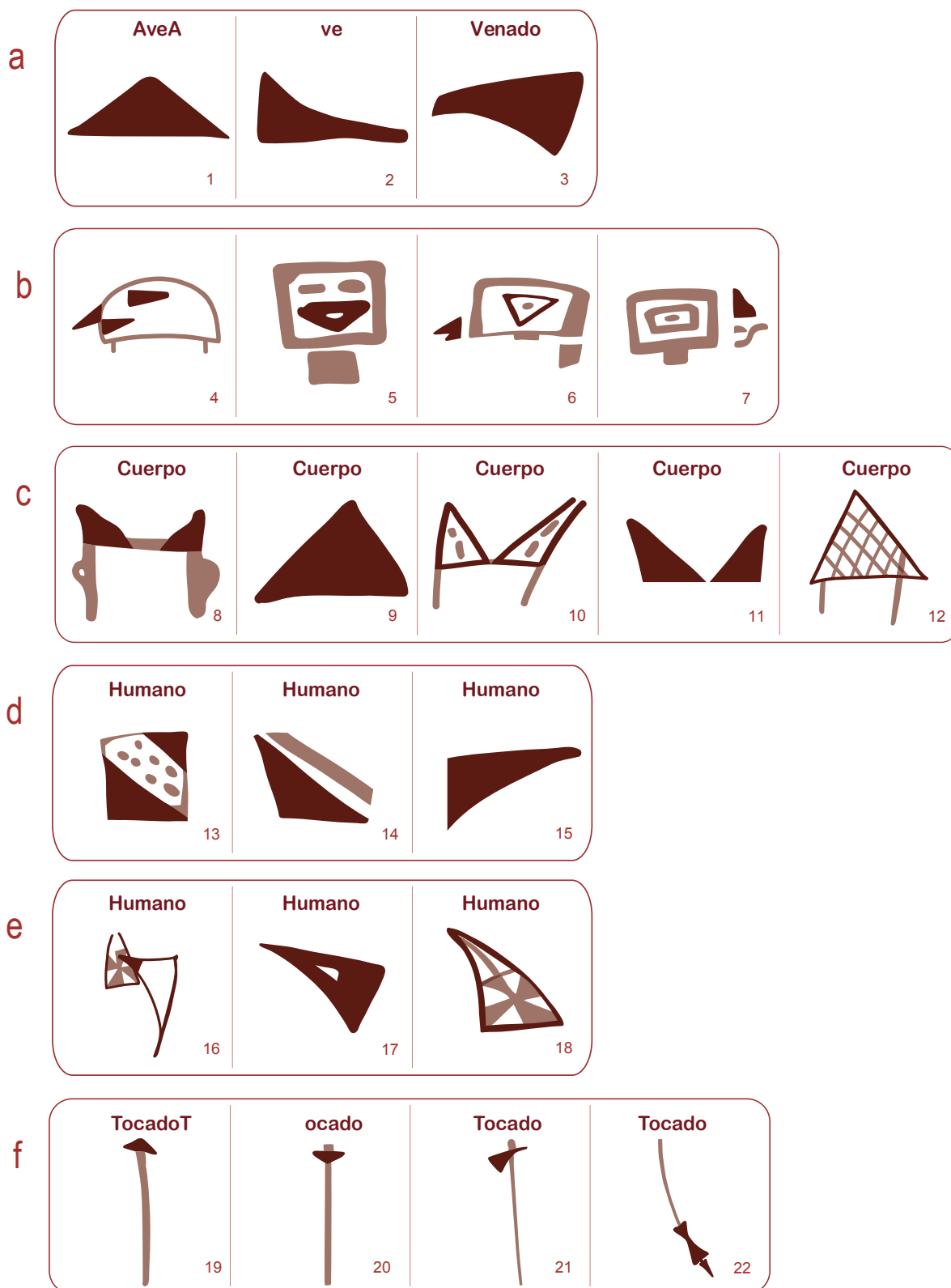


Figura 4.6: Elementos gráficos con presencia de conceptos geométricos triangulares



4.2.2. FORMAS COMPUESTAS GENERADAS EN LA COMBINACIÓN DE LAS UNIDADES MÍNIMAS.

Las formas compuestas surgen a partir de la interacción de más de dos elementos geométricos constitutivos, dando como resultado un signo primario compuesto (Fig. 4.7). Se denomina compuesto, debido a que si se desfragmenta pierde su idea comunicativa.

A continuación se detallan los principios compositivos identificados:

4.2.2.1. Consecutiva: Consecución de triángulos unidos, que forman estructuras dentadas, que van desde dos, hasta 11 puntas identificadas en la muestra. Las formas resultantes actúan de manera independiente, modificando las aglomeraciones de signos que acompañan.

4.2.2.2. Rotación: La rotación se presenta en cuatro triángulos, formando una estructura en forma de cruz, muy común en las composiciones Tuza, y una de las más reconocidas de los pueblos andinos. Esta cruz varía en su forma, y se adapta a las estructuras que la contienen como cuadripartita, concéntrica, diametral, o conformando parte de la vestimenta de los personajes de la elite.

4.2.2.3. Sobrepuesta: Se presentan dos signos primarios sobrepuestos. La primera estructura sobrepuesta es una figura similar a un reloj de arena, que conforma signos primarios independientes, que ocupan el centro de la composición concéntrica, o actúan como techos de los bohíos. En el caso de los bohíos, los triángulos pueden variar de tamaño. Mientras actúan como figura independiente, suelen ser más simétricos. La segunda estructura sobrepuesta, es la que a partir de rectángulos, se forman las reconocidas escaleras en los pueblos andinos. Esta representación también aparece muy frecuentemente en las composiciones gráficas. En la muestra analizada, se presentan desde tres, hasta seis escaleras.

4.2.2.4. Intercalado: Esta composición de cuadrados Tuza actúa como frecuencia intercalada, similar a los cuadros de un ajedrez, y actúa como adjetivo gráfico, ubicándose dentro de los contornos vacíos, alterando la aglomeración de signos.



4.2.2.5. Concéntrico: Este signo primario actúa de manera independiente en las composiciones, encontrándose sólo en un módulo o en conjunto. En conjunto forma una cruz, o también se presenta aglomerado, por tanto no se comprende su significado. También se lo encuentra formando el ojo de algunos animales.

4.2.2.6. Contenido: El último signo primario encontrado corresponde al cuadrado central de la estrella de ocho puntas, que alberga líneas paralelas, alterando el sentido y significado de la estrella. Lo encontramos desde una línea central, hasta cinco líneas.

	1	2	3	4
a				
b				
c				
d				
e				
f				
g				

Figura 4.7: Signos primarios compuestos por formas geométricas básicas



4.2.3. LINEAS COMPOSITIVAS BÁSICAS

El siguiente factor compositivo que acompaña a las composiciones y que también actúa como signo primario y modifica las aglomeraciones de signos y unidades temáticas (Fig. 4.8), son los elementos formados a partir de líneas mediante principios geométricos. Estos pueden presentar las siguientes formas:

4.2.3.1. Paralelos: Se presentan trazos lineales proporcionalmente distribuidos, de mayor a menor tamaño.

4.2.3.2. Espiral: Es una forma lineal muy frecuente en las composiciones, puede actuar independiente, acompañando una aglomeración de signos como módulos, o siendo parte de la cola del mono, o interactuando con la estrella de ocho puntas. También la podemos encontrar de forma continua, conformando una unidad temática.

4.2.3.3. Superpuesta: Los trazos lineales se cruzan formando una cruz, la figura resultante actúa de manera independiente, modificando la idea de la composición.

4.2.3.4. Tangente: Los trazos tangentes más frecuentes son los que acompañan comúnmente a las composiciones con bohíos. Pueden presentarse como una línea superior con varias líneas tangentes a ellas, que van desde dos hasta cinco líneas en la muestra analizada, o como línea en forma de “T” que actuaba como soporte de un venado en una pieza cuadripartita, y en forma de “E”, en una pieza independiente.

4.2.3.5. Poligonal: Esta configuración se presenta en las estructuras concéntricas, formando cenefas, en donde los signos primarios se presentan en frecuencia.

4.2.3.6. Escalones: Los escalones se forman por el quiebre secuencial de un trazo lineal, comportándose de manera dependiente con otros elementos gráficos. También pueden presentarse con frecuencia, formando unidades temáticas concéntricas. El número de pliegues rectos puede variar desde dos hasta cuatro.

4.2.3.7. Ondulado: Se identificó la presencia de trazos lineales ondulados de manera continua formando unidades temáticas. La ondulación encontrada es irregular y se presenta en las estructuras concéntricas.



		1	2	3	4
a					
b					
c					
d					
e					
f					
g					
h					
i					

Figura 4.8: Principios que presentan los trazos lineales y curvos para formar signos primarios



4.2.3.8. Angular: El trazo angular se encuentra de manera independiente en el centro de la estrella de ocho puntas. En otras piezas también se ha encontrado de manera independiente, o conformando grupos enmarcados en una estructura mayor. Esta forma de trazo también la podemos ver en los gorros antropomorfos.

4.2.3.9. Arco: Lo encontramos en los humanoides, donde conforma la espalda curva, alterando la morfología humana, para darle características no identificadas.

4.2.3.10. Entrecruzado: Las líneas entrecruzadas se encuentran frecuentemente en las composiciones Tuza, forman triángulos en las composiciones cuadripartitas, franjas en las concéntricas y algunos animales como aves y mamíferos, pero hasta el momento no se relacionan con algo concreto. Algunos académicos afirman que son estrellas, mientras las comunidades Pastos consideran que es la Chagra. Lo cierto del caso, es que su predominancia y presencia es igual de importante que la estrella de ocho puntas o “*Sol de los Pastos*”.

4.2.4. SIGNOS PRIMARIOS QUE FORMAN LAS AGLOMERACIONES FIGURATIVAS ZOOMORFAS

Hacen parte de este grupo los signos primarios que se encuentran agrupados y unidos para formar los cuerpos zoomorfos, antropomorfos y mixtos. Se identifican los signos primarios por la geometrización evidente de las partes del cuerpo, identificadas como cabeza, cuerpo, patas, alas, colas y cornamentas. De la misma manera, se identifican claramente las partes de los cuerpos antropomorfos o humanoides, representados de manera abstracta mediante formas geométricas.

4.2.4.1. Formas indeterminadas orgánicas de configuración híbrida

Este grupo está constituido por formas figurativas híbridas e indeterminadas, conformadas por tres partes identificadas como cabeza, cuerpo y extremidades. En la figura 4.9 se presentan tres ejemplos de este grupo, en la primera fila se identifican tres cabezas de estilo zoomorfo Tuza. La primera representación tiene forma de reptil, en las figuras 2 y 3 se



representan cabezas con características de aves. En la fila de los cuerpos se representan tres formas orgánicas, sin una identificación clara de la forma zoomorfa representada, y en la tercera fila aparecen las patas típicas de los Tuza.

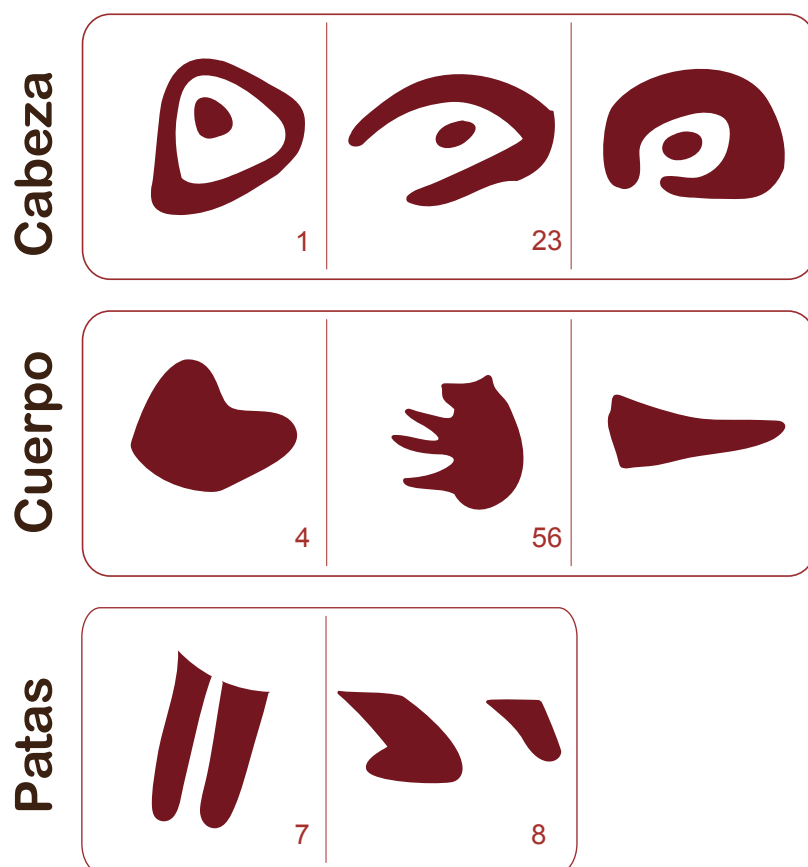


Figura 4.9: fragmentación de los elementos gráficos figurativos abstractos

4.2.4.2. Signos primarios en las formas de Aves

Para la individualización de los signos primarios que dan forma a las aves, se generaron matrices con sus elementos gráficos constitutivos (Fig. 4.10), identificando cinco signos primarios denominados como:

Cabezas: Se clasifican según la forma de su pico.

Cuerpos: Se caracterizan por sus formas triangulares y deformaciones del triángulo, también se presentan cuerpos semicirculares y trapezoidales.



Patas: Presentan cuatro características identificadas como: rectas, diagonales, de ángulo recto y en forma de “U”.

Alas: Son representadas en forma de líneas alargadas (rectas y curvas), con variación en su ancho y largo, terminando todas en aristas redondeadas.

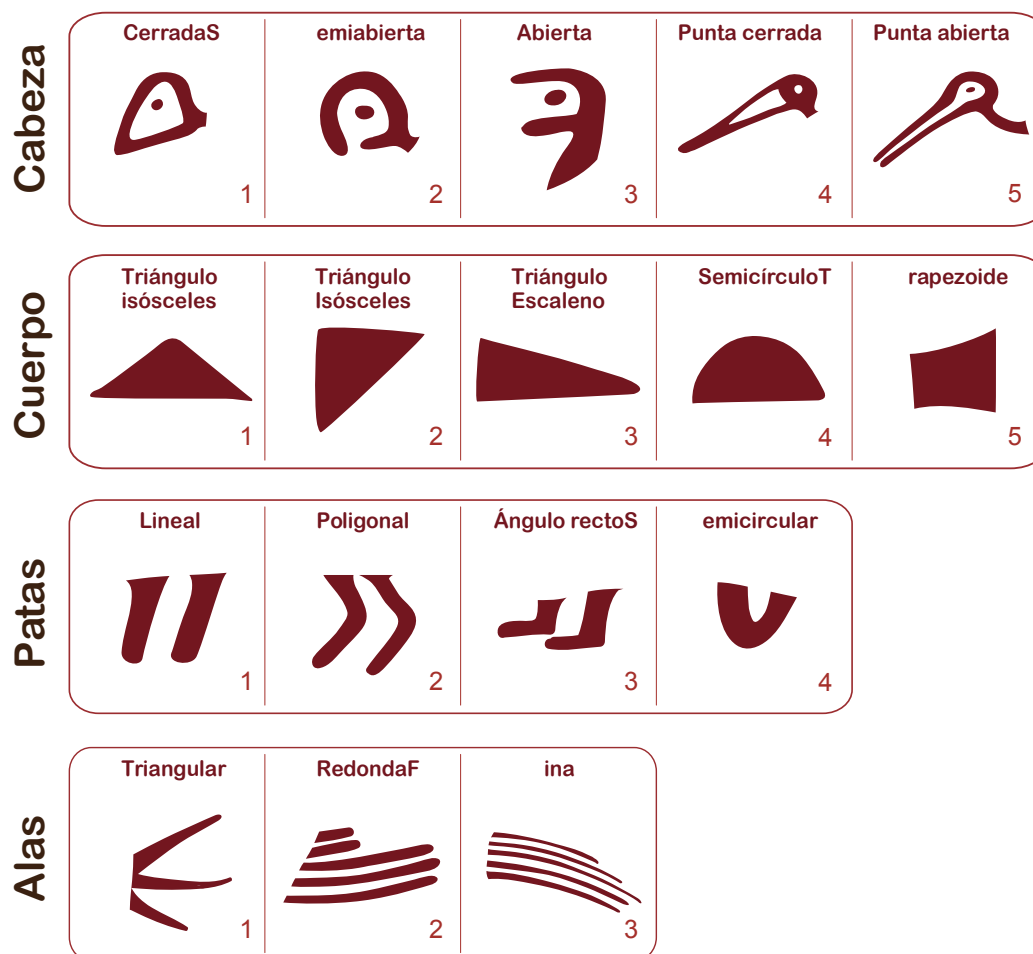


Figura 4.10: Desfragmentación de formas figurativas que representan aves

4.2.4.3. Signos primarios en las formas de Venados

Para individualizar los signos primarios que representan venados, se generaron matrices con sus elementos gráficos constitutivos (Fig. 4.11), identificando cinco signos primarios denominados como:

Cabezas: Se clasifican según la forma de su boca y su cornamenta, teniendo en cuenta su tamaño y forma.



Cornamentas: Se clasifican según su tamaño, iniciando desde las más pequeñas en forma de orejas, hasta las cornamentas más grandes.

Cuerpos: Se representan mediante deformaciones del triángulo y rectángulo, dando como resultado formas orgánicas, que expresan tensión, fuerza o pasividad.

Colas: La casilla 1 y 2 presenta colas con trazos rectos. En la casilla 3 la cola es curva, mientras en las casillas 4 y 5, la cola se encuentra enroscada.

Patas: Se encuentran en posición recta y también dobladas, algunas representaciones de las patas presentan pezuñas y otras carecen de ellas.

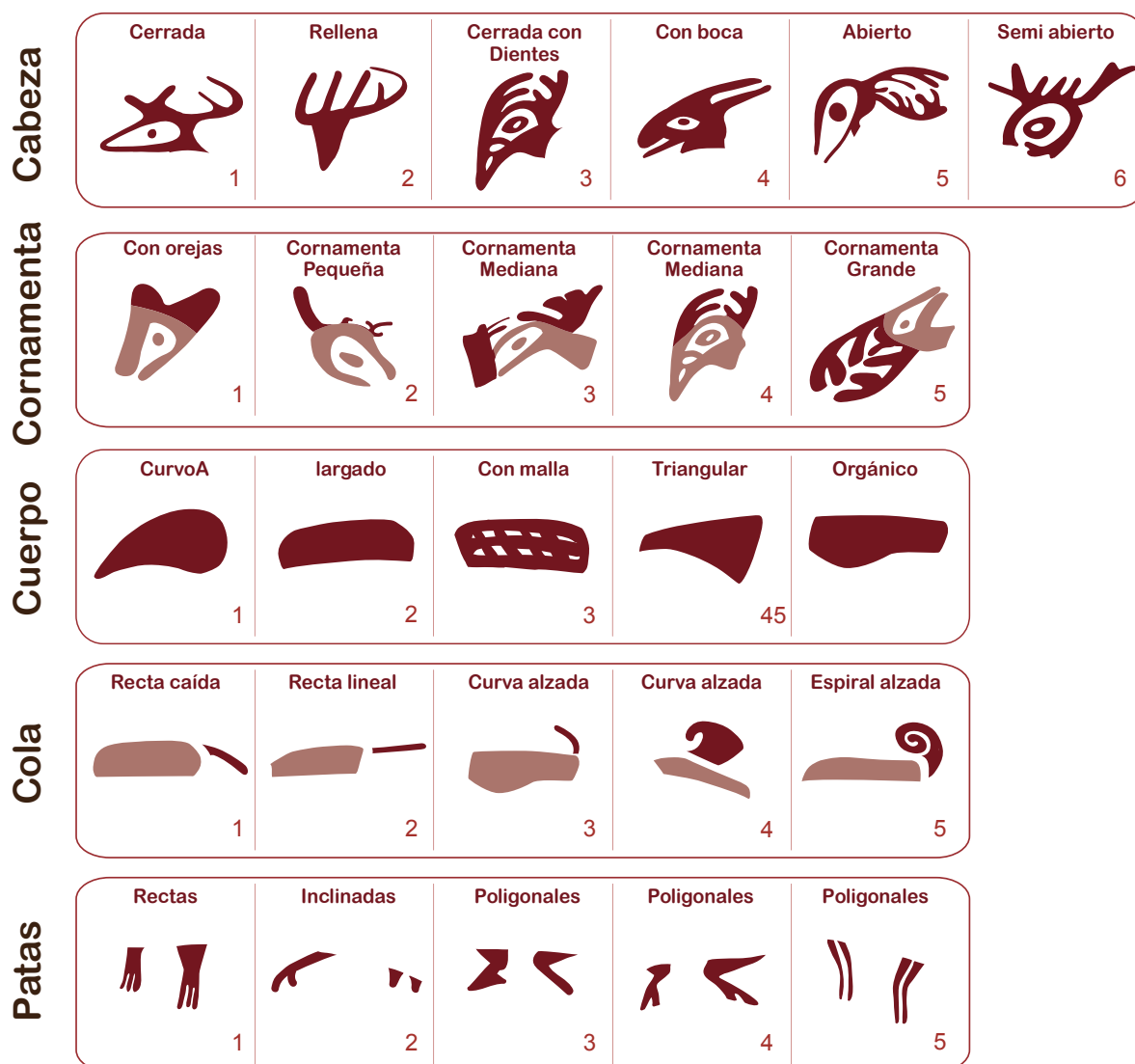


Figura 4.II: Desfragmentación gráfica de las formas figurativos que representan venados



4.2.4.4. Signos primarios en las formas de Felinos

Para la individualización de los signos primarios que representan felinos, se generaron matrices con sus elementos gráficos constitutivos (Fig. 4.12), identificando cuatro signos primarios denominados como:

Cabezas: Se clasifican por la forma de sus orejas y por la torsión de su cabeza con respecto al cuerpo.

Cuerpos: Se representan mediante deformaciones rectangulares.

Cola: Se presentan colas triangulares y rectas en posición superior, media e inferior.

Patas: Presenta patas poligonales (dobladadas), con garras y sin garras.

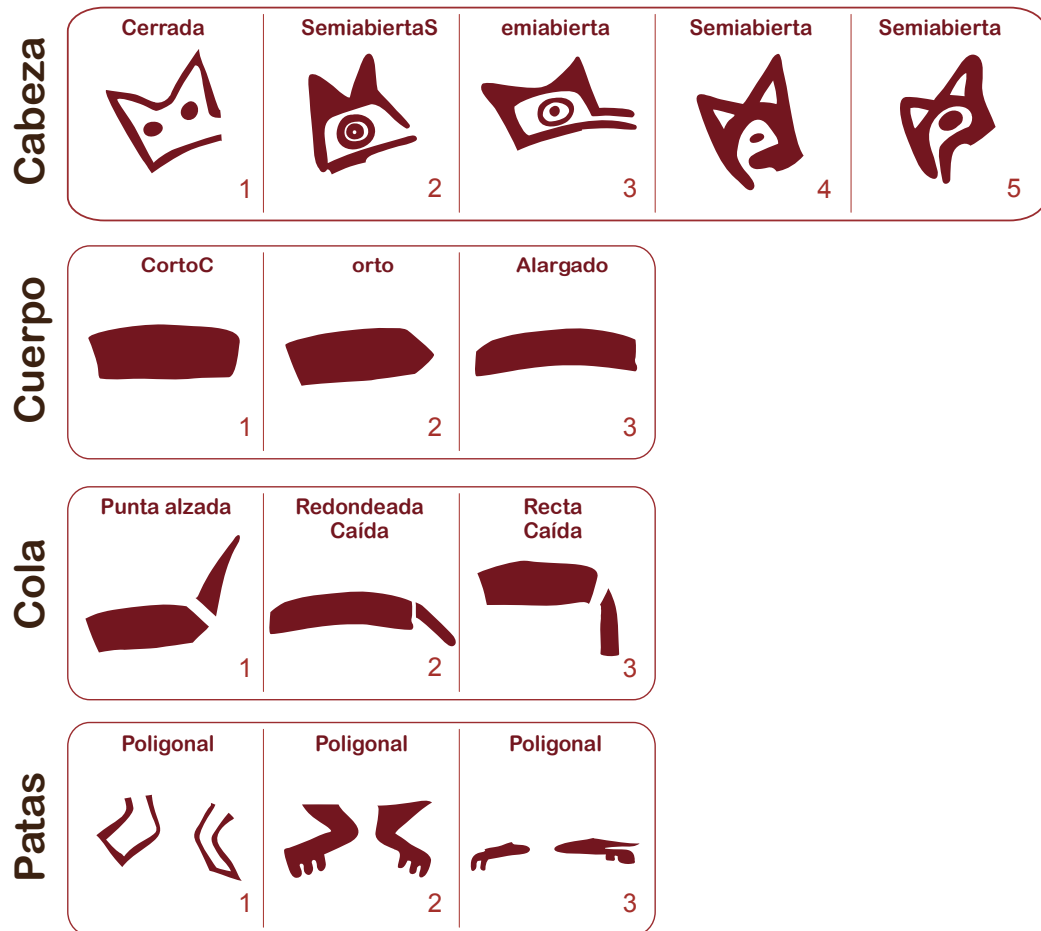


Figura 4.12: Desfragmentación gráfica de las formas figurativos que representan felinos

4.2.4.5. Signos primarios en las formas de Monos

Para la individualización de los signos primarios que representan monos, se generaron matrices con sus elementos gráficos constitutivos (fig. 4.13), identificando cuatro signos primarios denominados como:

Cabezas: en su mayoría presentan forma ovalada, seguida por la forma de “C” y una cabeza con relleno.

Cuerpos: Tiene forma curva en forma de “C” o semicirculares.

Colas: son muy características en Tuza siendo largas y enroscadas.

Patas: Son poligonales (dobladitas) algunas con presencia de dedos y generan sensación de movimiento o actividad.

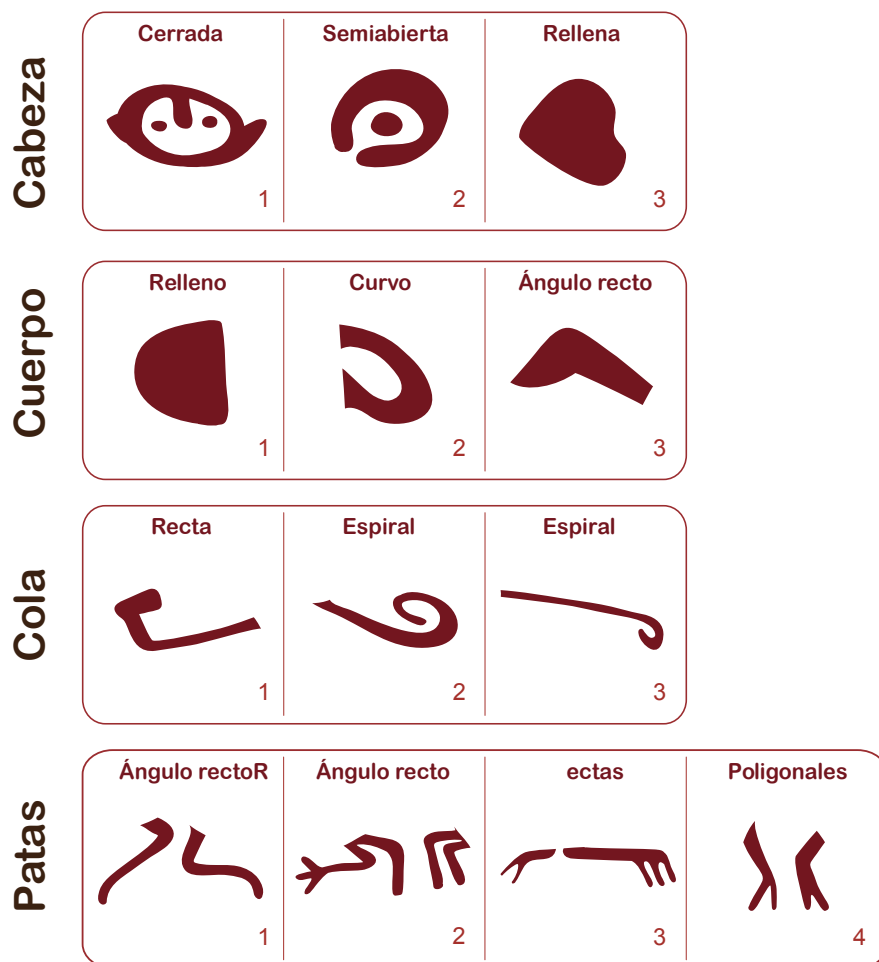


Figura 4.13: Desfragmentación gráfica de las formas figurativos que representan monos



4.2.4.6. Signos primarios en las formas de Arañas

Para la individualización de los signos primarios que representan monos, se generaron matrices con sus elementos gráficos constitutivos (Fig. 4.14), identificando cuatro signos primarios denominados como:

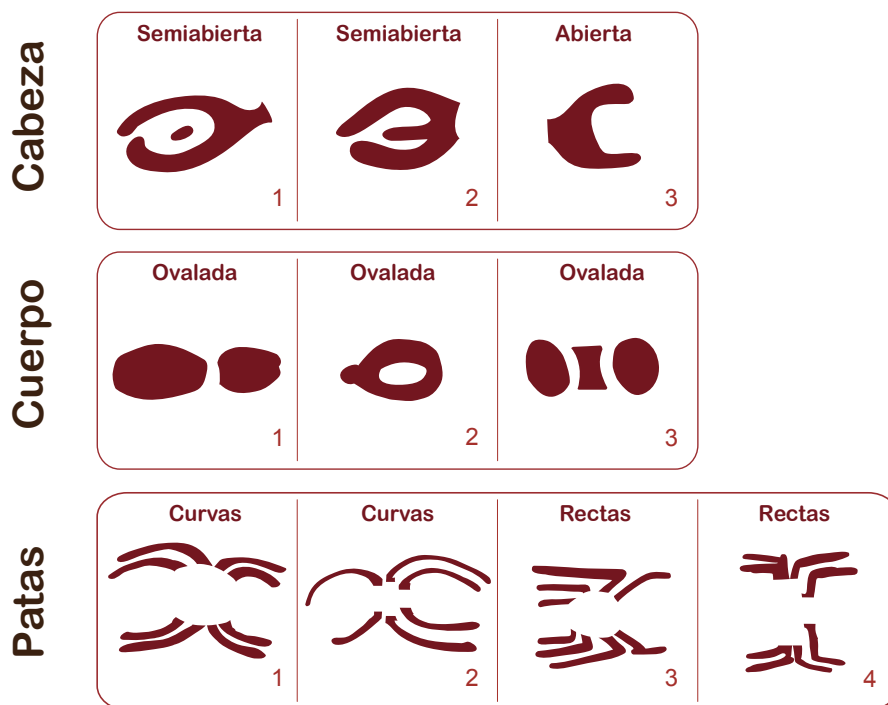


Figura 4.14: Desfragmentación gráfica de las formas figurativos que representan arañas



4.2.5. SIGNOS PRIMARIOS QUE FORMAN SERES ANTROPOMORFOS, HUMANOIDES, ANTROPOMORFISMO Y TERIOMORFISMOS

4.2.5.1. Rostros

Los rostros en Tuza resultan de la abstracción de los rasgos distintivos humanos, en un esquema básico de forma rectangular, seguido por el semicírculo y el ovalo (Fig. 4.15). La nariz es representada mediante una línea media en la parte superior del contorno, los ojos son representados mediante dos puntos (rostro 1). En las transformaciones humanas se conserva el contorno del rostro y se agregan figuras geométricas para la representación de ojos, nariz y boca (rostro 2).



Figura 4.15: Conceptualización geométrica del rostro humano en el estilo Tuza

4.2.5.2. Cabezas

Los elementos gráficos ubicados en la parte superior de la cabeza humana, o transformaciones humanas, son representaciones de cabello, gorros y tocados propios de los andes. Estos elementos gráficos se representan de forma semicircular o con tendencias cuadradas. En la figura 4.16 se identifican posibles gorros o cabellos del humano básico Tuza; en la segunda fila se reconocen varios tocados de personajes que portan un objeto identificado como instrumento de pesca, estos en la parte superior poseen formas orgánicas alusivas a seres vivos sin identificar claramente. La tercera fila



presenta tocados con salientes de uno y dos triángulos en paralelo, se revelan en personajes con rostros humanos y cuerpos sin identificar no asociados a humanos ni animales. Y finalmente, en la cuarta fila se distinguen tocados con trazos verticales, que se doblan en sus extremos, y poseen variabilidad en el número de trazo.

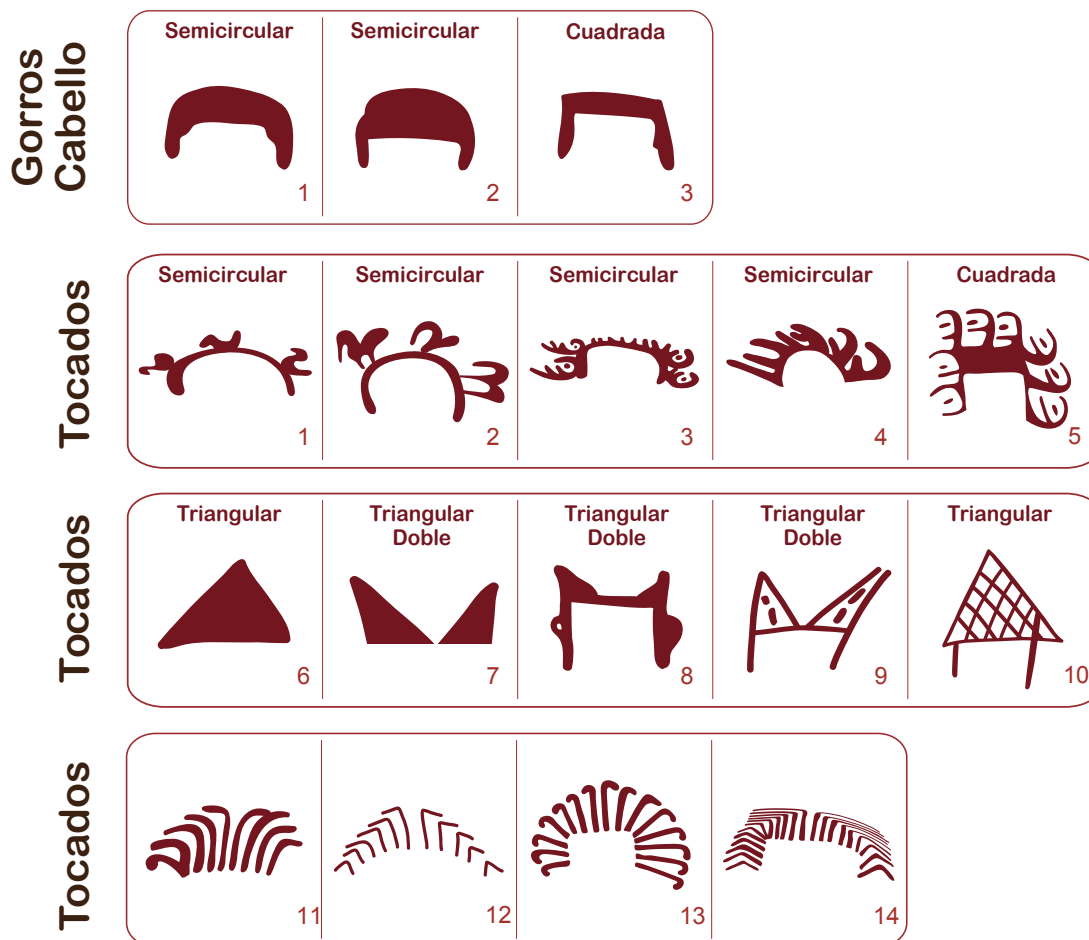


Figura 4.16: Elementos gráficos que se sitúan sobre la cabeza de los seres antropomorfos

4.2.5.3. Cuerpos y los brazos

La abstracción geométrica del cuerpo se caracteriza por ser generalmente una forma rectangular seguida por tendencias cuadradas, pero además, por cuerpos de trazos curvados o angulares que no tienen asociación con algún elemento reconocido (Fig. 4,17). Fundamentalmente se presentan contornos cuadrados y rectangulares, en cuyo interior se van a albergar signos primarios, que conforman la vestimenta, y que sirven de adjetivos visuales que caracterizan la posición social del personaje.

La abstracción de los brazos se basa en trazos lineales o poligonales (Fig. 4.17), que en algunas de las composiciones interactúan con los brazos de otros personajes. Algunos personajes presentan dos y tres dedos. Ningún brazo se encuentra en posición de descanso, todos desarrollan el ideal de una actividad o movimiento.

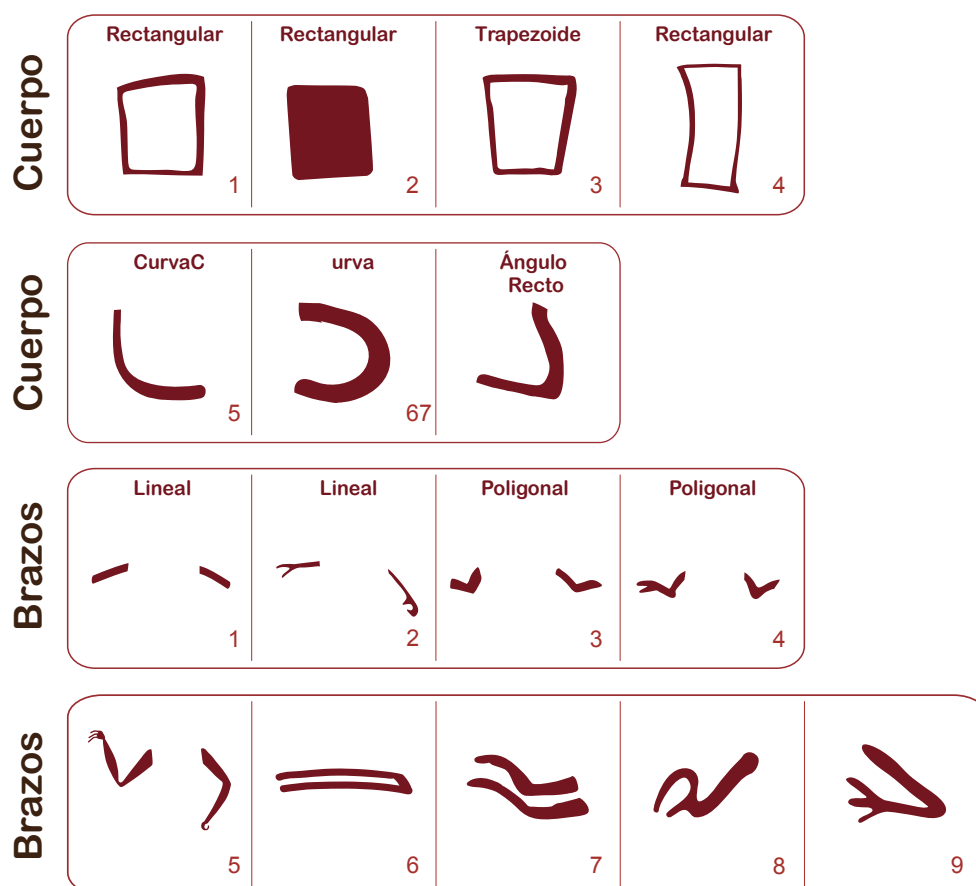


Figura 4.17: Diferentes tipos de cuerpos y extremidades superiores de los seres antropomorfos

4.2.5.4. La vestimenta

La vestimenta está conformada por la agrupación o aglomeración de signos primarios, que actúa como adjetivo visual, dotando de una distinción al personaje (Fig. 4.18). Los signos primarios identificados en la vestimenta, hacen parte del grupo base de elementos gráficos Tuza.

La vestimenta de la fila 1 corresponde a los personajes que se encuentran en ronda en la estructura concéntrica y a los personajes que estan en parejas en la estructura radial, la vestimenta de la fila 2 corresponde a algunos



personajes denominados pesqueros y la vestimenta de la fila 3 corresponde a los personajes que por sus características podrían representar altos cargos sociales o deidades de culto, esta vestimenta tiene presencia de varios signos primarios básicos representando una vestimenta más elaborada.

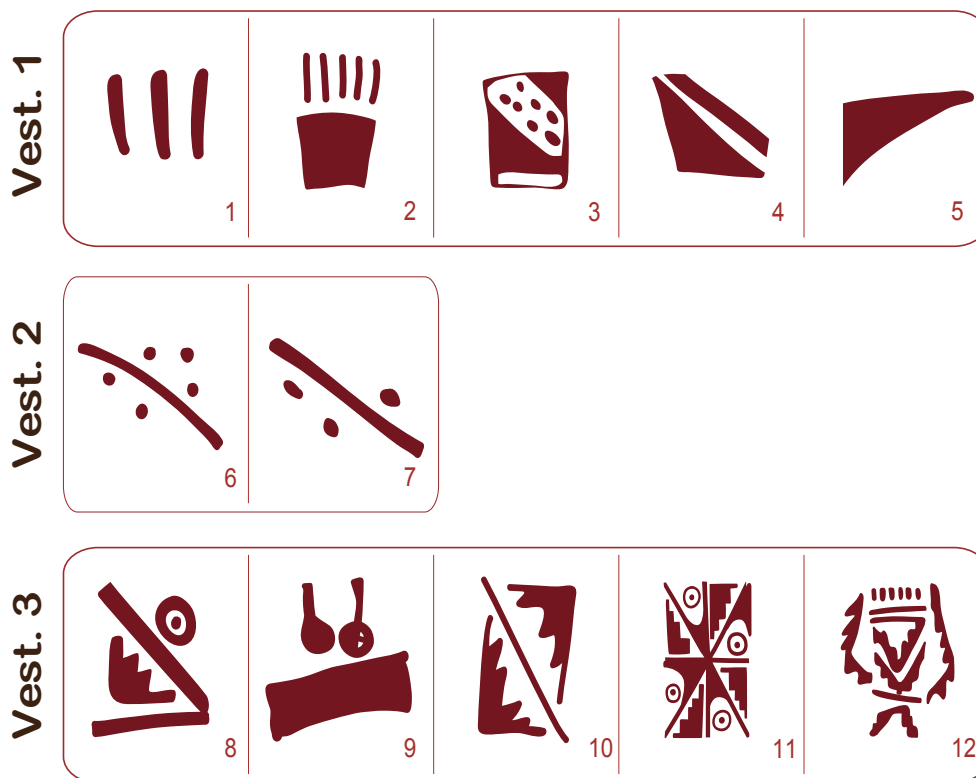


Figura 4.18: Diferentes signos primarios contenidos en las vestimentas de los seres Antropomorfos

4.2.5.5. Piernas

Las piernas están representadas en sencillos trazos, que varían según la posición social (Fig. 4.19). En la primera fila, se encuentran los personajes básicos, con pierna de trazos lineales, algunos de ellos con tendencia triangular, así como con una pequeña protuberancia en forma del músculo de la pierna. En la segunda fila, se presentan piernas con forma aparentemente sentada e irregular, que representan los seres sin identificar, y en la tercera fila, se aprecian las piernas de los seres de alto rango, las cuales tienen más elementos y mayor grosor, dando mayor posición social al personaje.



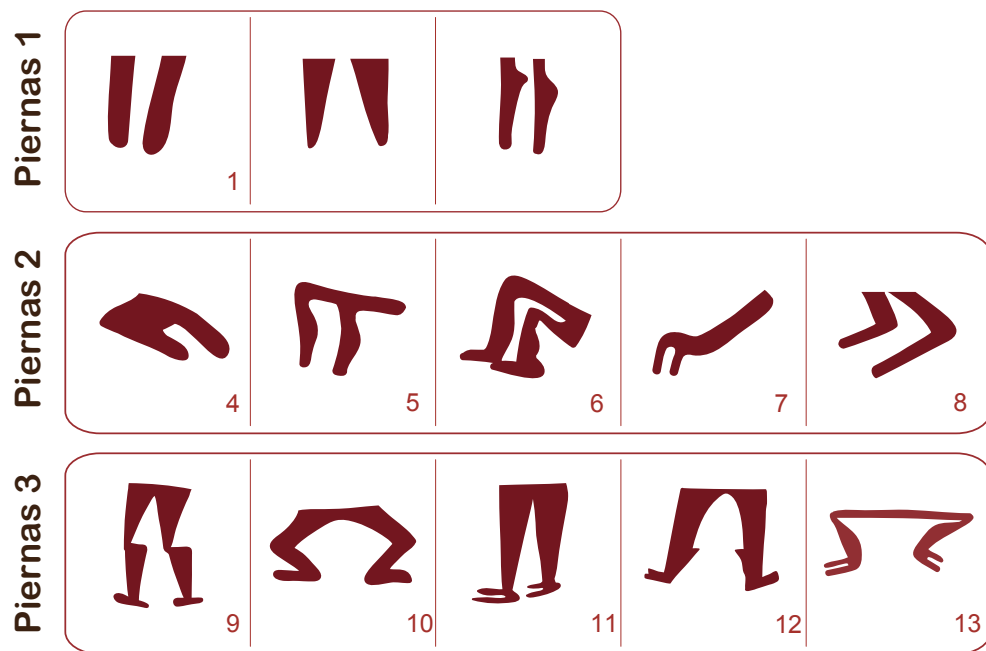


Figura 4.19: Diferentes tipos de extremidades inferiores de los seres Antropomorfos



4.2.5.6. Varas

En los personajes analizados, se identificaron los elementos en forma de varas pequeñas y largas, que portan en sus brazos los personajes indeterminados y los personajes de mayor posición social (Fig. 4.20). Las variantes que presentan las varas se ubican en sus extremos, y son elementos gráficos que carecen de identificación.

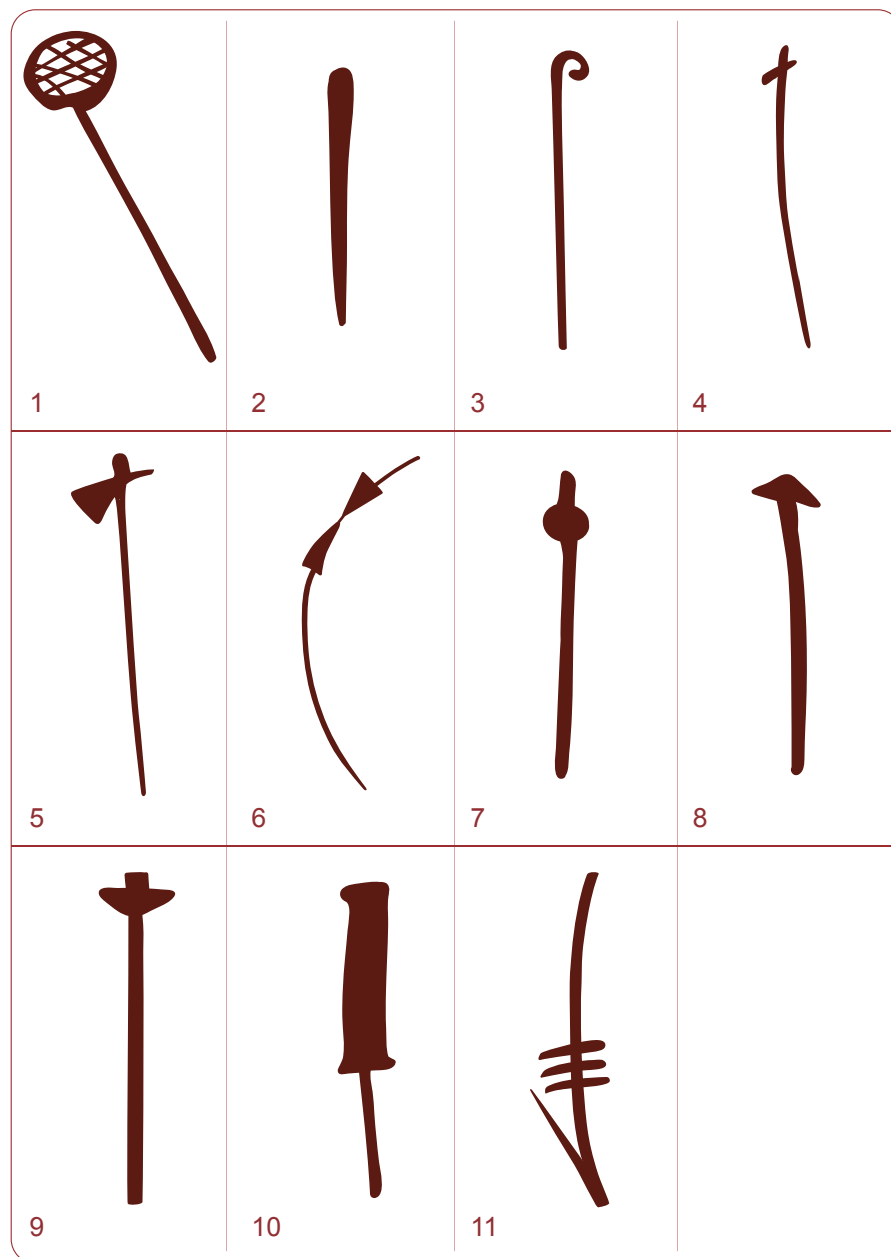


Figura 4.20: Diferentes tipos de artefactos que sujetan con la mano algunos seres antropomorfos



4.3. LAS AGLOMERACIONES DE SIGNOS



Las composiciones plásticas y gráficas amerindias varían en tanto buscan estilos autónomos dentro de unas estructuras generales de pensamientos compartidos por los pueblos originarios de América, diferenciándose unos de otros en sus desarrollos locales. De la misma manera, las composiciones gráficas amerindias compartieron cosmovisiones, cosmologías y cosmogonías generales, pero con autonomías locales. Por lo tanto, el análisis de las composiciones gráficas en la cultura Tuza, es un buen referente de la utilización de la gráfica como medio masivo de comunicación, resaltando que no todos los pueblos amerindios emplearon la gráfica de forma sistémica y compleja para codificar sus conocimientos. Torres (2004), define a las aglomeraciones de signos como un nivel significativo en donde se aglomeran e interactúan los signos primarios, en este caso para dar forma a las unidades conceptuales, compuestas por varios ideales.

Las composiciones visuales del plato Tuza presentan elementos gráficos que interactúan entre sí. Unos elementos se encuentran separados, formando unidades individuales, y otros, están en interacción directa con otros. Por esta razón, se debieron establecer principios formales, para poder identificar las aglomeraciones de signos dentro de la composición total. A continuación se nombran los patrones encontrados en la muestra analizada:

Modular: Se presenta como módulo por la interacción de signos primarios geométricos delimitado por líneas

Por unión: Contiene dos o más signos primarios unidos configurando elementos gráficos orgánicos y figurativos.

Por separación: Se identifica como una unidad geométrica o figurativa por su separación espacial.



Por interacción: Interactúa con otro elemento pero se identifica su unidad conceptual

Teniendo en cuenta los anteriores principios compositivos, se identificaron las aglomeraciones de signos más comunes en la muestra cerámica analizada.

4.3.1. PREDOMINANCIA GEOMÉTRICA

La primera categoría está compuesta por las aglomeraciones de signos con predominancia geométrica, estos pueden encontrarse aglomerados en un módulo, actuar independientes fusionados con otros signos primarios, o formar parte de una composición repetitiva como un concepto individual. La identificación de las aglomeraciones de signos en Tuza, permite sustentar la presencia de sistemas conceptuales, aunque su significado aún permanezca oculto. Mediante la agrupación de signos primarios que actúan como conceptos individuales se configuran mensajes compuestos. De esta manera, se comprende que los desarrollos gráficos de las comunidades prehispánicas Pastos no fueron realizados por su carencia de técnicas en pintura, sino que verdaderamente sintetizaron pensamientos complejos en sencillas formas gráficas, por lo tanto, *“no es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, sino la suma de sus ideas”* (Gombrich, 1951:44).

4.3.2. LA COMPOSICIÓN MODULAR

En este caso los signos primarios se agrupan en un módulo estructurado delimitado por cuatro líneas, formando conceptualmente un rectángulo dividido por una línea diagonal, identificada por Milla (2008) como *“quata”*, que significa la unión o encuentro de los extremos. En su interior, se ubican signos primarios que se unen con la estructura del módulo, conformando un concepto complejo.

En el diagrama de la figura 4.21 se indica la extracción de un módulo de una estructura concéntrica de tres franjas, donde se observa, que entre los círculos de la estructura generan la franja compositiva, que aparece segmentada mediante líneas perpendiculares, formando varios módulos de repetición. Posteriormente, el módulo es contenido por dos signos primarios en oposición, separados por una línea diagonal.



