

SISTEMAS VISUALES DE ORDEN PLASMADOS SOBRE EL CUERPO
Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes
en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

.....

Luis Fernando Herrera

Facultad De Artes Integradas
Departamento De Diseño
Diseño Gráfico
2015



SISTEMAS VISUALES DE ORDEN PLASMADOS SOBRE EL CUERPO

.....

Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

LUIS FERNANDO HERRERA ROMERO

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
DISEÑO GRÁFICO
SANTIAGO DE CALI
2015



SISTEMAS VISUALES DE ORDEN PLASMADOS SOBRE EL CUERPO

.....

Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor

LUIS FERNANDO HERRERA ROMERO

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

Director: CARLOS A. RODRIGUEZ, Ph. D.
Profesor Titular, Departamento de Artes Visuales y Estética. Director, Museo Arqueológico Julio César Cubillos.

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
DISEÑO GRÁFICO
SANTIAGO DE CALI
2015





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

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

El Estudiante LUÍS FERNANDO HERRERA ROMERO identificado con Cédula de ciudadanía número 1130604259 de Cali y código 200622038, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado *“Sistemas visuales de orden, plasmados sobre el cuerpo. Análisis de las representaciones de modificaciones corporales, presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 - 0 a.C)”*, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: Miguel Alejandro Bohórquez Nates
Jurado Asesor: Óscar Darío Villota Cuasquer
Jurado Experto: José David García Bonilla

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 3 de septiembre de 2015, según Acta 7-2015 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

AGRADECIMIENTOS

Este documento es el resultado de una investigación que no habría sido posible sin el apoyo de varias personas e instituciones. En primer lugar quiero agradecer a mis padres Silvio Herrera, Amparo Romero y a mi hermano Mauricio Herrera, por ser una gran motivación en mi vida, a ellos quiero dedicar este trabajo. También quiero agradecer a mi director y amigo, Carlos Armando Rodríguez, quien estuvo presente desde el inicio de esta investigación, apoyando el proceso con sus conocimientos y consejos. Así mismo, amablemente me abrió las puertas del Museo Arqueológico Julio C. Cubillos-MAJCC, para continuar mi formación como estudiante y como investigador. A mi primer director y asesor Juan Camilo Buitrago, por compartir sus conocimientos durante el tiempo que pasé como estudiante en sus aulas de clase, y durante el tiempo de dirección de tesis. También deseo agradecer a José David García, por estar ahí como amigo y como hermano, por compartir conmigo durante estos años sus consejos y conocimientos.

En el municipio de Calima-Darién, quiero expresar mis agradecimientos al antropólogo Alexander Clavijo, quien posibilitó el acceso a la colección cerámica del Museo Arqueológico Calima-Darién para realizar la investigación. Gracias a su ayuda fue posible efectuar el proceso de calco, registro fotográfico y de recolección de la información de las piezas cerámicas pertenecientes a dicho museo. En el Museo Arqueológico MUSA-La Merced de Cali, quiero agradecer a Janeth Pedraza, Carlos Villegas y especialmente a María del Pilar Bueno, por permitirme trabajar con las piezas del museo y acompañar el proceso de registro y fotografía. En el Museo Arqueológico Casa del Marques de San Jorge en Bogotá, quiero agradecer a la antropóloga Doris Rojas, quien amablemente apoyó este proceso investigativo, facilitando el acceso a la colección cerámica del museo, así como el proceso de registro fotográfico y técnico de las piezas.

Y finalmente a la Universidad del Valle, y en especial a mis profesores del Departamento de Diseño, quienes fueron muy importantes en mi formación profesional.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	21
1.1. El problema de estudio y su justificación	22
1.2. Pregunta	25
1.3. Objetivos	25
1.3.1. Objetivo general	25
1.3.2. Objetivos específicos	25
CAPÍTULO 2. EL MARCO DE REFERENCIA	27
2.1. El estado del arte	28
2.2. El marco teórico-conceptual	42
2.2.1 Análisis iconográfico	43
2.2.2 Género plástico	44
2.2.3 Estilo plástico	44
2.2.4 Morfoproporcionalidad	44
2.2.5 Grafismos estructurantes del mensaje	44
2.2.6 Diseño	44
2.2.7 Signo plástico	45
2.3. El contexto socio-cultural de la cultura Ylama	47
2.1.1. Los poblados y las viviendas	50
2.1.2. Las personas	51
2.1.3. La alfarería	52
2.1.4. La orfebrería	55
2.1.7. Las costumbres funerarias	55
2.1.7. Cosmología y formas de pensamiento	55
CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA	59
3.1. Primera fase	60
3.1.1. Selección y registro de la muestra cerámica estudiada	60

3.1.2. Registro fotográfico de las piezas	60
3.1.3. Calco (frottage)	61
3.2. Segunda fase	63
3.2.1. Digitalización	63
3.2.2. Análisis de los elementos de composición visual	64
3.2.3. Fichas de registro y de análisis	64
3.3. Tercera fase	64
3.3.1 Relación de elementos y patrones visuales recurrentes	64
CAPÍTULO 4. CLASIFICACIÓN FORMAL	67
4.1. Género y subgénero plástico	68
4.2. Estilo plástico	69
CAPÍTULO 5. SISTEMAS DE COMPOSICIÓN	75
5.1. Los signos primarios	77
5.1.1. El punto	78
5.1.2. La línea	79
5.1.2.1. Las líneas simples	79
5.1.2.2. Las líneas quebradas o angulares	81
5.1.2.3. La línea Curva	82
5.1.3. El plano o contorno	84
5.1.3.1. El cuadrado	84
5.1.3.2. El círculo	85
5.1.3.3. El triángulo	87
5.2. Las aglomeraciones de signos	87
5.2.1. La dimensión	87
5.2.2. La repetición	90
5.2.2.1. El ritmo	90
5.2.2.2. La alineación	92
5.2.3 El equilibrio	94
5.2.3.1. La simetría por reflexión vertical	95

5.2.3.2. La simetría por reflexión horizontal	96
5.2.4. La agrupación	97
5.2.5. La superposición	98
5.2.6. Las estructuras visibles	99
5.3. Las unidades temáticas	100
5.3.1. La cabeza	101
5.3.2. El cuello	103
5.3.3. El torso	106
5.3.3.1. Las unidades temáticas a partir de aglomeraciones de círculos	106
5.3.3.2. Las unidades temáticas por equilibrio	108
5.3.3.3. Unidades temáticas por estructuras modulares	109
5.3.3.4. Las unidades temáticas sin denominación	109
5.3.4. Las extremidades superiores (brazos)	110
5.3.4.1. El brazo	111
5.3.4.2. El antebrazo	112
5.3.4.3. La combinación de brazo y antebrazo	112
5.3.4.4. La extremidad superior completa	114
5.3.5. La espalda	115
5.3.5.1. Las piezas antropomorfas	115
5.3.5.2. Las piezas zoomorfas	116
5.3.6. Las extremidades inferiores (piernas)	117
5.3.7. El perfil	119
CONCLUSIONES	121
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXO	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1. Tatuajes en los brazos de la Señora de Cao (Tomado de Vásquez, et al. 2013).	23
Figura 2.1. Clasificación formal en las alcarrazas (Tomado de Cifuentes, 2009).	33
Figura 2.2. Estilemas encontrados en alcarrazas de cuerpo globular (Tomado de Cifuentes, 2009).	33
Figura 2.3. Formato de encuesta para dibujos de pintura sobre el cuerpo (Tomado de Ulloa, 1992).	35
Figura 2.4. Ejemplos de zonas de aplicación de pintura (Tomado de Ulloa, 1992).	36
Figura 2.5. Ejemplos de zonas de aplicación de pintura (Tomado de Ulloa, 1992).	36
Figura 2.6. Esquema y detalle de la máscara en una pieza (Tomado de Velandia, 2011).	37
Figura 2.7. Estructura de la orla encontrada en la máscara (Tomado de Velandia, 2011).	38
Figura 2.8. Esquema y detalle de la máscara en una pieza (Tomado de Velandia, 2011).	38
Figura 2.9. Signos primarios (Tomado de Torres, 2004).	40
Figura 2.10. Aglomeraciones de signos (Tomado de Torres, 2004).	40
Figura 2.11. Unidades temáticas (Tomado de Torres, 2004).	41
Figura 2.12. Panorama del Vallecito de Jiguales, extensión del Valle del río Calima.	48
Figura 2.13. Zona geográfica donde se han encontrado los principales asentamientos Ylama.	49
Figura 2.14. Representación de un poblado con viviendas (Tomado de Cardale de Schrimpff, 2005).	50
Figura 2.15. Representaciones de hombres en canasteros (Tomado de Labbé, 1999).	51
Figura 2.16. Representaciones de mujeres, en alcarrazas (Tomado de Cardale de Schrimpff, 2005).	52
Figura 2.17. Representación antrozoomorfa en una alcarraza (Tomado de Labbé, A. 1986).	52
Figura 2.18. Canastero antropomorfo (Museo Casa del Marqués de San Jorge. Foto: Luis F. Herrera).	53
Figura 2.19. Figuras antropomorfas (Museo Arqueológico La Merced. Foto: Luis F. Herrera).	54
Figura 2.20. Personaje mítico sentado, representado en un canastero (Tomado de Labbé, 1986).	55
Figura 3.1. Proceso de frottage en el torso de un canastero Ylama (Foto: Luis F. Herrera).	61
Figura 3.2. Proceso de frottage en el cuello de un canastero Ylama (Foto: Luis F. Herrera).	62
Figura 3.3. Proceso de digitalización en Photoshop.	62
Figura 4.1. Clasificación de subgénero plástico en las piezas cerámicas Ylama analizadas.	69
Figura 4.2. Categorías de acuerdo a características morfológicas de las piezas analizadas.	70
Figura 4.3 Zonas activas en el cuerpo de las piezas analizadas.	71
Figura 5.1. Signo primario punto representado en un canastero antropomorfo.	78
Figura 5.2 Variaciones del punto como signo primario.	79
Figura 5.3. Signo primario línea representado en un canastero antropomorfo.	79

Figura 5.4 Variante 1 de la línea horizontal.	80
Figura 5.5. Variante línea vertical.	80
Figura 5.6. Variante línea diagonal.	81
Figura 5.7. Variante línea quebrada de ángulo agudo.	81
Figura 5.8. Variante línea quebrada de ángulo recto.	82
Figura 5.9. Tensiones presentes en la línea recta y la línea curva (Foto tomada de kandinsky, 2003).	82
Figura 5.10. Variante línea curva simple.	83
Figura 5.11. Variantes línea curva libre y línea curva desviada.	83
Figura 5.12. Signo primario Contorno representado en un canastero antropomorfo.	84
Figura 5.13. Cuadrado simple.	84
Figura 5.14. Rectángulo horizontal y vertical.	85
Figura 5.15. Variación 2 de cuadrado.	85
Figura 5.16. Variación 2 de cuadrado.	86
Figura 5.17. Semicírculo y círculo ovoide.	86
Figura 5.18. Variantes de triangulo.	87
Figura 5.19. Aglomeración de signos de dimensión representada en un canastero antropomorfo.	88
Figura 5.20. Variación de escala entre dos elementos.	88
Figura 5.21. Variación de escala entre tres elementos.	89
Figura 5.22. Variación de escala entre 4 o más elementos.	89
Figura 5.23. Variante de escala entre elementos con formas similares.	90
Figura 5.24. Aglomeración de signos de repetición representada en una alcarraza antropomorfa.	90
Figura 5.25. Alineación de líneas paralelas rectas.	91
Figura 5.26. Variación escalar progresiva.	91
Figura 5.27. Líneas paralelas quebradas.	92
Figura 5.28. Líneas paralelas curvas.	92
Figura 5.29. Alineación horizontal.	93
Figura 5.30. Alineación vertical.	93
Figura 5.31. Alineación diagonal.	94
Figura 5.32. Alineación curva.	94
Figura 5.33. Aglomeración de signos de equilibrio representado en una alcarraza antropomorfa.	95
Figura 5.34. Oposición regular.	95

Figura 5.35. Oposición intercalada.	96
Figura 5.36. Reflexión horizontal.	96
Figura 5.37. Simetría de espejo horizontal.	97
Figura 5.38. Aglomeración de signos de agrupación representada en un canastero antropomorfo.	97
Figura 5.39. Agrupación formando contornos.	98
Figura 5.40. Agrupación formando rellenos.	98
Figura 5.41. Superposición entre dos signos primarios.	99
Figura 5.42. Superposición con formas de achurados o motivos en forma de red.	99
Figura 5.43. Aglomeración de signos de estructuras visibles en un canastero antropomorfo.	100
Figura 5.44. Estructuras visibles.	100
Figura 5.45. Unidad temática, zona activa: cabeza. Representación en un canastero antropomorfo.	102
Figura 5.46. Unidades temáticas – Cabeza, variante 1.	102
Figura 5.47. Unidades temáticas – Cabeza, variante 2.	103
Figura 5.48. Unidades temáticas – Cabeza, variante 3.	103
Figura 5.49. Unidad temática, zona activa: cuello. Representación en un canastero antropomorfo.	104
Figura 5.50. Unidades temáticas – Cuello, variante 1.	104
Figura 5.51. Unidades temáticas – Cuello, variante 2.	105
Figura 5.52. Unidades temáticas – Cuello, variante 3.	106
Figura 5.53. Unidad temática, zona activa: Torso. Representación en una vasija antropomorfa.	106
Figura 5.54. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 1.	107
Figura 5.55. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 2.	107
Figura 5.56. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 3.	108
Figura 5.57. Unidades temáticas – Torso, variante 2.	108
Figura 5.58. Unidades temáticas – Torso, variante 3.	109
Figura 5.59. Unidades temáticas – Torso, variante 4.	110
Figura 5.60. Unidad temática, Extremidad superior. Representación en una vasija antropomorfa.	111
Figura 5.61. Unidades temáticas – brazo.	112
Figura 5.62. Unidades temáticas – Antebrazo.	112
Figura 5.63. Unidades temáticas – Brazo y antebrazo, subgrupo 1.	113
Figura 5.64. Unidades temáticas – Brazo y antebrazo, subgrupo 2.	114
Figura 5.65. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.	114

Figura 5.66. Unidad temática, zona activa: Espalda. Representación en una vasija antropomorfa.	115
Figura 5.67. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.	116
Figura 5.68. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.	117
Figura 5.69. Unidad temática, Extremidad inferior. Representación en canastero antropomorfo.	117
Figura 5.70. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 1	118
Figura 5.71. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 2.	118
Figura 5.72. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 3.	119
Figura 5.73. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 4.	119
Figura 5.74. Unidad temática, zona activa: perfil. Representación en una alcarraza zoomorfa.	120
Figura 5.75. Unidades temáticas – Perfil.	120

RESUMEN

Esta investigación comprende el análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales presentes en 36 piezas cerámicas pertenecientes a la Cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.).

En esta reflexión se estudiaron una serie de grafismos compositivos dentro de las piezas cerámicas escogidas, que después de ser analizados adaptando teorías y metodologías propias de la arqueología, el diseño, la antropología y la iconografía, posibilitaron evidenciar la existencia de estructuras de orden que constituyen un estilo autónomo dentro de las representaciones de modificaciones corporales en esta cultura prehispánica.

PALABRAS CLAVE

Diseño gráfico, arqueología, iconografía, morfología, estructuras de orden, grafismo, estilo visual.

INTRODUCCIÓN

La imagen siempre ha sido un concepto de gran fascinación para el ser humano, quien desde los inicios de su historia, ha recurrido a esta como uno de los principales métodos de representación de sus experiencias socioculturales. Así lo evidencian los grafismos más antiguos registrados en piedra, de finales del Pleistoceno, que constituyen un documento histórico de las primeras manifestaciones intencionales de transmitir mensajes visuales, mediante el uso de representaciones gráficas.

Estos mensajes fueron creados como articulaciones de elementos gráficos, signos y símbolos pertenecientes a estructuras y lenguajes visuales complejos propios de cada contexto cultural, que se modifican y se adaptaban, de acuerdo a ciertas normas y parámetros impuestos por sus creadores. Las formas de representación de estos mensajes también han sido plasmadas en distintos sustratos, que dotaron esos mensajes de valores simbólicos más allá de la forma misma. Uno de esos sustratos es el cuerpo. Se sabe por investigaciones recientes en ciencias sociales, que este constituye un elemento construido culturalmente. Este sistema es entendido más allá de sus características anatómicas, como un sustrato que se permea y se ve modificado por las personas y sus costumbres sociales. Estas manifestaciones exponen el cuerpo como un elemento de identidad con el que se muestra a los demás quienes somos, no solo como individuos, sino como parte de un grupo social específico. Este fenómeno es observable directamente en las sociedades actuales, pero en el caso de las sociedades ancestrales extintas, es un poco más difícil acceder a esa información. Debido a la ausencia de un referente y un objeto inmediato de estudio, se hace necesario recurrir a otros elementos dentro de las manifestaciones culturales recuperadas de estas sociedades.

Los acervos plásticos propios de esas sociedades constituyen el referente histórico que aún existe y que es susceptible de ser estudiado. Esta afirmación encuentra su argumento en la idea del hombre como constructor de mensajes y lenguajes de representación con los que comunica sus ideas y su forma de pensar y de ver el mundo. Los estudios realizados sobre las producciones pertenecientes a las culturas materiales antiguas (alfarería, orfebrería, material lítico, textil, gráfico, entre otros) evidencian, las formas de representación de los hábitos culturales característicos de cada sociedad, históricamente determinada.

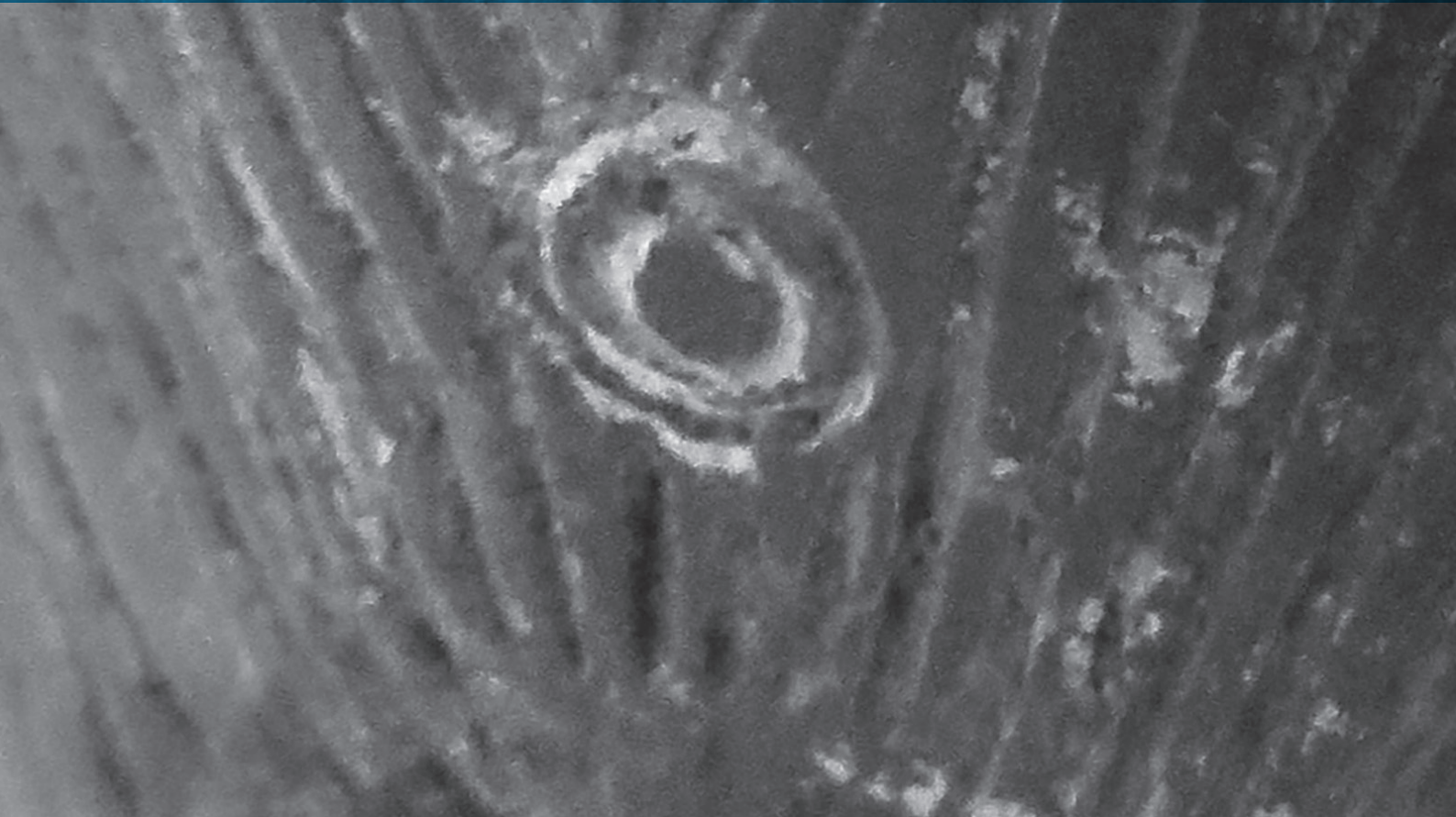
Para el caso que compete a esta investigación, el interés reside en las sociedades prehispánicas de nuestro país, específicamente una que se ubicó en la zona del Valle del Cauca. Esta reflexión comprende el análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales presentes en 36 piezas cerámicas pertenecientes a la Cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.). El estudio se realizó concibiendo estas piezas como representaciones formales que hacen referencia directa a los individuos

de dicha cultura. Partiendo de esta premisa, se encontró una serie de elementos gráficos dentro de las piezas escogidas, que después de ser estudiados con una metodología transdisciplinaria, que integró saberes provenientes de la arqueología, el diseño, la antropología y la iconografía, posibilitaron evidenciar la existencia de estructuras de composición y diseño que constituyen un estilo autónomo dentro de las representaciones de modificaciones corporales en esta cultura prehispánica.

La estructuración de la presente tesis, se hizo de la siguiente manera: En el primer capítulo de este documento se exponen las nociones de cuerpo como objeto sociocultural, y las prácticas representativas que lo definen como tal, es decir, las modificaciones corporales. Posteriormente, se hace un planteamiento del problema desde la definición del objeto de estudio, el objetivo general y los objetivos específicos de la investigación. El segundo capítulo comprende los marcos de referencia usados para la construcción del corpus de análisis. En primer lugar, se expone el estado del arte, retomando algunas investigaciones que estudian objetos de análisis afines a esta reflexión. Esta revisión bibliográfica se hizo con el fin de encontrar referentes investigativos que permitieron acercarse al objeto de estudio. En la segunda parte del capítulo se explica el marco teórico-conceptual que formó la base de las nociones teóricas utilizadas en la construcción de la metodología que fue empleada para realizar la investigación. Posteriormente se expone el marco contextual, donde se hace referencia al complejo Ylama, su ubicación témporo-espacial y sus características socio-culturales. El tercer capítulo está dedicado a la clasificación formal de las piezas, se explican los criterios de evaluación y de posterior organización que dieron forma al modelo propuesto en esta reflexión.

En el cuarto capítulo se aborda el análisis de los grafismos que representan modificaciones corporales en las piezas de estudio, entendidos como composiciones visuales dentro de la totalidad formal de las representaciones cerámicas. Se empezó con el análisis de una estructura compleja de composición, para luego ir reduciendo los elementos compositivos hasta llegar al signo primario, que constituye la unidad mínima de composición. Luego de esto se rearmaron las estructuras partiendo de los elementos básicos, tratando de explicar cómo se relacionan para dar origen a aglomeraciones de signos y unidades temáticas ordenadas relacionándose con la totalidad de las obras cerámicas. En el último apartado se presentan algunas formulaciones a modo de conclusión, este es el resultado de todo el análisis previo, aclarando que estas son propuestas debatibles que responden a una investigación basada en modelos de análisis de piezas arqueológicas específicas de un contexto cultural prehispánico.

Y finalmente, luego de unas breves conclusiones preliminares, se presentan como anexo 72 fichas que comprenden toda la información técnica, fotográfica y de análisis del diseño de cada una de las 36 piezas estudiadas.





CAPITULO 1

Planteamiento del Problema

1.1. El problema de estudio y su justificación

El cuerpo humano siempre ha sido un objeto de estudio de especial interés para muchas disciplinas del conocimiento. En el caso de las ciencias sociales y la antropología, el cuerpo aparece como resultado de una serie de eventos que lo definen y que permiten exponerlo como parte de un contexto socio-cultural. De acuerdo con Uribe, et al. (2010):

La decoración corporal conforma en las sociedades tradicionales un complejo sistema de comunicación simbólica con códigos estrictos a través del cual se informa sobre la identidad de la persona y sobre la estructura y los valores sociales. Por esta condición, estas modificaciones conforman un rico universo a través del cual el investigador puede asomarse a múltiples aspectos de la vida y del pensamiento de los pueblos indígenas. (p.10)

Desde el momento del nacimiento, el cuerpo se ve permeado por una serie de elementos que lo transforman, que pueden responder a factores externos ajenos a nuestra voluntad, como el entorno geográfico, el clima, etc. Pero también existen otros elementos que son controlados por las personas, y responden a ciertas manifestaciones culturales y hábitos propios de cada entorno social, estos son de orden histórico, social, político, religioso, etc. Dentro de estas manifestaciones, la modificación corporal, es una de las prácticas más importantes, y de mayor trascendencia. Se conocen registros de investigaciones que evidencian hallazgos de momias tatuadas que se remontan a varios miles de años de antigüedad. El caso más antiguo que se ha reportado es el de Ötzi, nombre dado a la momia de un hombre que vivió hacia el 3300 a.C, cuyos restos fueron descubiertos en septiembre de 1991 por dos alpinistas alemanes en los Alpes de Ötztal, cerca de Hauslabjoch, en la frontera de Austria e Italia. (De Jorge, 2015). En América, uno de los hallazgos más importantes ha sido el de la Señora de Cao. Se trata de los restos de una mujer hallados en una tumba en el Complejo El Brujo, ubicado a 60 km al noroeste de la ciudad de Trujillo, y hace parte de los asentamientos arqueológicos en la zona norte de Perú, pertenecientes a la cultura prehispánica Moche. Los rasgos particulares en esta momia evidencian una alta conservación de la piel; en la figura 1.1 se pueden observar tatuajes con un alto grado de conservación, ubicados en los antebrazos y las manos. Además de estas modificaciones corporales, se encontró también un lujoso ajuar compuesto por coronas, diademas, porras, narigueras y orejeras, que sugieren que se trataba de una persona de las élites del poder Moche. Según Vásquez, et al. (2013, p.9): “considerando toda esta información dispuesta podemos inferir que la Señora de Cao dentro de su tiempo fue posiblemente vista como un ser semidivino, con autoridad político-religiosa en el valle de Chicama, hace aproximadamente 17 siglos.”

Lo que resulta interesante de este hallazgo, al igual que todos los que presentan características similares, es que el status social atribuido a los individuos encontrados se deduce a partir de elementos de modificación corporal en la piel, así como otros elementos “decorativos” que no pertenecen a las cualidades fisiológicas que se



Figura 1.1. Tatuajes en los brazos de la Señora de Cao (Tomado de Vásquez, et al. 2013).

pueden evidenciar; estos tatuajes y restos de ajuares “decorativos” no aparecen como objetos ajenos al cuerpo, sino como parte de lo que los diferencia, o de lo que los define, e identifica como individuos de elite, así como también, parte de lo que los identifica como integrantes de una cultura determinada.

También en nuestro país se han encontrado registros antiguos de estas prácticas, como lo han sugerido Uribe, et al. (2010, p.14): “En las primeras cerámicas de las regiones de Tumaco y Calima, de unos 2500 años atrás, están representadas figuras humanas con múltiples prácticas de modificación del cuerpo.”

Esto demuestra que estas prácticas, entre otras experiencias de representación, responden a manifestaciones culturales que hacen parte de la identidad cultural de las sociedades. Como bien lo ha planteado (Velandia, 2011):

... considero las formas representativas de las sociedades prehispánicas como parte de un discurso en el cual se expone, se describe o se narra, una explicación del modo particular de concebir el mundo por parte de unos hombres y mujeres determinados por unas condiciones sociales y culturales específicas. (p.29)

Dichas prácticas se presentan desde tiempos ancestrales, y siguen vigentes hasta el día de hoy.

Aún es posible encontrar registro de estas manifestaciones en muchas sociedades alrededor del mundo y constituyen una de las costumbres más comunes que aún se realizan, no solo en contextos alejados del entorno urbano, sino también dentro de nuestra sociedad. Al respecto, Uribe, et al. (2010) consideran que:

Los tatuadores y tatuadoras se autodefinen y reconocen en el medio social como artistas profesionales, y los sujetos tatuados ponen en tensión los procesos de construcción corporal y de sujeto, evidenciando la gama de opciones y acciones que se dan en el contexto contemporáneo y que impactan las prácticas cotidianas, los contextos e instituciones sociales. (p, 110)

Existen registros de muchas prácticas de modificación corporal que se plasmaron mediante un gran número de técnicas, algunas de ellas incluso aún son practicadas por culturas indígenas contemporáneas. Las más comunes pueden darse mediante el uso de elementos externos al cuerpo (collares, narigueras, aretes, expansores, brazaletes, etc.), o mediante la intervención directa del cuerpo (tatuaje, escarificación, pintura corporal, etc.).

Esta reflexión tiene su punto de partida en el interés por el estudio de las representaciones de la cultura material prehispánica, en las cuales se evidencian prácticas de modificación corporal de la piel (tatuajes, escarificación, pintura vegetal/mineral, etc.), así como algunos elementos en estas representaciones que evidencian prácticas de modificación corporal externa (collares, bandas, brazaletes, etc.), ya que en estos elementos se ven plasmadas representaciones visuales complejas, elaboradas de manera intencional sobre el cuerpo, y se constituyen en sí mismas como parte de los elementos identificadores de un complejo socio-cultural determinado.

En el caso de las culturas indígenas, la mayoría de las poblaciones ancestrales de nuestro país han desaparecido, por tanto es difícil acercarse a estos saberes mediante el estudio de las fuentes primarias. Las investigaciones al respecto son muy limitadas y responden sobre todo al análisis de un número muy reducido de comunidades que aún existen, y que conservan estas prácticas como parte de sus costumbres. (Uribe, et al., 2010).

Por su parte, en relación con las culturas prehispánicas, no hay muchos elementos que sirvan como referente para realizar este tipo de análisis. No obstante, existen complejos culturales con dataciones de más de 1500 años a.C. A pesar de esto, hay una serie de acervos plásticos que son documentos históricos muy reveladores. Como es sabido, en las culturas prehispánicas han sido encontrados numerosos objetos propios de prácticas sociales como: alfarería, orfebrería, material lítico, textil, gráfico, bi-dimensional, tri-dimensional, etc. Es precisamente en estas piezas donde es posible encontrar indicios de los elementos buscados como referente visual que permiten identificar prácticas de modificación corporal. En cuanto a los referentes materiales como piezas antropomorfas, antro-po-zoomorfas y zoomorfas pertenecientes a la cultura material, es posible evidenciar representaciones visuales de elementos de modificación corporal interna como tatuajes, pintura,

escarificación, así como elementos de modificación corporal externa como: collares, narigueras, bandas, brazaletes, tocados, entre otros elementos. Estas composiciones son más visibles en las piezas arqueológicas realizadas en cerámica, ya que, en primer lugar, son el soporte en el que se perfeccionaron las mejores técnicas de representación, y además, son los objetos materiales de mayor producción y conservación. Precisamente, refiriéndose a las piezas cerámicas, Sonderegger (2002) afirma que: "Cada cultura poseyó su propia forma y ornamentación teniendo tal relevancia cuantitativa que superó a los otros géneros plásticos" (p, 25).

En algunas de las investigaciones que abordan ese tipo de piezas arqueológicas, los estudios han sido realizados teniendo como eje principal la caracterización fisiológica y corporal de nuestros ancestros, pero se les presta menos atención a los elementos que se encuentran dispuestos dentro de las representaciones, los cuales también son muy importantes.

1.2. La pregunta de investigación

¿Es posible evidenciar la existencia de un sistema de composición visual presente en las representaciones de modificación corporal interna y externa de las piezas cerámicas antropomorfas, antro-po-zoomorfas, y zoomorfas de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)?

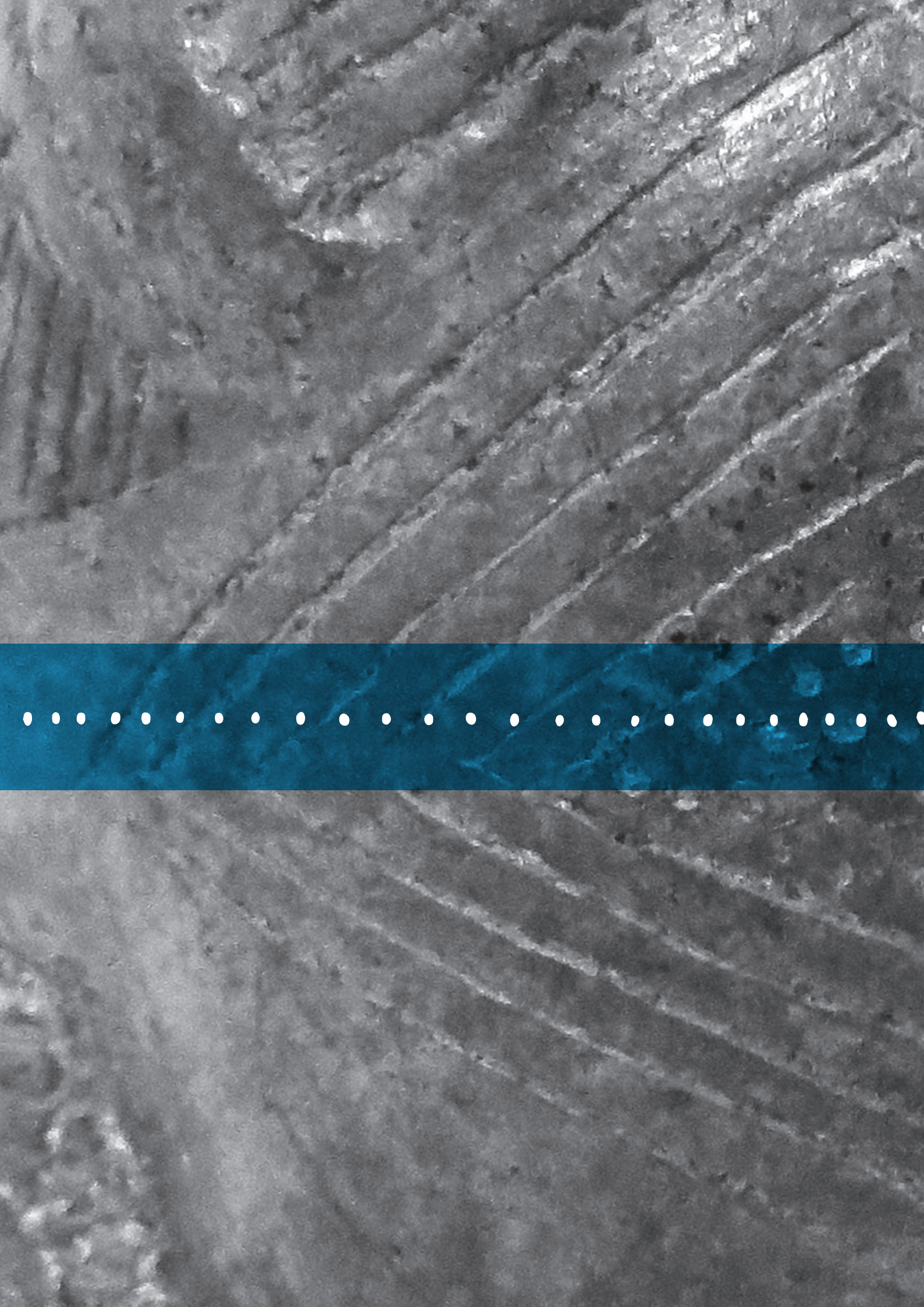
1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar las representaciones visuales consideradas como modificaciones corporales internas y externas, plasmadas en 36 piezas cerámicas de la cultura prehispánica Ylama.

1.3.2. Objetivos específicos

1. Caracterizar la estructura de configuración formal, que construye y compone las representaciones del cuerpo, utilizando los modelos de análisis de Sonderegger (2006), y de Ulloa (1992).
2. Descomponer y definir los elementos de composición visual presentes en las piezas cerámicas Ylama, mediante la adaptación del modelo de análisis iconográfico propuesto por Torres (2004).
3. Comparar, analizar y categorizar las estructuras y patrones de diseño presentes en las composiciones visuales plasmadas en las piezas de análisis, de acuerdo a conceptos de fundamentos universales de diseño.





CAPITULO 2

Marco de referencia

2.1. El estado del arte

Para el desarrollo del proceso investigativo de este proyecto fue necesario hacer un repaso de algunas investigaciones afines con el objeto de estudio que comprende esta reflexión. Esta revisión permitió construir un marco referencial acerca del estado actual de los proyectos relacionados con el tema de interés.

Se revisaron algunos informes de investigaciones realizadas sobre la cultura material y el acervo plástico de algunas culturas ancestrales, así como la relación de estos elementos dentro los contextos a los cuales hacen parte. Es importante revisar estos trabajos buscando encontrar algunos parámetros conceptuales y metodológicos de investigación, ya que al encontrar rasgos en común, es posible aplicar, adaptar o formular un modelo de análisis que permita acercarse a una comprensión de las piezas en cuestión.

A continuación se presentan los autores más relevantes que se estudiaron dentro del proceso de revisión bibliográfica.

Uribe, E. (Ed.). (2010). **Cuerpos amerindios: arte y cultura de las modificaciones corporales.**

Este trabajo reúne las reflexiones de varios arqueólogos y antropólogos en torno a la exposición *Cuerpos amerindios: arte y cultura de las modificaciones corporales*. Se trata de una muestra de las manifestaciones de culturas prehispánicas y actuales en torno al cuerpo como elemento social sobre el que se representan una serie de normas culturales propias de cada contexto. Al respecto, Uribe (2010), nos comenta que:

La muestra presenta, dentro de los respectivos contextos sociales y simbólicos, los materiales, insumos herramientas, y técnicas usados en procesos culturales de significación y modificación del cuerpo, prácticas que se han transformado a lo largo del tiempo y a través del espacio entre las comunidades indígenas del territorio colombiano. (p, 7)

Dentro de este escrito el primer capítulo expone evidencias arqueológicas de algunas de las dataciones más antiguas en las que se ha encontrado registro de modificaciones corporales en nuestro país; también describe en detalle, una serie de técnicas de modificación corporal utilizadas por los indígenas prehispánicos. Las técnicas descritas son: Pintura facial y corporal, perforaciones de la piel, moldeamiento de músculos por ligaduras, tratamiento del pelo, vellosidades y uñas, modificaciones del cráneo y los dientes, adherencias a la piel y aromas, y tatuaje y escarificación. Luego de esto, se habla del contexto de uso y significado de las modificaciones corporales, asociándolos a hábitos culturales comunes en cada región, como la belleza y seducción en el cuerpo Wayúu, el entierro y luto en el cuerpo Yuko, las visitas y encuentros con el otro en el cuerpo Nukak, la invocación a los espíritus en el cuerpo Embera, volverse mujer en el cuerpo Ticuna, transformación en animal en el cuerpo Muisca.

En el capítulo dos, se expone un ritual realizado por los indígenas Miraña llamado la fiesta de la chicha de chontaduro, este describe en detalle algunos de los momentos clave en dicho ritual y los relaciona con la construcción de la figura del otro dentro de estas poblaciones, a su vez también la relación entre las personas y la selva, que son necesarias para la construcción de figuras de poder. El capítulo tres explica las nociones de cuerpo para los indígenas de las poblaciones de San Martín, quienes lo consideran no solo como la construcción a través de las actividades cotidianas, sino también desde los mitos de creación de la gente Ticuna y su relación con la naturaleza, el territorio y las creencias sobre el mundo. Esto muestra que el cuerpo más allá de ser un elemento biológico y fisiológico, es un campo cultural lleno de símbolos, creencias, significados, cuidados y ritos. Sobre este tema, los autores afirman que: “en gran parte de las sociedades indígenas amazónicas, el cuerpo tiene una noción desde la construcción social de las personas” (Uribe, et al., 2010, p.90).

El capítulo cuatro comprende una reflexión en torno al tatuaje como una práctica de modificación corporal que aún se presenta en nuestro contexto social, más exactamente, en Bogotá. En este se expone el tatuaje hoy en día como una forma de arte, en la cual los sujetos tatuados ponen en tensión los procesos de construcción corporal y de sujeto, mostrando los hábitos que se dan en el contexto contemporáneo. Finalmente en el capítulo cinco, se hace una descripción de la vida cotidiana de los pueblos Nukak Baká. Según Uribe, et al. (2010):

Las nociones y prácticas corporales Nukak relacionadas con la gestación y el nacimiento de un ser humano, la noción de la persona y los adornos corporales revelan un cuerpo dinámico y en permanente construcción, transformación e interacción con los otros seres de la sociedad cósmica. Un cuerpo que, en términos de las relaciones sociales, se constituye de forma similar al de aquellos con quienes comparte el consumo de las mismas sustancias – bien sean rituales o alimenticias – y cuidados mutuos. (p.125)

En este capítulo se explica que para los indígenas lo dado es el espíritu, y lo que se construye es el cuerpo, mientras que para las culturas occidentales, lo dado es el cuerpo y lo que se construye es el espíritu, con toda diversidad cultural y la particularidad subjetiva. Esta situación pone en conflicto los saberes tradicionales indígenas, ya que la sociedad nacional trata de imponer valores estéticos, nociones de salud-enfermedad, dietas y técnicas de aprendizaje, entre otros aspectos, que ponen en entredicho la continuidad de los pueblos Nukak como autónomos y diferenciados cultural y socialmente.

La revisión de esta investigación fue importante debido a que mediante las reflexiones de los autores que componen esta obra, fue posible hacer un barrido por las prácticas de modificación corporal más representativas en nuestro país, estudiando desde los primeros registros encontrados, los cuales nos brindan registros argumentados acerca del origen de este fenómeno cultural en nuestro territorio, hasta registros e investigaciones acerca de su práctica en la actualidad. Los casos presentados en cada

capítulo son expuestos como fenómenos culturales que responden a ciertos hábitos de tipo social, ritual, religioso, de organización jerárquica y de identificación, entre otros. Esto valida la propuesta que expone la importancia de las prácticas de modificación corporal, y su función cultural.

Ramírez, J. (2008). Análisis Morfológico y Funcional de 14 Piezas de la Sociedad Prehispánica Sonso (500 – 1550 a.C.) del Valle del Cauca. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Colombia.

Este trabajo comprende el estudio de los aspectos formales presentes en 14 piezas cerámicas pertenecientes a la Cultura Sonso, para establecer una descripción formal de sus elementos compositivos. A partir de estos últimos, se describió: como se disponen en la forma (criterios de orden), como se relacionan entre ellos y con relación a la totalidad de la pieza (criterios de proporción), como se crearon (criterios adaptativos), para que se crearon (zonas funcionales), como se pueden utilizar (actividades de uso).

El modelo de análisis propuesto en este caso es muy específico en términos metodológicos y permite evidenciar la posibilidad de adaptación de modelos de estudio utilizados en otro tipo de investigaciones sobre un objeto de estudio que sin ser similar, se caracteriza por tener ciertas características comunes en términos formales y de contexto histórico. La construcción del modelo de análisis propuesto por la autora se dio mediante la revisión de algunos trabajos previos que ayudaron a cimentar un marco teórico-conceptual y metodológico. La metodología propuesta se construyó en las siguientes etapas:

- Fotografías: se hizo una base de datos con 35 piezas de la cultura material sonso: la mayoría de piezas corresponden a producción alfarera debido a su buena conservación.
- Realización de un gráfico descriptivo de las partes compositivas de la pieza cerámica.
- Se escogieron 35 piezas, las cuales fueron clasificadas en grupos y subgrupos de acuerdo a semejanzas y diferencias entre la función práctica y las partes compositivas de las piezas. Para esto, además de las imágenes de cada pieza de la base de datos fotográfica, se utilizó también la información de referencia que se obtuvo en museos o en material bibliográfico.
- De la clasificación resultaron 12 subgrupos, a los que se les asignó un nombre según las características funcionales y formales del conjunto: para esto se realizaron diagramas de cantaros, cuencos, platos, vasos, y vasijas con boca restringida. De los 12 subgrupos formados por todas las piezas, se escogió una para su posterior análisis según estos criterios: existencia de elementos diferenciales que hacen de la pieza una composición más compleja, trabajos de abstracción que proveen un nivel de desarrollo más avanzado, condiciones circunstanciales como imágenes más nítidas, menos daño físico en la pieza, e información más precisa de las dimensiones.

La medición posterior de las dimensiones se realizó sobre las proyecciones ortogonales del objeto, estas mediciones se realizaron estructurando sobre la imagen fotográfica, por esto todas las dimensiones no son necesariamente exactas.

- Descripción y explicación de las técnicas Sonso para la producción alfarera, esto con el fin de entender la manera como fueron construidas las piezas de análisis.

Este trabajo es importante ya que propone unas categorías formales para la catalogación del objeto de estudio a partir de la revisión y adaptación de modelos de análisis expuestos en varias investigaciones, En este trabajo fueron planteados criterios como la descripción formal, orden, proporción, criterios adaptativos, zonas funcionales y actividades de uso.

Cifuentes, Carolina. (2009). Lenguajes Estéticos de la Comunicación Visual en la Cultura Prehispánica Yotoco Malagana (1 AC. 600 – 700 DC.) Del Valle del Cauca. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Colombia.

La propuesta de este trabajo consiste en desarrollar una estructura de descomposición de las expresiones estéticas del “arte precolombino” Yotoco Malagana, y partiendo del análisis de estos elementos, plantear un sistema de distinción del lenguaje visual y estilo grafico del diseño de la cultura prehispánica Yotoco Malagana (1-700 d.C.). Según el planteamiento inicial, la definición de elementos individuales es necesaria si se quiere realizar un análisis formal proyectado a establecer patrones iconográficos.

Como estado del arte, la autora presenta en primera instancia, el trabajo de varios investigadores, como es el caso de Antonio Grass (1979), de quien argumenta que trabaja con base a interpretaciones del arte precolombino, el da origen a imágenes cargadas de un alto contenido simbólico pero en sus piezas y en sus construcción no evidencian ninguna descripción de sus elementos iconográficos. Luego numera una serie de trabajos de los cuales extrae partes de la metodología de estudio y las adapta a su investigación, en primera instancia analiza el trabajo de Cesar Augusto Velandia, (1994), quien propone un modelo para una semiótica de la iconografía precolombina, en el cual se expone que a partir del análisis de los elementos que componen las expresiones plásticas (sus estructuras de formación o elementos compositivos y gráficos) se pueden determinar grupos de sistemas de comunicación visual que se articulan dentro de objetos precolombinos de una misma serie cultural (misma línea de diseño o estilo).

Esta primera parte del análisis de Velandia consiste en “desarmar y armar”, se trata de deconstruir y reconstruir las estructuras formales de cada una de las piezas de estudio (construcciones funerarias y decoración pintada o grabada de la estatuaria de San Agustín), para describir como sincrónicamente se halla articulada en otra estructura de articulación de imágenes de la representación estética.

Este proceso es adaptado a su investigación ya que permite evidenciar como estructuras simples se reestructuran en otras más complejas, de ahí se deducen variables que determinan la presencia de elementos recurrentes.

También analiza el trabajo de Zadir Milla (1990), quien clasifica la iconografía precolombina. De este autor expone metodológicamente varios aspectos fundamentales de estudio, divididos en tres conceptos generales: Lenguaje (Lenguaje visual: aspectos morfológicos de la imagen. Lenguaje plástico: concepción estética de la forma que define carácter estilístico, figurativo o abstracto. Lenguaje simbólico: correspondencias entre signo, discurso y contenido, determinan el carácter representativo, interpretativo creativo y su forma de expresión visual).

Composición: (estructura de orden: simetría en el espacio. Estructura proporcional: relaciones de medidas de red de construcción de las piezas analizadas. Estructura formal: signos geométricos de la temática iconográfica del diseño).

Simbolismo: (cosmovisión: entorno natural y social (naturaleza, hombre, animales, plantas, etc.). Cosmogonía: orígenes y poderes de las entidades naturales, analogía entre lo real y lo sobrenatural, concepciones mágico religiosas. Cosmología: conceptos de orden, número y ritmo. Concepciones de espacio en una visión integral de un todo.

Estos dos autores son los más importantes para la base conceptual, aunque de nuevo critica, como en el caso anterior, que el énfasis en la interpretación de los valores simbólicos hace que los investigadores se alejen del análisis descriptivo de la iconografía, esto los lleva a caer en terrenos de lo relativo.

La metodología definida a partir del análisis del estado del arte es la siguiente:

- Datos de registro: 50 fichas clasificadas por nombre, descripción general, ubicación, dimensiones, tipo de colección e imagen fotográfica.
- Dibujo general de la pieza de análisis: calco de la imagen fotográfica de referencia (permite la descomposición de sus partes en rasgos mínimos y posterior registro).
- Conjunto de elementos de la descomposición de la pieza: divididas de acuerdo a las partes que componen la alcarraza, cada figura que compone la forma general es aislada y reseñada para su análisis posterior, la descomposición se organizó de acuerdo a las partes del cuerpo: superior, medio superior, medio, inferior (Figura 2.1).
- Definición de alfabeto de estilemas: este proceso surge de la identificación de patrones comunes dentro de las piezas estudiadas, estos responden a formas tangibles de carácter bidimensional o tridimensional (Figura 2.2).

DESCRIPCIÓN PARTE SUPERIOR DE ALCARRAZAS ZOOMORFAS

FORMA DE LA CABEZA

FICHA 11

FICHA 12

FICHA 13

FICHA 14

FICHA 15

ASA Y VERTEDERAS

ESPECIE

Mamífero

Reptil

Insecto

Mamífero

Mamífero

ATRIBUTOS CORPORALES

FORMA DE LA CARA

OREJA

OJOS

NARIZ

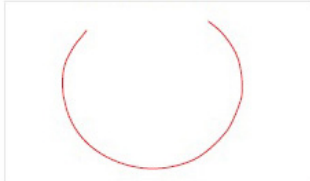
BOCA

Figura 2.1. Clasificación formal en las alcarrazas (Tomado de Cifuentes, 2009).

Zoomorfas Antropomorfas Pintadas			
			
			

ESTILEMAS DETECTADOS

ESTILEMA 1



CUERPO GLOBULAR

ESTILEMA 2



ASA Y VERTEDERA

Figura 2.2. Estilemas encontrados en alcarrazas de cuerpo globular (Tomado de Cifuentes, 2009).

Finalmente después de realizar la descomposición y el análisis, propone una serie de hipótesis a partir del contraste realizado entre los elementos encontrados.

La primera hipótesis es el estilo como norma constructiva, la segunda es la existencia de estilemas de cuerpos globulares y representaciones de casas en figuras fitomorfas. La tercera hipótesis es el estilo como elemento diferenciador, esta última es importante ya que expone mediante el análisis la existencia de una estructura formal propia.

En su concepto: “Los rasgos constantes o estilemas serían decisiones del alfarero entendidas y memorizadas a través del tiempo, y los rasgos formales moldeados serían parte de la cotidianidad del artesano y su sociedad” (Cifuentes, 2009, p.99).

La metodología escogida para el análisis de las piezas evidencia de nuevo la adaptación de metodologías de investigación utilizadas por algunos autores afines, de los cuales toma como referente la parte metodológica correspondiente a descripciones formales iconográficas, pero sin llegar a la interpretación o especulación del significado de los datos arrojados al final. En este caso de nuevo es evidente en la metodología de análisis la aplicación de un modelo de organización y categorización ordenada de las piezas para su posterior estudio en detalle, también el énfasis que se hace en aclarar el alcance que debe tener la investigación, que consiste solo en el análisis del aspecto formal de las piezas, ya que no se tienen elementos argumentales suficientes para realizar una interpretación de los valores simbólicos contenidos.

Ulloa, Astrid. (1992). Kipará, dibujo y pintura: Dos formas Embera de representar el mundo. Bogotá, Editorial universidad Nacional de Colombia.

En este trabajo se recogen una serie de reflexiones sobre las prácticas estéticas presentes en las representaciones de los indígenas actuales Embera. En primer lugar, Ulloa tiene un acercamiento a estas comunidades desde su concepción del todo como unidad esencial de las cosas. Este pensamiento Embera se ve representado en los hábitos. Esta investigadora afirma que: “la unidad que se da en el pensamiento se refleja en las diversas practicas humanas, incluidas las estéticas, que no son fenómenos aislados sino parte de un proceso constitutivo de la unidad” (Ulloa, 1992, p.22).

