

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II (Diseño y Artes de la Imagen)



**LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO
PRECOLOMBINO DE COLOMBIA: RELACIONES
FORMALES Y CONCEPTUALES DE LA GRÁFICA
EN EL CONTEXTO CULTURAL COLOMBIANO.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Luz Helena Ballestas Rincón

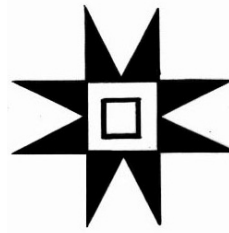
Bajo la dirección del doctor

Agustín Martín Francés

Madrid, 2010

- **ISBN: 978-84-692-9936-4**

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Dibujo II
Diseño y Artes de la Imagen



LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA
RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES DE LA GRÁFICA EN EL CONTEXTO CULTURAL COLOMBIANO

Luz Helena Ballestas Rincón

Director de Tesis
Doctor Don
Agustín Martín Francés

Madrid, España. Marzo de 2009

Contenido

Introducción	9
Agradecimientos	12
1. PRECEDENTES DEL ESTUDIO DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA	14
1.1. EL ESTUDIO DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN OTROS PAÍSES LATINOAMERICANOS	23
2. DEFINICIÓN Y ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	31
2.1. PERSPECTIVAS (EJES TEMÁTICOS)	31
2.2. OBJETIVOS	31
2.2.1. Objetivos generales	31
2.2.2. Objetivos particulares	31
2.3. DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DEL ESTUDIO	32
2.3.1. Delimitación temporal	33
2.3.2. Delimitación de formas	33
2.3.3. Delimitación de fuentes	34
3. METODOLOGÍA DE ESTE ESTUDIO	36
3.1. INVESTIGACIÓN PREVIA	36
3.1.1. Investigación sobre el diseño de marcas con influencia precolombina	36
3.1.2. Investigación sobre la representación de la serpiente	38
3.2. INVESTIGACIÓN POSTERIOR	39
3.2.1. Primera etapa	39
3.2.2. Etapa analítica	49
3.3. ELABORACIÓN DE LAS CONCLUSIONES Y PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTO FINAL	51
4. EL OBJETO	54
4.1. VALORES DEL OBJETO	55
4.1.1. El objeto y su valor utilitario	55
4.1.2. El objeto y su valor documental	56

4.2. EL OBJETO Y SU VALOR CULTURAL	60
4.2.1. Cultura material	64
4.3. EL OBJETO Y SU VALOR ESTÉTICO	65
4.4. EL OBJETO Y SU VALOR SIMBÓLICO	69
4.5. EL OBJETO Y SU VALOR IDENTITARIO	71
4.6. EL OBJETO DISEÑADO	72
5. LA GRÁFICA	77
5.1. EL PODER DE LA GRÁFICA	80
5.1.1. Elementos gráficos básicos y sus relaciones	86
5.1.2. La línea y la dirección. Componentes básicos de los códigos de comunicación visual	97
5.2. LA GRÁFICA EN EL DISEÑO PRECOLOMBINO	100
5.2.1. Categorías morfológicas	100
5.2.2. Diseño ornamental o decorativo	102
5.2.3. Definición de Estilo	103
5.2.4. Estilo precolombino	104
6. LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA	107
6.1. FORMAS ESQUEMÁTICAS FIGURATIVAS	107
6.2. LA GRÁFICA ESQUEMÁTICA GEOMÉTRICA	111
6.3. GRÁFICA ESQUEMÁTICA PRECOLOMBINA	117
6.3.1. Análisis morfológico y relaciones	117
6.3.2. Condicionantes del análisis	118
6.3.3. Categorías morfológicas	118
6.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA GRÁFICA PRECOLOMBINA	142
6.4.1. Radiadas	142
6.4.2. Angulares	142
6.4.3. Tablas de frecuencia de diseños precolombinos	143
7. LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO INDÍGENA DE COLOMBIA	148
7.1. EL DISEÑO INDÍGENA	148

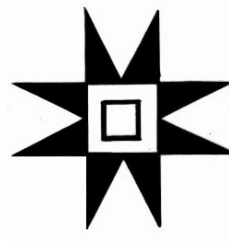
7.1.1.	Forma y sentido. Dos factores integrados en la cultura material indígena actual.	148
7.1.2.	Los objetos indígenas	149
7.1.3.	Ver más allá	151
7.1.4.	Grafica esquemática indígena	153
7.2.	ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RELACIONES (TABLAS MORFOLÓGICAS)	155
7.2.1.	Diseños radiados	155
7.2.2.	Diseños de serpientes	159
7.2.3.	Diseños de la naturaleza	164
7.2.4.	Diseños de objetos	167
7.2.5.	Diseños que representan conceptos	168
7.3.	CARACTERÍSTICAS GENERALES GRAFICA INDÍGENA	172
7.3.1.	Tablas de frecuencia de diseños indígenas	173
8.	EL DISEÑO PRECOLOMBINO EN LA IDENTIDAD COLOMBIANA	179
8.1.	INFLUENCIA DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA EN LOS NOMBRES	180
8.2.	PREFERENCIAS FORMALES	183
8.2.1.	Cultura Tolima	184
8.2.2.	Cultura San Agustín	185
8.2.3.	Cultura Muisca	185
8.2.4.	Cultura Quimbaya	185
8.3.	INFLUENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN LA ARTESANÍA	186
8.4.	INFLUENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN EL DISEÑO GRÁFICO	191
8.4.1.	Influencia del diseño precolombino en marcas colombianas	191
8.4.2.	La marca precolombina	192
8.5.	CUATRO CASOS SIGNIFICATIVOS DE IDENTIDAD GRÁFICA CON MOTIVOS PRECOLOMBINOS	195
8.5.1.	Dos universidades de Bogotá, asumen el diseño precolombino para su identificación	196
8.5.2.	La mano de Dios, junto a un tunjo Tolima	198
8.5.3.	Un logotipo que represente al país	199
8.6.	MARCAS CON INFLUENCIA PRECOLOMBINA	202
8.6.1.	Premisas para el análisis	202

8.6.2. Clasificación	203
8.7. MARCAS ANTROPOMORFAS	205
8.7.1. Teatro Nacional	205
8.7.2. Ecopetrol	207
8.7.3. Kualamaná	208
8.7.4. Festival Iberoamericano de Teatro	209
8.7.5. Museo de Artes y Tradiciones Populares	210
8.8. MARCAS ZOOMORFAS	211
8.8.1. Universidad El Bosque	211
8.8.2. Luz Miriam Toro	213
8.8.3. Condor Crafts	214
8.8.4. Galería Cano	215
8.8.5. MUSA - Tienda del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.	216
8.8.6. Laboratorio Colombiano de Diseño	217
8.8.7. Club Los Lagartos	218
8.8.8. EICSL	219
8.9. MARCAS TIPOGRÁFICAS	220
8.9.1. Mitus	220
8.9.2. Petroquímica Colombiana	221
8.9.3. Taller De-Mente Colombiano	222
8.9.4. INRAVISIÓN - Instituto Colombiano de Radio y Televisión	223
8.9.5. Mariadna	224
8.9.6. Artesanías de Colombia	225
8.9.7. Cerámicas y Construcciones	226
8.9.8. Facultad de Enfermería - Universidad el Bosque	227
8.10. MARCAS ESQUEMÁTICAS	228
8.10.1. ADEXUN - Asociación de Ex-alumnos de la Universidad Nacional de Colombia	228
8.10.2. Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge	229
8.11. MARCAS ESQUEMÁTICAS	230
8.11.1. American	230
8.11.2. Corporación Internacional de Cine de Bogotá	231
8.11.3. Instituto Nacional de Cancerología	233
8.11.4. Bancolombia	234
8.11.5. Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia	235
8.12. RELACIONES ENCONTRADAS EN LAS MARCAS	237

8.12.1. Relaciones de forma	237
8.12.2. Formas Icónicas	237
8.12.3. Iconización de la tipografía	238
8.12.4. Imagotipos	238
8.12.5. Esquemáticas	238
8.13. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS MARCAS	241
8.13.1. Radiadas	241
8.13.2. Representaciones zoomorfas	241
8.13.3. Representaciones antropomorfas	242
8.13.4. Tipográficas	242
8.13.5. Esquemáticas	242
8.14. ACTUALIDAD DE LAS MARCAS	242
8.14.1. Otras marcas con influencia precolombina	243
8.15. OTRAS UTILIZACIONES DEL DISEÑO PRECOLOMBINO	244
8.15.1. Marca país	245
8.15.2. Un cartel para Colombia	246
8.15.3. Un reconocimiento al diseño gráfico portante de identidad precolombina	248
8.16. OTROS ÁMBITOS DONDE SE REFLEJA LA IDENTIDAD PRECOLOMBINA	249
8.16.1. El diseño industrial	249
8.16.2. Una taza para el café colombiano	249
8.16.3. El espacio público	250
8.16.4. La moda	251
8.16.5. Algunas referencias a la identidad cultural	254
9. RELACIONES ENCONTRADAS EN EL CORPUS ANALIZADO	258
9.1. FRECUENCIA DE MOTIVOS EN EL DISEÑO PRECOLOMBINO E INDÍGENA	258
9.1.1. Diseño precolombino	258
9.1.2. Diseño indígena	260
9.2. RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES	260
9.2.1. Relaciones del diseño precolombino con el diseño indígena	260
9.2.2. Formas radiadas	262
9.2.3. Formas angulares	264

9.3. RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES DEL DISEÑO PRECOLOMBINO CON EL DISEÑO INDÍGENA Y LAS MARCAS	267
9.3.1. Relaciones de las categorías establecidas	270
9.3.2. Relaciones de analogía con elementos de la naturaleza	271
9.3.3. Relaciones morfológicas con las marcas	273
9.4. COINCIDENCIAS MORFOLÓGICAS	275
9.4.1. Gráfica radiada	275
9.4.2. Gráfica angular	278
10. CONCLUSIONES	283
10.1. EL OBJETO Y SUS VALORES	283
10.2. RELACIONES ENTRE LA GRÁFICA ESQUEMÁTICA PRECOLOMBINA, LA INDÍGENA Y EL DISEÑO DE MARCAS	286
10.2.1. Gráfica frecuente	286
10.2.2. TIPOS DE GRÁFICA	286
10.3. GRÁFICA ESQUEMÁTICA EN LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA	292
10.3.1. Influencia en los nombres	292
10.3.2. Influencia en la iconografía	292
10.3.3. Influencia en las marcas	292
10.3.4. Elementos representativos de la identidad colombiana	293
10.3.5. Elementos iconográficos	293
10.3.6. Elementos esquemáticos	294
11. BIBLIOGRAFIA	297
11.1. ARTE PRECOLOMBINO, ANTROPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA	297
11.1.1. Otras publicaciones	299
11.2. DE LOS ESTUDIOS PRECEDENTES SOBRE EL DISEÑO PRECOLOMBINO	300
11.2.1. Otras publicaciones	303
11.3. DISEÑO INDÍGENA	303
11.3.1. Otras publicaciones	305
11.4. OTRAS FUENTES	306
11.4.1. Plegables y piezas divulgativas	306

11.4.2. Cursos	306
11.4.3. Eventos	306
11.4.4. Informantes indígenas	306
11.5. DE ESTUDIOS SOBRE LA FORMA Y LA SIMBOLOGÍA DE LA FORMA	307
11.6. TESIS	311
11.7. DE LAS MARCAS (BIBLIOGRAFÍA)	311
11.7.1. Otros	312
11.7.2. Manuales de Identidad Visual Institucional	312
11.7.3. Artículos de Revistas	312
11.7.4. Artículos de Prensa.	312
11.7.5. Catálogos:	313
11.7.6. Otras fuentes	313
11.7.7. Diseñadores de las marcas.	313
11.7.8. Clientes	314
11.7.9. Actualidad de las marcas	315
11.8. SOBRE IDENTIDAD CULTURAL	315
11.8.1. Revistas	316
11.8.2. Catálogos	316
11.9. DICCIONARIOS	316
11.10. OTROS	317
11.10.1. Colecciones Arte Precolombino	317
11.10.2. Colecciones Etnográficas	317
11.10.3. Colecciones privadas	318
11.11. CONSULTA INTERNET	318
Anexos	321



Introducción

Introducción

Introducción

Sobre la época prehispanica de Colombia varios son los autores que han investigado desde la perspectiva arqueológica y han sido patrocinados por entidades estatales o privadas, lo que hace abundante el material bibliográfico. También se ha valorado la expresión artística de dicha época, por lo que entidades sin ánimo de lucro, como son los museos, han publicado algún material alusivo. Sin embargo, desde la óptica del diseño gráfico no se ha abordado el estudio sistemático, salvo algunas aproximaciones aisladas.

En este estudio llamamos diseño precolombino a los grafismos propios de las culturas precolombinas que aparecen en los vestigios conservados en museos y colecciones. Incluimos este concepto de diseño precolombino en un concepto amplio de Diseño Gráfico que pudiera abarcar cualquier manifestación gráfica explícita en los objetos producidos por el hombre.

El carácter gráfico de los diseños precolombinos corresponde a lo que ha sido denominado "decoración". Si bien es cierto que se pueden ver como tal, en su geometría, la gráfica también puede ostentar, representaciones de la fauna o de algún otro elemento de la naturaleza y de sus fenómenos.

A través de los años de investigación sobre el diseño precolombino, el interés por la gráfica presente en los objetos cerámicos y orfebres ha sido constante. A grandes rasgos, esta gráfica es de dos tipos: la figurativa y la geométrica. La figurativa, corresponde a la representación esquematizada de elementos de la naturaleza, especialmente de animales. La geométrica corresponde al repertorio de formas esquemáticas geométricas. Al efectuar la observación de los motivos geométricos surgieron algunas preguntas como ¿qué podrían representar estas formas esquematizadas? y, además, ¿las formas esquemáticas tendrían algún significado? Y si fuera así, ¿existirían algunas claves para interpretar los diseños geométricos precolombinos?

Con la finalidad de encontrar las claves para interpretar los diseños esquemáticos precolombinos, comenzamos a investigar sobre el diseño indígena de Colombia. Supusimos desde el comienzo de la investigación que la ventaja de contar con grupos indígenas vivos en nuestro país nos permitiría resolver nuestros interrogantes, considerando que su cultura material pudiera ser, de alguna manera, herencia transmitida a través del tiempo, ya que algunas formas son similares a las utilizadas por los predecesores precolombinos.

Ya avanzada la investigación se encontró que algunos motivos esquemáticos de la gráfica indígena colombiana se emplean para representar elementos naturales y objetos, por lo que se podrían relacionar con motivos precolombinos de similar estructura.

Sin embargo, no parecía que esto resultara suficiente para responder tales cuestiones. El estudio tendría que ampliar sus objetivos debido a que surgieron nuevas preguntas: ¿hay algo inherente al ser humano que le hace sintetizar de manera geométrica las formas que observa? y ¿realmente existen figuras básicas esquemáticas precolombinas que se podrían “leer” hoy a través del lenguaje gráfico utilizado por los diseñadores gráficos? Como el diseño gráfico tiene que ver con la forma y la comunicación visual, dos aspectos que permiten expresar gráficamente las ideas, ya sean las propias o las ajenas, sería tal vez posible que desde esta disciplina, se pudieran encontrar también algunas relaciones conceptuales con aquellas formas.

Dado que algunas formas precolombinas, entre éstas las geométricas, han sido utilizadas por los diseñadores colombianos, se tuvo en cuenta la investigación sobre la influencia del diseño precolombino en marcas colombianas que constituyó el tema del proyecto de investigación que precedió al Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) de la autora. En esta investigación se determinó qué es lo que caracteriza al diseño precolombino, cuáles son las formas más utilizadas, qué coincidencias existen entre los conceptos que manejan los diseñadores colombianos acerca de las formas que reflejan nuestra “identidad nacional” y con qué significados los relacionan a la hora de crear una marca.

Como complemento a este estudio, se hizo necesario revisar e interpretar las fuentes documentales relevantes que tratan sobre los fundamentos del diseño y la comunicación y, además, apelar a la bibliografía sobre la percepción artística en lo relativo a las asociaciones adjudicadas a las formas esquemáticas.

10

Siendo conscientes de la complejidad del asunto, pues bordea campos afines pero especializados, y con el fin de no desviar ni desbordar nuestro cometido, restringimos nuestro estudio al campo del diseño gráfico. Por lo tanto, la investigación trata sobre las formas esquemáticas del diseño precolombino y las relaciones de éstas con formas esquemáticas de la cultura material indígena y con las marcas de influencia precolombina.

La selección de los motivos esquemáticos precolombinos que se ha planteado en este estudio podría ser considerada tal vez arbitraria, pero en ella se evidencian la síntesis formal y las formas bá-

sicas del diseño gráfico. La selección de motivos indígenas está resuelta en consonancia con el resultado de la selección de diseños precolombinos. El conjunto de marcas consideradas se determinó por la evidente influencia morfológica con el diseño precolombino.

Luego de presentar los precedentes del estudio del diseño precolombino y de la metodología de este trabajo, en el capítulo 4 hacemos alusión al objeto, considerando que nuestro estudio se dirige a la gráfica presente en objetos precolombinos, integrando en ella la transferencia de valores que se le da al objeto.

En el capítulo 5 nos referiremos a la gráfica y a los aspectos con ella relacionados. Los capítulos 6 y 7 tratan sobre la gráfica esquemática precolombina y la indígena respectivamente. En ellos se presenta un análisis morfológico de la gráfica y las relaciones de ésta con el sentido, para finalizar con sus características más relevantes y la frecuencia de los diferentes motivos.

En el capítulo 8 no sólo se aborda el estudio de los vestigios del diseño precolombino en el diseño gráfico contemporáneo de Colombia sino que se consideran otros ámbitos con el fin de reconocer cuáles serían las formas que perviven en el contexto cultural colombiano, lo cual demostraría la herencia indígena reflejada en la identidad nacional de Colombia.

Y, por último, en el capítulo 9 establecemos las relaciones encontradas en el corpus analizado y vinculamos los análisis realizados de la gráfica esquemática precolombina, indígena y de las marcas. Estas relaciones posibilitan la concreción de las conclusiones y la definición del estilo precolombino.

Confiamos en que el hecho de recuperar esta gráfica y relacionarla con el sentido constituirá una importante aportación a la expresión gráfica de los rasgos de nuestra identidad nacional, donde los colombianos reconocen una base común indígena dentro de los diferentes aspectos que la componen. Por lo tanto, creemos que el establecer y organizar el espectro de formas esquemáticas que el diseñador podrá emplear en su quehacer, contribuirá en gran medida a promover los elementos gráficos portantes de la identidad cultural colombiana.

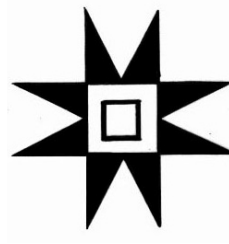
Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar, a la Universidad Nacional de Colombia, en especial al Consejo Directivo de la Facultad de Artes de los años 2002 y 2007, por otorgar la comisión de estudios doctorales. A la Escuela de Diseño Gráfico, por el apoyo y la gestión.

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. A los profesores del doctorado cuyas enseñanzas fueron definitivas en el direccionamiento de la investigación. Quiero expresar mi más amplio agradecimiento al profesor Agustín Martín Francés, mi director de tesis, quien ha estado presto a contribuir durante el proceso, incluso en labores extra académicas y en su tiempo libre. Sus aportes fueron fundamentales en el desarrollo de la tesina y de la tesis. A Susana Muñoz y Gabriela Martínez, agradezco su amabilidad y colaboración para los trámites y demás requerimientos académicos.

A mi familia por permitir invertir en la investigación el tiempo y los recursos económicos que les correspondían. Agradezco especialmente el apoyo incondicional, generoso y afectivo de mi esposo José Jairo Vargas, quien por décadas ha seguido los avatares que implican la pasión por el diseño precolombino, realizando las tomas fotográficas y acompañándome en los viajes de investigación a los lugares arqueológicos y a los museos, además por su aporte en la diagramación del documento. A mis hijas María Juliana y Aura Milena quienes desde sus propias disciplinas, la comunicación y el diseño gráfico, contribuyeron a la investigación.

A mi colega Felipe Padilla por la producción digital del documento. A doña Sofía Rey de Cubaque, por la revisión del texto. A los informantes indígenas, participantes en la feria Expoartesanías, quienes a pesar de la prohibición de dar información me colaboraron en la medida de sus posibilidades. A todas aquellas personas que me colaboraron en el desarrollo de la investigación, dependientes de bibliotecas y museos, diseñadores de las marcas, clientes o funcionarios de las instituciones.



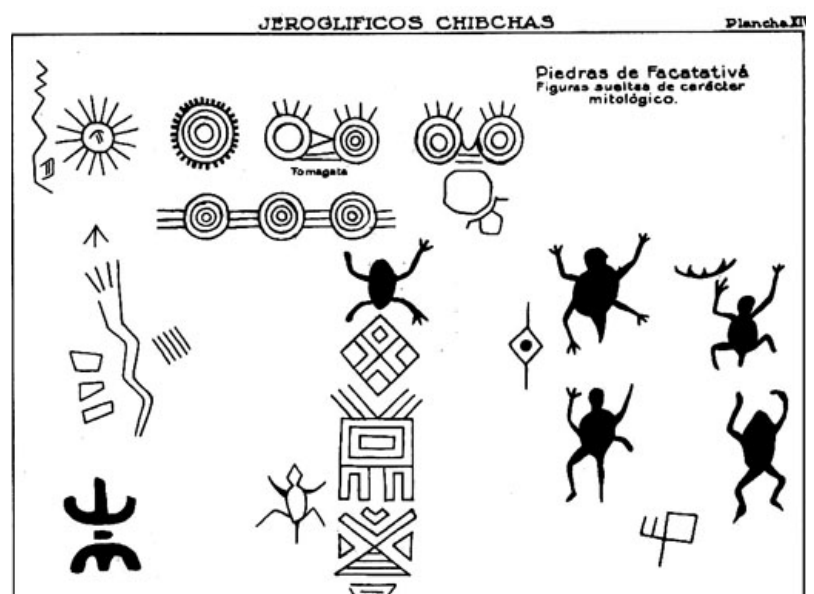
Capítulo 1

1. PRECEDENTES DEL ESTUDIO DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA

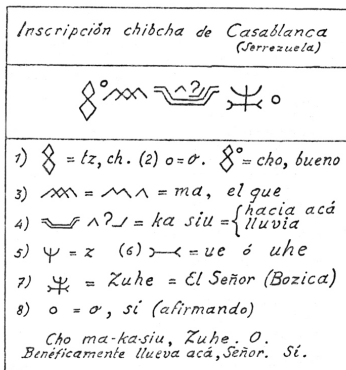
La investigación sobre el pasado prehispánico de Colombia cuenta con resultados importantes en el área arqueológica. Diversas publicaciones que han sido patrocinadas por entidades estatales o privadas reflejan la extensa bibliografía existente. Así mismo, la cultura material se ha valorado como expresión artística, tanto en la exposición de piezas en museos como en publicaciones. Es el caso de la Historia del Arte Colombiano Salvat (1977), que dedica tres de sus siete tomos a las culturas precolombinas. También algunos artistas se han interesado por los componentes estéticos integrándolos a sus obras y unos pocos han publicado sobre el análisis estructural de los objetos, especialmente de los monolitos de San Agustín (Departamento del Huila).

Desde la perspectiva del diseño, los estudios son escasos, mas no el interés por el tema. Se puede afirmar que de modo general la producción de diseños basados en culturas precolombinas se desenvuelve en dos vertientes. Una consiste en la adecuación de las piezas de orfebrería o cerámica a partir de la gráfica precolombina, derivando en publicaciones que más adelante referiremos, y otra, la aproximación a este tipo de formas para generar diseños de marcas y diferentes piezas gráficas o publicitarias evocadoras del diseño precolombino.

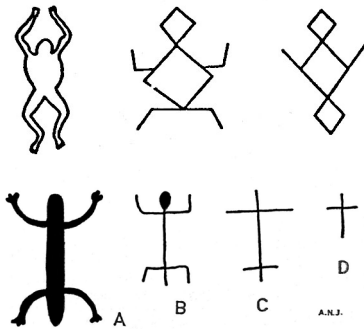
En los estudios antropológicos se hace referencia al diseño en algunas ocasiones, pero suele ser de modo marginal, más como una



1. Dibujos de Miguel Triana. Plancha No. XIV.1972



2. Inscripción chibcha de Casablanca. Darío Rozo. 1938



3. Esquematación de la rana y el lagarto. Pictografías de Cundinamarca y Boyacá. Núñez Jiménez. 1959



4. Rómulo Rozo tallando a Bachué en 1930

intención de destacar las obras como producto artístico que como producto diseñado. Una de las primeras publicaciones en referir aspectos relacionados con el diseño es “La civilización chibcha” (1922. Reeditado en 1972) de Miguel Triana (1859-1931). Aunque no se trata de una alusión directa, este autor consideró que una serie de signos pintados en piedras de la meseta cundiboyacense¹ podría ser un prototipo de escritura por lo que las denominó “jeroglíficos”. Según sus palabras “aunque no pueden calificarse como alfabeto, sí pueden considerarse como elementos básicos de un sistema gráfico de expresión” (1924:3). Los motivos copiados por él mismo y clasificados en láminas (1) según la localización geográfica, fueron presentados en el Tercer Congreso Panamericano de Lima en 1924 y se publicaron muchos años después de su muerte, en 1970 por el Banco Popular. Este compendio es una de las bases que permiten el reconocimiento de la gráfica como trasmisora de sentido “con la esperanza de que el estudio comparado de ellos sirva algún día para comprender su recóndito significado”, como Triana expresa al final de la introducción de dicha publicación. Siguiendo a Triana, Darío Rozo (1938:10-24) desarrolla una propuesta de lectura de los grafismos chibchas relacionándolos fonéticamente. Tomando como base los estudios del filólogo español Cejador y Frauca, publicados luego de su muerte en el año 1927, referentes a las inscripciones de tiempos remotos hechas en territorio vasco, Rozo hace una comparación con los signos muisca y logra determinar algunas frases (2).

Más adelante, Núñez Jiménez (1923-1998), investigador nacido en Cuba, recorrió buena parte del territorio americano recogiendo motivos del arte rupestre. Entre sus publicaciones destacan: Petroglifos del Perú -4 Tomos- (1986) y Cuba: dibujos rupestres (1975). Entre otros lugares, estuvo en la región central de Colombia, antigua zona muisca. El autor pone en duda las afirmaciones de Triana en un ensayo sobre las pictografías de Facatativá (1959:42) por cuanto “no se ajusta a las modernas directrices de la prehistoria americana, refiriéndose a la cultura Maya, que si logró “una verdadera escritura jeroglífica”. Sin embargo, su propio estudio está dirigido a cierta interpretación estilística de las representaciones de ranas y lagartos esquematizados (3) las cuales clasifica siguiendo un proceso de estilización del naturalismo hacia los trazos más simples (op. cit:29). Para éste se inspira en el trabajo de Triana.

Alrededor de los años treinta los artistas “Bachués”², tuvieron en común el interés por el rescate del pasado indígena y promovie-

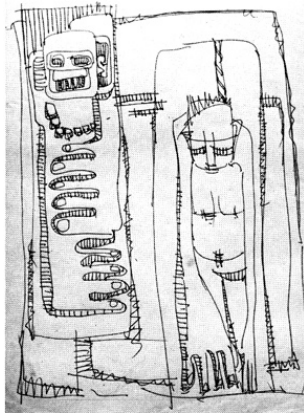
1 Actuales Departamentos de Cundinamarca y Boyacá, localizados al centro del país.

2 Tomaron su nombre de la deidad muisca Bachué, a quien se le atribuyó el origen de la humanidad.



Algunos de los signos repetidos con insistencia en las piedras pintadas de los chibchas.

5. Motivos ornamentales precolombinos. Luis Alberto Acuña



6. Dibujo arqueológico No. 5. s/f



7. Dibujo para portada de revista Graphies
Pepe Mexía, 1957

ron su valor frente al arte foráneo. En un manifiesto publicado en el diario “El Tiempo” del 15 de junio de 1930 proclaman: “Hemos oído la llamada de la tierra y trepados sobre el anillo de nuestro meridiano, pregonamos su excelencia”³ refiriéndose al arte precolombino. El grupo estaba conformado por: Hena Rodríguez, Darío Achury, Rafael Azula, Darío Samper, Tulio González y Juan P. Varela. A partir de ese momento, otros artistas también fueron llamados “Bachués” por comulgar con los postulados de ese grupo y reflejar en su obra tales fines. Algunos de ellos fueron: Rómulo Rozo (4) y Luis Alberto Acuña, quienes representaron en su obra a personajes de las leyendas Muisca y Pedro Nel Gómez, quien integró en algunas de sus obras iconografía precolombina⁴.

Es importante detenernos en Luis Alberto Acuña (1902-1992) puesto que su vida y obra estuvieron vinculadas con el arte precolombino y además porque cuenta con algunos diseños basados en éste. En su Casa-Museo de Villa de Leyva (Boyacá), se pueden apreciar desde obras escultóricas sobre mitos y leyendas Muisca, hasta diseños de tapices con motivos precolombinos. Pero una clara muestra de aplicación, son las letras capitales que diseñó para su libro “Los indios colombianos” (1942), uno de los primeros intentos de diseñar tipografías con identidad indígena⁵. En este libro también traslada gráficamente motivos precolombinos en composiciones que abren cada uno de los capítulos. En el mismo libro incluye los diseños que presentamos en la figura 5. Según su criterio son los más característicos de la ornamentación.

Por su parte Félix Mejía en 1946⁶, a partir de su compilación de motivos rupestres, realizó una comparación estilística con colecciones de museos encontrando que los grafismos tenían similitudes con objetos orfebres precolombinos. Además, propuso algunos argumentos para la interpretación: que representaban cosas para recordar algún hecho o que servían para señalar lugares, o que quizás serían expresión de sentimientos religiosos. También deja entender que pudieron ser realizados para el placer estético. Así mismo hace una crítica a Triana sobre sus interpretaciones, a las que considera un poco aventuradas.

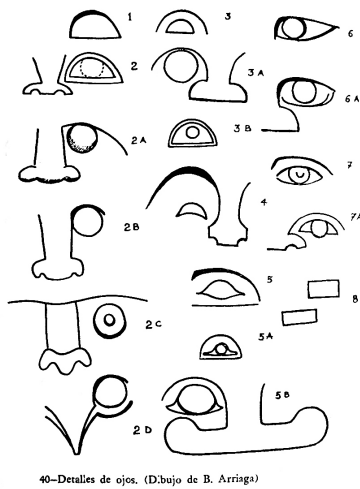
La atracción por el arte precolombino se proyectó en su obra, realizada entre 1935 y 1940, en la cual utiliza motivos de la cerámica y la orfebrería en collages y dibujos (6 y 7) como los publicados

3 Colombia en el umbral de la Modernidad. Catálogo exposición. Museo de Arte Moderno de Bogotá, diciembre 1997- enero 1998)

4 Ver figura 147.

5 Ver La marca precolombina pag. 192

6 Más conocido como Pepe Mexía (1895-1978))

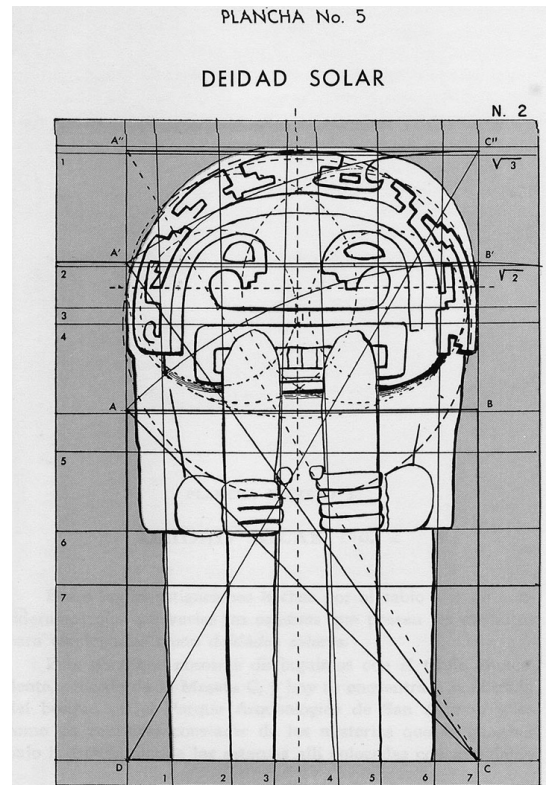
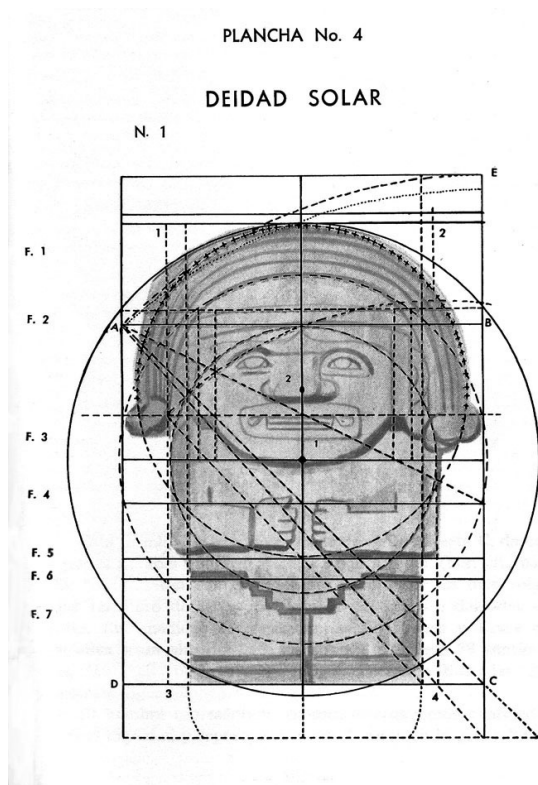


40-Detalles de ojos. (Dibujo de B. Arriaga)

8. Análisis de componentes gráficos de la estatuaria Sanagustiniana. Eugenio Barney Cabrera

por el Banco de la República en Historia de la caricatura en Colombia (1986-1987:59 y 19).

No obstante las anteriores aproximaciones, la motivación por conocer la base estructural del diseño precolombino comienza a mediados de los años sesenta, cuando dos profesores de la Universidad Nacional de Colombia, Eugenio Barney Cabrera y Luis Angel Rengifo, acometieron el análisis estético de la escultura sanagustiniana. Sus aportes, que son fundamentales en el acercamiento a los aspectos relativos al diseño, están consignados en dos publicaciones de dicha universidad: "El arte Agustiniense, boceto para una interpretación estética" (8) de Barney Cabrera (1964) y "La proporción armónica en la estatuaria Agustiniense" de Rengifo (1966), del cual mostramos dos planchas en la figura 9. Junto con los anteriores, el profesor Pablo Gamboa Hiestrosa (1982), artista y antropólogo, dirigió el análisis a la forma escultórica de la misma cultura. Además ha realizado investigaciones sobre las culturas Tumaco y Quimbaya que cuentan ya con publicaciones.



9. Proporciones armónicas de monolitos de San Agustín. Luis Angel Rengifo 1966.

Es importante reseñar los aportes de César Velandia Jagua (1994), sobre las formas de San Agustín; aunque en este estudio no esté considerada la dimensión del color y parte del análisis esté dirigido en este sentido. Este aspecto denota cuan amplio es el universo simbólico presente en el diseño (10). Señala este profesor de la

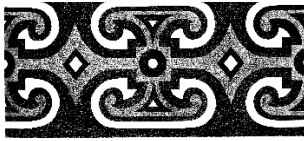


Lámina IX

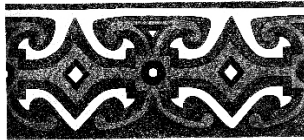
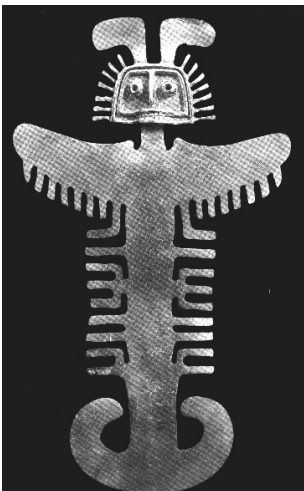
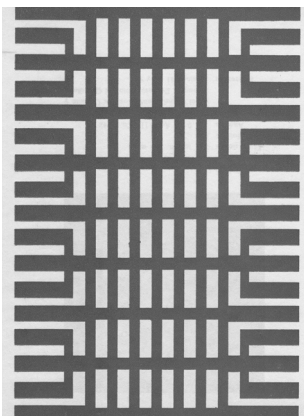


Lámina X

10. Reconstrucción de diseños en color de tumbas de San Agustín. Cesar Augusto Velandia 1994.



11. Pieza orfebre tolima



12. Diseño de David Consuegra 1968.

Universidad del Tolima, que “el color es también forma y como tal hace parte inextricable de los códigos de comunicación social” (1994:83). Aunque en nuestra opinión, no consideremos que el color es forma sino que puede hacer parte de la forma, las hipótesis sobre las relaciones del color con el simbolismo merecen ser tenidas en cuenta. El autor desarrolla un análisis estructural de la iconografía de esta cultura, que según expresa se debe entender desde la representación estética, lo cual resume de esta manera: “constituyen la articulación de un sistema estructurado de significantes no lingüísticos y por ende, un lenguaje en imágenes visuales, táctiles, sensibles, o sea, un lenguaje icónico” (op.cit.:28).

David Consuegra (1939-2004), pionero del Diseño Gráfico en nuestro país, tuvo múltiples intereses sobre los temas inherentes a la disciplina y entre ellos fue relevante el del diseño precolombino. Se reconoce a través de su obra, conformada por el diseño de marcas, cuya base prehispánica es notoria⁷. En el artículo escrito para la revista *Arte Facto*⁸, muestra varias de sus marcas basadas en la gráfica indígena y en el texto hace una crítica sobre la falta de compromiso del diseñador con las expresiones gráficas autóctonas, como también sobre el escaso interés por parte de las instituciones educativas de procurar el conocimiento de las culturas colombianas en lo que tiene que ver con los mitos, la expresiones plásticas y el folclore.

Otro de sus aportes al diseño colombiano fue el diseño de un libro-catálogo para el Museo del Oro publicado con motivo de su reinauguración en el año 1968, “La ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina de piezas Muisca y Tolima” en el cual traslada a la gráfica los objetos orfebres para luego disponer con eficaz diseño las formas en relación positivo-negativo unicolor sobre el blanco del papel, en el espacio formato cuadrado (11 y 12). Su propuesta fue innovadora para la época, dadas las limitaciones en las técnicas de impresión, convirtiendo un simple catálogo en un libro de interesante diseño.

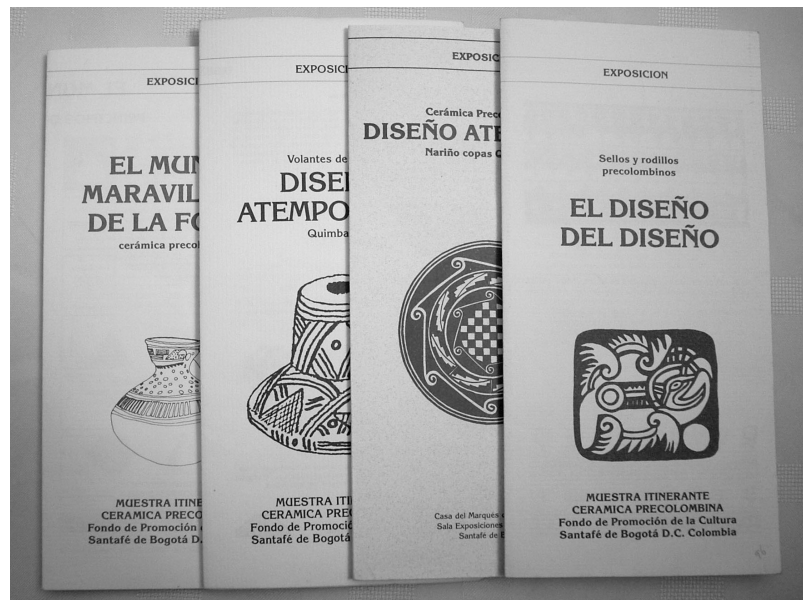
El Museo del Oro y el Museo Marqués de San Jorge han sido instituciones promotoras del arte precolombino colombiano a través de la exposición de sus colecciones, así como, de exposiciones temporales sobre temas específicos.

El primero, actualmente en renovación, ha incluido más objetos cerámicos en el nuevo montaje lo cual permite tener una visión general sobre cada una de las culturas precolombinas. La labor

⁷ En las páginas 221, 222, 223, 231, presentamos algunas marcas.

⁸ *Arte Facto* No. 4. Primer semestre de 1994. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

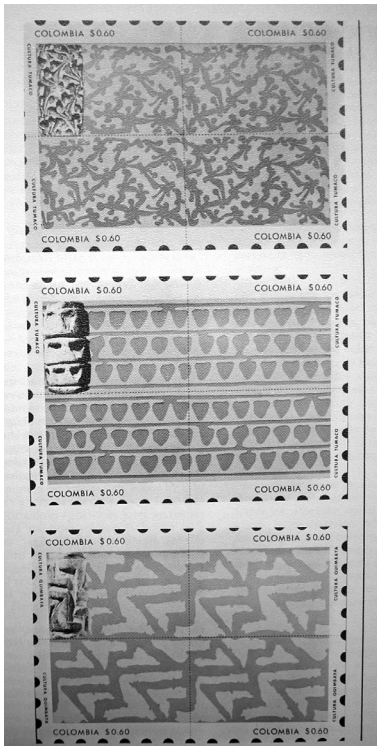
divulgativa del museo ha estado presente durante los años de existencia, en exposiciones, en conferencias y en publicaciones como el Boletín del Museo del Oro, donde se presentan los resultados de investigaciones, algunas de ellas de tipo iconográfico. Un proyecto comenzado en el año 1988 que aún continúa son las “Maletas didácticas” destinadas al préstamo escolar. Estas maletas contienen réplicas de piezas precolombinas, objetos indígenas actuales y cartillas-guía para el profesor con explicaciones y sugerencias de actividades. El diseño es producto de un equipo interdisciplinario, tanto de funcionarios del museo, entre estos diseñadores, como de especialistas externos.



13. Folletos del Museo Marqués de San Jorge

El Museo Marqués de San Jorge, posee la mayor colección de cerámica precolombina de Colombia. Entre los años 1988 y 1992 el Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, el cual aporta recursos al Museo, publicó la colección “Arte de la Tierra”, compuesta por diez libros-catálogo que incluyen textos especializados como, por ejemplo, el de Ronald Duncan sobre el diseño de la cerámica Nariño que más adelante reseñamos. Esta institución se ha preocupado por el diseño de las cerámicas precolombinas, organizando exposiciones orientadas a resaltar los valores de diseño precolombino, tales como: “Diseño atemporal 1 y 2”, sobre copas Nariño y volantes de huso respectivamente. “El diseño del diseño”, sobre sellos y rodillos y “El mundo maravilloso de la forma”, sobre los principios ordenadores del diseño en la cerámica (13).

El arquitecto Dicken Castro, uno de los primeros en organizar una oficina de arquitectura y diseño gráfico en Colombia, se ha interesado por el diseño autóctono ya sea, precolombino, indígena o



14. Diseño de Estampillas Diken Castro 1973

popular. Su obra gráfica está representada en carteles, carátulas de libros y discos, destacándose el proyecto de estampillas con motivos precolombinos (14), que obtuvo una mención en la Bienal de Artes Gráficas de Cali en 1973. Pero el trabajo gráfico más significativo está en el diseño de marcas y en algunas se reconoce su origen precolombino. En el año 1976, organizó una exposición en el Centro Colombo Americano de Bogotá, "Diseñadores precolombinos", y la reseñamos por su valor didáctico y estético, ya que presentó sellos y rodillos resaltando su diseño en improntas sobre telas de gran tamaño, motivando así el posterior trabajo de diseñadores del país⁹.

Uno de los más sobresalientes en el estudio y aplicación del diseño prehispánico es Antonio Grass, artista y diseñador, quien tal vez, haya sido el promotor más importante del arte precolombino, visto desde la perspectiva del diseño. Su trabajo ha trascendido en ámbitos donde la identidad visual nacional se manifiesta, lo que quizás es consecuencia del manejo que da a las formas, en las cuales se puede apreciar la eficaz adecuación de los diseños a la gráfica, delimitando contornos y ajustando simetrías y proporciones, lo que ha facilitado su utilización popular en camisetas, bolsos y en todo tipo de artesanías. Además, algunos de sus diseños han sido adoptados en marcas¹⁰ y monedas de circulación nacional.

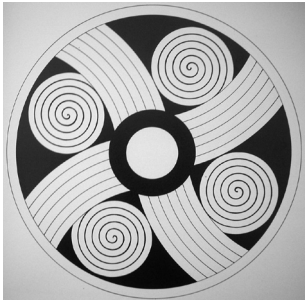


15. Monedas colombianas. Diseño Dicken Castro

La constancia de la valoración del arte precolombino como expresión de diseño, se observa en el título de su primer libro: "Diseño precolombino colombiano. El círculo": 1972 (16). Otro libro de su

9 Su trabajo se puede observar en el libro Forma Viva (1981)

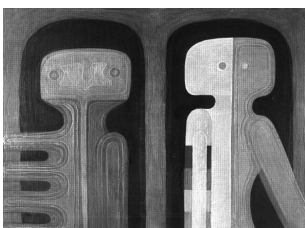
10 Ver páginas 206, 209, 217, 229. Distintivo de la Universidad del Bosque. Símbolo de la Corporación Internacional de Cine de Bogotá



16. Diseño precolombino colombiano. El Círculo. Antonio Grass 1972.



17. La Marca Mágica. Antonio Grass. s/f



18. Catálogo de exposición de Antonio Grass (1998).

autoría es “La marca mágica” (s/f), sobre el diseño de los sellos y rodillos, que fue premiado en la Bienal de Libros de Arte de Jerusalem, Israel, en 1977 (17). En “Animales mitológicos” (1979) y “Ros-tros del pasado” (1982), recopila gran cantidad de iconografía pre-colombina junto a textos que se caracterizan por la defensa vehemente del pasado indígena. Sus reflexiones sobre el papel del artista adaptado a los estilos foráneos desconociendo su pasado rico en elementos iconográficos, conllevan la revisión de qué elementos podrían ser tenidos en cuenta a la hora de mostrar una identidad visual nacional basada en la producción ancestral.

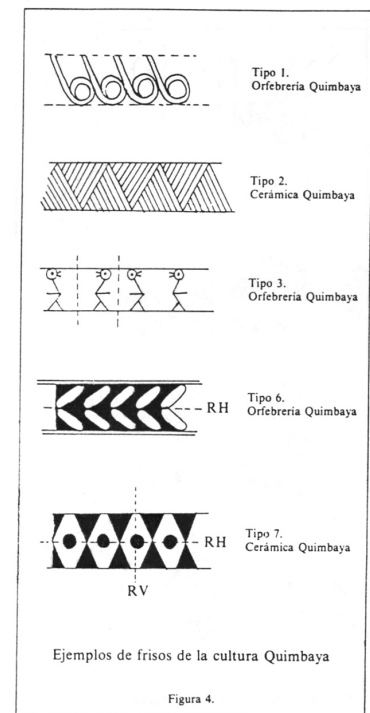
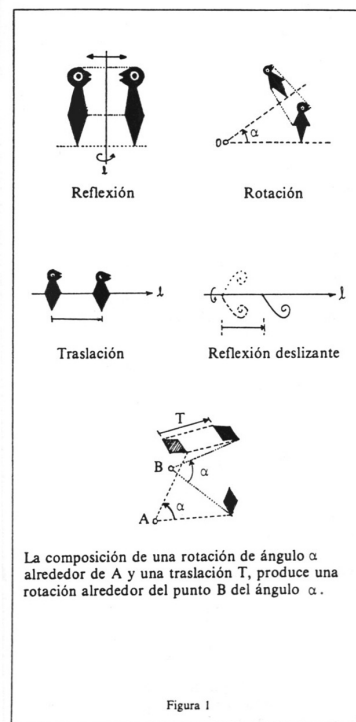
Es importante anotar que parte de la obra pictórica de Grass, se deriva de la investigación sobre el arte precolombino. El título que dio a sus obras lo refleja: “Escudo mítico” (1964), “Muros Mayas” (1967) y “Hombres expectantes” (1983), son algunas de ellas (18).

El diseño precolombino también ha sido abordado desde otra perspectiva, las matemáticas. Victor Albis (1986:29), profesor de la Universidad Nacional de Colombia, iniciador de un programa de investigación de la historia de la matemática en Colombia en esta universidad, considera que se deben incluir en esta historia nuestras culturas prehispánicas, puesto que los sistemas de numeración, los calendarios, la etnoastronomía y la ornamentación (19), forman parte de las matemáticas que fueron desarrolladas por éstas¹¹.

De acuerdo a sus estudios, encuentra en la ornamentación de objetos y utensilios prehispánicos, la base para la enseñanza de la matemática desde una “perspectiva más humanista” y además propone “diseñar cursos a nivel universitario para antropólogos, arquitectos, diseñadores gráficos e inclusive sociólogos, basados en las interrelaciones entre arte y geometría, ritos y juegos matemáticos, por ejemplo” (op.cit.: 33). Es interesante que tradicionalmente se haga referencia a la ornamentación precolombina como expresión artística pero Albis señala que “el diseño no es otra cosa que una *realización geométrica concreta*” (op.cit.:29).

Algunas pautas para analizar la iconografía precolombina desde la Semiología, son presentadas por Ronald Duncan ante el Congreso Nacional de Antropología (Villa de Leyva, 1989). Su propuesta está basada en el carácter intencional que posee el diseño precolombino. De ahí que los signos geométricos y figurativos,

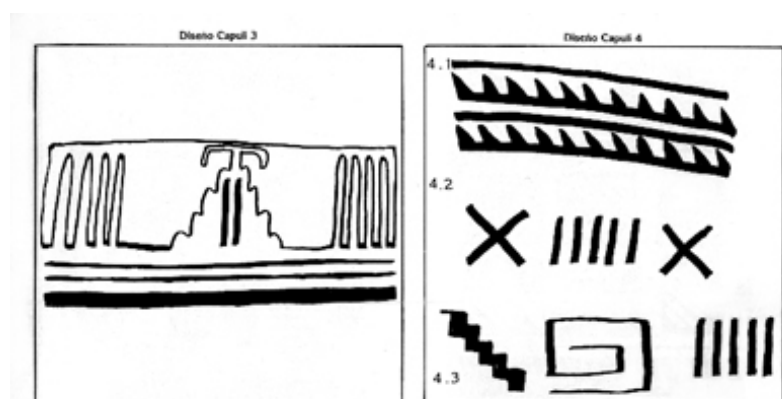
11 El profesor Albis, junto con José Valencia-Oviedo, profesor de la Universidad Nacional del Salvador, desarrolló un estudio de los estilos en los diseños cerámicos de la Región Central de Panamá, aplicando los grupos de simetría para confirmar los períodos y subperíodos estilísticos de esta región. Los resultados están consignados en la Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. No. 67. Vol. XVII. Dic. 1990. Bogotá, Colombia



19. Tipos de simetría del diseño precolombino. Victor Albis (1986)

podrían ser reconocidos como sistemas de comunicación visual, encontrando sus unidades básicas en la composición de los diseños. Estas unidades convencionales, según su opinión, serían usadas para representar conceptos, los cuales podrían conocerse mediante el análisis semiótico. Determina cinco signos básicos: la espiral, el escalón, la cruz, la estrella y el diamante, pero advierte que hay que tener en cuenta que estos signos son comunes en las Américas, por lo que su lectura depende de las concepciones culturales de cada grupo analizado (ver figura 52). Más adelante, en Arte de la Tierra. Nariño (1992:13 a 21) desarrolla un análisis del diseño gráfico de objetos Nariño de los que define características particulares de los elementos de la composición (20).

22



20. Módulos del diseño Nariño. Ronald Duncan. 1992.



21. Diseños artesanales Nariño. Afanador.
Uscátegui. Granda 1985

También se han realizado estudios sobre la permanencia de ciertos diseños. En el simposio Artes, diseño e identidad cultural del 45 Congreso Internacional de Americanistas (Bogotá, 1985). Claudia Afanador, Mireya Uscátegui y Osvaldo Granda, presentan una ponencia sobre la presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los Andes septentrionales. De los diseños artesanales señalaron que, algunos quizás “mantengan su carga semántica” pero que otros han tenido cambios. En el siguiente texto exponen estos cambios: “ese diseño prehispánico ha sufrido permanentemente desde el evento de la llegada española a América, todo el proceso de transculturación y deculturación que ha actuado opacando y clausurando su entidad de significante o de símbolo, de esta manera es fácil encontrarlo en prácticas artístico - artesanales en las que se mantiene por ejercicio de una tradición visual, puramente plástica. Este diseño ha perdido la función de comunicar que en cuanto sema poseía en la precolombianidad. Tal es el caso del <Sol de los Pastos> o estrella de ocho puntas que aún se ejecuta en artesanías de tejidos en pueblos como Otavalo (Ecuador), que oponen el conocimiento de su raigambre, a los ejemplos que encontramos en la Artesanía del Barniz de Pasto (Colombia) en la que sólo se manifiesta el diseño como recreación estético-lúdica”. En la publicación de esta ponencia incluyen diseños prehispánicos frente a los utilizados en la artesanía actual, que demuestran la herencia iconográfica de esta región (21).

Uno de los mencionados ponentes, Osvaldo Granda, estudia sobre el arte rupestre y la iconografía de Nariño, y ha publicado los resultados de algunas de sus investigaciones: “Leyendas de Nariño” (1981) y “Vigencia del Diseño Precolombino” (1983), entre otras.

1.1. EL ESTUDIO DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN OTROS PAÍSES LATINOAMERICANOS

Entre los países latinoamericanos, México destaca por el estudio del diseño precolombino. La investigación sobre la gráfica de grifos y Códices ya ha obtenido resultados satisfactorios. Sin desconocer los valiosos estudios de Eduard Seler (1963), sobre la iconografía del Códice Borgia y de Laurette Séjourné (1984), sobre la iconografía de la serpiente emplumada Quetzalcóatl, entre otros tantos estudios del mismo tipo, nos permitimos reseñar el de Román Piña Chan (1993), por estar cerca de nuestro estudio, es decir de las formas esquemáticas y su posible representación de elementos naturales. Su investigación, sobre formas de la glífica Olmeca, otorga claves para reconocer en las figuras geométricas signos correspondientes a la cosmovisión de esta cultura (22).

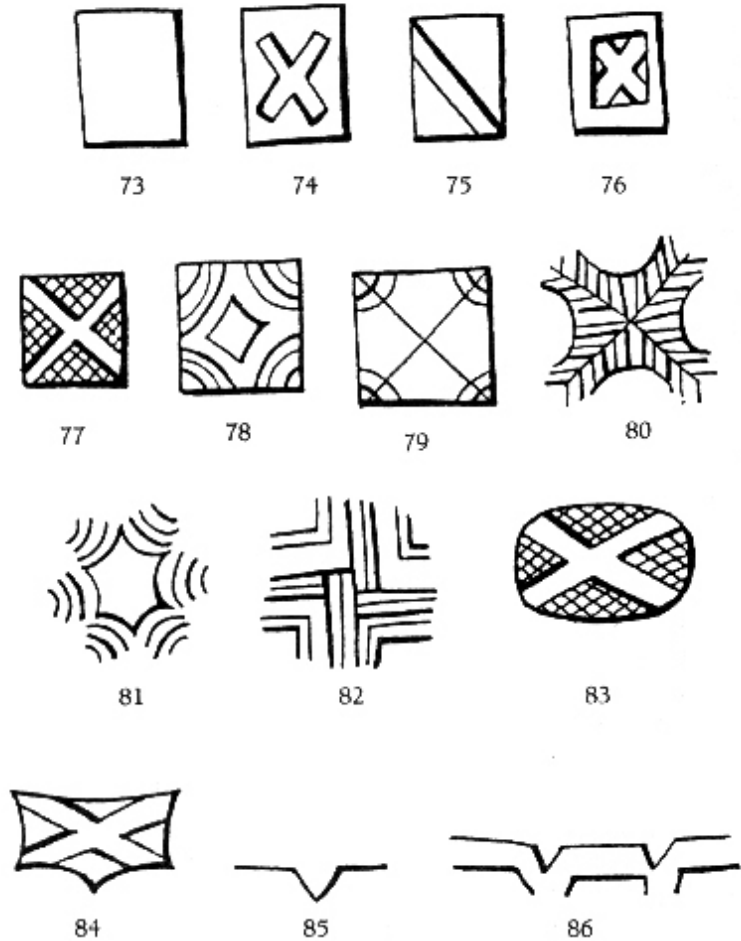
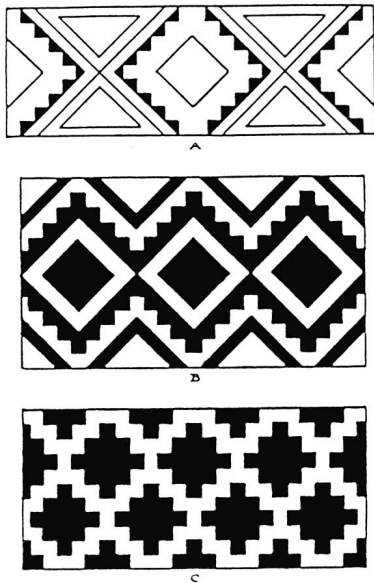


FIGURA 11 (73-86)

22. Símbolos olmecas que representan: tierra, plano terrestre y milpa o sementer. a. las figuras 85 y 86, representan la abertura por donde sale la planta. Román Piña Chan. 1993

En otros países el estudio del diseño precolombino es incipiente. Sin embargo, diversos diseñadores lo han abordado, por lo cual, nos parece importante hacer mención de algunos de ellos, considerando que son una base seria para los estudiosos del diseño precolombino en general, tanto por sus propuestas y el rigor de su trabajo, como por la afinidad con la presente investigación.

Comenzamos esta reseña con el trabajo de Vicente Nadal Mora, quien fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, y publicó una recopilación de motivos precolombinos de diferentes culturas, dibujados por el mismo, en su libro: "Manual de arte ornamental americano autóctono" (1943). Su intención fue dar a conocer, y por ende valorar, estas expresiones proporcionando un archivo de imágenes, útiles tanto para los estudiosos de ar-

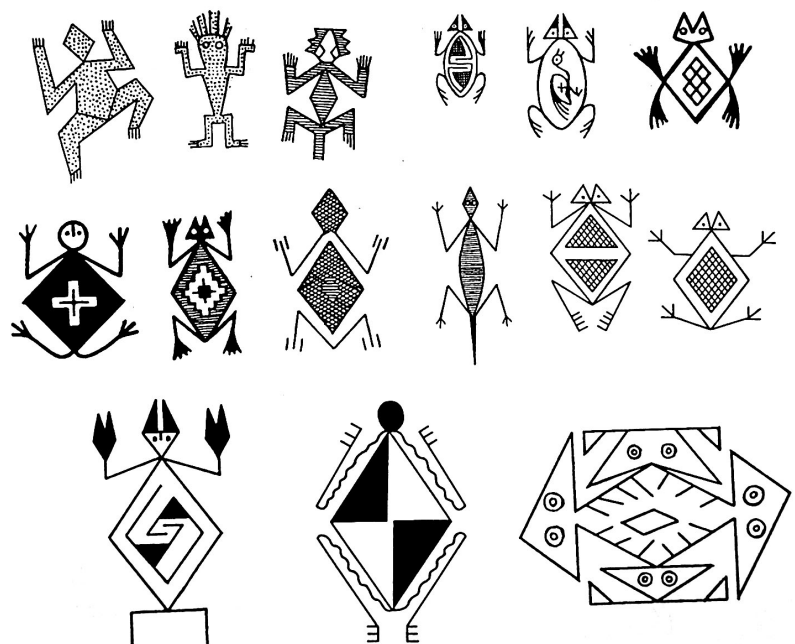


23. Diseños del Manual de arte ornamental americano autóctono. Nadal Mora. 1943

queología americana como para los artistas, quienes los podrían utilizar en composiciones ornamentales.

No obstante su aparente desdén por la organización del material, aparece en algunas láminas el interés por la clasificación, lo que contribuye a determinar que en el arte precolombino hay motivos similares en las diferentes culturas americanas (23). Resulta interesante observar que en la introducción Nadal señala que existe una coincidencia en el uso de ciertas formas en culturas antiguas como la griega y la egipcia, entre ellas, la espiral, el signo escalonado, el zigzag y las volutas, y que en el índice por naciones se puede notar el abundante material de Argentina, México y Perú pero también la escasez en otros países. Por ejemplo en Colombia, donde sólo hay tres ornamentos que están junto con los de otros países.

Pese a que el arte precolombino de Argentina no está muy difundido, encontramos un interés creciente por el diseño desde los años ochenta del siglo pasado, destacándose el profesor César Sonderegger, quien se ha preocupado por divulgarlo a través de la cátedra Diseño y Arte Precolombino que creó en la Universidad de Buenos Aires y también mediante sus libros. En el año 1999 publicó un catálogo de iconografía precolombina (24), donde refiere la necesidad de abordar el estudio para la comprensión iconográfica, ontológica y estética del diseño precolombino.



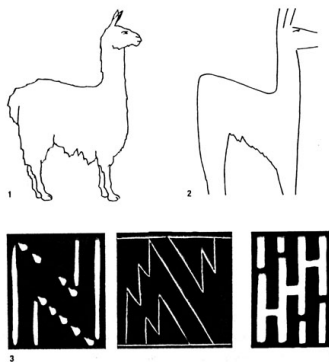
DIBUJOS - sobre cerámica
Noroeste argentino

849 al 863
batracios

24. Diseño Precolombino. César Sonderegger. 1987

En el 52° Congreso Internacional de Americanistas (Sevilla, julio de 2006), presenta la ponencia “Necesidad de una estética precolombina” en la cual llama la atención sobre la falta de un enfoque fenomenológico de la estética precolombina, que integre “concepto, diseño, morfología, plástica y comunicación” para lograr la comprensión del pensamiento visual indígena, considerando que hasta el momento, la investigación ha sido parcial y superficial, al no examinar los fundamentos ideológicos, temáticos y estéticos que revelarían el contenido integral de la obra plástica amerindia.

Alejandro Fiadone trabaja sobre los procesos de abstracción en la realización de diseños de la cerámica precolombina argentina, motivado por la falta de fidelidad en la reproducción de los diseños. Especialmente las realizadas por antropólogos y afines, pues manifiesta que responden a fines científicos, por lo cual no son útiles para su utilización en el diseño. Por esta razón, su trabajo consiste en desarrollar imágenes fieles a las originales, regularizando geométricamente los diseños para posibilitar su reproducción en cualquier medio o técnica. Pero este no es su único objetivo, sino también el de revalorizar los signos en su condición de convención simbólica. Los resultados de su propuesta están en “El diseño indígena argentino” (2001), en el que, además de adecuar los diseños, hace una clasificación de las formas de animales y otra de las formas geométricas (25). Además de hacer un análisis de la gráfica de las diversas culturas precolombinas de Argentina, en un apéndice del libro presenta la influencia del diseño indígena en la vestimenta del “gaucho”¹².



25. Esquematación de la llama. Alejandro Fiadone. 2001

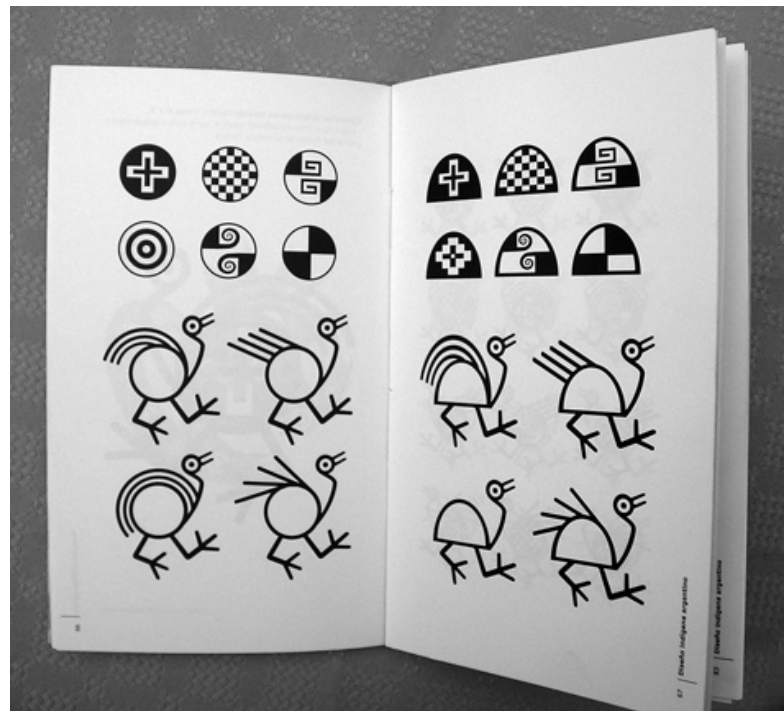
Eduardo Gabriel Pepe es otro de los diseñadores que estudia la morfología de motivos precolombinos como base para la creación de nuevos diseños. Así mismo, su intención es dar a conocer los valores identitarios de la iconografía, según lo expresa en la introducción de su libro “Diseño Indígena Argentino” (2004): “(el estudio) es una aproximación a una gráfica autóctona donde poder reconocerse, una gráfica que forme parte de nuestra cultura regional, es decir un diseño aborígen, un diseño actual y representativo de este lugar” (2004:13).

En el mismo libro expone sus consideraciones básicas sobre la coherencia formal o morfológica de los elementos constitutivos de la composición, que integran una unidad: “Esta interacción se manifiesta como concordancia y compatibilidad entre los elementos, contribuyendo al reconocimiento de los mismos como una entidad única” (op.cit.:17).

12 Habitante rural de las planicies de Argentina.

Además, define los estilos de diseño: figurativo y abstracto, y dentro del figurativo diferencia lo que es naturalista y lo que es metafórico y clasifica los motivos simbólicos desde el punto de vista semántico: símbolos pluviomágicos, símbolos de la tierra, y símbolos de poder.

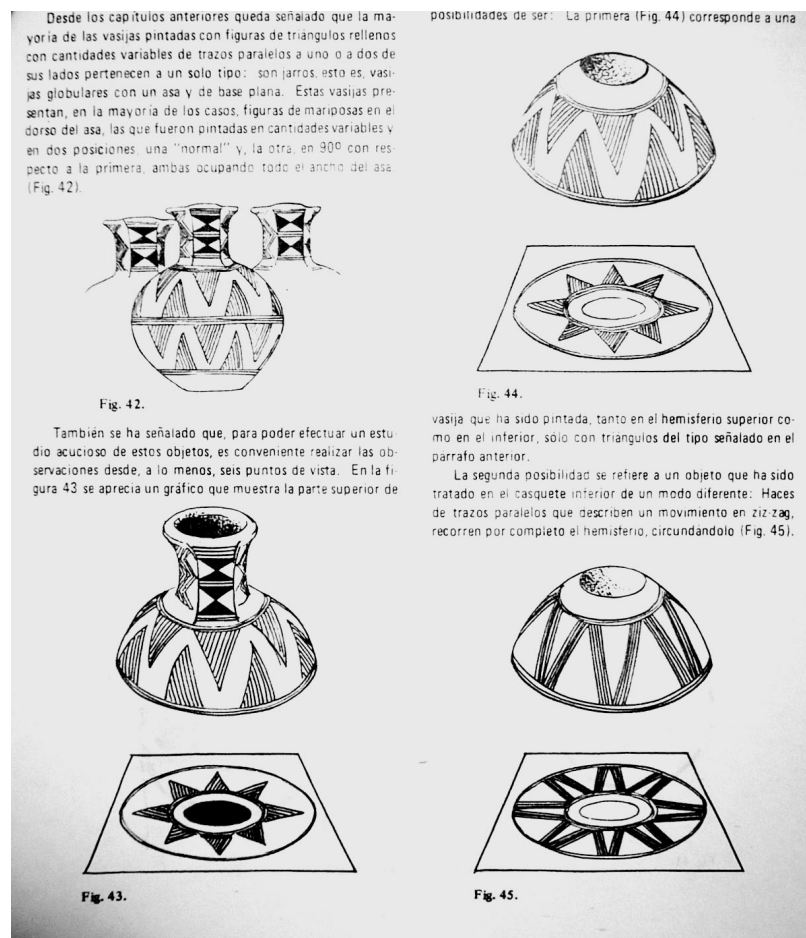
La metodología utilizada por Pepe, es una muestra del trabajo sistemático que es posible realizar en la enseñanza del diseño gráfico. A través del estudio de casos donde está definida la coherencia formal, hace una clasificación de los elementos comunes de la ornamentación cerámica en tablas morfológicas y luego establece gráficos de frecuencia de repetición de los elementos (26). En el capítulo final de su libro (op.cit.:59-86) aborda lo que denomina "creación controlada de la forma", suministrando una serie de ejercicios prácticos para crear composiciones con los elementos reelaborados del diseño indígena.



26. Diseño Indígena Argentino. Eduardo Gabriel Pepe.2004.

En Chile, Carlos González Vargas (1984) dirige su estudio al carácter simbólico de las formas de la cerámica Mapuche, haciendo una distinción entre las formas "abstractas geométricas" y las "biomorfas", dedicando su atención a las abstractas geométricas. Pero su análisis no se limita a la vista frontal del objeto sino que toma varios puntos de vista: Planta superior e inferior, vista frontal, anterior y posterior, y los laterales derecho e izquierdo, permitiendo una observación más detallada para lo que es su interés particular: analizar las series iconográficas constantes y frecuentes de sig-

nos tomados de vasijas y platos mapuche, especialmente las formas de estrella que no se detectan en la vista frontal, en las que se aprecia un diseño lineal compuesto por triángulos, pero que si el objeto se observa en planta, las formas estrelladas se pueden distinguir (27). Mediante un análisis sistemático, determina algunas claves astronómicas para encontrar 3 posibles sistemas calendáricos Cos Mapuche.

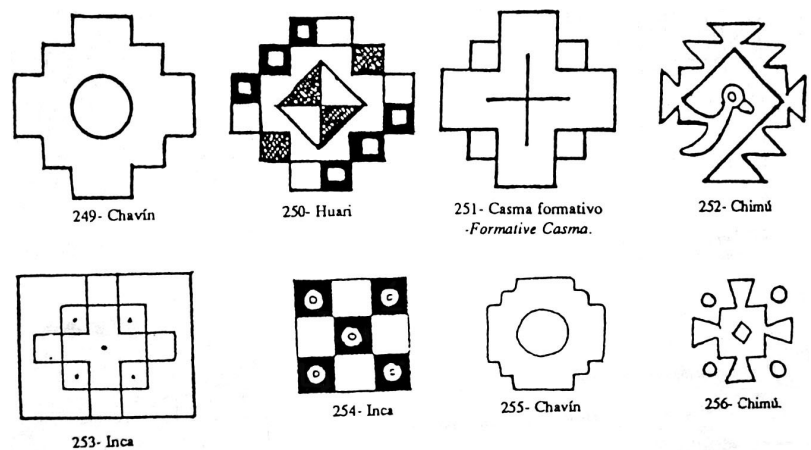


27. Proyecciones de una vasija mapuche. Carlos González Vargas. 1984.

Además de la extensa exposición de su teoría, el investigador señala que hay formas que se repiten en las culturas americanas, independientemente del lugar geográfico y que incluso se pueden observar en la artesanía. De acuerdo con esto, relaciona formas de la iconografía indígena de Norteamérica México y Perú, para demostrar esas constantes (ver figura 65).

Por su parte, Milla Euribe, hace un amplio estudio sobre la iconografía precolombina, especialmente del Perú. En su libro "Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino" (1990), manifiesta que "el diseño es una respuesta de la forma a la función, para cuya precisión considera los factores funcional, estético

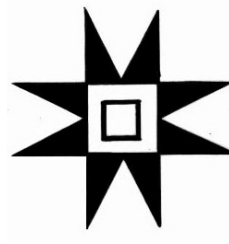
y técnico que organizan su estructura”(op.cit.:2). Su trabajo, coherente con este principio, incluye aspectos como el simbolismo y la composición simbólica y además establece unas “Leyes de formación del diseño” que se refieren a los factores simbólico, funcional y estilístico (28). Así mismo, analiza la iconografía geométrica, determinando estructuras de ordenamiento, de formación y de síntesis.



28. Variables iconológicas de la cruz cuadrada. Zadir Milla Euribe. 1990.

Bastan estas reseñas para validar y centrar nuestro estudio, el cual comienza desde la época universitaria de quien esto firma con la investigación estética de las pictografías Muisca¹³, y luego en el trabajo profesional con la aplicación de lo analizado en el diseño de marcas. En el ámbito académico, ha sido tenido en cuenta en la cátedra derivada del estudio, “Arte precolombino y diseño”, curso que también se ha impartido a personas externas a la Universidad Nacional de Colombia desde 1992 hasta la fecha. En la bibliografía se incluyen las publicaciones sobre el diseño precolombino de la autora.

13 Tesis de grado para optar al título de diseñadora gráfica 1978.



Capítulo 2

2. DEFINICIÓN Y ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de este estudio es el de analizar las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia y, a partir de ello, las relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano. Para abordar este cometido se desarrolla el estudio a través de los siguientes ejes temáticos.

2.1. PERSPECTIVAS (EJES TEMÁTICOS)

- La gráfica esquemática precolombina
- La gráfica esquemática indígena actual de Colombia
- La influencia del diseño precolombino en marcas colombianas
- Los fenómenos de la percepción expresados en la gráfica y la asignación de sentido
- El objeto y sus valores

2.2. OBJETIVOS

2.2.1. Objetivos generales

- Establecer cuáles son las formas esquemáticas utilizadas en la gráfica de superficies cerámicas precolombinas de Colombia.
- Reconocer la síntesis de formas de la naturaleza en las figuras esquemáticas de la gráfica precolombina presentes en objetos cerámicos y orfebres de Colombia.
- Relacionar las figuras esquemáticas con los conceptos dados en diferentes ámbitos.
- Establecer las relaciones conceptuales de las formas estudiadas con las manifestaciones que perviven en el contexto cultural colombiano.

2.2.2. Objetivos particulares

- Analizar las estructuras de la gráfica precolombina (seleccionada).

- Comparar las estructuras de la gráfica con los rasgos sobresalientes de algunos elementos de la naturaleza.
- Relacionar los conceptos emitidos en los diferentes ámbitos vinculados al estudio de las formas precolombinas.
- Relacionar la gráfica seleccionada con las formas que perviven en el contexto cultural colombiano, mediante la comparación con motivos del diseño indígena y con diseños actuales que presentan rasgos precolombinos.

2.3. DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DEL ESTUDIO

Culturas precolombinas de Colombia. Tairona. Sinú. Calima. Quimbaya. Nariño. Tumaco. San Agustín. Tierradentro. Tolima. Muisca. Guane.



Mapa 1. Zonas de localización de culturas precolombinas de Colombia

2.3.1. Delimitación temporal

La delimitación del estudio está entre los años 1000 A.C, y los años 1500 D.C. Aunque parece una época amplia, es en éste periodo donde se desarrollaron las culturas precolombinas y su final está determinado por la llegada de los conquistadores españoles. Como podemos observar en el cuadro cronológico tomado del catálogo del Museo del Oro (Cuadro 1), las fechas aproximadas están referenciadas de acuerdo a las áreas arqueológicas que se tuvieron en cuenta en el presente estudio (Mapa 1).

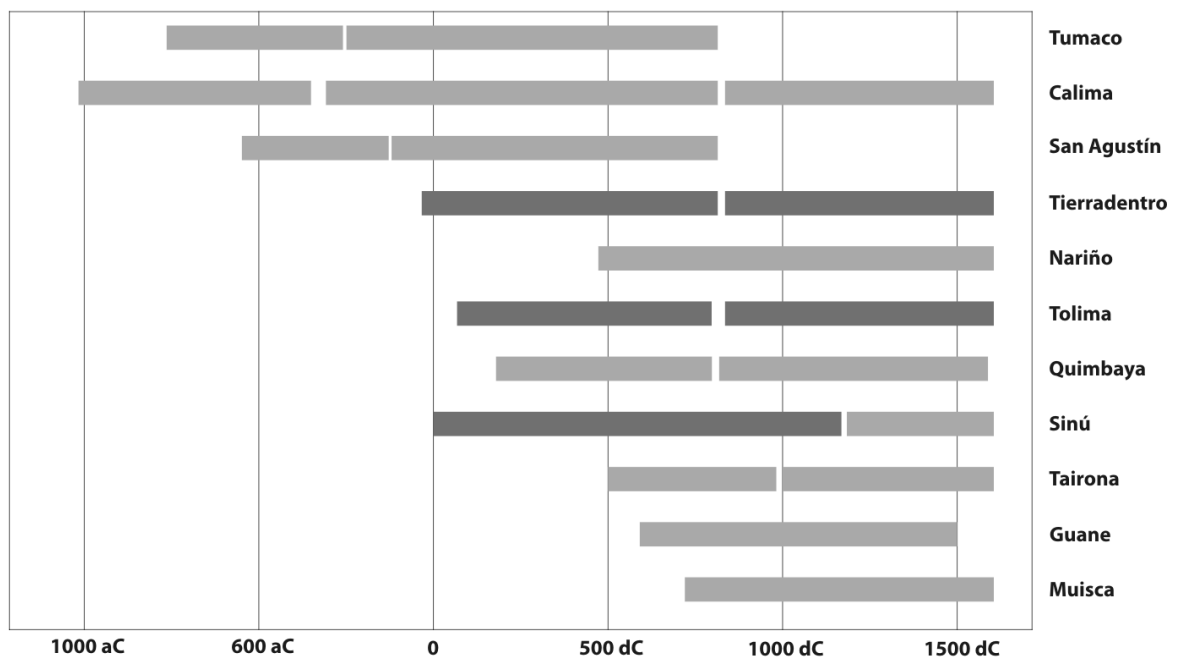
2.3.2. Delimitación de formas

La selección de motivos precolombinos se realizó de acuerdo con dos premisas:

1. Por su morfología: formas esquemáticas: angulares, espirales, radiadas, escalonadas, cruz
2. Por el soporte: Cerámica. Dibujos pintados o grabados sobre cerámica. Lo que comúnmente se ha denominado decoración u ornamentación.

Como complemento, se buscaron formas esquemáticas en piezas de orfebrería.

Áreas arqueológicas y su cronología



■ Fechas Tentativas
Cuadro No. 1. Zonas arqueológicas de Colombia y su cronología

La selección de motivos del diseño indígena de comunidades vivas de Colombia, se realizó de acuerdo a las categorías establecidas.

La cantidad de motivos de cada una de las áreas arqueológicas es relativa en cuanto que no en todas las culturas se presentan igual cantidad de formas seleccionadas.

2.3.3. Delimitación de fuentes

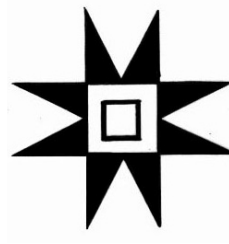
Fuentes bibliográficas de acuerdo a los ejes temáticos

Colecciones:

- Museo Casa del Marqués de San Jorge. Banco Popular (colección principal).
- Museo Nacional de Colombia.
- Museo del Oro. Banco de la República. Bogotá, Pasto, Cartagena y Cali.
- Museo Arqueológico de Zipaquirá.
- Museo Arqueológico y Etnográfico de la Universidad de Antioquia, Medellín.
- Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes, Medellín.

En menor medida, se tomaron piezas de catálogos de exposiciones temporales pertenecientes a colecciones privadas:

- Jaime Mejía Marulanda. *Guaqueros y coleccionistas*. Centro Colombo Americano. Bogotá, s/f.
- Luz Miriam Toro. *Los sonidos del mar*. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.
- Hernán Borrero Urrutia. *El mensaje de la cerámica arqueológica*. Centro Colombo Americano.. Bogotá, s/f.
- Jaime Errázuriz. *Tumaco-La Tolita*. Centro Colombo Americano. Bogotá 1975.



Capítulo 3

3. METODOLOGÍA DE ESTE ESTUDIO

Describir la metodología empleada en una investigación que lleva varios años, no deja de tener sus dificultades. Considerando que esta investigación comienza a partir del trabajo de grado para optar al título de Diseñadora Gráfica, con la investigación estética sobre el arte rupestre Muisca y su aplicación a objetos, y que este interés ha perdurado a través de los años, manifiesto en la implementación de la cátedra Diseño Precolombino en la Universidad Nacional y en la incursión en los estudios doctorales. Por lo tanto, intentaremos dar un orden, si no cronológico, sí procesual.

A continuación nos referiremos a los precedentes de la investigación, integrando los temas adelantados antes de abordar el desarrollo de la tesis. Posteriormente nos centraremos en la metodología aplicada en nuestro objeto de estudio: Las formas esquemáticas del diseño precolombino y sus relaciones con el diseño indígena y las marcas.

3.1. INVESTIGACIÓN PREVIA

El proyecto presentado para acceder al curso de doctorado 2001-2002 se tituló *Simbología de las formas precolombinas*. Desde entonces se ha transitado por un proceso, tratando de delimitar el tema de la tesis. Puesto que el proyecto desbordaba la capacidad de trabajo fue necesario acotarlo al diseño precolombino colombiano, desistiendo en parte del tema de la simbología por la dirección que se daría a la investigación. Sin embargo, como se podrá notar, las relaciones de la gráfica y el sentido son base para un posterior estudio sobre la simbología. Siendo este ámbito tan complejo como relativo, nos enfocamos en nuestro campo, el diseño gráfico.

36

Previo al desarrollo de la tesis, con el fin de adelantar alguno de los temas, se realizó una investigación sobre "La influencia del diseño precolombino en marcas colombianas", con la cual se obtuvo el Diploma de Estudios avanzados, D.E.A. A continuación hacemos referencia al mismo.

3.1.1. Investigación sobre el diseño de marcas con influencia precolombina

Esta investigación estuvo limitada al diseño de Marcas realizadas en el período comprendido entre 1960 y 2003, por cuanto es en este período, cuando, comienza a notarse la influencia del diseño precolombino en el diseño colombiano, tendencia que prevalece aún. Con la selección y el estudio de un grupo de marcas se inten-

INFLUENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN MARCAS COLOMBIANAS	
Luz Helena Ballesteros Rincón Profesora Universidad Nacional de Colombia Escuela de Diseño Gráfico	
FICHA MARCA	
MARCA	
Razón Social	
Ciudad:	
Dirección:	
Teléfonos:	
E.mail.:	
Diseñador:	
Cliente:	
Profesión:	
Cargo:	
Antigüedad en el cargo:	
Otros funcionarios:	
Fecha elaboración de la Marca:	
Fecha entrevista:	
Contestó entrevista:	
¿Vigente? :	
Concepto:	
Origen de la forma:	
Simbología:	
Fuentes:	
Observaciones:	

Formato 2. Ficha Marca

Para el análisis se diseñó una ficha de marca, donde se consignaron los datos obtenidos por medio de los protocolos y se anexaron los datos complementarios y las observaciones personales.

La integración de los datos, la categorización de las marcas y el análisis comparativo permitieron establecer las relaciones entre forma y contenido y determinar las conclusiones.

38

Esta investigación aportó, además de la formación personal en investigación, los aspectos relativos al capítulo 8, El diseño precolombino en la identidad colombiana.

3.1.2. Investigación sobre la representación de la serpiente

En el año 2005 se decidió abordar otro de los temas que se pretendían desarrollar en la tesis doctoral: La representación de la serpiente en época precolombina. Los resultados de la investigación fueron presentados en el 52º. Congreso de Americanistas en Sevilla en julio de 2006.

No obstante en la tesis no se incluyen los textos de dicha investigación, como fue nuestro interés primero, por cuanto comprendió otras áreas arqueológicas precolombinas. Sin embargo, la experiencia nos aproximó a nuestro objeto de estudio y la metodología a aplicar, constituyendo un modelo de investigación.

3.2. INVESTIGACIÓN POSTERIOR

Es importante anotar que la investigación estuvo dirigida principalmente a la gráfica esquemática de cerámicas precolombinas. Los temas conexos son: el diseño indígena y el diseño de marcas con influencia precolombina.

3.2.1. Primera etapa

La investigación giró en torno a los siguientes ejes temáticos:

- La gráfica esquemática precolombina
- La gráfica esquemática indígena actual de Colombia
- Los fenómenos de la percepción expresados en la gráfica y la asignación de sentido
- Los aspectos relativos al objeto y los valores que porta

Investigación bibliográfica

De acuerdo a los ejes temáticos, la bibliografía está relacionada con los siguientes ámbitos:

- Arte precolombino, antropología y arqueología
- Diseño precolombino
- Diseño indígena
- De estudios sobre la forma (gráfica y objeto) y la simbología de la forma

Arte precolombino, antropología y arqueología

La bibliografía corresponde a los estudios sobre el arte precolombino colombiano, así como algunos del arte precolombino en general. Esta bibliografía permitió obtener información acerca de las relaciones de forma y sentido y las características formales. Tam-

bién corresponde a la bibliografía de la cual se seleccionan los motivos a analizar.

Diseño precolombino

Bibliografía de autores que han analizado el diseño precolombino desde la perspectiva del diseño en su carácter formal. Se tomaron estudios relevantes sobre el arte rupestre, el arte y el diseño gráfico, para los precedentes del estudio y el diseño de las marcas.

Siendo un tanto escasa la producción bibliográfica sobre el tema en nuestro país, se complementó con algunos estudios realizados en otros países latinoamericanos. Estos autores proporcionaron una guía para la metodología y el análisis morfológico.

Igualmente, se estudiaron las publicaciones del ámbito arqueológico que estaban relacionadas con el análisis morfológico.

Diseño indígena

Se refiere a los estudios etnográficos realizados en comunidades indígenas, los proyectos de desarrollo de investigaciones en curso y las publicaciones sobre aspectos inherentes a la simbología de las formas utilizadas en la cultura material de cada comunidad indígena.

Otras fuentes menores, pero no menos importantes, fueron los folletos divulgativos y comerciales de las artesanías indígenas.

De estudios sobre la forma y la simbología de la forma

Bibliografía sobre estética arte y percepción artística. Bibliografía sobre los fundamentos del diseño y bibliografía sobre comunicación y semiología.

Otras fuentes

Los museos arqueológicos y etnográficos, así como las publicaciones de catálogos de las exposiciones permanentes y temporales, dieron aportes importantes a la investigación.

Las entrevistas a diseñadores de las marcas con influencia precolombina y a los clientes, así como las entrevistas a los indígenas, fueron fundamentales en el acopio de la información sobre el sentido atribuido a las formas.

La gráfica esquemática precolombina

Selección de los motivos

Considerando que el trabajo está dirigido al análisis de las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia, se comenzó con identificar las formas que serían motivo de análisis. La selección principalmente se hizo de la colección de cerámicas del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge de Bogotá. Se complementó con otros motivos de museos y con catálogos de exposiciones temporales. Se tuvieron algunas dificultades con el material fotográfico, en cuanto a que en ciertas fotografías, aunque podían estar muy bien tomadas, los juegos de luz y sombra no permitían una buena visualización, o por el contrario, las fotografías o la edición estaban deficientes. En menor número, se hicieron tomas fotográficas en museos o se recurrió al archivo particular.

Siendo necesario limitar la cantidad de motivos, se escogieron los que más frecuentemente fueron representados (debido quizás a su carácter simbólico) y en los que ya se han detectado similitudes con los del diseño actual. Entre otros, los motivos de conformación lineal: zigzagueantes, escalonados, espiralados y los motivos geométricos básicos: triangulares, cuadrados, circulares y estrellados.

Condicionantes del análisis

A continuación hacemos mención de los factores que condicionaron el análisis de la gráfica esquemática.