Módulo 1

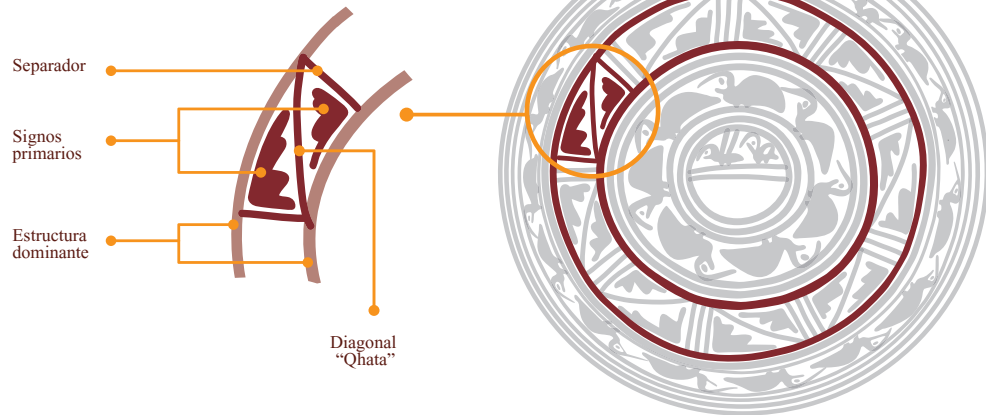


Figura 4.21: Extracción de un modulo en estructura concéntrica con sus respectivos elementos compositivos

La estructura radial cuadripartita presenta módulos compositivos. En el diagrama de la figura 4.22 se observa como el módulo se acopla al espacio de concepto triangular, interactuando con los demás espacios adjuntos. En este caso, el módulo es dividido por una línea diagonal, y presenta tres signos primarios: las escaleras, la línea espiral y el triángulo.

El módulo de la estructura radial, conserva los mismos principios modulares de la estructura concéntrica, pero en la estructura radial, el módulo presenta una forma dual o de espejo, repitiendo la misma composición frente a ella.

Módulo 2

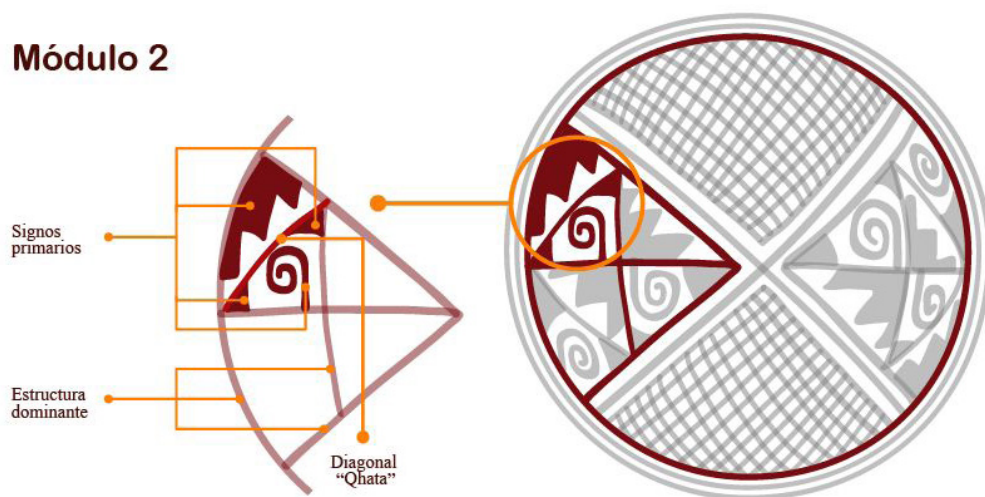


Figura 4.22: Modulo en estructura radial con sus respectivos elementos compositivos

En el diagrama de la figura 4.23 se presentan módulos de repetición en las franjas diametrales, ubicándose a manera de fila, uno consecutivo del otro presentando una reflexión de espejo sobre la línea central que los atraviesa, y conformando una unidad temática más compleja. , el módulo se repite de manera lineal, tomando la forma curva de la estructura dominante.

Módulo 3

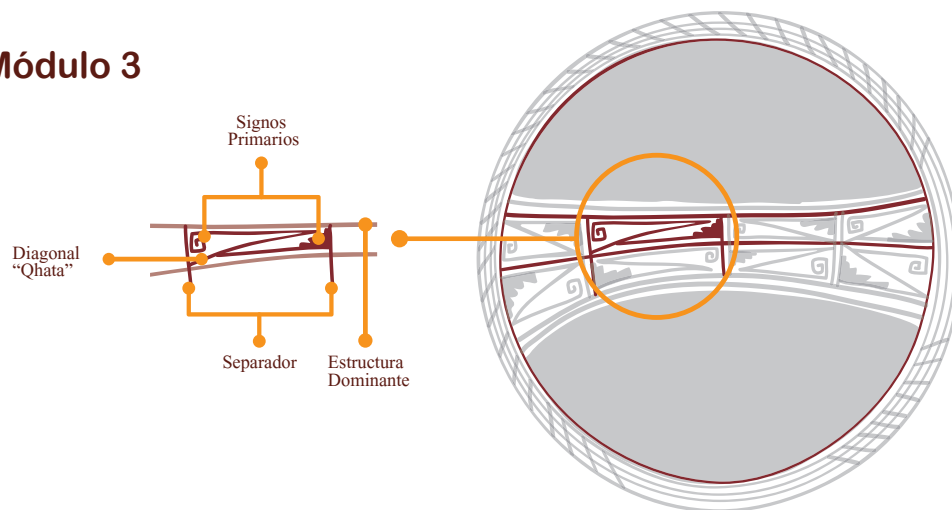


Figura 4.23: Extracción de un módulo en estructura diametral con sus respectivos elementos compositivos

La cuarta composición modular (Fig. 4.24) se presenta inmersa en las composiciones gráficas que representan personajes antropomorfos y antropozoomorfos, que están plasmados unitariamente o también en pares, sobre todo el espacio cóncavo del plato Tuza.

Módulo 4

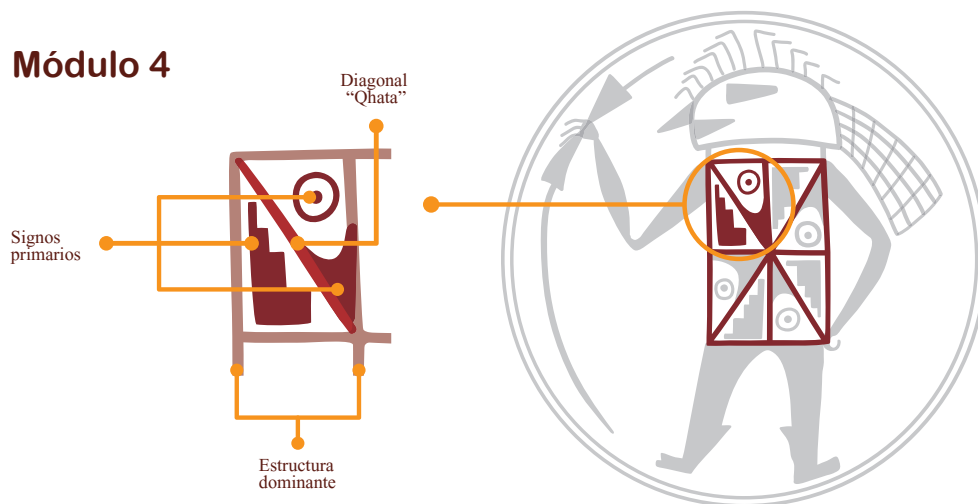


Figura 4.24: Modulo en estructura diametral con sus respectivos elementos compositivos



En la narrativa temática de la figura 4.25, el módulo está representando un fragmento de un atuendo o vestimenta, dotándola con un mensaje visual, y otorgándole una cualidad al personaje principal. La vestimenta está conformada por cuatro módulos con repetición de tres signos primarios, lográndose identificar en la distribución de los puntos, la constelación de la Cruz del Sur.

En las cuatro estructuras anteriores observamos que se repite el mismo concepto de composición modular, pero su contenido es modificado por la estructura dominante que las contiene. De esta manera, encontramos gráficas variadas con un mismo principio compositivo, como se observa en la matriz de la figura 4.5. En la fila a de la matriz, podemos observar que los módulos contienen como signos primarios comunes variantes de la espiral, variantes de la escalera y algunos presentan triángulos en sus extremos. En la fila b, la espiral se reemplaza por un ovalo concéntrico con un punto, e igualmente un pequeño rectángulo concéntrico con una línea central. Las variaciones de la fila c corresponden a variantes de la escalera, que se presenta de manera dual en 1, 2 y 3 y se presentan variantes en 4 con una espiral, acompañada de puntos y 5 conformada por dos líneas paralelas con puntos atravesada por una línea en forma de escalera.

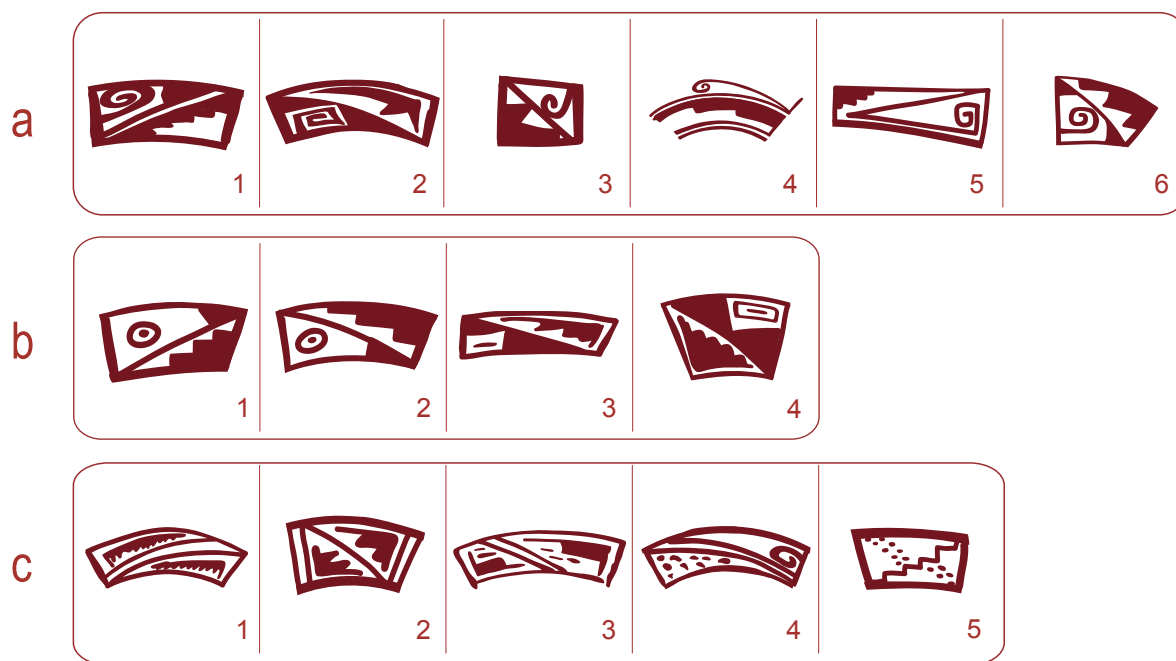
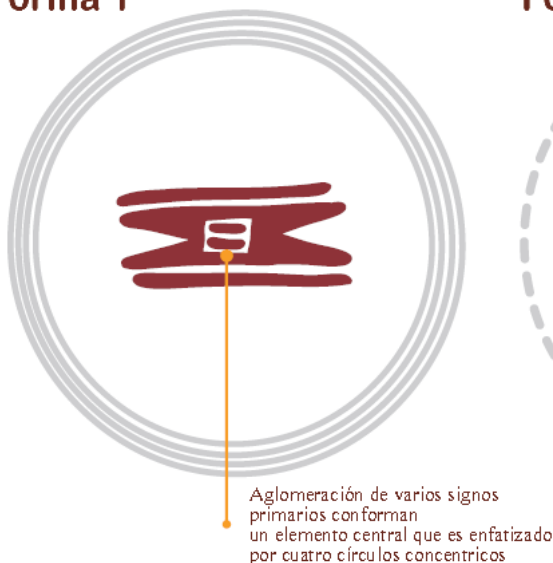


Figura 4.25: Variantes modulares identificados en la muestra cerámica analizada

4.3.3. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS INDEPENDIENTES

Este tipo de aglomeración de signos contiene dos o más signos primarios unidos o cercanos, y se identifica como una unidad por su separación espacial con respecto a otro elemento gráfico o estructura que lo contiene. En la muestra cerámica analizada las aglomeraciones de este tipo actúan como el tema central de la composición del plato, como se muestra en el diagrama de la figura 4.26. También en la muestra se identificó la forma 1, que contiene la aglomeración de tres signos primarios, y en la forma 2 se presenta la aglomeración de dos signos primarios por unión de dos espirales con forma triangular dual.

Forma 1



Aglomeración de varios signos primarios conforman un elemento central que es enfatizado por cuatro círculos concéntricos

Forma 2



Aglomeración de dos signos primarios conforma un elemento individual enmarcado por un círculo de trazo discontinuo.

Figura 4.26: Dos tipos de composiciones geométricas independientes ubicadas en el centro del plato

También encontramos aglomeraciones independientes, que están enmarcadas por estructuras concéntricas, estas se ubican siempre en el centro de la composición, ocupando un espacio importante y de predominancia. Los demás elementos incorporados resaltan su concepto. Entre el grupo de cerámicas seleccionadas, se encontraron diferentes elementos individuales (Fig. 4.27) como en 1, que presenta una figura indeterminada, 2 y 3 presentan formas similares, en 4 y 5 presentan estructuras en forma de “X” con adhesión de signos primarios.



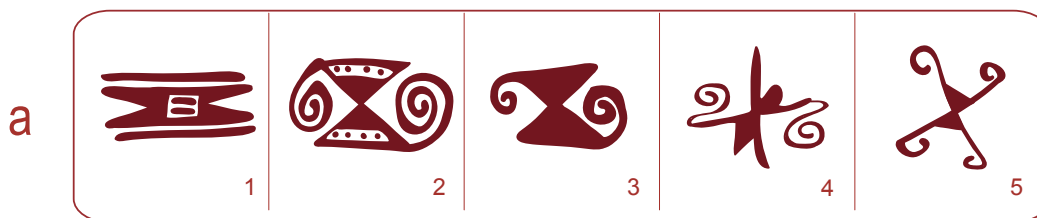


Figura 4.27: Cinco ejemplos de composiciones geométricas independientes ubicadas en el centro del plato

4.3.4. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE FRECUENCIA

Estas composiciones presentan secuencias continuas o intercaladas de aglomeración de dos o más signos primarios, generando una unidad compositiva. En el diagrama de la figura 4.28, se presenta una agrupación de tres espirales, que tienen un patrón común, donde dos espirales están más cerca y toman distancia de la tercera espiral, conformando un único concepto.

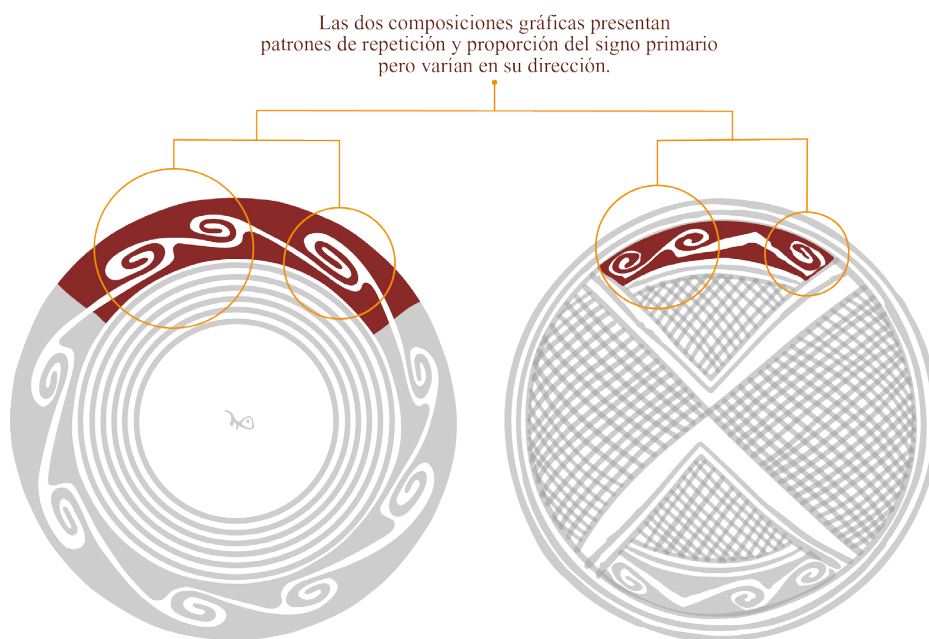


Figura 4.28: Un mismo patrón conceptual representado en dos estructuras distintas

En la segunda temática, hay secuencias de aglomeraciones de signos que actúan a manera de módulo, pero no tienen una división o separación, sino una continuidad gráfica (Fig. 4.29). Al dividir intencionalmente la franja compositiva, se logra identificar una secuencia modular de dos conceptos, uno corresponde al espacio relleno, y otro al signo primario contenido en el espacio vacío.



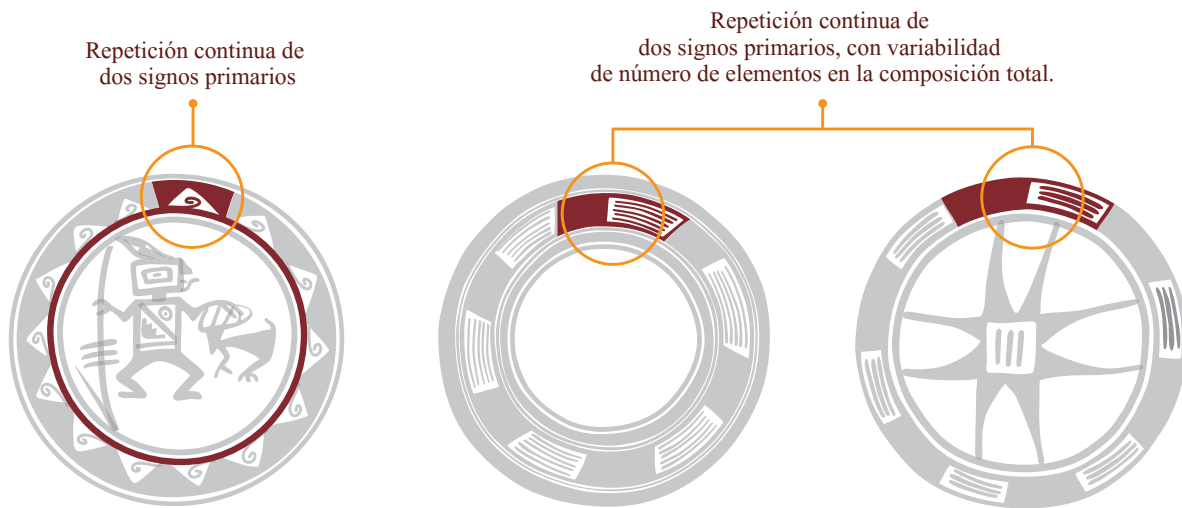


Figura 4.29: Identificación de aglomeraciones de signos en franjas concéntrica

En el tercer grupo de temáticas, aparece representada una aglomeración de dos signos primarios (el techo geométrico y el rectángulo inferior), que forman una vivienda conocida como bohío (Fig. 4.30) En este caso, la aglomeración de dos o más signos primarios se presenta con frecuencia alternada con otros signos primarios. La vivienda o aglomeración de signos se encuentra casi a la misma distancia generada entre círculo y círculo.

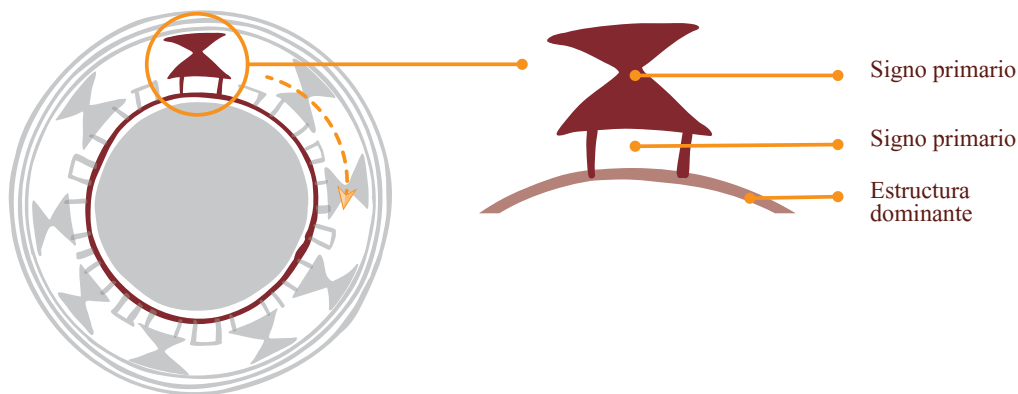


Figura 4.30: Representaciones de viviendas que se encuentra alternados con otros elementos gráficos

En la matriz de la figura 4.31, se presentan las aglomeraciones de signos identificadas en la muestra cerámica analizada. La fila a corresponde a la agrupación de espirales, la fila b presenta las variantes compositivas de las franjas continuas, en la fila c se presentan variantes de viviendas, y en la fila d repetición por frecuencia de distintas aglomeraciones de signos.

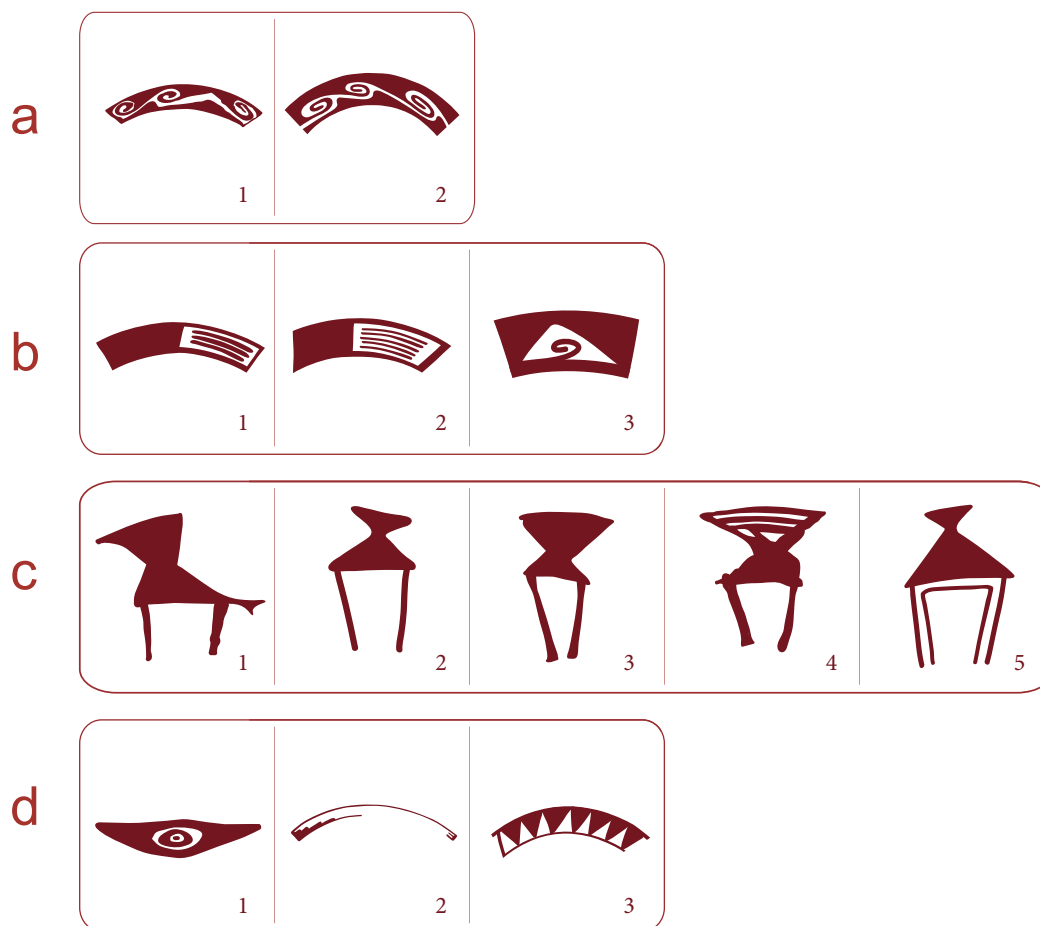


Figura 4.31: Matriz de aglomeraciones geométricas de frecuencia

4.3.5. AGLOMERACIONES FIGURATIVAS

El segundo gran grupo de aglomeraciones de signos, lo conforma la fusión de dos o más signos primarios, que actúan como una unidad compacta. En estas aglomeraciones la agrupación de signos primarios conforma una unidad figurativa que es reconocible, dando lugar a los elementos gráficos asociados en la cultura de los Pastos con seres vivos, seres espirituales, espacios físicos o entidades cósmicas.

En esta etapa de desarrollo gráfico, se comprende que las sociedades prehispánicas Pastos sintetizaron, en sencillas formas visualizadas de su entorno, parte de sus pensamientos y conocimientos, que debían ser mantenidos y comunicados masivamente en su comunidad. A continuación,

se expondrá como desarrollaron sus composiciones gráficas a partir de un grupo finito de elementos gráficos y conceptuales que contienen variaciones expresivas, dependiendo de la composición. Los grupos figurativos son varios, por lo tanto, se comienza evaluando las formas denominadas en nuestro contexto como abstracto, y las siguientes aglomeraciones figurativas se organizan según su ubicación en el plano físico de la realidad (cielo, tierra o interior de la tierra). Las categorías se exponen a continuación:

4.3.6. AGLOMERACIONES INDETERMINADAS ORGÁNICAS HÍBRIDAS

Esta categoría está conformada por las unidades gráficas compactas sin una clasificación definida, debido a que presentan configuraciones híbridas donde se identifica algunas partes zoomorfas como la forma de la cabeza, que corresponde a los principios básicos de los animales en Tuza, pero su cuerpo no tiene relación con las lógicas de la naturaleza, o al menos, carece de sentido para nuestro contexto.

En la figura 4.32, se presenta una aglomeración figurativa abstracta ubicada en las estructuras concéntricas. Las aglomeración abstracta de esta composición gráfica tienen características zoomorfas, pero no se ha logrado asociarla con la morfología de ningún animal.

Forma 1: de repetición

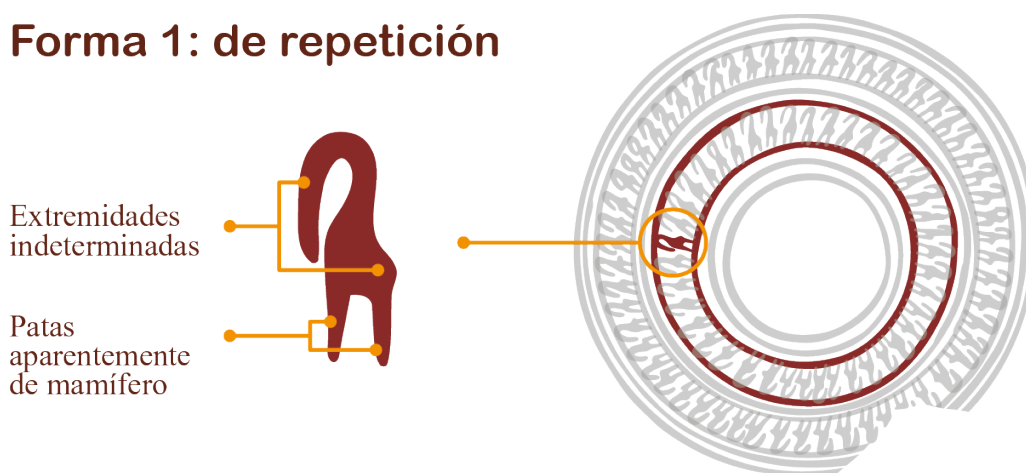


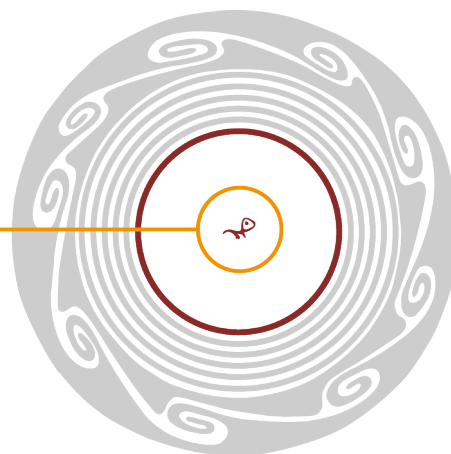
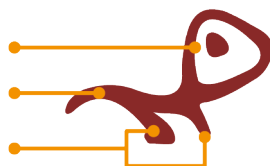
Figura 4.32: Formas zoomorfas indeterminadas



En la forma 1 (Fig. 4.33), se encuentra un animal, con características de un reptil pequeño ubicado en el centro del plato, enmarcado con franjas concéntricas que resaltan la figura central, generando una composición centrípeta. En la forma 2, se representa un elemento híbrido compuesto por cuatro cabezas, aparentemente de aves, y un cuerpo deforme y amorfo.

Forma 1

Cabeza Tuza
Cola reptil
Patas cortas



Forma 2

Cabezas aves
Cuerpo amorfo
Cabezas aves

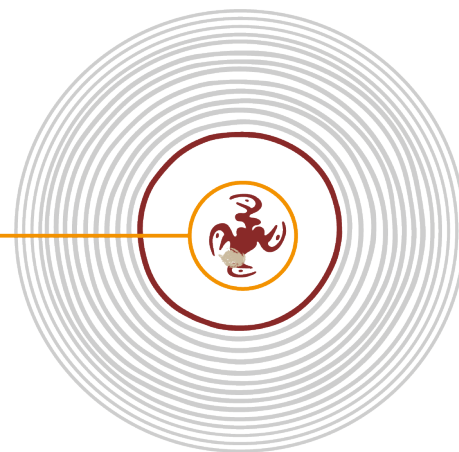
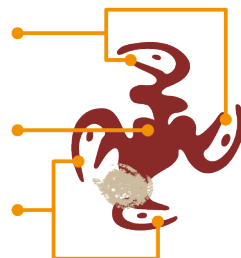


Figura 4.33: Formas zoomorfas indeterminadas que interactúan con otros elementos gráficos

Por su parte, en la figura 4.34 se representan las diferentes formas indeterminadas encontradas en la muestra cerámica. En la fila a están las formas zoomorfas indeterminadas que tienen cualidades de mamíferos y aves. La fila b presenta las cabezas comunes del estilo Tuza, pero su cuerpo carece de identificación o asociación con algo conocido. La fila c expone formas orgánicas híbridas y amorfas. Los elementos de la fila d tienen mayor relación con animales, pero sus características se asemejan a animales en sus primeras etapas de vida.



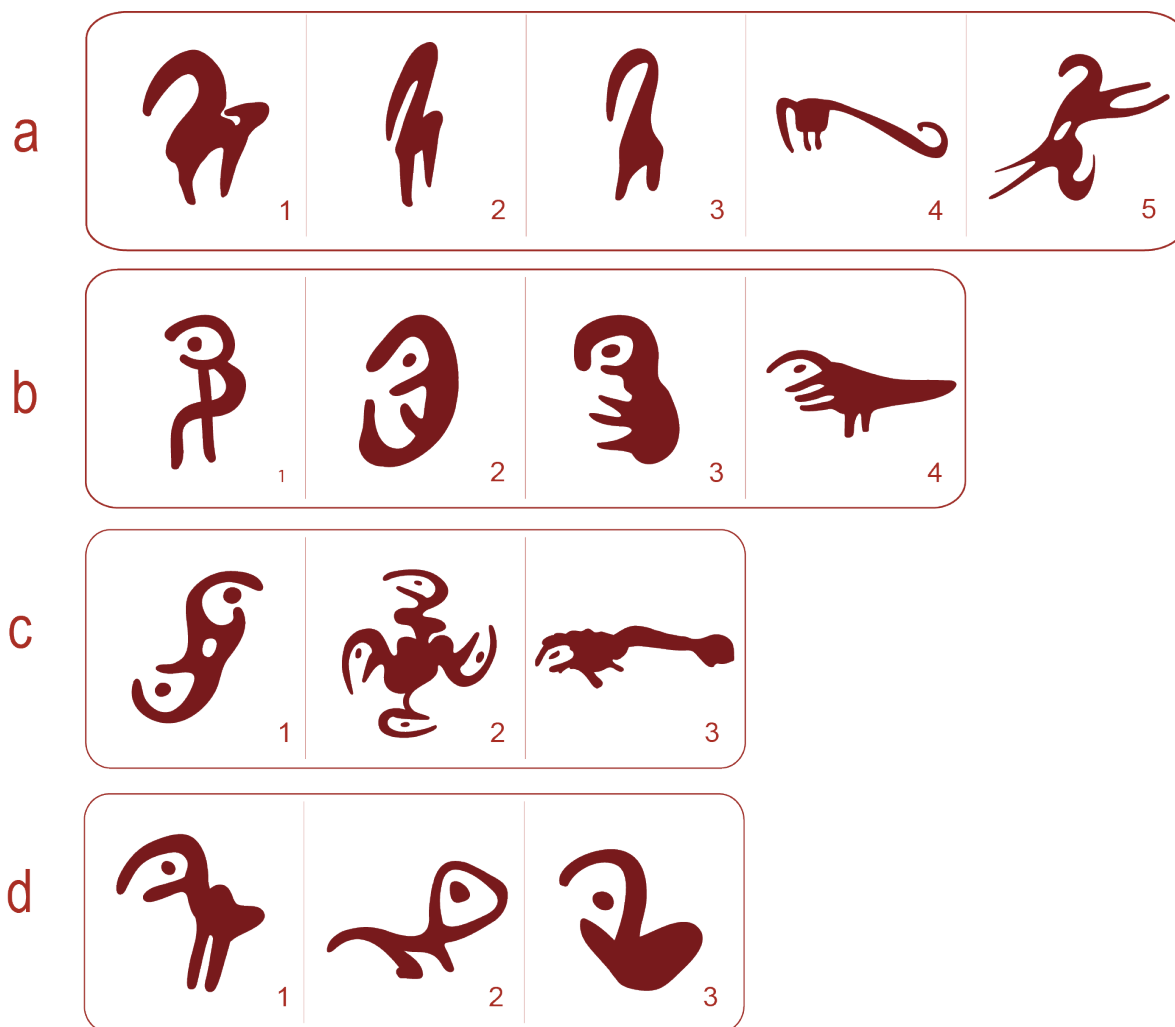


Figura 4.34: Formas zoomorfas indeterminadas ubicadas en estructuras concéntricas

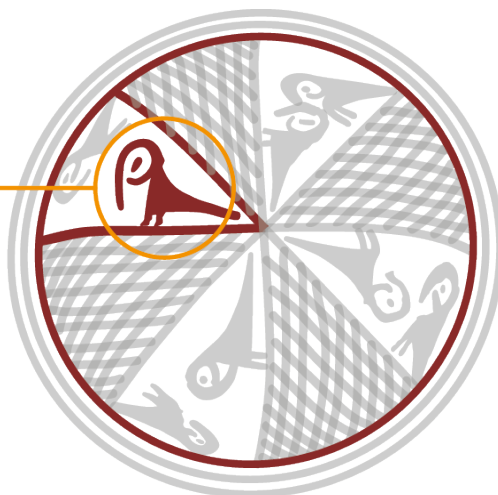
4.3.7. HANAN PACHA: MUNDO DE ARRIBA

4.3.7.1. Representación de aves

La presencia de aves en las imágenes andinas es muy común, pero en cada pueblo amerindio varían sus representaciones formales, posiblemente compartiendo conceptos generales del mundo andino, pero adecuado a las necesidades locales. Las formas gráficas amerindias no representan simplemente el concepto del animal dibujado, sino que llevan todo un ideal elaborado y ese conocimiento se desconoce.



Ave 1



Ave 2



Ave 3

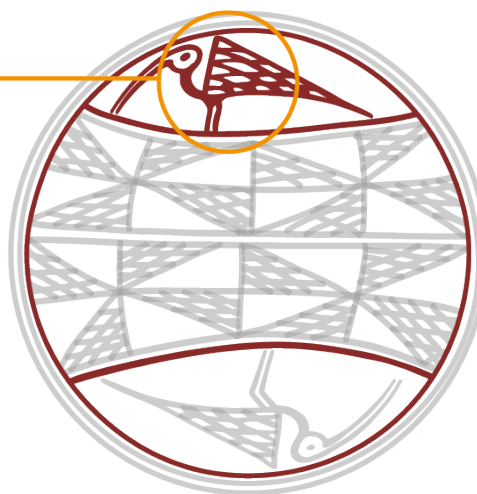


Figura 4.35: Comportamiento compositivo de tres tipos de aves diferentes dentro de una composición



En la muestra cerámica analizada, se ha encontrado la presencia del ave en las estructuras básicas y combinaciones de las mismas. Para lograr clasificarlas, se tomó en cuenta las características que más se resaltaron, fundamentalmente la cabeza, seguida por la forma de su cuerpo, alas y la cola. En el diagrama de la anterior matriz (Fig. 4.35) se observa el comportamiento espacial y compositivo de tres representaciones de aves en estructuras radiales, concéntricas y diametrales. El diagrama de la figura 4,36 muestra la presencia del ave que interactúa con las viviendas (forma 1) de manera secuencial y concéntrica, así mismo, presenta una unidad temática central de manera dual en estructura diametral. En la forma 3 se muestra la posición real del ave en la superficie cóncava del plato Tuza.

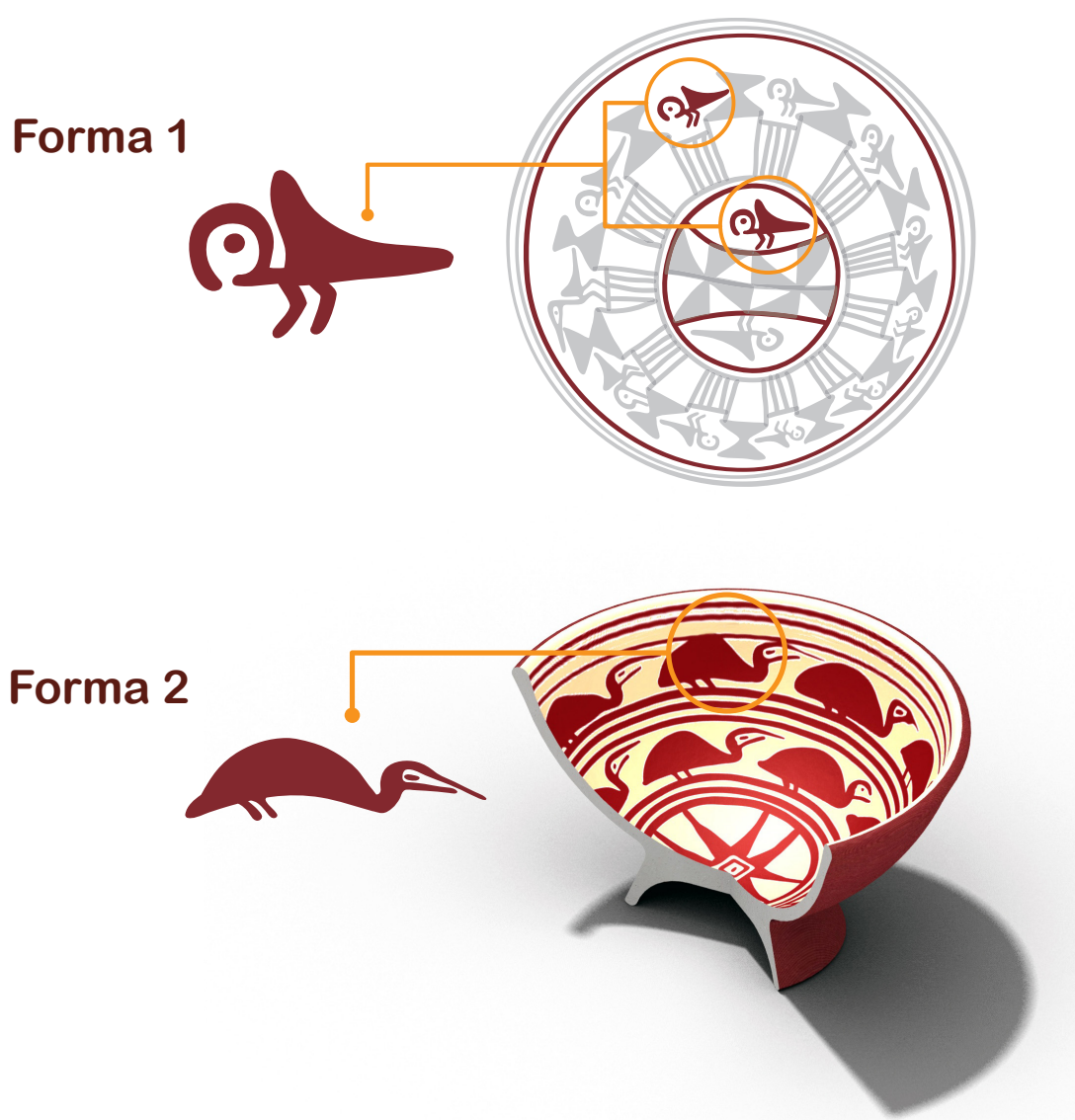


Figura 4.36: Comportamiento compositivo de dos tipos de aves diferentes, la forma 2 está representada en el espacio real del plato cerámico.



En la matriz de las figuras 4.37.1 y 4.37.2, se presentan las diferentes variaciones de aves encontradas en la muestra cerámica analizada, agrupadas en once grupos establecidos por las características formales más relevantes establecidas según la forma de la cabeza, alas, cuerpo o cola. En varios casos, las aves pertenecientes a un mismo grupo no reflejan una misma especie de ave, pero se logra visualizar su similitud.

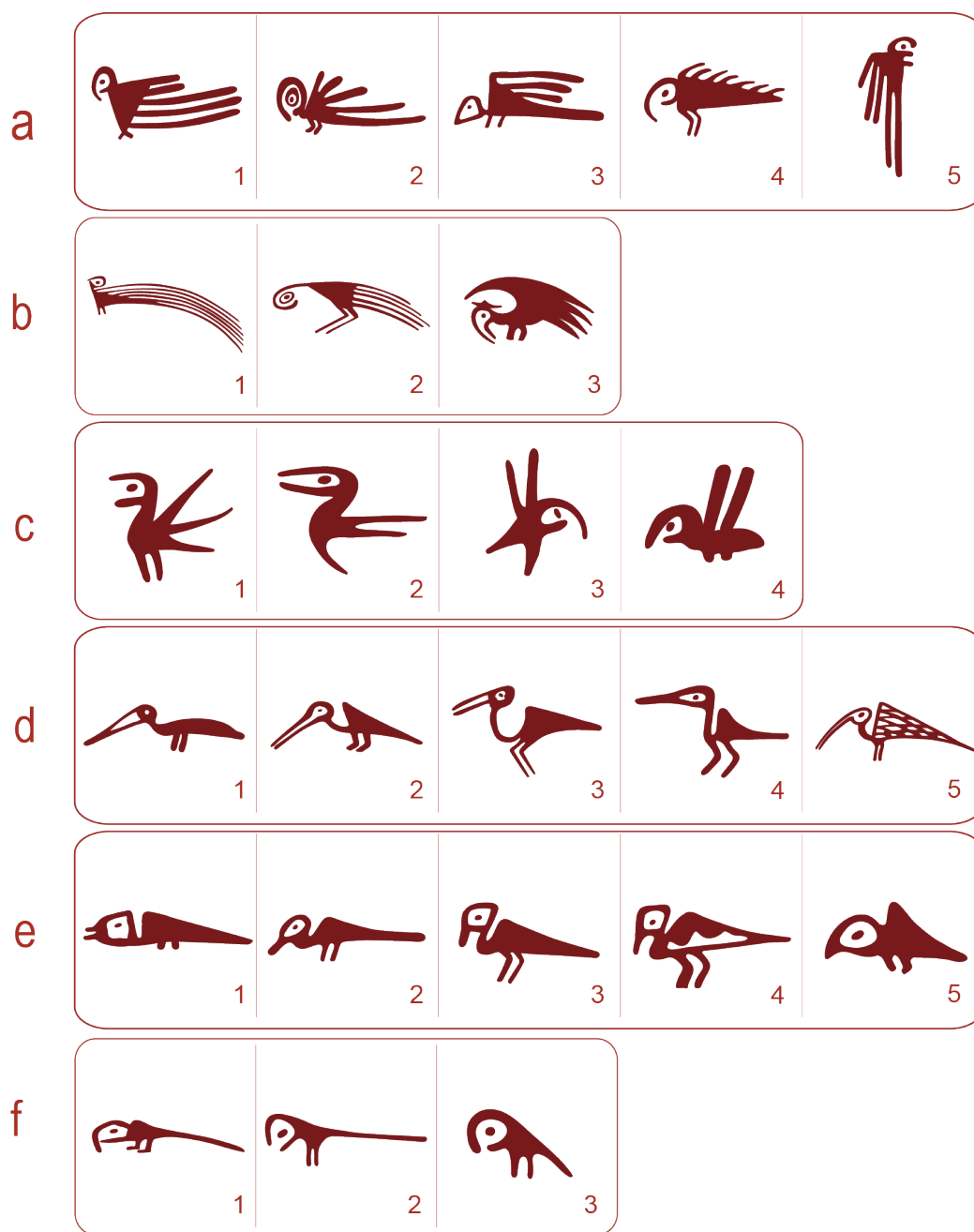


Figura 4.37.1: Variedad de aves identificadas en la muestra cerámica analizada



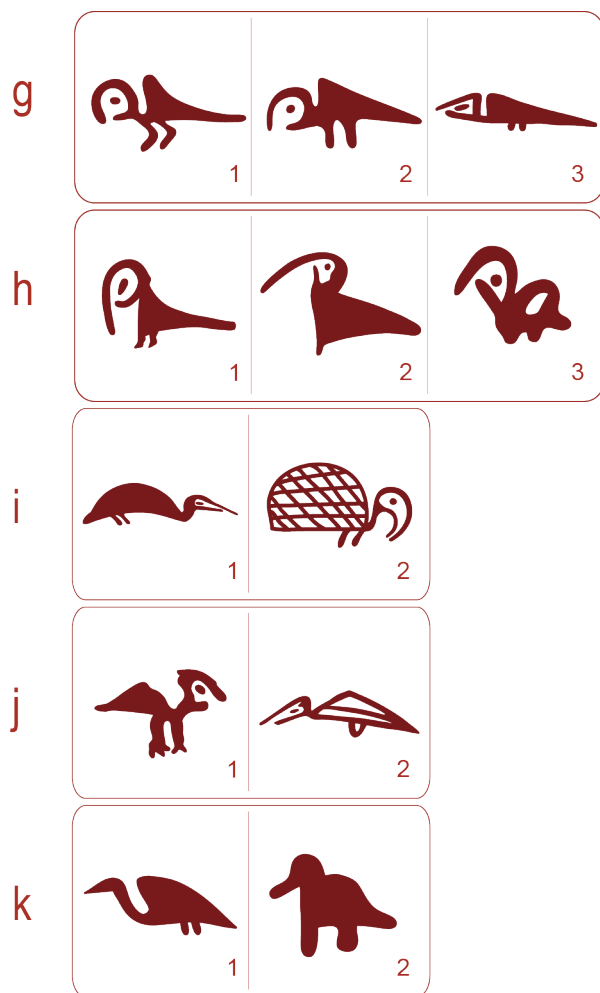


Figura 4.37.2: Variedad de aves identificadas en la muestra cerámica analizada



4.3.8. KAI PACHA: MUNDO DEL MEDIO

A este grupo pertenecen las aglomeraciones de signos que hacen alusión a los animales que habitan en la superficie terrestre, conocida en los Andes como Kay Pacha. Los venados, felinos y monos son los animales mayormente representados en las composiciones gráficas del plato Tuza, siendo también del común desarrollo gráfico y plástico de las comunidades andinas. Además, se presentan menor cantidad de formas identificadas por sus características, como mamíferos, pero su clasificación animal no es fácilmente reconocibles. Se reconoce que estos animales pertenecen al plano terrestre, pero su significado puede estar enfocado en otros conceptos cosmológicos, cosmogónicos, o hacer parte de las cosmovisiones de la sociedad que los plasmó.

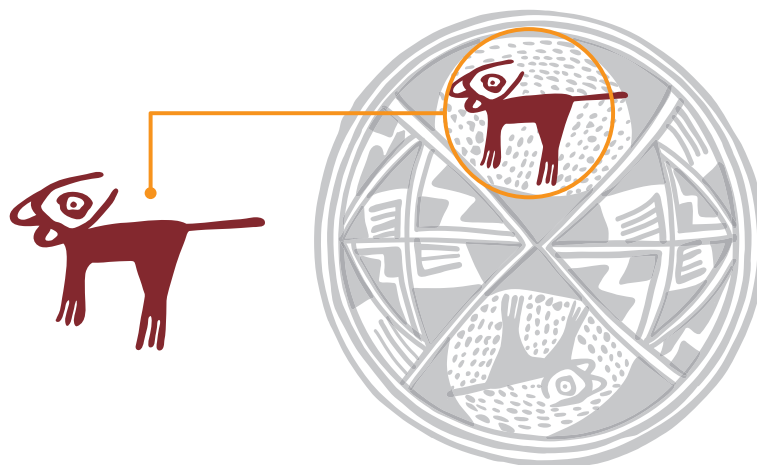
4.3.8.1. Representación de venados

El venado es conocido como un animal fuerte, veloz y no domesticable, que habitó en el territorio del Nudo de los Pastos hasta los años 80 del siglo XX. En las manifestaciones Tuza, su representación muestra posturas energéticas y de pasividad, en varias representaciones se puede observar graficadas varias etapas de vida, iniciando desde su infancia con orejas cortas y sin cornamenta, hasta adultos con enormes cornamentas. En la muestra estudiada, se encontraron venados en estructuras concéntricas, radiales y totalitarias, y pueden presentarse en grupos de más de dos venados, o en interacción con el hombre o humanoides.

En el diagrama de la figura 4.38 se presentan tres manifestaciones de venados, iniciando con la forma 1, donde el venado está ubicado solitario en un espacio de una estructura radial cuadripartita, al frente se encuentra otro venado actuando de manera dual y equilibrada; en esta manifestación, el venado no presenta cornamenta y su cuello es muy corto, características de un ejemplar joven. En la forma 2, el venado interactúa, en una posición de fuerza y movimiento, con un humanoide (hombre-ave), en una estructura totalitaria. La forma 3 presenta la posición real del venado en el plato cóncavo.



Forma 1



Forma 2



Forma 3

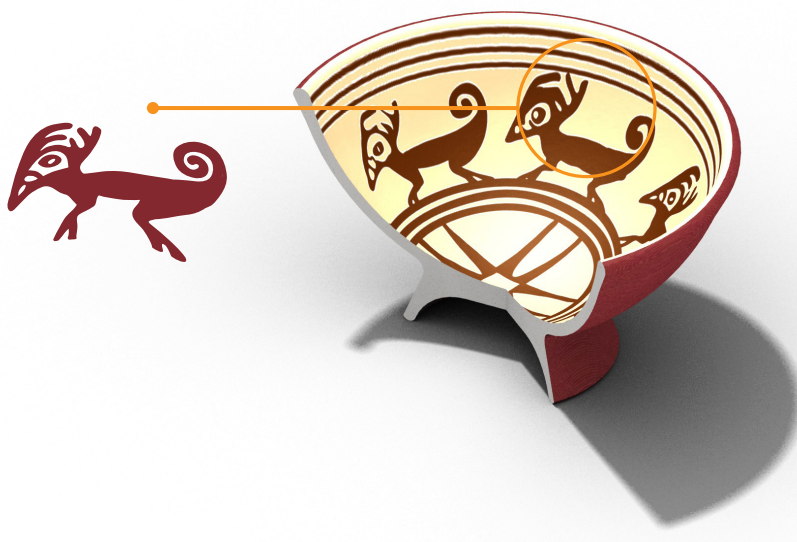


Figura 4.38: Tres tipos de venados Tuza en diferentes acciones dentro de la composición total



A continuación se presenta una matriz (Fig. 4.39), donde están ubicadas varias representaciones de venados, que se han clasificado por su cornamenta; se resalta una característica común en sus patas, que en su mayoría, presentan una inclinación inversa sobre sus rodillas.