Ulloa expone que estos elementos estéticos están presentes en cada cultura y responden como elementos de identidad, están llenos de significados y valores. Además dice que la práctica estética es algo que se define a través de particularidades, teniendo en cuenta el contexto sociocultural en el que esta se produce. Posteriormente habla de las representaciones Embera, las cuales diferencia en dos tipos: naturalista (lo que ha sido elaborado sobre la base de la percepción en sus características formales más generales), y sustancialista (producto gráfico producto del conocimiento y la creencia de una cultura).

Para la metodología de análisis de las representaciones estéticas, se tomaron como punto de partida las de tipo gráfico, teniendo como eje de referencia el espacio en el cual se abordan las formas representadas. Las herramientas de interpretación de las

que se vale la autora para acercarse a un entendimiento de los elementos analizados son la intuición y la concepción personal. Argumentadas según ella, por los más de siete años de relación directa con los Embera de montaña y de río. Con estos elementos metodológicos como punto de partida, se realizó una clasificación de los modelos de representación, con el fin de utilizarlos luego para la producción de material didáctico usado por los niños Embera. Después de obtener y catalogar las representaciones más características, se realizó un análisis de la pintura facial y corporal, que es uno de los rasgos culturales más importantes dentro de este grupo cultural, donde se ve expresado lo que Ulloa llama “identidad Embera”. Este punto es el más extenso, ya que expone una ordenada metodología.

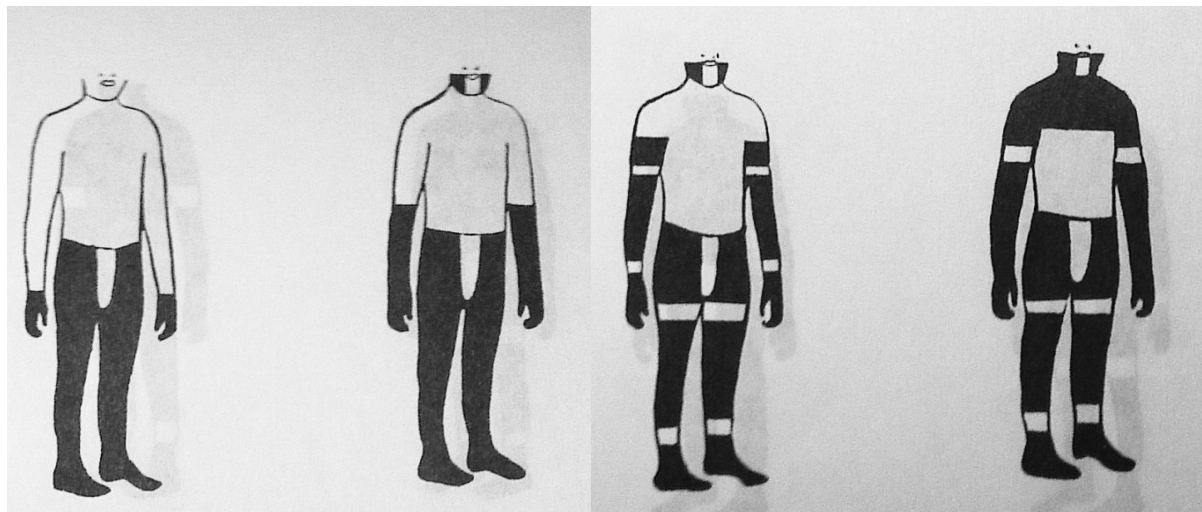
En primer lugar toma las situaciones en las cuales se utiliza la pintura: ceremonia de Jaibaná, fiestas (mingas, bautizo de casa), fiestas de iniciación, bailes tradicionales y uso cotidiano. Luego realiza descripciones de las pinturas corporales relacionándolas con las situaciones en las que se presentan, teniendo en cuenta como se relacionan lo humano, lo natural, lo mítico. Como se relacionan las diferentes actividades humanas (económicas, sociales, etc.), qué valor tiene la pintura, cambios de la pintura tradicional, espacio y tiempo en que se realiza y finalmente, como se relacionan las diferentes prácticas (música, pintura, danza, etc.). Para la realización del registro de las pinturas facial y corporal, se recogieron los diseños a escala y en algunos casos se utilizaron fotografías.

Se realizaron fichas de registro en las cuales se consignaron datos como la simetría, donde se aplica la pintura, figuras básicas, rotación, o dirección de los elementos, figuras que se combinan, colores, sexo y edad de la persona que llevaba la pintura. Este proceso se llevó a cabo mediante un modelo de encuesta que se muestra en la figura 2.3. Este modelo fue propuesto por la comunidad, consistió en dibujar la silueta de un cuerpo humano con rasgos fisiológicos similares a los de los habitantes Embera, distinguiendo la ropa, facciones y sexo, en este croquis los adultos encuestados dibujaron los diseños de la pintura como si se tratara del cuerpo real.

FICHAS DE RECOLECCION DE LOS ELEMENTOS DE PERCEPCION Y REPRESENTACION VISUAL			No.
LUGAR:	COMUNIDAD:	NOMBRE:	
SEXO:	EDAD:	TEMA:	

Figura 2.3. Formato de encuesta para dibujos de pintura sobre el cuerpo (Tomado de Ulloa, 1992).

Este análisis encuentra su mayor ventaja en la interacción que se realizó entre la investigadora y el referente directo de estudio, en este caso, las comunidades Embera, esto hizo posible presentar un detallado registro de los grafismos aplicados sobre la piel, así como identificar las zonas de aplicación en el cuerpo (Figuras 2.4 y 2.5).



Figuras 2.4 y 2.5. Ejemplos de zonas de aplicación de pintura (Tomado de Ulloa, 1992).

Todo esto como parte del análisis formal. Además de esto, hace una interpretación de los posibles valores simbólicos atribuidos a estas representaciones que argumenta mediante su experiencia de investigación previa y el apoyo y relación directa con los referentes directos y sus saberes tradicionales.

El análisis interpretativo que realiza la investigadora no es una posibilidad metodológica dentro de la investigación que nos compete. Como ya fue explicado con anterioridad, el único registro que se tiene de la cultura Ylma son las piezas materiales, por tanto, hay que remitirse a estas como representaciones formales que ilustran los posibles rasgos fisiológicos de los habitantes de esta cultura. En estas figuras es posible identificar las zonas en las que se aplican los grafismos estudiados, además de sus proporciones y configuraciones formales, así como se evidenciaron a través de la encuesta visual realizada por la autora, por esto es posible la adaptación del modelo de croquis propuesto en esta investigación.

Velandia, Cesar. (2011). Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín Colombia.

En esta reflexión investigativa, el autor intenta explicar la iconografía funeraria de la estatuaria de la cultura arqueológica de San Agustín. En el texto se desarrolla inicialmente la teoría que habla de la articulación de un sistema estructurado de significantes no lingüísticos, que se vuelven lenguajes en sí mismos, estos se componen por imágenes visuales, táctiles, sensibles, por ende un lenguaje Icónico,

este se debe entender como “la articulación en imágenes de una representación estética”. (Velandia, 2011, p.17). El lenguaje en este sentido es entendido como un sistema de expresión y representación.

La metodología utilizada por Velandia para realizar el análisis comprende tres instancias: La primera consiste en descodificar la estructura de significantes no lingüísticos, desarmando cada escultura, luego de aislar cada elemento, se establece como están articulados en la totalidad de la composición “se requiere reconocer las partes en cuanto partes, aislarlas, y reconstruirlas luego como un contexto formal. Esta es, en estricto una labor de disección” (Velandia, 2011, p.19).

Este primer proceso permite descubrir como elementos y estructuras simples, se ensamblan en otras más complejas, de esta manera es posible evidenciar como a través de la relación entre estos elementos es posible articular un discurso (Figuras 2.6, 2.7 y 2.8).

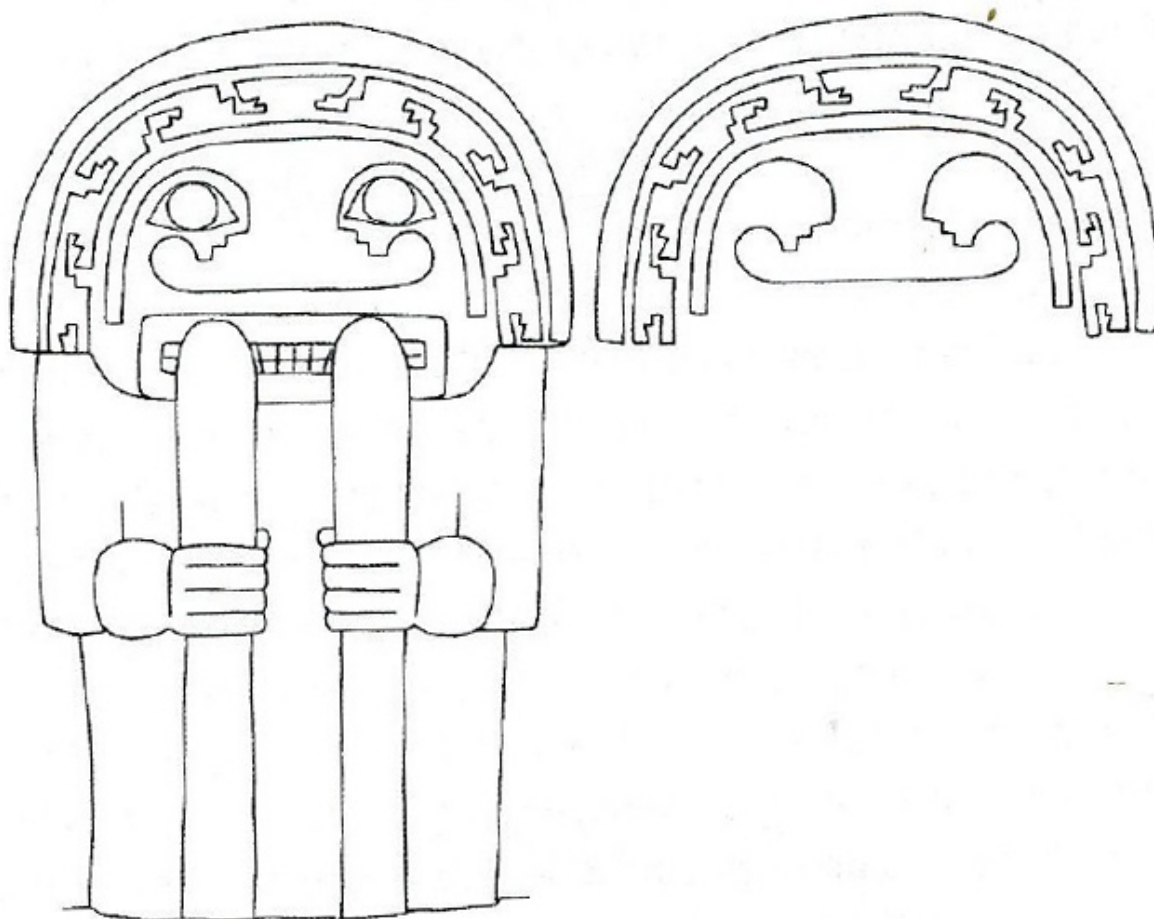


Figura 2.6. Esquema y detalle de la máscara en una pieza (Tomado de Velandia, 2011).

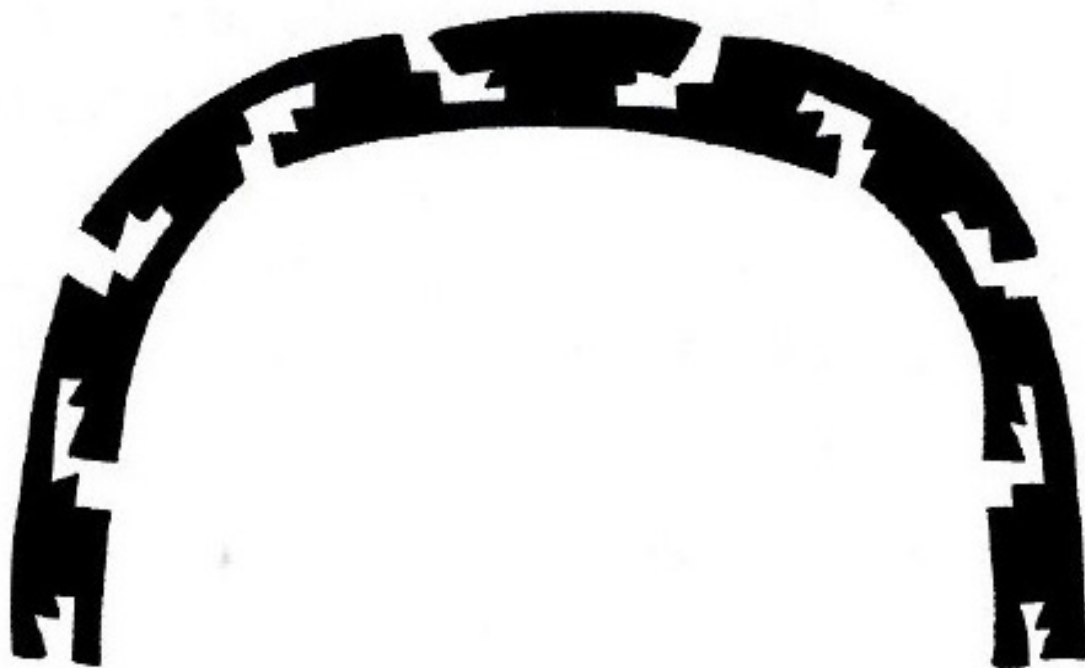


Figura 2.7. Estructura de la orla encontrada en la máscara (Tomado de Velandia, 2011).

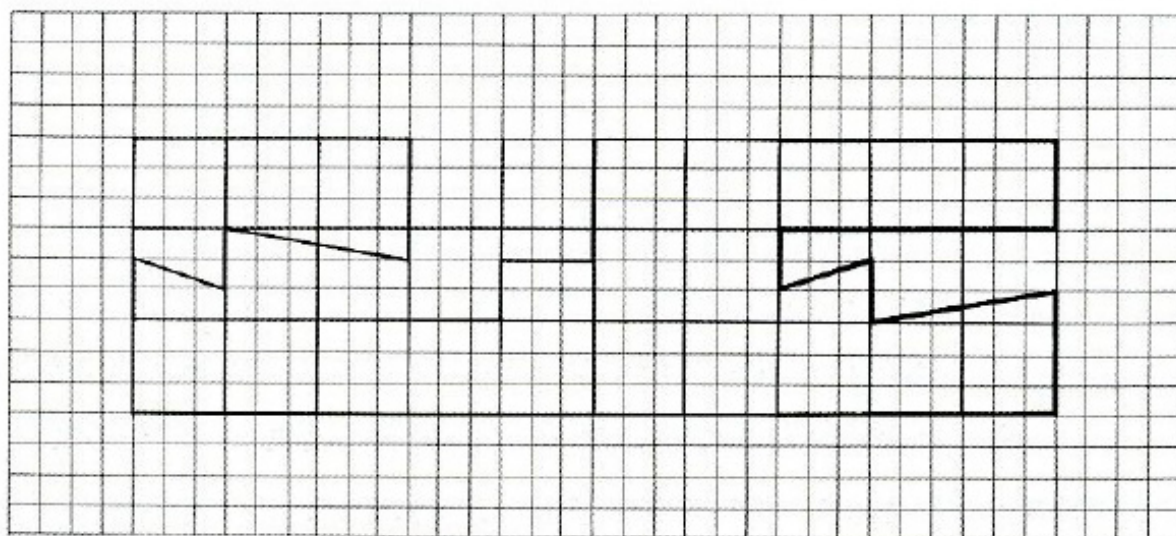


Figura 2.8. Esquema y detalle de la máscara en una pieza (Tomado de Velandia, 2011).

Las formas ordenadas como una totalidad constituyen el modelo de articulación en imágenes de la representación estética (MA), este a su vez, se compone de dos modelos, el primero es la articulación formal de signos no lingüísticos (MA1), y el segundo denominado articulación analógica de lo simbolizado (MA2).

La segunda instancia comprende la reconstrucción del modo en que se articulan las unidades significativas elementales o mitemas en un contexto simbólico.

En este nivel se habla de un lenguaje mitopoético de las relaciones entre lo real representado y lo irreal simbolizado. La tercera instancia se encarga de contextualizar lo representado en el simbolismo en un sistema que expone las relaciones con los modos de vida social.

De nuevo el referente que se toma de esta investigación yace en la metodología de análisis en las instancias de categorización, análisis formal e iconográfico de las piezas. La segunda y tercera instancia del análisis realizado por Velandia demandan un alto conocimiento del contexto y de las relaciones simbólicas dentro de estas culturas prehispánicas, por lo tanto es preciso ceñirse solo a la primera instancia en la cual se desarrolla la metodología de descomposición y recomposición de las piezas arqueológicas.

Torres, Constantino. (2004). Imágenes legibles, La Iconografía Tiwanaku como Significante. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, (9), 55-73.

Este trabajo expone el análisis iconográfico de una tableta para la inhalación de polvos psicoactivos, proveniente de la colección del museo de arte de Denver Colorado. La pieza escogida por el autor no corresponde a ningún contexto conocido pero presenta iconografía Tiwanaku, la escoge para comprobar una hipótesis que afirma que ese sistema iconográfico no representa una ideología única y constante a través del área de influencia Tiwanaku. Manifiesta que el supuesto estilo Tiwanaku se convierte en numerosos estilos.

Esto se hace evidente, cuando se comparan las manifestaciones de este sistema pictórico. Considerar este sistema de imágenes desde la perspectiva iconográfica permite observar su diversidad y homogeneidad a través del área geográfica en la cual se manifiesta.

A partir del análisis del material iconográfico el autor observa ciertos elementos estructurales evidentes, de los cuales se pueden proponer varios niveles de actividad significativa: los signos primarios, aglomeraciones de estos signos dentro de la composición, unidades temáticas con sus diferentes formulaciones y finalmente las narrativas temáticas (Torres, 2004). Se utiliza el término de signo primario, en el sentido del elemento que sustituye o representa un objeto, del sistema analizado se identifican una serie de signos primarios recurrentes, que proveen el material básico para su configuración iconográfica. Desde el punto de vista formal se detectan tres tendencias: una con características geométricas y las otras dos predominantemente biomorfas.

Además se define que las funciones formales de estos signos están determinadas por su diseño sus asociaciones y su localización dentro de la anatomía de la pieza, aparecen como conectores en varios casos de diversos componentes (Figura 2.9).

	a	b	c
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			

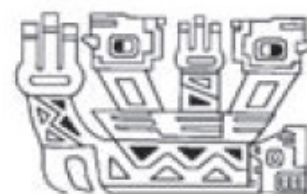
Figura 2.9. Signos primarios (Tomado de Torres, 2004).



Portada del Sol
Tiwanaku, Bolivia



Coyo Oriente
San Pedro de Atacama, Chile
TOCADOS



Quebrada Vitor
Chile



Portada del Sol
Tiwanaku, Bolivia



Monolito Bennett
Tiwanaku, Bolivia
OJOS



Quebrada Vitor
Chile

Figura 2.10. Aglomeraciones de signos (Tomado de Torres, 2004).

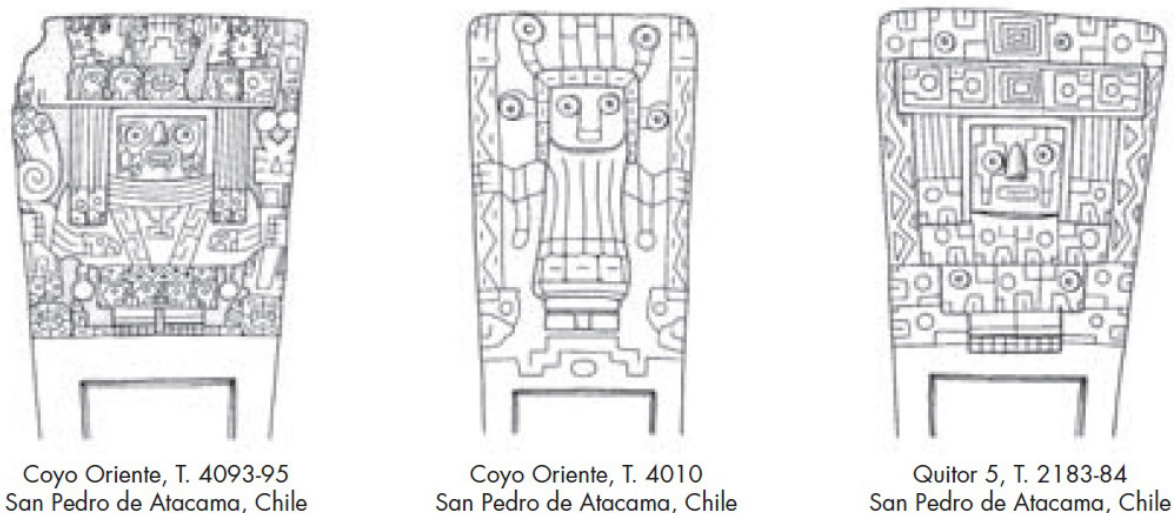


Figura 2.11. Unidades temáticas (Tomado de Torres, 2004).

Las aglomeraciones de signos constituyen el segundo nivel significativo que surge de la reagrupación de los signos primarios para formar componentes del cuerpo, extensiones y anexos como ojos, colas y tocados (Figura 2.10).

Las unidades temáticas son el tercer nivel de significación surge de la unión de las aglomeraciones de signos primarios, para así construir figuras más complejas como un cuerpo o un personaje con sus diferentes elementos asociados, en este grupo se evidencian algunas piezas de amplia distribución geográfica y otras que se dan solo en localidades específicas (Figura 2.11).

Estos niveles facilitan la creación de numerosas variaciones estructurales o formulaciones temáticas, aunque compartan una temática base se pueden ver en sus particularidades varias diferencias. Y finalmente, se propone el concepto de narrativas temáticas, como el nivel que articula las diferentes unidades temáticas en una sola obra, en esta se refuerza la idea del cuerpo como estructura básica de organización, al asociarse varios signos primarios entre si se modifica su significado, de acuerdo al tipo de sociedad, la disposición dentro de la composición y dentro del contexto temático en el que son articulados.

Después de definir los niveles de actividad significativa, el autor realiza el análisis de la tableta para inhalar del museo de arte de Denver, que escoge por varias razones: la ausencia de datos que la relacionen con un contexto particular obligan a analizarla por su configuración inherente, su complejidad iconográfica puede dar cuenta de un sistema de organización, la información que contiene sugiere que se trata de un modo de notación conceptual adaptado y modificado por las diferentes localidades en que se manifiesta.

El análisis se realiza teniendo en cuenta el método descrito con anterioridad, desde la descomposición total de la pieza y su estructura básica se analiza cada elemento como tal y se relacionan sus partes con el todo que sería la estructura básica formal, además de

su organización simétrica. Por último a modo de conclusión, el autor expone una serie de hipótesis del porqué de la pieza, de su significación y su relación con el contexto en que trata de articularla, llega a estas conclusiones de acuerdo a la revisión histórica de los sitios donde cree que se pueden vincular geográficamente.

Una vez más, como en los casos de análisis de las tesis anteriores se pueden evidenciar dos grandes enfoques investigativos, uno que evidencia un alto grado de descripción formal de las piezas de estudio y otro posterior donde se abordan conceptos y nociones de significado e interpretación de estas piezas. Es evidente que para evaluar los valores simbólicos en estas piezas es necesario tener un conocimiento especializado y acceso a referentes histórico-culturales que van más allá de los aspectos meramente formales, a los cuales no es posible acceder por la falta de referentes directos además de los conocimientos especializados que se exigen.

En este trabajo es importante resaltar los primeros tres niveles de actividad significativa planteados por Torres (signos primarios, aglomeraciones de signos y unidades temáticas), ya que permiten descomponer y recomponer los elementos dispuestos dentro de las piezas desde su estructura compleja hasta las unidades más básicas. Esta metodología permite acercarse a la identificación de patrones de diseño y sistemas de composición visual que pueden sugerir la existencia de estructuras de orden en estas representaciones. Sin embargo, el cuarto nivel planteado por el autor (narrativas temáticas) no se tuvo en cuenta dentro del análisis realizado en la investigación que nos compete, debido a que exige un alto nivel de complejidad en la interpretación de los valores simbólicos en las obras cerámicas, además de las relaciones con el contexto temático, del cual no se tiene un conocimiento especializado, y no se conocen tampoco suficientes referentes académicos. Por ser las piezas en este caso, un objeto de estudio evaluado desde el diseño, es importante evitar pasar a terrenos desconocidos que exigen conocimientos propios de otras disciplinas (arqueología, antropología, entre otros).

2.2. Marco teórico-conceptual

La revisión previa del estado del arte muestra que las piezas arqueológicas pertenecientes a la cultura material de los pueblos ancestrales, que constituyen un objeto de estudio similar al que comprende esta investigación, han sido abordadas desde múltiples disciplinas. Las representaciones del acervo plástico de nuestros antepasados han sido un documento histórico que ha servido como componente principal de variadas indagaciones y como desarrollo de muchas teorías de análisis.

A pesar de esto, después de hacer un barrido por el estado del arte, también es posible afirmar que en Colombia no hay un gran número de estudios que se ocupen de examinar los elementos gráficos que se abordan en este trabajo, en nuestro país este parece no ser un tema de mucho interés para los teóricos del arte y la imagen.

El análisis de estos elementos se ha hecho en su mayoría desde un marco descriptivo orientado hacia la obtención de otro tipo de resultados, han sido abordados como una serie de elementos comprendidos dentro de objetos de estudio más grande.

Los grafismos son expuestos, y en algunos casos son catalogados, pero no han sido analizados como un todo, desde su configuración externa hasta la reducción y relación de interacción de sus elementos y signos visuales internos. Por todo lo expuesto anteriormente, es claro que dichos elementos de composición contienen información que por sí misma constituye un objeto de estudio complejo. Esta situación evidencia un gran vacío en términos del análisis conceptual de la imagen de este objeto de estudio particular. Sin embargo, algunos de los trabajos estudiados aplican metodologías de análisis que pueden nutrir el corpus conceptual que será la base para este trabajo. Estos modelos responden a preguntas realizadas desde otras disciplinas de estudio, sobre todo desde la arqueología y la antropología. Por tanto, los elementos iconográficos que componen las piezas arqueológicas, son estudiados por estudiosos, para quienes la imagen no resulta ser un concepto ajeno, pero comúnmente termina permeándose de la experiencia previa del investigador y de sus interpretaciones y juicios de valor. Es evidente que en algunos análisis tienden a sobreinterpretar y a utilizar conceptos relativos a la imagen y a su análisis con cierta ligereza.

No obstante, existen investigaciones muy rigurosas, de las cuales se pueden extraer elementos que permiten un acercamiento a las representaciones que componen el objeto de estudio de esta investigación con base en teorías que ya han sido demostradas, que permiten catalogar, ordenar y caracterizar las piezas de análisis y los elementos que componen sus estructuras externas e internas, sin obviar el carácter impuesto en esta investigación por la imagen. Este es el principal elemento que debe regir el marco teórico conceptual y el camino a seguir, “es imprescindible la reflexión interdisciplinaria de antropólogos, historiadores de arte y estetas para arribar a una comprensión plausible del fenómeno artístico amerindio” (Sondereguer, 2010, p.20). Por las razones expuestas, se precisó utilizar conceptos propios de la arqueología y la antropología, así como, construir un corpus conceptual desde teorías propias de la imagen, de su análisis y comprensión.

A continuación serán expuestas las teorías generales y los conceptos que fueron utilizados para construir el corpus conceptual de nuestra reflexión investigativa.

2.2.1. Análisis iconográfico

En el estudio de piezas arqueológicas, el análisis iconográfico comprende la caracterización descriptiva de todos los elementos morfológicos que componen todo acervo plástico la obra. Es una descripción formal, estilística y técnica, que de acuerdo con (Sondereguer, 2010, p.22), “... pretende una descripción de la forma en cuanto a su material, dimensión, color, estilo y circunstancia histórica. Es un análisis externo de la obra y su ubicación en tiempo y espacialidad, es una descripción iconográfica.”

2.2.2. Género plástico

De acuerdo con el autor antes mencionado, el género plástico se refiere a cada una de las formas de expresión desarrolladas por las culturas ancestrales. Este contempla parámetros como los materiales de construcción, el carácter funcional o útil, la concepción morfoespacial (bidimensional o tridimensional) (Sondereguer (2006).

2.2.3. Estilo plástico

El estilo plástico es definido como los criterios expresivos de relación morfo-espacial característicos de cada cultura. En este sentido, el estilo se define por la identificación de patrones estructurales que se repiten entre los elementos formales y su disposición en el espacio compositivo de la obra. Para Sondereguer (2006), este concepto:

Se refiere a los particulares pensamientos visuales y a la personal manera de plasmarlos formalmente, como morfología de fundamentos y contenidos ideológicos, con que se manifiesta la cultura autor. Tales criterios metafísicos desocultan las distintas idiosincrasias fácticas y expresivas, o sea, la articulación dialéctica, morfología, compositiva y sensible. Con una determinada modulación subjetiva de la materia utilizada. (p.219)

2.2.4. Morfoproporcionalidad

Este término se refiere a la cualidad de los cánones proporcionales y a las subyacentes estructuras compositivas geométricas detectadas en las obras. "Los sistemas morfoproporcionales regulan las dimensiones de las formas relacionadas con su estructura y espacialidad, estableciendo pautas canónicas en cada cultura" (Sondereguer, 2006, p.221).

2.2.5. Grafismos estructurantes del mensaje

Este concepto hace referencia a la ordenación o idea de composición que obedece a una estrategia de comunicación visual. Según los investigadores Moles & Janiszewski (1990, p.131): "Significa construir una estructura. Esta estructura no se manifiesta directamente sino que es el verdadero armazón que sustenta las imágenes, los bloques de textos, y los colores en sus relaciones expresivas y constituye la estrategia de comunicación."

2.2.6. Diseño

De acuerdo a Sondereguer (2002):

Desde un punto de vista epistemológico la finalidad del diseño es en primera instancia y con criterio amplio, un medio establecedor de bases visuales para la definición de tipos formales. También es un dibujo-boceto proyectual, de búsqueda estructuradora de un pensamiento visual, o sea, un medio factico para elaborar gráficamente una idea morfoespacial y/o cromática. (p.38)

2.2.7. Signo plástico

Esta definición se basa en la distinción que hace el Groupe μ (1992), en la cual caracterizan los signos icónicos y plásticos. Los icónicos son los que se remiten a la representación formal figurativa en mayor o menor nivel de cercanía a la realidad del objeto representado. Los signos plásticos son signos visuales, más no icónicos. Se presentan porque la comunicación visual existe y es posible sin estar ligada al icono. Pertenecen al plano de la abstracción y pueden ser examinados desde las formas, los colores, las texturas, y además, desde el del conjunto formado por los unos y por los otros. Como se indicó anteriormente, la construcción del corpus teórico se realizó a partir de la formulación de los anteriores conceptos generales. De esta forma, el análisis de las piezas de estudio se desarrolló desde varios parámetros que componen la obra.

En un primer nivel, se realizó una lectura y revisión de los aspectos morfológicos característicos de la cerámica Ylama, para esto se tuvo como referente la teoría que plantea Sonderegger (2006). La importancia de aplicar dicho modelo teórico radica en que este autor expone una serie de categorías dentro de los acervos plásticos producidos por las culturas amerindias, en las cuales se definen los tipos de representaciones de acuerdo a los materiales usados para el desarrollo de la producción material, que el autor define como “género plástico”. Esta noción nos sirvió para exponer un panorama de los acervos plásticos existentes en la cultura Ylama, y su susceptibilidad de estudio.

Además de esto, Sonderegger plantea una categoría de “estilos plásticos”, en la cual mediante la identificación de patrones estructurales, define los fundamentos morfológicos expresivos de cada cultura. Este punto fue importante para clasificar y categorizar las piezas distintivas de posibles estilos que representen los seres humanos que habitaban dentro de las sociedades Ylama, para lograr un acercamiento al referente físico existente. El resultado de esta revisión previa permitió realizar una catalogación y caracterización morfológica de la cerámica Ylama, definiendo los rasgos morfológicos externos comunes entre las piezas escogidas, para así identificar una estructura formal antropomorfa, antro-zoomorfa y zoomorfa. Y posteriormente, efectuar un segundo acercamiento, a un nivel más profundo.

El segundo nivel fue evaluado bajo los parámetros de análisis que propone Ulla (1992), para la catalogación e identificación de elementos propios de modificación corporal. En este modelo teórico la autora expone, mediante categorías de estudio recogidas en registros gráficos, las zonas activas en el cuerpo en las que aparecen plasmadas las manifestaciones visuales propias de la cultura indígena actual Embera. Tomando este modelo como referente se evaluaron las piezas cerámicas Ylama que muestran representaciones de seres humanos, seres sobrenaturales con algunos rasgos humanos, y también figuras representativas de animales en las que se identifican elementos compositivos similares.

Mediante la exposición de las zonas activas encontradas, estas estructuras invisibles evidenciaron algunas nociones de ordenación dentro del espacio físico de las piezas. El valor del modelo propuesto por Ulloa, se sustenta por la necesidad de identificar las representaciones de modificaciones corporales presentes en las piezas Ylama, así como las zonas activas que exponen estructuras de orden en las cuales se inscriben estos elementos y se relacionan con el espacio físico de las composiciones.

En el tercer nivel de análisis las bases teóricas debieron ser construidas desde la noción general de estructuras compositivas. La revisión previa del estado del arte, hizo posible identificar algunas investigaciones que realizan una descomposición del objeto de estudio para acercarse de forma ordenada a su entendimiento.

Como fue explicado anteriormente, el referente más claro para acercarse al objeto de estudio mediante la descomposición por estructuras se evidenció en la investigación *Imágenes legibles, La Iconografía Tiwanaku como Significante*. En esta reflexión, Torres (2004, p. 56) afirma que “a partir de análisis del material iconográfico es posible observar ciertos elementos estructurales evidentes, así como sus probables modalidades de organización.” El análisis de las piezas Ylama se realizó utilizando los tres primeros niveles de actividad significativa, propuestos por Torres.

El primer concepto es el de signos primarios, que es definido por el autor mencionado como la unidad básica irreductible de la propuesta perceptual, es decir, “se utiliza el termino signo, en su sentido básico, es decir, como aquel que representa o substituye un objeto o concepto y activa un interpretante” (Torres, 2004, p.56).

Las características principales de estos elementos es que no tienen aparentes organizaciones jerárquicas, aparecen en relación y cambio constante dentro de la composición. En su investigación dicho autor habla de la identificación de tres variantes en términos formales de los signos recurrentes, la primera es de tipo geométrico, y las otras dos variantes son de tipo biomorfo (signo icónico). En el caso de las composiciones Ylama, el referente formal de los signos es el de tipo geométrico (signo plástico).

El segundo concepto es el de aglomeraciones de signos. Este nivel de significación, surge a partir de la reagrupación de los signos primarios para formar componentes del cuerpo, extensiones y anexos (ojos alados, alas, colas, cetros y tocados). El autor se remite al valor del signo icónico y de representación figurativa propia de los elementos de composición que analiza. En el caso de las piezas Ylama es posible hacer una reagrupación de los signos primarios, pero respondiendo a características de reagrupación propias del catálogo de signos plásticos, como lo refiere el Groupe µ, (1992, p.169): “Un enunciado plástico puede ser examinado desde el punto de vista de las formas, de los colores, de las texturas, y además, desde el del conjunto formado por los unos y por los otros”.

Un tercer término es el de unidades temáticas, que es un nivel conformado a partir de la unión de las aglomeraciones de signos, y combinaciones con signos primarios básicos, para así construir figuras más complejas. Estas a su vez evidencian variaciones estructurales o formulaciones temáticas que responden a las características formales de las piezas analizadas.

La caracterización de los niveles de actividad significativa reconocidos en las piezas Ylama, permitió identificar los elementos de composición visual, que contienen signos que también evidencian una relación entre los elementos dispuestos en este espacio, así como un orden en su estructura interna. Para la comprensión de este aspecto fue necesario utilizar un modelo de análisis de fundamentos de diseño, es así como, en el proceso de descomposición, se tomaron en cuenta nociones conceptuales referentes al estudio compositivo de figuras geométricas básicas, así como sus relaciones formales y de estructura. Con este fin, se utilizaron teorías de análisis de la imagen que proponen algunos autores representativos como Kandinsky (2003), Dondis (1995), Wong (1991) y Groupe µ (1992), entre otros.

El análisis interdisciplinario es posible, ya que nuestro objeto de estudio no posee grafismos de tipo figurativo en sus estructuras compositivas gráficas, ni en sus signos más básicos, sino que está construido a partir elementos geométricos, es decir, son signos plásticos, como lo explica el Groupe µ (1992). Al respecto Velandia (2011) afirma:

Cuando por la naturaleza de la cosa que se propone definir, las dificultades tienen que ver con las restricciones del mismo léxico, entonces se sugiere recurrir a las reducciones geométricas o al uso de imágenes o patrones de referencia ya conocidos y convencionalizados. Esto significa que "objetivo" es igual a "formal". (p.14)

Tal como lo explica Wong (1991), estos elementos visuales geométricos son medibles desde teorías de fundamentos de diseño. Adicionalmente, estas nociones muestran que las relaciones formales en las que interactúan dichos elementos son gobernadas por estructuras de orden y composición que también responden a ciertos parámetros medibles desde estos modelos teóricos de análisis de la imagen.

2.3. El contexto socio-cultural de la cultura Ylama

La cultura prehispánica Ylama existió entre 1500 y 0 antes de Cristo, en el actual departamento del Valle del Cauca. Sus asentamientos han sido encontrados, en su mayoría en el territorio que actualmente corresponde a la región Calima, en la cordillera occidental. Así como también, el Valle geográfico del Río Cauca, y la llanura aluvial del pacífico. (Figura 2.12 y 2.13). En esta región no existieron poblaciones con un modo de vida igualitario mixtas que hubieran evolucionado socioculturalmente a partir de los grupos recolectores. De acuerdo con Rodríguez (2013, p.17), "Ylama representa la expresión cultural de la primera sociedad de tipo cacical que existió en el actual departamento del Valle del Cauca, durante el periodo formativo".

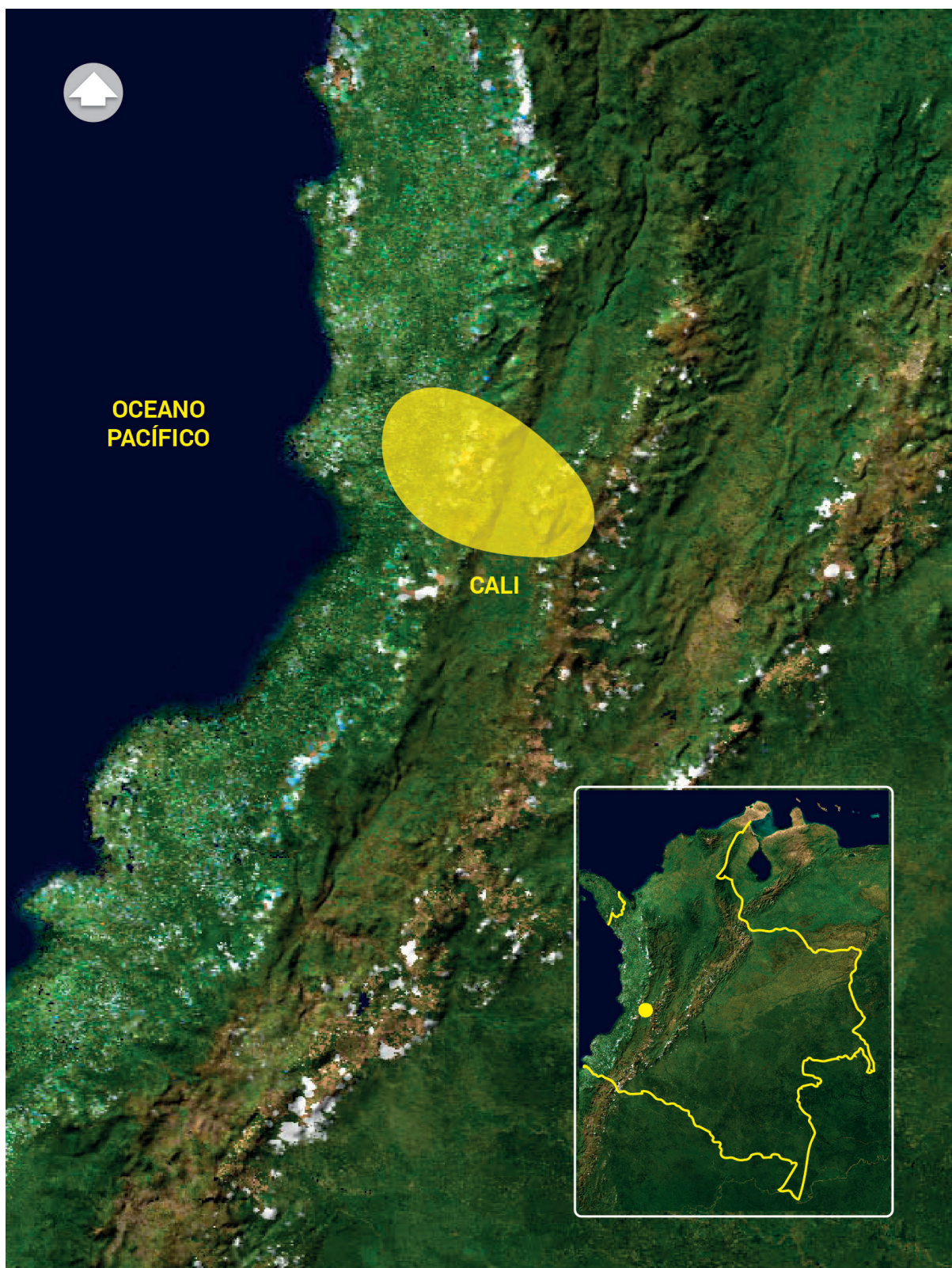


Figura 2.12. Zona geográfica donde se han encontrado los principales asentamientos Ylama.



Figura 2.13. Panorama del Vallecito de Jiguales, extensión del Valle del río Calima.

Algunos de los sitios donde se han realizado estudios arqueológicos en la región Calima son: El topacio, El pital, El llanito, la iberia, La Ausacia, La Aurora, Agualinda, Samaria y la Hacienda la mesa. Entre los sitios yacimientos arqueológicos encontrados en la zona del Valle geográfico del Río Cauca se encuentran: Farfán (Tuluá), El Carmen (Guacarí), La Cristalina (El Cerrito), Coronado, malagana, Santa Bárbara,

El Sembrador y el estadio del Deportivo Cali (Palmira). Igualmente, en la zona de la llanura aluvial del Pacífico colombiano se han encontrado materiales representativos de la cultura Ylama en: Palestina 1 y Talabritos.

Ylama es conocida como la primera sociedad agroalfarera del suroccidente colombiano, antes de este período, los grupos sociales indígenas eran constituidos por comunidades igualitarias. El fenómeno que se presentó en las sociedades Ylama y que dio origen a una serie de cambios sociales pudo haber sido producto del crecimiento y desarrollo cultural. Al respecto, Rodríguez (2002) afirma:

Seguramente la expansión territorial de estas aldeas hacia el oeste y este de Calima pudo estar relacionada al menos con dos aspectos importantes: en primer lugar, por la necesidad de garantizar la continuidad y el mejoramiento cualitativo y cuantitativo de la producción en general, esto a su vez pudo haber tenido relación directa con un mayor aumento de la población. Por otra parte la acumulación de la fuerza de trabajo que permita la apropiación y transformación de los recursos naturales existentes en otros ecosistemas como los de la llanura aluvial del Pacífico y del valle del río Cauca. (p.103)

Estas nuevas condiciones de territorialidad, así como la división social y de trabajo suscitaron la aparición de nuevas formas de relación social. A nivel espiritual, se generó el pensamiento ritual, representado en el chamanismo, cuya principal función entre otras era la de reforzar la posición jerárquica del grupo dominante dentro de la sociedad.

2.3.1. Los poblados y las viviendas

En la región Calima los asentamientos Ylama estaban ubicados cerca de importantes fuentes hídricas, cerca de pequeños valles, ubicados a lo largo del río Calima o en proximidades a zonas pantanosas. Las viviendas eran construidas en sitios altos y sobre aterrazamientos conocidos con el nombre de “tambos”.

Es posible hablar sobre la arquitectura de las viviendas remitiéndose a las piezas cerámicas que representan los poblados, vasijas cerámicas conocidas con el nombre de alcarrazas. Analizando la representación de la figura 2.14, Rodríguez (2007), comenta que:

En una de ellas, que se encuentra actualmente en la colección del Museo del Oro, se puede observar una concentración de viviendas en la parte superior de una loma donde aparece una casa central grande de planta rectangular (posiblemente la vivienda del cacique), techo a dos aguas, rodeada de 4 casas más pequeñas pero de igual forma, cada una con dos puertas, cumbrera arqueada y ligeramente elevada en la cornisa la cual tiene forma curva en el techo y los aleros tienen el borde engrosado. De las paredes de la construcción central salen cuatro caminos que llevan al bosque representado en la parte inferior de la vasija. De la puerta de cada casa pequeña también aparece un camino que se une con uno de los centrales. Así mismo al parecer las viviendas eran techadas con palma, hecho que se deduce de la decoración incisa que aparece sobre los techos de las casas. La representación de este tipo de poblados sugiere no solo que los cacicazgos Ylama vivían en aldeas o poblados, sino también que ya existía un grado importante de diferenciación social, lo cual se manifestaba en las dimensiones de las casas ocupadas por la elite y los comuneros. (p.56)



Figura 2.14. Representación de un poblado con viviendas (Tomado de Cardale de Schimpff, 2005).

2.3.2. Las personas

Es muy difícil hacer apreciaciones sobre las características fisiológicas de las poblaciones Ylama, debido a que los suelos son muy ácidos en la cordillera Occidental, fenómeno que hizo imposible la conservación de los restos óseos en las tumbas encontradas en estos territorios. Para nuestro estudio, ha sido de gran importancia la revisión de la producción cerámica, ya que en algunas de sus representaciones, se pueden deducir ciertas características del aspecto físico de sus pobladores (Figura 2.15).



Figura 2.15. Representaciones de hombres en canasteros (Tomado de Labbé, 1999).

El acervo plástico producto de la cultura material Ylama constituyó las primeras representaciones figurativas que mostraban como eran los pobladores Calima, estas fueron plasmadas en piezas cerámicas antropomorfas. De acuerdo con la investigadora Cardale Schrimpff (2005):

The Ilama were the first people in Calima to have left us representations of the human figure, some of which are so individual that they might be portraits, however, when evaluating this information, we should bear in mind that we are looking at this people through an artistic style that has its own symbolic language and its own rules for stylisation and idealization. (p.48)

En estas se realizaban representaciones de ambos sexos, en edades jóvenes, adultas y vejez. Hay piezas que muestran individuos masculinos con rasgos no muy prominentes, contrastando con las cerámicas antropomorfas de períodos posteriores, en las mujeres presentan los ojos y pómulos más grandes, la nariz es un poco más pequeña, el cabello es liso, en los hombres se presentan en algunos casos peinados bastante elaborados

Durante el período de existencia de la cultura Ylama, la figura femenina es mostrada de forma más realista, y con una ausencia casi absoluta de los elementos visuales simbólicos que se asocian al mundo metafísico. El cabello es representado de manera muy cuidadosa mediante incisiones paralelas que llegan hasta el cuello o hasta la cintura (Figura 2.16).



Figura 2.16. Representaciones de mujeres, en alcarrazas (Tomado de Cardale de Schrimpf, 2005).

2.3.3. La alfarería



Figura 2.17. Representación antro-po-zoomorfa en una alcarraza (Tomado de Labbé, A. 1986).

La alfarería constituyó una de las manifestaciones culturales más importantes de los pobladores Ylama, quienes crearon una gran cantidad de cerámicas tanto de uso doméstico como ritual. Entre las piezas de las que se han encontrado mayores registros se encuentran las alcarrazas que eran utilizadas comúnmente para el transporte de líquidos. Estos eran "recipientes con vertedera simple o doble que están unidas por un asa puente; de cuerpo elíptico, semielíptico o cilíndrico, decorado con motivos zoomorfos o antropomorfos, con forma de cabeza humana o representaciones escultóricas de poblados y casas" (Rodríguez, 2007, p.57) (Figura. 2.17).

En las alcarrazas de tipo zoomorfo es común encontrar serpientes, monos, zarigüeyas, aves, sapos, armadillos, tortugas, murciélagos, felinos e iguanas. También eran importantes las representaciones en cerámica que mostraban relaciones formales entre varios animales dentro de una misma composición, estas han sido denominadas por varios autores como "seres fabulosos", los animales representados en estas piezas eran: serpientes, murciélagos, felinos, tortugas aves y seres humanos. En las representaciones de tipo antropomorfo mostraban hombres y mujeres en distintas actividades cotidianas (sentadas, acucilladas, de pie, recostadas y mujeres amamantando o pariendo). Los detalles decorativos plasmados en estas piezas fueron logrados mediante técnicas como la aplicación, las incisiones finas y la pintura bicroma. Como ya lo mencionamos, los elementos de composición visual presentan principalmente diseños geométricos. Las alcarrazas fueron utilizadas, además para representar los poblados y las viviendas Ylama de forma muy detallada.

Los cuencos también aparecen dentro del catálogo de piezas cerámicas creadas por los pobladores Ylama, estas son piezas pequeñas de cuerpo semiesférico o semielíptico, comúnmente utilizadas para servir alimentos. También se han encontrado ollas con



Figura 2.18. Canastero antropomorfo (Museo Casa del Marqués de San Jorge. Foto: Luis F. Herrera).

formas globulares y subglobulares de usos domésticos y funerarios, cantaros de cuerpo semiesférico con decoraciones geométricas incisas, vasijas cilíndricas usos domésticos y rituales. Entre ellas las más importantes son los canasteros, que son objetos compuestos por la representación de una figura humana o animal con un vaso cilíndrico ubicado en la espalda (Figura 2.18).

En opinión de Rodríguez (2007):

Por lo general las figuras humanas están sentadas con ambas manos sobre las rodillas y casi siempre en el rostro y el pecho tienen un tatuaje. Los vasos culebreros son otra de las formas cilíndricas. Son una mezcla de representaciones de serpientes y figuras antropomorfas. esta forma también fue una de las elegidas para representar al "ser fabuloso", estos vasos tienen en la cabeza la figura de un felino y murciélago, pero el resto del cuerpo y la posición del mismo es humana de cuclillas, y se insinúan también serpientes, tortugas y cocodrilos. (p.58)

Otro grupo cerámico importante es el conformado por los denominados “patones”, estas son figuras antropomorfas en las cuales se exageran las proporciones formales de las piernas y los pies, en algunas de estas piezas se evidencian elementos decorativos en la zona baja de la cintura realizados mediante incisión (Figura 2.19).



Figura 2.19. Figuras antropomorfas (Museo Arqueológico La Merced. Foto: Luis F. Herrera).

En general, las características formales de las decoraciones plasmadas en la cerámica fueron variadas, los alfareros Ylma lograron grandes desarrollos técnicos para la producción de sus acervos plásticos mediante el uso de los elementos a su alrededor.

Entre las técnicas logradas se han encontrado registros de pintura positiva (roja o negra), pintura negativa y aplicación, Pero la más común, y de la cual se ha encontrado un mayor número de piezas representativas es la técnica de la incisión, esta técnica era plasmada mientras la arcilla se encontraba fresca, mediante trazados realizados con elementos que se presume pudieron ser punzones de hueso o madera de punta fina.

Estos permitían lograr mayor precisión, detalles y trazos más limpios, que trascendieron como método para lograr la perfección técnica en la representación de peinados, tatuajes, collares, y vestimentas, los trazos realizados eran de tipo geométrico. Rodríguez (2007), sugiere que:

Estos trazos eran por demás, simétricos, finos, solos o zonificados. La apariencia dada por la incisión, era en ocasiones reforzada por la aplicación de arcilla blanca (caolinita). Igualmente el trazado de las figuras geométricas (triángulos, opuestos, rombos, rectángulos concéntricos), tuvieron seguramente un importante significado simbólico. (p.61)

2.3.4. La orfebrería

Los materiales hallados de orfebrería Ylama han permitido evidenciar principalmente tres técnicas de fabricación: la fundición simple, el martillado y el gravado en relieve. Entre los hallazgos se han encontrado objetos en oro identificados como narigueras, cuentas de collar y máscaras, las narigueras no presentan demasiados elementos, son planas y sencillas, y fueron elaboradas mediante fundición y martillado. También han sido halladas cuentas de collar con representaciones de animales como cocodrilos y aves. Asimismo hay figuras antropomorfas. Los materiales usados para la fabricación de estas piezas fue el oro de alta calidad.