1.- La diversidad de objetos. Siendo que la gráfica esquemática se encuentra en variados objetos, se enfocó la búsqueda en los siguientes: a) vasijas globulares: múcuras y ollas. b) platos con o sin pedestal. No obstante estos objetos aportaron la mayoría de motivos, en algunas culturas la gráfica determinada se encontró en figuras zoomorfas y en unas pocas antropomorfas, por lo cual, se decidió integrarlas para obtener un número representativo de motivos de las diferentes culturas.

2.- La cantidad variable de motivos. Aunque hubiésemos querido obtener la misma cantidad de motivos en cada cultura, esto no fue posible. Las preferencias formales podrían deberse a factores como la cosmovisión y/o la situación geográfica.

3.- El estado de la pieza. En ciertos casos se dificultó la visualización de los motivos ya fuera por la poca claridad del trazo o por el

deterioro que hace que en algunas se hayan borrado partes del diseño. Esto dicho, además de lo mencionado anteriormente sobre las fotografías, en la selección de motivos.

4.- Las fuentes y el traslado al plano. Toda la gráfica se trasladó al plano bidimensional mediante el dibujo en negro, para facilitar el análisis.

Proceso gráfico

En todo caso, se debió adaptar el dibujo de superficies cóncavas o convexas al plano. Los diseños lineales que rodean las vasijas se acondicionaron a la horizontal. Los motivos no son iguales en sus dimensiones pues dependen de la proporción respecto a la superficie en la que están contenidos. Para esta labor se realizaron calcos de las imágenes ampliadas en fotocopias, haciendo las correspondientes adaptaciones. En algunos casos el motivo estaba en pintura negativa por lo que se debió invertir al positivo. Se tuvo especial cuidado en la fidelidad de los diseños. Luego se procedió a realizar los escaneados.

Categorización

Se establecieron dos categorías: las formas esquemáticas figurativas y las esquemáticas geométricas.

Para la primera categoría se seleccionaron piezas de orfebrería y algunas de cerámica con la condición de presentar síntesis de formas de la naturaleza (animales, plantas, etc.). Se decidió luego presentarlas en fotografías, para señalar los aspectos pertinentes al objeto y su esquematización y se limitaron a las siguientes piezas zoomorfas: aves, felinos, lagartos, ranas, ciempiés, murciélagos.

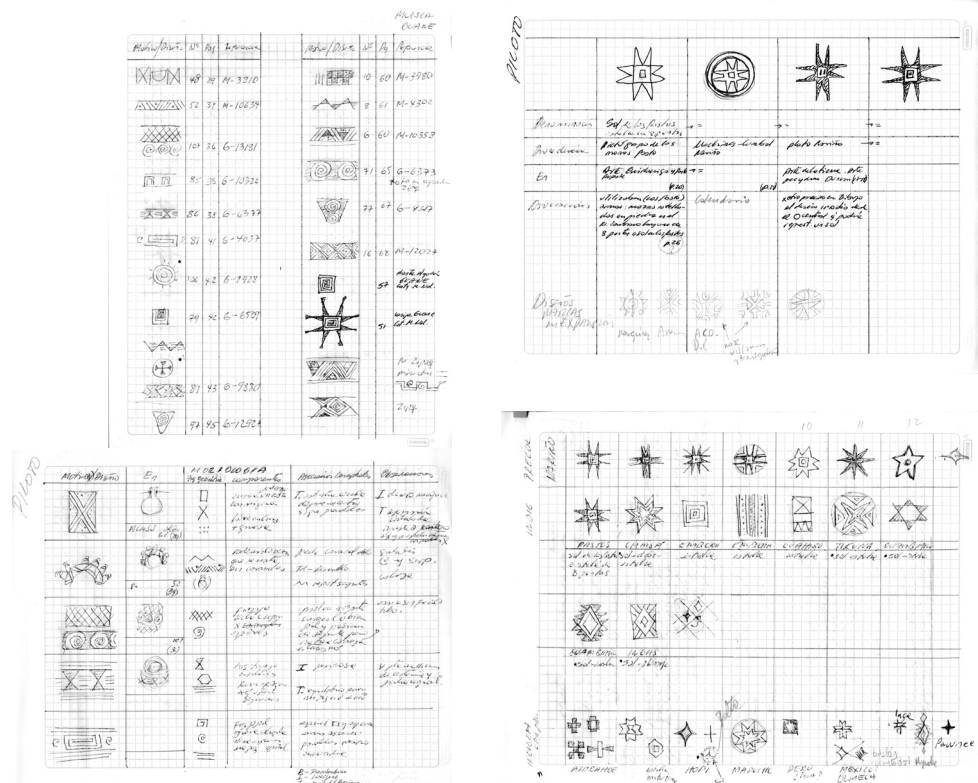
42

Para la segunda categoría, se determinó que los motivos hicieran parte de la ornamentación de cerámicas y se enfocó la búsqueda a los siguientes motivos: la cruz, las formas radiadas, el rombo, la espiral y las formas angulares (escalonadas y zigzag).

Dadas las variables morfológicas encontradas en los diseños, fue necesario establecer desde la base fundamental de la forma, dos categorías: formas radiadas o en expansión y formas angulares.

Formas radiadas: cruz, estrella, círculos radiados y espiral.

Formas angulares: zigzag, rombo, escalonado y triángulos en simetría de reflexión.



29. Proceso Gráfico

Estas categorías se refieren a las propiedades particulares que son comunes en cada uno de los conjuntos, basados en nuestras apreciaciones sobre el lenguaje visual que está determinado por la línea y por la dirección. De acuerdo con lo dicho en el apartado 5.1., página 84. La gráfica 85 sobre los elementos gráficos básicos y sus relaciones, mediante la línea se pueden originar contornos, es decir formas, y podemos trasladar los conceptos y asociaciones de las diferentes clases de líneas a las formas representadas gráficamente.

Se decidió no incluir algunos motivos seleccionados en primera instancia por no resultar suficiente el material para el análisis, estos son: Cuadrados, triángulos y reticulados.

Posteriormente se clasificó la gráfica seleccionada según las estructuras y a partir de la clasificación se procedió a elaborar las tablas morfológicas.

De acuerdo a estas tablas se elaboraron las tablas de frecuencia de motivos, de cada cultura precolombina.

La gráfica esquemática indígena actual de Colombia

Desde finales del año 2003 hasta principios del 2008, se abordó el estudio de algunas manifestaciones de la cultura material de las comunidades indígenas vivas de Colombia, en el intento de encontrar si las formas precolombinas tendrían algunas relaciones de sentido o la permanencia por trasmisión generacional.

Se seleccionaron las comunidades, teniendo en cuenta un equilibrado cubrimiento de las regiones de la geografía nacional (ver mapa pag. 131). Otro criterio fue que los grupos seleccionados fueran los más reconocidos por su producción artesanal, lo que más adelante coincidió con el hecho de haber sido los más investigados, por lo cual se encontraba mayor información en libros de texto o en otros como folletos y plegables divulgativos y promocionales.

El desarrollo del estudio comprendió dos procesos: la investigación bibliográfica y el trabajo de campo.

El primero, corresponde a un período amplio determinado por la cantidad de información en libros y otras fuentes como museos y catálogos, obtenida entre los años 2003 y 2008.

El segundo, comprende el trabajo de campo realizado en los años 2003, 2004 y 2005 en el evento *Expoartesanías* organizado por Artesanías de Colombia, al cual acuden cada año, en el mes de diciembre, representantes de las comunidades indígenas a comercializar sus artesanías. Además incluye las entrevistas a estudiantes indígenas y algunos indígenas en su lugar de origen.

Investigación bibliográfica

La Información bibliográfica fue tanto gráfica como textual. La gráfica se refiere a los diseños encontrados en la cultura material de cada grupo y la textual se realizó con el fin de buscar las relaciones conceptuales con la gráfica. Como la bibliografía específica sobre el diseño indígena se encontró escasa, se consultaron libros de antropología y etnografía que proveyeron importante información.

Se trabajó especialmente en el Centro de Información CEAC de Artesanías de Colombia, donde se encuentran registrados los proyectos de investigación sobre la artesanía y algunas otras publicaciones sobre el tema.

Trabajo de campo

Como quedó dicho, se realizó en los años 2003, 2004 y 2005 en el evento Expoartesanías y consistió en entrevistas y la realización de dibujos de las artesanías indígenas.

En el desarrollo del trabajo de campo se encontraron algunas dificultades para el acercamiento a los expositores, pues es política de Artesanías de Colombia no autorizar a los indígenas que proporcionen información, ni permitir tomar fotografías de sus productos. No obstante, en el evento del año 2004, con los debidos documentos de presentación como docente de la Universidad Nacional, se logró gestionar los permisos pertinentes. Siendo advertida de las políticas antes expuestas se determinó por parte de las directivas de la institución dar un permiso por unos pocos días para hacer el estudio. Por lo cual hubo la necesidad de trabajar otras jornadas como compradora normal de artesanías. Teniendo en cuenta que ya se habían realizado algunos encuentros, se logró acopiar nueva información en el año 2005 y complementar la que había sido obtenida en los años anteriores.

Para sistematizar la información, se aplicó un protocolo de entrevista, el cual se diligenció personalmente. Mientras se hacía la entrevista, se iban dibujando los diseños de los que se esperaba información sobre los significados o las relaciones simbólicas (30).

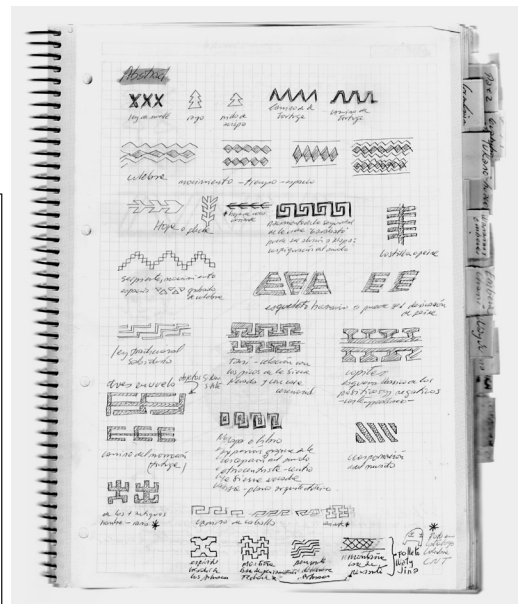
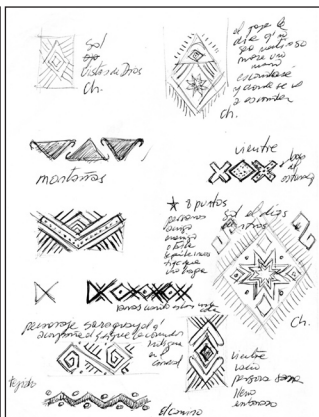
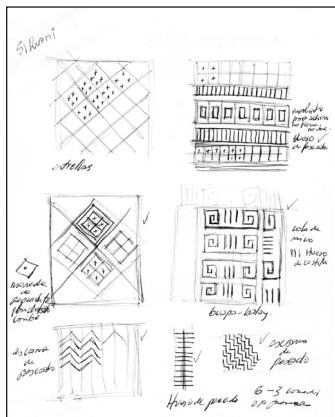
Igualmente se compraron algunos productos, hecho que facilitó la obtención de información y además permitió tener material para fotografía.

El protocolo de entrevista aplicado a los indígenas es el que está expuesto en el Formato 3.

45

Por otro lado, es importante mencionar que la Universidad Nacional tiene un programa especial para permitir el acceso a bachilleres de comunidades indígenas y de municipios pobres. Aprovechando esta situación, se hicieron entrevistas a estudiantes indígenas y algunos que visten sus trajes propios, permitieron que se les tomaran fotografías.

Además, se realizaron visitas a las siguientes comunidades indígenas: Inga y Camsá del Putumayo donde se participó en un ritual de toma del yagé (2007), Wayú de la Guajira, donde se investigó sobre los tejidos y otras manifestaciones culturales (2008). Anteriormente se habían visitado, la comunidad Tukano del Vaupés (1978) y la comunidad Guahibo de los Llanos Orientales (1995).



30. Dibujos realizados en la Feria Expoartesanas

31. Abstract de diseños

DISEÑO INDIGENA COLOMBIANO

Introducción a la gramática visual del diseño indígena colombiano

Luz Helena Ballestas Rincón

Profesora Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Instituto Taller de Creación
Escuela de Diseño Gráfico

PROTOCOLO DE ENTREVISTA

Fecha: Lugar:
 Tipo de Motivo:
 En: Textil Cestería Pintura sobre corteza Cerámica
 Madera Pintura corporal Máscara Otro
 Técnica:
 Color:
 Dimensiones:
 Comunidad Indígena:
 Ubicación geográfica:
 Informante:
 Actividad:
 Entidad que representa:

Se trata de conocer el diseño indígena relacionado con la denominación de cada uno de los elementos de la gráfica, y con la naturaleza, los mitos y las ideas.

¿Cómo se denomina este diseño?

Descripción o significado atribuido:

¿Usan este diseño en otros objetos? ¿Cuáles?

¿Usan este diseño en ocasiones especiales? ¿Cuáles?

¿Usan este diseño en la vida cotidiana? ¿Cuándo?

¿Quién lo elaboró?

¿Quién lo enseñó?

¿Le gustaría agregar algo que no contempla este cuestionario?

Observaciones:

Otras fuentes fueron: El Museo de Artes y Tradiciones de Bogotá, que cuenta con una cantidad considerable de objetos. Aunque no se encontró información específica sobre los nombres de los diseños o su simbología, se dibujaron varios motivos. También se visitaron en la ciudad de Medellín, el Museo Arqueológico y Etnográfico de la Universidad de Antioquia y el Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes, en los cuales también se consultó bibliografía y se tomaron fotografías.

Proceso gráfico

Los dibujos realizados en la investigación de campo se adecuaron geoméricamente en tinta negra. Resultó dificultoso trasladar los diseños de cestería debido a que la trama del tejido presentaba bordes aserrados. Se tomó entonces la determinación de dibujar los contornos en línea recta con el fin de regularizar los diseños con los de textiles y los de la pintura corporal.

Categorización

El material gráfico acopiado y la información sobre éste, se fue consignando en un cuaderno. Al final de la recopilación se hizo un abstract de los dibujos para observar en conjunto los diseños (31).

Los dibujos se fueron organizando por comunidades indígenas en hojas separadas para luego hacer los escaneados (32).

La categorización se realizó directamente en el ordenador, abriendo carpetas para cada una de las categorías. Los resultados se recogen en el capítulo 7, El Diseño indígena.

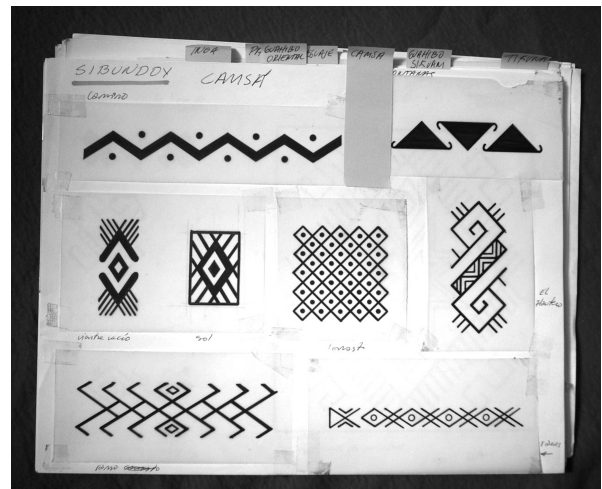
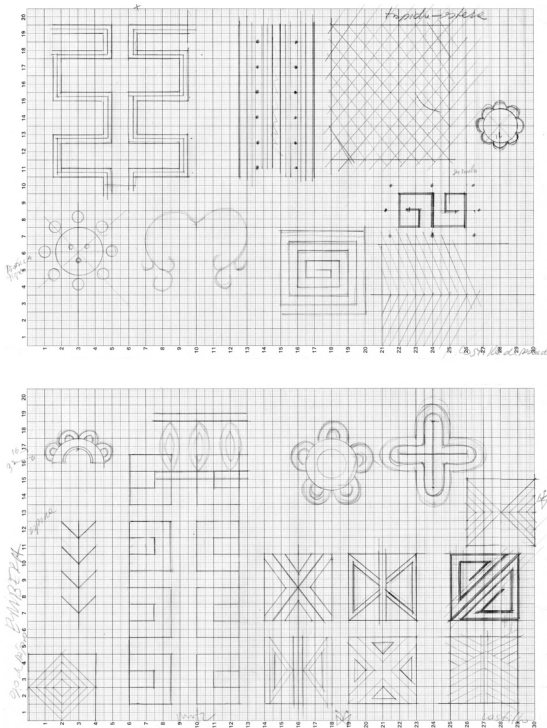
47

Los diseños están clasificados de la siguiente manera: Diseños radiados: cruz, estrella y sol. Diseño de serpiente o culebra. Diseños de mariposa. Diseños de partes de animales. Diseños de la naturaleza: montañas y otros. Diseño de objetos. Representación de conceptos .

Los otros aspectos de la investigación se refieren a continuación en la metodología específica empleada en la tesis.

- Los fenómenos de la percepción expresados en la gráfica y la asignación de sentido
- Los aspectos relativos al objeto y los valores que porta

Con el fin de proporcionar una sustentación teórica a nuestro estudio se consideró necesario abordar los aspectos inherentes a los fenómenos de la percepción expresados en la gráfica y la asignación de sentido.



32. Regularización de los diseños indígenas.

Por otro lado, ya determinado el objeto de estudio, se investigó sobre los siguientes temas: El objeto y su relación con la cultura. El objeto y sus valores, estético, simbólico e identitario.. La semiótica y la gráfica.

Investigación bibliográfica

Como la investigación trata principalmente de objetos precolombinos, en primera instancia, se hizo investigación bibliográfica sobre el objeto y los valores que porta: utilitario, documental, cultural, estético, simbólico e identitario.

En segunda instancia, se investigó sobre lo relativo a los fenómenos físico -culturales de la percepción de las formas, es decir los que contienen elementos de juicio sobre la apreciación artística y por ende del diseño gráfico en la perspectiva comunicativa. Textos sobre semiología y sobre los fundamentos del diseño y la apreciación artística, proporcionaron una base para el reconocimiento de la gráfica como portadora de <sentido>, en la perspec-

tiva de la forma y sus atributos tanto formales como conceptuales, campos donde se inscribe nuestra investigación.

3.2.2. Etapa analítica

Análisis estructural de la gráfica

Ya seleccionados los motivos y habiendo adecuado la gráfica, se procedió a diseñar algunos formatos piloto, que luego se fueron adaptando según los requerimientos del análisis morfológico (29). Estos formatos fueron la base para la definición de las tablas morfológicas, las tablas de frecuencia de motivos y la tabla de correspondencias.

Posteriormente de acuerdo al desarrollo de la investigación, se definieron cuáles y cuántos formatos se utilizarían. A los formatos piloto más adelante se les hicieron unas pocas modificaciones y fueron de gran utilidad en la organización del material.

Los siguientes son los formatos establecidos:

- Tabla morfológica para aplicar a las categorías determinadas
- Tablas de frecuencia de motivos por cultura
- Tabla de correspondencias en el cual se incluyen los motivos seleccionados con sus referencias del objeto y su procedencia: Colecciones de museos y colecciones privadas.

Análisis morfológico

De acuerdo con la categorización, tanto del diseño precolombino como del indígena, se analizaron las estructuras de los diseños en conjunto, clasificándolos de acuerdo a las similitudes o a las diferencias presentadas.

Posteriormente se comentaron los aspectos más relevantes de la gráfica, aportando otra información relacionada con ésta.

Al finalizar el análisis, se anotaron las características generales encontradas en cada categoría y se elaboraron las tablas de frecuencia de los motivos, lo cual, posteriormente fue de utilidad para determinar las conclusiones del estudio.

El Diseño Precolombino en la identidad colombiana

Como nuestro interés es mostrar cómo un sector de la sociedad tiene la voluntad de expresar su nacionalidad a través de las formas creadas en el pasado prehispánico, en primer término se reseñaron las influencias del diseño precolombino en los nombres, lo mismo que las preferencias formales en la cultura colombiana.

Luego se describen las influencias en la artesanía, donde se presentan diferentes ejemplos seleccionados de fotografías personales tomadas en los viajes de investigación o de los objetos que se han ido comprando a los artesanos.

Posteriormente se incluyó el tema de las marcas con influencia precolombina, investigación realizada para la tesina entre los años 2002 y 2003, el cual fue revisado y actualizado tanto el texto como las imágenes.

Se complementó la información con eventos y con convocatorias a diseñadores que reflejaron la identidad cultural colombiana, en los años posteriores a la investigación de la tesina.

Otros ámbitos donde se refleja la identidad precolombina

Sin pretender ser exhaustivos, se tuvieron en cuenta otros ámbitos donde se presentan influencias del diseño precolombino: el diseño industrial, el espacio público y la moda.

Finalmente se consideró importante involucrar algunos conceptos emitidos por personas relacionadas con el tema, para mostrar el interés por el diseño precolombino (o indígena). Para este propósito se tomó referencia de entrevistas y textos de libros y catálogos.

50

Relaciones formales y conceptuales entre diseño precolombino, el diseño indígena y el diseño de marcas

Con el fin de establecer las relaciones formales y conceptuales de la gráfica, se determinaron las características más relevantes encontradas en el diseño precolombino, en el indígena y en las marcas. Estas características fueron anotadas en hojas separadas para posibilitar la contrastación simultánea en el ordenador. Se establecieron tres tablas: 1) Tabla de frecuencia de diseños precolombinos. 2) Tabla de frecuencia de diseños indígenas y 3) Tabla de relaciones formales y conceptuales. Se decidió relacionar primero el diseño precolombino con el indígena considerando que se encuentran más vinculados por cuanto corresponden a objetos de la

cultura material. Posteriormente se relacionaron estos dos ámbitos con las marcas.

Se determinaron las constantes de los diseños de acuerdo a sus características, anotando las correspondencias y las deducciones del análisis. Los resultados posibilitaron las conclusiones.

3.3. ELABORACIÓN DE LAS CONCLUSIONES Y PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTO FINAL

Mientras se desarrollaba la tesis, se fueron anotando las apreciaciones sobre la gráfica analizada, lo que facilitó en parte, la determinación de las conclusiones. Sin embargo, se debió hacer una revisión de las hipótesis pues variaron con la investigación.

Las conclusiones se organizaron de la siguiente manera:

-Sobre la frecuencia de motivos encontrados en el diseño precolombino y sobre la frecuencia de motivos encontrados en el diseño indígena.

Las conclusiones cuantitativas sobre la gráfica se establecieron de acuerdo a las tablas de frecuencia y se organizaron en un cuadro en el cual se incluyeron tanto la gráfica más frecuente como los otros elementos que le seguían en cantidad.

-Sobre las categorías establecidas

Las conclusiones cualitativas se establecieron de acuerdo con las características generales determinadas en cada categoría

-Sobre las formas esquemáticas determinadas como distintivas del diseño precolombino

Se establecieron como formas distintivas del diseño precolombino aquellas que presentaron frecuencia de representación en los diferentes ámbitos, principalmente en el precolombino por ser éste el origen de los diseños.

-Sobre la identidad cultural

Se concluye sobre los aspectos más relevantes del diseño precolombino en el contexto cultural colombiano, con referencia a los rasgos encontrados relacionados con algunos aspectos de la identidad cultural.

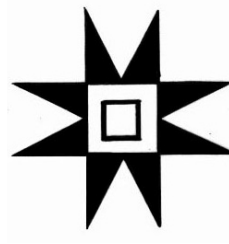
Producción del documento final

Diagramación del documento final en tamaño A4. Tipografías utilizadas: Meta Plus Bold-Roman, para los títulos de capítulo, Meta Plus Book-Roman, para títulos de nivel, y Myriad Pro, para el cuerpo del texto.

Para la producción del documento final, se tenían previamente organizadas las imágenes en carpetas para cada uno de los temas. El índice se fue construyendo a medida que se iban involucrando los capítulos y los temas de cada uno de ellos.

La bibliografía se organizó de acuerdo con los ejes temáticos.

Como se podrá notar en la lectura del texto, se involucraron los temas que se han ido desarrollando a través de los años de investigación. Estos son: El diseño rupestre. El arte precolombino colombiano. La representación de la serpiente en época precolombina. La simbología de las formas precolombinas. La aplicación del diseño precolombino en diferentes ámbitos. Las marcas con influencia precolombina.



Capítulo 4

Capítulo 4

4. EL OBJETO

Dado que nuestro estudio esta direccionado principalmente al análisis morfológico de los objetos precolombinos, especialmente a la gráfica presente en ellos, es pertinente hacer alusión a los valores que porta el objeto, más allá de la materia en que fue realizado.

El objeto puede revelar diferentes aspectos como documento “no textual”, y como tal, es posible encontrar a partir de su apariencia valores utilitarios o estéticos o apreciarlo como bien cultural portante de valores simbólicos e identitarios. Estos valores son los que trataremos de destacar en este apartado.

Objeto: *Cosa material y determinada, generalmente de dimensiones reducidas* (Larousse 2001)

Cuando se habla de un objeto, la primera referencia que tenemos es la materia, y la segunda, es la materia que ha sido intervenida por el ser humano¹⁴, quien modifica la materia para solucionar una necesidad, sea ésta utilitaria, ritual o estética, incluso puede resultar que esta actividad responda a todas las anteriores. Desde la prehistoria, el objeto proporcionó aquello que el individuo no podía realizar por sus propios medios, es decir, lo que su anatomía no le permitía hacer, por lo que elaboró elementos o cosas que le facilitaron las actividades vitales. Así creó herramientas para raspar, rallar o cortar y recipientes para contener alimentos o sustancias de diversa índole, algunas para su sustento y otras para fines rituales o mágicos, lo que confiere al objeto un valor utilitario.

La realización de un objeto puede ser artesanal o industrial, o puede presentarse una combinación de ambos. La elaboración artesanal se ha definido como una actividad manual y la industrial, como una actividad sistemática cuya producción en serie es el resultado de un proceso estandarizado que debe ser cuidado en cada uno de sus pasos para obtener un óptimo resultado. En la producción artesanal, pueden presentarse series, pero limitadas y aunque en algunos casos se utilicen herramientas o máquinas como el torno para la alfarería, el producto artesanal deja notar el azar, lo que para el producto industrial sería inadecuado. Gillo Dorfles (1973) se refiere a este hecho de la siguiente manera: “La cuestión misma de los límites de inexactitud admisible tratándose del objeto fabricado en serie es completamente distinta de la relativa a las diferencias entre los objetos artesanales, en los que la inexactitud constituye a menudo, más que un defecto, un <méri-

54

¹⁴ Aunque también podemos hablar de objetos elaborados por animales, por ejemplo los nidos que construyen las aves, nos referimos sólo a los elaborados por el ser humano.

to estético>, mientras que en el objeto industrial, el <límite de tolerancia> es reducidísimo y cualquier defecto constituye un obstáculo para la producción y venta” (op.cit.: 1973).

Centrándonos en la producción de objetos precolombinos, cuya época está definida entre el 1000 a.C., y el 1500 d.C., podemos inferir que fueron realizados artesanalmente, aunque se utilizaron técnicas y herramientas para la producción en serie y se utilizaron moldes y sellos para la producción de cerámicas y que además se elaboraron prototipos de figuras para ser fundidas en metal con el método de la “cera perdida”¹⁵ las técnicas y métodos de producción fueron artesanales y el “mérito estético” al que se refiere Dorfler, constituye uno de los valores del objeto que más adelante trataremos junto con el valor documental, el simbólico y el identitario. El valor utilitario ya referido anteriormente, tiene que ver con los mencionados valores, puesto que si se elabora un objeto es para <ser utilizado>, cuyos fines están determinados por una necesidad.

4.1. VALORES DEL OBJETO

Valor: *Cualidad física, intelectual y moral de alguien: persona de gran valor. /Calidad de algo digno de interés y estima, precio./ Cada una de las supuestas cualidades positivas consideradas en abstracto./ Alcance, significación, eficacia e importancia de algo (Larousse: 2001).*

4.1.1. El objeto y su valor utilitario

El modo en que un objeto que en su entorno original pudo tener un valor de uso cotidiano o un valor de uso ritual y cómo después cuando está en otro medio, por ejemplo un museo, se torna en objeto artístico, es muestra de que los valores cambian según el contexto donde estén ubicados. Pero lo que sí es cierto es que el objeto tiene un valor utilitario. Se podría decir que los objetos ornamentales no tienen este valor, ni los objetos artísticos, pero no es así, lo ornamental y lo artístico responden a una necesidad, la estética, y como respuesta a esa necesidad su destino es el uso, así sea para producir placer contemplativo. El valor primero de un objeto es “el uso” independientemente de en qué o para qué se utilice, este es su fin primordial.

Ahora bien, ¿Quién define la utilidad del objeto? La utilidad del objeto la definiría: el que<lo hace>, o el que <lo encarga>, o el

¹⁵ Técnica orfebre que consiste en elaborar una pieza en cera, cubrirla con barro dejando dos orificios, uno para verter el metal líquido y otro para permitir la salida de éste. Al volcar el metal fundido, el lugar que ocupaba la cera es reemplazado por éste. Al enfriarse se procede a romper el barro seco quedando terminada la figura.

que <lo compra>, o el que <lo hereda> o el que <lo regala> o el que <lo recibe>, o el que <lo observa> ¿cuál de ellos? Si tomamos el primer caso, para apreciar la relatividad al definir la utilidad del objeto, <el que lo hace> diríamos entre otras razones que, lo hace porque obtiene algún recurso económico o lo cambia por un bien, o quiso hacer un obsequio con sus propias manos para adicionar valor al regalo o porque quiso satisfacer una necesidad estética o religiosa. En fin, podríamos extendernos en cada uno de las diferentes personas que definirían la utilidad del objeto. Pero para aclarar esta idea nos remitimos al *Diccionario de sinónimos y antónimos* (Larousse:1988), el cual expresa la multiplicidad de vocablos y matices del verbo “utilizar”: Emplear, usar, aprovechar, gastar, disfrutar, explotar, consumir, manipular y manejar. De tal manera, podemos ver que la utilidad de un objeto es relativa y que el objeto es para <ser utilizado> y que los fines, como habíamos mencionado, están determinados por una necesidad.

Miremos el caso de un objeto tan elemental como es una vasija precolombina sin ornamento. Su fin pudo ser el contener alimentos, pero luego pudo cambiar su uso al formar parte de un ajuar funerario, lo que convierte al objeto en portador de simbolismo, quizás relacionado con los misterios de la muerte o de lo sobrenatural. Muchos años después, el objeto enterrado sale a la luz por intervención del arqueólogo, es entonces cuando el objeto cobra valor de uso como documento histórico. Si este objeto va a parar a un museo, al valor como documento se le agrega el valor estético y con éste el simbólico. Pero si va a las manos de un coleccionista, la vasija además del valor estético puede conferir a su poseedor cierto status social o económico porque si lo desea puede tener valor de cambio en el mercado.

56

Podemos entonces concluir que el objeto contiene en sí un valor utilitario. No obstante, la utilidad del objeto depende de los fines que el ser humano le confiera.

4.1.2. El objeto y su valor documental

Según el *“Manual de fuentes de información de la Confederación española de gremios y asociaciones de libreros Cegal”* (2000), los documentos por su naturaleza pueden ser textuales o no textuales y la condición es que se deben “ver, oír o manipular”. Según esto, los objetos iconográficos pueden ser considerados documentales.

Los objetos de una cultura, tomados como documentos “no textuales”, pueden proveer importante información para los investi-

gadores según el ámbito en que se realice un estudio. Así, para la historia, los objetos son el testimonio tangible de las acciones del ser humano. Para la arqueología, los objetos obtenidos mediante la excavación de un terreno, son parte de la cultura material de las sociedades del pasado y es posible obtener fechas aproximadas de su realización con la aplicación de técnicas de datación, entre ellas, una de las más usadas es la del carbono 14¹⁶. De la observación y muestreo de la materia en que están elaborados se pueden hacer análisis cualitativos de las propiedades físicas: medida, peso, material y se pueden conocer las técnicas utilizadas. Además al analizar el entorno donde fue encontrado el objeto también puede arrojar datos socioculturales. Pero el análisis cualitativo no estaría completo si no se incluyeran los aspectos relativos al diseño, que es otro de los ámbitos donde se puede aprovechar el objeto.

Si lo observamos desde la perspectiva analítica de la imagen, el objeto puede tomarse como documento iconográfico en lo relativo a sus cualidades morfológicas: proporción, textura, color y estructura; además de las formas que representa en su volumetría o en las pinturas y grabados de la superficie, ya sean figurativas o abstractas. Igualmente, un análisis cuantitativo podrá determinar los estilos, entendiendo por estos la frecuencia con que se presentan ciertos diseños en determinado grupo analizado.

Como en la perspectiva del diseño, se analiza la imagen, gráfica o fotográfica, vale la pena mencionar a Peter Burke (2001), pues llama la atención sobre la importancia de la imagen como documento histórico, considerando que prevalece en los historiadores la preferencia por los textos que se ocupan de hechos políticos o económicos. Aunque se centra en el análisis de pinturas y fotografías, es importante que el autor advierte que no sería posible estudiar el pasado sin la ayuda de "intermediarios" es decir, que hay que tener en cuenta que los documentos pasan por una cadena de historiadores, archiveros, escribas y testigos orales entre otros, por lo que no está de acuerdo con la práctica común de llamar "fuentes" a los documentos, dado que esta metáfora lleva implícita la idea de origen y por consiguiente de verdad. Por lo que convendría llamarlos más bien "vestigios del pasado en el presente" y estos vestigios, en este caso las *imágenes*, nos permitirían *imaginar* el pasado. En éste sentido, los documentos no textuales pasan por una serie de "interpretantes" que luego a fuerza de la reiteración se consideran "verdades", por lo que se debería tener en cuenta que, dependiendo de diversos factores, como son la subjetividad del observador derivada de su historia personal, y la influencia de los contextos culturales, demuestran la relatividad de

16 Técnica que permite conocer la edad de muestras orgánicas de menos de 60.000 años debido a su presencia en todos los materiales orgánicos.

las asociaciones. Sin embargo, si nos atenemos al manual citado (Cegal:2000), documento es “todo aquello que contiene información y se puede interpretar”; ésa condición, poder interpretar, permite que la historia sea viva y esté en constante reelaboración, y que, por lo tanto, se puedan generar puntos de vista respecto a un determinado documento que pueden aportar algo nuevo al conocimiento de un tema específico.

Es importante agregar a lo anterior lo que dice Foucault (1997) sobre el cambio de posición de la historia respecto al documento, teniendo en cuenta que su utilización primordial fue reconstruir el pasado. No basta con interpretarlo o encontrarle valor expresivo, ni comprobar si es veraz, sino que también hay que “trabajarlo desde el interior y reelaborarlo” (1997:10). En el siguiente texto el autor resume esta variación de perspectiva del uso del documento:

“El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones” (op.cit.:10).

De acuerdo con lo anterior, piezas orfebres, vasijas y textiles, entre otros, son objetos documentales que se pueden analizar desde diferentes perspectivas, ya sea sobre la técnica empleada o por su carácter utilitario. El análisis de las técnicas permite conocer el estado de desarrollo material alcanzado por un grupo social en determinada época. El carácter utilitario determinado por los contextos cotidianos o rituales, se puede deducir de la ubicación del objeto y de la relación entre objetos.

58

En las tumbas por ejemplo, la disposición de los objetos con relación a los restos óseos sugiere cuáles fueron los ritos funerarios y, de acuerdo a la calidad de los materiales o de su cuidada elaboración, es posible deducir que el personaje enterrado tenía una posición social destacada o, por el contrario, pertenecía a la gente común. Por ejemplo, en tumbas precolombinas los objetos que acompañan al difunto, que fueron elaborados con materiales de difícil consecución o que eran escasos en el medio geográfico, pueden determinar su importancia jerárquica. Objetos de oro, tocados, cetros o bastones y textiles de compleja factura dan algunos indicios de esto.

El objeto también se puede tomar como documento para el análisis morfológico por lo que puede representar y por cómo lo representa. Lo que puede representar será un animal, una fruta, un ídolo; y el modo en que lo representa mediante los elementos básicos del diseño. La forma exterior de lo representado se expresa por el contorno o la reducción de la forma volumétrica al plano bidimensional. En *"Glosario para la documentación cerámica"* de Doris Rojas (1993) se hace una detallada sistematización de las formas cerámicas para facilitar la consulta en la ficha técnica de cada uno de los objetos precolombinos del Museo Arqueológico Marqués de San Jorge. En el glosario se definen las formas a partir de códigos geométricos: formas esféricas, cilíndricas, cónicas, etc. Y se distinguen los componentes de los objetos: el asa, la base, la vertedera. Ahora bien, cuando los objetos presentan ornamentación, es decir, gráfica, se pueden definir los componentes formales: puntos, líneas, figuras, texturas, etc., además de analizar la composición de los elementos en la superficie.

Es posible entonces conocer por la forma de los objetos lo que representan: la fauna, los vegetales y la flora nativa de las regiones que se analizan. Para conocer la fauna de varias regiones habitadas por indígenas precolombinos de Colombia, la bióloga Anne Legast (1980, 1987, 1937) ha logrado identificar varias especies de animales mediante el análisis de piezas orfebres y cerámicas de las culturas Tairona, Sinú y Calima, con la colaboración de especialistas del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia. Otro estudio sobre la fauna precolombina Nariño es el Trabajo de grado en Ciencias de Edgar Emilio Rodríguez Bastidas (1992), de la Universidad Nacional de Colombia, el cual aporta también algunos datos suministrados por los cronistas de Indias que visitaron la región en épocas de la Conquista y la Colonia¹⁷. Los estudios de este tipo constituyen un gran aporte para el conocimiento de los medios de subsistencia y las condiciones medioambientales de la época.

59

Igualmente encontramos representaciones fitomorfas en recipientes cerámicos Quimbaya y Calima. Debido a su naturalismo, permiten identificar varias clases de vegetales. En algunos enterramientos precolombinos de Colombia se encontraron vasijas con restos de comida, por lo que se deduce que se creía en el tránsito hacia otro estado, donde se debía suplir la necesidad de alimento. En este caso el objeto debió servir para el uso cotidiano, pero se tornó en objeto de la práctica ritual funeraria.

17 Entre otros: Cieza de León (1971), Fray Juan de Santa Gertrudis (1970) y algunos escritos anónimos.

En consecuencia, considerando el objeto como documento formal, es decir, como documento <no textual>, en el presente estudio tomamos ciertos objetos cerámicos precolombinos de Colombia que presentan gráfica esquemática y algunas piezas de orfebrería o cerámica, que se han representado gráficamente en blanco y negro para enfocar el análisis morfológico.

4.2. EL OBJETO Y SU VALOR CULTURAL

Para tratar sobre el valor cultural del objeto debemos aproximarlos primero a lo relativo al concepto “cultura”.

El término “cultura”, en sentido antropológico, fue utilizado inicialmente por Burnett Tylor (1871), quien la definió como “ese todo complejo que integra saber, creencia, arte, moral, ley, costumbre y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el humano como miembro de una sociedad” (Diccionario de antropología: 2001). Pero la etimología del vocablo original se relacionaba con el cultivo de plantas y la cría de animales, de ahí los términos agricultura y horticultura.

Es así como este sentido se traslada a las acciones que impliquen un desarrollo o una mejora de condiciones. Entre las acepciones del Diccionario de la Real Academia (1992), están las siguientes: Resultado de cultivar conocimientos intelectuales. /Conjunto de modos de vida y costumbres, /conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social. También se suma el de culto a una entidad: dios, ídolo o personaje. También se ha tratado la cultura como sistema de símbolos que comprenden el lenguaje, el arte, la religión y la moral. En fin, lo que está –o estuvo- organizado en la vida social humana.

60

Pero una cultura es “todo lo que el hombre ha heredado de sus antepasados” (Recasens:1986:5). Así, las prácticas comunicativas, las prácticas sociales, como son la manera de comportarse, regida por normas, la manera de hacer los oficios, obtener alimento, cocinar, fabricar algún objeto, transportarse etc. se refieren a la cultura. También hacen parte de una cultura la lengua y los sistemas de escritura y la religión. Así mismo, las ideas y las creencias sobre la naturaleza y sus fenómenos, sobre la vida y la muerte. Del mismo modo, las concepciones, sobre la belleza, lo bueno, lo malo, lo permitido, lo prohibido y lo sagrado. Estas concepciones pueden ser diferentes en cada cultura. Por ejemplo, en la cosmovisión o <manera de ordenar el mundo> de algunas culturas indígenas colombianas, las ideas y creencias se transmiten mediante mitos y leyendas y se reafirman por medio de ceremonias o prácticas rituales; éstas a su vez pueden ser realizadas con la esperanza de

solucionar problemas como la enfermedad, la falta de lluvias, la sequía, etc., lo que podría considerarse, para un individuo común de nuestra época, una práctica mágica sin ningún efecto, situación contraria al pensamiento indígena.

Edward Hall (1978:23) trata sobre otros aspectos de la cultura que no son tan evidentes pero que influyen en el comportamiento “por medios más profundos y sutiles” ya que las distintas facetas de la cultura están interrelacionadas, “no existe ningún aspecto de la vida humana que la cultura no toque y altere” debido a que “la cultura es el medio de comunicación del hombre”, cada hecho y cada manifestación cultural conlleva una serie de códigos que para ser entendidos habría necesidad de conocer sus bases más profundas.

Existen también otros factores que influyen a nivel cultural. Por ejemplo, en la sociedad actual, con el desarrollo de los medios de información, ahora es más común que las culturas vayan integrando nuevas formas de hacer las cosas, de ver la vida, y en consecuencia vayan desechando o reemplazando algunos aspectos culturales por diferentes ideas y prácticas de otros grupos sociales. Sin embargo, hay algo que permanece, que es común en una cultura, como expresa Recasens (op.cit.:8): “dado que son muchas las sociedades diferentes, cada una de ellas se caracteriza por los rasgos que le son comunes a la mayoría de los individuos que componen una determinada sociedad”. Estos rasgos comunes son los que construyen “identidad” son los que diferencian a una sociedad de otra y con los que se reconocen y se dan a conocer.

Por otro lado, y sin el ánimo de extendernos, a continuación hacemos referencia a algunos términos relacionados con el concepto de cultura por ser de interés para el enfoque del presente estudio. Estos son: La concepción de “lo culto”, para hacer una reflexión somera sobre la utilización del término según los valores culturales. El concepto de “cultura primitiva”, pues se ha dado en llamar de esta manera a las manifestaciones culturales de antes de la conquista española, y por último lo que compone la “cultura material” de un grupo social, por ser la denominación que se da a los objetos producidos por una cultura en particular y porque es a ésta a la que se dirige nuestro estudio.

¿Desde dónde se define “lo culto”?

Según Eco (1985:321), *lo culto*, es “un modo de entender los valores que deriva de toda una tradición cultural de cuño humanístico” pero advierte que este sentido “está elaborado de modo peculiar, casi siempre aberrante, una escala propia de valores”. Así es que *culto* puede ser un término excluyente, por cuanto que no podría ser más culto quien se ha cultivado intelectualmente a través de lecturas, experiencias de viajes, publicaciones, etc. que quien adquiere sus conocimientos desde la experiencia personal o la transmisión generacional. Aunque no negamos que cualidades como aquellas definan a una persona como culta, hay otras que también se pueden considerar de esta manera. Es el caso de los dignatarios indígenas, habitantes actuales en territorio colombiano, a los que genéricamente se ha denominado *chamanes*¹⁸, desconociendo sus propias particularidades. Por ejemplo, existen nombres distintos para designarlo: *jaibaná* en la comunidad embera, *taita* en la inga y *abuelo* entre los uitoto muinane. Aunque poseen una base común, “el conocimiento”, en algunos casos sus prácticas difieren entre sí. A estos individuos también los podríamos considerar *cultos*, lo que sería contrario en otras sociedades, dado que son quienes poseen la sabiduría ancestral, aprendida mediante la transmisión oral y práctica, de generación en generación, lo que les da un poder dentro del grupo, siendo los encargados de preservar la tradición y procurar el orden según la propia cosmovisión o visión del mundo, que ha construido cada grupo cultural.

Alcina Franch en su libro, “*En torno a la antropología cultural*” (1975) se refiere a “lo culto”, al parecer dirigiendo una crítica al antropólogo que ufana sobre su sabiduría como acumulación de conocimientos; este hecho, considera, tiende una trampa a quien los adquiere para “inclinarse a juzgar despectivamente a quien o quienes no los poseen”, y agrega que, de ahí a considerarse <sabio> e <infalible> no hay más que un paso, por lo que precisa que “La antropología es entre otras cosas, diálogo, inconformismo, apertura, cambio rápido y sutil” (op.cit.:14) esta afirmación se puede extender a otros ámbitos de la ciencia reconociendo la importancia de tener una visión amplia al hacer juicios de valor de los aspectos antropológicos de una cultura.

62

18 Nombre genérico dado a las personas que en algunas religiones, tienen prácticas comunicativas con los espíritus de la naturaleza por medio del trance producido por la toma de bebidas que alteran el estado de conciencia. También se les conoce por nombres un tanto peyorativos, de hechicero o brujo.

¿Cultura primitiva?

El concepto de cultura, como hemos visto, se puede entender bajo diversos enfoques y con relativa complejidad. La definición de Tylor (Diccionario de antropología: 2001), aunque concreta, se ha venido renovando. De hecho Franz Boas (1911)¹⁹, se enfrentó a las teorías según las cuales este concepto estaba asociado a la raza y su referente era el hombre europeo, por lo cual, otras razas serían más primitivas, es decir, con menor nivel de desarrollo intelectual. Por su parte, Maquet señala que, “Son los europeos y americanos, los observadores de las culturas no literarias, quienes han designado como *arte primitivo* algunos objetos hechos en estas sociedades” (1999:29). Esta designación pudo darse porque el individuo compara *su* realidad con *otra* realidad, encontrando analogías entre los vestigios antiguos de su propia cultura con las realizaciones materiales de otra, lo cual resulta ser un hecho *interpretativo*.

Dado que los objetos realizados en el periodo anterior a la conquista española, han sido denominados por algunos historiadores como *primitivos*, es pertinente hacer alusión al término, con el fin de mostrar que su uso estaría determinado por una visión eurocentrista, lo que en cierto modo descalificaría los valores culturales de esta época, que es tan amplia como difusa en sus límites sobre su origen.

Herbert Read, en “*Arte y sociedad*” hace claridad de la utilización del término en el capítulo “Arte y magia” (1973:23) aplicándolo a “un estadio de desarrollo más que a un lugar o época determinados, o a un tipo particular de Humanidad”. Sin embargo, más adelante contradice lo anterior, cuando define como “razas primitivas” a las de épocas prehistóricas y a los grupos sociales actuales en un estadio de desarrollo “más cerca del hombre paleolítico, tales como los nativos de Tasmania y Australia” (op.cit.:25). También se refiere a la analogía existente entre los dibujos primitivos y los de los niños, de los cuales dice: “parecen recapitular el desarrollo del arte en la infancia de la Humanidad” (op.cit.:239), muy seguramente refiriéndose a las formas esquemáticas. Señala también que en general las características del arte primitivo pueden estar distantes en el tiempo o en distintos lugares.

Según se ha dicho, Boas introdujo el término “culturas” reconociendo las diferencias históricas, geográficas o de evolución socio-cultural, por lo que no se podría medir una cultura con un patrón

19 Autor referido por GOMBRICH, Ernst, en su libro *La preferencia por lo primitivo*. Randon House Mondadori S.A. (2003:269). En éste, menciona las obras del arte moderno, inspiradas en obras consideradas como primitivas.

único de progreso. Este reconocimiento implica que la concepción de hombre primitivo, debería estar ya reevaluado²⁰. En la historia del arte el término *primitivo* es usado para referirse al hombre no civilizado, el hombre de la prehistoria que pintó sobre la roca, por ejemplo, y se determina como estilo *primitivista* al arte que se nota un tanto ingenuo o carente de una técnica adquirida académicamente.

Por su parte, John Berguer (2004:87) define tres sentidos de la palabra primitivo en la historia del arte: uno, “para designar el arte que marca la frontera entre el arte medieval y el renacentista”, otro, de manera crítica, “para *poner en su lugar* el arte de mujeres y hombres de clases trabajadoras que al no convertirse en profesionales no abandonaron su clase”, y el tercer sentido “para denominar los trofeos traídos a la metrópoli imperial desde las colonias (África, el Caribe, el Pacífico Sur)”. Este último, correspondería al sentido asignado a los objetos precolombinos. También se ha utilizado el término para designar las acciones que implican ideas y creencias religiosas. Tylor en su libro *Cultura primitiva* (1981) utiliza la denominación de “cultura primitiva” cuando habla de la transmisión simbólica que se opera en las ofrendas: objetos, alimentos, fetiches, sacrificios, u oraciones a los dioses. Maquet (1986), anota al respecto, que los objetos cobran otros sentidos dependiendo de la realidad de las sociedades donde se introducen, así, en las colecciones de museos etnográficos se pueden designar como fetiches o ídolos a los objetos de otras culturas “todo para demostrar la superioridad de nuestros propios dioses” (op. cit.:43).

Si bien es cierto, el término primitivo nos remite a las personas que no viven en entornos urbanos o rurales tecnificados y del mismo modo a sus realizaciones materiales. En tanto se sigan definiendo las fronteras de acuerdo a la ideología dominante, los términos *primitivo*, *indígena* o *indio* seguirán siendo peyorativos, hasta que se entienda que hay otras culturas, independientemente de lugares y épocas y personas a las que debemos respeto. Para evitar el carácter despectivo que conllevan estas palabras se podría por ejemplo utilizar el término aborigen, que en su etimología señala *al otro* que es originario de un territorio. Aunque este término también sugiere poco desarrollo, no tiene la carga semántica tan marcada por la diferencia. Otros términos serían: original o elemental, que de ninguna manera expresan la esencia de las culturas de las que tratamos.

20 Tomado de: READ, Herbert. *Arte y sociedad*. Ediciones Península, Barcelona, 1973:269.

Sea cual fuere la decisión de usar los términos, nos pareció importante hacer una reflexión en ese sentido y, en consecuencia, para evitar términos peyorativos decidimos utilizar el término “indígena” por ser el más conocido para denominar a las culturas precolombinas y a las sociedades herederas de estas culturas, los indígenas vivos de América. El diccionario Larousse (2001) dice del vocablo “Indígena”: Originario del país que se trata. Lo cual no da precisión al término, pero más adelante, otra palabra, aclara la etimología de la palabra indígena, “Indigenismo”: Condición de indígena./ Tendencia política y cultural, que revaloriza el pasado de los pueblos indígenas americanos precolombinos, contraponiéndolo a las tradiciones europeas, particularmente a la española.

4.2.1. Cultura material

Después de Boas, el desarrollo de sus teorías ha ido en expansión considerando aspectos no tratados anteriormente como son la artesanía y la comida. Por ello, la cultura material, además de estar compuesta por los objetos que produce cada grupo social, también está presente en los alimentos. Por esta razón se habla de cultura culinaria o cultura gastronómica.

Así pues, podemos hablar de la *cultura material* dentro de las múltiples facetas que presenta el término “cultura”. En <lo tangible>. Los documentos escritos, las fotografías, los productos artísticos, los monumentos, las construcciones arquitectónicas, los lugares arqueológicos y la gastronomía son parte de la cultura material. Los objetos, herramientas e instrumentos, son manifestaciones del ingenio humano en la solución de problemas generados, allí donde no es posible actuar con el propio cuerpo sino que se vale de estos en procura de su bienestar. El vestido para cubrir el cuerpo o adornarlo, los disfraces para el carnaval o la fiesta, también lo son.

65

Los bienes culturales de una nación son tanto <tangibles> (la cultura material) como <intangibles>. Éstos últimos, están representados en el conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo, lo que incluye la música y la danza y ciertas costumbres y acciones simbólicas de cada pueblo en particular. Estos bienes culturales constituyen un <patrimonio cultural>, que es el “conjunto de bienes, conocimientos, tradiciones y manifestaciones que forman parte de una nación, una región o localidad, que por su interés deben preservarse para la comunidad” (Therrien:s/f:2).

De acuerdo con lo anterior, nuestro estudio está enfocado a algunos objetos de la cultura material de los indígenas precolombinos

y de los indígenas vivos de Colombia y como complemento a las manifestaciones indígenas presentes en el diseño y la artesanía que, como tales, forman parte de la identidad nacional colombiana.

4.3. EL OBJETO Y SU VALOR ESTÉTICO

El porqué los museos presentan y protegen las obras de los antepasados se debe en principio a que son obras de carácter testimonial de la historia, por lo cual se consideran patrimonio de una nación. Pero si nos detenemos a pensar por qué fueron realizadas seguramente lo primero que se nos vendría a la mente sería la utilidad que pudieron prestar al ser humano. Sin embargo, algunas nos atraen más, las observamos con mayor atención y probablemente dedicamos un periodo más largo de tiempo a observarlas. La razón quizás sea la "cualidad estética" que posee la obra.

Para referirnos a esta cualidad, decidimos en primera instancia, tomar de Maquet *"La Experiencia Estética"* (1986), considerando que su visión está fundamentada en la base antropológica, lo que nos puede ser más útil en principio, que en la ya tradicional mirada de la historia del arte, y porque coincidimos con sus postulados sobre la base estética del diseño, que se puede percibir tanto en la obra de arte como en los artefactos. Su interés por la cualidad estética de los objetos, nació a partir de la investigación sobre las artes visuales de África tradicional. Realizada desde una perspectiva antropológica, enfocó los artefactos como fenómenos culturales que poseen cualidades estéticas, lo que nos acerca a nuestro estudio sobre la cultura material indígena.

En el análisis sobre la cualidad estética el autor denomina "Objetos estéticos" a aquellos en los que "sus formas pueden estimular y sustentar la contemplación visual que es holística, el observador no analiza el objeto en partes visuales sino que las percibe como un todo" (1986:155). Aquí se refiere a la congruencia de las formas en la composición, que es la relación entre formas, constituyendo un todo organizado, que se puede denominar "diseño". Sin embargo, en esta afirmación el autor no tiene en cuenta que en el análisis estético de las formas, si se aíslan los componentes de una obra, se puede conocer su estructura y su composición, lo que permite, apreciar mejor su valor estético.

66

Es interesante anotar lo que menciona Maquet sobre cómo los enfoques sobre la obra artística difieren según la profesión de quien la aprecia: "Para algunos filósofos el arte es la manifestación con-

tingente de la belleza trascendental. Para críticos de arte, los objetos visuales expresan las intenciones y las habilidades de un artista individual. Para psicólogos experimentales, el arte es un estímulo que genera respuestas cuyas variaciones pueden ser medidas. Los psiquiatras ven en el arte una sublimación de los impulsos reprimidos y los comerciantes de arte ven una fuente de productos de mercado". Por lo que hay que tener en cuenta que el arte es una "construcción de realidad" e indica que las manifestaciones artísticas corresponden a una realidad cultural, son "la construcción mental acordada por un grupo de personas" (op.cit: 19, 21).

Pero Maquet distingue entre "arte por destino" y "arte por metamorfosis". El primero se refiere a una faceta de la realidad social de los objetos artísticos: "ser contemplados, es su única y exclusiva utilidad" (op.cit.:38) es decir, para complacer una necesidad estética. Pero este valor puede tornarse en otros valores, económico, de status social, etc.²¹ Sin embargo, este "arte por destino" no se daría tal como lo concebimos ahora. En la realidad cotidiana de algunas sociedades que, de hecho, ni siquiera tenían en su vocabulario la palabra "arte", los objetos podrían tener valores como el poder o la magia y los conquistadores europeos pudieron atribuir valor artístico a los objetos que no fueron concebidos como arte, incorporando esta realidad a algo que originalmente no tenía valor artístico. En este sentido, el "arte por destino", corresponde a una faceta de la realidad construida por una sociedad, cuando los objetos cobran sentido, operándose una "metamorfosis" al trasladar la función utilitaria del objeto a la función estética. Tal es el caso de las piezas precolombinas sacadas de su contexto -funerario por ejemplo- y que al ser expuestas en un museo se tornan en artísticas, por lo que hay que tener en cuenta que los contextos, en ciertos casos, median en la trasmutación de los objetos cotidianos en arte. Como los museos son contextos donde el visitante de antemano va a ver objetos artísticos, esta "realidad" promueve que se aprecien como tales. Y no es sólo en este caso en el que opera el sistema ideacional de una cultura. Maquet señala que este sistema transfiere pautas para que se vea "la pintura como artística, la ceremonia como religiosa, el acto político como político, la transacción como económica" (op.cit:21), lo que se aplicaría en otros tantos casos donde se puede reconocer la solidez de las construcciones colectivas de "realidad".

67

Es importante aclarar que Maquet dirige su análisis principalmente al arte y que nuestro enfoque está en el diseño. No obstante el concepto estético en el arte y en el diseño son similares en su base

21 Como lo habíamos anotado en el apartado el objeto y su valor utilitario, pág. 53.

argumental, por lo que conviene en este punto hacer alusión a algunos principios de la estética.

1.- "La estética se relaciona con la naturaleza humana". De este principio antropológico dice Maquet que para comparar desde nuestra realidad a las sociedades no literarias se debe reconocer primero al género humano como base fundamental: "Debido a que el organismo humano, particularmente el sistema nervioso, es prácticamente idéntico en todas las poblaciones vivientes, por lo que las funciones como actuar, pensar, contemplar, pueden estar afectadas por las emociones y los sentimientos, siendo la creación y la apreciación del arte un proceso mental, se justifica mirar sus manifestaciones en toda la gama de culturas" (op. cit:20) a lo que agregamos lo siguiente: en los diferentes ámbitos donde se manifiesta la cualidad estética.

2.- "La estética ha estado ligada al concepto de belleza" y ésta se halla en relación con los sentidos y éstos, a su vez están relacionados con el placer. En "*Imágenes del hombre- Fundamentos de estética*", José Jiménez (1998:30) provee algunos criterios sobre la concepción estética, entre ellos el siguiente: "La autonomía de la estética como disciplina es indisociable de la reformulación de lo bello como un *principio antropológico*, como una cualidad de la *naturaleza humana*".

Es así como "lo bello" en el mundo griego antiguo estaba ligado a la idea de perfección, tanto sensible como espiritual. Según Platón ("Hippias Mayor") <lo bello es lo que produce placer por medio de la vista y el oído> y <La belleza en sí es aquella que existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece> con lo que se infiere el carácter metafísico de lo bello. Según Aristóteles "la belleza consiste en la medida y el orden" (poética) a lo cual agrega Jiménez: "por extensión lo bello puede entenderse como la articulación de los elementos, según los criterios de la medida y el orden en busca de unidad compositiva, estructural, de toda obra de arte" (op.cit.: 27), lo que en nuestra opinión, también se aplicaría al producto de diseño.

Para Kant "lo bello debe ser distinguido de lo útil, porque los elementos de moralidad que trasmite tiene sus raíces en la esfera del *interés general* y no del meramente particular". Haciendo referencia al <desinterés estético>, prosigue: <lo útil es bueno para uno pero lo bello lo es absolutamente> (op.cit.: 27,28). A nuestro modo de ver, este concepto histórico sería relativo si tenemos en cuenta que en la disciplina del diseño "lo útil" puede (o debería) estar relacionado con "lo bello". Es más, un objeto diseñado tiene como cualidades la función y la estética.

3.- “La valoración estética está condicionada por el gusto”, Todo juicio de gusto está relacionado con una sensación de agrado. Para Kant (1724-1804) ésta es una condición universal, aunque *sólo subjetiva*, por lo que <es agradable para alguien lo que le deleita; bello, lo que simplemente le gusta; bueno lo que aprecia, aprueba, es decir, aquello a que atribuye un valor objetivo> (op. cit:194).

Lo anterior nos deja ver la relatividad del concepto. En cuanto que depende del gusto de quien observa una obra, podrá manifestar valor estético o, de lo contrario, simplemente podrá verse como un objeto cotidiano. También se puede extender este criterio al plano sociocultural, dado que, mientras para un grupo social tiene validez estética alguna práctica, por ejemplo, hacer incisiones en la piel para producir cicatrices, para otro puede ser lo opuesto, incluso podría parecer violento o estrafalario.

Teniendo en cuenta que el fenómeno estético es tan complejo como extenso y tan variable como polémico, consideramos que la dimensión estética se debe estudiar más bien desde la teoría filosófica. Como nuestro interés es destacar el valor estético del objeto, lo definimos desde la perspectiva del diseño en cuanto a las características morfológicas de la apariencia y la estructura, cualidades que pueden estimular la percepción estética.

4.4. EL OBJETO Y SU VALOR SIMBÓLICO

Si el objeto es observado desde la perspectiva estética, es probable que se infiera su valor simbólico, dado que, el concepto de <símbolo> tradicionalmente se ha integrado a las disciplinas relacionadas con la estética. Levi-Strauss, en Antropología estructural (1983), dice del símbolo que “ha sido y continúa siendo eje central en la estructura epistemológica del campo estético y de la pintura”, pero en general el símbolo está destinado a representar ideas o conceptos. Por su parte, Sean Hall (2007:53 y 54) plantea que los conceptos son unidades básicas del pensamiento humano y como tales son flexibles, por lo cual se pueden aplicar a cosas reales, por ejemplo <gato>, o imaginarias, por ejemplo <hada>. Además pueden ayudar a distinguir entre cosas observables, por ejemplo una mesa o una silla. También pueden aludir a las ideas de nuestra mente, por ejemplo verdad y realidad.

Los conceptos expresados en símbolos pueden estar integrados a un sistema, constituyendo un lenguaje común de un grupo social. Así el lenguaje, la escritura y ciertas costumbres y tradiciones permanecen por el carácter simbólico que contienen.

El símbolo, tiene que ver con la asignación de <sentido> que el ser humano da a elementos o seres vivientes y sus acciones, y además a los fenómenos de la naturaleza. De tal manera que, para expresar conceptos mediante símbolos, el ser humano se vale de recursos manuales, instrumentales y técnicos, y su pensamiento se ve materializado en la forma del dibujo, el diseño, la pintura, la escultura o la arquitectura. También en los procesos comunicativos: el lenguaje, el gesto, el movimiento corporal, etc.

El simbolismo permite la expresión de valores en la realidad reconocible. La expresión simbólica requiere de códigos que son entendibles para una sociedad. No obstante, Carl G. Jung en *"El Hombre y sus símbolos"* (2002) considera que no siempre es así. Refiriéndose a las marcas, las insignias o los emblemas, de los que, pese a llevar implícita una intención deliberada y un reconocimiento del significado por el uso común, dice que "Son signos y no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados". Para Jung, un símbolo "representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros" (op.cit.:17). Con lo cual infiere que el símbolo va más allá de su representación y del significado asignado, pues "tiene un aspecto <inconsciente> más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado" (op.cit.:18). Es preciso anotar que Jung, aborda el estudio de las imágenes simbólicas inconscientes manifiestas en el sueño, y que el aspecto inconsciente, se puede extender al análisis de las imágenes, en cuanto que está comprendido entre los fenómenos de la percepción humana.

Aunque los códigos a menudo son aprendidos, puede suceder que representen algo más para quien observa un símbolo, debido a la capacidad humana para interpretar, es decir, para dar sentido a lo que ve, escucha o siente de acuerdo a su interés particular o a su contexto cultural. En los contextos culturales puede haber intención simbólica en ciertas acciones, por ejemplo regalar, donar o rechazar un objeto. También en las prácticas ceremoniales, al reunir las acciones que impliquen movimiento corporal (danza, teatro) con la música, la ambientación, la luz y el sonido, para lograr efectos que promuevan además de la experiencia estética, la trasmisión simbólica. La intención es clara en estos casos, pero es posible que el interpretante adicione otros valores simbólicos a lo que observa.

Otros contextos donde se nota la intención simbólica son los de las comunidades que se agrupan por intereses comunes. Las comunidades religiosas, las fuerzas armadas, las asociaciones e instituciones de varios tipos, son ámbitos donde se incluyen símbolos

para ser identificadas y así procurar la pertenencia al grupo social.

Los objetos pueden tener valores simbólicos, dependiendo de los contextos donde se utilicen. Tal es el caso de los objetos precolombinos. En su contexto original, los objetos pudieron tener algunos valores simbólicos que aún no podemos dilucidar, pues fueron dados en un espacio y en un tiempo que nos son ajenos. Podemos interpretar qué simbolismo encierran, pero desde nuestra perspectiva actual. Así, deducir su valor simbólico por el lugar donde fue encontrado o por las formas que, a nuestro modo de ver parecen extrañas, por ejemplo, las representaciones de seres híbridos entre animal y humanos. Dada esta característica, revelan una intención simbólica, probablemente religiosa o propiciadora de efectos relacionados con el bienestar humano. Así mismo, podemos deducir el simbolismo de acuerdo con el análisis de las formas utilizadas. Si son animales, podemos relacionar el simbolismo con los atributos de éstos. Por ejemplo, algunas representaciones de serpientes en un contexto específico se podrían relacionar con lo terreno y también con las prácticas funerarias.

Pero los valores del objeto pueden estar determinados por otros factores. El objeto puede ser vehículo de "intercambio simbólico". Baudrillard, en su libro *"Cultura y simulacro"* (2005), analiza de una manera profunda y crítica las relaciones mediadas por los contextos sociales y religiosos. Además, cuestiona lo considerado como *realidad* por la sociedad. Así, el valor de uso, la función primordial del objeto, se ha ido desplazando hasta adquirir otros valores. Si se posee, se adquiere prestigio intelectual o prestigio económico o puede constituirse en una suerte de objeto sagrado por el cual el poseedor es admirado. En contextos religiosos, los objetos son la simulación de la divinidad. Al respecto, Herbert Read en *"Arte y sociedad"* (1973) refiere que ciertas expresiones rupestres del neolítico, no se pueden considerar como obras de arte sino que "representan por medios plásticos una idea. Su culto o religión requiere de un ídolo, una máscara, un tótem: algo que no es naturalista, sino simbólico. Si su religión es del tipo de las llamadas, a veces, animistas, es decir, de las que ven espíritus y personas en los fenómenos naturales, entonces, por miedo a tales fuerzas, tenderá a burlarlas ingenuamente a su modo, creando un sustituto de la realidad, evadiéndola así" (op.cit.: 42-43). Esto refleja el poder que pudo tener el símbolo en aquellas épocas, que no es diferente de los poderes que pueden portar los objetos destinados al culto en las religiones tradicionales que aún perviven.

En consecuencia, el objeto puede ser portante de valores simbólicos en su apariencia. El material, el color, la textura, las formas

adosadas o las pintadas pueden ser el resultado de la transferencia de ideas o conceptos en valores simbólicos que trascienden, más allá de la utilidad para la que fue creado un objeto. Además, la interpretación simbólica está mediada por diversos factores, como son los contextos originales, los fines y la propia realidad de quien los observa o usa.

4.5. EL OBJETO Y SU VALOR IDENTITARIO

El término identidad se refiere al <conjunto de caracteres o circunstancias que hacen que alguien o algo sea reconocido, sin posibilidad de confusión con otro> (Larousse, 2001).

Ateniéndonos al término, el valor identitario del objeto se puede encontrar en esos rasgos distintivos que hacen que sea reconocido como producto de una sociedad particular. En este sentido, para que exista diferenciación ante los objetos de otra sociedad, el objeto debe contar con algunos factores que denoten su identidad. Entre otros, los rasgos que caracterizan al objeto por su apariencia: forma, color, textura etc. Es decir, los que componen el diseño y los elementos que por el uso reiterado se constituyen en modelos diferenciados que proyectan valores identitarios por su morfología particular.

Para que el objeto transmita valor identitario, es necesario procurar que los elementos por los cuales es reconocido permanezcan por medio de la tradición. Está dada por los materiales, las técnicas y el diseño. Pero esto no sería suficiente si en el seno de la comunidad donde se produce el objeto no se han integrado como valores esenciales de identidad.

Una de las acepciones del término identidad, <conciencia que tiene un individuo de su pertenencia a uno o varios grupos sociales o a un territorio, y significación emocional y valorativa que resulta de ello> (Larousse:2001), plantea la relación entre el objeto y lo que significa en el interior de una sociedad.

Mientras en la primera acepción anotada, el objeto proyecta hacia el exterior su valor identitario, en la segunda se interioriza. Ambas instancias son importantes en la construcción de identidad, dado que, si se tiene conciencia de lo que diferencia a un grupo social de otros, así mismo podrá proyectar estas diferencias que lo harán reconocible al exterior de esta sociedad. Si en una sociedad no se conoce su historia ni se valoran los productos de sus antecesores, la identidad no será sólida y estará sujeta a asumir otras identidades, negando la posibilidad de reflejar una imagen particular que la hará reconocible y por ende valorada por otros. Por esto uno de

los objetivos del presente estudio sobre la cultura material colombiana, está dirigido al reconocimiento de las características del diseño indígena, que definen uno de los rasgos de la identidad nacional.

4.6. EL OBJETO DISEÑADO

Conviene tratar en este apartado el porqué del término “diseño” aplicado en el estudio de objetos precolombinos de Colombia, siendo que tradicionalmente estos objetos se han considerado “artísticos”. Del mismo modo que el término “arte” se aplica a las pinturas rupestres y a los objetos - vasijas y artefactos- ¿por qué no podríamos utilizar el término diseño? La pregunta podría parecer ingenua y hasta elemental, y quizás para algunos no sería pertinente, pero no podemos desconocer que es la sociedad quien determina el valor de sus producciones, no sólo las de su propia época sino incluso de las que no fue parte. Considerando que el diseño en su propia esencia está presente en dichos objetos, decidimos emplear este término, aunque actualmente define globalmente la producción de objetos, de productos gráficos, y de otros relacionados que están demarcados en la época de la industrialización. Sin embargo, lo que hace común la disciplina son los aspectos estéticos y funcionales. Tanto uno como el otro van integrados, por lo que no podría hablarse de “diseño” en el sentido amplio del término, si estos componentes no se perciben juntos y en relación estrecha. En diseño, sea cual fuere el análisis del valor, las determinantes del objeto son la forma y la función, dos componentes fundamentales en el ejercicio del diseño, que posibilitan tanto experiencia estética como solución a las necesidades del ser humano.

Vale la pena detenernos en la etimología del término para encontrar algunos elementos que sustenten nuestra determinación.

Diseño: *(del italiano disegno) /Traza, delineación de un edificio o de una figura./ Descripción o bosquejo de alguna cosa, hecho por palabras./ Disposición de manchas, colores o dibujos que caracterizan exteriormente a diversos animales y plantas./ Proyecto, plan. Diseño urbanístico./ Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie. Diseño Gráfico, Modas Diseño Industrial./ Forma de cada uno de estos objetos (Diccionario de la lengua española Real Academia Española. Vigésimoprimera edición. España 1992).*

Esta definición implica tres acciones: dibujar, componer y proyectar. La acción de dibujar está en los términos: traza, delineación y bosquejo, que son términos que definen el dibujo. La acción de

componer, está en la frase: disposición de manchas, colores o dibujos.

Aunque en dicho diccionario parece estar ligada la acción de proyectar en la arquitectura, bien sabemos que en las otras variables del diseño, gráfico, industrial, moda etc., la idea de proyecto está integrada. Si nos detenemos en la primera parte de la definición, el bosquejo estaría relacionado con el dibujo inicial de todo proyecto de diseño.

El diccionario emplea las palabras, proyecto y plan, además considera la creatividad en la frase: concepción original. Sin embargo, la acepción también se refiere al objeto destinado a la producción industrial, lo que nos alejaría de nuestro argumento. No obstante estando de acuerdo con lo anterior, quizás algunos objetos precolumbinos se produjeron en serie pero esto no sería significativo. La premisa que consideramos válida es la que define que si en un objeto cualquiera estética y función están integradas, se puede hablar de diseño, y que la producción en serie es distintiva de la sociedad postindustrial, lo cual no niega la esencia del diseño. Y así como se da valor de "arte" a vasijas y utensilios de épocas en que el arte no era concebido como hoy, sino que respondía a las necesidades estéticas y funcionales del ser humano, el valor estético hace que el objeto trascienda su propia naturaleza, determinada por la función.

Una definición más orientada hacia la concepción de "diseño industrial", la da Renato de Fusco en *"Historia del diseño"* (2005): "Sean cuales sean las concepciones del diseño, el ámbito particular que se pretende examinar, la sucesión temporal de sus manifestaciones, etc., siempre se dan cuatro factores o momentos que convierten la experiencia del diseño en un proceso unitario: 1. el proyecto. 2. la producción. 3. la venta y 4. el consumo. (op.cit.: 14, 15). Es de notar que dentro de la lista de factores excluye la estética, pero más adelante explica su relación: "El tipo de estética que es justo asociar al devenir histórico del diseño no es la de la filosofía del arte, ni la relativa al arte puro emergente, sino una estética que se ajusta a un arte aplicado, a una artisticidad difusa o a un gusto integrador de muchos "elementos constructivos" (Op. Cit:15). Es interesante que el autor se refiera al <gusto> porque de esta manera integra al usuario como un ente activo en la valoración del objeto.

74

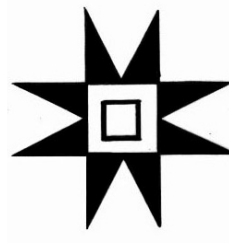
Agregamos la definición desde el ámbito de la comunicación para constatar que el término "diseño" implica algunos principios válidos para nuestro propósito.

Diseño: *Arte aplicado a la investigación de la forma y colores de los objetos buscando tanto la funcionalidad como estética en base de la comodidad y en relación con los aires de su tiempo. Dibujo para la creación de vestuario, muebles, envases, etc. (Diccionario de la Comunicación: 1988).*

La base estética de la definición, se puede observar primeramente en la utilización del término *arte* que va junto al término *aplicado*. Es decir, la base de definición del diseño es la *estética* del objeto en congruencia con la *función* del objeto. Es importante advertir que el diccionario también menciona la relación con su tiempo extendiendo el concepto a cualquier época.

En conclusión, dado que el objeto diseñado posee un componente estético, como sucede con el producto artístico, no se podría escindir el concepto en uno u otro sentido. No obstante habría que diferenciarlo. Mientras en el producto artístico se pueden apreciar valores como el gusto y la emoción - es decir, lo que da la experiencia estética -, en el objeto diseñado se agrega el de la función, confiriendo al objeto doble valor, el estético y el utilitario.

Visto desde la perspectiva del diseño se pueden apreciar las cualidades del objeto: la forma y la estructura, y también la gráfica contenida en él. Se pueden apreciar también factores como la adecuación de la forma al tipo de material, la planeación, el orden en la composición, la síntesis formal y la esquematización. Tal es el objetivo del presente estudio.



Capítulo 5

5. LA GRÁFICA

Uno de los medios más comunes de expresión con los que cuenta el ser humano es la gráfica. Sus usos son tan variados que está presente tanto en la sencillez de un dibujo como en la complejidad de operaciones matemáticas. Tradicionalmente se la ha vinculado con la producción editorial y su campo está definido como <de las artes gráficas>, términos que reúnen en un solo conjunto todos los procesos de impresión. En el arte, la producción seriada de obras elaboradas mediante técnicas de grabado se denomina <obra gráfica>. En el diseño, el término se ha asociado de manera general al dibujo y a la ilustración, existiendo además una clara diferenciación entre el diseño gráfico y el diseño industrial. El primero se refiere a la gráfica y el segundo al objeto industrial.

En los primeros tiempos en que se consolidaba la disciplina del diseño gráfico, hacia los años treinta en Europa, la gráfica se entendía como la producción de piezas informativas impresas, especialmente la de los carteles. Luego, generadas por la era industrial, nacieron otras necesidades que el diseño gráfico debía atender: las marcas institucionales y los sistemas señaléticos son algunas de ellas. Hoy en día se ha producido un desplazamiento del término que definía el campo del diseño gráfico hacia otros ámbitos, resultando que los límites de la disciplina devengan difusos, por lo que se ha replanteado aquella concepción inicial del diseño gráfico que entendía la gráfica exclusivamente como la producción de diseños en un espacio bidimensional cuyo sustrato principal era el papel. Actualmente el concepto de diseño gráfico, aunque su campo siga siendo el visual, no sólo se refiere al trabajo sobre papel sino que ha incursionado en otros medios, desde la concepción de la gráfica presente en el dibujo, la ilustración y el grabado a la producción editorial, su proyección se extiende hacia la pantalla de carácter electrónico en la era digital.

77

Pero ¿qué hace que se mantenga la concepción de la gráfica?

Para comenzar, nos remitiremos al significado del término con el fin de definir su esencia para luego centrarnos en el ámbito del diseño gráfico, que es donde reside nuestro interés.

Gráfico (a): *Adjetivo perteneciente a la escritura y a la imprenta. 2. Aplícase a las descripciones, operaciones y demostraciones que se presentan por medio de figuras o signos* (Diccionario de la Real Academia Española:1992).

El término primeramente alude a la escritura, de la que se puede inferir el dibujo, pues la acción de escribir implica el movimiento

de la mano que traza con algún instrumento sobre una superficie plana. Aunque el dibujo se puede dar en superficies volumétricas, el plano es en esencia su soporte.

La segunda alusión es a la imprenta, es decir a la reproducción seriada de imágenes por medios mecánicos. La imprenta es uno de los medios en donde se desarrolla la gráfica en cuanto que se tiene la posibilidad de multiplicar un modelo mediante sellos (tipo, clisé son otras denominaciones). El sello es el instrumento para marcar, dejar huella, estampar o imprimir.

En la segunda acepción, el término es aplicado a las figuras o signos que se utilizan en <descripciones, operaciones y demostraciones>. De acuerdo con esto, los signos y figuras son expresiones gráficas que sirven para describir y demostrar, pero la definición no precisa en qué medio físico están definidas. Sin embargo la figura está determinada por la forma exterior de un cuerpo que se diferencia de otro (op. cit). Aunque signo y figura parecen ser equivalentes en sus respectivas definiciones, a partir de la disciplina semiótica, el signo debe considerarse desde la perspectiva de la comunicación, con todas sus variantes de significación formando parte de un lenguaje codificado. A nivel visual, el signo icónico puede ser gráfico; y hacemos precisión en esta posibilidad puesto que la iconografía no se refiere sólo a la gráfica, sino que también se refiere a la imagen fotográfica. Y no sólo existe en el espacio plano sino que también está presente en formas tridimensionales. El Diccionario de la Real Academia Española (1992), define así el término: *Iconografía*: descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas, monumentos, y especialmente de los antiguos. Esta última aclaración <de los antiguos>, no aparece en el Diccionario de la Comunicación (1988), en cambio sí agrega: <así como el conjunto de los grabados de una obra ilustrada>. Esta acepción definiría a la iconografía desde dos puntos de vista, el artístico y el editorial.

78

En consecuencia, se puede deducir que la *gráfica* en su concepción original se refiere al *dibujo*, entendido como el trazo mediante un instrumento adecuado sobre una superficie. Joan Costa realiza una retrospectiva de la génesis de la letra y encuentra en su origen <el trazo> como “emanación gestual de un complejo movimiento energético y creativo del hombre” (1998:9) y precisa el ámbito a que se refiere: “El trazo es el tronco común del que emergen las dos formas como voluntad de comunicación: el Dibujo y la Escritura” (op.cit.:9) y vincula el primero al mundo visual y perceptual, es decir a los sentidos, y el segundo al mundo conceptual y mental, como la base de los códigos de representación conceptual.

Del dibujo, base de la concepción gráfica, provienen la escritura, la ilustración y las formas de reproducción impresa -de ahí que los fundamentos de la escritura estén en los grafismos rupestres, en los jeroglíficos, en los pictogramas, etc.- Por lo tanto, el campo de la gráfica está definido en todas ellas, integradas dentro del campo de lo visual, cuyo soporte puede ser diverso: papel, cartón, piedra (grabado), tela, etc. Del mismo modo, puede ser diversa la técnica empleada: lápiz, tinta, cámara fotográfica, etcétera. Incluso la gráfica en la pantalla, a pesar de su aparente frialdad, lleva implícita la mano que dibuja, la mano que se mueve, la mano que ordena.

El término <grafía> viene del griego *graphê*, acción de escribir, y el término <gráfico> del latín *graphicum*, relativo a la escritura (Larousse, 2001). Aunque los dos vocablos hacen alusión directa a la escritura, la definición del Diccionario de la RAE (1992) nos permite encauzar nuestra reflexión

Grafía: *Escritura, representa un sonido. Elemento compositivo que significa descripción, tratado, escritura o representación gráfica.*

La referencia a la “representación” determina con más precisión a la gráfica. El testimonio más claro lo tenemos en la escritura, ya que es la representación de sonidos. Pero podemos agregar que también se representan sonidos con las notas musicales. Del mismo modo, los grafismos que siguen una melodía son las representaciones gráficas de un sonido. Un ejemplo es el cine de animación de Norman Mac Laren (1914-1947), quien fue el primero en dibujar sobre la película e integrar luego música a los grafismos resultantes.

79

Ahora bien, la definición denota una entidad individual. Al describirlo como elemento compositivo, se deduce que el elemento (grafía) forma parte de un conjunto, por lo cual el “elemento” sería “unidad” dentro de un sistema o composición gráfica. De acuerdo lo que significa esta unidad (descripción, tratado, escritura o representación gráfica), tendríamos una de las cualidades de la gráfica que no es otra que su poder de “representar”.

Finalmente, vale la pena echar un vistazo a los sinónimos del término, pues el sentido se traslada a la imagen mental.

Gráfico: *Descriptivo, explícito, expresivo, manifiesto, claro, meridiano. Lo que viene a confirmar el sentido figurado del término: Fig. dicese del modo de hablar que expone las cosas con*

la misma claridad que si estuvieran dibujadas (Larousse 1988).

Como se puede observar, de nuevo encontramos la referencia al dibujo, lo que demuestra lo esencial del dibujo en lo gráfico. Así, se dice que es gráfico un concepto expresado en palabras que está perfectamente descrito, “es gráfico”.

Otra cosa es la manera como se materializa la gráfica. Haciendo una síntesis general y tratando de reducir al mínimo su reconocimiento, podemos decir que la gráfica se presenta esencialmente en el dibujo de línea, es decir, del contorno, y en el espacio contenido en éste. La forma gráfica proviene del contraste con el plano que la soporta.

Nos parece pertinente hacer aclaración al respecto, debido a que la gráfica de que trata este estudio está definida tanto por los dibujos pintados o grabados en cerámicas precolombinas de Colombia, como por las formas tridimensionales que aparecen en las mismas, trasladadas al dibujo en blanco y negro para poder apreciar su estructura gráfica.

5.1. EL PODER DE LA GRÁFICA

Nos referimos al <poder> de la gráfica en el sentido de <posibilitar>. No en el sentido de dominio o jerarquía, sino en el de lograr u obtener beneficio mediante la gráfica. Nos referimos a sus cualidades de representar e identificar. Asimismo nos referiremos a la posibilidad de interpretar la gráfica de acuerdo a los elementos básicos del diseño y sus relaciones intrínsecas.

Representar

Entre las cualidades de la gráfica está la enunciada anteriormente: representar. Pero ¿qué significa representar? y ¿qué implica esta cualidad? Comencemos con la definición del término para más adelante abordar las implicaciones de esta cualidad.

Representar: *ser imagen, imitación o símbolo de algo.* (Larousse: 2001)

Representar: *hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imagen retiene* (Diccionario de la Comunicación: 1988)

Ateniéndonos al Diccionario de la Comunicación (1998), <hacer presente> algo, se puede hacer con las palabras, es decir, por me-

dio del habla o de la escritura. También se puede <hacer presente> algo mediante figuras. Estas maneras de <hacer presente> algo son, en cierto sentido, <materializar> una imagen mental. Del mismo modo se puede <materializar> lo visto mediante la imitación o copia. En este sentido, Navarro de Zuñiga en “*Forma y representación*” (2008:12), hace una diferenciación entre “la forma vista o percibida y la forma dibujada o representada”. La primera tiene que ver con los atributos biológicos del ser humano. La segunda, con las acciones del ser humano, sean estas mentales o físicas. Esta diferenciación la podemos resumir así:

Forma vista= percepción Forma dibujada= representación

De la forma <dibujada>, es decir, <representada> dice Navarro que es una interpretación y un análisis de la forma <vista >. En ambos casos se trata de la forma. Si tenemos en cuenta nuestra consideración anterior, la forma dibujada es <gráfica>. Por lo cual, hacemos una distinción entre la forma gráfica, que es bidimensional, y la forma volumétrica que es tridimensional.

Existen varias clases de formas, independientemente de si son bi o tridimensionales. Navarro de Zuñiga (op.cit.:18) distingue tres clases: Forma natural, forma geométrica y forma creada. La forma natural es la representación de formas de la naturaleza, humana vegetal, animal, etc., la forma geométrica comprende desde la línea hasta la representación del volumen. De la forma creada dice el autor que se diferencia de las anteriores según los siguientes aspectos:

“Según *su realidad*: creada de manera física y creada en la imaginación como forma pura ideal.

81

Según el *criterio dimensional*: A. bidimensional, dibujo, pintura, grabado. B. tridimensional, escultura, instalación, objetos, arquitectura, escenografía. C. modular serial (coincide con la clasificación de las formas geométricas)”

Según el *campo de creación*: arquitectura, diseño gráfico, diseño industrial, escenografía, instalación, performances, escultura, pintura, fotografía, infografía”. Así mismo, hace alusión al medio informático: “El arte por ordenador podría estar aparte, abarca todas las dimensiones”.

Al respecto podemos decir que las tres clases que define podrían presentarse en una sola, es decir, que una forma <natural> puede ser representada <geoméricamente> y ambas pueden también ser formas <creadas>, dado que en los campos que menciona la

creatividad está implícita. Nos referimos a las formas que a partir del propio conocimiento, las nuevas relaciones y la composición innovadora, pueden ser formas creadas por la imaginación.

Además, agrega Navarro de Zuñillaga (op.cit.:18) que las formas también se pueden relacionar con los aspectos: perceptivo, psicológico, simbólico, semántico, utilitario, etc. Así, el aspecto perceptivo tiene que ver con los sentidos, la vista principalmente, y el psicológico, con la historia personal.

En los aspectos simbólico y semántico, operan otros factores, ya descritos en el apartado sobre el objeto, pero podemos decir que son las atribuciones de <sentido> que se le pueden dar a las formas. Igualmente habíamos relacionado el aspecto utilitario con el simbólico. Al respecto podemos añadir que en ciertos casos el factor simbólico puede estar relacionado con los atributos de algún ente, por ejemplo un animal, debido a lo cual la percepción de estos atributos podrá devenir en símbolo.

De acuerdo con nuestro segundo interrogante al inicio de este apartado, sobre las implicaciones de la cualidad de <representar> podemos decir que la forma gráfica implica trasladar de la mente al plano una imagen mental. Esto quiere decir que las ideas, palabras e imágenes se materializan en el plano (o en el volumen).

Implica también una transferencia mental de lo visto al plano (o el volumen). En primer término, la forma vista está limitada por nuestro ángulo visual si nos referimos al paisaje. Si la forma vista es de cualquier elemento que deseamos representar, el resultado estará de acuerdo con los siguientes principios:

Selección. Al ser representada la forma vista, es necesario que antes se realice un proceso de selección de los elementos que son motivo de representación.

Abstracción, entendida como la capacidad mental de sintetizar, de encontrar la esencia de alguna cosa. En nuestro contexto esta capacidad la definimos como *esquemmatizar*.

Expresión personal. En el diseño hay infinitas posibilidades para representar. De ahí que, dependiendo del interés particular o las habilidades de quien lo hace, los resultados serán de carácter individual. Igualmente es posible que en un trabajo continuado se pueda observar un <estilo> o <manera de hacer>.