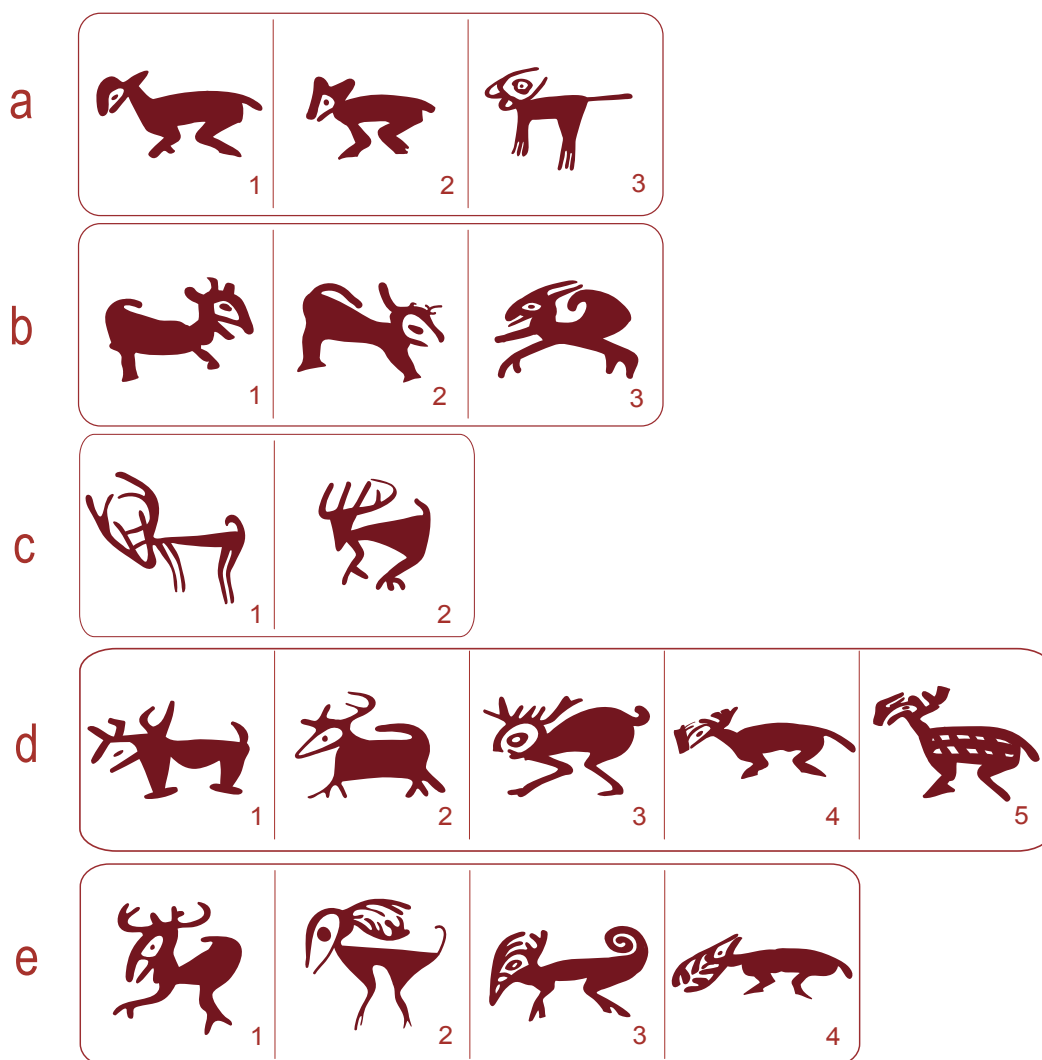


Figura 4.39: Matriz de varias representaciones de venados clasificados según su cornamenta

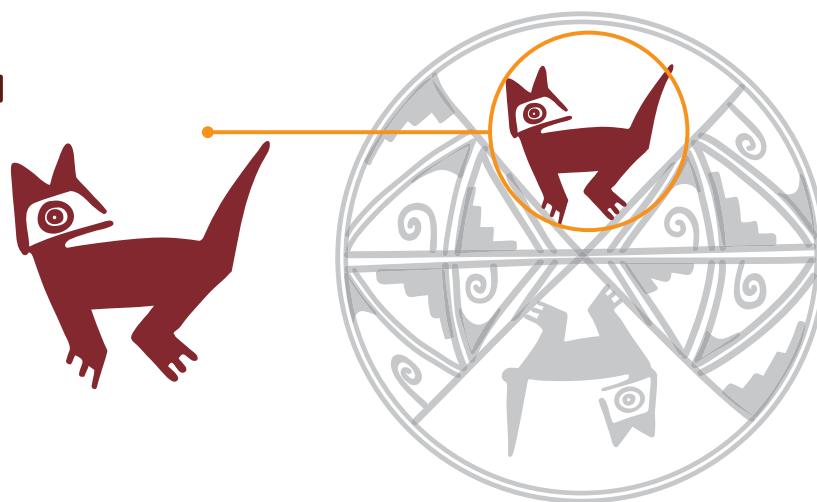
4.3.8.2. Representaciones de Felinos

Las representaciones gráficas de felinos son muy comunes en las culturas amerindias. En las composiciones gráficas Tuza, se identifican por su cola ancha y larga, sus orejas paradas puntiagudas o rectangulares y sus patas dobladas. En la figura 4.40 se presenta la posición común del un felino en dos estructuras radiales cuadripartita; en la primera composición gráfica,



el felino se presenta de manera dual y su cuerpo es corto. En el caso de la representación 2, se presentan dos felinos, uno sobre otro, con cuerpos más delgados y alargados, diseñados en pintura negativa.

Forma 1



Forma 2

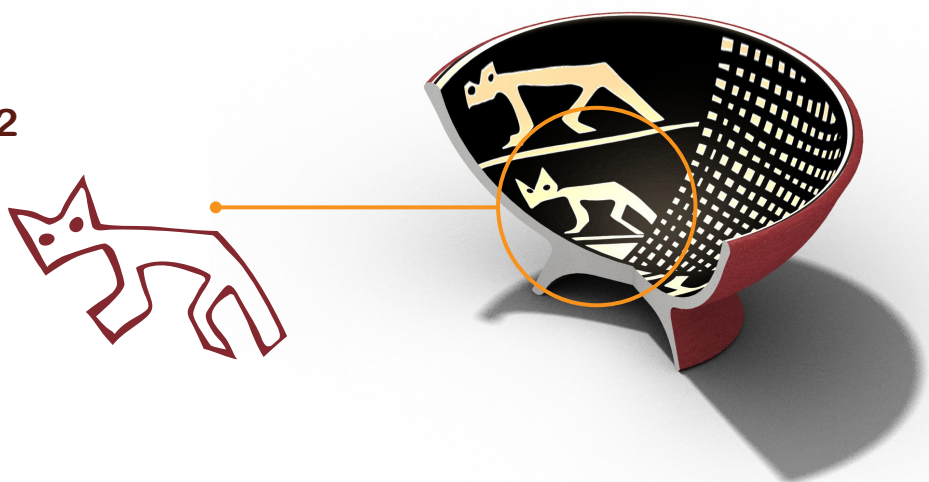


Figura 4.40: Posición de algunos felinos en estructuras radiales cuadripartitas

Durante el análisis se encontró tres formas de felinos (Fig. 4.41), siendo los más comunes los que presentan una inclinación inversa sobre sus rodillas y su cuerpo es relativamente corto, y la posición de la cabeza se encuentra mirando hacia nuestro frente (fila a: 1,2) o hacia atrás (fila a: 3). Lo siguen en su orden los felinos de cuerpo alargado con una postura de mayor fuerza o movimiento (fila b: 1,2).



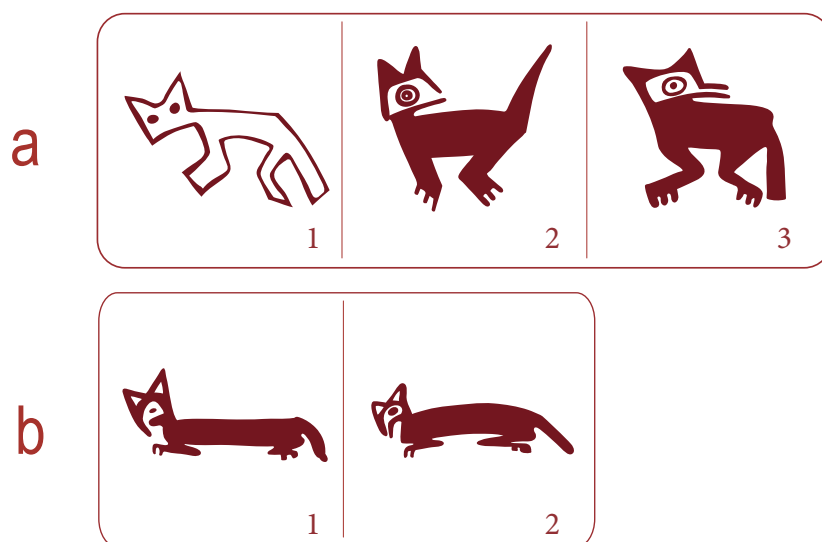


Figura 4.41: Matriz variantes formales en felinos

4.3.8.3. Representaciones de Monos

Las representaciones de monos en Tuza se caracterizan por sus trazos sencillos, presentando en su mayoría trazos curvos en su cuerpo y patas dobladas, su cabeza es ovalada y en menor proporción en forma de “C”, o rellena. Pero en todas las representaciones gráficas resalta la larga y enroscada cola. Los trazos simples de su cuerpo expresan movilidad y actividad.

En la figura 4.42 se expone dos formas de representación del mono en estructura radial cuadripartita, en la forma 1 aparecen tres monos en uno de los cuatro espacios, los cuales están representados verticalmente, agarrados de varas de distintos tamaños; y en la forma 2 se puede observar a un mono en actitud de movimiento. En las estructuras cuadripartitas las composiciones de los espacios encuentran de manera dual.

Forma 1

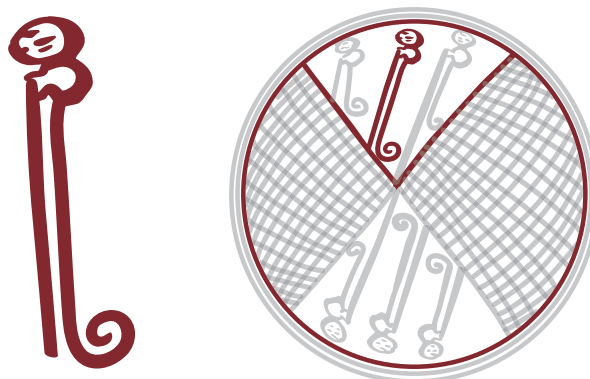


Figura 4.42: Algunas posiciones de los monos en estructura radial cuadripartita



En la matriz de la figura 4.43 se presenta dos posiciones dos posiciones de los monos; en la primera fila se muestra a los monos agarrados del extremo superior de un trazo en formas de varas, aunque los tres estén aferrados a la vara cada uno se encuentra en posturas distintas, lo que conlleva a acciones distintas. Mientras en la segunda fila, aparecen monos en composiciones horizontales con sus patas dobladas, su postura indica movimiento y su cabeza está subida en situación activa.

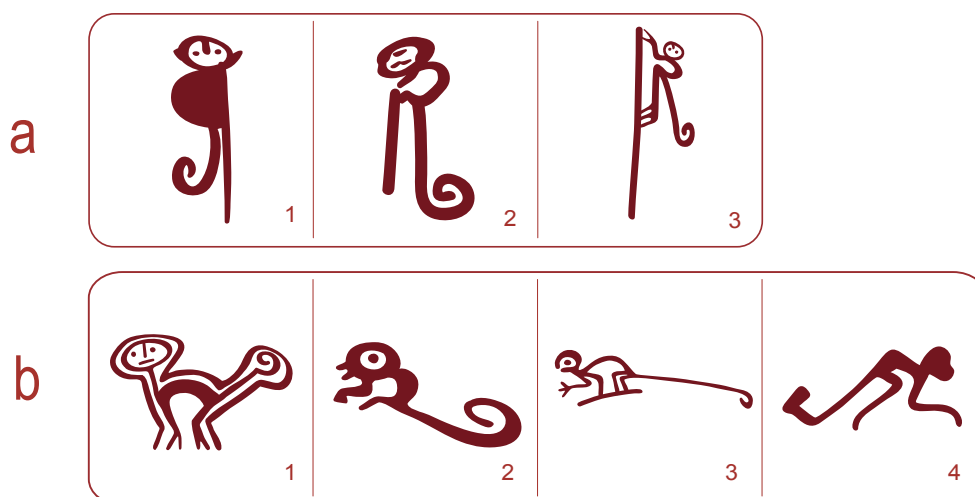


Figura 4.43: distintas representaciones de monos en la superficie interior del plato cóncavo Tuza

4.3.8.4. Representaciones Indeterminadas

Pertenecen a este grupo, las formas que presentan características de animal, pero se desconoce con claridad su género o especie. En la muestra analizada se presentaron dos animales (Fig. 4.44), que por la forma de su cabeza, patas y cuerpo se sabe que pertenecen a mamíferos, pero no se tiene claridad de que representan. Estas representaciones gráficas no presentan grupos fijos porque no se presentan patrones repetitivos y sus manifestaciones gráficas son escasas.

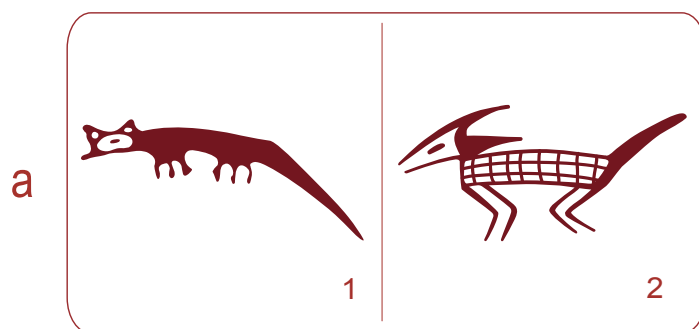


Figura 4.44: Dos mamíferos sin identificar su género o especie



4.3.9. UKU PACHA: MUNDO DE ABAJO

4.3.9.1. Insectos y reptiles

Están asociados al mundo de abajo (subterráneo) o Uku Pacha, y sus representaciones se encuentran en menor frecuencia en relación con los animales anteriormente nombrados. La figura 4.45 representa serpientes enroscadas sobre su eje.



Figura 4.45: Representación de la serpiente en estructura radial cuadripartita.

En la figura 4.46, aparecen cuatro representaciones de insectos, donde no se logra identificar las aglomeraciones de signos 1 y 4, pero en 2 y 3 se identifican como arañas, y su cabeza tiene el tipo de cabeza característico en Tuza.

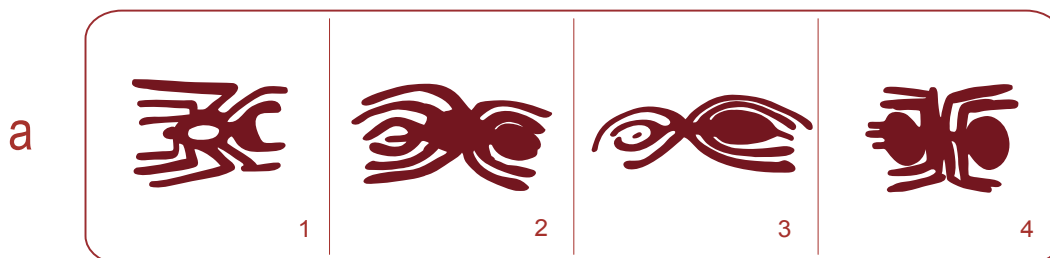


Figura 4.46: Representación de algunos insectos en el estilo Tuza



4.4. AGLOMERACIONES DE SIGNOS QUE REPRESENTAN HUMANOS



En las culturas andinas Pastos, los humanos viven su vida física en el plano terrestre o Kay Pacha y pueden trascender al plano superior o Hanan Pacha y descender al plano de la sabiduría heredada o Uku Pacha, recorriendo de esta manera el espiral del conocimiento, para rememorar el pensamiento de los antepasados delanteros.

El Taita Efrén Tarapues, comentaba que el hombre llegó al mundo para aprender y trascender, pero sólo aquellas personas que logren aprender a ver donde no se ha visto, reconstruyendo su propio pensamiento, lograrán sobrepasar los niveles del conocimiento para llegar a lo que pocos han llegado: *“al poder interior máximo”*. Para lograrlo, el comunero Pasto debe construir su camino desde la iniciación para pasar a la iluminación, la clarividencia, el poder, y finalmente, llegar a la sabiduría.

Con lo anteriormente mencionado, sumado a los relatos de los abuelos del territorio, la organización social de los Pastos se definía según las aptitudes físicas e intelectuales de las personas; por lo tanto, en su sociedad comunitaria no existían clases o estratos sociales como en la actualidad las entendemos, sino un reconocimiento por sus capacidades personales, definiendo categorías de acuerdo con la división social del trabajo. Comprender una parte del pensamiento Pasto, nos permite tener claro que las composiciones gráficas Tuza contienen conocimientos definidos del plano físico de la realidad y conocimientos del plano astral de la realidad (pensamiento dual), razón por la cual, no se puede intentar comprender, desde nuestro contexto actual, un pensamiento desarrollado en miles de años.

En la muestra cerámica analizada, se identificaron las aglomeraciones de signos, que representan conceptualmente la figura humana y sus transformaciones. Comúnmente las clasificaciones otorgadas a estas manifestaciones gráficas, consisten en definir las como antropomorfas y teriomorfismos, pero como resultado de la comparación sistémica de los elementos gráficos del plato Tuza, fundamentalmente de forma de su cuerpo, cabeza, extremidades y accesorios, se han encontrado y definido cinco categorías gráficas que se presentarán a continuación:



4.4.1. ANTROPOMORFOS

La primera categoría está conformada por las aglomeraciones de signos que representan conceptualmente la figura humana sin extensiones ni deformaciones del cuerpo. En Tuza la figura humana es representada mediante conceptos geométricos, los elementos gráficos de este grupo se comportan de manera homogénea presentando variantes en su vestimenta y sobre su cabeza -aparente cabello, gorros o tocados-. En la forma 1 (Fig. 4.47), se presentan tres composiciones gráficas con presencia de formas antropomorfas, iniciando desde la forma básica, que carece de accesorios ni tocados y se presenta en pares o en grupos. En este caso, la forma 1 presenta dos personajes posando sus manos en el hombro del otro. Su vestimenta tiene la banda característica de liderazgo o poder político en los andes, y la mejilla presenta un abultamiento leve, que podría representar la acción de mambear coca.

Forma 1

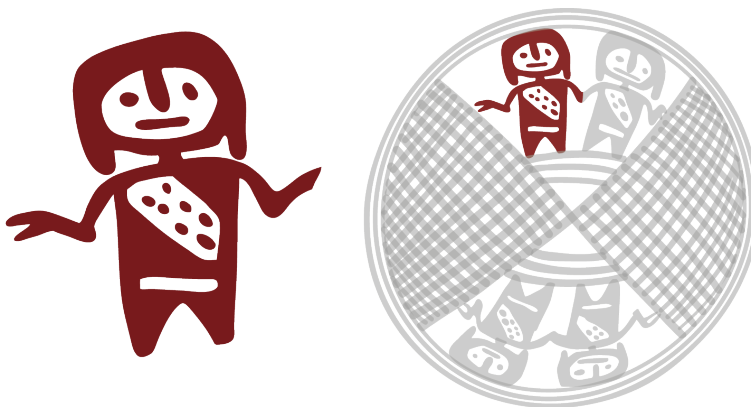


Figura 4.47: Forma humana básica Tuza en estructuras radial y concéntrica

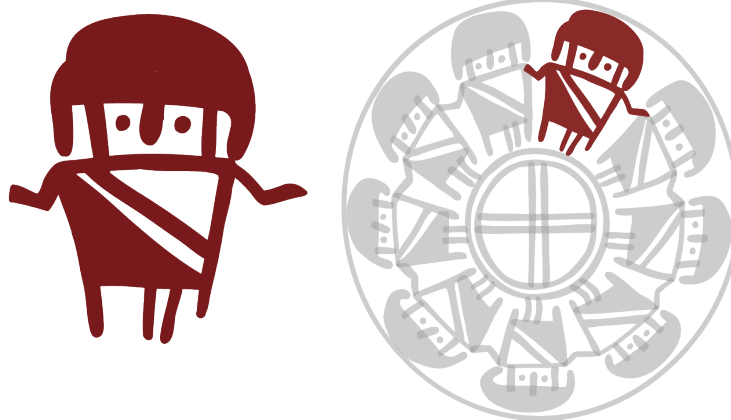
La forma 2 (Fig. 4.48), corresponde a una figura humana básica, que hace parte de un conjunto mayor de personajes similares en una estructura concéntrica. El personaje presenta características homogéneas en tamaño, proporción y forma, conformando una sola unidad cuando las formas humanas se toman de la mano. Sobre su cabeza lleva seguramente un gorro, y su vestimenta tiene la inclusión del signo primario con concepto triangular, acompañado de una franja inclinada.

La forma 3 (Fig. 4.48) es una temática constante en Tuza, que se caracteriza por la presencia de una figura humana más expresiva, con trazos más delgados, y su forma es de mayor tamaño que la forma básica. La representación gráfica se caracteriza por su tocado sobre la cabeza que contiene signos primarios,



referentes a animales sin identificación, y además, siempre sostiene en su brazo derecho un instrumento largo en forma de vara que termina en un ovalo que contiene una malla, identificado como un instrumento de pesca. En su brazo izquierdo sostiene un instrumento lineal sin identificar, que no es constante en estas aglomeraciones de signos.

Forma 2



Forma 3



Figura 4.48: Dos ejemplos de formas humanas básicas Tuza en estructuras radial y concéntrica

En la fila 1 de la figura 4.49, hay distintas representaciones del humano básico en Tuza, donde se evidencia el estilo homogéneo en la forma humana y la variabilidad en su vestimenta. En la segunda fila se presentan los personajes denominados pesqueros que se han identificado solo en estructuras concéntricas, cuadripartitas y diametrales.

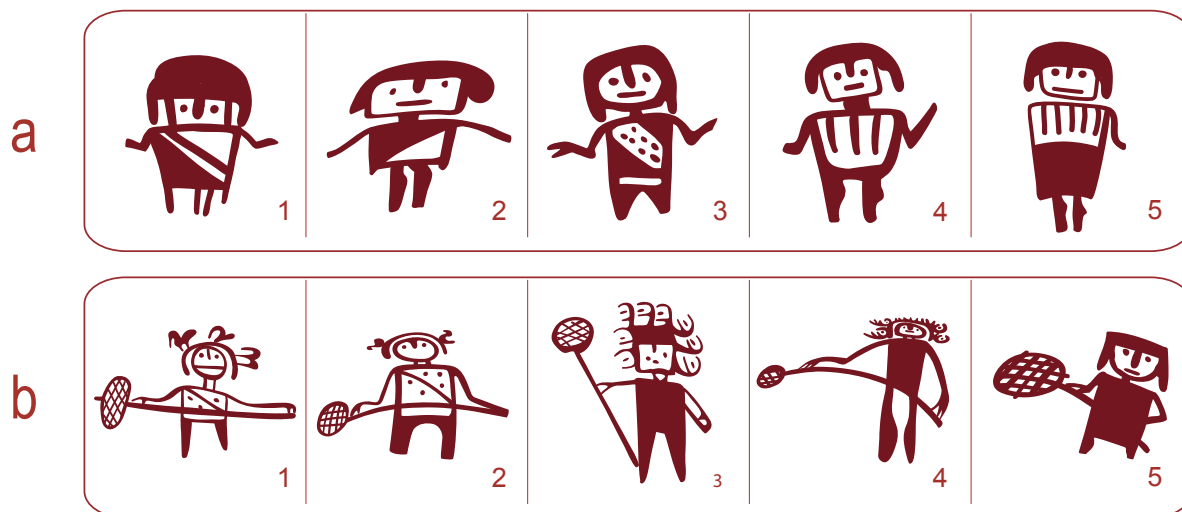


Figura 4.49: Variadas formas humanas básicas del estilo Tuza

4.4.2. HUMANOIDES

Según el diccionario de la Real Academia Española se define al humanoide como: “*ser vivo que tiene aspecto físico similar al de los hombres*”. Los humanoides tienen el mismo aspecto exterior de un humano, pero difiere en detalles tales como los colores, forma y cualidades del rostro, presencia de cabello, estatura y peso, tipo de piel, “añadidos” como cuernos, garras, colas u otros, estructura de extremidades y linaje taxonómico. En esta categoría se presentan dos grupos de humanoides.

El primer grupo está representado en la figura 4.50, en donde se observa un cuerpo básico humano, pero su cabeza presenta una extensión unida a su cabeza similar a una cornamenta (casilla a), su vestimenta no presenta signos primarios y porta un bastón. La segunda forma presenta con mayor claridad un humanoide, porque su forma se asemeja al denominado pesquero, pero sus brazos no son humanos, presentando algo parecido a pinzas animales; además, su cabeza y brazos tienen puntas que sobresalen, presentando una hibridación hombre - animal, que seguramente no es una transformación.



Figura 4.50: Dos representaciones de humanoides en estructura concéntrica y radial

El segundo grupo está conformado por personajes que presentan características identificadas en las formas Tuza como humanas, fundamentalmente en la cabeza y brazos, pero sus cuerpos y piernas no corresponden a la forma y postura humana, ni tampoco animal. Este término ha sido utilizado generalmente para identificar a los seres mitológicos o idealizados de las diferentes culturas del mundo. Por las características de estas formas (Fig. 4.51), se podría estar hablando de antropomorfismos, porque podría tratarse de idealizaciones humanas de lo divino, lo astral, lo sobrehumano, y hasta de la idealización de humanización de las energías y fenómenos naturales.



Figura 4.51: Representaciones de formas conceptual humanas con posturas no humanas o animales

En las figuras 4.52 se presentan tres ejemplos de la interacción de humanoides dentro de las composiciones. La forma 1 presenta dos personajes con cuerpos delgados plasmados en una estructura radial, en la forma 2 se identifica un rostro humano Tuza, que hace parte de un cuerpo curvo con extensiones y extremidades no humanas o animales, posee un tocado de dos triángulos en reflexión y está adherida en su cola, un elemento no natural. La forma 3 tiene una configuración más humana de su cabeza y brazos, pero su cuerpo es curvado en forma de “C” y sostiene con las manos una vara.



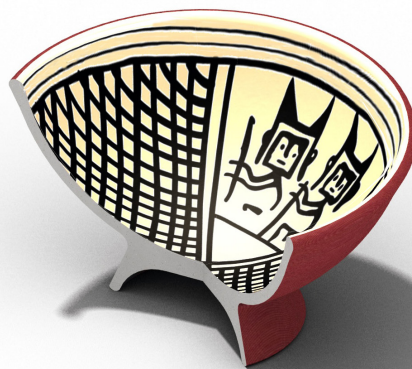
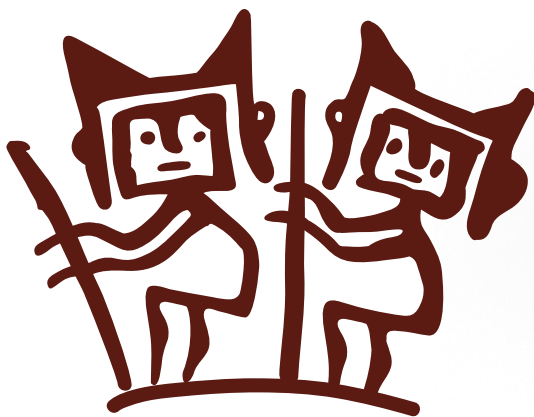


Figura 4.52: Tres ejemplos de humanoides en estructura concéntrica y radial

4.4.3. ANTROPOMORFOS Y TERIOMORFISMO

Como se había señalado anteriormente, las representaciones antropomorfas se caracterizan porque conceptualizan las características físicas humanas en un elemento gráfico o plástico sin agregar ninguna extensión no humana.

En esta categoría las aglomeraciones de signos se plasman en las estructuras totalitarias, proporcionándoles mayor fuerza visual, debido a que el tamaño de las formas es mayor que el resto de personajes ya mencionados. Las representaciones gráficas presentan una mayor composición visual en sus atuendos, rostros, cabezas, tocados y accesorios, representando posiblemente personajes políticos, religiosos, científicos, médicos y comerciantes. Los seres antropomorfos y teriomorfos están rodeados por círculos concéntricos o composiciones geométricas, que se ubican casi al borde interior del plato.

En la figura 4.53 se observa la distribución espacial de un personaje antropomorfo, Mindalae o comerciante (forma 1); las características que lo definen como comerciantes son su elaborado atuendo acompañado de una capa, la larga vara que sujeta. Su cuerpo largo le confiere al personaje una categoría importante dentro de la estructura social de los Pastos.

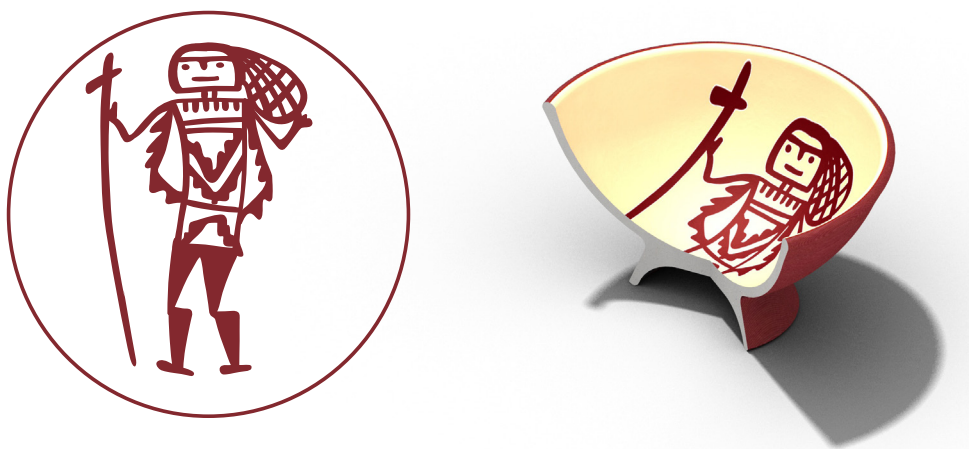


Figura 4.53: Representación humana de un comerciante que ostenta una vestimenta mayormente elaborada en relación a los personajes básicos en el estilo Tuza

La forma 2 (Fig. 4.54), presenta un caso de teriomorfismo por la forma de su cabeza y su contenido, la cabeza no tiene plenamente características humanas, en su vestimenta encontramos módulos característicos de Tuza, formándose una cruz aparentemente la cruz del sur, por lo que podría ser un amauta (astrónomo) que porta su vara. En la forma 3 se puede observar a un individuo que porta una vara larga y vestimenta mayormente elaborada,

compuesta con signos primarios. Sobre su cabeza tiene un tocado muy pronunciado, con trazos largos y doblados en sus puntas, lo que podría significar que se trata de un chamán, a juzgar por su tocado solar.



Figura 4.54: Esquematzación humana con indumentaria adicional que les brinda un mayor estatus que los personajes básicos del estilo Tuza

A continuación (Fig. 4.55) se presentan los personajes humanos y sus transformaciones. En la fila 1 aparece un personaje con una forma completamente humana, en la fila 2 se presenta a un chamán transformándose en un ave. Esta representación conserva los componentes básicos del humano Tuza, como son la cabeza conformada por un rectángulo horizontal, el cuerpo en forma de rectángulo vertical y piernas humanas, pero los componentes de su rostro varían al incorporar formas de las aves Tuza, además presenta en sus trazos solo dos dedos delgados y alargados.



Los elementos de la tercera fila se caracterizan por tener sobre su cabeza un tocado conformado por varias líneas verticales que se doblan en sus extremos superiores. Los personajes representados muestran características de transformaciones, algunos como 3b y 3c parecen representar transformaciones de hombre en ave, los otros dos personajes tienen alteraciones de su rostro y cuerpo, pero no se logran asociar con algo reconocible.

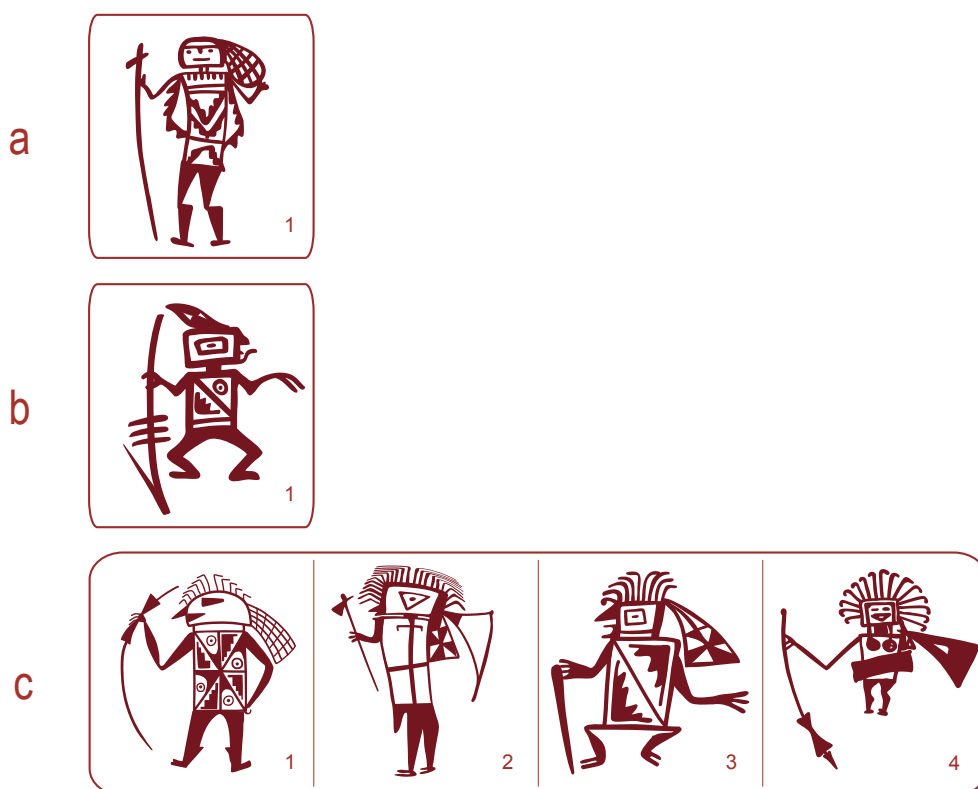


Figura 4.55: Representaciones de antropomorfos y teriomorfismo en donde se combinan cualidades humanas y animales o se presentan esquematizaciones humanas con elaboradas vestimentas y accesorios

4.4.4. SOL DE LOS PASTOS

El elemento gráfico predominante y característico de las composiciones Tuza, es la estrella de ocho puntas o Sol de los Pastos. En la actualidad, por desconocimiento del significado y comprensión de los símbolos Tuza, se ha denominado a éste símbolo como la presentación naturalista del sol, justificando que las comunidades Pastos lo adoraban como un dios. La interpretación naturalista resulta obsoleta para intentar comprender el verdadero sentido comunicativo de los desarrollos materiales amerindios, debido a que parte de sus conocimientos complejos fueron sintetizados en sencillos trazos figurativos.



Estudios recientes han demostrado que la representación de la estrella de ocho puntas hace referencia al tránsito del sol sobre la tierra durante los solsticios y equinoccios, variaciones temporales de un día, y según su forma (largo y ancho) podrían estar representando calendarios solares. De esta manera, la esencia comunicativa del sol de los Pastos es la sincronía con el tiempo y el espacio.

Se ha identificado la presencia del sol de los Pastos en las cuatro estructuras básicas y algunas estructuras combinadas. Siempre actúa como un elemento predominante y sobresaliente entre los demás elementos de una composición (Fig. 4.56). Morfológicamente, está compuesto por ocho puntas triangulares que se ubican en pares alrededor de un cuadrado, y en su centro contiene algunos signos primarios que actúan como adjetivos visuales, alterando su significado final. En la figura 4.57 se presentan seis variantes del contenido interno del sol encontrados en la muestra analizada. Además, se debe resaltar que se han visualizado más temáticas internas como las presentadas por Granda (2010) en su libro *“Sol de los Pastos”*. Por otra parte, también se puede observar la variabilidad de tamaños de los soles, así como diferencias en la expresividad del trazo, aunque todos siguen el patrón estilístico Tuza.



Figura 4.56: Representación tridimensional de una composición gráfica que tiene como elemento predominante a la aglomeración de signos conocida como Sol de los Pastos



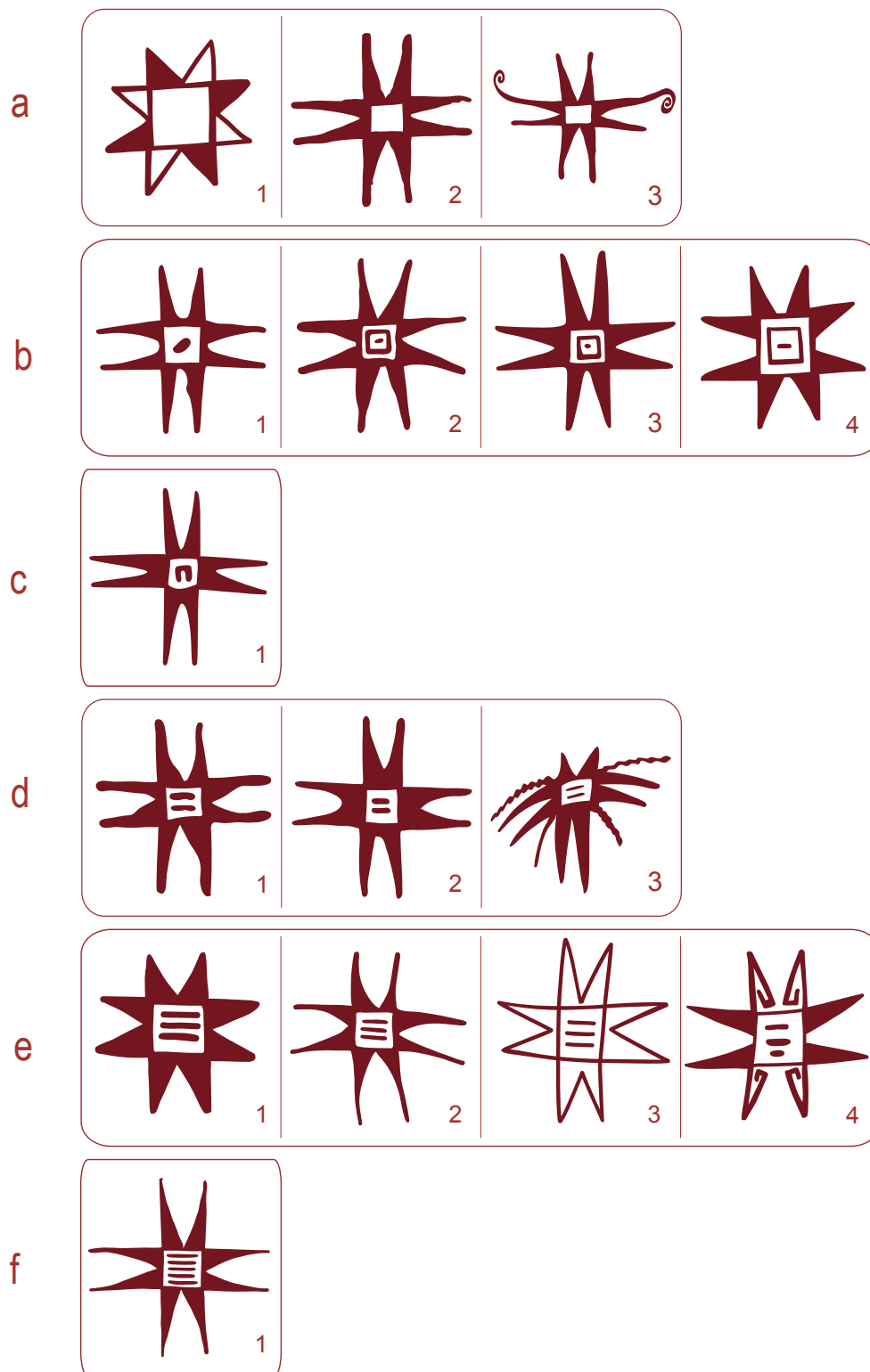


Figura 4.57: Variaciones formales y de contenido de la estrella de ocho puntas o "Sol de los Pastos"



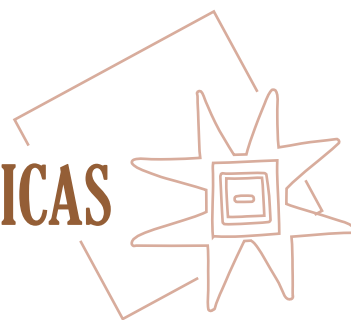


CAPITULO 5

LAS UNIDADES TEMÁTICAS



5.1. LAS UNIDADES TEMÁTICAS



Las unidades temáticas están conformadas por la agrupación e interacción de signos primarios y aglomeraciones de signos, constituyendo composiciones más complejas como cenefas concéntricas, interacción de módulos, interacción de personajes y agrupación de elementos gráficos secciones de las estructuras. Las unidades temáticas se presentan en tres casos. El primero agrupa signos primarios, para dar forma una composición mayor; el segundo, reúne aglomeraciones de signos, para conformar una idea mayor; y en el tercer, caso interactúan signos primarios y aglomeraciones de signos para dar forma a ideas compuestas. En la figura 5.1 se desfragmenta una composición gráfica y se identifican sus componentes, en este caso la unidad temática está conformada por la agrupación del signo primario similar a una cruz.

Las temáticas contienen sus propias normas y jerarquías, por tanto los signos primarios no pueden ubicarse arbitrariamente en cualquier lugar, los elementos gráficos se jerarquizan según la ubicación de los mismos dentro de la composición y el tamaño de los mismos. También, el número de elementos que contiene la unidad temática, la combinación de signos primarios y aglomeraciones de signos. Al identificar las distintas unidades temáticas se observó que existen temáticas constantes, que contienen conceptos estructurales y organizativos similares, pero sus elementos gráficos pueden variar de un plato a otro.

A continuación se exponen las distintas unidades temáticas encontradas en la muestra cerámica analizada.



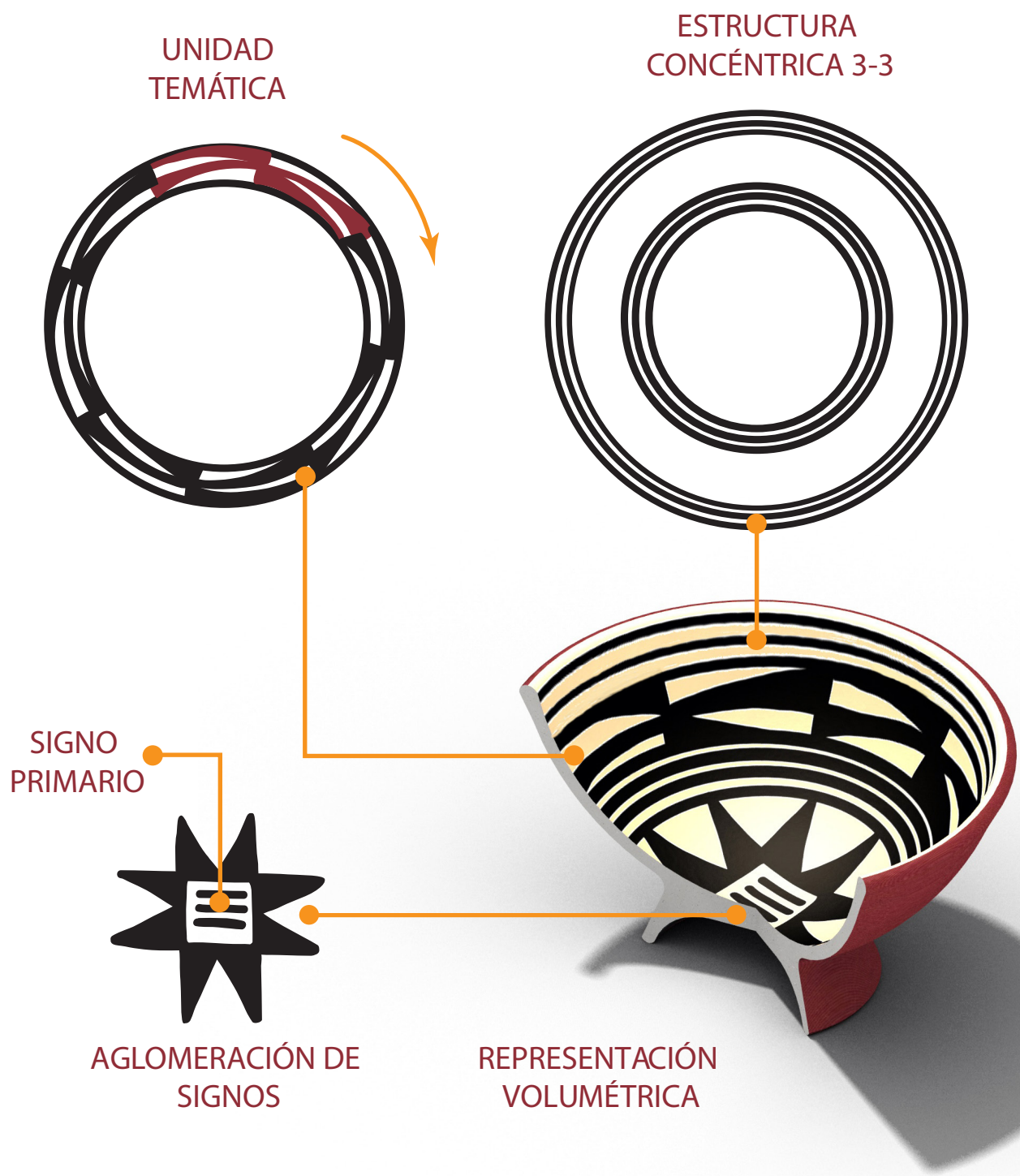


Figura 5.1: Desfragmentación de los componentes gráficos de una pieza cerámica e identificación de sus componentes

5.1.1. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE REPETICIÓN MODULAR

La unidad temática está conformada por la repetición de módulos en una o dos franjas concéntricas, donde se distribuyen los módulos en distintas cantidades para formar la idea compositiva (Fig. 5.2). Las franjas actúan homogéneamente en su distribución, siendo proporcionales al espacio, y cada módulo está compuesto por signos primarios geométricos. Los módulos están divididos por dos o tres líneas que se encuentran perpendiculares a la estructura circular.

En la muestra analizada se identificaron dos conceptos de franjas modulares expuestos en la matriz de la figura 5,2 , en donde se puede observar que en cada fila hay una estructura gráfica similar pero con variación en los signos primarios que contienen.

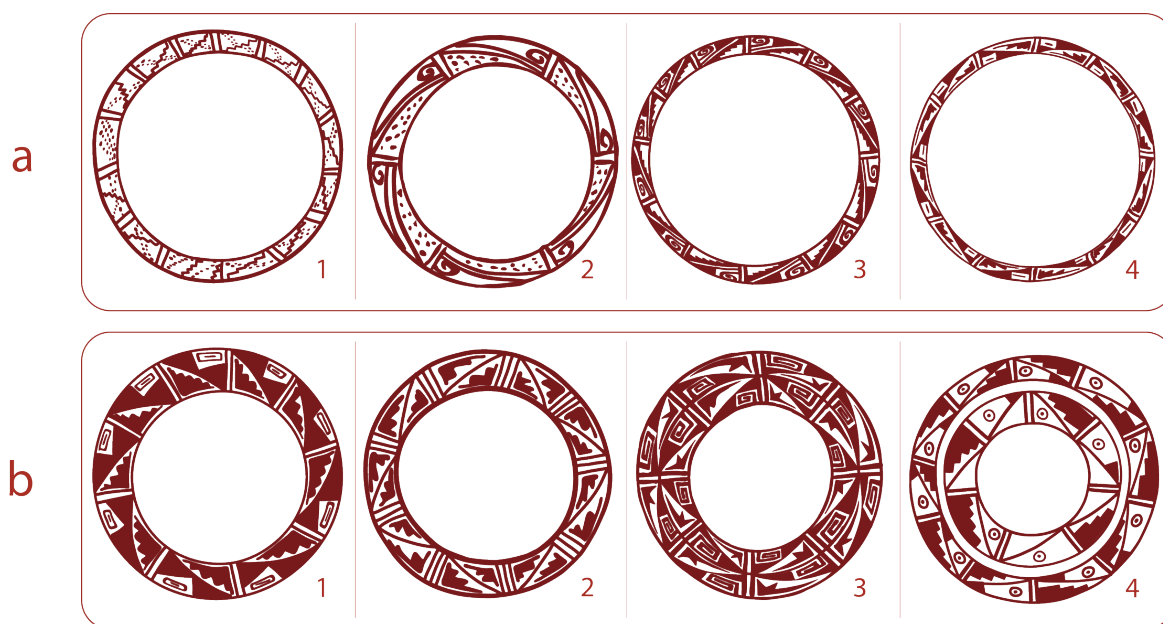


Figura 5.2: Repetición circular de un mismo signo primario en estructuras concéntricas

5.1.2. GEOMÉTRICAS DE FRECUENCIA

Estas composiciones se caracterizan por presentar una franja compositiva concéntrica (Fig. 5.3), donde se distribuyen individualmente signos primarios, o alternadamente, signos primarios y aglomeraciones de signos, como en la fila a, donde se observa la alternancia de módulos con mallas, que son consideradas como signos primarios.



En la fila b (casilla 1 y 2) se presenta repetición del signo primario de la cruz, y en la casilla 3 se representa la alternancia de cuatro aglomeraciones de signos similares. En la fila c, se exponen módulos que contienen en su interior de tres a cinco líneas paralelas; estos módulos se encuentran alternados con secciones pintadas, generando una sola unidad.

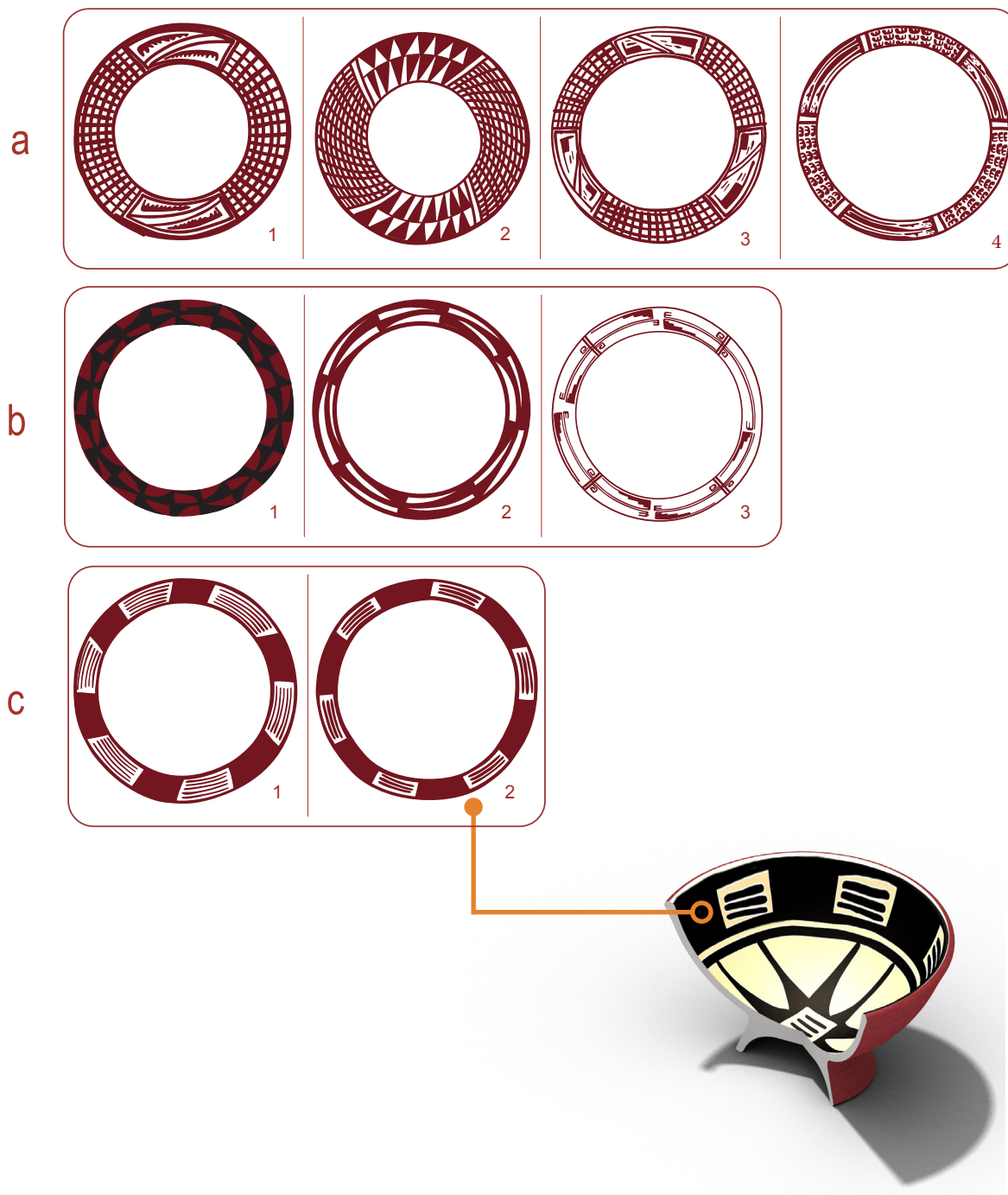


Figura 5.3: Repetición circular de un mismo signo primario en estructuras concéntricas

5.1.3. COMPOSICIONES GEOMÉTRICAS DE REPETICIÓN DE SIGNOS PRIMARIOS

Existen unidades temáticas, donde se repite un signo primario de manera circular (Fig. 5.4), y también dos grupos de temáticas de repetición, en estructuras concéntricas:

El primer grupo está conformado por la repetición de signos primarios, que actúan de manera independiente, contenidos en estructuras concéntricas (fila a: 1,2,3,4 y fila b: 2, 3). Y el segundo, está conformado por temáticas que son continuas, pero donde se identifica la repetición de un signo primario (fila b: 1,4 y fila c: 1,2,3,4).

