



# **UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA**

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN**

**CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS**

## **TÍTULO**

**“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS  
FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA  
PLÁSTICA”**

Tesis previa a la obtención del grado  
de Licenciada en Artes Plásticas,  
mención: Pintura.

AUTORA

**Claudia Johanna Bravo Jiménez**

DIRECTOR

**Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel**

LOJA – ECUADOR  
1859  
2016

## CERTIFICACIÓN

AUTORÍA

Lic. NESTOR MIGUEL AYALA PEÑAFIEL, DOCENTE DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA.

### CERTIFICA:

Haber asesorado y monitoreado con pertinencia y rigurosidad científica la ejecución del proyecto de tesis intitulado **“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**, de autoría de la estudiante **Claudia Johanna Bravo Jiménez**.

Por lo que se autoriza su presentación, defensa y demás trámites correspondientes a la obtención del grado de licenciatura.

Loja, 12 de julio de 2016



Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel  
**DIRECTOR DE TESIS**

## AUTORÍA

**Claudia Johanna Bravo Jiménez**, declaro ser la autora del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales por el contenido de la misma.

Adicionalmente declaro y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional-Biblioteca Virtual.

Autora: Claudia Johanna Bravo Jiménez.

Firma: .....

Cédula: 1103814735

Fecha: Loja, 08 de noviembre de 2016

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.**

**Claudia Johanna Bravo Jiménez**, declaro ser la autora del presente trabajo de tesis titulada **“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**, como requisito para optar al grado de Licenciada en Artes Plásticas mención: pintura, autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja a los ocho días del mes de noviembre de dos mil dieciséis.

Firma  .....

Autora: Claudia Johanna Bravo Jiménez

Cédula: 1103814735

Dirección: Loja, Cdla Juan José Castillo, calles Manuel de Angulo entre Juan Pío Montufar y José Cuero y Caicedo

Correo electrónico: claudia\_johanna\_jb@hotmail.com

Teléfono: 072109446 Celular: 0989791916

**DATOS COMPLEMENTARIOS:**

Director de Tesis: Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel

Tribunal de Grado:           Presidente: Lic. Sandra del Cisne Jimbo Paute, Mgs.

Primer vocal: Lic. Carlos Ramiro Andrade Díaz

Segundo vocal: Paulina Salinas Erreyes

## **AGRADECIMIENTO**

Expreso mi sincero agradecimiento al Área de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja, especialmente a la Carrera de Artes Plásticas

A mi Director de Tesis, quien guió y asesoró del presente trabajo a través de sus conocimientos, brindando las sugerencias pertinentes con generosidad y responsabilidad, para lograr así una obra plástica de calidad.

Así mismo agradezco a las autoridades, personal docente, trabajadores de la Carrera de Artes Plásticas, por haberme brindado su valiosa colaboración en la realización del presente trabajo investigativo.

Claudia Johanna Bravo Jiménez

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mi madre, por haberme dado motivación y apoyo incondicionales durante todo este proceso académico.

Claudia Johanna Bravo Jiménez

## MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: ÁREA DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
Tipo de documento	Autor/nombre del documento	Fuente	Fecha año	ÁMBITO GEOGRÁFICO						OTRAS Desagregaciones	otras observaciones
				Nacional	Regional	Provincia	Cantón	Parroquia	Barrios Comunidad		
<b>TESIS</b>	<b>AUTOR</b> Claudia Johanna Bravo Jiménez / “MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRAFICA DE OFRENDAS FLORALES DE SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”	Universidad Nacional de Loja	2016	Ecuador	Zona 7	Loja	Loja	SARAGURO	SARAGURO	CD	Licenciada en Artes Plásticas, Mención: Pintura

## MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS

### UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL CANTÓN DE LOJA



### CROQUIS DE LA INVESTIGACIÓN: CANTÓN SARAGURO





## ESQUEMA DE TESIS

- i. PORTADA
- ii. CERTIFICACIÓN
- iii. AUTORÍA
- iv. CARTA DE AUTORIZACIÓN
- v. AGRADECIMIENTO
- vi. DEDICATORIA
- vii. MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO
- viii. MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
- ix. ESQUEMA DE TESIS
  - a. TÍTULO
  - b. RESUMEN (CASTELLANO E INGLÉS) SUMMARY
  - c. INTRODUCCIÓN
  - d. REVISIÓN DE LITERATURA
  - e. MATERIALES Y MÉTODOS
  - f. RESULTADOS
  - g. DISCUSIÓN
  - h. CONCLUSIONES
  - i. RECOMENDACIONES  
PROPUESTA
  - j. BIBLIOGRAFÍA
  - k. ANEXOS
    - PROYECTO DE TESIS
    - OTROS ANEXOS

**a. TÍTULO**

**“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS  
FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO BAJO LEYES DE LA  
FORMA PLÁSTICA”**

## **b. RESUMEN**

La presente investigación previa a la obtención del título de Licenciatura en Artes Plásticas mención Pintura, intenta profundizar en el lenguaje plástico, para su aplicación en la manipulación digital de fotografía, con el tema de las ofrendas florales utilizadas en las cuatro fiestas celebradas en el cantón de Saraguro. Con ello se pretende revalorizar las prácticas ancestrales de esta cultura a través de los conocimientos, tanto de las leyes de la forma plástica como de las herramientas contemporáneas de expresión. Se utilizó el método deductivo para el estudio de la cosmovisión andina, especialmente del pueblo Saraguro y del simbolismo de los ramos florales ofrendados en las fiestas del Pawkar Raymi, Inti Raymi, Kuya Raymi y Capac Raymi. Mediante el método inductivo se observó los colores y diseños utilizados en dichos ramos y su estructura para la creación de imágenes en las que se aplica el lenguaje plástico y se refleja la cosmovisión andina. Las imágenes resultantes fueron realizadas principalmente utilizando las leyes de cierre y contraste, mientras la cruz cuadrada, la serie de fibonacci y la espiral áurea sirvieron de referencia como bases compositivas.

## **SUMMARY**

This research examines at a deep level the components of visual art, using the theme of the circular arrangements of the four Andean festivities celebrated in Saraguro Canton. This is to allocate the deserved recognition of the ancestral practices of this culture through knowledge of both, the laws of plastic form; dimension, size, composition, and contemporary tools of expression; as digital photography manipulated with Photoshop. Deductive method, was followed for the study of the Andean world specifically the Saraguro's cosmology and symbolism. This was shown in circular arrangements offered up in the celebrations of Pawkar Raymi, Inti Raymi, Kuya Raymi and Capac Raymi. Inductive method was used through observation of the colors and designs employed in these arrangements, as well as their structures. In the author's creative images theoretical Visual Language is applied. By Photoshop manipulation the author shows the integration of Andean worldview and Visual Language.

### **c. INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo, Manipulación digital fotográfica sobre las ofrendas florales de la cultura Saraguro, bajo las leyes de la forma plástica se centra en lo cultural, es decir, en el conjunto de saberes, creencias y costumbres transmitidas de generación en generación que el pueblo Saraguro mantiene y expresa en sus celebraciones. Las fiestas populares específicamente andinas tienen un trasfondo social y religioso y en los últimos años político.

Se investigó la historia de Saraguro, su cosmovisión andina y las fiestas populares celebradas en el cantón, enfatizando el significado de los ramos florales utilizados en las ceremonias para interpretarlos a través del lenguaje plástico y nuevos medios de expresión artística. Para ello se estudió el proceso creativo de varios artistas digitales.

Para la creación artística se tomó como referente las leyes de la forma plástica y las ofrendas florales de Saraguro, para recrearlas a través del diseño y el arte como aporte al arte lojano.

El proceso de investigación se inició a través del método deductivo, analizando información que trata desde la cosmovisión andina, hasta el simbolismo de los arreglos florales.

Mediante el método inductivo se observó y analizó la composición de los ramos y su proceso de elaboración para, a partir de ello aplicar las leyes de la forma plástica a través de la técnica de manipulación digital.

Para el análisis tanto de las ofrendas florales como de las obras de arte digital, que se plantearon como modelo para el estudio de su composición, se utilizaron fichas de observación.

Se experimentó con diferentes técnicas (lápiz, tintas, acrílicos, etc), además de bocetos con técnica digital a partir de fotografías. Se denotaron las obras resultantes especificando sus características compositivas y si las leyes de la forma plástica fueron aplicadas.