Expresión codificada. Se refiere a los aspectos relacionados con el signo y los de éste con la comunicación. Según Umberto Eco

(1989:192 y 195), el signo es una “convención representativa” que para ser entendida requiere de una “codificación previa de una experiencia perceptiva” resultante de la selección de los aspectos pertinentes de lo representado.

Identificar

Además de <representar>, la gráfica tiene el poder de <identificar>. Según la configuración gráfica de un signo o un símbolo, se puede reconocer un ente individual o un grupo social. De acuerdo con una convención gráfica que a menudo es arbitraria, la identificación se da por los rasgos que se hayan determinado como propios. Estos rasgos pueden ser de diversa índole. En el caso de la gráfica, los elementos como la línea con sus variables, las formas, la disposición dentro de un formato son elementos configurantes de un signo o símbolo identificador.

Pero se pueden identificar las formas originarias de lo representado. Por ejemplo, en una línea espiral se puede comprobar la forma de serpiente. O, por la representación de la piel, se puede deducir de qué clase de serpiente se trata. También es posible identificar mediante la gráfica otros aspectos. Por ejemplo, en la línea en zigzag se visualiza el movimiento de la serpiente. Claro está que debe tener una cabeza, pues cualquier línea de este tipo no podría considerarse así si no tuviera ese rasgo identificador. (Gombrich, *El sentido del orden* 1999:143). Sin embargo, si a la línea en zigzag, un grupo social la ha denominado serpiente o culebra, estaríamos ante una expresión codificada.

En este sentido, cabe tener en cuenta los estudios de Anne Legast sobre la fauna precolombina de Colombia. Están basados en el material arqueológico de figuras zoomorfas de las culturas Sinú (1980) Tairona (1987) y Calima (1993), y en ellos ha logrado identificar varios tipos de animales representados. En estos, la gráfica tiene un valor complementario para definir otros atributos como por ejemplo, la piel de la serpiente o el plumaje de un ave particular. Igualmente se pueden determinar las asociaciones entre animales y las relaciones entre figuras humanas y animales. Sus análisis no sólo son valiosos para la arqueología sino también para otros ámbitos como antropología, biología, o historia, los que se interesan por la simbología de las formas, el arte, el diseño y la psicología. Como dice la autora, “un estudio como éste es importante para la comprensión del significado y la función social de esas figuras dentro de un grupo indígena determinado” (1980:9).

El caso más significativo de identificación es la marca. Desde tiempos inmemoriales la acción de marcar podría estar relacionada

con la de identificar. Así, algunas marcas del arte rupestre podrían señalar “yo estuve aquí” o demostrar posesión “marcar territorio”. Más adelante, los artesanos marcaron sus productos para distinguirlos de los de otros.

La marca comercial no sólo se utiliza para distinguirse de otros de la misma actividad, sino también para diferenciar actividades o productos. Si la marca es institucional, y nos referimos en este caso a instituciones con intereses más allá del ánimo de lucro, se constituye en un valor simbólico y propenden por una identidad de grupo, una pertenencia a éste. Tal es el caso de los grupos religiosos, políticos, profesionales, etc.

Por otro lado, a través de la gráfica es posible identificar los estilos que a su vez podrían determinar a qué cultura pertenecen o a qué lugar geográfico corresponden. También es posible establecer una época determinada o, mediante comparaciones, determinar influencias de otros grupos que aportarían elementos útiles para la datación.

En consecuencia, la gráfica permite conocer, reconocer y recordar visualmente ciertos aspectos de una cultura o un grupo social, o deducir en que entorno se presentó. Existen códigos gráficos que perduran culturalmente, su permanencia depende de lo apropiados que resulten en una cultura, por tradición o por convicción, que se refleja en los repertorios visuales tomados del patrimonio cultural de una nación.

Otra cualidad de la gráfica es la de posibilitar la interpretación. Como habíamos anotado, representar es <hacer presente> con palabras o figuras una imagen mental. Se visualiza una idea, un concepto, mediante la escritura. También se puede representar *lo visto* por medios gráficos (u otros), para lo cual necesariamente debe haber una selección de elementos que tiene que ver con la decisión de quien representa algo. La manera como se represente puede variar desde lo figurativo hasta lo esquemático. En el primer extremo, se trata de una selección de elementos pertinentes que hagan reconocible lo representado. En el segundo, no siempre se reconocen estos elementos por su condición esquemática o geométrica, por lo cual es más difícil su reconocimiento. Sin embargo, lo representado puede ser reconocido por sus componentes estructurales. Pero para que haya un reconocimiento de *lo visto* se requiere encontrar los elementos que presenten una configuración gráfica simplificada que presente alguna semejanza con *lo visto*.

En este sentido, se ha denominado <icono> al “signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”. El término en la historia del arte se aplica a las imágenes religiosas, especialmente a las bizantinas y el término <iconografía> a la “descripción de imágenes, retratos, cuadros estatuas, monumentos y especialmente de los antiguos”, además de denominar la “colección de imágenes o retratos” (Diccionario de la Real Academia Española. 1992). Sin embargo, ambos términos, en general, se han aplicado a las imágenes que mantienen alguna relación con lo representado.

En “La estructura ausente”(1989), Umberto Eco define el alcance de la disciplina semiótica y en qué campos se puede aplicar. Entre ellos incluye las “comunicaciones visuales”, dentro de la “gran variedad de <lenguajes> a través de los cuales se constituye la cultura”(op.cit.:11), para lo cual afirma que debe existir una mediación de convenciones sociales, cuyo carácter representativo y codificado es determinado como <signo icónico>. Según lo expuesto anteriormente sobre la cualidad gráfica de representar, nuestras apreciaciones se concretan en el siguiente texto de Eco: “los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo <significado> que el de la experiencia real denotada por el signo icónico” (op.cit.:192). De acuerdo a lo anterior, y llevado a términos que sintetizan la esencia del <signo icónico>, podemos resumir que la percepción de lo visto, la selección de elementos pertinentes y la expresión gráfica son factores que determinan al signo icónico. Sin embargo, en el texto de Eco se agregan dos condiciones del signo icónico: la experiencia adquirida culturalmente y el significado que debe corresponder con la experiencia real denotada por el signo icónico. Por lo cual, el reconocimiento del signo icónico depende del contexto cultural donde se den las comunicaciones visuales. Aunque en ciertos casos los códigos icónicos comunican situaciones psicofisiológicas, también es cierto que hay un nivel convencional que ha dado lugar a clasificaciones en la historia de la arte y en la psicología. Por ejemplo, la disposición oblicua de una línea representa inestabilidad o desequilibrio por las tensiones que operan debidas a la gravedad, en nuestra experiencia del mundo físico.

Eco hace una clasificación de los *códigos icónicos* en: códigos perceptivos, de reconocimiento, de transmisión, tonales, icónicos, iconográficos, retóricos y estilísticos. Además incluye en esta categoría, los códigos del gusto y de la sensibilidad, que son los que

tienen que ver con las relaciones que se dan con códigos precedentes (templo griego=belleza) y códigos del inconsciente, que son los que estimulan reacciones psicológicas (se utilizan especialmente en relaciones de persuasión) (op.cit.:232-235). Sin desconocer que todos forman parte de la comprensión del signo icónico, nos detenemos en los códigos icónicos y en los iconográficos, en consideración a las directrices de nuestro estudio.

Códigos icónicos (Op.cit.:233): 1.- figuras. 2.- signos y 3.- enunciados icónicos.

Figuras: son condiciones de la percepción “trascritas en signos gráficos, siguiendo modalidades establecidas por el código”. Las relaciones de figura y fondo, los contrastes, la geometría y la combinación de figuras hacen parte de estos códigos.

Signos: son artificios gráficos convencionales. Denotan las unidades de reconocimiento. Por ejemplo, nariz, ojo, nube. También modelos abstractos: símbolos y diagramas conceptuales del objeto; por ejemplo, un círculo con rayos filiformes para representar el sol.

Enunciados icónicos: son imágenes o signos icónicos que se reconocen en un contexto por ejemplo un hombre, un caballo. Se pueden considerar “ideolecto” respecto a los signos que permiten identificar.

Códigos iconográficos (op.cit.:234): eligen como significante los significados de los códigos icónicos, para connotar semas (unidades de significación) más complejos y culturizados” (no un caballo sino un <Pegaso> o no un hombre sino un <hombre monarca>).

86

La clasificación de Eco es útil para la comprobación de la existencia de un lenguaje visual codificado donde la percepción, los contextos culturales y toda una gama de variantes influyen en la comunicación visual. Es por estas variantes por lo que lo que se considera verdad puede ser relativo debido a la gran cantidad de factores que inciden en la lectura de un hecho. Cada cual ve lo que quiere ver, es decir, cada cual interpreta un hecho visual.

5.1.1. Elementos gráficos básicos y sus relaciones

Antes de abordar los elementos básicos del diseño en la comunicación visual, conviene que nos reframos al texto de Eugenio D'Ors (1944:59) porque ejemplifica las variables de la interpretación de la forma, en la espiral, que, como forma esquemática, nos

permite hacer notar que de la semejanza con elementos de la naturaleza provienen asociaciones derivadas de su estructura.

“Así como en el esquema de la espiral o voluta, por ejemplo, aparece lo mismo en el grande como en el pequeño molusco, y no menos en estos que en la ligera viruta al leño arrancada por el cepillo del carpintero o en la huella que dejó el impulso expansivo y giróvago de la lava dentro del cráter de un volcán, así en voluta o espiral se desenvuelven tal ornamento de un arquitecto barroco, tal fórmula de una cortesía protocolaria, tal demostración de un principio matemático, tal giro proverbial del lenguaje, tal línea melódica de una composición musical, tal estructura tectónica en un lienzo revestido con la figuración pictórica de un mito o de un paisaje, y hasta tal proceso político general en un período de la Historia”.

Eugenio D’Ors 1944.

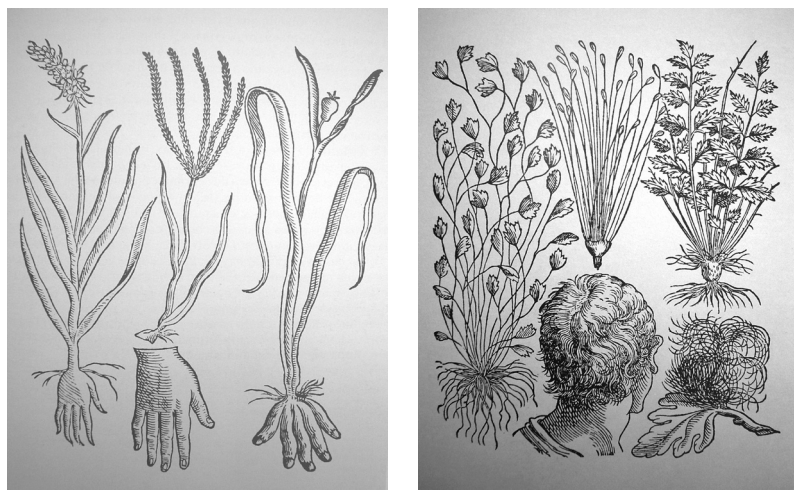
Así mismo, el sentido se puede atribuir a otras esferas de la expresión humana:

“Ocurre, además, según en nuestro mismo ejemplo acaba de verse, que el esquema formal sea idéntico en los dos dominios: el de los productos del espíritu y el de los productos de la naturaleza. Un discurso puede ajustarse al esquema de un volcán; una lisonja, repetir la forma de un caracol”.

Eugenio D’Ors 1944.

El ejemplo de Eugenio D’Ors muestra las múltiples asociaciones a las que da lugar una forma esquemática. Podemos agregar que en nuestro caso de estudio, el diseño precolombino, la espiral se ha asociado con el poder cuando aparece en tocados de figuras antropomorfas en forma de caracoles. También la asignación de sentido está presente en el símbolo diseñado para la Corporación de Turismo de Colombia por David Consuegra. Una espiral tricolor para representar los colores amarillo, azul y rojo de la bandera nacional en forma espiral que para él representaba un sol precolombino. No obstante no habiéndolo encontrado en las múltiples asociaciones dadas a la forma en este período, el diseñador atribuyó tal sentido derivándolo probablemente de la circularidad del sol y la expansión de la luz. Estas asociaciones, quizás subjetivas, permiten mostrar que, en buena parte, nuestras interpretaciones se deben a la semejanza de lo representado con algo conocido. Esta es una constante en el ser humano que a veces lleva a extremos tales que en nuestro tiempo parecerían fuera de toda lógica pero que en otros tiempos serían válidos. Tal es el caso de

las relaciones establecidas por Gian Batista della Porta (1538-1615) quien, en su libro *Phytognomonica*, (traducido al castellano como *fiognómica*), de acuerdo a criterios morfológicos, encontró semejanza entre organismos humanos y vegetales (33). Así trataba de demostrar que ciertas propiedades de las plantas correspon-



33. Analogías de vegetales, con manos y cabellos humanos. Gian Batista della Porta (1538-1615)

dían a las de los humanos. Además, expresaba con términos de la anatomía humana particularidades de las plantas: sudor de los árboles, plantas huesudas, carnosas o nerviosas²².

Lo interesante de sus apreciaciones no son los paralelismos que estableció sino la voluntad de conocer los fenómenos de la naturaleza. En nuestro tiempo, la búsqueda del conocimiento de los antepasados nos ha llevado también a encontrar paralelismos que pueden no ser más que una simple interpretación, tal es el caso de la asociación del oro con el sudor del Sol y de la plata con las lágrimas de la Luna²³. Lo que en nuestro tiempo serían simples metáforas, en otras épocas podrían haber tenido carácter religioso.

88

La atribución de sentido es una condición esencial del símbolo²⁴ y, para su reconocimiento como tal, debe poseer códigos reconocibles para una sociedad en particular. Estos códigos a menudo son resultado de las relaciones de semejanza con elementos naturales o con lo producido por el ser humano, por lo cual es probable que

22 Tomado de *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. CARO BAROJA, Julio. Círculo de Lectores. Barcelona, 1987:95..

23 Según Clemencia Plazas y Jaime Echeverri, este significado se da en algunas culturas de los Andes Centrales, en las que también "el oro es portador de un simbolismo altamente espiritual" y representa la inmortalidad para muchos pueblos. Estas apreciaciones están dadas en el análisis sobre los discos giratorios del oro de la cultura Nariño que más adelante relacionamos (fig 62. pag. 123).

24 Ya nos habíamos referido a esta condición en el capítulo El objeto y su valor simbólico en la página 69.

algunos signos geométricos tengan que ver con la percepción de los atributos formales o físicos del motivo de representación.

Pese a que cada cual interpreta según lo que sabe a partir del conocimiento de los elementos conceptuales y formales del diseño, es posible dar una interpretación a las formas gráficas de acuerdo con un análisis formal. Ya vimos cómo es posible codificar el signo icónico y que hay códigos perceptivos normales que permiten construir una estructura perceptiva fundada en la experiencia adquirida que posibilita deducir qué es lo representado. Pues bien, en las diversas teorías sobre los fundamentos del diseño encontramos algunas claves para el reconocimiento de la gráfica.

En primer término nos vamos a referir a Wucius Wong, quien procura manejar los elementos del diseño con exclusión del sentido. En la introducción de su libro *Fundamentos del diseño bi- y tridimensional* (1981) plantea que existe un lenguaje visual pero que “carece de leyes obvias”, pues “cada teórico del diseño puede poseer descubrimientos distintos por completo”. Según lo expresado en primer lugar, no existirían normativas del diseño basadas en la observación, con lo cual no podríamos estar de acuerdo puesto que de lo <obvio> se habrían podido deducir constantes que resultarían fundamentales en el ejercicio del diseño. En la justificación, dicho autor se refiere a la multiplicidad de enfoques, derivados quizás de la experiencia propia al diseñar o al enseñar, con lo que sí estaríamos de acuerdo debido a la evidencia de que, cuando se intentan establecer leyes en el diseño, es importante tener en cuenta el componente estético, tan relativo como individual. Y en muchas ocasiones pesa el factor cultural. Ahora bien, si lo que se pretende es comunicar gráficamente, entrarían en juego los códigos de reconocimiento culturales. Por lo tanto, a pesar de que diseñar no es emplear una fórmula, también es cierto que existen algunas pautas para que el diseño sea efectivo. De lo contrario, ¿por qué se enseña el diseño? El autor deja entender que sí existen algunos preceptos operativos en el diseño al referir lo siguiente: “mis teorías tienen mucha relación con un pensamiento sistemático y muy poca con la emoción y la intuición” por lo cual el “pensamiento sistemático” tiene que ver con el orden y la proyección en el diseño.

De acuerdo con nuestro interés sobre las analogías que se utilizan para referirse a la gráfica es interesante observar que Wong, al hacer referencia a los elementos visuales del diseño, emplea términos como estructura <activa o inactiva> o, para la línea, los términos <cuerpo y extremidades>. Sin pretender hacer una crítica negativa, la utilización de estos términos deja notar que no es po-

sible excluir (por lo menos en el lenguaje) las relaciones de semejanza o de sentido, producto de la experiencia visual previa.

Retomando el principio de este apartado, que se centra en la búsqueda de claves para el reconocimiento de la gráfica, continuamos con los fundamentos del diseño de Wong, quien distingue los elementos en: conceptuales, visuales y prácticos. Los conceptuales: punto, línea y plano²⁵. “No son visibles. No existen de hecho, sino que parecen estar presentes”(op.cit.:11). Los visuales: a) forma, b) medida, c) color y d) textura. Los prácticos: a) Representación, cuando una forma ha sido derivada de la naturaleza o de los objetos. b) Significado, cuando el diseño transporta un mensaje. c) Función, cuando el diseño sirve a un propósito. El esfuerzo de Wong por clasificar los elementos lo entendemos como una propuesta didáctica, sin embargo consideramos que los conceptuales pueden no ser visibles, en este caso se trata de imágenes mentales, pero de alguna manera están presentes materialmente en la gráfica.

Tomemos como ejemplo el punto. Según aprendimos, es la mínima huella de un instrumento sobre un espacio formato. Para entenderlo es preciso visualizarlo, digamos que con un lápiz, dejándolo caer sobre una hoja de papel de formato común rectangular. Ahora bien, si es la mínima huella, ¿tendrá forma? Digamos que depende. Depende del instrumento con el que se haya realizado esta operación. Un lápiz, un bolígrafo, un pincel o un recorte de papel. Pero esto no es lo que determina el punto. Lo realmente significativo es que el punto “es” en relación al espacio que lo contiene. Sin la referencia espacial, no se podría determinar la pequeñez del elemento. Por lo tanto, en la apreciación visual es necesario el contexto.

90

El punto conceptual, ese que no se ve, está en nuestro lenguaje: <desde el punto de vista de>. <Nuestro punto de encuentro será...>. <Te espero a las cinco en punto>. <En el punto álgido del encuentro...>. También es conceptual cuando lo intuimos en el cruce de dos líneas o en el vértice de un ángulo. Es gramatical cuando corona la letra i minúscula que se diferencia de í tildada. Para hacer una pausa durante la lectura se usa un punto <seguido>. Una pausa más larga punto <aparte>. Si la frase tiene expectativa, dos puntos. Si se deja a la imaginación, puntos suspensivos. Este reconocimiento gramatical, muestra el poder expresivo del punto.

25 Estos elementos coinciden con el planteamiento de Vasily Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* (1984) que, desde el análisis de los elementos pictóricos, cobra sentido tanto perceptivo como subjetivo.

El punto, como anotamos, tiene como cualidad la pequeñez dentro del espacio. Pero un punto, al exceder su pequeñez, puede tener forma. De hecho, la forma más usual es el círculo. Pero si es círculo, ya no sería punto. Entonces, ¿qué lo determina? La convención social, lo aprendido. En ocasiones el espacio no es fundamental para el reconocimiento del punto. En nuestro medio urbano es usual ver almacenes que ofrecen productos sin la mediación del intermediario y se conocen como <punto de fábrica>. Un recurso común en los avisos es la palabra Fábrica, excluyendo <punto de> que es reemplazado por un círculo, lo que demuestra la existencia de un código de reconocimiento que podríamos determinar como <punto gráfico>.

Estamos acostumbrados a la forma redonda del punto (gráfico) probablemente por los puntos de la trama fotomecánica o por los de la tipografía. Igualmente por lo que observamos en la naturaleza. Las estrellas parecen redondas y luminosas por lo que usualmente el cielo nocturno se representa con puntos sobre un fondo azul oscuro o negro, es decir se hacen visibles gráficamente. No obstante este reconocimiento de la prelación del círculo sobre otras formas, el punto siempre estará definido por su pequeñez dentro del espacio donde esté ubicado. Considerando que no es posible separar lo conceptual de lo visual, sino más bien que lo visual integra lo conceptual, nos referiremos al libro de la diseñadora y profesora norteamericana Donis A. Dondis: *La sintaxis de la imagen* (1976) en el cual intenta esclarecer el lenguaje visual como un sistema de comunicación, según lo expresa en el siguiente texto: "La clasificación y el análisis puede ser realmente revelador de lo que siempre ha estado ahí, el comienzo de una aproximación manejable a la alfabetidad visual universal" (op.cit.:24). Como la representación gráfica esquemática puede ser reconocida como un lenguaje codificado, los aportes de la autora cobran importancia en la comprobación de la existencia de elementos básicos en la comunicación visual. Coincidiendo con los determinados por Wong y Kandinsky, punto y línea, agrega el contorno, la dirección, el tono y el color.

91

Aunque consideramos que el tono y el color integran los elementos básicos de la comunicación visual, nos permitimos detenernos sólo en el contorno (originado por la línea) y la dirección, con el fin de dirigir nuestras apreciaciones sobre las relaciones con el sentido de la gráfica.

La autora no se refiere a las figuras básicas del diseño sino a los "contornos básicos", lo que está en relación con nuestra apreciación sobre la línea como base de la forma, siendo la forma el resultado de una línea cerrada. Los contornos básicos son: el cuadrado,

el círculo y el triángulo y “cada uno de ellos tiene su carácter específico y rasgos únicos, y a cada uno de ellos se le atribuye gran cantidad de significados, unas veces mediante asociación, otras mediante una adscripción arbitraria y otras, en fin, a través de nuestras propias percepciones psicológicas y fisiológicas. Al cuadrado se asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección (op.cit.:58).

El lenguaje atribuido a la línea por diversos autores nos da una idea de las relaciones que, arbitrarias o no, muestran cierta evocación de elementos de la naturaleza. Sin pretender ahondar en el lenguaje de la línea sino para tener algunos referentes de relación, a continuación anotamos las asociaciones de Vasily Kandinsky, Germani - Fabris, Donis A. Dondis y Adrian Frutiger. Por nuestra parte nos aventuramos a enunciar, como ejemplo, algunas relaciones con elementos o fenómenos naturales, con el fin de mostrar la posibilidad de que esto suceda.

Kandinsky, con sus apreciaciones desde el arte, demuestra el claro potencial de la gráfica. En *Punto y línea sobre el plano* (1984), establece una relación entre las diferentes clases de línea y su sentido. Es importante que, así como Dondis propuso la necesidad de una alfabetidad visual, Kandinsky había propuesto ya un diccionario que reuniera la denominación de los elementos artísticos como una especie de <gramática>, con la siguiente intención: “Finalmente ha de enunciarse una teoría de la composición que sobrepase los límites de las artes particulares y que se refiera al arte como un todo” (1984:88). Por su parte Germani - Fabris, en *Fundamentos del proyecto gráfico* (1973) divide el texto en una parte teórica y otra práctica, siendo la primera una aproximación a la sistematización de los elementos de la composición y la teoría de la visión. Y Frutiger en *Signos, símbolos, marcas, señales* (1981), se preocupa por el signo y sus derivaciones prácticas y simbólicas. En dichos autores no siempre la reflexión es igual en la cantidad de conceptos emitidos de cada uno de los elementos a que hacemos referencia pero sus apreciaciones nos dan una idea concreta de las relaciones de la gráfica con el sentido.

92

Línea vertical

Kandinsky: La denomina cálida: “la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento” (op.cit.:59).

Germani-Fabris: “Parece dinámica, mística, ideal, digna, sugiere simplicidad, firmeza, convicción, precisión e integridad. Si es pesa-

da y maciza puede indicar rigidez severa y austera, así como también iniciativa, fuerza y pensamiento(op.cit.:81)".

Dondis: Un eje vertical está de acuerdo con un referente secundario horizontal, que es una constante en el acto de ver y es lo que define el equilibrio. La vertical es un <eje de sentido> y lo proyecta en cualquier visualización de la forma, como <tensión> para establecer una relación de equilibrio en todas las formas visuales (op.cit.:37).

Frutiger: Integra la línea horizontal y la vertical para demostrar que las asociaciones se dan por comparación entre estas dos direcciones. "al hombre le gusta compararse con la vertical, el elemento activo sobre un plano dado. Es también símbolo del ser viviente que crece hacia arriba" (op.cit.:18). "Fuerza, atracción de la tierra" (op.cit.:31).

Ejemplo: un árbol. Delgado-joven. Robusto-viejo.

Línea horizontal

Kandinsky: Fría-"es la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento" (op.cit.:59).

Fabris: "Es la que más fácilmente es recorrida por el ojo, quizás porque predomina en la naturaleza: horizonte, un lago en calma, posición de reposo... puede sugerir la ideas de descanso y tranquilidad; indica extensión y, así mismo, languidez, melancolía y serenidad" (op.cit.:81).

Dondis: Está en relación con la vertical para establecer el equilibrio de las formas (op.cit.:37).

93

Frutiger: "El movimiento del hombre discurre casi exclusivamente en horizontal, de ahí que esta dimensión le merezca mucha más importancia que la vertical", "La tierra es llana...por contra todo lo que cae sobre la tierra sigue un movimiento vertical" (op.cit.:18). "superficie de asentamiento" op.cit.:31).

Ejemplo: Un paisaje marino con el agua en calma. Una persona acostada.

Línea diagonal

Kandinsky: Templada "la forma más limpia del movimiento infinito y templado" (op.cit.:60).

Fabris: "Inclinada hacia adelante denota movimiento, decisión, voluntad, vida y alegría; dirigida de arriba debajo y de izquierda a derecha puede indicar descenso; dirigida en sentido contrario, caída, tragedia". (op.cit.:81-82).

Dondis: Se refiere a la desviación del eje vertical, "por lo que provoca una mayor tensión visual" y por tanto se deshace el equilibrio" (op.cit.:39), "tiene una importancia grande como referencia directa a la idea de estabilidad. Es la formulación opuesta, es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora. Su significado es amenazador y casi literalmente subversivo" (op.cit.:61).

Frutiger: La denomina oblicua "A diferencia de la seguridad, de la precisión con que se identifica lo vertical, frente a la línea oblicua el hombre experimenta cierta sospechosa resonancia de inseguridad", "la oblicua que discurre desde una posición izquierda inferior hacia la derecha superior nos causa la impresión de <ascenso>; por el contrario, de arriba izquierda abajo derecha, la de <descenso>" (op.cit.:19).

Da como ejemplo la posición de las agujas del reloj. La posición vertical: "el sol se encuentra en su cenit al medio día, al que ha venido ascendiendo por la mañana y del que desciende por la tarde". La "posición izquierda inferior hacia la derecha superior nos causa la impresión de <ascenso> por el contrario de arriba abajo derecha, la de <descenso>" (op.cit.:19).

Ejemplo: Una escalera. Un avión en ascenso.

Línea angular en zigzag

94

Posee las características de la diagonal hacia arriba y hacia abajo, en contraposición generando un ritmo visual.

Kandinsky: "Cuando constan de segmentos iguales estas líneas zigzagueantes construyen una recta movida. Si presentan formas puntiagudas insinúan altura y por tanto la vertical; si son en cambio romas, tenderán hacia la horizontal, aunque todas ellas mantengan, a pesar de las formaciones descritas, la infinita posibilidad de movimiento de la recta" (op.cit.:82-83).

Germani- Fabris: "Puede ser signo de la contradicción, del espasmo, del dolor" (op.cit.:82).

Dondis: No hace referencia directa pero en la pag. 115 dice. El odio, como su opuesto (se refiere a la línea curva, el amor), se reforzaría mediante ángulos, contornos rectos" (op.cit.:115).

Frutiger: No hace referencia específica.

Ejemplo: Una cadena de montañas, el rayo.

Línea curva

Kandinsky: "Curva geoméricamente ondulada: curso horizontal con tensiones y relajamientos alternantes" (op.cit.:90).. "Curva libremente ondulada: se acrecientan los desplazamientos. Lucha temperamental entre las dos fuerzas. La presión positiva empuja hacia la altura muy elevada" (op.cit.:91).

Germani-Fabris: "Sugiere dulzura, euforia, alivio, alegría, equilibrio" (op.cit.:82) "la línea ondulada irregular sugiere una marcha inestable y blanda" (op.cit.:84) "Desde la espiral logarítmica de la concha del nautilo y la disposición de las semillas en la corola del girasol, hasta la formación en espiral de algunas nebulosas. Pregonan un maravilloso incremento orgánico, vital y dinámico, unido a un inexpresable efecto de satisfacción estética ideal" (op.cit.:85)

Dondis: "Las fuerzas direccionales curvas tienen significados asociados al encuadramiento, la repetición y el calor" (op.cit.:61) "Por ejemplo, el amor se sugiere mediante curvas, contornos circulares" (op.cit.:115).

Frutiger: Proyecta la curva a la forma del círculo: "El origen de nuestro concepto de círculo, tan importante en la vida del ser humano, se relaciona con la bóveda celeste y con la esfera de la Tierra. La vida se desarrolla en forma circular; el hombre experimenta la sensación de bóveda en torno. Ésta percepción del círculo nos lleva a un concepto de eternidad: el sol y las estrellas <giran> por encima de los hombres, que los contempla desde hace milenios" (op.cit.:19)

95

Ejemplo: El movimiento del agua del mar, el humo.

Con el fin de reunir en paralelo los diferentes conceptos emitidos hacemos un resumen destacando lo esencial en el cuadro 2.

Relaciones de la línea con el sentido

Como podemos observar primeramente en el cuadro 2, Kandinsky se refiere a características físicas de las diferentes direcciones

de la línea. Los otros autores utilizan referentes variados. Se pueden notar tres tendencias en la asociación de las figuras. Una relativa a las tensiones generadas por la gravedad. Así, se juzgan las diferentes direcciones de la línea de acuerdo a la verticalidad de la posición erguida del ser humano. La segunda tendencia se relaciona con los fenómenos psicológicos, como son los sentimientos y actitudes del ser humano. Este rasgo es más notorio en Germani-Fabris y Dondis. Por su parte, Frutiger tiene una cierta propen-

	Kandinsky	Germani Fabris	Dondis	Frutiger
Vertical	Cálida posibilidad de movimiento	Dinámica, mística, ideal, digna, sugiere simplicidad, firmeza, convicción, precisión e integridad	Relación de equilibrio	Símbolo del ser viviente que crece hacia arriba. Fuerza, atracción de la tierra
Horizontal	Fría posibilidad de movimiento	Descanso y tranquilidad. Indica extensión y así mismo, languidez, melancolía y serenidad.	Está en relación con la vertical para establecer el equilibrio de las formas	El movimiento del hombre discurre casi exclusivamente en horizontal La tierra es llana. Superficie de asentamiento
Diagonal	Movimiento infinito y templado	Movimiento, decisión, voluntad, vida y alegría, descenso, caída, tragedia.	Mayor tensión visual. Fuerza direccional más inestable. La formulación visual más provocadora. Su significado es amenazador, subversivo	Cierta sospechosa resonancia de inseguridad, ascenso, descenso
Zigzag	Formas puntiagudas insinúan altura y por tanto la vertical	Contradicción, espasmo y dolor	El odio	
Curva	Curso horizontal con tensiones y relajamientos alternantes. Lucha temperamental entre las dos fuerzas.	Dulzura, euforia, alivio, alegría, equilibrio. Marcha inestable y blanda	Encuadramiento, la repetición y el calor el amor	(círculo) Bóveda celeste y con la esfera de la tierra. Concepto de eternidad: el sol y las estrellas

Cuadro No. 2. Relaciones línea y sentido

sión a relacionar estas direcciones con elementos de la naturaleza. Como es nuestro interés mostrar las connotaciones de la gráfica con la naturaleza, los ejemplos un tanto arbitrarios que anexamos al final de cada uno de los conceptos expresados adicionan la posibilidad de la existencia de las relaciones con <lo visto> o <recordado> de la realidad o bien de lo <imaginado>, de acuerdo a la experiencia visual previa, que puede ser expresado en la gráfica.

De las relaciones que hemos establecido podemos deducir que existe un grado importante de asociaciones derivadas de la per-

cepción, sea ésta dada por los factores físicos o por los psicológicos. Estos factores se reflejan en la variedad de <sentidos> que es posible asignar a toda representación gráfica. La línea, como elemento fundamental de la comunicación gráfica, posibilita la expresión de acuerdo a la dirección determinada. Pero no sólo este factor es importante, también lo es el recurso instrumental. Dependiendo de los recursos expresivos e instrumentales que se empleen, el sentido que se pretenda trasladar a la gráfica, se puede acrecentar. Desde un punto hasta una estructura compleja y desde los instrumentos más tradicionales -pluma y tinta, pincel y pintura, punzón y madera, etc.- hasta los informáticos, el productor de gráfica puede incidir en el <sentido> mas no en el significado.

Carlos Carpintero (2007:31) hace precisión de los términos, <sentido> y <significado> que a menudo son utilizados como sinónimos, aunque no son lo mismo. El significado hace referencia a “la parte ausente del signo: aquella idea que es invocada por el *significante* o parte “material” del signo”²⁶ y propone como ejemplo las relaciones de significante-significado en los diccionarios, señalando que la comunicación humana no se puede reducir al transporte de significados. “El significado no tiene vida real: es pura potencialidad. La palabra dicha por alguien en un momento determinado tiene otra dimensión, más allá del significado: es una palabra con (al menos) un sentido”. Esta aclaración es pertinente luego de haber observado la multiplicidad de <sentidos> que se puede dar a una línea determinada. Por lo tanto, no nos hemos referido al significado de los signos sino a la parte <conceptual> del signo, es decir al <sentido>.

5.1.2. La línea y la dirección. Componentes básicos de los códigos de comunicación visual

97

Según nuestras apreciaciones, el lenguaje visual podría estar determinado por la *línea* y por la *dirección*. Una línea cerrada origina la *forma* (figura). La dirección de la línea determina la particularidad de cada forma. Los contornos básicos, cuadrado, círculo y triángulo equilátero, encierran y determinan un espacio. Si el espacio de estos contornos es llenado, tendremos la masa, es decir la figura, la forma plana. Como la línea origina la forma, podemos trasladar las asociaciones de las diferentes clases de líneas a las formas representadas en masa (o planas). Así, el cuadrado combina la vertical con la horizontal y, por lo tanto, expresa equilibrio. El círculo, la curva y, por lo tanto, la cadencia. Un triángulo tendrá las características de la línea angular (zigzag) puesto que combina la

26 En la página 38 (op.cit.), aclara que esta parte “material” del signo es metafórica pues los términos son psíquicos.

diagonal ascendente con la descendente. Esta contraposición muestra movimiento y ritmo. De esto se puede inferir que la línea de contorno, junto con la dirección determina el lenguaje de las formas. Luego las figuras cerradas -el cuadrado, el círculo y el triángulo- tendrán las asociaciones dependiendo de la dirección de la línea de contorno. Las formas derivadas de estas tres figuras tendrán, así sea de manera leve, alguna relación con el contorno y la dirección de la línea y por ende con el sentido asignado.

Frutiger hace mención al sentido innato de la geometría en el ser humano. Este sentido es evidente desde los signos rupestres prehistóricos y se presenta independientemente de razas, lugares y tiempos. Pero aclara que “esta observación rige sólo para un pequeño número de figuras características: cuadrado, triángulo y círculo, en cuanto a las cerradas, y cruz y flecha, en cuanto a las abiertas” (op.cit.:30). Asimismo, el autor, dice que en estas figuras geométricas se encierra a menudo la clave del simbolismo (op. cit.:222-223).

Es interesante que Joan Costa en el libro *Imagen Global*, en el apartado “La marca” (1987:31), dice que los esquemas básicos de las marcas no han variado substancialmente en las marcas actuales debido a que: “existe una morfología geométrica fundamental que subyace las más variadas transformaciones de las marcas: el círculo, el cuadrado, el triángulo, la cruz y la estrella”.

El determinante direccional de la línea no sólo se proyecta a las figuras cerradas, también está en las figuras o signos abiertos. Coincidimos con Frutiger en que la cruz y la flecha son signos geométricos innatos pero agregaríamos a estos la espiral, como signo de características propias. Aunque ésta posee relación con la línea curva, su morfología la hace diferente a las demás, es decir, esta forma posee su propia *identidad*.

Las líneas que se encuentran en un punto central parecen proyectarse hacia el exterior. El signo básico de esta valoración es la cruz, “signo de los signos”, como expresa Frutiger (op.cit:34). La cruz determina un centro invisible en el punto de intersección y por ello, es un signo utilizado como registro preciso en artes gráficas y en la mirilla de un arma. Es también el signo matemático + (más) para sumar. Si la disposición en el plano es en X (equis), es signo matemático para multiplicar. Pero puede asimismo señalar anulación de un dato o bien prohibición y puede, además, servir de firma a quien no sabe escribir. Las connotaciones de la cruz son muy variadas por lo que es uno de los signos frecuentes de asociación simbólica. Por ejemplo, si el trazo vertical aparece prolongado, es símbolo del cristianismo. Si está en el interior de un círculo, puede

representar las cuatro direcciones del cielo o el primitivo símbolo del sol (op.cit.:216-217).

La cruz es en sí misma generadora de otros signos. Kandinsky en sus observaciones sobre los atributos de la línea vertical=cálida, la horizontal=fría y la diagonal=templada, propone que las líneas que se cruzan en un punto de contacto común originan la estrella, de modo que al formar un centro "se constituya un punto que parezca crecer" (1984:61). Y agrega que de la rotación de estas líneas se origina el plano.

La cruz divide un espacio en cuatro partes, por lo que se asocia con los cuatro puntos cardinales. Si se contrapone una cruz con un ángulo de 45 grados a una cruz de 90 grados, el efecto de centro se intensifica y adquiere fuerza generadora hacia el exterior. Las líneas radiales alrededor de un círculo tienen esta característica debido a la existencia de un centro, sea este visible o invisible (se intuye prolongando los radios hacia el centro), por esto quizás el sol, considerado desde épocas primitivas entidad primordial de la vida, en la mayoría de símbolos esté representado por un círculo bordeado de líneas radiales. Parece aquí oportuno traer a colación a Rudolf Arnheim, estudioso de los fenómenos de la percepción que intervienen en el arte, tanto en la experiencia estética como en la producción de obra. En *El poder del centro* (1988), Arnheim hace un análisis de las fuerzas internas del objeto visual y se refiere al centro de esta manera: "Un centro, en el sentido dinámico del término, actúa como foco del que irradia energía hacia el entorno. Las fuerzas que surgen del centro se distribuyen en derredor suyo en lo que llamaremos el campo visual del centro" (op. cit.:17,18). Estas consideraciones se aplican tanto al signo visual, que posee sus propias fuerzas internas, como a la composición en la relación de las fuerzas entre signos.

99

Como cada forma, posee su propia fuerza y, asimismo, cuando está en combinación con otras formas o elementos, puede potenciar el interés de lo que se quiere representar. Así, las líneas proyectadas desde cualquier forma sugieren expansión y si agudizamos nuestra imaginación, pueden sugerir luminosidad y calor. Lo mismo sucede con las formas externas de una figura que están equidistantes de su centro. Esto se puede ver en las representaciones del sol con triángulos alrededor de un círculo y también en las figuras de estrellas. En síntesis, las líneas que confluyen en un centro y las líneas o formas simples dispuestas a partir de un centro indican expansión.

La necesidad de abordar los principios de la gráfica en el texto anterior tiene que ver con la dirección que tomará nuestro análisis

del diseño precolombino, dado que las formas esquemáticas seleccionadas pueden presentar algunas características de representación gráfica que dan la posibilidad de relación iconográfica y, quizás a través de ésta, la atribución de <sentido>.

5.2. LA GRÁFICA EN EL DISEÑO PRECOLOMBINO

Antes de abordar el análisis de la gráfica esquemática del diseño precolombino, es conveniente hacer precisión sobre algunos términos utilizados en el presente estudio. Primero nos referiremos a las categorías morfológicas tradicionales en el arte y el diseño. Posteriormente haremos alusión a los términos ornamentación y decoración, y luego al concepto de estilo. Nuestra finalidad es poner en contexto esta terminología, dado que en las categorías hemos decidido utilizar mejor el vocablo *esquemático* en lugar de *abstracto*. Sobre los términos ornamentación y decoración, haremos mención de ellos considerando que es así como se ha valorado el diseño de la superficie de piezas precolombinas, motivo de nuestro interés. Por último, el concepto de estilo será valorado porque tiene que ver con uno de los propósitos de este estudio, tratar de encontrar si hay un estilo precolombino. Pero más que eso, constatar si pervive un estilo indígena en el entorno cultural colombiano.

5.2.1. Categorías morfológicas

Usualmente en el arte y en el diseño se han establecido dos categorías morfológicas en general: la figurativa y la abstracta. La *figurativa* pertenece al orden iconográfico, es decir, la forma que presenta algunas características esenciales que mantienen una relación de semejanza con el objeto representado, lo cual permite su reconocimiento²⁷. Existen autores del ámbito de la crítica artística que denominan este tipo de representación *naturalista* debido tal vez a que el motivo representado mantiene niveles de iconicidad suficientes para permitir una relación directa con la realidad natural²⁸. Ésta condición ha permitido que en arte se defina también como *estilo realista* a aquel que presenta niveles de iconicidad alta, por lo que se ha utilizado el término *realismo* como sinónimo de *naturalismo*.

Sin embargo, para los objetos precolombinos esta clasificación podría ser limitada, dada la relación simbólica que probablemente guardan en sí mismas. Al respecto, Barney Cabrera (1964) hace

27 De este punto se hizo alusión en el capítulo 5.

28 El naturalismo también es un término que designa la Escuela literaria y artística del siglo XIX que trató de reproducir la realidad de manera objetiva. También se aplica a las personas que se dedican al estudio de los elementos de la naturaleza.

una crítica a los investigadores del ámbito arqueológico, por la utilización del término *realismo* para definir uno de los estilos (categorías formales), del arte sanagustiniano pues le parece impreciso determinar que el “naturalismo objetivo y la habilidad técnica que busca la representación de la realidad circundante” se pueda considerar *realista* por cuanto las representaciones de dicha cultura, no obedecen a la imitación de la naturaleza “sino al reflejo de la generalidad religiosa tipificada por el artista de acuerdo con su propio sentir, o con las reglas imperantes en la respectiva vigencia estética”(op.cit.:179-181).

De acuerdo con lo anterior, en la determinación estilística del arte precolombino se debería tener en cuenta el carácter simbólico. No obstante, este aspecto va más allá de nuestros propósitos y posibilidades, por lo que determinaremos como *figurativo* al estilo de aquellas piezas de nivel iconográfico suficiente que permite observar la representación de elementos naturales.

La otra categoría, la *abstracta*, usualmente se ha determinado para las formas geométricas o para las orgánicas que aparentemente no tienen relación de semejanza con algún objeto, por lo que *lo abstracto* podría estar más bien en los dominios de la mente y la imaginación. Sin embargo, también se han definido como *abstractas* las imágenes iconográficas con alto nivel de síntesis que pese a esto podrían mantener alguna relación con el objeto representado. Siendo un tanto ambiguo el sentido del término, pues también está relacionado con un tipo de estilo artístico de mediados del siglo XX, en el cual predominaron las formas geométricas y/o las orgánicas sin evidente analogía o evocación naturalista, en el presente estudio hemos preferido nombrar como forma *esquemática* a aquella que presenta síntesis de los elementos pertinentes que pueden hacer reconocible un elemento natural.

101

De antemano sabemos que el término *esquemática* se aplica al medio por el cual se hace posible visualizar la organización y la estructura de hechos que no implican elementos iconográficos, por ejemplo, las gráficas estadísticas o los organigramas administrativos. Utilizamos el término, en el sentido de síntesis visuales de carácter iconográfico.

Joan Costa establece que este tipo de *esquemática* es <débil> pero hay que tener en cuenta que hace referencia a la empleada con fines didácticos, en situaciones donde la imagen iconográfica coadyuva a la comprensión de la información. Tal es el caso de las instrucciones para operar un aparato eléctrico o la visualización de informaciones en los mapas. Por lo tanto, su apreciación habría que reconocerla desde el contexto de su libro “La esquemáti-

ca”(1998), en el cual expone de manera pragmática, los tipos de visualización de conceptos, datos o procesos. Pero en cierto modo este autor reconoce la existencia del razonamiento esquemático desde la prehistoria, desde los dibujos rupestres, hasta los esquemas complejos de la ciencia y la tecnología.

Finalmente, para determinar nuestra decisión de utilizar el término *esquemática* en nuestro contexto, con la intención de dilucidar qué representaría la gráfica, tomamos la primera parte del texto de Costa sobre los antecedentes de la visualización: “Visualizar, esquematizar y abstraer son acciones en alguna medida sinónimas. O implicadas la una en la otra. Desde siempre el hombre ha querido <ver más allá> de lo que es inmediato y patente; imaginar y mostrar aquello de lo que tiene alguna certidumbre, una iluminación, una vaga intuición o un deseo”(op.cit.:36).

5.2.2. Diseño ornamental o decorativo

Los términos decoración y ornamentación usualmente se aplican a esos elementos que agregan valor estético al objeto o al espacio físico. No obstante, determinados elementos pueden adicionalmente portar un sentido, un simbolismo, una pretensión, un fin. Como el objeto es portador de valores²⁹ más allá de su apariencia física, nos parece pertinente indicar que aunque los diseños de la cerámica precolombina pudieron ser decorativos, también pudieron ser algo más que eso, de lo contrario, ¿porqué hay reiteración de algunos motivos zoomorfos? Quizás porque algunos animales fueron simbólicos.

Gombrich, en “El sentido del orden” (1999), hace referencia a la posibilidad de encontrar en los diseños ornamentales algún significado: “No hay hechizo más poderoso que el ejercido por símbolos misteriosos cuyo significado haya sido olvidado. ¿Quién puede explicar qué antigua sabiduría tal vez esté contenida en esas formas y perfiles enigmáticos?” Y en la vía de nuestro estudio señala que: “La búsqueda de orígenes, de conocimiento y de sabiduría primitivos, persigue el apoyo de cualquier señal visible con la que pueda asociarse” (op.cit.:218). Al respecto, ya anteriormente habíamos señalado que la interpretación de la gráfica, podría ser relativa de acuerdo con la propia realidad de quien la observe o analice. En nuestro caso, se trata de establecer que la gráfica esquemática precolombina podría tener correspondencia con elementos de la naturaleza, más allá del sentido que podría haber tenido.

29 Ya habíamos hecho referencia a este punto, en los valores del objeto, pág. 55.

Considerando que las formas contenidas en dicha cerámica no son simple adorno sino que podrían contener conceptos expresados gráficamente nos permitimos referir como ejemplo los diseños de la pintura corporal indígena de los emberas, comunidad indígena que habita en el Departamento del Chocó, la cual se utiliza para varios fines: proteger de enfermedades, o procurar su curación, enamorar y lógicamente para embellecer³⁰.

Por lo tanto, trataremos de no utilizar los términos *decorativo* u *ornamental* y más bien nos referiremos a los diseños, los motivos, las formas y la gráfica como entidades individuales.

5.2.3. Definición de Estilo

La definición de un estilo se da por la frecuencia o reiteración de rasgos en un lugar o cultura determinada. Existen diversos estilos en el arte, la arquitectura o el diseño. Pero lo que realmente define un estilo es su carácter identitario. Las cualidades más notables de un estilo permiten separarlo del resto, dentro de un mismo ámbito, y por ende permiten su reconocimiento. Al respecto Eugenio D'Ors, autor de mediados del siglo XX al que ya hicimos mención, hace gala de escritura fluida y buen humor, en el texto sobre los estilos en la arquitectura, en el cual, parece un tanto coloquial, pero en realidad inserta pensamientos de gran profundidad filosófica, haciendo énfasis en la necesidad de objetivar la apreciación de las formas artísticas. En principio vale la pena señalar que el autor no sólo se dirige a la concreción de los conceptos inherentes a la determinación de los estilos, que como reseñamos anteriormente³¹ es bastante relativa en cuanto a la interpretación, sino que delimita los estilos en dos clases: los <estilos históricos> que son los que "atañen a, una sola época, a una sola región, a un solo departamento de la cultura". Y, los <estilos de cultura> los que "son permanentes y determinan las manifestaciones de la cultura en su totalidad" (1944:67 y68). En nuestro caso, nos suscribimos al segundo estilo en cuanto que se trata de comprobar si el estilo o los estilos del diseño precolombino de la cerámica analizada permanecen en el repertorio de imágenes en el contexto visual identitario de Colombia. Para lograr esta pretensión, es necesario tomar una muestra representativa de formas que muestren ciertas constantes del diseño. Este aspecto lo resume el mencionado autor de esta manera: "... los productos del espíritu, como los productos de la naturaleza, se realizan en determinadas *formas*, es decir en determinada concreción, que no corresponden al con-

30 Más adelante nos referiremos a la forma y el sentido que porta en el apartado La gráfica indígena.

31 Forma y sentido en la gráfica "elementos gráficos básicos y sus relaciones" pág. 86.

cepto de cantidad ni al de *calidad*, sino al de *orden* o disposición” (59).

Quizás una de las condiciones más comunes del llamado <arte decorativo> es su carácter geométrico. Pero esto no es más que un estilo. Alois Riegl, en *“Problemas de estilo”* (1980) se refiere a esta clase estilística de la ornamentación dentro de la categoría de <artes representativas de superficie> (la otra categoría son las <artes plásticas>). Su intención es fundamentar la historia de la ornamentación, especialmente la derivada de formas vegetales. Llama la atención que este autor, además de categorizar el estilo geométrico dentro de la gráfica de superficie, lo cual se acerca a nuestro estudio, provee dos principios. El primero dice que: “el estilo geométrico nació espontáneamente en toda la superficie terrestre”, lo que quiere decir que los motivos fundamentales geométricos aparecen en distintos lugares y sus estructuras primarias son comunes. El segundo principio, que nos parece un tanto relativo, es: “Los más simples e importantes motivos artísticos del estilo geométrico surgieron primitivamente de las técnicas textiles de la trencería y tejeduría”. Teniendo en cuenta que en el arte rupestre aparecen diseños geométricos cuya datación es tan antigua³² que hace improbable que se hubiese desarrollado la técnica textil, nos permitimos dudar de este principio, aunque estamos de acuerdo con la posibilidad de que las formas resultantes de la trama y la urdimbre del tejido, pueden dar origen a diseños geométricos rectilíneos en otros sustratos. Quizás, Riegl, como conservador en el Museo de las Artes Decorativas de Viena, donde permaneció por 12 años en el cargo desde 1886, por su dedicación a la clasificación y catalogación textil, direccionó sus apreciaciones en ése sentido.

104

Terminamos con un texto del mismo autor, que tiene que ver con nuestro análisis sobre las formas esquemáticas precolombinas: “todo arte, y por tanto también el arte decorativo, está en indisoluble comunión con la naturaleza. Todo producto artístico traduce uno natural, ya sea en el estado inalterado en que lo ofrece la naturaleza, ya sea transformado por el hombre para su beneficio o placer” (op.cit.:1980:9).

5.2.4. Estilo precolombino

Definir un estilo precolombino sería una tarea bastante compleja y dispendiosa. Ni siquiera tratándose de un sólo país sería fácil, por cuanto el repertorio de imágenes es inmensamente variado.

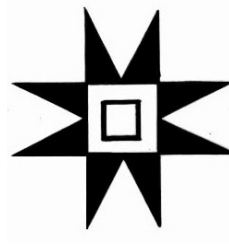
32 Según el cuadro cronológico tomado de Arte rupestre Museo de Museos Colsubsidio, 1993. El estilo geométrico se presentó en el período geológico Paleolítico Superior que se remonta a 40.000 años a.C.

Si tomáramos representaciones zoomorfas, antropomorfas o vegetales, ya de por sí tendríamos problemas, primero por los niveles de iconicidad que son múltiples, segundo porque tendríamos que tener en cuenta las diferentes técnicas que condicionarían la apreciación de las formas. Y ¿qué decir de las representaciones antropozoomorfas de carácter mítico? En Colombia por ejemplo, hay reconocidos más de diez grupos culturales y en cada uno de ellos encontramos características morfológicas individuales que permiten su reconocimiento dentro de una muestra de piezas relativamente numerosa. Pero también es cierto que se presentan similitudes entre los grupos, en el tratamiento del material, en la volumetría y en la gráfica.

Entonces, ¿cómo podríamos establecer un estilo precolombino con tantas variables morfológicas? Seguramente haciendo clasificaciones, estableciendo categorías y determinando los rasgos más destacados en cada grupo cultural. Pero no sólo esto sería suficiente, ¿se trata de piezas orfebres, cerámicas u otras? Como podemos ver, la tarea es bastante compleja, por lo que para tratar de definir un estilo o los estilos, es necesario acotar el estudio tomando una muestra representativa de cada cultura y en un solo sustrato que permita un análisis global de las constantes estilísticas, de acuerdo con la cronología y lugar específicos. No obstante, es conveniente tener en cuenta que la muestra sería arbitraria en cuanto que depende de la mirada de quien selecciona las piezas a tratar. Esta selección estará determinada en primera instancia por el ámbito profesional y por el interés personal de quien la realice. Así se trate de un antropólogo, un museógrafo, un crítico de arte, un coleccionista o un diseñador, siempre privilegiará unos objetos sobre otros y sus apreciaciones tendrán que ver con estas condiciones. También pueden existir otros condicionantes como los siguientes: si se trabaja para una institución, o una persona, ¿qué objetivos persiguen los agentes de esa institución?, ¿cuáles serían los fines: económicos, culturales, etc.? En fin los condicionantes serían múltiples, incluso el factor económico y los cronogramas entrarían a formar parte de tal pretensión.

105

Acotando nuestro campo a las formas esquemáticas de la gráfica presente en objetos cerámicos de Colombia, presentamos una clasificación de motivos por cultura y categorías morfológicas, para luego determinar las constantes estilísticas en general y en particular.



Capítulo 6

Capítulo 6

6. LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO PRECOLOMBINO DE COLOMBIA

Ya definidos los términos y el sentido con el que los utilizaremos, a continuación nos referiremos a las formas esquemáticas del diseño precolombino en el sentido de síntesis visuales de carácter iconográfico, para lo cual hemos definido dos grandes categorías.

1.- Las formas esquemáticas figurativas

2.- La gráfica esquemática geométrica

Nuestro objeto de estudio está referido a la segunda categoría. Sin embargo, en la primera parte nos detendremos en la gráfica figurativa, la que de cierta manera representa elementos de la naturaleza mediante síntesis visuales, en las cuales se puede percibir la selección de los atributos más explícitos que permiten que un elemento pueda ser identificado. Para tal fin seleccionamos algunas piezas de orfebrería y cerámica.

En la segunda parte nos centraremos en la gráfica esquemática geométrica, esa que presenta niveles iconográficos bajos, pero que guardan relación con las estructuras esenciales de los elementos representados. Es conveniente señalar que ambas categorías son esquemáticas y que lo que las diferencia es el nivel iconográfico. El límite entre una y otra está dado por el reconocimiento de lo que representan. En la primera su reconocimiento es evidente, aunque mostramos algunas no tan evidentes para demostrar que a pesar de la dificultad hay algunos condicionantes que lo permiten. En la segunda, no. Precisamente nuestro interés es demostrar que en la esquemática geométrica subyace la representación de elementos naturales, no tan visibles, pero si se tiene en cuenta su base estructural, podremos inferir la relación con éstos.

107

6.1. FORMAS ESQUEMÁTICAS FIGURATIVAS

Teniendo en cuenta los anteriores preceptos sobre la representación esquemática, se considera figurativo al diseño iconográfico de nivel tal que permite el reconocimiento de elementos de la naturaleza. En las piezas precolombinas es predominante la representación de la fauna. Anteriormente, en el apartado sobre el poder de la gráfica (pág. 80) mencionamos que ya se han logrado identificar varias especies animales en piezas cerámicas y orfebres. Esto no habría sido posible si los niveles iconográficos que



34. Vasija nariño

presentan las piezas no fueran altos. No obstante habría que reconocer que algunas figuras poseen niveles de esquematización bajos pero, a pesar de esto, la síntesis presenta los atributos esenciales que permiten reconocer de qué elemento se trata. Por ejemplo en la figura 34 fue posible identificar un quiróptero de la siguiente manera: Se diseñó una silueta de murciélago, siendo evidente una cola expuesta desde el uropagio, diagnóstica en murciélagos de la familia Molossidae (Rodríguez Bastidas:1992:74)

Algunas figuras zoomorfas fueron mayormente representadas tanto en objetos tridimensionales como bidimensionales. A continuación mencionamos algunos de los animales más frecuentemente representados, en correspondencia con cada cultura precolombina.



35. Cerámica nariño

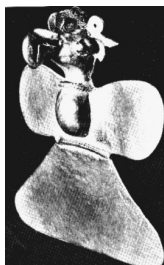
Tairona: serpientes, ranas y murciélagos. Sinú: felinos, aves y caimanes. Quimbaya y Calima: aves y ranas. Tumaco: felinos y caracoles. Nariño: monos, aves y caracoles. San Agustín: lagartos, ciempiés y serpientes. Tolima: murciélagos. Muisca: serpientes y venados³³. Esta relación es general y no pretende ser exhaustiva ni específica, sino que intenta dar a conocer la variedad de representaciones, el poder de síntesis y así mismo para apreciar la adaptación de la forma al material y la técnica.



36. Remate de bastón sinú

En las formas esquemáticas de aves que presentamos, podemos apreciar lo siguiente: en el plato Nariño (35) es evidente la representación de guacamayos, aves que aún subsisten en la amazonia colombiana. Sus rasgos predominantes son el pico encorvado y las plumas largas. Es notable la adaptación de la serie de aves al círculo y el nivel de contraste por la expresión en negativo.

La figura 36 pertenece a un remate de bastón donde se representa al ave Ajaia ajaja o pato cuchara, llamado de esta manera por la característica predominante de su pico aplanado y ensanchado en la extremidad. Esta especie se mantiene generalmente en grupos, situación que se observa en las series de patos en otros remates de bastón.



37. Pieza de la orfebrería sinú

La figura 37 muestra al ave más representativa de los Andes, el cóndor. Sus rasgos predominantes son el pico ganchudo y la representación del collar que, en esta especie, lo conforman plumas blancas alrededor del cuello, característica que lo diferencia de otros de su misma especie, lo que le ha valido el título de "Rey de los gallinazos". Destacan en la pieza, las alas desplegadas, peque-

33 Basamos esta relación en los estudios de Legast (1980, 1987 y 1993), Rodríguez Bastidas (1992), Chaves y Puerta (1978), Chaves Mendoza (1981) y además en la observación personal.



38. Colgante nariño



39. Pectoral tairona



40. Monolito San Agustín

ñas en proporción con el cuerpo, y la representación del collar con un diseño trenzado en la técnica de falsa filigrana.

La representación de un ave no sería tan evidente en la figura 38 si la viéramos aislada de las anteriores, es decir, si no estuviera en este contexto. La vista frontal, no proporciona referentes claros de esquematización pues debe observarse de lado para ver en la parte superior de la pieza una especie de pico corto que permite su identificación. Lo que quiere decir que la representación es de la vista superior del ave. La clave para determinar que la pieza representa al águila tijereta es la cola bifurcada. De hecho Reichel Dolmatoff (2005) relacionó diferentes aspectos culturales de los indígenas vivos con los de la época precolombina. En sus investigaciones en la comunidad Tukano, encuentra que este tipo de águila está vinculada con la fertilidad y su llegada augura comida abundante, lo que podría sugerir un simbolismo probable. En cuanto al diseño, es evidente la simetría bilateral y llama la atención, la esquematización de las plumas en forma escalonada.

Existen además piezas orfebres zoomorfas que han sido interpretadas como rituales. Es el caso de la figura 39 que Reichel Dolmatoff, describe como la representación del vuelo chamánico. Su apreciación se basa en varias consideraciones. El ave tiene las alas desplegadas, es decir, está en actitud de vuelo. Debajo de las alas hay dos aves que podrían ser las aves auxiliares del chamán. Pero la particularidad más relevante para la interpretación es el cinturón de la pieza, que según el autor, además de parecer la representación de la serpiente venenosa entre los Koguis³⁴, "es un elemento cultural que humaniza al pájaro" (op.cit.:178) lo que significa que no se trata de una representación <creativa> o imaginada, sino la del propio chamán transformado en ave.

109

Los felinos fueron animales de gran importancia simbólica para los indígenas precolombinos, especialmente el jaguar que ha sido denominado "el tigre de América". Sus representaciones son variadas y se encuentran en diferentes soportes. En San Agustín en monolitos de gran tamaño (40), en Tumaco y Calima en vasijas rituales y en el área Sinú en orfebrería. Los atributos animales más sobresalientes de las representaciones son: las fauces de colmillos cruzados, las garras y las manchas. En éstas últimas encontramos gran variedad de formas adaptadas a los soportes. Así, en la orfebrería las manchas se representan con espirales (91) y en la cerámica, con múltiples y diversas formas geométricas: puntos, triángulos, cuadrados, triángulos con espirales interiores y hasta perforados como los de la pieza tumaco (41). Los felinos muisca

34 Este grupo indígena habita actualmente territorio de sus antecesores los Taironas.

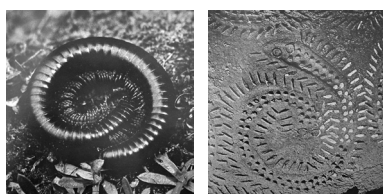


41. Figura zoomorfa. Cerámica tumaco

presentan dos particularidades: el bigote y la actitud agresiva o lista para la acción.

En otras figuras también se notan claramente los atributos animales. Observemos al ciempiés y su representación en una cerámica de San Agustín o al lagarto en vasijas San Agustín y Muisca con diferentes niveles de esquematización (42 y 43).

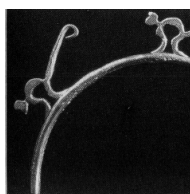
Podemos notar niveles bajos de esquematización en las figuras 44 y 45, sin embargo los monos y el caimán son reconocibles. En cambio, en los colgantes Tairona y Tolima (46 y 47) consideramos que si son observados aisladamente pudieran no ser reconocidos como una rana y un murciélago respectivamente. Lo mismo sucede con el diseño final de un desarrollo esquemático convencionalizado del caimán (48) tomado de Gombrich (1999:222), en el cual podemos observar que si no tuviese relación con los dos diseños iniciales de la serie, sería difícil su reconocimiento³⁵



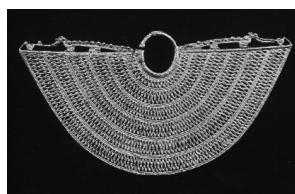
42. Fotografía de un ciempiés (Cháves y Puerta 1978).
Detalle de una vasija cerámica de San Agustín



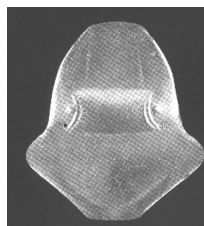
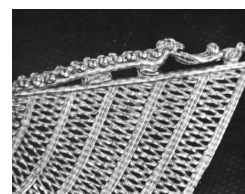
43. Fotografía de un lagarto (Cháves y Puerta 1978). Vasija cerámica de San Agustín. Vasija cerámica muisca.



44. Orejera nariño.



45. Pieza orfebre sinú y detalle de la misma.

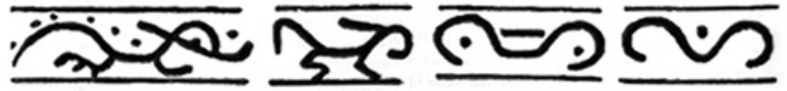


46. Colgante tairona.



47. Colgante tolina

35 Gombrich tomó las figuras de un estudio de W.H. Holmes y la reseña como Chiriquí de Colombia, pero esta cultura es de Panamá.



48. Esquemización del caimán. Chiriquí, Panamá.

De acuerdo con lo anterior, podemos deducir que el reconocimiento de los animales representados, depende de las siguientes tres condiciones: la muestra esquemática de los atributos esenciales, la convencionalización de la forma (bi o tridimensional) y el contexto.

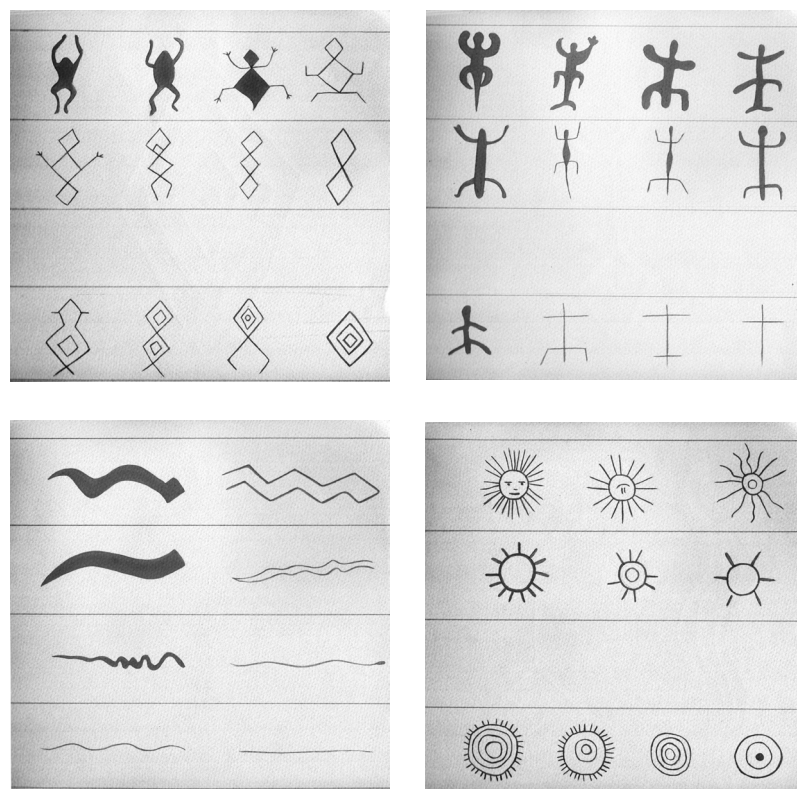
6.2. LA GRÁFICA ESQUEMÁTICA GEOMÉTRICA

Esta categoría está referida a las formas geométricas sin aparente relación iconográfica. Sin embargo, al abordar el estudio, ha de notarse que la gráfica esquemática podría tener un origen figurativo. Aunque no podríamos llegar a afirmarlo en todos los casos, pues depende de varios factores, como habíamos anotado anteriormente. Entre ellos, el más significativo es el cultural. No obstante, en algunos elementos esquemáticos se pueden percibir las unidades pertinentes para el reconocimiento representacional. La síntesis que presenta la gráfica motivo de análisis, se podría categorizar como iconográfica, debido a la existencia de referentes analógicos con la realidad visible.

Herbert Read en "Arte y sociedad" (1973), trató de encontrar algunas causas que intervienen en el desarrollo del estilo geométrico: "en ciertos casos puede demostrarse que el modelo geométrico se derivó de una representación naturalista, aunque tales casos pertenecen a las fases de decadencia de los períodos naturalistas". Una segunda causa que tiene que ver con la pérdida de los referentes de los diseños geométricos: "Otros artistas copian y posteriormente descomponen sus diseños, de tal manera que puede llegarse a un nivel en que el artesano va repitiendo un motivo cuyo significado desconoce" (op.cit.:39) sin llegar a cuestionar tales planteamientos debido a que las afirmaciones se deberían situar en contextos cronológicos y geográficos determinados. Estamos de acuerdo con Read en lo siguiente: "En algunos casos es posible trazar el curso completo de la evolución de un diseño abstracto desde su prototipo naturalista"(op.cit.:39); lo que significa que, existe la posibilidad de investigar, dependiendo de los contextos, si hubo un desarrollo en la simplificación de las formas hasta llegar a la esquematización.

Para ilustrar lo anterior, mostramos unas propuestas de esquematización de la rana, el lagarto, la serpiente y los círculos solares (49). Se deberá tener en cuenta que son propuestas morfológicas

que no tienen en cuenta un desarrollo cronológico, pero en su base se pueden apreciar distintos niveles de esquematización³⁶.



49. Desarrollo esquemático de la rana, el lagarto, la serpiente y el sol. Luz Helena Ballestas. 1978.

De la representación de la rana, lo más predominante es la forma romboide. El cuerpo y la disposición de las patas tienen esta conformación, hecho que Triana (1972:268) destacó, proponiendo que: " muchas derivaciones de la figura matriz (rana-rombo) parecen significar al individuo con su sexo y modalidades, al grupo familiar, a la tribu, a la entidad nacional y a la especie...". Sus apreciaciones no sólo se basan en la morfología sino también en la condición simbólica de la rana, que para este autor, representó el alma muisca y fue el alimento del sol: *le, súa*, como se denominaba al batracio, se traduce en lengua chicha como *alimento del sol*. Núñez Jiménez, en su libro *Facatativá, santuario de la rana* (1959:48 a 53), toma algunos conceptos de Triana a los cuales agrega, de acuerdo con entrevistas realizadas a meteorólogos y marinos, que la rana es un animal capaz de detectar los ciclones y prevenir de la llegada de lluvias con su croar intenso. Factores que seguramente fueron tenidos en cuenta en la cosmovisión muisca.

36 Las gráficas fueron tomadas de la investigación estética sobre la pictografía Muisca, trabajo que se realizó para la obtención del título de Diseñadora Gráfica (1978). El desarrollo esquemático estuvo basado en los estudios de Triana (1972) y Núñez Jiménez (1959).

En la figura 50, podemos observar diversos tratamientos de la forma. En la primera línea hay dos formas (3-4) que demuestran que la estructura romboidal es expresión del batracio. En la última línea (51) en una figura que parecería antropomorfa, pero que por la disposición de sus miembros inferiores parece tratarse de una rana, contiene en medio de las patas un rombo. Este rasgo se ha interpretado como la definición del sexo femenino, puesto que en otra figura de similar forma se puede ver un triángulo invertido que podría representar el sexo masculino.



50. Plancha VI, tomada del artículo Jeroglíficos precolombinos. José M., Uribe Th., Ignacio Borda A., de la Revista Rupestre No. 3 julio de 2000:73).

Otras piezas precolombinas confirman que el rombo puede ser representación de la rana. En un sello y en una pieza orfebre sinú que presentamos en las figuras 105 y 106 podemos observar este rasgo.

Bastan estos ejemplos para poder llegar a considerar que la gráfica geométrica puede haber emanando de formas naturales, si tenemos en cuenta que un nivel de esquematización alto, tiene un nivel iconográfico bajo.

Determinar las constantes de utilización de formas geométricas en la gráfica de las piezas cerámicas es un trabajo que requeriría entre otros factores tiempo, recursos y personal capacitado. Además el interés personal es definitivo para llevar a término cualquier empresa de este tipo. No obstante, es posible aproximarse a las constantes, seleccionando dentro de las múltiples formas, las más frecuentes. Pero hay que tener en cuenta que si la muestra es de varias culturas, en unas habrá mayor cantidad de las formas seleccionadas y en otras podrá ser escasa.

Dado lo cual, para nuestro análisis, después de una amplia búsqueda, se tomó la decisión de escoger dentro de las formas más frecuentes representadas aquellas que, debido a su configuración, tuvieran correspondencia con los elementos básicos del diseño. Estas son: las formas radiadas, el rombo, la espiral, la cruz, el zigzag y la figura compuesta por dos triángulos simétricos enfrentados por un vértice.

Pudiera considerarse que algunas de estas figuras no serían representativas en una cultura en particular, pero si se toman en conjunto, se puede notar que en menor o mayor escala están presentes en cada una de ellas. Ateniéndonos a nuestra premisa de encontrar referentes morfológicos de formas naturales en las figuras esquemáticas, nuestro propósito no deja de ser pertinente.

Antes de abordar el análisis morfológico, queremos hacer mención de dos estudiosos del tema, Luis Alberto Acuña y Ronald Duncan, quienes se aproximaron a determinar algunas constantes del diseño precolombino colombiano.

El artista Acuña (1942:52-53), recopiló algunos motivos de la cultura material chibcha y caribe, a los que llamó *ornamentales* (51). Además estableció una constante en la representación de signos en las piedras pintadas muiscas: "Abundan entre estas pinturas (rupestres) los triángulos, los rombos, los círculos, las espirales, las figuras concéntricas, las paralelas y meandros, y representaciones en extremo esquematizadas de la figura humana, del sol, la rana, la serpiente y otros animales".

114

Refiriéndose a las figuras antropomorfas chibchas dice el autor: "Pecan contra toda lógica concepción de la figura humana. Y sin embargo la estilización de los rostros de estas imágenes es tan apreciable y singular que revela en aquellos artífices primarios un muy alto acierto en el uso de los recursos figurativos más simples", con lo que hace una descripción del uso de la síntesis formal o esquemática. Además les da sentido a las figuras en la siguiente frase: "lograron dar a los rostros que modelaron una perfecta ex-

presión de serenidad y hasta de placidez interior" (op.cit. 1942:54)

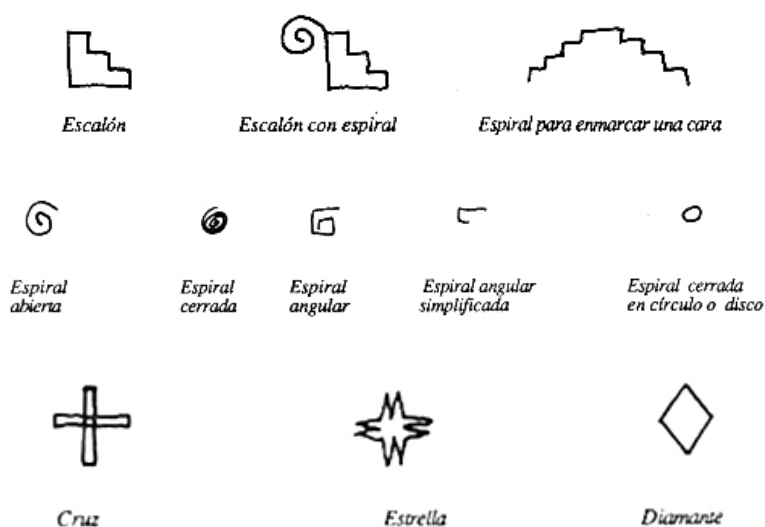


51. Motivos ornamentales chibcha y caribe. Luis Alberto Acuña. 1942.

Por su parte, Duncan establece dos categorías de signos según el grado de figuración: "Cuando la representación es conceptual hay mayor estilización, llegando a la abstracción; y cuando la representación es más narrativa o descriptiva, hay mayor realismo o naturalismo" (1989:226). Este planteamiento está dado desde el punto de vista de un sistema de signos, pues las representaciones figurativas narrativas o descriptivas tienen un nivel iconográfico alto o *naturalista* por lo que debían estar categorizadas como códigos icónicos, según los ejemplos que da del tipo de representaciones con diversos elementos o signos en un contexto dado. El carácter del signo connota la reducción de elementos pertinentes que devienen de la convención social. De acuerdo con lo anterior, Duncan distingue cuatro signos abstractos geométricos básicos comunes en las Américas. Los identifica como conceptuales y no narrativos debido a que "son signos que comunican elementos de la cosmología y tienen que ver con fenómenos naturales y ca-

tegorización cognoscitiva" (op.cit.:226) 1.-la espiral/disco/círculo. 2.- el escalón. 3.- la cruz estrella/diamante y 4.- la línea demarcadora.

En la figura 52 podemos observar las variables de su categorización; más adelante nos referiremos a las relaciones conceptuales de estos signos en el contexto de nuestro análisis. Es interesante que Duncan reúna en una sola categoría la cruz, la estrella y el diamante. Debido quizás a la base mínima estructural de las tres formas: el centro. Del diamante dice que se forma cerrando la periferia de la cruz, lo que confirmaría lo anterior. Así mismo, cabe anotar que la cuarta categoría, la línea demarcadora, es considerada un signo. Si la tomamos como parte de un sistema de signos, se constituye en componente indispensable. Por el contrario, si se toma individualmente, podría tratarse de contornos que se pueden considerar figuras o signos.



116

52. Signos precolombinos abstractos y geométricos determinados por Ronald Duncan (1989)

Es necesario advertir que tomamos referencia de los anteriores autores por su direccionamiento hacia la gráfica precolombina de Colombia, sin desconocer que existen otros estudiosos que se han referido a los símbolos precolombinos desde una perspectiva arqueológica o antropológica. Algunos han intentado esclarecer los mensajes ocultos de las formas de una manera emotiva y por lo tanto algo subjetiva³⁷ y, por otro lado, hay autores que han abordado el tema en la base estructural de las figuras precolombinas en cuanto que contienen preceptos geométricos inherentes a la

37 Con el respeto debido y sin demeritar su trabajo, Antonio Grass es un ejemplo de esto, lo cual refleja su condición de artista.

condición estética³⁸. O bien algunos han tratado de esclarecer su simbolismo³⁹, pero queremos insistir en que nuestro enfoque es particular: la gráfica de la cultura material precolombina de Colombia. El análisis está dado desde los condicionantes del diseño gráfico. No obstante, acogeremos algunas relaciones de la gráfica con el sentido.

Por otro lado, queda entendido que el análisis está enfocado a la gráfica esquemática geométrica. Sin embargo, considerando que la selección que presentamos no se regularizó geométricamente con el fin de conservar la expresión gráfica original de cada motivo, en adelante nos permitimos no utilizar el término “geométrico”.

6.3. GRÁFICA ESQUEMÁTICA PRECOLOMBINA

6.3.1. Análisis morfológico y relaciones

Previo al análisis especificamos la delimitación de nuestro estudio y las fuentes. Así mismo hacemos referencia a los condicionantes del desarrollo analítico (Cuadro 3).

FUENTE	LOCALIZACIÓN DE LA PIEZA	CULTURAS PRECOLOMBINAS
Cerámicas precolombinas de Colombia. Vasijas globulares: a) múcaras y ollas. b) platos con o sin pedestal. c) algunas antropomorfas y zoomorfas	Colección principal: Museo Arqueológico Marqués de San Jorge Otras colecciones Museo Nacional. Museo Arqueológico de Zipaquirá. Colecciones privadas Jaime Mejía Marulanda Luz Miriam Toro Hernán Borrero Urrutia Jaime Errázuriz Ildelfonso Gutiérrez	Tairona. Sinú. Quimbaya. Calima. Nariño. Tumaco. San Agustín. Tierradentro. Tolima. Muisca. Guane
	MOTIVOS	CARACTERÍSTICA MORFOLÓGICA
Dibujos pintados o grabados en la superficie de cerámicas	Esquemática geométrica	Radiales Cruz, estrella, círculos radiados, espiral Angulares Zigzag, escalonado, rombo. Triángulos simétricos en reflexión

Cuadro No. 3. Delimitación objeto de estudio

38 Rengifo (1966) y Barney Cabrera (1964) ya reseñados en los precedentes de la investigación.

39 Federico González (2003), César Sonderegger (1999), Alejandro Fiadone (2001) y Gabriel Pepe (2004) en Argentina. Laurette Sejourné (1984), Eduard Selser (1963) y Piña Chan (1993) entre otros de México.

6.3.2. Condicionantes del análisis

Las muestras de la gráfica se obtuvieron de la superficie de objetos de cerámica y se tomaron de las fotografías de catálogos y algunas de los dibujos del archivo personal tomados en museos.

Se determinó la inclusión de 100 motivos esquemáticos, clasificándolos según su morfología: Formas radiadas, espirales, rombos, figuras angulares y escalonadas y triángulos simétricos.

Los motivos determinados para el estudio no se encuentran en la misma proporción en cada cultura debido a las preferencias formales, derivadas quizás de factores como la cosmovisión y otros no determinados aún.

Toda la gráfica se trasladó al plano bidimensional mediante el dibujo en negro para facilitar el análisis, procurando la fidelidad a las piezas originales. Se notará que los motivos no son iguales en sus dimensiones pues dependen de la proporción respecto a la superficie en donde están contenidos. En todo caso, se debió adaptar el dibujo de superficies cóncavas o convexas al plano y los diseños lineales que rodean las vasijas se acondicionaron a la horizontal.

Mediante el análisis morfológico, trataremos de establecer las características más destacadas de cada categoría y las constantes de representación. Posteriormente, haremos referencia a los diversos conceptos o <sentidos> atribuidos a las formas dados por los estudiosos del tema precolombino así como lo expresado por informantes indígenas y diseñadores gráficos, para establecer las relaciones formales y conceptuales y así determinar algunas conclusiones.

118

La gráfica que presentamos es una muestra representativa, considerando que el Museo Arqueológico Marqués de San Jorge posee la más amplia colección de cerámica precolombina colombiana.

6.3.3. Categorías morfológicas

Dadas las variables morfológicas de los diseños, fue necesario establecer, desde la base fundamental de la forma, dos categorías: formas radiadas o en expansión y formas angulares.

Estas categorías se refieren a las propiedades particulares que son comunes en cada uno de los conjuntos, basados en nuestras apreciaciones sobre el lenguaje visual que está determinado en este caso por la *línea* y por la *dirección*. De acuerdo con lo dicho en el

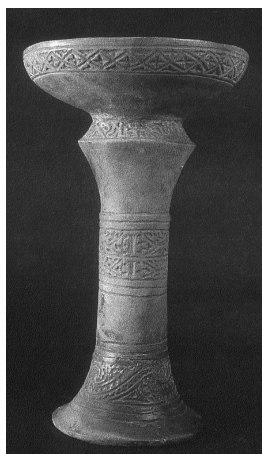
apartado La gráfica (5.1.1., pág.86) sobre los elementos gráficos básicos y sus relaciones, mediante la línea se pueden originar contornos, es decir formas, y podemos trasladar los conceptos y asociaciones de las diferentes clases de líneas a las formas representadas gráficamente.

Formas radiadas o en expansión

Se propone esta categoría de acuerdo con dos elementos conceptuales: la presencia de un centro que puede ser percibido visualmente o puede intuirse y los elementos que sugieren expansión, ya sean las líneas externas a la forma como se presentan en los círculos radiados o la forma misma, como en la espiral.

La cruz

La forma que fundamenta la radialidad es la cruz. Su base estructural está en la línea horizontal cruzada por una vertical que origina en el punto de toque un centro. La vertical se ha determinado como el principio activo y la horizontal el pasivo. Existen numerosas variables de la cruz, en sus proporciones o en los elementos adicionados a ésta, siendo motivo simbólico importante en varias culturas, pero por lo común se relaciona con los ejes centrales de algún hecho o representación y con los opuestos en unidad complementaria.



53. Copa sinú

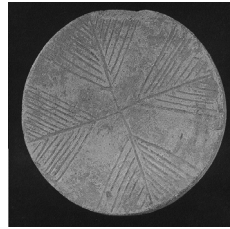
La estructura en cruz posibilita la división del espacio en cuatro partes como se puede ver en la distribución convencional del espacio geográfico, en las coordenadas que definen los cuatro puntos cardinales: norte, arriba, sur, abajo, este, izquierda y oeste derecha, esta división se aprecia de manera gráfica en la rosa de los vientos de los mapas y en las brújulas.

119

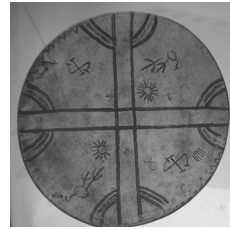
Sin embargo el diseño en cruz puede responder a la necesidad de llenar los espacios generados por formas cerradas o por la retícula tal como en la figura 53, donde podemos notar en la parte superior de la copa sinú, que el espacio generado por la retícula es complementado por signos cruciformes.

El cuadrado está asociado al territorio, al espacio demarcado, y la cruz determina cuatro partes dentro de un espacio dado. Por ejemplo en diseños sobre platos Nariño, el círculo está delimitado por medio de dos líneas cruzadas vertical y horizontalmente, cuatro partes de las cuales en varios casos están en color plano o resueltas por líneas cruzadas.

Es posible encontrar similitudes formales en culturas distintas y en lugares lejanos, tal es el caso de la pieza cerámica sinú de la fi-



54. Sello en cerámica sinú



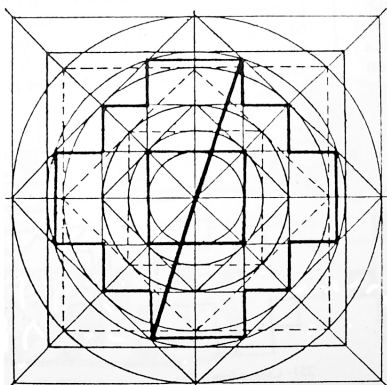
55. Tambor de los indígenas mapuche de Argentina



56. Detalle de vasija guane

gura 54 con el tambor mapuche *kultrun* (55), el cual es de uso exclusivo de la *machi*, su dueña, quien lo emplea en curaciones chamánicas. Al tocarlo, el sonido colabora en el trance y es tranquilizante para el enfermo. Este tambor en ocasiones tiene variados dibujos pero se conserva la estructura cruzada y los semicírculos de los extremos que entre los mapuche parecen indicar los cuatro puntos cardinales o tierra de las cuatro esquinas o lugares (Espósito 2004:164 y 167). Similar estructura está en una vasija muisca (56) junto con otras series de formas en diseños lineales.

La cruz andina es muestra de la conjunción de la cruz con el cuadrado. Según Zadir Milla Euribe (1990:77-78), quien ha estudiado la semiótica del diseño andino, este símbolo es la síntesis del sistema de leyes de formación armónicas, las cuales corresponden a los factores simbólico, estilístico y funcional, por lo que “el significado propio de la cruz cuadrada se expresa geométricamente como una operación mediante la cual se logra la “cuadratura de la circunferencia” (57) y agrega que el simbolismo tiene que ver con el dualismo o unidad de los contrarios. Es curioso que esta forma que dominó el ideario andino no esté presente sino en unos pocos casos aislados en la cultura Tumaco y en las tumbas de San Agustín, puesto que el dominio incaico llegó hasta el sur de Colombia. La consecuencia de este hecho, podría trasladarse más profusamente a la cultura material precolombina de las regiones aledañas.



57. La cruz cuadrada andina. Zadir Milla Euribe. 1990

A partir de la intersección de líneas sobre la base cruciforme se obtienen otras figuras que sugieren <expansión>. Estas son la forma de estrella y la del sol. Al nombrarlas de esta manera corremos el riesgo de direccionar nuestro análisis, pero reconociendo que estas formas están codificadas culturalmente, por lo cual sería difícil apartarnos de estos códigos aprendidos, utilizaremos el término “estrella” para estas formas radiadas. Hemos tratado de encontrar algún término que fuera similar pero ninguno ha resultado satisfactorio por lo que nos referiremos a las formas de estrella y hemos preferido nombrar como “círculos radiados” a figuras similares a la ya codificada como sol.

Así, las líneas proyectadas desde cualquier forma sugieren expansión y, si aguzamos nuestra imaginación, podrían sugerir luminosidad y calor. Lo mismo sucede con las formas externas de una figura que están equidistantes de su centro. Joan Costa (1998:90) se refiere a los “los universales de la cotidianidad” que responden a “esa lógica de la mente que es más intuitiva que intelectual”. Entre ellos está *el valor de la principalidad*: lo que está en el centro o está arriba en la composición, y la idea general de *lo radial* como emergencia centrífuga desde un centro.

En síntesis, las líneas o formas que confluyen en un centro y las líneas o formas simples dispuestas a partir de un centro pueden indicar expansión.