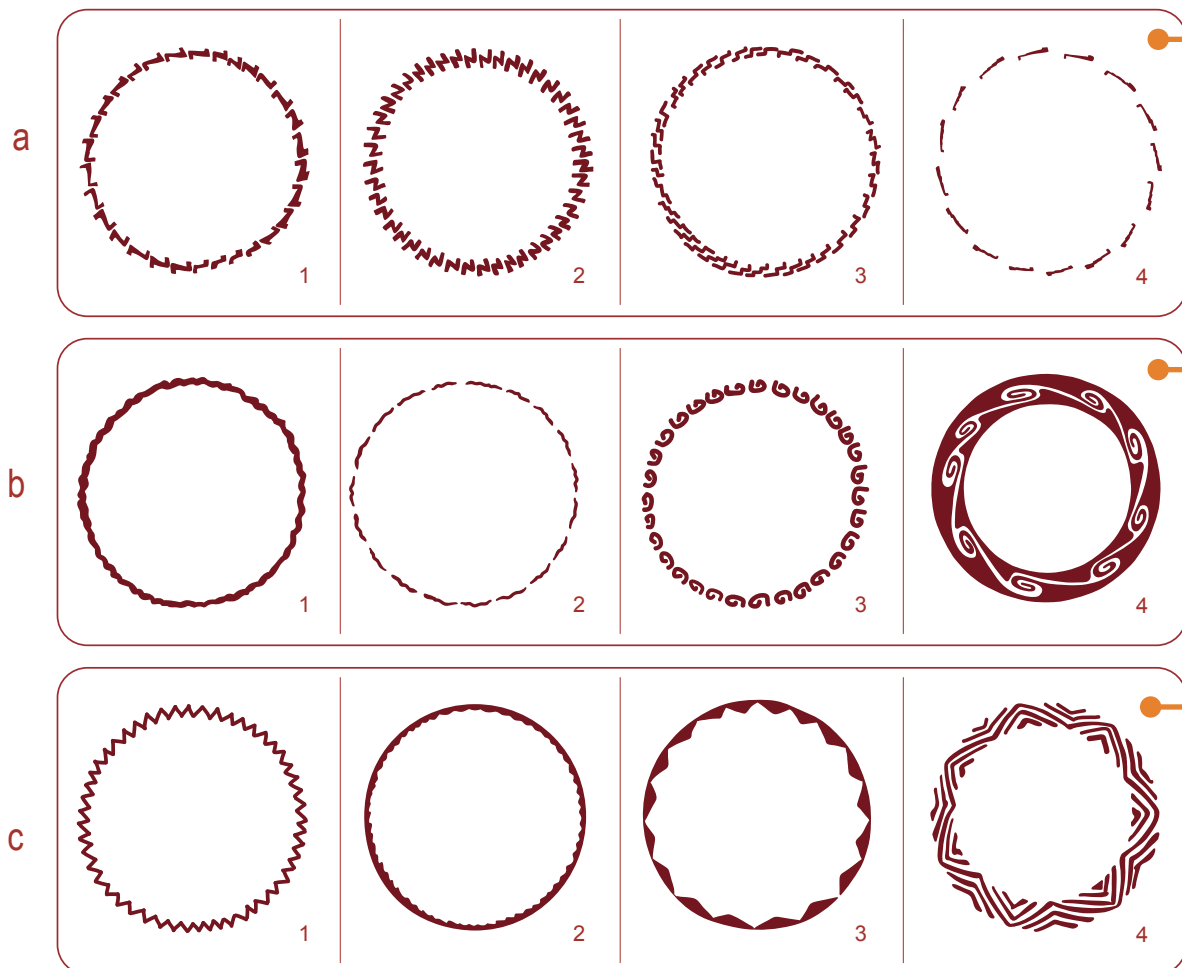
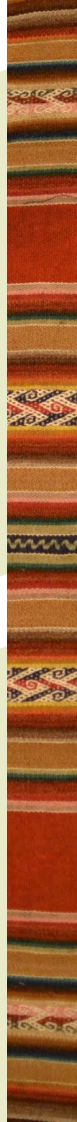
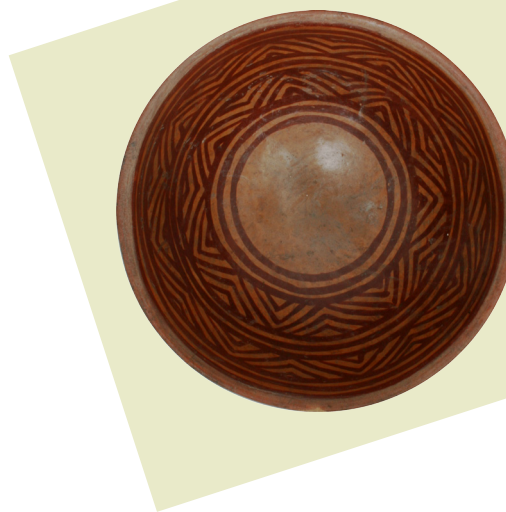
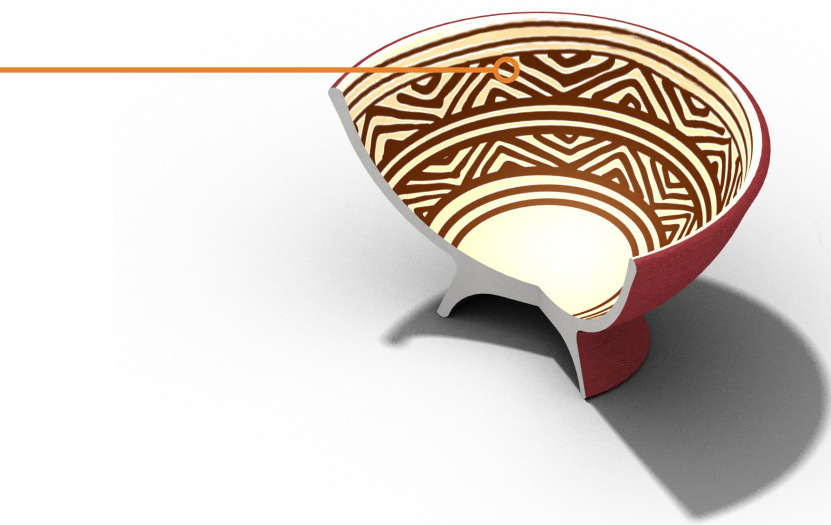
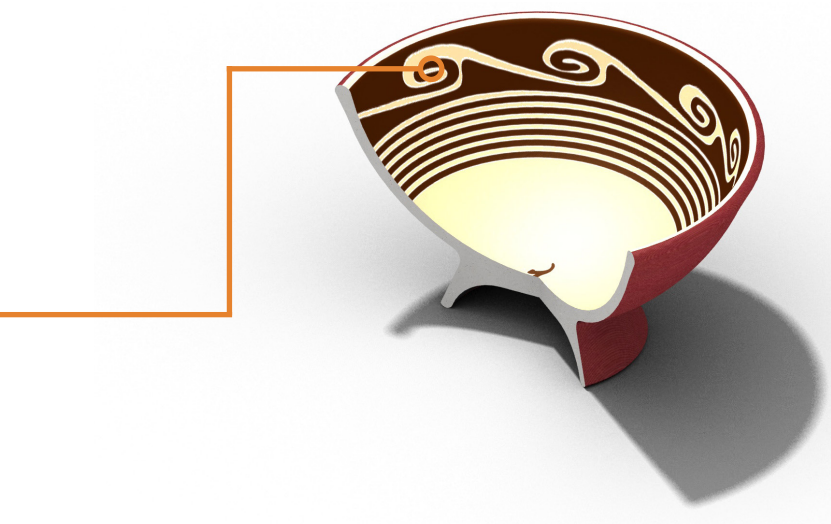
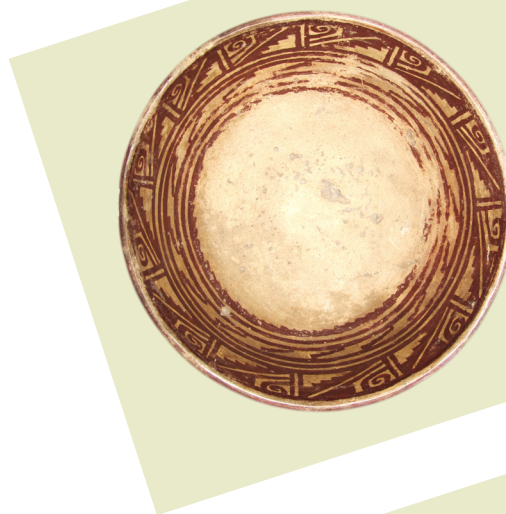
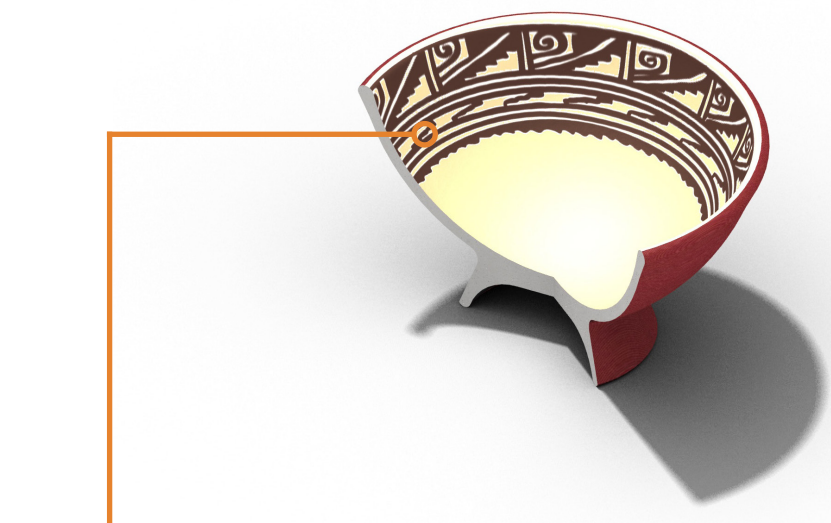


Figura 5.4: Repetición circular de un mismo signo primario en estructuras concéntricas



5.1.4. COMPOSICIONES DE REPETICIÓN DE FIGURAS ZOOMORFAS Y ABSTRACTAS

En las estructuras concéntricas se identificó la repetición de formas zoomorfas y abstractas, las cuales generan efectos visuales de movimiento (Fig. 5.5). De acuerdo con su morfología, se identificó en la muestra analizada, cuatro formas que representan aves, venados, arañas y un grupo de formas abstractas.

En la fila “a” se identificaron unidades temáticas de varios tipos de aves ubicadas consecutivamente en franjas circulares, aunque su distribución es circular los contornos de las aves tienen en conjunto la intencionalidad de crear visualmente figuras poligonales, también se puede considerar que la dirección de las aves puede tener un significado concreto, en la mayoría de imágenes analizadas, las aves giran hacia la izquierda. En el caso de las franjas concéntricas de venados (fila b), sus contornos no configuran formas poligonales como en el caso de las aves.

Los venados se presentan de forma continua sobre una franja circular, en algunas composiciones se presenta la repetición de una misma clase de venado y en otras composiciones presentan varias formas de venados. La tercera aglomeración de signos pertenecientes a este grupo esta conformada por un grupo de arañas con características similares y en algunos casos de variados tamaños que se distribuyen consecutivamente sobre las franjas concéntricas.

Por último se observa la distribución circular de una forma abstracta que se ha identificado en otras composiciones gráficas y en distintas estructuras gráficas, presenta características orgánicas y extremidades zoomorfas, pero no se tiene claridad de la forma que representa.



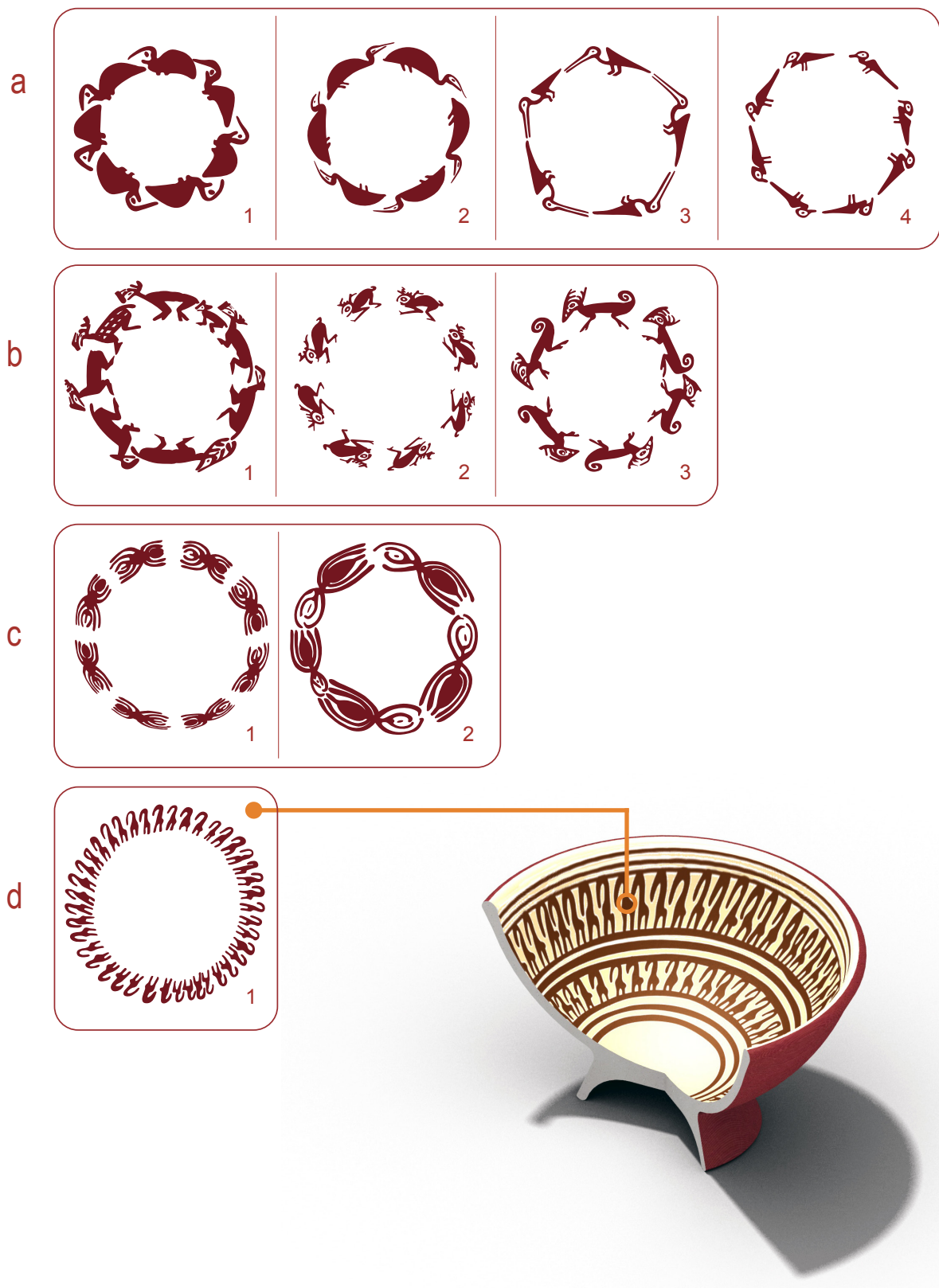


Figura 5.5: Composiciones figurativas Zoomorfas de aves, venados, arañas y formas abstractas



5.1.5. COMPOSICIONES DE REPETICIÓN DE FIGURAS ANTROPOMORFAS Y REPRESENTACIONES DE VIVIENDAS

La interacción humana y humanoide dentro de las composiciones circulares es una de las temáticas más sobresalientes en Tuza (Fig. 5.6). En la fila “a” se muestra la interacción de figuras humanas básicas que se encuentran agarrados de las manos o posando su mano en el hombro de su compañero. En este grupo todos los personajes presentan la misma vestimenta, pero se han identificado platos en donde los personajes varían de vestido dentro de la misma composición.

En la fila “b” se identifican secuencias circulares antropomorfas, éstos personajes no interactúan entre sí, en su mayoría sostienen un artefacto largo con su mano y en giran en una dirección determinada, como se señaló en el capítulo de aglomeraciones de signos, su aspecto corporal no refleja rasgos animales o humanos, por lo cual son considerados como el imaginario de representaciones humanas con características sobrenaturales.

Las filas “c y d” se exponen representaciones de viviendas; en la muestra cerámica analizada se identificaron tres tipos de composiciones de este tipo: la primera contiene solamente viviendas ubicadas secuencialmente en la franja concéntrica y alternadas con líneas paralelas generando una composición con predominancia geométrica, el segundo tipo es una temática muy común y se caracteriza por alternar las viviendas con varios tipos de aves que se encuentran a un costado de los techos y el tercer tipo presenta la secuencia de viviendas pero en su interior se encuentran ubicados personajes del estilo Tuza, también se observaron muestras cerámicas donde la mitad de la composición contenía viviendas y la otra mitad personajes básicos y de élite agarrados de las manos.



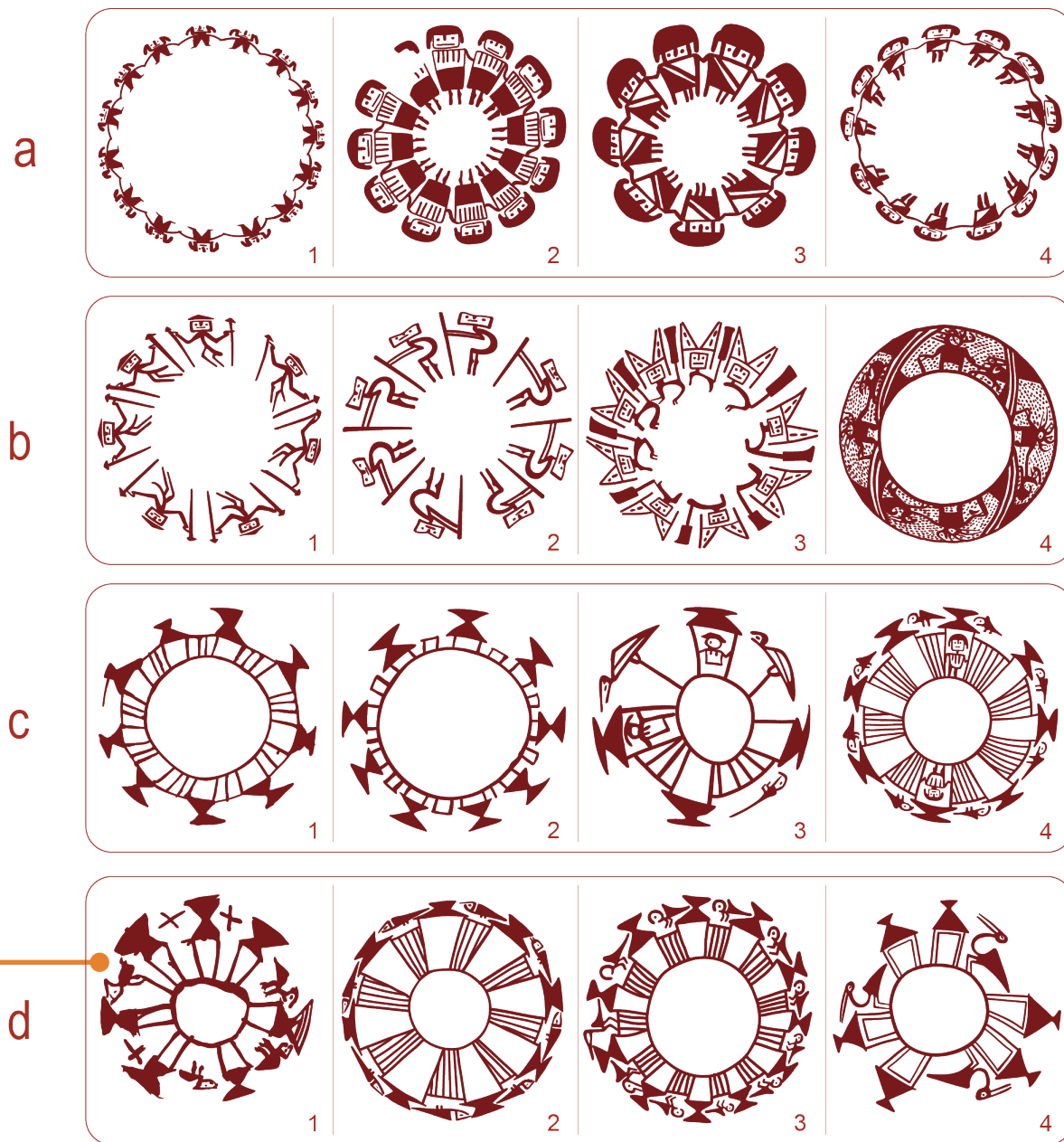


Figura 5.6: Unidades temáticas de humanos, humanoides y viviendas



5.1.6. COMPOSICIÓN RADIAL EN EL CENTRO DE ESTRUCTURAS CONCÉNTRICAS

En la muestra cerámica analizada se identificaron cinco estructuras radiales en el centro de las estructuras concéntricas (figura 5,7), de esta manera se visualiza que la composición central tiene una temática independiente de los elementos gráficos a su alrededor, dando como resultado la combinación de dos estructuras básicas en una sola narrativa temática.

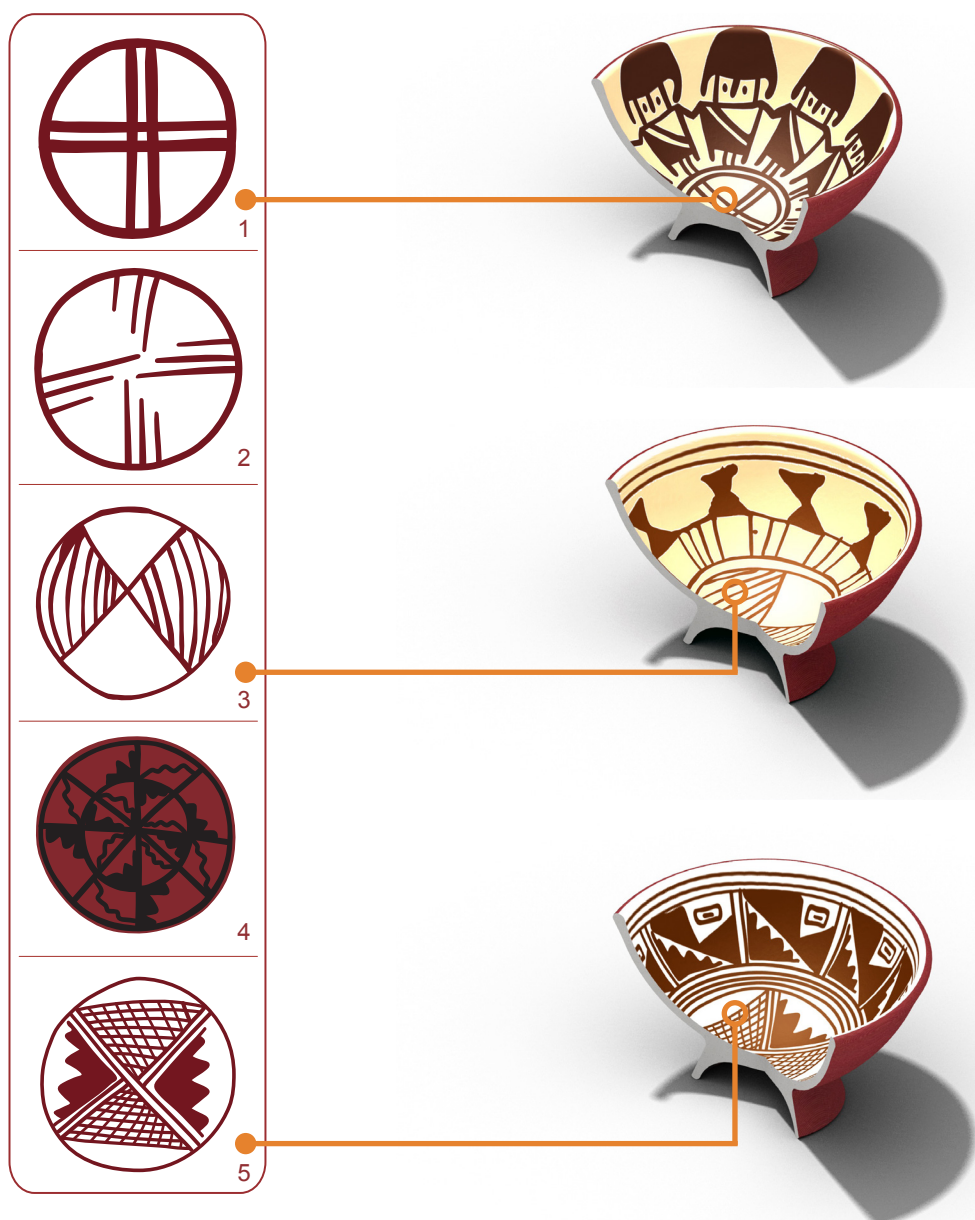


Figura 5.7: Estructuras radiales identificadas en el centro de las estructuras concéntricas



5.1.7. COMPOSICIÓN DIAMETRAL EN EL CENTRO DE ESTRUCTURAS CONCÉNTRICAS

En la muestra también se encontró cuatro estructuras diametrales con reflexión dual de aves (Fig. 5.8). Aunque esta estructura central tienen un tamaño menor a las estructuras concéntricas que la alberga, la unidad temática actúa como el punto focal de la composición.

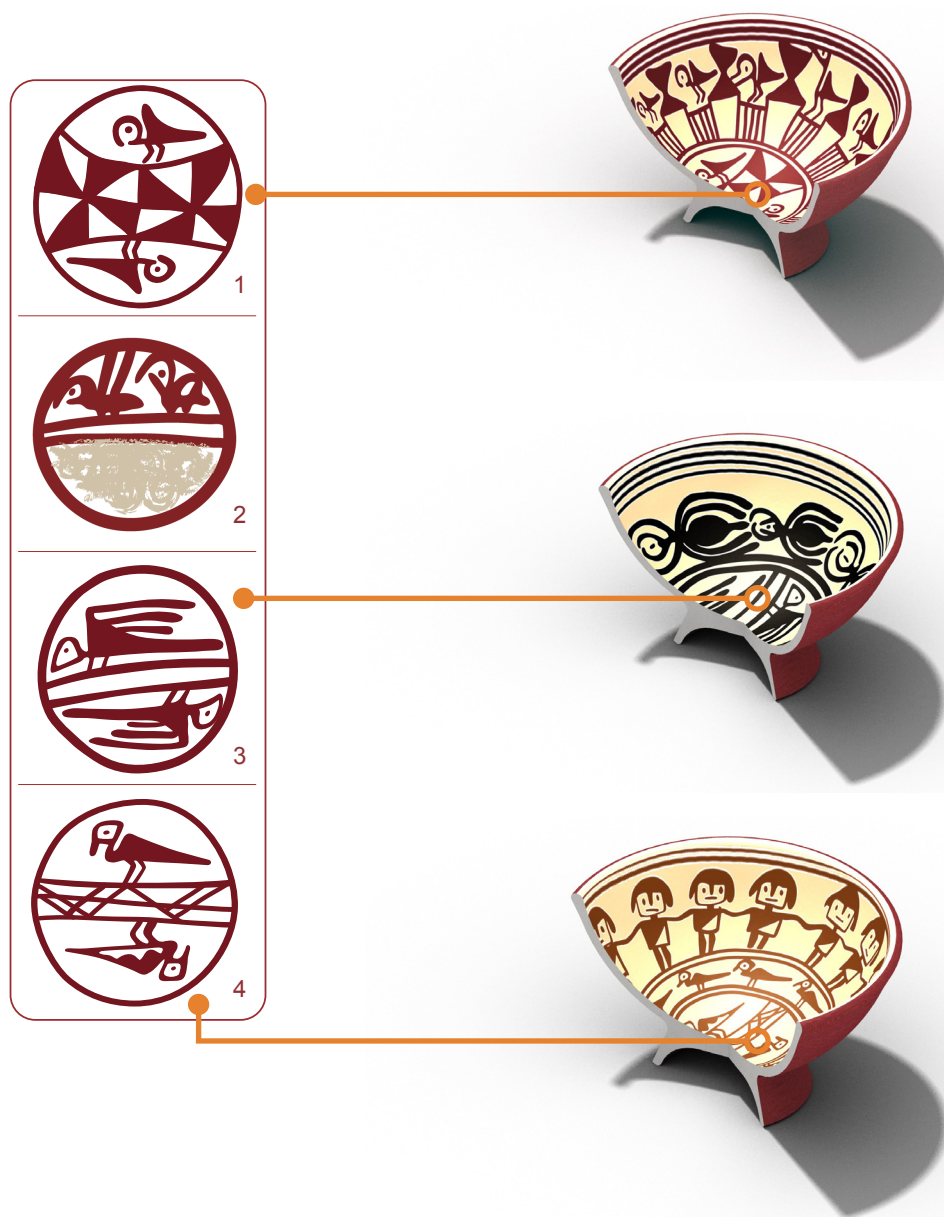


Figura 5.8: Estructuras diametrales identificadas en el centro de las estructuras concéntricas



5.1.8. UNIDADES TEMÁTICAS GEOMÉTRICAS Y ABSTRACTAS EN ESTRUCTURAS CUADRIPARTITAS

Las estructuras radiales presentan divisiones espaciales de cuatro y ocho segmentos que actúan gráficamente de forma dual, reflejando su contenido en su segmento frontal. A continuación (Fig. 5.9) se presentan varios ejemplos de segmentos de las estructuras radiales de cuatro espacios. En la fila “a”, están las unidades temáticas con composiciones lineales, acompañados de signos primarios; la fila “b” presenta una estructura triangular pequeña con signos primarios que está dentro de una estructura triangular mayor. La fila “c” expresa un patrón estructural interno, donde se revelan signos primarios con similares características. Y finalmente, en la fila “d” se observa un segmento lineal que atraviesa el segmento de la estructura radial, donde se disponen signos primarios considerados como abstractos y figurativos.

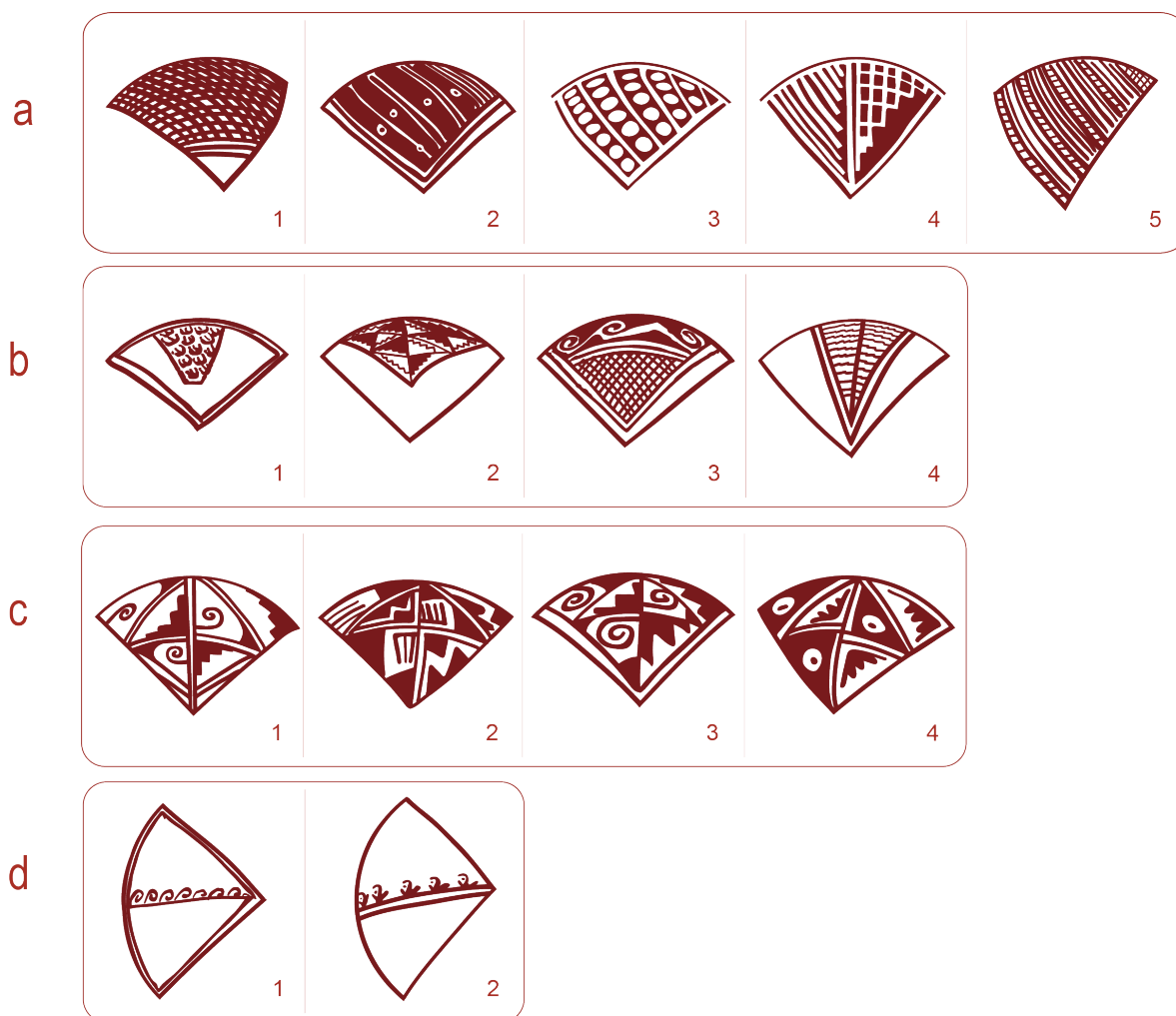


Figura 5.9: Espacios compositivos gráficos de las estructuras radiales



5.1.9. UNIDADES TEMÁTICAS FIGURATIVAS ZOOMORFAS EN ESTRUCTURAS CUADRIPARTITAS

En la matriz de la figura 5.10 se presentan representaciones zoomorfas que se pueden encontrar en conjunto o en interacción con signos primarios. En la fila “a” se observa la presencia de monos que en 1 y 2 están agarrados de objetos largos similares a varas; en la casilla 3 se presenta un solo mono que se encuentra sobre la estructura contendedora. En la fila “b” se identifican venados interactuando con otros elementos gráficos (casilla 1 y 2), mientras en la casilla 3 se observan dos felinos en dos niveles. En la fila “c”, se presentan aves (casilla 1), una serpiente (casilla 3) y una figura abstracta que interactúa con signos primarios (casilla 2).

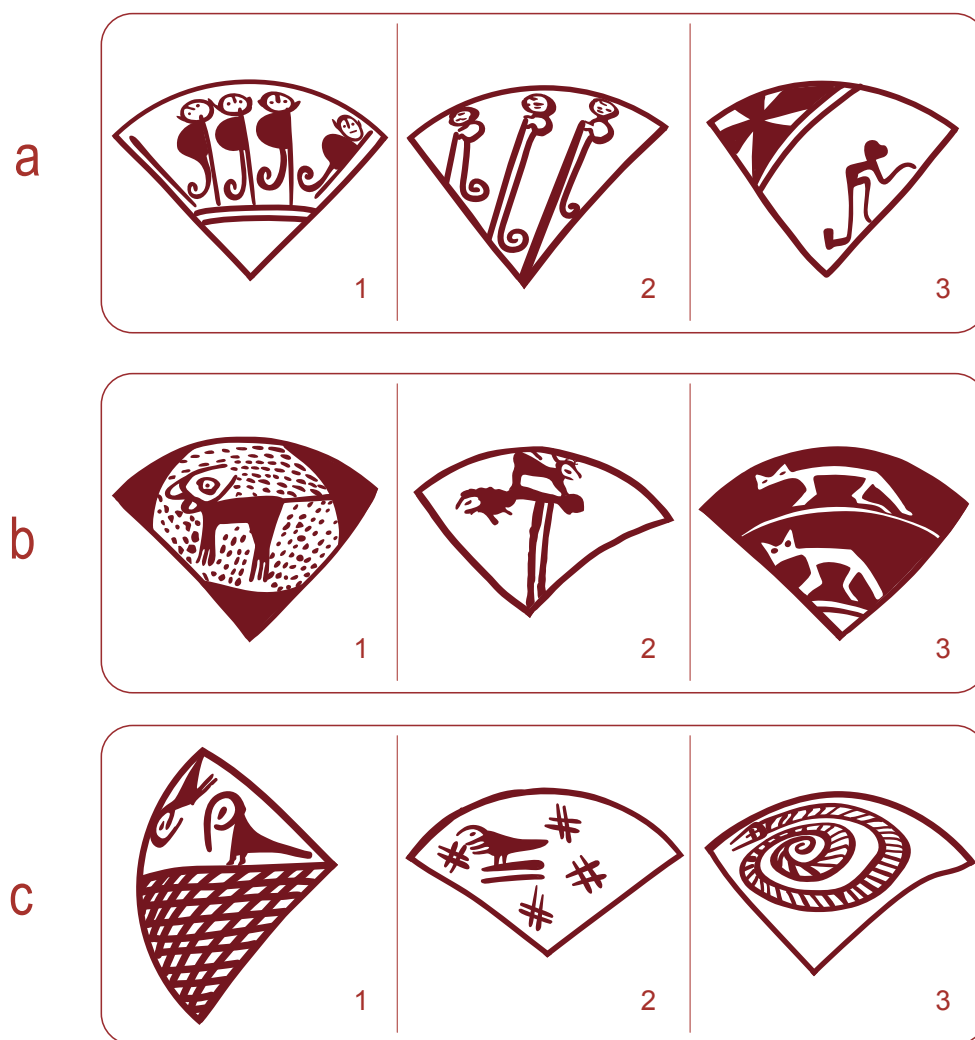


Figura 5.10: Composiciones figurativas zoomorfas en espacios radiales



5.1.10. UNIDADES TEMÁTICAS CON PRESENCIA DE FORMAS ANTROPOMORFAS EN LOS ESPACIOS RADIALES

En el grupo cerámico analizado se encontraron cuatro tipos de representaciones humanas (fig. 5.11), el primer tipo se observa en la fila a:1 con dos personajes que tienen mejillas abultadas y una cinta sobre su pecho, en la casilla 2 se identifican dos humanoides con rostros humanos y con cuerpos delgados y desproporcionados, y en la casilla 3 aparece una de las pocas composiciones encontradas de una ave de gran tamaño posada sobre un personaje antropomorfo, en una escena aparentemente violenta.

En la fila “b” (Fig. 5.11) se observan tres personajes denominados “pesqueros”, parados sobre líneas horizontales y con un instrumento aparentemente de pesca en el brazo derecho del personaje, en 1 y 2 el personaje tiene tocados con formas orgánica zoomorfas, en 3 no existe tocado, pero aparece una forma similar a un sombrero.

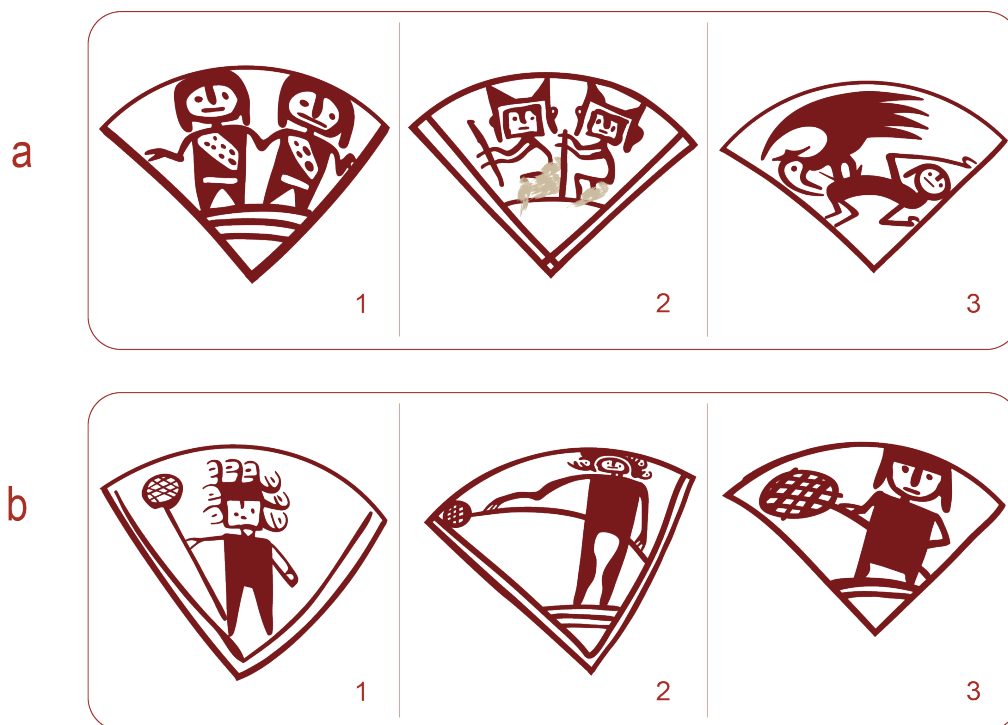


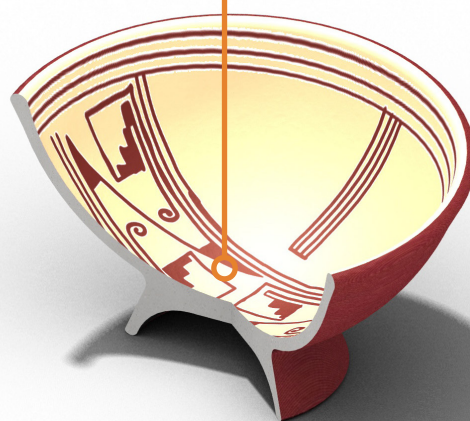
Figura 5.11 Composiciones temáticas antropomorfas identificadas en espacios radiales



5.1.11. UNIDADES TEMÁTICAS GEOMÉTRICAS EN ESTRUCTURA DIAMETRAL

Las estructuras diametrales están conformadas por franjas temáticas que atraviesan el fondo circular del plato cerámico (Fig. 5.12), en ellas se encuentran combinados signos primarios que dan forma al contenido que se va a representar.

La fila "a" presenta tres composiciones basadas en el signo primario de la cruz, acompañada de otros signos primarios ubicados en módulos compositivos. La fila b.1 expone varias formas artrópodos ordenadas en módulos, y la casilla b.2 presenta una distribución de signos primarios en una estructura en forma de "Z". Y por último, la fila "c" presenta composiciones gráficas que acompañan a la franja central, esta composición actúa de manera dual o de espejo.



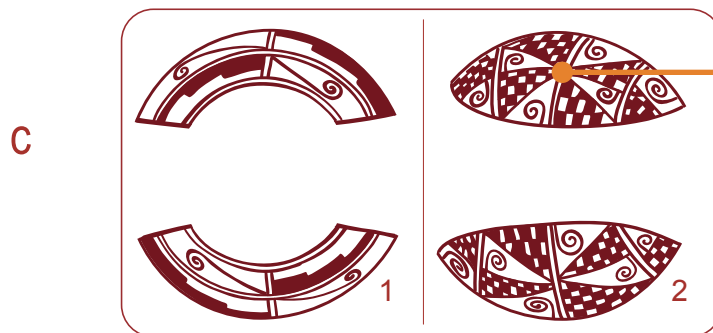
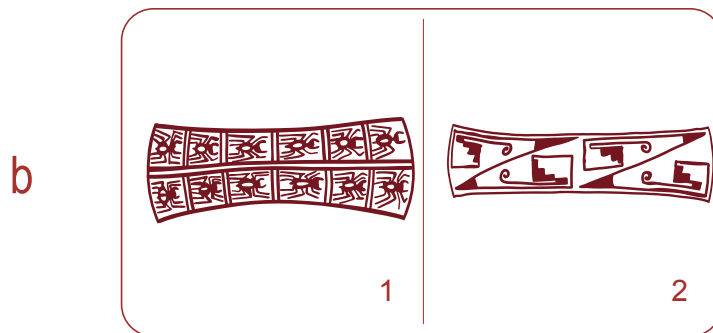
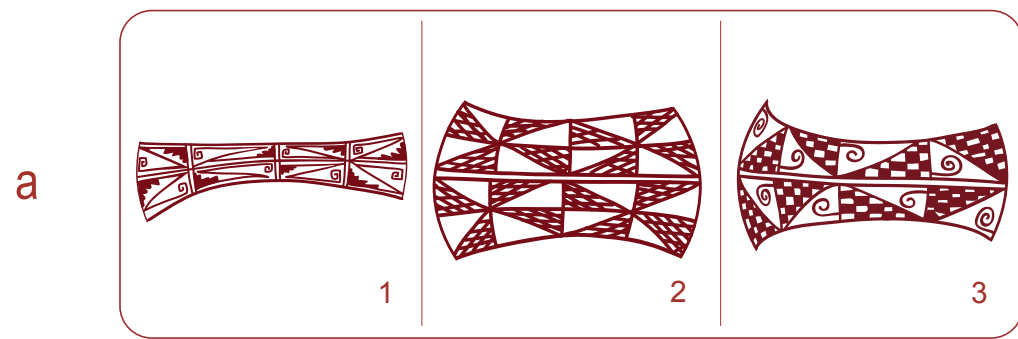


Figura 5.12: franjas temáticas identificadas en estructuras diametrales



5.1.12. TEMÁTICAS DE INTERACCIÓN ENTRE DOS O MÁS AGLOMERACIONES DE SIGNOS

A continuación, en una matriz se exponen las interacciones que se presentan entre las representaciones figurativas con algunos elementos geométricos y representaciones de viviendas (Fig. 5.13).

En la muestra analizada se identificaron cuatro tipos de interacciones figurativas. En el primer grupo, se presenta la interacción de dos o más animales (fila a, b y c). En el segundo, se presenta la interacción de aves con viviendas, y en otros casos humanos interactuando con las viviendas y aves (fila d). Y en el tercero, se representa la interacción de dos humanos (fila e) comúnmente en estructuras radiales. La cuarta interacción se presenta entre humanoides y animales.

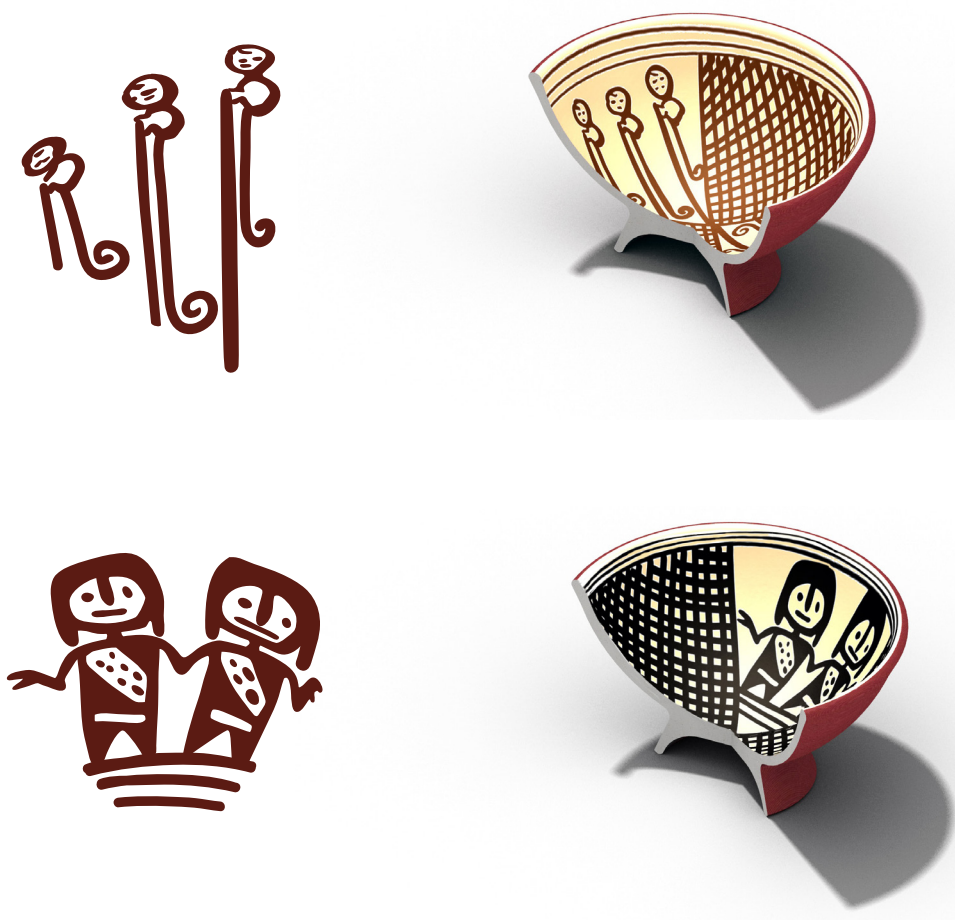
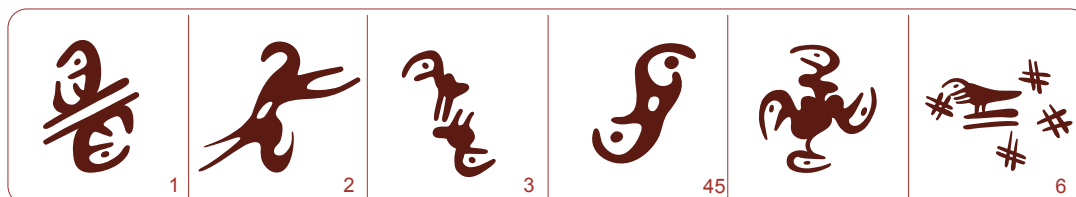


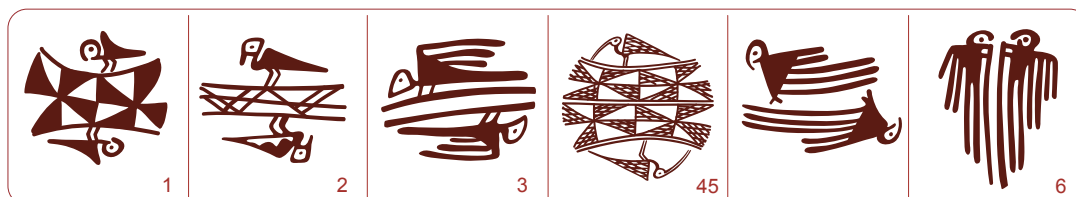
Figura 5.13: Una misma aglomeración de signos, se repite generando una unidad temática compuesta



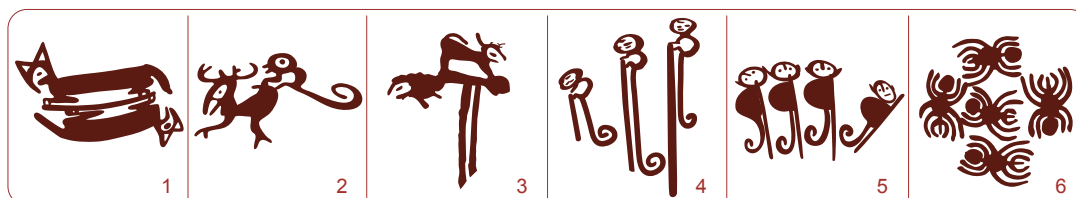
a



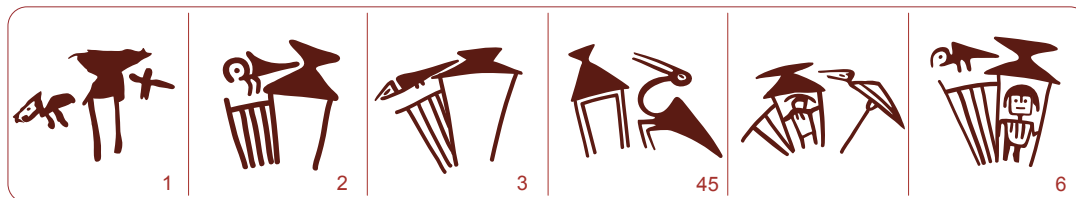
b



c



d



e



Figura 5.14: Interacciones de aglomeraciones de signos figurativos y elementos gráficos geométricos



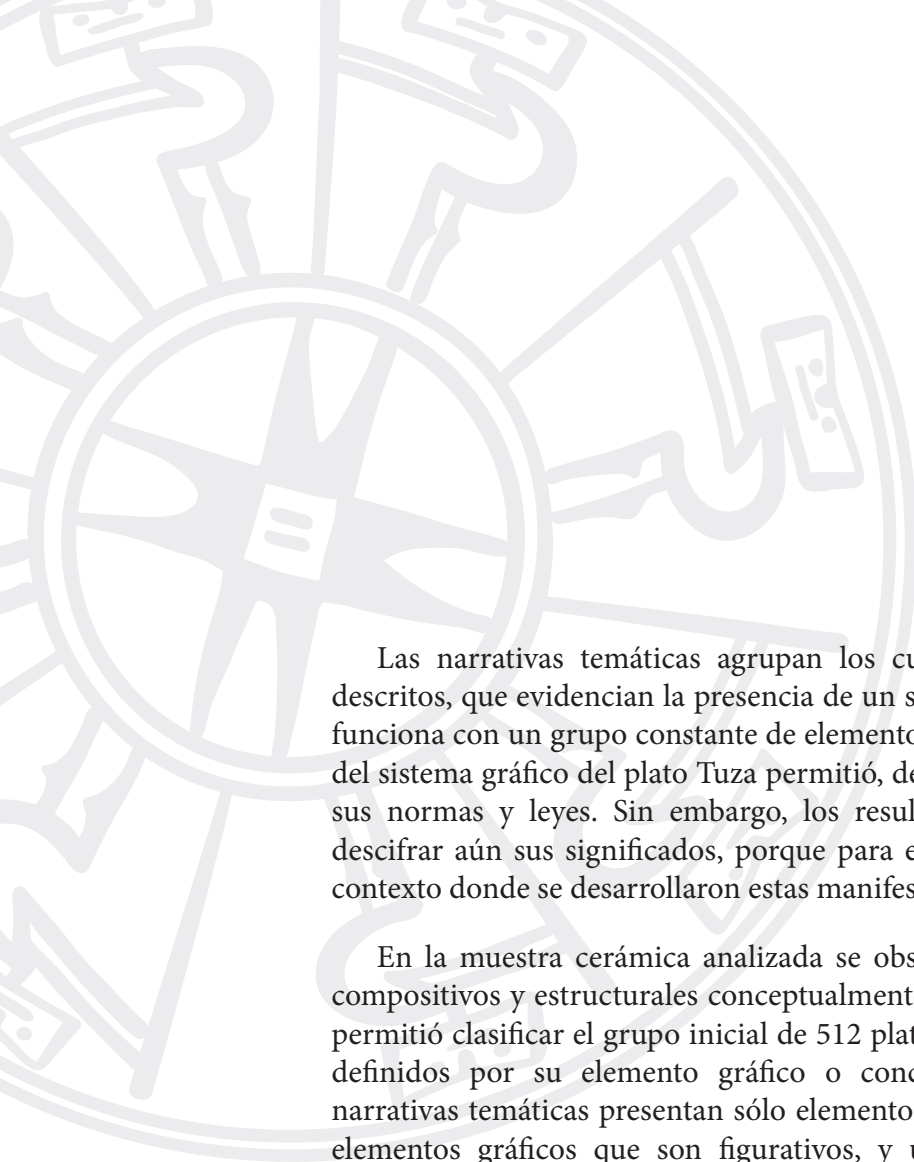




CAPITULO 6

LAS NARRATIVAS TEMÁTICAS





Las narrativas temáticas agrupan los cuatro niveles compositivos ya descritos, que evidencian la presencia de un sistema gráfico-conceptual, que funciona con un grupo constante de elementos gráficos (Fig. 6.1). El análisis del sistema gráfico del plato Tuza permitió, de manera objetiva, comprender sus normas y leyes. Sin embargo, los resultados obtenidos no permiten descifrar aún sus significados, porque para ello se debe tener en cuenta el contexto donde se desarrollaron estas manifestaciones visuales.