Durante el desarrollo de esta investigación, los avances fueron difundidos en un blog, herramienta que posibilita almacenar y publicar contenido (fotografías, entrevistas, videos, etc) que no sería posible divulgar de forma convencional por cuestiones de espacio, tiempo o dinero, el blog así mismo, facilita el acceso a esta información a un mayor número de personas, además de permitirles aportar con sus conocimientos sobre el tema planteado. En este blog, se evidenció la evolución del proyecto, constituyendo el libro de obra de la autora. Al finalizar, las obras fueron expuestas en el espacio cultural “La mancha de don Quijote” de la ciudad de Loja.

La tesis presentada se ha estructurado en tres capítulos: Cosmovisión andina, Lenguaje plástico y Manipulación digital. En el primer capítulo se desglosaron las fiestas de Saraguro, la simbología de las ofrendas florales. En el segundo capítulo se revisaron los elementos de la forma plástica como: punto, línea, mancha, etc. con las categorías y leyes de la forma plástica. En el tercer capítulo se indagó sobre las técnicas de manipulación digital para finalmente considerar el proceso creativo de varios artistas digitales.

Se concluye que el trabajo realizado produjo los aportes teóricos y prácticos esperados. Y que las obras reflejan la cosmovisión andina.

## **d. REVISIÓN DE LITERATURA**

### **Capítulo I**

#### **1.1. Marco teórico – histórico de Saraguro**

Los Saraguros se consideran parte de la nacionalidad quichua, la que a su vez, constituye una de las nacionalidades indígenas existentes en nuestro país.

El cantón Saraguro pertenece a la provincia de Loja y tiene los siguientes límites: al Norte, la Provincia del Azuay; al Sur, el cantón Loja, separado por los cerros de Acacana, Loma del Oro y Huacra Uma; al este, la Provincia de Zamora Chinchipe; y, al oeste, la Provincia de El Oro. (Chalán, Chalán, Guamán, Guamán, Saca, & Quizhpe, 1994, p. 7)

“Tomando en consideración sus datos históricos, además de las costumbres y trajes típicamente incaicos, podemos aceptar como lugar de origen de sus ascendientes, el Collao, Departamento del Cuzco de la actual República del Perú” (Punín, 2007, p. 23). Sin embargo la toponimia basada en los mapas del Instituto Geográfico Militar, evidencia que las áreas de Saraguro, Selva Alegre, Manu, Chilla, Cisne, Santiago y Oña estaban vinculadas a la región Cañari en los años preincaicos.



Cualquiera que sea el origen de sus ancestros (andinos y europeos), los Saraguros se convirtieron en una entidad étnica indígena distinta. La etnogénesis Saraguro ha alcanzado un punto de consolidación (de síntesis) desde el cual nuevos procesos de etnogénesis podrían surgir. (Rojas & Quizhpe, 2006, p. 5)

Un elemento importante de identificación de los indígenas de Saraguro es su vestimenta y corte de cabello. Los hombres llevan pantalones de tela cortos, poncho y sombrero negro que pueden ser de paño, paja o dril, cuarenta años atrás utilizaban *cushma* en lugar del poncho, consistía en un tejido cosido por los dos lados con agujeros en los extremos por donde sacaban las manos, se envolvía en la cintura con una correa, una faja o un cinturón. Así mismo el pantalón corto reemplazó al calzón pacha que se elaboraba con lana de borrego y se ajustaba con un “huato” a la cintura. Otro elemento del vestuario masculino es el zamarro, también confeccionado con lana de borrego sin teñir, se amarra a la cintura con una reata cosida y en la parte inferior se le colocan unas “prisiones” que se sostienen de los pies. Los cinturones de cuero son adornados con botones, perillas metálicas, pasadores y hebillas decoradas. Las mujeres usan faldas largas plisadas llamadas anacos, pollera, bayeta o chal y sombrero todo de lana teñida de negro. Usan collares tejidos con cuentas de colores diversos. El tupo es un elemento representativo de la vestimenta femenina, se elabora de plata o níquel y sirve para agarrar la bayeta que cubre la espalda y el pecho. La trenza es un elemento de distinción primordial y la llevan tanto hombres como mujeres. Para los Saraguros su vestimenta tradicional así como su trenza son tan trascendentales que

abandonarlas sería renunciar a su esencia étnica de indígena y acoplarse a la del mestizo.

Sin embargo en los últimos años se han incluido otras prendas como blusas, cinturones, aretes, manillas, joyas etc., elaborados por los mestizos para los indígenas. “Por ejemplo, el sombrero empezó a ser decorado debajo del ala hace unos cincuenta años con grandes trazos de color oscuro” (Belote, 2002, p.30). Muchos jóvenes utilizan además chompa en lugar de poncho y gorra para remplazar al sombrero.

No se conoce con seguridad el origen del nombre Saraguro, aunque varios autores lo han investigado, solamente concuerdan en la relación del vocablo con el maíz. Varios historiadores concuerdan en que “Sara” o “Zara” en quichua significaría maíz, sin embargo hay diferentes posibilidades para la segunda parte del vocablo, así “guro” o “curu” sería gusano, “juru” = agobiado, “jura” = germinado y “curi”= de oro. En cualquier caso la relación de la cultura de este pueblo con esta planta es muy estrecha (Chalan et al. 1994).

La economía de los Saraguros se basa principalmente en la agricultura y en la ganadería. La cría de animales domésticos (ganado bovino, porcino y ovino) constituye una de las actividades más importantes para los indígenas y campesinos de la zona.

Secundariamente se cultiva trigo, cebada, papas, arvejas y hortalizas. Cada uno de estos cultivos tiene su ciclo de vida y se siembra en tiempos apropiados según los cálculos y experiencias de los ancianos (..). Otra actividad complementaria son las artesanías de tipo textil, orfebrería, adornos, etc. Al hablar de la población económicamente activa se puede afirmar que todos los miembros de la comunidad contribuyen a la economía familiar. (Rojas & Quizhpe, 2006, p.22 )

A esto se puede objetar que en los últimos años el ciclo de siembra se conserva solamente con el maíz, según Rosa Quizhpe indígena de la región las legumbres y verduras se siembran en cualquier época del año.

Aunque la agricultura y ganadería continúen siendo la base principal de la economía de Saraguro, cada vez más hombres y mujeres se profesionalizan, sin abandonar por ello sus actividades agrícolas. En cuanto a la fuerza laboral de hombres y mujeres, Belote (1998) señala que no existen divisiones establecidas, ni el campo agrícola como en el doméstico, es decir que no existen tareas reservadas exclusivamente para uno u otro sexo, aunque sean mayoritariamente varones los que ocupen esferas públicas.

Respecto a la organización social el núcleo de la comunidad lo constituya el padre, la madre y sus hijos, aunque los abuelos y los compadres suelen participar en el proceso de desarrollo de los hijos conformando así una unidad basada en la solidaridad y reciprocidad. El matrimonio para los Saraguros crea un lazo importante no solamente entre la pareja sino también

entre sus padres (consuegros). En la unión marital saraguro existe una relativa igualdad en la pareja, generalmente quien tiene mayor autoridad no es el varón sino quien tiene mayor edad y no es poco frecuente encontrar matrimonios entre indígenas en donde la mujer es mayor. En cualquier caso, la contribución de la mujer a la familia es importante. “Las mujeres suelen aportar al matrimonio tanta riqueza como los hombres y retienen el control sobre sus propiedades, teniendo al mismo tiempo – a nivel familiar- una voz importante en la toma general de decisiones” (Belote, 1998, p.115). Aunque en la actualidad se haya roto este lazo de paralelismo, pues la violencia intrafamiliar no ha excluido a este sector, se sigue dando el aporte de la mujer a través de la siembra, el comercio de sus artesanías, incluso en entidades públicas.

El trabajo en comunidad es muy importante para los Saraguros ya que según su cosmovisión el ser humano está conectado con el cosmos, la naturaleza y con los demás hombres, por lo tanto no puede vivir solo.

“La minga y la fiesta cumplen una función de cohesión socio-política” (Chalán et al., 1997, p. 20).

Es fundamental la ayuda mutua: el compartir y ser recíprocos tanto con los productos como con la mano de obra en las fiestas y mingas, para la unión de la comunidad hasta nuestros días.

Esta organización ha permitido evitar, en cierta medida, el maltrato, la explotación y el abuso de las autoridades del municipio y de la Iglesia que les obligaban a trabajar en la construcción de edificios, limpieza de calles y contra la usurpación de la tierra que le pertenece a las comunidades de Saraguro. Luego de que en la década de los sesenta se les intentara despojar de las tierras comunales de Huashpamba, en las que practicaban sus actividades ganaderas, vieron necesario reforzar esta unidad para lo que las comunidades y sus cabildos fueron articulados alrededor de la comunidad de Lagunas, desde entonces convirtiéndose en el Cabildo Central de Ilincho, Quisquinchir, Tuncarta, Tambopamba, Yucucapac, Gunudel y Ñamarín.