2.3.5. Las costumbres funerarias

Los cementerios en los que fueron enterrados los pobladores Ylama han sido encontrados muy cerca a los sitios donde tenían sus viviendas. En estos sitios se han realizado análisis de restos encontrados en las tumbas, que han evidenciado principalmente la ausencia de restos óseos, esto por la alta acidez de los suelos.

Otro aspecto importante es el hallazgo de ajuares funerarios en algunas tumbas, contrario a otras donde no se han encontrado elementos de este tipo, esto puede mostrar una diferenciación social manifestada en la forma en que enterraban a sus pobladores. Estos ajuares encontrados están compuestos generalmente por elementos de alfarería como canastos, cuencos, alcarrazas, volantes de huso, sellos y pintaderas, en otros que posiblemente pudieron pertenecer a individuos de la elite social, se han encontrado collares de producción lítica, así como máscaras y narigueras orfebres.

2.3.6 Cosmología y formas de pensamiento

Este posiblemente es el aspecto más difícil de evaluar, ya que se trata de una cultura que desapareció hace aproximadamente

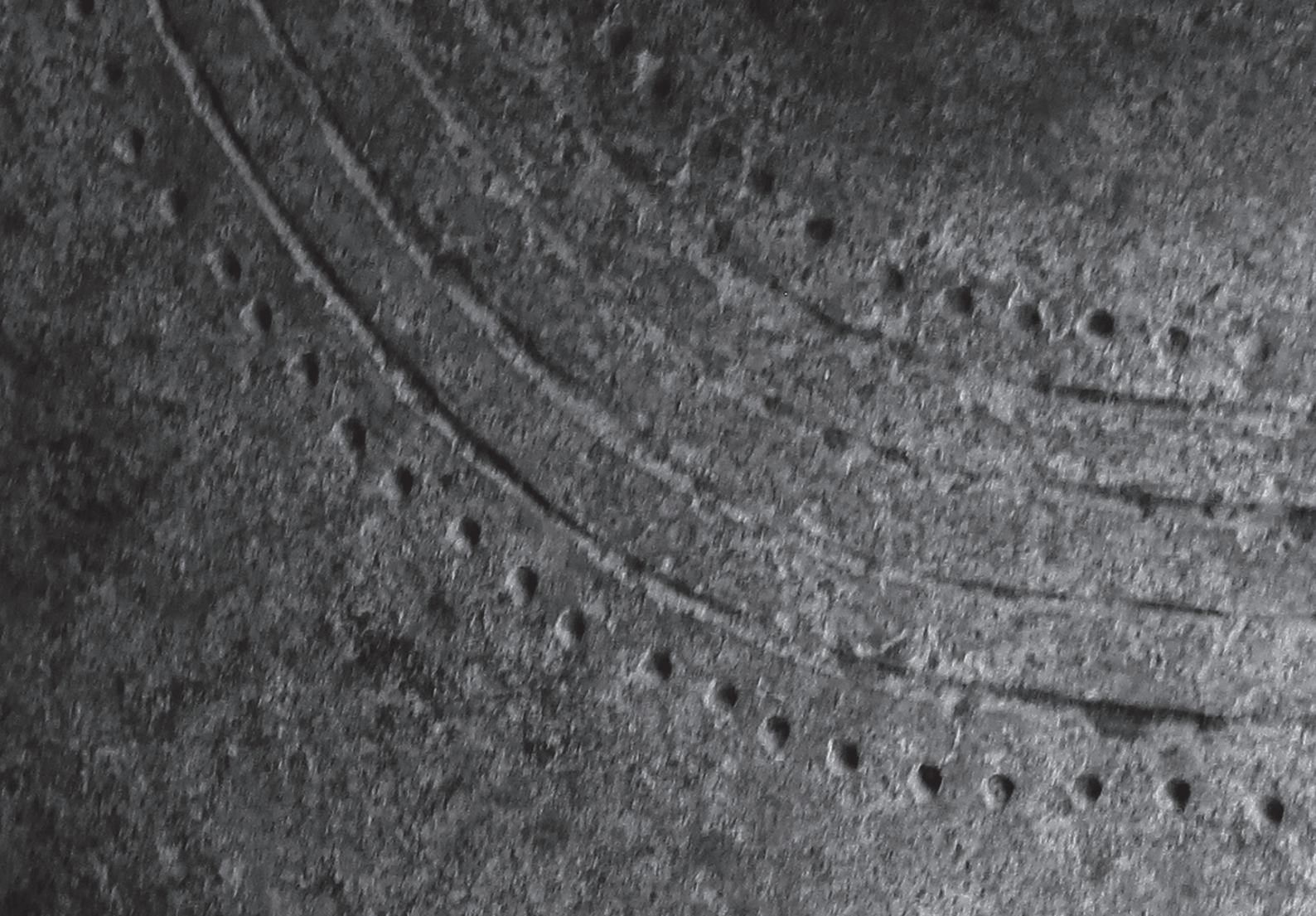


Figura 2.20. Personaje mítico sentado, representado en un canastero (Tomado de Labbé, 1986).

2000 años, de nuevo los registros más importantes que pueden sugerir algunas evidencias son los acervos cerámicos hallados en las tumbas (Figura 2.20).

Para Cardale Schrimppff (2005), las fiestas y reuniones sociales de las culturas indígenas de Colombia tienen un fuerte componente religioso, el consumo de bebidas y preparaciones embriagantes y alucinógenas eran muy comunes dentro de estas prácticas, en adición, los efectos producidos por estas sustancias eran atribuidos a propiedades divinas.

Las investigaciones realizadas en la cerámica del periodo Ylama ha permitido construir teorías acerca del valor simbólico y funcional de algunas piezas a partir de sus características formales, como es el caso de las representaciones en cerámica que mezclan temáticas antropomorfas y zoomorfas, que eran utilizadas posiblemente en ceremonias rituales.





CAPITULO 3

Metodología

Los procedimientos metodológicos utilizados durante la investigación fueron realizados en tres fases principales, en cada una de las cuales se llevaron a cabo varias actividades. A continuación se hará una descripción detallada de cada uno de los procesos realizados dentro de la metodología de trabajo.

3.1. Primera fase

3.1.1. Selección y registro de la muestra cerámica estudiada

Este primer proceso fue realizado partiendo de la revisión de imágenes de archivos fotográficos pertenecientes a varios museos arqueológicos, referencias bibliográficas, referentes en internet y la revisión de piezas pertenecientes a colecciones cerámicas de los siguientes museos arqueológicos: Museo Arqueológico Julio C. Cubillos, de la Universidad del Valle, en Cali; el Museo Arqueológico La Merced, en Cali; el Museo del Oro Calima, en Cali; el Museo Arqueológico Calima-Darién, en Darién; y el Museo Casa del Marques de San Jorge, perteneciente al Banco de la Republica en Bogotá.

Como resultado de esta primera fase se logró realizar una base de datos digital de 257 fotografías, a partir de las cuales se hizo la selección y caracterización formal de 36 piezas, que conformaron la muestra a estudiar: 15 canasteros antropomorfos, un canastero antro-po-zoomorfo, seis vasijas antropomorfas, una vasija antro-po-zoomorfa, una vasija zoomorfa, una alcarraza antropomorfa, cinco alcarrazas zoomorfas y un instrumento musical (silbato).

Todas estas son piezas cerámicas de tipo antropomorfo, antro-po-zoomorfo y zoomorfo, que contienen elementos de composición interna de tipo geométrico, que representan modificaciones corporales. Es necesario mencionar que para esta etapa fueron utilizados como modelo de análisis, algunos aspectos de la metodología de clasificación iconográfica expuesta por Sonderegger (2006) y de identificación de zonas de modificaciones corporales de Ulloa (1992).

3.1.2. Registro fotográfico de las piezas

Para realizar este segundo proceso, fue necesario definir las características básicas de las fotografías del material arqueológico, que deberían ser tomadas, teniendo en cuenta dos factores principales. El primero fue la realización de una ficha técnica de registro, en la cual se anexaron los datos técnicos de construcción y manufactura de cada una de las piezas, acompañadas por una fotografía de referente. La revisión de las fichas técnicas de las piezas escogidas pertenecientes al Museo Arqueológico Julio C. Cubillos y al Museo Casa del Marques de San Jorge, hizo posible evidenciar un modelo formal para la construcción de las fichas en el documento final, que fue tenido en cuenta. Así como las características de las fotografías necesarias para el referente. Para este fin, se tomaron fotografías de la vista frontal de cada pieza.

El segundo factor tenido en cuenta para el registro fotográfico fue la característica formal de las piezas escogidas como objeto de estudio, estas fotos debieron tomarse desde ángulos que permitieron ver las composiciones visuales internas que son representaciones de modificaciones corporales, en relación a la obra completa (cuerpo). Como resultado de esta primera fase se logró realizar una base de datos digital de 67 fotografías y también elaborar 72 fichas de registro y de análisis, que se presentan el Anexo 1.

3.1.3. Calco (frottage)

La tercera actividad de la primera fase de la investigación, consistió en realizar un calco de las composiciones visuales contenidas en las piezas. Al realizar el análisis de la construcción formal, y las características técnicas, fue posible ver que los trazos plasmados que son el objeto de estudio de este trabajo fueron realizados mediante la técnica de "incisión fina" (Sonderegger, 2002). La técnica usada para realizar el calco de estos grafismos, permite, mediante la obtención de un "frottage", reproducir los trazos plasmados en las piezas en papel. El proceso consiste en colocar un papel semitransparente sobre la superficie en la que se encuentran los trazos incisos y luego frotar con un lápiz de grafito hasta reproducir las marcas sobre el papel. Esto se hizo con el fin de obtener un referente visual más cercano a la realidad y a las características expresivas del trazo de los artistas Ylama (Figuras 3.1 y 3.2).



Figura 3.1. Proceso de frottage en el cuello de un canastero Ylama (Foto: Luis F. Herrera).



Figura 3.2. Proceso de frottage en el cuello de un canastero Ylama (Foto: Luis F. Herrera).

Como puede observarse en las dos figuras anteriores, este proceso se realizó interactuando directamente con las piezas físicas. El sustrato utilizado para realizar el frottage fue papel mantequilla, el cual tiene un gramaje extremadamente delgado que permite amoldarse a la superficie tridimensional de la cerámica. La reproducción de los grafismos se realizó con un lápiz de mina 6B, que fue escogido teniendo en cuenta la característica blanda del grafito, lo que permite generar un trazo claro y definido sin aplicar mucha fuerza y sin deteriorar la superficie sobre la que se ejerce la presión.

Este proceso de calco se realizó sobre las piezas de las colecciones del Museo Arqueológico julio C. Cubillos y del Museo Calima-Darién. En el Museo Arqueológico La Merced y en el Museo Casa del Marques de San Jorge, se logró tener acceso físico a las piezas, pero solo fue posible realizar el registro fotográfico.

3.2. Segunda fase

3.2.1. Digitalización

Después de terminar la primera fase del proyecto, se comenzó el trabajo de digitalización del registro fotográfico y de calco, este proceso se inició con la selección de los registros mejor logrados usando las técnicas anteriormente descritas. En total fueron seleccionados 63 registros entre fotografías y calcos. El objetivo de la digitalización fue el de extraer los elementos compositivos de cada una de las piezas, lo que fue posible solo usando un software especializado. Inicialmente, fueron escaneadas las reproducciones en papel que resultaron del frottage, y luego fue preciso redimensionar y cortar las fotografías que se seleccionaron de cada una de las piezas. Siguiendo con el proceso, se utilizó una tabla digitalizadora Wacom, y el software Adobe Photoshop, para redibujar los trazos de las composiciones visuales recogidas en cada una de las fotografías y en las imágenes escaneadas. Al comenzar el trabajo, se consideró la posibilidad de utilizar el Software Adobe Illustrator, que permite realizar trazos vectoriales, pero después de realizar un primer ejercicio y evaluar las características del trazo vectorial “limpio” con líneas rectas y curvas perfectas, se optó por el uso de la tabla digitalizadora con el software Photoshop, que permitieron realizar un trazo más expresivo, que emula los grafismos realizados a mano por los artistas Ylama, y cuyo resultado representa mejor las características formales del objeto de estudio (Figura 3.3).

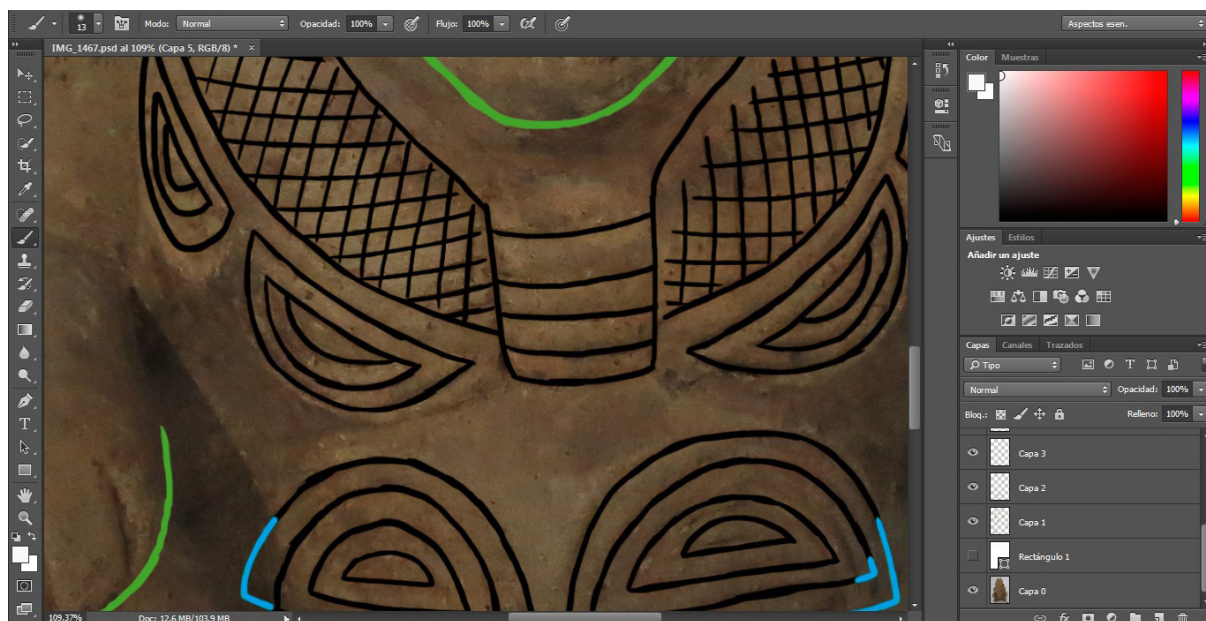


Figura 3.3. Proceso de digitalización en Photoshop.

3.2.2. Análisis de los elementos de composición visual

Esta actividad consistió en tomar el resultado final de la digitalización y descomponer su estructura formal, haciendo uso del modelo de análisis teórico-metodológico definido por Torres (2004). Esta descomposición se hizo teniendo como eje conceptual los primeros tres niveles descritos por el autor, además de las teorías de análisis de la imagen que se usaron para abordar el estudio de los grafismos geométricos que obedecen a normas universales de composición visual.

3.2.3. Fichas de registro y de análisis

El resultado de la descomposición y posterior análisis, fue organizado en fichas que permitieron ordenar la información recogida. Esto se hizo mediante la creación de dos fichas por cada pieza de análisis, en la primera se recogieron datos técnicos identificadores de la pieza, mientras que en la segunda, se recogieron los resultados de la descomposición realizada con el método de Torres.

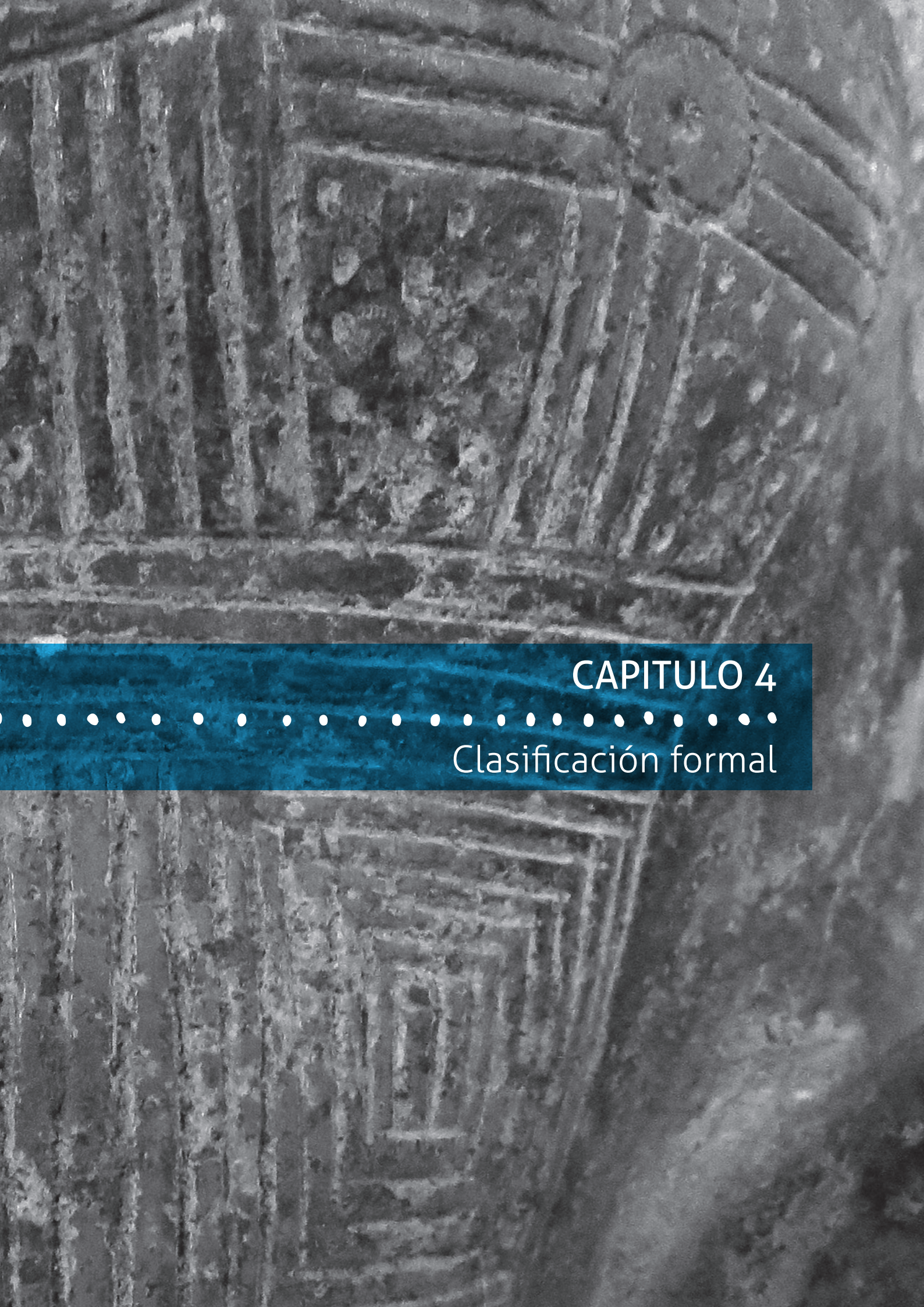
3.3. Tercera fase

3.3.1. Relación de elementos y patrones visuales recurrentes

En la primera actividad de la tercera fase de estudio, se relacionaron los resultados del análisis iconográfico. Este proceso se desarrolló mediante una primera separación de todos los elementos compositivos de cada una de las piezas agrupados en tres niveles de actividad significativa: signos primarios, aglomeraciones de signos y unidades temáticas.

Al realizar una observación desde teorías de fundamentos del diseño y de composición visual propuestas por varios autores como Kandinsky (2003), Dondis (1995), Wong (1991), Groupe µ (1992), entre otros, se evidenciaron varios conceptos propios de composición que sirvieron para categorizar los niveles de actividad significativa de forma ordenada. Este exhaustivo proceso permitió evidenciar patrones estructurales de diseño dentro de las piezas, que evidencian la existencia de un estilo característico Ylama.





CAPITULO 4

Clasificación formal

El primer acercamiento al análisis de la cerámica Ylama se hizo desde la concepción de estas piezas como objetos que deben ser clasificados desde su configuración formal externa. Es importante entender que nuestro objeto de estudio central son las composiciones visuales que se plasman en estos objetos, pero estos elementos visuales no aparecen de forma aleatoria, sino que responden a un sistema. Hacen parte de una estructura más grande en la que se encuentran dispuestos de forma organizada. En este sentido, se considera conveniente tener en cuenta la propuesta de Dondis (1995), para quien:

Abordar la comprensión y el análisis de cualquier sistema requiere reconocer el sistema (u objeto, acontecimiento, etc.) como un todo, está constituido por partes interactuantes que pueden aislarse y observarse en completa independencia para después recomponerse en un todo. No es posible cambiar una sola unidad del sistema sin modificar el conjunto. (p.53)

La revisión formal en detalle de las piezas analizadas hizo posible una primera diferenciación, para la cual se usó como base el modelo de clasificación expuesto por Sonderegger (2006). A continuación se presentan los resultados del análisis de la clasificación formal, para lo cual se utilizarán convenciones de color para la identificación más clara de los elementos constituyentes.



Grafismos realizados en incisión fina.



Grafismos realizados por cerramiento. (faltantes por erosión o fragmentación de la pieza física).



Contorno externo de la pieza (cuerpo).

4.1. Género y subgénero plástico

El término género es utilizado para definir cada una de las formas de expresión material y visual desarrolladas por las culturas ancestrales. Utilizando este concepto fue posible diferenciar los siguientes tres tipos de representaciones pertenecientes al acervo plástico Ylama: cerámica, orfebrería y material lítico. Las piezas más idóneas para nuestro análisis son las cerámicas, ya que es precisamente en ellas donde se ha encontrado mayores detalles de diseño, lo que permite realizar clasificaciones más detalladas.

Una segunda clasificación de subgénero plástico, permitió identificar varios tipos de piezas representativas que exhiben los elementos que se busca analizar. Este grupo lo conformaron las siguientes categorías plásticas: canasteros, vasijas, alcarrazas y un instrumento musical con forma antropomorfa (Figura 4.1).



Figura 4.1. Clasificación de subgénero plástico en las piezas cerámicas Ylama analizadas.

4.2. Estilo plástico

La concepción de estilos plásticos fue abordada en nuestro análisis, ya que permite crear categorías con base en la construcción y las características morfológicas de las obras analizadas. Existen varias categorías dentro de los estilos plásticos, pero nos remitimos a la definición de Estilo Figurativo Naturalista, planteada por Sonderegger (2006), porque es la que se refiere a la representación de un referente real, interpretándolo de manera aproximada con un alto grado de iconicidad.

	Antropomorfo	Antropo-zoomorfo	Zoomorfo
Canastero			
Vasija			
Alcarraza			
instrumento musical			

Figura 4.2. Categorías de acuerdo a características morfológicas de las piezas analizadas.

Las piezas de análisis de esta investigación han sido catalogadas en numerosos estudios arqueológicos dentro de esa categoría naturalista, por tanto es posible clasificar las piezas como: antropomorfas, que son las representaciones de seres humanos, antropo-zoomorfas, que corresponden a representaciones de combinaciones de humanos con elementos característicos de animales (piezas rituales) y zoomorfas, que conciernen a piezas que tienen elementos de animales (Figura 4.2).

Además de esto es posible identificar y clasificar dentro de las mismas, aquellas partes anatómicas que componen la fisiología humana en las cuales aparecen dispuestas las composiciones visuales que definimos como modificaciones corporales.

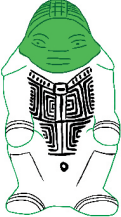
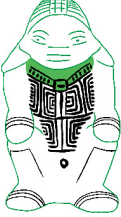
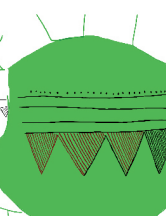
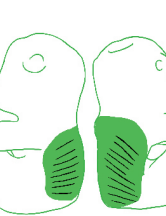
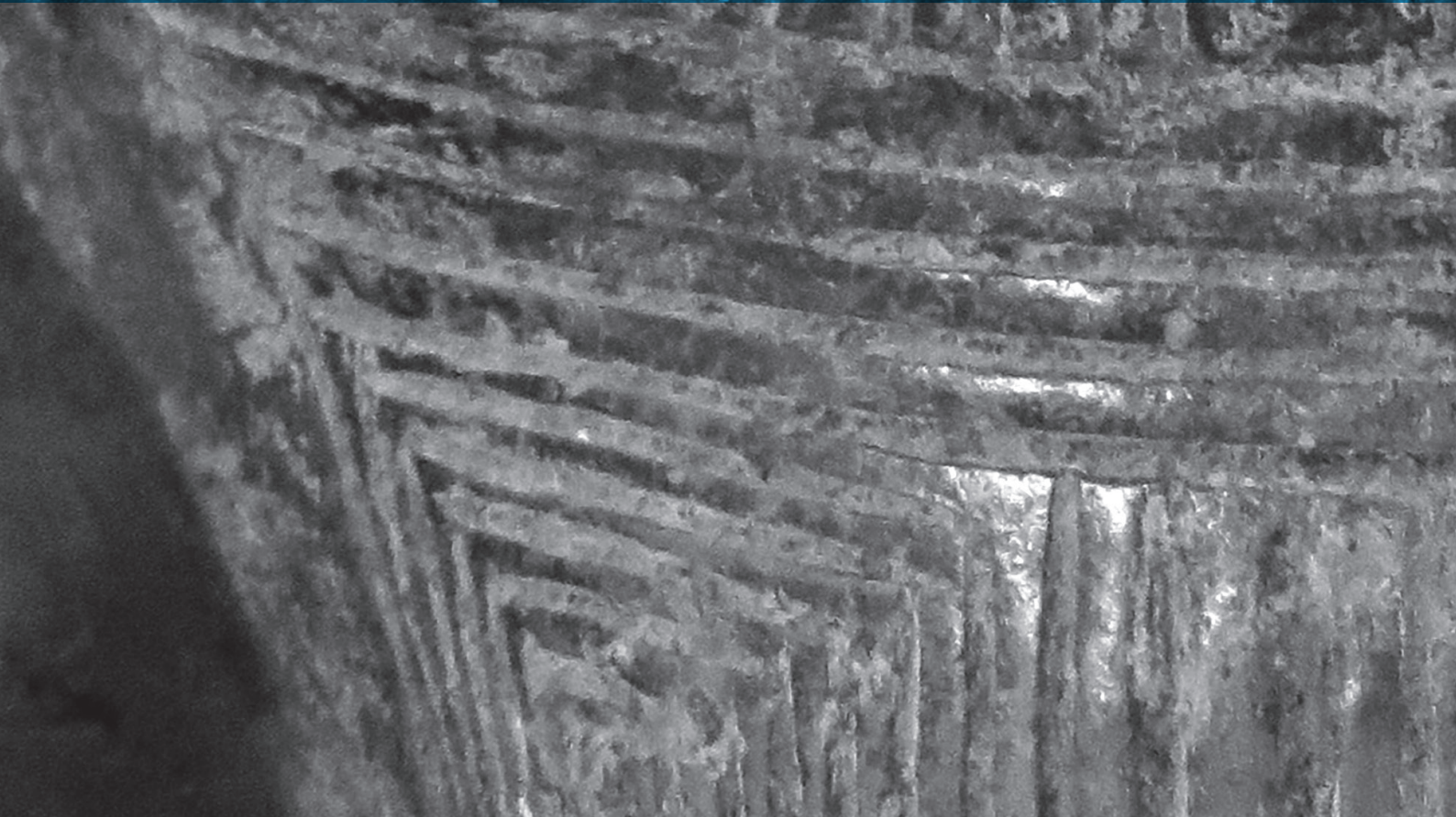
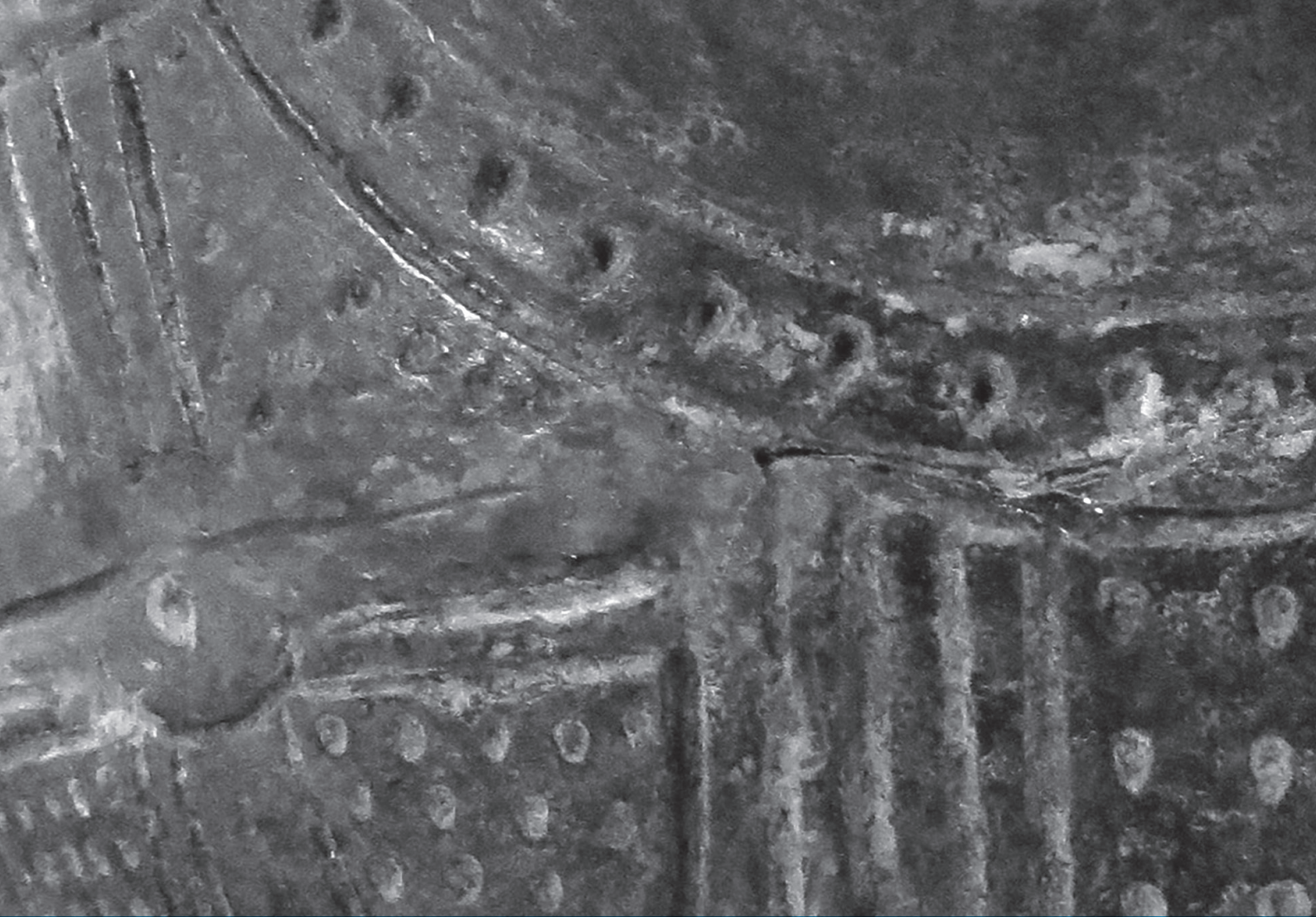
	Canastero	Vasija	Alcarraza	Instrumento mus.
Cabeza				
Cuello				
Torso				
Brazos				
Piernas				
Espalda				

Figura 4.3 Zonas activas en el cuerpo de las piezas analizadas.

Estas partes que fueron definidas como zonas activas dentro del cuerpo, fueron las siguientes: Cabeza, cuello, extremidades superiores (brazos), torso, extremidades inferiores (piernas) y espalda (Figura 4.3). Esta categorización se hizo con base en el modelo expuesto por Ulloa (1992), en el que fue usado un croquis de la figura humana, para que los habitantes adultos de la cultura Embera plasmaran los grafismos que suelen pintar sobre sus cuerpos. Luego de esto, la investigadora analizó estos registros identificando las zonas en las que aparecen plasmados los grafismos, lo que permitió construir mediante la evidencia de parámetros de repetición, un sistema de orden en el espacio corporal.





CAPITULO 5

Sistemas de composición

El objeto de estudio central de este proyecto está compuesto por las composiciones visuales plasmadas en las piezas cerámicas Ylama. Durante el análisis expuesto previamente fue posible hacer una revisión y posterior catalogación de estas piezas de estudio teniendo en cuenta los patrones formales externos que configuran el género, subgénero plástico y la estructura formal. Esta catalogación permitió categorizar las zonas activas en las que aparecen los grafismos que fueron estudiados en este capítulo.

Anteriormente se mencionó que al hacer una primera revisión, se encontraron similitudes en las composiciones visuales internas de las piezas Ylama escogidas para el estudio. Las piezas cerámicas que fueron analizadas tienen en su construcción externa rasgos característicos del estilo figurativo naturalista, contrastando con las composiciones visuales internas plasmadas en ellas, las cuales constituyen un registro de modificaciones corporales practicadas dentro de este complejo cultural.

Como ya se mencionó, los alfareros Ylama plasmaron estos grafismos utilizando la técnica de “incisión fina”. Las características formales de estos elementos presentan rasgos geométricos básicos y elementos visuales abstractos; por lo tanto, la evaluación de estos grafismos es posible solo mediante una perspectiva propia del análisis de la imagen, sus componentes internos, y las relaciones entre estos. Es universalmente conocido que dichos grafismos están regidos por normas de composición universal, sobre las cuales hay un gran número investigaciones teóricas que ahondan en su caracterización. Sobre esto, en el capítulo correspondiente al método se mencionaron algunas teorías que fueron estudiadas como referente. Así por ejemplo, Dondis (1995) plantea acertadamente que:

La caja de herramientas de todas las comunicaciones visuales, son los elementos básicos, la fuente compositiva de cualquier clase de objetos y experiencias: el punto, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; la línea, articulante fluido e intangible 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 planas. (p.28)

Además, como otros autores, Dondis (1995, p.53) también expone que estos grafismos pueden aislarse para ser evaluados como elementos independientes y ser recompuestos luego, dentro de una estructura visual más grande, reconociendo que el sistema visual está compuesto por partes interactuantes que pueden ser aisladas y estudiadas. También explica de manera detallada como se puede dar orden a las relaciones que se presentan entre los elementos dentro de una obra pictórica haciendo uso de normas gestálticas y de composición aplicadas de los fundamentos sintácticos de la alfabetidad visual.

En el inicio de esta investigación se planteó una pregunta que supondría la existencia de un sistema de orden en la composición de lo que hemos llamado como representaciones de modificaciones corporales en las piezas cerámicas Ylama, entendiendo estas no

como elementos sueltos, sino articulados con la forma externa de las piezas que los contienen. Mediante una primera revisión fue posible notar que en estos elementos se perciben estructuras organizadas de composición y diseño, por eso, en la búsqueda de validar esta noción es importante analizar estos grafismos y sus posibles configuraciones desde una teoría del análisis de la imagen propia del campo al que pertenece el objeto de estudio, la cual permita estudiar las composiciones en su totalidad y descomponerlas hasta sus unidades irreducibles de diseño, para luego ser recompuestas y evaluadas en sus relaciones morfológicas. Para esto se utilizó la metodología de análisis iconográfico que plantea Torres (2004), articulada con las teorías de análisis de los fundamentos de diseño que proponen algunos autores representativos: Kandinsky (2003), Dondis (1995), Wong (1991), Groupe µ (1992), entre otros. A continuación se presentan los resultados del análisis de las estructuras visuales. Así como en el apartado anterior, para la identificación más clara de los elementos, se utilizarán las siguientes convenciones de color.



Grafismos realizados en incisión fina.



Grafismos realizados por cerramiento. (faltantes por erosión o fragmentación de la pieza física).



Contorno externo de la pieza (cuerpo).

5.1. Los signos primarios

El análisis inicial requiere la identificación de los elementos irreducibles en las composiciones visuales Ylama, estos son las unidades mínimas de composición. Para lograr esto, se tomaron las piezas de análisis descomponiendo sus elementos hasta lograr identificar las unidades irreducibles de diseño. El resultado corresponde a signos plásticos simples, figuras geométricas básicas y algunas variaciones de tipo biomorfo abstracto. Estos signos corresponden al primer nivel de actividad significativa descrito por Torres (2004). En el caso de esta investigación las características de los signos primarios encontrados son en su mayoría geométricos, exceptuando algunos casos en los que se evidenciaron algunas variaciones de las figuras geométricas básicas sin presentar demasiadas alteraciones. A continuación se presenta una categorización en detalle de los elementos que surgieron de la descomposición de las piezas en este primer nivel de estudio.

5.1.1. El punto

El punto es el primer signo reconocible en las composiciones visuales Ylama. Dondis (1995, p.55), define esta figura básica como “la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. La sintaxis de la imagen.” Este elemento es identificable en 12 de las piezas cerámicas analizadas, seis canasteros antropomorfos, tres alcarrazas zoomorfas, una vasija zoomorfa, una vasija antropomorfa y una alcarraza antropomorfa (Figura 5.1).



Figura 5.1. Signo primario punto representado en un canastero antropomorfo.

El punto aparece como la unidad elemental más pequeña de composición en relación al tamaño de los demás signos primarios identificados. Tiene una forma circular rellena, puede presentar pequeñas variaciones de tono de acuerdo a la presión ejercida con el elemento de incisión, las cuales son indetectables a simple vista. (Figura 5.2).

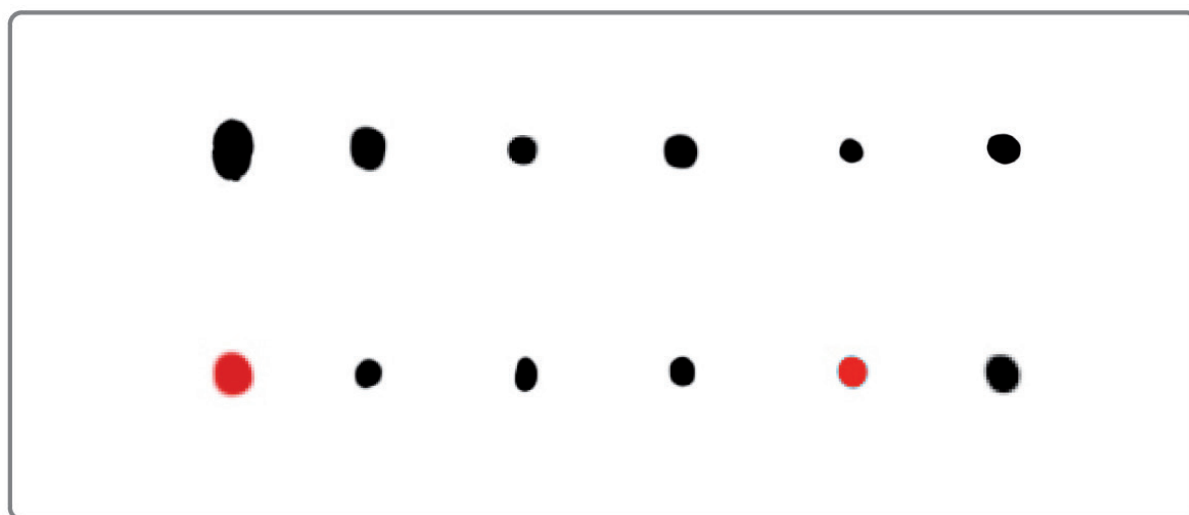


Figura 5.2 Variaciones del punto como signo primario.

Generalmente, el punto aparece como elemento central dentro de una aglomeración de signos, también está presente en unidades de repetición, que dan origen a aglomeraciones de este signo primario.

5.1.2. La Línea

La línea es el segundo elemento compositivo identificable que actúa dentro de las composiciones visuales de la cultura Ylama. Wong (1991), define la línea como el producto de las relaciones de tensión y dirección dadas por el punto, es el trazo dejado por este último al moverse. Por tanto, la línea es un elemento derivado del punto, la forma más básica de la línea es la recta, la cual presenta tres variaciones que a su vez también tienen variaciones entre sí (Figura 5.3).

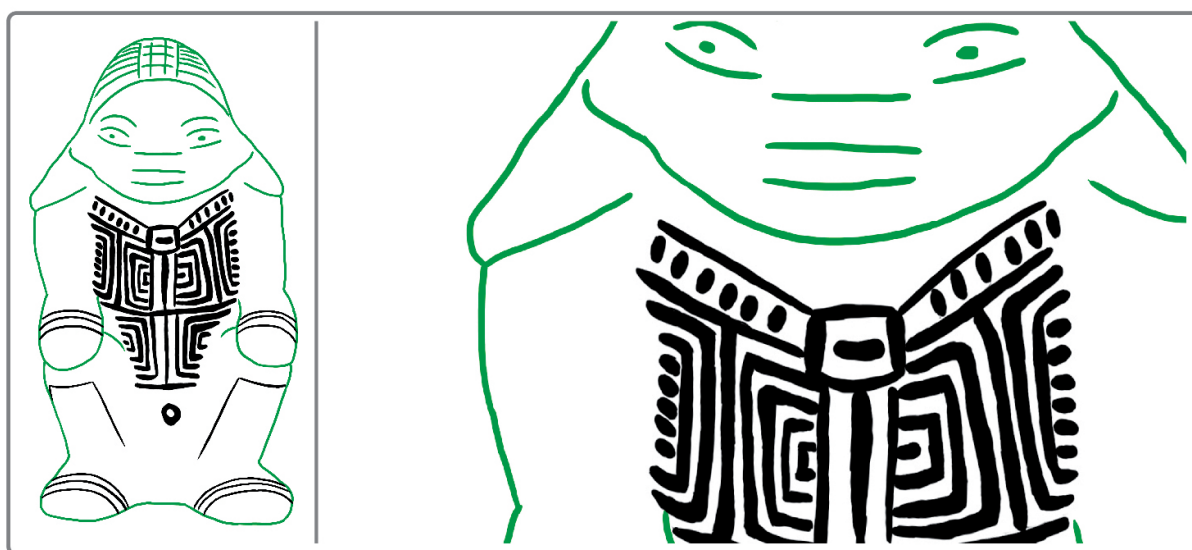


Figura 5.3. Signo primario línea representado en un canastero antropomorfo.

5.1.2.1. Líneas simples

La línea presenta una serie de variantes expuestas por Kandinsky (2003); la primera variante más simple es la recta horizontal, que representa el plano frío y básico. Esta aparece como signo primario en 29 piezas: 13 canasteros antropomorfos, seis, vasijas antropomorfas, cinco alcarrazas zoomorfas, tres alcarrazas antropomorfas y un canastero antro-po-zoomorfo (Figura 5.4).

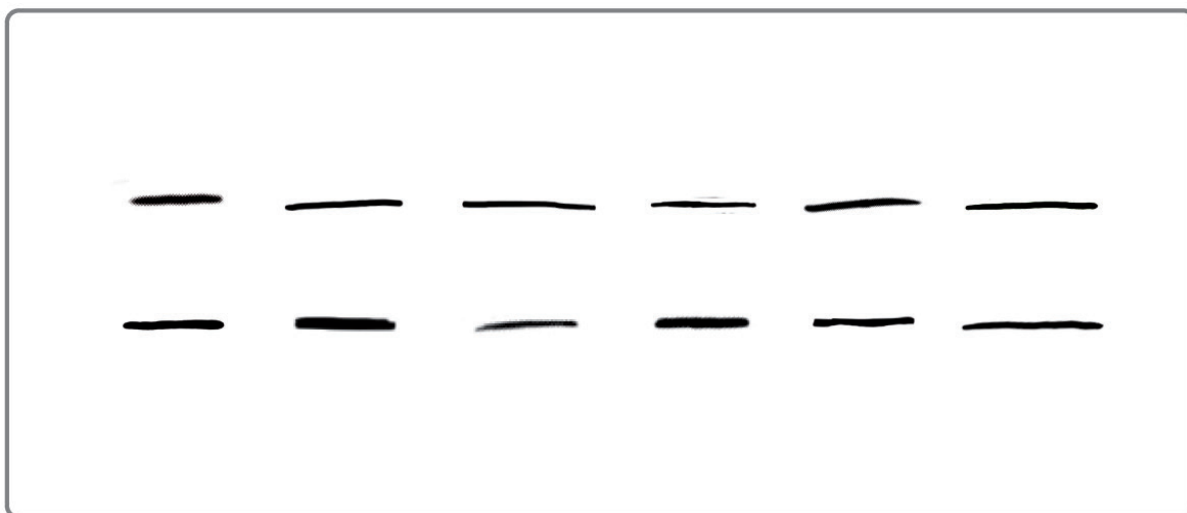


Figura 5.4 Variante línea horizontal.

La segunda variante es el opuesto perfecto, la línea recta vertical, que representa la altura opuesta a la chatedad de la horizontal. La relación de estas dos forma un ángulo recto. (Kandinsky, 2003, p.51). Este tipo de líneas aparecen en 10 canasteros antropomorfos, dos vasijas antropomorfos, tres alcarrazas antropomorfos, cinco alcarrazas zoomorfos, y una vasija zoomorfa (Figura 5.5).

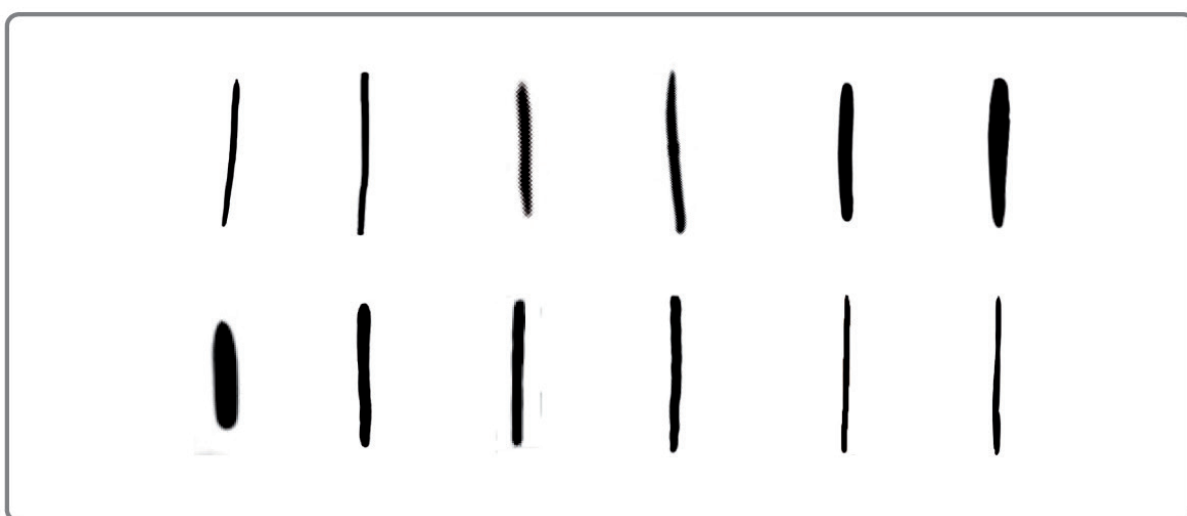


Figura 5.5. Variante línea vertical.

La tercera variante básica es la diagonal, que esquemáticamente surge de la separación angular entre la horizontal y la vertical, en su estado más perfecto aparece en ángulo de 45°. De esta línea se pueden presentar múltiples variaciones angulares. (Kandinsky, 2003, p.51). Esta variación de líneas simples fue encontrada en 19 piezas, siete canasteros antropomorfos, tres vasijas antropomorfos, tres alcarrazas antropomorfos, 3 alcarrazas antropomorfos, tres alcarrazas zoomorfos, un instrumento musical (silbato) y un canastero antropo-zoomorfo (Figura 5.6).

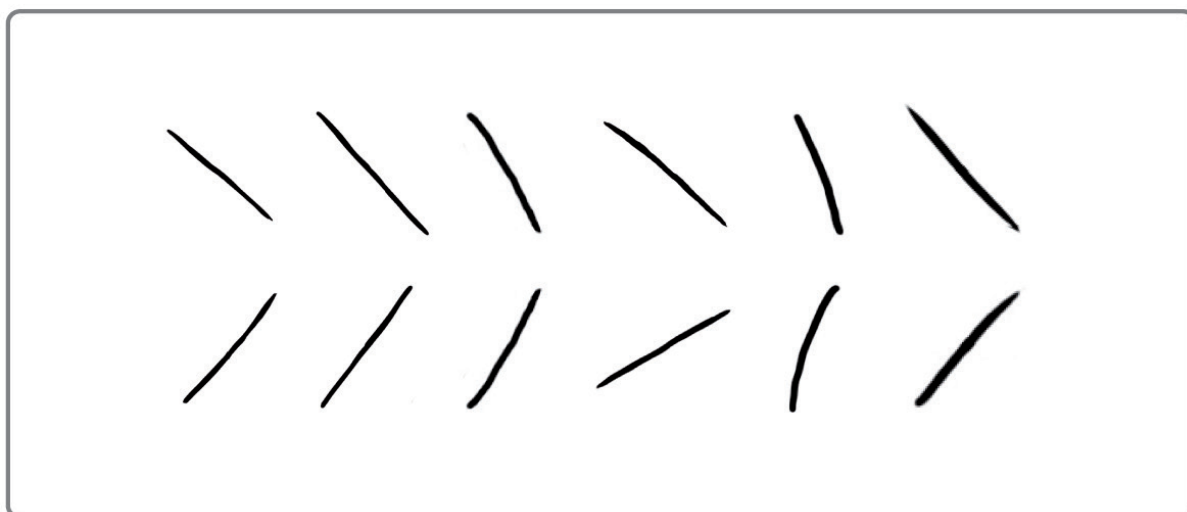


Figura 5.6. Variante línea diagonal.

5.1.2.2. Líneas quebradas o angulares

Las líneas quebradas se encuentran al interior de esta categoría dado que se componen de líneas rectas sobre las que se ejercen dos fuerzas o más. Dentro de esta categoría Kandinsky (2003, p.60) considera dos variantes básicas definidas: la línea quebrada de ángulo agudo o libre y línea quebrada de ángulo recto. La primera variante es la línea quebrada de ángulo agudo o libre, que se forma cuando el ángulo formado por el choque entre las líneas rectas se encuentra entre 1° y 89° . Esta variante se puede observar en 12 piezas: 3 canasteros antropomorfos, tres alcarrazas zoomorfas, una alcarraza antropomorfa, cuatro vasijas antropomorfas y un canastero antropo-zoomorfo. (Figura 5.7).

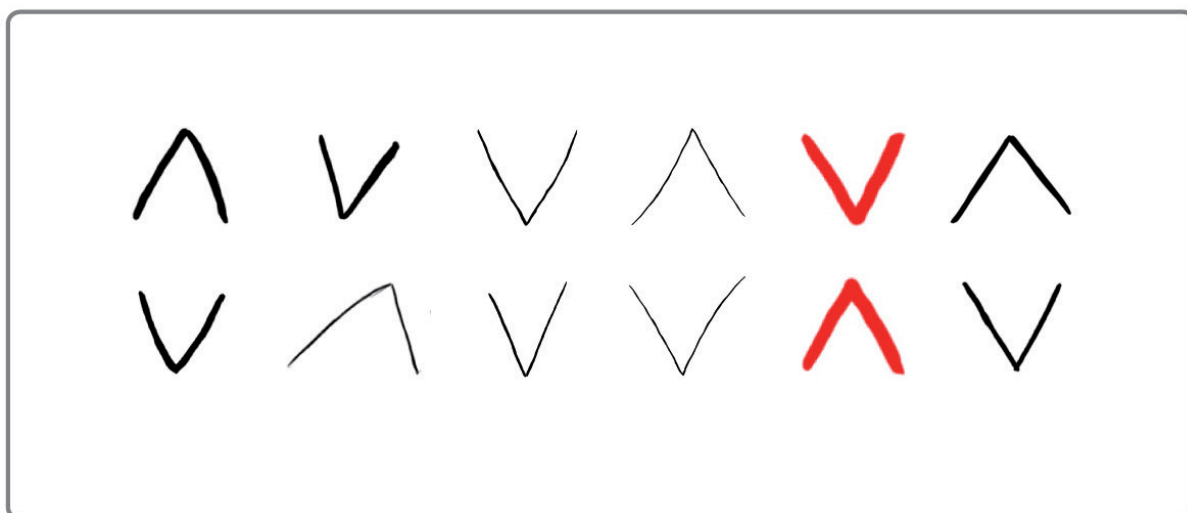


Figura 5.7. Variante línea quebrada de ángulo agudo.