En la muestra cerámica analizada se observó la presencia de patrones compositivos y estructurales conceptualmente similares, éste planteamiento permitió clasificar el grupo inicial de 512 platos en 11 grupos compositivos, definidos por su elemento gráfico o concepto predominante. Algunas narrativas temáticas presentan sólo elementos geométricos, otras contienen elementos gráficos que son figurativos, y un tercer grupo compositivo, presenta composiciones mixtas, con elementos geométricos y figurativos.

Al inicio de esta investigación se tenía un grupo amplio de composiciones gráficas que carecían de estudios previos, ahora con los resultados obtenidos se puede afirmar que las composiciones gráficas del plato Tuza son el resultado de la sistematización de los conocimientos.





Figura 6.1: Pieza cerámica original y la digitalización de la narrativa temática

6.1. GRUPO G1: CONCÉNTRICOS



6.1.1. NARRATIVAS TEMÁTICAS CONCÉNTRICA CON CENTRO VACÍO

Este grupo está conformado por composiciones gráficas presentes en estructuras concéntricas, con predominancia de signos primarios geométricos (Fig.6.3). Su principal característica es que en su mayoría presenta su centro vacío.

En la fila “a” se observan unidades temáticas formadas por un mismo signo primario en forma de zigzag, y en la casilla 3 se observa una pequeña espiral y un círculo en forma de ondas.

La fila “b” está formada por módulos de temáticas intercaladas, en las casillas 1, 2 y 3 se intercalan con la representación de una malla.

Las filas c y d tienen franjas compuestas por elementos geométricos, mayoritariamente de escaleras, puntos concéntricos, espirales, triángulos, gradas lineales, cruces y triángulos. Todos los elementos representados en la matriz tienen relación conceptual con distintos elementos gráficos.



Figura 6.2: Dos ejemplos de estructuras concéntricas con predominancia de signos primarios geométricos y centro vacío





Figura 6.3: Matriz de las estructuras concéntricas con predominancia de signos primarios geométricos y centro vacío identificadas en la muestra cerámica

6.1.2. NARRATIVAS TEMÁTICAS CONCÉNTRICA CON CENTRO VACIO Y CON ELEMENTOS GRÁFICOS ABSTRACTOS

El siguiente grupo (Fig. 6.5) tiene relación conceptual con el anterior grupo analizado, pero éstas narrativas presenta dos variaciones importantes: las franjas tienen repetición de signos primarios geométricos y figurativos, y su centro puede estar vacío (fila a), o poseer un elemento gráfico de tamaño pequeño, que por lo general es *figurativo indeterminado* (fila b y c). Las franjas concéntricas que actúan como unidades temáticas enmarcan y resaltan el elemento central, dando origen a composiciones centrípetas.



Figura 6.4: Dos ejemplos de estructuras concéntricas con repetición de signos primarios en estructura concéntrica y una aglomeración de signos abstracta en el centro



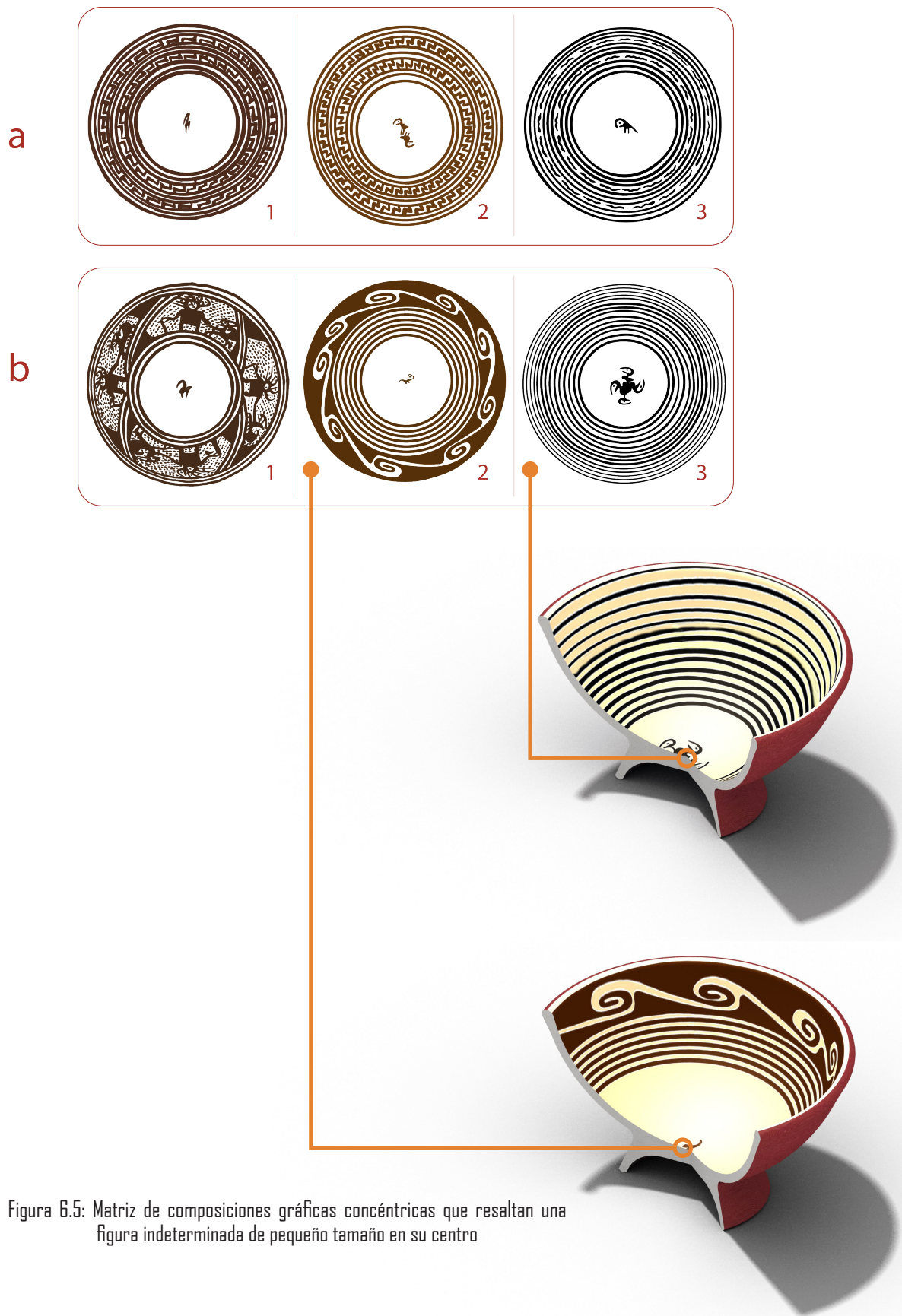


Figura 6.5: Matriz de composiciones gráficas concéntricas que resaltan una figura indeterminada de pequeño tamaño en su centro



6.1.3. EL SOL DE LOS PASTOS

Las composiciones gráficas más representativas y reconocidas de las manifestaciones visuales del complejo cultural Tuza, son las que representan conceptualmente al sol, denominado Sol de los Pastos. Estudios recientes ha asociado a esta figura con la concepción del espacio y el tiempo, debido a que en su forma geométrica se encuentra sintetizado los movimientos solares y terrestres en los solsticios y equinoccios.

Esta aglomeración de signos se encuentra presente en las cuatro estructuras básicas, así como también, en sus combinaciones estructurales, pero en la muestra cerámica analizada solo se identificaron en el centro de las estructuras concéntricas, ocupando un tamaño predominante en toda la composición, enmarcado por franjas concéntricas, que actúan en función de la concepción gráfica del sol.

En la matriz de la figura 6.7 se encuentra algunas variaciones encontradas en la muestra analizada; en la fila “a” el sol se encuentra rodeado de elementos gráficos geométricos, en la fila “b” el sol está rodeado de aves, que se encuentran ubicadas en espacios de una a tres franjas. En la fila “c” el sol está rodeado de representaciones de venados, y finalmente, en la fila “d” se encuentran las composiciones más representativas de Tuza, que están conformadas por grupos de humanos ubicados en ronda, tomándose de las manos, o posando sus manos en el hombro del personaje de al lado. En las casillas 3 y 4 se presentan personajes humanoides rodeando al Sol de los Pastos, pero en este caso los personajes no interactúan entre ellos.

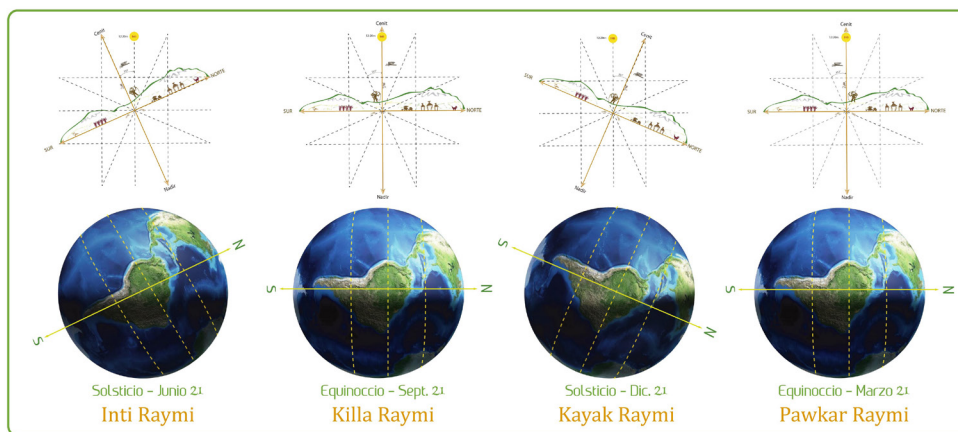


Figura 6.6: Fiestas andinas prehispánicas celebradas en relación a los solsticios y equinoccios, los movimientos de la tierra en estos periodos trazan la estrella de ocho puntas



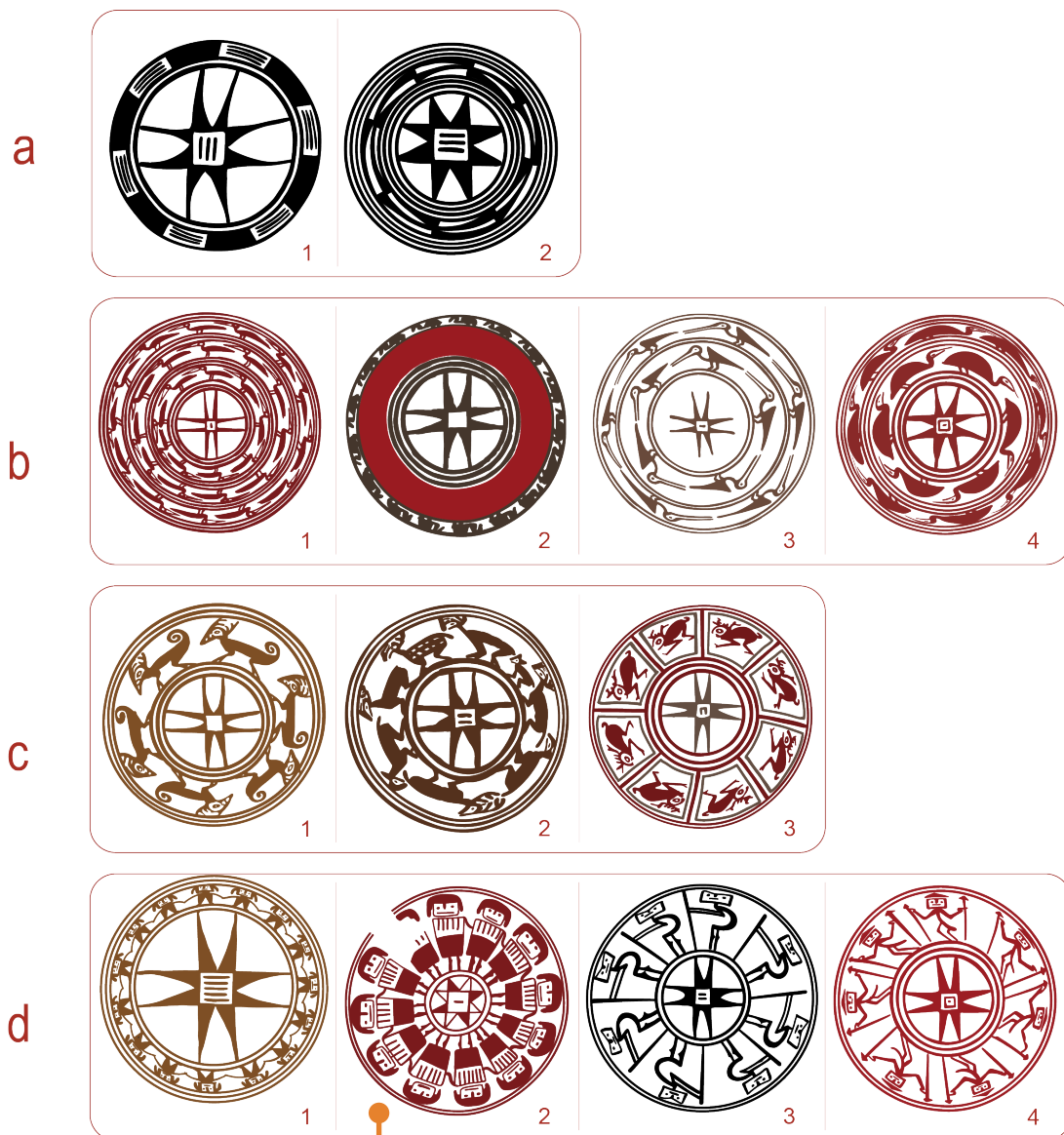


Figura 6.7: Matriz de la presencia del Sol de los Pastos como elemento central de la composición gráfica Tuza

6.1.4. CENTRO MIXTO Y VIVIENDAS

El siguiente grupo está conformado por unidades temáticas concéntricas que albergan en su centro otras estructuras delimitadoras, donde también se ubican elementos gráficos (Fig. 6.9).

Las unidades temáticas que presenta este grupo se identifican en la fila “a” como antropomorfas y humanoides, en la fila “b” se presenta interacción entre elementos gráficos geométricos, animales, humanos y viviendas, en la fila “c” se exhiben composiciones únicamente de viviendas, y en la fila “d” se presentan interacciones entre los elementos gráficos que representan viviendas, aves, humanos y elementos geométricos.



Figura 6.8: Dos unidades temáticas concéntricas con interacción de dos aglomeraciones de signos diferentes



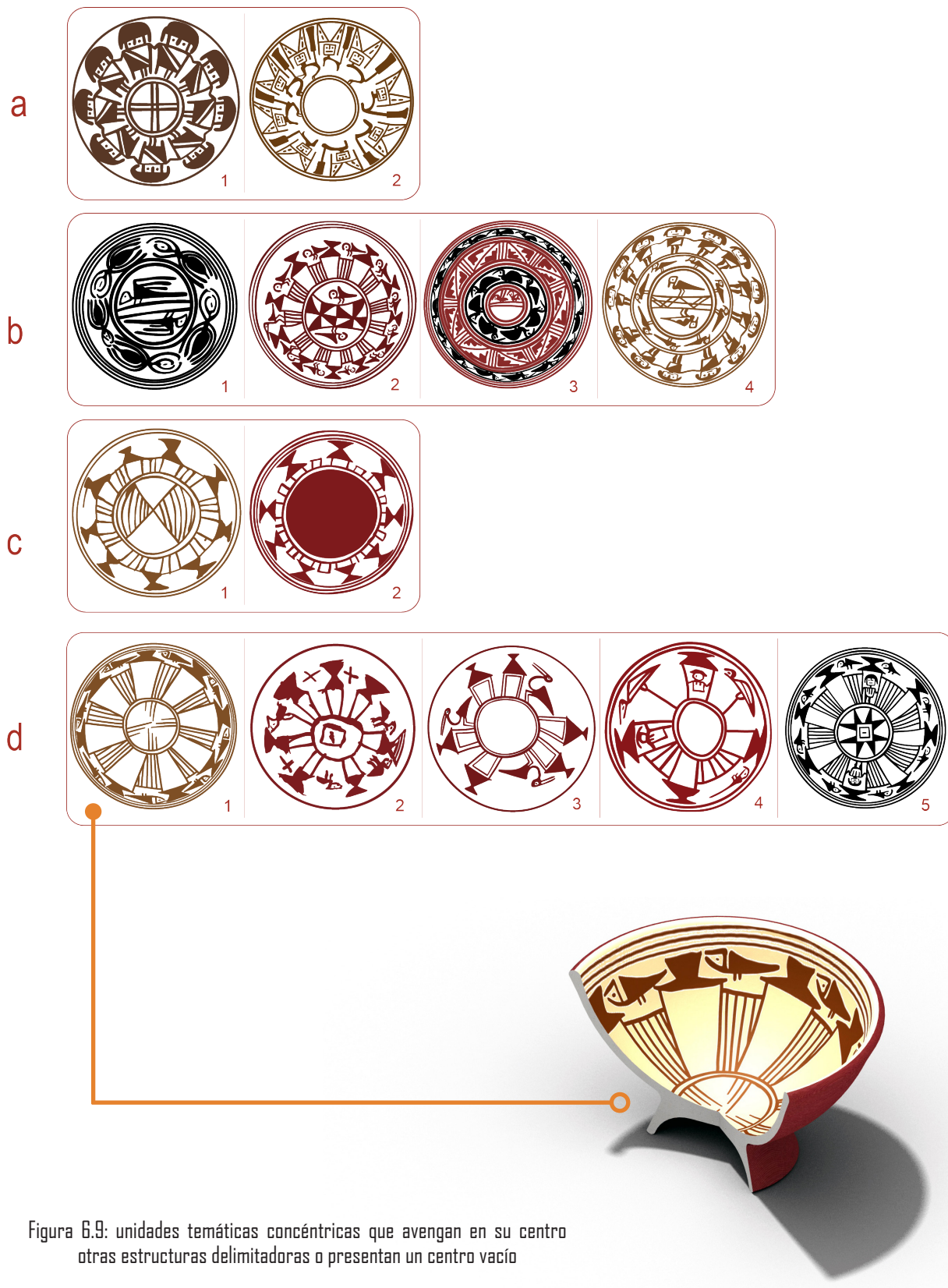


Figura 6.9: unidades temáticas concéntricas que avengan en su centro otras estructuras delimitadoras o presentan un centro vacío

6.1.5. GRUPO COMPOSITIVO INDETERMINADO

En la figura 6.11 se presenta una composición gráfica con estructura concéntrica. En la casilla 1, están representadas varias arañas de manera circular, y en su centro se ubican cuatro arañas formando una cruz. De este tipo de composición no se encontraron más ejemplares, por lo que no pertenece a un grupo determinado. Asimismo, la composición gráfica de la casilla 2, no se asocia con algún grupo temático, por lo que se identifica su estructura concéntrica, pero su contenido es particular.



Figura 6.10: Dos composiciones gráficas en estructura concéntrica sin pertenencia a un grupo temático



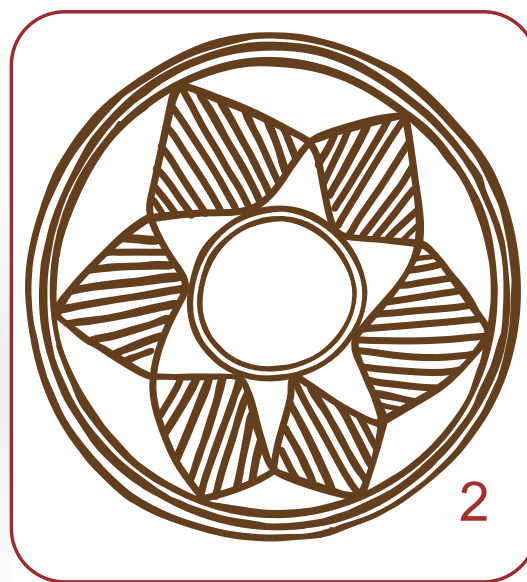
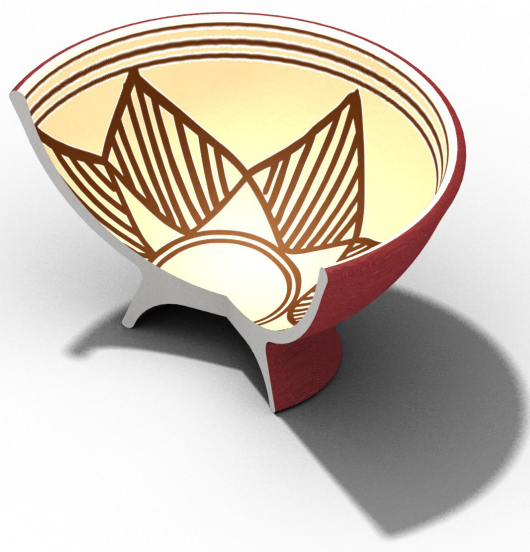
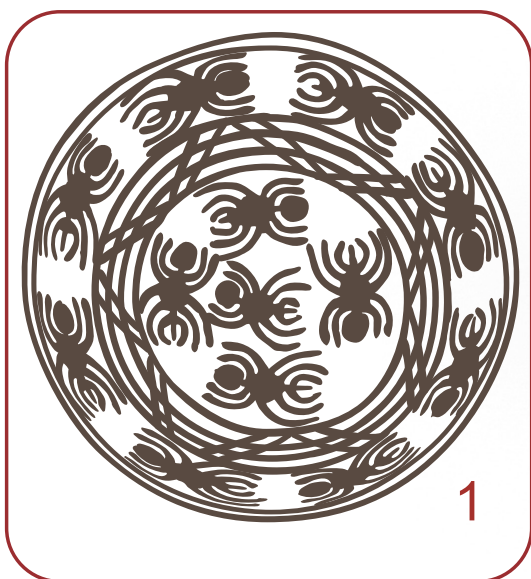


Figura 6.II: Dos composiciones gráficas en estructura concéntrica sin pertenencia a un grupo temático

6.2. GRUPO 2: DIAMETRAL



A este grupo pertenecen las composiciones gráficas que presentan una franja diametral que atraviesa el centro del plato cóncavo. La franja representa una unidad temática porque alberga en su mayoría signos primarios y aglomeraciones de signos, que dan forma a la idea a representar. Es los dos extremos de las franjas se ubican, en su mayoría, aglomeraciones de signos, o unidades temáticas que actúan a manera de espejo o de, forma dual, siendo representados los dos elementos con las mismas dimensiones y proporciones, pero ubicado en direcciones contrarias.

En la fila 1 de la figura 6.12, hay dos franjas diametrales con signos primarios geométricos; en la segunda fila se presenta una franja diametral sin contenido pero, con dos personajes en espejo; en la fila 3 se presenta una simétrica dual de aves (casilla 1), y en la casilla 2 se encuentra una franja diametral con representaciones de arañas, y en sus extremos dos narrativas temáticas duales geométricas. Finalmente, en la fila 4 aparece una combinación estructural con dos franjas diametrales en forma de cruz. La composición totalitaria está basada en la forma de cruz, generada por el cruce de módulos compositivos.



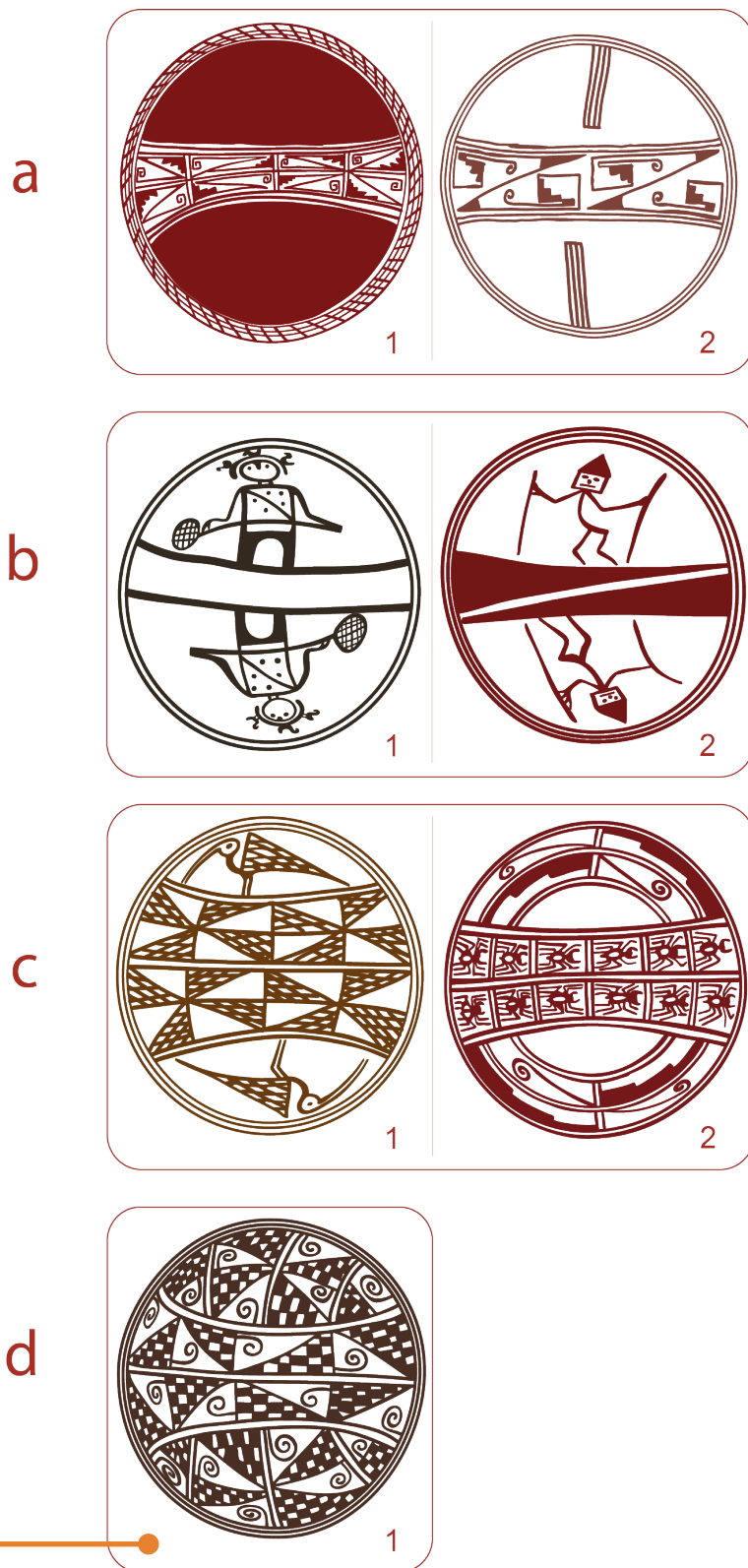


Figura 6.12: Composiciones gráficas con una franja diametral que atraviesa el centro del plato cóncavo



6.3. GRUPO 3: RADIAL



6.3.1. RADIAL DE CUATRO ESPACIOS CON PREDOMINANCIA GEOMÉTRICA

Las estructuras radiales se dividen en su mayoría en cuatro espacios que albergan los elementos gráficos; las unidades temáticas que se ubican en cada espacio actúan de manera dual, esto quiere decir, que un elemento ubicado en un espacio es reflejado de manera inversa en el espacio frontal a éste. Una temática muy común en las estructuras radiales es la denominada “*mallá*” o “*red*”, que se ha identificado en la mayoría de estas estructuras.

En la figura 6.14 se exponen los elementos geométricos ubicados en los espacios duales, pero ésta deja un pequeño espacio vacío en el espacio, siendo delimitado por tres líneas paralelas. Las casillas 2 y 3 (fila a) presentan dos espacios compuestos por franjas con puntos que se encuentran paralelas, atravesando el espacio de manera oblicua. La fila 2 presenta dos espacios con temáticas de “*mallá*” de forma dual, los dos espacios restantes están conformados por signos primarios geométricos ubicados en una forma triangular dentro del espacio. La fila 3 contiene dos espacios atravesados por dos líneas paralelas, donde se ubican linealmente signos primarios y aglomeraciones de signos geométricos y figurativas. La cuarta fila está conformada por dos composiciones con concepción dual, pero que no se identifican en un grupo compositivo radial específico.



Figura 6.13: Unidades temáticas geométricas presentes en las estructuras radiales



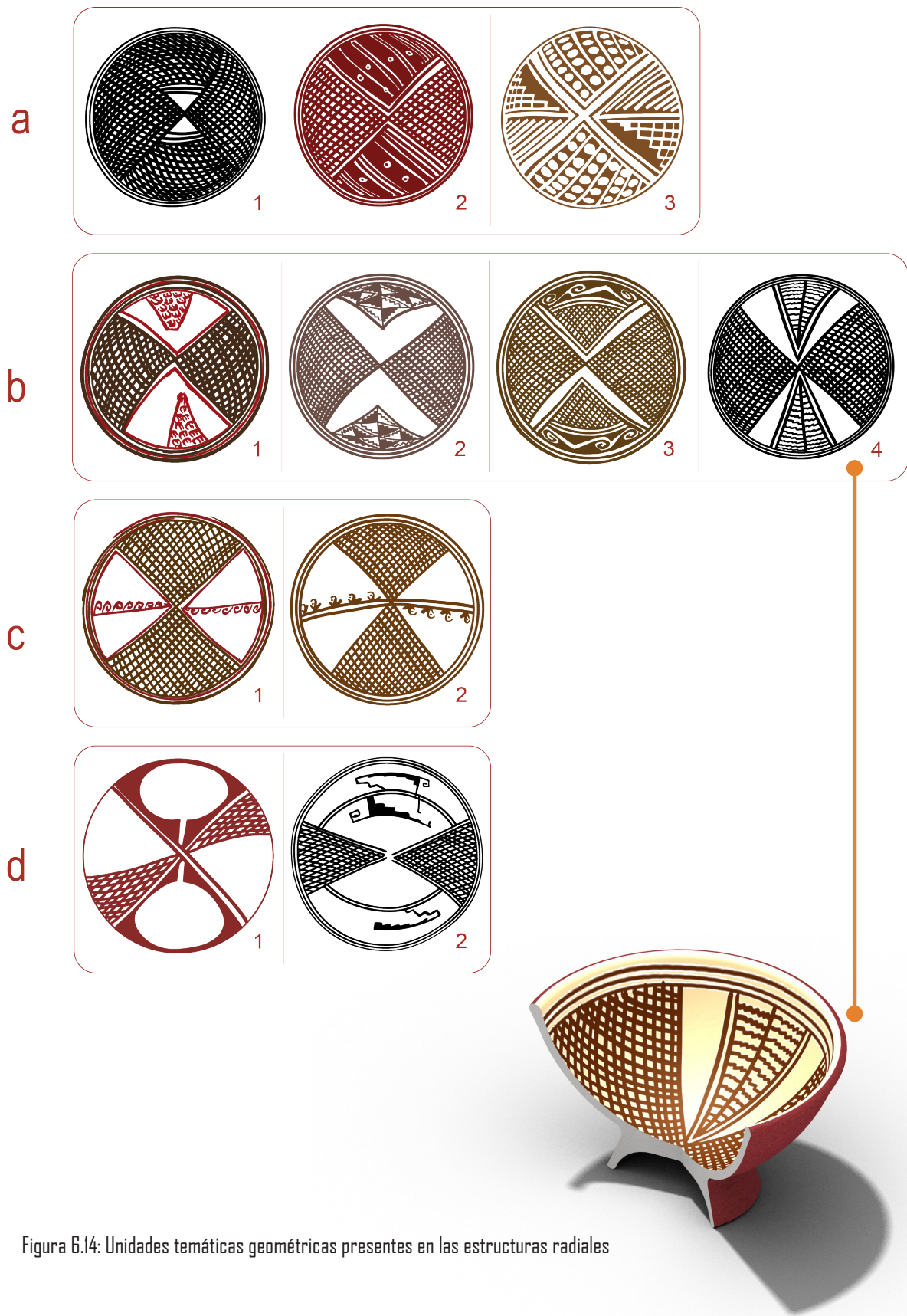


Figura 6.14: Unidades temáticas geométricas presentes en las estructuras radiales



6.3.2. RADIAL DE CUATRO ESPACIOS CON PREDOMINANCIA ZOOMORFA

A este grupo pertenecen las composiciones que albergan de dos o cuatro espacios radiales, aglomeraciones de signos figurativas con representaciones zoomorfas (Fig. 6.16). En la fila “a” se ha identificado una sub estructura que actúa como una constante dentro de dos espacios radiales. En los ejemplos presentados, la subestructura se encuentra contenida por signos primarios geométricos, y en los dos espacios restantes se ubica un animal reflejado en forma inversa.

La fila “b” presenta en dos de sus cuatro espacios, varios monos subidos en varas largas. En estas narrativas temáticas un espacio compositivo refleja inversamente el mismo contenido en el espacio frontal, los otros dos espacios son contenidos con mallas. La fila “c” tiene la misma concepción que la fila “b”, pero en estos espacios se ubican más representaciones de animales, y en la fila “d” se encuentran dos estructuras radiales de ocho espacios. En la casilla 1 hay una composición solamente de mallas, y en la casilla 2 se observa la alternancia entre las mallas y representaciones de aves, formando en conjunto una figura de cruz.



Figura 6.15: Composiciones gráficas con una franja diametral que atraviesa el centro del plato cóncavo



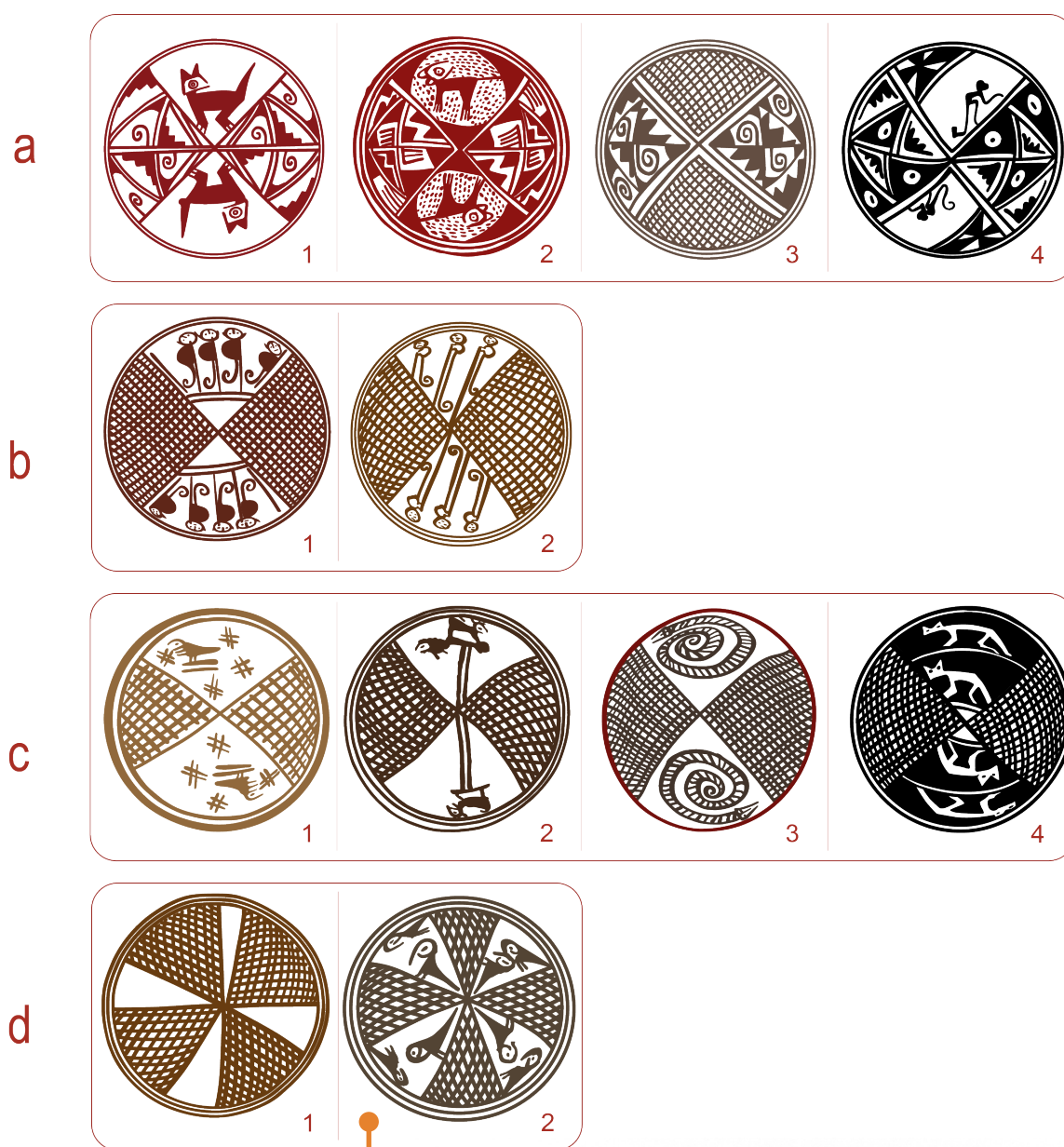


Figura 6.16: Unidades temáticas zoomorfas presentes en las estructuras radiales



6.3.3. Radial de cuatro espacios con predominancia antropomorfía.

En este grupo se encuentran dos unidades temáticas con conceptos similares, pero con variantes formales (Fig. 6.18). La primera unidad se observa en la casilla 1 (fila a), donde se ubican, en un espacio, una pareja antropomorfa tomada de la mano y reflejada inversamente en el espacio frontal. También en la casilla 2 se presentan dos humanoides sin interacción directa, reflejados de manera inversa en el espacio frontal. Y en la tercera casilla se representa una interacción, al parecer violenta, entre un ave de gran tamaño y una representación humana.

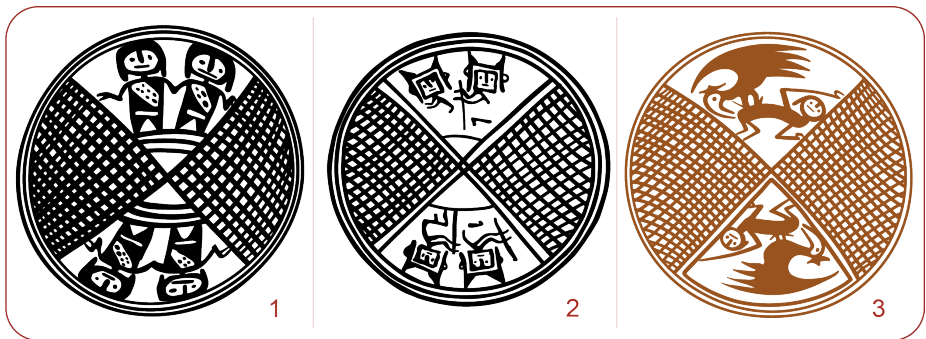
Las temáticas de la fila “b” son muy frecuentes en las composiciones gráficas del plato Tuza. Se trata de un individuo que porta en su mano derecha, un instrumento identificado como de pesca. En los tres ejemplos se puede observar, que los personajes varían en su forma, su posición y su tocado, pero conceptualmente se trata del mismo tema.



Figura 6.17: Figura humana básica Tuza en estructuras radiales de cuatro espacios



a



b

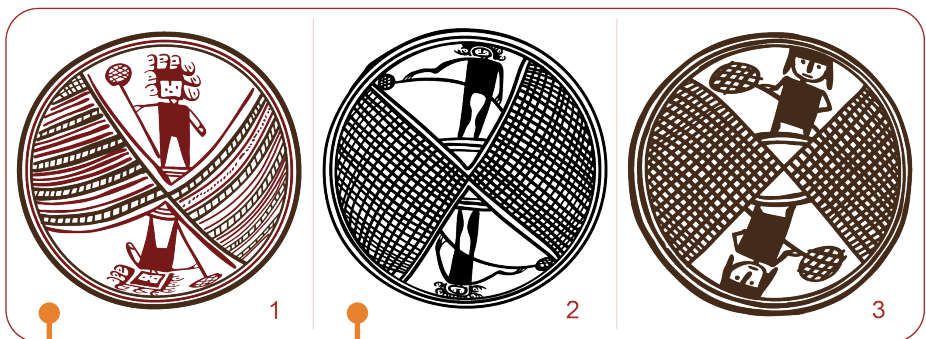


Figura 6.18: Matriz de narrativas temáticas antropomorfas y humanoides presentes en las estructuras radiales



6.4. GRUPO 4: TOTALITARIO



Estas unidades temáticas presentan en el espacio total del interior del plato cóncavo, de uno a cuatro aglomeraciones de signos, o unidades temáticas. El tamaño de los elementos gráficos, con respecto a la superficie del plato cóncavo, denota un alto nivel de importancia de estos personajes y composiciones geométricas.

La fila “a” (Fig. 6.20) está compuesta por personajes que ocupan la mayor parte del espacio circular. En la casilla 1 se observa un personaje alto con una vestimenta que no presenta el humano básico en Tuza, tiene una vestimenta más suntuosa acompañada de una capa, y porta una vara larga brindándole un estatus mayor. En las casillas 2 y 3 se identifican transformaciones humanas con tocados sobre sus cabezas, y en la casilla 3 se observan dos personajes ubicados en forma de reflejo inverso, aparentemente con una vestimenta y accesorios de guerreros. La fila “b” está conformada por aglomeraciones de signos y unidades temáticas que actúan como una unidad ubicada en el centro del círculo. La composición gráfica central adquiere un nivel simbólico alto. Y finalmente, la fila “c” está compuesta por estructuras radiales, donde se plasmaron líneas que parten desde el centro hacia los extremos del plato en diferentes tamaños. Esta narrativa temática ha sido identificada en otras cerámicas observadas fuera del grupo analizado, considerándose como una constante compositiva en Tuza.



Figura 6.19; Personaje de alta jerarquía que ocupan la totalidad del espacio



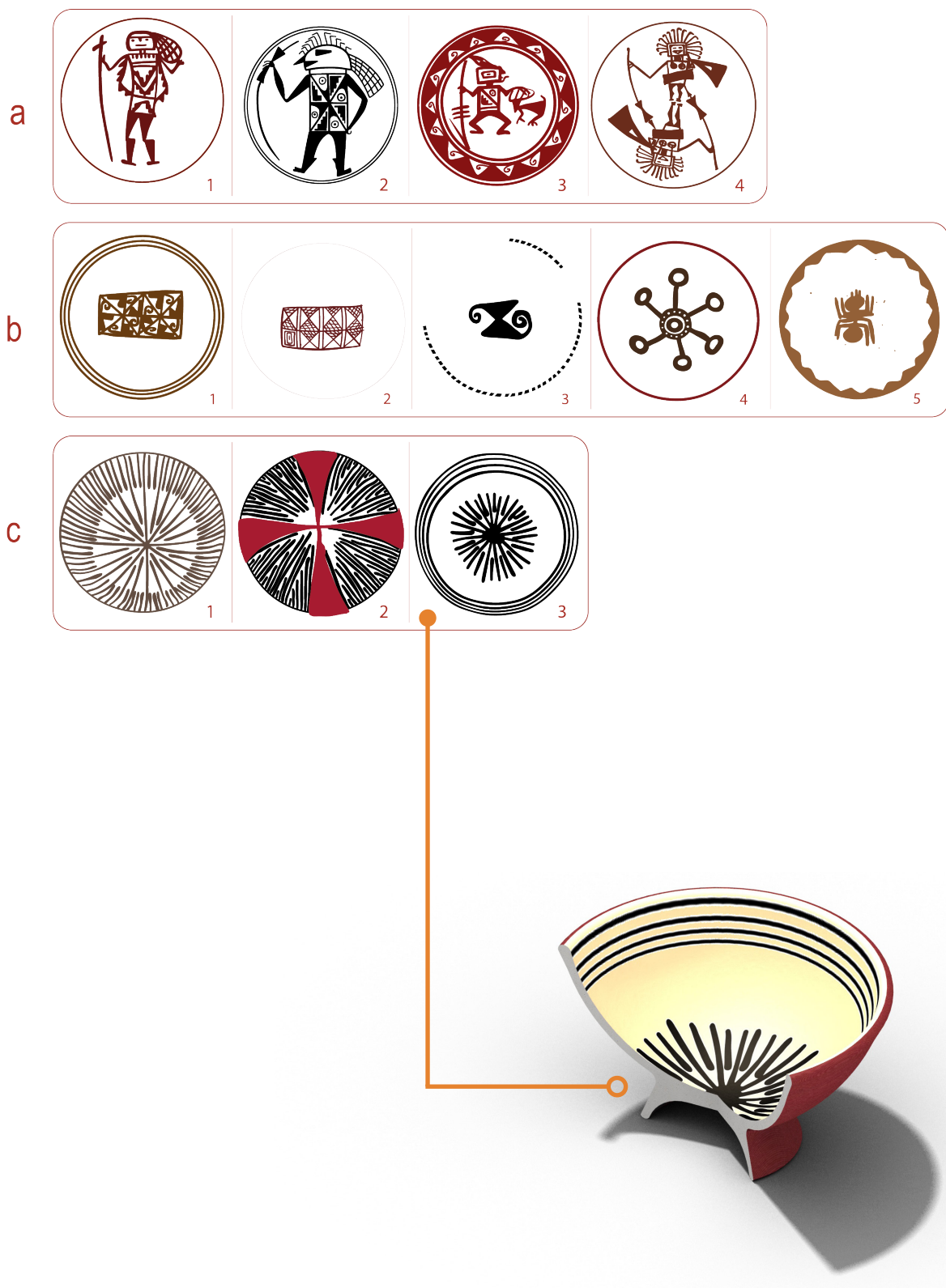


Figura 6.20; Narrativas temáticas conformadas por elementos gráficos que ocupan la totalidad del espacio

6.4.1. COMPOSICIONES POR COLOR

Este grupo es considerado como narrativa temática, porque ante la ausencia o carencia de elementos gráficos, los contrastes de color le dan sentido a la composición, donde posiblemente cada variación representaba conceptos específicos (Fig. 6.21). En la fila 1 se presenta una variación de color, donde se rellena con color y/o con líneas la mitad del círculo, y en la fila 2 se presentan variaciones de color concéntricas.

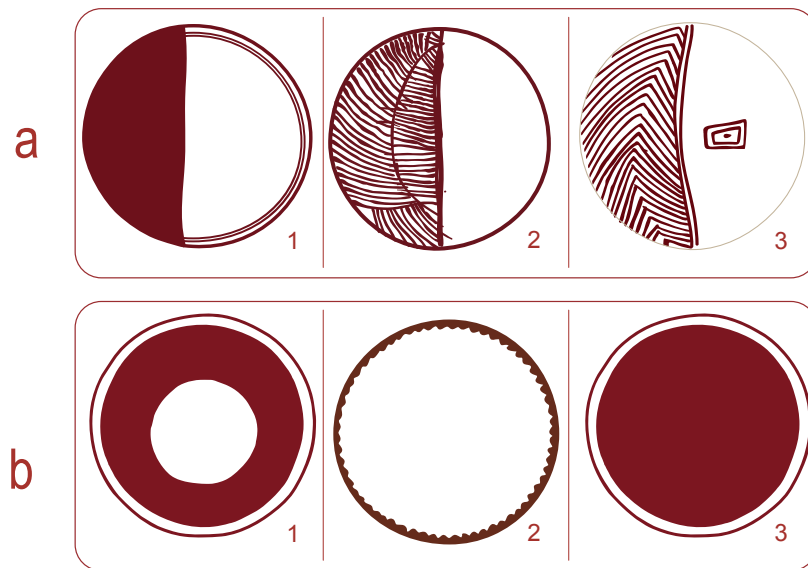


Figura 6.21: Narrativas temáticas con variaciones de color



Figura 6.22: Narrativas temáticas concéntricas con variaciones de color



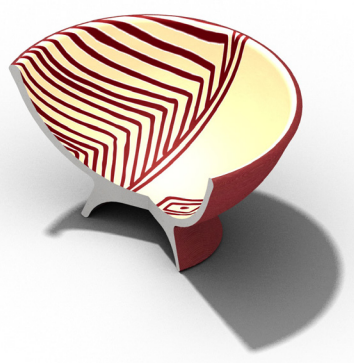
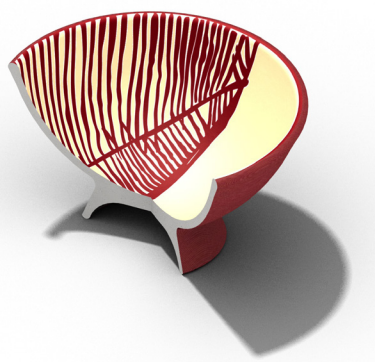
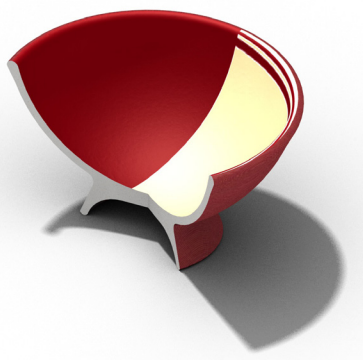


Figura 6.22: Narrativas temáticas con relleno de color rojo que ocupan una parte o la totalidad del espacio



CAPITULO 7

**APROXIMACIÓN A
UN VOCABULARIO
VISUAL BÁSICO TUZA**



7.1. SINTAXIS VISUAL DEL PLATO CERÁMICO TUZA



Las manifestaciones visuales amerindias contienen constantes iconográficas y variadas composiciones gráfico-formales que conforman sistemas conceptuales de las sociedades que los desarrollaron, por lo tanto “*al profundizar en el conocimiento de signos y formas existentes en el arte precolombino, hallaremos unas constantes estructurales de la composición, formando un número delimitado de esquemas principales*” (Milla, 2008:18), en consecuencia, para llegar a comprender su lenguaje visual se debía comenzar a estudiar la base de todo su sistema gráfico-conceptual, iniciando por el análisis de los elementos gráficos más pequeños hasta llegar a analizar la composición gráfica final y de esa manera conocer su sintaxis visual.

La comprensión de su sintaxis visual nos acerca a la comprensión general del sentido comunicativo que desempeñó el plato Tuza en su contexto y para tener mayor claridad de ello se analizaron tres aspectos formales y conceptuales implícitos en el lenguaje visual del plato Tuza, definidos como:

- **Características de orden y relación:** estructuras gráficas y conceptuales ordenadoras del espacio.
- **Características semióticas:** signos primarios, aglomeraciones de signos, unidades temáticas y narrativas temáticas.
- **Contexto espacial y temporal:** análisis histórico, geográfico y etnográfico.