## **1.2. Cosmovisión andina**

Antes de entrar en la descripción de este tema, se ha considerado pertinente una breve definición de ambos términos. Según el Diccionario de la RAE cosmovisión es la manera de ver e interpretar el mundo. Estermann & Peña (1997) escriben: “la cosmovisión es una intuición de la totalidad” (p.34). En un sentido amplio se la podría distinguir como todo esfuerzo humano de comprender el mundo, mediante las preguntas profundas que todo pueblo en algún momento se ha formulado.

En cuanto al origen de la categoría “andina”, los autores explican que el término provendría del Antisuyu, uno de los cuatro reinos del Imperio Inca, que luego se conocería con el nombre de los Andes que comprende los actuales

países de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia hasta las partes norteñas de Argentina y Chile. Además los autores enuncian: “El concepto "andino" se refiere en primer lugar a un espacio (cultural) que prácticamente es idéntico con el Tawantinsuyu, la expansión máxima del imperio incaico” (p.7). Pero agregan que esta denominación comprende un conocimiento colectivo “más allá de límites políticos y étnicos, forjada básicamente por el acontecer cósmico por un lado, y la naturaleza áspera de los Andes por otro lado” (Estermann & Peña,1997, p.8).

Dicho esto, es posible realizar ahora una contrastación entre las formas de ver el mundo, predominantes y la concepción andina del universo.

García (2014) en el Taller de reapropiación de la iconografía ancestral, introduce el término paradigma, como cosmovisión basada en axiomas (sistemas de creencias y fundamentos no necesariamente ciertos) que determina la forma de vida de una comunidad y diferencian su interacción con el mundo, frente a otras colectividades. En el paradigma occidental se busca el éxito, en el paradigma oriental se busca la trascendencia (la iluminación), pero en el paradigma Abya Yala, como llaman los Kunas; pueblo de Panamá y Colombia al continente americano antes de la llegada de los europeos (López, 2004), se busca la vincularidad. En la cosmovisión andina el hombre está en conexión con todo lo que le rodea y en esto radica la identidad de esta cultura. Según Greslou, Grillo, Moya, Rengifo, Rodríguez Suy Suy, Valladolid, (1991) para el mundo andino el hombre, las deidades y la naturaleza son uno solo

ente, no hay separación entre espacio y tiempo, ni entre la vida del ser humano y la vida del cosmos.

“En la concepción Telúrico-Cósmica de los andes no existe lo inanimado e inerte; todo es parte del todo Viviente y el mineral al igual que la planta y el animal, son receptores y transformadores de energía” (Tatzo & Rodriguez, 1998, p. 62). Esto se debe a los cuatro principios que definen la lógica andina, que en forma general se explican a continuación:

**Principio de relacionalidad:** afirma que todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo.

**Principio de correspondencia:** todos los aspectos o campos de la realidad mantienen nexos relacionales de manera armoniosa. “La realidad cósmica de las esferas celestes (hanaq pacha) corresponde a la realidad terrenal (kay pacha) y hasta a los espacios infra-terrenales (ukhu pacha)”. (Estermann, 1988, p.125) Ver fig.1

**Principio de complementariedad:** ningún “ente” existe como unidad individual o indivisible, sino siempre en co-existencia con su complemento específico, que le hace pleno o completo.

**Principio de reciprocidad:** a cada acto le corresponde un acto recíproco, desde la interacción entre personas, hasta la interacción ente el

hombre y lo divino. A través de este principio se establece un orden cósmico y un equilibrio de relaciones.

“La religiosidad andina es holística porque siendo panteísta, para ella todo lo que existe es sagrado” (Greslou, et al., 1991, p.19).

Sin embargo no se debe confundir esta religiosidad con la idolatría, o la adoración a seres supremos. Milla (2004), desmiente que los pueblos andinos tuviesen deidades. El autor atribuye al principio de Reciprocidad, lo que los invasores han confundido con dioses. Este principio concibe al mundo como una totalidad, es decir: “que se da no solamente entre los miembros de la Comunidad, sino también entre ellos con la Naturaleza en todas sus expresiones y con las fuerzas del Cosmos, mal nominadas y peor entendidas como deidades(...)” (p.170). Ramón Conde, catequista católico aymara (como se citó en Van den Berg, 1989) expresa:

Nosotros no adoramos, es decir esa es la lógica occidental de que estuviéramos nosotros adorando a las piedras, al Pachamama, a los Achachilas, esa es una visión muy falsa: nosotros, como son nuestros mayores, les hacemos el Ayni (una reciprocidad). Nos minkamos porque la Pachamama nos da el fruto y nosotros tenemos que retribuir. (p.217)



Durante esta investigación se hallaron tres aspectos de la vida del hombre andino en los que se evidencia el principio de relacionalidad: en la alimentación, en la práctica textil y en la ofrenda floral.

El alimento como elemento sagrado cumple una función importante. Carrillo (como se citó en Faiffer, 2000) explica:

Los aymara consideran que la vida es un tejido y la comida la trama (qepa) del tejido. La qepa es- como dice Walter Chambi- “el que da cuerpo y forma a la vida”. (Chambi, w 1999:1). De este modo, la comida es una persona equivalente a los humanos, que se halla en la base misma del tejido de la vida; es Mama kausay, madre vida generadora de vida. (p.11)

En los Andes el *kawsay* o semilla es considerado igual al ser humano, está vivo y da vida al hombre que “cría” su alimento, mientras es también criado por éstos, por lo tanto la comida no puede tirarse pues al igual que una persona, demanda cuidados. El alimento es vivenciado, no se utiliza. “Todos comen, incluso los difuntos” (p. 16).

La autora además señala la relación de cada qepa con la situación que está viviendo el individuo (hay platos que se preparan solo en determinadas situaciones) y las atribuciones que ciertos alimentos provocan en las personas. En las ceremonias se ofrece a los invitados las partes de lo cocinado dependiendo de la actitud que se espera de ellos.

Chambi ( como se cita en Faiffer,2000) informa por ejemplo que en la ceremonia prenupcial se prepara una sopa de cabeza de cordero, de la cual las orejas se reparten a los novios, para que escuchen los consejos de sus padrinos, a los padres se les sirve los ojos para que puedan mirar o estar pendientes de la nueva familia.

En cuanto a la práctica textil, los españoles encontraron que era una actividad extendida fuertemente en la región y ante la imposibilidad de eliminarla, la utilizaron con fines de evangelización. Milla (2005) señala al respecto: “toda cultura Amerindia estaba pensada como un gran tejido y es necesario manejar y entender las estructuras de su Trama y Urdimbre (...)” (p. 26), ya que esta actividad era un instrumento de influencia ideológica, ritual, integradora y de organización social.

El tercer aspecto encontrado, sobre la influencia y significado del tejido en la ofrenda floral, se analizará en el punto 1.3.1. (Simbología de los ramos florales).

Esta visión representa un estilo de vida sustentable en el que no se busca la acumulación material, ni la trascendencia espiritual, sino una relación de unión con todo lo existente, aquí y ahora. Esto dicho desde un punto de vista Occidental, ya que esta cosmovisión incluye además su concepción particular de tiempo y espacio.

En el paradigma Abya Yala, el tiempo es cíclico, los periodos se suceden constantemente y el espacio era concebido en dos planos, horizontal y vertical. El plano horizontal conocido también como JATUN, fuente de vida, a su vez era visto de manera dual: hanan y hurin (arriba y abajo; creación y disolución) (Tatzo & Rodriguez, 1998). Estas dos mitades eran divididas a su vez, en otros dos, dando origen a la cuatripartición, principio que está presente en varios ámbitos de la vida de los pueblos indígenas, hasta la actualidad.