La segunda variante de este grupo es la línea quebrada de ángulo recto, que se genera cuando el ángulo formado entre las líneas rectas de 90° . Los elementos gráficos de este tipo son encontrados en ocho piezas: siete canasteros antropomorfos una vasija antropomorfa (Figura 5.8).

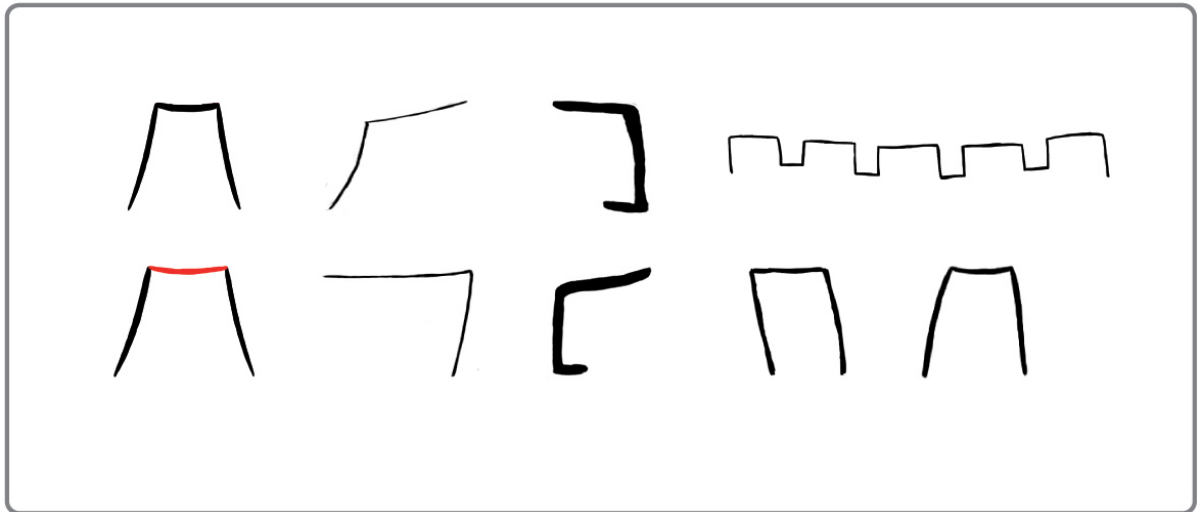


Figura 5.8. Variante línea quebrada de ángulo recto.

5.1.2.3. La línea Curva

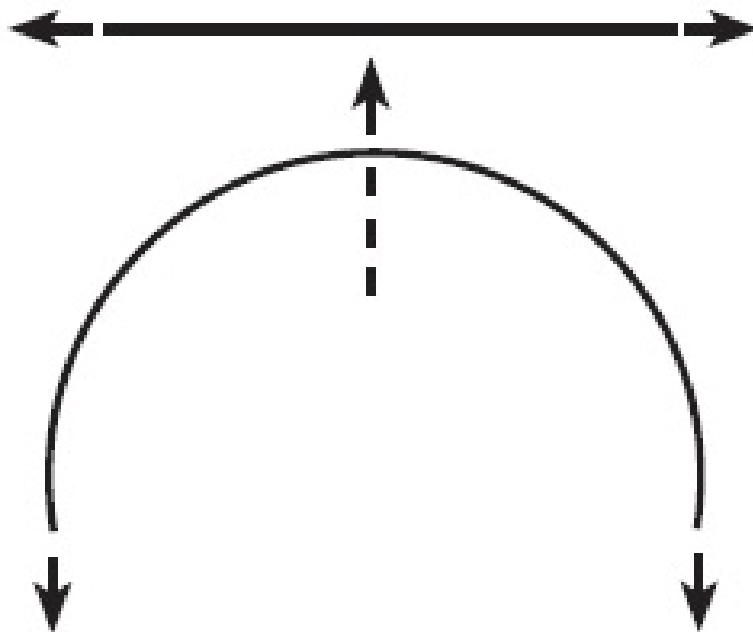


Figura 5.9. Tensiones presentes en la línea recta y la línea curva (Foto tomada de Kandinsky, 2003).

Las líneas curvas son rectas que se ven desviadas por la acción de presión lateral constante, la diferencia con la recta es que en esta existen dos tensiones precisas en contraposición, mientras que en la línea curva existe una tercera fuerza que actúa en oposición al ángulo de tensión de las otras dos fuerzas; en este sentido la recta y la curva constituyen los dos opuestos completos. Este tipo de

líneas presentan tres variaciones: la línea curva simple, curva libre y curva desviada (Kandinsky, 2003, p.71) (Figura 5.9).

La primera variante presenta puntos de presión constante. Esta variedad se encontró en 13 piezas: siete canasteros antropomorfos, dos alcarrazas zoomorfas, dos vasijas antropomorfas y un canastero antro-po-zoomorfo (Figura 5.10).

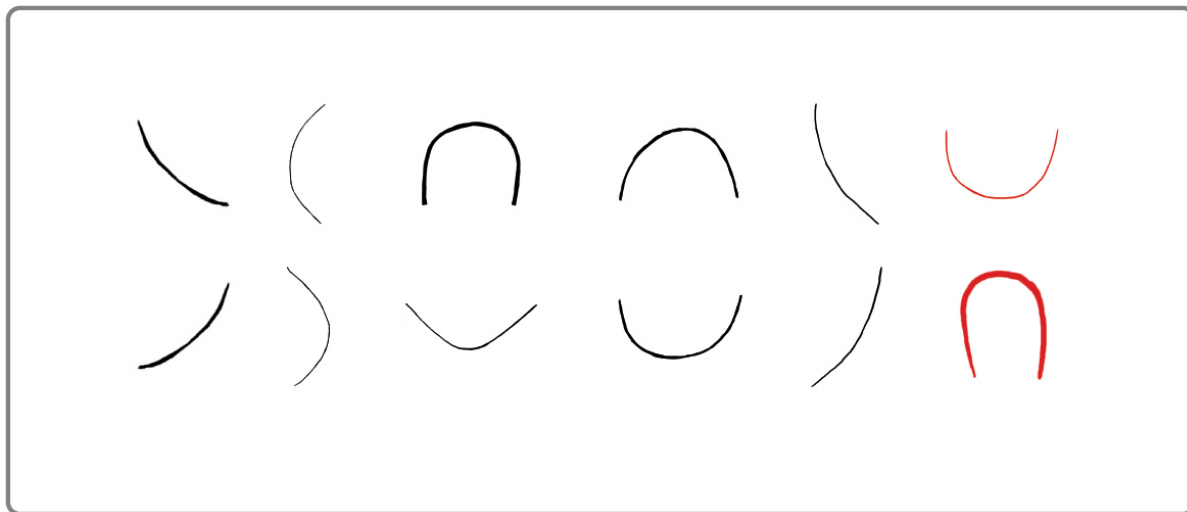


Figura 5.10. Variante línea curva simple.

La segunda variante es la línea curva libre, en la cual las presiones se alternan irregularmente. Esta variante se evidenció en una vasija antro-po-zoomorfa. La tercera variante es la línea curva desviada, la cual corresponde a una forma de desviación regular del círculo (espiral). Esta variante fue encontrada en un canastero antropomorfo. (Figura 5.11).

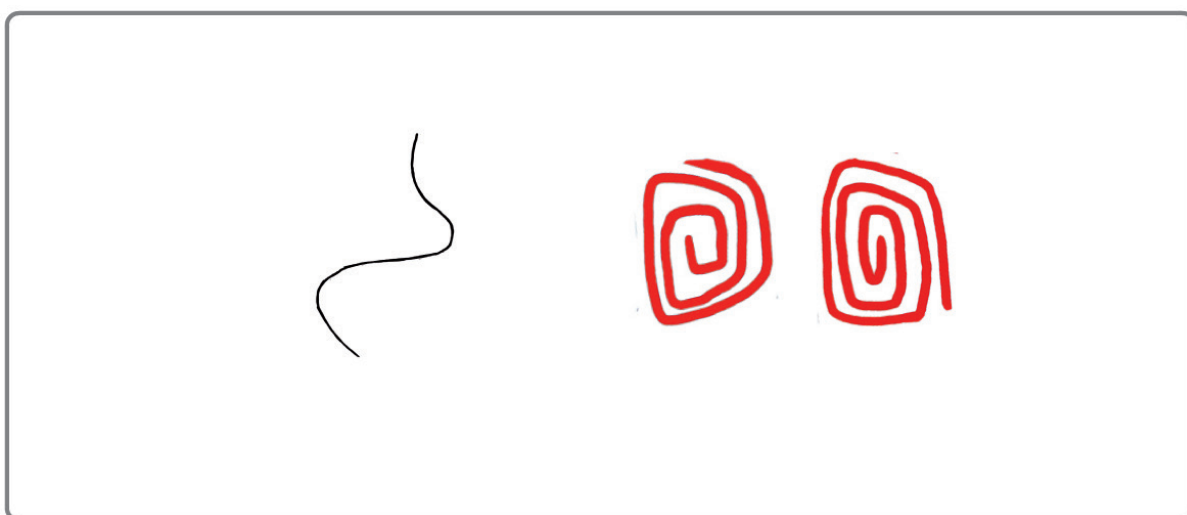


Figura 5.11. Variantes línea curva libre y línea curva desviada.

5.1.3. El plano o contorno

El tercer elemento compositivo evidenciado en esta investigación es el contorno, que se genera mediante articulaciones entre líneas. Los contornos básicos son figuras planas y simples de fácil descripción y construcción. Existen tres tipos geométricos: El cuadrado, el círculo y el triángulo (Dondis, 1995, p.59) (Figura 5.12).

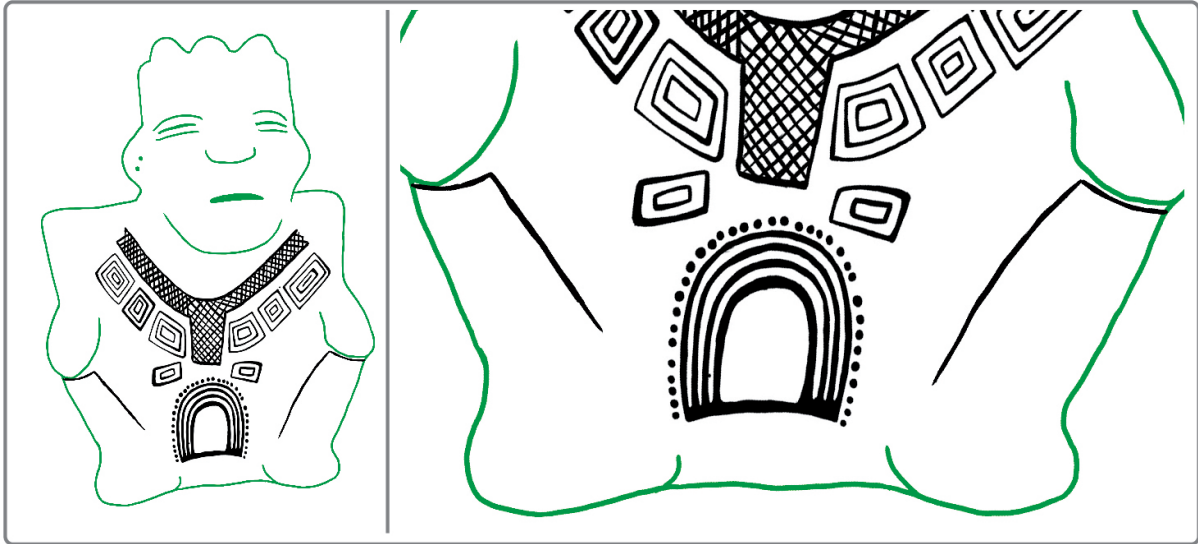


Figura 5.12. Signo primario Contorno representado en un canastero antropomorfo

5.1.3.1. El cuadrado

El cuadrado es el contorno geométrico más básico, es una figura compuesta por cuatro lados con ángulos rectos iguales en sus esquinas los cuales presentan la misma longitud. En esta investigación encontramos esta forma en siete piezas: cuatro canasteros antropomorfos, dos vasijas antropomorfas y una alcarraza zoomorfa (Figura 5.13).

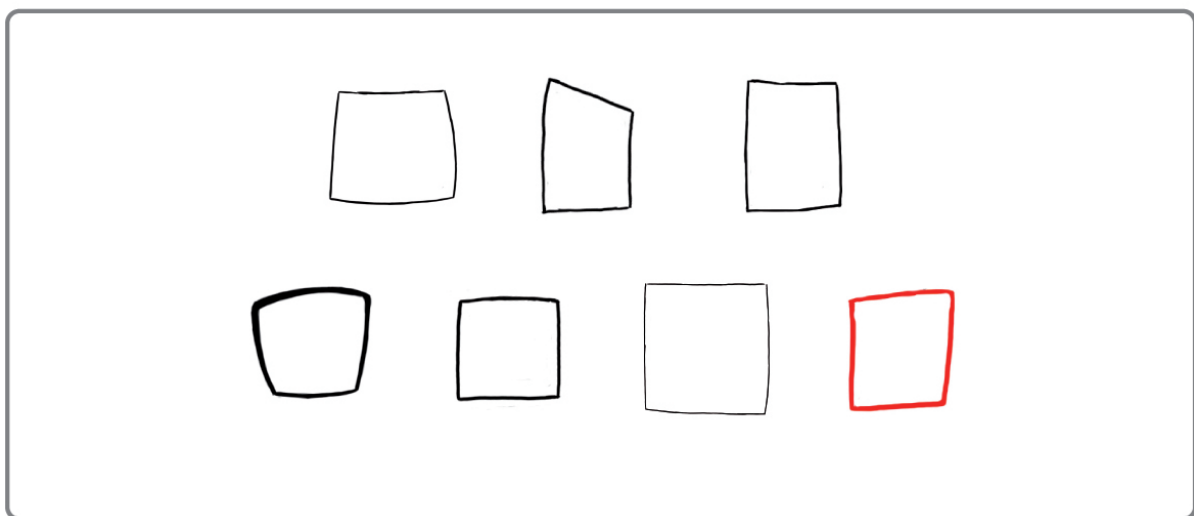


Figura 5.13. Cuadrado simple.

El cuadrado presenta principalmente dos variaciones formales de la estructura básica, la primera de ellas es el rectángulo horizontal y vertical, de la cual encontramos evidencia en seis piezas de análisis: tres canasteros, una vasija antropomorfa, una alcarraza antropomorfa y una alcarraza zoomorfa (Fig. 5.14).

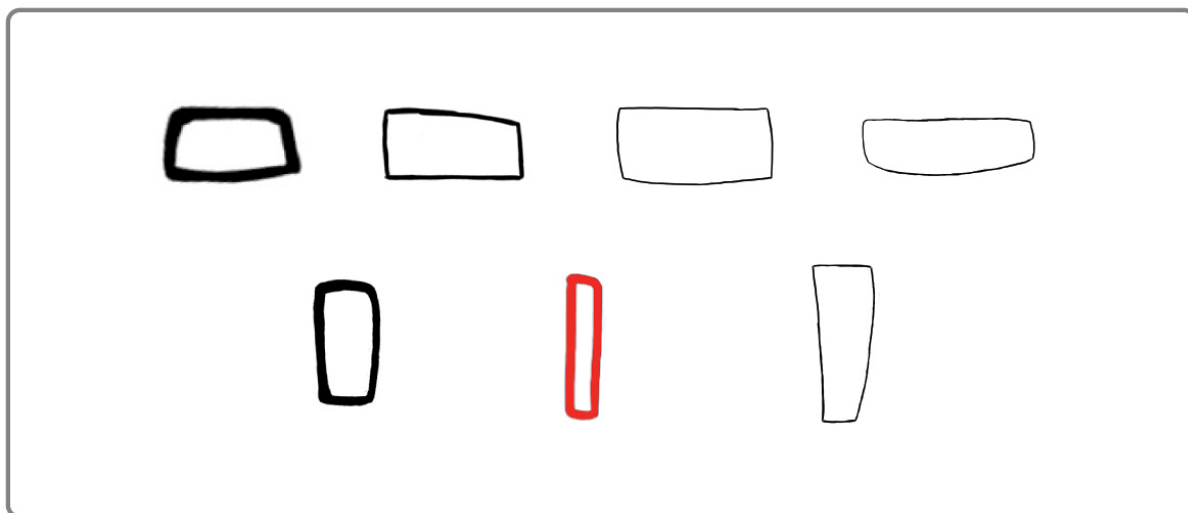


Figura 5.14. Rectángulo horizontal y vertical.

El cuadrado presenta una segunda variante formal, que puede exhibir variaciones de dirección (horizontal, vertical) y la mezcla entre líneas rectas y curvas en uno o varios de sus lados. Estas variaciones se evidencian en cinco piezas: tres canasteros antropomorfos, una alcarraza zoomorfa y una vasija zoomorfa (Figura 5.15).

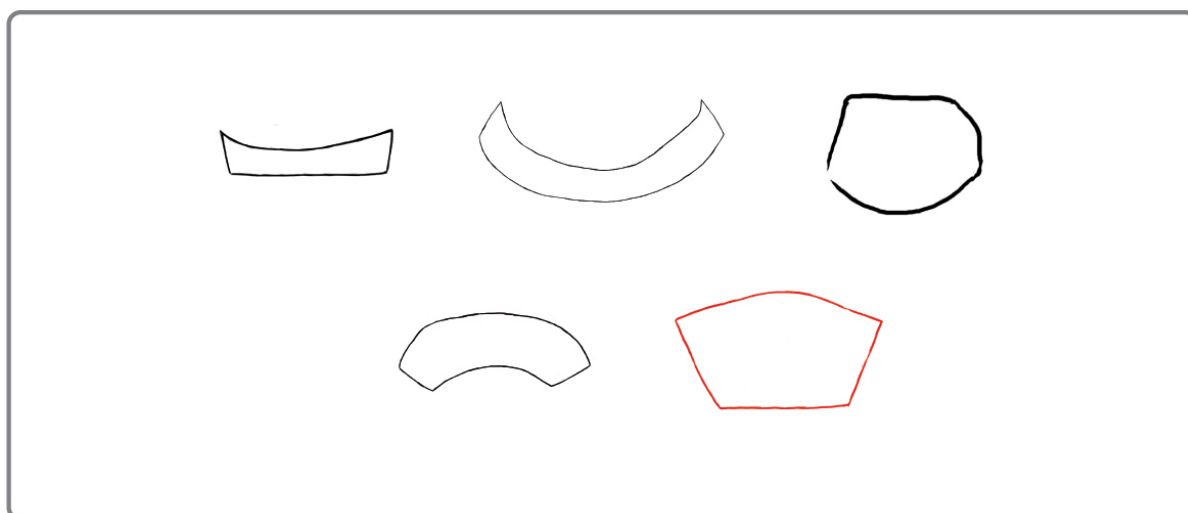


Figura 5.15. Variación 2 de cuadrado.

5.1.3.2. El círculo

El círculo es la segunda forma representativa dentro del grupo de contornos, esta forma se constituye por una curva plana cerrada, cuyos puntos son equidistantes del centro.

Esta forma es encontrada en 15 piezas: ocho canasteros antropomorfos, dos vasijas antropomorfas, dos alcarrazas antropomorfas, una alcarraza zoomorfa y un canastero antro-po-zoomorfo. Como vemos en la Figura 5.16, el círculo puede presentar unas variaciones de forma, en algunos casos la forma es casi perfecta, en otras presenta una forma más elíptica, sin variar demasiado la equidistancia de los puntos extremos hacia el centro. También presenta variaciones tonales a causa de la presión ejercida al momento de realizar la incisión.

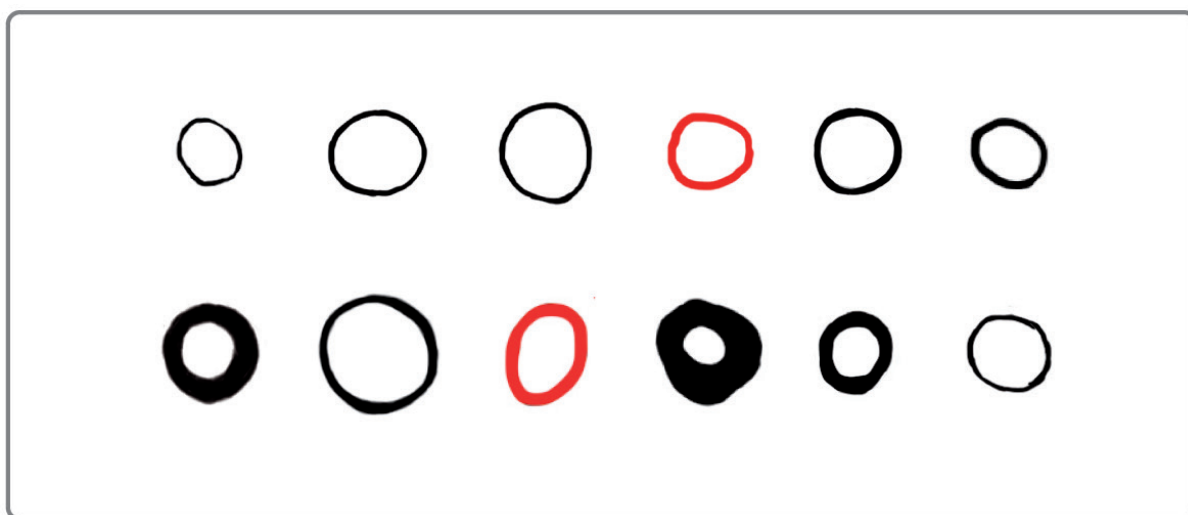


Figura 5.16. Variación 2 de cuadrado.

En el círculo podemos incluir dos variantes formales, en la primera se muestra esta figura geométrica diseccionada por el eje central (semicírculo). Esta forma se presenta en cinco piezas: tres alcarrazas zoomorfas, un canastero antropomorfo y un canastero antro-po-zoomorfo. Una segunda variante en la que aparece el círculo con forma ovoide, aparece en un canastero antropomorfo (Fig. 5.17).

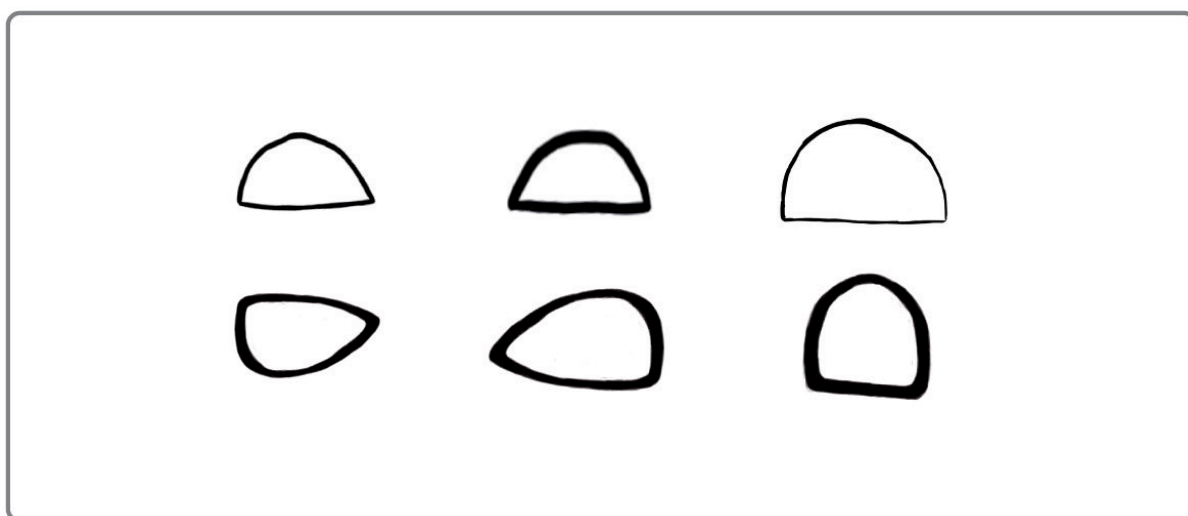


Figura 5.17. Semicírculo y círculo ovoide.

5.1.3.3. El triángulo

El triángulo es la tercera forma expresada en las piezas Ylama. Esta forma está compuesta por tres segmentos de línea determinados por tres puntos que constituyen los vértices, y presenta tres variantes: el triángulo equilátero, que se caracteriza porque sus tres lados tienen la misma longitud. El triángulo isósceles, en el cual solo dos de sus lados son iguales. Finalmente, el triángulo escaleno, en el cual sus tres lados tienen longitudes diferentes. En el caso de las piezas de análisis, se encontraron registros de triángulos de los tres tipos con pequeñas variaciones propias de las normas de construcción Ylama en 11 piezas: tres canasteros antropomorfos, dos alcarrazas antropomorfas, tres alcarrazas zoomorfas y tres vasijas antropomorfas (Figura 5.18).

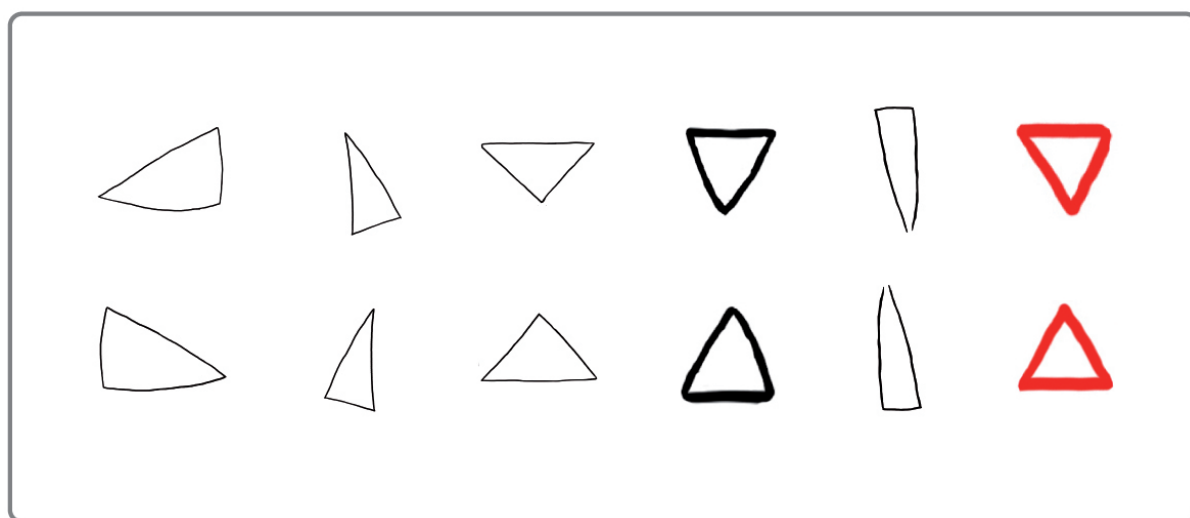


Figura 5.18. Variantes de triángulo.

5.2. Las aglomeraciones de signos

El segundo nivel de análisis iconográfico que plantea Torres (2004) es el de las aglomeraciones de signos. En este nivel de significación, se agruparon los signos primarios analizados previamente para formar aglomeraciones, de las cuales se estudia la forma en que sus elementos compositivos interactúan entre sí para dar origen a formas complejas en las que surgen los primeros niveles de estructuración. Como vimos anteriormente, las características formales de estas primeras composiciones responden a conceptos definidos por los fundamentos sintácticos que surgen de las relaciones entre los elementos básicos geométricos. Estas aglomeraciones son susceptibles de ser estudiadas desde algunos conceptos teóricos de análisis de la imagen que son expuestos a continuación.

5.2.1. La dimensión

Este es el primer concepto general evidenciable en las relaciones compositivas inscritas dentro de las aglomeraciones de signos estudiadas. La forma mediante la

cual se evidencia la dimensión en las piezas es la escala. Dondis (1995) la define como la capacidad que tienen los elementos visuales para modificarse unos a otros. Este concepto se puede evaluar en términos de contraste en la proporción de crecimiento mostrada por un elemento (Figura 5.19).

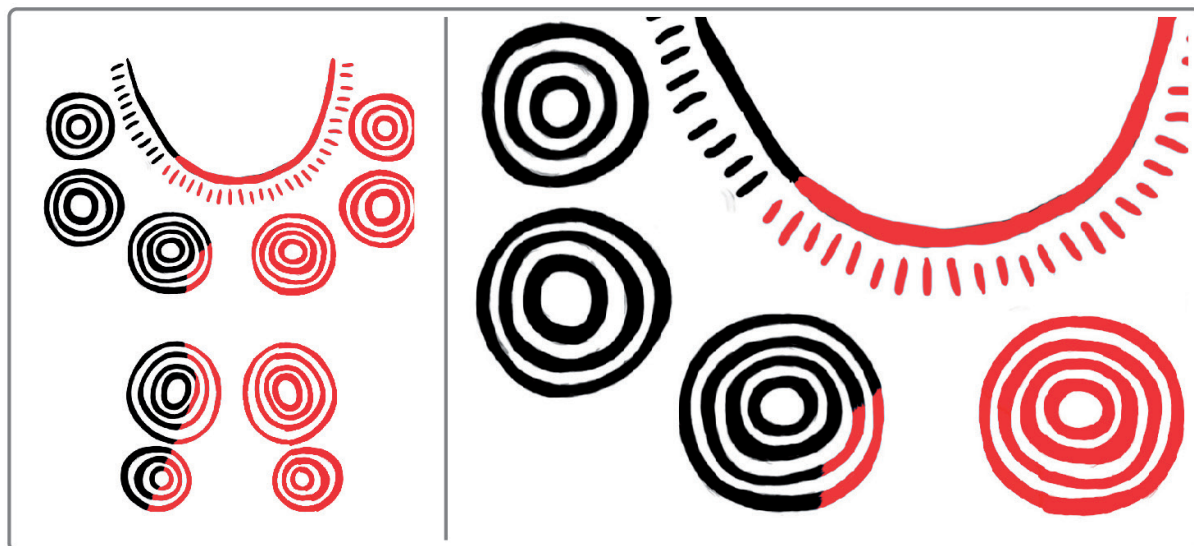


Figura 5.19. Aglomeración de signos de dimensión representada en un canastero antropomorfo.

Las aglomeraciones de signos en las que se presentan aumentos proporcionales en la escala dimensional de elementos con características formales similares son de carácter concéntrico. En ellas se muestran signos primarios contenidos dentro de otro u otros signos con la misma configuración formal. Estas relaciones se muestran a través de cuatro variantes. En la primera, la relación de escala se evidencia entre la interacción de dos elementos (Figura 5.20); en la segunda, observamos relaciones de tres signos primarios presentes (Figura 5.21), en la tercera, es posible ver configuraciones formales de cuatro o más signos agrupados de forma concéntrica (Figura 5.22).

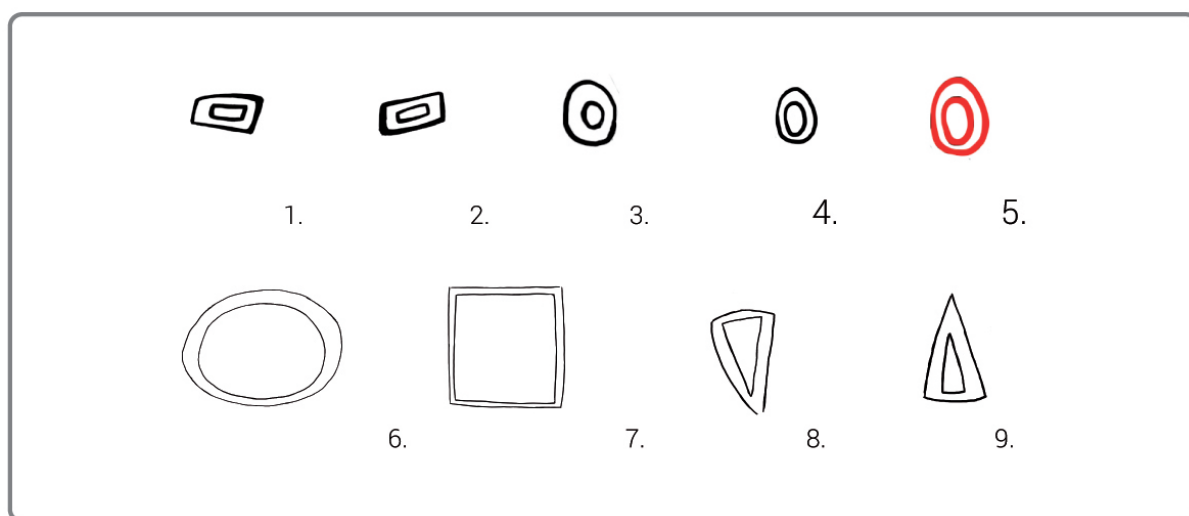


Figura 5.20. Variación de escala entre dos elementos.

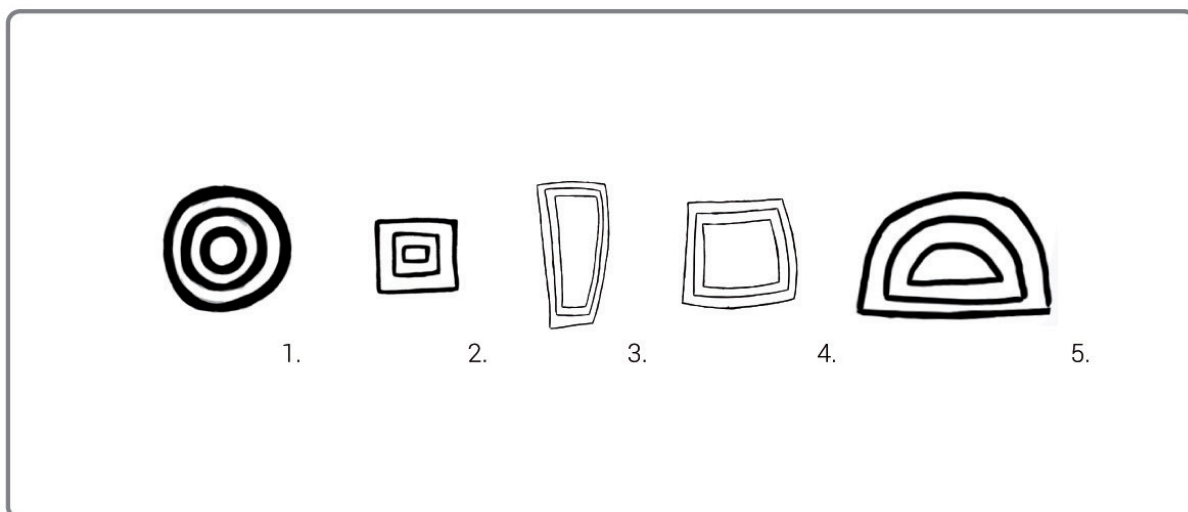


Figura 5.21. Variación de escala entre tres elementos.

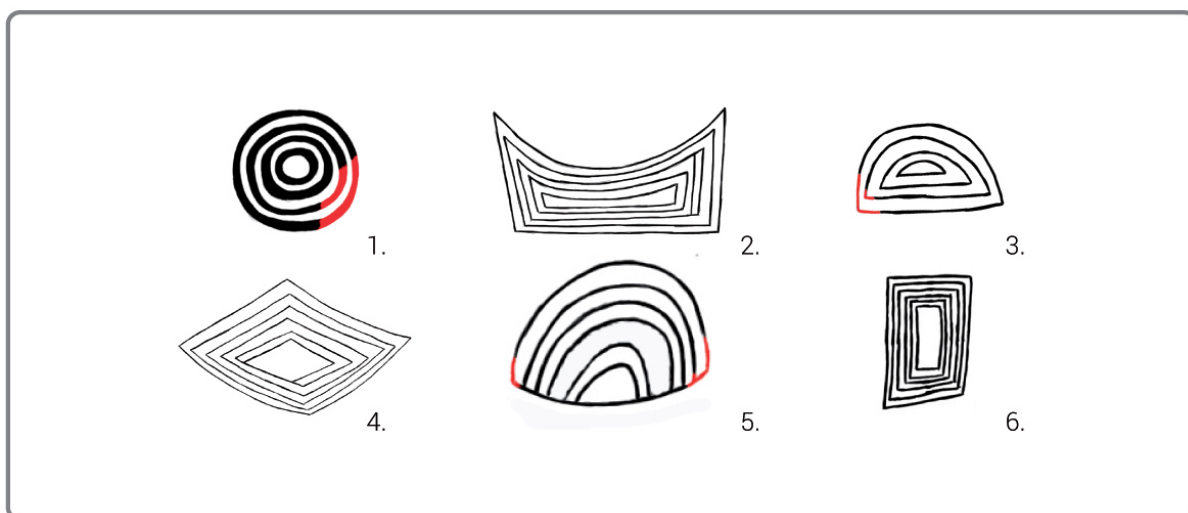


Figura 5.22. Variación de escala entre 4 o más elementos.

Finalmente, se presenta la cuarta variante de escala en la que el signo ubicado en el centro de la aglomeración no es el mismo que se escala de forma dimensional, pero posee características formales similares a sus pares externos (contorno circular), como se puede observar en la figura 5.23.

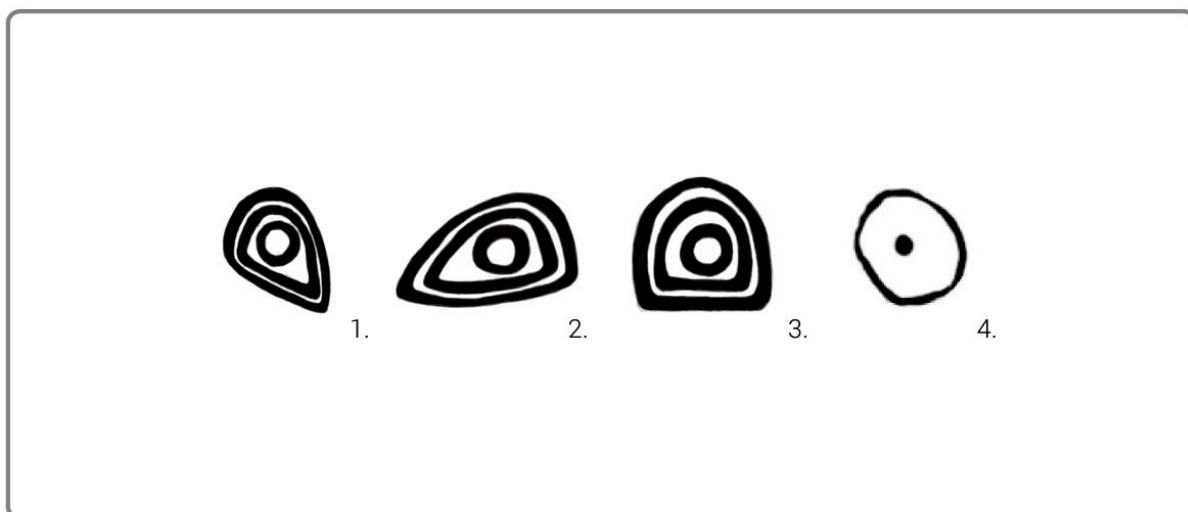


Figura 5.23. Variante de escala entre elementos con formas similares.

5.2.2. La repetición

El segundo concepto de composición general que se estudió en los grafismos visuales Ylama corresponde a la repetición, que Wong (1991), define como una variación en la interrelación de formas. Encontramos dos variantes presentes en composiciones visuales plasmadas en las piezas cerámicas Ylama, estas son: ritmo y alineación (Figura 5.24).

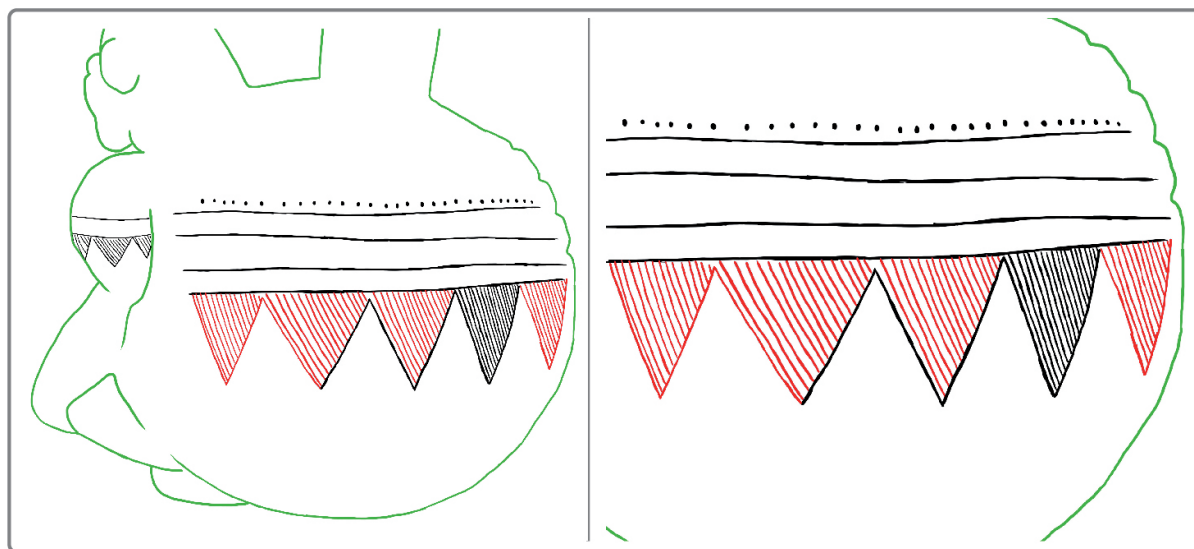


Figura 5.24. Aglomeración de signos de repetición representada en una alcarraza antropomorfa.

5.2.2.1. El ritmo

Este primer grupo dentro del concepto de repetición es uno de los más representativos, se conforma a partir de las relaciones compositivas en su mayoría entre elementos

del signo primario definido anteriormente como línea. También presenta una serie de variantes dentro de sus configuraciones formales. Una primera variante definida se compone por líneas paralelas rectas. En este nivel también fueron expuestos unos subgrupos: el primero que se puede observar en la figura 5.25, está construido por líneas rectas de igual dimensión alineadas en distintas direcciones.

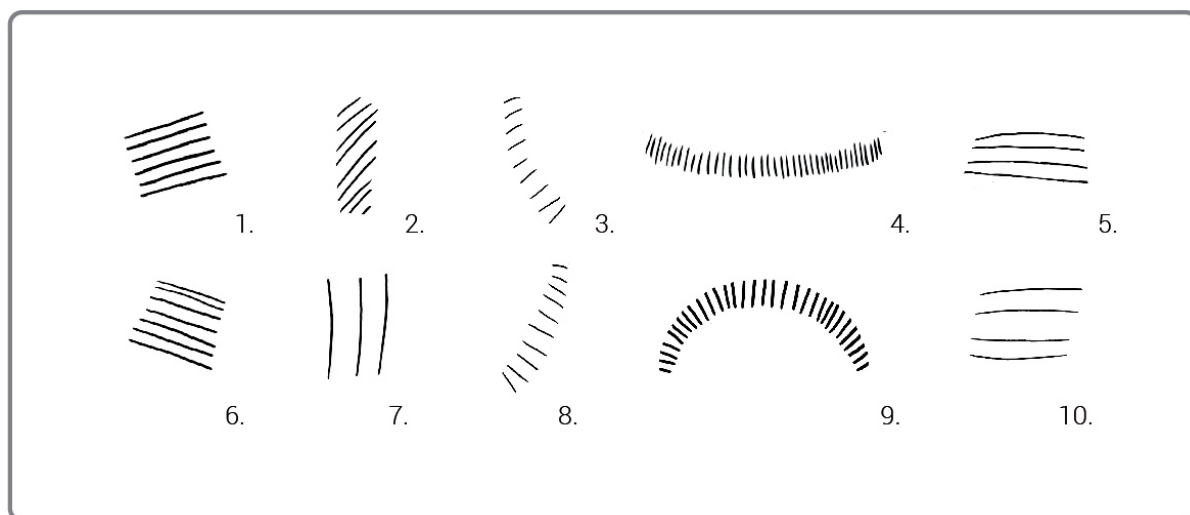


Figura 5.25. Alineación de líneas paralelas rectas.

El segundo subgrupo dentro de la variante de líneas paralelas rectas, es el que se compone de líneas rectas con variación escalar progresiva en su dimensión (Figura 5.26).

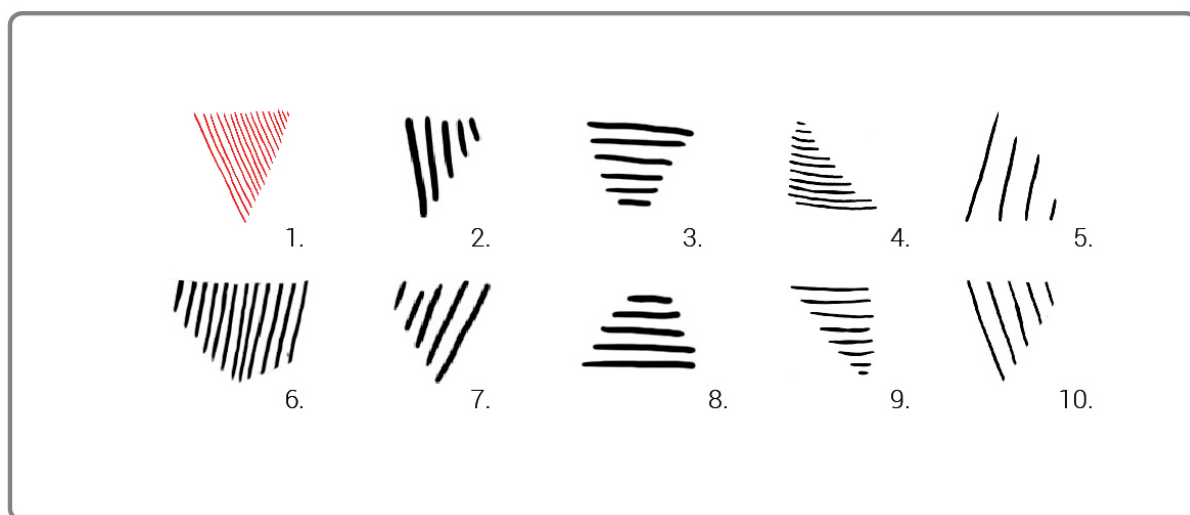


Figura 5.26. Variación escalar progresiva.

La segunda variante se compone de líneas paralelas quebradas, que se componen de dos o más series de dicha variación formal de línea (Figura 5.27).

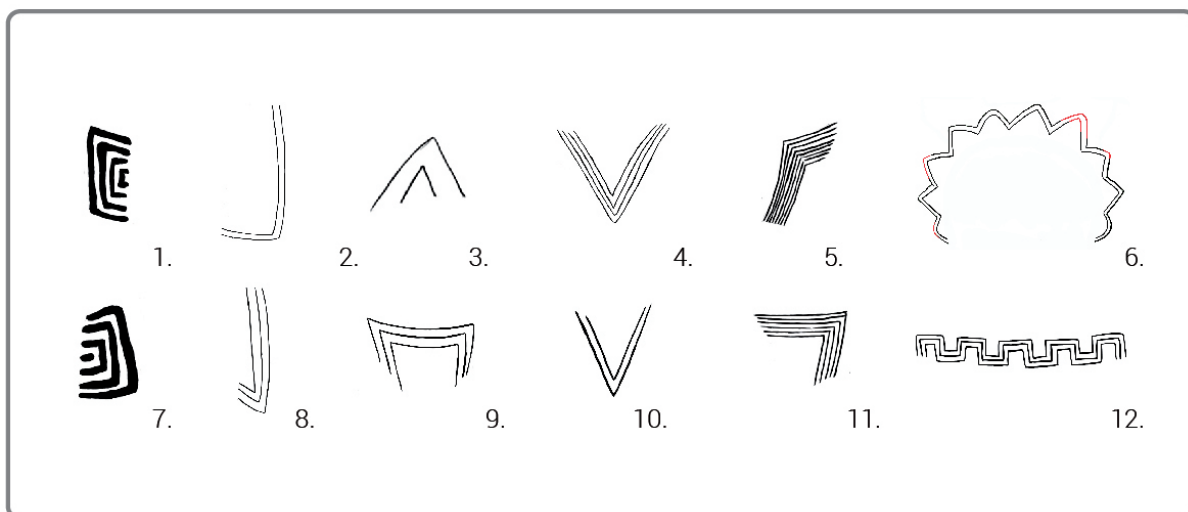


Figura 5.27. Líneas paralelas quebradas.

La tercera variante formal encontrada dentro de las aglomeraciones de signos en las composiciones Ylama, está compuesta por líneas paralelas curvas (Figura 5.28).

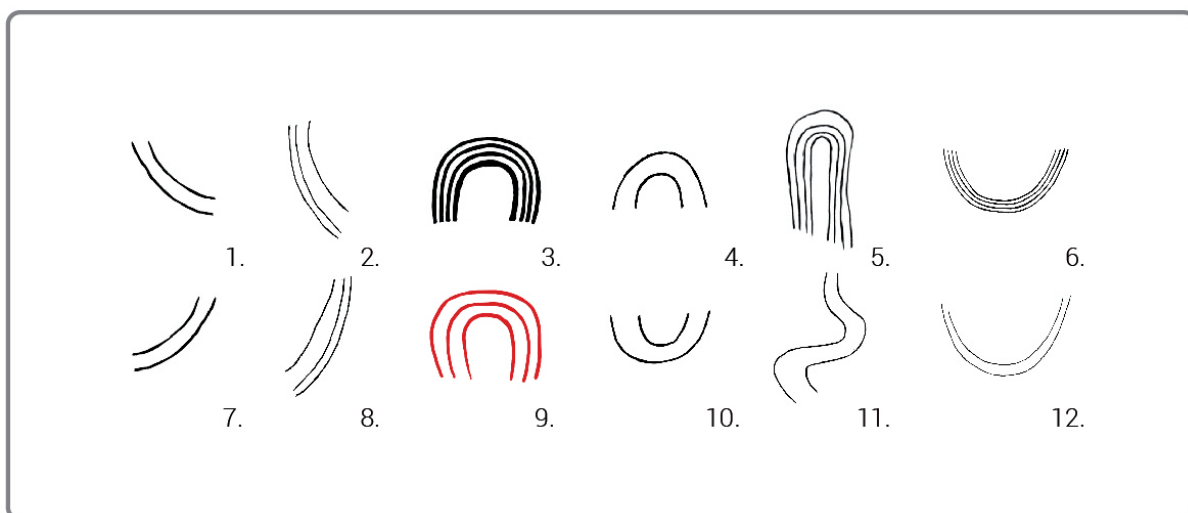


Figura 5.28. Líneas paralelas curvas.

5.2.2.2. La alineación

El segundo grupo perteneciente al concepto de repetición corresponde a la alineación de formas. En este caso, las formas no son líneas básicas sino que se trata de otras figuras geométricas básicas, además de aglomeraciones de signos más complejos.

Este grupo presenta las variables de alineación en dirección horizontal, vertical, diagonal y curva. En la primera variante (Figura 5.29), se pueden observar relaciones de alineación horizontal.

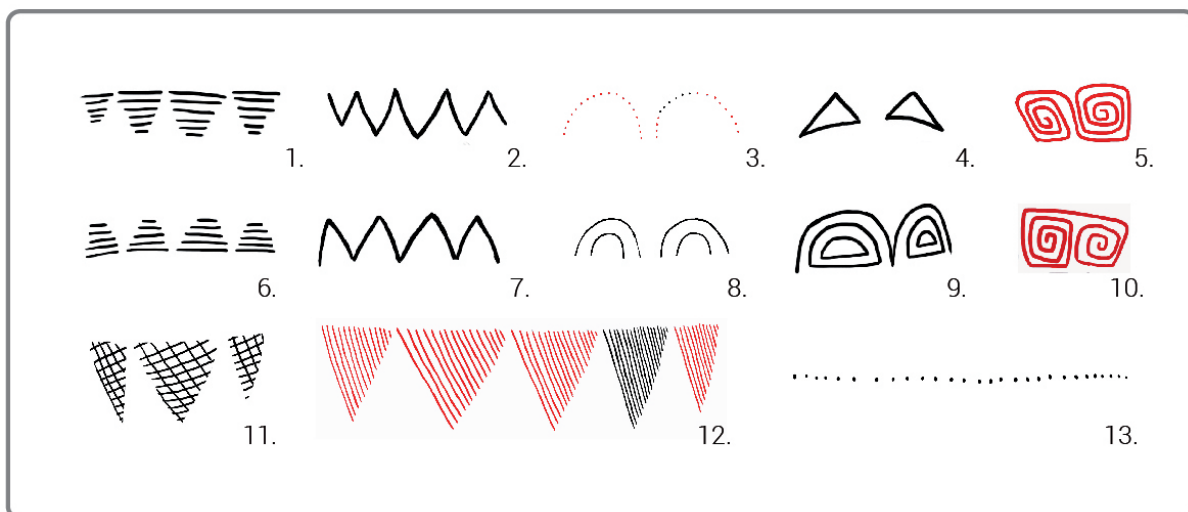


Figura 5.29. Alineación horizontal.