Con base en lo anterior, se comenzó a seguir la huella de ‘los de adelante’ viajando en el tiempo y el espacio para indagar las manifestaciones visuales presentes en los platos cerámicos de la comunidad prehispánica y andina de los Pastos. Los resultados obtenidos permitieron no solo definir de manera



objetiva varias de las características compositivas del lenguaje visual del plato Tuza, sino también identificar algunas de las funciones comunicativas que cumplieran en su contexto espacial y temporal estos platos cerámicos.

7.1.1. COMPONENTES DEL LENGUAJE VISUAL DEL PLATO TUZA

En el análisis minucioso de las composiciones gráficas Tuza, se logró determinar una parte de su alfabetidad visual, esto significa que todos los miembros del grupo social compartieron el significado asignado a un cuerpo común de información con características propias de los Andes prehispánicos. En este estudio se lograron determinar varias normas y leyes compositivas que intervienen en la formación de todas las composiciones gráficas. A continuación se exponen los elementos gráfico- conceptuales encontrados en el lenguaje visual del plato Tuza:

7.1.1.1. Estructura compositiva visible: Tiene como base compositiva cuatro estructuras visibles (Fig. 7.1) en donde se distribuyen los elementos gráficos.

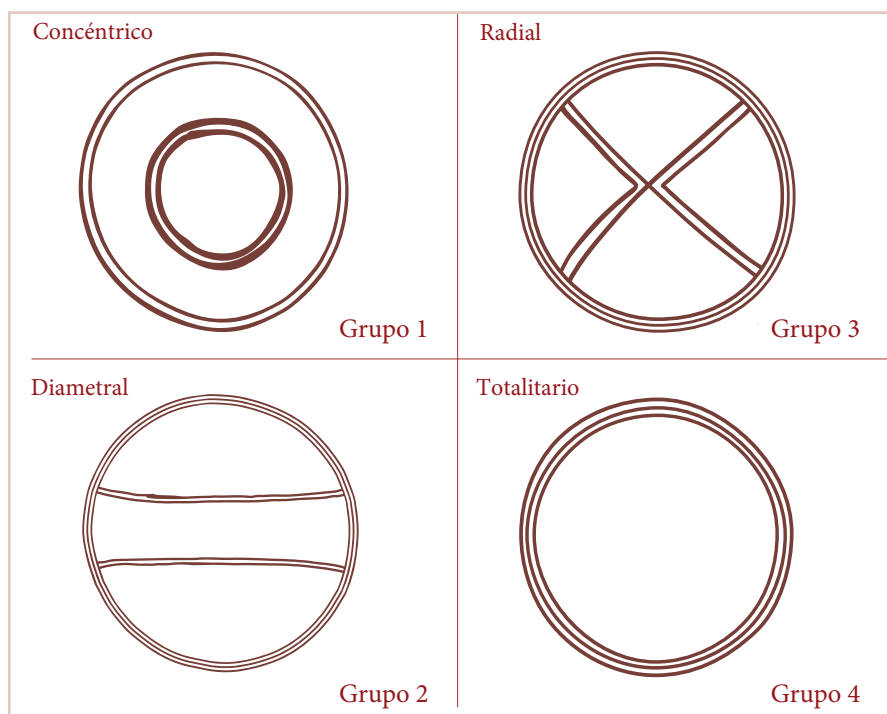


Figura 7.1: Cuatro estructuras básicas ordenadoras del espacio en el plato Tuza

7.1.1.2. Estructura compositiva conceptual: Sin presentar estructuras visibles que delimiten el espacio, los elementos gráficos poseen proporciones simétricas en su distribución espacial y en sus dimensiones formales (fig. 7.2). Al sobreponer estructuras digitales radiales (desde 8 hasta 32 radios) sobre las composiciones gráficas de los platos, los elementos gráficos se acoplan a dicha estructura denotando una planeación previa de la composición en donde se pudieron haber trazado líneas que después se borraron o fue resultado de la habilidad innata de sus creadores.

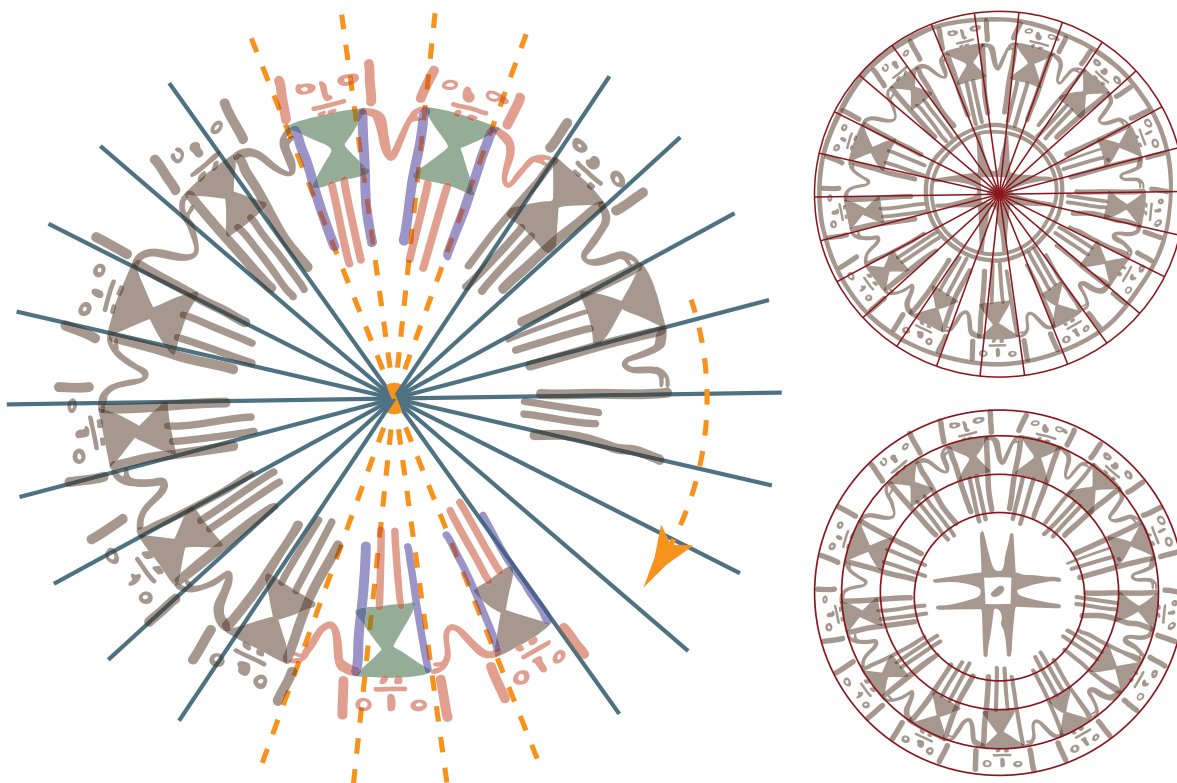


Figura 7.2: Estructuras concéntricas formales activas invisibles

7.1.1.3. Alfabetidad visual: Los signos primarios son los elementos gráficos desde donde se inicia la composición de todas las composiciones plasmadas en los platos, en su mayoría están conformados por formas geométricas deformadas sin perder su concepto geométrico, algunos actúan individualmente como significantes directos, mientras otros actúan en conjunto formando aglomeraciones de signos que son ideas compuestas (fig. 7.3). Finalmente no se puede definir un número exacto de elementos gráficos



del alfabeto visual Tuza pero se puede deducir que existe un grupo limitado de estos elementos que dan contenido a todas las composiciones gráficas en estos platos cerámicos.

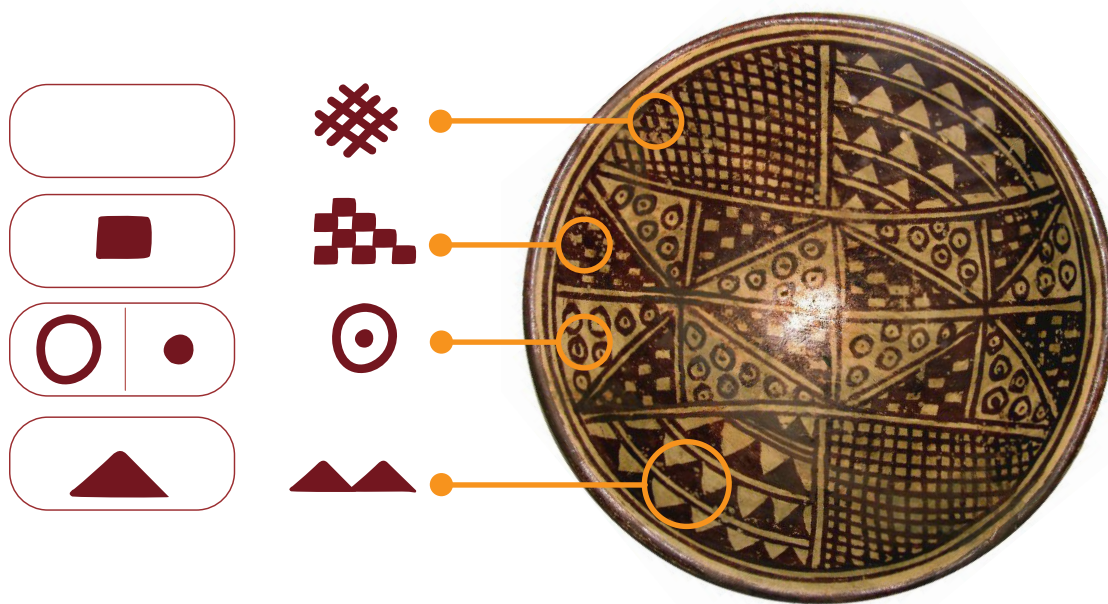


Figura 7.3: Unidades constitutivas y signos primarios de una composición gráfica

Ideas compuestas: la agrupación de signos primarios y aglomeraciones de signos, delimitados por las estructuras formales activas visibles y distribuidos mediante estructuras activas invisibles, forman ideas compuestas por varios conceptos individuales denominadas unidades temáticas. Por otro lado las narrativas temáticas corresponden a la totalidad compositiva del plato, incluyendo su ubicación en el espacio cóncavo del plato; su lectura final entonces corresponderá a la suma de sus componentes y cómo estos actúan en sus niveles y espacios de manera conjunta o individual.

7.1.1.4. Expresividad visual: las formas pictóricas en las composiciones del plato Tuza poseen un estilo visual autónomo que presenta una expresividad gráfica basada fundamentalmente en la deformación de figuras geométricas para dar una apariencia más orgánica, pero sin perder su concepto geométrico, también presenta trazos irregulares alejándose de la perfección de las formas rígidas; estas características permiten diferenciar a las gráficas prehispánicas Tuza de otras manifestaciones visuales amerindias.



7.1.1.5. Tridimensionalidad visual: las composiciones gráficas de los platos Tuza se encuentran plasmadas en su superficie cóncava (fig. 7.4) por lo tanto las representaciones no son planas como se exponen comúnmente en algunos textos referentes al tema. La curvatura del plato otorga categorías gráficas a la composición dependiendo de su ubicación, generando una perspectiva totalmente distinta a las representaciones circulares planas. La circularidad de la composición gráfica está relacionada con la forma del plato cerámico, porque en otros objetos materiales como ocarinas u ollas cerámicas de mayor tamaño las composiciones gráficas se distribuyen de otra manera, aunque conservando los mismos elementos gráficos característicos de Tuza.

Todas las anteriores características sustentan el establecimiento de un sistema gráfico- conceptual que estaba condicionado espacial y temporalmente al contexto de las comunidades Pastos. Su lenguaje visual simplificado en símbolos y signos gráficos y condicionados por las normativas del estilo Tuza, fue un medio de comunicación que se utilizó masivamente para expandir pensamientos e ideas establecidas en su sociedad.



Figura 7.4: Representación volumétrica de una composición gráfica



7.2. COMUNICACIÓN VISUAL FUNDAMENTADA EN EL “ESTILO TUZA”



A finales de la década de los 70 e inicios de los 80 del siglo X la antropóloga estadounidense Alice Francisco analizó varias muestras cerámicas encontradas en tumbas y sitios de habitación en la provincia del Carchi en Ecuador. De ellas analizó sus patrones formales y gráficos determinando tres “*estilos cerámicos*” conocidos como Capulí, Piartal y Tuza.

Posteriormente este calificativo fue modificado por Uribe (1978) al concepto de “*complejos culturales*”, argumentando que cada uno de los conjuntos materiales prehispánicos de estas regiones del sur de Colombia y norte de Ecuador estaban integrados a un sistema de rasgos culturales en donde también se incluyen aspectos materiales como la orfebrería, la metalurgia, los textiles, la lítica y aspectos inmateriales como la oralidad, la memoria, el ritual, la gobernabilidad, entre otros componentes del grupo social que compartió un espacio físico en un determinado periodo de tiempo.

Con el transcurrir de los años varios investigadores aceptaron la denominación de “*complejos culturales*”, afirmando que los desarrollos materiales denominados Tuza hacen parte integral del pensamiento comunitario de las comunidades prehispánicas Pastos, de esta manera el término “*estilo*” desapareció en investigaciones posteriores a Uribe.

En cuanto a este estudio, cuando se pretendió encontrar un posible sistema gráfico en las composiciones del plato Tuza y posteriormente identificar algunas de sus funciones comunicativas, se tuvo que estudiar la forma y el contenido de las composiciones gráficas y por consiguiente se terminó estudiando un “*estilo gráfico*” sin perder su pertenencia al complejo cultural prehispánico Tuza.

Para tener una mayor claridad del término estilo, este se define como “*un sistema de elementos gráficos que son resultado de la creación artística que actúa*



según conceptos formales coincidentes parecidos en la selección de los diferentes componentes, en su conformación, y con este proceso coordina los elementos formales y los cohesiona. Por ello el estilo se relaciona íntimamente con la composición, pero no lo es. Se refiere a una pertenencia y a una constancia” (Zátonyi, 2002:268).

Igualmente el término estilo corresponde a un fenómeno cultural entendido como *“una especie de archivo elaborado por tal o cual época que a su vez en su sintaxis previa combinatoria establece una tipología, es decir una ley. Lo que llamamos estilo de algo, en su época de formación y constitución, era un conjunto de elementos que funcionaban como respuestas a las demandas particulares, eventuales, concretas. Cuando este conjunto de elementos formales y su sintaxis se imponen como ley y se generaliza, podemos hablar sobre estilo” (Zátonyi, 2002:271).*

De esta manera se retoma el término *“Estilo Tuza”* entendiéndolo como el conjunto de normas y leyes compositivas gráficas que se desarrollaron en un contexto y un proceso histórico-cultural de una región específica de la América precolombina; por lo tanto el estilo no solo corresponde a unas características gráfico-formales sino que representa la creatividad humana para conservar pensamientos, su lucha por comunicarlos y su interés de que perduren y sean replicados. Generalmente en los pueblos amerindios el estilo fue establecido desde los poderes gubernamentales y religiosos para ser compartido a un grupo específico o a la totalidad de la comunidad.

No se puede describir en pocas palabras las características que determinan el estilo Tuza, porque posee una gran cantidad de leyes operativas, partiendo desde el trazo más pequeño hasta la forma de su composición total. Por lo tanto, para comprenderlo se analizó paso a paso el desarrollo compositivo para determinar los rasgos gráficos que lo hacen único. El alto número de platos cerámicos encontrados a lo largo del territorio de los Pastos tanto en tumbas de comuneros como de personajes de poder, hace evidente que el significado de las composiciones gráficas era de dominio público.

Con los resultados obtenidos se redefinió a las composiciones visuales como un estilo gráfico autónomo pero sin perder su pertenencia al complejo cultural prehispánico Tuza. Debido a que su contenido gráfico, formal y estructural se relaciona directamente con el pensamiento de la sociedad y su desarrollo, y como el conocimiento en las comunidades amerindias fue



concebido como holístico, las composiciones gráficas hacen parte integral y fundamental del pensamiento general que da forma al complejo cultural prehispánico Tuza.

Ahora bien, cuando se caracterizaron los patrones distintivos de los 520 platos cerámicos, se encontraron algunas anomalías gráficas que se alejaban del patrón general, por lo que estas cerámicas fueron separadas para ser caracterizadas y contrastadas con el grupo mayoritario. Una vez hecho esto, los resultados obtenidos mostraron dos nuevos estilos cerámicos, que si bien tienen algunos elementos gráfico-formales del estilo Tuza, contienen variaciones en su forma y contenido que no permiten establecer su permanencia en dicho estilo.

En la historia del arte universal se conocen estos eventos como transgresiones ideológicas que obligan a una renovación y cambio sobre el orden esquemático atacado; esto significa que estamos frente a nuevos estilos que conservan una parte visual o conceptual de su antecesor pero incorporan características del nuevo orden impuesto. Los dos nuevos estilos encontrados se han denominado como cerámica de transición y sincretismo; cabe destacar que anteriormente solo un estudio nombra brevemente el plato de transición y ninguno el de sincretismo.

7.2.1. SINCRETISMO COLONIAL

En la recolección fotográfica de las piezas originales se visitó el museo que se encuentra en el Santuario de las Lajas en Ipiales, en donde se expone una muestra cerámica de los tres periodos culturales conocidos como Capulí, Piartal y Tuza. De esta muestra se fotografiaron los platos identificados como Tuza, posteriormente fueron analizados con el grupo total de fotografías obtenidas, encontrando que varias de las piezas cerámicas de este museo presentaban variaciones formales que rompían con los patrones gráficos Tuza a pesar de que sus trazos, color y estructura conservaban la esencia de este estilo.

Las variaciones gráficas hicieron visible que esta muestra cerámica hace referencia a la llegada de los colonizadores europeos al territorio amerindio, por lo tanto la colección de platos de este museo correspondiente a muestras cerámicas desarrolladas posteriormente a la conquista europea en donde el



pensamiento occidental se impuso sobre el pensamiento amerindio (fig. 8.8), generando un sincretismo cultural que ha perdurado hasta nuestros días.

Los trazos y formas gráficas de este grupo cerámico pertenecen al estilo Tuza, pero se les incorpora nuevos elementos gráficos del colono y se pierden sus formas esquemáticas para ser reemplazadas por otras más figurativas, como se puede observar en la siguiente figura (7.5) a la que se incorpora rasgos más claramente humanos. También aparecen nuevos elementos gráficos como siluetas de animales que no son propios del continente americano, así como la incorporación de sombreros con cuernos aparentemente de un bovino. Con esta cerámica se marca el fin del complejo cultural prehispánico Tuza desapareciendo con él su verdadero significado.

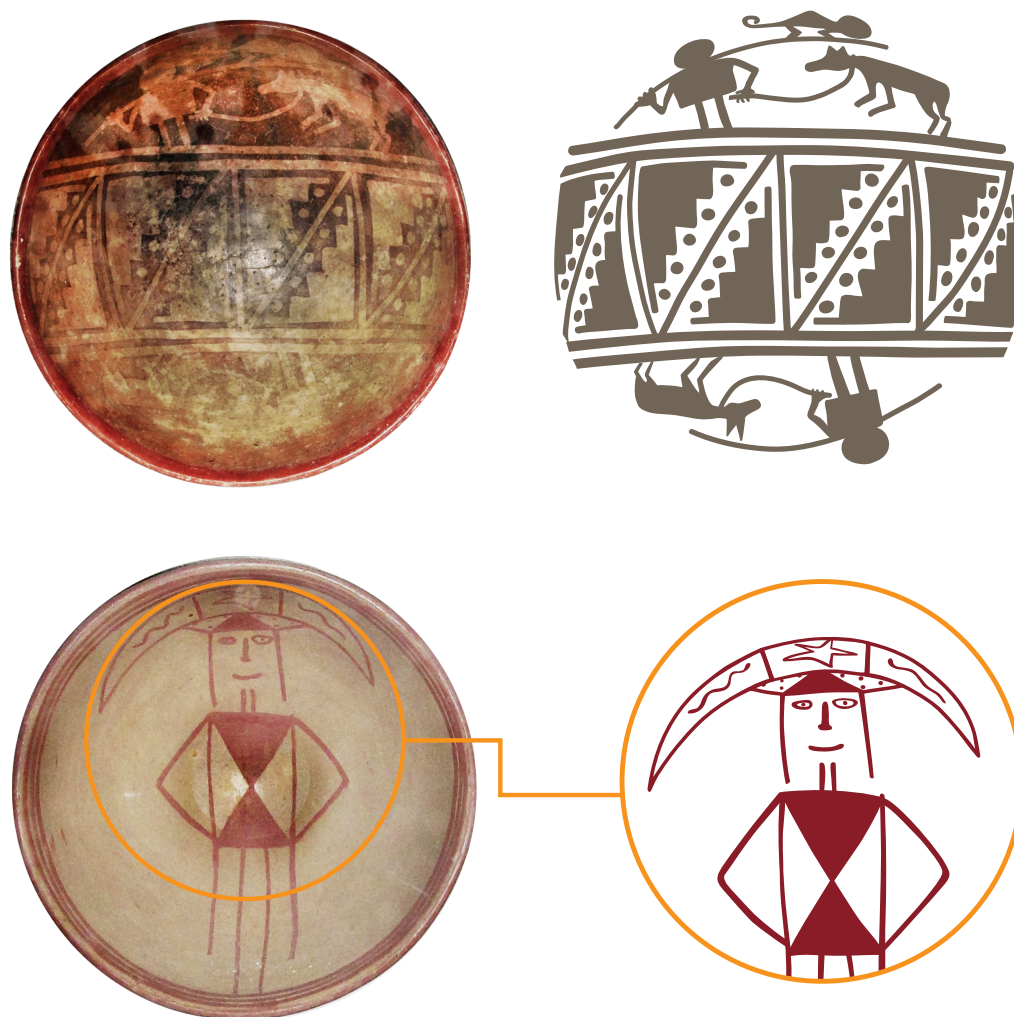


Figura 7.5: Comparación de una esquematización del rostro en el estilo prehispánico Tuza y la humanización del rostro en una representación colonial.



7.3. SENTIDO COMUNICATIVO

PLATO CERÁMICO PREHISPÁNICO TUZA



Para comprender de manera general el sentido comunicativo del plato Tuza se analizaron fuentes documentales para caracterizar su espacio territorial y su comportamiento cultural. Sumado a ello se comprobó que todo el conjunto de composiciones visuales plasmadas en el interior de los platos cerámicos corresponden a un sistema gráfico establecido, lo que permitió concluir que las obras gráficas denominadas Tuza tuvieron como función primaria guardar y comunicar de manera simbólica ideologías metafísicas que difícilmente podemos comprender desde un pensamiento contemporáneo occidentalizado.

También se corroboró que las composiciones visuales hacen parte de un lenguaje escrito que fue de dominio público y que para ello debió ser simplificado, esquematizado y delimitado para transmitir ideas concretas y no arbitrarias. Así mismo, y aunque todavía quede en la incógnita el significado concreto de los elementos gráficos, los resultados finales de este estudio permitieron identificar cinco tipos de pensamientos que comunica el estilo gráfico del plato Tuza:

- Metafísico
- Socio-Político
- Científico
- Estético-plástico
- Cinético



7.3.1. METAFÍSICO

Se refiere a la acumulación de conocimientos y fundamentos ideológicos que están relacionados con el mundo observable y la conexión con distintos planos y seres que existen más allá de la realidad visible. Los sucesos que esta sociedad considera como mítico-mágico, para ellos fueron metáforas de los eventos naturales, cósmicos y comunitarios que han sucedido en el territorio desde sus orígenes.

7.3.1.1. Conocimiento mítico - mágico - religioso: Los primeros términos comunicativos del plato cerámico Tuza hacen referencia al conglomerado de conocimientos naturales, cósmicos e interdimensionales que se convirtieron en sagrados y a la vez en normas de vida. El término “mítico” hace referencia a fuerzas genésicas formadoras y creadoras del pariverso, de la tierra, el territorio y su gente, por lo tanto en el mito están recreadas las historias de las deidades, héroes y guardianes quienes contienen poderes energéticos superiores a los humanos.

Los seres míticos poseen los poderes naturales correspondientes a las energías de la claridad y de la oscuridad, por tanto su ‘poderes mágico’ y con esa magia encantan y desencantan la materia física y su esencia interdimensional; *“tal pensamiento mágico, convertido en teogonía cosmovisiva y principal objetivo de protección agraria, sustituyó en todos los aspectos de la realidad al porqué del pensar asociativo e instituyó, al mismo tiempo, un pensamiento ético, colectivo y disciplinado, para con las ceremonias y trabajos a realizar”* (Sondereguer, 2003:44).

Los pobladores amerindios se reconocieron como parte de un organismo mayor, por tanto consideraron que todo lo que los rodeaba poseía energía, de esta manera concibieron las energías del agua, de los árboles, de las piedras y demás componentes de su entorno como seres reales con vida no estrictamente corporal pero sí entes consientes. Las energías que permitían su existencia eran percibidas de manera dual y provenían del cielo o arriba, de la tierra o el medio y del inframundo o abajo.



Así mismo, la comprensión de lo sobrenatural fue simbolizada en algunos animales que poseían “*poderes*” superiores al hombre (fig. 7.6), de esta manera se divinizaron algunos animales que tenían el poder de transitar los tres niveles físicos espaciales y traspasar los campos duales de la realidad, por lo



Figura 7.6: Representación de la transformación del hombre en ave

tanto el hombre podría alcanzar la sabiduría por medio de la transformación humana – animal, para viajar más allá de lo que su cuerpo físico le permitía.

Es así como el concepto metafísico está presente en las composiciones gráficas Tuza en las transformaciones del hombre – ave, hombre – venado y en otras aglomeraciones de signos correspondientes a humanoides, de la misma manera en una gran cantidad de composiciones se presenta el concepto dual que será evaluado a continuación.



7.3.1.2. Pensamiento dual: Contrario al imaginario popular que considera la dualidad como la relación entre lo femenino y lo masculino, el concepto de la dualidad en los Andes prehispánicos hace referencia a la reflexión de la figura humana únicamente masculina (fig. 7.7), extendiéndose este concepto en una manera general de concebir el universo.

La investigadora peruana María Rostworowski (1983) plantea que “*en la información proporcionada por las crónicas y los documentos inéditos, se encuentra que cada divinidad masculina poseía su doble o réplica, llamado hermano o ‘huauque’ por los naturales*”, mientras que las divinidades femeninas eran consideradas perfectas por tanto no necesitaban de su sustento dual para existir. Platt (1978) ha interpretado este concepto amerindio como la imagen proyectada, una simetría en “*espejo*” que es la duplicación simbólica perfecta basada en la simetría corporal.

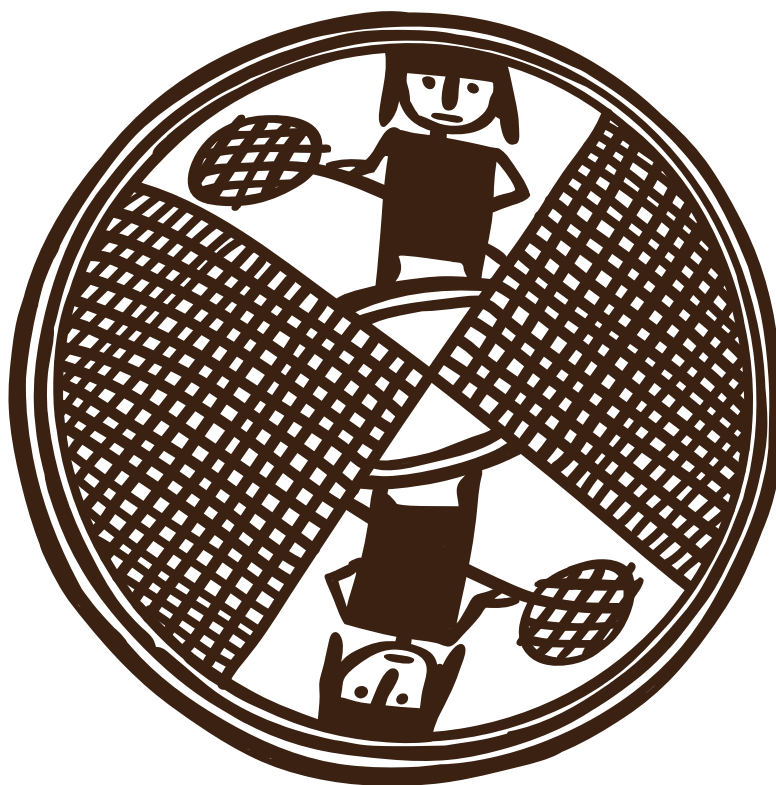


Figura 7.7: Representación dual de una figura humana



7.3.2. SOCIO-POLÍTICO

Estos dos términos contienen complejas estructuras teóricas y conceptuales que no serán abordadas en este estudio, por lo tanto se definieron cinco conceptos que hacen visible una parte de la organización socio-política de las comunidades prehispánicas Pastos, y que están presentes en las composiciones gráficas Tuza:

7.3.2.1. Poder sobrenatural: Se puede observar la presencia de humanoides que son composiciones que combinan características del cuerpo humano con partes de animales principalmente de aves (fig. 7.8), seguida del venado y en menor escala una aparente combinación con felinos, también se presentan combinaciones con formas orgánicas indeterminadas. Otro elemento gráfico que sobresale es el denominado “sol de los Pastos” que se asocia con la concepción del tiempo y el espacio.



Figura 7.8: Representación humanoide de un hombre con características de ave



7.3.2.2. Espiritualidad: La concepción dual del universo hace visible el equilibrio con la naturaleza y el cosmos; el bienestar individual y comunitario depende en gran medida de la conexión espiritual que ayuda a trascender y equilibrar los aspectos físicos, emocionales y mentales. Las comunidades amerindias estaban en constante comunicación y equilibrio con las energías de la naturaleza para estar en armonía con su entorno. En la figura 7.9 se observa la armonía y equilibrio en que se encuentran varios humanoides alrededor de la estrella de ocho puntas.



Figura 7.9: Representación de humanoides no identificados que giran en torno al "Sol de los Pastos"

7.3.2.3. Comercial: Según Sonderegger (2003) fue una constante práctica de las culturas la de comerciar con pueblos, a veces muy lejanos, e intercambiar materias primas por manufacturas. Este sistema, además del beneficio económico, permitió a las altas y medias culturas la propagación ideológica sobre dioses y ceremonias, realizando así la conquista dogmática



de otras comunidades. La presencia de cerámica del complejo prehispánico Tuza en regiones vecinas y el alto número producido afirma que existía una clase social dedicada a este oficio; en cuanto a las manifestaciones gráficas se encontró una narrativa temática que representa a un “Mindalae” comerciante (fig. 7.10) que era la persona encargada de realizar intercambios comerciales con comunidades lejanas y locales.



Figura 7.10: Representación humana identificada como un comerciante

7.3.2.4. Militar: Se refiere a organizaciones sociales preparadas para enfrentar eventuales conflictos internos y externos. En la cerámica Tuza se presentan escenas de combate entre dos o cuatro personas (fig. 7.11) y también se encuentran personajes con indumentaria militar de la época. Las comunidades Pastos vivieron procesos de guerra en defensa de su territorio como la conocida invasión de las tropas Incas en la expansión del Tawantinsuyu.





Figura 7.11: Representación humana identificado por su indumentaria como un Guerrero

7.3.2.5. Social: El término social hace referencia a la organización de un grupo de personas que interactúan entre sí para compartir un espacio físico o compartir ideales; para ello se organizan por funciones y cargos dando a cada individuo una posición dentro del grupo mayoritario. Las manifestaciones visuales Tuza presentan una interacción equilibrada entre sus personajes que son representados en los platos de forma individual ocupando toda la superficie del mismo, de forma dual en posición de espejo y en conjunto alrededor de un círculo o intercalados con las viviendas.

Cuando se analizaron en conjunto todos los personajes se clasificaron en una matriz (fig. 7,12) de acuerdo a su complejidad gráfica y se propuso una organización social en donde se incluye el lugar que ocupan los comuneros, los líderes, las deidades y los seres espirituales





Figura 7.12: Matriz de todos los personajes identificados en la muestra cerámica analizada

7.3.2.6. Urbanístico: Según Sonderegger (2003) en los pueblos amerindios fue una permanente disposición política de los gobiernos la construcción de diseños urbanísticos y arquitectónicos, compuestos de acuerdo con normas morfoespaciales preestablecidas y propias de cada cultura. Tales obras estuvieron destinadas principalmente al urbanismo ceremonial mítico – religioso – astronómico y habitacional. Las manifestaciones gráficas Tuza presentan ordenamientos circulares de viviendas conocidas como bohíos (Fig. 7.13) que permiten establecer ideas sobre su concepción urbanística que se complementa con las narraciones coloniales y vestigios arqueológicos



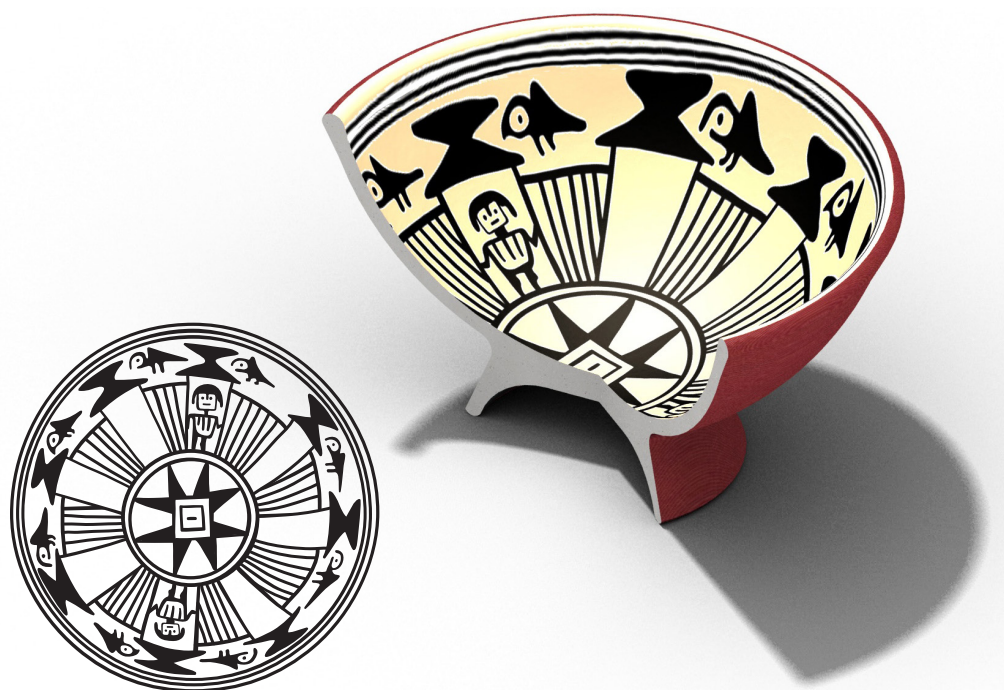


Figura 7.13: Representación de varias viviendas tipo bohío

7.3.3. ESTÉTICO-PLÁSTICO

Se refiere “a la estructura armónica, mística, poética y comunicante de las obras de culto plásticas, religiosas y suntuarias, establecidas por las castas gobernantes y realizadas colectivamente. Cada cultura creó su propia expresión estética morfológica con autóctonos cánones morfo proporcionales” (Sondereguer, 2003:45).

Cada pueblo amerindio desarrolló sus propias síntesis formales en donde se conjugaban sus conocimientos metafísicos, por lo tanto en la actualidad mediante el estudio gráfico – formal de los artefactos y objetos materiales prehispánicos se puede identificar varias características de una sociedad en un periodo de tiempo y en un espacio geográfico específico.

Es así como la concepción estética y plástica se puede observar en el plato Tuza en los finos acabados superficiales en relación a los objetos cerámicos domésticos, en la sistematización de sus composiciones visuales y el ordenamiento proporcional de los elementos pictóricos en el espacio, conocido como el trazado armónico. Estos aspectos gráficos y formales hacen visible el contraste entre los objetos de uso cotidiano con la fabricación de

objetos que requerían de un mayor trabajo manual, por lo tanto se afirma que las comunidades que los desarrollaron tuvieron principios gráfico-formales basados en la armonía visual.

7.3.4. ARTE CINÉTICO

Las manifestaciones gráficas cinéticas son elaboradas con el objetivo de generar la sensación de movimiento en su observador, para ello se debe seguir una estructura planificada basada en los conceptos de dirección, proporción, peso, tonalidad e inclinación. Cuando se emplean estos conceptos en la pintura en función de generar la sensación de movimiento, el receptor del mensaje tiende a relacionar la distribución y ubicación de los elementos con las leyes naturales de los cuerpos y las fuerzas que actúan sobre ellos .

7.3.4.1. El peso: En la física se denomina peso a la intensidad de la fuerza gravitatoria que tira de los objetos hacia abajo. En las artes visuales se pueden generar sensaciones de peso por medio del tamaño del objeto, ubicación en la composición, color o forma. En las composiciones visuales Tuza se presentan elementos gráficos que tienen mayor peso visual que los demás. Por ejemplo, en la figura 7.14 se observa cómo dos elementos pequeños tienen mayor peso visual que el resto de gráficas, esto se debe a su posición en el espacio y al mayor volumen del círculo vacío que lo rodea.



Figura 7.14: Elemento gráfico central que tiene mayor peso visual que el resto de elementos gráficos



7.3.4.2. Dirección y movimiento: La dirección de los elementos visuales puede generar tensiones y sensaciones de movimiento. En el caso de las manifestaciones gráficas Tuza que se distribuyen en estructuras concéntricas se observa claramente la dirección que siguen los elementos (Fig. 7.15), esta dirección continua genera un efecto visual de movimiento cíclico

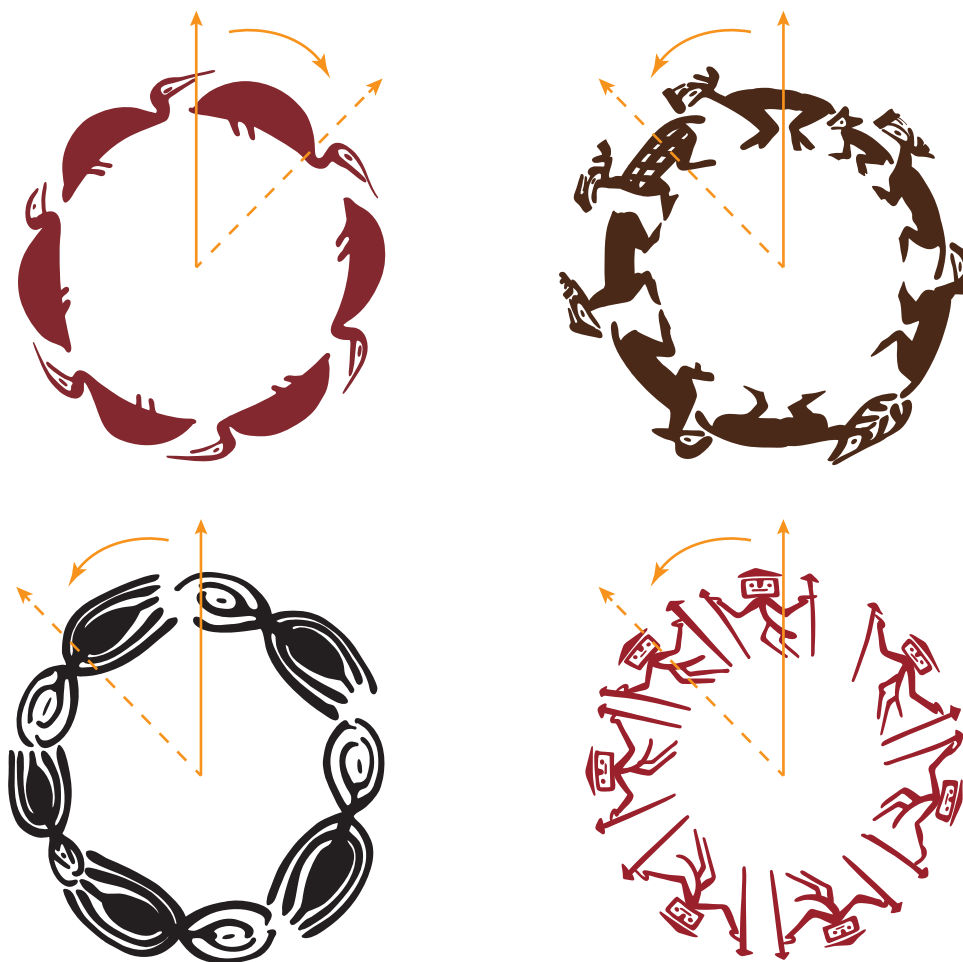


Figura 7.15: Dirección en la que giran algunos elementos gráficos

7.3.5. CIENTÍFICO

Las organizaciones sociales y políticas, los desarrollos arquitectónicos, la producción agraria, los desarrollos materiales (alfarería, metalurgia, orfebrería, lítica), la medicina natural, la proporcionalidad matemática, los calendarios astronómicos, la música y el arte, dan muestra del desarrollo científico en las comunidades amerindias. Para entender la



presencia de conocimientos científicos en la cerámica Tuza se establecieron subtipos clasificados como: astronómico, temporal, matemático (aritmético-geométrico), técnico, químico.

7.3.5.1. Astronómico y temporal: En las composiciones visuales del plato Tuza se plasmaron constelaciones andinas identificables como la Cruz del Sur, o posiblemente existan otras idealizadas mediante otros elementos gráficos o abstractos. Además las composiciones gráficas Tuza poseen patrones en la distribución proporcional y numérica que corresponde a las lógicas organizativas de la naturaleza y del cosmos.

Las observaciones astronómicas del cosmos eran fundamentales para la organización social de la comunidad y para prever eventos futuros, mediante la determinación de calendarios solares y lunares. Así mismo, en la figura 7.16 se muestra un personaje con las características comunes de un “Amauta” conocido en los Andes prehispánicos como el sabio o filósofo. Estos personajes portan varas largas que eran usadas como un instrumento para calcular las temporalidades del tiempo; además, en la figura se aprecia que en la vestimenta tiene plasmada la constelación conocida como la “Cruz del Sur”. Es importante mencionar que la figura ocupa la totalidad de la superficie del plato, lo que significa que era un personaje de poder.

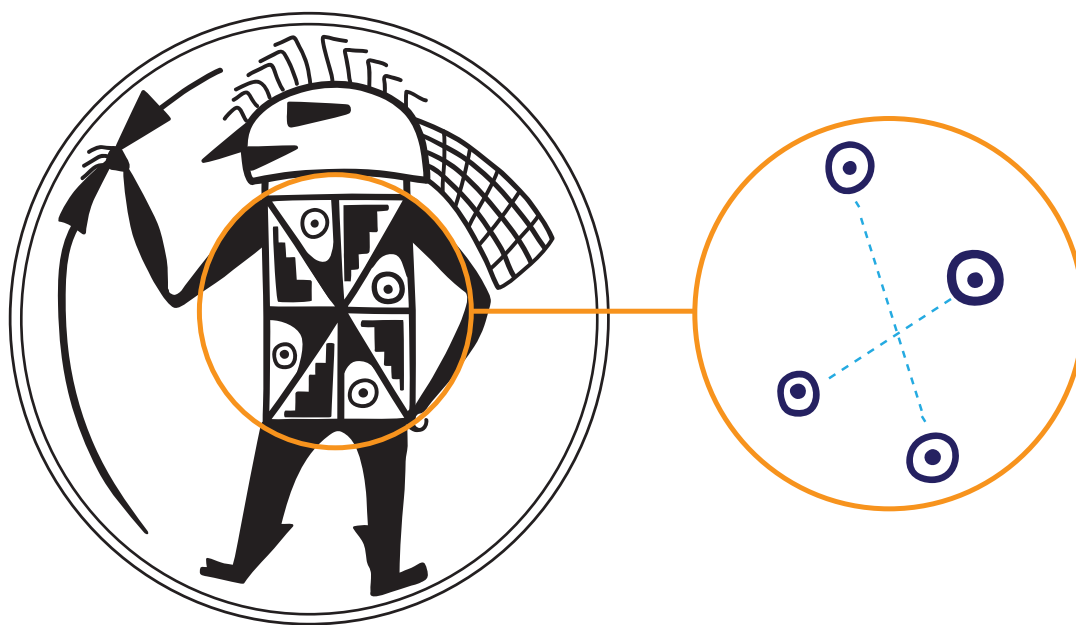


Figura 7.16: Composición gráfica que hacen alusión a conceptos astronómicos



7.3.5.2. Matemático: En los Andes las lógicas matemáticas surgen de la observación del comportamiento natural y cósmico, el tiempo es concebido como cíclico, simétrico, dual y tridimensional. El espacio otorga conceptos numéricos como la dualidad del universo, los tres mundos o las cuatro esquinas del universo, asignando a cada número un sentido específico.

La cerámica muestra distribuciones simétricas en cantidades pares e impares, lo que quiere decir que tenían un manejo matemático establecido y unas técnicas de medición. Además, las normativas matemáticas están en el orden aritmético o de cálculos proporcionales, geométrico en el manejo de formas básicas y el manejo técnico en el trazo de círculos matemáticamente casi perfectos (Fig. 7.17); finos trazos, pinturas resistentes a distintos cambios físicos y químicos así como la producción de la pasta para desarrollar la cerámica con características técnicas como resistencia, durabilidad y bajo peso que no ha podido ser recreada nuevamente por los ceramistas en la actualidad.

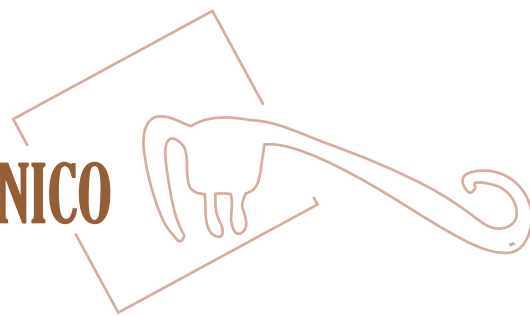


Figura 7.17: Fotografía de un plato cerámico original que presenta una estructura activa invisible radial de seis radios





7.4. EL TRAZADO ARMÓNICO



Las sociedades prehispánicas conceptualizaron el equilibrio como uno de sus ejes fundamentales de vida, la observación del comportamiento astronómico les permitió comprender los procesos naturales del territorio, logrando planificar las actividades que garantizaran el buen vivir. El equilibrio fue conceptualizado operativamente en el “trazado armónico”, el cual era un conocimiento que debía ser compartido, enseñado y plasmado para garantizar su uso en los diferentes niveles culturales, sociales, económicos de la sociedad, entendiendo que *“toda obra de creación cultural está en un espacio físico acondicionado por el hombre para convertirlo en un espacio social”* (Milla 1983: 17). Este concepto se complejizaba en tanto se complejizaran sus conocimientos, dotando de significado a cada nivel operativo del trazado armónico.

El concepto del trazado armónico corresponde a lo que Milla (1983) denomina “*geometría sagrada*” como un común de las culturas antiguas del mundo, basado en la visión cíclica del cosmos; su aplicación estaba regida por *“principios de ordenamiento numérico, secuencia, magnitud, balanza, separación espacial y duración temporal que operan en diversos niveles del Universo. Tales principios no simplemente estructuraban a todos los elementos y relaciones ya conocidas, sino también los hechos que podrían acontecer”* (Earls y Silverblatt, 1978: 46).

Las creaciones materiales a nivel macro como ciudades, templos, monolitos o terrazas agrícolas fueron desarrolladas conceptualmente con el trazado armónico basado en los ciclos del cosmos, este mismo desarrollo también estuvo presente en las manifestaciones micro como alfarería, grabados, orfebrería o textiles como elementos que la persona podía manipular, poseer y transportar, poseyendo un concepto o mensaje socialmente reconocido por su comunidad. Las dimensiones otorgadas a los desarrollos materiales partían de la conceptualización del espacio en sistemas operativos que correspondían a “*lógicas geométricas*” y eran empleados en la construcción de objetos sencillos hasta grandes construcciones, así como sus organizaciones sociales.



Anteriormente en el caso del plato Tuza se encontró una sistematización del espacio en estructuras fijas que dominaban la composición, estas estructuras poseen estrictos desarrollos simétrico aparentemente común en los pueblos prehispánicos de los Andes. Para poder definir que estas estructuras pertenecen a sistemas operativos conformados por varios niveles conceptuales, se estudiaron dos autores que definen las bases de los sistemas operativos de medida prehispánicos en relación con las cosmologías en los Andes, el primero es el arquitecto Carlos Milla que en su libro ***Génesis de la cultura Andina*** demuestra que desde las primeras sociedades en América se desarrollaron sistemas operativos de medida, tomando como base conceptual a la constelación de la cruz del sur para determinar la base estructural del sistema geométrico que referencia a los acontecimientos astronómicos. Milla (1983) afirma que cuando se logre entender las estructuras geométricas cargadas de simbología la profundidad del pensamiento filosófico-matemático de la nación andina comunitaria, encerrado en una síntesis de símbolos geométricos saldrá a la luz y quedará en la penumbra las interpretaciones simplistas criollas.

Por otra parte Lozano (1996) argumenta que los vestigios arquitectónicos y artísticos andinos tenían una estrecha vinculación con las cosmovisiones, cosmologías y cosmogonías del grupo humano que los creó, afirmando que el *“análisis de estos vestigios, puede ser realizado de forma retrospectiva a través de las diferentes épocas hasta llegar al pensamiento original”* (1996:8). Su estudio tiene como propósito hacer visibles los modelos simbólicos y operacionales empleados en la construcción y organización de las ciudades andinas, los grupos humanos de América poseían sistemas operativos de medida propios.

Los dos anteriores estudios exponen profundos análisis acerca de los desarrollos operacionales geométricos relacionados con los pensamientos complejos del mundo andino. Se entiende que para llegar a estos resultados les tomo años de trabajo, motivo por el cual no se otorgará significados específicos a las estructuras Tuza, sino comprender las concepciones básicas del cosmos y la naturaleza que dieron forma al *“trazado armónico”* que regían los aspectos simbólicos y materiales prehispánicos para ser contrastados con las estructuras simétricas que se identificaron en las composiciones del plato Tuza.



7.4.1. ESTRUCTURAS FORMALES INACTIVAS INVISIBLES

Anteriormente se había comprobado que casi la totalidad de las piezas analizadas presentaban estructuras formales activas visibles que distribuían los elementos gráficos en el espacio cóncavo del plato Tuza; pero al observar el comportamiento de algunos elementos gráficos dentro de los espacios generados, estos seguían teniendo una distribución simétrica sin la existencia de líneas o círculos visibles que los controlen. Las composiciones gráficas del plato Tuza presentan proporción en el tamaño y distribución de las mismas, motivo por el cual se evaluaron estas características mediante software digital encontrando casi perfectas distribuciones de los elementos gráficos sobre las estructuras contenedoras, rebelando de esta manera un sistema “matemático”, desmintiendo que los desarrollos gráficos fueron plasmados espontáneamente.

La presencia de estructuras simétricas denota la conceptualización de sistemas formales que daban solución a la distribución de elementos gráficos a plasmar en la composición, de esta manera un número determinado de elementos pares o impares se distribuía de manera proporcional en el espacio de tal manera que pareciera que utilizaron instrumentos de medición para lograr un equilibrio entre sus elementos gráficos. Afirmar plenamente que sus autores marcaron trazos previos a la elaboración de las gráficas quedara en la incógnita, ya que se pudo haber desarrollado con algunas herramientas físicas o también pudo haber pertenecido a una habilidad innata del autor al momento de plasmarla. En este estudio se pretende demostrar su existencia pero no se sabrá con plenitud el desarrollo de la misma, ya que se desconoce el número de líneas conceptuales empleadas como soporte de la estructura visible dominante.

Para poder asegurar la existencia de las estructuras radiales formales invisibles, el número de espacios radiales que distribuyen los elementos en el espacio debe ser menor a 32, porque al sobrepasar ese número, los espacios resultantes resultan muy pequeños lo que no permite encontrar patrones espaciales. Las estructuras formales activas invisibles se presentan en todos los grupos; pero no necesariamente todos los platos presentan estructuras simétricas pues en algunos existe sólo el concepto de orden. Las estructuras simétricas generalmente se comportan de tres maneras:



a) la primera es plenamente conceptual organizando los elementos gráficos dentro de un espacio sin estructuras visibles.