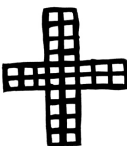
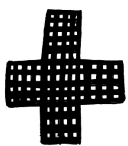

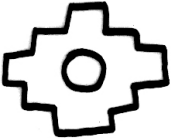

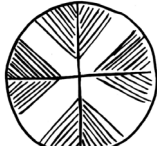



Tabla morfológica No. 1



58. Vasija antropomorfa Nariño

En el diseño precolombino, las cruces reticuladas Nariño, figuras 1 y 2, corresponden a la expresión de *cruz cuadrada*, llamada así por tener medidas iguales, tanto vertical como horizontalmente. Estas cruces están sobre el exterior de vasijas pero hay una figura antropomorfa donde se puede notar la intención de señalar o resaltar un centro, en cuyo vientre se dibujó una cruz (58). Sin embargo, la codificación como cruz cuadrada andina corresponde a la cruz que en su estructura incluye la superposición estructural de un cuadrado como vemos en la fig. 4. La figura 3 combina la cruz con la cruz diagonal en un diseño lineal, el cual rodea una vasija.

Tabla Morfológica N° 1

 1	 2	 3	 4
 5	 6	 7	
 8	 9		

Figs. 1. Vasija antropomorfa. Cerámica nariño. 2. Vasija. Cerámica nariño. 3. Vasija. Cerámica nariño. 4. Vasija. Cerámica tumaco. 5. Vasija antropomorfa. Cerámica calima. 6. Sello. Cerámica sinú. 7. Vasija. Cerámica muisca. 8. Vasija. Cerámica nariño. 9. Copa. Cerámica sinú.

La segunda línea de la tabla muestra un diseño tomado del pecho de una figura antropomorfa calima que está junto a otras formas esquemáticas en composición modular alternada. La figura 6, muestra la cruz en un formato circular adaptándose a la curvatura en cuartos de círculo. Y la 7, presenta la misma estructura formal y aparece en una vasija en diseño modular.

Las dos últimas figuras 8 y 9, muestran la adaptación de la forma de cruz, al vacío dejado por la estructura primaria.

La estrella

Otra forma radiada es la estrella. Se caracteriza por los elementos gráficos que parecen coincidir con un centro, líneas o triángulos principalmente. Este centro puede ser visible o simplemente imaginado debido a la confluencia de elementos que dependen de él. Aunque las representaciones de estrellas son múltiples, en la mayoría de casos se presentan puntas, siendo éste otro rasgo particular. La estructura más simple de estrella es la de tres puntas y parece que la de cinco puntas posee un código de reconocimiento iconográfico que trasciende lugares y tiempos.

Para efectuar una comparación entre las diversas expresiones de estrellas precolombinas, se realizó una secuencia de síntesis en las dos primeras líneas de la Tabla morfológica No.1. y en la última línea de la misma, presentamos las variables de esta forma. Es necesario advertir que algunas formas están pintadas en color claro sobre fondo oscuro pero las presentamos en negro para facilitar el análisis morfológico.

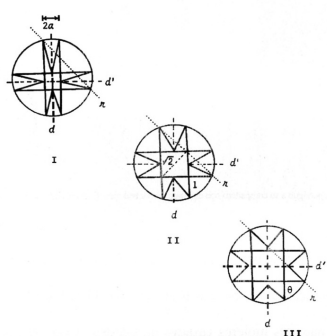
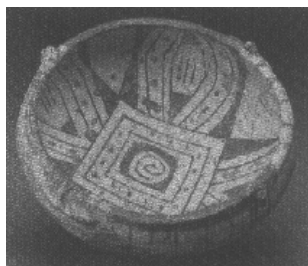


Figura 1
El sol de los Pastos

59. Análisis estructural del "Sol de los Pastos". Victor Albis 1987.

La estrella de ocho puntas o "Sol de los Pastos" es figura reiterada en la cultura material precolombina del sur de Colombia. Esta particular forma está determinada por el cuadrado y su construcción a partir de las prolongaciones de dos pares de líneas horizontales y verticales cruzadas son la base para proyectar desde el centro de cada uno de los lados del cuadrado los ángulos o puntas. El matemático Victor Albis (1987:110-134), estudió las proporciones geométricas de esta figura, encontrando la simetría dinámica partiendo de la circunferencia, en la cual se trazan un par de paralelas equidistantes determinando un cuadrado. Luego se trazan líneas de los extremos de las paralelas a los centros de la medida del cuadrado obteniendo de esta manera la forma estructural del Sol de los Pastos⁴⁰, como podemos apreciar en la figura 59.

40 Profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Este estudio hace parte de la investigación sobre la historia de las matemáticas y la geometría de Colombia. Se interesa por desarrollar un método para la enseñanza de las matemáticas en la educación media, a partir de los conceptos precolombinos.



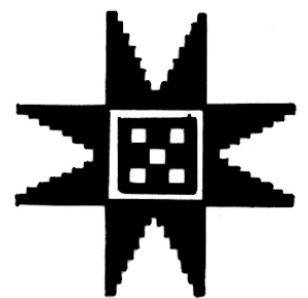
60. Vasija guane



61. Dibujo de pieza orfebre Nariño



62. Discos giratorios en metal. Nariño



63. Diseño textil de Otavalo. Ecuador.

La estrella de ocho puntas presenta simetría bilateral y los ángulos pueden ser variados. Aparece en numerosos objetos cerámicos Nariño, especialmente en copas y platos, siendo el centro visual de la forma circular. En la figura 8 de la tabla morfológica podemos apreciar la estructura primaria que está compuesta por dos pares de paralelas en intersección, formando una cruz que origina un espacio cuadrado en el interior. Si observamos las precedentes, Figs. 1 a la 7, podemos notar esta estructura, diferenciadas por el número de elementos en el interior del cuadrado central o por los ángulos. Sin embargo, la última serie, las figs. 9 a 12, no cuentan con esa estructura. Es particular que sólo la figura 11, la estrella de cinco puntas, está en el centro del plato. Las otras tres forman parte de diseños compositivos con otros elementos.

Tabla morfológica No. 2

En la tabla morfológica se muestran estrellas de la cultura Nariño, es decir este rasgo solamente se encuentra en ésta aunque encontramos similar estructura en un plato guane (60), no podemos afirmar que el diseño tiene las mismas bases, ya que se realizó a partir de cuadrados concéntricos y porque las puntas parecen derivarse de las franjas que emergen de éstos. Podemos sí afirmar que no es una composición derivada del diseño en cruz.

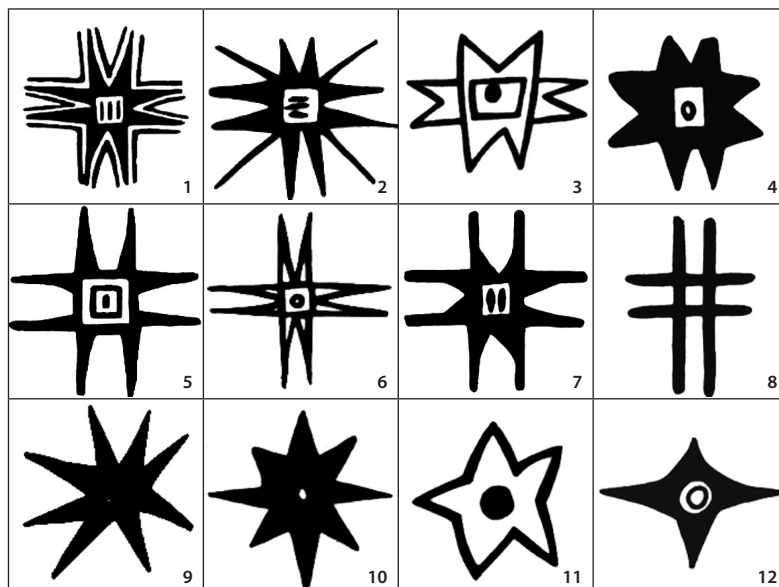
Existen otras expresiones de esta forma en la orfebrería Nariño. Un colgante que presenta diseños angulares en el interior de la forma (61) y una estrella de seis puntas en uno de los discos giratorios de metal (62) a los cuales se atribuyen funciones rituales. Los discos poseen un orificio central por el cual se puede introducir una cuerda, lo que hace pensar que se colgaban en el techo. Clemencia Plazas y Jaime Echeverri⁴¹ en un estudio sobre estas piezas con diseños geométricos radiales manifestaron que: "Estos discos al girar dan la sensación de intermitencia de luz, pulsaciones capaces de producir estados no ordinarios en el contemplador" (1982:8).

El diseño de estrella o "Sol de los Pastos" permanece en el repertorio de formas de la artesanía Nariño y de sus vecinos los otavaleños del Ecuador. Osvaldo Granda estudió las relaciones de este diseño precolombino con la artesanía actual, encontrando que es una forma utilizada principalmente en los tejidos de Colombia y del Ecuador (63), siendo en este medio donde la estrella se presenta más comúnmente⁴². Además considera que esta figura "se aproxima a su significación original como una deidad solar. Los

41 Revista Lámpara 87. Vol. XX. Págs:1 a la 8.:1982.

42 Las conclusiones del estudio fueron presentadas junto con Claudia Afanador y Mireya Uscátegui en el 45º. Congreso de Americanistas realizado en Colombia en el año 1985.

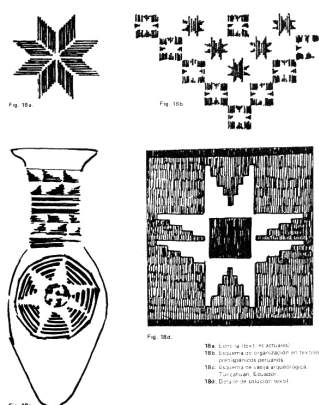
Tabla Morfológica N° 2



Figs. Las figuras corresponden a vasijas y platos nariño, excepto la 3 y 4, que están pintadas sobre ocarinas nariño.



64. Grabado rupestre. Cumbal, Nariño



65. Dibujos tomados del libro Simbolismo en la Alfarería Mapuche de Carlos González Vargas (1984)

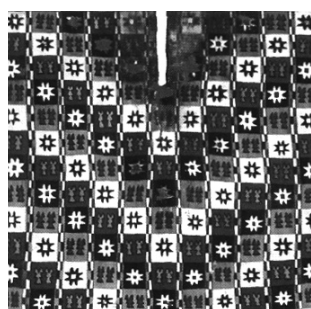
coleccionistas, museólogos y arqueólogos que lo han encontrado coinciden en afirmar que esta estrella de ocho puntas inscrita en un círculo, representa o simboliza el sol” (1985:15). Granda hace referencia en el texto a Haro Alvear, quien dice que las estrellas de ocho puntas son “dibujos solares pasto con alas de sol o el ojo amaymana...” y que “el sol es un dios que ve, que tiene alas y que contiene un maná abundante” (Haro:1979:33).⁴³ Demostrando con ello las diferentes asociaciones simbólicas de esta forma.

Los Pastos, actuales habitantes indígenas en Nariño, la tienen como “símbolo primordial que siempre ha estado representado desde donde empieza la cordillera de los andes hasta el lugar llamado el nudo de los pastos y de ahí el nombre “el sol de los pastos” según lo refiere el informante indígena William Guadir⁴⁴, quien dice que “uno de sus significados habla de que cada punta está denotando la rotación del gobierno político propio tradicional, como también la conformación de nuestro territorio”. Esta figura se encuentra grabada en piedra desde tiempos remotos en la localidad de Cumbal en Nariño, llamada la piedra de Machines (64). En este lugar recientemente, el 21 de junio de 2008, se celebró la fiesta ancestral del solsticio de verano. En las fotografías de esta celebración⁴⁵ se puede apreciar este símbolo, en el vestuario y en

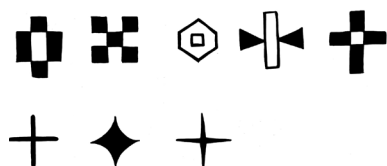
43 Haro S.L. Arqueología de Imbabura Ecuador. Ed. Gallo Capitán. Ibarra, Ecuador, 1979.

44 Estudiante de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, graduado en septiembre de 2008.

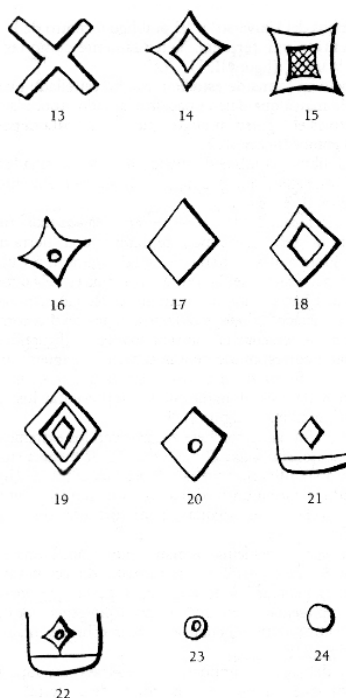
45 Ver figura 236, tomada de: QUIJANO Vodniza, Armando José. <http://w.w.w.rupestreweb.info/solsmachines.html>.



66. Manta <unku> inca y dibujo de <tocapu> de la misma.



67. Señales indígenas norteamericanas que representan estrellas



68. Formas esquemáticas olmeca. Román Piña Chan.1993

objetos portados por los celebrantes alrededor de la piedra Los Machines.

Otras formas de estrellas precolombinas podrían representar calendarios para González Vargas (1984), según su estudio sobre las formas angulares de vasijas mapuche (65). En éste, además mostró ejemplos de tejidos indígenas de Norteamérica, México, Perú y Chile, en los cuales las estrellas de ocho puntas sugieren la existencia de cierto difusionismo cultural no esclarecido aún. En un diseño compuesto por módulos <tocapus> de una manta inca o <unku> de la figura.textil inca (66) se puede notar esta herencia.

Pero la estrella puede tener variada forma. Podemos apreciar algunas en las señales de los indígenas Aparahoe, Skidi Pawnee y Hopi de Norteamérica (67)⁴⁶. En la primera línea están las señales aparhoe donde se nota la persistencia del diseño en cruz, excepto la figura exagonal central que denominan estrella matutina, las demás tienen forma de cruz. Las dos primeras de la segunda línea corresponden a figuras de estrella de los Hopi, seguidas por la cruz perteneciente a un conjunto pintado sobre la piel de ante de los indígenas Skidi Pawnee (Tylor:1995).

Queremos destacar con estos ejemplos las constantes de representación en el diseño indígena: la cruz, como generadora de la percepción de expansión y la presencia de un centro en cada figura.

No obstante los ejemplos anteriores, formas similares no corresponden a representaciones de estrellas. En el estudio iconográfico de Román Piña Chan (1993) sobre la simbología de las esculturas olmecas del antiguo México, se refiere a ellas como caracteres que “serían hoy pictogramas e ideogramas, que acompañados de imágenes o figuras reproducen una información específica, pero hay que memorizar para poder repetir la información, que se vuelve tradición oral. Los pictogramas e ideogramas son, así, ayuda mnemotécnica” (op.cit.:1993:9). Es decir que reconoce en la iconografía un lenguaje codificado. En la figura 68, la forma 14 es una variante de la estrella sencilla y representa el <agujero u hoyo> que se hace para depositar las semillas con el bastón plantador. En la número 16 está representado el <agujero con la semilla o grano de maíz (op.cit.:29).

Esta forma no siempre puede interpretarse como representación de estrellas. Para tener una idea de las cualidades de esta forma en otras funciones, tal como lo habíamos hecho notar en la página 123, Figura 62, del disco giratorio Nariño. Otro ejemplo son los

46 Apuntes tomados de la Sala La Comunicación, del Museo de América de Madrid, (2002 y 2006), excepto la última que se tomó de Tylor (1995).



69. Mazo para el combate inca



70. Formas de estrella en mazos inca

mazos usados por los combatientes incas (69), cuyo extremo tiene forma de estrella, con un orificio central para encajar un madero que permitiera su utilización. Las puntas coincidentes con las asociaciones agresivas de la forma, posibilitaron el impacto severo de esta arma. En la figura 70 podemos apreciar varias formas de estrella de mazos incas.

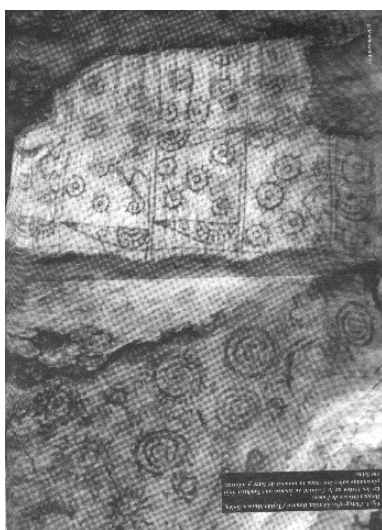
Por lo anterior, podemos inferir que las formas no siempre representan lo mismo en las diversas sociedades, se necesita un lenguaje iconográfico codificado para poderlas entender en un contexto dado.

Los círculos radiados

Hemos escogido círculos como figuras principales, aunque otras también pudieran estar en esta categoría, sin embargo contamos con la fuerte relación convencional que deriva en la representación del sol. Independiente de este factor, que trataremos en las relaciones conceptuales, los componentes básicos de esta configuración son: el círculo, los elementos circundantes y la presencia de un centro que puede ser percibido visualmente o puede intuirse. Usualmente los elementos utilizados son las líneas pero también las formas triangulares aluden al mismo principio. Sin embargo veremos que algunas de las formas expuestas no corresponden a este concepto. Nuestro interés, es observar que independientemente de las atribuciones de sentido, las características notables sugieren expansión.

Tabla morfológica No. 3

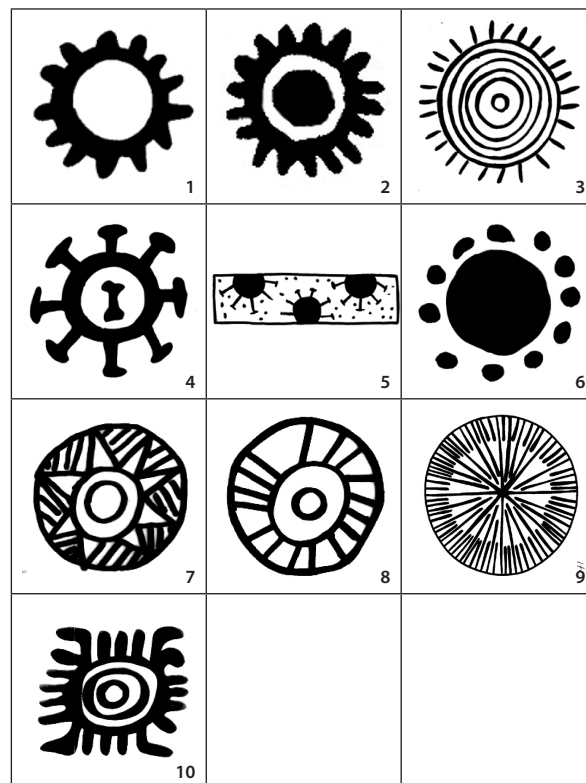
En la primera línea de la Tabla morfológica No. 3, podemos apreciar círculos que corresponden a la imagen convencional del sol. La figura 3, es común en el diseño muisca, y aparece tanto en dibujos rupestres como en dibujos pintados sobre telas como, lo podemos ver en la figura 71. En la segunda línea, aparece un rasgo distintivo que es el remate de las líneas en expansión con líneas cortas horizontales a manera de "T". Este rasgo se encuentra en motivos rupestres de la meseta cundiboyacense y en textiles muisca y aunque no sabemos a ciencia cierta qué sentido tendrían es un rasgo identitario del diseño precolombino muisca, salvo el caso aislado en una vasija Tolima.



71. Comparación de motivos rupestres con textiles muisca. (Tomado de Revista Rupestre No. 2 (1998:30))

Es de notar que en el diseño 5 los círculos se encuentran fragmentados en una adaptación a la forma rectangular de la composición lineal con otras figuras, separándose de éstas y motivando a su vez la percepción de encuadre de la composición. La última figura

Tabla Morfológica N° 3



Figs. 1y 2. Cerámicas nariño. 3. Cerámica muisca. 4. Cerámica tolíma. 5 y 6. Copas. Cerámicas muisca. 7 y 8. Vasijas zoomorfas calíma. 9. Plato nariño. 10. Rodillo tumaco.

de la línea expresa la radialidad con pequeñas puntos redondeados alrededor del círculo.

Es interesante observar que las figuras 7 y 8 de la tercera línea parecieran representaciones del sol, pero se trata de los ojos de aves de vasijas calíma. La última figura de la línea se colocó junto a las otras por razones de sentido. Según la interpretación de la coleccionista de arte precolombino, Luz Miriam Toro⁴⁷, este diseño representa el ojo en relación con las prácticas que inducen al trance, las cuales modifican el iris del ojo humano. Esta interpretación confirmaría las múltiples asociaciones a que da a lugar una forma gráfica.

127

En último término, la figura compuesta con círculos concéntricos podría coincidir con la forma convencional del sol. Sin embargo, se nota en su estructura la distribución de las líneas en cruz. Este rasgo no tendría mayor trascendencia si se tratara de ver las constantes de representación, pero si observamos las formas curvadas de las esquinas veremos que en conjunto adquieren la forma cua-

47 En entrevista personal en el año 2003.

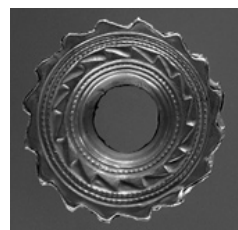
drada, por lo cual este diseño pertenece a otro tipo de representación.



72. Volante de huso



73. Sello de cerámica sinu



74. Orejera calima

Los diseños radiados son múltiples en el diseño precolombino colombiano, si tenemos en cuenta los volantes de huso para el hilado del algodón, los sellos o las orejeras (72, 73 y 74); en estos la estructura radial está derivada de la forma circular. Estas piezas son tan variadas que motivaron la publicación de Antonio Grass, *Diseño precolombino colombiano el círculo* (1972).



75. Dibujos de Jorge Isaacs. 1884



76. Vasija zoomorfa calima



77. Figura antropomorfa muisca



78. Corona en metal .Muisca

La percepción de radialidad también se puede observar en cabezas de figuras zoomorfas como la No. 76, y en la pintura rupestre de la figura 75 también piezas cerámicas muisca que representan jerarcas, como la figura 77 y en coronas que indican jerarquía, como la corona muisca de la figura 78, en las cuales es notable la pretensión de conseguir el efecto de expansión, de irradiación.

128



79. Petroglifo "piedra del sol y la luna".Caicara. Estado Bolívar. Venezuela



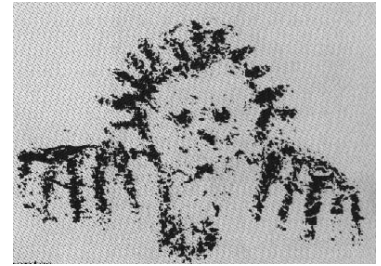
80. Petroglifo St. Vincent. Antillas



81. Dibujo de indígena kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta



82. Dibujo de Miguel Triana de una pictografía de Suacha



83. Pictografía Soacha, Cundinamarca

Las figuras de este tipo también se han interpretado como representaciones de deidades solares y se encuentran en el arte rupestre de Colombia, Venezuela y de las islas del Caribe (82, 79, 80).

Las representaciones podrían estar relacionadas con los tocados elaborados con plumas de aves, los cuales fueron usados en las ceremonias por los chamanes (81). Como podemos apreciar en el dibujo de un indígena kabaga de la Sierra Nevada de Santa Marta⁴⁸.

Es interesante que uno de los dibujos de Triana (1972), el cual presentamos en la figura 82, fue interpretado por éste como la representación del dios Suacha. Este nombre en lengua chibcha está compuesto por la palabra sua, que se traduce sol, y cha, que se traduce varón. Más adelante, Alvaro Botiva Contreras (2000) realizó un calco donde se puede apreciar que la imagen corresponde a la representación de un ave (83). Se puede entender la interpretación de Triana, por la relación iconográfica convencionalizada de las representaciones del sol, determinadas por las figuras radiadas.

La espiral

Pudiera pensarse que la forma espiral no debería estar en la categoría de formas radiadas, pero considerada dentro del grupo de formas que sugieren expansión, junto con el atributo básico del centro, podía entenderse nuestra apreciación. La fuerza de expansión no irradia en el mismo sentido que las otras figuras de la categoría, sino que esta fuerza va en progresión geométrica.

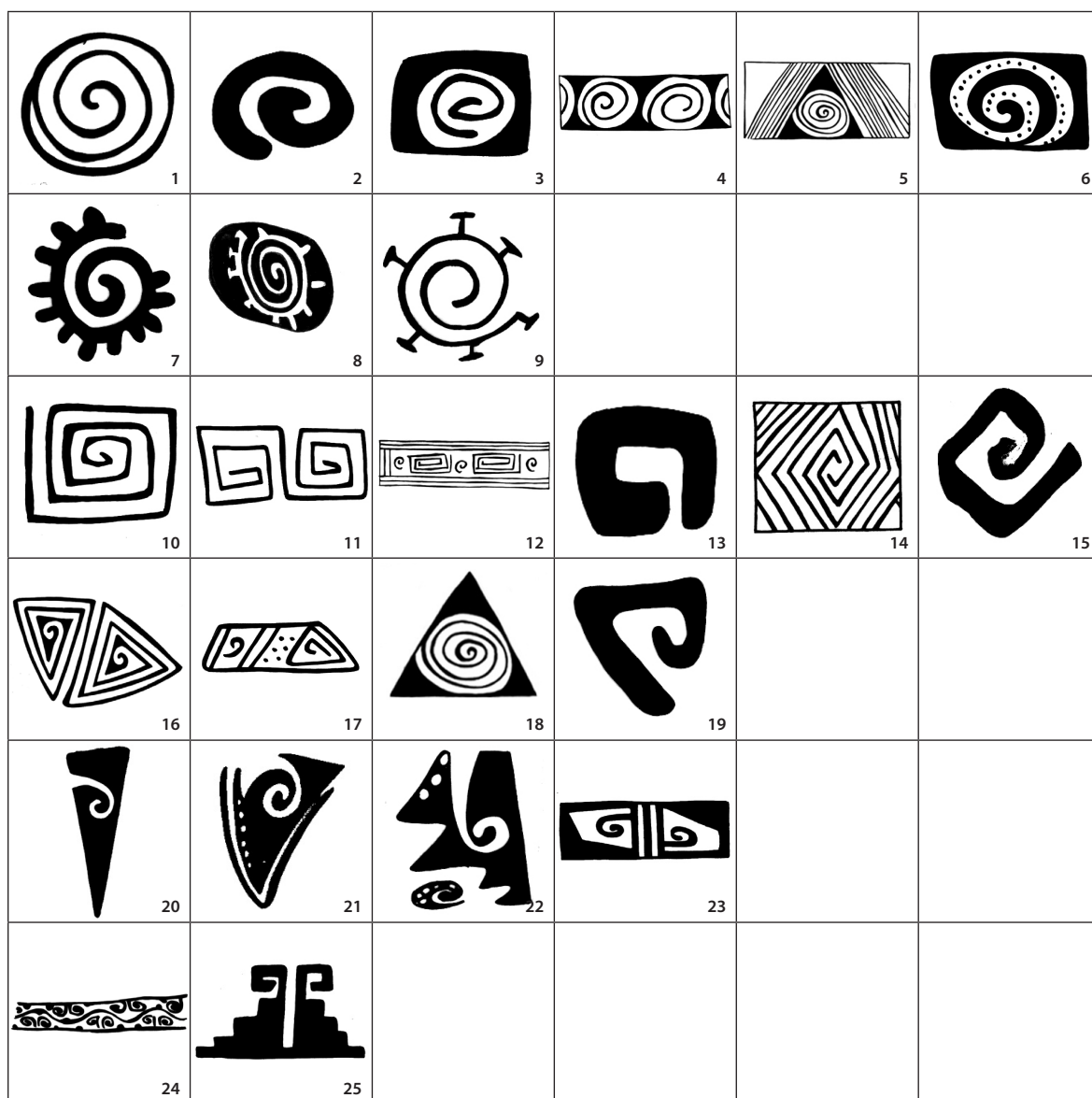
Tabla morfológica No. 4

En la tabla morfológica No. 4, encontramos seis variantes de espirales:

48 Revista Rupestre No. 3. (2000:17). La figura fue tomada por Guillermo Muñoz, del libro de K. Theodor Preuss: "Visita a los indígenas Kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta" ICAN. Instituto Colombiano de Cultura 1993.

a) La espiral simple de uno, dos o más giros. La particularidad de las primeras cinco figuras de la serie, es que no aparecen aisladas, excepto la primera que está en composición con otras similares sin orden aparente, las demás son figuras principales del conjunto destacadas por el fondo oscuro.

Tabla Morfológica N° 4



Figs. Plato. Cerámica guane. 2. Vasija. cerámica tumaco. 3. Plato. Cerámica guane. 4. Pieza tubular. Cerámica muisca. 5. Vasija. Cerámica muisca. 6. Plato. Cerámica guane. 7. En fragmento de plato de cerámica. San Agustín. 8 y 9. Cerámicas guane. 10. En pedestal de copa sinú. 11. Vasija. Cerámica muisca. 12. Vasija. Cerámica muisca. 13. Vasija. Cerámica tumaco. 14. Vasija. Cerámica guane. 15. Vasija. Cerámica Tolima. 16. Vasija. Cerámica quimbaya. 17. Vasija. Cerámica guane. 18. Vasija. Cerámica Guane. 19. Vasija. Cerámica Tolima. 20. Vasija. Cerámica calima. 21. Vasija zoomorfa. Cerámica Quimbaya. 22. Calima. 23. Plato. Cerámica Nariño. 24. En pedestal de copa. Cerámica tumaco. 25. Vasija. cerámica nariño.



84. Vasija en cerámica de San Agustín

b) La espiral simple con elementos radiales está en piezas muisca y guane. La figura 9 presenta el rasgo particular de terminación en "T", como ya lo vimos en los círculos radiales.

c.) La espiral cuadrada. Las figuras 10 a 15 de la tercera serie, tienen como rasgo común la angularidad. Las 10, 11 y 13 son cercanas a la forma del cuadrado y la 11 es rectangular. Las dos últimas son de carácter romboidal.

d) La espiral triangular. Se encuentra en composiciones diversas: las figuras 16 y 18, están en composición modular, la figura 17 cubre la parte frontal de una vasija doble y la 19 hace parte del conjunto con la figura 15, en un recipiente Tolima. Como forma particular, hay una representación de una serpiente enroscada en forma triangular en una urna funeraria cerámica de San Agustín (84).

e) La espiral bajo el principio del positivo-negativo. Estas espirales se caracterizan por el aprovechamiento del espacio negativo de la composición, recurso que permite un juego por el cual el espacio penetra la forma (20, 21, 22 y 23).

f) La espiral en simetría bilateral. Esta disposición de las espirales se encuentra especialmente en la orfebrería calima y darién. La figura 24 es un caso aislado de diseño lineal en disposición vertical en una vasija donde el diseño es consecuente con la altura del objeto. El dibujo que presentamos es un detalle girado horizontalmente para poder relacionarlo con los otros motivos.

Ha de notarse que en las dos últimas series se puede observar la audacia en la composición, es decir, la complejidad de los diseños al utilizar recursos expresivos variados.



85. Caracoles quimbaya

Tal como tratamos en La gráfica : Los elementos gráficos básicos y sus relaciones 5.1.1., pág. 86, entre las variables de la interpretación de las formas esquemáticas, están las de semejanza con elementos de la naturaleza. De las semejanzas provienen asociaciones derivadas de la esencia estructural de dichos elementos. La base morfológica de la espiral se puede encontrar entre la gran diversidad de elementos naturales. Entre otros en la estructura del caracol (85), el cual parece ser uno de los elementos mayormente representado en las culturas precolombinas de Colombia. Es cuanto al valor simbólico, es posible hacer una aproximación de acuerdo con los contextos donde se encuentre.

Formas espirales, angulares y onduladas pueden estar relacionadas con la serpiente, pero para afirmarlo debemos acogernos a la



86. Pieza de orfebrería muisca

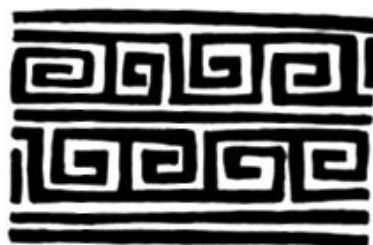


87. Plato nariño

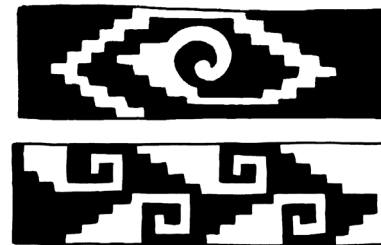


88. Vasija Tairona

recomendación de Gombrich (1999:143), “hay toda la diferencia del mundo entre una línea ondulada y una serpiente, y debemos mirar dónde tiene la serpiente la cabeza”. En la investigación rea-

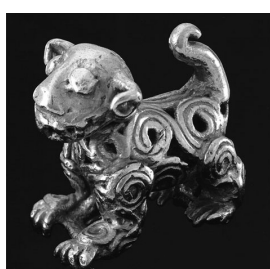


89. Representaciones de serpientes según Miguel Covarrubias. 1954



90. Representaciones de serpientes, según Laurette Séjourné: 1984. Mitla, Oaxaca, México

lizada sobre las representaciones de serpientes de época precolombina, se tuvo especial cuidado en seleccionar solamente las que tuvieran cabeza, porque usualmente se tiende a relacionar cualquier forma lineal con ésta. Presentamos algunas dentro de las múltiples figuras halladas. En la pieza muisca 86 podemos ver una serpiente enroscada y otra pintada en un plato nariño (87). En la primera se podrá percibir la posición de reposo por la cabeza en el interior y en la segunda se percibe la actitud expansiva por la cabeza en el exterior. Esta misma actitud se puede notar en las representaciones volumétricas (88). Existen espirales cuadradas o grecas que no obstante careciendo de cabeza han sido interpretadas como serpientes. Autores como Laurette Séjourné (1984) y Miguel Covarrubias (1954) afirman que las grecas solas o escalonadas, son símbolo de *Quetzalcóatl*, la serpiente emplumada de México antiguo como las que presentamos en las figuras 89 y 90. Esta forma se encuentra también en piezas de las culturas andinas Moche y Recuay.



91. pieza de orfebrería sinú



92. Escalera de acceso a un hipogeo de Tierradentro

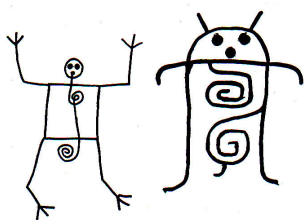
Pero la espiral también fue un recurso formal independiente del valor simbólico. En diseños calima y quimbaya, es peculiar encontrarlo en representaciones de las manchas felínicas, y lo mismo sucede con algunas piezas orfebres de felinos sinú que tienen manchas espiraloides (91). También se pueden ver espirales en la cresta de aves de piezas orfebres sinu (37). Igualmente se utilizó esta forma en la arquitectura funeraria de Tierradentro, en las es-

caleras de acceso a los hipogeos, que muestran la funcionalidad de esta forma (92). En la orfebrería muisca, se utilizó la línea espiral para representar orejas u orejeras en las figuras antropomorfas denominadas “tunjos”.



93. Pitos en cerámica Nariño

94. Cabezas zoomorfas de la cerámica tumaco



95. petroglifo del Diablillo de Chulcas en Argentina. Hobo-Hobo indios pueblo de norteamérica

Entre varias asociaciones simbólicas de la espiral, en el diseño precolombino están las siguientes:

- Con el caracol como forma primordial de representación. En la cultura Nariño hay abundantes instrumentos musicales con forma de caracol (93)⁴⁹. En la tumaco es diseño destacado en tocados de cabezas felínicas (94).
- Con fenómenos naturales como el remolino en el agua o en el viento. Martha Dichiara (1990:26), llama la atención sobre la similitud de dos representaciones antropomorfas, la primera del petroglifo del Diablillo de Chulcas en Argentina y el Hobo-Hobo, señor de los ciclones y las tormentas entre los indios pueblo de norteamérica (95). Por analogía, el primero sería representación del aire en movimiento y de los remolinos que son frecuentes en la región de Chulcas.

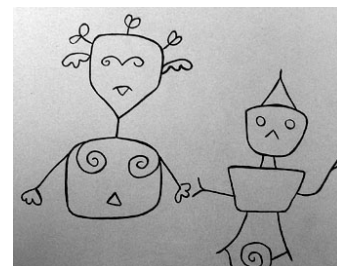
133



96. Pieza antropomorfa.
Cerámica muisca



97. Pieza de orfebrería
quimbaya



98. Dibujo rupestre de la meseta
cundiboyacense, según Miguel Triana.1972

49 La coleccionista de arte precolombino, Luz Miriam Toro, posee una amplia colección, la cual expuso en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en el año 2000



99. Sello y mango del sello tumaco

- Con la distinción jerárquica, en piezas antropomorfas muisca donde el tocado está bordeado por caracoles (96) o es elemento central en tocados tumaco que al parecer tenían relación con el poder o la jerarquía social por cuanto está en la cabeza de figuras que denotan algún prestigio social. También se puede ver en los bastones o cetros quimbaya (97).
- Con relación a la sexualidad o con la fertilidad. En diseños rupestres de la meseta cundiboyacense, aparecen espirales en los lugares distintivos de cada sexo (98). Y en Tumaco de Colombia y Tolita de Ecuador, la forma posiblemente tuvo alguna relación con la fertilidad, según podemos observar en un sello con espiral cuyo mango o agarradera es de forma fálica (99)⁵⁰. Milla Euribe encuentra que el signo espiral “pachacuti” de la cosmología andina “indica la noción de ciclo que es retorno al mismo principio y crecimiento por unidades o etapas de desarrollo” y que figurativamente, tienen formas de serpientes, olas, cabezas y colas entre otros” (1990:68).

Por lo que podemos deducir, algunas asociaciones simbólicas quizás tienen que ver con la estructura dinámica de la espiral que sugiere movimiento creciente y desarrollo o por los atributos de elementos naturales como el caracol.

Formas angulares

Esta categoría está dada por una condición: el cambio de dirección de la línea, es decir, por la desviación del sentido horizontal (o vertical) de la línea. De acuerdo con esto, la línea en zigzag combina la dirección ascendente y descendente de la diagonal. La superposición de dos líneas quebradas invertidas origina el rombo. Y la línea escalonada, combina la vertical y la horizontal en intervalos parejos o dispuestos en disposición recta ascendente y/o descendente.

134

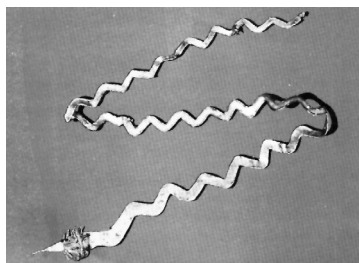
Zigzag

La línea quebrada, que más comúnmente se conoce como zigzag, integra dos direcciones en contraposición. Éste rasgo supone la presencia de dos fuerzas contrarias que producen la sensación de movimiento y ritmo.

En algunos diseños, el espacio que deja la línea en zigzag es complementado por puntos o triángulos. Esta necesidad de llenar el espacio vacío originado por las líneas ha sido denominado “horror

50 De esta asociación nos referiremos más adelante en el texto sobre el diseño indígena actual de Colombia.

vacui". Este rasgo es predominante en los diseños de la cerámica tairona que más adelante relacionaremos en el diseño indígena con la forma de serpiente.



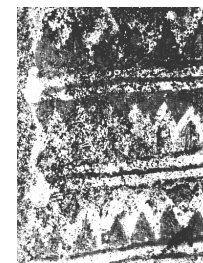
100. Pieza de orfebrería muisca



101. Vasija cerámica de Tairona



102. Cerámica Tierradentro



103. Detalle de un muro de Hipogeo de Tierradentro.

Ésta configuración se puede hallar en objetos de varias culturas, especialmente en piezas tairona como la de la figura 101 y también en la muisca (100), representando serpientes. En Tierradentro, representando al ciempiés (102) o cubriendo los muros de los hipogeos (103).

Es importante señalar que la mayoría de diseños se encuentran sobre superficies redondeadas (vasijas y platos) pero también se encuentran en tocados de figuras antropomorfas muiscas, calima, y sinú.

Tabla morfológica No. 5

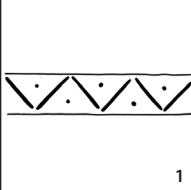
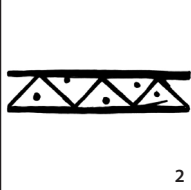
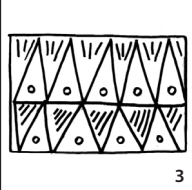

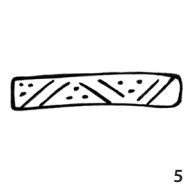
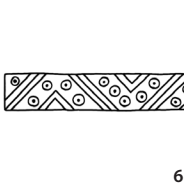

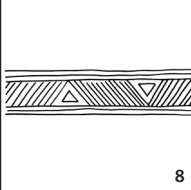

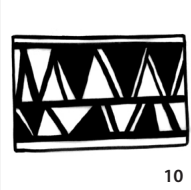
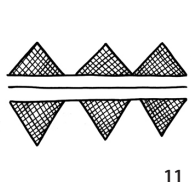
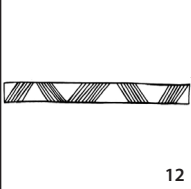
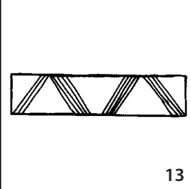

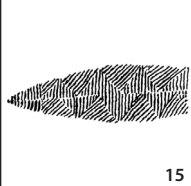

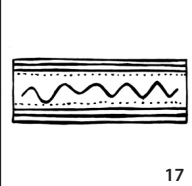
En la tabla morfológica No. 5 se pueden apreciar las variables de este diseño. En la primera línea las tres primeras figuras tienen un punto en la estructura angular. En las siguientes está modificado el diseño por líneas paralelas en la 4 y 5, y en la última, 6 se incluyen círculos y puntos en el espacio interno de la estructura. Los diseños de este tipo pueden derivarse de la necesidad de llenar los espacios resultantes en la composición, una acción que se ha denominado "horror vacui" u "horror al vacío".

135

En la segunda línea el espacio que deja la estructura se complementa con triángulos. Es preciso hacer notar una particularidad de estos diseños, excepto la figura 10, todos están en piezas zoomorfas. Las dos primeras representan la piel de la serpiente, la figura 9 representa las manchas de un felino y la 11, fue tomada de una vasija calima pudiendo ser la representación de las plumas de un ave.

La tercera serie tiene como rasgo común la disposición diagonal de líneas paralelas en diseños lineales de vasijas.

Tabla Morfológica N° 5

					
1	2	3	4	5	6
					
7	8	9	10	11	
					
12	13	14			
					
15	16	17			

Figs. 1. Pieza antropozoomorfa tairona. 2. Copa. Cerámica muisca. 3. Vasija. Cerámica Tierradentro. 4. Pieza antropomorfa muisca. 5. Pieza antropomorfa sinú. 6. Pieza antropomorfa muisca. 7y 8. Vasijas zoomorfas tairona 9. Pieza zoomorfa calima. 10. Plato. Cerámica nariño- 11. Vasija zoomorfa calima. 12. Copa. Cerámica San Agustín.13. Copa tairona. 14. Vasija . Cerámica tairona. 15. Rallador. Cerámica tumaco. 16. Vasija. Cerámica muisca. 17. Vasija. Cerámica muisca.

En la cuarta línea de la tabla, se han ubicado diseños un tanto diferentes a los anteriores. No obstante poseen estructura angular, la cual se hace más notoria en la figura 15 por el recurso expresivo de la textura del rallador tumaco en forma de pez. En la figura 16, que corresponde a un diseño muisca seleccionado entre otros del mismo tipo predomina la línea angular, mientras en los otros al espacio se integran otros elementos compositivos de forma hexagonal, haciendo destacar más el espacio que la forma diagonal. La última figura muestra la línea angular expresada libremente.

Rombo

Como habíamos mencionado al principio, la superposición de dos líneas quebradas invertidas produce la forma romboidal, o bien, el cruce de líneas diagonales en retícula. La composición lineal está enmarcada a su vez por líneas paralelas, el cerramiento produce formas romboidales y triángulos.

Esta condición, es frecuente en los diseños de superficie de las cerámicas. Algunos diseños de este tipo están clasificados en la categoría de triángulos en simetría bilateral que más adelante trataremos.

Pero el rombo es la derivación del cuadrado o del rectángulo que cambia la dirección. Esto le da atributos similares a los de la línea angular y los del triángulo.

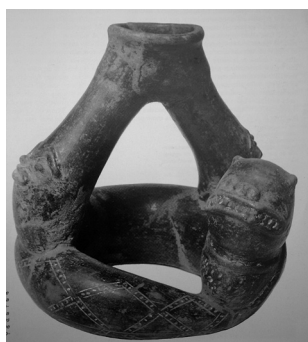
Es raro encontrar ésta figura de manera aislada en la gráfica precolombina, sin embargo es una forma que perdura en el repertorio de imágenes de la cultura material indígena actual.

Tabla morfológica No. 6

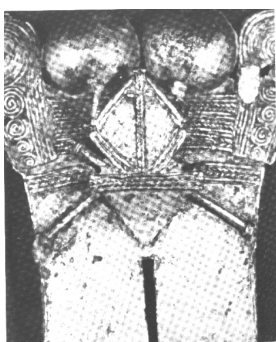
En la tabla morfológica No. 6, podemos ver claramente que los rombos están generados por el cruce de líneas diagonales, sus diferencias están en el tratamiento de los espacios en las figuras 1 y 2 y en el tratamiento de la forma romboidal en la 3.

Las figuras 5 y 6, son composiciones estructurales y en la última línea mostramos un rombo extraído de la composición de un plato guane fig 8, como caso especial dentro de las tablas morfológicas, para indicar la influencia de la estructura en la relación espacio y forma.

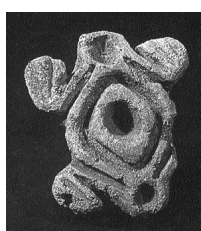
Entre las múltiples posibilidades de asociación del rombo están las siguientes: a) con formas naturales: la rana y la serpiente y b) con elementos fabricados: los tejidos.



104. Vasija en cerámica tairona



105. Pieza orfebre darién (sinú)

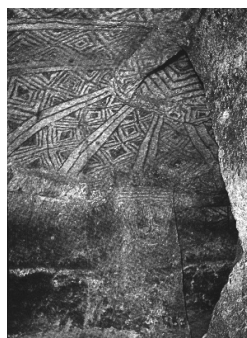


106. Sello sinú

- La rana. La vista superior de este batracio tiene forma romboidal. Igualmente la tienen la disposición de las patas. Este rasgo fue destacado al inicio de este tema, en el cual mostramos diferentes niveles de esquematización de la rana en el diseño rupestre (49). Ésta forma romboidal es evidente en la pieza darién y en un sello sinú (105 y 106). Dado que esta forma también aparece sobre piezas zoomorfas de serpientes, es posible ver que representan las manchas de la piel en vasijas tairona, como por ejemplo en la figura 104.
- Los tejidos. Hay dos tipos de tejido, el textil, como está en piezas antropomorfas femeninas sinú y cubriendo el cuerpo en una figura calima (107) y el que representa la estructura tejida de los techos de construcciones con fibras naturales o madera en un hipogeo de Tierradentro (108). De esta representación dicen Chaves y Puerta (1978:47) lo siguiente: “es posible afirmar que se trató de reproducir la vivienda de los vivos bajo la



107. Vasija calima

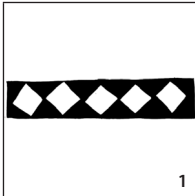
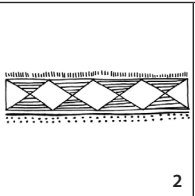
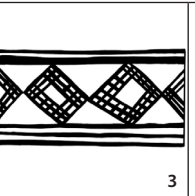
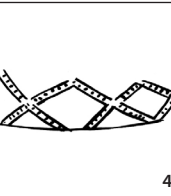
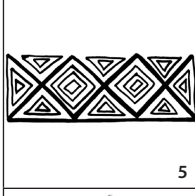
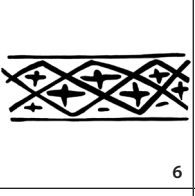




108. Interior de un Hipogeo de Tierradentro



109. Muros pintados de Tierradentro

Tabla Morfológica N° 6

 1	 2	 3	 4
 5	 6		
 7	 8		

Figs. 1. Vasija. Cerámica muisca. 2. Vasija. Cerámica calima. 3. Copa. Cerámica Nariño. 4. Vasija zoomorfa tairona. 5. Vasija. Cerámica muisca. 6. Copa. Cerámica sinú. 7. Plato. Cerámica guane. 8. Plato. Cerámica guane.

tierra". Son usuales en la pintura sobre los muros de Tierradentro, los reticulados con rombos interiores (109).

Escalonado

El cambio de dirección de la línea también se da en ángulo recto o con aproximación a éste. La forma escalonada es característica del diseño andino y esta particular configuración está en las construcciones arquitectónicas de pirámides aztecas y en las terrazas de cultivo peruanas que se realizaron con el fin de aprovechar el terreno escarpado de la cordillera andina.



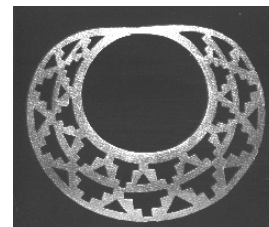
110. Figura antropomorfa tumaco



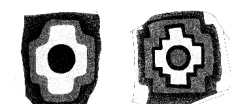
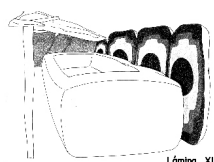
111. Detalle de monolito antropomorfo de San Agustín



112. Pieza de orfebrería tolíma



113. Pectoral nariño



114. Dibujos de las tumbas de San Agustín reconstruidos por César Velandia Jagua. 1994

En el diseño precolombino colombiano la encontramos en el vestuario de figuras antropomorfas tumaco en las faldas de hombres o mujeres, por lo que se puede deducir que son diseños tejidos (110). También en los monolitos de San Agustín, se encuentran formas escalonadas en los tocados y en cubresexos (111). Además se presenta en piezas orfebres, en el contorno de tunjos tolíma, cuyos miembros superiores e inferiores están en escuadra, como el que se observa en la figura 112. En un pectoral nariño el diseño calado en el metal es similar al de las faldas tumaco (113). La configuración escalonada está en la cruz cuadrada y es un símbolo que perdura más allá del tiempo en el que fue concebido, especialmente en regiones andinas. Velandia Jagua (1994) reconstruyó algunos diseños a partir de vestigios de pintura sobre las piedras de las tumbas de San Agustín, entre ellos está la cruz cuadrada (114).

Es importante señalar que la mayoría de estructuras escalonadas se presentan en objetos de las culturas andinas del sur de Colombia: Nariño y Tumaco, y excepcionalmente se encuentra en una mochila muisca de la figura (115).

139

Tabla morfológica No. 7

En la figura 1, se puede ver la máxima esquematización en un diseño rectangular nariño, seguido de la cruz cuadrada tomada de una vasija tumaco.

Las figuras escalonadas nariño de la segunda línea (3, 4, 5 y 6), son compuestas y están en simetría bilateral, su rasgo principal es la conformación triangular. En la serie muestran diversos grados de esquematización.

La última serie fue tomada de figuras antropomorfas donde se representa el vestuario, 7, Nariño. 8 y 9, tumaco. Demostrando que estas configuraciones se adaptan adecuadamente a los tejidos.


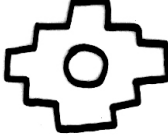




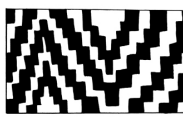
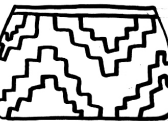
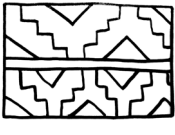


115. Bolsa tejida y pintada muisca



116. Plato nariño

Tabla Morfológica N° 7

			
1	2		
			
3	4	5	6
			
7	8	9	

Figs. 1. Copa. Cerámica nariño. 2. Vasija. Cerámica tumaco. 3. Vasija. Cerámica nariño. 4. Vasija. Cerámica nariño. 5. En pieza antropomorfa femenina. Cerámica nariño. 6. Vasija. Cerámica nariño. 7. En pieza antropomorfa femenina nariño. 8. En pieza antropomorfa tumaco. 9. En pieza antropomorfa tumaco.

Los triángulos simétricos

Los triángulos simétricos en reflexión, se derivan del cruce de la vertical y la horizontal, al unir las terminaciones de las líneas, o de las diagonales cruzadas en un formato dado, resultando la división en cuatro partes en ángulos de 45 grados aproximadamente.

Esta estructura parece representar la forma de mariposa, según podemos constatarlo con los diseños actuales de la artesanía colombiana que se presentan en la tabla morfológica 13.

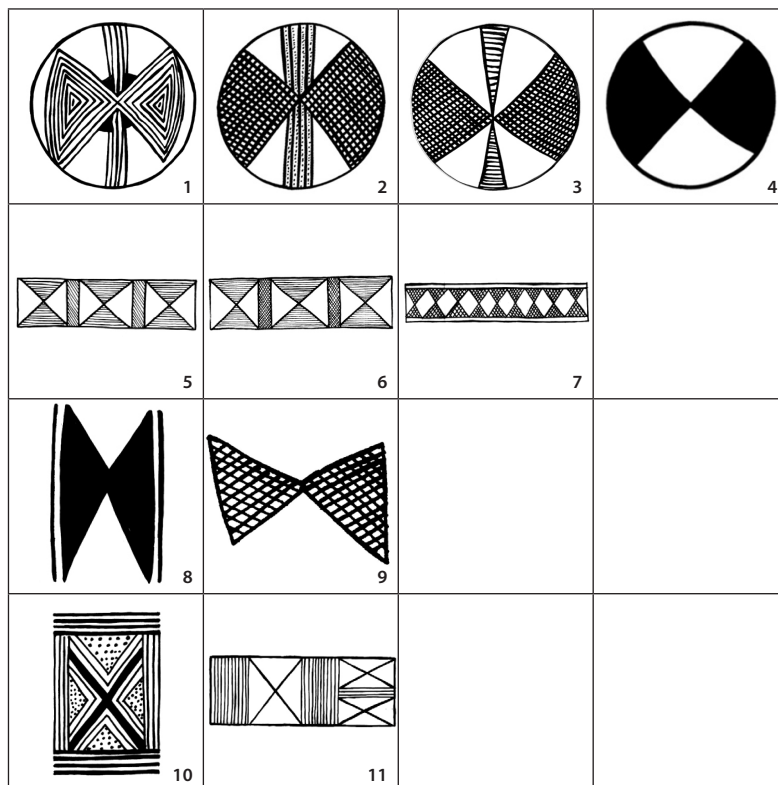
140

Basados en la configuración de este diseño en copas y platos nariño, donde los triángulos simétricos están intervenidos por líneas verticales, podríamos inferir que son diseños de mariposa. En un plato Nariño (116) se puede observar la figura de un chamán que está acompañado por una figura de este tipo, lo que confirmaría que se trata de la representación de mariposa, dado que se encuentra aislada del personaje.

Tabla morfológica No. 8

En la primera línea de la Tabla morfológica 8, las figuras están dentro del formato circular, siendo común esta representación en la cerámica nariño. En las dos primeras parece evidente la forma de

Tabla Morfológica N° 8



Figs. 1,2,3,4. Platos. Cerámica nariño. 5 y 6. Vasijas. Cerámica calima. 7. Vasija. Cerámica de San Agustín. 8. Plato. Cerámica nariño. 9. Plato. Cerámica nariño. 10. Vasija. Cerámica muisca. 11. Vasija. Cerámica calima.

mariposa y la esquematización más alta se ve en la última figura de la serie.

En la segunda línea se distingue la forma por la separación individualizada con una vertical reticulada o con líneas diagonales repetidas (fig. 5 y 6). Sin embargo, se podría deducir que el diseño 7, aunque los triángulos no se encuentren individualizados, también podría ser de mariposa.

141

En las figuras 8 y 9, se encuentra claramente definido el diseño. La figura 9, está en una vasija nariño, que como habíamos señalado, acompaña la representación de un chamán.

El diseño muisca 10 muestra rasgos del diseño tipo mariposa. El espacio que deja la estructura de líneas diagonales cruzadas, está complementado por líneas paralelas con puntos en el interior. El diseño es parte de una composición que se encuentra en el cuello de una vasija muisca y el marco de líneas paralelas separa esta forma de las otras que componen el conjunto. La figura 11, de una vasija calima, presenta la estructura básica de estos diseños.

6.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA GRÁFICA PRECOLOMBINA

6.4.1. Radiadas

Cruz

Cruces reticuladas adaptadas al círculo y terminadas en formas trianguladas. Recurso para llenar el espacio determinado por la retícula.

Estrella

Estrella de ocho puntas. Frecuencia en la cerámica nariño.

Círculos radiados

Especialmente en Nariño y Muisca. Líneas radiales con terminación en "T". Representación de ojos. Representación del iris del ojo humano (interpretación).

Espiral

Borde con líneas radiales terminadas en "T". Espirales en el espacio negativo. Espirales redondas, cuadradas y triangulares. En composición con otras figuras.

6.4.2. Angulares

Diseños lineales. Complemento del espacio con puntos y triángulos. Líneas paralelas diagonales en zigzag en diseños de figuras de serpientes y en tocados de figuras antropomorfas. Triángulos simétricos en simetría de reflexión. Diseño en base circular. Verticales centradas. Diseños en serie horizontal.

Rombos

Escasos. Derivados del cruce de líneas diagonales. Algunos en figuras de serpientes Manchas de la piel de la serpiente. En series, semejantes al diseño de mariposa. En vestuario en figuras reticulares.

Escalonado

En composiciones de reflexión simétrica. En figuras antropomorfas, representan tejidos.

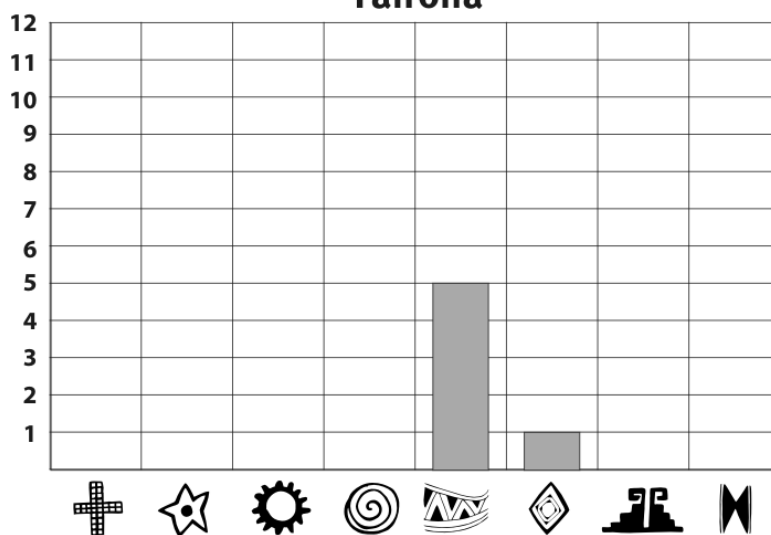
Reticulares

Representación de tejidos en figuras antropomorfas. Algunos cubren la totalidad de la vasija. Representación de estructura del techo de vivienda. Simbolismo relacionado con la fertilidad.

6.4.3. Tablas de frecuencia de diseños precolombinos

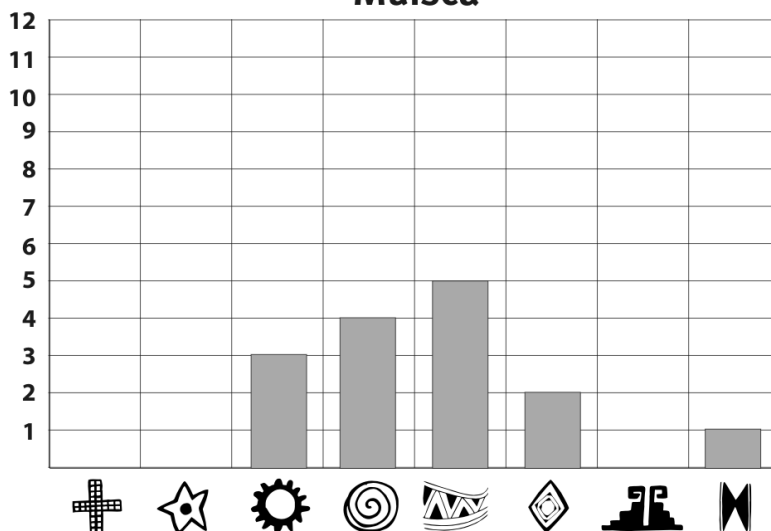
- La menor proporción de diseño está en las culturas Quimbaya y Tierradentro
- La mayor proporción de diseño está en la cultura Nariño en la cual también se encuentran todas las categorías
- Diseños escalonados sólo se encontraron en las culturas Tumaco y Nariño
- En general, la mayor cantidad de diseños está en la categoría espiral

Tairona

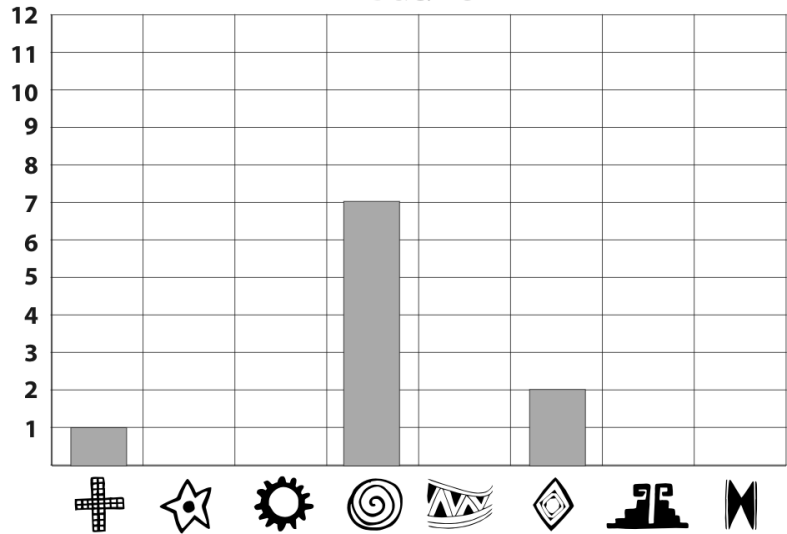


- Convenciones
- Cruz
 - Estrella
 - Círculos Radiados
 - Espiral
 - Zigzag
 - Rombo
 - Escalonado
 - Triángulos simétricos

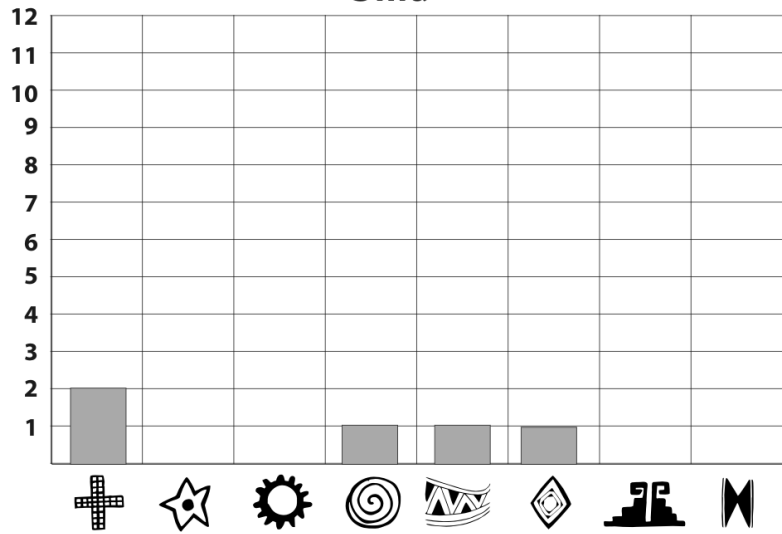
Muisca



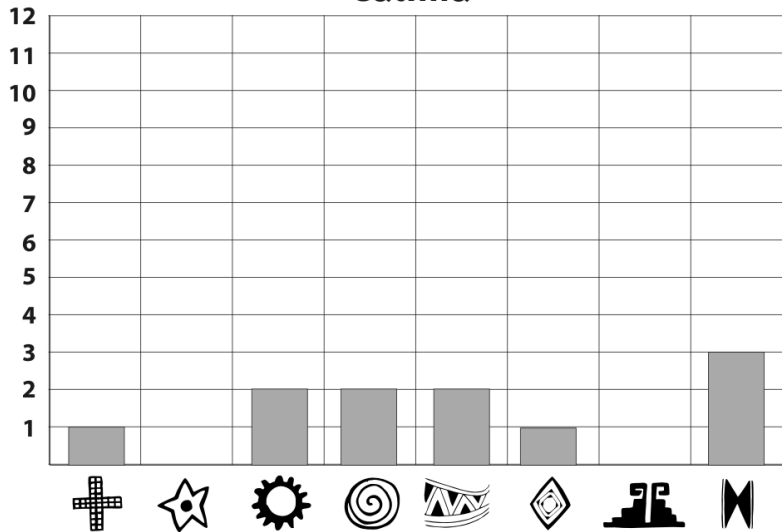
Guane



Sinú



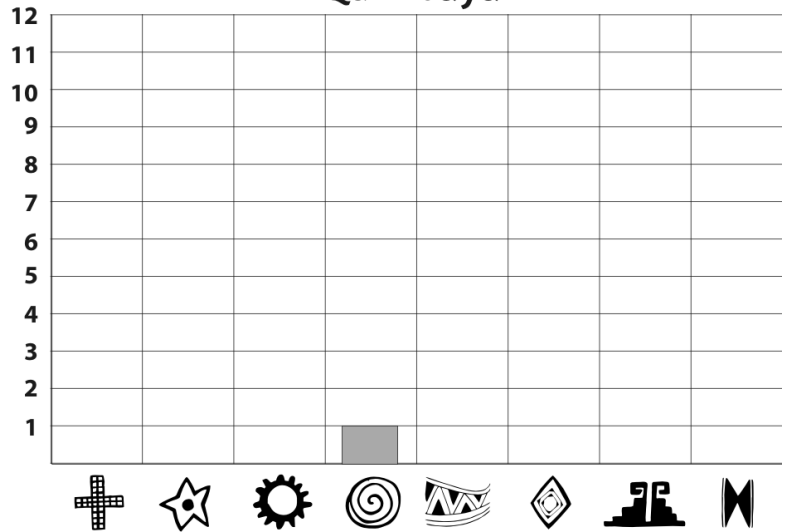
Calima



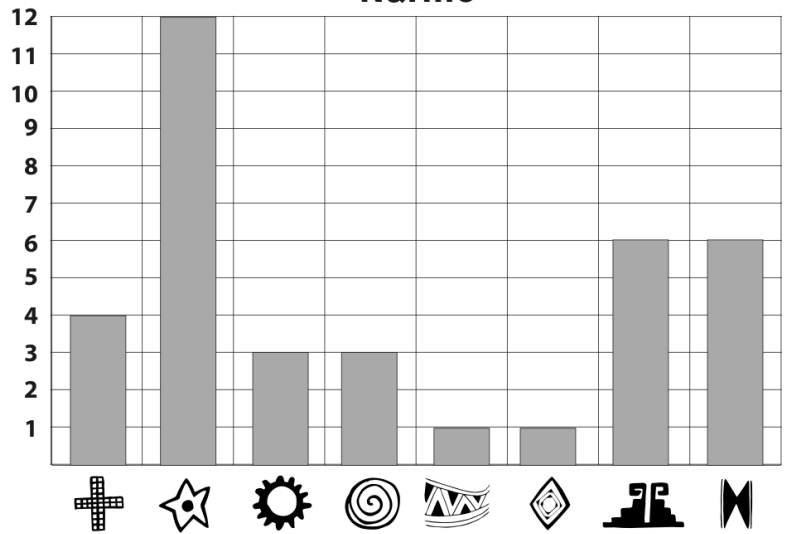
Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Círculos Radiados
-  Espiral
-  Zigzag
-  Rombo
-  Escalonado
-  Triángulos simétricos

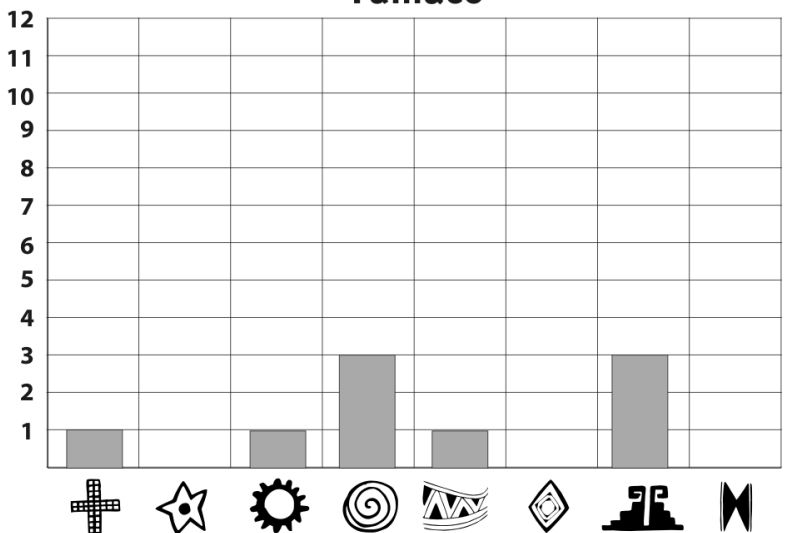
Quimbaya



Nariño



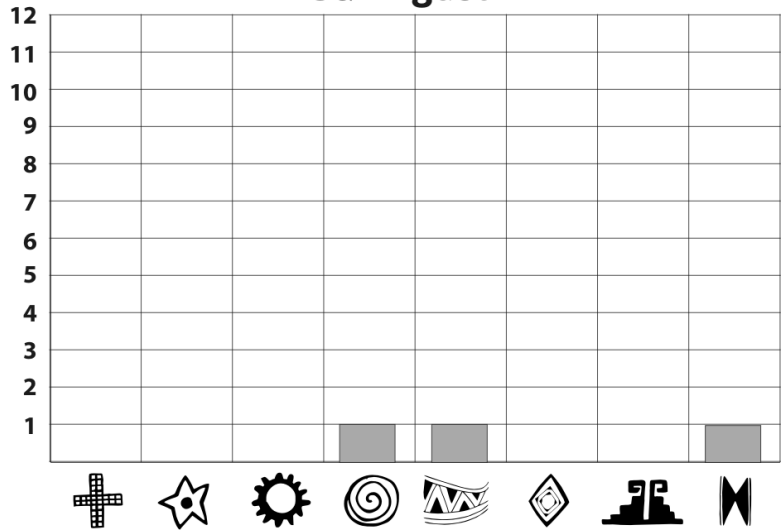
Tumaco



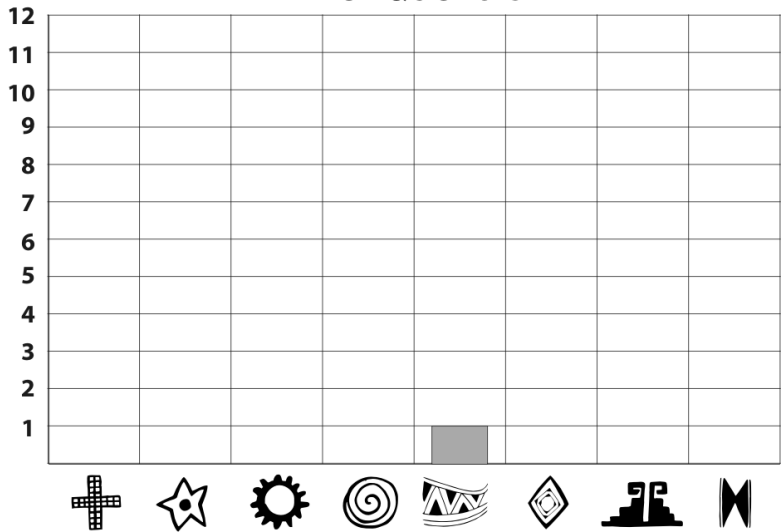
Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Círculos Radiados
-  Espiral
-  Zigzag
-  Rombo
-  Escalonado
-  Triángulos simétricos

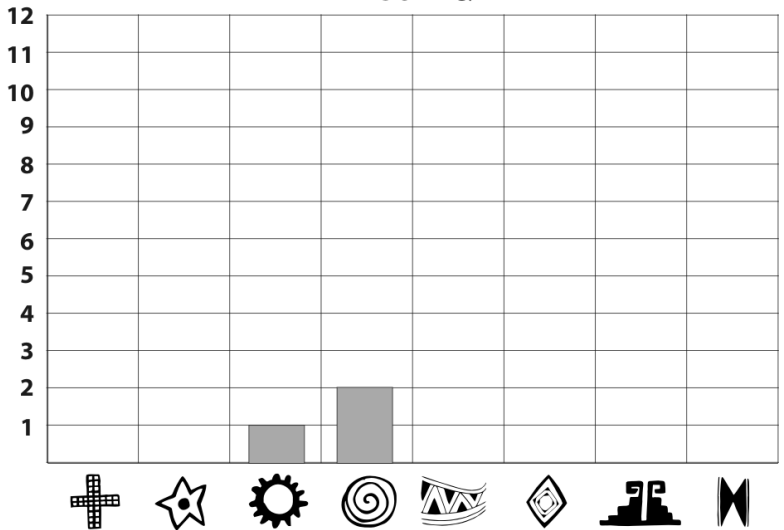
San Agustín



Tierradentro

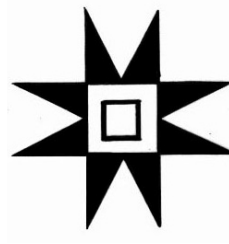


Tolima



Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Círculos Radiados
-  Espiral
-  Zigzag
-  Rombo
-  Escalonado
-  Triángulos simétricos



Capítulo 7

7. LAS FORMAS ESQUEMÁTICAS DEL DISEÑO INDÍGENA DE COLOMBIA

7.1. EL DISEÑO INDÍGENA

7.1.1. Forma y sentido. Dos factores integrados en la cultura material indígena actual.⁵¹

Desde la perspectiva y el enfoque de la disciplina del diseño, que se interesa por los aspectos relacionados con la forma en su dimensión estética y por el sentido, en su dimensión comunicativa, se puede entender el interés por reconocer el valor que tienen los elementos de la cultura material indígena por ser portadora de conocimiento y por hacer parte de la identidad de los países americanos donde existen culturas indígenas vivas.

Para los indígenas actuales de nuestro territorio, las formas son parte esencial de sus vidas por lo que constituyen un libro visual donde se recoge la sabiduría ancestral. Es así como, las formas pueden representar mitos o asuntos referidos a la vida, también pueden estar presentes en los espacios sagrados y en las viviendas⁵².

En celebraciones forman parte de las fiestas o tienen importancia en los rituales para invocar el bien de la comunidad ya sea para propiciar buenas cosechas, para curar enfermos u otros motivos. Aún en la vida cotidiana las formas están presentes y buena parte de ellas conllevan un significado, y las actividades como tejer, tallar la madera o hacer un ritual tienen sentido y reflejan la tradición. Tal es el caso de la palabra *Pachakutik* que en lengua Inga significa “poner en orden”, es decir, equilibrar el cuerpo y el espíritu y “transformar el mundo” (Colección Hilando Memoria indígena:2005).

En la cosmovisión indígena (manera de explicar y ordenar el mundo) la gráfica no es sólo la síntesis de elementos naturales o artificiales. Cuando un o una indígena elabora un objeto, la función no es lo más importante y la acción de ver, no es sólo la respuesta a estímulos lumínicos.

51 Apartes de la ponencia presentada en el Encuentro FORMA 2007. Instituto Superior de Diseño, ISDI. Oficina Nacional de Diseño Industrial, ONDI. La Habana, Cuba, octubre de 2007.

52 Como sucede con las malocas o viviendas de la amazonia que representan un microcosmos donde se desarrollan actividades familiares y rituales y están reflejados los principios fundamentales culturales.



117. Mochila arhuaco



118. Base de mochila arhuaco



119. Vasijas de la amazonia colombiana



120. Sebacán o matafrío
elaborado por indígenas de
la amazonia colombiana

7.1.2. Los objetos indígenas

Para ilustrar el sentido que dan los indígenas a los objetos seleccionamos tres de ellos: la mochila, la olla y el banco.

La mochila

La mochila es ejemplo de la integración de forma y sentido en un objeto. Por su estructura cilíndrica entre los Arhuacos está asociada con la Madre Tierra y es símbolo de fertilidad y seno materno (117). El tejido que se comienza por la base toma forma espiral, lo cual se relaciona con el caracol, símbolo de vida y con el mito de origen del ser superior *Serankúa*, quien creó el mundo (118).

Los diseños que están en la franja media formando un círculo, contienen diversas asociaciones. Si están en todo el cuerpo de la mochila se representan las cuatro esquinas del mundo (Usemi 1976: 21,41,42).

La vasija

Algunos grupos de la Amazonía colombiana para elaborar un recipiente cerámico, deben pedir permiso a la Madre Tierra además de hacer pagamentos, porque se va a extraer un material precioso dejando un espacio que tendrá que ser renovado para no afectar el ecosistema (119).

Entre los Tukano la olla o vasija representa el útero materno. Cuando se cocina, los elementos utilizados permiten una transformación. Así, la olla, los soportes tubulares cerámicos y el fuego, constituyen un modelo cósmico (Reichel Dolmatoff: 1991).

El canasto

Para los Huitotos los hombres somos "canasto" y esto implica una concepción de vida. De niños el tejido es ralo y a medida que crece el conocimiento el tejido se vuelve apretado y se dice que: "cuanto más entregamos más atesoramos, más sabemos y llegará el día en que mi canasto se deshaga pero quedará el discípulo"⁵³.

Otro objeto tejido es el sebacán, llamado también matafrío (120), se utiliza para exprimir el líquido venenoso de la yuca brava. Su forma es tubular alargada y el tejido es elástico, por lo que se asocia con la forma y la función estranguladora de la serpiente Ana-



121. Banco tukano

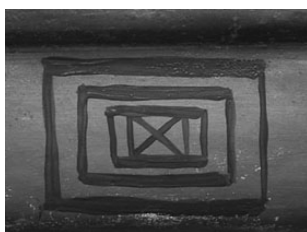
conda, la cual tiene singular importancia en un mito de origen amazónico (Friedemann, Arocha, 1985:49).

El banco

Uno de los objetos que guarda en sí mismo un valor simbólico es el banco (121), pues quien se sienta en él, es quien posee la sabiduría, por lo que es el encargado de transmitir oralmente la tradición. Entre los Huitoto – Muinane el banco es recipiente, sede, fundamento de la tradición ancestral. Como el banco es relativamente pequeño, al sentarse se adopta la posición que llamamos comúnmente “en cuclillas”, lo que se interpreta como la posición fetal que permite al abuelo retraerse al origen para sacar de allí las palabras-fuente o los “rafue”⁵⁴

La gráfica indígena

La gráfica que presentamos fue tomada de la cultura material indígena que corresponde a los tejidos: textiles y cestería, donde encontramos la mayor cantidad de motivos. También de la pintura corporal, pero ésta sólo se da en algunas comunidades.



122. Representación de pintura sobre cerámica guahibo



123. Representación de pintura sobre cerámica guahibo

Al analizar las formas del diseño indígena podemos ver que algunas muestran la síntesis de los atributos esenciales de elementos de la naturaleza, lo que denota la expresión más simple de las estructuras fundamentales de las formas, éstas parecieran simple decoración, aunque bien pudieran serlo, entrañan un sentido y ése sentido es el que importa a quien quiere conocer, aunque hay que decirlo, no en profundidad, pues sería preciso convivir con ellos y aún mejor, conocer su lengua pues varios motivos sólo son comprendidos en su integridad por los indígenas, por eso en algunos casos se dificulta entender claramente lo que significan las formas. Tal es el caso de la respuesta que dio un indígena a la pregunta sobre el significado de un diseño compuesto por cuadrados concéntricos con una equis en el interior: “es la importancia de los indígenas” (122) o acerca de un diseño se cruz en equis con puntos en los espacios (123): “es difícil de traducir. Es un símbolo⁵⁵. Otro indígena, al preguntarle sobre los textiles, expresó: “las artesanías vienen de la creación, son la lectura que uno le da a la naturaleza” y agregó: “salen de pensar desde adentro”⁵⁶

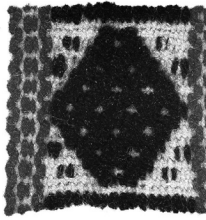
150

Considerando que la dimensión simbólica es tan inmensa como relativa, nos limitamos a mencionar las denominaciones que los

54 Ibid 3.

55 Según el informante guahibo Martín García.

56 Según el informante paez Juan Carlos Piñacue.



124. Diseño Inga



125. Textil inga



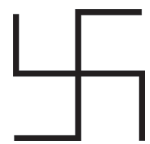
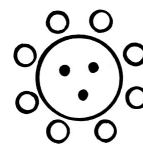
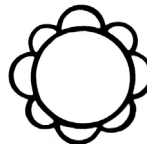
126. Diseño en mochila arhuaca

indígenas dieron a los diseños, lo que de una u otra forma refleja un sentido, dado que la palabra expresa el pensamiento por medio del lenguaje representando un ser o una idea. A continuación, relacionamos algunos ejemplos de la gráfica indígena.

El rombo es una de las figuras simbólicas inga (Jacanamijoy Tisoy:1993). Representa el vientre donde se inicia la vida (124). Si está roto es la muerte (125). El movimiento está representado en el diseño lineal, en la línea angular (126) y en la línea espiral. La serpiente es expresada con esta clase de línea y se relaciona con el tiempo y la renovación de la vida (Usemi: 1976).

La huella es la señal del movimiento pasado, es la marca y registro de acción, lo que se puede relacionar en el diseño "huella de tigre" (127) que ostenta el cuerpo del Jaibaná, (Médico tradicional Embera) para mantener la relación con lo natural, con el agua y con la tierra. Lo mismo sucede con en el diseño "huella de araña" de la figura 128⁵⁷ en la que se puede deducir el movimiento.

Pintar el cuerpo para los embera es adquirir los *jais* (espíritus), quienes propiciarán acciones como la buena pesca, las buenas cosechas o la curación de enfermos. Según la necesidad, se pintará el cuerpo (Ulloa:1992). Así, para la curación de la mordedura de culebra se pintan las hojas medicinales indicadas para tal caso, junto con el diseño de serpiente o boa ancestral (129).



127. Variantes del diseño huella de tigre. de la pintura corporal embera

128. Pintura sobre cerámica guahibo

7.1.3. Ver más allá

Varios motivos de la artesanía son tomados de las visiones (fosfenos o impulsos de luz) que se perciben al consumir alucinógenos como el yagé. Los motivos representan un código ideográfico que transmite un cuerpo de mensajes culturales generalmente relacionados con valores básicos y tienen validez sólo dentro del grupo local en el cual se ha establecido un consenso generalmente sugerido por los chamanes. Reichel Dolmatoff (1991) relata que los Tukano- Barasana dibujaron sobre la arena diversos dibujos sobre las visiones que tuvieron en estado de trance, utilizando el dedo gordo del pié. En la figura (130) podemos ver uno de los di-



129. Representación de pintura corporal embera

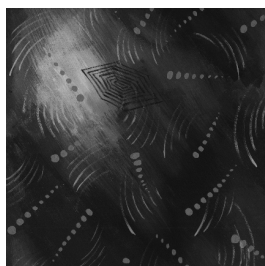
57 Según el informante guahibo Martín García.



130. Dibujo de indígena tukano en estado de trance



131. Figura tomada de un collar de chaquiras camsá



132. Pinturas realizadas por Luz Helena Ballestas. 2007

bujos. La estructura en cruz simboliza vértebras humanas y las espirales de los espacios exteriores simbolizan el remolino. En el interior, varias formas cilíndricas estrechas en el centro simbolizan la cestería. Los tres diseños vinculan el sentido de fertilidad.

El testimonio de dos hermanos Camsá⁵⁸, acerca de la denominación de los diseños tomados de visiones con el yagé, es suficiente indicio de la dificultad de entender el pensamiento indígena. Por ejemplo, la forma espiral cuadrada divergente y alternada contenida en un collar de chaquiras de la figura 131 fue descrita como “persona”. Como se puede notar, la forma mencionada no se relaciona con la síntesis gráfica del cuerpo humano reconocible en los pictogramas⁵⁹ o íconos. Los informantes también nos dijeron que: “los diseños se tratan más que todo de animales... aves...” y que: “el color lo va a atraer, si le va bien usted lo atrae, se ven luces pero es ver adentro”. También las visiones pueden reflejar normas morales en las siguientes expresiones: “se ve lo malo que ha sido” y: “el yagé le dice que no sea mentiroso”. En cuanto a la importancia de la tradición cultural, manifestaron lo siguiente: “..el yagé nos ha vuelto al sitio donde empezamos, volvemos al pasado”. Además mencionaron otros efectos relativos al conocimiento profundo que se adquiere al consumir esta bebida: “el yagé no es sólo para los artistas, si quiere especializarse, también”. Para poner en consideración el hecho de que cada cual ve lo que quiere ver, mostramos en la figura 132 dos pinturas realizadas personalmente, a partir de la participación en un ritual del yagé en el Putumayo en el año 2007.

En el estudio del diseño indígena pudimos observar que no en todas las comunidades las formas tienen valor simbólico, debido tal vez a la pérdida de tradiciones ancestrales, ya sea por la aculturación derivada de la llegada de misioneros a las aldeas, la emigración de los jóvenes a entornos urbanos que al retornar traen consigo nuevas formas de ver el mundo, nuevos productos y nuevas maneras y técnicas para elaborar las artesanías. Además se puede agregar que, para facilitar la comercialización de los productos artesanales se nota la constante renovación de los diseños.

El diseño indígena nos permite ver más allá de lo que aprendimos y pensar que el ser humano es parte de un sistema integral junto con animales, vegetales, ríos y montañas. Sistema olvidado por el hombre urbano que podría aprender de la cosmovisión indígena

58 Magdalena y Julio César Chicunque Agreda.

59 Los pictogramas son utilizados para ser comprendidos independientemente de los idiomas y se podrían catalogar como escritura iconográfica porque guardan relación con lo representado, por ejemplo, el pictograma que señala los baños de hombres y los de mujeres.

en la cual se promueve una actitud responsable y consecuente con la naturaleza.

7.1.4. Grafica esquemática indígena

Para la organización del material seleccionado en este caso no se recurrió a la misma categorización morfológica de la gráfica precolombina, dado que una misma forma podría estar en varias categorías y/o representar diferentes elementos naturales, excepto los diseños de cruz, donde la analogía no es evidente.

Se decidió entonces privilegiar la gráfica esquemática de aparente analogía con la naturaleza y sus fenómenos, y algunas representaciones de objetos, por ser de interés para nuestro enfoque. Como en algunos diseños se logró conocer su relación con conceptos, los hemos clasificado aparte, aunque habría que advertir que no se podría afirmar que los otros no los tengan, pero los clasificamos de esta manera por razones inherentes al proceso de investigación en la cual los indígenas entrevistados⁶⁰ en su mayoría, solamente expresaron el nombre de los diseños. Los conceptos que agregamos en algunos casos, se obtuvieron de la bibliografía antropológica y etnográfica.

Hay que advertir que los datos aportados por los indígenas, podrían no corresponder en su totalidad con los de las comunidades indígenas. Se pueden tomar como una muestra representativa, considerando que los participantes en Expoartesánias (Bogotá, 2003, 2004 y 2005), donde se realizó el trabajo de campo, en su mayoría son indígenas. No obstante hay algunos que son comerciantes y por tal razón es posible que algunas asociaciones sean de tipo personal y no reflejen la realidad en su totalidad.