La segunda variante expone las relaciones formales de alineación vertical presentes en las composiciones Ylama (Figura 5.30).

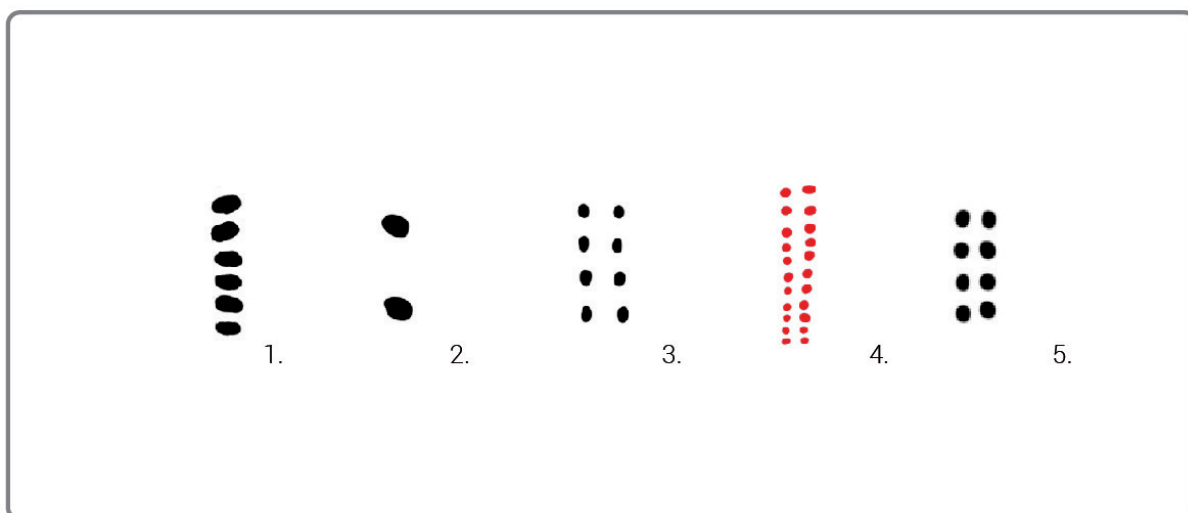


Figura 5.30. Alineación vertical.

En la tercera variante se pueden apreciar signos y aglomeraciones en alineación diagonal (Figura 5.31).

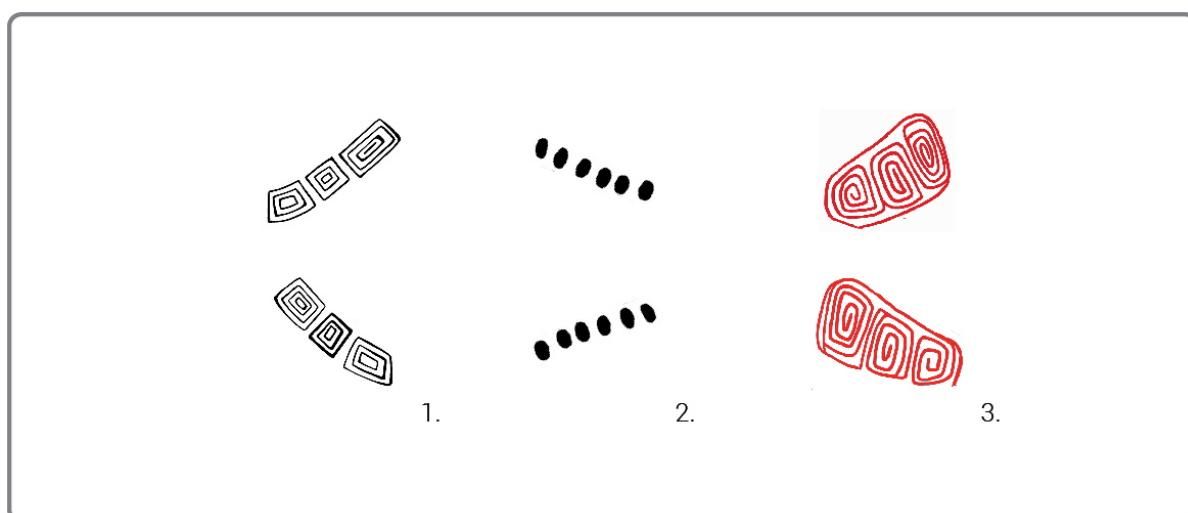


Figura 5.31. Alineación diagonal.

La cuarta variante presenta relaciones de alineación curva. Es necesario resaltar que estas relaciones se presentan entre puntos, a excepción de un caso en el que la relación se da entre una variante de aglomeración de signos (Figura 5.32).

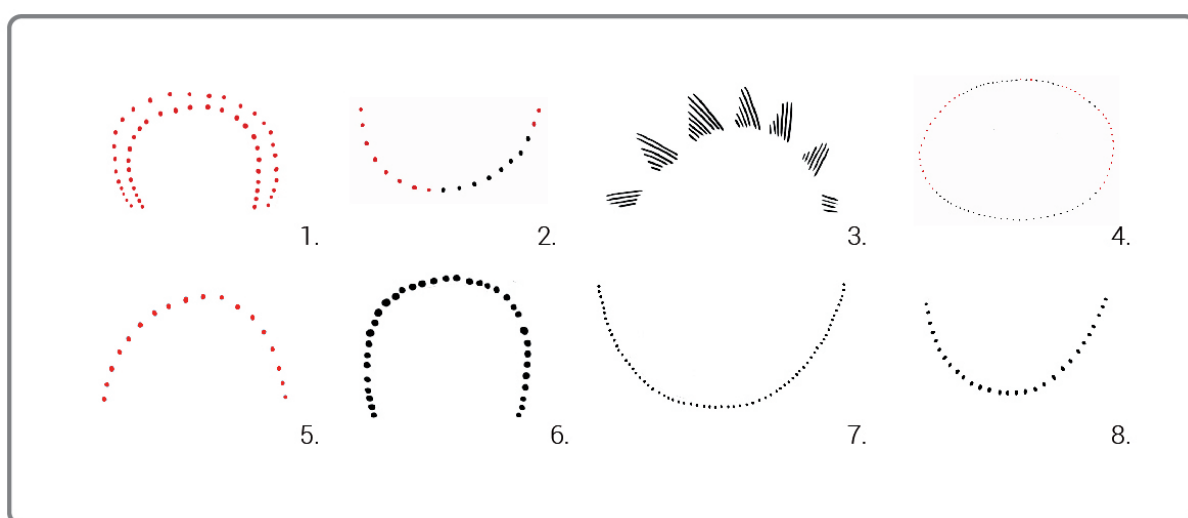


Figura 5.32. Alineación curva.

5.2.3. El equilibrio

El tercer concepto dentro del análisis realizado sobre los grafismos visuales Ylama fue denominado como equilibrio. Al respecto Dondis (1995, p.130) afirma que: “el equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos.” Este concepto rige casi toda la producción gráfica de la cultura Ylama. En el nivel de aglomeraciones visuales se puede evidenciar en dos variantes correspondientes a las direcciones del plano en que se mueven dichas aglomeraciones: simetría por reflexión vertical y simetría por reflexión horizontal (Figura 5.33).

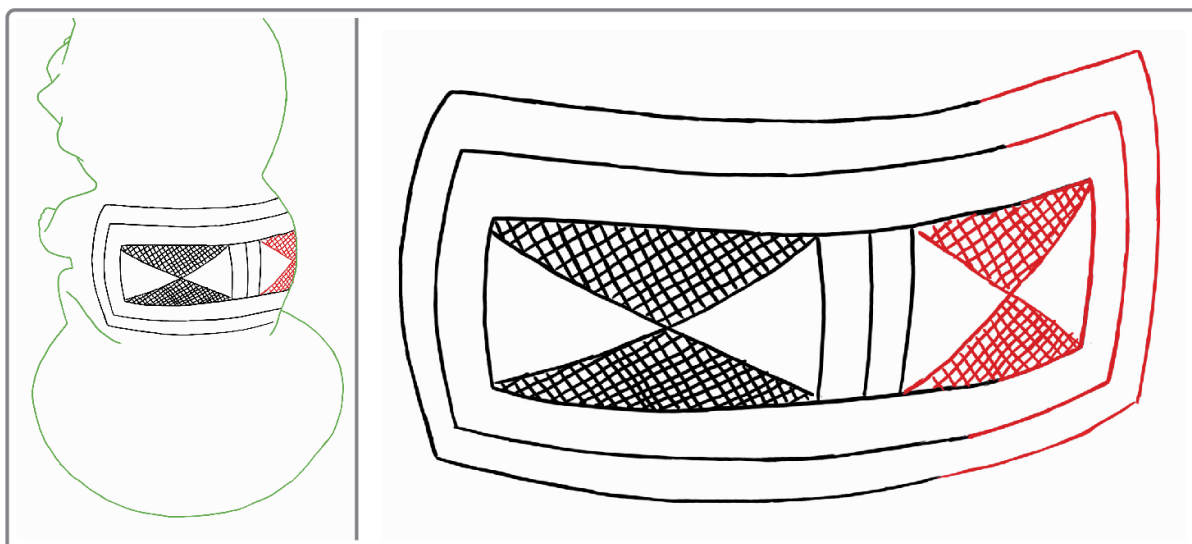


Figura 5.33. Aglomeración de signos de equilibrio representado en una alcarraza antropomorfa.

5.2.3.1. La simetría por reflexión vertical

Esta es la primera variante de simetría que fue encontrada en el análisis de las piezas cerámicas Ylama, donde se evidenciaron dos subgrupos: en el primero, el fenómeno de reflexión se presenta de forma regular sin alterar la composición formal de los elementos (Figura 5.34), mientras en el segundo se presenta el concepto de reflexión, pero hay una variación en la cual se alternan los elementos mediante una relación de oposición intercalada con orientación horizontal (Figura 5.35).

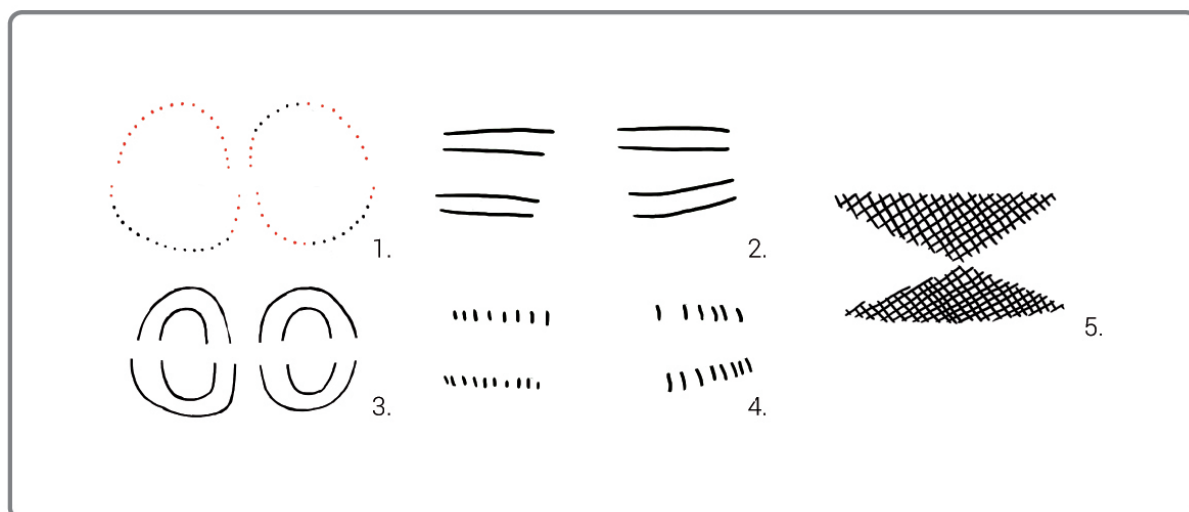


Figura 5.34. Oposición regular.

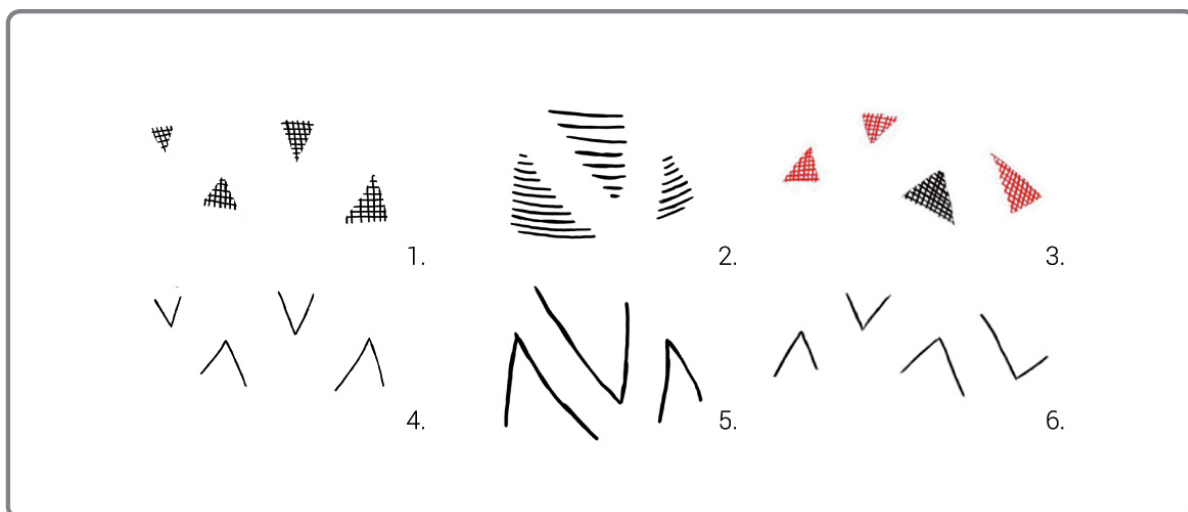


Figura 5.35. Oposición intercalada.

5.2.3.2. La simetría por reflexión horizontal

Esta es la segunda variante de simetría que se evidenció en las piezas Ylama. En esta variante también existen dos subgrupos: en el primero, los elementos reflejados conservan sus características formales como se puede ver en la figura 5.36. En el segundo las características formales de los elementos reflejados no son simétricas, por lo tanto se nota una relación formal de simetría de espejo (Figura 5.37).

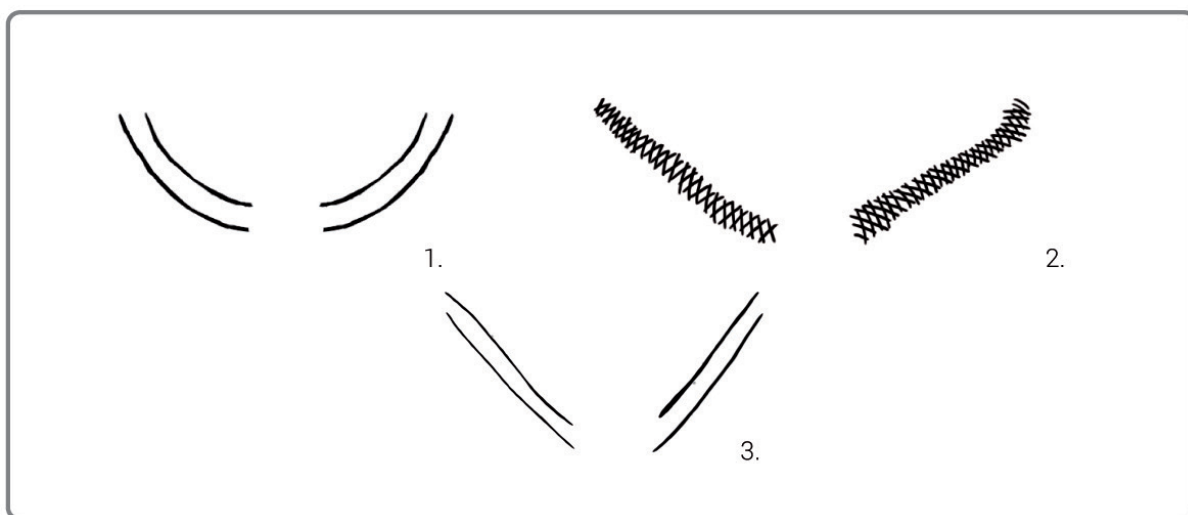


Figura 5.36. Reflexión horizontal.

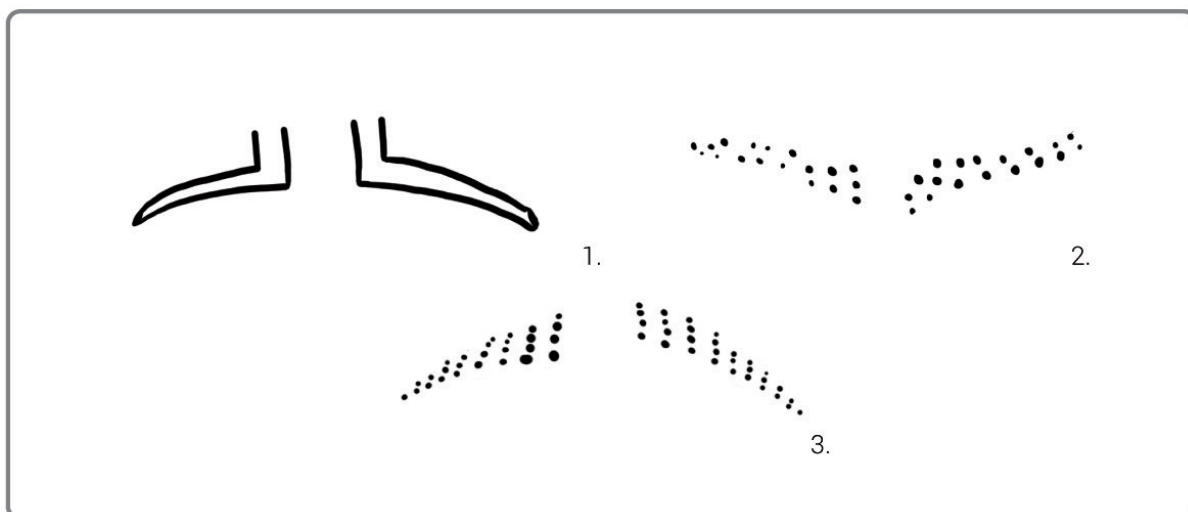


Figura 5.37. Simetría de espejo horizontal.

5.2.4. La agrupación

El cuarto concepto analizado dentro de la investigación es denominado agrupación. Este corresponde a un caso especial dado que los elementos compositivos son exclusivamente signos primarios conocidos como puntos, y relaciones de aglomeraciones de estos signos (Figura 5.38).

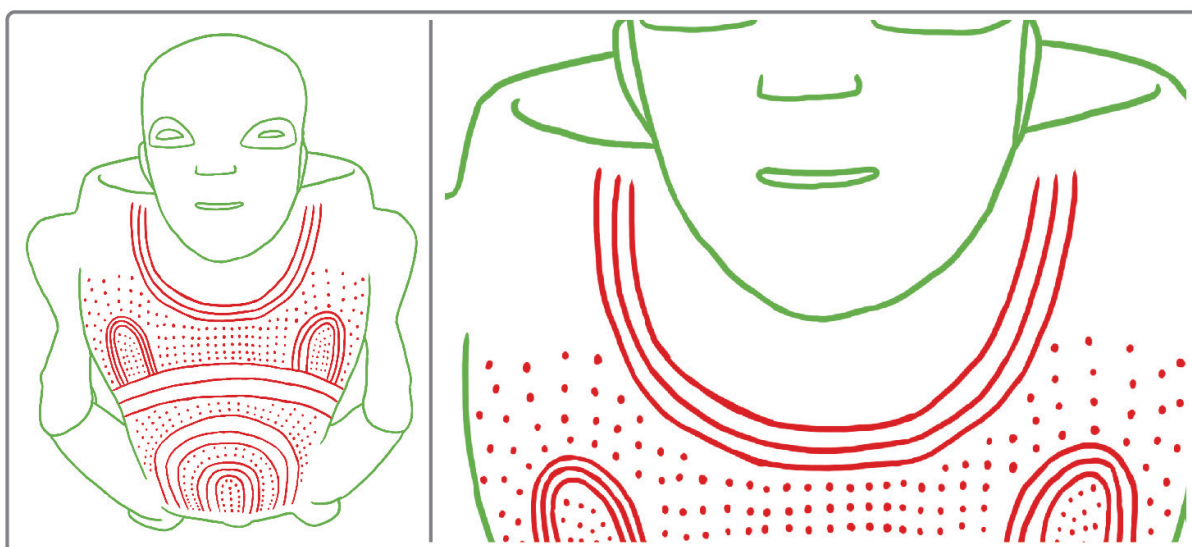


Figura 5.38. Aglomeración de signos de agrupación representada en un canastero antropomorfo.

En este concepto se pueden exponer dos variantes principales: la primera que se observa en la figura 5.39, presenta los puntos formando contornos de figuras geométricas básicas.

En la segunda, hay puntos aglomerados en series ordenadas formando figuras geométricas y biomorfas abstractas por relaciones de cercanía (Figura 5.40).

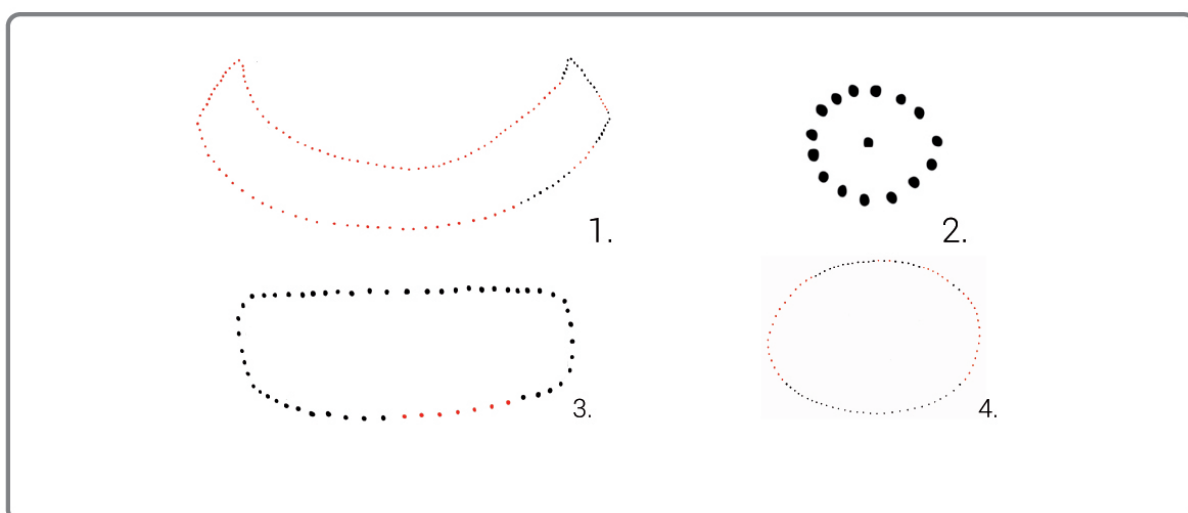


Figura 5.39. Aggrupación formando contornos.

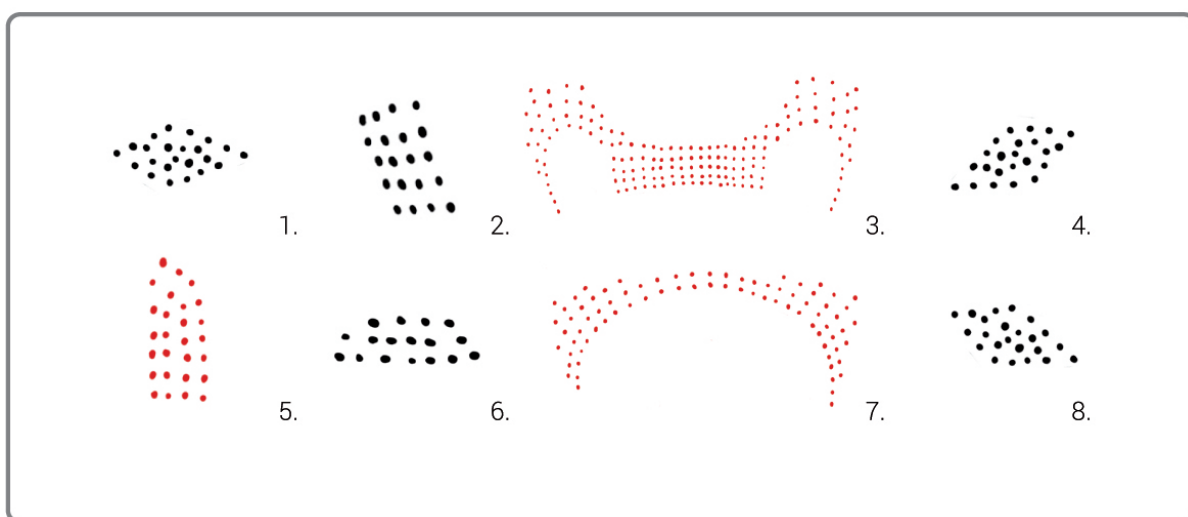


Figura 5.40. Aggrupación formando rellenos.

5.2.5. La superposición

Este concepto es el que presenta más casos dentro de las piezas analizadas. Wong (1991), lo explica como la interrelación de elementos, en la cual se acercan dos formas, de tal manera que quedan superpuestas una sobre otra.

En él aparecen dos variantes de composición formal: En la primera se articula la aglomeración de signos primarios, mediante la relación de superposición entre dos elementos, formando así una figura por combinación (Figura 5.41).

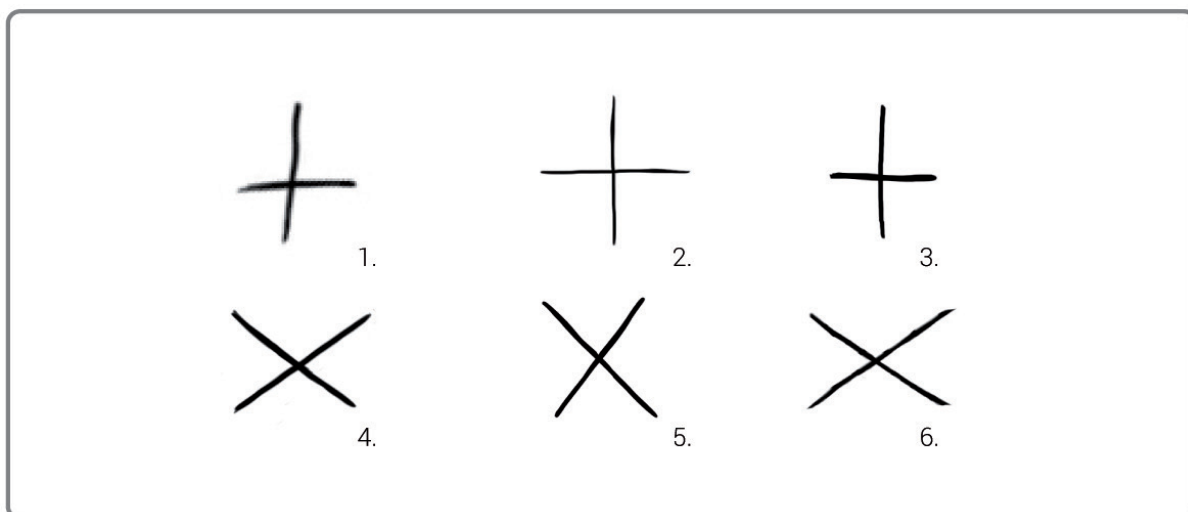


Figura 5.41. Superposición entre dos signos primarios.

La segunda variante de superposición encontrada dentro del análisis formal de las piezas Ylama, está formada por relaciones compositivas entre las aglomeraciones expuestas en la figura 5.42. Se trata de la repetición seriada de estas aglomeraciones que estructuran composiciones más complejas con forma de mallas conocidas como achurados cruzados, o motivos en forma de red.

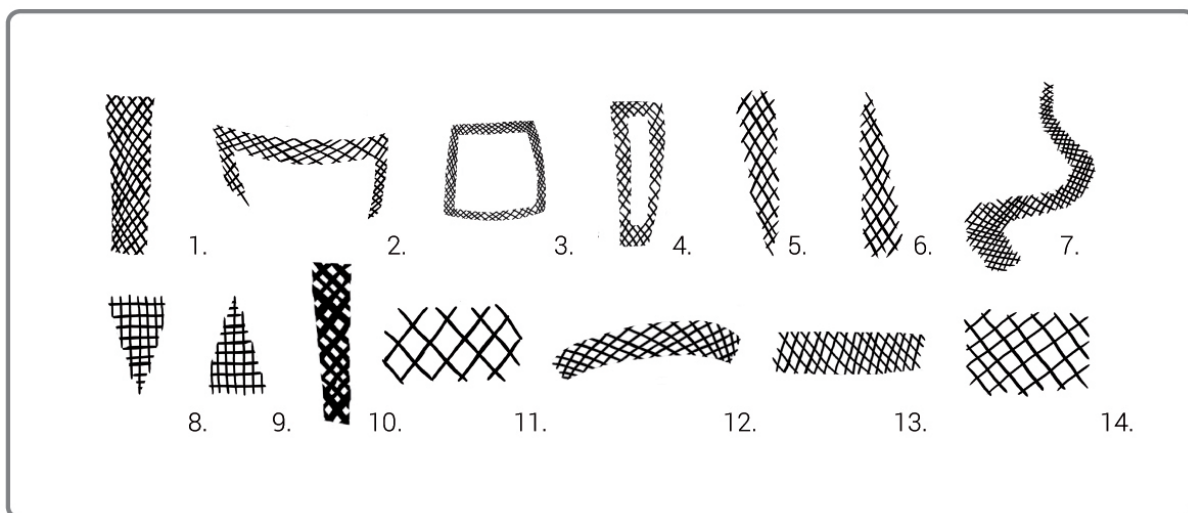


Figura 5.42. Superposición con formas de achurados o motivos en forma de red.

5.2.6. Las estructuras visibles

El concepto de estructura visible es evidenciado también dentro del análisis de aglomeraciones de signos, y hace parte de las estructuras de modulación en las composiciones Ylama.

La noción de estructuras visibles fue tomada de Wong (1991), autor que plantea, que estas estructuras se componen de líneas estructurales que dividen el espacio en

subdivisiones individuales, y deben ser tratadas como una clase especial de modulo, que interactúa a su vez, con los módulos que contienen (Figura 5.43).

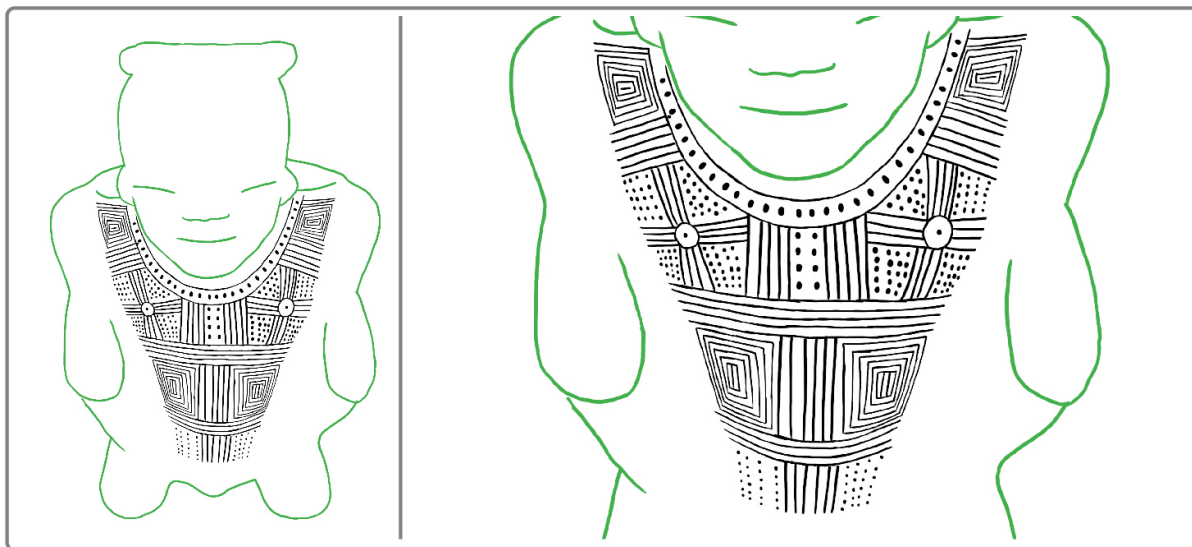


Figura 5.43. Aglomeración de signos de estructuras visibles en un canastero antropomorfo.

La estructura visible se encontró en varias piezas antropomorfas, en las que es más evidente la construcción de aglomeraciones, donde se utilizan estos marcos estructurales para subdividir las composiciones (Figura 5.44).

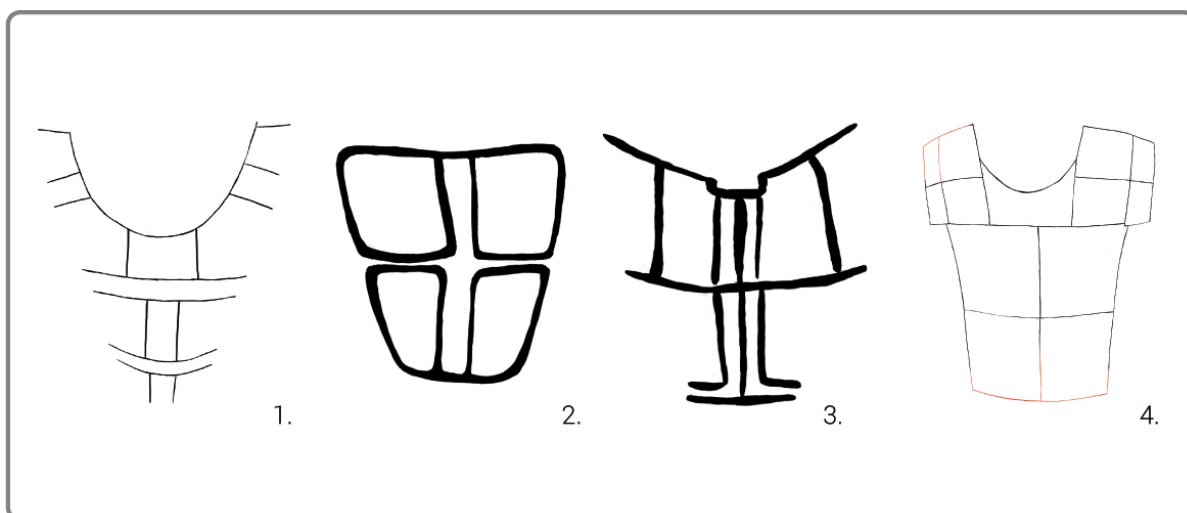


Figura 5.44. Estructuras visibles.

5.3. Las unidades temáticas

El tercer nivel de análisis iconográfico propuesto por Torres (2004) es el de unidades temáticas, que surge del análisis de las relaciones formales que se dan entre las aglomeraciones de signos contenidas en la investigación.

Este nivel ha sido estudiado desde las asociaciones formales que estructuran elementos reconocibles, que no son de carácter figurativo, sino composiciones visuales abstractas que representan modificaciones corporales en el cuerpo. Como lo plantea Ulloa (1992), a través de los registros físicos es posible identificar las composiciones visuales plasmadas en el cuerpo.

Esta noción surge a partir de la asociación por correspondencia formal que se evidenció entre las unidades temáticas identificadas y la zona activa del cuerpo (representación fisiológica: antropomorfa, antrozoomorfa, zoomorfa. Esta permite identificar partes reconocibles como: cabeza, torso, extremidades superiores, inferiores, etc.) donde se ven plasmadas. Tal como lo afirma Torres (2004):

El tercer nivel lo constituyen las unidades temáticas, donde las aglomeraciones de signos primarios construyen figuras más complejas, como un cuerpo o personaje con sus diferentes accesorios y elementos asociados, elaborados en diferentes soportes tales como piedra, textiles, cerámica, madera y hueso. (p. 57)

Las características formales de estas composiciones exponen combinaciones de signos primarios con aglomeraciones de signos más complejos, interactuando entre sí, usualmente por relaciones de equilibrio, modulación y repetición, entre otras.

A continuación se exponen los casos encontrados en el análisis de las piezas Ylama, en los cuales se evidencia la presencia de unidades temáticas reconocibles, categorizados según la zona activa en el cuerpo donde aparecen plasmados.

5.3.1. La cabeza

Esta es la primera zona donde se evidencia la presencia de unidades temáticas. En esta se presentan tres variaciones formales que responden a las características de las piezas analizadas.

En este grupo se puede deducir del análisis formal apoyado por las investigaciones de estado del arte, que las composiciones visuales que aparecen plasmadas aquí, pueden ser representaciones de bandas o tocados decorativos usados en la cabeza (modificaciones corporales externas), dado que las unidades temáticas encontradas dentro de esta variante corresponden a figuras antropomorfas (Figura 5.45).



Figura 5.45. Unidad temática, zona activa: cabeza. Representación en un canastero antropomorfo.

La primera variante se presenta en dos canasteros antropomorfos. Las características formales en estas unidades se dan por la relación entre una aglomeración simple de dos líneas horizontales con orientación vertical, dentro de las cuales interactúan en el primer caso, aglomeraciones de líneas rectas verticales orientadas en forma paralela, y en el segundo caso se presenta una variante de achurado cruzado (Figura 5.46).

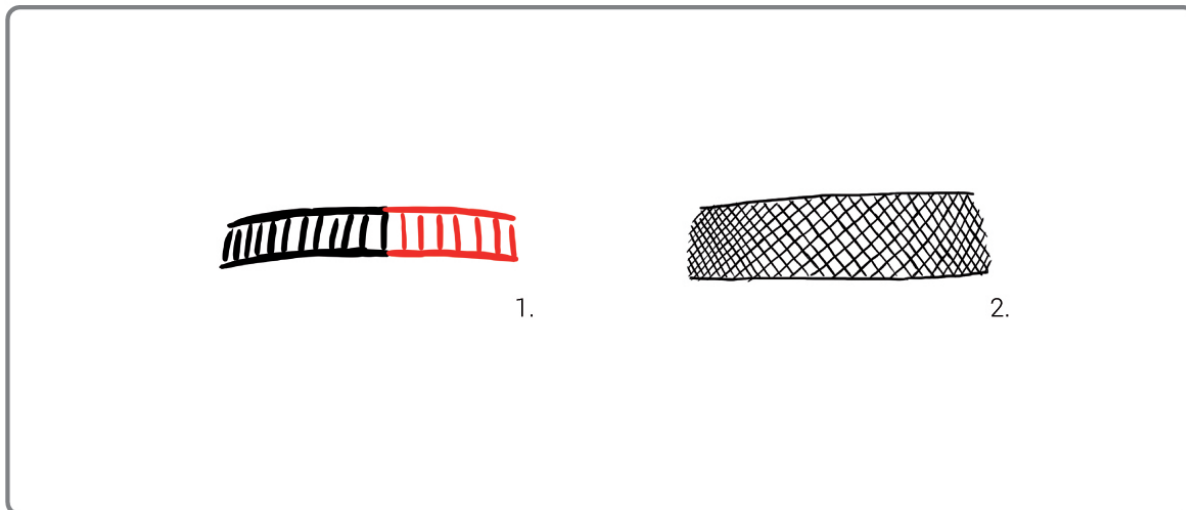


Figura 5.46. Unidades temáticas – Cabeza, variante 1.

La segunda variante se presenta en tres canasteros y una alcarraza, piezas con características antropomorfas. Las particularidades formales en estas composiciones se aparecen en dos variantes.

Dos de ellas tienen diseños compuestos por líneas quebradas alineadas en dirección curva, mientras que las otras dos, presentan líneas curvas limpias en el exterior, y en el interior de la composición, presentan variantes de aglomeraciones complejas de signos por alineación (Figura 5.47).

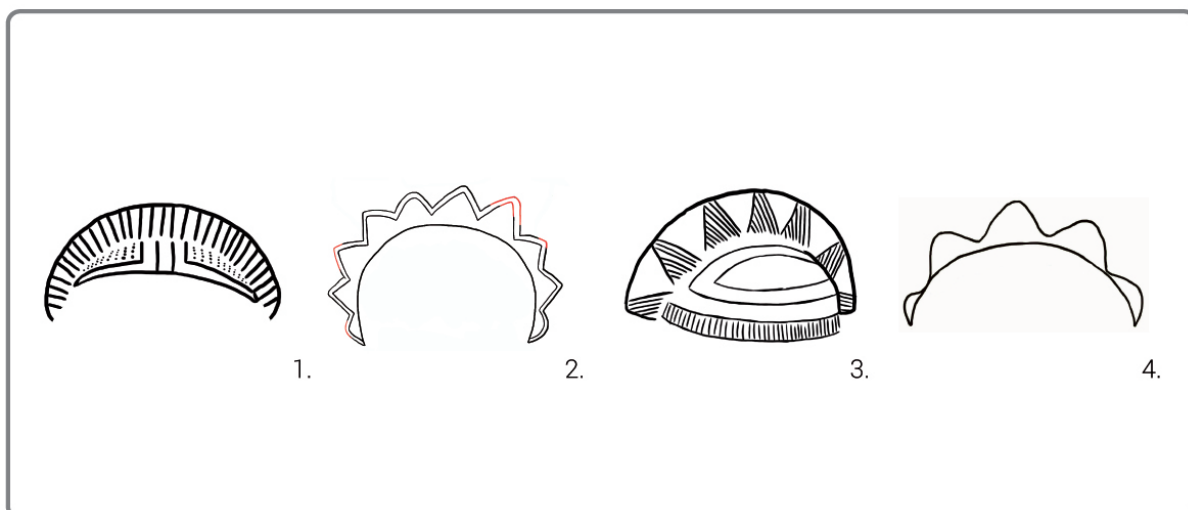


Figura 5.47. Unidades temáticas – Cabeza, variante 2.

La tercera variante que se puede observar en la figura 5.48, se presenta en cuatro alcarrazas zoomorfas, donde pueden observarse combinaciones de signos y aglomeraciones. Estas se diferencian de las variantes anteriores porque las composiciones visuales son representaciones de animales; por lo tanto las composiciones visuales que se pueden observar no responden a bandas o tocados, sino a modificaciones corporales internas o representaciones simbólicas de las características de la piel en los animales representados (Rodríguez, 2007).

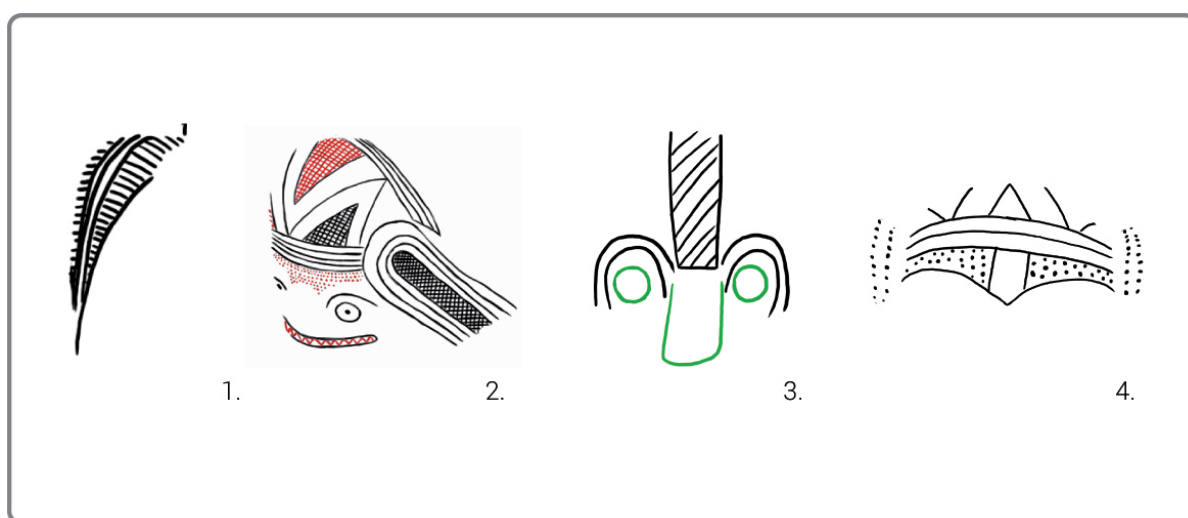


Figura 5.48. Unidades temáticas – Cabeza, variante 3.

5.3.2. El cuello

La segunda zona activa donde se evidencia la presencia de composiciones visuales formando unidades temáticas corresponde al “cuello”. En esta zona se ven configuraciones construidas a partir del concepto de simetría por reflexión, que puede estar marcada por un elemento (aglomeración de signos) ubicado sobre el eje central

de la composición, o también puede prescindir de dicho elemento. En estos casos no se rompe el sentido de ritmo y continuidad de la unidad temática. Estos rasgos se evidencian en tres variantes formales (Figura 5.49).

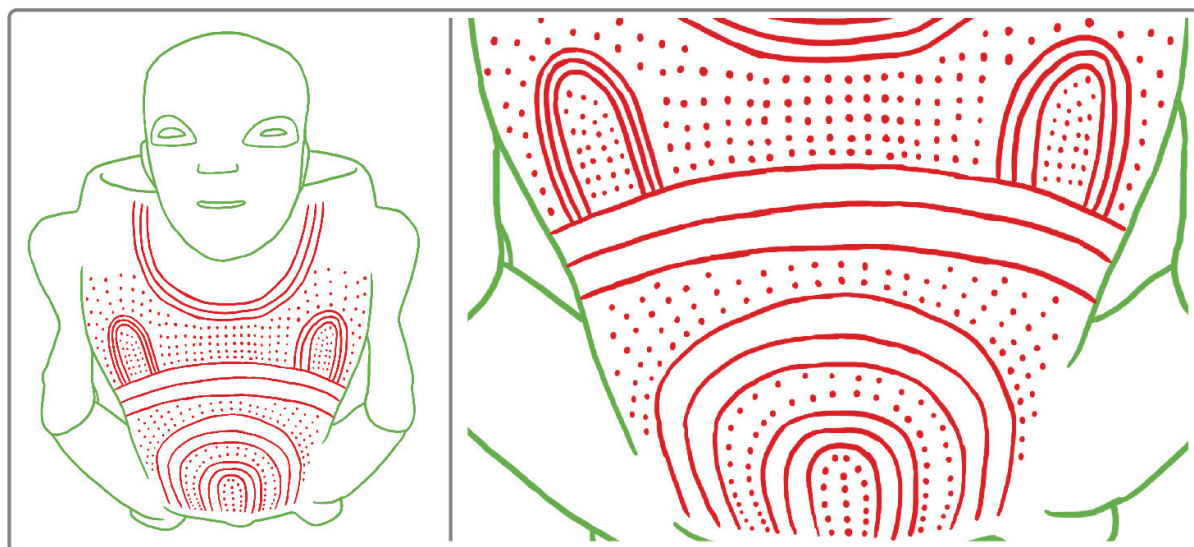


Figura 5.49. Unidad temática, zona activa: cuello. Representación en un canastero antropomorfo.

La primera está compuesta por dos líneas rectas o curvas reflejadas sobre un eje vertical, que sirven como forma de contorno externo, el espacio entre estas dos líneas está compuesto por aglomeraciones de signos, de tres tipos: achurados cruzados, líneas rectas orientadas en forma paralela y finalmente, puntos orientados en forma paralela. Estas configuraciones formales pueden ir acompañadas de un elemento ubicado en el eje central de reflexión, o sin dicho elemento (Figura 5.50).

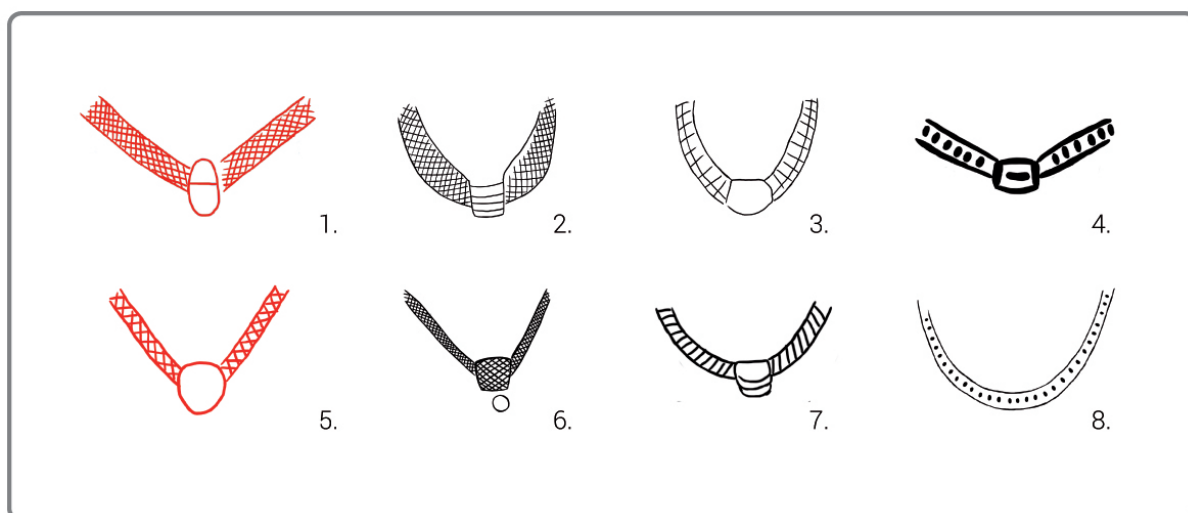


Figura 5.50. Unidades temáticas – Cuello, variante 1.

La segunda variante de las unidades identificadas en el cuello conserva los rasgos de ritmo y simetría, pero en este caso los subgrupos tienen las siguientes características:

el primero solo se compone de una aglomeración de signos que corresponden a líneas curvas o rectas ubicadas de forma paralela que varían entre una y tres.

El segundo grupo presenta características similares a las composiciones internas de la primera variante expuesta en la figura 5.50, pero sin el elemento de contorno formado por la aglomeración sencilla de las dos líneas paralelas (Figura 5.51).

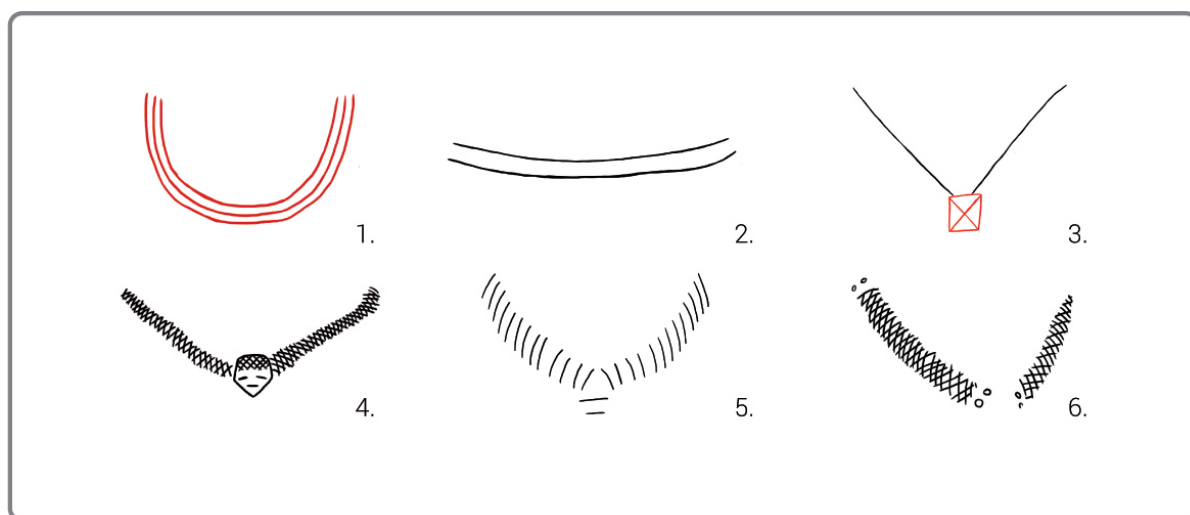


Figura 5.51. Unidades temáticas – Cuello, variante 2.

La tercera variante conserva los rasgos de ritmo y simetría, además de algunas características expuestas en las dos variantes anteriores, pero sus configuraciones internas difieren. Como se puede observar en la composición número uno en la figura 5.52, se pueden observar aglomeraciones de signos que actúan como contornos, en este caso responden a puntos ubicados en repetición sobre una línea curva invisible. Dentro del contorno se encuentra una aglomeración de cuatro líneas curvas paralelas que obedecen a la forma del contorno.