Mientras que, a nivel vertical (ver fig. 1), el espacio estaba dividido en tres planos o tres mundos conocidos por los andinos como:

Hanan = macrocosmos, extremo creativo, superior, directriz y sublime

Kai = lo físico y tangible, mundo terrenal

Uku = inferior, interno, o mundo de los muertos

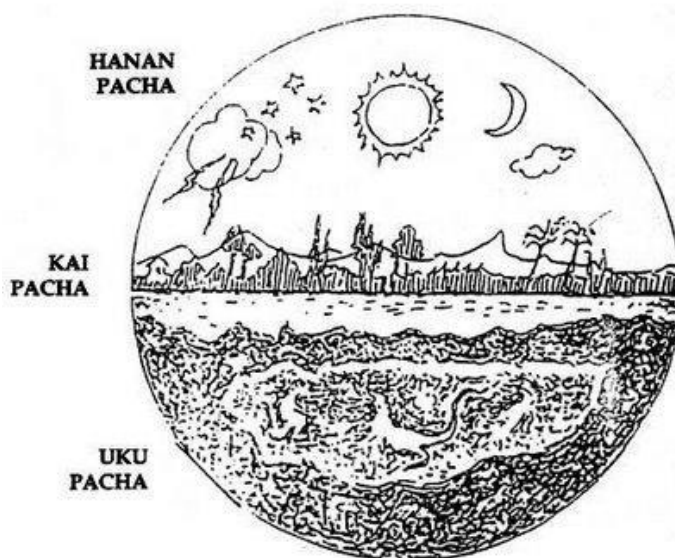


Fig. 1. Planos de representación del cosmos. <http://www.historiacultural.com/2010/03/cosmovision-andina-cultura-inca.html>

“Así, tanto en el orden del macrocosmos como del microcosmos aparecen los Tres Mundos”. (Tatzo & Rodriguez, 1998, p.64)

Cabe señalar que este tercer mundo o Uku, no era concebido como infierno sino como un lugar de estadía.

En la tradición Abya Yala cada uno de estos mundos era representado con un animal (ver fig. 2). El Hanan o macrocosmos con el cóndor o águila, el Kay o mundo de aquí y ahora, por el felino y el Uku o mundo de abajo, estaba personificado por la serpiente, que en el mundo andino no se concibe como un demonio sino que, “representa el amaru, una fuerza destructiva surgida de las entrañas de la tierra en un intento de reconstruir la estabilidad cuando no se mantiene una relación de equilibrio en el universo social y material” (Griffiths, 1998, p. 16).

Para el hombre andino la nobleza del felino, dominante de los campos energéticos de la selva, la serpiente capaz de percibir el pensamiento y la índole de quién se acerca y la sana altivez de la llama son plausibles de admiración y encuentra en todos ellos fuentes de representación simbólica: el jaguar (poder oculto, fuerza), la serpiente (sabiduría), la llama (dignidad).



Fig.2. Representación gráfica de los tres mundos conocidos por los andinos: Hannan, Kay y Uku. García J. (2014). Diap.

Esta concepción está reflejada en las ofrendas florales que se elaboran en el pueblo de Saraguro para las festividades andinas, pero además está presente en otros aspectos de la vida de los Saraguros, como en su división territorial. Belote (1998) señala que los Saraguros respetan las divisiones del hanan y urin del ayllu (división étnica), existente en sectores como Oñacapa, en donde se puede encontrar dos secciones llamadas “Hanayllo” y “Urayllo” (ayllu de arriba y ayllu de abajo) y que determinan la relación familiar entre ellos.

En cuanto a la concepción del tiempo, el paradigma filosófico andino, difiere mucho del occidental. Para empezar no existe, ni en quechua ni en aymara un vocablo exclusivo para “tiempo”, sino que el vocablo pacha significa simultáneamente tiempo y espacio. Toda época empieza y termina con un pachakuti o cataclismo cósmico (kuty: volver, regresar), “vuelta de pacha”. El orden y el desorden cósmico se suceden, es decir que no existe la tripartición occidental del tiempo en pasado, presente y futuro. Para el runa (hombre, ser humano) el tiempo no es unidireccional, sino bi- o multidireccional, se repite

cíclicamente. “Sólo que los ciclos no son meras repeticiones o retornos (kutih) de lo mismo, sino una nueva manera de ordenar el universo (pacha), bajo ciertos parámetros” (Estermann 1988, p.185). Por lo tanto el símbolo representacional del Pachakuti no sería el círculo, sino la espiral, como lo confirma el Lic. Angel Benigno Zhingre, director de la Unidad Educativa Intercultural Trilingüe Inka Samana y estudioso de la cosmovisión del pueblo de Saraguro, en una entrevista realizada en mayo del 2015. Quién además aclara que esta espiral gira en sentido contrario a las manecillas del reloj, se abre desde lo pequeño hacia lo grande, mientras que en el mundo occidental se da lo inverso, la espiral se genera “desde lo abierto desde la globalización desde el capitalismo viene hacia el fondo, lo pequeño”. En la fig. 3. Se muestra Pacha representada por tres elementos: espacio, tiempo y Taypi o mediador. Chakana, espiral y ser humano.



Fig.3 Símbolo PACHA. Milla, C. (2005)

También con respecto al tiempo los incas se preocupaban por los fenómenos de transición entre ellos lo astronómicos: los solsticios y las fases lunares, los eclipses, el amanecer o el atardecer, esto debido a que durante los solsticios el recorrido del sol se invierte (crece o disminuye) lo que supondría un riesgo para el orden cósmico. Por ello la importancia de la ceremonias de los Raymi .



Fig. 4. Origen de los Solsticios y Equinoccios. García, J. (2014).Diap.

De acuerdo a estos dos solsticios y dos equinoccios se llevan a cabo los rituales llamados Raymi. Ver fig.4. La fiesta del Inti Raymi coincide con el Solsticio de Invierno (21 de junio). Milla (2005) señala que en La Crónica de Waman Poma, la lámina correspondiente a este Solsticio muestra un personaje volador con aspecto de diablillo que se acerca al Sol para ofrecerle un Kero (vaso ceremonial de madera) con chicha para reconfortarlo. Esto se explica en el principio de Reciprocidad andino puesto que no adoraban al Sol sino que retribuían los beneficios pasados. Durante el invierno el sol, considerado miembro de la comunidad andina, deja de ser fuerte y de dar calor y es necesario “calentarlo”.

En el solsticio de Verano o Kapak Raymi (21 de diciembre) en cambio el sol es fuerte y da calor. La fiesta ceremonial se realiza para festejar su punto culminante.



Los equinoccios en cambios señalan las épocas de fertilidad y florecimiento.

El calendario andino comprende un tiempo corto, un intermedio y uno largo. El primero conocido también como calendario lunar consta de 13 meses con 28 días cada mes, empleado por los antepasados y conservado por la cultura aimara hasta la actualidad: 13 por 28 totalizan 364 días, el día 365 era considerado el día cero. Ese día es el 3 de mayo, que es cuando la Cruz del Sur adquiere la forma astronómica (geométrica) perfecta.

El tiempo intermedio se medía con las lunas llenas en ciclos de 56 años y el tiempo largo por ciclos de mil años llamados “Soles o Intic Watan” equivalentes a 6 500 lunas llenas y semiperiodos de 500 años llamados Pachacuti (Milla, 2005).

### **1.3. Fiestas en Saraguro**

Como una introducción a este tema, se ha visto necesaria una especificación en cuanto a los términos utilizados en los párrafos siguientes, esto con el fin de evitar mal interpretaciones de los mismos.

Al hablar de catolicismo se hace referencia a la comunidad reunida en torno al papa, obispo de Roma y sucesor de Pedro. Además se alude a las

Iglesias que se atribuyen la sucesión apostólica conservando el oficio episcopal y su mediación salvífica de los sacramentos. Católico, proviene del griego *kata* (desde, según, hacia) y *holon* (todo). Una de las principales propiedades de esta Iglesia es su expansión universal relacionada con su misionalidad. (Alvarez, 1999)

Además señala: Cristianismo hace alusión a la “religión que encuentra su fundamento en la manifestación de Dios en Jesucristo” (p.201). Particularmente en el acontecimiento de su muerte y resurrección.

La idolatría por otro lado, se refiere a “la adoración o el culto que se tributa a entidades, objetos, imágenes o elementos naturales que se consideran dotados de poder divino, o también a divinidades falsas” (Alvarez, 1999, p. 468). Ídolo proviene del griego, *eidolon* que significa imagen. En general, la mayoría de las religiones tienden a considerar idolatría, el culto que las otras religiones practican. Mientras que adoración se describe como el acto de indicar un gesto de postración ante algo o alguien. La adoración según santo Tomás, es un elemento interior/exterior de la religión, que sigue a la oración.

Con la conquista española de los Andes que comenzó en 1532, los rituales andinos fueron abolidos, pues para colonizar a la población indígena era necesario por una parte la evangelización y por otra la hispanización que facilitaría dicha evangelización. Tal fue la vinculación de la cristianización con la

colonización, que cuando los indígenas eran descubiertos practicando los cultos precolombinos, las autoridades coloniales emprendían grandes campañas de extirpación de lo que ellos consideraban idolatría. Mismas que, a pesar del gran número de misioneros y doctrineros dedicados a esta labor, no dieron enseguida los resultados esperados. Todo ello pese a la violencia de dichas campañas en donde miles de personas fueron condenadas y una gran cantidad de representaciones de deidades andinas fueron destruidas o incineradas por los extirpadores (Gareis, 2007).