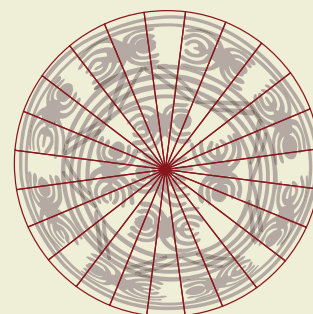
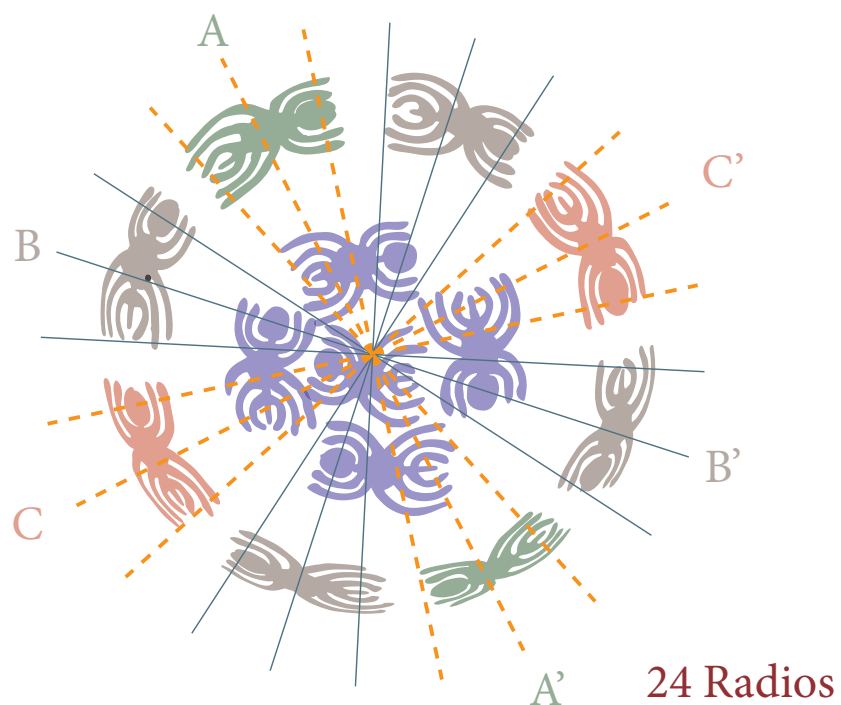
b) la segunda se organiza en una matriz de manera diametral que en algunos casos se combina con la estructura conceptual radial.

c) la tercera se comporta de manera radial organizando un alto número de elementos gráficos que conforman complejas composiciones.

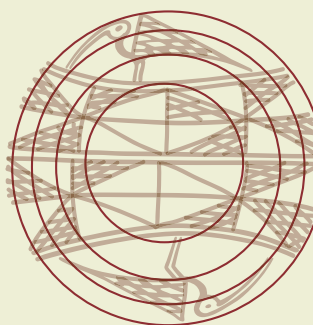
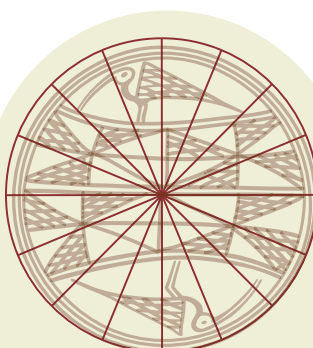
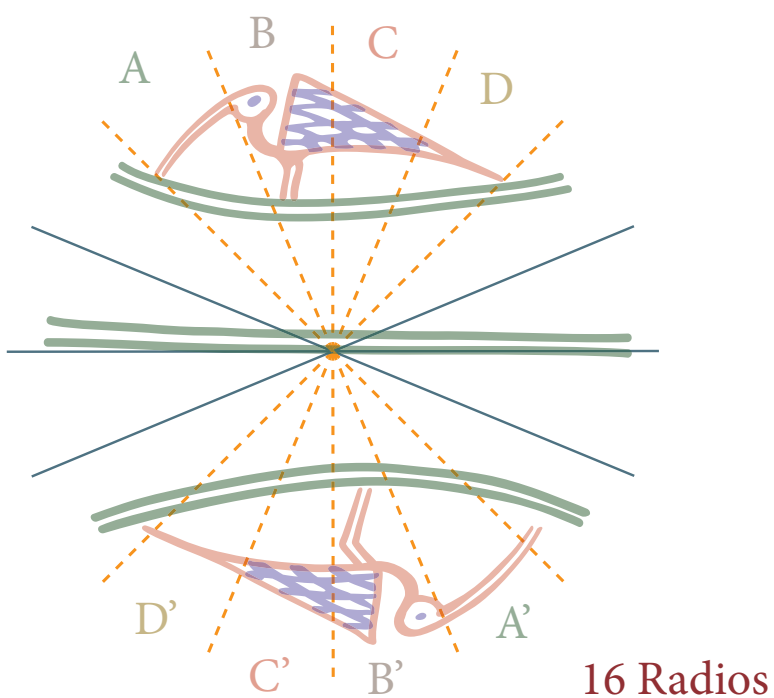
Los grupos generados se denominaran como GC (Grupo Conceptual) para relacionarlos con los grupos visibles, se suprimieron los grupos GC1, GC5 debido a que no presentaban estructuras formales inactivas invisibles.



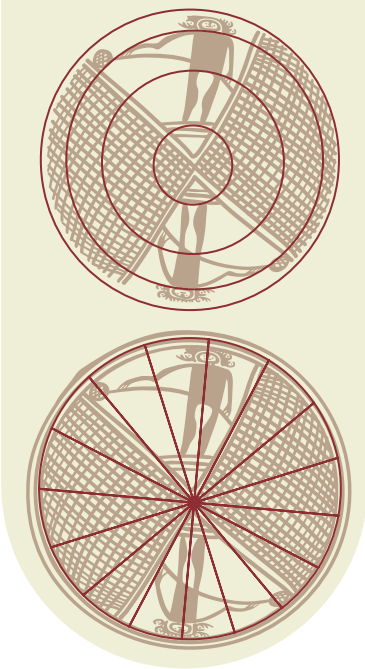
TRAZADO ARMÓNICO EN ESTRUCTURA CONCÉNTRICA



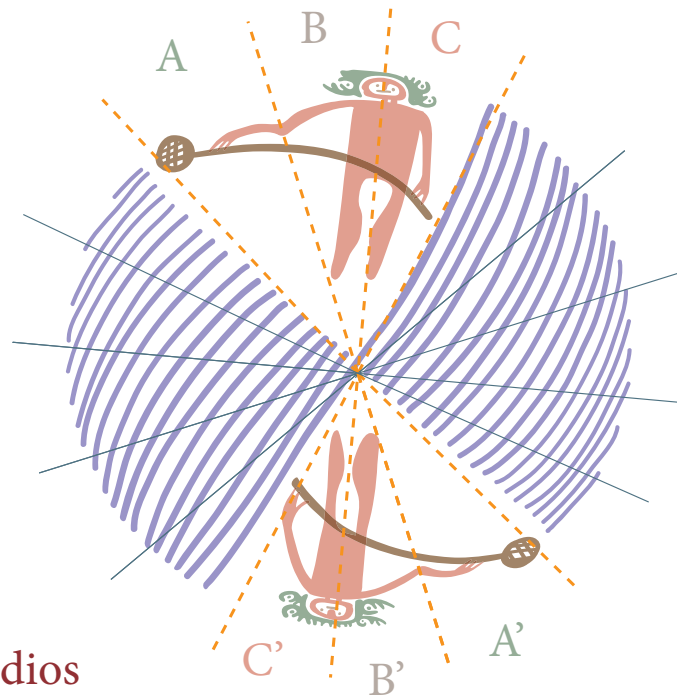
TRAZADO ARMÓNICO EN ESTRUCTURA DIAMETRAL



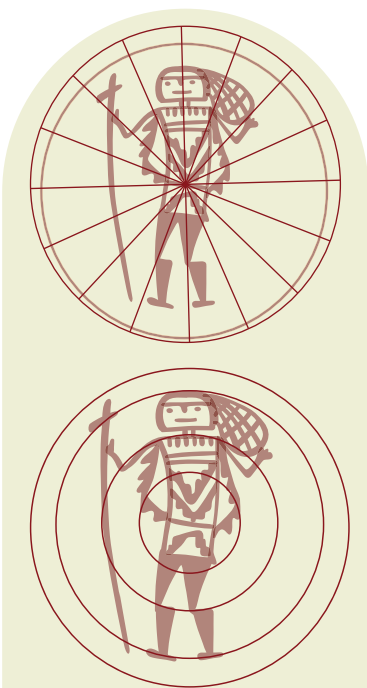
TRAZADO ARMÓNICO EN ESTRUCTURA RADIAL



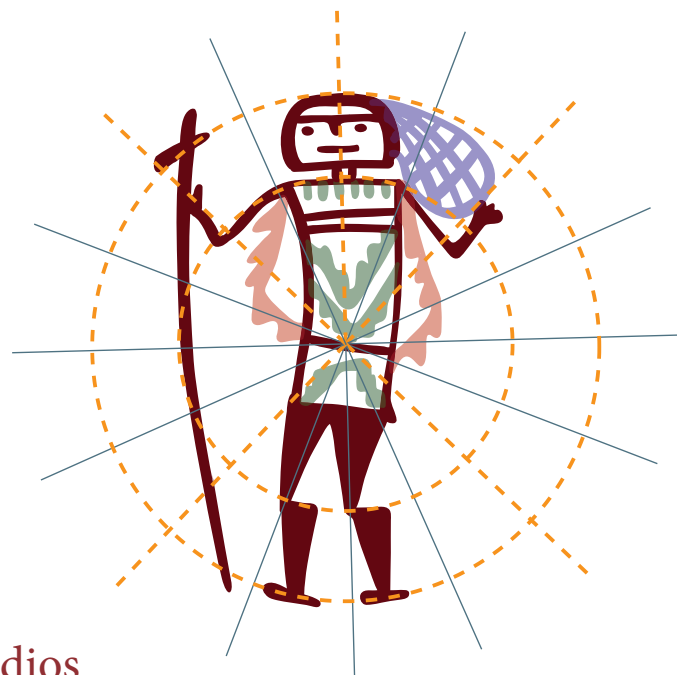
16 Radios



TRAZADO ARMÓNICO EN ESTRUCTURA TOTALITARIA



16 Radios



CONCLUSIONES

- Las composiciones gráficas plasmadas en la concavidad del plato cerámico Tuza surgen de la necesidad de comunicar un conglomerado de saberes consensados comunitariamente pretendiendo ser practicados, conservados y transmitidos a los miembros de su comunidad, dando forma a un lenguaje gráfico sustentado en una concreta sintaxis visual, cargada de sentido y significado. La totalidad de sus discursos visuales dan forma a su 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”* (Sexe, 2001).

- Los elementos gráficos figurativos que hacen alusión a realidades perceptibles, se combinaron con elementos geométricos conceptualizados de los cuales no se sabe aún su significado, pero demuestra la capacidad de simplificar conceptos en elementos abstractos y la capacidad de combinarlos para crear oraciones visuales complejas, *“tal labor dará como resultado la transmutación de ideas dogmáticas en pensamientos visuales, con elaboradas corporeidades formales que arribaron, en enésimos casos, a morfologías de carácter signal o ideográfico, plasmadas en un género plástico”* (Sondereguer, 2003:54).

- Los platos cerámicos Tuza pertenecen al género plástico tridimensional y funcionan como metáforas que transmiten los lineamientos sociales basados en formas de vida ideales establecidas por sus creadores, actúan de esta manera como *“soportes materiales de la memoria cosmológica, como ‘artefactos mnemotécnicos’ con un papel fundamental en la transmisión de la herencia cultural del grupo y en la continuidad de la sociedad”*³

- Las composiciones gráficas Tuza como medio comunicativo desarrollaron un estilo gráfico autónomo que permaneció inalterado durante los siglos de su permanencia, sus contenidos gráficos representan conocimientos metafísicos, por lo tanto no solo son objetos materiales que guardan la memoria de la sociedad que los desarrolló, sino también se convierten en instrumentos sagrados llenos de significados relacionados con su espacio temporal y espacial. Como objetos de culto son artefactos que tienen una carga simbólica de gran importancia, ya que sus composiciones proporcionales, sus esquematizaciones visuales, la reproducción gráfica dual, la incorporación de humanoides, los elementos astronómicos y la

³ Tomado del Artículo *“Símbolos cosmológicos”*. consultado el 15 marzo 2014, de Banco de la Republica Sitio web: <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/cosmologias-amerindias/simbolos-cosmologicos>

sistematización de sus pensamientos nos conectan directamente con su pensamiento puro.

- Las composiciones gráficas del plato Tuza contienen relaciones armónicas proporcionales de acuerdo a diseños preestablecidos dando forma a una sintaxis visual concreta que daba respuesta a necesidades políticas, sociales y económicas en función de legitimar su autonomía cultural y territorial. *“Los objetos simbólicos y los íconos tienen considerables ventajas con respecto a otras formas de materialización del poder, pues comunican un mensaje estandarizado a muchos individuos de manera sistemática y generan en ellos una experiencia de tipo ideológico gracias al impacto visual que causan”* (Gómez, 2006:8).

- Los platos cerámicos cumplen funciones de comunicación masiva y simplificada, para ello tuvieron que estandarizar el conocimiento en sistemas gráficos que fueran de la comprensión de todas las comunidades que conformaron el territorio de los Pastos, ya que con el establecimiento de un lenguaje gráfico se legitiman de forma no verbal *“las formas y las condiciones del poder ideológico de la comunidad constituyéndose así en símbolos de ese poder”* (Gómez, 2006,8); por ese motivo sus mensajes debían poseer conceptos políticos, sociales, económicos, mitológicos, musicales, históricos, astronómicos y agrícolas que son los ejes fundamentales que guiaron las altas y medias culturas en los Andes prehispánicos. *“La existencia de un plan preconcebido nos conduce a la existencia de una ciencia o conjunto de ciencias, con objetivos muy claros proyectados a ser cumplidos a lo largo de varias humanidades y cuyos alcances abarcan campos inimaginables de nuestra vida diaria”* (Ciudad andina, 88).

Finalmente, se ha resignificado a Tuza y se lo ha dotado de un sentido inicial que se convierte en la base investigativa para seguir indagando en sus formas para llegar a más respuestas; Teniendo en cuenta que este estudio se presenta como la primera propuesta de análisis iconográfico en territorio colombiano y ecuatoriano, estará abierto al debate así como a todo aporte, crítica, reestructuración sistemática o corrección, en tanto aporte al conocimiento.

Los términos empleados para definir los elementos gráficos y estructuras se usaron para darle un nombre a los hallazgos y darle un orden secuencial al estudio, por tanto la clasificación de los elementos gráficos podría extenderse o simplificarse si se verificara desde otras metodologías de análisis. Por ahora se ha recorrido un tramo del camino, pero desde ahora se pretende seguir recorriendo las huellas de *‘los de adelante’* que permanecen vivas en los vestigios materiales e inmateriales de los pueblos amerindios que han sobrevivido en el tiempo y en el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

Alice Francisco Enderton (1969-1970) An Archeological Sequence from Carchi, Ecuador. Universit y Microfilms. Universit y of California Berkeley, Ph. D. Anthropology 1 Edition, 276 pp. Ann Arbor, Michigan

“Lucia R. de Perdomo, Luisa Fernanda de Turbay, Mauricio Londoño P. (1974) “Estudio preliminar sobre la zona arqueológica de Pupiales” (comisión de salvamento) Artículo Revista Colombiano de Antropología Bogotá 114-183

Uribe, Maria Victoria (1977). “Asentamientos prehispánicos en el altiplano de Ipiales, Colombia.” Revista Colombiana de Antropología, Vol 21, pp. 57-195; Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá.

Uribe, María Victoria (1975) “Documentos del siglo XVIII referente a la provincia de los Pastos. Problemas de interpretación”, Artículo, Revista Colombiana de Antropología, Vol. 19 39-63; Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá

Uribe, María Victoria (1978) “Asentamientos prehispánicos en el altiplano de Ipiales”, Artículo, Revista Colombiana de Antropología, Vol. 21 pág 57-195; Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá.

Clemencia Plazas de Nieto (1978) “Orfebrería prehispánica del altiplano Nariñense”, Artículo, Revista Colombiana de Antropología Vol. 21 pág 197-244; Bogotá.

Alvaro Chaves Mendoza (1979) “Las copas pintadas de Nariño”, Artículo, Arte en Colombia, Bogota

Uribe, María Victoria (1980) “Las etnias prehispánicas del altiplano de Ipiales Colombia: consideraciones finales”, Artículo, Ponencia II congreso de Antropología, instituto Colombiano de antropología; Medellín

Lleras, Roberto - Uribe, María Victoria (1982) “Excavaciones en el cementerio de Miraflores, Nariño”, Artículo , Revista Colombiana de Antropología Vol. 24 pág 23, Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá.

María Rostworowski de Diez Canseco, 1983 Estructuras andinas del poder, ideología, religiosa y política. Instituto de estudios peruanos. IEP Ediciones.

Lima primera edición. 206 páginas.

Oswaldo Granda Paz (1983) "Vigencia del diseño precolombino", Ponencia, XIX Congreso Interamericano de Psicología y Psiquiatría; Quito-Ecuador.

Uribe, María Victoria (1985) Etnohistoria de las comunidades andinas prehispánicas del sur de Colombia Artículo Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Departamento de Historia Universidad Nacional. Bogotá Vol. # 13-14 40

Aura Mireya Uscategui De Jimenez, Oswaldo Granda, Claudia Afanador Presencia del Diseño Prehispanico en la Artesanía de los Andes Septentrionales Libro 1985 Ediciones Udenar Pasto Vol. 250 50

Llamazares, Ana María 1986 Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre. Cuadernos 11:1-28.

Uribe, María Victoria - Fabricio Cabrera Micolta "Estructuras de pensamiento en el altiplano nariñense: Evidencias de la arqueología" (1988) Artículo, Revista de antropología y arqueología Vol. IV # 2 pág 43-70, Universidad de los Andes; Bogotá.

Felipe Cárdenas Arrollo (1989) "Nariño (áreas arqueológicas y territorios étnicos)", Artículo, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales No. 3 pág 27-34, Banco de la República; Bogotá.

Roland J. Duncan (1989) "El arte precolombino como iconografía", Ponencia, Memorias del V congreso Nacional de antropología – Icfes, pág 223-232; Villa de Leyva.

Edgar E. Rodríguez Bastidas (1990) "Fauna precolombina de Nariño" Artículo, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales No. 1 pág 3-18, Banco de la República, Bogotá.

Groot, Ana María - Eva Hooykaas (1991) "Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos Pastos y Quillacingas en el altiplano nariñense", Libro, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales No. 48 pág 161, Banco de la República; Bogotá.

Calero, Luis Fernando (1991) "Pastos, Quillacingas y Abades. 1535-1700", Libro, Fondo de Promoción a la Cultura ed. 1 pág 220, Banco Popular; Bogotá.

Roland J. Duncan (1992) "Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño (Libro Arte de la tierra Nariño)", Libro, Banco Popular. Fondo para la Promoción de la Cultura, pág 94; Bogotá.

Claudia Afanador (1994) "La traza de los Pastos", Tesis, Universidad de Nariño, Pasto pág 133.

Landázuri, Cristobal (1995), "Los curacazgos Pastos prehispánicos: agricultura y comercio, siglo XVI", Libro, Abya Yala ed. 1 229; Quito-Ecuador.

Zúñiga Tinizaray, Vanesa Alexandra Aproximación a un vocabulario visual básico andino. Tesis Universidad de Azuay Ecuador 31

Groot, Ana María Y Eva Hooykaas. 1991. Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos Pastos y Quillacingas en el altiplano nariñense. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República. Bogotá.

Wucius Wong (1991) Fundamentos del diseño bi- y tri-dimencional. Editorial Gustavo Gili, S. A. 7 edición. Impreso en Barcelona, España. 202 Páginas.

Donis A. Dondis, (1995). La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona España. 212 páginas

Alfredo Lozano Castro (1996) Ciudad Andina Concepción Cultural Implicaciones simbólicas y técnicas. Centro de Investigación Urbana y Arquitectura Andina. Quito. 182p. primera edición.

Ernst Hans Gombrich, (1997) La historia del Arte. Editorial Debate. 688 págs

Marta Zátanyi, 2002. Una Estética del arte y del diseño de imagen y sonido. Editorial Nobuko. Universidad de Palermo. Impreso en Argentina. 5 edición. 360 páginas

Victorino Zeccheto 2003. La danza de los signos: nociones de semiótica general. La crujia editores. 358 págs.

César Sondereguer Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico cronología - estética Libro 2003 GeKa / nobuKo-Libronauta Argentina SA Argentina 80

José M. Delgado Troya (2004), "Crónica de los Pastos", Libro, Abya Yala Ed. 1 168, Quito- Ecuador.

Ana María Groot de Mahecha () "Colombia prehispánica regiones arqueológicas" Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Bogotá.

Constantino M. Torres (2004) "Imágenes Legibles: La Iconografía Tiwuanaku Como Significante" Artículo, Boletín del museo chileno de

arte precolombino No. 9 No. Pág. 55-73; Santiago de Chile.

Carlos Armando Rodríguez (2005) “Los hombres y las culturas prehispánicas del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador”, Libro, Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle Ed. 1 pág 242; Cali.

Andrés Troncoso M. hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central Artículo 2005 Chungara, Revista de Antropología Chilena Santiago de Chile Vol. 37 Num. 1 21-35

Oscar Sandella La geometría en la argentina indígena época prehispánica Artículo 2001 Números Num. 45 21-34

Federico Wynveldt La estructura de diseño decorativo en la cerámica Belén (noroeste argentino) Artículo 200 Boletín del museo chileno de arte precolombino Santiago de Chile vol. 12 n.2 49-67

Andrés Troncoso M Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. Chungara Artículo 2005 Revista de antropología chilena Santiago de Chile Vol. 37 No. 1 21-35

César Velandia Prolegómenos a la construcción de una semasiología prehispánica Artículo (2006) Arqueología Suramericana, Departamento de Antropología, Universidad del Cauca; Facultad de Humanidades Popayan 53

Alejandra María Velásquez Patrones formales en las piezas de orfebrería precolombina de la cultura Tairona Artículo 2007 Universidad Eafit Medellín vol.45 Num.145 21-35

Zadir Milla Euribe (2008) Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino Libro Asociación de investigación y comunicación cultural Amary Wayra. 107

Asociación Shaquiñan (2008) Recreando la memoria desde la casa de la Realeza Revista, Cedigraf pág 38; Ipiales.

Asociación Shaquiñan (2009) “Fiesta al Taita Sol-Inti Raymi”, Revista Cedigraf pág 7; Ipiales.

Galo Ramón Valerezo (2010) “Carchi sorprendente, artesanía ancestral del Ecuador” libro Fundación Sinchi Sacha ed. 1 pág 102, Quito- Ecuador.

Luz Helena Ballestas Rincón las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano Tesis 2010 Universidad complutense de Madrid- facultad de bellas artes Madrid-España 345

Oswaldo Granda Paz (2010) “Sol de los Pastos”, Libro, Travesías pág 195; Barranquilla.

Miguel Quelal P - Efrén Tarapues (2011) “La cerámica Pasto, Reconstrucción de la nación Pasto”, Mito de las Perdices, Revista Tuza: revista del consejo de comunidades campesinas de Montufar Vol. 2 No. pág 71; San Gabriel-Ecuador.

Juan A. Hasler (2011) Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina, Libro, Programa editorial Universidad del Valle ed. 1 No. pág 92; Cali.

Estelina Quinatoa Cotacachi (2013) Representaciones ancestrales y colores del cosmos Diseños de los platos del Carchi. Ministerio de cultura y patrimonio del Ecuador. Editorial nuevo arte Quito 2013. 415 paginas



ANEXO 1

A lo largo de este estudio se fotografiaron en territorio colombiano y ecuatoriano 520 platos cerámicos prehispánicos del complejo cultural Tuza, posteriormente se realizaron fichas técnicas de caracterización para tener claridad del lugar donde se encontraban almacenadas y la fecha de registro fotográfico. Luego, de las 520 fichas técnicas resultantes, se seleccionó una muestra cerámica de 120 platos representativos para graficar digitalmente sus composiciones y generar las matrices de análisis que se expusieron en este estudio, los 400 platos restantes sustentaban los hallazgos debido a que después de identificar los cuatro grupos cerámicos primarios, todos los platos ocuparon un lugar en el sistema estructural propuesto.

Con las 120 composiciones gráficas analizadas, se realizó un igual número de fichas de análisis iconográfico para caracterizar cada uno de los elementos visuales y sustentar la presencia de un sistema gráfico concreto. Debido a lo extenso que resultaba anexar todas las fichas realizadas, se optó por anexar las fichas de 26 platos cerámicos en donde cada uno representa una de las varias narrativas temáticas expuesta en el capítulo 6. Además también se hace visible una parte del extenso trabajo realizado, que servirá de soporte para futuras investigaciones en la cerámica prehispánica Piartal y Capulí.



Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

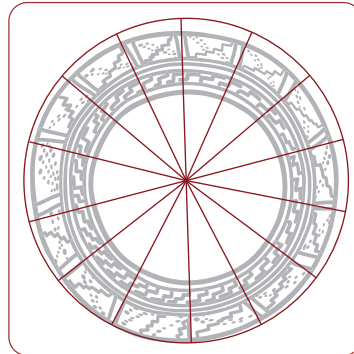
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	1	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	CRIA - 2022	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Febrero 23 / 2012

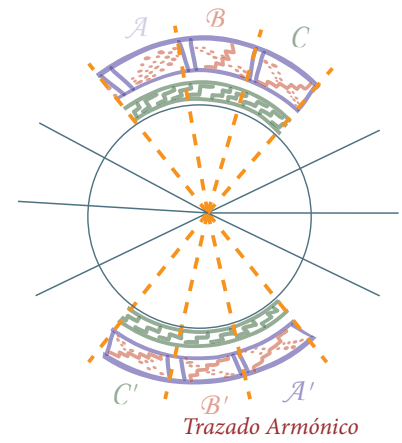
Vista superior



concéntrico



Estructura formal activa visible

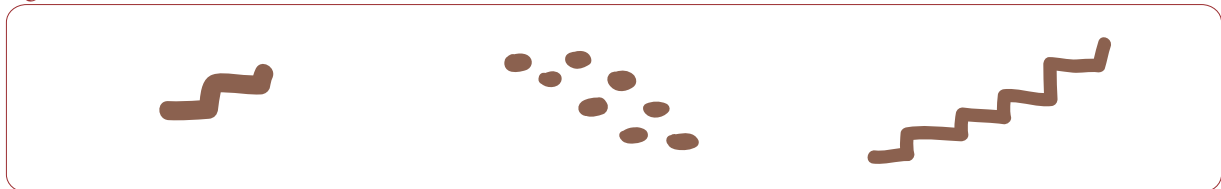


Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

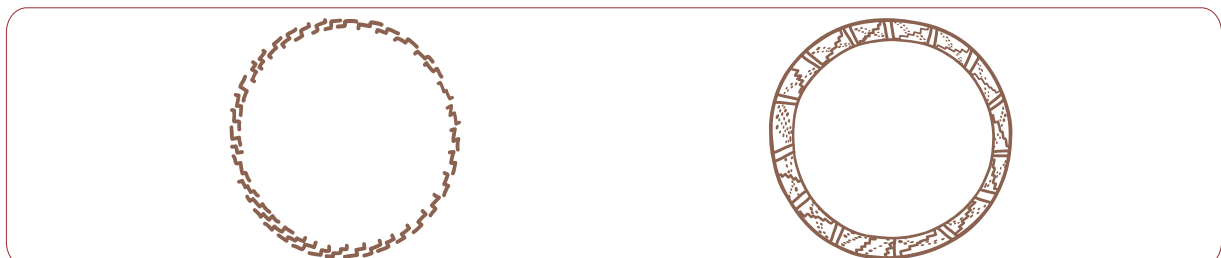
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

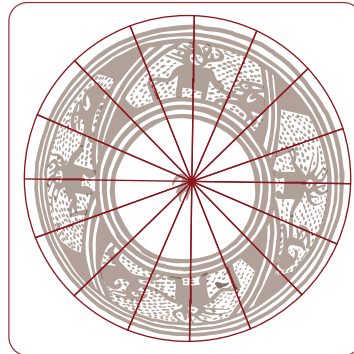
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	2	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	CRIA - 2229	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Febrero 23 / 2012

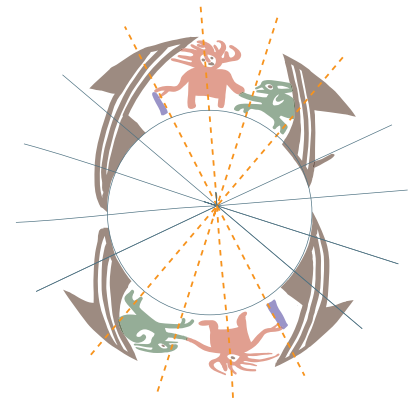
Vista superior



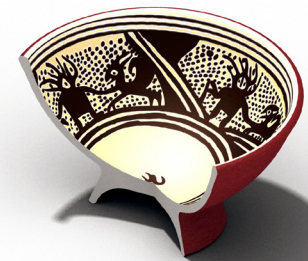
concéntrico



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

Signos Primarios



Aglomeración de Signos

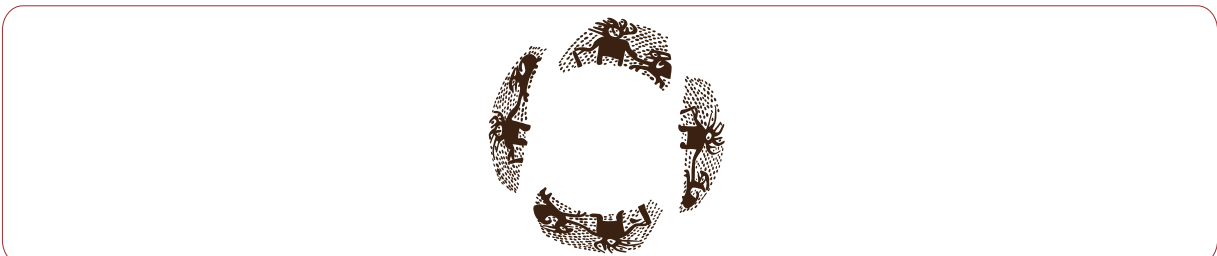


Abstracto
Zoomorfo

Figurativo
Zoomorfo

Abstracto
Zoomorfo

Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

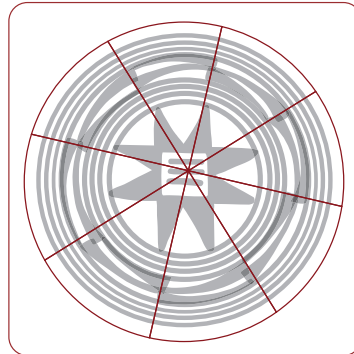
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	3	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	CRIA - 2067	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Febrero 23 / 2012

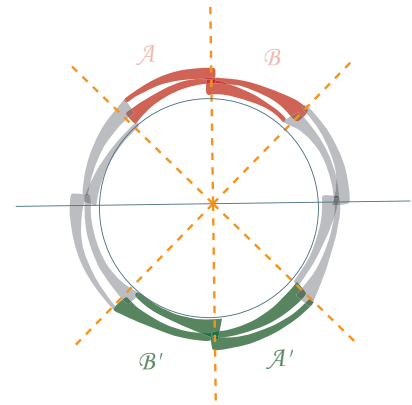
Vista superior



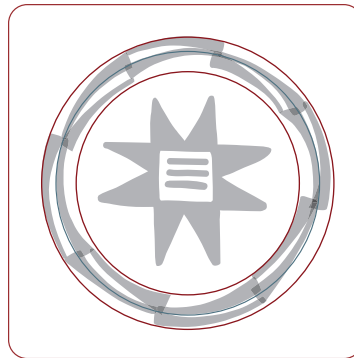
concéntrico



Estructura formal activa visible

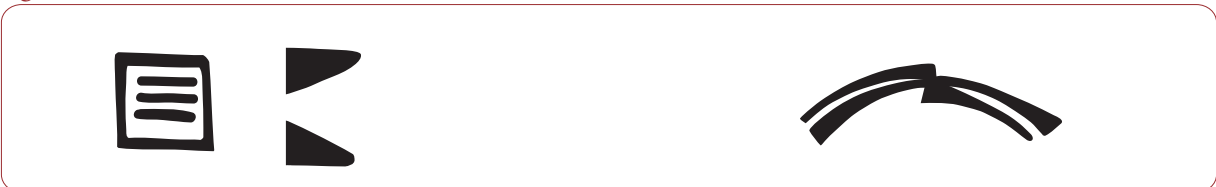


Trazado Armónico

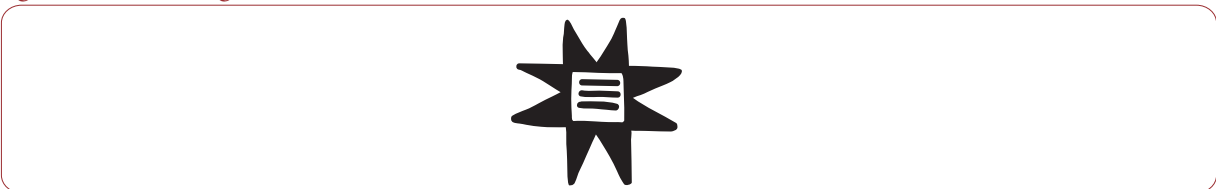


Composición Gráfica
Tridimensional

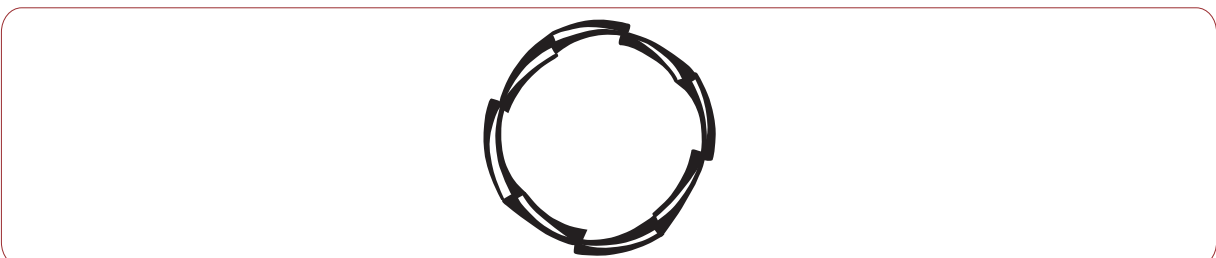
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

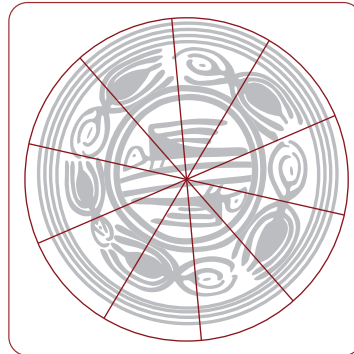
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	4	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	Desconocido	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Junio 18 / 2012

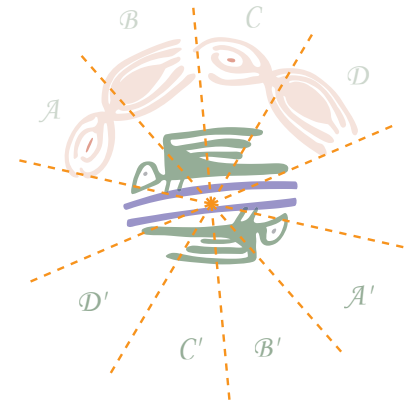
Vista superior



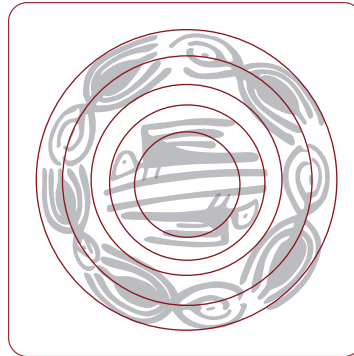
concéntrico



Estructura formal activa visible

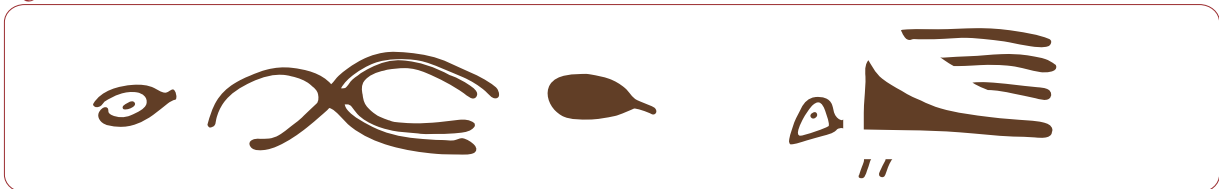


Trazado Armónico

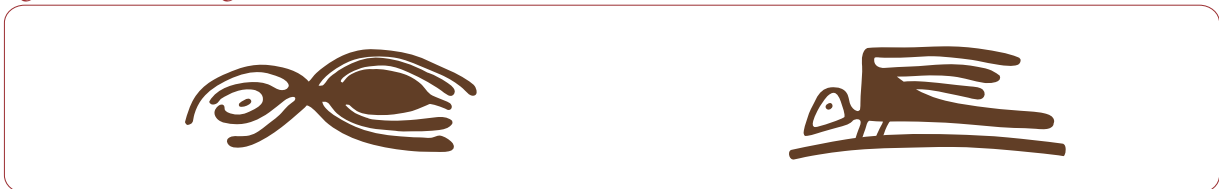


Composición Gráfica
Tridimensional

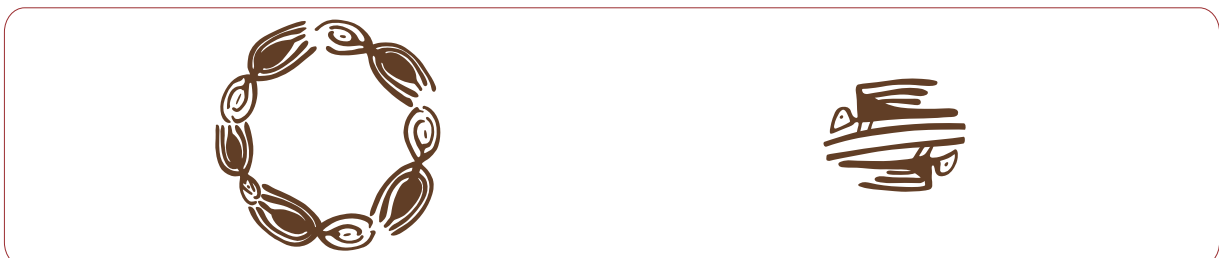
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Vista Superior

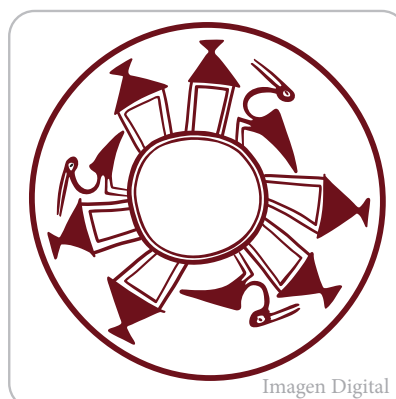


Imagen Digital



Vista Lateral

Sin Registro

Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 5

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Colección del MAJCC

Registró: Edwin Ceballos

No. Inventario: ZIABLOF - 177.C (25)

Lugar: Cali - Colombia

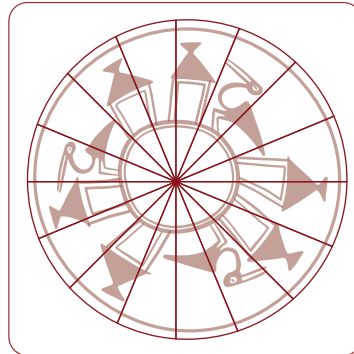
Material: Cerámica

Fecha: Junio 18 / 2012

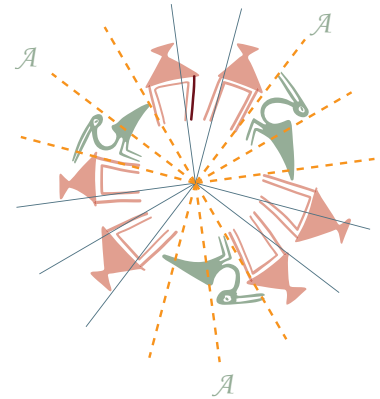
Vista superior



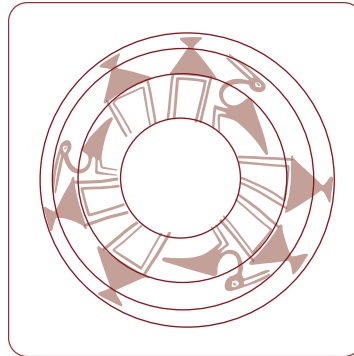
concéntrico



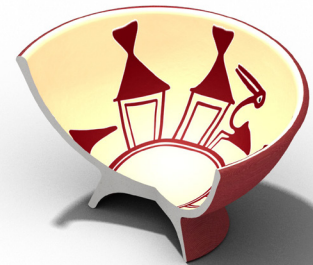
Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



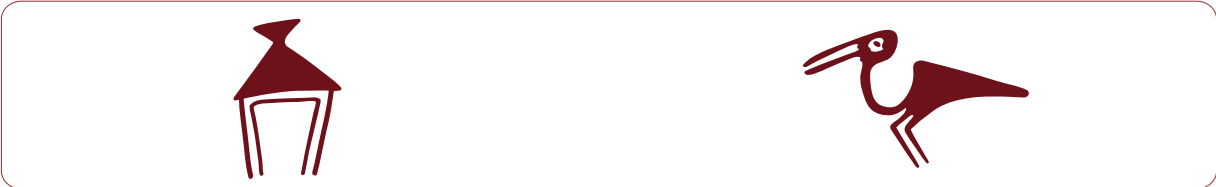
Composición Gráfica
Tridimensional



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





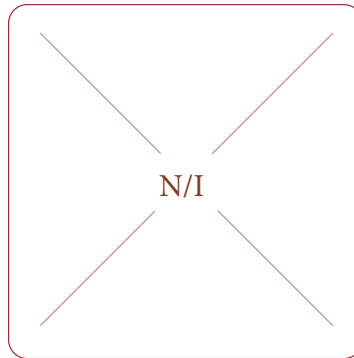
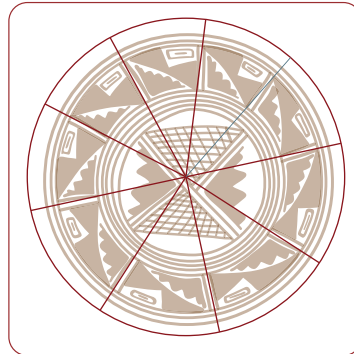
Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	6	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección Carchi	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	C 02-116-72	Lugar:	Quito - Ecuador
Material:	Cerámica	Fecha:	Julio 26 / 2012

Vista superior



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

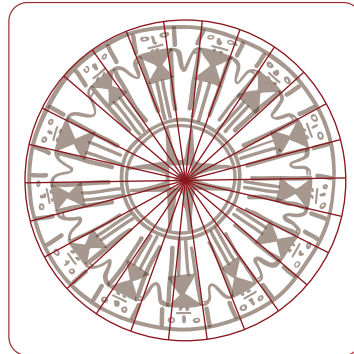
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	7	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Museo Las Lajas (Ipiales)	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	Sin registro	Lugar:	Ipiales - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Abril 05 / 2012

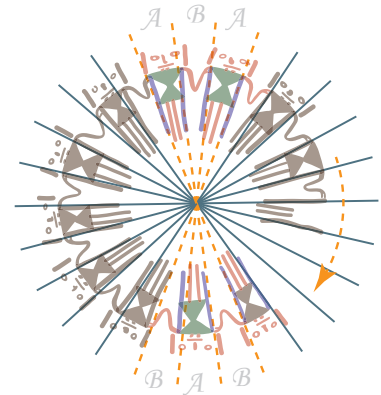
Vista superior



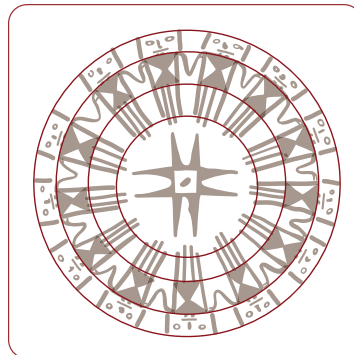
concéntrico



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico

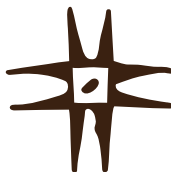


Composición Gráfica
Tridimensional

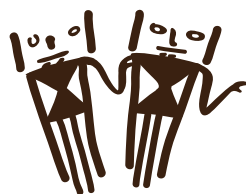
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

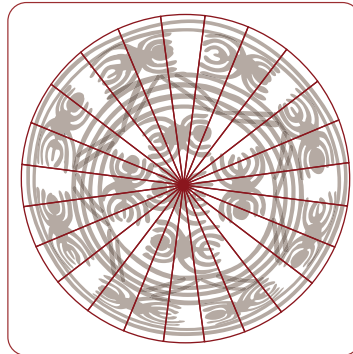
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	8	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Museo Casa Marquéz	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	En exposición	Lugar:	Bogotá - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Enero 16 / 2013

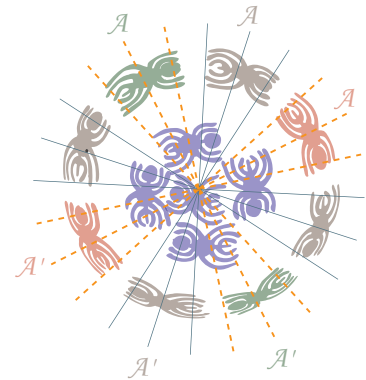
Vista superior



concéntrico



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional



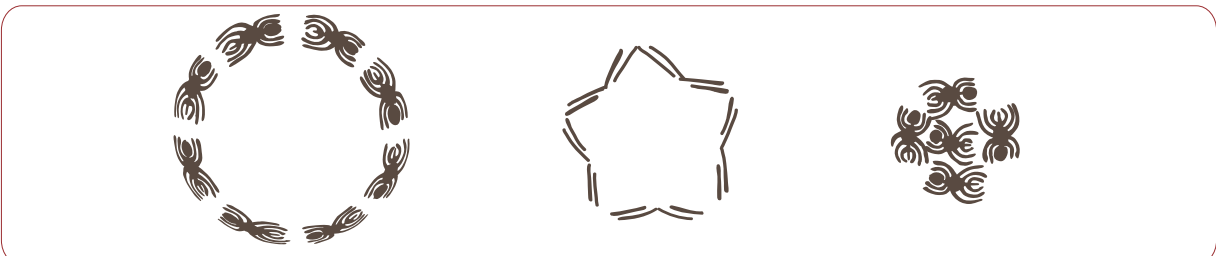
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





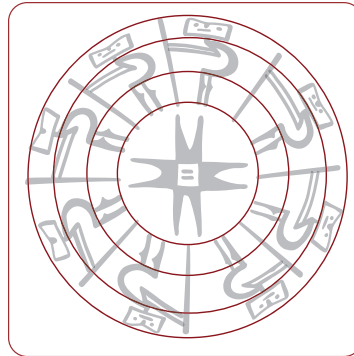
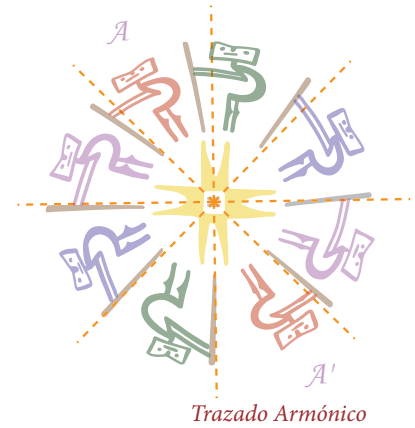
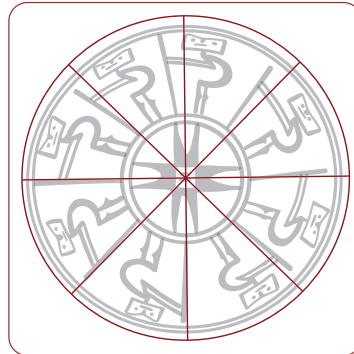
Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

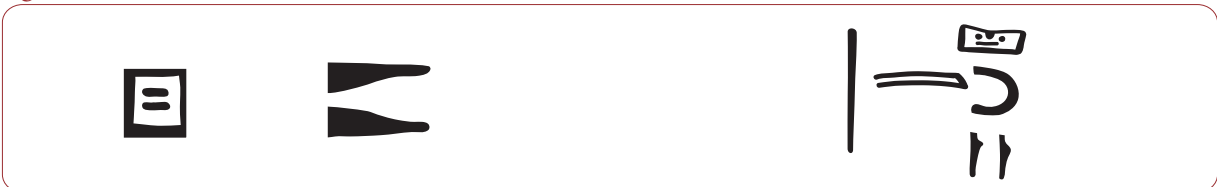
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	9	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Cabildo de Pastas	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	Sin número	Lugar:	Aldana - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Febrero 23 / 2012

Vista superior



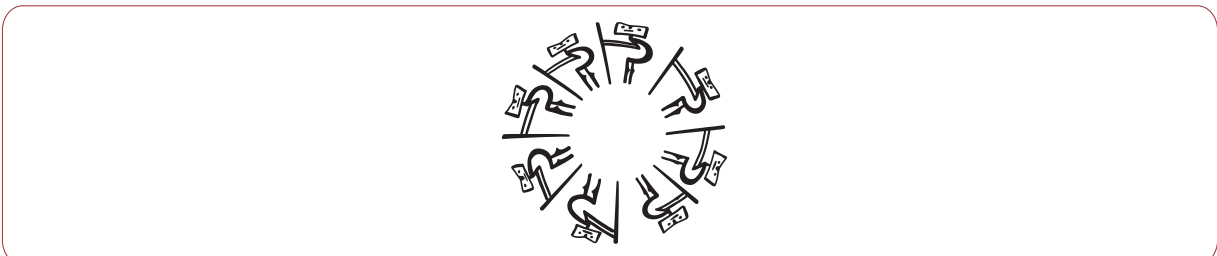
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

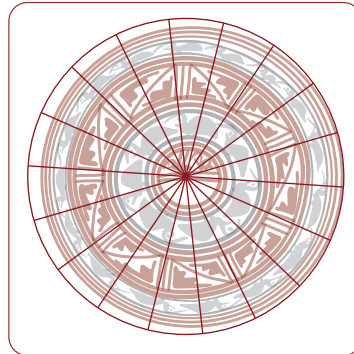
Pieza No.	10	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	ZIABLOF 210.C -(165)	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Julio 18 / 2012

Ficha descriptiva de los elementos gráficos

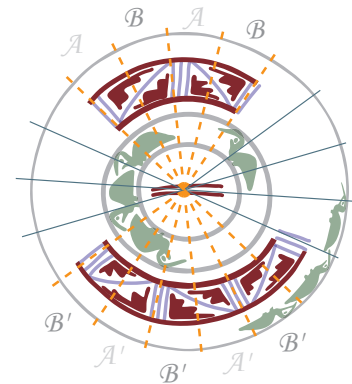
Vista superior



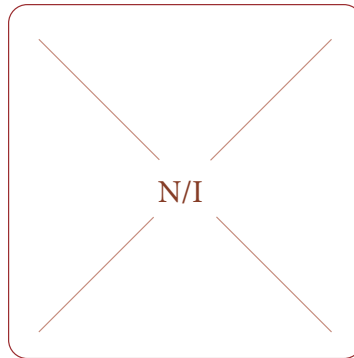
concéntrico



Estructura formal activa visible

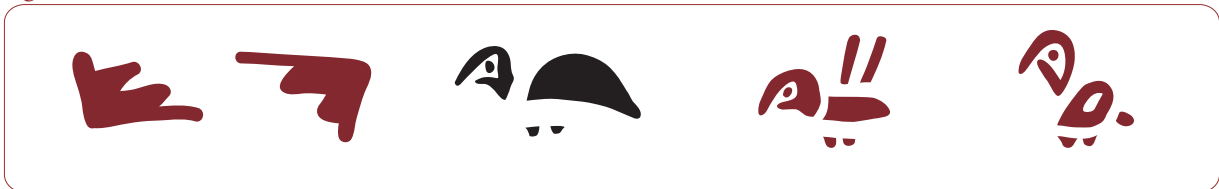


Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Vista Superior

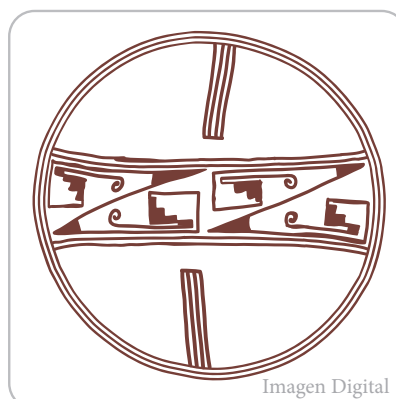


Imagen Digital



Vista Lateral

Sin Registro

Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 11

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Ubicación: Colección del MAJCC