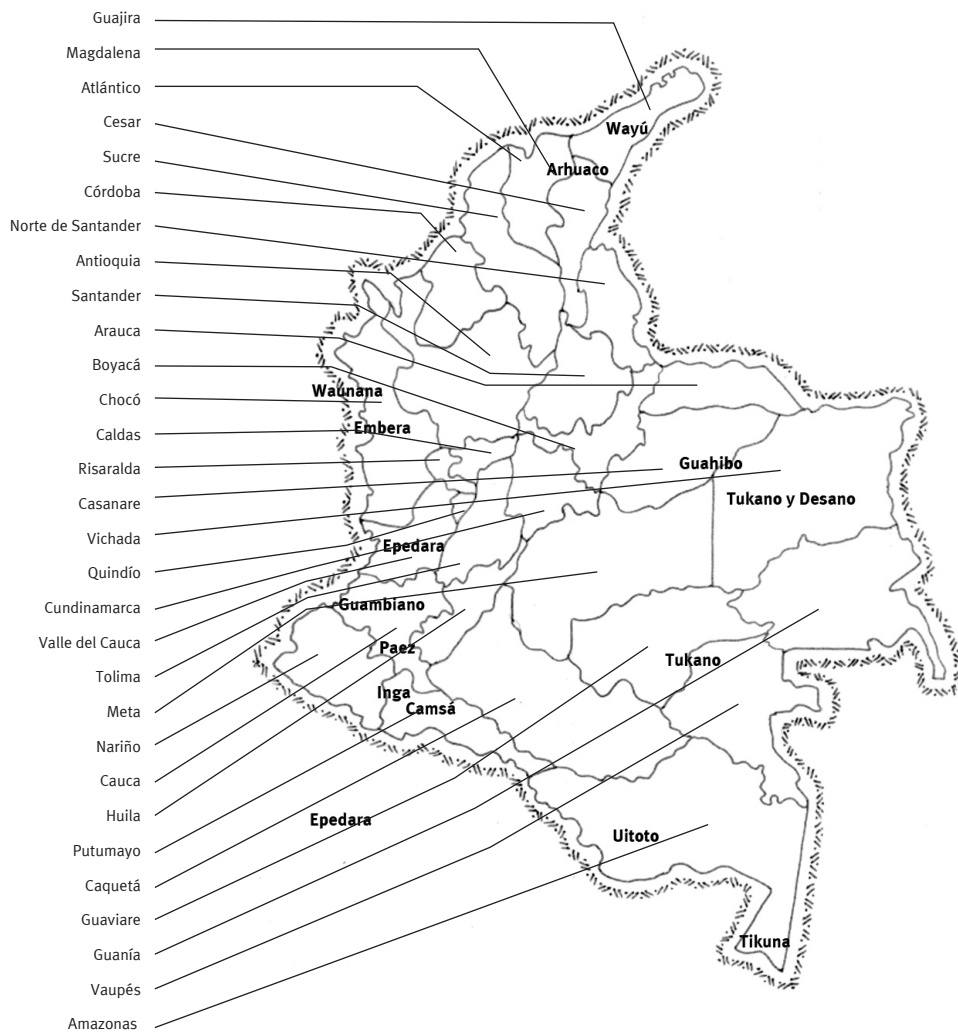
153

Por otro lado hay que tener en cuenta que los diseños se tomaron de diversas manifestaciones de la cultura material indígena, por lo cual se podrá notar la geometría precisa en algunos y en otros no. Por ejemplo, los diseños de cestería se presentan rectilíneos y los pintados sobre cerámicas pueden ser redondeados o la línea se presenta imprecisa, es decir, son más expresivos por ser realizados a mano o la fuente los presenta de esta manera. Así mismo, hacemos referencia a un diseño compuesto realizado con el dedo del pie de un indígena tukano por su interés simbólico. También hay que tener en cuenta que la cantidad de diseños es relativa por cuanto depende de las preferencias de cada comunidad.

60 En la bibliografía se relacionan los nombres de los informantes indígenas

Los diseños están clasificados de la siguiente manera: Diseño en cruz. Diseños radiados: cruz, estrella y sol. Diseños de serpiente o culebra. Diseños de mariposa. Diseños de partes de animales. Diseños de la naturaleza: montañas y otros. Diseño de objetos y Representación de conceptos .

Comunidades indígenas y localización geográfica⁶¹



Mapa 2. Localización de comunidades indígenas. En el mapa se puede ver las áreas de distribución de las comunidades indígenas que hacen parte del presente estudio.

Wayú. Guajira

Arhuaco. Magdalena y Cesar

61 Según el Atlas y geografía de Colombia. Círculo de Lectores. Bogotá, 1989 y Senderos de la memoria (1994). El orden de la lista corresponde a la distribución geográfica de norte al sur de Colombia. La ubicación en el mapa es general, sin desconocer que existen grupos diseminados de las mismas comunidades en otros territorios.

Embera. Chocó Valle del Cauca, Cauca, Antioquia, Córdoba y Caldas y unos pocos en Caquetá y Putumayo

Waunana. Chocó y Valle del Cauca

Epedara. Valle del Cauca.

Guahibo. Meta Casanare Guaviare Vichada

Tukano y Desano. Guaviare Guania Vaupés

Guambiano. Silvia, Jambaló, Morales, Caldon y Toribio

Inga. Putumayo y algunos en Nariño y Caquetá

Camsá. Putumayo

Uitoto. Putumayo

Tikuna. Amazonas, Putumayo y Caquetá

7.2. ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RELACIONES (TABLAS MORFOLÓGICAS)

7.2.1. Diseños radiados

El diseño en cruz

En los diseños seleccionados prima el cruce de líneas o de formas geométricas. Como se podrá observar las relaciones son variadas y en algunas figuras no es evidente la analogía con elementos de la naturaleza.

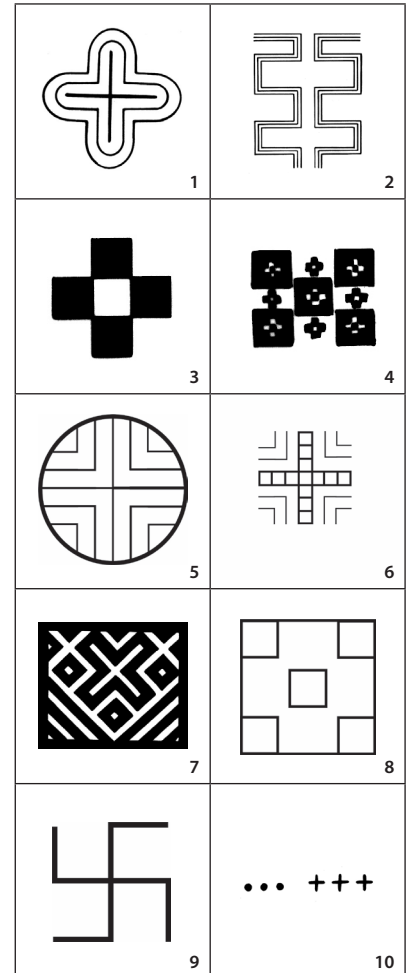
155

Tabla morfológica No. 9

Los diseños 1 y 2 corresponden al nombre de cruz dado por los indígenas y son tomados de la pintura corporal embera. Estas figuras se pintan en el pecho para las ceremonias. El primero es usado por los ayudantes del jaibaná y el segundo por el propio jaibaná. Es importante agregar que figuras similares al diseño 1 aparecen en el diseño rupestre del departamento del Huila⁶², sin embargo esta región es un tanto distante de la habitada por los indígenas emberas. La segunda, pese a ser denominada como cruz, más pareciera forma cruzada y es interesante que figuras de

62 Cruces del mismo tipo se encuentran en el Perú en las regiones de Checta y Yonán

Tabla Morfológica N° 9



Figuras. 1 y 2. Pintura corporal embera. 3 y 4. Tejidos guambianos. 5. Pintura corporal guahibo piaroa. 6. Pintura sobre cerámica guahibo. 7. Cestería embera pacífico. 8. Pintura sobre cerámica guahibo. 9. Cestería Guahibo sikuaní. 10. Pintura corporal tukano.

similar estructura representan costillas en la comunidad tukano.⁶³ Los diseños 3, casas y 4, cementerio, corresponden a la concepción espacial física, lo cual no es de extrañar pues al cuadrado se le ha asociado con terreno de cultivo, lugar de habitación etc. El diseño 4 también representa muerte y hay que tener en cuenta que las pequeñas cruces son resultado del tejido de cestería.

El diseño cruzado dentro de un círculo es pájaro y el cruzado en composición con líneas exógenas se denomina cola de pájaro. Ambos (5 y 6) son diseños guahibos. El primero es tomado de la pintura corporal y el segundo de una cerámica pintada.

63 De ésta se hace mención más adelante en la representación de conceptos.

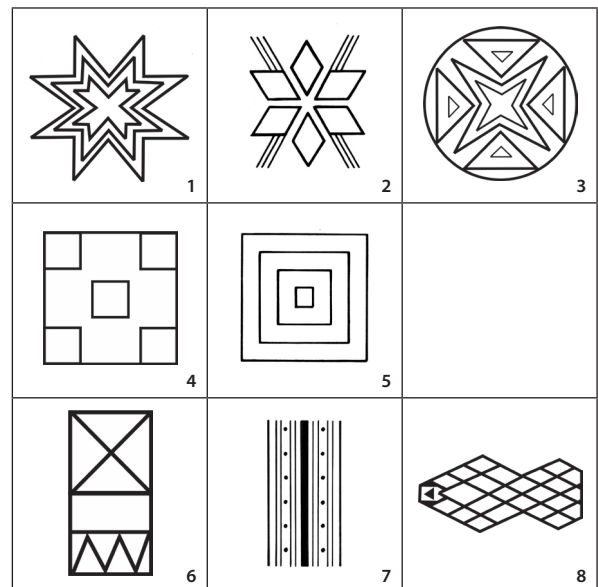
El diseño 7 se debe ver en contexto, es decir, como parte de una composición que representa la estructura del caparazón de la tortuga en el cual la cruz señala el centro. La 8 es denominada estrella por los embera.

Por último, los diseños 9 y 10, representan conceptos. La cruz esvástica representa huella de araña para los guahibos. En esta forma es posible interpretar el movimiento y la linealidad de las patas del insecto. La figura 10 la conforman puntos y cruces. Cualquiera de estas dos maneras de pintar el rostro sugiere el potencial fertilizador de los jóvenes tukano.

Estrella

Los diseños de estrella tienen en común la radialidad, sin embargo, en el diseño indígena encontramos otros recursos gráficos para representarla. Algunos se nombran indistintamente como sol o estrella. Por ejemplo, el primero de la tabla de los cambsá, se denomina sol o estrella al que se agrega por parte de la informante⁶⁴: "es el dios de nosotros".

Tabla Morfológica N° 10



157

Figuras. 1. Collar tejido con chaquiras cambsá. 2. Tejido guambiano. 3. Pintura sobre tela vegetal tikuna. 4. Pintura sobre cerámica guahibo. 5. Pintura embera usada sobre la quijada. 6. Pintura sobre cerámica guahibo. 7. Pintura corporal embera. 8. Tejido wayú

Tabla morfológica No. 10

Las tres primeras figuras de la tabla son un tanto convencionales debido a la centralidad y las terminaciones en punta, dos factores determinados en la codificación. No obstante existe otro rasgo: el sentido de expansión incrementado por líneas internas concéntricas en la figura 1, las líneas externas en diagonal en la 2 y las formas interiores en la 3.

En las figuras 4 y 5, el contorno es cuadrado no siendo frecuente en las representaciones de estrellas, sin embargo contienen los dos rasgos descritos: el centro y la concetricidad, rasgos que indican expansión.

La tercera línea contiene diseños que difieren de los convencionales. El primero, tiene dos sentidos: la cruz diagonal tiene nombre de estrella y el segmento inferior, camino de estrella. En la figura 7, vemos un diseño usado por los jóvenes embera en las fiestas, cuya denominación pintura de estrella parece estar en relación con los puntos como representación de éstas. La figura 8, es un diseño simbólico textil, que en lengua wayú se denomina *lwouya* y significa: como las estrellas que anuncian la llegada de las lluvias.

Sol - estrella

Los diseños de sol de la tabla morfológica tienen, tal como los diseños de estrella, componentes radiales y la presencia del centro.

Tabla morfológica No. 11

Los cuatro primeros diseños están en tejidos guambiano, los dos primeros son similares a los que representan la rosa y los otros tienen la forma geométrica convencional de la estrella de David, donde se nota la superposición de dos triángulos.

158

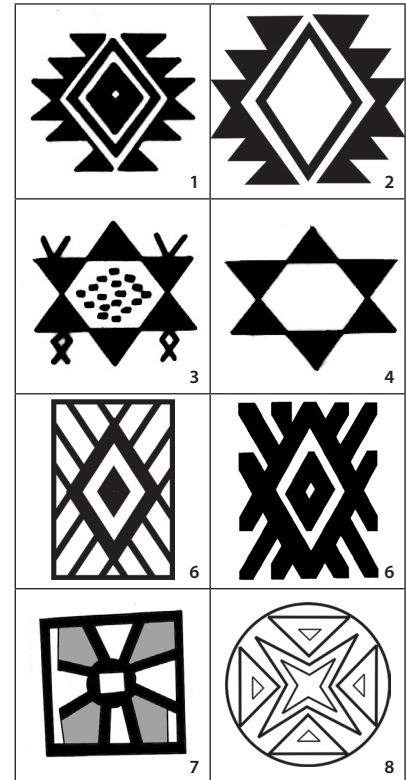


133. Textil inga

La figura 5, se encuentra en tejidos camará y su nombre es sol pero también se identifica con las vistas de dios. La figura 6 simboliza para los inga, dios, autoridad y poder. Su denominación *indi* proviene de los antepasados incas de los cuales dicen ser herederos. Este diseño también es conocido como sol-plumaje (133).

Las figuras 7 y 8 fueron tomadas de telas vegetales y tienen la particularidad del contorno en negro y los colores interiores son rojos.

Tabla Morfológica N° 11



Figuras 1, 2, 3 y 4. Tejidos guambiano. 5. Tejido cambsá. 6. Tejido inga. 7. Pintura sobre tela vegetal de Guayabero, Amazonas. 8. Pintura sobre tela vegetal tikuna.

Es interesante anotar que en algunas comunidades se relacione simbólicamente las representaciones del sol con la divinidad, el sol como ser primordial, dios.

7.2.2. Diseños de serpientes

159

Los rasgos más destacados en los diseños de serpiente se caracterizan por:

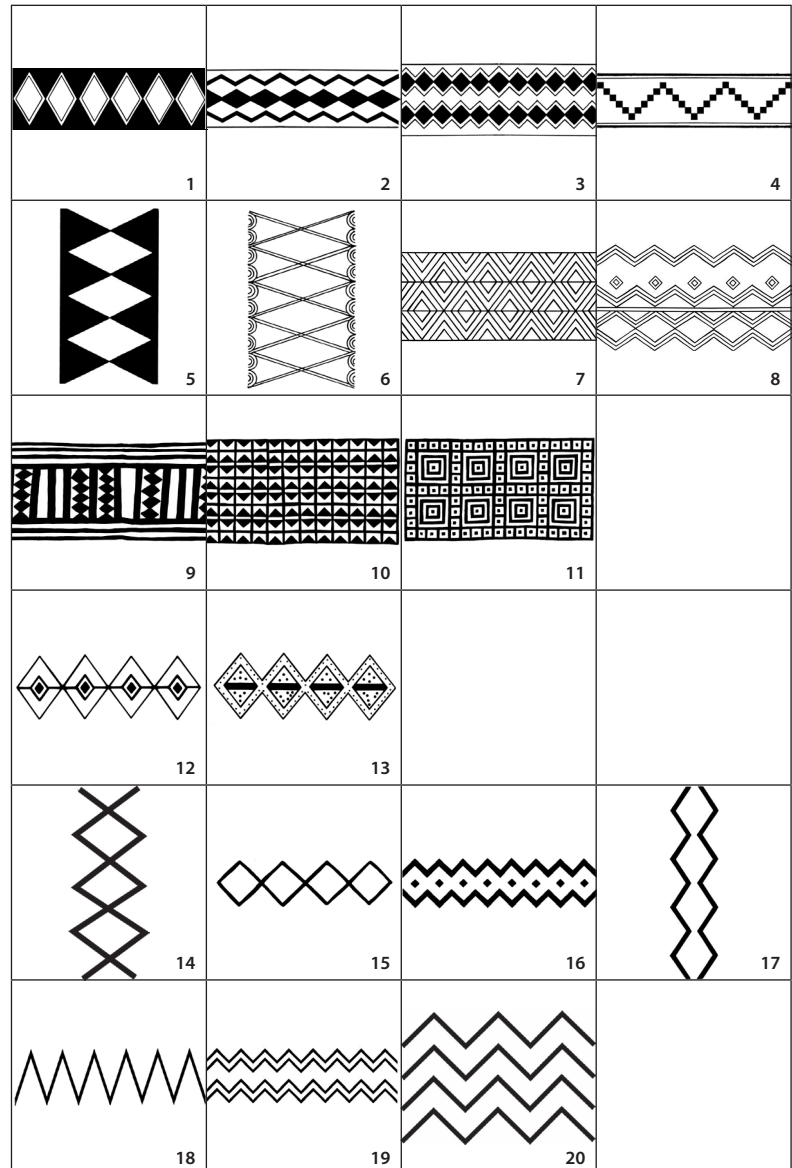
1º. La conformación lineal: líneas ondulantes, zigzagueantes o en espiral. 2º. Las representación de las manchas y 3º. La relación con conceptos.

Tabla morfológica No. 12

Algunos diseños de serpientes integran forma y concepto en la misma figura. Tal es el caso de los diseños tomados de mochilas arhuaco. En la primera serie de la tabla, figuras 1,2,3 y 4, se representan tanto las manchas de la serpiente cascabel, como el concepto de movimiento. Para los arhuacos movimiento es tiempo y

el atributo de la serpiente de mudar la piel cada determinado tiempo, se refleja en estos diseños.

Tabla Morfológica N° 12



Figuras. 1,2,3,4. Textiles arhuaco. 5,6,7,8. Pintura corporal embera. 9. Cestería embera – chami. 10 y 11: cestería guahibo oriental. 12 y 13. Pintura tikuna, sobre tela vegetal. 14. Cestería werregue, waunana. 15. Diseño utilizado por los desano en la fachada de las malocas, en los bancos, los tambores y otros objetos. 16. Cestería epedara. 17. Cestería waunana. 18. Cestería epedara. 19. cestería waunana. 20. Cestería tukano.

La segunda serie corresponde a pinturas corporales embera. Las figuras 5, 6 y 7 son conocidas como pintura de boa mítica y la 8, pintura de culebra. Los cuatro diseños corresponden a pinturas usadas en el pecho por los participantes de las ceremonias embera.

En la tercera línea observamos variadas maneras de representar a la serpiente. En la 9, la culebra jepá se representa con rombos, en la 10 se simboliza un grupo de serpientes con los triángulos seriados. En la figura 11, podemos observar dos elementos que podrían estar relacionados con la concepción dualista, estos son la serpiente representada en la estructura reticular, y las aves en vuelo, representadas con cuadrados concéntricos.

Las figuras 12 y 13 son dibujos realizados sobre máscaras, representan la piel de la culebra. De éstos dicen los tikuna “fueron vistos por los antiguos y se heredan”, según Emilia Montes Rodríguez: 2002: 36.

De estructura romboidal son los diseños 14 al 17. La culebra X de la figura 14, está tejida en cestos weguerre⁶⁵ de los Waunana.

La figura 15, está firmemente entronizada en la comunidad tukano-desana. Según Reichel Dolmatoff (1968:149), “Es la expresión gráfica de un concepto uterino cuyo modelo fue la culebra progeneradora”. Este motivo se pinta generalmente en la fachada de las malocas⁶⁶ y en objetos tales como los instrumentos musicales, las vasijas usadas en el ritual del yagé y en los bancos .

La figura 16, representa la culebra X, y está en cestos epedara del pacífico colombiano. El diseño 17, es una variante waunana del diseño de culebra.

Los diseños 18, epedara y 19, waunana, representan a la culebra X. Finalmente, en la figura 20, de la comunidad Tukano, observamos diseños angulares paralelos, que representan la culebra o güio.

Como se puede observar en la tabla morfológica, existen diversas maneras de representar a la serpiente. Diseños lineales, angulares, estructuras romboidales que representan las manchas del ofidio etc. Pero además hay otras representaciones con diseños lineales cruzados por líneas paralelas, o formas redondeadas, en lugar de rombos, para representar las manchas. Sin embargo, son casos aislados.

161

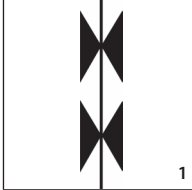
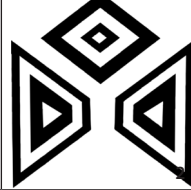

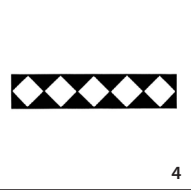
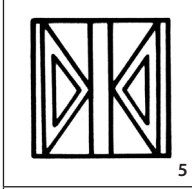
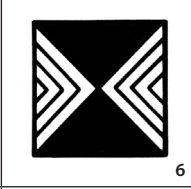
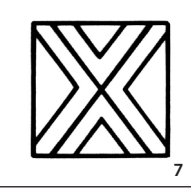
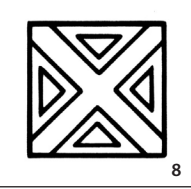
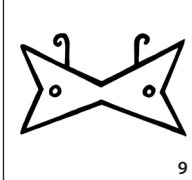
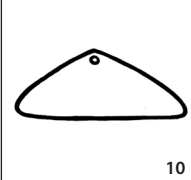
Diseños de mariposa.

Si nos fijamos en la apariencia de la mariposa con alas desplegadas podemos ver como atributo principal las alas en forma trian-

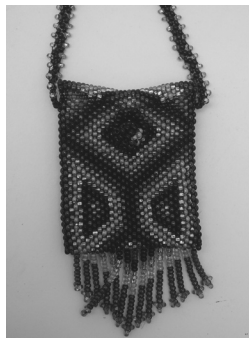
65 Tipo de canasto de tejido compacto elaborado por las mujeres waunana con fibra de la palma del mismo nombre.

66 Las malocas son viviendas comunales indígenas cuya construcción es el microcosmos donde está representados los principios que fundamentan la cultura de los indígenas amazónicos. En ella se desarrollan las actividades económicas, familiares y rituales.

Tabla Morfológica N° 13

Figuras. 1. Cestería waunana. 2. Tejido con chaquiras, camsó. 3. Cestería embera. 4. Cestería waunana y embera. 5, 6, 7 y 8. Pintura corporal embera. 9. Pintura sobre cerámica tukano. 10. Lámina de plata en collar tukano.



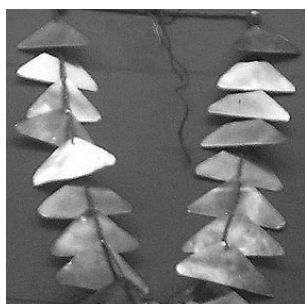
134. Cartera tejida con chaquiras.
Camsá

gular. Esta particularidad se traduce esquemáticamente en la forma compuesta por dos triángulos en simetría de reflexión. También se puede observar que las alas de la mariposa se encuentran unidas a un cuerpo central. Esta particularidad se encuentra en algunas representaciones de la mariposa, expresada con una línea o segmento lineal en el centro de los triángulos.

En la tabla morfológica No. 13, se ordenaron las formas de acuerdo al nivel de información proporcionado por la gráfica. La figura 1, está compuesta por dos triángulos en simetría de reflexión y están intervenidos por una línea vertical central, destacando los dos atributos fundamentales para la visualización del insecto. En La figura 2 compuesta por los triángulos que representan alas de mariposa y un elemento romboidal que bien podría tratarse de un complemento del diseño central como lo podemos ver en la figura 134.

La figura 3 presenta el atributo esencial para encontrar la analogía con la mariposa, las alas. La figura 4, está en composición serial lineal, que aparentemente no estaría relacionado con el diseño de mariposa, sin embargo, podría ser un código aprendido, como lo son otras formas del diseño indígena.

La segunda serie muestra los diseños de la pintura corporal embera, localizados en la quijada. En esta serie se puede notar la estructura básica compuesta por diagonales cruzadas dentro de un cua-



136. Collar tukano

drado. A partir de ésta se hacen modificaciones ya sea con líneas concéntricas, triángulos o planos.

Incluimos al final de la tabla dos casos aislados de representación. La primera figura, una mariposa pintada sobre una vasija tukano, es un diseño diferente a los realizados por esta comunidad, pero se encuentra incluida porque provee otro atributo de la mariposa: las antenas. La segunda, es un dibujo del contorno de una pieza de plata martillada de un collar que es portado por hombres tukano-barasana (135), junto con otros elementos como colmillos de jaguar y cilindros de cuarzo. Respecto al simbolismo de la mariposa en la comunidad tukano, se considera que los ancestros se presentan a las personas dando indicaciones para conservar el medio ambiente y la llegada de las mariposas azules son señal de ello (Reichel Dolmatoff: 1991:133-146). Este diseño representa más fielmente la curvatura del ala de la mariposa.

Diseños de partes de animales

En el diseño indígena también se pueden apreciar rasgos anatómicos de los animales. Es posible identificar de qué animal se trata si el nombre lo sugiere, de lo contrario serían simples formas esquemáticas a las cuales se podría asignar cualquier tipo de representación o significado.

Es importante anotar que los diseños seleccionados en la tabla morfológica, en su mayoría, destacan los atributos más sobresalientes de los animales representados.

Tabla morfológica No. 14

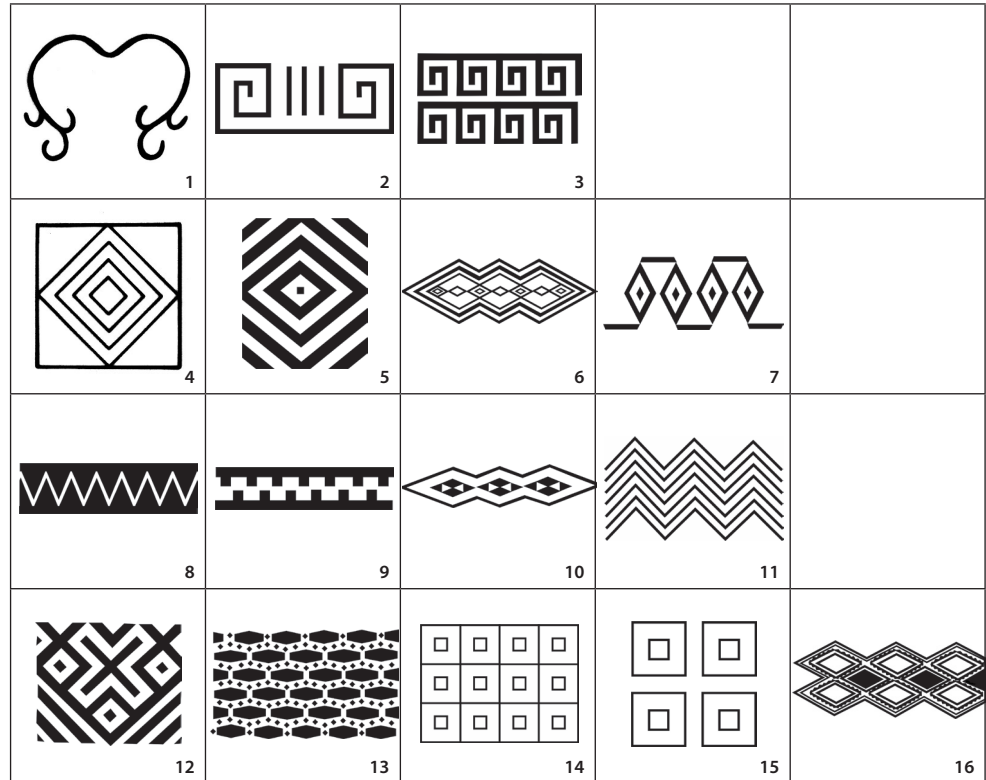


135. Representación del diseño cola de mono de la pintura corporal embera

Las figuras 1 y 2, se denominan cola de mono y cola de alacrán respectivamente. La primera, muestra un diseño que se usa pintado sobre el rostro de los jóvenes embera (135), para enamorar y la segunda, con espirales cuadradas que toman esta forma de la angularidad resultante del tejido de cestos. Las figuras de la segunda serie representan ojos: 4, ojo de pájaro en la pintura corporal embera, 5, ojito en cestería embera-chami y 6, ojo de pescado en un tejido wayú. La fig. 8 denominada por las tejedoras wayú, doble cabeza de mosca, representa también los ojos del insecto.

Las figuras 8 y 9 son diseños lineales de tejidos wayú que representan dientes de conejo, en ellos se pueden apreciar claramente las analogías. La figura 10, vulva de burra, nos recuerda que varios diseño wayú tienen nombres compuestos, lo que permite relacionarlos más fácilmente. Tripa de vaca, nariz de vaca son algunos. El diseño sikuaní escama de pescado (11), se elabora en cestería, por

Tabla Morfológica N° 14



Figuras. 1. Pintura en rostro embera. 2. Cestería guahibo-sikuani. 3. Cestería embera-chami. 4. Pintura corporal embera. 5. Cestería embera-chami. 6, 7, 8, 9, 10, 13 y 16. Tejidos wayú. 11. Cestería guahibo-sikuani. 12. Cestería embera-chami. 14. Cestería tukano. 15. Cestería guahibo.

lo que adopta la angularidad y podemos notar la analogía con las escamas en la repetición seriada.

La serie final corresponde a los diseños que representan el caparazón del morrocoy o tortuga. Las figuras 13 y 15, son de tejidos wayú. Y los diseños 12 y 14, se tomaron de cestos tejidos por embera-chami y tukano respectivamente. En estos diseños la base reticular es lo más predominante y muestran figuras esquemáticas variadas: hexágonos, cuadrados y rombos.

164

7.2.3. Diseños de la naturaleza

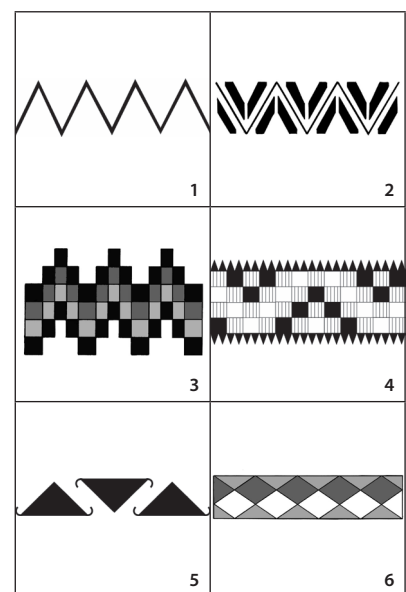
Montañas

Tabla morfológica No. 15

La constante de representación de montañas en el diseño indígena es la angularidad. Sea escalonada o en zigzag, o en las formas triangulares y romboides, es la estructura básica de su representación.

La figura 1, representa una serie de montañas en un diseño de cestería guahibo-sikuani. También se puede observar el uso del triángulo en la representación unitaria de montañas. La figura 2, de un tejido guambiano representa montañas y a su vez árboles. En las figuras 3, de un tejido arhuaco, y 4, de un tejido paez, las montañas se representan con formas rectangulares y cuadradas en escala, conservando la disposición angular. La figura 5, presen-

Tabla Morfológica N° 15



Figuras. 1. Cestería guahibo-sikuani. 2. Tejido guambiano. 3. Tejido arhuaco. 4. Tejido paez. 5. Tejido camará. 6. Tejido arhuaco.

ta estructura angular derivada de la posición de la serie de triángulos, éstos terminados en curva.

En la cosmovisión arhuaco la forma triangular sobre la base horizontal, se relaciona con lo masculino y a la vez con la montaña y la forma triangular sobre el vértice (al contrario de la anterior) se relaciona con lo femenino y a la vez con laguna, así, la altura simboliza lo masculino y la profundidad lo femenino (Usemi : 1976:34).

Si observamos las figuras 1,2 y 3, se presentan más altas, mientras la 5 y la 6 son más bajas, debido a la apertura del ángulo superior (o inferior).

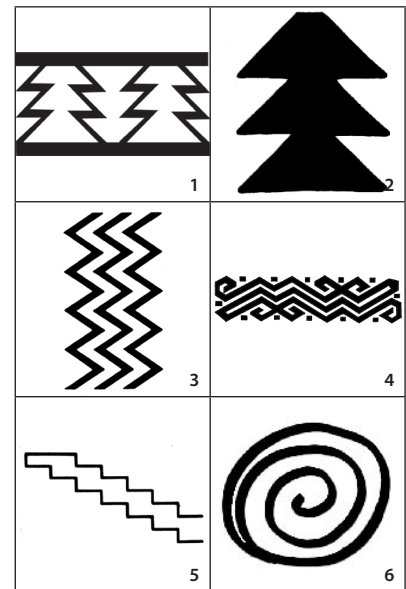
Es importante mencionar que dos de las representaciones están tejidas en fibras de varios colores, por lo que debieron ser viradas a tonos de grises, pues en blanco y negro no es posible interpretar estos diseños.

Otros diseños de la naturaleza

Tabla morfológica No. 16

Las cuatro primeras figuras tienen en común la angularidad. La primera representa el rayo, aunque usualmente al rayo se le representa con una línea angular abierta, pero en este diseño se cierra generando una forma que bien podría representar otra cosa, no obstante la palabra lleva a su reconocimiento. La figura 2 es similar a la anterior pero está en color plano y representa nido de avispa.

Tabla Morfológica N° 16



Figuras. 1y 2. Tejidos arhuaco. 3. Cestería epedara. 4. Tejido inga. 5. Tejido guambiano. 6. Dibujo sobre arena tukano.

En las figuras que representan el agua se nota el carácter lineal. La versatilidad de la línea permite que, con un pequeño cambio en la angularidad, las estructuras parezcan más o menos dinámicas. La figura 3 es la representación de las olas del mar en un cesto epedara. La 4 representa el río, para los inga, y la 5, el agua en un tejido guambiano.



137. Cestería waunana

Las representaciones del agua tienen como rasgo común la línea angular, que permite evocar la fluidez y el movimiento de este elemento natural. La figura 6 representa para los tukano el remolino. Esta forma está en un conjunto simbólico del que más adelante nos referiremos en la relación de la gráfica con los conceptos (pág.168).

7.2.4. Diseños de objetos

Tabla morfológica No. 17

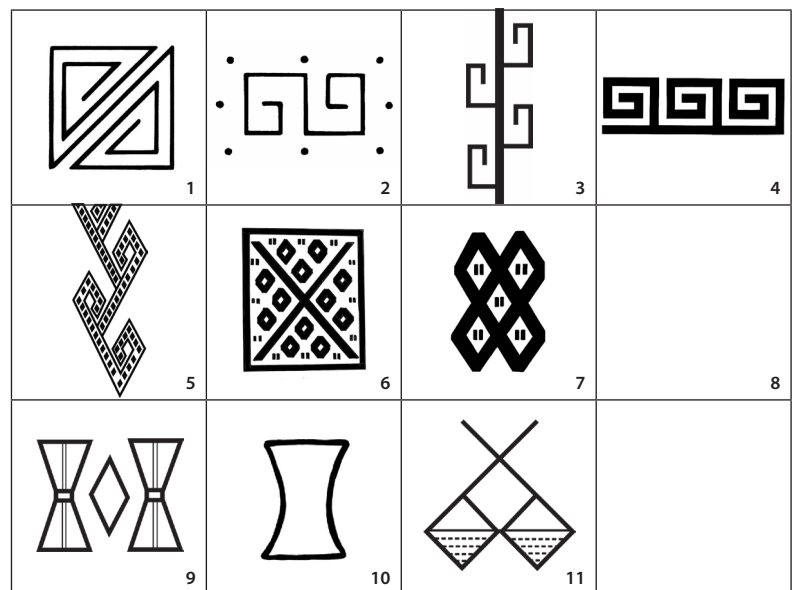
No sólo los elementos naturales son motivo de representación en el diseño indígena, también lo son los objetos. Estos en su gran mayoría están relacionados con la vida cotidiana. En la tabla morfológica 17 se representa el anzuelo en las figuras 1 y 2 de la pintura corporal embera, y en las figuras 3 y 4 tomadas de la cestería waunana y embera-chami (137).

Los ganchos para colgar objetos en la casa están representados en la figura 5, tomada de un tejido wayú. Los inga representan el tejido del cedazo o colador en la figura 6 y el canasto (saparro) en la figura 7, como también lo hacen los camsá.

La relación con los objetos cotidianos también se puede ver en las copitas o recipientes para beber en la fig 9 y en la forma romboidal adecuada al tejido, que representa el canasto en la fig 11.

La figura 10 representa un objeto que relaciona el pensamiento tukano con la vida misma, en lo que corresponde a la fertilidad. Este diseño hace parte de un conjunto dibujado en la arena por un indígena tukano.

Tabla Morfológica N° 17



Figuras. 1 y 2. Pintura corporal embera. 3. Cestería waunana. 4. Cestería embera-chami. 5. Tejido wayú. 6 y 7. Tejidos inga y camsá. 8. Tejido wayú. 9. Tejido guambiano. 10. Dibujo sobre arena tukano. 11. Tejido guambiano.

7.2.5. Diseños que representan conceptos

Tabla morfológica No. 18

Para reconocer la analogía que hay entre la gráfica indígena y los elementos naturales se requiere de algún indicio morfológico que muestre alguna semejanza con lo representado. También los nombres dados a los diseños son suficiente referencia para encontrarla. Sin embargo, como habíamos mencionado en el apartado *El diseño indígena, forma y sentido* (pág. 148), hay diseños en los que no encontramos la analogía no obstante, al conocer su nombre y significado se nos abre una ventana al conocimiento del pensamiento indígena, que está acorde con la cosmovisión o manera de ver el mundo, en cada comunidad indígena.

Es importante señalar que no es nuestra pretensión tratar de ahondar sobre el pensamiento indígena, pues desbordaría nuestro objeto de estudio y capacidad. Sin embargo, es importante mencionar algunos casos donde la forma adquiere sentido.

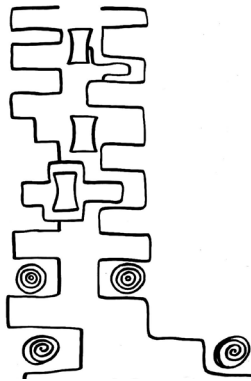
La línea angular, como ya hemos visto, sugiere el movimiento. En el diseño indígena se puede constatar esta relación con los nombres dados a los diseños angulares.

En la tabla morfológica, las primeras figuras tienen la denominación común de camino. La 1, se tomó de un tejido guambiano y las figuras 2 y 3 se nombran como camino de morrocoy por los arhuacos y las 5 y 6, tomadas de vasijas elaboradas por los guahibos, se llaman camino de güio. En ellas el término camino, describe el movimiento espiral, similar a la posición que adopta la serpiente. Debido a la disposición de esta clase de líneas, se podría deducir que en los diseños es posible que el término camino se aplique al concepto de movimiento más que a las otras acepciones que indican vía o sendero.

168

La figura 4 es tanto representación de la serpiente como del movimiento. Según Usemi, sigla que identifica a la Unión de Seglares Misioneros, quienes publicaron el libro *Tutú Arte Arhuaco* (1976), con el fin de destacar y hacer perdurar los aspectos culturales de esta comunidad, explican que los diseños corresponden a la cosmovisión arhuaca. El diseño representa las cuatro esquinas del mundo. Y también expresan sobre los diseños de serpientes que: "En el zigzag del desplazamiento encuentran los arhuacos la idea de movimiento" (op.cit.:34). Es importante anotar que los arhuacos son descendientes directos de los antiguos tairona y habitan la misma región, por lo cual se puede inferir su herencia cultural. Por ejemplo, en el diseño esquemático de algunas figuras tironas

antropozoomorfas que representan serpientes, se puede notar la línea en zigzag. Esta coincidencia permite deducir que los diseños podrían tener alguna relación conceptual que fue transmitida por generaciones.



138. Dibujo realizado por un indígena tukano

El diseño 8, del tejido wayú se denomina huella de caballo. En éste podemos observar la línea angular que sugiere camino o movimiento. Los elementos adicionales, a pesar de no tener la apariencia de cascos de caballo, sugieren la huella dejada por éste. El término huella está en relación con el recuerdo de algo que ya pasó, lo que queda, la señal o vestigio del paso del animal, esto mismo sucede con el diseño huella de araña representado por una cruz esvástica ya comentado en la tabla morfológica de la cruz (pág. 156).

La espiral (fig. 7) se denomina remolino y está en composición con otros elementos. Reichel Dolmatoff (1991:170) solicitó a un indígena tukano-barasana del Vaupés que dibujara lo visto en estado de trance y luego lo explicara (138). El indígena dibujó sobre la arena un motivo central que representa las vértebras humanas y en el interior una forma que representa un objeto que bien puede ser de cestería o de cerámica.⁶⁷ En los espacios exteriores dibujó espirales que representan remolinos, como lo habíamos mencionado. La conjunción de estos tres elementos simbolizan la fertilidad.

Las mujeres de esta misma comunidad se pintan los brazos con diseños lineales en cuyo interior dibujan líneas diagonales alternadas. Este diseño simboliza potencial de fertilidad. Cabe señalar que diseños de este tipo aparecen en cerámicas precolombinas tairona, representando la serpiente. La relación simbólica de la serpiente con la fertilidad es frecuente en las representaciones tairona y tumaco.

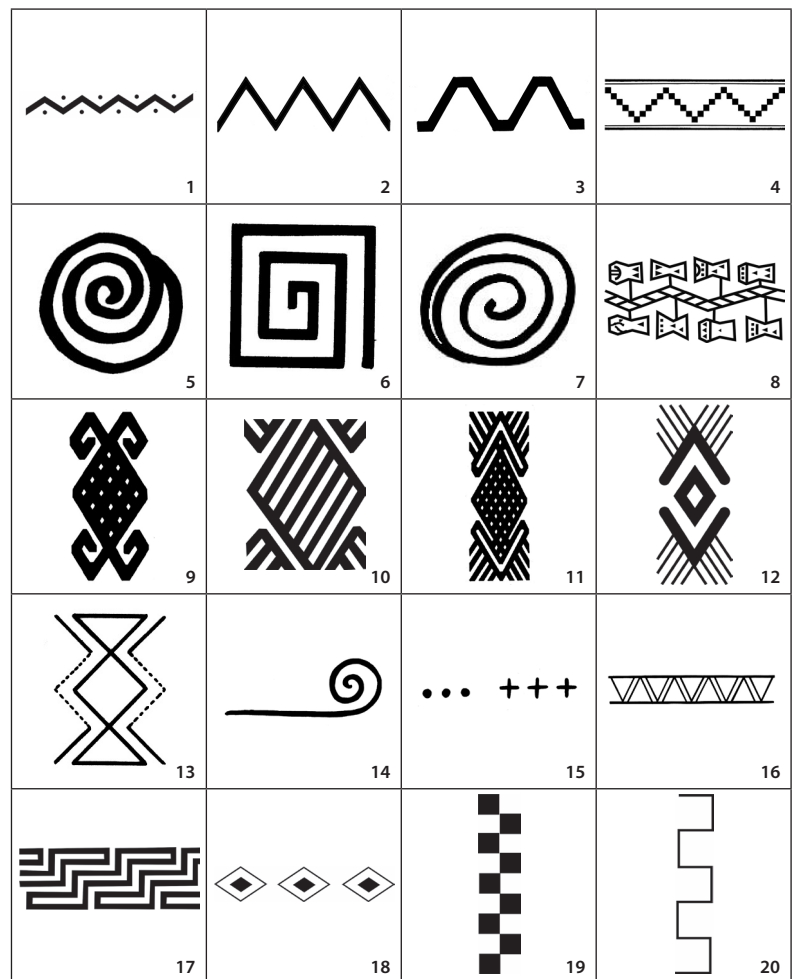
El rombo es una forma simbólica importante en los grupos indígenas inga y camsá. Para los inga el rombo significa vida, el vientre materno. Si está fragmentado es muerte. Pero para entender el simbolismo del rombo en su verdadera dimensión, a continuación reseñamos el texto de Benjamín Jacanamijoy *Chumbe. Arte inga:1993*⁶⁸, hijo de esta comunidad: “la figura geométrica del rombo (abstracción de la conformación anatómica del estómago) constituye el elemento principal de donde parten los demás dise-

67 Este objeto que Reichel Dolmatoff dice ser de cestería, podría ser más bien la representación unos elementos cónicos elaborados en cerámica que son utilizados para sostener la vasija durante la cocción de alimentos, como lo anota él mismo en la página 155 del libro citado.

68 Benjamín Jacanamijoy desarrolló una indagación sobre los diseños indígenas de su comunidad para el trabajo de grado como diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia (1992). Posteriormente su trabajo fue publicado por el Ministerio de Gobierno de Colombia en el siguiente año.

ños. *Uigsa* (el estómago) es considerado el espacio primordial donde se inicia la vida, espacio de convivencia de los hombres. (El mundo con sus cuatro puntos cardinales) espacio de conformación familiar y cuando se desintegra es también el fin de la vida misma" (op.cit.: sin número de página).

Tabla Morfológica N° 18



Figuras. 1. Tejido camará. 2, 3 y 4. Tejidos arhuacos. 5 y 6. Pintura sobre cerámica guahibo. 7. Dibujo realizado en la arena. Tucano. 8. Tejido wayú. 9, 10 y 11. Tejidos inga. 12. Tejido camará. 13. Tejido guambiano. 14, 15 y 16. Pintura corporal tukano. 17. Tejido arhuaco. 18. Tejido paez. 19 y 20. Cestería wuaunana

Los diseños que presentamos tienen estas connotaciones pero además están compuestos por otros elementos formales que agregan sentido al simbolismo. La figura 9 es vientre o estómago y a la vez devolverse, lo que significa el ciclo infinito de la familia. En el diseño 10, confluyen: estómago, costillas y plumaje. Las costillas simbolizan "adentrarse en la espiritualidad del vientre- estómago" y es símbolo de dios, autoridad y poder. Estos tres elementos juntos simbolizan la visita de *Yacha Runa* o médico tradicional.

El rombo 11, es vientre de mujer, donde se inicia la vida. Al unirse con el diseño plumaje-sol se simboliza al pueblo con sus autoridades principales (op. cit.: sin número de página).

El diseño 12, tomado de un tejido camzá, se denomina vientre vacío lo que significa persona sana. Cuando este diseño está lleno (o en plano) es vientre lleno, lo que significa embarazo. Esta misma relación está en el diseño 13, del tejido guambiano.

Para los indígenas paez, el rombo es una de las formas simbólicas principales de la comunidad. En éste se registra el origen y la historia de cada pueblo y cada una de las partes posee un simbolismo. En el centro de esta figura se localizan las autoridades, el cacique y los cabildos. En el vértice superior la vara o bastón de oro, que simboliza el gobierno y en el inferior la autoridad espiritual o médico tradicional. En el vértice izquierdo, la macana o mazo y en el derecho la onda. Estos elementos, en conjunto, representan los espíritus del equilibrio, el trabajo, la justicia y el gobierno⁶⁹.

Otros diseños están relacionados con la fertilidad. Reichel Dolmatoff (1968:150) en su estudio sobre el simbolismo tukano-desana, explica que la línea terminada en espiral de la figura 14, representa pico de zancudo, por lo que tiene las connotaciones fálicas de inyectar o fertilizar. La figura 15, según refirió el informante del autor, simboliza lo siguiente: "cada cruz o círculo es una gota que el hombre pone en la sociedad. Es semen que crea un nuevo miembro".

El diseño textil arhuaco 17, representa sabiduría y el 18, tomado de una mochila tradicional paez, representa equilibrio.

Los diseños 19 y 20 fueron tomados de cestos waunana. El informante indígena⁷⁰ se refiere al primero como cruz, y agrega que antiguamente se pintaba a los niños para que se mejoraran de enfermedades. El diseño 20, la escalera de dios, lo pintaban en el cuerpo los mayores y representaba al dios-espíritu.

Como podemos ver en estos pocos ejemplos, en el diseño indígena perduran algunos conceptos emanados de su relación con la naturaleza, pero desafortunadamente, se van perdiendo día a día por el desplazamiento hacia las ciudades, con la esperanza de encontrar en ellas un mejor modo de vivir, donde en realidad, sólo

69 Plegable promocional de la campaña al Senado de la República de Jesús Enrique Piñacué de la Alianza Social indígena. Tenemos la memoria, rescatemos la palabra. Bogotá, 2004.

70 Luvin Chapurro.

consiguen la pobreza, la pérdida de identidad y la de los valores morales que heredaron de sus mayores.

7.3. CARACTERÍSTICAS GENERALES GRAFICA INDÍGENA

Cruz

Relación de analogía con: Costilla. Aves en vuelo. Estrella. Espacio físico. Elemento que complementa o llena el espacio dejado en la retícula. Simbolismo relacionado con la fertilidad.

Estrella

Estrella de 8 puntas en sol camsá. Radialidad expresada con otros recursos gráficos. Formas no convencionales: cuadrados concéntricos, cruz en cuadrado y puntos enmarcados por líneas No hay diseños radiales circulares. En vez de círculos, rombos. Asignación de los términos sol- estrella en un mismo diseño.

Espiral

Espiral cuadrada en cestería, representando partes de animales: cola de mono y cola de alacrán. Espiral representando objetos: ganchos y anzuelos. Relación con el movimiento en los diseños: camino de serpiente y remolino.

Angulares

Representaciones de la serpiente y su movimiento. Relaciones con mitos de origen y con la fertilidad. Representaciones del agua y el rayo. Representación de montañas.

172

Triángulos simétricos

Diseño de mariposa en serie vertical y horizontal. Diseños de mariposa en el interior de cuadrados.

Rombo

Figura primordial en comunidades del sur de Colombia. Representación de ojos. Forma básica en tejidos simbólicos relacionados con el vientre materno y el sol. Manchas de la piel de la serpiente.

Escalonado

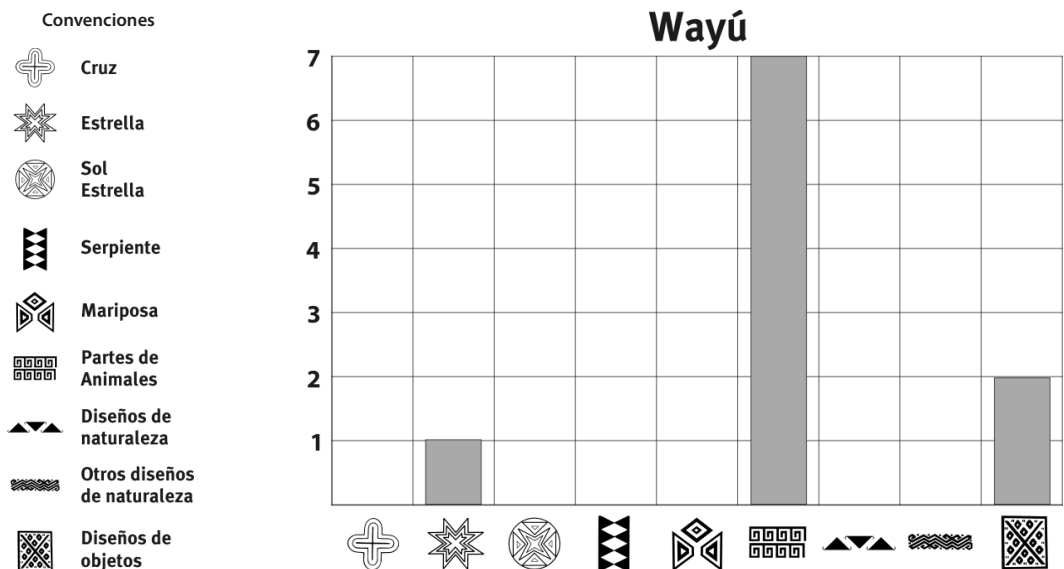
Escasos. Relación con la escalera de dios. Representación del agua. Sabiduría.

Reticulares

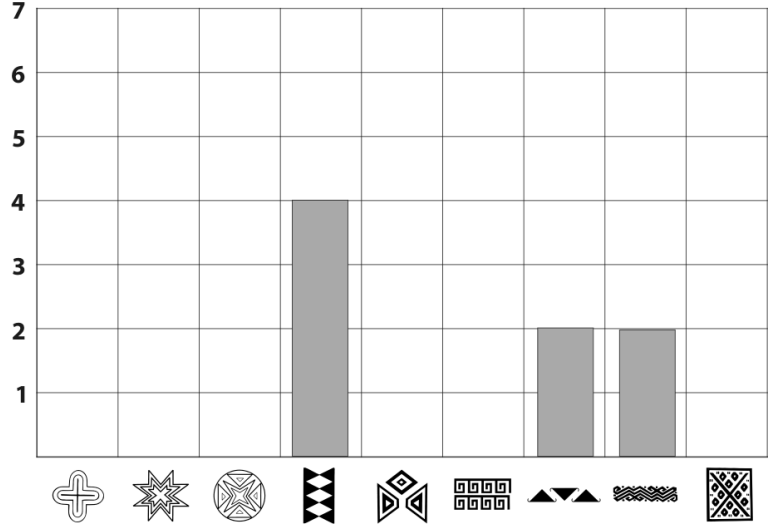
Caparazón del morrocoy (tortuga). Representación de tejidos.

7.3.1. Tablas de frecuencia de diseños indígenas

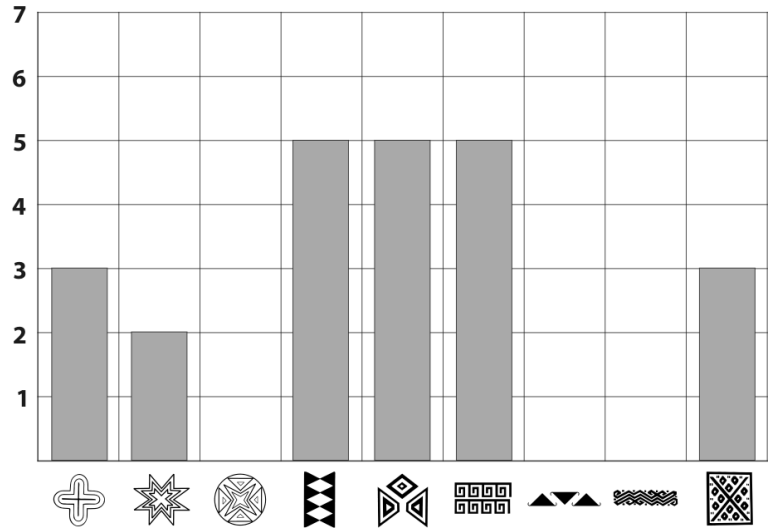
- Emberas, guambianos y guahibos utilizan seis de los diseños entre las nueve categorías establecidas
- Representaciones de serpientes se encuentran en diseños arhuacos, embera waunana, epedara, guahibo, tucano y ticuna. Lo que significa que mas de la mitad de comunidades usan este diseño
- La tercera parte de las comunidades utilizan la cruz
- En el diseño wayú predomina las representaciones de partes de animales
- En la embera es mayor la representación de animales y es donde se encuentra la mayor cantidad de diseños
- La menor cantidad de diseños está en la comunidad Paez.



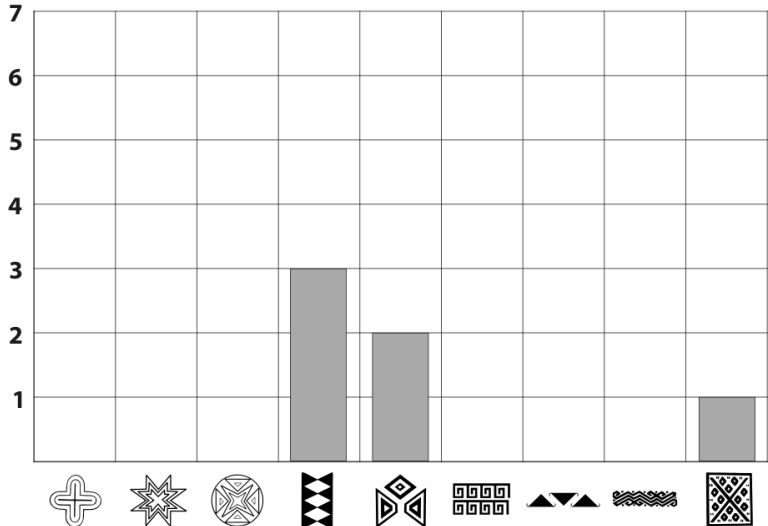
Arhuaco



Embera



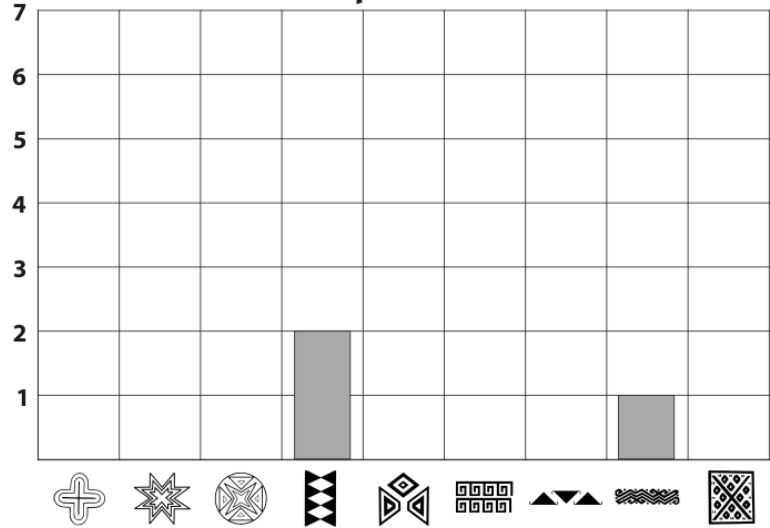
Waunana



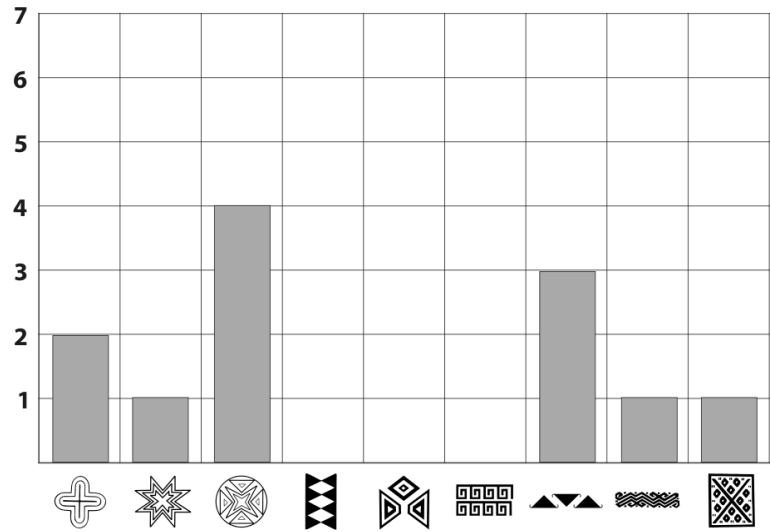
Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Sol Estrella
-  Serpiente
-  Mariposa
-  Partes de Animales
-  Diseños de naturaleza
-  Otros diseños de naturaleza
-  Diseños de objetos

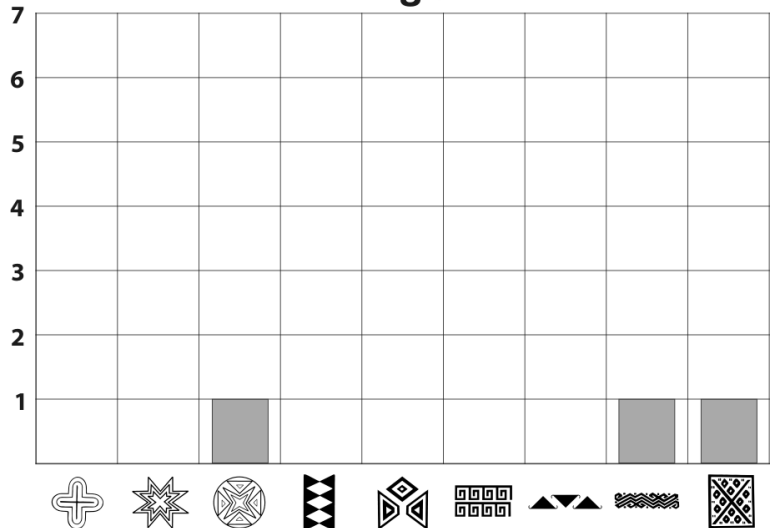
Epedara



Guambiano



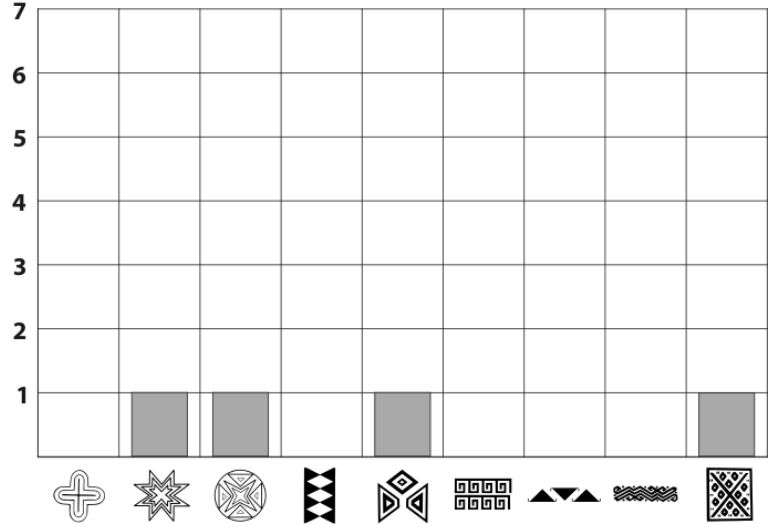
Inga



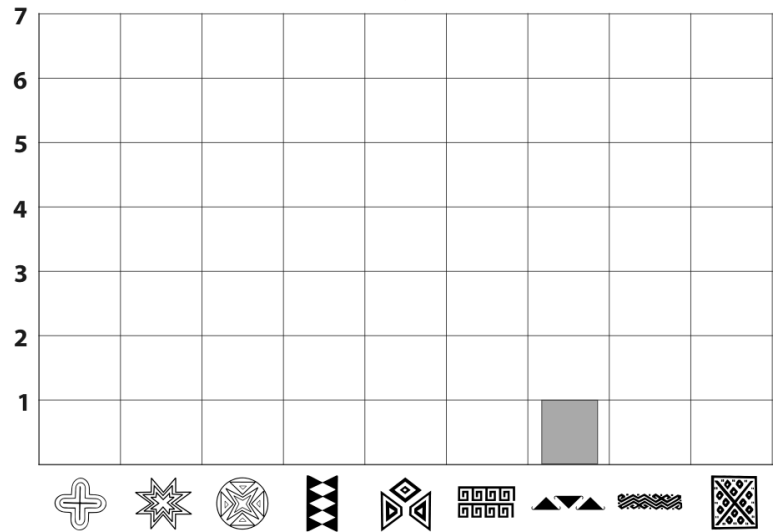
Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Sol Estrella
-  Serpiente
-  Mariposa
-  Partes de Animales
-  Diseños de naturaleza
-  Otros diseños de naturaleza
-  Diseños de objetos

Camsa



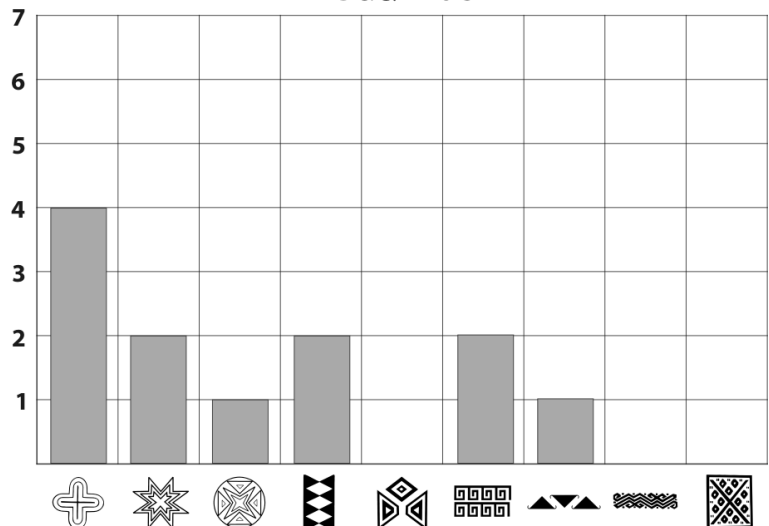
Paez



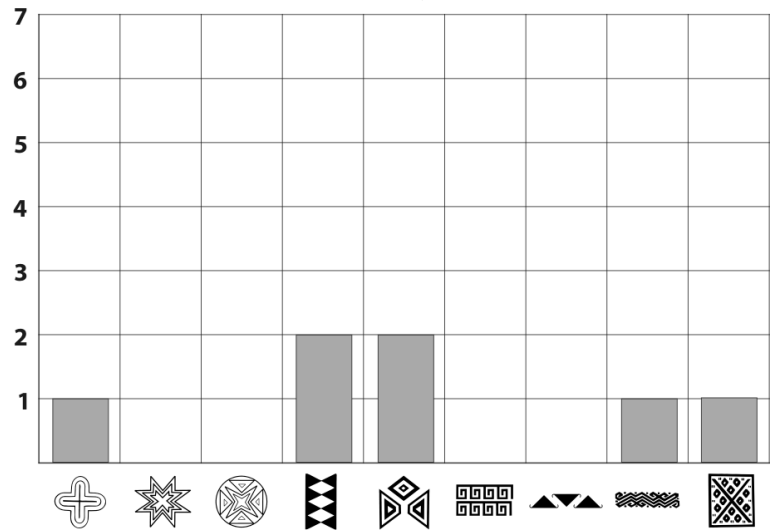
Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Sol Estrella
-  Serpiente
-  Mariposa
-  Partes de Animales
-  Diseños de naturaleza
-  Otros diseños de naturaleza
-  Diseños de objetos

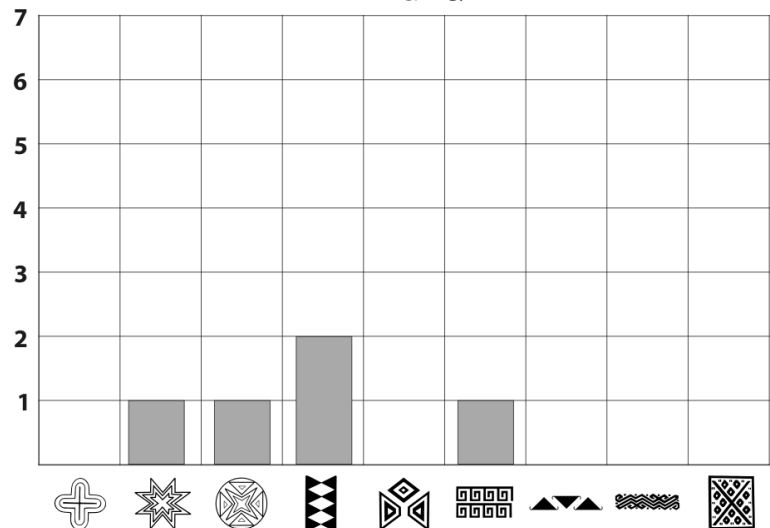
Guahibo



Tukano

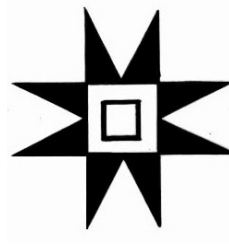


Tikuna



Convenciones

-  Cruz
-  Estrella
-  Sol Estrella
-  Serpiente
-  Mariposa
-  Partes de Animales
-  Diseños de naturaleza
-  Otros diseños de naturaleza
-  Diseños de objetos



Capítulo 8

8. EL DISEÑO PRECOLOMBINO EN LA IDENTIDAD COLOMBIANA⁷¹

La identidad de un país se define en gran medida por sus manifestaciones culturales. Es por ello por lo que consideramos que los rasgos de identidad que están presentes en el repertorio visual de una región determinada son parte de un conjunto que, aparte de otros aspectos (el folclore, por ejemplo), tiene importancia al definir cuál sería la identidad cultural colombiana.

El conjunto de atributos asumidos como propios (y aquí nos referimos a la gráfica como un componente de ese conjunto) y la manera de auto-representarse ya sea a través de un nombre, un objeto o una marca, son elementos que conforman una identidad. Por esta razón, a continuación nos referiremos a los nombres relacionados con el pasado precolombino. Luego haremos alusión a la presencia del diseño precolombino en la artesanía colombiana y posteriormente nos detendremos en las marcas con influencia precolombina.

En Colombia perdura la influencia del diseño precolombino, debido en parte, a la pervivencia de comunidades indígenas que en algunos casos comercializan sus artesanías, aunque se han integrado motivos y técnicas nuevas a las heredadas y, en parte, también a la iconografía apreciada como propia. Esto posiblemente haya derivado del conocimiento de los objetos guardados en museos e igualmente de la existencia de lugares arqueológicos destacados como patrimonio cultural y turístico, como es el caso de San Agustín y Tierradentro.

Es importante anotar aquí que en la educación media, no es muy frecuente abordar en profundidad el tema. Salvo casos aislados, el escolar aprende únicamente sobre las leyendas Chibchas, entre ellas la de El Dorado, tan tradicional en la historia de la conquista española. Por lo cual sería necesario incluir en los programas académicos el pasado precolombino, porque siendo parte de la historia colombiana es un error no hacerlo dada la importancia que en los últimos tiempos ha cobrado la identidad para todos los países, permitiéndoles promover su reconocimiento en el mundo globalizado. Pese a esto, es posible encontrar vestigios en ámbitos tan disímiles como el comercial y el cultural. En el primero, dando denominación a negocios e instituciones de toda índole y

179

71 Parte del texto está construido sobre la base del estudio realizado para obtener el D.E.A. (2003), así como del artículo publicado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en "Arte de los noventa" (2004).

en el segundo cuya presencia se nota en el arte, la artesanía y el diseño.

Nuestro interés es mostrar cómo un sector de la sociedad tiene la voluntad de expresar su nacionalidad a través de las formas creadas en el pasado prehispánico.

8.1. INFLUENCIA DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA EN LOS NOMBRES

En el curso de la recolección de información sobre marcas con influencia precolombina se notó que existía un buen número de nombres de procedencia prehispánica. Considerando que un nombre denomina, designa, señala e identifica, decidimos buscar, además de las marcas, nombres del pasado indígena.

No todos los nombres encontrados aparecen acompañados de iconos o tipografías de rasgos precolombinos. Sin embargo, nuestro interés radicó en detectar qué tipo de instituciones utilizaba esos nombres y establecer si había alguna preferencia de uso en un sector determinado.

Para organizar la información, se decidió agrupar a las diferentes instituciones en sectores donde se presentaba un uso más frecuente: cultural, educativo, turístico y comercial, arrojando el siguiente resultado:

Sector cultural

Museos
Teatros

Sector educativo

Universidades
Institutos

Sector turístico y comercial

Hoteles
Restaurantes
Transporte turístico
Artesanías
Financieras
Rifas y juegos
Licores
Otras instituciones o negocios privados

Considerando que también se presentaban nombres de uso frecuente, se hizo una nueva clasificación: por nombres de culturas, nombres de lugares, nombres mitológicos, nombres de dignatarios y nombres evocadores.

Más adelante, luego de un análisis somero de las categorías, se pudo establecer que la mayoría de nombres de este tipo estaban relacionados con el sector hotelero y el comercial. Notamos entonces que un nombre, El Dorado, no sólo se repite en ese sector, sino que también es utilizado en empresas de transporte, cajas de cambio y negocios de juegos de azar, entre otros. Este nombre posee una serie de asociaciones mitológicas, posiblemente porque la leyenda de El Dorado trascendió a toda América, tanto que los conquistadores vivieron y murieron buscando el lugar donde estaría el preciado tesoro. Se buscó El Dorado en México y en el Perú, pero la leyenda que más se ha extendido es la que relaciona su ubicación en la laguna de Guatavita, localizada en territorio Muisca. Cuenta esta leyenda que, el día de posesión del poder, el cacique de este grupo se sumergía en la laguna de Guatavita después de haber cubierto su cuerpo desnudo con polvo de oro. A continuación, los indígenas arrojaban piezas de oro como ofrenda a sus deidades. Esta leyenda, todavía mantiene la esperanza de encontrar bajo las aguas de la laguna el precioso tesoro.



139. Aeropuerto El Dorado, Bogotá

Pero lo cierto es que este nombre no sólo se conoce por la historia de la conquista sino que tiene actualmente trascendencia. La palabra en sí misma connota riqueza, prestigio, abundancia. Posiblemente estas asociaciones han tenido peso en el momento de decidir designar una institución. El Dorado tiene importancia más allá de las fronteras por ser el nombre del Aeropuerto Internacional de Bogotá (139), la capital de Colombia, y se manifiesta no sólo en las grandes ciudades sino en lugares tan distantes de la capital, como en el Departamento de Arauca, donde da nombre a una ferretería.

Otros nombres difundidos son Bachué y Bochica. El nombre de la diosa que dio origen al pueblo muisca, Bachué, identifica hoteles en tres departamentos del país. En uno de ellos, Boyacá, existe además una academia Bachué. Allí mismo existe un Hotel Bochica, que toma su nombre de un dios benefactor, ligado a la leyenda del Salto del Tequendama. La razón de su uso podría derivarse del hecho que en ese departamento se asentaron los muisca y se conoce más de su mitología que de la de otras culturas. En primer lugar, porque convivieron indígenas con conquistadores y por esta razón fueron reseñadas en las crónicas de la conquista. Y en segundo lugar, por la tradición oral, pues en la actualidad habitan allí campesinos descendientes de este grupo indígena.

Tequendama es el nombre de uno de los más importantes hoteles de la capital que ya cumplió sus cincuenta años. Su símbolo es un tunjo Tolima que no tiene relación con el lugar de origen de la pieza. Lo mismo sucede con el identificador de la Lotería de Cundinamarca, que es un tunjo con las extremidades en escuadra, forma que identifica el diseño Tolima.

Personajes indígenas también dan nombre a diferentes instituciones. En la historia, destacan por su dignidad como caciques o por ser aguerridos guerreros. Kualamaná, Calarcá, Upar, Toné y Nutibara son algunos de ellos. Asimismo, con el nombre de Cacique, o El Cacique, se identifican hoteles, industrias (como una de pollos) y hasta tiendas en zonas rurales.

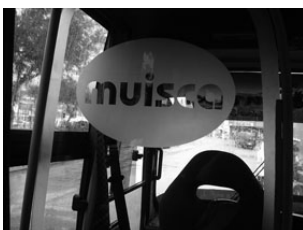
Un personaje muy recordado en el departamento del Tolima es la cacica Gaitana, quien vengó la muerte de su hijo a manos de los españoles, conformándose de este modo en un símbolo de rebeldía y arrojo.

Los nombres que coinciden con el lugar de origen son, entre otros, El Zipa, El Zaque, Tisquesusa, Teusaquillo, Teusacá, y las deidades, Bachué y Bochica, en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá, donde se asentó el grupo Muisca, y Nutibara, en Medellín, Departamento de Antioquia.

El deseo de identificar instituciones con nombres de indígenas de antes de la conquista, contrasta con la connotación peyorativa que tiene la palabra indio. Cuando alguien quiere ofender dice: "no sea indio". O si se refiere a una persona sin cultura, con malos modales y actitudes agresivas, se dice: "es un indio".

182

Continuando con la denominación de personajes indígenas, Cacique Nutibara, Cacique Toné, Cacique Upar, son nombres que aluden a dignidad. Sin embargo, popularmente se conoce como cacique al personaje de la política que usualmente tiene poder en una región cuyos seguidores esperan obtener favores por ser éste una persona influyente dentro de su partido, aunque no goza de muy buena imagen.



140. Interior de autobus interdepartamental

Hay regiones donde se usan los nombres propios de la cultura que allí habitó. Muisca y Chibcha (140), en los departamentos de Boyacá y Cundinamarca como lo habíamos anotado, y Calima en el Valle, son dos ejemplos. Pero el Departamento de Córdoba, destaca por tener la mayor cantidad de nombres relacionados con la cultura Sinú.

Es importante anotar que no es sólo en el sector turístico donde hay más proliferación de nombres indígenas, sino en la más amplia gama de negocios, entre otros: electrodomésticos, fibras, discos y ópticas. Los nombres encontrados en este departamento son: Zenú, Panzenú y Sinú. Este último es el más utilizado. Por el contrario, en los departamentos de Santander y Santander del Sur, existen nombres indígenas en mayor profusión, aunque no pertenecen a estas regiones.

Resulta curioso que en una ciudad, Cartagena, en el Departamento de Bolívar, más conocida turísticamente por el nombre de Cartagena de Indias, no aparecen nombres de este tipo. Varios están en idioma inglés y proliferan los relacionados con la conquista, por ejemplo: El Castillo. Entendido está, que por haber sido un puerto muy importante en el período colonial, los nombres estén más relacionados con lo español. No obstante, también muchos son los nombres de evocación turística: Costa del Sol, Capilla del Mar, Villa Colombia, por nombrar unos pocos.

En conclusión, el pasado sigue presente en los nombres que evocan una época y unos lugares. Estos nombres representan la identidad de colombianos que aman su tierra y que buscan, a través de la historia, reflejar un pasado y conformar una tradición.

Estos nombres denotan y connotan a la vez pero algunos, que pertenecen a la región de origen, no se pueden considerar toponímicos, porque sus nombres están vigentes debido a que fueron cambiados por otros de origen español. Por lo tanto, a los nombres que hemos relacionado los podemos clasificar dentro del orden simbólico.

Como el caso que nos ocupa no es el de analizar todos los nombres encontrados, baste esta pequeña reseña para comprobar que permanece latente esa identidad precolombina.

183

8.2. PREFERENCIAS FORMALES

Con el fin de comprobar cuáles son las figuras más utilizadas y a qué cultura precolombina colombiana pertenecen, se hizo una pesquisa en los directorios telefónicos de las ciudades más importantes del país, entre los años 2001 y 2003.

Es importante anotar que no todos las instituciones que tienen iconos precolombinos aparecen en estas publicaciones. Sin embargo, es un indicio que nos lleva a determinar de manera ágil, cuáles serían las preferencias en cuanto a formas extraídas de las diferentes culturas.

El siguiente es el resultado obtenido, sin pretender constituirse en la última palabra ni ser respuesta de un estudio estadístico. Nuestra intención fue observar en conjunto los iconos de cada cultura que aparecen en los directorios, para establecer una posible preferencia de formas cuya finalidad es la identificación institucional.

No se mencionan aquí a las instituciones que tienen identificadores “diseñados”, es decir, que denoten que se han involucrado en un proceso de diseño, pues más adelante lo haremos. Solamente mencionamos los iconos que parecen “dibujados” repitiendo una forma original.

Complementamos la información con algunas fotografías que muestran la utilización de piezas precolombinas en diferentes ámbitos.

8.2.1. Cultura Tolima

Bogotá

Hotel Tequendama
 Lotería de Cundinamarca.
 Empresa de Licores de Cundinamarca.
 Cerveza Club Colombia (141).

Santa Coloma
 Taxi Puente Aéreo (143)

Hotel Bacatá
 Cambios Dorado Plaza
 Casino´s El Dorado
 Café Universal

Joyas precolombinas. Industrias Carin.
 Sociedad Colombiana de Cirugía Estética, Maxilofacial y de la Mano

Etiquetas de la Cerveza Club Colombia (141)
 Envase de los Licores Santa Coloma
 Etiqueta Aguardiente Néctar (142)

Fuera de Bogotá:

Kualamaná Resort, Melgar. Tolima
 Academia Bachué. Tunja, Boyacá.
 Optica Calima. Cali Valle.
 Hotel del Parque. Armenia, Quindío.



141. Lata de cerveza
 Club Colombia



142. Detalle etiqueta
 de aguardiente
 Néctar



143. Distintivo empresa de
 taxis



144. Colombian Hotels,
Chinauta



145. Artesanías
El Zipa.
Bogotá, D.C.



146. Figura en fachada de la sede de la
Defensa Civil. Guateque -
Cundinamarca



147. Fragmento del mural, Historia del
desarrollo económico de Antioquia.
Banco Popular de Medellín, Antioquia.
Pedro Nel Gómez. 1954

8.2.2. Cultura San Agustín

Defensa Civil
Autotaxis Proturismo
Motel Eldorado
Corporación Universitaria de Ciencia y Desarrollo Uniciencia

Fuera de Bogotá:

Hotel El Dorado. Cartagena, Bolívar
Corporación Universitaria de Ciencia y Desarrollo Uniciencia. Medellín, Antioquia
Colombian Hotels, Chinauta (144)
Restaurante Tierra Colombiana. Manizales, Caldas
Hotel Los Tunjos. Pereira, Risaralda
Colegio Andino. Cúcuta. Norte de Santander
Platería Ramírez. Cali, Valle del Cauca

8.2.3. Cultura Muisca

Artesanías El Zipa (145). Bogotá, D.C.
Artesanías el Zaque. Bogotá, D.C.

Fuera de Bogotá:

Imprenta Muisca. Tunja, Boyacá.
Hotel El Dorado. Bucaramanga. Santander.

8.2.4. Cultura Quimbaya

Ferretería El Dorado. Arauca, Arauca.
Nuticambios. Medellín, Antioquia.
Hotel Quimbaya. Medellín, Antioquia.
Museo de Artesanías de Colombia. Cali, Valle.

El anterior listado nos muestra de manera somera que existe preferencia por los iconos de la cultura Tolima, popularmente llamados "tunjos", y, en segundo lugar, las formas de la estatuaria Sanguiniana. En la figura 146 podemos observar una estatua con rasgos de esta cultura en uno de los pueblos de Boyacá, perteneciente a uno de los símbolos del escudo de la Defensa Civil.

Para ilustrar la importancia de la cultura Tolima en el ideario colombiano, incluimos un fragmento de un mural (147) del artista Pedro Nel Gómez (1899-1984) perteneciente al grupo de los *Bachué*s, movimiento que ya fue mencionado en los antecedentes de este estudio, por interpretar la preferencia que existe por los

iconos de esta cultura. Hacemos notar que la figura que aparece en el mural excede extraordinariamente las proporciones originales, pues las piezas tienen en promedio una medida de 20 cm. Este fragmento nos demuestra un afán por destacar la importancia del oro en la economía del país y, a su vez, resaltar el ancestro precolombino.



148. Poporo quimbaya

Los iconos que se presentan de estas dos culturas son los más representativos de cada una de ellas. Es importante hacer notar que éstos son de referencia antropomorfa, y que todos ellos se muestran de cuerpo entero. Muy pocos son los de tipo antropozoomorfo.

Las piezas de las culturas Muisca y Quimbaya son utilizadas en menor medida, aunque la cantidad no parece representativa.



149. Pieza de orfebrería muisca

La más representativa de la cultura quimbaya es el poporo (148), con el cual se inició la colección del Museo del Oro en el año 1939. El poporo es la denominación dada a un recipiente destinado a contener la cal con la cual se consumió la hoja de coca en tiempos precolombinos. Esta pieza se encuentra identificando por ejemplo, negocios de cambio de moneda y es figura constante en los objetos artesanales. Más adelante nos referiremos a algunos diseños en los cuales se emplea esta pieza (págs. 247 y 248).

De la muisca, destaca la utilización de las piezas denominadas tunjos, cuya característica principal es la triangulación en las representaciones antropomorfas (149).

8.3. INFLUENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN LA ARTESANÍA

186



150. Vitrina donde se pueden apreciar diversos productos destinados al turismo en la Patagonia Argentina

Como es sabido en los países latinoamericanos, se nota cierta influencia del pasado indígena especialmente en la cultura material. Podemos citar al margen, los objetos de la comunidad mapuche, que aún pervive en el sur de los Andes. En ellos, las llamadas "guardas",⁷² que consisten en diseños lineales romboides, se mantienen tanto en los objetos manufacturados por los indígenas en la artesanía, en textiles (ponchos o telas para abrigar el cuerpo) o en la decoración de objetos, incluso, podemos encontrar este motivo en camisetas, bolsos y pulseras para relojes entre otros productos destinados al turismo, como podemos ver en las fotografías 150 y 151. Lo mismo se puede ver en artesanías ecuatorianas, peruanas o bolivianas (152, 153 y 154). Con estos pocos ejemplos podemos constatar que la iconografía precolombina se mantiene

72 En España se utilizan los términos, guindas, orlas o filetes para este tipo de diseños que son usualmente de tipo decorativo.

viva y que se visibiliza en la cultura material de la mayoría de países suramericanos.



151. Productos expuestos en feria artesanal de Buenos Aires, Argentina



152. Indígena del Ecuador vendiendo sus productos en una feria artesanal de Quito



153. Florero en cerámica. Artesanía del Perú



154. Detalle de tejido Boliviano



155. Cerámica de Ráquira, Boyacá

En la cultura material colombiana, nos podemos dar cuenta de que el diseño precolombino prevalece aún en las manifestaciones artesanales de los habitantes rurales, especialmente en la cerámica. Basta visitar los días de mercado de algunos pueblos de Cundinamarca y Boyacá, que fueron antiguo asentamiento muisca, para verificar que esta herencia perdura en el tiempo. En las formas globulares de las vasijas denominadas *chorotes* y en la decoración con motivos evocadores, ahora más bien esquemáticos y mucho menos ricos en formas, vemos presente esta influencia (155). Asimismo, la técnica empleada por los alfareros campesinos, revela esta tradición.



156. Prendedor en plata, artesanía de Mompox

Una región conocida por el trabajo orfebre, Mompox, donde habitaron los Zenúes, más comúnmente conocidos como los Sinú, combinan el saber de los ancestros con la técnica y los motivos traídos por los orfebres españoles. Destaca el trabajo en filigrana (hilos de oro) y en falsa filigrana⁷³, técnicas que demuestran la pericia de los orfebres en el manejo de los metales. Estas joyas generalmente denominadas *oro momposino* son muy apreciadas tanto dentro del país como fuera de él. La mayoría de ellas está realizada en oro de baja ley, pero actualmente también las fabrican en plata, como la que apreciamos en la figura 156 basada en el poporo quimbaya, lo que ha facilitado su adquisición y por ende a permitido popularizar los diseños.

Una artesanía bastante apreciada por los colombianos es el sombrero vueltiao, elaborado por artesanos del departamento de Córdoba al norte del país. El investigador de la cultura popular Puche Villadiego (2001), afirma que este sombrero es oriundo de los an-

73 Simulación de la filigrana mediante el uso de moldes

tiguos zenúes, lo que podría corroborarse con los remates de bastón del Museo del Oro que mostramos en la figura 158.



157. Sombrero vueltoio de los artesanos de Córdoba



158. Remates de bastón. Orfebrería sinú



159. Revista Semana 2006

En el año 2006, la revista Semana promovió una votación a través de internet y vía fax, que determinara cuál podría ser el símbolo de Colombia. El sombrero vueltoio (157) obtuvo 75.580 votos de los 394.606 otorgados por el público. En dicha edición (página 21), José Luis Díaz Garcés, también investigador de esta cultura, menciona que el 8 de septiembre de 2004, la Ley 908 lo elevó a la categoría de símbolo cultural de la nación y que es un reconocimiento tardío “pues hace decenas de años nuestro hombre auténtico lleva el sombrero vueltoio porque es un objeto que habla, que señala un origen, una identidad, una cultura. Y eso es lo que vale”.

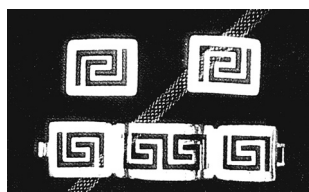
Como muestra del reconocimiento ancestral en la identidad nacional, algunos objetos de origen precolombino estuvieron en la lista de símbolos estos son: la estatuaria sanagustiniana (20.132 votos) y la balsa muisca (11.953 votos) entre los diez primeros, y el poporo quimbaya (9.760 votos) ocupó el decimoprimer lugar.