Parte de lo que los conquistadores consideraban idolatrías y la identidad cultural andina, lograron sobrevivir gracias a que los indígenas desarrollaron estrategias para ocultar sus creencias verdaderas. Lo que dio como resultado un sincretismo religioso que se puede evidenciar en los pueblos andinos en la actualidad.

En el pueblo de Saraguro en particular este sincretismo se observa en las ceremonias rituales de los Raymi e inclusive en la celebración del 3 de Mayo, día de la Chakana, conocido en la actualidad como día de las cruces por la implementación de la cruz cristiana.

Sisapacari (2008) señala que, el principio dual y de cuatripartición del calendario agroecológico incario se mantiene en la actualidad en las comunidades de Saraguro. Aunque este calendario se haya sincretizado, son 4 las fiestas principales que se celebran durante el año ceremonial en el cantón:

Navidad, Semana Santa, Corpus Christi y San Pedro; y en menor rango se celebra en septiembre 24, la Fiesta de San Antonio y la Virgen del Rosario. Sin embargo la autora menciona que, “El inicio del año festivo inicia con el Kapak Raymi (Navidad) y el posicionamiento o “shayarina” de devotos/ tas en la primera semana de diciembre de cada año” (p. 239), lo que no coincide con lo expresado por el antropólogo Polivio Chalán nativo de Saraguro, citado por Rojas & Quizhpe (2006), según el cual, el calendario ritual agrícola empieza en septiembre con la celebración del Kulla Raymi, tiempo de preparación de la tierra y que continúa en diciembre con la germinación de las primeras semillas y la celebración del Kapak Raymi, hasta la llegada del florecimiento en marzo con la celebración del Pawkar Raymi y finalmente las cosechas en junio con la celebración del Inti Raymi o agradecimiento a la Pachamama y al Tayta Inti. “Al llegar a Junio llegamos a las cosechas e inicia un nuevo periodo, cumpliéndose la actividad cíclica del Pachakutik” (p. 38). Este ciclo es confirmado por Zhingre (2015) quien mediante un gráfico explica el orden, el color y el elemento vital con la fecha correspondiente a cada fiesta. Ver fig. 5.

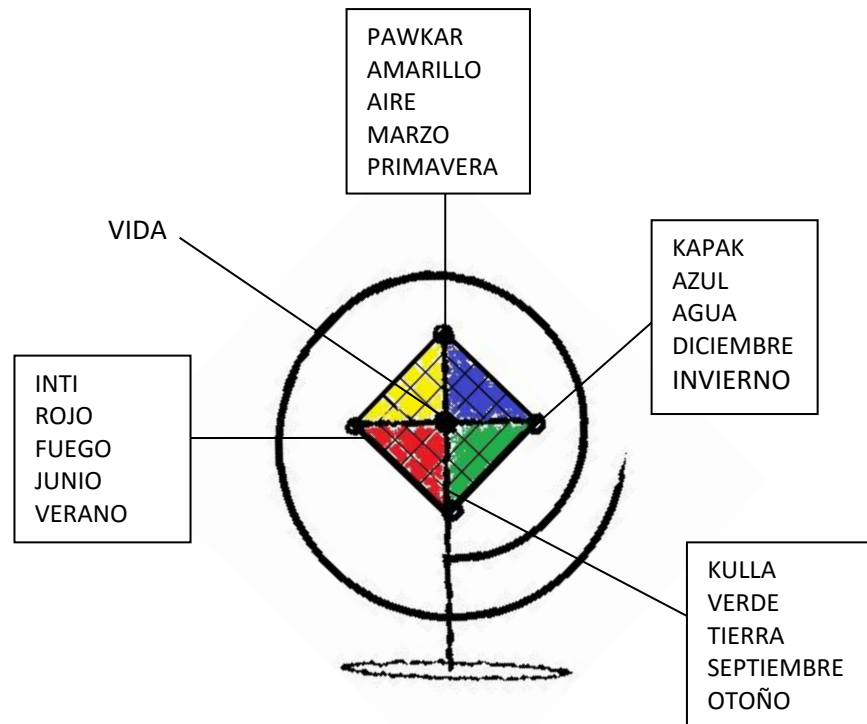


Fig. 5. Base de ofrenda floral con forma de chakana y su simbología. Zhingre, B. (2015)

Zhingre (2015) manifiesta que las fiestas andinas se retomaron a partir de 1990. Desde entonces a los elementos culturales introducidos por el catolicismo se les integra la espiritualidad andina, ahí aparecen las fiestas del Inti Raymi, Pawkar Raymi, Kapak Raymi y del Kuya Raymi que son las cuatro fiestas correspondientes a los solsticios y a los equinoccios de los movimientos de la tierra.

El Kulla Raymi es la celebración de inicio de la vida y por lo tanto el ritual con que se da inicio al año ceremonial, cada 21 de septiembre. Su símbolo es la Mama Kulla que representa el inicio de la vida humana. Pero además es la fiesta de la iniciación de diferentes ámbitos de la vida: relaciones personales e interpersonales, cósmicas, espirituales y sociales.

El Kapak Raymi se realiza el 21 de diciembre. Esta fiesta es denominada “La gran fiesta de la nueva vida” y en ella se practican rituales sagrados para la protección de los recién nacidos que incluyen la dotación de herramientas, vestuario, etc., que necesitarán en su vida de adultos. Zhingre (2015) indica que el hombre era el símbolo de esta celebración para los andinos. Pero que con la llegada de los españoles esto cambió ya que los colonizadores consideraron este hecho como un acto pagano y no solamente se prohibió sino que, como estrategia evangelizadora se impuso la celebración de la navidad el 25 de diciembre. Esto lo corrobora (Milla C. , 2005) que se refiere a esta imposición como estratégica, ya que Cristo no habría nacido en diciembre sino en octubre según los historiadores y añade : “se cambió la fecha para cubrir y desaparecer las fiestas “paganas” del Solsticio (...) aun así la trampa resultó inútil al fijar el 1º de Enero como el primer día del Año Cero (...) un día diferente a la Natividad” (p.118). Actualmente esta fiesta se está tratando de retomar especialmente en el sector de San Lucas aunque paralelamente a la Navidad.

Durante la presente investigación fue posible participar solamente en dos de estas fiestas: la de Pawkar Raymi y la de Inti Raymi, que se explican a continuación.

El Pawkar Raymi es la fiesta del florecimiento o como lo llaman los propios Saraguros: tiempo de cosas tiernas (recién nacidas). Para la

celebración de cada año se elige una de las comunidades del cantón para que sea la encargada de la fiesta, en este caso Gunudel.

A las 4 de la mañana empieza la celebración con el baño ritual en la que participa el alcalde del cantón.

A las 11:00, cuando el sol se sitúa en el centro, se ejecuta el traspaso de mando en el Kurikancha, que proviene de las palabras kichwa Kuri-oro y Kancha-espacio y es el área preparada con ramos florales elaborados con romero y flores. En el centro de Kurikancha se ubican la mesa central compuesta por flores, frutas y granos tiernos.

En el parque central las delegaciones de las comunidades se ubican alrededor del Kurikancha, para luego ingresar, por la puerta norte, junto a las autoridades del cantón al espacio preparado con los frutos y las flores haciendo primero un ritual de reconocimiento que garantizará el cambio de energías necesario para iniciar el nuevo ciclo.

Una vez en el Kurikancha con sus colaboradores ubicados en los cuatro puntos de la Chakana, el Tayta Yachak (sacerdote indígena) pide permiso a la madre naturaleza o gran Cosmos (Pachakamak) para que otorgue sus bendiciones sobre los compromisos de los responsables de los cuatro Raymis.

El Inti Raymi, celebrado el 21 de junio, es una ceremonia retomada por la comunidad “Lagunas” de Saraguro, misma que incluye rituales, música, danza, comida típica, etc., con los que se invoca una purificación y un cambio de energías que permitan el progreso individual y colectivo. Pero principalmente es una época de agradecimiento a la naturaleza. “El Inti Raymi es la fiesta de la cosecha, no solamente material (producción de maíz por ejemplo), cosechamos también el fruto de nuestra lucha, de lo que hemos conseguido espiritualmente como personas, familia, comunidad y sociedad” (Maldonado, 2011, p. 42). Por esta razón se realizan “limpias” durante la ceremonia y se reparte agua de azares a los invitados.