La composición número dos contrasta ya que solo exhibe una línea de contorno, que se ve sostenida por una serie de líneas verticales ubicadas en relación de repetición obedeciendo a la línea de contorno. Por su parte, la unidad número tres expone un caso especial, es la unidad temática identificada en el cuello que posee una mayor cantidad de elementos interactuando.

En ella podemos ver dos líneas de contorno, pero la línea inferior, con una variación formal en el centro, dentro de las líneas de contorno se expone un achurado cruzado. Además de esto aparecen tres aglomeraciones de signos con crecimiento concéntrico de la dimensión interna, que se reflejan siguiendo el patrón de simetría mencionado en esta variante (Figura 5.52).

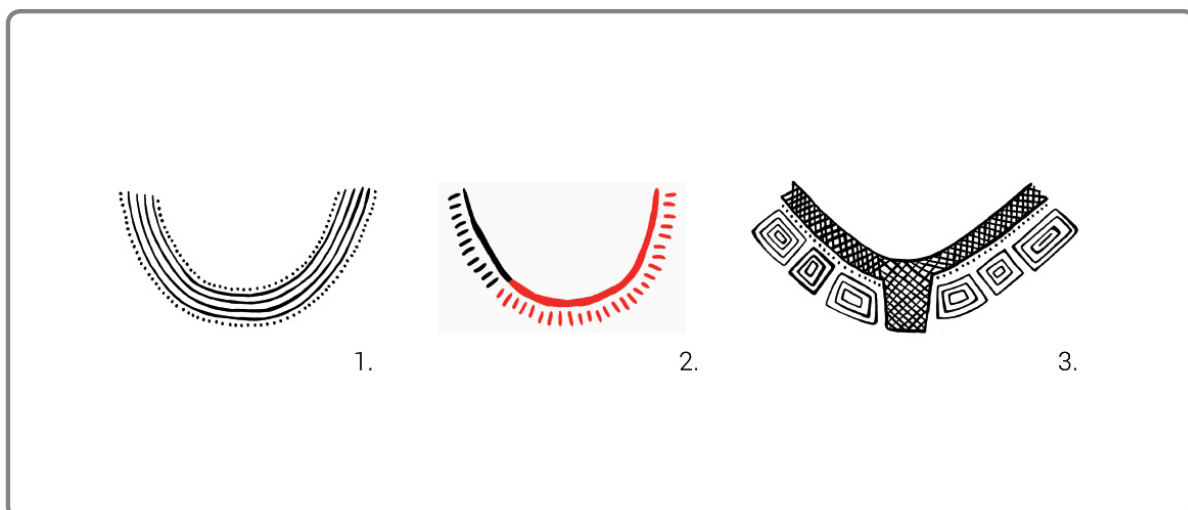


Figura 5.52. Unidades temáticas – Cuello, variante 3.

5.3.3. El torso

La tercera zona de actividad compositiva correspondiente a unidades temáticas es el “torso”. Esta es la zona de mayor actividad evidenciada en las piezas Ylama estudiadas. Presenta algunas variantes que han sido categorizadas de acuerdo a la cantidad de elementos que contienen y a la forma en que estos interactúan dentro de las unidades compositivas (Figura 5.53).

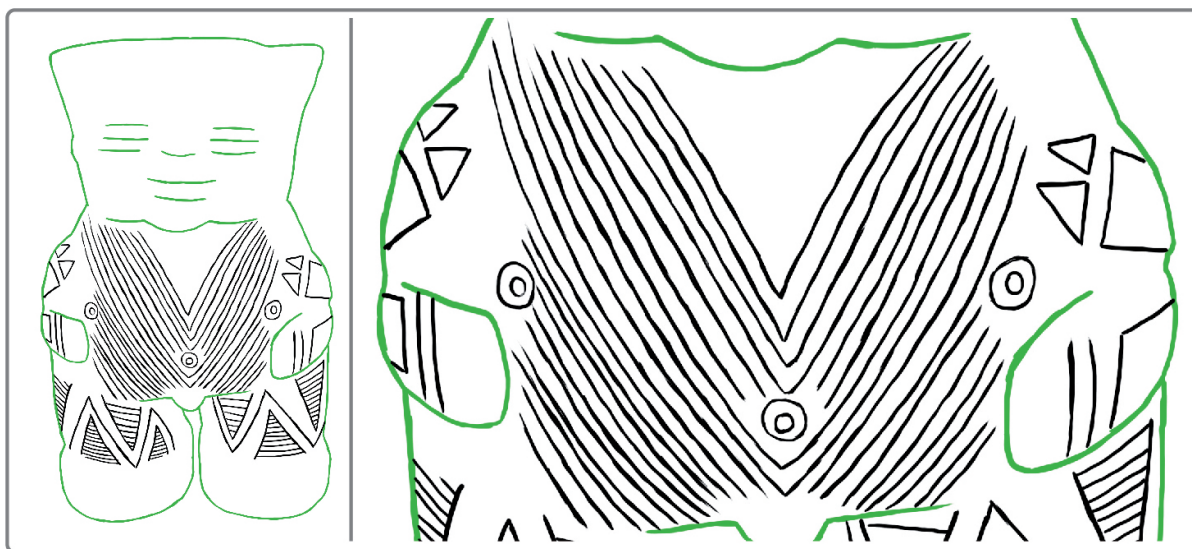


Figura 5.53. Unidad temática, zona activa: Torso. Representación en una vasija antropomorfa.

5.3.3.1. Las unidades temáticas a partir de aglomeraciones de círculos

La primera variante se compone de aglomeraciones de círculos, su característica principal es presentar estas aglomeraciones situadas en dos puntos a la altura del pecho y uno a la altura del ombligo. En las piezas analizadas se halló este patrón de

diseño en distintas variaciones identificadas en subgrupos. El primer subgrupo muestra un solo círculo ubicado en una o dos de las zonas identificadas, así como los tres círculos ubicados en las zonas descritas, y aglomeraciones de dos círculos concéntricos en cada zona conservando la misma forma (Figura 5.54).

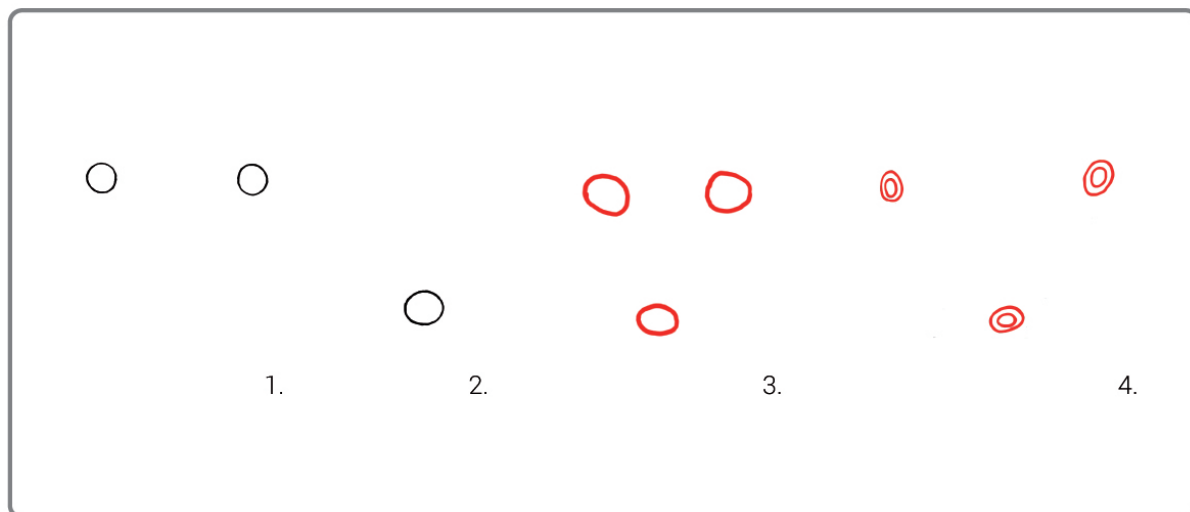


Figura 5.54. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 1.

En el siguiente subgrupo exhibido en la figura 5.55, se exponen los elementos centrales (círculos) con algunas variaciones formales en sus elementos concéntricos externos. El primero presenta formas ovoides, mientras que el segundo se compone de puntos, tanto en el círculo externo como el signo primario ubicado en el centro de cada zona activa. Este último caso de unidad temática tiene un elemento compositivo adicional que consiste en una aglomeración de signos primarios evidenciada en la figura 5.55.

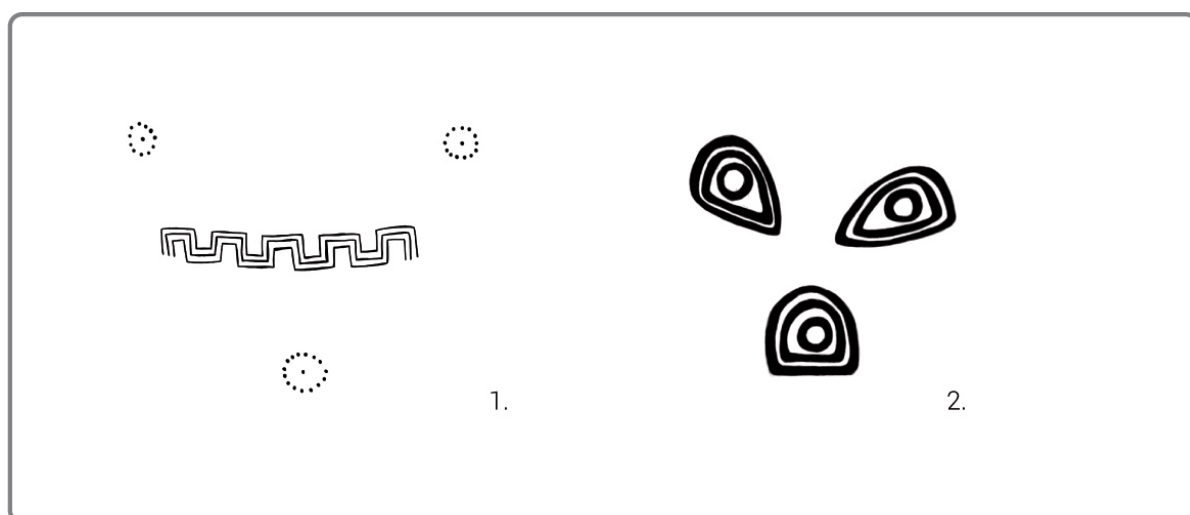


Figura 5.55. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 2.

El siguiente subgrupo también tiene aglomeraciones concéntricas de círculos, además de aglomeraciones de líneas quebradas en el espacio alrededor (Fig. 5.56).

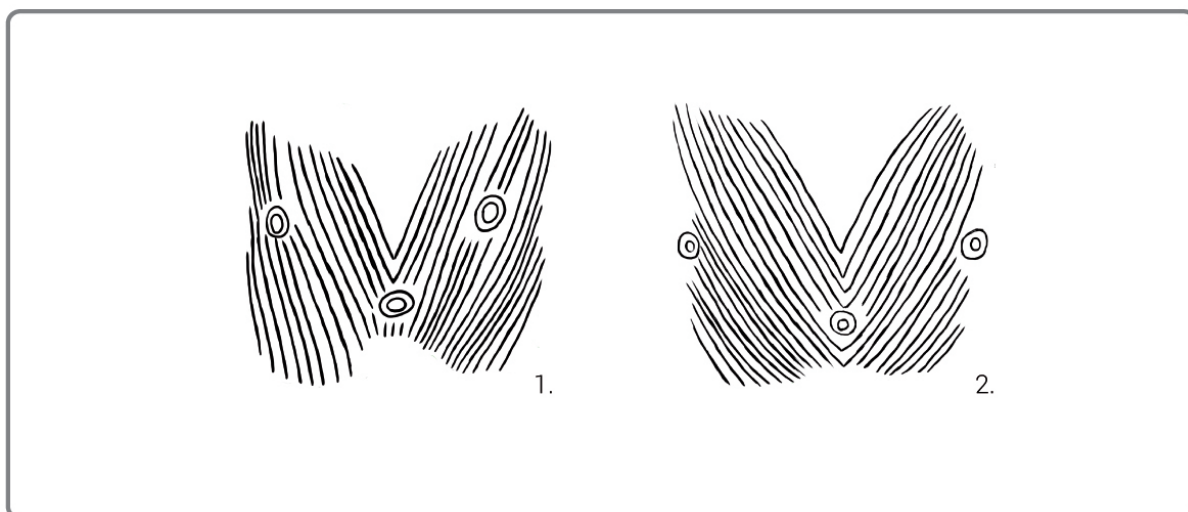


Figura 5.56. Unidades temáticas – Torso, variante 1, Subgrupo 3.

5.3.3.2. Las unidades temáticas por equilibrio

La segunda variante identificada dentro del análisis está compuesta por composiciones de unidades temáticas construidas a partir de aglomeraciones de signos relacionados por simetría horizontal. En esta variante se presentan aglomeraciones de signos en la zona superior (pecho) e inferior (abdomen) interactuando por simetría horizontal. Es importante mencionar que dentro de esta variante se encontró un caso en el que se presenta una anomalía formal. Se trata de la unidad temática número siete, perteneciente a la figura 5.57, en la cual se observan los principios constructivos mencionados, pero en las aglomeraciones de achurados ubicados por repetición en la parte inferior, esta norma compositiva se rompe, ya que el ángulo de las líneas diagonales se ve invertido. En este caso se incluyó la figura dentro de esta variante formal. No obstante, no se conocen las razones por las cuales se construyó dicha anomalía dentro de esa composición.

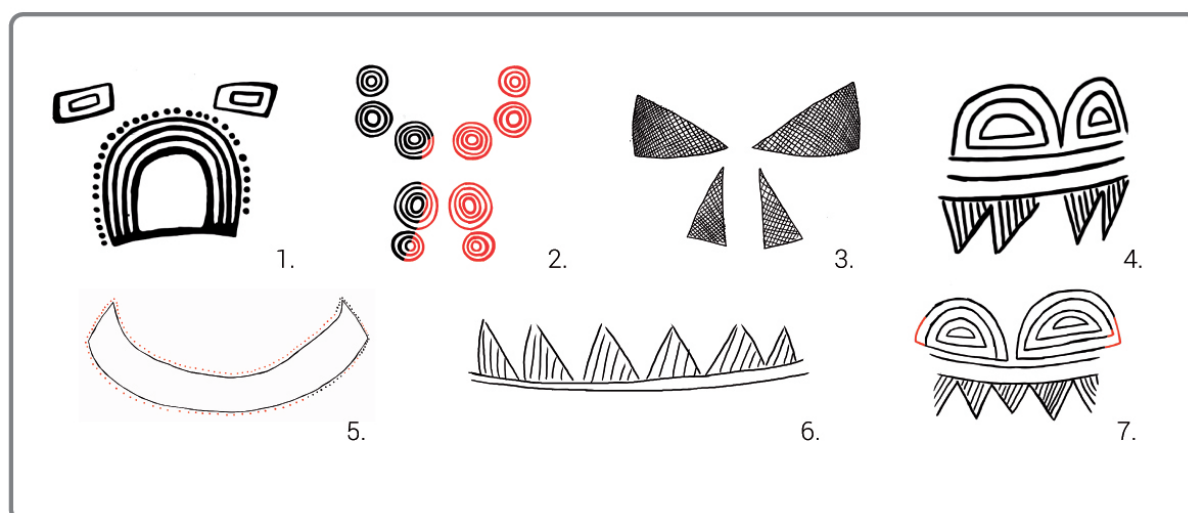


Figura 5.57. Unidades temáticas – Torso, variante 2.

5.3.3.3. Las unidades temáticas por estructuras modulares

La tercera variante identificada en nuestro análisis se refiere a las composiciones de unidades temáticas construidas a partir de aglomeraciones modulares. Las características formales de estas unidades temáticas se evaluaron desde los conceptos expuestos por Wong (1991), quien expone una serie de variantes dentro del concepto de estructuras modulares de enrejado básico. Una de esas variantes es la de enrejado por reflexión, en la cual las divisiones estructurales pueden ser reflejadas y repetidas, en forma alternada o regular.

De esta forma, tenemos aglomeraciones modulares atravesadas por una línea vertical imaginaria ubicada al centro de la composición, sobre la cual se refleja el módulo completo de un lado hacia el otro, en dirección horizontal (Figura 5.58).

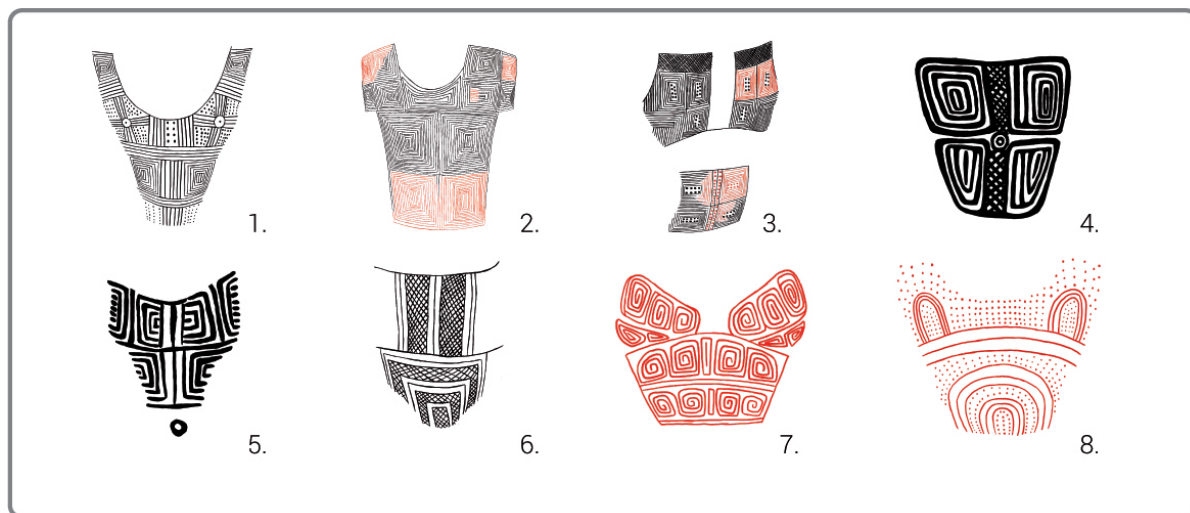


Figura 5.58. Unidades temáticas – Torso, variante 3.

5.3.3.4. Las unidades temáticas sin denominación

En la cuarta variante ubicada en el torso de las piezas Ylama analizadas, encontramos dos unidades temáticas sin denominación, cuyas características formales no se inscriben dentro de ninguna de las variantes anteriores, pero que deben ser tenidas en cuenta como anomalías en los patrones de diseño expuestos hasta este momento, porque también hacen parte de las representaciones formales Ylama.

Esta variante es expuesta en la figura 4.59, en la cual podemos observar la composición de la unidad temática número uno que responde a una representación formal de una serpiente ubicada en el torso de la pieza antro-po-zoomorfa. Esta representación está conformada por una aglomeración de dos líneas curvas libres paralelas a modo de contorno, dentro de las cuales se inscribe una aglomeración de líneas diagonales superpuestas (achurado cruzado).

En el extremo inferior de estas se encuentran dos líneas rectas paralelas acompañadas por dos círculos paralelos. Esta unidad temática se presenta comúnmente dentro de las representaciones formales antrozoomorfas representadas en canasteros y vasijas rituales. Según Rodríguez (2007), estas:

Son una mezcla de representaciones de serpientes y figuras antropomorfas. Esta forma también fue una de las elegidas para representar al “ser fabuloso”, estos vasos tienen en la cabeza la figura de un felino y murciélago, pero el resto del cuerpo y la posición del mismo es humana de cuclillas, y se insinúan también serpientes, tortugas y cocodrilos. (p.58)

En la segunda unidad temática de la figura 5.59, encontramos una variante única dentro de las composiciones evaluadas, dado que las piezas cerámicas compuestas por aplicación de color son muy escasas. Esta técnica consiste en la aplicación de pintura negativa negra sobre la pieza cerámica, cubriendo todo el cuerpo hasta la altura del cuello.

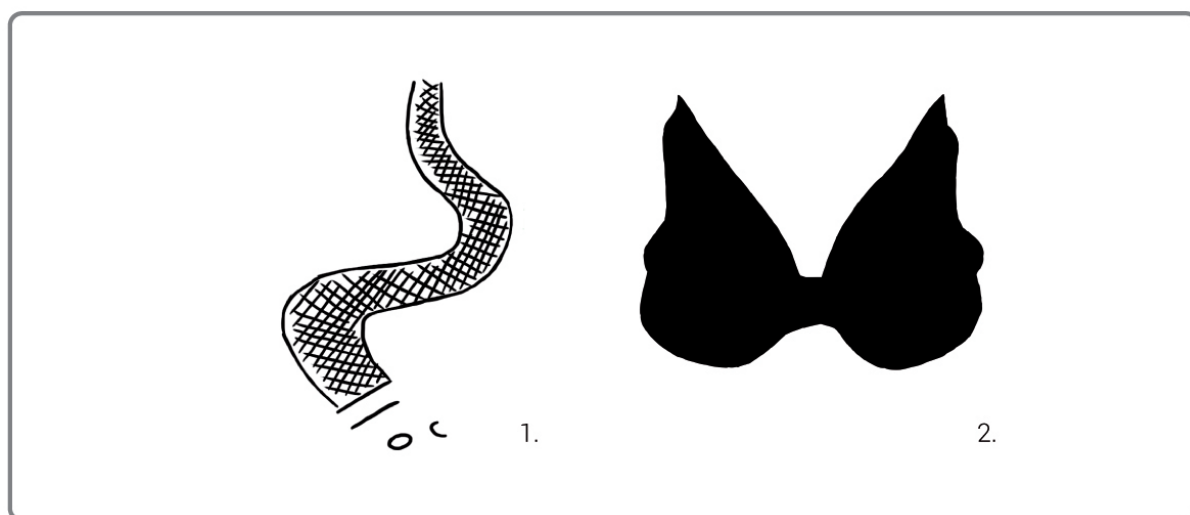


Figura 5.59. Unidades temáticas – Torso, variante 4.

5.3.4. Las extremidades superiores (brazos)

La cuarta zona activa donde se evidencia la presencia de composiciones visuales formando unidades temáticas son las extremidades superiores, o “brazos”. Esta zona al igual que las anteriores dentro de las unidades temáticas, fueron categorizadas de acuerdo al modelo de análisis de Ulloa (1992), quien la considera esta como una de las zonas activas en el cuerpo, sobre las que se encuentran marcas de composiciones visuales.

Un detalle importante que debe ser mencionado es la forma en la que aparecen dispuestos los brazos en la cerámica. Los habitantes Ylama construyeron estas piezas generalmente con las extremidades superiores dobladas formando un ángulo recto, o en forma de L. Por tanto, el análisis realizado sobre las piezas se trató de hacer

extendiendo el brazo con el hombro en la parte superior y la mano ubicada en el otro extremo hacia abajo, para tener la referencia de la extremidad en línea recta, como se realizaron los croquis de Ulloa. Esta es la forma como se utiliza en la realización de modificaciones corporales como tatuajes en nuestro contexto actual.

Las composiciones en los brazos se construyen con la extremidad superior extendida hacia abajo. Al evaluar las piezas Ylama se encontraron patrones formales y estructurales mediante los cuales se hizo posible definir tres variantes, las cuales surgieron de la división de la extremidad superior en sus dos componentes anatómicos básicos (brazo, antebrazo) (Figura 5.60).

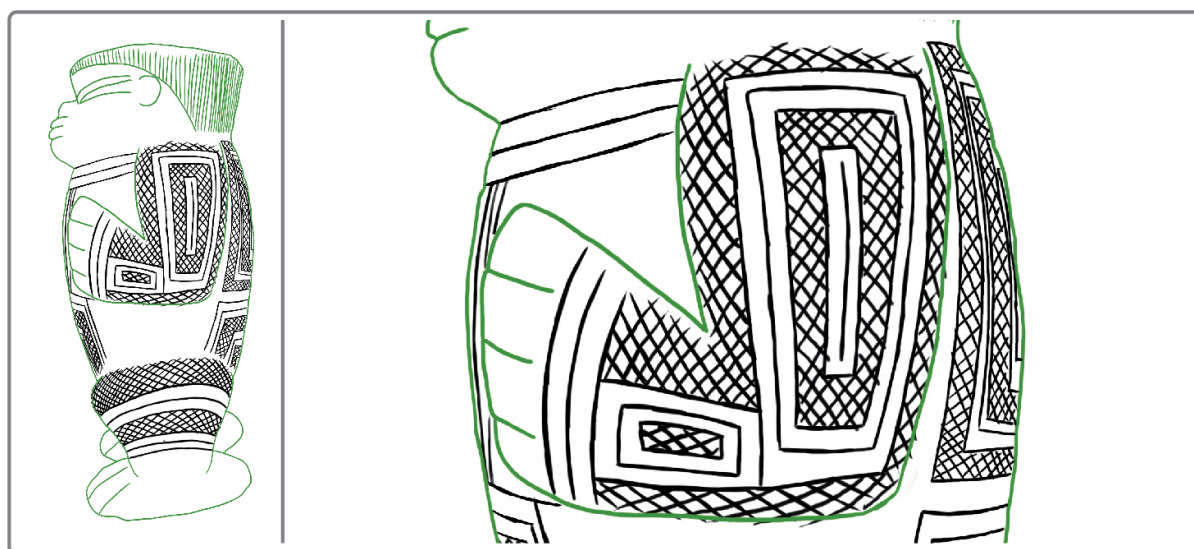


Figura 5.60. Unidad temática, Extremidad superior. Representación en una vasija antropomorfa.

5.3.4.1. El brazo

La primera variante encontrada en la zona activa correspondiente a las extremidades superiores ha sido denominada como brazo.

Estas unidades temáticas se encuentran ubicadas en la zona activa de la parte superior del brazo y se caracterizan formalmente por estar construidas a partir de aglomeraciones de líneas rectas paralelas en repetición sobre el plano horizontal, sobre las cuales se ubican otras aglomeraciones de líneas quebradas de forma triangular.

Dentro de las formas de líneas quebradas se pueden encontrar dos variantes de líneas: diagonales, horizontales o verticales. Igualmente, se encontró un caso en el que las líneas quebradas que forman un triángulo no contienen ningún elemento.

Esta variante también posee la cualidad formal de reflexión simétrica planteada que hemos explicado con anterioridad (Figura 5.61).

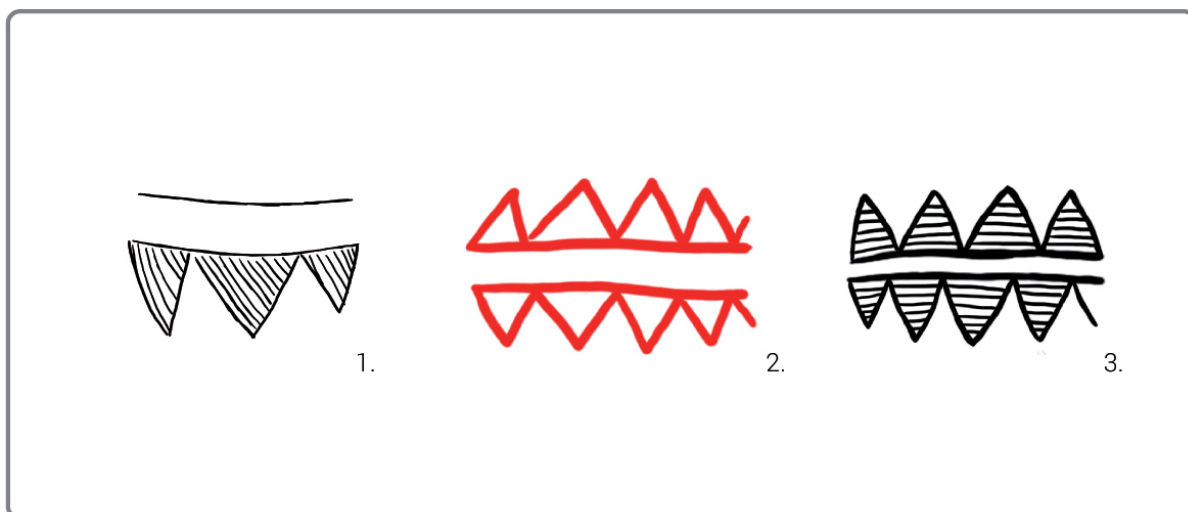


Figura 5.61. Unidades temáticas – brazo.

5.3.4.2. El antebrazo

La segunda variante de unidades temáticas estudiada en las piezas Ylama, corresponde a la zona activa denominada como antebrazo. Esta zona se ubica en la parte más cercana a la muñeca en las representaciones de seres humanos y sus variaciones en las piezas analizadas. Las características formales de estas unidades temáticas fueron descritas como las construcciones más sencillas. En ellas encontramos series de líneas rectas paralelas en repetición que varían desde una, dos y tres (Figura 5.62).

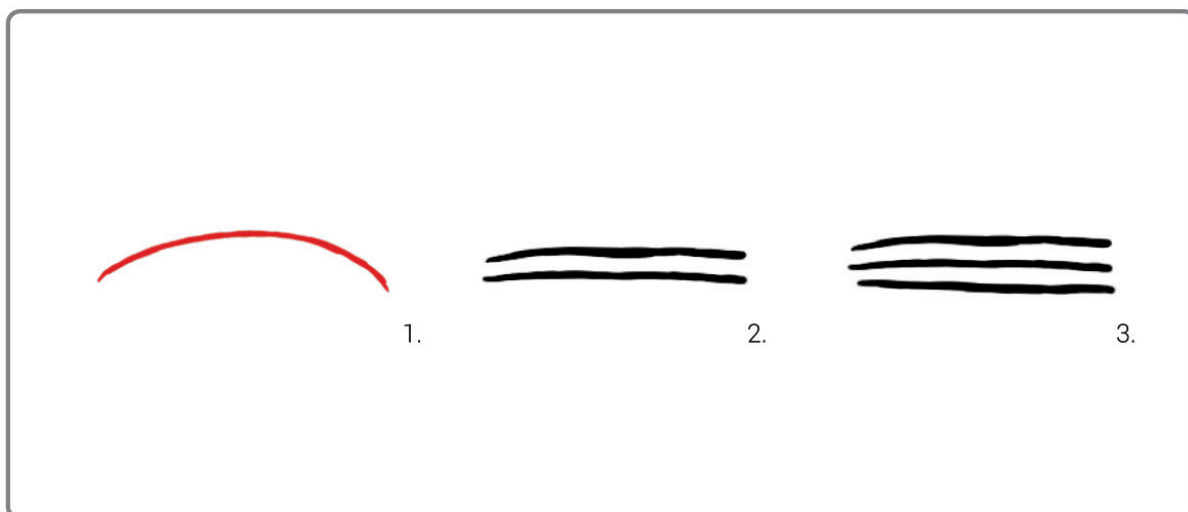


Figura 5.62. Unidades temáticas – Antebrazo.

5.3.4.3. La combinación de brazo y antebrazo

La tercera variante formal de unidades temáticas se define como brazo y antebrazo, y está ubicada dentro de las piezas en toda la extremidad superior. Sus características

formales presentan una combinación de las dos variantes anteriores, puesto que se evidenciaron unidades temáticas ubicadas en ambos extremos (brazo y antebrazo).

En las piezas analizadas se encontraron combinaciones de aglomeraciones que construyeron unidades temáticas más complejas, que corresponden al subgrupo 1 dentro de esta variante. Tal fue el caso de la figura 5.63, que expone en la primera composición un brazo en el cual se muestra una aglomeración de tres líneas rectas horizontales paralelas, complementadas con una serie de líneas quebradas en la parte inferior, que forman tres triángulos dentro de los cuales existe un claro ejemplo de achurado cruzado. En el antebrazo de esta pieza se encontró la misma configuración formal que en la parte superior con la suma de otra aglomeración de líneas paralelas en el extremo inferior.

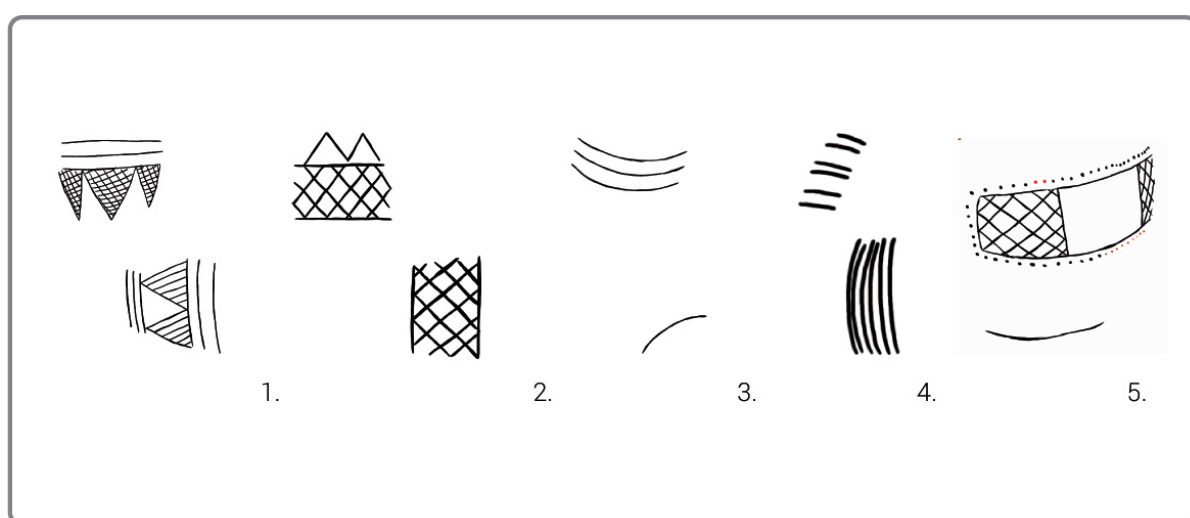


Figura 5.63. Unidades temáticas – Brazo y antebrazo, subgrupo 1.

El subgrupo 2 ilustrado en la figura 5.64, muestra construcciones de unidades temáticas constituidas por formas geométricas triangulares conteniendo otras figuras similares con reducción en la escala dimensional de forma concéntrica. La composición del extremo superior (brazo) se encuentra dispuesta con la base hacia arriba, y el extremo del ángulo agudo se encuentra hacia abajo. Por su parte la figura del antebrazo se encuentra dispuesta por reflexión, ubicándose su base en la parte inferior y el extremo agudo en la parte superior.

La unidad temática número uno en la figura 5.64 tiene un elemento compositivo extra que corresponde a dos triángulos ubicados paralelos sobre la base superior de la aglomeración ubicada sobre el brazo. Mientras que la segunda unidad temática expuesta, presenta solo los dos triángulos unidos por los extremos agudos, conteniendo dentro de cada triángulo, otro triángulo similar, pero con reducción en la escala dimensional, además conteniendo una aglomeración de achurado cruzado.

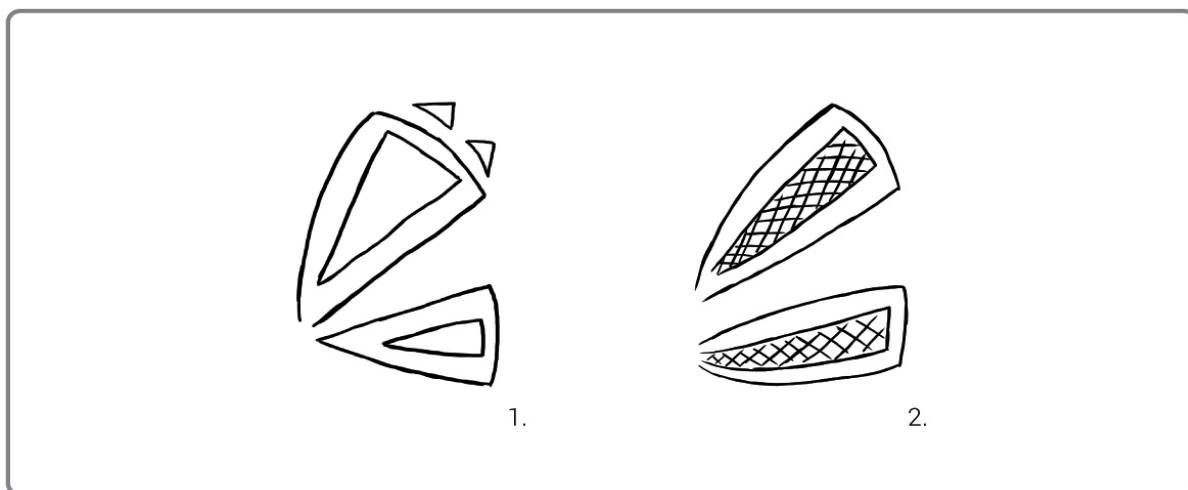


Figura 5.64. Unidades temáticas – Brazo y antebrazo, subgrupo 2.

5.3.4.4. La extremidad superior completa

La cuarta variante también muestra una composición en las dos zonas identificadas en los brazos, pero se construye como una sola composición de arriba hacia abajo, no se identifica un punto de corte como en el subgrupo dos de la tercera variante anterior. Las características compositivas expuestas en estas unidades temáticas mezclan aglomeraciones de líneas y figuras geométricas paralelas y concéntricas, con achurados cruzados. Una de estas unidades presenta estas características, además por su forma y por la función de la pieza a la que pertenece (canastero antro-po-zoomorfo ritual), se deduce que los brazos son la representación de una serpiente, que acompañan la figura del “ser fabuloso” término usado en múltiples investigaciones de la cultura material prehispánica (Rodríguez, 2007). Otras representaciones dentro de esta variante, corresponden a composiciones formales de líneas sencillas dispuestas en forma paralela, acompañadas de una línea superpuesta en ángulo contrario (Figura 5.65).

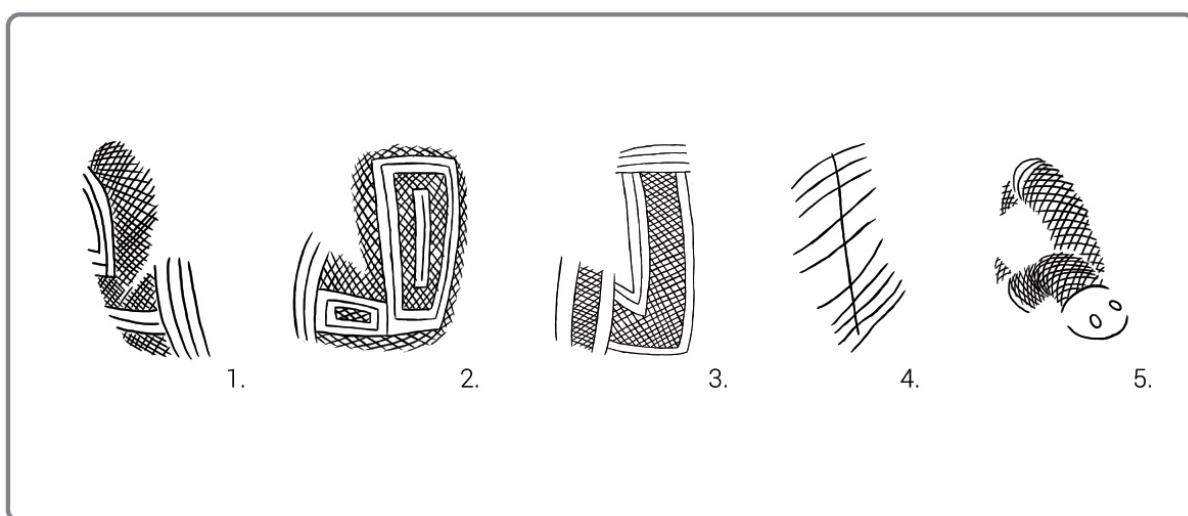


Figura 5.65. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.

5.3.5. La espalda

La espalda corresponde a la quinta unidad temática identificada dentro del análisis del objeto de estudio de esta investigación (Figura 5.66). Estas unidades se rigen claramente por relaciones entre aglomeraciones y signos primarios que exponen patrones conceptuales de equilibrio (simetría vertical y horizontal), explicados en el apartado de aglomeraciones de signos.

En las piezas correspondientes a este análisis, esta variación de unidad temática fue identificada, en dos variantes, tanto en piezas antropomorfas, como zoomorfas.

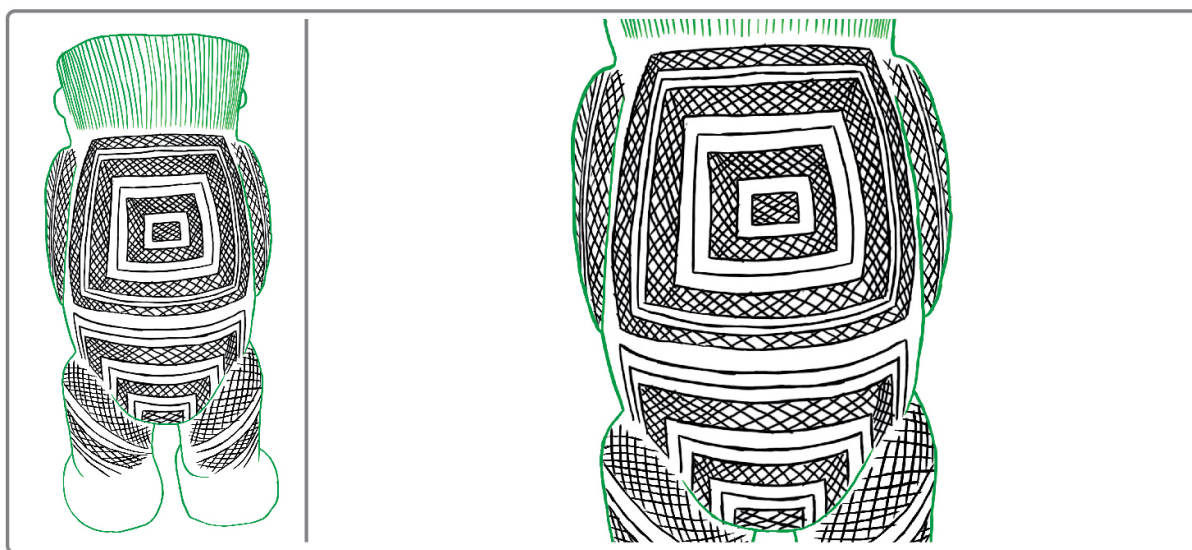


Figura 5.66. Unidad temática, zona activa: Espalda. Representación en una vasija antropomorfa.

5.3.5.1. Las piezas antropomorfas

La primera variante es evidenciada en piezas antropomorfas, en las cuales se pueden observar tendencias de equilibrio, simetría y repetición, como en el caso de la figura 5.67. En las composiciones uno y tres, podemos ver dos ejemplos claros de unidades temáticas regidas por reflexión horizontal.

En la primera unidad vemos una pieza constituida por aglomeraciones de líneas diagonales dispuestas de forma paralela con orientación vertical, las cuales se ven reflejadas simétricamente (con las imperfecciones propias de los materiales antiguos y las técnicas aplicadas). En la composición número tres vemos una composición plana realizada por pintura negativa aplicada sobre la cerámica. Este caso es único, ya que como fue mencionado con anterioridad, las piezas cerámicas que presentan aplicaciones de pintura son muy escasas en esta cultura prehispánica.

En la pieza número dos vemos una unidad temática por modulación concéntrica de una figura geométrica con características formales relativas al cuadrado, la cual presenta gradación en la escala dimensional y aglomeraciones de achurados cruzados. Esta unidad se divide en la zona baja de la espalda por otra composición modular de líneas quebradas con las mismas características de gradación dimensional y presencia de achurado cruzado. Por su parte, en la composición número cuatro podemos observar un nuevo ejemplo de unidad temática construida por reflexión horizontal, compuesta por tres rectángulos con gradación dimensional, dentro de los cuales se encuentran dos triángulos reflejados de forma vertical dentro de los cuales se forma una aglomeración de signos compuestos por achurados cruzados. En la pieza número cinco de la figura 5.67, encontramos una variación de unidad temática muy común en las composiciones Ylama, compuesta por tres líneas rectas paralelas acompañadas de una serie de puntos repetidos sobre el plano horizontal en la parte superior, y en la parte inferior triángulos rellenos por achurados cruzados.

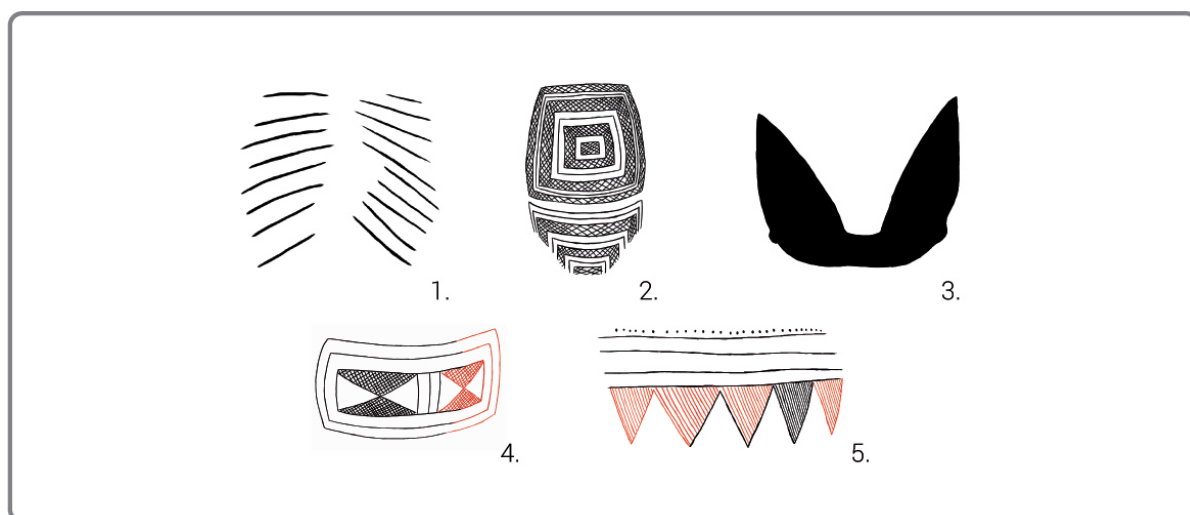


Figura 5.67. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.

5.3.5.2. Las piezas zoomorfas

La segunda variante encontrada en esta zona activa fue evidenciada en piezas zoomorfas. Estas unidades temáticas también se rigen principalmente por conceptos formales de equilibrio, simetría y repetición. En los casos identificados dentro del análisis podemos observar un eje central con dirección horizontal, sobre el cual se reflejan los elementos de las aglomeraciones de signos primarios. En la unidad temática número uno de la figura 5.68 se observa una composición visual de aglomeraciones conformadas por líneas rectas, en repetición y en achurados cruzados. En las siguientes tres composiciones que hacen parte de dicha figura, se pueden evidenciar relaciones de aglomeraciones de figuras geométricas básicas, además de achurados cruzados y líneas aglomeradas en repetición.

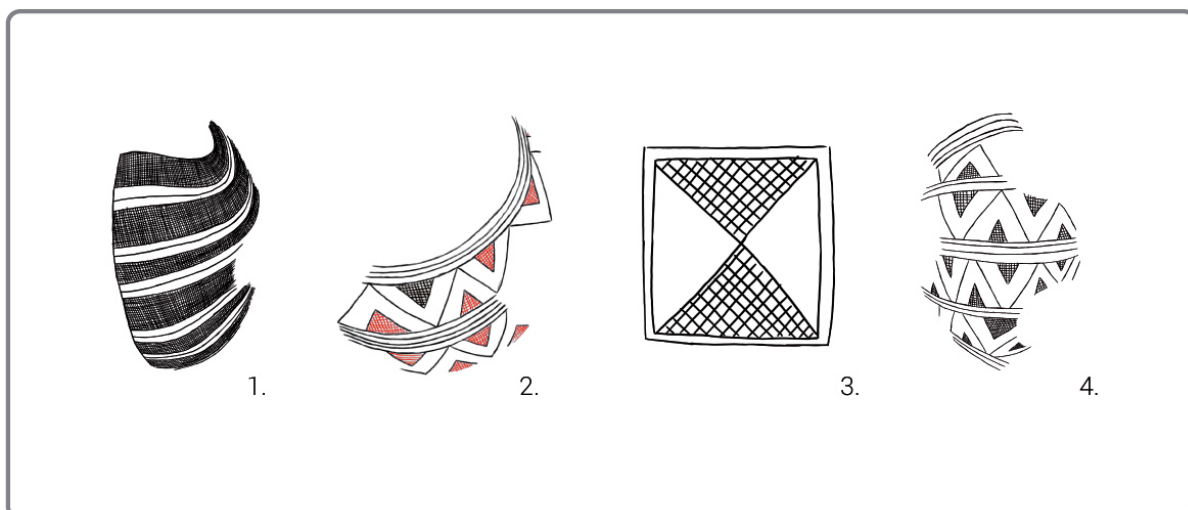


Figura 5.68. Unidades temáticas – Extremidad superior completa.

5.3.6. Las extremidades inferiores (piernas)

Las extremidades inferiores fueron definidas como la sexta unidad temática identificable comprendida en este análisis. Estas composiciones se presentan en cuatro subgrupos identificables por sus asociaciones formales, de acuerdo a su complejidad compositiva (Figura 5.69).

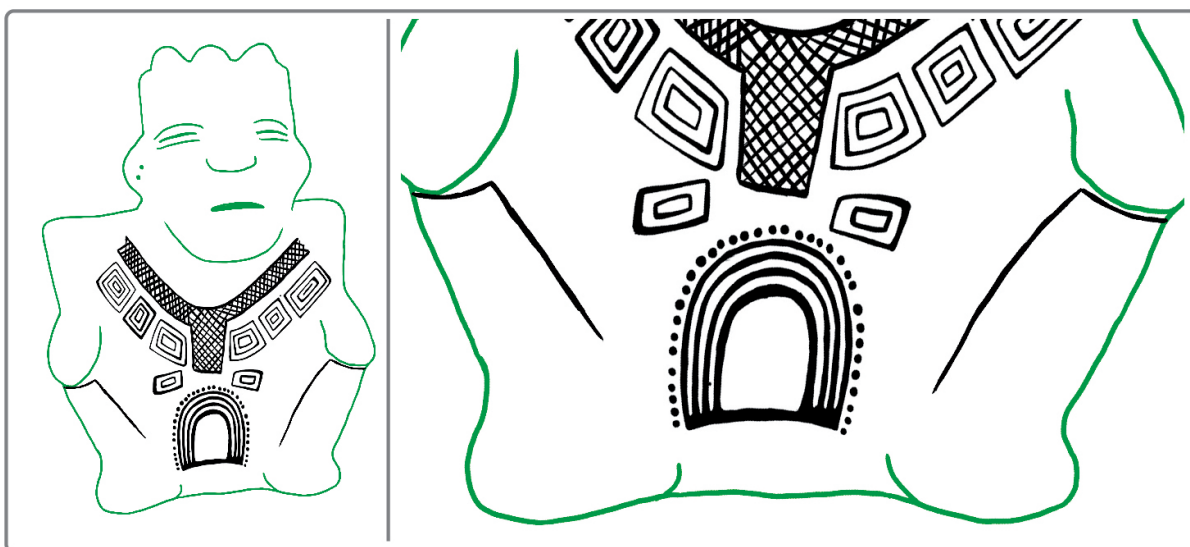


Figura 5.69. Unidad temática, Extremidad inferior (Pierna). Representación en canastero antropomorfo.

El primer subgrupo comprende una composición de líneas quebradas sencillas compuestas por dos líneas verticales paralelas que interactúan con una línea horizontal que las une por el extremo superior, formando una figura de características rectangulares, pero sin la línea de base inferior (Figura 5.70). El segundo subgrupo está compuesto por una aglomeración de dos líneas verticales rectas ubicadas de forma paralela, con una ligera inclinación hacia el centro (Figura 5.71). Este subgrupo

es muy similar al primer subgrupo dentro de esta variante, con la excepción de la línea horizontal que une las dos verticales, que en este caso no se presenta.