160. Réplicas de piezas precolombinas

Muchos son los artesanos orfebres que toman como fuente el trabajo precolombino (160). La mayor parte de ellos, realizan reproducciones de piezas incluidas en los catálogos del Museo del Oro. Una de las industrias que a la vez elabora y comercializa reproducciones fieles de la orfebrería es la Galería Cano, la cual cuenta con sucursales en las principales ciudades del país y en ciudades de Estados Unidos, Venezuela y Panamá. Su aporte en la difusión del arte precolombino tiene gran valor, pues son réplicas de las piezas originales, trabajadas sin desvirtuarlas. Y poseen buena calidad, lo que hace que sean objetos preciados por los turistas extranjeros. Así mismo, hace algunos años ha incluido la oferta de objetos artesanales de origen indígena, especialmente de las comunidades Wayú, Arhuaco y Cuna.

El diseño precolombino también ha sido fuente para la creación de joyas. En el año 1991, la diseñadora Ana María Bonilla, participó



161. Joyas de Ana María Bonilla



162. Pulsera de Liliana



163. Joya en plata de Nuria Carulla

Reyes

con un juego de aretes y pulsera de clara influencia precolombina en la exposición “Joyería Contemporánea Colombiana” en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de la ciudad de Cali (161). Unos años después, en 1994, la diseñadora de joyas Liliana Reyes, retoma las formas y las combina con materiales no convencionales en joyería: plumas, acrílicos y fibras textiles. En la figura 162 presentamos una pulsera que parece estar inspirada en los textiles chimú del Perú, en la exposición individual “Ancestros orfebres” realizada en el Museo Nacional de Colombia. En la figura 163, mostramos un prendedor de la diseñadora de joyas Nuria Carulla, en el cual parece notarse la inspiración en un sello tumaco (Villegas:1992).



164. Cesta elaborada en fique del municipio de Guacamayas, (Boyacá)



165. Silla elaborada con fique y madera. Barichara, Santander



166. Mesa decorada con la técnica del barniz de Pasto

La cestería y los textiles también son de gran tradición, pero su comercio está restringido a los pequeños pueblos y día a día se hace menos frecuente su uso, debido quizás, a la creación de nuevos objetos en materiales industriales como el plástico, la fibra de vidrio y las resinas. Por eso es preciso mencionar el caso de los tejidos en *fique*, una fibra que se obtiene de la planta del mismo nombre y que es altamente resistente. Con ella se elaboraban hasta hace poco, lazos y costales realizados en telar vertical, similar al utilizado en la época prehispánica. En la actualidad los costales son elaborados con fibras sintéticas, las cuales poseen a la vez alta resistencia y bajo coste, reemplazando a los tradicionales desmotivando de esta manera el cultivo de la planta. Sin embargo, los artesanos de Boyacá y Santander han creado otros productos elaborados con *fique* como los que podemos observar en las fotografías 164 y 165.

189

Es de gran importancia en la artesanía colombiana el llamado *barniz de Pasto*. Esta técnica ancestral, requiere conocimiento y cuidado pues su proceso es complejo. Del árbol Mopa mopa se extrae un líquido que, tras someterlo a cocción, se torna una masa plástica que luego el artesano estira como una tela, ayudado por sus manos y su boca. Luego se aplica a objetos diversos (166 y 167) como cajas, máscaras, mesas, etc. Las figuras utilizadas numerosas veces son de influencia precolombina. También se da la integración con elementos del diseño indígena⁷⁴. Por ejemplo, las máscaras

74 Ver Osvaldo Granda. Diseño precolombino en la artesanía actual. Revista Mopa Mopa. No.1 Iadap. Pasto, 1983.



167. Máscara de los indígenas del Putumayo con aplicaciones del barniz de Pasto

ras de los indígenas ingas y camsá del Putumayo, son adornadas con mopa-mopa.

A pesar de no incluir en el presente estudio el diseño indígena cuna, entre otras razones debido a que la gráfica es un tanto compleja por el uso de varios colores y formas, lo cual dificulta el traslado al blanco y negro, mostramos en las fotografías 169 y 170 algunos productos derivados de las telas denominadas molas, elaboradas por las mujeres de esa comunidad que habita en el departamento del Chocó y en los límites con Panamá. En la fotografía 168 podemos ver una blusa confeccionada por las mujeres cuna.



168. Blusa indígena cuna



169. Camiseta elaborada con telas cunas



170. Zapatos elaborados con telas cunas



171. Feria artesanal de carácter permanente en la ciudad de Bogotá

Un hecho de importancia para la comercialización de los productos artesanales es que en las grandes ciudades del país se han organizado ferias artesanales de carácter permanente, las cuales dan cobijo a un sector importante de la economía (171).

Muchos de los comercializadores de este tipo de artesanía forman parte de una familia que se encuentra dedicada a estas labores. En dichas ferias podemos ver algunas manifestaciones del diseño precolombino en tallas de madera, en cerámicas y en estampados de camisetas. Sin embargo, la artesanía tradicional pierde día a día este sentido, debido al auge de importaciones de productos de bajo precio provenientes de países como India y China.



172. Exposición de productos artesanales en la Feria de las Colonias de Bogotá

También se organizan ferias anuales por ejemplo, la Feria de las colonias que se realiza en julio de cada año en el Parque de los artesanos en Bogotá (172). En ésta no sólo se ofrecen artesanías sino también las comidas de las diferentes regiones y además se presentan muestras del folclor colombiano.

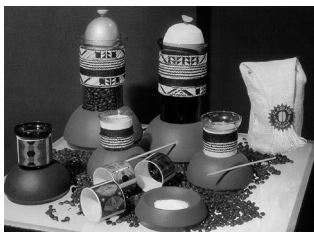
Por otra parte, una entidad de carácter nacional, Artesanías de Colombia, promueve el trabajo del artesano a través de cursos de formación y actualización. Además, comercializa los productos a través de la feria Expoartesanas que organiza cada año durante el mes de diciembre (173), en la que, además de convocar a los arte-



173. Indígenas guambianas ofreciendo sus productos artesanales en Expoartesanías

sanos de las diferentes regiones del país, mostraba la producción del Laboratorio de Diseño. Este laboratorio fue creado con el fin de unir el saber del artesano con la aportación del diseñador en la proyección y adecuación del producto artesanal. Este hecho ha generado propuestas innovadoras en cuanto a motivos y técnicas aprovechando tanto el conocimiento tradicional del artesano como la proyección del diseñador industrial (174). De esta manera, el diseño precolombino sigue presente en la labor del artesano y en la función innovadora del diseñador. Sin embargo, el apoyo gubernamental es indispensable para hacer permanecer estas tradiciones⁷⁵.

8.4. INFLUENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO EN EL DISEÑO GRÁFICO



174. Juego de café. Gianfranco Zaccai y Eduardo Barroso Laboratorio Colombiano de Diseño

Dado nuestro interés por las formas esquemáticas del diseño precolombino, nos enfocaremos principalmente en el diseño de marcas, por ser éste uno de los ámbitos donde se pueden encontrar estas formas. Por lo tanto, pasaremos de lo particular, las marcas, a lo general, dando ejemplos de otras utilizaciones donde el concepto de identidad nacional está presente.

8.4.1. Influencia del diseño precolombino en marcas colombianas

En el estudio sobre la influencia del diseño precolombino en marcas colombianas⁷⁶, se logró determinar algunos aspectos relativos a lo que es considerado por diseñadores y clientes como rasgos de la identidad colombiana.

Siendo nuestro interés buscar esas formas de influencia precolombina que de alguna manera demuestren rasgos de identidad, a continuación nos referiremos a algunos precedentes de la marca con influencia precolombina. Luego exponemos cuatro casos de identidad institucional, en los cuales se determinaron distintivos precolombinos. Posteriormente presentamos el análisis de 28 marcas que muestran influencia precolombina para finalmente, relacionar las marcas esquemáticas con los ámbitos tratados: el precolombino y el indígena.

75 Según informes de Dayra Palacio, del Laboratorio Colombiano de Diseño de Pasto, este proyecto ya no cuenta con el apoyo de Artesanías de Colombia, por lo cual, es ahora una entidad de carácter privado que debe buscar sus recursos en instituciones internacionales.

76 Realizado entre los años 2002 y 2003, como parte de esta investigación y con el cual se obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados D.EA.

8.4.2. La marca precolombina

Mientras la marca en tiempos precolombinos fue indicador de “identidad del individuo” y su función más importante fue mágico-religiosa, en la actualidad la marca con características precolombinas es portadora de “Identidad de lo nacional”. Ese sentir colombiano estuvo escondido debido a la colonización, pues la influencia europea determinó los nuevos parámetros culturales, tan notorios en la nobleza criolla⁷⁷, quien conformaba las elites gubernamentales, militares y clericales.

Es a finales del siglo XIX cuando comienza la recuperación de valores ancestrales, mediante personas ilustradas en las artes, que tuvieron la oportunidad de desplazarse fuera del país y desde allí, verse frente a otros, buscando una identidad cultural que los hiciera reconocer.

Un personaje importante para el tema que nos atañe, fue Alberto Urdaneta (1845-1887)⁷⁸, fundador del Papel Periódico Ilustrado, editado del año 1881 al 1887, cuya labor por recuperar estos valores está resumida en las siguientes palabras: *“tenía la convicción de que las naciones tienen un alma como las personas, y sólo se puede escribir la historia de una patria, tomándola amorosamente desde la infancia, siguiéndole los pasos y concibiéndola como una totalidad”*⁷⁹.

En este periódico se testimonió sobre los personajes nacionales y se dieron noticias acerca de los descubrimientos arqueológicos, mostrando a través de grabados las piezas encontradas. Y es en este sentido en el que consideramos pertinente mencionarlo aquí, en cuanto que promovió el trabajo de ilustradores que aprendieron la técnica xilográfica del grabador español Antonio Rodríguez, contratado por Urdaneta con el fin de enseñar la técnica a los que serían colaboradores del periódico.

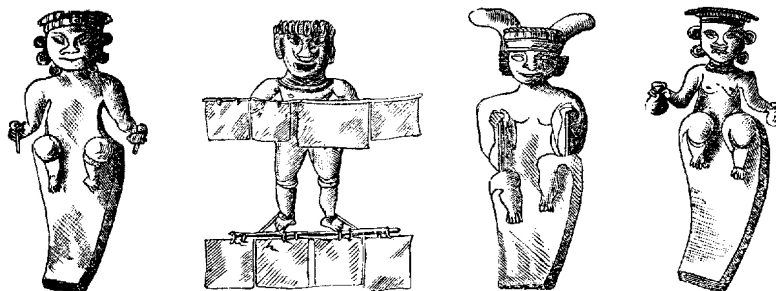
Esta publicación fue muy importante para la divulgación del arte prehispánico pues, mediante las ilustraciones, podemos conocer los hallazgos de piezas precolombinas en aquella época. Por otro lado, en este mismo periódico hallamos algo de mucho interés para el presente estudio: los primeros símbolos de identificación precolombinos.

77 Se denominó criollo al hijo de padres europeos nacido en América

78 Artista, y General de la República, promotor de múltiples actividades artísticas, entre otras fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de Bogotá.

79 Tomado del prólogo escrito por Abelardo Forero Benavides, para el libro, *Papel Periódico Ilustrado. Grabados. 1881-1887*. Banco de la República. Bogotá. Colombia. 1968(8).

Diferentes actividades y profesiones están indicadas por figuras orfebres: la música, el comercio, la agricultura y la embriaguez, se observan en la figura 175. Las características que determinaron la denominación de las figuras se atribuyen al Coronel Agustín Codazzi (1793-1859)⁸⁰. Las figuras, todas antropomórficas, fueron adecuadas por el grabador J. Crane, para la publicación.



175. Piezas orfebres quimbaya. Grabados de J. Crane

No se pudo definir si estas figuras se utilizaron con fines comerciales, ni si fue común su uso, pero es importante mencionarlo porque marca el inicio de una era, donde se retomaron estos iconos con el objeto de emplearlos como identificadores.

Por otro lado, simultáneamente, el mismo periódico, publica los escudos de armas de diferentes ciudades del país, que muestran una heráldica tradicional, señalando la identidad con formas tomadas de la heráldica europea. Algunos de ellos perviven hasta hoy en escudos y banderas de las regiones colombianas.

A principios del siglo XX, la revolución mexicana tuvo lugar. Durante esa época, artistas como Diego Rivera, promovieron las culturas anteriores a la conquista y esto trascendió a otros países latinoamericanos, difundiendo el sentimiento americanista.

193

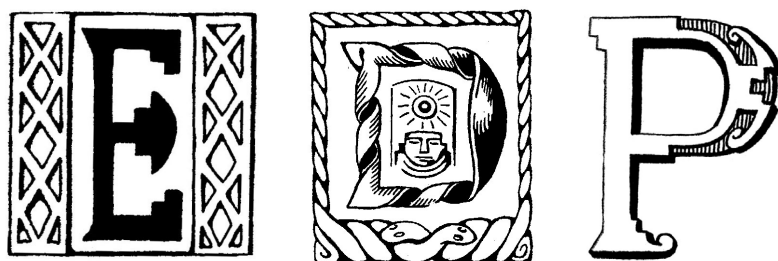
La postura nacionalista caracterizó a un grupo de artistas ya antes mencionado en los precedentes de este estudio, los "Bachués" de principios del siglo XX. Éstos se negaron a adoptar las tendencias artísticas foráneas, en cuanto a temas, y decidieron hacer homenaje a los habitantes del territorio colombiano de antes de la conquista.

De alguna manera, este gusto por lo precolombino retornó en los años setenta del siglo XX, cuando el diseño de marcas cobró auge, debido, entre otros factores, a las nacientes industrias en Antioquia y a la consolidación de instituciones de carácter nacional,

80 Geógrafo italiano que prestó múltiples servicios al país. El Instituto geográfico de Colombia lleva su nombre.

como la Empresa Colombiana de Petróleos, ECOPETROL, que tenía un identificador inspirado en una vasija precolombina.

No podemos dejar de mencionar aquí al artista Luis Alberto Acuña (1902-1992), conocido por su trabajo pictórico y escultórico, los cuales relacionó con la mitología indígena. No es nuestro propósito destacarlo como diseñador de marcas. Nos parece válido señalar su trabajo en cuanto que fue uno de los primeros en diseñar letras con motivos precolombinos. En su libro "El arte de los indios colombianos"⁸¹ incluye letras capitales con diseños precolombinos al comienzo de cada capítulo (176). Este hecho lo coloca como un pionero en el diseño de marcas tipográficas con carácter precolombino.



176. Tipografía diseñada por Luis Alberto Acuña. 1942

Ya por los años sesenta, los encargos de identidad visual institucional a diseñadores, en lugar de a dibujantes o tipógrafos, como había sido usual hasta entonces, pudieron ser un factor importante para la búsqueda de argumentos gráficos, para racionalizar una marca, retomados del pasado indígena. Otro de los factores quizás es que, por su formación universitaria, un diseñador conoce la influencia del arte precolombino en el arte colombiano.

194

Sin embargo, es tan relevante el trabajo del diseñador como el de quien no lo es, en el sentido de buscar formas iconográficas para respaldar un nombre de una institución o un producto de fábrica, tomando formas del diseño indígena prehispánico, en cuanto que son maneras de buscar una identidad visual nacional en las fuentes del pasado. Otros diseñadores prefieren tomar lo popular, en formas relacionadas con el folclore, o bien recrear las formas con que se auto-representan los pueblos. Esta manera de representarse, no es otra cosa que una simbiosis entre el pasado y el presente cultural. Por eso no podemos dejar de reseñar la multiplicidad de marcas que señalan entidades culturales o empresas del sector turístico o las que simplemente distinguen un negocio de artesanía. Todos ellos portan como símbolo identificador un diseño

81 Acuña Luis Alberto. El arte de los indios colombianos. *Historia de las Bellas artes en Colombia*. Ediciones Samper Ortega. México, 1942.

precolombino. Siendo estas formas una manera de resaltar la nacionalidad, poseen un valor: mostrar la identidad de un país.

Pero lo que aquí nos interesa destacar es el uso de las formas que han sido adecuadas hacia nuevos objetivos conceptuales, probablemente sin un lenguaje homólogo al de tiempos anteriores, pero que han sido recontextualizadas para asignar a aquéllas nuevos sentidos o reincidir sobre los que ya de por sí nos transmiten.

Un hecho importante que más adelante trataremos, es el de que varias marcas con influencia precolombina no fueron solicitadas expresamente por el cliente. Fue el diseñador quien propuso esta solución de diseño, especialmente en los casos de marcas de carácter nacional.

Es también de interés el diseño de marcas que no guardan relación directa con el objeto social de la institución y que el diseñador supo resolver de manera adecuada para comunicar su esencia. Asignando nuevos conceptos, sin olvidar la filosofía de la institución o la imagen que se deseaba reflejar, la marca era aceptada por el cliente bajo estas premisas, las cuales han resultado determinantes en la selección de marcas analizadas en el estudio.

8.5. CUATRO CASOS SIGNIFICATIVOS DE IDENTIDAD GRÁFICA CON MOTIVOS PRECOLOMBINOS

La identidad gráfica, en cuanto que señala una serie de atributos inherentes a la estructura formal, no tendría sentido si no estuviera vinculada con su aplicación. Este sentido se va construyendo sobre un esquema que comporta diversos aspectos de la comunicación visual integrados en un sistema sinérgico que proporciona una visión global que, con el paso del tiempo, provee una empatía de los agentes internos de una institución que, a su vez, la proyectan para verse reflejada en una imagen institucional.

195

Ya habíamos mencionado ciertos rasgos de identidad en el diseño indígena y en el diseño artesanal. Como nuestro objeto de estudio se encuentra en el marco del diseño gráfico, a continuación presentamos cuatro casos de identidad gráfica cuyos motivos son de influencia precolombina, y que son una muestra de lo que se desea expresar como "identidad propia" a través de la gráfica. Debemos aclarar que, dentro de casos similares, se escogieron estos porque creemos que son relevantes en lo que se refiere al arraigo de las ideas sobre la identidad colombiana. Por tratarse de instituciones de carácter diverso nos permiten señalar algunas circuns-

tancias que intervienen en la creación y manejo de la identidad gráfica institucional.

8.5.1. Dos universidades de Bogotá, asumen el diseño precolombino para su identificación

Las instituciones universitarias se caracterizan por reunir cierto número de áreas del conocimiento, impartir enseñanza y promover la investigación, entre otros propósitos.

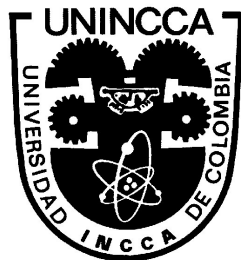
La diversidad de áreas exige una representación global en sus identificadores. La heráldica ha sido tradicionalmente la manera de aglutinar iconos y símbolos que determinen la visión global de lo que se quiere mostrar.

Llamamos figuras heráldicas a aquellas que comportan una serie de motivos evocadores de los escudos, ya sea en las formas del contorno o en la manera gráfica de representar símbolos. No pretendemos equiparar el término con el sentido real que mantiene la esencia: la representación de dignidad mediante armas y bienes, o colores y formas. Y mucho menos pretender que cumpla la función para la que fue creada. Solamente empleamos el término en cuanto que rememora una manera de presentar varios elementos dentro de la forma tradicional del escudo.

La evocación heráldica se mantiene aún en los emblemas de ciudades y provincias de Colombia. Igualmente, universidades de gran prestigio y tradición como la Nacional de Colombia, El Rosario y la Javeriana, por ejemplo, poseen escudos desde su fundación.

Los símbolos que representan las diversas áreas del saber, ya sean facultades, escuelas o colegios, emplean usualmente iconos de reconocimiento general: el caduceo para la medicina, el diagrama del átomo para las ciencias básicas, el símbolo Pi, para las matemáticas, etc. Todos ellos expresan gráficamente áreas del conocimiento con formas que, agrupadas dentro de un marco, representan todo un complejo significativo.

La Universidad Incca de Colombia, posee entre sus distintivos una figura precolombina (177). A diferencia de la heráldica tradicional, el marco que encierra el diagrama del átomo está diseñado a partir de un pectoral de la cultura Quimbaya, cuyo contorno ha sido modificado para semejar piñones, con el fin de representar la tecnología (178).



177. Escudo de la Universidad Incca de Colombia



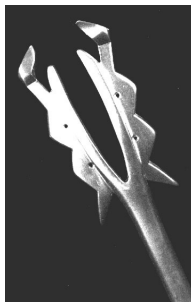
178. Pectoral quimbaya

De la observación de estos elementos gráficos se plantean dos interrogantes. ¿Por qué se decide emplear un icono precolombino? ¿Hay posibilidad de que existan otras relaciones?

La primera respuesta se obtuvo sin lugar a dudas: para expresar “colombianidad”. Tal es el sentido que le dio su fundador, Jaime Quijano Caballero, quien se preocupó “por rescatar elementos de la nacionalidad, de lo autóctono.”⁸² El tratar de encontrar otras relaciones fue tarea infructuosa en cuanto que no está consignado en los archivos de la universidad, por lo que tenemos que atenernos sólo a lo expresado verbalmente. Sin embargo, podemos aventurarnos a relacionar el escudo tradicional con el pectoral. El escudo tradicional rebasó su función, devino en elemento simbólico. El pectoral tuvo seguramente una función como elemento simbólico. Pero no parece que la función, en el sentido físico, fuera propiamente la de proteger. Más bien se podría pensar en una función espiritual. Pero, ¿qué función tendría? Es una pregunta que por el momento no se podría responder. Sin embargo, sabemos que los pectorales eran utilizados por los dignatarios de un grupo social. En ese sentido podríamos deducir que la función correspondía, entre otras no dilucidadas, a identificar a un personaje con el poder. Tal es la correspondencia con el sentido actual del escudo.



179. Distintivo de la Universidad El Bosque. Bogotá



180. Bastón de madera de elaboración indígena

Pero más allá de las consideraciones anteriores, queremos destacar el concepto mencionado anteriormente: expresar “colombianidad”. Esta palabra contiene a nuestro modo de ver, un deseo de identificar una identidad colombiana. Es interesante anotar que ninguna de las personas encuestadas mencionó ese término y que su uso no ha sido frecuente.

En cuanto a expresar la identidad de la institución, un propósito similar lo tiene la Universidad El Bosque. Su símbolo se tomó de una figura Muisca⁸³, pero lo significativo del hecho es la proyección que ha tenido dentro de la institución. Inicialmente, esta universidad fue una escuela de medicina. Más adelante, la institución ofreció otros programas no relacionados con tal disciplina.

El símbolo con que se representaban en sus inicios se sigue utilizando, ocurriendo que su selección se debió quizá a la similitud con el caduceo símbolo conocido para identificar la medicina (179). Dos serpientes anguladas, no enlazadas sino unidas por el extremo inferior, son los elementos evocadores del caduceo. El distintivo tomó nuevos significados. Se encargó a un indígena la

82 Según la persona encuestada, Dr. Germán Pachón, Rector de la institución, manifiesta además, el orgullo de preservar tal legado.

83 Figura en el libro *Animales mitológicos* de Antonio Grass (1979).



181. Distintivo Facultad de Odontología Universidad El Bosque



182. Distintivo Facultad de Ciencias Matemáticas Aplicadas. Universidad El Bosque



183. La mano de Dios. Augusto Rodin. 1986



184. Distintivo de la Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica

elaboración de un bastón ceremonial en madera. Desde entonces, éste se ha considerado como un tótem de la institución. Y no es difícil relacionarlo con el bastón ceremonial que observamos en la figura 180, que usan actualmente los jefes indígenas como símbolo de dignidad y objeto mágico a la vez. A un jefe indígena, dependiendo del grupo al que pertenece, se le denomina: *chamán, jaibaná o taita*. Para el común de la gente, *brujo*. Y esta denominación tiene que ver con su labor: la curación espiritual y física. Por ello no es extraño vincular este hecho.

Al fundar otras Facultades de diferente índole, se decidió asignar motivos precolombinos a cada una de ellas. Varios motivos fueron tomados o rediseñados a partir del libro de Grass pero, con el concurso de diseñadores pertenecientes a la comunidad universitaria, ahora se ha podido mostrar una alusión no tan directa en los nuevos identificadores, adecuando las formas de manera que las propuestas refieran sugestivamente al carácter precolombino (181 y 182). Más adelante, en las páginas 211 y 227, se analizan el símbolo de la Universidad y el de la Facultad de Enfermería.

8.5.2. La mano de Dios, junto a un tunjo Tolima

La obra de Augusto Rodin, "La mano de Dios" (1896) es símbolo de la Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica desde su fundación en 1956. El concepto asignado fue la mano creadora de Dios, en la cual se encuentran los cuerpos de un hombre y una mujer (183). Como la escultura es una de las expresiones plásticas, se consideró equivalente a la especialidad de la cirugía "plástica".

Unos años después, en 1968, los miembros de la asociación decidieron hacer un concurso para rediseñar el símbolo, con el fin de promocionar el XI Congreso Latinoamericano, que se celebraría en el año siguiente. El diseño escogido, elaborado por un médico de la sociedad y a su vez escultor, el Doctor Alberto Posada⁸⁴, es la misma escultura de Rodin, adicionándole un tunjo tolima. Según su autor: "...quería preservar la figura que nos identificó inicialmente, agregándole algo autóctono, nacional, que lo hiciera más propio". Este concepto es el que nos obliga a incluir en este estudio el caso (184).

No bastó con representar la identidad con una escultura, por demás poco definida formalmente, sino que se decidió establecer también el origen de la sociedad justo en el momento de preparación de un evento internacional. Según el Doctor Posada, se le agregó una pieza Tolima por su semejanza con el cuchillo ceremo-



185. Pendiente Tolima

186. Cuchillo ceremonial
chimú. Perú

nial *"tumi"* de la cultura Chimú del Perú como podemos ver en la figura 186. Aclara el editorial de la revista (nota 84) que a pesar de que nuestros indígenas no realizaron cirugía alguna⁸⁵ se le agregó este elemento nacional, debido a la difusión que por esos tiempos comenzaba a tener la orfebrería prehispánica de Colombia. Además, en otro párrafo agrega que se quería dar un "toque nacionalista" a su identificador.

Este símbolo, presenta dos iconos con diferente tratamiento formal: el esquematismo de la figura tolima (185), frente a la textura de una imagen difícilmente reconocible. Lo cual hace que haya una redundancia gráfica, que bien podría solucionarse adecuando el tunjo, o bien afinando los contornos de la escultura mencionada para lograr una definición clara con buen poder de resolución, eso sí presentándolos individualmente.

Pero cabe preguntarse: ¿podría un diseñador mezclar los dos elementos? Creemos que sería difícil, debido a que son totalmente opuestos. ¿Podría ser el tunjo el identificador? La respuesta la tienen quienes lo usan. Sin embargo, se puede detectar una empatía con el primer símbolo, lo que hace que, como los elementos heráldicos, el símbolo ya tenga su propio lugar y es muy probable que el cambio no sea factible.

8.5.3. Un logosímbolo que represente al país

Uno de los eventos que sirven de parámetro para medir tendencias son los concursos. En Colombia no es muy frecuente que se realice este tipo de convocatoria para encontrar la identidad de una institución. Por el contrario, para el diseño de la identidad visual institucional de las grandes empresas, como son las del sector financiero, contratan agencias de publicidad o estudios de diseño extranjeros, desconociendo el talento nacional. Sin embargo, los concursos se realizan muchas veces para presentar una voluntad de participación "democrática".

Tal fue el caso de la convocatoria de la Corporación Nacional de Turismo en el año 1991, en la que cualquier persona podría intervenir en el diseño de un símbolo que identificara a nuestro país en el exterior.

El resultado fue obvio: cantidad de propuestas se recibieron, 1764 en total. Diversas visiones se mostraron aquella vez. Diseñadores, Agencias de Publicidad, personas sin estudios en diseño y hasta niños enviaron lo que creían podría representar al país. Figuras de

85 Cráneos de la cultura Muisca muestra trepanación, lo que podría significar que sí hay indicios de una práctica rudimentaria de cirugía.

animales, aves, mamíferos, insectos; figuras de Flores: orquídeas⁸⁶ y algunas de especie indefinidas. Es más, hubo seres híbridos: flor-pájaro y flor-mariposa. Y qué decir de los objetos: la *chiva*⁸⁷ y el *carriel antioqueño*⁸⁸. Por otro lado el paisaje fue también tema: montañas, mar, ríos, lagunas y el sol. Los símbolos nacionales fueron fuente igualmente para el diseño. También lo fueron banderas, colores de la bandera nacional y el escudo. Lógicamente también, se presentaron propuestas basadas en el arte precolombino, que inspiró tanto iconos como tipografías.

Finalmente el jurado resolvió preseleccionar cinco diseños. Una flor tricolor, una flor-mariposa, una rana, una ilustración donde se presentaba una fruta, un indígena, un campesino y un negro. También una guacamaya y un chigüiro. Y la ganadora: una espiral tricolor (187).



187. Propuestas finalistas de la concurso Corporación Naciona de turismo 1981. De izquierda a derecha Misty Wells. Carlos Duque. Ricardo Verón. Carmen Elisa Acosta y Lorenzo Castro. David Consuegra

Esta espiral tricolor, según su autor, David Consuegra, "... es parte de nuestro antepasado indígena, porque mediante su estructura exógena se expresa crecimiento, desarrollo, evolución. Porque, además, mediante ella nuestras culturas han simbolizado el sol, y el sol es algo común a todo el territorio colombiano"⁸⁹. Las críticas no se hicieron esperar. Editoriales y correos de lector en los más importantes periódicos del país, caricaturas alusivas (188) y hasta acusaciones de plagio tuvo aquel diseño. El periódico *El Tiempo*⁹⁰ en su columna *Teléfono Rosa*, tradicionalmente dedicada a rumores y chismes, titulaba: "Bien regulimbis" refiriéndose al diseño del símbolo. Así mismo, en *El correo de El Tiempo*, decía un lector: excelente el diseño de la espiral, como remolino, para el logotipo de Colombia. Nada mejor que esto para demostrar el remolino en que nos estamos hundiendo todos". Una caricatura de Grosso, publicada en la misma fecha expresa una crítica política (188).

200



188. Caricatura publicada en el diario *El Tiempo*. Grosso. 1991

86 La especie *Catleya* es la flor nacional.

87 Bus típico de las regiones cálidas del país, que porta en su exterior diseños coloridos, y sus ventanas no poseen vidrios. Popularmente se conoce como bus escalera.

88 Cartera con varios compartimientos, usada por los arrieros de Antioquia.

89 *El Tiempo*. Pag 1E. 16 de junio de 1991.

90 2 de junio 1991.

*El Espacio*⁹¹, por su parte, titulaba un artículo: “El nuevo símbolo de Colombia ¿Un descarado plagio?”. En el texto, el pintor Víctor Hernández Gacharná, acusa al diseñador de haber tomado la idea de un mural de su autoría, localizado en el centro de la ciudad de Bogotá. En él, había pintado una serie de espirales tricolores, pero en diferente dirección del logotipo ganador. Se propuso esa vez, declarar desierto el premio. Es interesante que el pintor, definiera la simbología de las espirales de esta manera: “Es el universo en movimiento eterno e infinito que siempre encontramos a lo largo de la vida. Igual está en la fantasía, los sueños, la realidad, las figuras vivas o muertas, inertes. Todo es un movimiento permanente, evoluciona”. Contrasta este concepto con el asignado por Consuegra: la espiral es el sol precolombino.

Tal parece que la identidad que tiene el colombiano en cuanto a elementos que lo representen es muy amplia. Siendo un país con diversidad étnica: mestizos, negros, indios, etc., y por ende también diversidad cultural, la cual es muy marcada en las diferentes regiones: Costa Atlántica, Costa Pacífica, Antioquia, el eje Cafetero, el Valle del Cauca, Nariño, los Santanderes, el centro del país -donde se encuentra la capital, Bogotá- los llanos orientales y la región selvática. Por ello era de esperar que las respuestas a esta convocatoria fueran tan diversas como disímiles en cuanto a su calidad.

Este es uno de los ejemplos más relevantes en lo que tiene que ver con la identidad gráfica que tiene el colombiano. Pero, si nos referimos al “diseñador colombiano”, las preguntas: ¿qué somos? ¿cómo nos vemos? ¿cómo queremos que nos vean? deberían ser el planteamiento inicial frente a un encargo de diseño de identidad gráfica institucional y eso parece ser lo que el diseñador Consuegra consideró en su propuesta.

201

Sin embargo, los diseñadores gráficos sabemos que el argumento, la manera en que se presente el diseño ante el cliente y el lanzamiento ante la comunidad son definitivos para su comprensión y posterior adopción.

Por eso, los significados atribuidos a la gráfica pueden ser dados por el diseñador, sin olvidar que existen creencias, gustos, arquetipos, que deberán ser detectados en la etapa de recolección de la información para, así, poder ser consecuentes en el análisis y la creación al hacer correspondencias de significados.

Hay que tener en cuenta también que una identidad gráfica no es aceptada de inmediato. Se necesita tiempo para adoptarla, para estimarla y para “identificarse” con ella.

Tal es el problema que debe resolver un programa de manejo de imagen corporativa, en el cual confluyen diversos profesionales, no sólo los diseñadores gráficos, sino también, diseñadores industriales, arquitectos, publicistas, expertos en mercadeo etc., junto con los agentes internos de la institución, quienes establecerán los parámetros.

La elección de una propuesta realizada por un diseñador es la razón por la cual la identidad gráfica de la Corporación de Turismo de Colombia sigue vigente, a pesar de sus detractores. Caso éste que reitera que una identidad, independiente de la forma de su logotipo, puede ser exitosa si se cuenta con un argumento que se define después de conocer los propósitos de la entidad, los cuales son visualizados de manera sintética para, más adelante, conformar un sistema propuesto en las normas incluidas en un Manual de manejo de la Identidad Visual Institucional. Si se utiliza de forma adecuada, podrá reflejar una imagen positiva de la institución. En este caso del país.



189. Eslogan de campaña. Corporación Nacional de Turismo

No obstante parece que este manual no ha sido tenido en cuenta para la actual campaña de promoción. “Vive Colombia” es el slogan. En la palabra Colombia se suplanta la segunda “o” por el símbolo en mención (189). La manera en que se dispuso la espiral del símbolo tiene la intención de mostrar la estructura de la letra “C” de Colombia, lo que, a nuestro modo de ver, hace que la esencia primera se desvanezca.

202

8.6. MARCAS CON INFLUENCIA PRECOLOMBINA

8.6.1. Premisas para el análisis

Ya seleccionadas las marcas objeto de estudio, veintiocho en total, se procedió a diseñar un protocolo de entrevista para el diseñador y otro para el cliente. No obstante, es necesario aclarar que varias marcas que quisiéramos haber incluido tuvieron que ser excluidas por no contar con la información básica para el análisis. Entre otras

razones, fueron realizadas hace más de veinte años o tuvieron una vigencia corta. Además, algunas no contaban con agentes internos de la institución que hubieran seguido la tradición de la marca o que al menos tuvieran datos, aunque fueran precarios, que nos permitieran conocer algunas bases para continuar con la búsqueda de la información. Por otro lado, se decidió no presentar las marcas en color, entre otras razones por no contar con la información clara en la mayoría de casos. Consideramos que el color agrega significados a las formas y el no tener esta información en todas las marcas dificultaría el análisis comparativo global que nos habíamos propuesto.

Además de las preguntas básicas, como son la fecha de realización de la marca, el concepto, la fuente de origen o la pieza de influencia para el diseño, se incluyeron preguntas para tratar de detectar las razones implícitas y explícitas que se tuvieron en cuenta en el diseño, tanto por parte del diseñador como del cliente. El propósito: indagar sobre las creencias relacionadas con el significado de las formas originarias empleadas y sobre los significados atribuidos por el diseñador o el cliente a la marca.

Para el análisis se elaboró una ficha para cada una de las marcas en la cual se consignaron los datos básicos arrojados por los protocolos de entrevista de diseñador y de cliente, ya descritos en el capítulo 3 (págs. 37 y 38), junto con las fuentes y las observaciones personales.

Posteriormente se elaboró un cuadro, con el fin de sistematizar la información estableciendo temáticas y con el de obtener, de manera sintética y simultánea, la información más relevante para proceder con la etapa de desarrollo. Este diagrama permitió hacer un análisis comparativo y establecer relaciones tanto formales como del significado atribuido por el diseñador y el cliente a cada una de ellas. A su vez, en el cuadro se estableció una casilla para complementar la información y prever las conclusiones del estudio.

203

8.6.2. Clasificación

De acuerdo al análisis, hemos clasificado las marcas investigadas en: antropomorfas, zoomorfas, tipográficas y esquemáticas. El agruparlas de esta manera, permite analizar comparativamente las formas y a la vez verificar si hay constantes para establecer cuál es la tendencia predominante.

Sin embargo, es necesario aclarar que algunas podrían clasificarse en un nuevo grupo: el antropozoomorfo, pues conocido es que

las formas de origen estuvieron ligadas al mundo religioso y mitológico, por lo cual algunas podrían representar seres mitológicos. Un ejemplo es la marca del Teatro Nacional, que se ha interpretado como un hombre enmascarado, y posiblemente pudiera representar un ser mitológico o bien un chamán en trance, después de consumir alucinógenos. Para evitar sutilezas y no afirmar premisas no corroboradas por la comunidad científica, se clasificaron en dos grupos: antropomorfo y zoomorfo.

Por otro lado, varias marcas tipográficas incluyen elementos antropomorfos y zoomorfos, pero han sido clasificadas en ese apartado, en razón de que en ellas predomina la estructura de la letra. A continuación se relacionan las temáticas establecidas:

Marcas antropomorfas

Para su selección se tuvo en cuenta que los rasgos visibles presentaran formas correspondientes al cuerpo humano o a una de sus partes.

Marcas Zoomorfas

En ellas se encuentran representados los animales que conformaron la fauna mítica indígena. Estos son: la serpiente, el jaguar, el lagarto, el mono y las aves. Se notó que no se utilizan otra clase de animales, como por ejemplo serían los que pertenecen a la fauna marina o los insectos.

Marcas Esquemáticas

Su denominación corresponde a las marcas que no tienen una relación directa con elementos antropomorfos ni zoomorfos. Su apariencia es más bien geométrica. Debemos aclarar que las piezas que consideramos relacionadas en cuanto a las formas utilizadas podrían representar abstracciones de la naturaleza que hasta ahora no se han establecido.

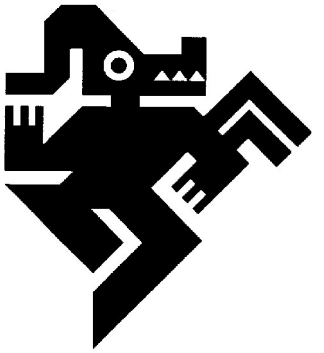
204

Marcas Tipográficas

En este tema se encontró la mayor cantidad de soluciones gráficas. La estructura de la letra es la que predomina en el diseño. En la mayoría de estas marcas que presentamos, la letra ha sido forzada para obtener la lectura deseada sin detrimento de la forma, que posee influencia precolombina.

8.7. MARCAS ANTROPOMORFAS

8.7.1. Teatro Nacional

	Razón Social
	Corporación Teatro Nacional
	Diseñador
	Antonio Grass. 1987. Rediseño Carlos Duque. 2001

Simbología asociada diseñador

Bestial cabeza de perfil que facilita el reconocimiento de la expresión terrible, tronco de frente para dar la sensación de fuerza, miembros en acción perfectamente dispuestos dentro de un campo dado, el círculo, donde brazos en movimiento y elementos componentes van ayudando dando movilidad, permitiendo vacíos y llenos, llevando el movimiento del ojo⁹².



190. Antonio Grass. 1987

Simbología asociada cliente

Figura ritual. Hombre que parece un lagarto. Símbolo de magia indígena. Directo. No necesita explicación.



191. Sello tumaco esquematizado.
Antonio Grass. s/f

Observaciones

Esta figura podría tratarse de la representación de un hombre enmascarado. Para los indígenas actuales el atavío del chamán⁹³ permite representar al animal o "ser" el animal mediante el consumo de sustancias alucinógenas. En este caso un saurio.

205

El hombre está en movimiento, lo que podría representar la danza.



192. Sello tumaco

El diseño de esta marca conserva los rasgos fundamentales del sello Tumaco. Ha sido recontextualizado sin variar su forma. Además, el rediseño reciente respeta la estructura inicial.

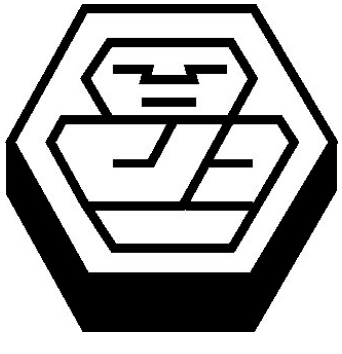
El hombre-caimán es un personaje tradicional del carnaval de Barranquilla. Cuenta la leyenda que un hombre se convertía en cai-

92 La marca Mágica. *Diseño precolombino colombiano*. Antonio Grass. Editado por el autor y el Centro Colombo Americano. s/f.

93 Dignatario, brujo, sabedor, curandero.

mán para poder observar a las mujeres mientras se bañaban en el río. Puesto en evidencia, fue castigado y tuvo que terminar sus días convertido en un hombre-caimán.

8.7.2. Ecopetrol

	Razón Social
	Empresa Colombiana de Petróleos
	Diseñador
	Benjamín Villegas Año 1989

Simbología asociada diseñador

La figura es un hombre que se está bañando en barro y petróleo sustancias que son curativas, medicinales. Representa el baño ritual acostumbrado por los indígenas “tunjo”. El hexágono: moléculas de carbono.

Simbología asociada cliente

Dicen que los indígenas se bañaban con barro y petróleo y la figura parece estarlo haciendo.

Observaciones⁹⁴

Aunque los indígenas practicaban el baño ritual,⁹⁵ no se ha encontrado hasta ahora, en ninguna fuente, que éstos se bañaran con petróleo o barro.

Por otro lado, la figura tiene la apariencia de un monolito de San Agustín y algunas personas la identifican como de aquella cultura. Es curioso que el diseñador se refiera a la figura como “tunjo” siendo la manera común de identificar una figura antropomorfa orfebre y se supone que se tomó de una vasija lo que nos permite encontrar una simplificación: es precolombina y no importa qué es ni de dónde provenga. Otro aspecto importante es la insatisfacción del diseñador por la limitación que significa la readecuación de la anterior marca y no poder hacer una propuesta más contemporánea, por ejemplo, trabajando con formas que tuvieran que ver con la energía. Agrega que le parece que el uso del arte precolombino es un capricho que tienen algunos empresarios⁹⁶.




193. Segunda marca 1963. La primera marca, un mapa de Colombia con elementos alusivos al petróleo, data de 1951

⁹⁴ La marca fue reemplazada en el año 2007.

⁹⁵ En la zona de San Agustín hay un lugar llamado “lavapatas” que constata que existió la práctica del baño ritual.

⁹⁶ Este razonamiento es compartido por algunos diseñadores que no creen que la identidad esté en las formas precolombinas y que se debe apuntar al diseño con tendencias contemporáneas y más universales.

8.7.3. Kualamaná

	Razón Social
	Centro de Convenciones & Resort
	Diseñador
	Ernesto Urrutia Año 1994

Simbología asociada diseñador

Es una máscara con plumas que simbolizan el sol. Como Melgar (donde se encuentra el Centro) es de clima cálido, se asoció con éste.

Simbología asociada cliente

Es un homenaje al cacique Kualamaná. Aguerriero indio que pertenecía a los Panches y Sutagaos que habitaban en la cuenca del Río Sumapaz. Además de la descripción oficial anterior, el cliente agrega que es una máscara.

Observaciones

A la figura se le ha asignado el nombre del cacique Kualamaná, probablemente por presentar rasgos humanos y llevar un tocado, reservado a los dignatarios.

El utilizar nombres de culturas indígenas para las dependencias del hotel, tales como "Imali" para el restaurante y "Yacandí" para la cafetería, revela una congruencia de principios sinérgicos en la institución.

Es necesario comentar que debido a que la marca es similar a una de las figuras de Antonio Grass (194) al sugerir al diseñador tal coincidencia, expresó que las figuras precolombinas son patrimonio nacional, por lo tanto Grass no podía reclamar la autoría. Éste no es único caso donde se presenta apropiación de las figuras de los libros de Antonio Grass⁹⁷. Esto es una práctica común que puede estar relacionada con la facilidad de manejo, pues las figuras aparecen en negro y los trazos son precisos.



194. Adecuación de Antonio Grass. 1982



195. Pieza orfebre Tolima

97 El libro en mención es *Los rostros del pasado. Diseño Prehispánico Colombiano*. Antonio Grass. Pág. 163. Edición de Antonio Grass. Impreso en Colombia por Litografía Arco, Bogotá, Colombia. 1982

8.7.4. Festival Iberoamericano de Teatro

	Razón Social
	Corporación Festival Iberoamericano de Teatro
	Diseñador
	Antonio Grass Año 1988

Simbología asociada diseñador

"...Dos máscaras de perfil, símbolos de la tragedia y la comedia inherentes a la esencia teatral a partir de un perfil Maya y un tocado en forma de escalera como se usó en el mundo prehistórico americano. Espiral y greca escalonada. Círculo símbolo de lo eterno y del movimiento..."⁹⁸

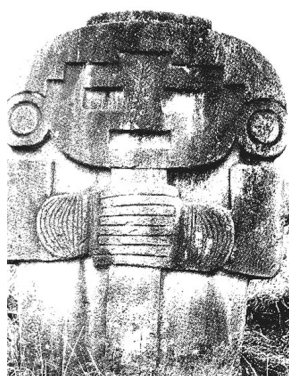
Simbología asociada cliente

La designada por el diseñador muestra lo ibero con el perfil de la mujer y lo americano con el perfil del hombre.

Observaciones


La forma icónica presenta una asociación directa con el símbolo universal del teatro, pero con unos elementos locales, lo que la hace memorable. Además posee un calculado manejo de espacio-forma que permite su utilización en diferentes medios.

Podemos observar tocados escalonados en monolitos de San Agustín y alfileres Quimbaya, pero no sólo en ellos, en toda América se utilizó lo escalonado y está presente incluso en construcciones arquitectónicas como las pirámides Mayas.



196. Monolito de San Agustín

8.7.5. Museo de Artes y Tradiciones Populares

	Razón Social
	Museo de Artes y Tradiciones Populares
	Diseñador
	Dicken Castro Año 1982

Simbología asociada diseñador

Representa el pensamiento que va del cerebro a la mano. El sello más bello que haya podido hacer la escultura precolombina.

Simbología asociada cliente

Relacionada con el trabajo manual de los artesanos, el oficio.

Observaciones



197. Sello Tumaco

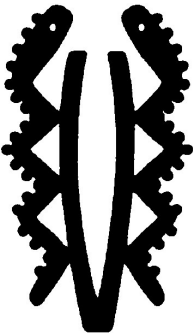
Sello que involucra la espiral, que en la cosmogonía indígena es símbolo de vida, de desarrollo. Esta forma se encuentra también en otro sello Tumaco con la diferencia que la espiral no se abre hacia los dedos, y existe un sello mexicano de Tuxtla, con las mismas características.

Es tan sugerente el motivo que el mismo diseñador ya lo había presentado antes para una campaña política y además una agencia de diseño lo tuvo como identificador.

En Colombia se dice “deme una mano” para significar ayúdeme, colabóreme y cuando se tiene mucho trabajo se dice: “¡tengo una mano de trabajo...!”

8.8. MARCAS ZOOMORFAS

8.8.1. Universidad El Bosque

	Razón Social
	Universidad El Bosque
	Diseñador
	Antonio Grass (indirecto) Año 1982

Simbología asociada diseñador

Centro de un bastón de mando muisca.

Forma tomada del libro *Animales mitológicos* de Antonio Grass.

Simbología asociada cliente

Similar al símbolo universal de la medicina.

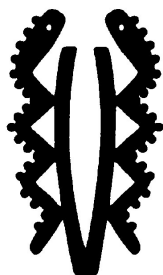
Diseño que maneja unos conceptos adelantados para la época en que se concibieron.

Observaciones

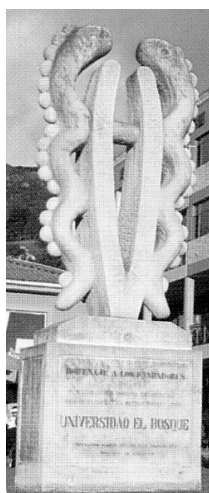
El símbolo fue inicialmente el distintivo de la Escuela de Medicina. Cuando la institución fundó nuevas carreras se optó por seguir con el mismo distintivo, y asignar iconos precolombinos para cada una de ellas, logrando una unidad de concepto que establece el principio sinérgico que debe tener una imagen corporativa.

En la rectoría de la institución reposa un bastón de madera tallado por un indígena por encargo del rector. Este caso de proyección semántica, es un indicador de la multiplicidad de asociaciones que puede hacer el poseedor de una marca, incluso el de fijar elementos totémicos que enriquecen el contenido simbólico de la marca, más allá de lo visual, considerando que el bastón del chamán o *jaibaná* es el instrumento usado para curar tanto el cuerpo como el espíritu.

Esta marca tiene relación directa con el símbolo de la Medicina, el caduceo. Entre otros significados las serpientes significan la vida y la muerte; enfrentadas, son el equilibrio que equivale a la salud.



198. Antonio Grass



199. Escultura basada en la marca

Es interesante anotar que el grupo Tumaco-La Tolita asoció la serpiente con la fertilidad. En algunas cerámicas se observa la suplantación del falo por una serpiente. Así, por asociación, tendríamos la significación serpiente = vida. Por otro lado, en una figura escultórica de México, la diosa "Coatlicue" presenta una falda formada por serpientes entrelazadas, en su pecho pende un collar de calaveras, suponiendo la relación serpiente = muerte.

En Colombia "tener culebras" es tener acreedores. El carácter peyorativo de la expresión lleva a considerar que quien las tiene se encuentra en la ruina lo que significa la muerte económica y social.

8.8.2. Luz Miriam Toro

	Razón Social
	Galería de arte precolombino
	Diseñador
	Carlos Duque Año 1975

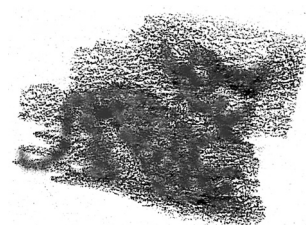
Simbología asociada diseñador

Se limitó a afinar la forma

Simbología asociada cliente

El jaguar es el más importante animal precolombino, equivalente hoy día al Sagrado Corazón. Las personas lo asocian con la dueña.

Observaciones



200. Frotage de sello Jama Coaque, Ecuador.


La marca posee relación directa con el objeto social de la institución pues el diseño fue tomado de uno de los sellos que conforman la colección de arte precolombino. La propietaria considera que la gente asocia esta marca más con su nombre que con la colección.

Esta identificación personal nos muestra una relación afectiva con la marca debido, tal vez, a que la dueña considera que el jaguar es el animal más simbólico del mundo precolombino. Por ello es por lo que seguramente no le importó que no fuese de una cultura colombiana (es un sello Jama-Coaque, de Ecuador). El tamaño del sello es de dimensiones muy pequeñas (3 x 2 cms. aproximadamente) lo que hace que sea un objeto especial dentro de su colección.

El diseñador adecuó la forma sin cambiar ninguna de sus partes. La marca permite buena reproducción y memorabilidad. El jaguar es el denominado "tigre americano". Algunas figuras de la cultura Tumaco-La Tolita, presentan al hombre-jaguar. Se le ha relacionado con la transmutación chamánica del hombre por el jaguar. Por ello se lo considera una figura ritual y sagrada.

En Colombia, "un tigre" es alguien aventajado para los negocios o para resolver problemas.

8.8.3. Condor Crafts

	Razón Social
	Exportación de artesanías colombianas
	Diseñador
	Luz Helena Ballestas José Jairo Vargas Año 2001

Simbología asociada diseñador

Es una marca de relación directa con el nombre.

El cóndor es el ave mítica de la región andina.

Simbología asociada cliente

Se tomó el nombre por la asociación con lo americano para comercializar artesanías internacionalmente.

Observaciones



201. Pieza orfebre sinú

En el diseño se destacó el cuello blanco que marca la diferencia entre el cóndor y el gallinazo (chulo).

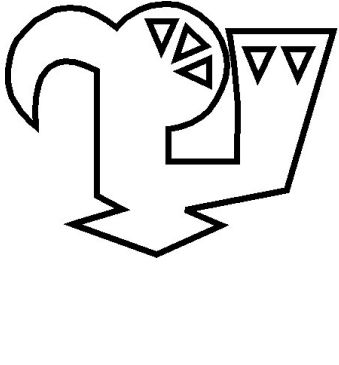
Una leyenda de la zona nevada de la cordillera central de Colombia cuenta que el cóndor trajo la luz a esas tierras.

En la orfebrería Sinú las aves coronadas con espirales representan cóndores.

En Colombia “un gallinazo” es el hombre coqueto y mujeriego, equivalente a la denominación de “Don Juan”.

El “chulo”, como se conoce popularmente, tiene una asociación peyorativa con lo malo, con la suciedad y con la muerte.

8.8.4. Galería Cano

	Razón Social
	Reproducción de piezas precolombinas
	Diseñador
	Anónimo
	Año Años sesentas

Simbología asociada diseñador

No se obtuvieron informes precisos pero parece que la marca se encargó a un dibujante⁹⁹

Simbología asociada cliente

Puede representar a un tucán o puede ser un loro.

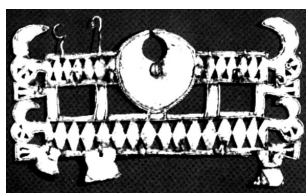
Observaciones

Según la entrevistada, no importaba qué forma debía tener la marca pues el único requisito era el de ser una reproducción igual al original y podría haber sido cualquier elemento, "...se tomó el ave tal cual", pues la actividad de la institución es la reproducción de piezas precolombinas.

A pesar de la opinión del cliente debemos manifestar que la figura no se tomó exactamente de un original sino que debió mediar un diseñador, pues este motivo es un detalle de una nariguera que fue rotado.¹⁰⁰

Las aves fueron seres míticos muy importantes, se consideraron mensajeras de los dioses. El águila, por ejemplo, era precursora del buen tiempo para los Muisca. En la orfebrería Cauca se observan diversas piezas aladas, híbridos entre ave y hombre. El antropólogo Dolmatoff, las asocia con el vuelo chamánico.

Actualmente se dice a la persona que habla en exceso o sin pensar que "habla como un loro".



202. nariguera muisca



203. Detalle de nariguera muisca

⁹⁹ La Galería fue vendida hace algunos años y no se pudo establecer contacto con los dueños anteriores. La información fue suministrada por una dependiente que trabaja hace más de 20 años en esta galería.

¹⁰⁰ Caso similar ocurrió con el diseño de la marca de Enfermería de la Universidad El Bosque.

8.8.5. MUSA - Tienda del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.

	Razón Social
	Tienda del Museo Arqueológico Casa del Marques de San Jorge
	Diseñador
	Miguel Arenas
	Año
	2001

Simbología asociada diseñador

Parece tratarse de un pelícano.

Simbología asociada cliente

Probablemente es un pelícano, si se tiene en cuenta que la cultura Tumaco se asentó en una región costera del mar Pacífico.

Observaciones¹⁰¹

Cuando se encargó el diseño ya estaba definida la forma, los diseñadores se limitaron a afinar los contornos. Y ajustar la forma al círculo. Además, se le asignó una dirección.

Es una figura compleja, a primera vista, difícilmente reconocible como ave. Y más complicado es saber qué clase de ave es. Sin embargo, la antropóloga del Museo considera que podría tratarse de un pelícano dado que la cultura Tumaco se asentó en una región costera.

En los Departamentos Valle y antiguo Caldas se denominaban *pájaros* a los asesinos a sueldo pagados por los terratenientes con el propósito de acabar con los liberales. En algunas ocasiones, actuaban en contubernio con la policía¹⁰²



204. Sello tumaco



205. Impronta de sello tumaco

216

¹⁰¹ Esta marca fue adoptada por el Museo Arqueológico a finales del año 2003.

¹⁰² Narradoras del gran Caldas. Colombia. Zahyra Camargo Martínez. Graciela Uribe Alvarez. Universidad del Quindío. Armenia. 1998.

8.8.6. Laboratorio Colombiano de Diseño

	Razón Social
	Laboratorio Colombiano de Diseño Pasto, Nariño
	Diseñador
	Dayra Palacio Año 1996

Simbología asociada diseñador

El mono por ser un animal inquieto, experimentador, se asoció con laboratorio. Además es juguetón y está representado en la cerámica y el arte rupestre Nariño. Sus patas representan las montañas de la región. La espiral, su carácter evolutivo.

Simbología asociada cliente

Por tratarse de un proyecto regional de Artesanías de Colombia, representa lo nacional y lo regional.

Observaciones¹⁰³

La simetría radial de la marca recuerda algunos sellos precolombinos.

Es una marca versátil, con buen poder de resolución y es de fácil manejo.

En la cultura Nariño, el mono fue símbolo de fertilidad y sexualidad y en ocasiones suplantaba al ser humano en sus representaciones. Esta analogía es frecuente no sólo en esta región, pues el mono tiene actitudes humanas.

En Colombia, un mico es una persona inquieta, hiperactiva. También se dice que un documento (por ejemplo una ley o un contrato) tiene un "mico" cuando en el texto se incluye alguna palabra o frase que permitirá más adelante interpretaciones que podrían desvirtuar el contenido, para beneficio de quien lo origina.




206. Pictografía nariño



207. Plato nariño

¹⁰³ A partir del año 2004, la institución ya no depende de Artesanías de Colombia, por lo cual, dejó de utilizar ésta marca.

8.8.7. Club Los Lagartos

	Razón Social
	Club Los Lagartos
	Diseñador
	Dicken Castro Año 1971

Simbología asociada diseñador

Existen muchas piezas de lagarto en la orfebrería precolombina colombiana. Asociación directa con el nombre.

Simbología asociada cliente

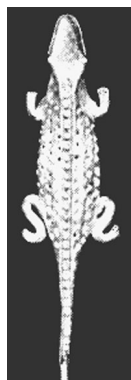
La asignada por el diseñador.

Observaciones¹⁰⁴

Se trata de una marca que “visualiza un nombre” pero el hecho de ser precolombino representa una manera de hacerlo “nacional”.

El lagarto es un animal vinculado con la tierra. Se encuentra representado en la cerámica y la orfebrería, igualmente en el arte rupestre.

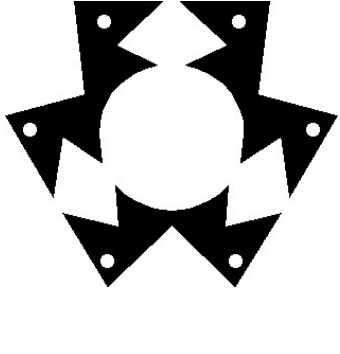
En Colombia, este nombre tiene carácter peyorativo pues un “lagarto” es un sujeto gris, aburrido, insolente que va a las reuniones sociales sin ser invitado y está convencido de que es muy importante.



208. Pieza orfebre calima

¹⁰⁴ En la actualidad la marca está compuesta por dos lagartos.

8.8.8. EICSL

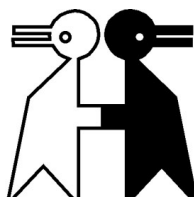
	Razón Social
	Español e inglés como segunda lengua
	Diseñador
	Camilo Londoño Año 1994

Simbología asociada diseñador

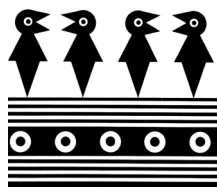
Representa a unas aves parlanchinas, pues las aves transmiten información. Pero también es posible interpretarlas como aves que están cantando. Se hizo analogía por tratarse de un instituto de enseñanza de español e inglés y se utilizó un animal para expresar una intención humana. Además se quería que fuera una imagen nacional.

Simbología asociada cliente

Pájaros que hablan en pares, para simbolizar los idiomas inglés y español.



209. Primera identidad gráfica Eicsl



210. Sello quimbaya. Antonio Grass. s/f.

Observaciones

La estructura radial le da dinamismo a la marca. Su relación con lo precolombino no es evidente, pero una forma similar aparece en el libro de Antonio Grass (1979).

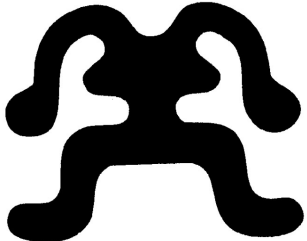
Las cabezas enfrentadas aluden a dos personas hablando. No es muy clara la resolución formal en cuanto a que representen pájaros, sino que más bien parecen cabezas humanas.

En el libro de Antonio Grass, *La Marca mágica* (s/f). El autor se refiere a a la función de los sellos "...marcarse de pájaros para acertar la flecha sobre sus cuerpos u obtener su bello plumaje o el poder de su canto o la conversación de los loros y guacamayas."¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ya habíamos citado los significados atribuidos a las aves en la página 213.

8.9. MARCAS TIPOGRÁFICAS

8.9.1. Mitus

	Razón Social
	Galería de Arte Precolombino. Reproducción de piezas precolombinas
	Diseñadores
	Gustavo Gómez Casallas Rodrigo Fernández Año 1979

Simbología asociada Diseñador

Rostro y manos que significan el trabajo manual. Forma con estructura de "M".

De libre asociación (Formas arquetípicas) que no aluden a ninguna cultura en particular. El diseñador definió el nombre asociando recuerdos personales relacionados con un lugar, Mitú, ciudad capital del departamento del Vaupés¹⁰⁶. Además, la palabra "mitus" alude en cierta forma a la palabra mito y esto lo vincula con lo indígena.

Simbología asociada cliente

Lo asignado por el diseñador.

Observaciones

No es evidente la estructura de la "M". Sin embargo, se puede asociar con ésta por la inicial del nombre. Las manos tampoco son evidentes. El conjunto es orgánico y la figura expectante.

Es interesante ver que en ocasiones se encarga designar el nombre al diseñador, quien actúa de esta manera como gestor importante en el tema de la identidad visual.

Pese a que el diseñador Gómez Casallas dice no relacionarse con una figura particular, la pieza tolina 212, es bastante parecida a la marca. La marca también se asemeja a la de una pieza Tolima, reproducida en el libro *Los rostros del pasado*, de A. Grass.



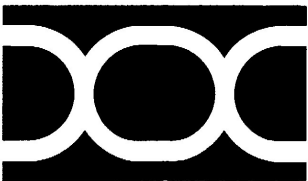
211. Detalle de una pieza Tolima.
Antonio Grass. 1982



212. Pieza orfebre Tolima.
Museo del Oro

¹⁰⁶ En el Departamento del Vaupés habitan varias comunidades indígenas, entre otros los Tukano.

8.9.2. Petroquímica Colombiana

	Razón Social
	Petroquímica Colombiana
	Diseñador
	Dicken Castro Año 1976

Simbología asociada diseñador

La estructura coincide con las tres letras del nombre: "P, Q y C". Evoca la cadena química del petróleo y el proceso de sus derivados.

Simbología cliente

Lo asignado por el diseñador

Observaciones

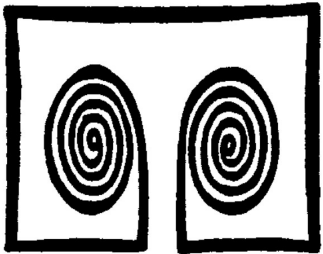
Se observa la idea de enlace pero la asociación con las letras no es evidente por cuanto si la primera letra es la "p" la última podría ser una "q". Si se trata de encontrar estructuras de letras estas serían la "p, la "o" y la q".

Es importante que a pesar de no tener correspondencias entre forma y estructura, el diseñador propone una lectura que es aceptada por el cliente. Por otro lado, siendo una marca esquemática, se le ha agregado significado, al tomar la estructura de un rodillo precolombino, asociando parte del nombre "Colombiana" con lo precolombino.



213. Impronta de sello quimbaya, similar al que inspiró la marca. Antonio Grass.. s/f.

8.9.3. Taller De-Mente Colombiano

	Razón Social
	Galería de arte y marquetería
	Diseñadores
	Luz Helena Ballestas José Jairo Vargas Año 1987

Simbología asociada diseñador

Evocación de la estructura de la letra "T".

Rostro cuyos ojos y nariz son espirales asociando la forma de espiral con la demencia.

El cuadrado alude a la actividad de la institución: galería de arte y enmarcación.

Simbología asociada cliente

Asociación del nombre: mente-inteligencia, demente-artista.

Observaciones

Los diseñadores interpretan la significación dada por el cliente respecto al nombre, al igual que incluyen otros referentes: el rectángulo que representa cuadro (pictórico) y enmarcación a la vez.

Los ojos en espiral son de uso frecuente en la caricatura para indicar locura.

La línea de trazo irregular alude al trabajo manual del artista.

La doble espiral invertida recuerda los bastones ceremoniales de las culturas Darién y Quimbaya, elemento que designa la palabra "colombiano" que aparece en el nombre.

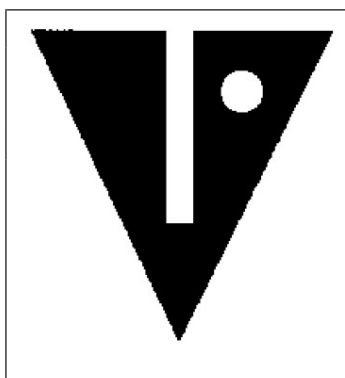


214. Recipiente antropomorfo quimbaya



215. Detalle de pieza quimbaya

8.9.4. INRAVISIÓN - Instituto Colombiano de Radio y Televisión



Razón Social

Instituto Colombiano de Radio y Televisión

Diseñador

David Consuegra

Año

Simbología asociada diseñador

"...la cara era un elemento significante, tanto para el locutor de radio y oyente como en el animador de televisión y en el observador"¹⁰⁷.



216. Pieza orfebre
muisca



217. Pictografía muisca

La forma incluye la estructuras de las letras "i" de Inravisión, "V" de visión, "T.V" de televisión, "r" de radio.

Simbología asociada cliente

Las asignadas por el diseñador.

Observaciones¹⁰⁸

El diseñador utilizó los elementos mínimos para distinguir una cara a pesar de no tener sino un ojo.

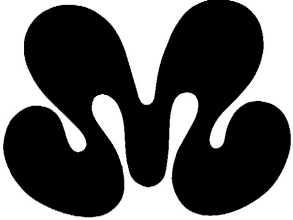
Es evidente la estructura de la letra "V", mas las otras no lo son tanto.

El referente precolombino se encuentra en los rostros de las piezas orfebres Muisca.

107 De Marcas y Símbolos. David Consuegra. Editorial Triblos Ltda. Bucaramanga, Colombia, 1976.

108 La marca ya no está vigente pues se determinó la liquidación de Inravisión en el año 2004.

8.9.5. Mariadna

	Razón Social
	Manufacturas en lana natural
	Diseñador
	David Consuegra Año 1968

Simbología asociada diseñador

La forma dio a las etiquetas un toque propio de los trabajos indígenas, muy acorde con la artesanía manual de los tejidos de lana virgen.

Simbología asociada cliente

La propietaria lo considera un amuleto.

Observaciones

Diseño de tipo orgánico. Clara estructura de la letra "M". La asociación con la rana precolombina no es evidente.

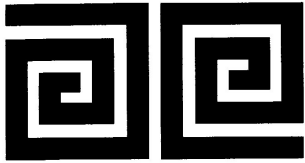
La rana para los Muisca estaba asociada con la época de lluvias y se la consideraba como alimento del sol. Por lo tanto, era sagrada.

Actualmente "un sapo" es una persona chismosa, imprudente y dada a las habladurías.



218. Pieza de collar quimbaya.
Museo del Oro

8.9.6. Artesanías de Colombia

	Razón Social
	Artesanías de Colombia
	Diseñador
	David Consuegra Año 1968

Simbología asociada diseñador

“La greca es sin duda un principio de los opuestos y por lo mismo expresivo de la dualidad de la vida y de todo aquello que rodea al hombre”.

“Ligar la marca con lo precolombino, crear un trazo común para dos iniciales y permitir la presencia de la simetría dinámica”¹⁰⁹.

Simbología asociada cliente

Representa lo indígena. Se encuentra en franjas decorativas de la cerámica precolombina. Se perciben claramente las letras “a” y “c”.

Observaciones



219. Detalle de vasija muisca

La estructura de las letras es forzada sin detrimento de la lectura. Su diseño es sencillo, fácil de entender y de memorizar y posee buen poder de resolución, lo que hace que esta marca sea efectiva.

225

La greca o espiral cuadrada es un ornamento frecuente en la cultura material de los griegos, pero es una forma de manifestación universal.

Se encuentra en múltiples objetos de las culturas prehispánicas, una muy especial es la greca escalonada presente en los sellos del antiguo México.

Covarrubias, en su libro *El águila, el jaguar y la serpiente*, asocia esta forma con la serpiente.

8.9.7. Cerámicas y Construcciones

	Razón Social
	Fábrica de ladrillos y cerámicas
	Diseñador
	Luz Helena Ballestas José Jairo Vargas Año 1997

Simbología asociada diseñador

Las letras se presentan volumétricas para asociarlas con la forma del ladrillo, presente también en el color naranja.

Es un logotipo diseñado para ser repetido y lograr un sistema modular que conforma un total angular logrando evocar el diseño precolombino.

Simbología asociada cliente

La asignada por el diseñador. Según la solicitud del cliente, la marca debía ser sencilla y mostrar las letras iniciales del nombre.

Observaciones


Asociación libre de los diseñadores, el diseño precolombino no es evidente en el logotipo aislado sino en sus aplicaciones.



220. Pictografía de hipogeo de Tierradentro

En diseños precolombinos Muisca y La Tolita se presentan serpientes en línea angular lo mismo que en tejidos de los indígenas Arhuacos, los cuales habitan actualmente en la zona norte de Colombia. En esta comunidad, la línea angular y la repetición de rombos representan a la serpiente.

8.9.8. Facultad de Enfermería - Universidad el Bosque

	Razón Social
	Facultad de Enfermería - Universidad El Bosque
	Diseñador
	Mauricio Gutiérrez Año 2001

Simbología asociada diseñador

Al rotar la pieza coincidió con la estructura de la letra “E”.

El diseñador expresa no tener asociación con la simbología precolombina, salvo el requerimiento de diseñar el distintivo con estas características.

Simbología asociada cliente

Aceptada sin reparo por cuanto responde a la tradición de utilizar precolombinos en los distintivos de la institución. Además, la letra “E” se ve claramente.

Observaciones

Diseñado para responder con el propósito de la institución, identificar las diferentes Facultades con elementos precolombinos.

Esta marca es muestra del quehacer del diseñador en la búsqueda de una solución de diseño. La búsqueda a través del movimiento de una figura al rotar, invertir para luego asociar, constatan que en el trabajo del diseñador no hay casualidad sino revelación.

La forma se extrajo de un detalle de una nariguera Muisca.

A este objeto ritual se le ha dado el mismo significado de la máscara debido a que los dos cumplen la función de cubrir el rostro con el fin de poder asumir la identidad ya sea de un personaje o de un ser mítico



221. Nariguera nariño. Museo del Oro

8.10. MARCAS ESQUEMÁTICAS

8.10.1. ADEXUN - Asociación de Ex-alumnos de la Universidad Nacional de Colombia

	Razón Social
	Asociación de Ex-alumnos de la Universidad Nacional de Colombia
	Diseñadores
	Luz Helena Ballestas José Jairo Vargas Año 1993

Simbología Asociada diseñadores

Las líneas que se proyectan al exterior aluden a lo precolombino.

La estructura presente en la Sílabas "EX" partió de un diseño rupestre de la región Muisca.

Simbología asociada cliente

No hubo un requerimiento específico en la convocatoria a concurso. Sin embargo, se notó la intención de ligar lo precolombino a "lo nacional".

Observaciones



222. Petroglifo muisca



223. Pictografía muisca

Esta marca es un claro ejemplo de asociación "a posteriori". La unión de las letras "E y X" presentaron la forma de un gráfico rupestre. Al multiplicarlas se logró el concepto de "asociación". En los vanos de la figura cruciforme se colocaron líneas anguladas para dar una lectura de referencias precolombinas.

228

Por otro lado, esta marca obtuvo el segundo lugar en la convocatoria. El jurado, aunque dio por entendido el concepto, optó por un diseño que presentaba la letra x con la diagonal superior derecha un poco más alargada. Sobre la letra se colocó un punto que se parecía a un hombre en actitud combativa, concepto que predominó sobre lo "nacional" que implicaba la propuesta. Dado que en la institución se supone que las personas mantienen esa actitud.

8.10.2. Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge

	Razón Social
	Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge
	Diseñador
	Antonio Grass Año Años sesentas

Simbología asociada diseñador

No expresa directamente una asociación con las aves. Es parte de un rodillo que pertenecía a los fondos del museo.

Doble "M" para destacar las palabras Museo y Marqués, componentes del nombre.

Simbología asociada cliente

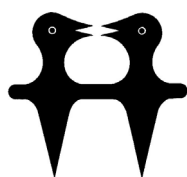
Las aves son importantes en las representaciones de la fauna precolombina. En este caso se asocia solamente por la actividad del museo.

Observaciones¹¹⁰

La marca presenta simetría invertida (espejo) y la estructura de las letras es evidente.

No se encontró un rodillo que fuera la fuente precisa del diseño.

Según el diseñador (aunque no lo asocia para este caso) en su libro *La Marca mágica*¹¹¹, los sellos de aves tenían un significado, del cual ya nos referimos en la página 217.




224. Impronta sello quimbaya. Antonio Grass

110 El museo fue cambiando gradualmente su distintivo por el de la tienda MUSA, desde finales del año 2003.

111 Página 20. Editado por el autor y el Centro Colombo Americano. Bogotá. s/f.

8.11. MARCAS ESQUEMÁTICAS

8.11.1. American

	Razón Social
	Artefactos American
	Diseñadores
	Gustavo Gómez Casallas Rodrigo Fernández Año 1976

Simbología asociada diseñador

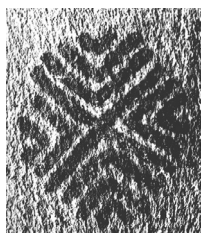
El nombre American es del idioma inglés, por lo cual se quería una asociación con Colombia, que también está en América.

No se contó con una fuente específica. El diseñador menciona que la forma de la marca es una asociación libre y considera que son formas arquetípicas.

Simbología asociada cliente

La que asignó el diseñador. Se encargó una forma que sugiriera lo latinoamericano.

Observaciones



225. Pictografía muisca

Esta marca fue el primer proyecto piloto impulsado por Proexpo¹¹² después de las recomendaciones de expertos europeos sobre el mejoramiento de los productos, con miras al mercado internacional. Es una identidad gráfica innovadora y plena de asociaciones autóctonas.

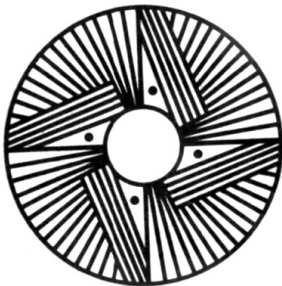
230

La forma logra relacionar “lo americano” con “lo precolombino” ya que América no es sólo Norteamérica. Aunque el diseñador menciona no haber utilizado ninguna fuente, la estructura de la marca está presente en un grabado rupestre de Cundinamarca. En esta misma región hay una pictografía con las mismas características que la anterior, pero dentro de una forma circular, también a la de está en un sello Tumaco¹¹³.

112 Entidad del Estado, cuyo fin es promover la exportación de productos nacionales.

113 Similar estructura posee la marca de Petróleos de Venezuela.

8.11.2. Corporación Internacional de Cine de Bogotá

	Razón Social
	Corporación Internacional de Cine de Bogotá
	Diseñador
	Antonio Grass Año 1980

Simbología asociada diseñador

“Para acentuar la movilidad inherente al círculo después de abrir con zonas concéntricas, se ordena con agudos triángulos acompañados de paralelas que giran sobre finas líneas radiales. Quedando el diseño reducido al movimiento permanente de su interior y su exterior”¹¹⁴.

Simbología asociada cliente

Obturador de una cámara, maquinaria, ringlete, estrella, luz proyectada y lata de película.

Observaciones

La marca presenta una relación simbólica “a posteriori”. Teniendo en cuenta que el diseño en los inicios de la actividad se tomó fielmente del libro (nota 114), no tendría más significados que los que describe el diseñador allí, sin embargo el cliente ha ido asignando nuevos contenidos semánticos a la forma, demostrando que “cada uno ve lo que sabe”.¹¹⁵ Y agregamos: “ve lo que quiere ver” más allá de lo que representan las formas en sí mismas.

La marca es conocida por el premio “Círculo precolombino” que se entrega en el Festival de Cine de Bogotá. De alguna manera, este premio ha contribuido a proyectar la imagen del país en exterior.

Es interesante que al preguntar al cliente sobre la lectura de la marca en los diferentes festivales de cine, no recuerda que se notara el carácter precolombino de la forma. Sólo cuando se presenta en el premio, el espectador conoce su origen.



226. Pintura en recipiente calima.
Adecuación de Antonio Grass.
1972

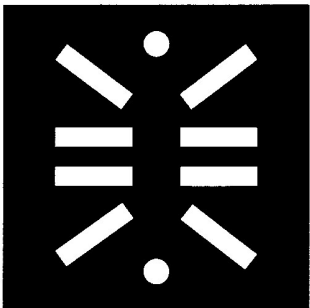
114 *Diseño precolombino colombiano, el círculo*. Antonio Grass. Museo del Oro. Banco de la República. Bogotá, Colombia. 1972.

115 Bruno Munari titula un aparte de su libro: *Diseño y Comunicación Visual* con esta frase, refiriéndose a que todo tipo de signo tiene un significado.

Una nueva proyección del símbolo la dio el diseñador Dicken Castro al diseñar dos ringletes en analogía con la cifra XX, para identificar los veinte años del festival.

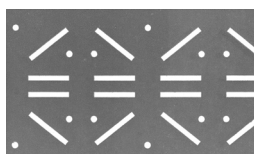
Por otro lado, el distintivo es complejo en cuanto a la cantidad de elementos que posee, lo que no permite un buen poder de resolución pero es versátil para la animación en cine.

8.11.3. Instituto Nacional de Cancerología

	Razón Social
	Instituto Nacional de Cancerología
	Diseñador
	David Consuegra
	Año
	1983

Simbología asociada diseñador

Hombre acostado y a la vez hombre de pié con los brazos extendidos. Las líneas paralelas sugieren uno de los tratamientos del cáncer: la radioterapia.



227. Diseño basado en la orfebrería tolíma. David Consuegra. 1968

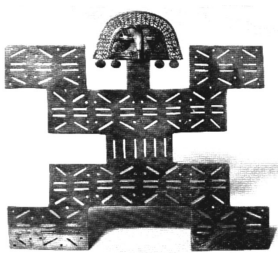
Inspirada en la ornamentación calada de una pieza orfebre Tolíma.

Simbología asociada cliente

No se tienen informes, debido a que no fue utilizada.

Observaciones

Es importante anotar que, anteriormente, el diseñador había realizado una investigación estética sobre la ornamentación calada de las culturas Muisca y Tolíma, en la cual obtuvo la fuente para la marca, relacionando las cuatro líneas diagonales con las extremidades del cuerpo humano, y los puntos con la cabeza, de tal manera que el diseñador recontextualiza las formas asignando nuevos significados.



228. Pieza de orfebrería tolíma

8.11.4. Bancolombia

	Razón Social
	Bancolombia
	Diseñador
	Interbrand. Nueva York
	Año
	1998

Simbología asociada diseñador

No alude a ninguna cultura en particular, pero sí a lo indígena. Por otro lado, los colores amarillo en el centro, el azul en la parte superior, y rojo en la parte inferior izquierda significan lo popular, y el color café, del cuadrado inferior derecho, la tierra, referida al paisaje colombiano. Fue concebido como un sistema que luego de análisis por parte del cliente, se decidió tomar una parte de él para facilitar el manejo modular.

Simbología asociada cliente

Nacionalismo, no sólo por el nombre sino por la riqueza natural y alusión autóctona. Algunos lo califican como artesanal.

Observaciones¹¹⁶

Lo popular lo relaciona quien realizó el diseño, con los colores primarios sin embargo, la forma rectangular se puede asociar con la bandera nacional. Las líneas oblicuas y los puntos recuerdan diseños de los tejidos, cerámicas y piezas orfebres precolombinas como las mostradas en las figuras 229, 230 y 231.

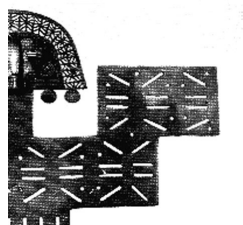
El cliente encuentra muy eficaz esta marca, en cuanto que, en los países donde hay sucursales del banco, la marca es reconocida como colombiana:



229. Cerámica muisca



230. Detalle de tocado

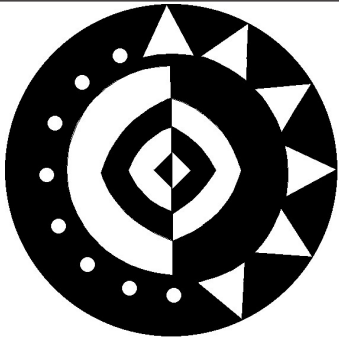


231. Detalle de pieza tolina

234

116 La marca de Bancolombia fue cambiada en el año 2007.

8.11.5. Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia

	Razón Social
	Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia
	Diseñador
	Andrés Marquínez Año 1997

Simbología asociada diseñador

La Facultad agrupa diversas disciplinas pero el ser humano es el eje de estudio.

El rombo, que se convierte en círculo imaginario exterior, insinúa la interrelación entre el hombre y el medio, lo interior y lo exterior, la naturaleza y la sociedad.

Lo precolombino expresa la tradición indígena.

Con la marca se pretende expresar un sentido de pertenencia y algo de las raíces al usar signos populares que se mantienen en el imaginario colectivo en medio del sentimiento de diversidad dentro de la Universidad Nacional.

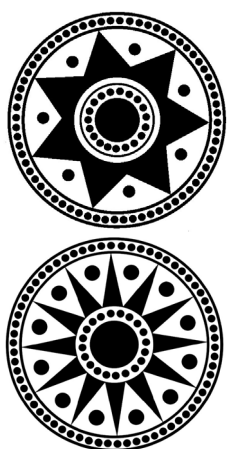
Metáfora visual del sol y la luna.

Simbología asociada cliente

Coincide con el concepto y la figuración expresados por el diseñador porque se dieron parámetros precisos para el diseño.

Observaciones¹¹⁷

La marca representa una simbiosis entre lo técnico (el rombo) y lo orgánico (el círculo). Aunque el diseñador expresa no haber tomado la idea de ninguna forma específica, una forma similar aparece en la cerámica Tairona, pero esto no significa que no acepte la influencia, sino que queremos demostrar que los elementos utilizados en la marca son referentes precolombinos. Por ello, mostramos como influencia indirecta un diseño Tairona.



232. Tapas de orejeras taironas.
Adecuación de Antonio Grass.
1972

117 El distintivo ya no se utiliza debido a normativas de la Universidad Nacional, por las cuales sólo se permite el uso del escudo tradicional en todas sus dependencias.

La imagen de sol está determinada por el círculo. Baste recordar el sol de oriente representado en la bandera del Japón. Como complemento, el sol se representa frecuentemente con líneas radiadas, en este caso por triángulos. El triángulo también es un elemento evocador del diseño precolombino.

8.12. RELACIONES ENCONTRADAS EN LAS MARCAS

8.12.1. Relaciones de forma

En este apartado establecemos algunas categorías de análisis de las marcas, con el fin de identificar la forma gráfica de cada una y procurar identificar si existe persistencia de los contenidos o si hay variantes significativas, para lo cual distinguimos las marcas en: *marcas icónicas* (Dentro de esta clasificación se encuentra la *iconización de la letra*), los imagotipos y las *marcas esquemáticas*.

8.12.2. Formas Icónicas

Denominamos formas icónicas a las que son reproducción de formas conocidas. Es decir, que sus rasgos son en mayor o menor grado realistas y posibilitan un reconocimiento fácil. En ese sentido, encontramos dentro de las marcas analizadas la mayor cantidad de formas icónicas en los grupos antropomorfo y zoomorfo. Aunque es fácilmente deducible que si están clasificadas en estos grupos es en razón de que su identificación es clara.

Una de las marcas analizadas, la de *Luz Miriam Toro*, presenta una figura iconográfica de la cultura Jama Coaque del Ecuador y es la única que no corresponde a ningún grupo indígena colombiano. Sin embargo, la colección de arte precolombino que es identificada con ella contiene piezas de diversas culturas precolombinas, que justifican su uso.

Sin embargo hay dos marcas de apariencia dudosa, *MUSA* y *EICSL*. La primera la conforman espirales, líneas envolventes y líneas exógenas radiadas, en un conjunto complejo orgánico de difícil definición, por lo cual la podríamos considerar dentro del grupo de las esquemáticas, pero está incluida en la clasificación propuesta debido a la asociación preexistente - cliente y diseñador la asociaron con un ave-. Lógicamente, en principio no nos habíamos detenido a hacer el análisis.

La segunda, *EICSL*, aunque clara –se ve un rostro sin dificultad– presenta dos lecturas simultáneas: rostro de hombre y cabeza de pájaro en actitud comunicativa.

Una de las marcas esquemáticas que se puede considerar icónica es la de la *Facultad de Ciencias Humanas*, considerando que la apariencia corresponde al uso común de representar el sol por un círculo con líneas o formas esquemáticas radiadas.

8.12.3. Iconización de la tipografía

Cuando una letra (o varias) ha sido cambiada por un icono o bien un icono o forma realista ha sido forzado para obtener la estructura de la letra con el propósito de lograr lecturas simultáneas que agregan significados a la marca, decimos que en ellas se presenta el fenómeno de iconización de la letra.

De las diez marcas tipográficas, encontramos que cuatro presentan este tipo de solución gráfica. Una directa, la del *Museo Casa del Marqués de San Jorge*, y las tres restantes sugieren el rostro humano: *Mitus*, *Taller De-mente* e *Inravisión*.

8.12.4. Imagotipos

Aunque las marcas que a continuación enumeramos no se han utilizado sino en el plano, creemos que, por sus características esenciales, podrían bien volverse animadas, o proyectadas en campañas para lograr empatía con la marca y posibilitando una relación afectiva con los clientes o usuarios.

Luz Miriam Toro, *Teatro Nacional*, *Galería Cano*, *Kualamaná*, *Cóndor Crafts* y *Festival de Teatro* serían las marcas con las características propuestas. Esta última ya fue alguna vez tratada con ese fin en un cartel promocional, separando la imagen de la comedia y la tragedia y haciendo un giro para enfrentarlas en abierta comunicación.

8.12.5. Esquemáticas

Hemos utilizado en esta categorización el mismo nombre que aparece en la clasificación de las marcas en cuanto que deseamos evitar términos que aunque afines (abstracción, geometría etc.) no expresan en conjunto el atributo que queremos comunicar. Por sus características, refieren el diseño básico, en el cual se utilizan signos esenciales.

238

Utilización de elementos básicos del diseño.

Respecto a la morfología de las marcas, se encontró que en las esquemáticas se emplean las formas del diseño básico. Excepto el triángulo, están: el punto, la línea, el círculo y el cuadrado.

De las cinco marcas esquemáticas, cuatro poseen puntos y solamente una no utiliza la línea, la de la *Facultad de Ciencias Humanas*.