Así como las fiestas guardan su relación con los equinoccios y solsticios, en esta investigación se pudo comprobar que, en la fiesta además se reafirman las relaciones de reciprocidad o Ayni que permiten la integración social de la comunidad garantizando la complementariedad y redistribución, para mantener lazos sociales de equilibrio y armonía entre familias y miembros comunitarios, inclusive las personas que no pertenecen a la comunidad son bien recibidas en las celebraciones. Este AYNÍ: DAR para RECIBIR se manifiesta en el intercambio de pinchis, en el dar y recibir la comida, en la fiesta de los Raymis cada quién aporta con lo que tiene, mote, chicha, etc. Pero en la fiesta del 3 de mayo son los sacerdotes los que preparan caldo de res y chicha para los invitados. “En definitiva, la fiesta integra en un ser lo religioso, económico, social y cultural.” (Sisapacari, 2008 p.239).



La autora además señala que al igual que los elementos vinculativos de reciprocidad e intercambio se ven reflejados en las fiestas, también los principios cosmogónicos de dualidad y paridad se manifiestan en ellas: en la relación dual de: hanayllu y urayllu (explicados anteriormente) de los sacerdotes, y de AYNI que se da en los niveles espiritual, material y social. Belote (1998), explica que los sacerdotes mayores de las fiestas eran antiguamente elegidos en las zonas altas del Hanayllu y los sacerdotes menores en las divisiones bajas del Urayllu. Estas divisiones pudieron haber existido en diferentes áreas de Saraguro pero no existe información clara sobre el tema.

Tampoco se encontró información sobre el origen del sacerdote y su relación con padrinos. Sin embargo es posible que el sacerdotazgo provenga de las comunidades indígenas debido a su contenido comunitario. Pues como explica Botero (1991), el sacerdote es la persona que redistribuye lo que ha recibido del Ayllu, vivenciando así los principios andinos explicados anteriormente, en particular el de reciprocidad.

Alberti (como se citó en Sisapacari, 2008) dice “La fiesta es la transición a un nuevo ciclo temporal y como toda transición es difícil y dura, hay que ritualizarla con una serie de ceremonias y purificaciones.” (p. 242).

### **1.3.1. Simbología de los ramos florales**

Las ofrendas florales según Sisapacari (2008), son una tradición ancestral que expresan retribución y agradecimiento a un ente superior “Lo que nuestros mayores han tenido de adoración” (p.243). En este sentido existe confusión y desconocimiento en la población sobre la relación de sus ancestros con lo sagrado. Ya que estos rituales dedicados a los astros, a la tierra y al cosmos en general, no significaban adoración como alude Sisapacari sino que, como ya se mencionó, respondían al principio de reciprocidad. Es en la actualidad que se practica la adoración o veneración a las entidades sagradas como resultado del sincretismo religioso.

Para la elaboración de estos ramos se recoge las flores de temporada como claveles, hortensias, killurosas y laurel, las cuales se va ordenando por capas sobre una base de madera en forma de cruz. La forma final es circular, en el centro se crea la figura que represente a la fiesta y le siguen una especie de anillos que varían en cantidad (5 a 7) y simbolizan el fluir de la vida y del tiempo. Ver fig.6.

Estas ofrendas se realizan en tamaños de entre 80 y 120 cm y pequeños también llamados jarros que miden de entre 10 a 15 cm de diámetro (ver fig.7). Los colores no están determinados aunque dependiendo de la estación hay un tipo de flor que prevalece, Zhingre (2015) manifiesta que en la

época del Inti Raymi abunda la flor amarilla y por lo tanto los ramos se caracterizan por este color, mientras que en la época del Pawkar Raymi de enero a marzo hay gran variedad de flores de color rosado o lila.



Fig. 6. C.J.B.J. Ofrenda floral realizada para la celebración del Pawkar Raymi, Saraguro marzo-2015



Fig. 7. Jarros elaborados para la fiesta de Las Cruces. Mayo. C.J.B.J. 2015.

El ramo se elabora sobre una base con forma de la chakana (ver fig.8), que no es visible cuando el ramo está terminado, pero está contenida representando la Pachamama, todo el cosmos, la Cruz del Sur para el mundo andino.



Fig.8 Base del arreglo floral en forma de Chakana. C.J.B.J. 2015

Sobre esta base se hace un tejido con hilos que soportaran una primera capa hecha con laurel, la siguiente capa se forma con las flores más abundantes de la fecha, la tercera capa es una especie de cama con hortensias para sobre ella colocar la cuarta capa con killurosas y finalmente le sigue el pulido o el labrado ya con flores de colores especiales. Se delinea lo que se quiera labrar, puede ser el sol, la luna, estrellas o también palabras.

El tejido realizado con el laurel y las flores, representa el tejido de la vida, la forma en que todo se conecta. Todo está entrecruzado, nada está separado, ni nada es individualizado en el mundo andino, todo es comunitario,

colectivo, todos se necesitan. Mientras que respecto al ramo del mundo hispano Zhingre (2015) comenta: “pones uno pones otro, uno solo. En el mundo andino no, todo está cruzado”.

En el proceso de la composición, se hace patente además el principio de dualidad y complementariedad, por lo tanto hay un mayor y un menor: desde las muñidoras mayores y menores en jerarquía, hasta el tamaño de las flores más grandes o más pequeñas.

Así mismo el arreglo contiene dos caras, como se aprecia en la fig.9. La parte frontal del ramo la arregla la priosta mayor, con su mayordoma y sus muñidores mientras que la parte de atrás de la ofrenda la decoran la priosta menor con sus muñidoras, también mayores y menores. Todo es dual siempre está lo masculino y lo femenino, lo alto y lo bajo, lo claro y lo oscuro, etc.



Fig. 9. Ofrenda floral realizada para la celebración del Día de las Cruces. Saraguro Mayo -2015. C.J.B.J. 2015

Una vez que la ofrenda queda terminada, la parte del frente es la que queda visible, mientras que la parte de atrás queda escondida. “Esa es la forma en que se trabaja la ofrenda floral o como nosotros le llamamos ramos o allichina” (Zhingre, 2015).

La forma circular de esta allichina, refleja la noción cíclica del tiempo y se da desde el punto central (generalmente rojo), que los Saraguro explican como el inicio y centro de la vida, con los elementos que la generan, agua (azul- kapak- invierno) tierra (verde-kulla-otoño) aire (amarillo- pawkar- primavera) fuego (rojo- inti-verano), al que le siguen 6 o 7 círculos distintos. Ver fig. 10.



Fig. 10. Ofrenda floral realizada para la celebración del Día de las Cruces Saraguro Mayo -2015. C.J.B.J. 2015

“La concepción cultural andina espacio/ cosmos está presente en el trazado de la ofrenda floral, en el que simbólicamente se manifiestan los conceptos cosmológicos o principios ordenadores, el calendario agrícola y las festividades rituales” (Sisapacari, 2008, p.237). Por ejemplo en el ramo de la fig.12, se aprecia el diseño de la cruz con cuatro puntas iguales, correspondiente a la Chakana. Cruz Andina que muestra la permanencia de las concepciones culturales y espirituales identitarias, en el subconsciente de la comunidad.

En el ramo (fig.11) se observa el eje temporal de color blanco y el eje del mundo viviente o existencia, Kay pacha, con la línea color carmesí en sus extremos como flecha coloreada con puntas negras. Se observa un círculo central blanco circundado de violeta por el cual se cruzan los ejes espaciales, suyus, dividiendo en cuatro regiones. (Sisapacari, 2008, p.253)



Fig.11. Diseño de cruz cuadrada en ramo Saraguro. Sisapacari, M. 2008.



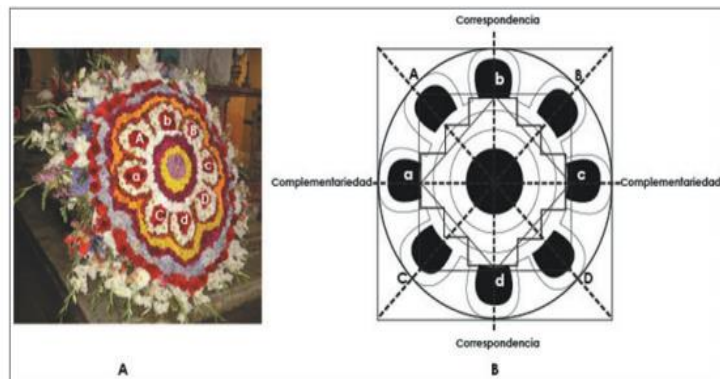


Fig.12. Gráfica del esquema de cuatro puntas, a partir de la ofrenda floral en forma de Cruz. Cartuche, C. 2014.

En las particularidades externas de la ofrenda floral, se recalca aspectos figurativos que son rotativos, símbolos simétricos, puntos que dan forma a los elementos y que resaltan por los fuertes contrastes.