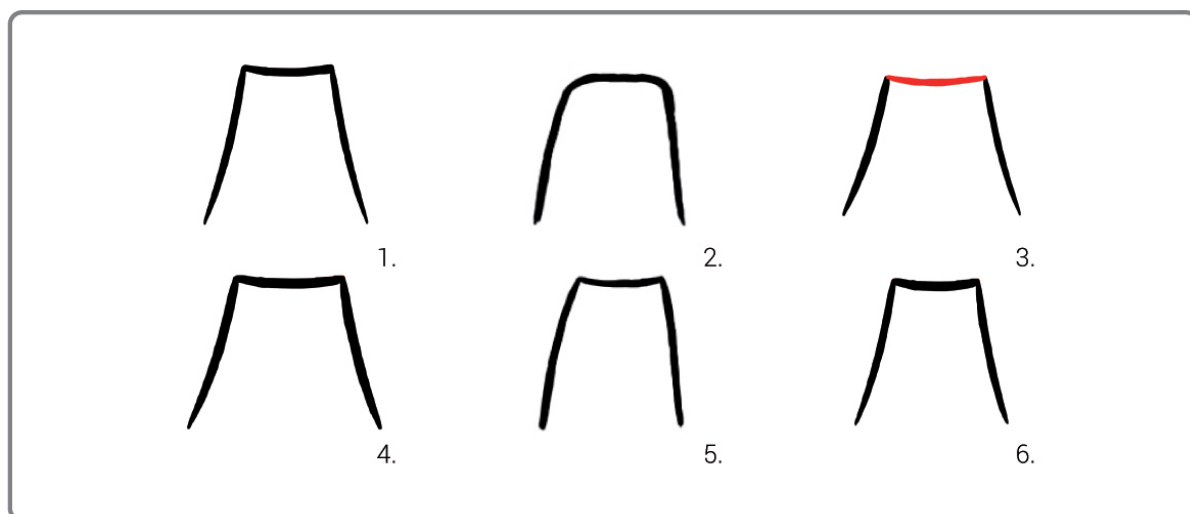


Figura 5.70 Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 1

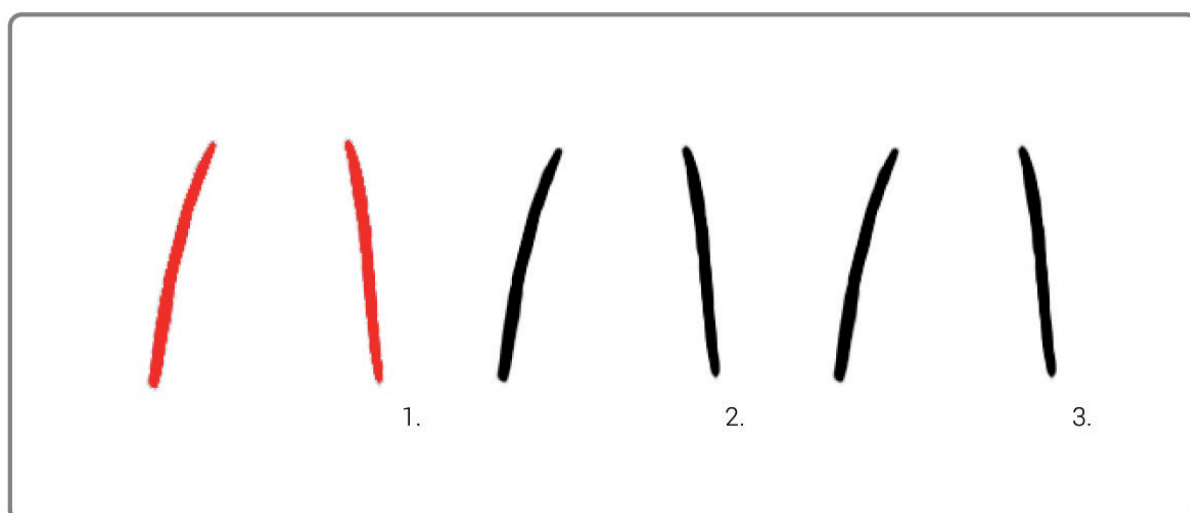


Figura 5.71. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 2.

El tercer subgrupo se caracteriza por presentar relaciones más complejas en comparación a los subgrupos anteriores. En todos los casos de este subgrupo la composición presenta una figura semicircular en la parte superior realizada mediante líneas paralelas en repetición sencillas, o acompañadas por aglomeraciones de achurados cruzados. Solo una de estas figuras presenta en la parte inferior una aglomeración formal por puntos seriados delimitados por cuatro líneas rectas paralelas en relación de repetición vertical (Figura 5.72).

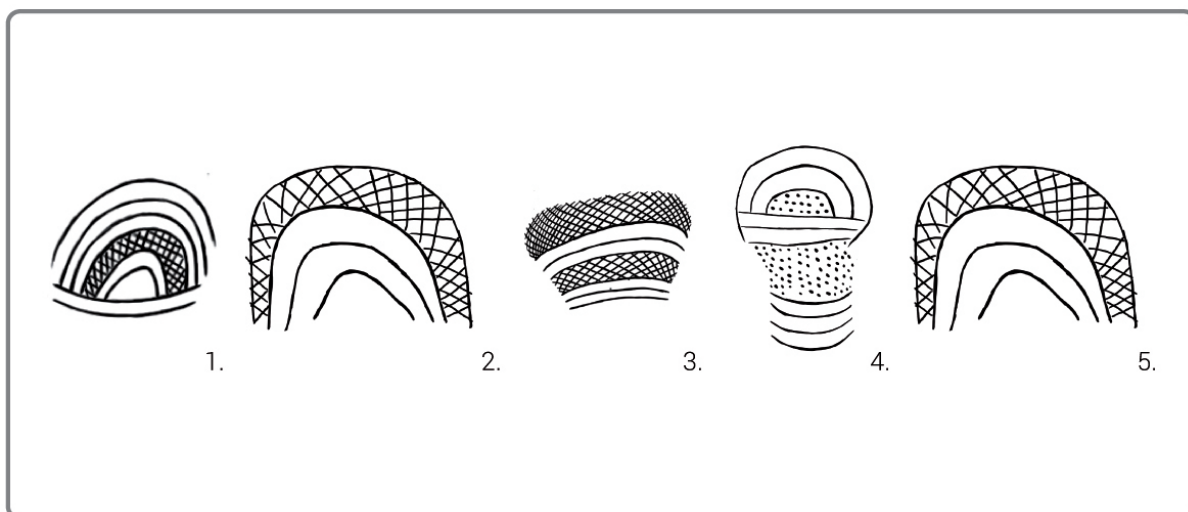


Figura 5.72. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 3.

Finalmente el cuarto subgrupo encontrado dentro de esta variante de unidad temática corresponde a dos casos especiales, son aglomeraciones de signos observables en la figura 5.73, que corresponden a unidades temáticas con formas características que ya han sido evidenciadas dentro de las composiciones Ylama, pero ubicadas en otra zona activa del cuerpo. La presencia de este último subgrupo confirma la premisa que expone que las relaciones formales que se dan en una zona activa identificada, pueden darse a su vez en otra, sin alterar los patrones de diseño y de composición que se presentan en las piezas.

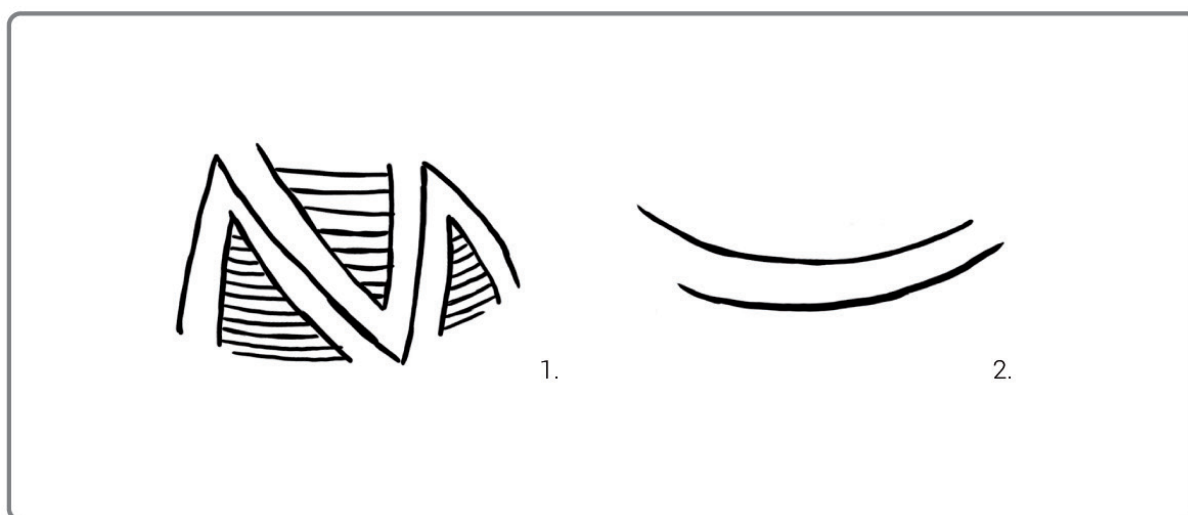


Figura 5.73. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 4.

5.3.7. El perfil

Finalmente se identificó una última zona de actividad compositiva, que no es tan común en las piezas Ylama. Se encontró en dos piezas zoomorfas, al igual que en una pieza antro-po-zoomorfa de características rituales (Figura 5.74).

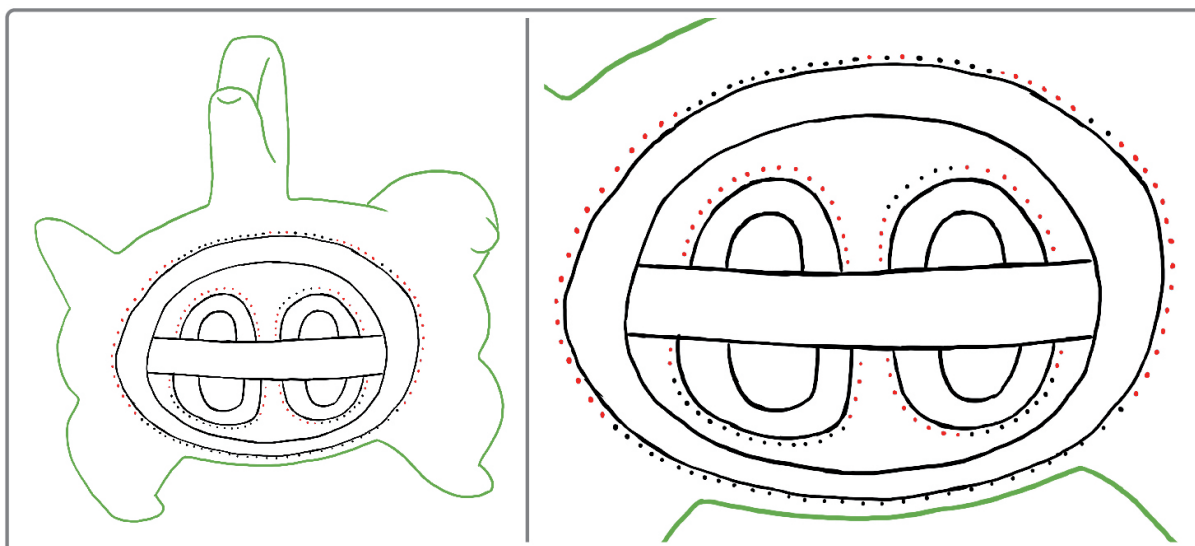


Figura 5.74. Unidad temática, zona activa: perfil. Representación en una alcarraza zoomorfa.

Estas unidades temáticas presentan rasgos formales regidos por normas compositivas de equilibrio y repetición, como se puede observar en la figura 5.75. La composición número uno exhibe una aglomeración de signos circular dentro de la cual se encuentra otra aglomeración de signos repetidos sobre el plano horizontal y reflejados sobre este mismo plano. Mientras que la unidad temática número dos se compone por una aglomeración semicircular contorneada a su vez por aglomeraciones de líneas rectas en repetición. Dentro de la forma semicircular se encuentra una aglomeración de triángulos con achurados cruzados en relación de repetición. Esta composición se encuentra a su vez, reflejada sobre el plano vertical. Por su parte, la composición número tres, responde a varias aglomeraciones de achurados cruzados separados por líneas rectas verticales, también se puede evidenciar un eje vertical invisible sobre el cual la composición se ve reflejada.

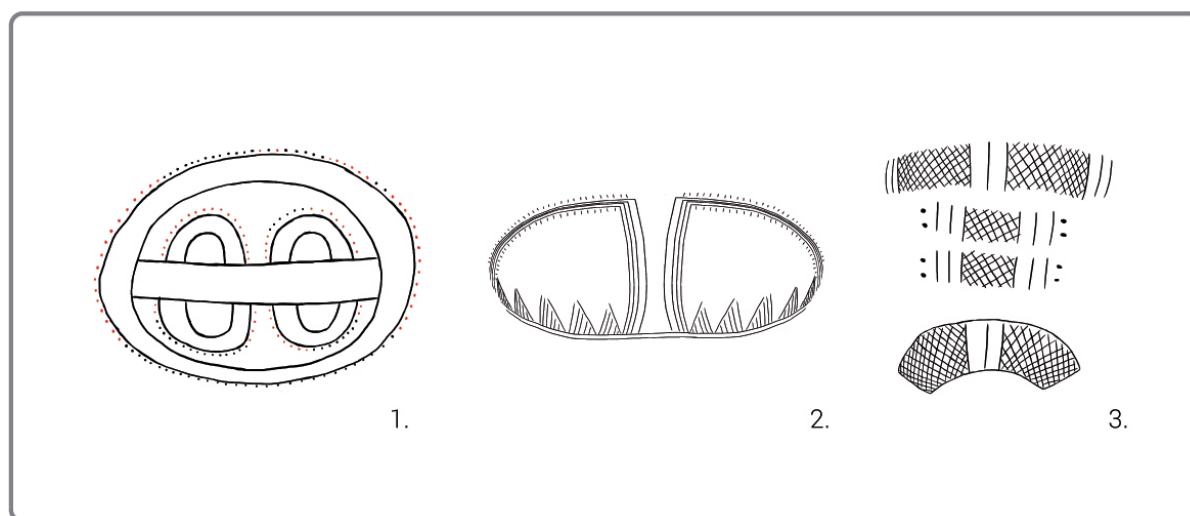


Figura 5.75. Unidades temáticas – Extremidades inferiores, subgrupo 2.

CONCLUSIONES

1. A través del proceso de investigación realizado fue posible establecer que la cerámica es una de las principales fuentes primarias para el estudio de diversos aspectos culturales de las sociedades prehispánicas de Latinoamérica. De tal forma, se logró validar la importancia de la cultura material como documento histórico, cuyo estudio interdisciplinar permite conocer múltiples aspectos socio-culturales de estas comunidades ancestrales.

2. El proceso de las modificaciones corporales es uno de los hábitos más desarrollados en todas las culturas amerindias antiguas y actuales. En términos técnicos, este proceso responde a prácticas realizadas directamente sobre el cuerpo (tatuaje, escarificación, pintura corporal, etc.), así como también, a los elementos que lo "adornan" (tocados, aretes, collares, vestimentas, brazaletes, narigueras, etc.). Estos últimos elementos también modifican el cuerpo y lo proveen de valores simbólicos dentro del núcleo social al que pertenecen. Dichas modificaciones se evidencian desde tiempos ancestrales gracias a registros físicos de tatuajes y ajuares, como también de elementos de decoración y modificación corporal.

3. Los hallazgos arqueológicos validan la premisa, que desde numerosas investigaciones antropológicas, definen al cuerpo como un objeto social, producto de las creaciones y prácticas culturales autónomas que lo construyen. Dentro de los acervos plásticos encontrados en la cultura material también se pueden localizar documentos que exponen estas prácticas, ya que las piezas cerámicas constituyeron una de las formas de representación de un pensamiento, individual y colectivo.

4. Utilizando modelos teórico-conceptuales complementarios, que provenían de varias disciplinas sociales y humanas, se logró demostrar que las piezas cerámicas Ylama son susceptibles de ser clasificadas partiendo de un modelo de estructuración morfológica que provee categorías y normas constructivas. Esta proposición se confirmó al aplicar sobre las piezas cerámicas Ylama analizadas los modelos propuestos por Sonderegger (2006), Ulloa (1995) y Torres (2004), que permitieron identificar una serie de categorías de orden para clasificar las piezas que fueron objeto de estudio.

5. Gracias al desarrollo de la investigación, fue posible demostrar que las composiciones visuales creadas por los artistas Ylama se construyen a partir de elementos geométricos y biomorfos con características abstractas, que responden a normas universales de composición. Es así como dentro de este análisis iconográfico fue posible también evidenciar varios conceptos de relación compositiva que hacen parte de fundamentos de orden en diseño definidos y estudiados por autores como Kandinsky (2003), Dondis (1995), Wong (1991), Groupe µ (1992), entre otros. De esta manera, se logró identificar, analizar y categorizar dichos fundamentos y conceptos

que componen y dan orden a las manifestaciones visuales de la cultura Ylama, en las que encontramos conceptos de diseño reconocidos como: dimensión, repetición, ritmo, alineación, equilibrio, simetría, agrupación, superposición, entre otros.

6. Igualmente, el análisis de las piezas permitió reconocer y categorizar patrones morfológicos y estructuras de orden que evidencian la existencia de un sistema de representación con fuertes elementos de identidad cultural. Estos sistemas pueden constituir mensajes que fueron creados a partir de articulaciones de elementos gráficos, y signos pertenecientes a estructuras compositivas propias del contexto cultural Ylama, que se modificaron y se adaptaron, de acuerdo a ciertas normas y parámetros impuestos por sus creadores. A su vez, este sistema que conforma un estilo, es posiblemente una de las formas como se expresó un lenguaje visual autónomo entre las poblaciones Ylama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cardale Schrimppff, Marianne. (2005). Calima and Malagana: Art and archaeology in southwestern Colombia.

Cifuentes, Carolina. (2009). Lenguajes Estéticos de la Comunicación Visual en la Cultura Prehispánica Yotoco Malagana (1 AC. 600 – 700 DC.) Del Valle del Cauca. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Colombia.

De Jorge, Judith. (2015). Descubren tatuajes nunca vistos en Ötzi, el “hombre de hielo”. Diario ABC. Recuperado de Bonet, E. (2 de febrero de 2011). Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo. El Tiempo. Recuperado de <http://www.abc.es/ciencia/20150128/abci-otzi-hombre-hielo-tenia-201501281144.html>

Dondis, A. Donis. (1995). La sintaxis visual: Introducción al alfabeto visual. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili S.A.

GRASS, Antonio, (1979). Animales Mitológicos. Arco. Bogotá, Colombia.

Groupe µ. (1992). Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen. Madrid, España: Ediciones Catedra.

Kandinsky, Vasili. (2003) Punto y línea sobre el plano. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Milla, Zadir. (1990). Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino.

Moles, Abraham. & Janiszewski, Luc. (1990). Grafismo funcional.

Ramírez, J. (2008). Análisis Morfológico y Funcional de 14 Piezas de la Sociedad Prehispánica Sonso (500 – 1550 AC) del Valle del Cauca. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Colombia.

Rodríguez, Carlos Armando. (2002). El valle del Cauca Prehispánico.

Rodríguez, Carlos Armando. (2007). Alto y medio Cauca prehispánico: Colección Colombia antigua Vol 1. Miami-Florida, Estados Unidos de América: Syllaba Press.

Rodriguez, Carlos Armando. (2013). Colombia – Ecuador: 3000 años de arte prehispánico.

Sondereguer, Cesar. (2002). Diseño Precolombino: Catálogo de iconografía, Mesoamérica, Centroamérica, Suramérica. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.

Sondereguer, Cesar. (2006). Cerámica Precolombina: Catálogo de Morfología. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.

Sondereguer, Cesar. (2010). Arte cósmico amerindio: 3000 años de conceptualidad, diseño y comunicación. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.

Torres, Constantino. (2004). Imágenes legibles, La Iconografía Tiwanaku como Significante. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, (9), 55-73.

Ulloa, Astrid. (1992). Kipará, dibujo y pintura: Dos formas Embera de representar el mundo. Bogotá, Colombia: Centro Editorial universidad Nacional de Colombia.

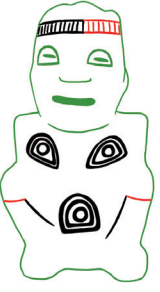
Uribe, E. (Ed.). (2010). Cuerpos amerindios: arte y cultura de las modificaciones corporales.

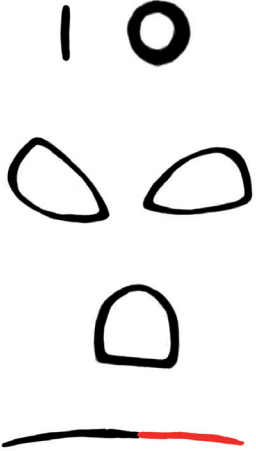
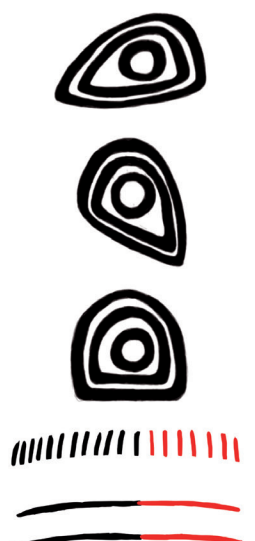
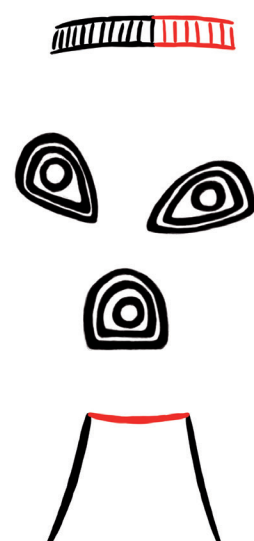
Vasquez, V., et al. (2013). Estudio microquímico mediante meb-eds (análisis de energía dispersiva por rayos x) del pigmento utilizado en el tatuaje de la señora de cao. Revista ARCHAEOBIOS, (7). 5-21.

Velandia, Cesar. Augusto. (1994). San Agustín, Arte, estructura y arqueología. Modelo para una Semiótica de la iconografía precolombina. Colección de textos universitarios.

Velandia, Cesar. Augusto. (2011). Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín Colombia. Ibagué, Colombia: León Graficas LTDA.

Wong, Wusius. (1991). Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili S.A.

 		Museo Arqueológico Julio C. Cubillos - Universidad del Valle	
		Ficha técnica de Registro	
			
Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.) Autor: Luis Fernando Herrera			
Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	01	Dimensiones:	Alto:10,5 cm. Ancho: 7,2 cm
Procedencia:	MAJCC - Universidad del Valle	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	cria-A-230-calima	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2012
Convenciones:  Grafismos realizados en incisión  Silueta exterior de la pieza cerámica  Trazos faltantes en la pieza			

 		Museo Arqueológico Julio C. Cubillos - Universidad del Valle	
		Ficha de análisis	
Signos primarios		Aglomeraciones de signos	
			
Unidades temáticas			
			
Convenciones:  Grafismos realizados en incisión  Silueta exterior de la pieza cerámica  Trazos faltantes en la pieza			

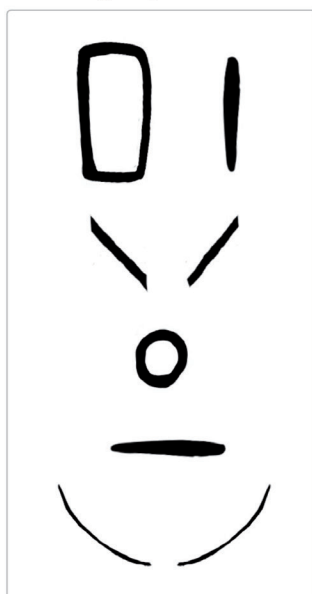


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

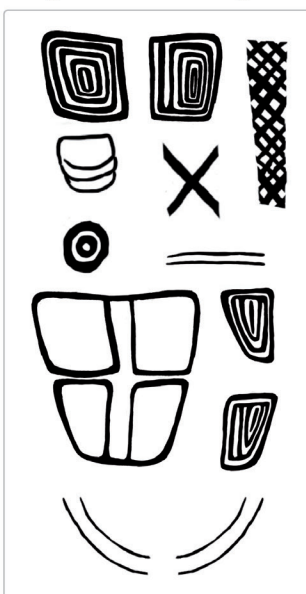
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	02	Dimensiones:	Alto: 16 cm. Ancho: 9,8 cm
Procedencia:	MAJCC - Universidad del Valle	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	cria-A-230-calima	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2012
Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza			

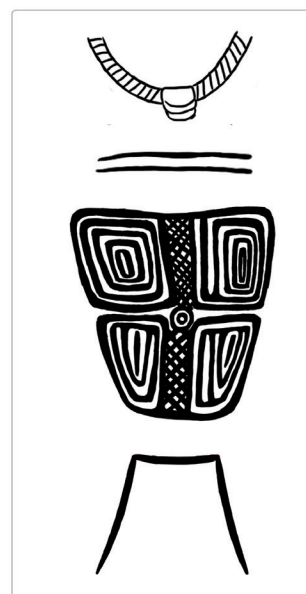
Signos primarios



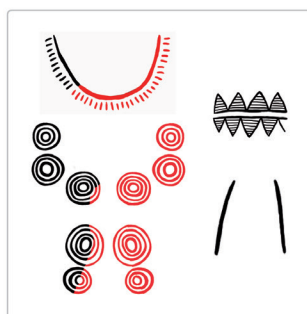
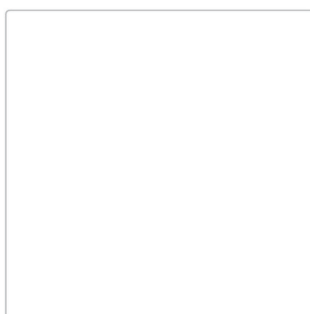
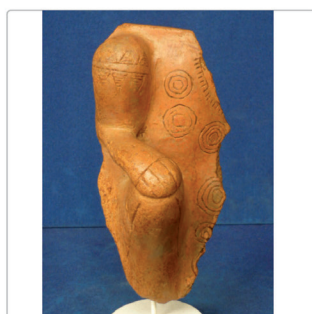
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza

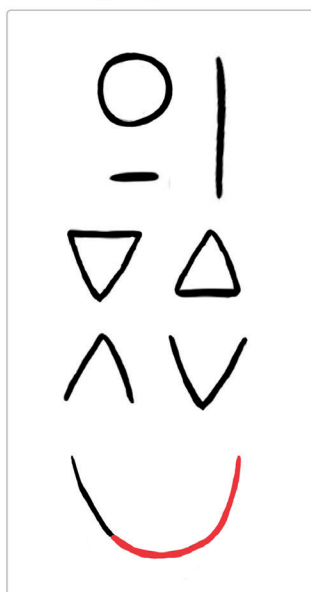


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo Frag.
Pieza No:	03	Dimensiones:	Alto: 18,5 cm. Ancho: 9,5 cm
Procedencia:	MAJCC - Universidad del Valle	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	cria-A-260-calima	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2012
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



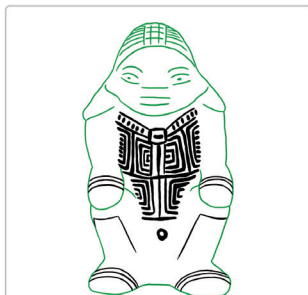
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylma (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Canastero antropomorfo

Pieza No: 04

Dimensiones: Alto: 14,7 cm. Ancho: 7,2 cm

Procedencia: Museo Calima - Darién

Fotografía: Luis Fernando Herrera

No. Inventario: 05cc2-110

Lugar: Darién

Material: Cerámica

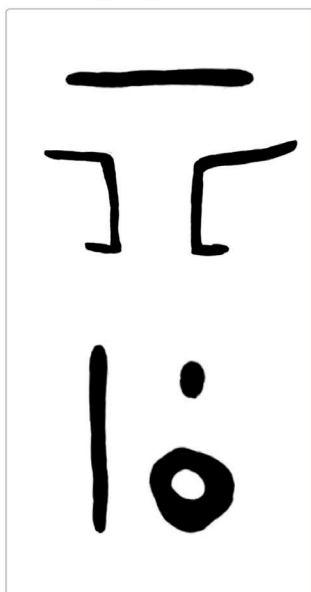
Fecha: Marzo - 2012

Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

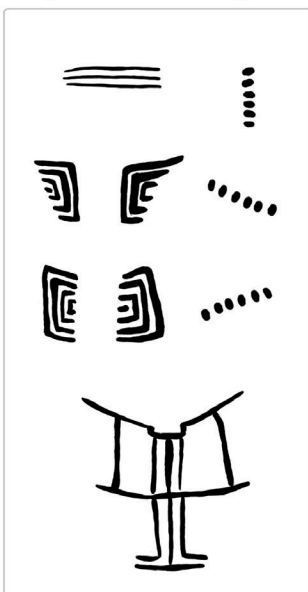
 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

Signos primarios



Aglomeraciones de signos



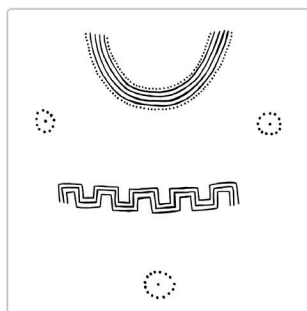
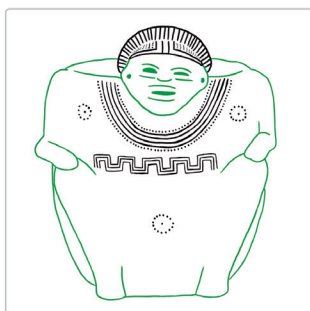
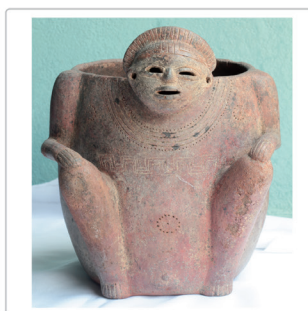
Unidades temáticas



Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

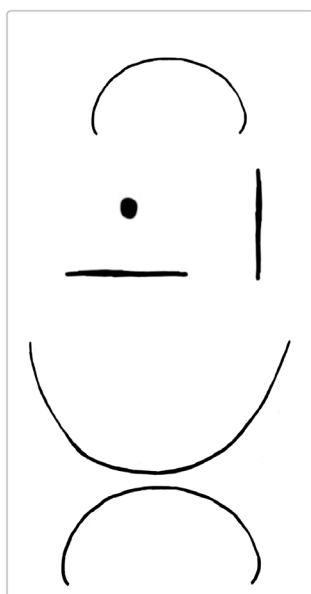


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

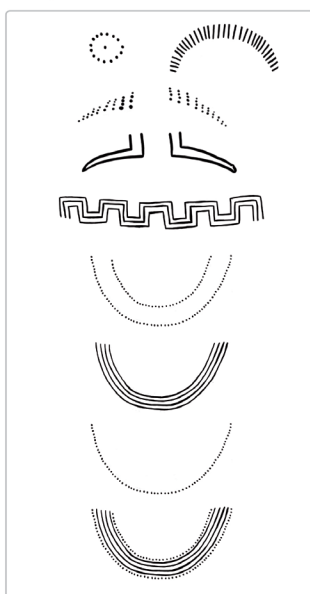
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	05	Dimensiones:	Alto: 23,2 cm. Ancho: 19,9 cm
Procedencia:	Museo Calima - Darién	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	05cc2-057	Lugar:	Darién
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2012
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

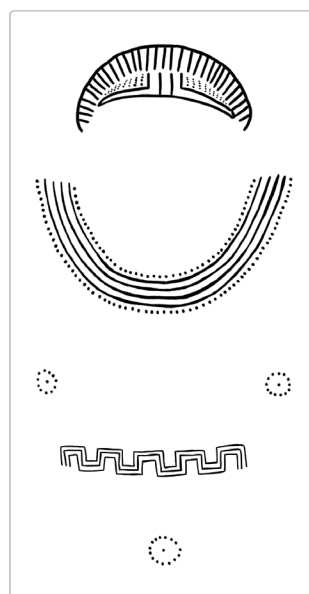
Signos primarios



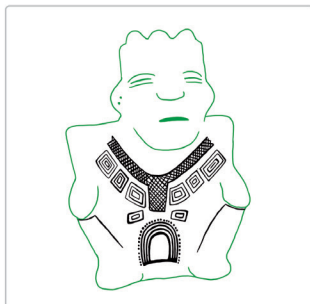
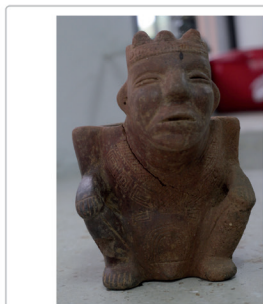
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

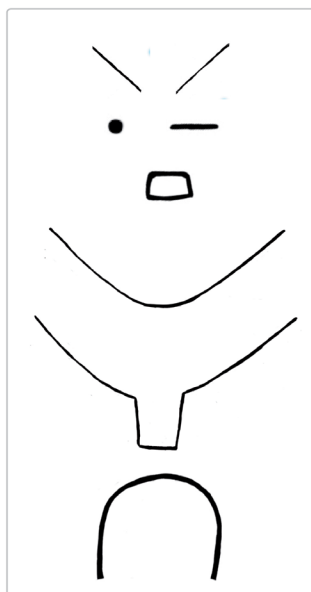


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

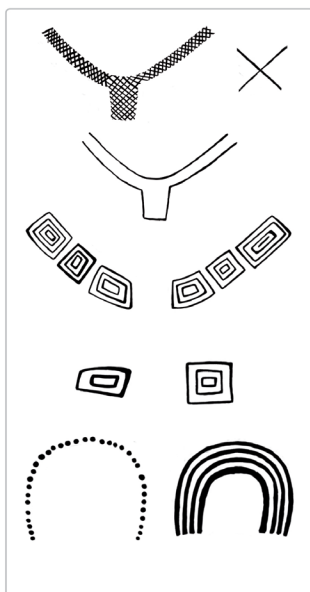
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	06	Dimensiones:	No registra
Procedencia:	Museo Calima - Darién	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	No registra	Lugar:	Darién
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2012
Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



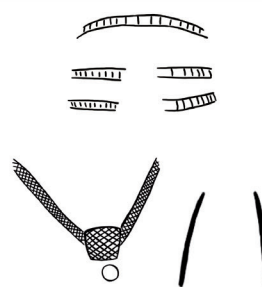
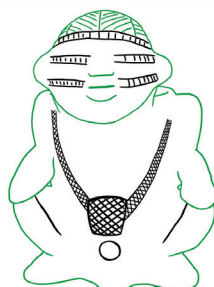
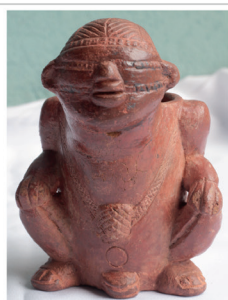
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylama (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Canastero antropomorfo

Pieza No: 07

Dimensiones: Alto:13,2 cm. Ancho: 9,9 cm

Procedencia: Museo Calima - Darién

Fotografía: Luis Fernando Herrera

No. Inventario: 05cc2-022

Lugar: Darién

Material: Cerámica

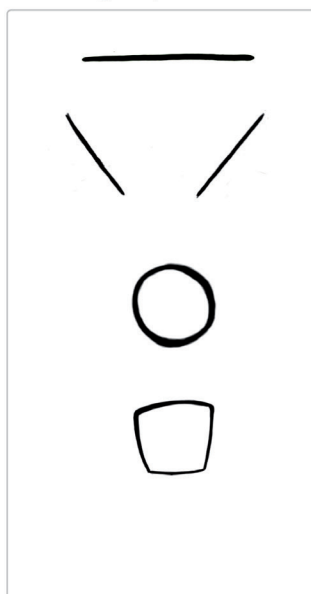
Fecha: Marzo - 2012

Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

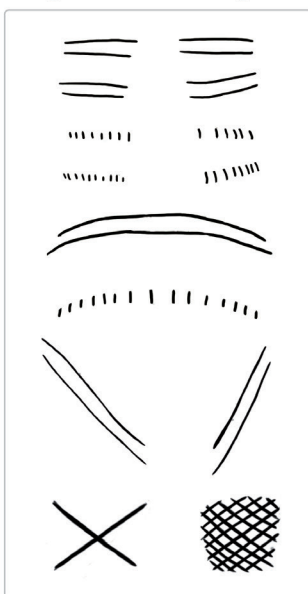
 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

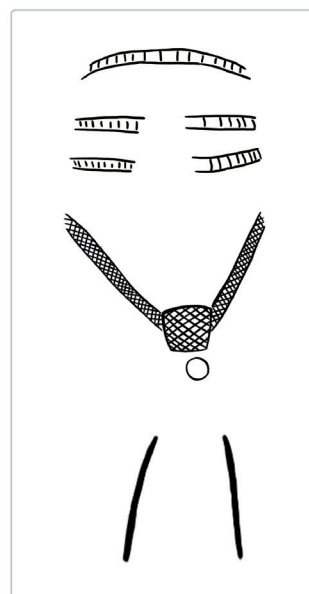
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

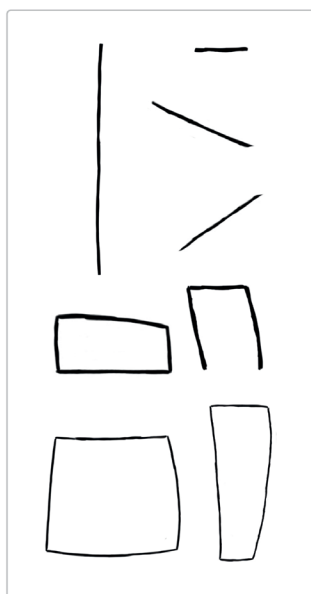


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Yama (1500 – 0 a.C.)

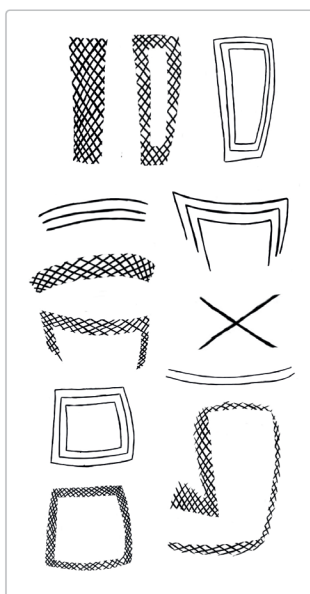
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Yama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	08	Dimensiones:	Alto: 19 cm. Ancho: 10 cm
Procedencia:	Museo Arqueológico La Merced	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01029	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

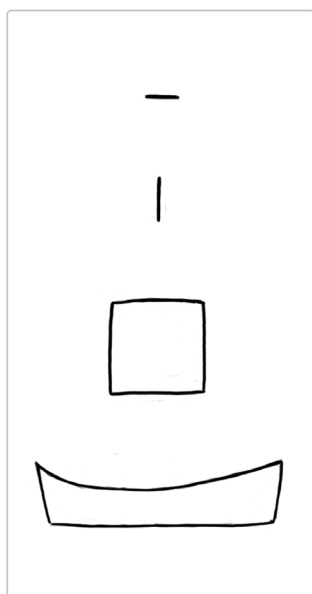


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	09	Dimensiones:	Alto: 24 cm. Ancho: 16 cm
Procedencia:	Museo Arqueológico La Merced	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-10523	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



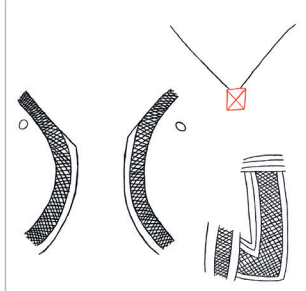
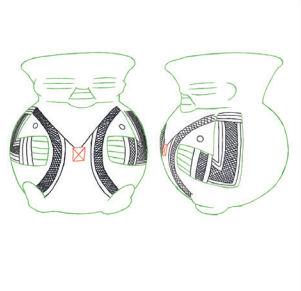
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

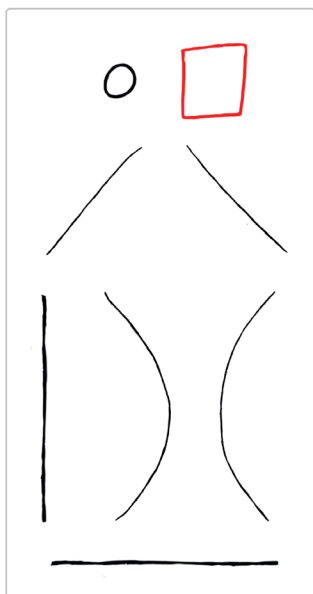


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

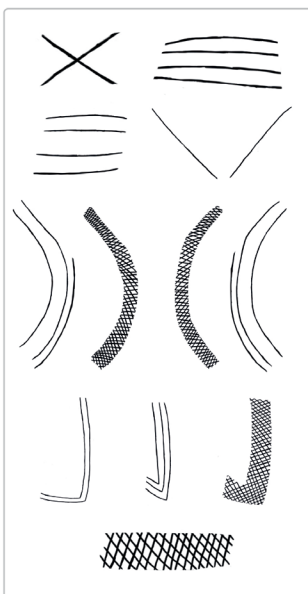
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	10	Dimensiones:	Alto: 17 cm. Ancho: 17 cm
Procedencia:	Museo Arqueológico La Merced	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01031	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

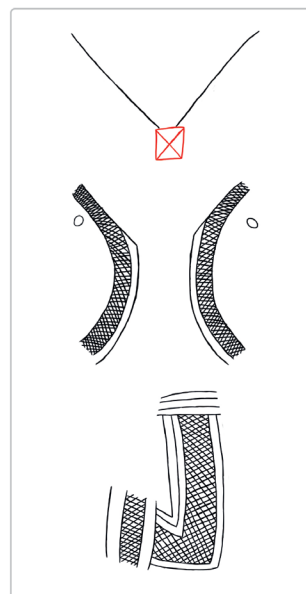
Signos primarios



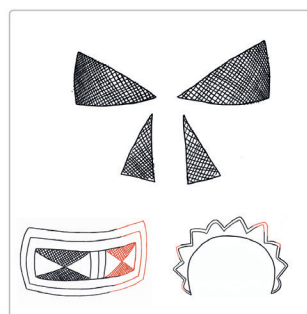
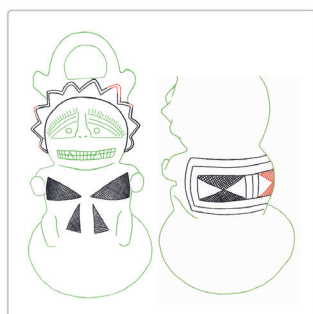
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

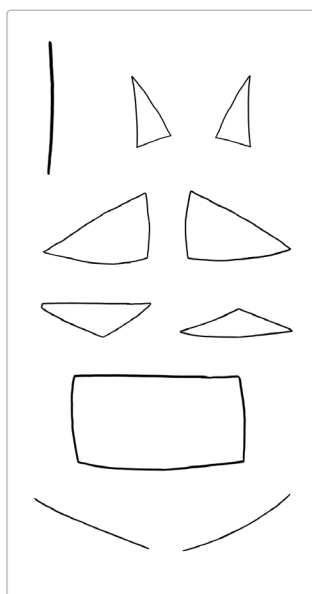


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

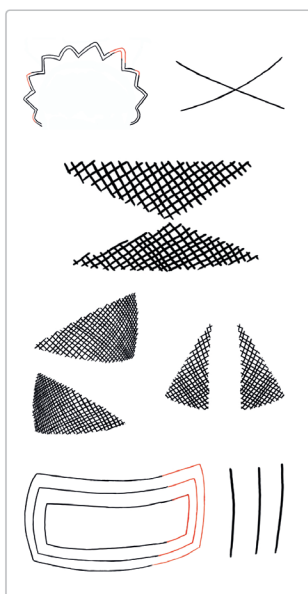
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza antropomorfa
Pieza No:	11	Dimensiones:	Alto: 15 cm. Ancho: 14 cm
Procedencia:	Museo Arqueológico La Merced	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-02934	Lugar:	Cali
Material:	Cerámica	Fecha:	Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

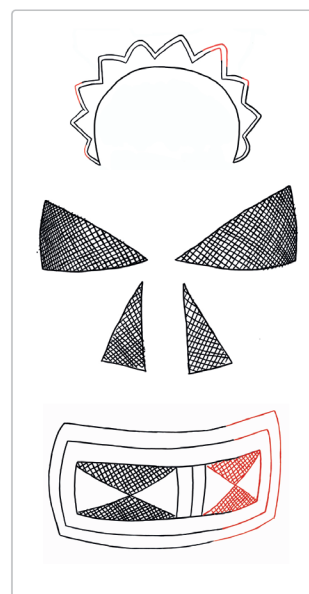
Signos primarios



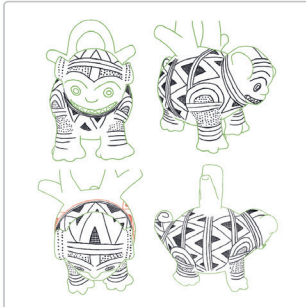
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas

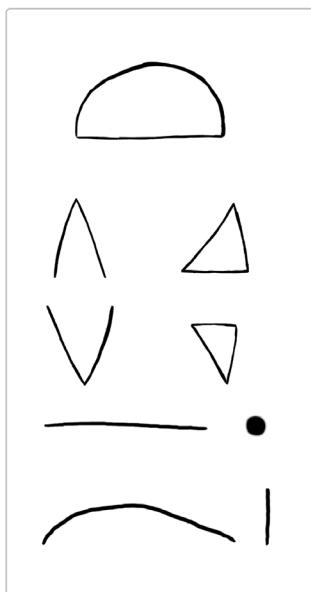


Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)	
Autor: Luis Fernando Herrera	
Cultura: Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto: Alcarraza zoomorfa
Pieza No: 12	Dimensiones: Alto: 19 cm. Ancho: 15 cm
Procedencia: Museo Arqueológico La Merced	Fotografía: Luis Fernando Herrera
No. Inventario: C-00978	Lugar: Cali
Material: Cerámica	Fecha: Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza	

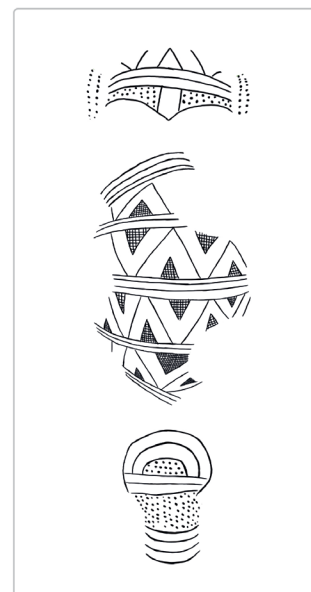
Signos primarios



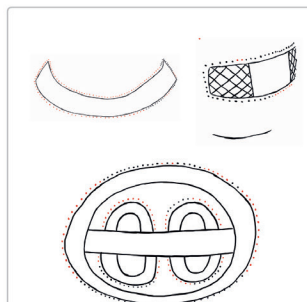
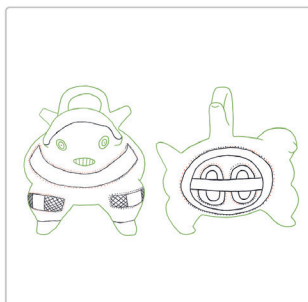
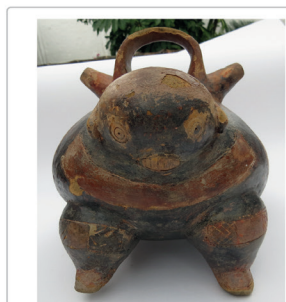
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas

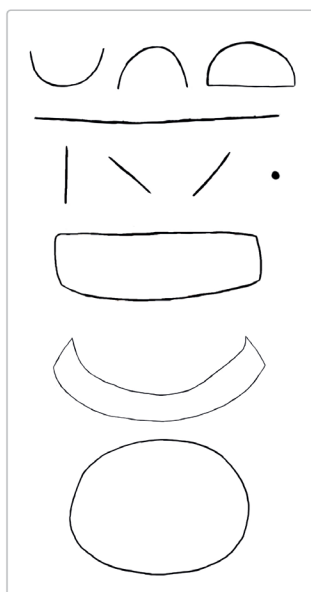


Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

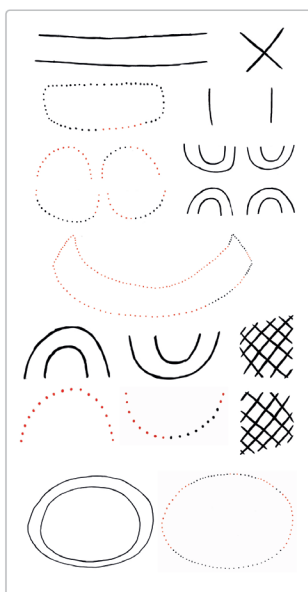


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)	
Autor: Luis Fernando Herrera	
Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)
Artefacto:	Alcarraza zoomorfa
Pieza No:	13
Dimensiones:	Alto: 20 cm. Ancho: 20 cm
Procedencia:	Museo Arqueológico La Merced
Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-00989
Lugar:	Cali
Material:	Cerámica
Fecha:	Mayo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza	

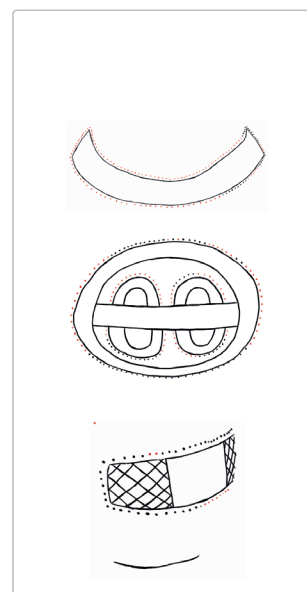
Signos primarios



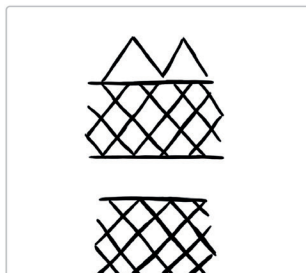
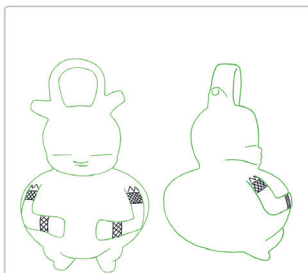
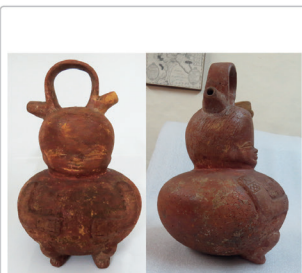
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

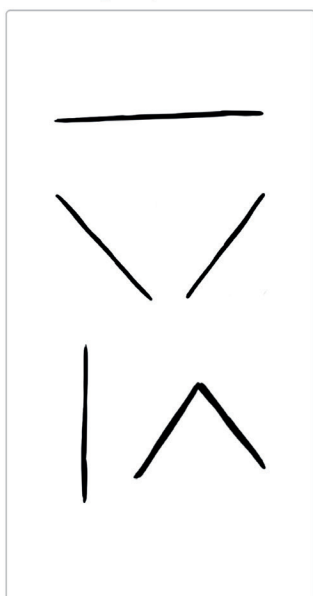


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

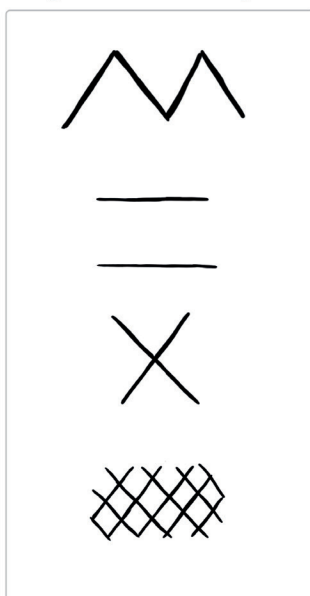
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza antropomorfa
Pieza No:	14	Dimensiones:	Alto: 25 cm. Ancho: 17,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01012	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

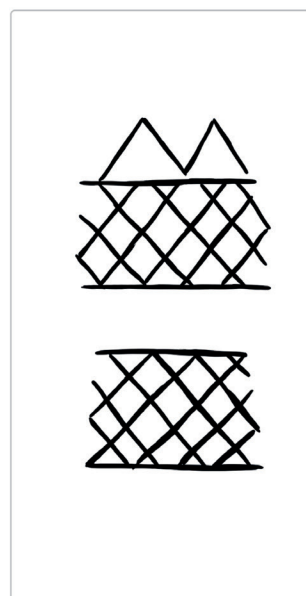
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión

Silueta exterior de la pieza cerámica

Trazos faltantes en la pieza

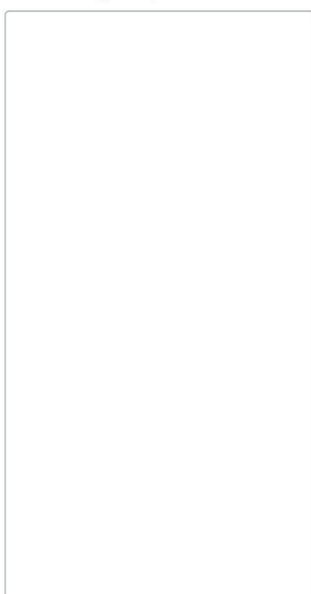


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

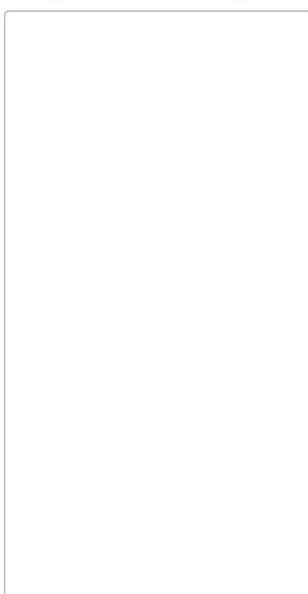
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza antropomorfa
Pieza No:	15	Dimensiones:	Alto: 17 cm. Ancho: 17,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01024	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

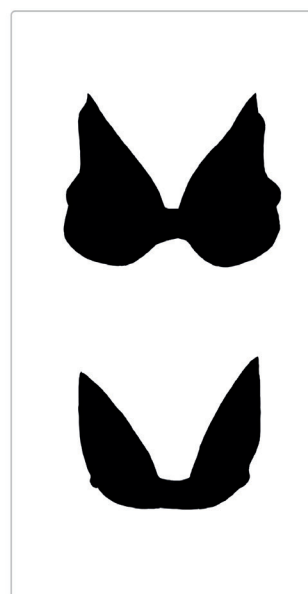
Signos primarios



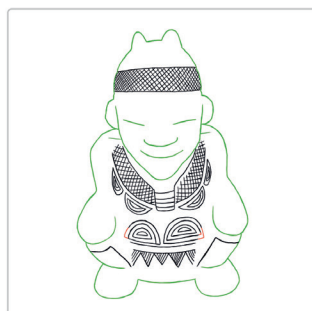
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

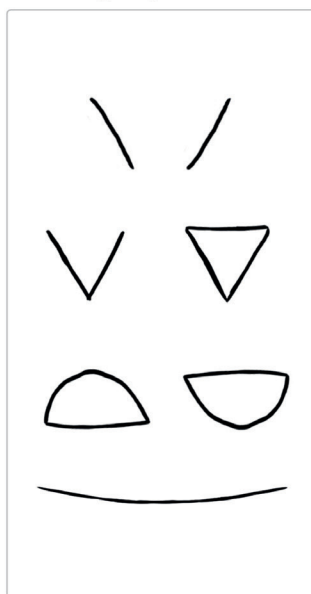


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

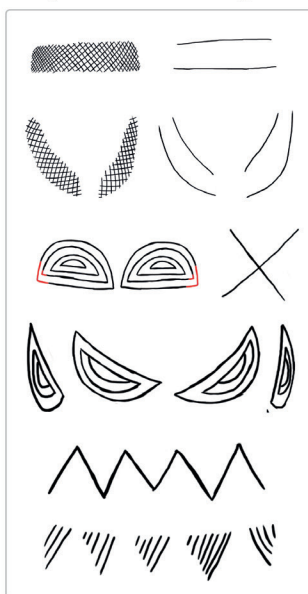
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	16	Dimensiones:	Alto: 16 cm. Ancho: 10,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01026	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones:  Grafismos realizados en incisión  Silueta exterior de la pieza cerámica  Trazos faltantes en la pieza			

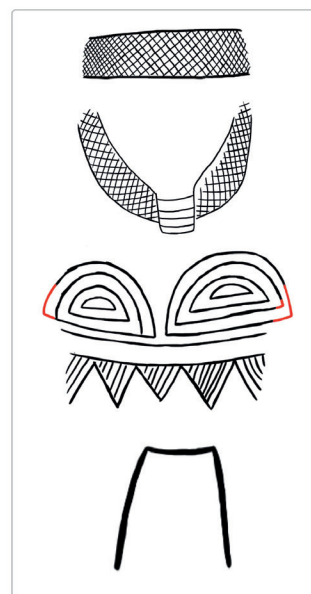
Signos primarios



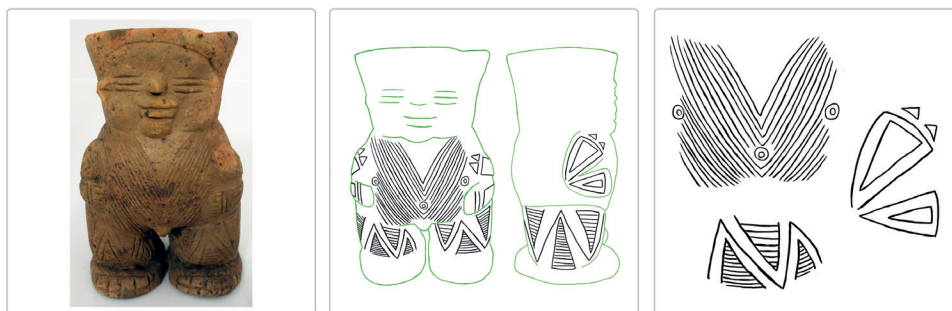
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
  Silueta exterior de la pieza cerámica
  Trazos faltantes en la pieza



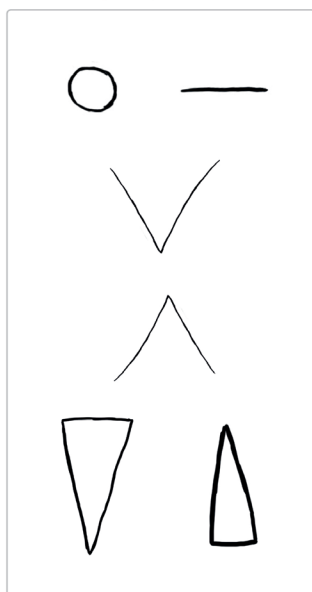
Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

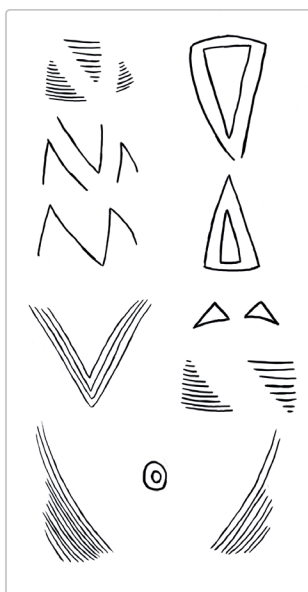
Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	17	Dimensiones:	Alto: 14,2 cm. Ancho: 10 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01027	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013

Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

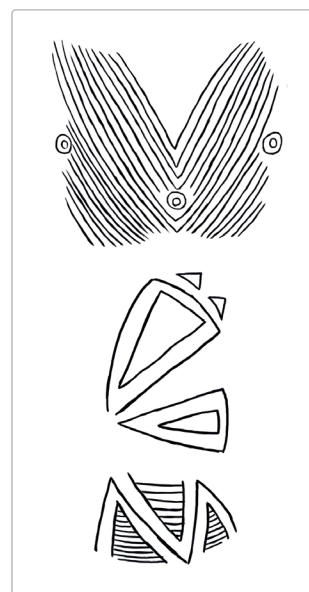
Signos primarios



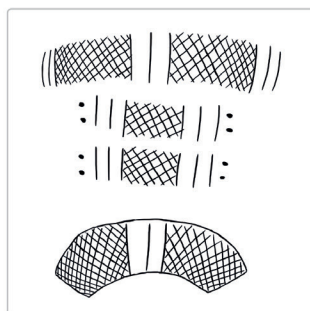
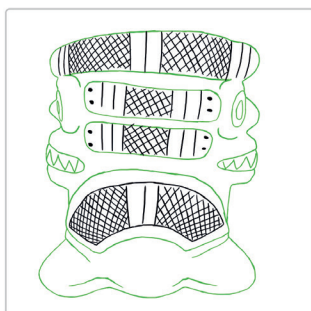
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylama (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Vasija zoomorfa (ceremonial)

Pieza No: 18

Dimensiones: Alto: 7,5 cm. Ancho: 10 cm

Procedencia: Museo Casa del Marques de San Jorge

Fotografía: Luis Fernando Herrera

No. Inventario: C-01028

Lugar: Bogotá

Material: Cerámica

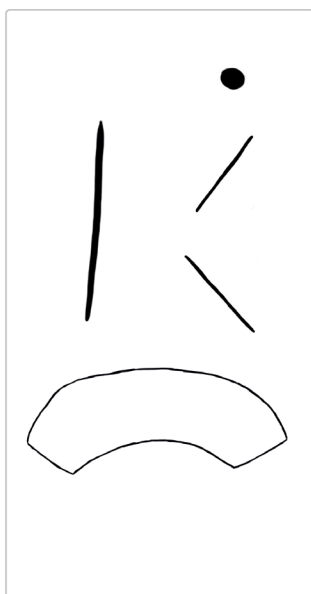
Fecha: Marzo - 2013

Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

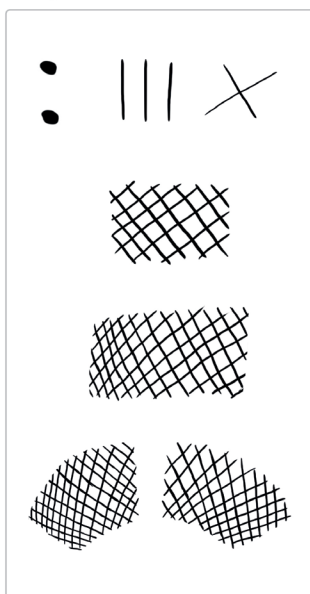
 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

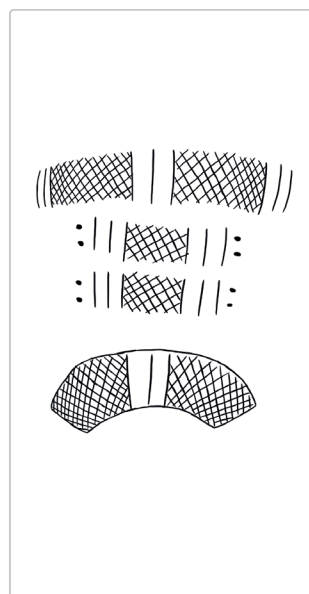
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



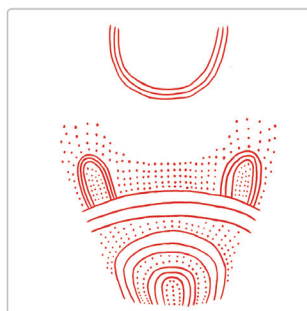
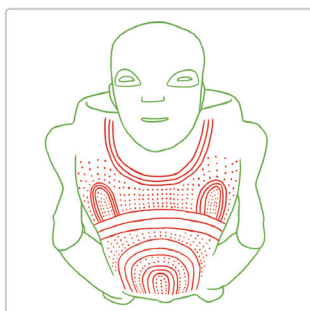
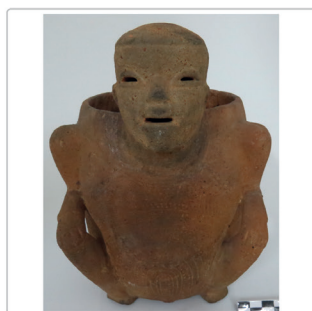
Unidades temáticas



Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylama (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Canastero antropomorfo

Pieza No: 19

Dimensiones: Alto: 21,8 cm. Ancho: 15 cm

Procedencia: Museo Casa del Marques de San Jorge

Fotografía: Luis Fernando Herrera

No. Inventario: C-01030

Lugar: Bogotá

Material: Cerámica

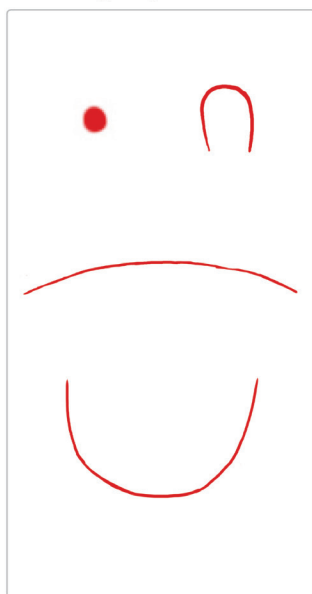
Fecha: Marzo - 2013

Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

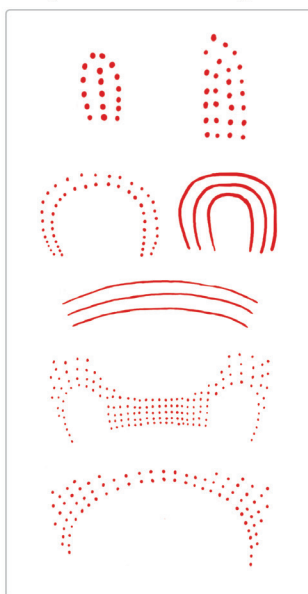
 Silueta exterior de la pieza cerámica

 Trazos faltantes en la pieza

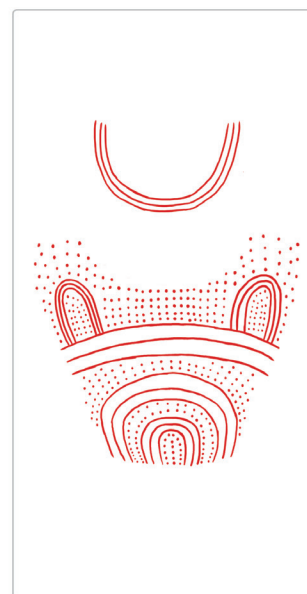
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



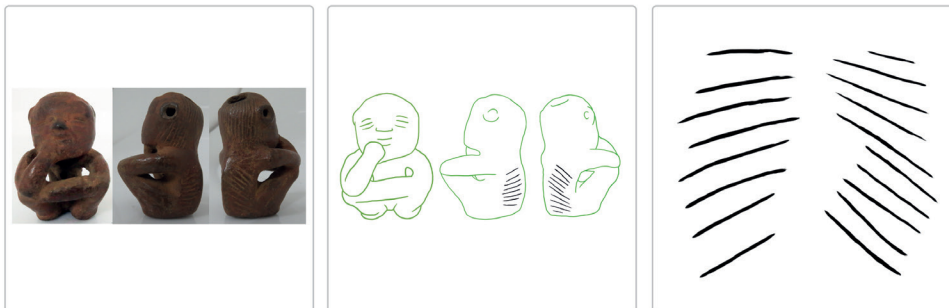
Unidades temáticas



Convenciones:  Grafismos realizados en incisión

 Silueta exterior de la pieza cerámica

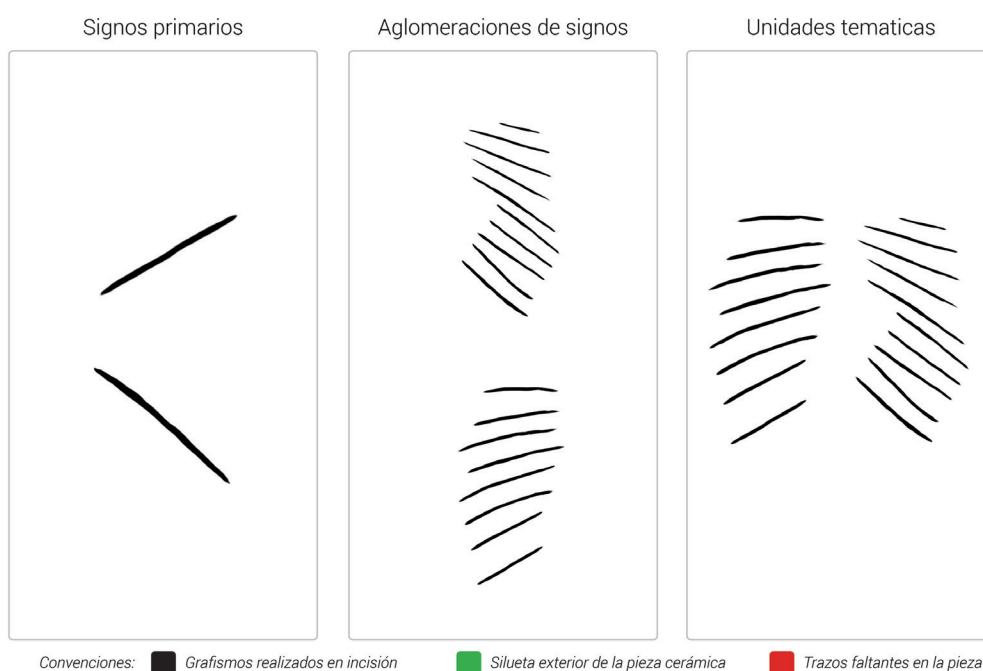
 Trazos faltantes en la pieza

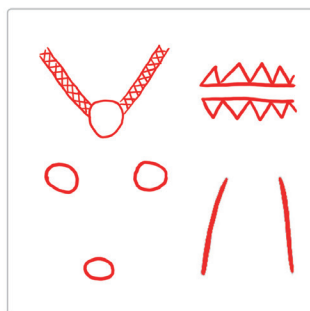
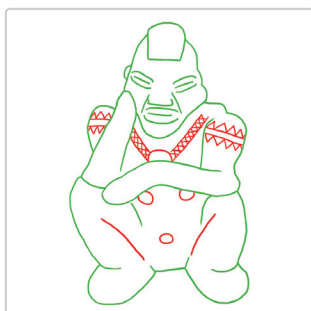


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Instrumento musical (Silbato)
Pieza No:	20	Dimensiones:	Alto: 6 cm. Ancho: 4,4 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01040	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			



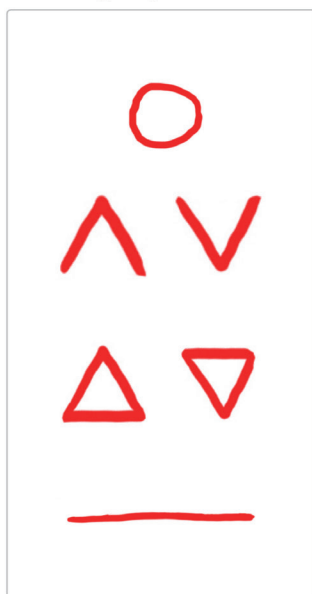


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

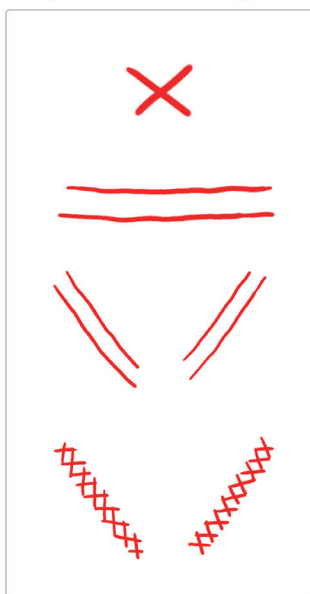
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	21	Dimensiones:	Alto: 10 cm. Ancho: 6,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-06298	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

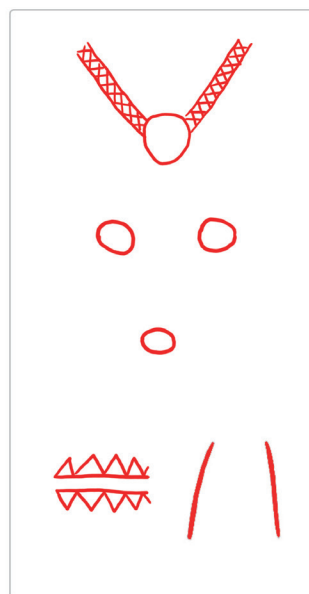
Signos primarios



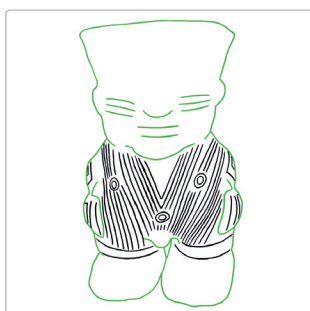
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

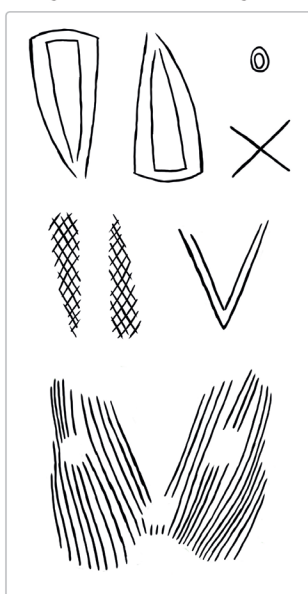
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	22	Dimensiones:	Alto: 9,5 cm. Ancho: 9,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-09171	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

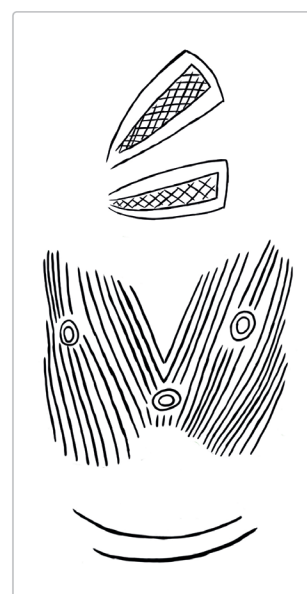
Signos primarios



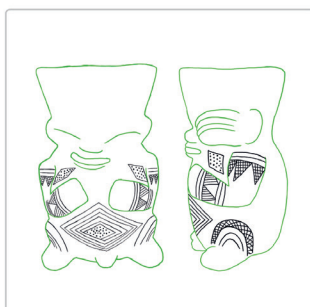
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

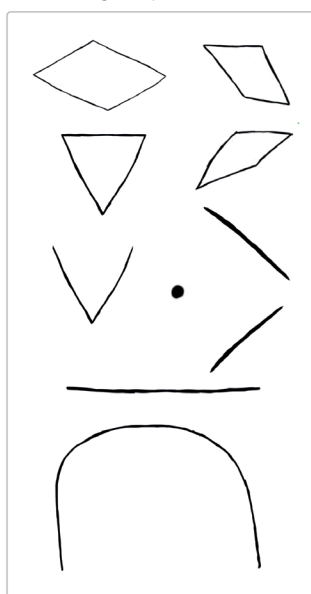


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.).

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	23	Dimensiones:	Alto: 11,5 cm. Ancho: 8,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-09172	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones:  Grafismos realizados en incisión  Silueta exterior de la pieza cerámica  Trazos faltantes en la pieza			

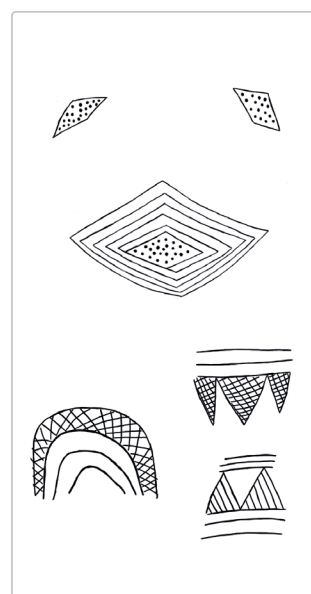
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

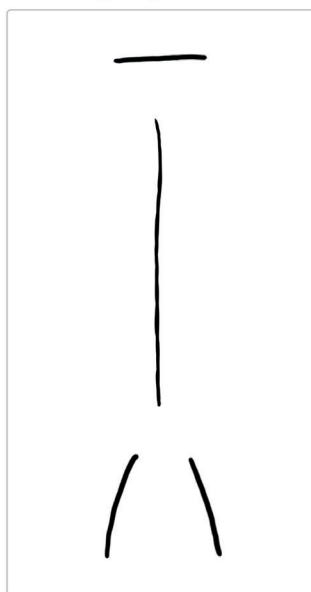


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

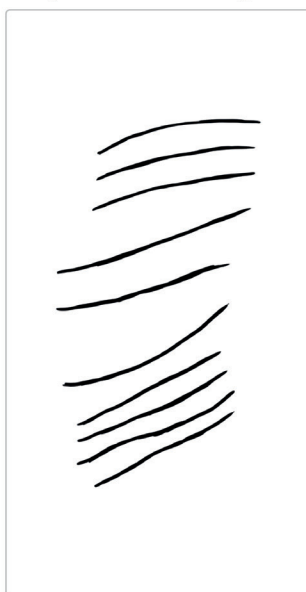
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Vasija antropomorfa
Pieza No:	24	Dimensiones:	Alto: 15 cm. Ancho: 14 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-02934	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

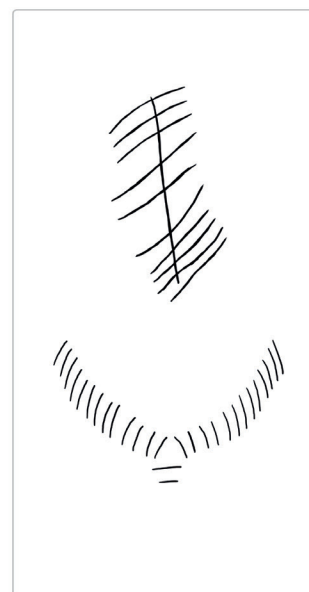
Signos primarios



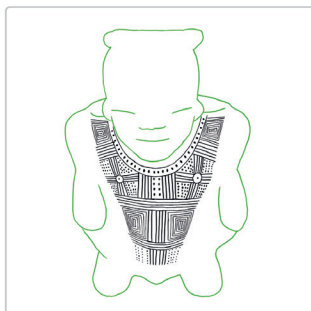
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

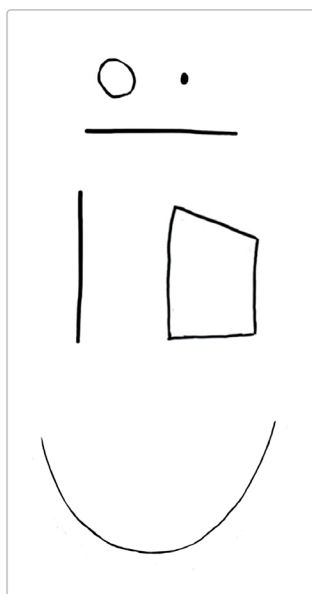


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

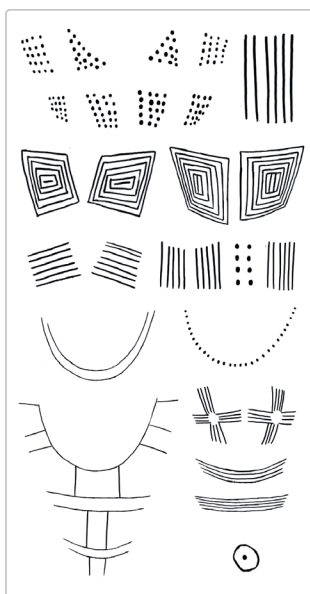
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	25	Dimensiones:	Alto: 11,5 cm. Ancho: 13,5 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-10524	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



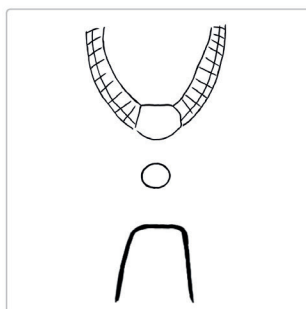
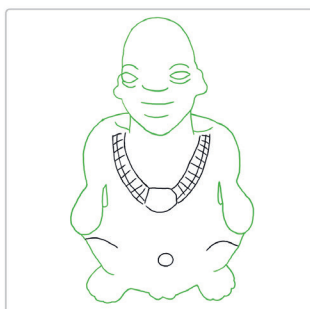
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

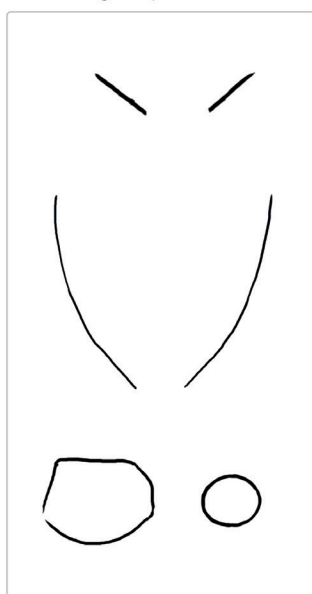


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.).

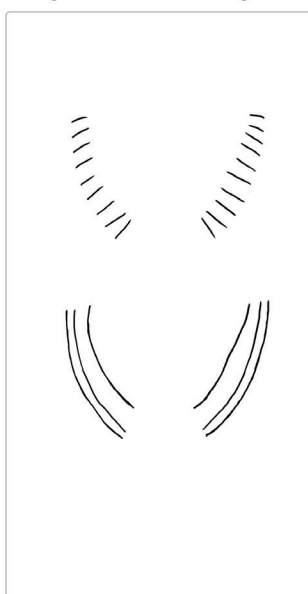
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	26	Dimensiones:	Alto: 7,5 cm. Ancho: 12,4 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-11993	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

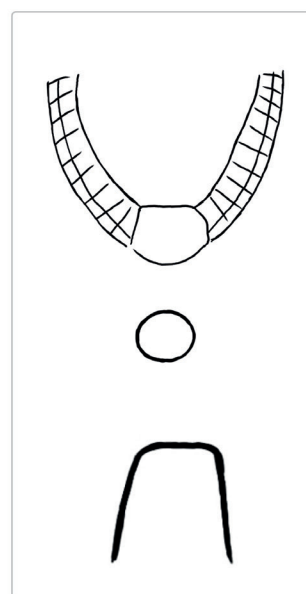
Signos primarios



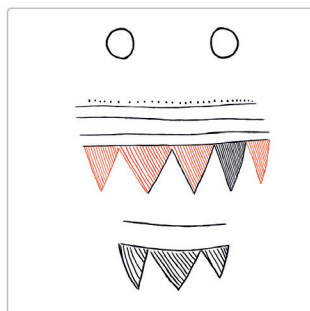
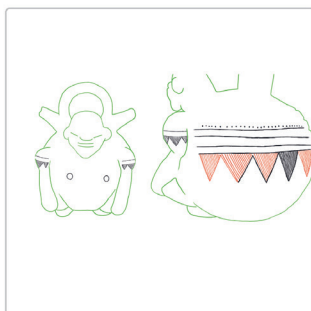
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

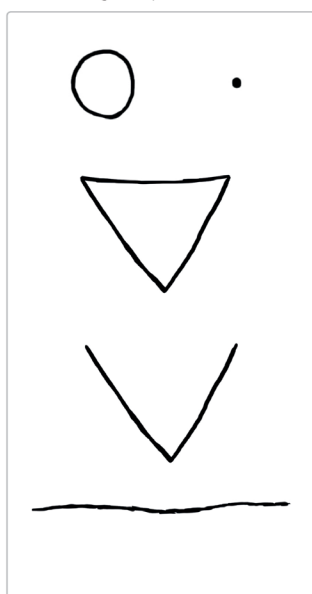


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

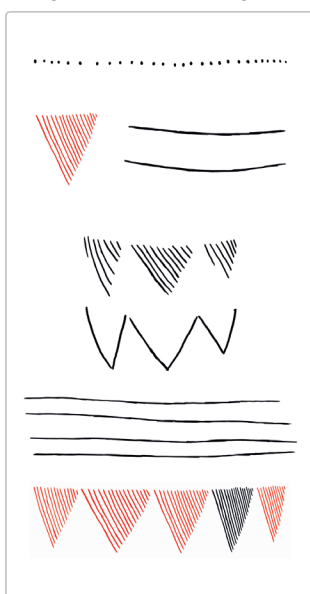
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza antropomorfa
Pieza No:	27	Dimensiones:	Alto: 21 cm. Ancho: 17 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-12663	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



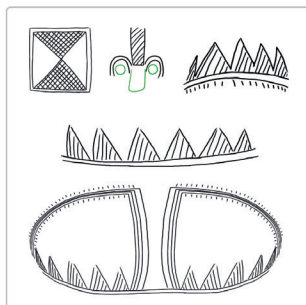
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza

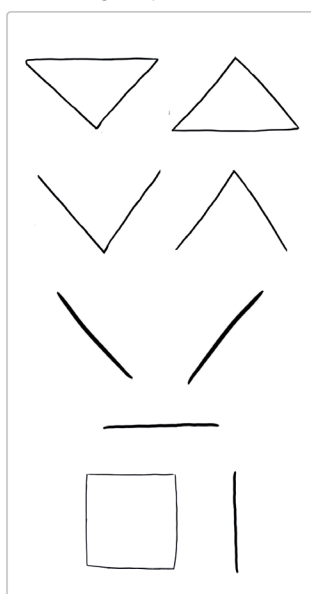


Proyecto: Análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales, plasmadas en la cerámica antropomorfa, antrozoomorfa y zoomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.).

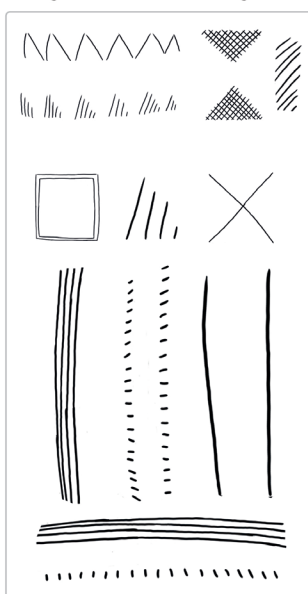
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza zoomorfa
Pieza No:	28	Dimensiones:	Alto: 17 cm. Ancho: 19 cm
Procedencia:	Museo Casa del Marques de San Jorge	Fotografía:	Luis Fernando Herrera
No. Inventario:	C-01009	Lugar:	Bogotá
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

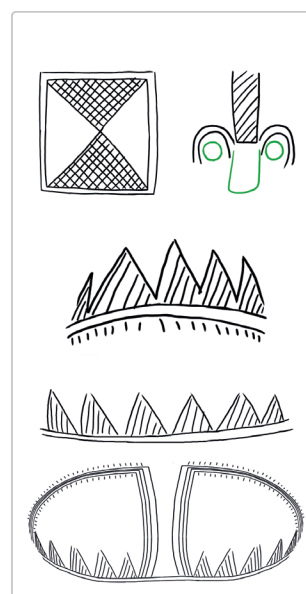
Signos primarios



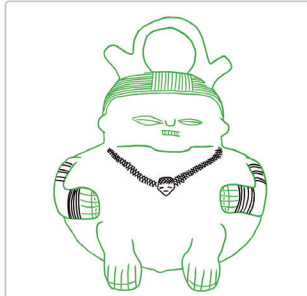
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones:
 Grafismos realizados en incisión
 Silueta exterior de la pieza cerámica
 Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylma (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Alcarraza antropomorfa

Pieza No: 29

Dimensiones: Alto: 22 cm. Ancho: 17,8 cm

Procedencia: Labbé. (1986) Colombia Before Columbus

Fotografía: No registra

No. Inventario: No registra

Lugar: Valle del Cauca/Región Calima

Material: Cerámica

Fecha: Marzo - 2013

Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

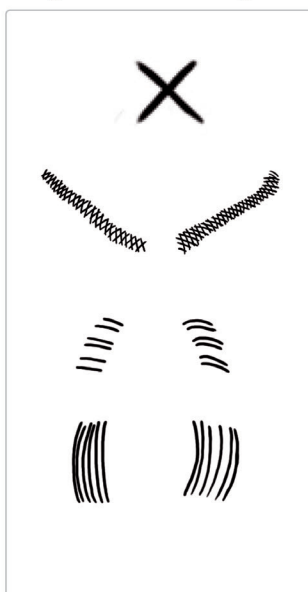
■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza

Signos primarios



Aglomeraciones de signos



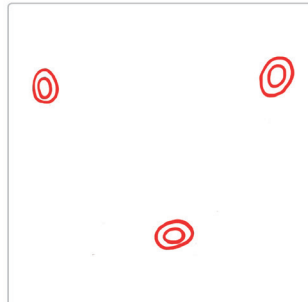
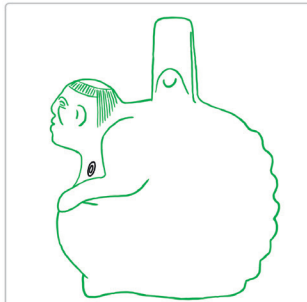
Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza

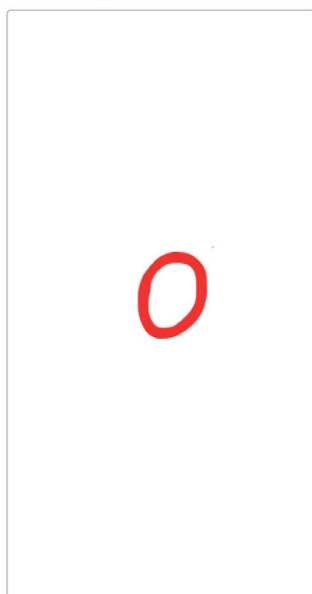


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

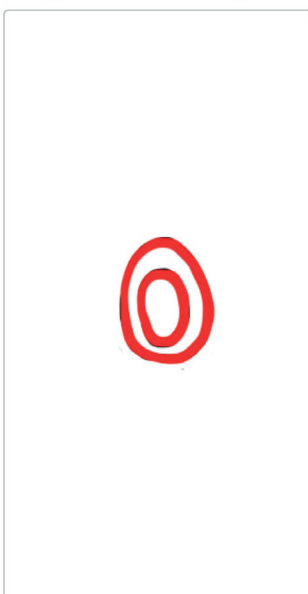
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza antropomorfa
Pieza No:	30	Dimensiones:	Alto: 21 cm. Ancho: 19,7 cm
Procedencia:	Labbé. (1986) Colombia Before Columbus	Fotografía:	No registra
No. Inventario:	No registra	Lugar:	Valle del Cauca / Región Calima
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

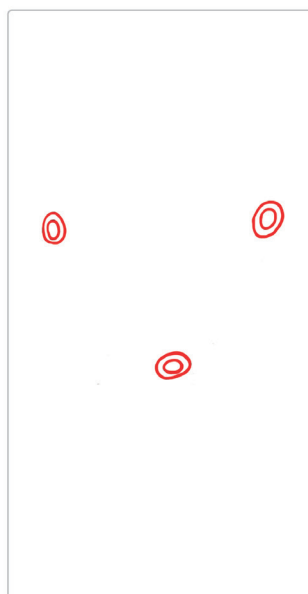
Signos primarios



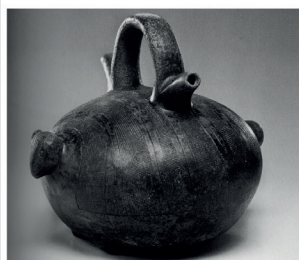
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

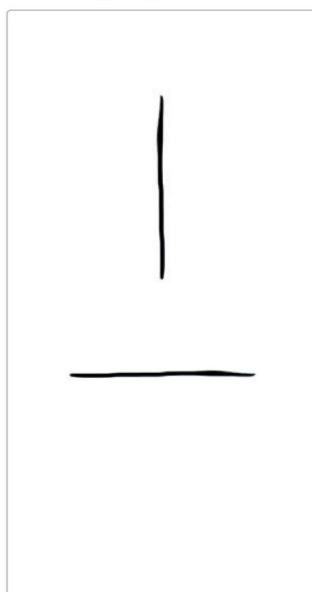


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylama (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Alcarraza zoomorfa
Pieza No:	31	Dimensiones:	Alto: 20,3 cm. Ancho: 24 cm
Procedencia:	Labbé. (1986) Colombia Before Columbus	Fotografía:	No registra
No. Inventario:	No registra	Lugar:	Valle del Cauca / Región Calima
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza			

Signos primarios



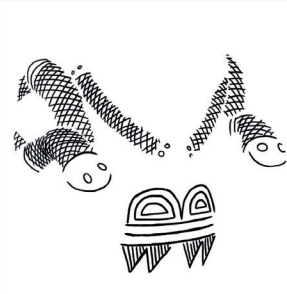
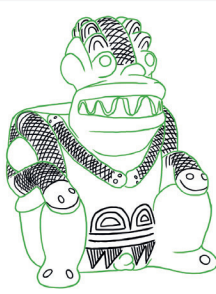
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylma (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Alcarraza antropozoomorfa

Pieza No: 32

Dimensiones: Alto: 16,5 cm. Ancho: 11,4 cm

Procedencia: Labbé. (1986) Colombia Before Columbus

Fotografía: No registra

No. Inventario: No registra

Lugar: Valle del Cauca / Región Calima

Material: Cerámica

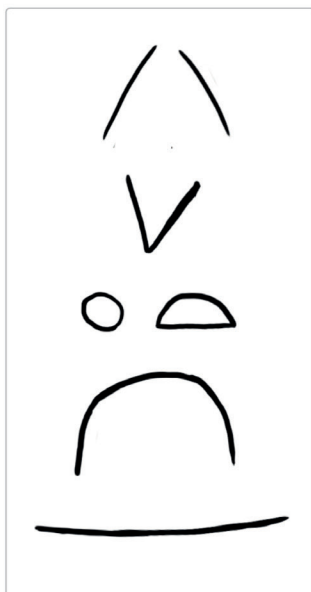
Fecha: Marzo - 2013

Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

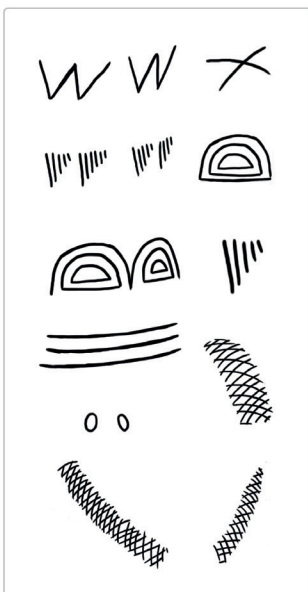
■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza

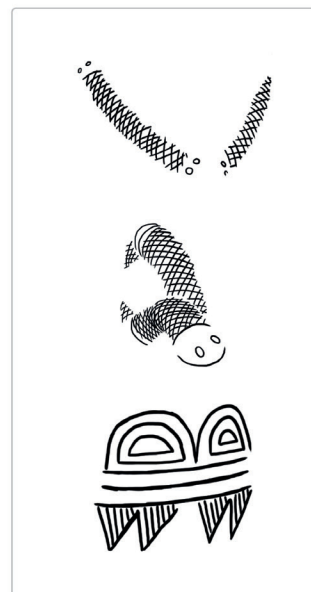
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



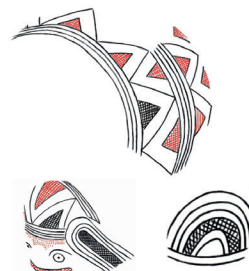
Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza



Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura: Ylama (1500 - 0 a.C.)

Artefacto: Alcarraza zoomorfa

Pieza No: 33

Dimensiones: Alto: 19 cm. Ancho: 20 cm

Procedencia: Labbé. (1986) Colombia Before Columbus

Fotografía: No registra

No. Inventario: No registra

Lugar: Valle del Cauca / Región Calima

Material: Cerámica

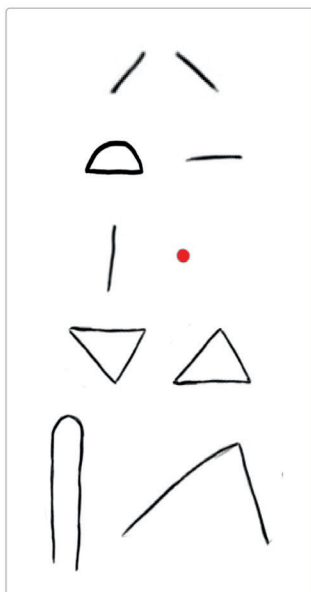
Fecha: Marzo - 2013

Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza

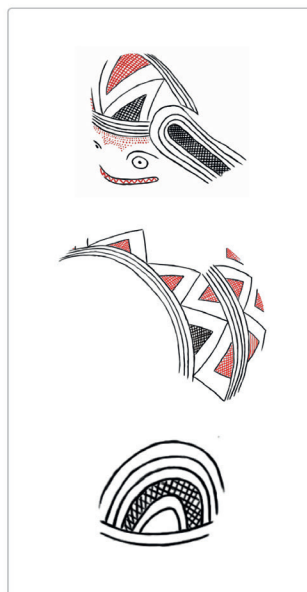
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



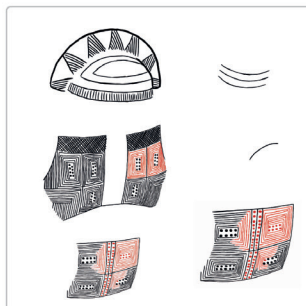
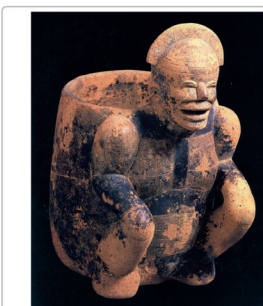
Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión

■ Silueta exterior de la pieza cerámica

■ Trazos faltantes en la pieza

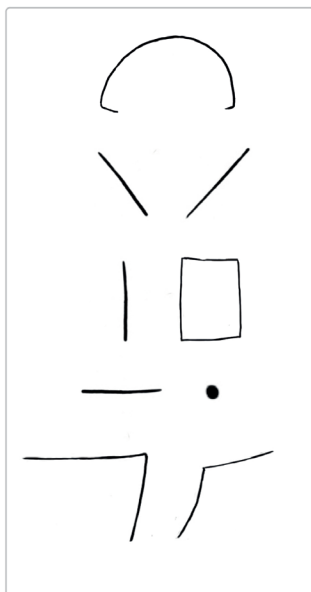


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	34	Dimensiones:	No registra
Procedencia:	Labbé. (1999) Shamans, Gods And Mythic Beasts	Fotografía:	No registra
No. Inventario:		Lugar:	Valle del Cauca / Región Calima
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza			

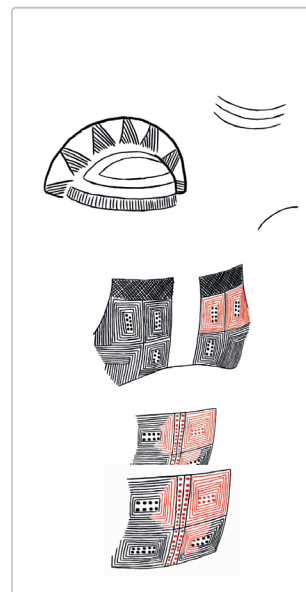
Signos primarios



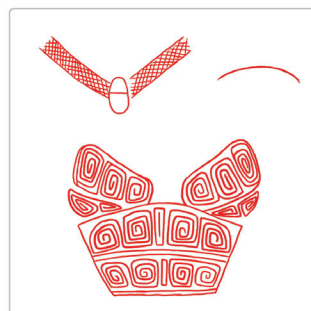
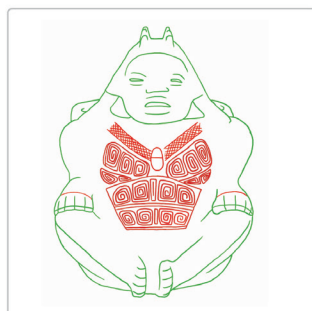
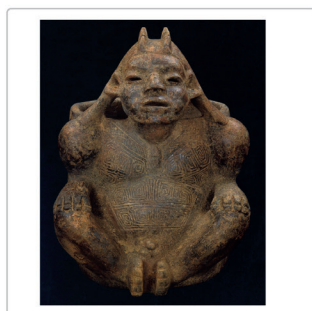
Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: Grafismos realizados en incisión Silueta exterior de la pieza cerámica Trazos faltantes en la pieza

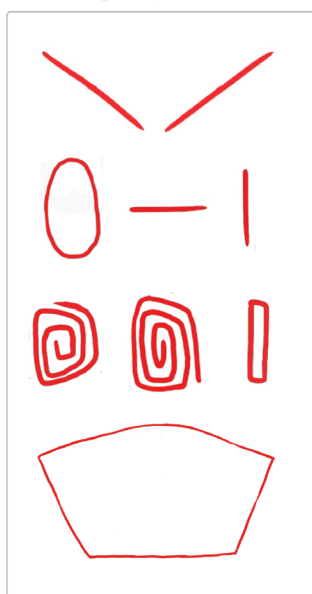


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

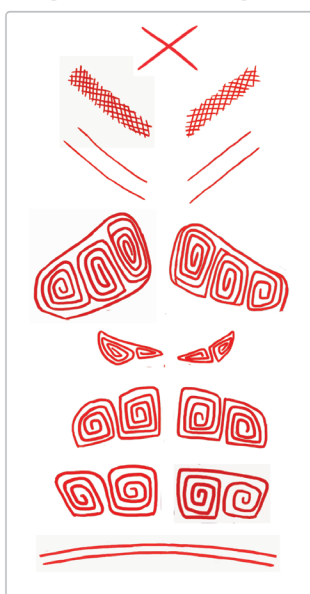
Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antropomorfo
Pieza No:	35	Dimensiones:	No registra
Procedencia:	Labbé. (1999) Shamans, Gods And Mythic Beasts	Fotografía:	No registra
No. Inventario:		Lugar:	Valle del Cauca / Región Calima
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza			

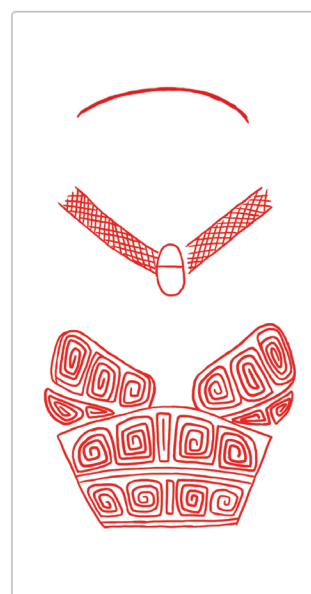
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza

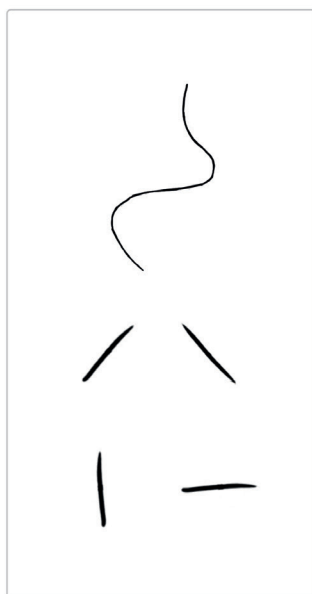


Proyecto: Análisis de las representaciones de modificaciones corporales presentes en la cerámica antropomorfa de la cultura prehispánica Ylma (1500 – 0 a.C.)

Autor: Luis Fernando Herrera

Cultura:	Ylma (1500 - 0 a.C.)	Artefacto:	Canastero antrozoopomorfo
Pieza No:	36	Dimensiones:	No registra
Procedencia:	Labbé. (1999) Shamans, Gods And Mythic Beasts	Fotografía:	No registra
No. Inventario:		Lugar:	Valle del Cauca / Región Calima
Material:	Cerámica	Fecha:	Marzo - 2013
Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza			

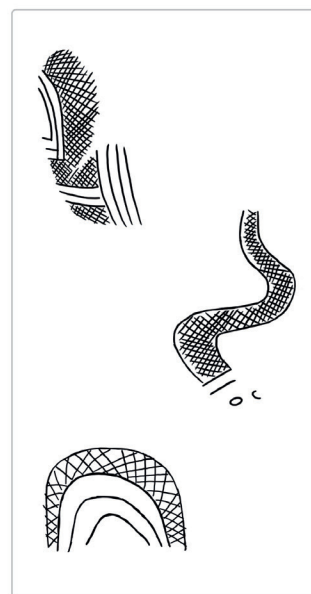
Signos primarios



Aglomeraciones de signos



Unidades temáticas



Convenciones: ■ Grafismos realizados en incisión ■ Silueta exterior de la pieza cerámica ■ Trazos faltantes en la pieza

RESUMEN

Esta investigación comprende el análisis de las representaciones consideradas como modificaciones corporales presentes en 36 piezas cerámicas pertenecientes a la Cultura prehispánica Ylama (1500 – 0 a.C.). En esta reflexión se estudiaron una serie de grafismos compositivos dentro de las piezas cerámicas escogidas, que después de ser analizados adaptando teorías y metodologías propias de la arqueología, el diseño, la antropología y la iconografía, posibilitaron evidenciar la existencia de estructuras de orden que constituyen un estilo autónomo dentro de las representaciones de modificaciones corporales en esta cultura prehispánica.

PALABRAS CLAVE

Diseño, Arqueología, Iconografía, Morfología, Estructuras de orden, Estilo visual

Facultad de artes integradas
Departamento de diseño
Santiago de Cali
2015