En todas las marcas la forma del contorno está limitada a dos figuras básicas: el círculo y el cuadrado.

Poseen elementos gráficos en expansión: *American, Corporación de Cine de Bogotá, Instituto de Cancerología, Adexun y Facultad de Ciencias Humanas*. Los cuatro primeros a través de líneas. El último, con triángulos.

Tres presentan estructura radial, *Laboratorio de Diseño, Facultad de Ciencias Humanas, Eicsl y Corporación de Cine* tiene estructura radial cíclica, lo que agrega dinamismo y posibilita también lectura de expansión.

Hay marcas donde se privilegia la esencia antes que la apariencia. Una muestra la tenemos en el diseño de *Petroquímica Colombiana*, donde las letras no corresponden a la estructura que el diseñador dice tener. Otras donde apariencia y esencia convergen en el sentido de lograr unir el atributo precolombino con la estructura de la letra. Tal es la marca de *Artesanías de Colombia*. La greca o espiral cuadrada dibuja la forma de la tipografía donde se ve claramente la tipografía en una solución contundente, armónica y eficaz que permite su utilización en cualquier medio.

Pero lo que importa destacar en este análisis es que, en su mayoría, los diseñadores de las marcas estudiadas buscaron una relación. No recurrieron a la solución fácil de tomar un icono y estilizarlo sino que apostaron por nuevas propuestas, iconizando la tipografía o asignando significados a las marcas que, a pesar de no denotar lo precolombino en principio, incluyen esa esencia. Por ejemplo, las marcas de *American, EICSL, Inravisión, Cerámicas y Construcciones, Taller De-Mente Colombiano y Mariadna*.

239

Relaciones de Concepto

Al tratar de responder a la pregunta ¿Qué motivos tiene un cliente para desear identificar su institución con un icono precolombino? debemos comenzar por no tener en cuenta las marcas que por su propia actividad poseen un identificador de forma precolombina. Estas son: *Galería Cano y Mitus*, por ser instituciones dedicadas a la reproducción de piezas orfebres precolombinas. Igualmente *Luz Miriam Toro* y el *Museo Casa del Marqués de San Jorge*, por tratarse de colecciones de arte precolombino y *Musa*, por ser una tienda de libros y objetos relacionados con el tema precolombino.

Las marcas restantes, ofrecen varios temas para la reflexión acerca de los principios de identidad. A continuación mencionamos al-

gunas de las relaciones conceptuales presentes en ellas, sin pretender establecer por el momento un análisis final.

- Algunas marcas analizadas han sido extraídas de libros de Antonio Grass: *Universidad El Bosque*, *Corporación de Cine de Bogotá* y *Eicsl*. En los estos casos, el concepto es asignado por el cliente. Lo que refleja la intención de mostrar un rasgo de identidad preciso donde no ha mediado el trabajo del diseñador.
- Destaca el propósito de los directivos de la Universidad El Bosque al identificar cada una de las facultades, carreras y postgrados con iconos precolombinos lo que ha logrado establecer un sistema sinérgico que proyecta una imagen coherente y con sentido de identidad propia, expresada a través de lo visual. Como muestra de lo anterior podemos observar la marca de la *Facultad de Enfermería*, y los distintivos de *Odontología* y *Ciencias Matemáticas Aplicadas* (pág. 198).
- Para la *Corporación de Cine de Bogotá* también se tomó una forma del libro del autor arriba mencionado, pero a diferencia de la Universidad El Bosque, el diseñador autorizó la utilización de la misma y fue el cliente quien asignó los significados.

Caso similar ocurre con la marca de *Ecopetrol*. A la vasija original, cuyo paradero se desconoce, se le asignaron significados rituales que hasta el momento no se han comprobado. No obstante, lo que importa es poner en relieve la capacidad simbólica del ser humano (en este caso cliente y diseñador) al atribuir nuevos significados a las formas de las marcas¹¹⁸.

240

- Dos marcas tienen relación directa con el nombre: *Cóndor Crafts* y *Club Los Lagartos* pero en ninguna de ellas hubo pedido expreso del cliente para utilizar formas precolombinas.
- Las marcas *American*, *Bancolombia*, *Adexun*, *Artesanías de Colombia* y *Facultad de Ciencias Humanas*, poseen elementos evocadores no reconocibles en primera instancia. Estos elementos los podemos denominar implícitos.
- De las marcas que tienen concepto asignado por el cliente, sólo dos son de iniciativa personal: *Universidad El Bosque* y *Corporación de Cine de Bogotá*.

118 *Ecopetrol* cambió la marca en el año 2007.

- En cuanto a los clientes que piden expresamente destacar lo nacional y el diseñador decide emplear elementos precolombinos tenemos a *Bancolombia* y *American*.
- Destacan por tener elementos evocadores para connotar lo nacional, *Mariadna*, *Adexun*, *Cancerología* y todas las marcas esquemáticas.

Por último, ante la pregunta ¿Qué mueve a un cliente a adoptar un diseño precolombino como identificador de su institución? debemos mencionar que en todos los casos donde el diseñador asignó el concepto precolombino el cliente lo aceptó, pero agregamos que la manera en que el diseñador presente una propuesta, con argumentación precisa y contundente, el cliente acepta sin reparos. Por ello que varios clientes entrevistados expresaban que la marca simbolizaba lo asignado por el diseñador.

8.13. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS MARCAS

8.13.1. Radiadas

Líneas radiadas para representar el sol. (Facultad de Ciencias y Kualamaná. Corporación Internacional de Cine).

Estrella de ocho puntas en diseños incorporados posteriormente en este estudio (Museo Arqueológico La Merced, Alcaldía de Pasto).

Formas que denotan expansión (*American*, *Adexun*, *Eicsil*, Facultad de Ciencias)

Espiral cuadrada en forma tipográfica de Artesanías de Colombia. Espiral en analogía con ojos en taller De-Mente.

Las marcas esquemáticas son radiadas excepto la de *Bancolombia*.

8.13.2. Representaciones zoomorfas

Figuras completas del animal en la mayoría de los casos. Serpiente, lagarto, cóndor, otras aves *Museo Arqueológico Marqués de San Jorge*. *Tienda Musa*, *Cano*, *Laboratorio de Diseño*.

Partes: patas de rana *Mariadna*. Cola de mono -se da sentido- *Laboratorio de Diseño Pasto*.

Se toman animales simbólicos precolombinos : serpiente, rana, lagarto, cóndor, mono, felino, otras aves. *Universidad El Bosque, Mariadna, Club Los Lagartos, Cóndor Crafts, Laboratorio de Diseño, Luz Miriam Toro, Museo arqueológico Márqués de San Jorge, Tienda Musa, EICSL, Cano.*

8.13.3. Representaciones antropomorfas

Cuerpo entero *Teatro Nacional. Ecopetrol*

Partes del cuerpo humano. Rostros: Muisca, San Agustín y Quimbaya *Inravisión, Festival Iberoamericano de Teatro, Taller De-Mente.*
Mano con espiral *Museo de Artes y Tradiciones*

8.13.4. Tipográficas

Tipográficas antropomorfas: Espiral con rostro *Taller De-Mente.* Espiral con mano *Museo de Artes y Tradiciones.*

Tipográficas zoomorfas: *Museo Arqueológico Marqués de San Jorge, Mariadna.*

8.13.5. Esquemáticas

Uso del cuadrado y el círculo. Formas que denotan expansión

8.14. ACTUALIDAD DE LAS MARCAS

Luego del estudio, algunas identidades institucionales se han sometido a modificaciones o ya no están vigentes, por lo cual las mencionamos algunas a continuación. Agregamos algunas que no se habían incluido.



233. Identificador actual de Bancolombia

- El Museo Marqués de San Jorge adoptó el símbolo de la tienda del museo, Musa.
- En el año 2007, el identificador de Bancolombia fue rediseñado por la misma empresa que lo había creado en 1998, Interbrand. Debido a la fusión con otras empresas financieras se consolida como el Grupo Bancolombia. El nuevo diseño mantiene las tres franjas pero separadas entre sí. La disposición diagonal expresa agilidad y dinamismo, consecuente con el eslogan: "¿Qué tan alto quieres llegar?", y pierde la relación con lo indígena.
- La marca del Laboratorio de Diseño ya no se utiliza. Terminado el apoyo de Artesanías de Colombia en el año 2002, pasa a

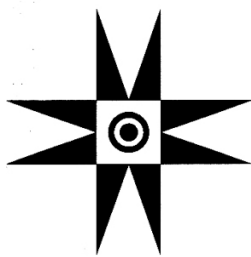
ser una entidad que se financia con recursos de instituciones extranjeras.



234. Identificador de Ecopetrol. Corporate 2007

- Instituto Nacional de Televisión, Inravisión. Se determinó su liquidación en el año 2004 debido a factores económicos los cuales hicieron inviable su permanencia.
- El identificador de la Empresa Colombiana de Petróleos, Ecopetrol, fue cambiado en el año 2007. Los elementos utilizados, pierden todo referente con el pasado indígena. El diseño (234), una iguana integrada al logotipo, es una ilustración y más parece una mascota, que un identificador institucional serio. A nuestro modo de ver no es muy versátil debido a la profusión de detalles y la gradación de colores, lo cual hace difícil el manejo en medios como el grabado en metal o la aplicación en un solo color. Otro inconveniente es el bajo poder de resolución lo que posiblemente dificulta la aplicación en soportes de pequeño formato. No obstante, entendemos que el medio digital permite un amplio manejo de las imágenes de identidad de las instituciones. La firma encargada del diseño, Corporate, refiere como argumento que “la iguana habita los lugares en donde proliferan los yacimientos petroleros”¹¹⁹

8.14.1. Otras marcas con influencia precolombina



235. Museo Arqueológico La Merced.
Dicken Castro. 1980

- El símbolo del Museo Arqueológico La Merced de Cali no había sido tenido en cuenta. Dada la importancia para este estudio, pues corrobora una de las formas de identidad relacionada con lo precolombino, lo anexamos (235). El diseño toma la estructura básica del Sol de los Pastos. Sin embargo, el diseño no corresponde al lugar donde está localizado el museo, la capital del departamento del Valle, donde tuvo asiento la cultura calima. Es curioso que el diseñador Dicken Castro no hubiese tomado alguno de los tantos elementos de esa cultura, pero teniendo en cuenta que la colección del museo posee piezas de diferentes culturas, Castro lo debió tomar sólo como referencia general del diseño precolombino.

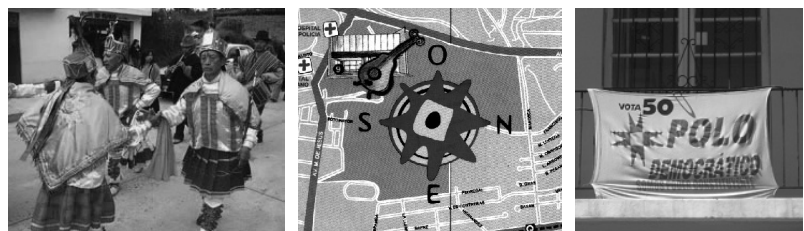
243



236. Identificador de la Alcaldía de
Pasto, Nariño

Se encontró que en el departamento de Nariño se utiliza el Sol de los Pastos en el identificador de la Alcaldía de Pasto, la capital (236). El diseño fue encargado por el Alcalde, Eduardo Alvarado, en el año 2006, a la Oficina de Comunicación de la Alcaldía. Según la vocera de esta dependencia, se utilizaron figuras precolombinas con el fin de resaltarlas, pues estas figuras son ricas gráficamente.

La forma Sol de los Pastos es un símbolo que permanece, como se puede ver en la figura 237. Se utiliza en los trajes para la fiesta del solsticio de verano. La celebración se realizó el pasado 21 de julio, alrededor de la piedra de “Los machines”, donde está grabada la estrella. Vale la pena mencionar que este diseño es también utilizado en el diseño contemporáneo del vecino país Ecuador. En las 238 y 239 vemos algunos ejemplos. Ya habíamos comentado que en la artesanía sucede algo similar, especialmente en los tejidos.



237. Indígenas en la fiesta del solsticio de verano. 21 de julio de 2008

238. Detalle de mapa turístico de Quito, Ecuador

239. Campaña política. Ecuador 2008



- Señal Colombia adopta un símbolo de clara correspondencia con lo precolombino (240). La forma, semejante al identificador actual del Museo Arqueológico Marqués de San Jorge, parece estar inspirada en el mismo sello tumaco. El diseño fue encargado a la Diseñadora Misty Wells, en el año 2006. Pero no sólo el identificador se relaciona con lo precolombino, en la presentación institucional del canal se utilizan algunos elementos icónicos como la orfebrería quimbaya y la estatuaría sanagustiniana.

Es importante anotar que la imagen tiene correspondencia con algunos principios institucionales, entre ellos fortalecer la identidad cultural en la diversidad y la memoria, y crear una estética propia a través de la experimentación en el dominio de la técnica televisiva¹²⁰.

244

8.15. OTRAS UTILIZACIONES DEL DISEÑO PRECOLOMBINO

Además de la influencia del diseño precolombino en marcas colombianas nos parece importante reseñar algunos casos en los cuales los referentes precolombinos hacen parte de la identidad nacional.

120 Tomado de <http://www.señalcolombia.tv>. Enero 10 de 2009

8.15.1. Marca país

En el año 2005 se lanzó “La marca país Colombia”. Proexport, entidad que promueve las exportaciones colombianas encomendó el trabajo al norteamericano David Lightle, quien había desarrollado proyectos del mismo tipo en otros países. Su propuesta, el slogan “Colombia es pasión” fue aceptada, luego de lo cual se convocó a algunas firmas de diseño, y entre ellas se escogió a VMA (Visual Marketing Associates), empresa norteamericana en asociación con Carlos Lersundy, conocido por su trabajo gráfico y publicitario.

En esa ocasión los diseñadores del país expresaron su inconformidad por la contratación extranjera, desconociendo el talento nacional. Además criticaron la propuesta gráfica, consistente en un corazón blanco sobre fondo rojo, acompañado de dicho slogan, el cual también fue criticado por no reflejar la identidad colombiana, y debido a que podría ser inconveniente señalar que Colombia es pasión por las connotaciones negativas que conllevan a pensar en lo emocional más que en lo racional¹²¹. Por otro lado, el país está consagrado al Sagrado Corazón de Jesús y el diseño parece evocar a la deidad al incluir una especie de llama en la parte superior del corazón. Esta condición, según algunos, atenta contra la libertad de cultos. Además, cuando algo negativo sucede, la expresión “todo puede suceder en el país del Sagrado Corazón” sugiere que todo es posible, tanto lo bueno como lo malo.

A partir de la controversia suscitada, la Revista *Proyectodiseño*¹²², convocó a los diseñadores colombianos para presentar propuestas según refiere Iván Augusto Cortés, director de la misma, “... como un ejercicio reflexivo y crítico, que comunique una postura de los creativos del país ante el tema” (pag:30). El resultado fueron 58 propuestas, de las cuales se seleccionaron 26. Dichas propuestas se exhibieron en internet para ser votadas por los participantes (excluyendo la propia). El ganador fue el proyecto de DForme, cuyo representante, Felipe Arce Ríos, es diseñador gráfico. Dentro de las 15 propuestas presentadas en la revista, 3 tienen relación con el diseño precolombino (241, 242 y 243).

A propósito, el editorialista menciona la espiral diseñada por David Consuegra para la Corporación Nacional de Turismo (1991) de la cual nos referimos en la página 184, destacando su eficaz diseño, frente a la nueva propuesta de Proexport. En las figuras 244, 245 y 246 mostramos el diseño de Consuegra, el símbolo “Colom-



241. Marcela Arango y Oscar Guerrero.Pasto



242. Christian C. Avendaño Cendales



243. Javier Mauricio Osorio Henao, Cali

121 Según Juan Pablo Ramírez de Saffron, consultora de marca.

122 Revista *Proyectodiseño*. No. 42. Diciembre 2005- febrero 2006. Bogotá, Colombia.

bia es pasión” y la propuesta que obtuvo mayor votación de los diseñadores.



244. Colombia. Corporación Nacional de Turismo. David Consuegra. 1991



245. Colombia es pasión. VMA. 2005



246. Colectivo Dforme. Propuesta ganadora convocatoria Revista Projectodiseño No.42. 2005

8.15.2. Un cartel para Colombia

Recientemente OP Gráficas realizó una convocatoria a los diseñadores profesionales del país para diseñar carteles con el tema de la imagen positiva del país, con el fin de celebrar los 40 años de la institución¹²³. Entre los carteles algunos tuvieron el sello precolombino.

El primer puesto lo ocupó Juan Carlos Baena Castaño, quien presentó un cartel con diversos elementos del patrimonio cultural (247). Entre estos, el sombrero vueltiao y espirales cuadradas que ya son identificadoras del diseño precolombino.

Otros diseños seleccionados para la muestra fueron los siguientes:

246

El de Ricardo Rojas Caro (248), quién utilizó la suplantación de los elementos tipográficos de la palabra Colombia por íconos representativos del país. Entre ellos el sombrero vueltiao, una bota elaborada con telas de las indígenas cuna del Chocó y Panamá y un tunjo tolima al que Rojas refiere como quimbaya. Además incluye la V del símbolo de Inravisión de David Consuegra, la cual invirtió, para tornarse en la letra A y además evocar el nombre de este diseñador al cual se le rindió homenaje en dicho evento.

Por su parte, Johanna Andrea Quecán García (249), explicó su diseño de esta manera: “Mediante este cartel se expresa cómo nuestro pasado, representado a través de diseños precolombinos, se ha convertido en motor, en grano con engranaje para promover el

123 Catálogo Concurso de Diseño Gráfico OP GRÁFICAS. 40 años 2007. Grupo OP Gráficas S.A. Bogotá, 2007.

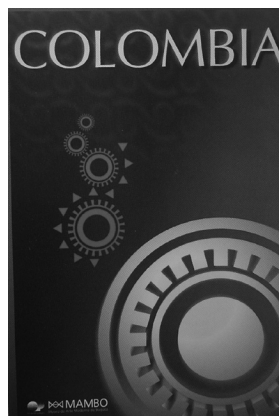
nuevo día, para el empuje diario del colombiano, ligándonos a cada uno de nosotros” (Pag:50)



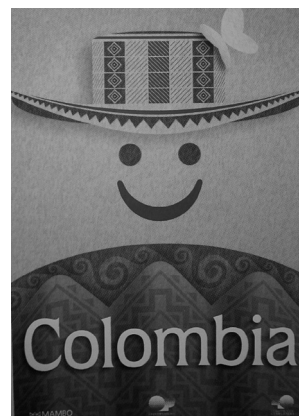
247. Juan Carlos Baena Castaño



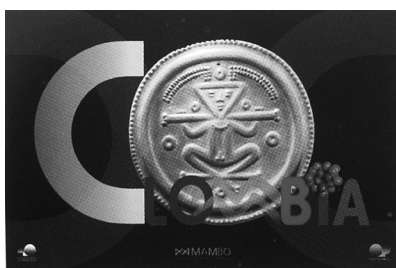
248. Ricardo Rojas Caro



249. Johanna Andrea Quecán García



250. Rubén Darío Rojas Olier

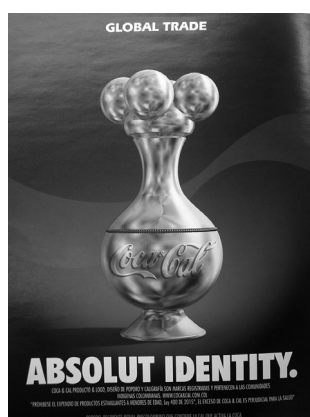


251. Carlos Julio Ramírez Vargas

En la figura 250, de Rubén Darío Rojas Olier, podemos apreciar el manejo sutil de los diseños precolombinos dentro de la representación de montañas. Éstos corresponden a algunos diseños de tejidos arhuaco y páez. El motivo principal del cartel es el sombrero vultiao, al que ya nos hemos referido.

Carlos Julio Ramírez Vargas dice sobre su diseño (251): “Mi punto de partida es representar a Colombia como un país con identidad y arraigo en su cultura precolombina”. Suplanta la letra “O de Colombia con un pectoral tairona y dice: “representa a nuestra gente, a nuestra sociedad. Este disco me inspira un gran sol...” (2007:66), revela la fuerte connotación del círculo y el color amarillo del oro con el sol. A propósito, la letra M de Colombia representa el recurso hídrico del país, mostrando de esta manera relación con las líneas ondulantes para representar el agua. Agrega que el diseño se tomó de un rodillo calima. Sello cilíndrico que parece haber sido utilizado para pintar el cuerpo o los textiles.

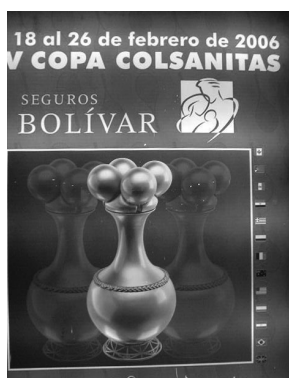
247



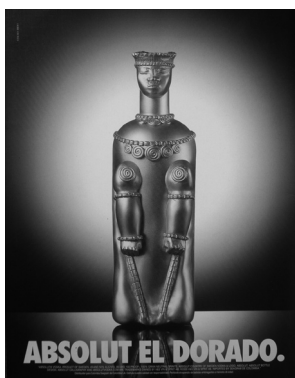
252. Jaime Mendoza. 2005

Dos años antes, la revista *Proyecto Diseño* (No. 41. 2005:132), al cumplir una década, había convocado a diseñadores y arquitectos colombianos para proponer un proyecto de diseño colombiano que se ubicara en el 2015 por un futuro mejor. En la publicación encontramos la propuesta del arquitecto y diseñador Gráfico de la ciudad de Cali, Jaime Mendoza, quien propuso una botella de Coca Cola con forma de poporo quimbaya (252). Su argumento fue, “...la propuesta retoma valores existentes en la pureza del diseño precolombino, en el carácter de su diseño y en la belleza implícita que hay en la relación de función y forma.

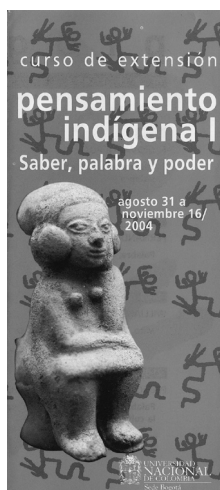
No deja de ser interesante que la proyección al futuro se haga con elementos del pasado junto con una marca que está fuertemente



253. Copa Colsanitas 2006



254. Absolut El Dorado. Contraportada
revista Proyecto Diseño. No. 19, 2000



255. Plegable Curso
Pensamiento Indígena I.
Universidad Nacional de
Colombia. 2003

ligada a las ideas consumistas. Este caso nos recuerda la publicidad del Vodka Absolut, donde se vió dentro de la amplia gama de tratamiento de la forma de la botella también un poporo quimba-ya (254).

En la figura 253, podemos apreciar la campaña publicitaria de un evento deportivo donde se utilizó el poporo en lugar de la tradicional copa.

Otro caso de identificación con lo precolombino es la portada del plegable promocional del curso Pensamiento Indígena, de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia (255), en el cual se utiliza una pieza cerámica tumaco, llamada comúnmente "El pensador", evocando la escultura del mismo nombre, del escultor francés, Auguste Rodin.1880.

8.15.3. Un reconocimiento al diseño gráfico portante de identidad precolombina

En reciente publicación de la Editorial Taschen *Latin American Graphic Design* (2008), se incluyó el trabajo del diseñador David Consuegra, pionero del diseño gráfico en nuestro país. Las cuatro marcas incluidas son de inspiración precolombina: La de la Corporación Nacional de Turismo, cuyo diseño es una espiral (244). La de Artesanías de Colombia (1968)¹²⁴. La marca del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1968) y el logotipo ENA de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de México (1963).

De Dicken Castro, se seleccionaron también diseños de evocación precolombina. De los cuatro diseños incluidos, dos son de evocación precolombina: los diseños de estampillas (1973) y la XI Cumbre de países no alineados (1962).

La inclusión de los diseños denotan la intención del editor Tabor-
da por destacar rasgos de identidad del diseño colombiano.

Estos pocos ejemplos nos demuestran que existe un arraigo por la iconografía precolombina en el sentido identitario y cabe señalar que lo más importante es que son los diseñadores los encargados de perpetuar estas manifestaciones.

124 Ver Pag. 225. También se puede apreciar las marcas con influencia precolombina de David Consuegra, en la *Revista Artefacto No. 4.* (1994).

8.16. OTROS ÁMBITOS DONDE SE REFLEJA LA IDENTIDAD PRECOLOMBINA

8.16.1. El diseño industrial

Algunos diseñadores industriales colombianos, interesados por los aspectos culturales, han trabajado sobre elementos de la identidad colombiana. Como hemos mencionado, se pueden ver resultados en la joyería y en objetos como los que han sido realizados junto con artesanos en el Laboratorio de Diseño de Artesanías de Colombia. Especialmente han dirigido sus esfuerzos a la recuperación de materiales y técnicas artesanales, innovando los productos tradicionales.

8.16.2. Una taza para el café colombiano

Entre las propuestas de diseño de objetos, destacamos el resultado de la convocatoria de Café New Colony, para diseñar “la taza y el plato del café colombiano”¹²⁵. Nos interesa incluirla en cuanto que refleja algunos elementos de la identidad nacional, entre éstos el café, que constituye uno de los símbolos por los cuales el colombiano se siente orgulloso. Se cree que es el mejor del mundo, que es el más suave, el mejor cultivado, etc., por esto se considera como parte de la identidad cultural. Asimismo, el café representa uno de los renglones más importantes de la actividad económica del país. Posiblemente, uno de los factores que han influido en el reconocimiento del café como valor cultural es la marca Juan Valdés, que se encuentra posicionada en varios países debido a una efectiva estrategia publicitaria, lo cual ha trascendido en nuestro propio país.

249

A continuación mostramos algunos proyectos de la convocatoria de New Colony, pues tienen que ver con el interés por la identidad del diseño en nuestro país y muestra los diversos elementos que la componen. Igualmente, referimos el texto que acompaña las propuestas, para complementar esta postura.

La propuesta de Carlos Idrobo, evoca los dibujos de los autobuses intermunicipales (256). Define su diseño como, “Homenaje a la familia campesina y el valor y riqueza cromática de las expresiones gráficas populares presentes en el transporte rural colombiano”.

La propuesta de David Medina hace alusión al sombrero vultiao (257). Según el diseñador, “Nuestras raíces culturales e ideología,



256. Carlos Idrobo. Diseñador gráfico, Popayán.



257. David Medina. Diseñador industrial, Bogotá.



258. Jimeno Castiblanco. Diseñador industrial, Bogotá.



259. Divino Niño Jesús del 20 de Julio



260. Virgen del Carmen,



261. Sagrado Corazón de Jesús

desde nuestra herencia indígena hasta el sabor Caribe que nos identifica”.

El diseño de Jimeno Castiblanco, toma un diseño del cual ya nos habíamos referido: “Como el café, el sombrero vueltiao es un producto 100% colombiano, símbolo de nuestra nación” (258).

Sin desconocer las otras propuestas, que son diseños de tendencias más globalizadas, estos pocos ejemplos denotan el interés por la inclusión de los elementos iconográficos del diseño popular y el artesanal, con el fin de reflejar la identidad nacional.

8.16.3. El espacio público

La presencia del diseño precolombino en espacios públicos, no es muy frecuente, por lo menos en Bogotá. La gráfica urbana está representada mayormente por íconos populares, entre éstos las imágenes religiosas del Divino Niño Jesús del 20 de Julio (259), El Sagrado corazón de Jesús (261), y la Virgen del Carmen (260), que es la patrona de los transportadores públicos. Otros íconos son los artistas de televisión y los futbolistas, que aparecen especialmente en calcomanías del transporte público¹²⁶.

En otras ciudades colombianas, especialmente las cercanas a culturas indígenas vivas se utilizan formas relacionadas. Por ejemplo en Riohacha, la capital de la Guajira, próxima a los asentamientos wayú, encontramos ejemplos como el del Hotel Majayura que tiene tipografía con espirales cuadradas (262). Asimismo en arquitectura de ciudades como Palmira, donde se encuentra una edificación cuyo diseño frontal es de inspiración precolombina (263).

126 En *Cuadernos de Nación. Belleza, fútbol y religiosidad popular*. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia, 2002. Ingrid Bolívar, Germán Ferro y Andrés Dávila, podemos conocer las investigaciones sobre el tema.



262. Hotel Riohacha, Guajira



263. Edificación en el centro de Palmira Valle



264. Mural en la Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá



265. Pasillo del aeropuerto El Dorado donde se aprecia la representación en relieve de una pieza tairona

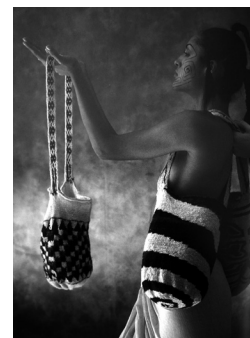
En un mural de la Universidad Nacional de Colombia, se puede apreciar la relación directa de los elementos precolombinos con la identidad (264). En la parte superior de este mural hay un elemento metálico que evoca un monolito de San Agustín y en la parte inferior se aprecia la representación de un lagarto que recuerda las figuras del arte rupestre cundiboyacense.

En los pasillos del aeropuerto El Dorado, las paredes están decoradas con motivos precolombinos. La fotografía 265 corresponde a la entrada al aeropuerto, la cual revela el interés por destacar este rasgo cultural colombiano ante el turismo internacional.

8.16.4. La moda

En el año 1996, Villegas Editores, firma reconocida por su impecable trabajo editorial, publicó *Atavíos. Raíces de la moda colombiana*. El libro, de gran formato, está dividido en cuatro partes: La identidad de lo precolombino, La delicadeza de lo indígena, La riqueza de lo mestizo y La inspiración de lo contemporáneo. El texto, impreso en tinta negra sobre fondo dorado, refleja el pasado precolombino en sus realizaciones materiales en orfebrería. La edición está acompañada con citas de cronistas que hicieron alusión a los adornos en oro y al vestido indígena prehispánico, lo cual afianza el valor cultural ancestral. Mostramos algunas fotografías de dicha edición en la figura 266.

251



266. Atavios. Raíces de la moda colombiana. Fotografías y estilismo de Nacho Marín. 1996

El editor Benjamín Villegas, junto con el fotógrafo Nacho Marín, lograron una obra que posiblemente motive a los diseñadores de moda para utilizar los elementos que de alguna manera se relacionan con la identidad cultural colombiana. Por la importancia que adquiere el texto dentro de nuestro estudio, nos permitimos mencionar a continuación una parte de la introducción de Villegas. “De la moda, porque al contrario de lo que el término implica dentro de la vida contemporánea, como un permanente descubrir de diseño y forma, que hacen época y marcan la vida y el comportamiento de la gente en un ininterrumpido devenir creativo, creo, también, que las prendas tradicionales, y particularmente aquellas que en algún momento fueron moda que se arraigó en la tradición, se enriqueció en el tiempo, se depuró con el uso y se incorporó a la vida cotidiana, son ejemplo permanente de estructura, color y utilidad, y una opción de expresión que bien vale la pena tomar en cuenta al diseñar el atavío de nuestra propia identidad”¹²⁷



267. Venta callejera de mochilas wayú.
Riohacha

Así mismo, reconocidos diseñadores colombianos han introducido en sus diseños motivos y materiales de extracción indígena. Hernán Zajar por ejemplo, tiene una línea de bisutería elaborada con fibras naturales y elementos utilizados por los indígenas tales como las chaquiras.

A nivel popular y se puede decir cotidiano, la moda se refleja en el uso de las mochilas. Las genuinas arhuacas (117), elaboradas por indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, que son de colores naturales de la lana de oveja, son muy apreciadas, lo mismo que las coloridas mochilas wayú que ya son importante ingreso económico para las indígenas (267).

252

Igualmente, existen industrias de telas para elaborar mochilas con motivos precolombinos e indígenas. Espirales cuadradas y trian-



268. Mochilas estampadas en mercado artesanal de Villeta, Cundinamarca



269. Mochila en la cual se puede observar la espiral cuadrada del diseño precolombino colombiano



270. Mochila con el diseño de tunjo tolima

127 Villegas Editores (1996).

gulares, y tunjos tolima entre otros diseños (268, 269 y 270) nos muestran la permanencia de la gráfica.

También se puede registrar que los diseños indígenas han variado, adaptándose a las exigencias del consumo. Por ejemplo se tejen mochilas arhuacas en colores y las wayú ahora han integrado al tejido nombres como Colombia y Guajira.

No obstante, los anteriores ejemplos, los diseños precolombinos e indígenas, no son los únicos referentes iconográficos de la identidad cultural colombiana. El diseño popular, presente en imágenes religiosas o en los servicios de transporte, así como los personajes de la farándula y los deportistas destacados, también constituyen referentes de la expresión popular. En el libro *Belleza, fútbol y religiosidad popular* (Bolívar, Ferro, Dávila: 2002). Se muestran los resultados de la investigación en el marco del proyecto *Íconos, ídolos y símbolos: tentativas para la construcción de nación 1948-2000*. En su carátula se puede observar uno de los íconos populares, el Niño Jesús del 20 de Julio (271).



271. Cuadernos de nación. Belleza, fútbol y religiosidad popular 2002

Otro referente cultural arraigado es la chiva o bus escalera (272, 273), cuyos rasgos particulares son su gran colorido, las ventanas sin vidrios y la carrocería de madera, aunque esta última no es tan frecuente hoy en día. En ella es posible transportar desde bultos hasta animales vivos. Los colombianos, según lo determinó la encuesta de la revista *Semana:2006*, le otorgaron el séptimo puesto entre los símbolos que identifican a Colombia.

En la decoración de los autobuses interdepartamentales podemos ver elementos del diseño popular. La variada tipografía y las diversas formas geométricas de colores inspiraron, en el año 1983, al arquitecto y diseñador Dicken Castro el diseño del mural conformado por piezas intercambiables, con el que participó en el primer Salón OP Gráficas (274).

253



272. Chiva o Bus escalera



273. Detalle de decoración de una chiva



274. Mural de piezas intercambiables. Dicken Castro. 1983

8.16.5. Algunas referencias a la identidad cultural

Considerando la importancia de los elementos que reflejan la identidad, a continuación nos permitimos reseñar algunas opiniones de personas relacionadas con el ámbito cultural. De algunas ya hemos referido su trabajo.

En primer lugar, reproducimos una parte de la entrevista, en la cual se pregunta a la gerente de Artesanías de Colombia sobre la artesanía indígena.

¿Lo artesanal se volvió play? “No. Una mochila arhuaca no es play (modismo lexical que denota una persona sofisticada o ceñida a los preceptos de la moda), lo que pasa es que lo artesanal hoy tiene la posibilidad de interactuar de manera dinámica con la moda, la arquitectura, las artes visuales, etc., y eso abre un mundo de posibilidades para transmitir cultura. Es un punto de encuentro de nuestra identidad”¹²⁸.

En otra entrevista¹²⁹, Pastora Correa, Decana del Programa de Diseño Gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, al preguntársele sobre cuáles eran sus símbolos predilectos, contestó lo siguiente: “Considero que el trabajo de orfebrería y de alfarería precolombino contiene los símbolos con las abstracciones más precisas y hermosas que podamos encontrar: rana, serpiente, lagarto, murciélago, figuras antropomorfas y zoomorfas y otras no figurativas, con los diferentes atributos que hoy nos parecen válidos para la fecundidad, mutación, poder, y demás cargas de significado que los antropólogos han identificado plenamente. En esa línea y asociando símbolo con marca, considero que la de Artesanías de Colombia, de David Consuegra, es un buen ejemplo, y que uno espera por respeto y rigor ni la cambien ni la intervengan quienes no tienen el conocimiento para hacerlo. La marca para el Festival Iberoamericano de Teatro, de Antonio Grass, es otra que es memorable. Y, por último, incorporo la de la Corporación del Teatro Nacional, también de Antonio Grass, y con una intervención muy respetuosa y adecuada de Carlos Duque.

254

No deja de ser interesante que, los símbolos a que refiere la diseñadora están incluidos en nuestro estudio, corroborando la valoración que se tiene tanto del diseño precolombino, como la utilización que se hace de éste.

128 Entrevista a Paola Andrea Muñoz. Gerente de Artesanías de Colombia. Revista *Cambio* No. 700. 27 de noviembre al 3 de diciembre de 2006. Sección: Diez preguntas.

129 Revista *Proyectodiseño* No. 52. Octubre- Noviembre de 2007, Página 11.

Como habíamos mencionado en los precedentes del estudio, el matemático Victor Albis, propuso enseñar las matemáticas en la secundaria a partir del diseño ornamental prehispánico. En dicho texto expresó lo siguiente: "Naturalmente, el uso de los diseños prehispánicos tiene ventaja, muy importante, por cierto, de alimentar nuestra identidad cultural, incorporando a la historia de la matemática la contribución de nuestros ancestrales ceramistas, orfebres etc." (1986:33)

Por su parte, el arquitecto y diseñador, Dicken Castro, se refiere a la necesidad de apropiarse de los elementos de la cultura material colombiana para mantener viva la identidad cultural: "Es también a base de esta simbiosis de artesanos y artistas como se logra mantener una herencia cultural amenazada de desaparición o de ser reemplazada" (Forma Viva. 1981:23)

Antonio Grass, uno de los diseñadores más comprometidos con la divulgación y aplicación del diseño precolombino, expresó lo siguiente en la entrevista de Jesús Alfredo González Reyes, director de la Galería Santafé de Bogotá: "¿cuál es su intención específica con respecto al arte precolombino nacional? La intención en este caso es defender, reevaluar, investigar y mostrar a la gente lo que tenemos. Se sabe muy bien que aquí, se desconoce completamente todo esto, no solamente se desconoce, sino que también se esconde, únicamente se vende a coleccionistas. Y la gente se avergüenza"¹³⁰.

David Consuegra hace referencia a la necesidad de aplicar el diseño precolombino en el siguiente texto: "Conocemos tan poco lo nuestro que si nos resulta difícil enumerar los grupos indígenas más importantes, debe serlo más el realizar una tipología de sus expresiones gráficas. Con base en estas premisas, es posible entonces comenzar a construir un mundo donde seamos nosotros los primeros en reconocer nuestro propio ancestro cultural"¹³¹

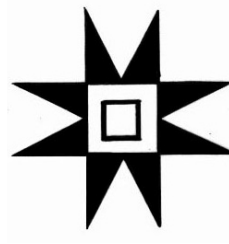
255

De acuerdo con lo anterior, existe el interés por la construcción de una identidad cultural propia, que refleje los diversos aspectos que la conforman. Como es sabido, los habitantes de países americanos poseen el mestizaje consecuente con la fusión de indígenas, negros y europeos. Cabría preguntarnos si nuestra identidad está cerca de alguna de estas razas. La respuesta es relativa. Para el que quiere ufanarse de sus ancestros, no perderá ocasión para decir "mi tatarabuelo era español". Para los indígenas, la experiencia muestra cómo en nuestro contexto social su exclusión es tal

130 Catálogo de la exposición *Obra Gráfica*. Planetario de Bogotá, mayo de 1983.

131 Revista *Arte Facto* No. 4. Primer semestre de 1994. Página 28.

que se conforman en grupo, si no fuera así no tendrían necesidad de hacerlo, y al menos ahora tienen voz y voto en las instancias políticas después de la reforma constitucional del año 1991. La que permitió también el acceso a la universidad pública, no sólo a los bachilleres indígenas sino a los de municipios pobres. Pese a todo, habría que seguir insistiendo en la necesidad de valorar “lo propio” desde el mestizaje, que es un valor “enriquecido”, no degradado como se cree. Al darle el valor que le corresponde, sucederá quizás que desde el individuo se trasmite a la comunidad y de esta se proyecte al resto del mundo.



Capítulo 9

9. RELACIONES ENCONTRADAS EN EL CORPUS ANALIZADO

9.1. FRECUENCIA DE MOTIVOS EN EL DISEÑO PRECOLOMBINO E INDÍGENA

Con el fin de dar una visión general de la gráfica esquemática utilizada, en los cuadros 5 y 6 presentamos los resultados obtenidos mediante las Tablas de frecuencia.

La razón por la cual en algunos casos aparecen varios nombres en la gráfica frecuente, es debido a que en la tabla se encuentran en igual proporción. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, los motivos precolombinos corresponden a diseños de superficie de cerámicas y que los indígenas se han tomado de objetos y materiales variados, textiles, pintura sobre cerámica y pintura corporal. Por esta razón, el resultado podría ser relativo. Sin embargo nos puede indicar algunas preferencias formales de cada grupo cultural.

9.1.1. Diseño precolombino

Relación de objetos donde se encontró la gráfica

Con el fin de establecer en qué tipo de cerámica se encuentra la mayor proporción de la gráfica esquemática determinada en el estudio, se revisaron las tablas de correspondencias (cuadro 4) y posteriormente se clasificaron por su morfología.

	Zoomorfas	Antropomorfas	Antropozoomorfas	Vasijas	Otras
Calima	6	2		3	
Guane				15	1
Muisca		2		10	
Nariño		3		30	2
Quimbaya	1				
San Agustín				3	
Sinú		1			3
Tairona	3		1	2	
Tierradentro				1	
Tolima				3	
Tumaco		2		4	2
Total	10	10	1	71	8

Cuadro No.4. Relación del tipo de objetos donde se encontró la gráfica

Se clasificaron por su apariencia. Las vasijas corresponden a cuencos, platos y copas. Las antropomorfas, zoomorfas y antropo-

zoomorfas, aunque algunas son recipientes, corresponden a las representaciones de elementos naturales. Las clasificadas en la columna <otras> son una cerámica tubular Guane, dos pitos Nariño, un sello y dos copas de pedestal alto, Sinú; un rallador y un rodillo Tumaco.

El resultado arrojado, setenta y un vasijas dentro de las cien piezas cerámicas seleccionadas, permite determinar que la gráfica se encuentra en mayor proporción en vasijas.

CULTURAS	GRÁFICA FRECUENTE	OTRA GRÁFICA
Tairona	Zigzag	Rombo
Sinú	Cruz	Espiral, zigzag, radiadas y cruz
Calima	Mariposa	Radiada, espiral, zigzag rombo y cruz
Quimbaya	Espiral	
Nariño	Estrella de ocho puntas	Todas las categorías
Tumaco	Espiral y escalonado	Cruz, zigzag y radiada
Tolima	Espiral	Radiada
San Agustín	Espiral, zigzag y mariposa	
Tierradentro	Zigzag	
Muisca	Zigzag	Radiada, espiral, rombo y mariposa
Guane	Espiral	Rombo y cruz

Cuadro No.5. Frecuencia de motivos en el diseño precolombino

En el diseño Nariño se encuentran todas las categorías. Un caso aislado lo constituye la estrella de ocho puntas la cual aparece sólo en cerámicas nariño. Por lo que se puede considerar como gráfica representativa de esta cultura.

259

En la cultura quimbaya no fue significativo el número de elementos seleccionados en el estudio. El resultado se debe a que la gráfica determinada en el estudio no es frecuente en los diseños de superficie cerámica. No obstante, se encuentra gran diversidad de gráfica en sellos, rodillos y volantes de huso.

Tampoco es representativa la cantidad de motivos de la cultura de San Agustín, debido al predominio de la estatuaria sobre los objetos cerámicos. Igualmente sucede con la muestra de Tierradentro, en la cual predominan las manifestaciones arquitectónicas.

Entre las 11 culturas estudiadas, 5 utilizan la espiral y 4 el zigzag. Por lo tanto se puede establecer que las formas más representativas, dentro de las categorías fijadas, son la espiral y el zigzag.

9.1.2. Diseño indígena

CULTURAS	GRÁFICA FRECUENTE	OTRA GRÁFICA
Arhuaco	Zigzag - serpiente	Montaña, naturaleza y objetos
Embera	Zigzag y rombo- Serpiente, mariposa y partes de animales	Cruz, estrella y objetos
Waukana	Zigzag - serpiente	Mariposa y objetos
Epedara	Zigzag - serpiente	Naturaleza
Guambiano	Radiadas – estrella y sol	Cruz, montaña, estrella, naturaleza y objetos
Inga	Radiada, naturaleza y objetos	
Camsá	Estrella, sol, mariposa y objetos	
Páez	Zigzag-Montaña	
Guahibo	Cruz	Estrella, radiada, zigzag, partes de animales, montaña
Tukano	Zigzag y mariposa	Cruz, naturaleza y objetos
Tikuna	Zigzag	Estrella, radiada, partes de animal

Cuadro No.6. Frecuencia de motivos en el diseño indígena

Según el cuadro, entre las 11 culturas, 7 utilizan el zigzag. Por lo cual, se puede establecer que es el motivo más frecuente en el diseño indígena.

No obstante el resultado, no se podría relacionar exactamente con el obtenido en el diseño precolombino, pues las categorías fueron un tanto distintas.

260

9.2. RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES

9.2.1. Relaciones del diseño precolombino con el diseño indígena

Al observar las características generales de los diseños precolombinos respecto a los indígenas, lo primero que podemos deducir es que existen ciertas semejanzas morfológicas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que quizás estas semejanzas se den debido a que corresponden a las estructuras básicas determinadas en el estudio. El hecho de no lograr establecer las mismas categorías en el análisis, es indicio de que no todas las formas tendrían relación con representaciones de elementos de la naturaleza.

Por otro lado, la confirmación de la existencia de la herencia precolombina manifiesta en los diseños indígenas, podría ser inapropiada puesto que, pasadas más de cinco centurias, la posibilidad de que persistan rasgos morfológicos relacionados con los elementos representados es remota, debido a diversos factores como la influencia europea y la africana, el desplazamiento a regiones con condiciones más benéficas, que por esta razón integrarían elementos culturales de otros, o la desaparición lenta de las comunidades. Por lo tanto, los resultados del análisis se deben tomar como algunos de los vestigios dejados por aquellas culturas.

Si nos atenemos estrictamente a la morfología encontraremos mayor cantidad de similitudes, como es el caso de las formas radiadas y las angulares. Tanto en el diseño precolombino como el indígena se encuentran cruces, estrellas y espirales. La diferencia está en los códigos culturales. Puede ser que mientras en el diseño precolombino se representen por ejemplo, con la espiral caracoles, en el diseño indígena se representen serpientes.

Por lo tanto, hay dos maneras de observar los motivos: una desde la perspectiva perceptiva, es decir, lo que atañe a las cualidades de la forma según su condición esquemática, y otra desde la perspectiva analógica, es decir, la búsqueda de la selección de elementos pertinentes que posibiliten el reconocimiento de lo representado.

Sin embargo, puede suceder que los elementos esquemáticos tengan cualidades suficientes para distinguir en sus estructuras básicas analogía con elementos de la naturaleza. De cualquier manera, no es posible definir una u otra perspectiva porque se dan ambos casos.

261

También habría que tener en cuenta otros factores que influyen en la determinación de los diseños. Como lo había señalado Gombrich (1999: 63-64), existen ciertas imposiciones geométricas derivadas del "constreñimiento de las formas", es decir, los diseños se deben adaptar a las técnicas y a los materiales, lo cual no deja de ser una limitación, pero también es cierto que los constreñimientos también constituyen un reto para el realizador de los diseños, fomentando su creatividad.

Por ejemplo, en los textiles indígenas es posible que el círculo se convierta en rombo y en la cestería la espiral redonda se convierta en greca. Tal es el caso de las representaciones del sol de ingas y camará frente a las representaciones circulares radiadas en pinturas sobre cerámica muisca. Otro caso está en las formas de las pin-

turas corporales de los embera, que en su mayoría responden a la simetría del cuerpo humano.

Es importante señalar que la gráfica precolombina tiene como característica fundamental el dibujo, mientras la gráfica indígena que presentamos es el resultado del traslado de tejidos de cestería o textiles al dibujo para poder regularizarlas con los diseños precolombinos.

9.2.2. Formas radiadas

Cruz

Figura que presenta mayor síntesis en el diseño precolombino y parece ser un elemento estructural en la composición, excepto las cruces reticuladas nariño, que tienen un lugar destacado dentro de los conjuntos. En algunos diseños indígenas, la cruz tiene analogía con las costillas, pero la relación está dada por el nombre asignado a este diseño, pues la representación corresponde a la conformación determinada por varias líneas horizontales cruzadas sobre una vertical. En cambio, hay estructuras cruciformes cuyo nombre asignado es pájaro o cola de pájaro. Si nos atenemos a la analogía, podríamos deducir que representan las alas desplegadas del ave. Esto contrasta con los diseños de orfebrería muisca y tairona en las primeras las alas desplegadas tienen forma semejante a la figura convencional de corazón y en las segundas las alas son curvadas y parecen ser la representación del vuelo chamánico (Reichel Dolmatoff: 2005).

Es interesante que al contrastar las tablas morfológicas de la cruz en el diseño precolombino y el indígena (1 y 9), podemos observar la gran diferencia que existe entre las formas, sin embargo se mantienen las constantes de centralidad y radialidad.

262

La estrella, círculo radiado y/o sol

En la categorización de las figuras precolombinas nos abstuvimos de nombrar como soles los diseños que presentaran las características que lo hacen reconocible, por dos razones: la primera el deseo de encontrar en el diseño indígena diseños similares que pudieran relacionarse con esta representación y la segunda por la fuerte influencia de éste código gráfico, lo cual nos llevaría a deducir que las figuras precolombinas podrían tratarse de representaciones de éste.

En el diseño indígena encontramos que el sol no se representa con círculos sino con rombos, pero se mantiene la expresión de radialidad en las líneas exteriores a la forma.

En el diseño precolombino, los círculos radiados podrían ser la representación del sol. Aunque no podríamos afirmarlo tajantemente, existe esta posibilidad si nos atenemos a la forma convencional conocida, aunque está en pocas vasijas de cultura muisca. En el arte rupestre y en la pintura sobre tejidos es una forma de frecuente utilización. Una característica distintiva del diseño muisca es que algunos presentan líneas radiadas con terminación "T". También se presenta analogía de algunas formas radiadas con los ojos, y curiosamente son de aves nocturnas, lo que podría interpretarse como la intención de destacar este rasgo particular de los ojos abiertos, mediante el círculo. Mientras tanto, en el diseño indígena la representación del sol se hace utilizando el rombo.

En la cultura precolombina Nariño y en la indígena Camsá se denominan indistintamente estrella- sol y es importante el hecho de que entre los indígenas pastos, actuales habitantes del departamento de Nariño, existe permanencia del símbolo estrella de ocho puntas, el cual se denomina también Sol de los Pastos. Este diseño es utilizado también por los indígenas otavaleños del norte de Ecuador, región colindante con la de los pastos. Y cerca de éstos viven los camsá, que utilizan esta forma en la artesanía elaborada con chaquiras. En algunas de éstas, se adiciona en la parte superior un triángulo con un ojo en el interior, tal como se ha codificado el símbolo del dios cristiano y su denominación es sol-dios.

Dos casos especiales de representación son, la estructura de líneas paralelas verticales con puntos en su interior, de la pintura corporal embera, la cual denominan los indígenas diseño de estrella, y otro es el diseño textil reticulado, definido por los wayú como las estrellas del cielo.

263

Espiral

La mayor cantidad de motivos espirales se encontró en el diseño precolombino. Su analogía con el caracol es evidente en los tocados y en los instrumentos musicales tales como, pitos y ocarinas. De hecho, el caracol es un instrumento que se utiliza para oír los sonidos del mar.

Las formas de serpiente con cabeza, aunque no aparecen entre los diseños de superficie seleccionados, en figuras de orfebrería sí aparecen, lo que puede corresponder en el diseño indígena a las espirales denominadas camino de güio (serpiente).

Otras formas espirales del diseño indígena representan partes de animales: cola de mico y cola de alacrán. Y en objetos, anzuelo y gancho. Lo cual corrobora la analogía con elementos conocidos. No obstante no se podría afirmar lo mismo en el diseño precolombino, pues la espiral se presenta como parte de diseños compuestos.

9.2.3. Formas angulares

Rombo

Por la escasa representación del rombo en el diseño precolombino, se podría pensar que esta figura no fue simbólica. Por el contrario, en el indígena es figura primordial, especialmente entre los ingas y camará. Aunque se utiliza también en los textiles wayú.

Es interesante la relación analógica del rombo con dos cualidades femeninas, el vientre materno y la vulva. Esta forma en los dibujos realizados por indígenas tukano en estado de trance representa el órgano femenino (Reichel Dolmatoff:1997). Así mismo, los wayú denominan al rombo vulva de burra. En el lenguaje gestual de culturas no indígenas, la disposición de las manos uniendo los dedos pulgar e índice forma un rombo que sugiere la vulva femenina.

La estructura romboidal podría responder al estreñimiento de la forma del tejido en la interpretación del círculo en rombo y se puede notar en la representación de los ojos en la comunidad embera y la wayú.

Tanto en el diseño precolombino como en el indígena, el rombo es derivado del cruce de líneas diagonales, en el primero representa textiles en figuras antropomorfas, en el segundo de cestería, por lo cual podríamos deducir que el uso común es la representación de tejidos.

264

También esta configuración define las manchas de la piel de la serpiente. En el tejido arhuaco, las representa y además le agrega sentido: el movimiento. En las representaciones tairona aparecen en diseños de superficie en figuras de serpientes lo que es importante indicio de la herencia cultural, teniendo en cuenta que los arhuacos son descendientes de los tairona y habitan la misma región.

Otra asociación de las estructuras reticulares en rombo, está en los objetos de cestería de culturas indígenas con el saparro o canasto y el cedazo o colador.

Zigzag

Como el rombo, las líneas en zigzag, podrían demostrar la herencia cultural de los arhuacos, pues los diseños tejidos que representan serpientes también se observan en cerámicas de forma serpentina. Ya se había mencionado que los diseños de serpiente entre los arhuacos llevaban implícito el sentido de movimiento.

Asimismo, el movimiento que se percibe en la línea en zigzag se puede observar en representaciones del agua en diseños indígenas inga y del rayo en tejidos arhuaco. En éstas, la línea en zigzag es activa, mientras en diseños indígenas de montaña es pasiva, debido a que la altura de los ángulos es superior a la de los que representan serpientes.

Escalonado

Las formas escalonadas se encuentran en cerámicas antropomorfas representando tejidos, principalmente en de las culturas precolombinas Tumaco y Nariño, las cuales estuvieron ubicadas al sur de Colombia. Esta condición, hace probable la influencia de otras culturas andinas como la Inca del Perú, donde los diseños escalonados fueron motivos reiterados.

En la gráfica indígena seleccionada, encontramos esta forma sólo en dos casos: representando el agua y la escalera de dios. El primero corrobora la asociación con el movimiento y el segundo con la estructura ascendente de la escalera.

Es importante agregar que en el diseño indígena se utiliza otra forma angular, la denominada almenada. Se encuentra pintada en la parte frontal de las malocas de la amazonia colombiana y representa las pintas de la boa. Este diseño corresponde al mito de origen de la serpiente anaconda, de donde surgieron todos los pueblos del mundo.

265

Mariposa

En el análisis de la gráfica precolombina, nos abstuvimos de nombrar como mariposa a los diseños compuestos por dos triángulos en simetría de reflexión, esperando encontrar relaciones con el diseño indígena. Pues bien, esta configuración demuestra analogía con la mariposa de alas desplegadas y se puede encontrar tanto en la cestería como en la pintura corporal indígena. En la primera, puede aparecer en series lineales o diagonales, lo cual se puede observar en la tabla morfológica No. 13, donde incluimos diseños embera y waunana. Así mismo este tipo de diseño se denomina

como tal en los tejidos del sombrero vueltiao, de la comunidad de San Andrés de Sotavento en Córdoba.

Es también base estructural de la pintura corporal embera. La estructura utilizada por esta comunidad está compuesta por un cuadrado dividido por líneas diagonales que facilita la generación de nuevos diseños.

En las cerámicas precolombinas este diseño se encuentra en series, aunque no podríamos afirmar que representan mariposas pues también podrían representar manchas de la piel de la serpiente, o quizás se trate de un diseño simplemente ornamental. Queda la posibilidad de que lo fuera. En cambio, en platos Nariño parece que se representó la mariposa con los triángulos en simetría de reflexión, puesto que en varias representaciones se añade otro atributo del insecto: el cuerpo. Se encuentra representado por una o varias líneas verticales que atraviesan esta estructura. Este rasgo lo encontramos solamente en la cerámica Nariño. En diseños de cestería waunana existen diseños de similar estructura.

Partes de animales

Se pueden observar en el diseño indígena, motivos que representan partes de animales, entre éstos cola de mico y cola de alacrán, que se representan con espirales. También las representaciones de ojos en los tejidos textiles y en cestería. Sin embargo, en los diseños precolombinos de superficie, aunque quizás existieran, no podríamos afirmarlo. Es sabido que, las formas esquemáticas pueden sugerir todo tipo de asociaciones analógicas y que siempre estará mediando nuestra realidad propia, por lo cual estaríamos prefijando algo subjetivo: lo que nos parece ver. No obstante lo anterior, podría ser que algunos diseños reticulados precolombinos, pudieran tener relación con el caparazón de la tortuga pues en diseños indígenas wayú, embera y tukano, los reticulados lo representan. Asimismo, podrían representar tejidos, debido a que algunos diseños reticulados están en representaciones del vestido (Sinú, Nariño y Tumaco).

266

Es importante señalar que, en general, las relaciones están dadas por la selección arbitraria de los motivos, es decir, la categorización establecida.

9.3. RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES DEL DISEÑO PRECOLOMBINO CON EL DISEÑO INDÍGENA Y LAS MARCAS

Antes de relacionar la gráfica precolombina e indígena con las marcas, es importante tener en cuenta que el diseño de marcas es una de las aplicaciones del diseño precolombino y que las marcas esquemáticas son sólo cinco dentro de las veintiocho analizadas. Por lo cual, el número no sería significativo. Sin embargo, es importante conocer qué tipo de objetos precolombinos fueron los más utilizados como base para el diseño de marcas. Para determinarlo se estableció el cuadro 7.

Antropomorfas		Zoomorfas		Tipográficas		Esquemáticas		
Marca	Tipo de pieza	Marca	Tipo de pieza	Marca	Tipo de pieza	Marca	Tipo de pieza	
Teatro Nacional	sello	Luz Miriam Toro	sello	Artesanías de Colombia	vasija	American	rupestre	
Ecopetrol	vasija	Cóndor Crafts	orfebrería	Cerámicas y Construcciones	rupestre	Corporación de Cine de Bogotá	vasija	
Kualamaná	orfebrería	Galería Cano	orfebrería	Facultad de Enfermería	orfebrería	Instituto de Cancerología	orfebrería	
Festival Iberoamericano de Teatro	rupestre (monolito)	Musa	sello	Adexun	rupestre	Bancolombia	orfebrería	
Museo de Artes y Tradiciones	sello	Laboratorio de Diseño	vasija	Museo Marqués de San Jorge	sello	Facultad de Ciencias Humanas	orfebrería	
Universidad El Bosque	orfebrería	Club Los Lagartos	orfebrería					
		Eicsil	sello					
		Mitus	orfebrería					
		Petroquímica	sello					
		Taller De-Mente	orfebrería					
		Inravisión	orfebrería					
		Mariadna	orfebrería					
Total								
sello	2	sello	4	sello	1	sello		7
vasija	1	vasija	1	vasija	1	vasija	1	4
orfebrería	2	orfebrería	6	orfebrería	1	orfebrería	3	12
rupestre	1			rupestre	2	rupestre	1	4

Cuadro No. 7. Relación del tipo de pieza precolombina base del diseño de marcas

El cuadro No.7, permite conocer que la tendencia de uso de piezas precolombinas, está en mayor medida en la orfebrería.

Las relaciones formales y conceptuales anotadas en el cuadro No. 8, son generales. Las del diseño precolombino se tomaron de referencias hechas por investigadores del tema. Algunas son apreciaciones personales, basadas en la investigación.

Las relaciones conceptuales del diseño indígena, se refieren especialmente a lo expresado por los indígenas sobre los nombres dados a los diseños, recogidos en el trabajo de campo.

Las asociaciones conceptuales de las marcas se tomaron de los conceptos expresados en las entrevistas a los diseñadores y clientes. En el cuadro se incluyeron los rasgos de algunas marcas, especialmente de las marcas esquemáticas por ser éstas las más relacionadas con nuestro estudio.

	PRECOLOMBINO	INDÍGENA	MARCAS
RADIADAS			
Estrella	Estrella de ocho puntas	Estrella de ocho puntas	Estrella de ocho puntas
Relaciones conceptuales	Alas del sol. Calendario solar	Sol-dios.	Sol de los Pastos
Otras	Círculo	rombo	Círculo. Cuadrado. Estrella
Relaciones conceptuales	Sol	Sol. Plumas de ave Otros: tocados de plumas	Sol. Radiación. Luz. Dinamismo
Espiral	Circular y cuadrada	Circular y cuadrada	Circular y cuadrada
Relaciones conceptuales	Caracol-jerarquía Manchas de jaguar Cetros	Camino de serpiente Cola de mono: diseño para enamorar Caracol, Cola de mono, alacrán Gancho y anzuelo	Sol precolombino Carácter evolutivo Demencia Cuadrada-dualismo
ANGULARES			
zigzag	Disposición angular de líneas paralelas complementadas por puntos o triángulos	Angular complementada por puntos	Angular
Relaciones conceptuales	Vasijas rituales Cuerpo de serpiente Relaciones con la tierra Lugares funerarios	Cuerpo de serpiente Montaña. Rayo. En repetición, escamas de pescado. Serpiente y su movimiento Mito de origen: serpiente Anaconda	Cuerpo de serpiente Montaña Relación con lo indígena y lo artesanal Diseño de origen precolombino. Se buscó analogía con el símbolo de la medicina
Rombo	Originado por el cruce de diagonales Complemento de diseños compuestos	Forma independiente	Rombo delimita la forma
Relaciones conceptuales	Vasijas rituales con formas de serpientes. Manchas de serpiente	Atributos femeninos Vientre materno, vida Símbolo femenino. Forma de rana Manchas de serpiente Ojos	Forma arquetípica del diseño precolombino
Escalonado	Angular recta y cruz cuadrada	Angular descendente	Angular circular
Relaciones conceptuales	Cruz cuadrada	Agua	Tocado prehistórico
Mariposa	Dos triángulos en simetría de reflexión	Dos triángulos en simetría de reflexión algunos atravesados por un segmento recto	
Relaciones conceptuales	Figura central en platos Mariposa acompaña al chamán	Mariposa Comunica con los ancestros	

CUADRO No.8 Relaciones formales y conceptuales del diseño precolombino con el diseño indígena y las marcas

9.3.1. Relaciones de las categorías establecidas

Formas radiadas

La cruz. En el diseño precolombino, en el diseño indígena y en las marcas, se presenta como base estructural de los diseños radiados. La cruz como figura independiente sólo aparece en diseños Nariño y algunas son reticuladas. La cruz cuadrada, tan frecuente en el diseño precolombino andino, sólo se encontró en las cerámicas nariño y tumaco. La localización geográfica de estas culturas está al sur del país, podría ser indicio de la posible influencia de otras culturas andinas.

- La estrella. Aparece en los tres ámbitos. En diseños precolombinos, es figura central, lo que sugiere la importancia de aquel diseño. En el diseño indígena se encontraron otras maneras de representarla: puntos enmarcados por líneas verticales, cuadrado con cruz en el interior. y forma reticulada.
- Los círculos radiados no son motivos frecuentes en el diseño precolombino, aunque en la cerámica muisca se encuentran algunos. Con esta característica hay una sola marca. En el diseño indígena se utilizan rombos radiados.
- La espiral. Las redondas y las cuadradas se encuentran en los tres ámbitos. Las triangulares están en diseños precolombinos y en la artesanía, en cambio en el diseño indígena sólo se encontró en pinturas corporales embera.

Formas angulares

- El zigzag. Se encuentra en los tres ámbitos. En el precolombino se presenta con diagonales paralelas complementadas con puntos o triángulos. En el diseño indígena la línea angular se utiliza para representar los siguientes elementos naturales: serpiente, rayo, montaña y escamas de pescado. En las marcas formas angulares que representan serpientes se utilizan por ser el símbolo de la medicina.
- El rombo. Mientras en los motivos cerámicos no encontramos sino dos muestras, en la cerámica guane, en los diseños textiles indígenas inga y camará el rombo es un motivo recurrente. Es posible que esta figura sea el resultado de la adaptación de la forma circular, debido a los estreñimientos de la técnica textil. En las marcas, sólo se presenta un caso de utilización del rombo y está más relacionada con la intención de enmarcar las líneas en expansión.

- Triángulos en simetría de reflexión (Mariposa). Este diseño se encuentra tanto en la gráfica precolombina como en la indígena. No aparece en los casos estudiados en las marcas. No obstante, es una forma que permanece en la artesanía. En el sombrero vueltiao cuyo origen podría ser precolombino pues se encuentran representaciones de sombreros en piezas orfebres sinú y en la cestería waunana también se presenta este diseño. Es importante anotar que esta forma es aplicada básicamente en los tejidos con fibras naturales y no en los textiles y que en el diseño precolombino está pintado sobre cerámicas.
- El escalonado. En el diseño precolombino se utiliza principalmente en figuras antropomorfas, representando el tejido del vestido. En el diseño indígena conlleva el concepto de movimiento, que se refleja en la representación del agua y en otras figuras que no están incluidas en el estudio. Representan la boa o serpiente y su movimiento.

9.3.2. Relaciones de analogía con elementos de la naturaleza

En este apartado se trata de tomar referencia de elementos naturales representados en formas esquemáticas. Se incluyen los de más frecuente representación.

Serpiente

Se representan los siguientes atributos físicos de la serpiente.

La forma- Representaciones en espiral y espiral cuadrada en diseños pintados indígenas. Representaciones de serpientes con estructuras angulares, especialmente en los tejidos arhuacos, la cestería waunana y la pintura corporal embera.

271

La piel –En diseños incisos de la cerámica tairona, la piel se representa con líneas angulares cuyos espacios se llenan con triángulos o puntos. Este diseño podría responder al fenómeno perceptivo de horror al vacío.

En el diseño indígena, se representan las manchas de la piel con formas ovaladas y romboides. Con estas últimas se representa la serpiente y su movimiento en el diseño arhuaco.

Aunque no están incluida la categoría reticular, es importante agregar que, se representan las escamas de la serpiente con este tipo de estructura en cerámicas calima.

Mariposa

Se representa con dos triángulos en simetría de reflexión. En el diseño precolombino, se encuentra pintado sobre cerámicas, especialmente en los platos Nariño. En ocasiones se integra en el centro líneas verticales, como sucede también en la cestería wau-nana. Es importante anotar que la forma de mariposa con dos triángulos es aplicada por los indígenas, básicamente en los tejidos con fibras naturales y no en los textiles. En la pintura corporal embera, el diseño de mariposa consiste en una forma cuadrada con líneas diagonales

Este diseño se encuentra tanto en la gráfica precolombina como en la indígena. No aparece en los casos estudiados en las marcas. No obstante, es una forma que permanece en la artesanía. En el sombrero vueltaio cuyo origen podría ser precolombino, por el hecho de estar representado en piezas orfebres sinú.

Caracol

Uno de los rasgos más notorios del caracol es la forma espiraloide. La estructura de éste se traduce con la línea espiral. Algunos diseños pintados en cerámicas precolombinas podrían representarlo, sin embargo no podemos deducir claramente que esta forma sea exclusiva, podría representar a la serpiente, si consideramos el nombre dado a la espiral por los indígenas guahibo.

En el diseño indígena el caracol se representa con espirales cuadradas y, de igual manera, se representa cola de mico, cola de alacrán y anzuelo; por lo tanto, las relaciones de analogía de la espiral con el caracol son algunas de las posibilidades de interpretación.

272

Otros elementos de la naturaleza

El sol. Se representa especialmente con formas radiadas. Círculos en diseños muisca podrían ser la representación del sol. Rombo en el diseño indígena, inga y camará; círculos con triángulos radiados, como en la marca de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, y otras, como la de la Corporación Nacional de Turismo, representan el sol precolombino.

Las estrellas. Se representan con formas radiadas. En el diseño precolombino, la estrella de ocho puntas se denomina indistintamente sol-estrella en diseños indígenas, guambiano, inga y camará. Y en el diseño artesanal la estrella de ocho puntas se denomina *Sol de los Pastos*. Esta forma está en dos marcas: Museo Arqueológico La Merced y Alcaldía de Pasto.

Con líneas angulares se representan los siguientes elementos: *Rayo* en diseños textiles arhuaco. *Montañas* en diseños textiles, arhuaco, paez y guambiano. En la marca del Laboratorio de Diseño de Pasto, la cola de mono es elemento que representa la evolución. *Río* en diseños textiles inga. *Olas del mar* en cestos epedara. *Agua*, en textiles inga. El agua también se representa con líneas escalonadas en diseños embera.

Representaciones humanas

El vientre materno es representado con el rombo en el diseño inga. Es interesante anotar que, de la misma manera, se representa el vientre humano en un dibujo rupestre de Tibirita, Cundinamarca y en algunas piezas orfebres precolombinas..

El vientre materno es representado en la forma cilíndrica de la mochila arhuaca. Las costillas se representan con líneas paralelas atravesadas con una vertical, en diseños arhuaco y tukano. En diseños inga con diagonales en el interior del rombo.

9.3.3. Relaciones morfológicas con las marcas

Se utilizan puntos para expresar radialidad en una marca de carácter solar, también para representar la cabeza del ser humano o los ojos de aves. En estos dos casos se puede constatar que el círculo es la manera habitual como se expresan gráficamente estas partes del cuerpo. Asimismo, se utiliza como complemento de los espacios originados por la disposición de elementos de manera angular, tal como se da en el diseño precolombino en la representación de serpientes taironas.

La utilización de la línea en las marcas es variada. Con la línea espiral se representan ojos en una marca para sugerir la demencia (Taller De-Mente). La utilización de una de las partes del animal, coincide con diseños indígenas espirales denominados cola de mono. A la espiral de la cola de los monos (Laboratorio de Diseño) se le asigna el carácter evolutivo. Otra coincidencia es que la línea angular de las patas del mono de dicha marca representa montañas, al igual que en algunos diseños indígenas.

La espiral cuadrada es la base estructural de la tipografía en dos marcas. Configuran las letras a y c (Artesanías de Colombia) y C y C (Cerámicas y Construcciones). La intención de los diseñadores fue evocar los diseños precolombinos.

Las líneas radiales de algunas marcas evocan los diseños de grabados rupestres (American y Adexun) y en una marca antropo-

morfa (Instituto de Cancerología) representa los brazos de una figura esquemática antropomorfa.

El cuadrado y el círculo en general, son utilizados en el diseño de marcas para enmarcar o definir el contorno. Lo mismo sucede en el diseño precolombino, donde el círculo es recurrente debido a que está en la forma de platos y vasijas. Al igual que en las marcas, el círculo define y enmarca los diseños.

Por el contrario, el cuadrado no fue tan frecuente en el diseño precolombino. No obstante, se puede observar en la estructura primaria de la estrella de ocho puntas y en la representación de las manchas del jaguar en cerámicas quimbaya. También en algunos objetos orfebres nariño, como las narigueras. En el diseño indígena, los cuadrados concéntricos representan aves en vuelo y la cruz dentro de un cuadrado, estrella. Estos dos maneras de representar las estrellas no son usuales en las estructuras codificadas.

Se puede deducir que en las estructuras fundamentales de los diseños subyace la asignación de sentido, tanto en el diseño indígena como en el diseño de marcas. Tal es el caso de la utilización de líneas radiales para simbolizar el sol. El concepto dado por el diseñador de la marca Kualamaná: "máscara con plumas que semejan el sol", podría ser indicio de que algunas asociaciones derivadas de la percepción de las líneas radiales permanecen en el imaginario colectivo. Las relaciones simbólicas con el sol en el diseño indígena y de los tocados precolombinos coinciden con esta apreciación.

En las esquemáticas, la percepción de expansión es notable en la representación solar de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional. Así mismo está en la representación de las irradiaciones del tratamiento contra el cáncer, en la marca del Instituto Nacional de Cancerología. Otras relaciones de sentido se derivan de la radialidad. En la marca de la Corporación Internacional de Cine de Bogotá, el cliente encuentra correspondencia con la expresión dinámica de las líneas radiales dentro del círculo y también la analogía con la estrella y con la luz proyectada en el cine.

274

La relación morfológica más frecuente de las marcas con el diseño precolombino, es la utilización de los animales simbólicos precolombinos: lagarto, mono, rana, serpiente y aves. Un animal simbólico en la cosmovisión precolombina fue el jaguar. Sin embargo, en las marcas estudiadas sólo se encuentra en una marca. Es importante señalar que su procedencia es un sello Jama Coaque del Ecuador.

En varias marcas zoomorfas, se destacan por parte del diseñador, los atributos de los animales representados. En la marca del Laboratorio de Diseño, el carácter juguetón y experimentador del mono y a la espiral de la cola se asoció con el carácter evolutivo. Cabe señalar que se le atribuye sentido a una de las partes del animal representado, tal como se observa en el diseño indígena.

En la marca de ECSIL, compuesta por cabezas esquemáticas de aves con el pico abierto, se da el símil del canto con el habla por ser éste un instituto de enseñanza del inglés y el español. En el diseño precolombino la representación de aves está relacionada con el vuelo chamánico, que es interpretado como la comunicación de los terrestre con lo celeste. La misma relación de encontró en un diseño guahibo, en el cual se representan a la vez aves en vuelo y serpientes, lo que permite deducir la concepción dualista del pensamiento indígena.

En las tipográficas se nota la adaptación de otras formas como cabezas humanas y patas de rana a la estructura de la letra. En esta categoría, se encontró la mayor cantidad de marcas, lo que denota la intención del diseñador de integrar varios elementos en una sola forma, para expresar con pocos componentes la mayor cantidad de atribuciones de sentido.

También se encontraron relaciones con símbolos de nuestra época. La marca del Festival Iberoamericano de Teatro, posee dos símbolos iconográficos también tradicionales: los rostros de la comedia y de la tragedia. El distintivo de la Universidad del Bosque, compuesto por dos serpientes, evoca el tradicional símbolo de la medicina. No obstante, hay que tener en cuenta que cuando se fundó la universidad, solamente se ofrecía la carrera de medicina. Es interesante que en diseños corporales indígenas se represente a la serpiente en ocasiones donde realizan ceremonias rituales para curar a los enfermos.

275

9.4. COINCIDENCIAS MORFOLÓGICAS

En el siguiente apartado se agruparon los diseños precolombinos, los indígenas y algunas marcas por sus similitudes morfológicas.

9.4.1. Gráfica radiada

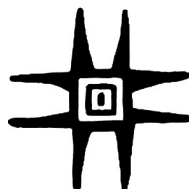
Estrella de ocho puntas

Existen diseños de estrellas de ocho puntas, tanto en el grabados rupestres como en cerámicas precolombinas y en marcas. Así

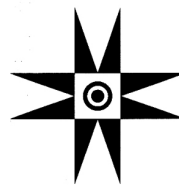
mismo es motivo en los textiles y es una forma arraigada en el contexto cultural nariñense.



275. Diseño rupestre. Cumbal, Nariño



276. Diseño pintado en cerámica Nariño



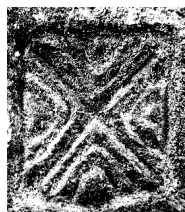
277. Marca del Museo Arqueológico La Merced. Cali



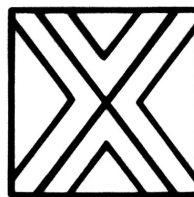
278. Identificador de la Alcaldía de Pasto, Nariño

Cruz con líneas paralelas

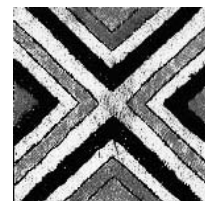
En esta categoría encontramos diseños desde la gráfica rupestre, hasta la gráfica de marcas. Además de las características descritas, un rasgo particular es el formato. Está en formatos circulares y cuadrados.



279. Petroglifo. Viotá, Cundinamarca



280. Pintura corporal embera



281. pintura sobre tela vegetal. Tikuna



282. Marca propuesta para Adexun. Luz Helena Ballestas, José Jairo Vargas. 1993

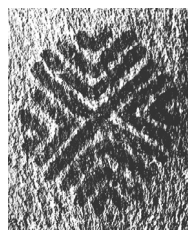


283. Proyecto de marca Colombia. Christian C. Avendaño Cendales, Bogotá, 2006



284. Marca American. Gustavo Gómez Casallas. Rodrigo Fernández. 1976

276



285. Pictografía Hacienda Tequendama



286. Pájaro. Pintura corporal guahibo



287. Marca propuesta para la Asociación de Diseñadores. Dicken Castro, 1977

Círculos con líneas en expansión

La radialidad expresada con líneas externas al círculo, es figura convencional en representaciones del sol, por lo que podría ser probable que en el diseño precolombino también lo fueran (288, 289, 290).



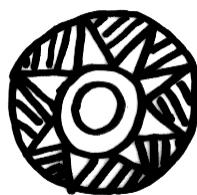
288. Pintura sobre cerámica
nariño



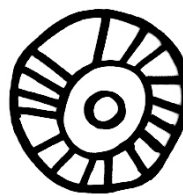
289. Pintura sobre cerámica
nariño



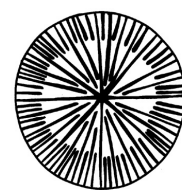
290. Pintura sobre cerámica
muisca



291. Grabado en cerámica
zoomorfa calima



292. Grabado sobre cerámica
calima



293. Pintura en plato nariño



294. Orejera en oro tayrona



295. Orejera en oro tayrona



296. Facultad de Ciencias
Humanas Universidad
Nacional de Colombia

277

La radialidad con líneas o ángulos internos dentro del círculo, son representaciones de ojos de aves (291 y 292), y se le asigna la representación del iris del ojo humano (293) al diseño de un plato nariño¹³².

La representación del sol en la marca 296 es similar a los diseños de orejeras tairona (294 y 295).

132 Según Luz Miriam Toro coleccionista de arte precolombino.

Espirales

Aunque en los tres ámbitos se encuentran varios tipos de espirales: cuadradas, triangulares y redondas, destaca el uso de la espiral cuadrada, especialmente en objetos artesanales y se utiliza también en el diseño de logotipos.



297. Diseño inciso en cerámica sinú



298. Pintura sobre cerámica Guahibo-sikuani



299. cestería embera



300. Diseño en cerámica artesanal



301. cestería embera-chamí



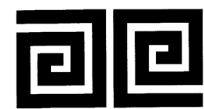
302. cestería embera-chamí



303. Diseño mochila



304. Pintura sobre cerámica muisca



305. Marca Artesanías de Colombia. David Consuegra. 1968

9.4.2. Gráfica angular

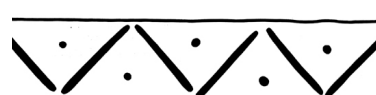
Zigzag

Existe una coincidencia de diseños en zigzag con representaciones de la serpiente. Está tanto en el diseño precolombino (306 y 307) como en el indígena (308 y 315 a la 319). La figura 319 representa las escamas de pescado. El característico diseño angular con puntos o triángulos en los espacios permanece en el diseño actual, como lo podemos ver en las figuras 311 y 314 y en la figura 320, la cual forma parte de una carroza del Carnaval de Pasto, Nariño.

En una de las marcas, la forma de serpiente en zigzag fue tomada del diseño precolombino.



306. Pintura sobre cerámica muisca



307. Diseño en cerámica tairona



308. diseño tejido guambiano



309. Diseño en cerámica tairona



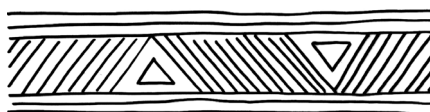
310. Diseño en cerámica muisca



311. Marca Bancolombia



312. Diseño rupestre Hacienda La Cabaña, Tunja



313. Diseño en cerámica tairona



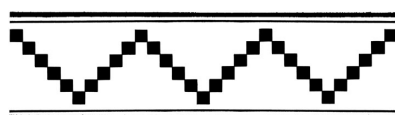
314. Ilustración Leonardo Parra 2008



315. Pintura corporal embera



316. Diseño en cestería epedara



317. Diseño en mochila arhuaca



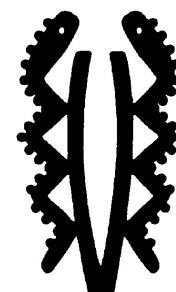
318. Diseño en cestería waunana



319. Diseño en cestería tukano



320. Detalle carroza Carnaval de Pasto



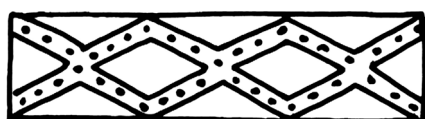
321. Distintivo Universidad del Bosque

Rombo

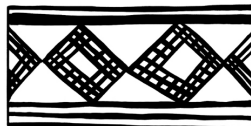
El rombo generado por líneas diagonales cruzadas se encuentra en cerámicas pintadas o grabadas precolombinas rodeando vasijas (323 y 324). También está en cerámicas que representan a la

serpiente (322). En el diseño indígena, rombos en secuencia lineal están relacionados con la serpiente (325 a la 328).

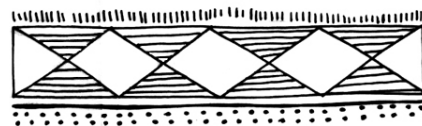
El rombo individual representa ojos (329, 330 y 331) en el diseño indígena pero entre los diseños precolombinos seleccionados no se encuentra aislado.



322. Diseño sobre cerámica tairona



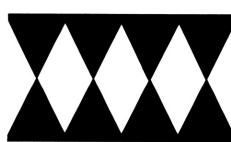
323. Diseño sobre cerámica Nariño



324. Diseño sobre cerámica calima



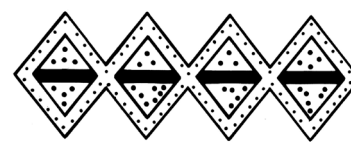
325. Diseño en mochila arhuaca.



326. Pintura corporal embera.



327. Diseño en cestería embera-chami

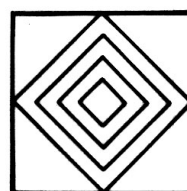


328. Diseño tikuna sobre tela vegetal

También se utilizan rombos para representar estómago (332) vulva de burra (333) y montañas (334) en el diseño indígena.



329. Diseño textil wayú



330. Pintura corporal embera



331. Diseño en cestería embera-chami

280



332. Diseño textil inga



333. Diseño textil wayú

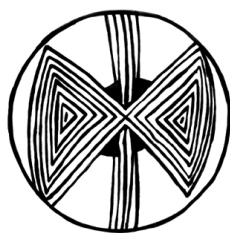


334. Diseño en mochila arhuaca

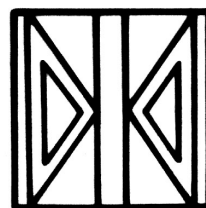
Triángulos en simetría de reflexión

La utilización de triángulos en simetría de reflexión con un segmento vertical central es un diseño que se denomina mariposa por los indígenas (336 y 337). En el diseño precolombino también se encuentra, por lo que podría tener similar asociación.

Se encuentran representaciones de mariposa (340, 341 y 342) utilizando sólo dos triángulos en diseños indígenas, por lo que podría deducirse que algunos diseños precolombinos pudieran ser representación de este insecto (338 y 339).



335. Pintura sobre plato nariño



336. Pintura corporal embera

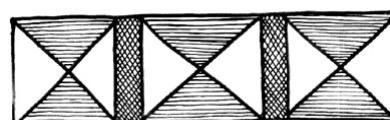


337. Tejido en cestería waunana

Otra representación de mariposa es la estructura en cruz con base rectangular en el diseño indígena (345). Aunque podría ser la representación de ésta en diseños precolombinos, es difícil establecerlo, debido a que en los ángulos superior e inferior se repiten las estructuras de los laterales (343 y 344), y en el diseño indígena los triángulos en simetría son muestra evidente de la estructura formal de la mariposa.



338. Plato nariño



339. Diseño en vasija calima



340. Cestería embera



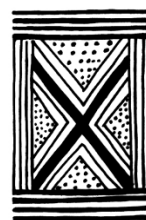
341. Cestería waunana



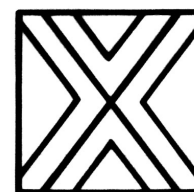
342. Tejido de Córdoba



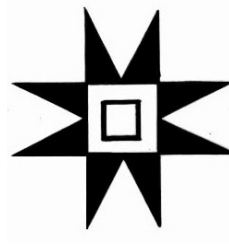
343. Petroglifo Viotá



344. Cerámica muisca



345. Pintura corporal embera



Capítulo 10

10. CONCLUSIONES

10.1. EL OBJETO Y SUS VALORES

Desde el ámbito del diseño, los objetos precolombinos como documentos no textuales proveen la siguiente información, de acuerdo con el contexto cultural colombiano.

1. La gráfica determinada está básicamente en vasijas. En menor proporción, en figuras zoomorfas.
2. En el diseño indígena, la gráfica está principalmente en los tejidos y son de dos tipos, textiles y cestería. En cerámicas no es frecuente. Otra expresión de la gráfica está en la pintura corporal.
3. Dentro de los objetos precolombinos que inspiraron el diseño de marcas, los más utilizados son las piezas de orfebrería y en menor medida, las vasijas y los sellos.

Valor estético

En el diseño precolombino el valor estético de los objetos está considerado desde el diseño gráfico, por consiguiente está caracterizado por los elementos y estructuras que determinan el orden y la unidad de la composición.

1. En general, la gráfica cubre la mayor proporción del espacio. No se encuentran elementos aislados sino que están en composición.
2. La gráfica es de dos tipos y está adaptada a la forma de las cerámicas: La gráfica en formato circular y la gráfica en formato lineal.

283

La gráfica en formato circular:

Se encuentra en el interior de platos, vasijas y copas. Su diseño está caracterizado por:

- Los diseños generados a partir del centro
- Los diseños lineales concéntricos
- El cruce de ejes diametrales para generar campos de composición

- En algunas piezas se combinan elementos geométricos con representaciones de animales cuyos niveles de iconicidad son suficientes para ser reconocidos.

La gráfica en formato lineal:

En el diseño precolombino se encuentra rodeando la pieza y está caracterizado por:

- El uso de la línea para definir contornos y estructuras
- La prevalencia en la repetición de elementos geométricos modulares. Los hay en secuencias de similar forma y en otros se alternan con otras formas. Hay conjuntos de formas con elementos básicos del diseño como puntos y líneas paralelas.
- Los recursos expresivos son variados. Líneas de contorno, formas en color plano o con texturas de líneas paralelas o reticulares. Se utiliza el positivo-negativo para generar variables en la composición.

En el diseño indígena

- Los diseños en su mayoría están en positivo. En diseños de cestería sí se presenta el recurso gráfico del positivo-negativo.
- Respecto a la composición, en general los diseños son unitarios o se combinan unidades, y sólo en algunos casos se da la repetición modular.

Valor simbólico

En el diseño precolombino

1. Se puede deducir el carácter simbólico de las representaciones esquemáticas por la ubicación centralizada dentro del objeto. Es el caso de la estrella de ocho puntas, que es un motivo frecuente en los platos Nariño.
2. La gráfica pintada dentro de las vasijas podría indicar que no fueron de uso cotidiano, sino ocasional. El uso continuado o la utilización en la cocción significaría el deterioro de la pieza, por lo tanto las vasijas de este tipo podrían ser de uso ceremonial.

3. El valor simbólico de la grafica esquemática podría estar determinado por el repertorio de elementos y por la frecuencia de uso. Es posible que éstos tuvieran relación con la representación de los atributos de animales y fenómenos naturales.
4. Las formas esquemáticas que están presentes en los tocados de figuras antropomorfas o antropozoomorfas, indican el nivel jerárquico del personaje representado. Destaca el uso de elementos angulares en zigzag y las formas de caracoles.