En cada fiesta ritual de Saraguro, particularmente durante la celebración de los cuatro Raymis antes mencionados, existía un elemento simbólico que según Zhingre (2015) se escenificaba en las ofrendas florales, de acuerdo a cada época. Esto se hacía antes de la intervención de los europeos en los rituales andinos. Dichos elementos eran: los frutos, semillas y granos, como las papas y el maíz, que representaban toda la producción de la tierra, se trazaban en la ofrenda del Kulla Raymi. Para el Kapak se esbozaba al hombre; en el Pawkar o época del florecimiento: la policromía, el pachakutik, que para el hombre andino representa la forma en que todo gira en base al cosmos, por eso consideran todo acto como circular, de donde deviene la espiral: Pachakutik: Pacha significa Espacio/Tiempo y Kutik que significa Cambios/Retorno. De esta manera, la espiral de la vida debía estar en la ofrenda, representación que se ha mantenido hasta la actualidad debido a la aprobación

de los colonizadores católicos (ver fig. 13). En esta época también se podía representar una luna, como símbolo de la fertilidad y como divinidades de la espiritualidad andina. “Las polaridades cósmicas entre sol y luna, día y noche corresponden en el nivel humano con la polaridad sexual entre lo masculino y lo femenino” (Estermann & Peña, 1997, p.18).

En el Inti Raymi se representaba al sol, que también se ha conservado en la tradición indígena. Los demás fueron prohibidos por los cristianos por ser considerados paganos.

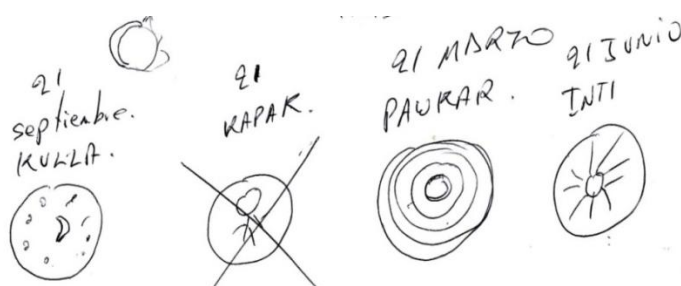


Fig. 13. Simbología de las ofrendas florales de acuerdo a cada fiesta. Zhingre, B. 2015.

En la actualidad, se constató que, al menos en dos de los Raymi, esta tradición de ofrendar las allichinas es prácticamente nula. En la celebración del Pawkar Raymi hubo solamente un arreglo floral que no tuvo mayor participación en el ritual. Mientras que en el Inti Raymi la ofrenda fue sustituida por un arreglo en forma de cruz.

Por el contrario de lo que se esperaba, la fiesta del 3 de Mayo, día de Las Cruces, o Día de la Chakana, fue la celebración en la que más cantidad de arreglos florales se pudo encontrar.

De acuerdo a Zhingre (2015) esto se debe a las variaciones que han surgido en relación a la celebraciones, por ejemplo es común ofrendar ramos en las fiestas católicas, de las Marías, de la virgen del Cisne o de la virgen del tránsito, en las que generalmente se integra la figura de la media luna, o como en el Corpus Cristi se incluye al sol y últimamente también es posible encontrar palabras, como viva san Pedro o viva Inti Raymi (ver fig.14). Sincretizándose así las festividades andinas con las religiosas.



Fig. 14. Ramo con inscripción elaborado para la celebración de las Cruces. Mayo 2015. C.J.B.J. 2015

En la actualidad se busca principalmente la armonía, la combinación entre los colores, en esto prima la habilidad, la creatividad de la persona y el

mensaje que quiera dar con determinada composición, el color está solamente establecido cuando se hacen mimesis, del arcoíris por ejemplo.

Los mismos Saraguro reconocen que les falta todavía entender y reconstruir la tradición Andina, aunque desde una nueva perspectiva, desde un proceso de transición, pues el sincretismo religioso y cultural ha afectado mucho su cosmovisión. Por lo tanto aunque se intente recuperar la espiritualidad andina inevitablemente va cambiando, va teniendo otra connotación y la gente también va interpretando de forma distinta. Y precisamente eso en un Pachakuti un ciclo que se repite, pero que implica variaciones.

## Capítulo II

### 2.1 Lenguaje plástico

El lenguaje no verbal, relegado por mucho tiempo por la sobreestimación del lenguaje verbal, no sólo está siendo estudiado con mayor interés sino que se empieza a reconocer su presencia en las prácticas cotidianas como parte innata del hombre. Pereira (2002) cita a Birdwhistell. “El hombre es un ser multisensorial. Algunas veces se expresa con palabras” (p.49). Se reconoce así a este lenguaje no verbal como forma primaria de expresión del ser humano.

Este interés en el estudio de la comunicación no verbal ha permitido un intercambio en la dirección de los estudios de la comunicación en general.

Uno de los lenguajes no verbales que ha sufrido un auge importante en la época contemporánea, según el autor, es el visual, dentro del que se centra el lenguaje plástico. El grafismo por ejemplo, según Andre Leroi-Gourhan, por ser antecedente de la escritura y lo audiovisual está muy ligado al lenguaje particularmente escrito, sin embargo este enlace es de coordinación y no de subordinación.

El arte figurativo es la transposición simbólica y no la calcomanía de la realidad.(..) Para el signo como para la palabra, lo abstracto corresponde a una adaptación progresiva del dispositivo motor de expresión a unas solicitudes

cerebrales cada vez más matizadas.(...)La imagen posee entonces una libertad dimensional que faltará siempre a la escritura. (Pereira, 2002, p.176).

La estructura del código del lenguaje plástico necesita elementos precisos que le sirvan para manifestarse: puntos, líneas, formas, figuras, colores, valores, texturas, proporciones y experiencias espaciales.

### **2.1.1. Elementos de la forma plástica**

Los elementos de composición, el punto, la mancha, la luz, la sombra, las texturas, las armonías de color y de forma, la intención de las líneas, etc., implican un entendimiento de la imagen artística. Su descubrimiento hace posible la apreciación y distinción de las características plásticas y formales de la obra de arte.

Entender estos elementos puede permitir al espectador penetrar en la obra de arte y al artista expresarse de manera más efectiva. Como señala Kandinsky (1996): “el análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte” (p. 16). Por ello en el presente capítulo se pretende analizar dichos elementos, ya que sin ellos no sería posible la lectura de imágenes, a través de la cual se extrae información necesaria no sólo para la comprensión del lenguaje visual, sino además para un mejor desarrollo de la vida cotidiana. Anaya (1998) afirma que este estudio permite además: “romper

las barreras de lo puramente perceptivo e inundar el espíritu del observador con un universo de sensaciones emotivas” (p.33).

**El punto.-** El punto, aparentemente simple y pese a ser una de las formas básicas del lenguaje gráfico, es un concepto difícil de definir. Anaya (1998) refiere que aquello que comúnmente se conoce como punto no es necesariamente correcto. Si se considera al punto como un sitio entonces este, no se puede dibujar. Un punto es un lugar al que se puede dirigir la vista y para ello en un papel en blanco se realiza una señal gráfica que atrapa la mirada y evita que esta se desvíe hacia otro sitio (punto).

Sin embargo, según esta definición: el hecho de que la vista se sienta atraída por un punto no produce ningún efecto expresivo especial. Solamente se produce tensión en el momento en que son varios los centros (puntos) de atracción. “La tensión puede complicarse y matizarse si los puntos se distribuyen de diferentes maneras sobre un recinto” (Anaya, 1998, p.35).

Esta aseveración difiere de lo que para el teórico del arte y pintor ruso Kandinsky, es en esencia el punto. Para él, la tensión es una propiedad intrínseca que caracteriza no solamente al punto, sino a todo elemento primario de la pintura y de cualquier obra gráfica.

Y en el caso específico del punto la tensión es siempre concéntrica y esta es la única cualidad que le acerca al círculo, las demás se refieren al cuadrado.

Kandinsky analiza el punto desde dos aspectos, el geométrico y pictórico, el uno funcional y el otro independiente, más práctico. El punto pictórico es una unidad compleja de tamaño y forma, capaz de producir sonido al igual que un acorde en una composición musical. En el momento en el que el punto se desplaza por el plano produce una bitonalidad: la propia, absoluta y la del sitio en que se ubique.

Si se considera al punto dentro del mundo gráfico, Fier (2007) afirma:

El punto es la base de toda información bidimensional. En fotografía digital, cada pixel de la pantalla LCD de la cámara es un punto y un píxel es la unidad más pequeña que se puede mostrar de una imagen. Cuando se exponen varios puntos juntos, forman sombras de gris o color, formando imágenes. (p.33)

Además concuerda con Kandinsky en la posibilidad de que el punto pueda constituir un diseño o una obra plástica por sí mismo.