No. Inventario: Desconocido

Material: Cerámica

Artefacto: Plato semicircular

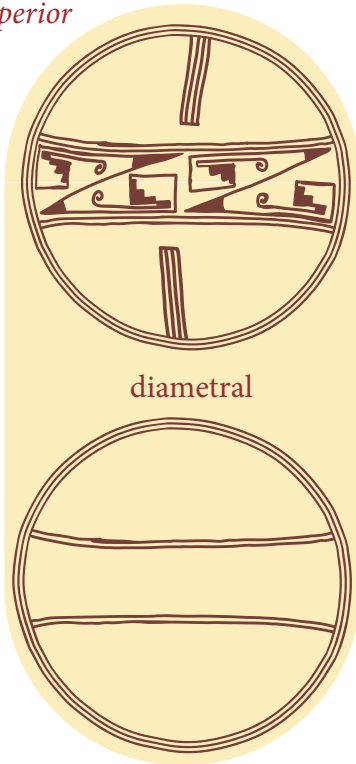
Dimensiones: Desconocidas

Registró: Edwin Ceballos

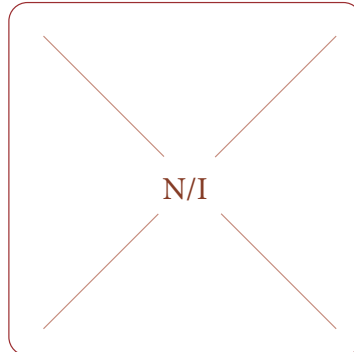
Lugar: Cali - Colombia

Fecha: Junio 18 / 2012

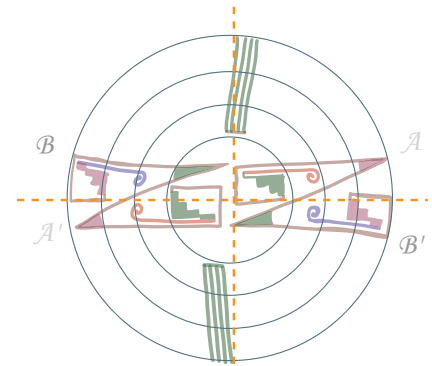
Vista superior



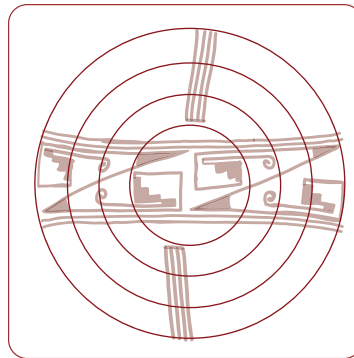
diametral



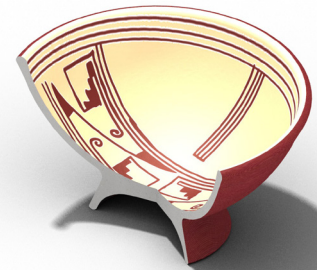
Estructura formal activa visible



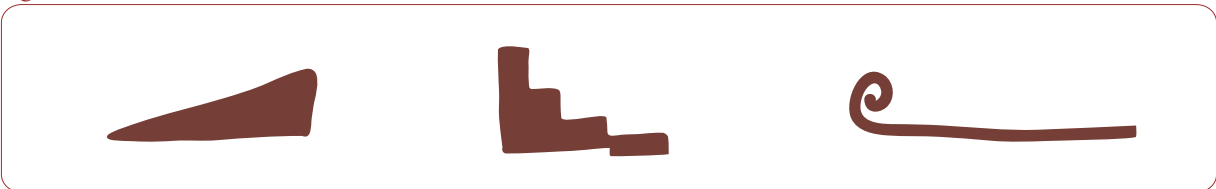
Trázado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





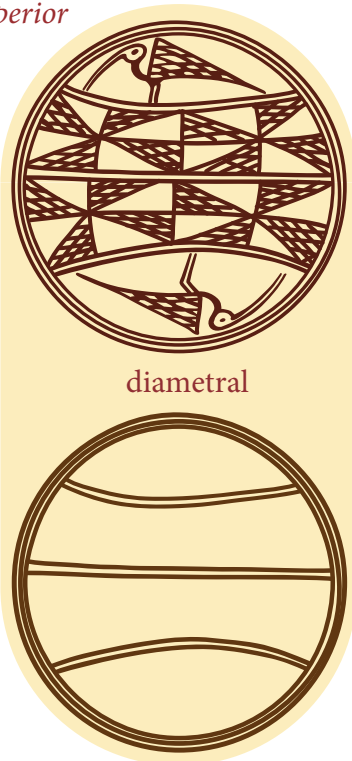
Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

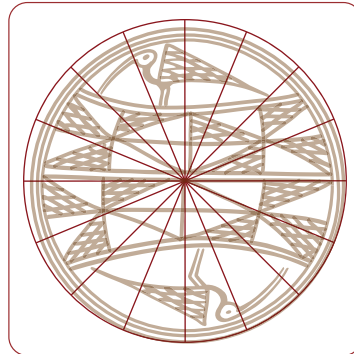
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	12	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección Carchi	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	C 02-10-66	Lugar:	Quito - Ecuador
Material:	Cerámica	Fecha:	Julio 26 / 2012

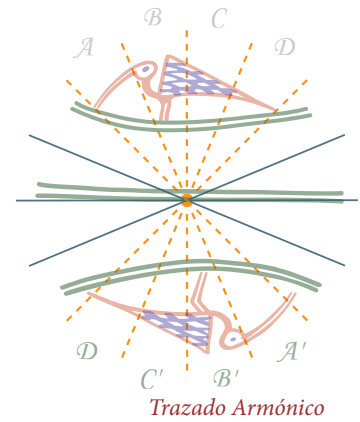
Vista superior



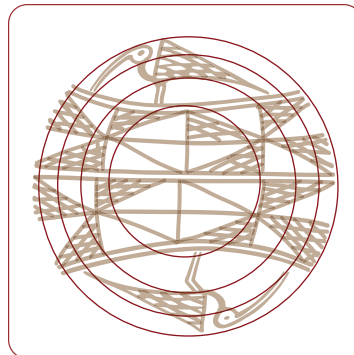
diametral



Estructura formal activa visible



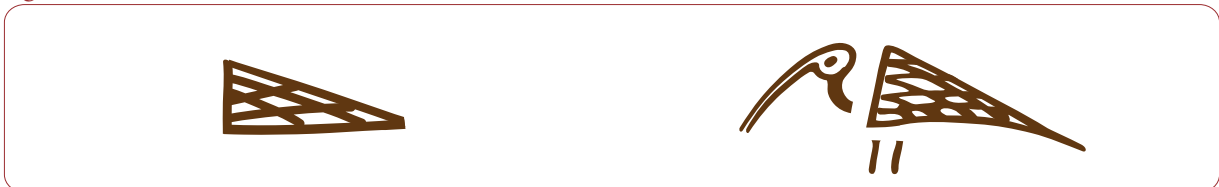
Trazado Armónico



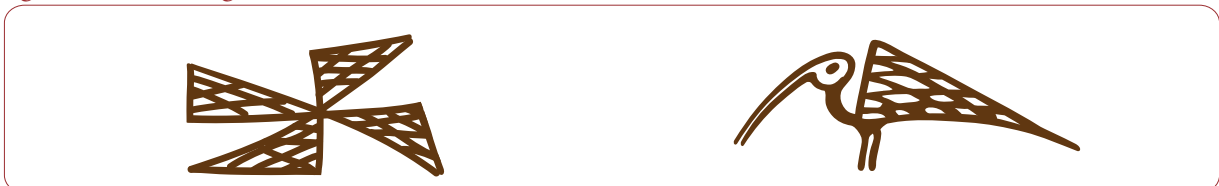
Composición Gráfica
Tridimensional



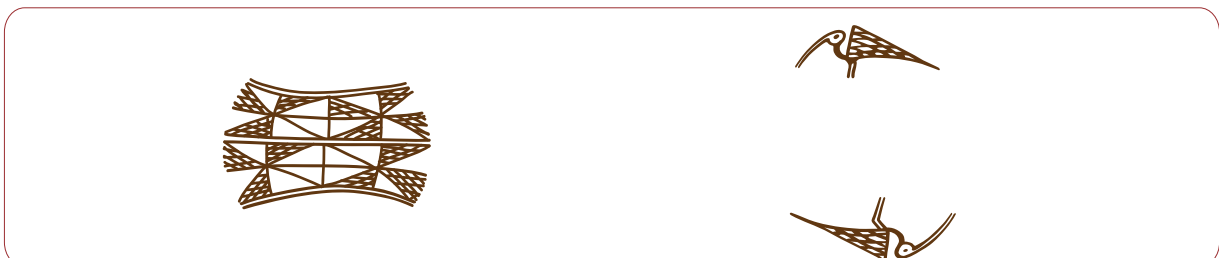
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 13

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Ubicación: Colección Carchi

No. Inventario: C 12-20-69

Material: Cerámica

Artefacto: Plato semicircular

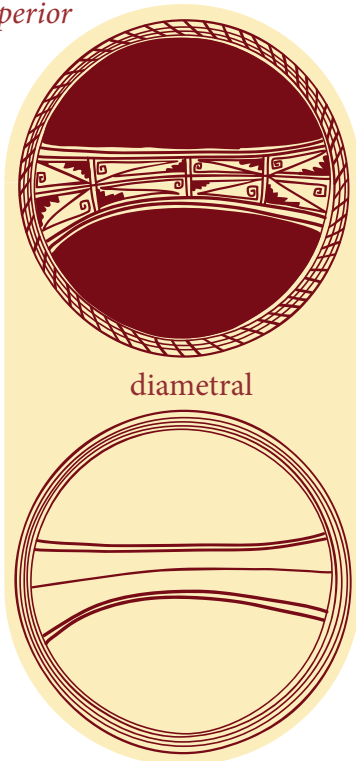
Dimensiones: Desconocidas

Registró: Edwin Ceballos

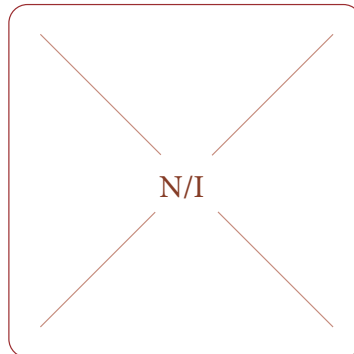
Lugar: Quito - Ecuador

Fecha: Julio 26 / 2012

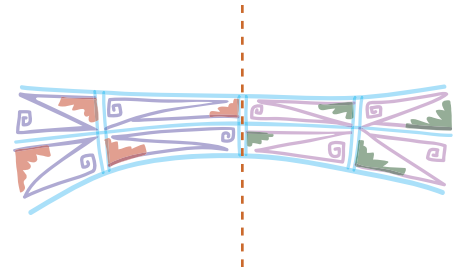
Vista superior



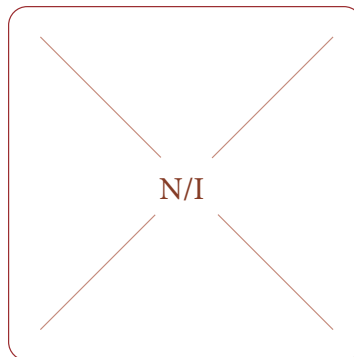
diametral



Estructura formal activa visible

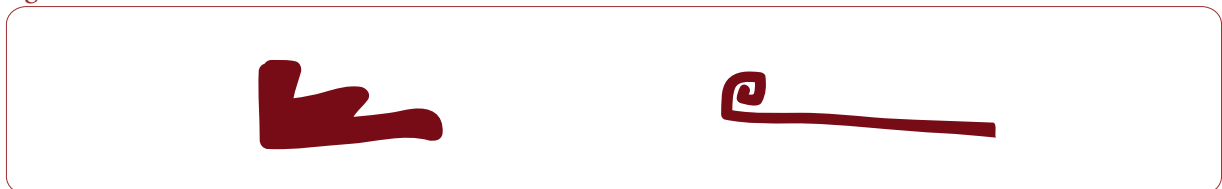


Trazado Armónico

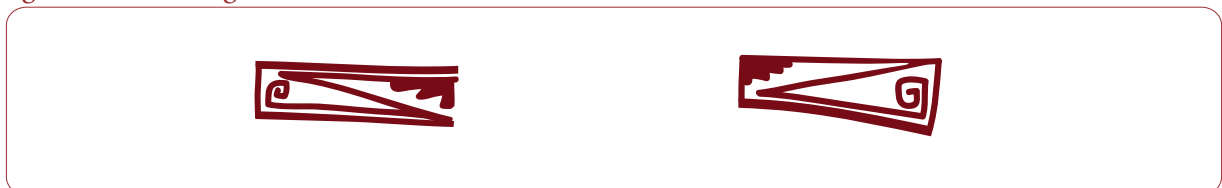


Composición Gráfica
Tridimensional

Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 14

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Cabildo de Pastas

Registró: Edwin Ceballos

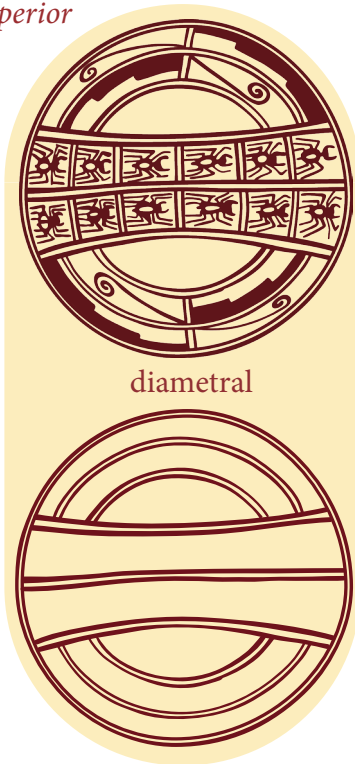
No. Inventario: Sin número

Lugar: Aldana - Colombia

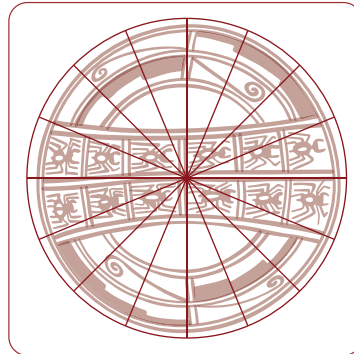
Material: Cerámica

Fecha: Febrero 23 / 2012

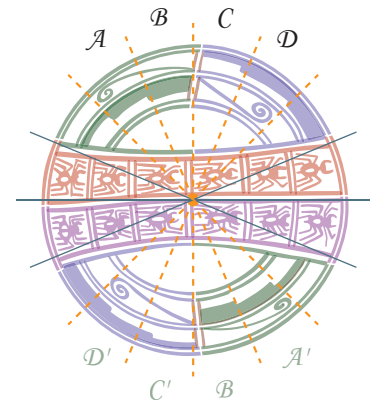
Vista superior



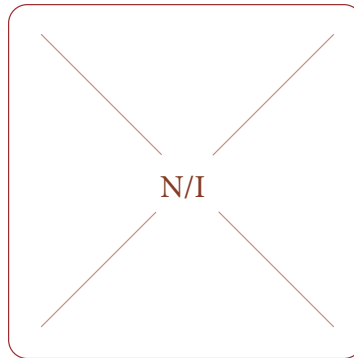
diametral



Estructura formal activa visible

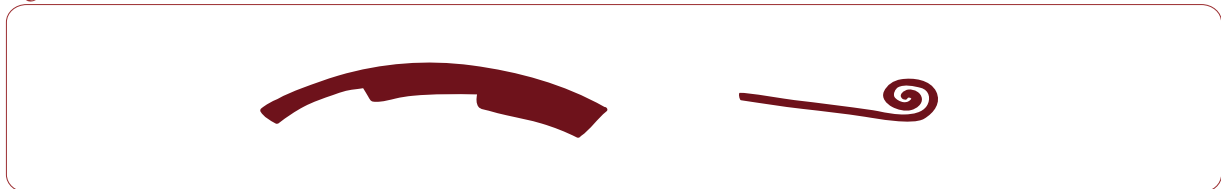


Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

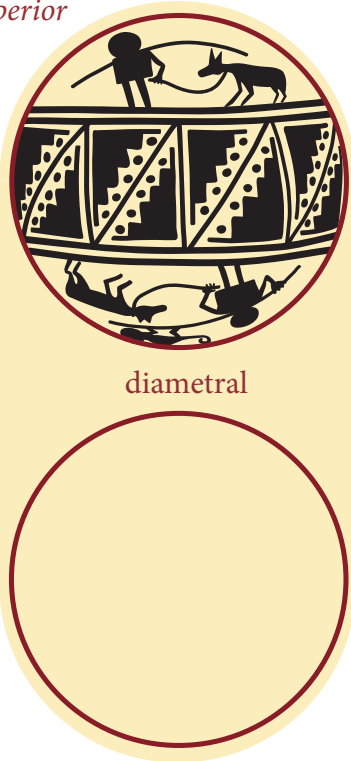
PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

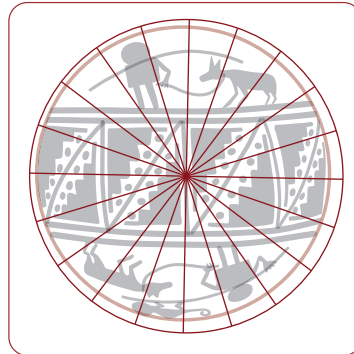
Pieza No.	15	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Museo Las Lajas (Ipiales)	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	Sin registro	Lugar:	Ipiales - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Abril 05 / 2012

Ficha descriptiva de los elementos gráficos

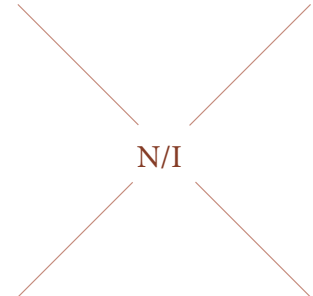
Vista superior



diametral



Estructura formal activa visible



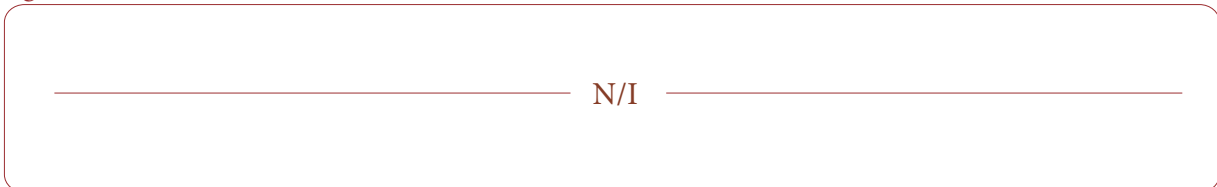
Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 16

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Ubicación: Colección del MAJCC

No. Inventario: CRIA - 2070

Material: Cerámica

Artefacto: Plato semicircular

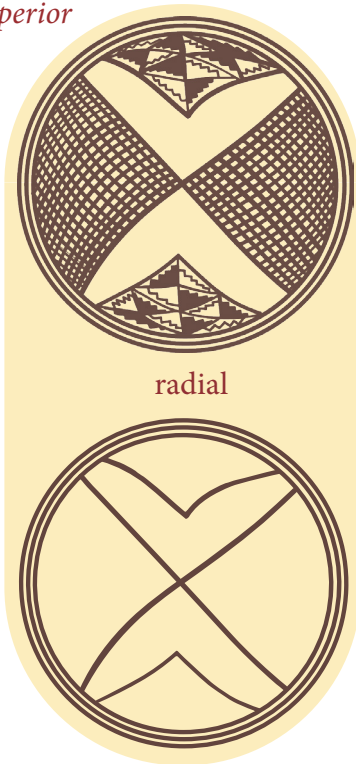
Dimensiones: Desconocidas

Registró: Edwin Ceballos

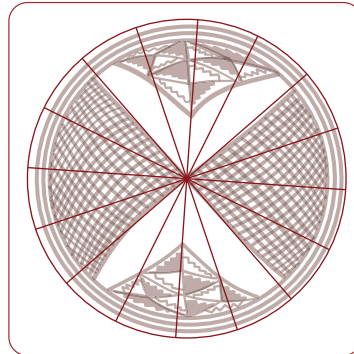
Lugar: Cali - Colombia

Fecha: Febrero 23 / 2012

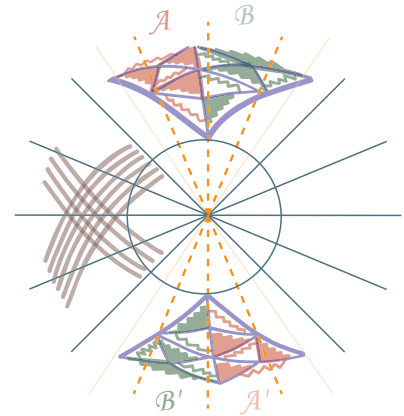
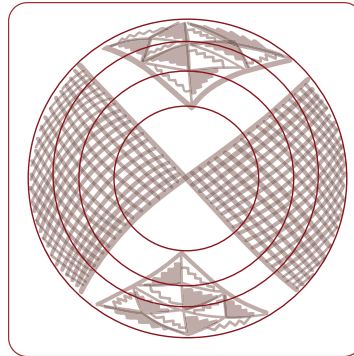
Vista superior



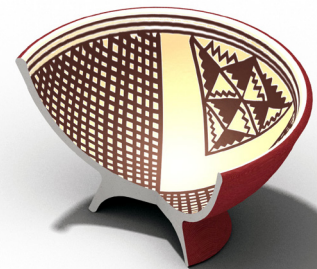
radial



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 17

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Colección del MAJCC

Registró: Edwin Ceballos

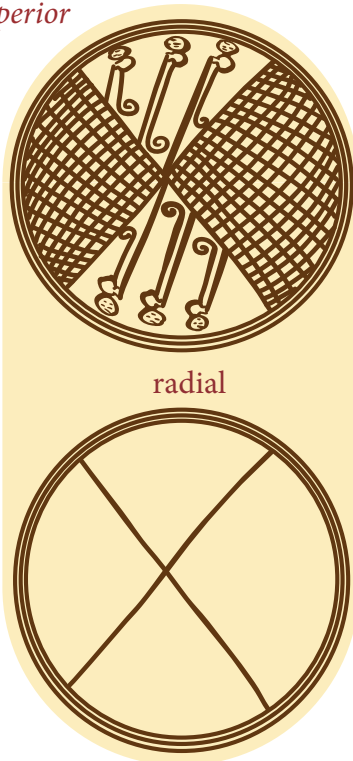
No. Inventario: ZIABLOF 250.C (162)

Lugar: Cali - Colombia

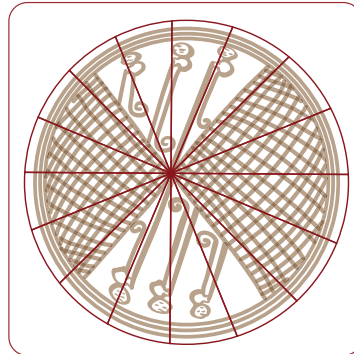
Material: Cerámica

Fecha: Junio 18 / 2012

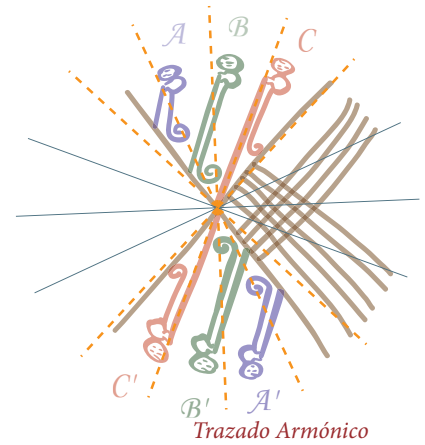
Vista superior



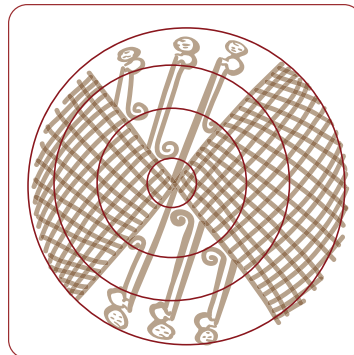
radial



Estructura formal activa visible

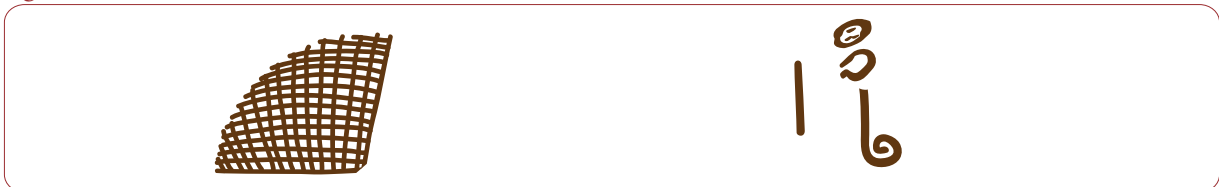


Trazado Armónico

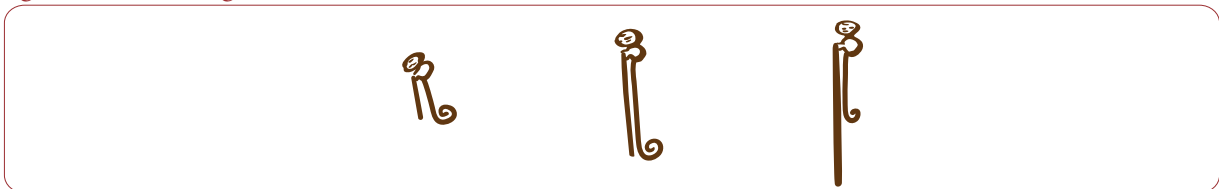


Composición Gráfica
Tridimensional

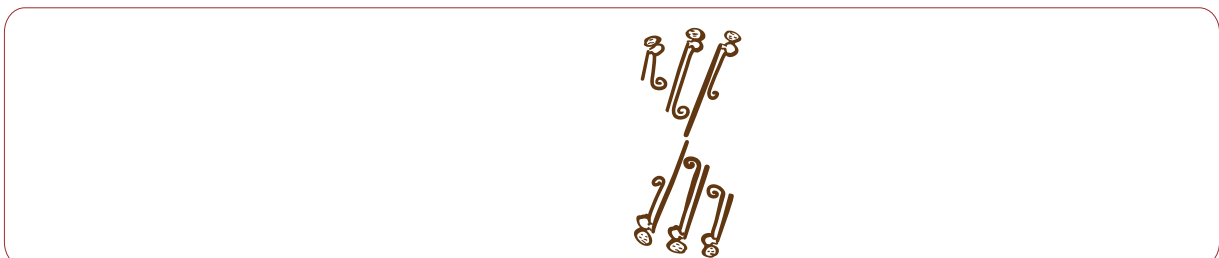
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 18

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Ubicación: Colección del MAJCC

No. Inventario: CRIA - 2067

Material: Cerámica

Artefacto: Plato semicircular

Dimensiones: Desconocidas

Registró: Edwin Ceballos

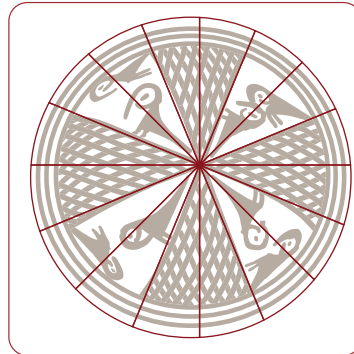
Lugar: Cali - Colombia

Fecha: Febrero 23 / 2012

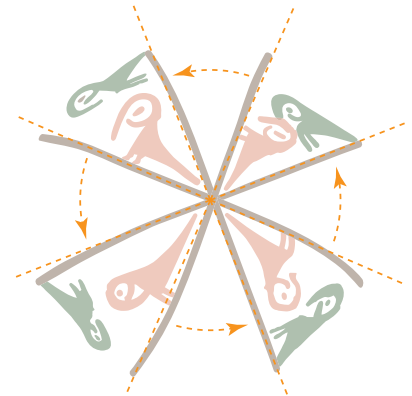
Vista superior



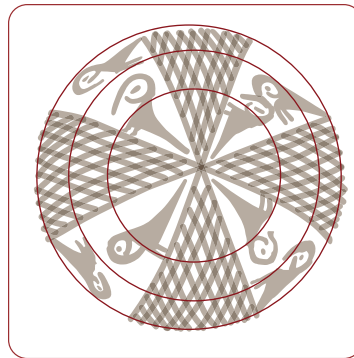
radial



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

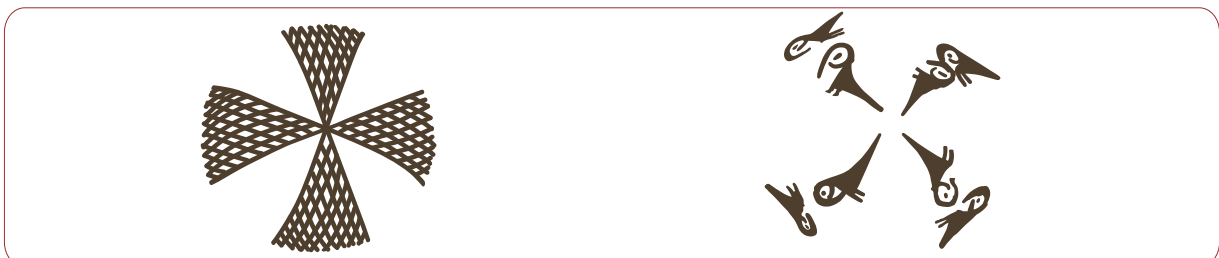
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

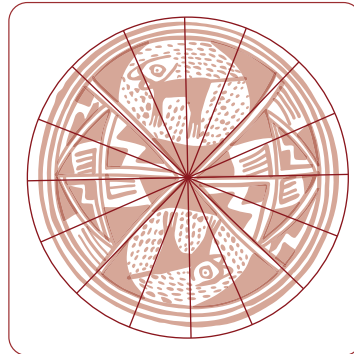
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	19	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección Carchi	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	En exposición	Lugar:	Quito - Ecuador
Material:	Cerámica	Fecha:	Julio 26 / 2012

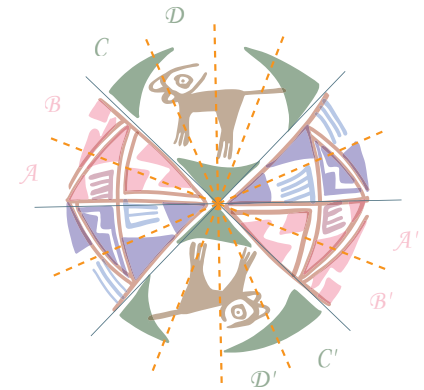
Vista superior



radial



Estructura formal activa visible

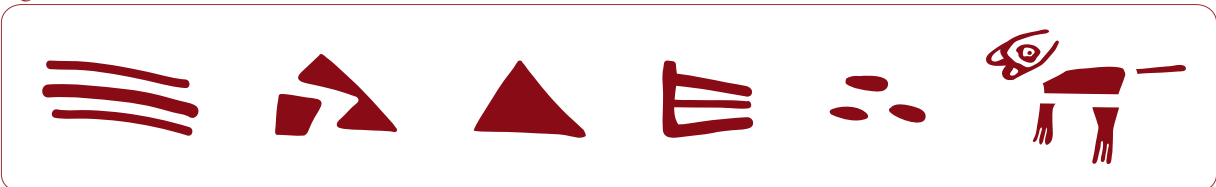


Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

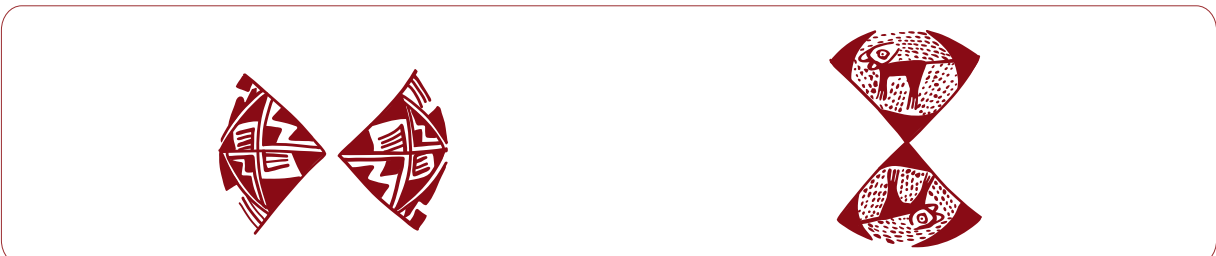
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





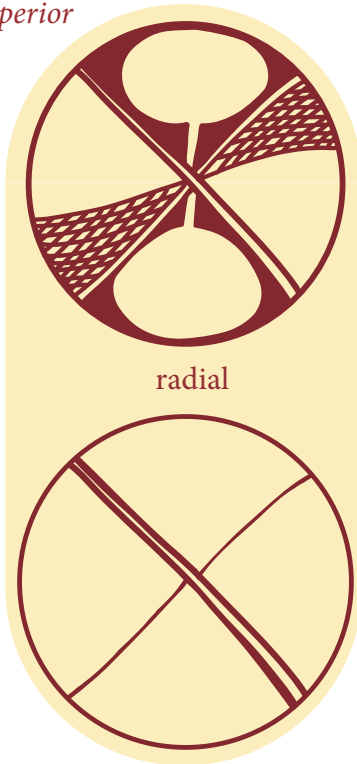
Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

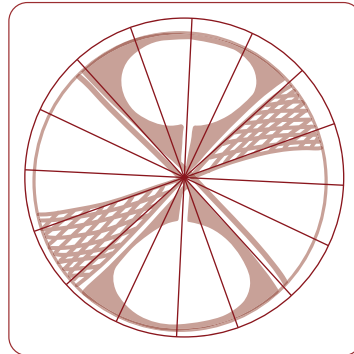
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	20	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Colección del MAJCC	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	ZIABLOF 197.C (174)	Lugar:	Cali - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Junio 18 / 2012

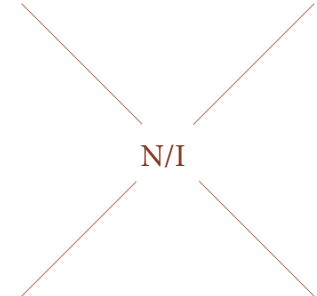
Vista superior



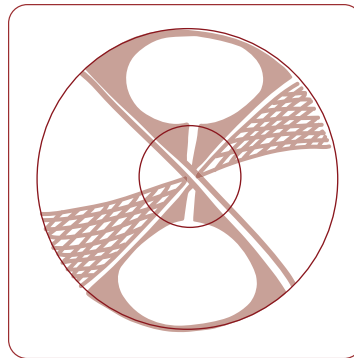
radial



Estructura formal activa visible

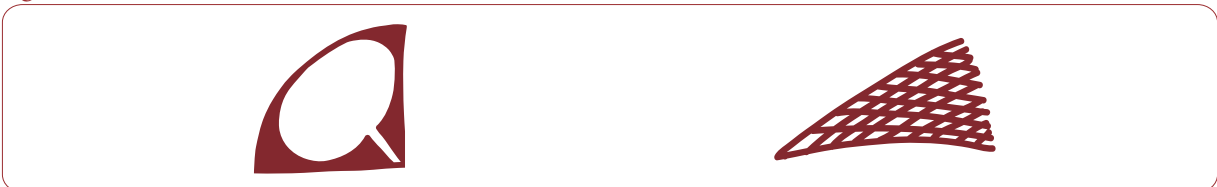


Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

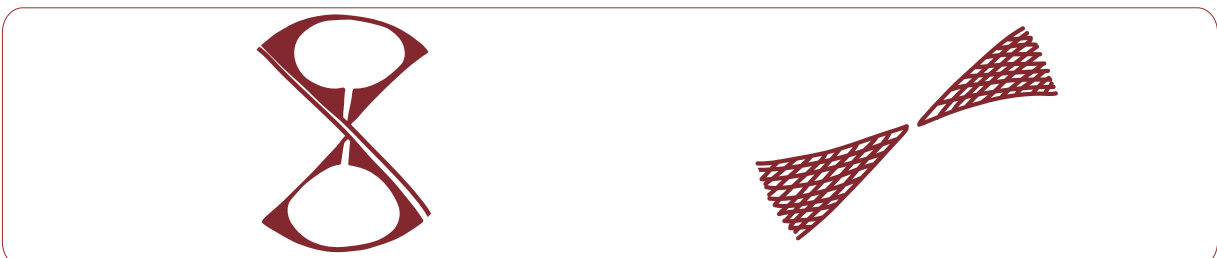
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





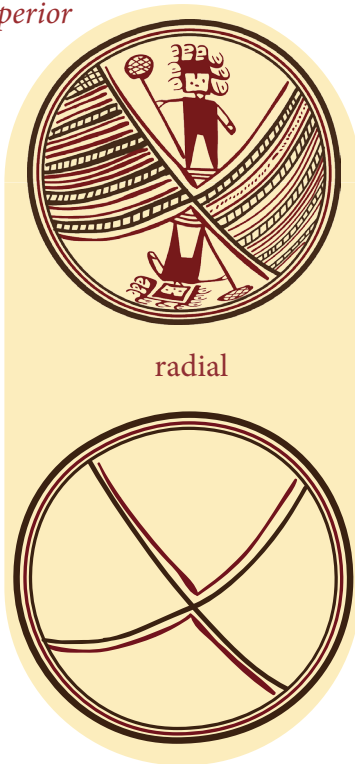
Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

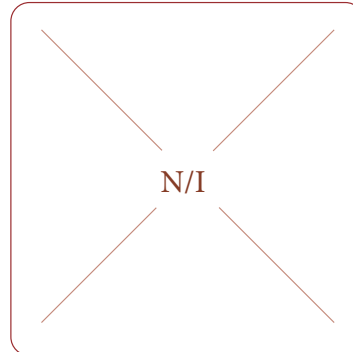
Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No.	21	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Museo casa Marqués	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	En exposición	Lugar:	Bogotá - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Enero 18 / 2013

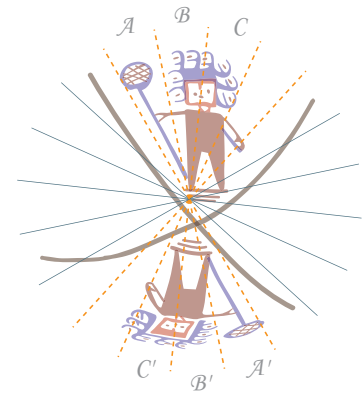
Vista superior



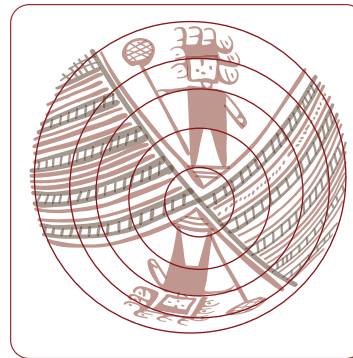
radial



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional



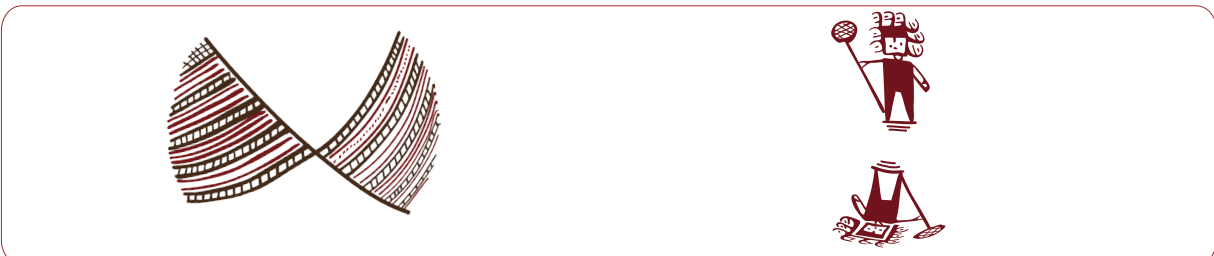
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 22

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Ubicación: Colección Carchi

No. Inventario: T 6-02-66

Material: Cerámica

Artefacto: Plato semicircular

Dimensiones: Desconocidas

Registró: Edwin Ceballos

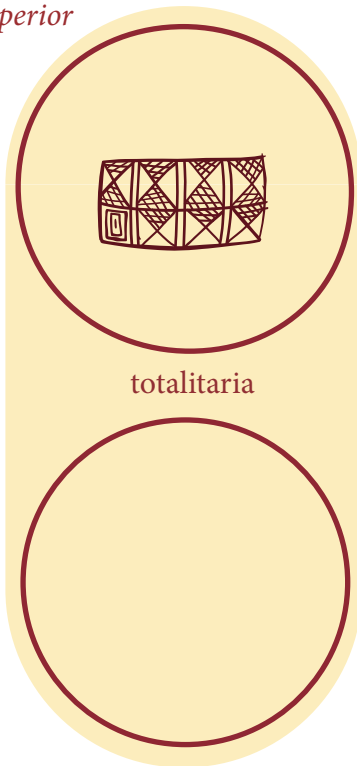
Lugar: Quito - Ecuador

Fecha: Julio 26 / 2012

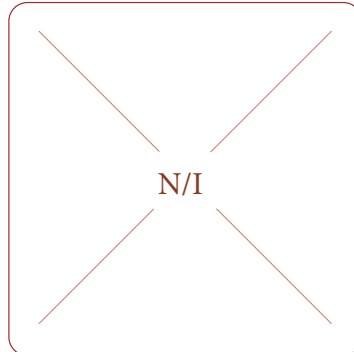
Ficha descriptiva de los elementos gráficos



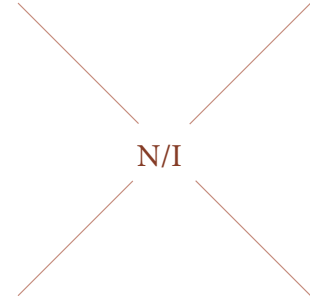
Vista superior



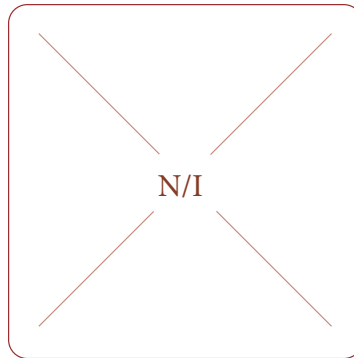
totalitaria



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico

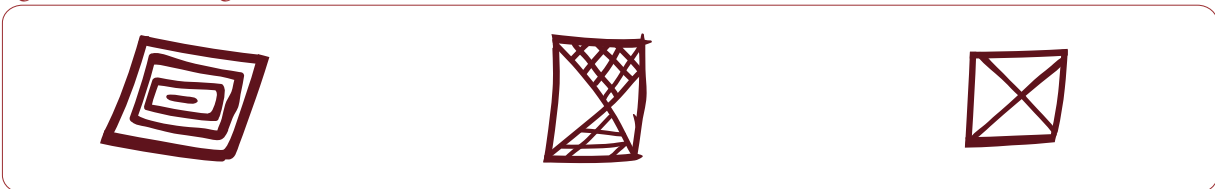


Composición Gráfica
Tridimensional

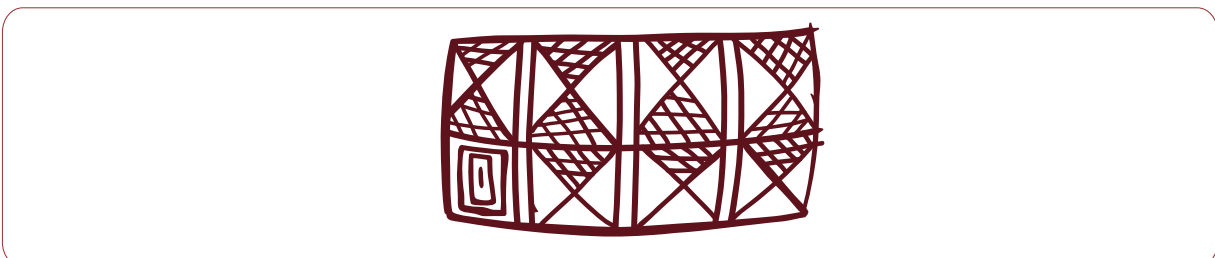
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 23

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Colección Carchi

Registró: Edwin Ceballos

No. Inventario: C 40-25-66

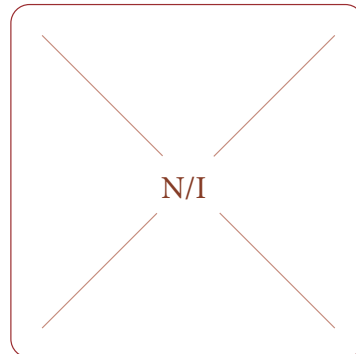
Lugar: Quito - Ecuador

Material: Cerámica

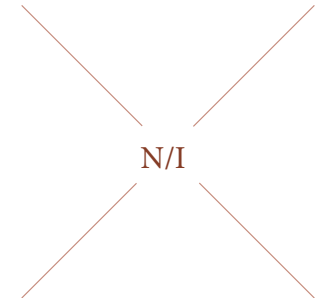
Fecha: Julio 26 / 2012

Ficha descriptiva de los elementos gráficos

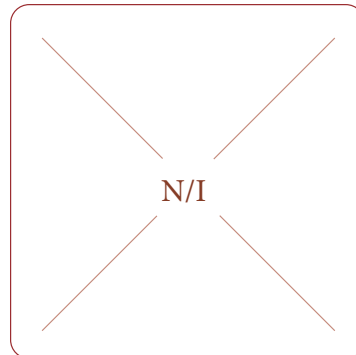
Vista superior



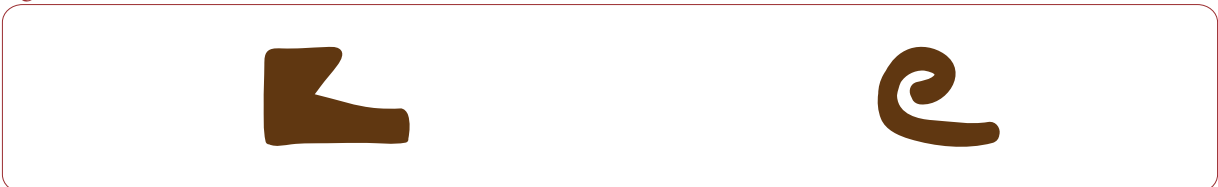
Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 24

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Cabildo de Pastas

Registró: Edwin Ceballos

No. Inventario: Sin número

Lugar: Aldana - Colombia

Material: Cerámica

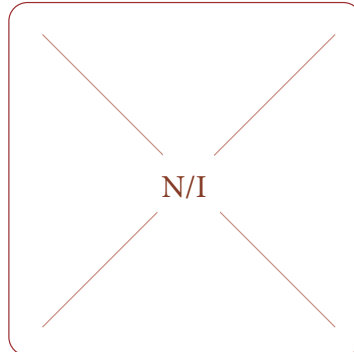
Fecha: Febrero 23 / 2012

Ficha descriptiva de los elementos gráficos

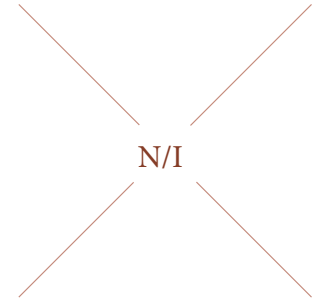
Vista superior



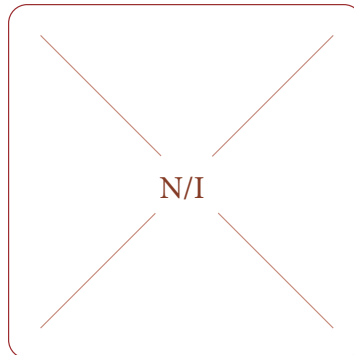
totalitaria



Estructura formal activa visible



Trazado Armónico



Composición Gráfica
Tridimensional

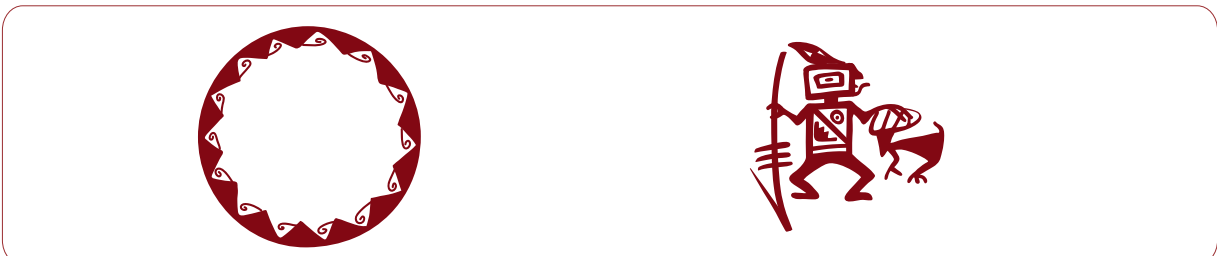
Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

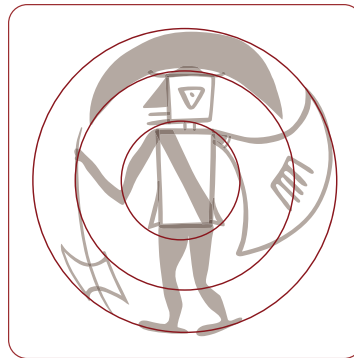
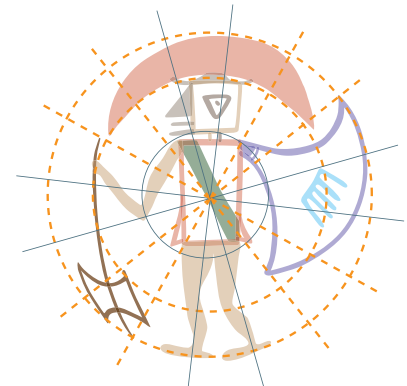
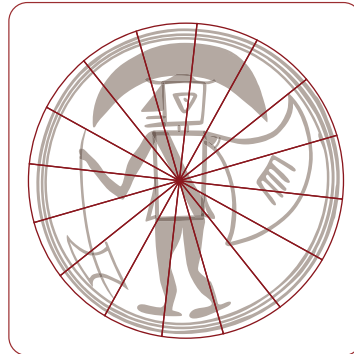
PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

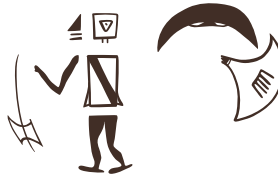
Pieza No.	25	Artefacto:	Plato semicircular
Complejo Cultural:	Tuza (1250-1550)	Dimensiones:	Desconocidas
Ubicación:	Museo Las Lajas (Ipiales)	Registró:	Edwin Ceballos
No. Inventario:	Sin registro	Lugar:	Ipiales - Colombia
Material:	Cerámica	Fecha:	Abril 05 / 2012

Ficha descriptiva de los elementos gráficos

Vista superior



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas

N/I



Facultad de Artes Integradas - Departamento de Diseño - Programa de Diseño Industrial

PROYECTO:

Análisis iconográfico y estructural de las composiciones visuales presentes en los platos cerámicos del complejo cultural Prehispánico Tuza (1250-1550 d.C)

Pieza No. 26

Artefacto: Plato semicircular

Complejo Cultural: Tuza (1250-1550)

Dimensiones: Desconocidas

Ubicación: Museo Darién

Registró: Edwin Ceballos

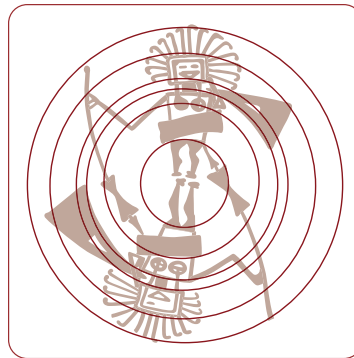
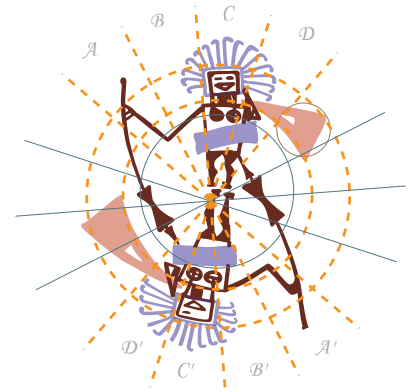
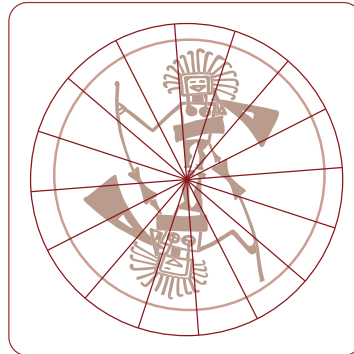
No. Inventario: En exposición

Lugar: Darién - Colombia

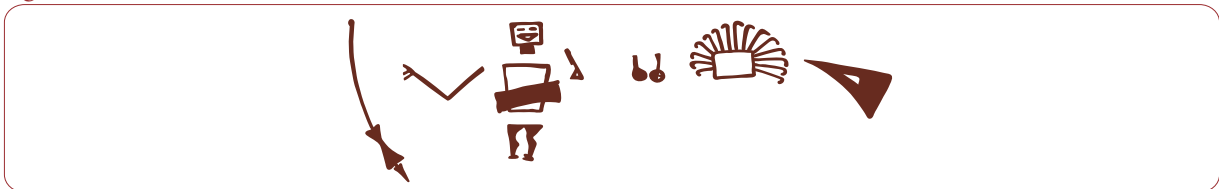
Material: Cerámica

Fecha: Febrero 23 / 2013

Vista superior



Signos Primarios



Aglomeración de Signos



Unidades Temáticas





edwincetar@gmail.com