En el diseño indígena

1. El simbolismo de objetos y de la gráfica en los objetos, está determinado por la cosmogonía de cada comunidad.
2. Algunos objetos indígenas poseen valor simbólico. Las mochilas y vasijas se relacionan con el vientre materno. El canasto y el banco, con la sabiduría.
3. Las representaciones de animales ostentan un simbolismo que en general está relacionado con las características y cualidades particulares. La serpiente está relacionada con un mito de origen amazónico, *la anaconda*. La serpiente cascabel con la renovación de la vida. La mariposa, con la visita de los ancestros. La rana, con la fertilidad.
4. La gráfica esquemática geométrica representa tanto formas (o partes) de animales como conceptos emanados de la observación de las particularidades de los elementos de la naturaleza, cuyas características devienen en símbolo.

En las marcas ¹³³

El valor simbólico de las marcas en su mayoría está determinado por el diseñador. Prevalece la intención de reconocer y valorar el pasado indígena precolombino, a través de la adaptación de objetos y elementos esquemáticos que evocan al diseño precolombino.

Valor identitario

1. En el contexto cultural colombiano, el poporo quimbaya es uno de los más utilizados. Se encuentra identificando instituciones y en la publicidad. También en objetos artesanales.

¹³³ Aunque no se trata de objetos, sino de elementos gráficos, hacemos relación en este apartado con el fin de integrar los vestigios culturales de carácter simbólico de las marcas.

Otros que le siguen en importancia son los tunjos tipo Tolima.

2. En cuanto a los objetos con influencia precolombina, la mochila es uno de los objetos de uso cotidiano relacionado con la identidad. Otro es el sombrero vueltiao.
3. En las marcas, las piezas precolombinas reflejan el sentido de identidad nacional.

10.2. RELACIONES ENTRE LA GRÁFICA ESQUEMÁTICA PRECOLOMBINA, LA INDÍGENA Y EL DISEÑO DE MARCAS

10.2.1. Gráfica frecuente

Las categorías establecidas indican la gráfica más utilizada:

En el diseño **precolombino** son las radiadas y las angulares. Las formas esquemáticas más frecuentes son el zigzag y la espiral. Los cuadrados, triángulos y reticulados, no son comunes en la muestra seleccionada.

En el diseño **indígena** existe una constante relación con las representaciones de elementos naturales. En cuanto a las formas esquemáticas de nivel iconográfico bajo, las más frecuentes son: la espiral, el rombo, el zigzag y el diseño tipo mariposa.

La coincidencia del zigzag en el diseño precolombino y el indígena, así como en tejidos artesanales, permite determinar que es una forma de carácter cultural codificado.

286

En el diseño de **marcas** predominan las formas tipográficas y se adaptan diseños de piezas antropomorfas y zoomorfas precolombinas. En las esquemáticas, se notan elementos claves para el reconocimiento de la influencia precolombina. Estos son: espirales, zigzag y cruz con líneas paralelas.

10.2.2. TIPOS DE GRÁFICA

Se determinaron tres tipos de gráfica: A- La gráfica esquemática geométrica B- La gráfica esquemática que representa elementos de la naturaleza y C- la gráfica esquemática que representa conceptos. Es necesario advertir que aunque toda representación genera asociaciones conceptuales y en los tres tipos pueden darse, al establecer la tercera categoría, se quieren destacar algunas relaciones de la morfología con el concepto representado, precisa-

mente para demostrar que las asociaciones conceptuales, pueden estar derivadas no solo de los atributos físicos de elementos naturales sino también de los recursos expresivos de la gráfica.

A- Gráfica esquemática geométrica

En el diseño precolombino hay dos tipos de gráfica: la radiada y la angular

La radiada: cruz, estrella, círculos radiados y espirales

La cruz como figura independiente sólo aparece en diseños Nariño y está reticulada. La cruz cuadrada, tan frecuente en el diseño precolombino andino, sólo se encontró en las cerámicas nariño y tumaco. La localización geográfica de estas culturas está al sur del país, lo que podría ser indicio de cierta influencia de las otras culturas andinas.

La estrella de ocho puntas, de configuración rectilínea, es figura principal de platos y copas nariño.

Los círculos radiados se encuentran principalmente en cerámicas muisca y nariño. En figuras de aves calima, los ojos se representan con círculos radiados. Un rasgo particular encontrado en la cerámica muisca y la tolima es la terminación de las líneas radiadas en T.

Las espirales son frecuentes en el diseño precolombino y se presentan en las variables circular, radiada y triangular. También hay algunas radiadas y con terminación en T. En diseños espirales calima, quimbaya y nariño se encuentra el efecto positivo-negativo, es decir, el espacio penetra en la forma.

287

En la cerámica tairona y la tierradentro, no se encontraron formas radiadas.

La Angular: zigzag, rombo, escalonado y algunas reticulares.

El zigzag y los rombos generados por el cruce de diagonales, se encuentran en figuras de serpientes tairona.

Las líneas paralelas en disposición diagonal, están tanto en figuras que representan serpientes tairona como en tocados de figuras antropomorfas muisca.

La utilización del rombo como figura independiente no es representativa en el diseño de superficie. Es importante señalar que

esperábamos encontrar mayor cantidad de este motivo en piezas muisca, en razón a la gran cantidad de estas formas en la pintura rupestre.

Hay también gráfica esquemática que refleja la síntesis de elementos naturales con alto nivel iconográfico. Sin embargo, las piezas cerámicas seleccionadas en general no la presentan.

- En el diseño indígena, la espiral, el rombo, el zigzag y los triángulos en simetría bilateral, son las formas más utilizadas y destaca la relación de la gráfica con la representación de elementos naturales, especialmente de animales.
- En el diseño de marcas se recurre al uso de elementos del diseño básico. Principalmente, al punto, la línea, el cuadrado y el círculo. Destaca el uso de líneas diagonales con puntos en el espacio y líneas paralelas en estructura en cruz. En las marcas esquemáticas, en general, las formas son cuadradas o circulares.
- En cuanto a formas esquemáticas figurativas, destaca la adaptación de piezas orfebres.

B- Gráfica esquemática que representa elementos de la naturaleza

Se puede determinar que existen algunas formas esquemáticas que tienen relación analógica con elementos de la naturaleza. Los atributos más relevantes del ente motivo de interés se trasladan a la gráfica a través del uso de la línea y de sus variantes de dirección, del contorno o línea cerrada y de las estructuras.

288

Para poder determinar cuáles son estos elementos, se tuvieron en cuenta las siguientes premisas:

- Que la gráfica mostrara una **selección** de elementos pertinentes, es decir, los atributos más evidentes del elemento representado.
- Que no obstante el nivel iconográfico fuera bajo, la **esquematación** posibilitara el reconocimiento de los elementos representados.
- Que se encontraran **referentes** en al menos dos de los ámbitos estudiados.

La serpiente

La longitud y el movimiento ondulante de la serpiente se interpretan gráficamente con estructuras angulares en zigzag y se representa la piel con rombos. Estas representaciones coinciden en el diseño precolombino y el indígena. Se puede tener certeza de esta representación, en el diseño tairona, debido a que la gráfica se encontró en cerámicas que la representan. El hecho de encontrar este diseño en mochilas arhuacas, atribuido a la serpiente y su movimiento y a la culebra cascabel, demuestra la herencia cultural precolombina.

La mariposa

Las alas de la mariposa se esquematizan mediante dos triángulos en simetría de reflexión. Existe la posibilidad de que este diseño correspondiera al de mariposa en la gráfica precolombina, especialmente en los platos Nariño, si se tiene en cuenta la estructura de síntesis y la denominación de esta forma en diseños indígenas y objetos artesanales.

El caracol

La denominación de espirales redondas y cuadradas en diseños indígenas podrían indicar que algunos diseños precolombinos representan al caracol.

La presencia de representaciones de caracoles en tocados de figuras antropomorfas precolombinas sugieren que fue un elemento simbólico.

Partes de animales

En el diseño indígena, las espirales redondas y cuadradas se utilizan para representar la cola del mono y la cola del alacrán. Los diseños reticulados representan el caparazón de la tortuga.

Las montañas

El zigzag de ángulos agudos y los triángulos, así como el diseño lineal compuesto por rombos de ángulo abierto en repetición, representan montañas en el diseño indígena. El ángulo agudo en una marca, representa la montaña.

Sol

Coincidencia del uso de círculos radiados en diseños precolombinos y en las marcas. En rombo con líneas radiadas, representa al sol en el diseño indígena.

Estrellas

El principio común de las representaciones de estrellas, es la utilización de elementos alrededor de una figura. En el diseño precolombino, el cuadrado es la base estructural de los ángulos agudos de la estrella de ocho puntas. Este diseño también es denominado Sol de los Pastos.

Sin embargo, en el diseño indígena, se presentan otros tipos de radialidad que representan estrellas: los cuadrados concéntricos y el cuadrado con cruz interior. También se representan con gráfica no radiada: líneas paralelas con puntos alineados en el interior y reticulados.

C-La gráfica esquemática que representa conceptos

La atribución de sentido es una condición esencial del símbolo y para su reconocimiento como tal, debe poseer códigos reconocibles para una sociedad en particular. Estos códigos a menudo son resultado de las relaciones de semejanza con elementos naturales o con lo producido por el ser humano, por lo cual es probable que algunos signos geométricos tengan que ver con la percepción de los atributos formales o físicos del motivo representado.

No se puede afirmar de manera contundente que las formas esquemáticas precolombinas representen conceptos, pero teniendo en cuenta que algunas, permanecen en el ideario colectivo de una nación, especialmente de las comunidades indígenas colombianas, se podrían establecer algunas constantes.

290

Los diseños en zigzag que representan serpientes están en recipientes tairona. Los diseños de mariposa están en el centro de platos y copas nariño y las espirales son frecuente motivo de representación que quizás representen al caracol o a partes de animales como sucede en el diseño indígena. Así la relación dada a la serpiente con el tiempo o al caracol con la fertilidad podrían revelar no sólo las analogías formales sino los atributos físicos que pudieron tener algún sentido simbólico.

La espiral puede estar relacionada con la fertilidad. En un sello tumaco cuya forma es una mano con una espiral interior, el mango

tiene forma fálica. Igualmente la serpiente pudiera contener este sentido, pues en una cerámica antropomorfa también tumaco, la forma fálica del personaje representado tiene rasgos de serpiente.

Sin embargo, la espiral pudiera también relacionarse con el caracol por su estructura formal. En tocados de figuras antropomorfas, aparecen caracoles. Si bien su forma no es espiral, sino representa al caracol en volumen, el que esté en tocados, puede sugerir que se trató de un elemento simbólico que estuvo relacionado con la jerarquía social.

La estrella de ocho puntas es un diseño que permanece en la región Nariño. Se encuentra en un grabado rupestre y en platos Nariño y es un símbolo entre los indígenas Pastos. También es utilizada en marcas. La denominación Sol de los Pastos pudiera evocar al sol y a su vez a una deidad.

En el diseño indígena, nos podemos aproximar al sentido, más no al significado en cuanto que las formas pueden ser unidades de un conjunto que reflejan la cosmovisión de cada comunidad. Sin embargo, la denominación de las unidades puede mostrar la relación con los conceptos.

Los diseños de serpiente, el zigzag y los rombos en disposición lineal, representan el movimiento y asimismo el tiempo.

La línea horizontal terminada en espiral conlleva el concepto de inyectar y representa el potencial fertilizador del hombre.

El rombo representa el vientre materno y al mismo tiempo, el inicio de la vida. Es interesante anotar que las figuras de ranas en piezas precolombinas muestran como rasgo particular el rombo y han estado relacionadas con la fertilidad, pues anuncian las lluvias con su croar. Esta señal, indica el tiempo para las cosechas.

291

En el diseño de marcas, los conceptos emitidos por los diseñadores expresan constantes de atribución de sentido. Así el círculo radiado representa al sol. La espiral, la demencia y la evolución. Pero el concepto más representativo es el reconocimiento de los valores propios.

10.3. GRÁFICA ESQUEMÁTICA EN LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA

10.3.1. Influencia en los nombres

En cuanto a los nombres relacionados con lo precolombino, se encontró que en el sector hotelero, seguido por el comercial, se utilizan nombres de culturas, lugares, dignatarios y mitológicos.

10.3.2. Influencia en la iconografía

Aunque el objeto de estudio fue el de las marcas colombianas que hubiesen tenido algún tratamiento de diseño, nos parece relevante incluir algunas conclusiones derivadas de la primera aproximación a la marca con influencia precolombina, en cuanto constituye parte de la investigación sobre los elementos gráficos presentes en la identidad cultural de los colombianos.

1. Los sectores donde se encuentra mayor utilización del de iconografía precolombina son en orden de mayor a menor preferencia: Turístico, comercial, cultural y educativo.
2. Se nota preferencia por formas iconográficas de las culturas Tolima y San Agustín.
3. En el ámbito comercial cobra importancia el hecho de que para identificar instituciones se elijan principalmente los llamados "tunjos", la mayoría de origen Tolima, aunque esta denominación se aplica a la iconografía antropomorfa precolombina.
4. En cuanto a los nombres relacionados con lo precolombino, se encontró que en el sector hotelero, seguido por el comercial, utilizan nombres de culturas, lugares, dignatarios y mitológicos.

292

10.3.3. Influencia en las marcas

1. Desde el inicio de los años sesenta se comienza a diseñar marcas con influencia precolombina. Hay una tendencia un poco mayor en la década de los años ochenta.
2. Se nota profusión de íconos precolombinos en entidades relacionadas con lo foráneo: turismo (especialmente hoteles) y artesanías, y en menor grado, en entidades de expansión nacional que poseen sucursales regionales e internacionales.

3. Marcas esquemáticas y tipográficas, todas sin excepción, son realizadas por diseñadores. Entre las marcas antropomorfas y zoomorfas, existen algunas que no fueron producidas por diseñadores.
4. Un motivo clave tenido en cuenta por los diseñadores fue la intención de connotar las raíces precolombinas, aunque la institución no tuviera relación con ellas, lo que conlleva a una capacidad de diferenciación de la marca, que a su vez es una manera de establecer una identidad propia.

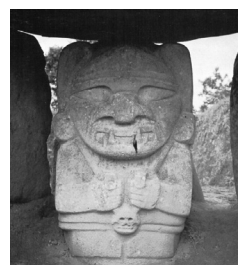
10.3.4. Elementos representativos de la identidad colombiana

De acuerdo con el estudio, se puede determinar que existen dos tipos de elementos esquemáticos representativos de la identidad colombiana. Los iconográficos, que permiten identificar las piezas originarias precolombinas, y los esquemáticos geométricos, aquellos que debido a su configuración evocan el diseño precolombino.

10.3.5. Elementos iconográficos

En el vocabulario colombiano, el término tunjo es utilizado para referirse a los objetos precolombinos, especialmente los antropomorfos. Los de la cultura Tolima son de dos tipos: los primeros presentan como rasgo fundamental, miembros superiores e inferiores angulares; los segundos, presentan alas desplegadas, las cuales se han asociado con representaciones del murciélago. Los otros tunjos son de la cultura Muisca. El rasgo más notorio de éstos es la estructura triangular del rostro y del cuerpo. Éste término se ha trasladado a algunas figuras líticas de San Agustín.

293

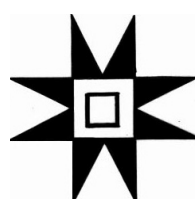


Un objeto que goza de especial reconocimiento es el Poporo quimbaya. En el presente estudio se encontró en los más diversos ámbitos. En distintivos de instituciones comerciales, en la publicidad, en el diseño gráfico. También en la artesanía y el vestuario.

10.3.6. Elementos esquemáticos

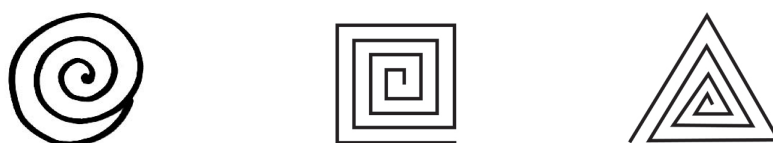
De acuerdo con la frecuencia de utilización de ciertos elementos en los tres ámbitos estudiados, es posible establecer que la gráfica codificada más representativa en la identidad visual colombiana, la cual constituye un *estilo precolombino*, es la siguiente:

A nivel local, en la región nariñense, la estrella de ocho puntas.



A nivel general, la espiral redonda, cuadrada y triangular y las variantes en composición.

Espirales



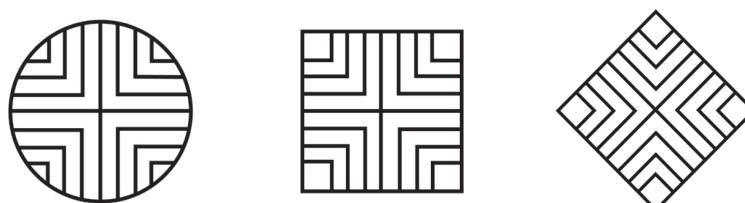
Algunos diseños compuestos y alternados



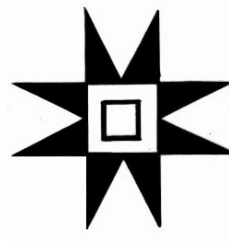
El diseño angular en zigzag, con inclusión de puntos o triángulos en el espacio originado por esta configuración.



Las formas radiadas originadas en la estructura cruzada con líneas paralelas a ésta.



Ya determinadas estas formas, que son sólo algunas dentro de nuestro rico patrimonio gráfico, sería deseable que fueran integradas en el repertorio gráfico de diseñadores y diseñadoras, con el fin de hacerlas conocer y valorar, mediante los productos diseñados y contribuir, como entes culturales comprometidos, con en la proyección de este legado cultural, que permanece y refleja la imagen gráfica de nuestro país.



Capítulo 11

11. BIBLIOGRAFIA

11.1. ARTE PRECOLOMBINO, ANTROPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA

ALCINA FRANCH, José. *En torno a la antropología cultural*. José Porrúa Turanzas D.L., Madrid 1975.

ALCINA FRANCH, José. *El Arte precolombino*. Colección *El Arte de las grandes civilizaciones*. Ediciones Akal. Madrid, España, 1990.

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena. "Simbología de las formas precolombinas. La fauna". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Biblioteca Luis Ángel Arango. 2001.

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena. *Las maravillosas formas precolombinas. Representaciones de los vegetales, la fauna, los astros y los objetos*. Universidad Nacional de Colombia. 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, S.A., Barcelona, 2005. (7ª. Edic. 1ª. 1978).

BOTIVA CONTRERAS, Álvaro. *Arte rupestre en Cundinamarca*. Gobernación de Cundinamarca. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá, Colombia, 2000.

CHAVES MENDOZA, Álvaro. PUERTA RESTREPO, Mauricio. *Tierradentro*. Mayr y Cabal Ediciones. IBM. Colombia, 1978.

CHÁVES MENDOZA, Álvaro. *Los animales mágicos en las urnas de Tierradentro*. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Bogotá, Colombia, 1981.

COE, SNOW y BENSON. *América antigua. Civilizaciones precolombinas*. Ediciones Folio S.A., Barcelona, España, 1989.

COVARRUVIAS, Miguel. *The eagle, the jaguar, and the serpent*. Indian art of the Américas. United States, 1954.

DICHIARA, Martha. *Tierra Vieja. Diseño indígena argentino*. Ministerio de Educación y Justicia. Secretaría de Cultura. Dirección Nacional de Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina, 1990.

DUQUE GÓMEZ, Luis. *San Agustín, Colombia*. Editora Arco. Bogotá, Colombia, 1980.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores. Argentina S.A. Argentina, 2004.

GOMBRICH E.H. *Tras la historia de la cultura*. Editorial Ariel (Barcelona-Caracas – México). España, 1977.

GOMBRICH, Ernst. *La preferencia por lo primitivo*. Randon House Mondadori S.A. Londres, 2003.

GRANDA PAZ, Osvaldo. *Arte rupestre Quillacinga y Pasto*. Ediciones Sindamanoy. Pasto, Colombia, s/f.

LEGAST, Anne. *La fauna de la orfebrería Sinú*. Fundación de investigaciones Arqueológicas, Banco de la República, Bogotá, Colombia, 1980.

LEGAST, Anne. *El Animal en el mundo mítico Tairona*. Notas de Gerardo Reichel Dolmatoff. Fundación de Investigaciones Arqueológicas, Banco de la República. Colombia. 1987.

LEGAST, Anne. *La fauna en el material precolombino Calima*. Fundación de investigaciones Arqueológicas, Banco de la República, Bogotá, Colombia, 1993.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Siglo XXI Editores S.A. México 1983.

LUCENA SALMORAL, Manuel. *América 1492. Retrato de un continente hace 500 años*. Círculo de Lectores S.A. España, 1991.

NUÑEZ JIMÉNEZ Antonio. *Facatativá santuario de la rana*. La Habana, 1959.

298

NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Petroglifos del Perú*. Panorama mundial del arte rupestre. Vols. 1, 2, 3,4. Editorial Científico Técnica Ciudad de La Habana, 1986.

PIÑA CHAN, Román. *El lenguaje de las Piedras*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

PLAZAS Clemencia, ECHEVERRI Jaime. *Unos discos que giran*. Revista Lámpara 87. Vol. XX. . Bogotá, Colombia, 1982.

READ, Herbert. *Arte y sociedad*. Ediciones Península, Barcelona, 1973.

RECASENS, José de. *El concepto de cultura. Cartillas de desarrollo cultural*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Colombia, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Colombia Indígena*. Editorial Colina, Colombia, 1998.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República*. Vilegas Editores. Colombia 2005.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980. (1ª. Edición 1893)

RODRÍGUEZ BASTIDAS, Edgar Emilio. *Fauna precolombina Nariño*. Fundación de investigaciones Arqueológicas, Banco de la República, Bogotá, Colombia, 1992.

ROJAS, Doris. *Glosario para la documentación cerámica*. Museo Arqueológico Marqués de San Jorge. Bogotá, 1993.

ROSTWOROWSKI, María. *Incas. Enciclopedia temática del Perú*. Diario El Comercio. Perú, 2004.

SÉJOURNÉ, Laurette. *El universo de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.

TYLOR, Edward Burnett. *Cultura primitiva. 2/ La religión en la cultura primitiva*. Editorial Ayuso. Madrid, 1981.

VELANDIA JAGUA, César Augusto. *San Agustín arte, estructura y arqueología*. Fondo de promoción de la Cultura Banco Popular, Santafé de Bogotá, 1994.

WENSTEIN, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Alianza Forma. Madrid, 1987.

11.1.1. Otras publicaciones

Historia del Arte Colombiano. Salvat Editores Colombiana S.A. Tomos 1, 2,3. Colombia, 1977.

Colección Tesoros Precolombinos. Arte de la tierra. Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular:

Nariño: 1992. Muisca y Guanes: 1989. Culturas de Calima: 1989. Tairona: 1991. Sinú y Río Magdalena: 1992. San Agustín, Tierradentro y Corinto Cauca: 1992. Tumaco: 1994. Forma y figura: 1992. Poder: 1994.

Publicaciones del Museo del Oro (Boletines, folletos y otros).

Revista Rupestre No. 3 julio de 2000. "Jeroglíficos precolombinos." José M., Uribe Th., Ignacio Borda A. Págs.

"Una mirada desde el chamanismo". Museo del Oro. Banco de la República, Bogotá, D. C., s/f.

Códice Borgia. Reproducción facsimilar y Láminas explicativas de Eduard Seler. Fondo de Cultura Económica. México – Buenos Aires, 1963.

Arte rupestre. Museo de Museos Colsubsidio. 1993.

Museo del Oro 50 años. Banco de la República. Bogotá, Colombia, 1989.

11.2. DE LOS ESTUDIOS PRECEDENTES SOBRE EL DISEÑO PRECOLOMBINO

ACUÑA, Luis Alberto. *El arte de los indios colombianos. Historia de Bellas Artes en Colombia*. Ediciones Samper Ortega. Segunda edición. México, 1942.

AFANADOR, Claudia. USCÁTEGUI, Mireya. GRANDA, Osvaldo. *Presencia del Diseño Prehispánico en la Artesanía de los Andes Septentrionales*. Ponencia presentada en el Simposio Artes, Diseño e Identidad Cultural. 45. Congreso Internacional de Americanistas. Bogotá, 1985.

ALBIS, Víctor, S. *Arte prehispánico y matemáticas. Revista de la Universidad Nacional No. 7* Revista bimestral. Segunda época. Volumen II No. 7 junio - julio 1986.

ALBIS, Víctor S. *Las proporciones del sol de los pastos*. Boletín de Matemáticas, Vol. XXI. Bogotá, 1987.

ALCINA FRANCH, José. *Las pintaderas mejicanas y sus relaciones*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid, 1958.

ARANGO CANO, Jesús. *Revaluación de las antiguas culturas aborígenes de Colombia*. Plaza y Janes Editores Colombia Limitada. Bogotá Colombia, 1981.

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena. "Marcas con identidad precolombina. Identidad gráfica colombiana ¿indígena?" En: *Arte de los noventa*. Publicación de la Facultad de Artes, Universidad Nacional. 2004.

BARNEY CABRERA, Eugenio. *El arte agustiniano*. Boceto para una interpretación estética de San Agustín (Huila). Escuela de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1964.

BEYER, Herman. *El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada en el México antiguo*. En: *Arte precolombino de México y de la América Central Tomo II Nos. 3 y 4*. Publicado por Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

BOTIVA CONTRERAS, Álvaro. *Arte rupestre en Cundinamarca. Patrimonio de la nación*. Gobernación de Cundinamarca. Instituto Departamental de Cultura de Cundinamarca. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes en Cundinamarca. Bogotá, Colombia, 2000.

CASTRO, Dicken. *Forma Viva. El oficio del diseño*. Escala, Fondo Editorial. Bogotá, Colombia, 1981.

CONSUEGRA, David. *La ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina de piezas Muisca y Tolima*. Museo del Oro Banco de la República. Ediciones Testimonio. Bogotá, Colombia, 1968.

301

DUNCAN, Ronald. *El arte precolombino como iconografía. Memoria de eventos científicos*. Icfes V Congreso Nacional de antropología. Villa de Leyva, Colombia 1989.

DUNCAN, Ronald. *Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño. Arte de la tierra Nariño*. Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular Editorial Presencia. Bogotá, 1992.

ENCISO, Jorge. *Sellos del antiguo México*. Editorial Innovación S.A. México 1980.

ESPÓSITO, María (textos). ARMAYOR, Oscar (Editor). *Arte Mapuche*. Editorial Guadal S.A. Buenos Aires, Argentina, 2004.

FIANDONE, Alejandro Eduardo. *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. La Marca Editora. Buenos Aires, Argentina, 2001.

GAMBOA HINESTROSA, Pablo. *La escultura en la sociedad Agustiniiana*. Ediciones Ciec. Bogotá, 1982.

GRASS, Antonio. *Diseño precolombino colombiano*. El círculo. Museo del Oro. Bogotá Colombia, 1972.

GRASS, Antonio. *La Marca mágica*. Editado por el autor y el Centro Colombo Americano. Colombia s/f.

GRASS, Antonio. *Animales mitológicos*. Editorial Arco. Bogotá, 1979.

GRASS, Antonio. *Los rostros del pasado*. Diseño prehispánico colombiano. Edición Antonio Grass. Colombia, 1982.

MACHA VALVERDE, Iván. *Leyes de formación del diseño precolombino*. En Revista Pueblo Indio. No. 3. Lima, Perú, Febrero 1984.

MILLA EURIBE, Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Auspicio Concytec. Perú. 1990.

MUÑOZ C., Guillermo. *Covadonga: primera expedición colombofrancesa*. En: revista Rupestre No. 3 Bogotá, julio de 2000.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Facatativá, santuario de la rana. Andes Orientales de Colombia*. Universidad Central Las Villas. La Habana, 1959.

PEPE, Eduardo Gabriel. *Diseño indígena argentino*. Editorial Comm TOOLS. Buenos Aires, Argentina, 2004.

RENGIFO, Luis Ángel. *La proporción armónica en la estatuaria agustiniana*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E., 1966.

ROZO, Darío. *Mitología y escritura de los Chibchas*. Imprenta Municipal. Bogotá, 1938

SONDEREGUER, César. *Diseño precolombino*. Catálogo de iconografía Mesoamérica, Centroamérica-Suramérica. Ediciones Corregidor. Buenos Aires Argentina, 1999.

TRIANA, Miguel. *El jeroglífico chibcha*. Banco Popular. Bogotá, 1970.

VALENCIA, Ruby de, SUJO VOLSKY, Jeannine. *El diseño en los petroglifos Venezolanos*. Fundación Pampero. Caracas Venezuela, 1987.

11.2.1. Otras publicaciones

Historia de la caricatura en Colombia 1. Pepe Mexía la caricatura en la historia. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. 1987

Colombia en el umbral de la Modernidad. Catálogo exposición. Textos de María Claudia Bernal, Ana María Lozano, Álvaro Medina. Museo de Arte Moderno de Bogotá, diciembre 1997- enero 1998.

GRASS, Antonio. *Catálogo de la exposición, Obra Gráfica*. Planetario de Bogotá, mayo de 1983.

11.3. DISEÑO INDÍGENA

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena. *La representación de la serpiente en el diseño indígena colombiano*. Colección sin condición 13. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Bogotá, 2007.

BUSTOS GÓMEZ, Martha Lucía. *Objetos textiles en el Departamento del Chocó*. Editado por ladap. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello. Quito, Ecuador, 1994.

CHAVES MENDOZA, Álvaro. "Cerámica Indígena". En: *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia*. Centro Colombo Americano Bogotá, 1985.

DICHIARA, Martha. *Tierra Vieja. Diseño indígena argentino*. Ministerio de Educación y Justicia. Secretaría de Cultura. Dirección Nacional de Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina, 1990.

GÓMEZ SERRANO, Paula. *Terrenos de la gran expedición humana*. No. 5. Serie reportes de investigación. Principios fundamentales del diseño indígena. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1995.

GONZÁLEZ VARGAS, Carlos A. "Simbolismo en la alfarería Mapuche. Claves astronómicas". En *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. Colección Aisthesis. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1984.

ISAZA BRAVO, Antonio. *Diseños de cestería embera costa pacífica*. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, 1999.

JACANAMIJOY TISOY, Benjamín. *Chumbe. Arte Inga*. Ministerio de Gobierno. Dirección General de Asuntos Indígenas. Bogotá, Colombia, 1993.

LANGENBAEK RUEDA, Carl Henrik. *Noticias de caciques muy mayores*. Ediciones Uniandes Bogotá 1996. Editorial Universidad de Antioquia. Antioquia 1997.

MONTES RODRÍGUEZ, María Emilia (editora). *Libro guía del maestro. Materiales de lengua y cultura ticuna*. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá, 2002.

NIÑO Hugo. "Palabras e imágenes. Estructura y función a través del arte primitivo". En UN. No. 14. *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, D.C., Colombia. 1975.

PREUSS KONRAD, Theodor. *Visita a los indígenas Kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Observaciones, recopilación de textos y estudios lingüísticos. Parte I. Colcultura, Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, 1993.

PUCHE VILLADIEGO, Benjamín. *El sombrero vueltaio. La cultura Zenú: El gran imperio*. Edición Gobernación de Córdoba. Montería, 2001.

PUERTA RESTREPO, Mauricio. *Valores culturales de Tierradentro. Cuadernos de Tierradentro 1*. Instituto Colombiano de Antropología, Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Colombia, segunda edición 1992.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *La cultura material de los indios Guahibo*. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*. Dirigida por Paul Rivet. Vol. 1, entrega 2ª. Bogotá. 1944.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Desana, simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*. Ediciones Universidad de los Andes, Departamento de Antropología. Bogotá. 1968.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Los Ika. Sierra Nevada de Santa Marta*. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia Bogotá, 1991.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Chamanes de la selva pluvial. Ensayos sobre los indios Tukano del noroeste amazónico*. Traducción de Efraín Sánchez. Themis Books. Gran Bretaña, 1997.

REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. *Indios de Colombia. Momentos vividos mundos concebidos*. Villegas Editores. Bogotá, 1991.

ROMERO MORENO, María Eugenia, LOZANO Nicolás. *Senderos de la memoria. Un viaje por la tierra de los mayores*. Instituto Colombiano de Cultura Colcultura, Instituto Colombiano de Antropología Ican. Bogotá, 1994.

TYLOR, Colin F. *Los indios americanos. Mitos y leyendas*. Editorial Libsa. Madrid, 1995.

URBINA RANGEL, Fernando. *Dijjoma el hombre-serpiente-águila. Mito uitoto de la Amazonía*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, Colombia, 2004.

URIBE, Gloria. *Enseñando la tradición*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1998.

ULLOA, Astrid. *Kipará. Dibujo y pintura dos formas Embera de representar el mundo*. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá 1992.

VASCO URIBE, Luis Guillermo. *Jaibanás, los verdaderos hombres*. Biblioteca Banco Popular. Textos Universitarios. Bogotá. 1985.

VASCO URIBE, Luis Guillermo. *Semejantes a los dioses. Cerámica y cestería Embera Chamí*. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1987.

305

VILLEGAS, LILIANA y RIVERA, ALBERTO. *Iwouya*. International Petroleum (Colombia). Ltd-Intercol. Bogotá 1982.

11.3.1. Otras publicaciones

Arte y vida indígena, una mirada a las características y cultura material de algunos grupos étnicos de Colombia. Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Atlas y geografía de Colombia. Círculo de Lectores. Bogotá, 1989.

Introducción a la Colombia amerindia. Instituto Colombiano de Antropología. Ministerio de Educación Nacional. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, D.C., Colombia, 1987.

Tutu. Arte arhuaco. Usemi. Unión de Seglares Misioneros. Bogotá, 1976.

Tisaspa, puchkaspá, curruruspa, awaspapas. Preparando el pensamiento para tejer el saber en el pueblo inga. Colección Hilando memoria indígena. Fundación Universidad de América. Bogotá, 2005.

Waty jina. Mujer indígena tejiendo. Catálogo Asociación de mujeres indígenas artesanas Waty Jina, Bogotá s/f.

11.4. OTRAS FUENTES

11.4.1. Plegables y piezas divulgativas

Tenemos la memoria, rescatemos la palabra. Plegable promocional de la campaña al Senado de la República de Jesús Enrique Piñacué de la Alianza Social Indígena. Bogotá, 2004.

GRASS, Antonio. *Catálogo de la exposición, Obra Gráfica.* Planetario de Bogotá, mayo de 1983.

11.4.2. Cursos

Mito rito y arte rupestre. Curso de Contexto. Profesor Fernando Urbina Rangel. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia, 2003.

Pensamiento indígena. Curso de Extensión. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía (2003).

306

11.4.3. Eventos

Feria "Expoartesanías" 2003, 2004 y 2005. Trabajo de campo consistente en entrevista a participantes y dibujo de diseños. Bogotá, D.C., Colombia.

Participación en el "Kalesturinda" Carnavales del Valle de Sibundoy: Colón, Santiago y Sibundoy

Tejiendo el monte. Cestería de los embera-chamí. Luis Guillermo Vasco Uribe, Museo Arqueológico - MUSA. Julio de 2005.

11.4.4. Informantes indígenas

Comunidad Sikuaní: Martín García, Luis García Bonilla.

Comunidad Epedara: Inés Chichilian.

Comunidad Wounaan: Luvin Chamapuro.

Comunidad Tukano: Francisco Chagres

Comunidad Tikuna: Victorino Bautista y Jairo Vásquez.

Comunidad Inga: Taita Domingo Tisoy. Laura Chasoy, Natalia Jacanamijoy, María Jacanamijoy.

Comunidad Kamenzá: Taita Olimpo. Magdalena y Julio César Chincunque.

Comunidad Paez: Juan Carlos Piñacué Gustavo Yonda.

Pastos: William Guadir Tarapues.

Comunidad Wayú: Cristina Gómez. Ángela Vanesa Ibarra.

Comunidad Guambiano: Ana Elvia Guambué, Ana Eulalia Calambas.

Comunidad Arhuaco: Lucely de Iguarán.

11.5. DE ESTUDIOS SOBRE LA FORMA Y LA SIMBOLOGÍA DE LA FORMA

ALCINA FRANCH, José. *Arte y antropología*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. 6ª. Edición 1985. 1ª. Edición 1979.

ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte/ Arte y entropía*. Alianza Editorial, S.A. Madrid 1980.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Eudeba o Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1985.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1984, 1988.

ASTABURUAGA, Ricardo. *Fisiognómica. La ciencia del signo y el símbolo*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1978.

BARTHES, Roland. BREMOND, Claude. TODOROV, Tzvetan. METZ Cristian. *La semiología*. Editorial Tiempo Contemporáneo S, A., Buenos Aires, 1970.

BERGER, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1995.

BERGER John. *Mirar*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 2004.

BEYER, Hermann. *El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada en el México antiguo*. En *Arte precolombino de México y de la América Central* Tomo II Nos. 3 y 4. Publicado por Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

BLANCHARD, Gérard. *La letra*. Enciclopedia de diseño. Ediciones Ceac S.A., Barcelona, España, 1988.

BOAZ, Franz. *Primitive art*. Dover Book. New York, 1955.

BOAZ, Franz. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Librería Hachette S.A. Buenos Aires, 1966.

BURKE, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Editorial Crítica, S. L. España 2001.

CARO BAROJA, Julio. *La cara, espejo del alma*. Historia de la fisiognómica. Círculo de Lectores S.A. Barcelona, 1987.

CARPINTERO, Carlos. *Sistemas de identidad*. Editorial Argonauta. Buenos Aires, 2007.

CIRLOT, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto*. Nueva colección Labor. Editorial Labor, S.A., Barcelona 1966.

CONSUEGRA, David. *En busca del cuadrado*. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1992.

COSTA, Joan. *El marcaje y la marca. En: Imagen global. Enciclopedia de diseño*. Ediciones Ceac, S.A. Barcelona, España. 1997.

COSTA, Joan. *La esquemática. Visualizar la información*. Ediciones Paidós. España, 1998.

COSTA, Joan. *Nacimiento y expansión de la letra en la comunicación gráfica*. En: *La Letra*. Gerard Blanchard. Enciclopedia de diseño. Ediciones Ceac, S.A. Barcelona, España. 1998.

DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual. Barcelona, 1978.

DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

DORFLES, Gillo. *El diseño industrial y su estética*. Editorial Labor, S.A., España, 1973.

D'ORS, Eugenio. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. M. Aguilar Editor. Madrid, 1944.

ECO, Humberto. *La estructura ausente*. Editorial Lumen S.A., Barcelona, 1989. (4ª. Edic.)

ECO, Humberto. *Signo*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1976.

EHRENZWEIG, A. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual. Barcelona, 1976.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Editorial Planeta. México, 1984.

FRUTIGUER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas y señales*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

FUSCO, Renato de. *Historia del diseño*. Santa & Cole Publicaciones S. L., Barcelona, 2005.

GERMANI-FABRIS. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ediciones Don Bosco. Barcelona, 1973.

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Alianza editorial S.A., Madrid 1981.

GOMBRICH. E.H. *Imágenes simbólicas*. Alianza Forma. Madrid, 1983

GOMBRICH. E.H. *El sentido del orden*. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Editorial Debate, S.A., Madrid, 1999.

HALL, Sean. *Esto significa esto. Esto significa aquello*. Semiótica guía de los signos y su significado. Editorial Blume. Barcelona. 2007.

HUMBERT, Claude. *Diseño ornamental*. Editorial Blume. Suiza, 1970.

JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre- Fundamentos de estética*. Editorial Tecnos S.A., España, 1998.

JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Contemporánea. España, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Barral Editores S.A. Editorial Labor. S.A.. Labor. Barcelona, 1984.

LUPTON, Ellen. ABBOTT Miller (eds.) *El abc de la Bauhaus y la teoría del Diseño*. Editorial Gustavo Gili, México, 1994.

MAQUET, Jacques. *La experiencia estética*. Celeste Ediciones, S.A. Madrid, 1986.

MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. Gustavo Gili. Colección comunicación visual. Barcelona, 1977.

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1983. 6ª- edición 1995.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Forma y representación*. Ediciones Akal. S.A., Madrid, España, 2008.

READ, Herbert. *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo*. Fundamentos para una historia de la ornamentación. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980.

SANTOS ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*. Universidad del país Vasco. Cátedra, S.A., Madrid, 1995. Primera edición, 1984: Mirar la imagen.

SAUSMAREZ, Maurice de. *Diseño Básico*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1995.

TABORDA, Felipe. WIEDEMANN, Julius. *Latin American Graphic Design*. Editorial Taschen. Italia, 2008.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1990.

WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño bi- y tridimensional*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

11.6. TESIS

FERNÁNDEZ IÑURRITEGUI Leire. Análisis de significados, formas y usos de los signos tipo-ícono-gráficos de Identidad Visual Corporativa. Tesis Doctoral 2007. Departamento de Dibujo II, Facultad de Bellas Artes UPU-EHU. Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea.

MARTÍN FRANCÉS, Agustín. Las gafas como objeto de comunicación de la propia imagen. Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones. Madrid, España, 1989.

MUNARRIZ ORTÍZ, Jaime. La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. Madrid, España 2003.

11.7. DE LAS MARCAS (BIBLIOGRAFÍA)

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena. Arte Precolombino en el Diseño Gráfico Colombiano. Vargas Ballestas, Diseño Gráfico, Bogotá Colombia, 1994.

CONSUEGRA, DAVID. De Marcas y símbolos. Cuarta edición. Editorial Triblos S.A.

Bucaramanga, Colombia, 1976.

COSTA, JOAN. Imagen Global. Enciclopedia del Diseño. Ediciones Ceac S.A. Barcelona, España, 1997.

CHAVES, NORBERTO. La Imagen Corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1988.

MONTAÑA, ANTONIO. Fauna Social Colombiana. Ediciones Gama S.A. 4a. edición. Bogotá, Colombia, 1989.

OLIVER, STEFAN. Introducción a la Heráldica. Status Ediciones. España, 1999.

PALMA FEUILLET, MILAGROS. El cóndor. Dimensión mítica del ave sagrada. Caja de Crédito Agrario Industrial y Minero. Colombia, 1982.

RAVENTÓS R., JOSÉ MARÍA. Un siglo de Publicidad gráfica en Colombia. 1880-1980. Puma Editores. Bogotá, 1984.

11.7.1. Otros

Papel Periódico Ilustrado. Grabados. 1881-1887.

Reproducción de los grabados en madera (xilografías) del Papel Periódico Ilustrado. Banco de la República Talleres Gráficos del Banco de la República. Bogotá. Colombia. 1968.

Oro del Perú. Museo Oro del Perú. Miguel Mujica Gallo. s/f.

11.7.2. Manuales de Identidad Visual Institucional

Inravisión. Instituto Nacional de Radio y Televisión. 1994.

Teatro Nacional. 2001.

Colombia. Corporación Nacional de Turismo. 1991.

11.7.3. Artículos de Revistas

"Diseño precolombino en la marca contemporánea". David Consuegra. Artefacto. Facultad

de Artes Universidad Nacional de Colombia. Número 4. Primer semestre de 1994.

"Nuestro Símbolo". Jorge Ernesto Cantini. Revista Colombiana de Cirugía Plástica y

reconstructiva. Volumen 6. No.2 Diciembre de 2000.

"Símbolos de Unincca". Crónica Unincca. Revista de vida institucional. Bogotá, Agosto-Octubre de 1991.

11.7.4. Artículos de Prensa.

El nuevo Símbolo de Colombia. El Espacio. Actualidad. 28 de junio de 1991. Bogotá.

Identidad: rostro de los mil signos. El Tiempo. Entre líneas. 16 de junio de 1991.

Bien regulimbis. El Tiempo. Teléfono Rosa. 2 de junio de 1991.

No es el símbolo de Colombia. *El Tiempo*. Correo del Lector. 11 de junio de 1991.

Logo conmemorativo. *El Tiempo*. Cine. 16 de marzo de 2003.

11.7.5. Catálogos:

II Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 1990.

Museo del Oro sus mejores piezas. Banco de la República. Bogotá. Colombia 1997.

Tumaco- La Tolita. Colección Jaime Errázuriz. Centro Colombo Americano. 1975.

Oro del Perú. Museo Oro del Perú. Miguel Mujica Gallo. s/f.

11.7.6. Otras fuentes

Conferencia El Diseño Gráfico en Colombia. 1960-1990. Dicken Castro. Seminario de la

Asociación de Egresados de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia. *Aungraf*. Bogotá, abril de 1991.

A esto se anexan folletos, tarjetas personales, volantes promocionales y otras fuentes menores.

11.7.7. Diseñadores de las marcas.

Andrés Marquínez. *Facultad de Ciencias Universidad Nacional de Colombia*.

313

Antonio Grass. *Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge. Teatro Nacional*.

Benjamín Villegas. *ECOPETROL*.

Camilo Londoño. *EICSL*

Dicken Castro. *Petroquímicas. Club de los Lagartos. Museo de Artes y Tradiciones Populares*.

David Consuegra. *Artesanías de Colombia. Mariadna. Inravisión*.

Dayra Palacio. *Laboratorio Colombiano de Diseño Unidad Pasto*.

Ernesto Urrutia. *Kualamaná*.

Gustavo Gomez-Casallas. (Multidiseño). *American. Mitus*.

José Jairo Vargas. *Taller De-Mente Colombiano. Aexun. Cerámicas y Construcciones. Condor Crafts*.

Libardo Arango. *Teatro Nacional*.

Mauricio Gutiérrez. *Facultad de Enfermería*.

Miguel Arenas. *MUSA*.

11.7.8. Clientes

Clientes y personas que facilitaron información.

Doris Rojas. Antropóloga. *Museo Casa del Marqués de San Jorge*.

Nohora Helena Jaramillo. Dependiente *Galería Cano*.

Henry Laguado. Propietario *Corporación Internacional de Cine de Bogotá*.

Ernesto Urrutia. *Kualamaná Resort*.

Fredy Peña. Disponibilidad *Kualamaná Resort*.

Germán Pachón. Rector *Universidad Incca*.

Jorge Ernesto Cantini. *Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica, Estética, Maxilofacial y de la mano*.

314

María del Carmen Benavides. Directora *Museo de Artes y Tradiciones*.

María Cristina Vargas de Revollo. Directora *Museo de Casa del Márquez de San Jorge*.

Ginna Patricia Franco Camargo. *Arquitectura Interior. Artesanías de Colombia*.

Felipe López. Mercadeo *Bancolombia*.

Nubia Echeverri. Propietaria *EICSL*.

Mónica García. Dependiente *EICSL*.

Clemencia Quintero. Comunicaciones corporativas *ECOPETROL*.

Ricardo Torres y Alberto Prado. *Editorial Unincca*.

Luz Miriam Toro. *Colección de Arte Precolombino*.

Lina Rincón. Asesora de Prensa *Hotel Tequendama*.

Walter Duque. *Cóndor Crafts*.

11.7.9. Actualidad de las marcas

Diseñadores y clientes

Misty Wells. *Señal Colombia*.

Dicken Castro. *Museo Arqueológico La Merced*.

Corporate. *Ecopetrol*.

Oficina de Comunicación de la Alcaldía de Pasto. *Alcaldía de Pasto*.

Miguel Arenas. *Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge*.

Interbrand, *Bancolombia*.

11.8. SOBRE IDENTIDAD CULTURAL

BOLÍVAR, Ingrid. FERRO, Germán. DÁVILA, Andrés. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia, 2002. Belleza, fútbol y religiosidad popular. Cuadernos de Nación. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia, 2002.

315

VILLEGAS, Benjamín. Villegas, Liliana. *Artefactos. Objetos artesanales de Colombia*. Villegas Editores. Bogotá, Colombia, 1992.

VILLEGAS, Benjamín. Marín, Nacho. *Atavíos Raíces de la moda colombiana*. Villegas Editores. Bogotá, Colombia, 1996.

TERRIEN, Monika. *Preservación del patrimonio cultural nacional*. Instituto Colombiano de Antropología. Colcultura. Bogotá, Colombia, s/f.

11.8.1. Revistas

Revista Semana. "El símbolo de Colombia". Revista *Semana*. Edición especial. Junio 26 de 2006.

Revista *Axxis* No. 28. Año VI. Enero de 1996:49. Bogotá, Colombia.

Revista *Proyectodiseño* No. 19. Trimestre 4 de 2000.

Revista *Proyectodiseño* No.26. Trimestre 3. 2002.

Revista *Proyectodiseño*. No. 41. Septiembre-noviembre de 2005: 132.

Revista *Proyectodiseño*. No. 42. Diciembre 2005- Enero 2006: 27 a 31.

Revista *Proyectodiseño* No. 52. Octubre- Noviembre de 2007:11. "Entrevista a Pastora Correa". Decana del Programa de Diseño Gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Revista *Mundo* No.8. Junio de 2003. "Dicken Castro. Armonía en la creación".

Revista *Cambio* No. 700. 27 de noviembre al 3 de diciembre de 2006. Sección: Diez preguntas. "Entrevista a Paola Andrea Muñoz". Gerente de Artesanías de Colombia.

11.8.2. Catálogos

Catálogo de la exposición, Obra Gráfica. Planetario de Bogotá, mayo de 1983. "Entrevista de Jesús Alfredo González Reyes al artista y diseñador Antonio Grass".

Catálogo *Concurso de Diseño Gráfico OP GRÁFICAS. 40 años 2007*. Grupo OP Gráficas S.A. Bogotá, 2007.

11.9. DICCIONARIOS

ALCINA FRANCH, José (Coordinador). *Diccionario de Arqueología*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Editorial Herder. Barcelona. 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S.A., 1992.

Diccionario El pequeño Larousse ilustrado. Ediciones Larousse de Colombia, Ltda, 2001.

Diccionario Larousse. Sinónimos y Antónimos. Círculo de Lectores. Colombia, 1988

Diccionario de la lengua española Real Academia Española. Vigésimo primera edición. España 1992.

Diccionario de antropología. Tomás Barfield (editor). Ediciones Bellaterra Barcelona, España, 2001

Manual de fuentes de información. CEGAL, Confederación española de gremios y asociaciones de librerías. Zaragoza 2000.

Diccionario de la Comunicación. Tomos I y II. Ignacio de La Mota-Editorial Paraninfo S.A., Madrid, España, 1988.

Diccionario de antropología. Thomas Barfield [editor] Edicions Bellaterra Barcelona, España, 2001.

11.10. OTROS

11.10.1. Colecciones Arte Precolombino

Museo Casa del Marqués de San Jorge. Banco Popular. Bogotá.

Museo Nacional de Colombia. Bogotá.

Museo del Oro. Banco de la República. Bogotá, Pasto, Cartagena y Cali.

Museo Barbier-muller. Art Precolombí. Barcelona.

Museo de América. Madrid.

11.10.2. Colecciones Etnográficas

Museo Arqueológico y Etnográfico de la Universidad de Antioquia Medellín.

Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes, Medellín.

Museo de Artes y Tradiciones Populares. Exposición permanente "Arte y Vida Indígena". Bogotá. D.C., Colombia.

Museo Arqueológico de Santiago. Chile.

11.10.3. Colecciones privadas

Catálogos de Exposiciones temporales

Jaime Mejía Marulanda. *Guaqueros y coleccionistas*. Centro Colombo Americano. Bogotá, s/f.

Luz Miriam Toro. *Los sonidos del mar*. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.

Hernán Borrero Urrutia. *El mensaje de la cerámica arqueológica*. Centro Colombo Americano. Bogotá, s/f.

Jaime Errázuriz. *Tumaco-La Tolita*. Centro Colombo Americano. Bogotá 1975.

11.11. CONSULTA INTERNET

<http://www.geocities.com> 11- 10- 2007

<http://smithsonianmuseum.com> 26 - 1 - 2008

<http://mapahumano.fiestas.com> 27 - 02 - 2008

<http://rupestreweb2.tripod.com/hierofonia.html> 29 - 02 - 2008

www.banrep.gov.co/museo 21 - 08 - 2008

www.lablaa.org/bibliotecavirtual.htm 21 - 08 - 2008

<http://www.geocities.com/Athens/Oracle/8612/rprecol.htm> 24 - 08 - 2008 318

<http://www.geocities.com/Athens/Oracle/8612/rprecol.htm> 24 - 08 - 2008

<http://w.w.w.rupestreweb.info/solsmachines.html> 4-10-2008

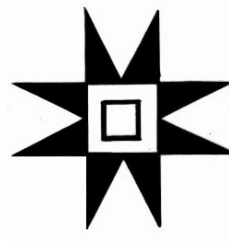
http://www.senalcolombia.tv/index.php?option=com_content&task=view&id=6&Itemid=6 10 - 01 - 2009

http://www.grupobancolombia.com/home/saladeprensa/app/buscador/searchPage.asp?zoom_query=logotipo+bancolombia 10 - 01 - 2009

http://www.musarq.org.co/fpc/museo_merced.htm 10 - 01 - 2009

<http://pisotres.blogspot.com/2007/08/la-nueva-imagen-de-eco-petrol.html>. 15 - 02 - 2009

<http://www.alcaldiadepasto.com/culturayturismo/menucultura.html> 15 - 02 - 2009



Anexos
Anexos

Anexos

TABLA DE CORRESPONDENCIAS

Convenciones

MMSJ Museo Arqueológico Marqués de San Jorge

MN Museo Nacional

MO Museo del Oro

MAZ Museo Arqueológico de Zipaquirá





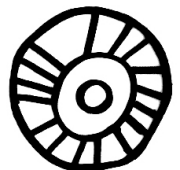

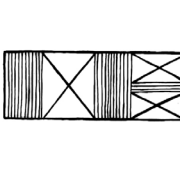





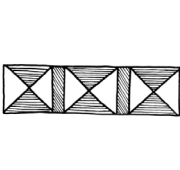



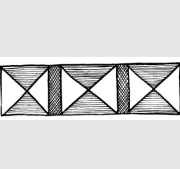



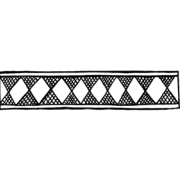


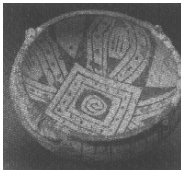
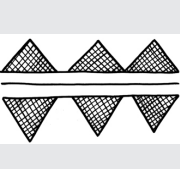

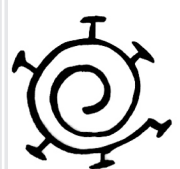
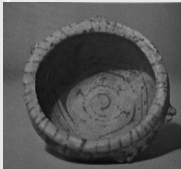






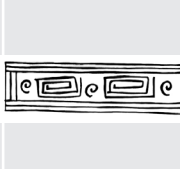

CP Colección Particular

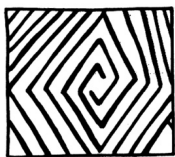












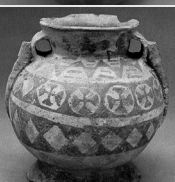

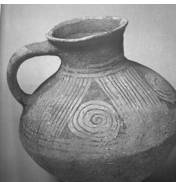

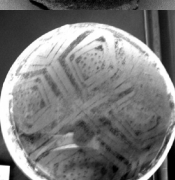


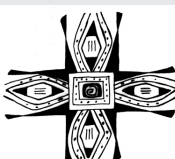












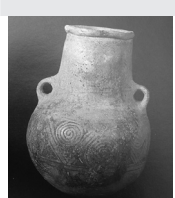

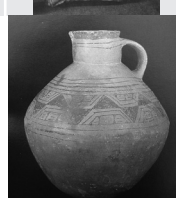
CPBU Colección Particular Hernan Botero Urrutia

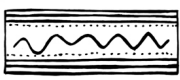









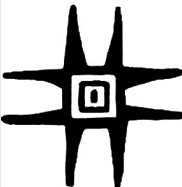

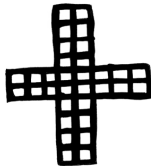



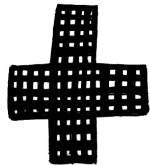

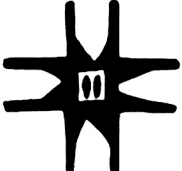


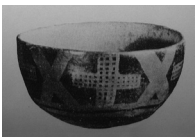














CPJE Colección Particular Jaime Errázuriz













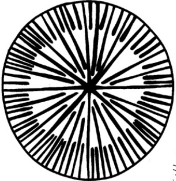
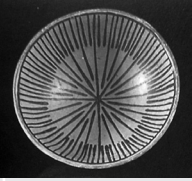












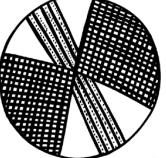

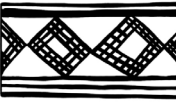

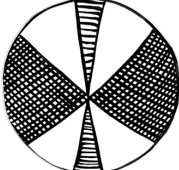
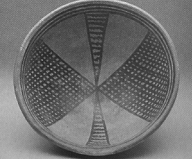




CPLMT Colección Particular Luz Miriam Toro



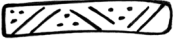

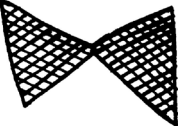








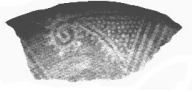










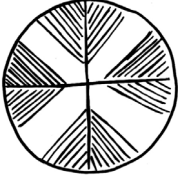
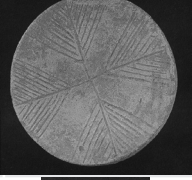




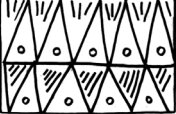

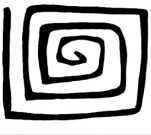



CPJMM Colección Particular Jaime Mejía Marulanda

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		MMSJ			CPBU
		CP			CP
		CP			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MN
		MMSJ			MMSJ
		CP			MMSJ
		MMSJ			MMSJ

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			CPBU
		MMSJ			MMSJ
		MAZ			MMSJ
		MN			MMSJ
		MMSJ			MN
		MMSJ			MN
		MMSJ			MMSJ

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		MMSJ			CPLMT
		MMSJ			CP
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			CP
		MMSJ			CP
		MMSJ			MAZ
		MAZ			CP
		MMSJ			MAZ
		MN			MMSJ

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		MMSJ			MAZ
		MMSJ			MMSJ
		CP			MMSJ
		MMSJ			CPJMM
		MMSJ			CPBU
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		CPLMT			MMSJ
		MO			MMSJ
		MN			MMSJ
		MO			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			MMSJ
		MMSJ			CP
		MMSJ			MMSJ
		MAZ			MMSJ

Gráfica	Pieza	Fuente	Gráfica	Pieza	Fuente
		CPJMM			MMSJ
		CPJMM			CPJE
		MMSJ			MMSJ
		CPJE			MMSJ
		MMSJ			MO

Indice de figuras

1.	Dibujos de Miguel Triana. Plancha No. XIV.1972	14
2.	Inscripción chibcha de Casablanca. Darío Rozo. 1938	15
3.	Esquematación de la rana y el lagarto. Pictografías de Cundinamarca y Boyacá. Núñez Jiménez. 1959	15
4.	Rómulo Rozo tallando a Bachué en 1930	15
5.	Motivos ornamentales precolombinos. Luis Alberto Acuña	16
6.	Dibujo arqueológico No. 5. s/f	16
7.	Dibujo para portada de revista Graphies Pepe Mexía,1957	16
8.	Análisis de componentes gráficos de la estatuaria Sanagustiniana. Eugenio Barney Cabrera	17
9.	Proporciones armónicas de monolitos de San Agustín. Luis Angel Rengifo 1966.	17
10.	Reconstrucción de diseños en color de tumbas de San Agustín. Cesar Augusto Velandia 1994.	18
11.	Pieza orfebre tolima	18
12.	Diseño de David Consuegra 1968.	18
13.	Folletos del Museo Marqués de San Jorge	19
14.	Diseño de Estampillas Diken Castro1973	20
15.	Monedas colombianas diseño ¿Dicken Castro?	20
16.	Diseño precolombino colombiano. El Círculo. Antonio Grass 1972.	21
17.	La Marca Mágica. Antonio Grass. s/f	21
18.	Catálogo de exposición de Antonio Grass (1998).	21
19.	Tipos de simetría del diseño precolombino. Víctor Albis (1986)	22
20.	Módulos del diseño Nariño. Ronald Duncan. 1992.	22
21.	Diseños artesanales Nariño. Afanador. Uscátegui. Granda 1985	23
22.	Símbolos olmecas que representan: tierra, plano terrestre y milpa o sementer. a. las figuras 85 y 86, representan la abertura por donde sale la planta. Román Piña Chan. 1993	24
23.	Diseños del Manual de arte ornamental americano autóctono. Nadal Mora. 1943	25
24.	Diseño Precolombino. César Sondereguer. 1987	25

25.	Esquematación de la llama. Alejandro Fiadone. 2001	26
26.	Diseño Indígena Argentino. Eduardo Gabriel Pepe.2004.	27
27.	Proyecciones de una vasija mapuche. Carlos González Vargas.1984.	28
28.	Variables iconológicas de la cruz cuadrada. Zadir Milla Euribe. 1990.	29
29.	Proceso Gráfico	43
30.	Dibujos realizados en la Feria Expoartesanas	46
31.	Abstract de diseños	46
32.	Regularización de los diseños indígenas.	48
33.	Analogías de vegetales, con manos y cabellos humanos. Gian Batista della Porta (1538-1615)	88
34.	Vasija nariño	108
35.	Cerámica nariño	108
36.	Remate de bastón sinú	108
37.	Pieza de la orfebrería sinú	108
38.	Colgante nariño	109
39.	Pectoral tairona	109
40.	Monolito San Agustín	109
42.	Fotografía de un ciempiés (Cháves y Puerta 1978). Detalle de una vasija cerámica de San Agustín	110
41.	Figura zoomorfa. Cerámica tumaco	110
44.	Orejera nariño.	110
43.	Fotografía de un lagarto (Cháves y Puerta 1978). Vasija cerámica de San Agustín. Vasija cerámica muisca.	110
45.	Pieza orfebre sinú y detalle de la misma.	110
46.	Colgante tairona.	110
47.	Colgante tolima	110
48.	Esquematación del caimán. Chiriquí, Panamá.	111
49.	Desarrollo esquemático de la rana, el lagarto, la serpiente y el sol. Luz Helena Ballestas. 1978.	112
50.	Plancha VI, tomada del artículo Jeroglíficos precolombinos. José M., Uribe Th., Ignacio Borda A., de la Revista Rupestre No. 3 julio de 2000:73).	113
51.	Motivos ornamentales chibcha y caribe. Luis Alberto Acuña. 1942.	115
52.	Signos precolombinos abstractos y geométricos determinados por Ronald Duncan (1989)	116
53.	Copa sinú	119
57.	La cruz cuadrada andina. Zadir Milla Euribe. 1990	120

54.	Sello en cerámica sinú	120
55.	Tambor de los indígenas mapuche de Argentina	120
56.	Detalle de vasija guane	120
58.	Vasija antropomorfa Nariño	121
59.	Análisis estructural del “Sol de los Pastos”. Victor Albis 1987.	122
60.	Vasija guane	123
61.	Dibujo de pieza orfebre Nariño	123
62.	Discos giratorios en metal. Nariño	123
63.	Diseño textil de Otavalo. Ecuador.	123
64.	Grabado rupestre. Cumbal, Nariño	124
65.	Dibujos tomados del libro Simbolismo en la Alfarería Mapuche de Carlos González Vargas (1984)	124
67.	Señales indígenas norteamericanas que representan estrellas	125
68.	Formas esquemáticas olmeca. Román Piña Chan.1993	125
66.	Manta $\langle \dots \text{unku} \dots \rangle$ inca y dibujo de $\langle \dots \text{tocapu} \dots \rangle$ de la misma.	125
70.	Formas de estrella en mazos inca	126
71.	Comparación de motivos rupestres con textiles muisca. (Tomado de Revista Rupestre No. 2 (1998:30))	126
69.	Mazo para el combate inca	126
75.	Dibujos de Jorge Isaacs. 1884	128
72.	Volante de huso	128
76.	Vasija zoomorfa calima	128
73.	Sello de cerámica sinu	128
77.	Figura antropomorfa muisca	128
78.	Corona en metal .Muisca	128
74.	Orejera calima	128
81.	Dibujo de indígena kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta	129
82.	Dibujo de Miguel Triana de una pictografía de Suacha	129
83.	Pictografía Soacha, Cundinamarca	129
85.	Caracoles quimbaya	131
84.	Vasija en cerámica de San Agustín	131
92.	Escalera de acceso a un hipogeo de Tierradentro	132
91.	pieza de orfebrería sinú	132
86.	Pieza de orfebrería muisca	132
89.	Representaciones de serpientes según Miguel Covarruvias. 1954	132
87.	Plato nariño	132

90.	Representaciones de serpientes, según Laurette Séjourné: 1984. Mitla, Oaxaca, México	132
88.	Vasija Tairona	132
95.	petroglifo del Diablillo de Chulcas en Argentina. Hobo-Hobo indios pueblo de norteamérica	133
93.	Pitos en cerámica Nariño	133
96.	Pieza antropomorfa. Cerámica muisca	133
97.	Pieza de orfebrería quimbaya	133
94.	Cabezas zoomorfas de la cerámica tumaco	133
98.	Dibujo rupestre de la meseta cundiboyacense, según Miguel Triana.1972	133
99.	Sello y mango del sello tumaco	134
100.	Pieza de orfebrería muisca	135
101.	Vasija cerámica de Tairona	135
102.	Cerámica Tierradentro	135
103.	Detalle de un muro de Hipogeo de Tierradentro.	135
104.	Vasija en cerámica tairona	137
105.	Pieza orfebre darién (sinú)	137
106.	Sello sinú	137
107.	Vasija calima	138
108.	Interior de un Hipogeo de Tierradentro	138
109.	Muros pintados de Tierradentro	138
114.	Dibujos de las tumbas de San Agustín reconstruidos por César Velandia Jagua. 1994	139
115.	Bolsa tejida y pintada muisca	139
110.	Figura antropomorfa tumaco	139
111.	Detalle de monolito antropomorfo de San Agustín	139
112.	Pieza de orfebrería tolima	139
113.	Pectoral nariño	139
116.	Plato nariño	140
119.	Vasijas de la amazonia colombiana	149
117.	Mochila arhuaco	149
118.	Base de mochila arhuaco	149
120.	Sebucán o matafrío elaborado por indígenas de la amazonia colombiana	149
123.	Representación de pintura sobre cerámica guahibo	150
121.	Banco tukano	150
122.	Representación de pintura sobre cerámica guahibo	150
129.	Representación de pintura corporal embera	151
124.	Diseño Inga	151
125.	Textil inga	151
126.	Diseño en mochila arhuaca	151

127.	Variantes del diseño huella de tigre. de la pintura corporal embera	151
128.	Pintura sobre cerámica guahibo	151
130.	Dibujo de indígena tukano en estado de trance	152
132.	Pinturas realizadas por Luz Helena Ballestas. 2007	152
131.	Figura tomada de un collar de chaquiras camsá	152
133.	Textil inga	158
134.	Cartera tejida con chaquiras. Camsá	162
136.	Collar tukano	163
135.	Representación del diseño cola de mono de la pintura corporal embera	163
137.	Cestería waunana	166
138.	Dibujo realizado por un indígena tukano	169
139.	Aeropuerto El Dorado, Bogotá	181
140.	Interior de autobus interdepartamental	182
143.	Distintivo empresa de taxis	184
141.	Lata de cerveza Club Colombia	184
142.	Detalle etiqueta de aguardiente Néctar	184
147.	Fragmento del mural, Historia del desarrollo económico de Antioquia. Banco Popular de Medellín, Antioquia. Pedro Nel Gómez. 1954	185
146.	Figura en fachada de la sede de la Defensa Civil. Guateque - Cundinamarca	185
144.	Colombian Hotels, Chinauta	185
145.	Artesanías El Zipa. Bogotá, D.C.	185
150.	Vitrina donde se pueden apreciar diversos productos destinados al turismo en la Patagonia Argentina	186
148.	Poporo quimbaya	186
149.	Pieza de orfebrería muisca	186
151.	Productos expuestos en feria artesanal de Buenos Aires, Argentina	187
155.	Cerámica de Ráquira, Boyacá	187
156.	Prendedor en plata, artesanía de Mompo	187
152.	Indígena del Ecuador vendiendo sus productos en una feria artesanal de Quito	187
153.	Florero en cerámica. Artesanía del Perú	187
154.	Detalle de tejido Boliviano	187
160.	Réplicas de piezas precolombinas	188
157.	Sombrero vueltiao de los artesanos de Córdoba	188
158.	Remates de bastón. Orfebrería sinú	188
159.	Revista Semana 2006	188

165.	Silla elaborada con fique y madera. Barichara, Santander	189
166.	Mesa decorada con la técnica del barniz de Pasto	189
164.	Cesta elaborada en fique del municipio de Guacamayas, (Boyacá)	189
161.	Joyas de Ana María Bonilla	189
162.	Pulsera de Liliana Reyes	189
163.	Joya en plata de Nuria Carulla	189
172.	Exposición de productos artesanales en la Feria de las Colonias de Bogotá	190
171.	Feria artesanal de carácter permanente en la ciudad de Bogotá	190
167.	Máscara de los indígenas del Putumayo con aplicaciones del barniz de Pasto	190
168.	Blusa indígena cuna	190
169.	Camiseta elaborada con telas cunas	190
170.	Zapatos elaborados con telas cunas	190
174.	Juego de café. Gianfranco Zaccai y Eduardo Barroso Laboratorio Colombiano de Diseño	191
173.	Indígenas guambianas ofreciendo sus productos artesanales en Expoartesánías	191
175.	Piezas orfebres quimbaya. Grabados de J. Crane	193
176.	Tipografía diseñada por Luis Alberto Acuña. 1942	194
177.	Escudo de la Universidad Incca de Colombia	196
178.	Pectoral quimbaya	196
179.	Distintivo de la Universidad El Bosque. Bogotá	197
180.	Bastón de madera de elaboración indígena	197
184.	Distintivo de la Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica	198
181.	Distintivo Facultad de Odontología Universidad El Bosque	198
182.	Distintivo Facultad de Ciencias Matemáticas Aplicadas. Universidad El Bosque	198
183.	La mano de Dios. Augusto Rodin. 1986	198
185.	Pendiente Tolima	199
186.	Cuchillo ceremonial chimú. Perú	199
187.	Propuestas finalistas de la concurso Corporación Nacional de turismo 1981. De izquierda a derecha Misty Wells. Carlos Duque. Ricardo Verón. Carmen Elisa Acosta y Lorenzo Castro. David Consuegra	200
188.	Caricatura publicada en el diario El Tiempo. Grosso. 1991	200

189.	Eslogan de campaña. Corporación Nacional de Turismo	202
190.	Antonio Grass. 1987	205
191.	Sello tumaco esquematizado. Antonio Grass. s/f	205
192.	Sello tumaco	205
193.	Segunda marca 1963. La primera marca, un mapa de Colombia con elementos alusivos al petróleo, data de 1951	207
194.	Adecuación de Antonio Grass. 1982	208
195.	Pieza orfebre Tolima	208
196.	Monolito de San Agustín	209
197.	Sello Tumaco	210
198.	Antonio Grass	211
199.	Escultura basada en la marca	211
200.	Frotage de sello Jama Coaque, Ecuador.	213
201.	Pieza orfebre sinú	214
202.	nariguera muisca	215
203.	Detalle de nariguera muisca	215
204.	Sello tumaco	216
205.	Impronta de sello tumaco	216
206.	Pictografía nariño	217
207.	Plato nariño	217
208.	Pieza orfebre calima	218
209.	Primera identidad gráfica Eicsl	219
210.	Sello quimbaya. Antonio Grass. s/f.	219
211.	Detalle de una pieza Tolima. Antonio Grass. 1982	220
212.	Pieza orfebre Tolima. Museo del Oro	220
213.	Impronta de sello quimbaya, similar al que inspiró la marca. Antonio Grass.. s/f.	221
214.	Recipiente antropomorfo quimbaya	222
215.	Detalle de pieza quimbaya	222
216.	Pieza orfebre muisca	223
217.	Pictografía muisca	223
218.	Pieza de collar quimbaya. Museo del Oro	224
219.	Detalle de vasija muisca	225
220.	Pictografía de hipogeo de Tierradentro	226
221.	Nariguera nariño. Museo del Oro	227
222.	Petroglifo muisca	228
223.	Pictografía muisca	228
224.	Impronta sello quimbaya. Antonio Grass	229
225.	Pictografía muisca	230
226.	Pintura en recipiente calima. Adecuación de Antonio Grass. 1972	231
228.	Pieza de orfebrería tolima	233

227.	Diseño basado en la orfebrería tolima. David Consuegra. 1968	233
230.	Detalle de tocado	234
231.	Detalle de pieza tolima	234
229.	Cerámica muisca	234
232.	Tapas de orejeras taironas. Adecuación de Antonio Grass. 1972	235
233.	Identificador actual de Bancolombia	242
234.	Identificador de Ecopetrol. Corporate 2007	243
235.	Museo Arqueológico La Merced. Dicken Castro. 1980	243
236.	Identificador de la Alcaldía de Pasto, Nariño	243
240.	Distintivo Señal Colombia	244
237.	Indígenas en la fiesta del solsticio de verano. de julio de 2008	21 244
238.	Detalle de mapa turístico de Quito, Ecuador	244
239.	Campaña política. Ecuador 2008	244
241.	Marcela Arango y Oscar Guerrero. Pasto	245
242.	Christian C. Avendaño Cendales	245
243.	Javier Mauricio Osorio Henao, Cali	245
244.	Colombia. Corporación Nacional de Turismo. David Consuegra. 1991	246
245.	Colombia es pasión. VMA. 2005	246
246.	Colectivo Dforme. Propuesta ganadora convocatoria Revista Projectodiseño No.42. 2005	246
247.	Juan Carlos Baena Castaño	247
251.	Carlos Julio Ramírez Vargas	247
252.	Jaime Mendoza. 2005	247
248.	Ricardo Rojas Caro	247
249.	Johanna Andrea Quecán García	247
250.	Rubén Darío Rojas Olier	247
253.	Copa Colsanitas 2006	248
254.	Absolut El Dorado. Contraportada revista Proyecto Diseño. No. 19, 2000	248
255.	Plegable Curso Pensamiento Indígena I. Universidad Nacional de Colombia. 2003	248
256.	Carlos Idrobo. Diseñador gráfico, Popayán.	249
257.	David Medina. Diseñador industrial, Bogotá.	250
258.	Jimeno Castiblanco. Diseñador industrial, Bogotá.	250
259.	Divino Niño Jesús del 20 de Julio	250
260.	Virgen del Carmen,	250
261.	Sagrado Corazón de Jesús	250
262.	Hotel Riohacha, Guajira	251
263.	Edificación en el centro de Palmira Valle	251

266.	Atavios. Raíces de la moda colombiana. Fotografías y estilismo de Nacho Marín.1996	251
264.	Mural en la Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá	251
265.	Pasillo del aeropuerto El Dorado donde se aprecia la representación en relieve de una pieza tairona	251
267.	Venta callejera de mochilas wayú. Riohacha	252
268.	Mochilas estampadas en mercado artesanal de Villeta, Cundinamarca	252
269.	Mochila en la cual se puede observar la espiral cuadrada del diseño precolombino colombiano	252
270.	Mochila con el diseño de tunjo tolima	252
271.	Cuadernos de nación. Belleza, fútbol y religiosidad popular 2002	253
272.	Chiva o Bus escalera	253
273.	Detalle de decoración de una chiva	253
274.	Mural de piezas intercambiables. Dicken Castro. 1983	253
275.	Diseño rupestre. Cumbal, Nariño	276
279.	Petroglifo. Viotá, Cundinamarca	276
282.	Marca propuesta para Adexun. Luz Helena Ballestas, José Jairo Vargas. 1993	276
285.	Pictografía Hacienda Tequendama	276
276.	Diseño pintado en cerámica Nariño	276
280.	Pintura corporal embera	276
283.	Proyecto de marca Colombia. Christian C. Avendaño Cendales, Bogotá, 2006	276
286.	Pájaro. Pintura corporal guahibo	276
277.	Marca del Museo Arqueológico La Merced. Cali	276
278.	Identificador de la Alcaldía de Pasto, Nariño	276
281.	pintura sobre tela vegetal. Tikuna	276
284.	Marca American. Gustavo Gómez Casallas. Rodrigo Fernández. 1976	276
287.	Marca propuesta para la Asociación de Diseñadores. Dicken Castro, 1977	276
288.	Pintura sobre cerámica nariño	277
291.	Grabado en cerámica zoomorfa calima	277
294.	Orejera en oro tayrona	277
289.	Pintura sobre cerámica nariño	277
292.	Grabado sobre cerámica calima	277
295.	Orejera en oro tayrona	277
290.	Pintura sobre cerámica muisca	277
293.	Pintura en plato nariño	277

296.	Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia	277
306.	Pintura sobre cerámica muisca	278
297.	Diseño inciso en cerámica sinú	278
301.	cestería embera-chamí	278
307.	Diseño en cerámica tairona	278
298.	Pintura sobre cerámica Guahibo-sikuani	278
302.	cestería embera-chamí	278
304.	Pintura sobre cerámica muisca	278
299.	cestería embera	278
308.	diseño tejido guambiano	278
303.	Diseño mochila	278
305.	Marca Artesanías de Colombia. David Consuegra. 1968	278
300.	Diseño en cerámica artesanal	278
309.	Diseño en cerámica tairona	279
312.	Diseño rupestre Hacienda La Cabaña, Tunja	279
317.	Diseño en mochila arhuaca	279
315.	Pintura corporal embera	279
313.	Diseño en cerámica tairona	279
310.	Diseño en cerámica muisca	279
318.	Diseño en cestería waunana	279
320.	Detalle carroza Carnaval de Pasto	279
316.	Diseño en cestería epedara	279
311.	Marca Bancolombia	279
314.	Ilustración Leonardo Parra 2008	279
319.	Diseño en cestería tukano	279
321.	Distintivo Universidad del Bosque	279
322.	Diseño sobre cerámica tairona	280
325.	Diseño en mochila arhuaca.	280
332.	Diseño textil inga	280
333.	Diseño textil wayú	280
326.	Pintura corporal embera.	280
329.	Diseño textil wayú	280
323.	Diseño sobre cerámica Nariño	280
327.	Diseño en cestería embera-chami	280
330.	Pintura corporal embera	280
324.	Diseño sobre cerámica calima	280
334.	Diseño en mochila arhuaca	280
328.	Diseño tikuna sobre tela vegetal	280
331.	Diseño en cestería embera-chami	280
340.	Cestería embera	281
335.	Pintura sobre plato nariño	281
338.	Plato nariño	281
343.	Petroglifo Viotá	281
341.	Cestería waunana	281
336.	Pintura corporal embera	281

339.	Diseño en vasija calima	281
344.	Cerámica muisca	281
345.	Pintura corporal embera	281
337.	Tejido en cestería waunana	281
342.	Tejido de Córdoba	281

Índice de Tablas Morfológicas

Diseño precolombino

Tabla Morfológica N° 1	La cruz	121
Tabla Morfológica N° 2	La estrella	124
Tabla Morfológica N° 3	Círculos radiados	127
Tabla Morfológica N° 4	La espiral	130
Tabla Morfológica N° 5	Zigzag	136
Tabla Morfológica N° 6	Rombo	138
Tabla Morfológica N° 7	Escalonado	140
Tabla Morfológica N° 8	Triángulos simétricos	141

Diseño indígena

Tabla Morfológica N° 9	La cruz	156
Tabla Morfológica N° 10	Estrella	157
Tabla Morfológica N° 11	Sol-estrella	159
Tabla Morfológica N° 12	Serpiente	160
Tabla Morfológica N° 13	Mariposa	162
Tabla Morfológica N° 14	Partes de animales	164
Tabla Morfológica N° 15	Diseños de naturaleza	165
Tabla Morfológica N° 16	Otros diseños de naturaleza	166
Tabla Morfológica N° 17	Objetos	167
Tabla Morfológica N° 18	Conceptos	170

Índice de Cuadros

CUADRO NO. 1. ZONAS ARQUEOLÓGICAS DE COLOMBIA Y SU CRONOLOGÍA	33
CUADRO NO. 2. RELACIONES LÍNEA Y SENTIDO	96
CUADRO NO. 3. DELIMITACIÓN OBJETO DE ESTUDIO	117
CUADRO NO.4. RELACIÓN DEL TIPO DE OBJETOS DONDE SE ENCONTRÓ LA GRÁFICA	258
CUADRO NO.5. FRECUENCIA DE MOTIVOS EN EL DISEÑO PRECOLOMBINO	259
CUADRO NO.6. FRECUENCIA DE MOTIVOS EN EL DISEÑO INDÍGENA	260
CUADRO NO. 7. RELACIÓN DEL TIPO DE PIEZA PRECOLOMBINA BASE DEL DISEÑO DE MARCAS	267
CUADRO NO.8 RELACIONES FORMALES Y CONCEPTUALES DEL DISEÑO PRECOLOMBINO CON EL DISEÑO INDÍGENA Y LAS MARCAS	269

Índice de mapas

MAPA 1. ZONAS DE LOCALIZACIÓN DE CULTURAS PRECOLOMBINAS DE COLOMBIA	32
MAPA 2. EN EL MAPA SE PUEDE VER LAS ÁREAS DE DISTRIBUCIÓN DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS QUE HACEN PARTE DEL PRESENTE ESTUDIO.	154

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

ACUÑA: 1942. 4, 51, 176
AFANADOR. USCÁTEGUI. GRANDA: 1985. 21, 63
ALBIS: 1986.19
ALBIS: 1987. 57, 59
ASTABURUAGA: 1978. 33
BALLESTAS: 1978. 49
BARNEY CABRERA: 1964. 8
BELTRÁN: 2005. 235
BOLÍVAR. FERRO. DÁVILA: 2002. 259, 271
CARO BAROJA: 1987. 33
CASTRO: 1981. 197
CHAVES. PUERTA: 1978. 42, 43, 92, 109
CONSUEGRA : 1968. 12,227
COVARRUVIAS: 1954. 89
DICHARA, 1990. 95
DUNCAN: 1989. 52
DUNCAN: 1992. 20
ESPÓSITO. ARMAYOR: 2004.55
FIANDONE : 2001. 25
GOMBRICH: 1999. 48
GONZÁLEZ VARGAS: 1984. 27, 65
GRASS: 1972. 16, 226, 232
GRASS: s/f. 191, 192, 210, 213, 224
GRASS:1982. 194, 211
GRASS, Antonio: s/f. 17
JACANAMIJOY:1993. 124, 125
LEGAST:1980. 37, 105, 201
MAYR & CABAL LTDA:1992. 41
MILLA EURIBE:1990. 28
NADAL MORA: 1943. 23
NÚÑEZ: 1959. 3
PEPE: 2004. 26
PIÑA CHAN:1993. 22,68
PUCHE VILLADIEGO: 2001.158
REICHEL-DOLMATOFF:2000. 130
REICHEL-DOLMATOFF:2005. 39, 47
RENGIFO:1966. 9
RODRÍGUEZ: 1992. 34, 64
ROSTWOROWSKI:2004. 66,69
ROZO:1938. 2
SÉJOURNÉ: 1984.90
SONDEREGUER: 1999. 24
TRIANA: 1970. 1,82
URIBE TH. BORDA: 2000. 50
URIBE, VILLEGAS: s/f. 78
VALENCIA: 1987.79

VELANDIA: 1994.10, 114

VILLEGAS: 1992. 163

VILLEGAS: 1996. 265

PRENSA

El Tiempo. 16 junio de 1991. 187

El Tiempo. Teléfono Rosa. 2 de junio de 1991.183

El Tiempo. Especial Colegios. Año 3, No. 8: 2008. 313

REVISTAS

Revista Axxis No. 28. Año VI. Enero de 1996. 174

Revista ArteFacto No. 4. 1994. 218

Revista Proyectodiseño No. 19. 2000. 254

Revista Proyectodiseño No.26:2002. 261

Revista Proyectodiseño No.41:2005. 247

Revista Proyectodiseño No.42:2005-2006. 241,

242, 243, 244, 245, 246, 256, 257, 258

Revista Proyectodiseño: No. 47. 2007. 233

Revista Colombiana de Cirugía Plástica y reconstructiva.

Volumen 6. No.2, 2000. 183,184

Revista Rupestre No. 2. 1998. 71, 75

Revista Rupestre No. 3. Julio de 2000. 81

Revista Mundo No.8. Junio de 2003. 15

Revista Semana. Edición Especial. El símbolo
de Colombia. Junio 26. 2006. 159

CATÁLOGOS

El Museo del Oro. Banco de la República. Bogotá,
Colombia, 1948. 85, 100, 149, 178, 208, 216

El dorado: 1979. 36, 112, 113, 212

Catálogo exposición Antonio Grass: 1983. 18

Catálogo Museo del Oro: 1997. 11, 38, 44, 45, 46, 62

Catálogo Museo Nacional: 1994. 60

Colombia en el umbral de la Modernidad: 1998. 4

Historia de la caricatura en Colombia 1:1987. 6, 7

Ciudad invisible. Gráfica e iconografía

popular urbana: 2004. 260

OP Gráficas: 2007. 247, 248, 249, 250, 251

Tumaco-La Tolita. Jaime Errázuriz. 1975. 94

Fotografías personales.

72,80,102,107,117,118,126,129,135,139,140,141,

142,143,145,146,150,151,152,164,165,16

6,169,171,172,173, 238,262,263,264,26

5,267,268,269,270,272,273,274,319

Ilustraciones personales

132, 133

Colección personal

121,134,137,153,154,155,156,157,160, 164
165, 166, 167,168,170, 280

MUSEOS

Museo Arqueológico y Etnográfico de la Universidad
de Antioquia Medellín, Colombia. 115
Museo Nacional. 107
Museo del Oro.116
Museo Etnográfico Miguel Angel Builes.
Medellín, Antioquia. 119, 136
Museo de Ciencias Universidad Nacional
de Colombia. 102
Museo Isla Barbados, Caribe. 80

OTROS

Salvat Editores Colombiana S.A. Historia del Arte
Colombiano 1977: Tomo 1. 40, 103, 108, 111,
196, 220. Tomo 2. 14, 88, 99, 104, 185, 195,
228, 231. Tomo 3. 35, 86, 96, 202, 203, 219,
222, 225, 229, 230, 279. Tomo 6. 147
Colección Tesoros Precolombinos. Arte de la tierra.
Fondo de Promoción de la Cultura Banco
Popular: Nariño: 1992. 58,87, 207
Muiscas y Guanes.: 1989. 43, 56, 77
Culturas de Calima.: 1989. 76
Sinú y Río Magdalena.: 1992. 53, 54, 73, 106
San Agustín, Tierradentro y Corinto Cauca.:1992. 84
Tumaco.: 1994. 110, 204
Oro del Perú. Museo Oro del Perú. Miguel
Mujica Gallo. s/f. 186
Papel Periódico Ilustrado: 1968.175
Arte rupestre de Cundinamarca. Mapa.2002. 83
Folleto divulgativo Universidad Nacional. 255
Volante promocional de turismo. Campaña
Vive Colombia. 189
Plegable promocional Teatro Nacional. 190
Volante informativo Ecopetrol. 193
Fotografía suministrada por la Oficina de
Diseño Universidad El Bosque. 180
Tarjeta de invitación a exposición Colección
Luz Miriam Toro. Museo de Arte
Universidad Nacional 2000. 93
Mapa turístico de Quito. 238
Colección Ildelfonso Gutiérrez. 72

INTERNET

<http://w.w.w.rupestreweb.info/solsmachines.html> 4- 10- 2008. 237

www.banrep.gov.co/museo. 61, 148

http://www.senalcolombia.tv/index.php?option=com_content&task=view&id=6&Itemid=6 . 240

<http://pisotres.blogspot.com/2007/08/la-nueva-imagen-de-ecopetrol.html>. 234

<http://www.alcaldiadepasto.com/culturayturismo/menucultura.htm>. 236