**La línea.-** Al igual que el punto, la línea geométrica es un ente invisible. Es el producto del movimiento del punto y a la vez su absoluta antítesis (Kandinsky, 1996). “Así como un punto es un sitio, una línea es un recorrido” (Anaya, 1998, p.36).



El autor ruso clasifica a la línea de acuerdo a las fuerzas productoras de la misma. Estas fuerzas pueden ser dos: una única fuerza o dos fuerzas cada una con su efecto alterno o con efecto simultáneo. El primer tipo de línea se origina cuando la dirección de dicha fuerza permanece inalterable. Se conoce a este tipo de línea como recta, cuya tensión es la más simple de entre todas las posibilidades de movimiento conocidas. Tal movimiento que se conforma por: tensión (fuerza interna del elemento) y dirección (determinada a su vez por el movimiento). Así mismo la línea adquiere color en relación a su temperatura, que variará dependiendo de la dirección de las tensiones. De acuerdo a estas características es posible encontrar tres tipos de rectas, de las que se resultan otras variantes. Estas rectas son: horizontal, vertical y diagonal. La primera es la más limpia y fría posibilidad de recta. La segunda se opone a la chatedad y a la frialdad de la horizontal, es por lo tanto, la más limpia y cálida posibilidad de la recta. Y la última se separa a ángulos iguales de sus anteriores, por lo cual reúne la frialdad y la calidez, resultando la más limpia y templada posibilidad de movimiento. Ver fig. 15.

“Las restantes rectas son sólo desviaciones mayores o menores de las diagonales. Las diferentes tendencias hacia el frío o la calidez determinan su tonalidad o sonidos interiores” (Kandinsky, 1996, p. 52).

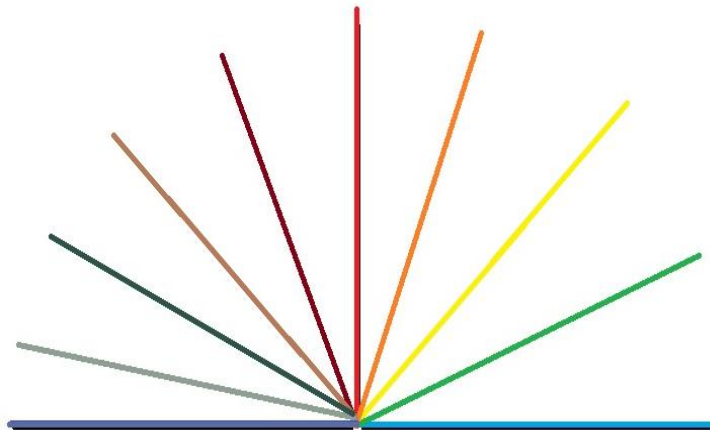


Fig 15. Interpretación de temperatura de la línea de acuerdo a su ángulo de inclinación. 2015.

De 0 a 90 grados la temperatura se eleva desde el azul hasta el rojo, y luego desciende hacia la izquierda con tonos ocres y grises.

Cuando dos rectas de direcciones opuestas se unen en un punto de choque formando un ángulo, el resultado es una línea quebrada. Las formas más simples de líneas quebradas pueden complicarse mediante el agregado de segmentos colocados en ángulos distintos. Estas líneas están llenas de tensión y energía. Evocan ansiedad ya que empiezan, se detienen y cambian de dirección de forma irregular (Fier, 2007). Ver fig. 16.

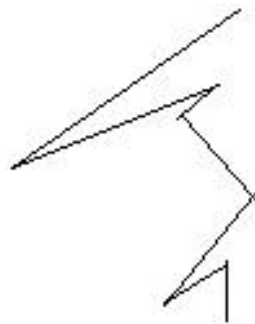


Fig. 16 Ejemplo de línea quebrada con varios segmentos y sumas de ángulos obtusos y agudos. 2015

Líneas curvas: Kandinsky (1996) describe a la curva como fundamentalmente antagónica a la recta. El autor encuentra un ciclo de desarrollo entre la línea recta, quebrada hasta llegar a la curva. Ver fig.17. La diferencia intrínseca entre las rectas y las curvas está en el número de tensiones. "La generación de la curva, opera una total negación de lo recto" (p.71).

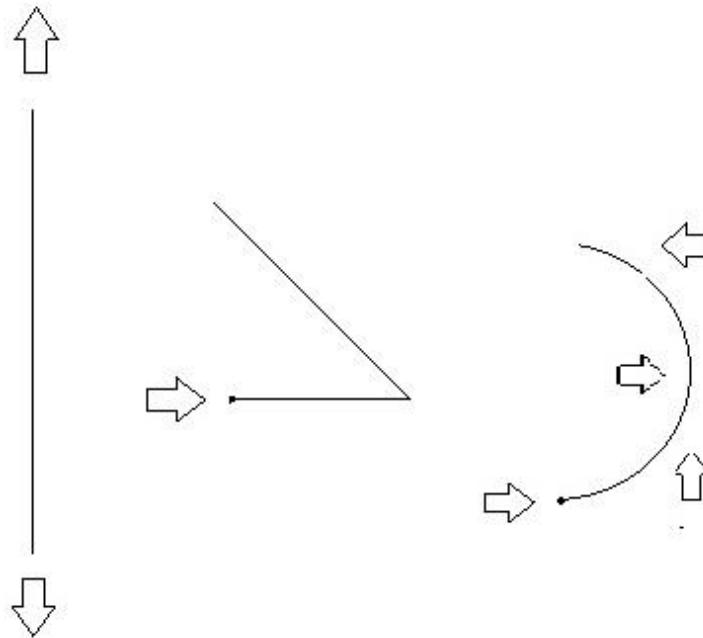


Fig. 17. Desarrollo de la línea: nacimiento-juventud-madurez. Dibujo basado en Kandinsky (1996) 2015

Fier (2007) dice de la curva que, al igual que las líneas diagonales, sugiere movimiento, pero más lento. "Del arco de la línea surge una tensión delicada y cuanto más exagerado es el arco, mayor es la tensión" (p. 35).

Las líneas inclinadas implican sensación de caída o desequilibrio mientras que las líneas curvas expresan voluptuosidad, indecisión.

Finalmente aunque la línea sirva para formar elementos descriptivos o abstractos y para configurar el contorno de una forma que le va a dar carácter a la figura, su potencial no se limita a ello. Observando atentamente la línea, es posible además descubrir al ser que pinta o dibuja, según señala López (1971). Ya que la línea es “la encargada de escribir una imagen que resulta significativa porque expresa un sentimiento vital: dibuja el sentimiento del artista, dueño de una fuerza creadora trascendente” (p.25). El autor asimismo se refiere a la propiedad de movimiento que poseen las líneas. En algunas obras, por la manera en que entran en la superficie de la tela, y consiguen que la imagen adquiriera una vibración particular, pareciera que sus energías pasaran del estado potencial al hecho. Se dice entonces que “la imagen se mueve”. De esta forma, las líneas serían las responsables de las sensaciones de quietud y movimiento que se crearan dentro de lo artificial de la apariencia de la obra. Igualmente se podría afirmar que la línea es tiempo, si se observa como Toulouse-Lautrec y los futuristas manejaban líneas y trazos para aludir a un movimiento específico que llevaba implícito un tiempo.

Anaya (1998) concluye: “de la misma manera que una palabra escrita tiene dos efectos inmediatos: su significado y su estética caligráfica, las líneas pueden transmitir tensiones, ondulaciones, relajaciones, etc., a través del aspecto y de la gestualidad que adopten” (p36).

**El plano.-** Kandinsky (1996) define al plano como la superficie que abarca el contenido de la obra. Esta superficie estará limitada por dos líneas

horizontales y dos verticales adquiriendo de esta manera independencia en relación al ambiente que le rodea. Según esta descripción el cuadrado es la forma más objetiva del plano, al tener los dos elementos de frío y los dos elementos de calidez equivalentes. “Frío y calor están relativamente neutralizados” (p 104). Wong (2001) amplía esta definición puntualizando: el plano es el recorrido de una línea que cambia su dirección intrínseca. Tiene largo y ancho, pero no grosor.

Anaya (1998) se refiere a la forma plana como un elemento sumamente versátil desde el punto de vista geométrico y expresivo.

“La expresión interna de las superficies planas depende fundamentalmente de cuatro atributos y sus combinaciones: la forma, el tamaño, la posición y la textura” (p.40).

El plano junto con la línea, son considerados irremplazables en la creación de imágenes plásticas. El primero es, para comenzar, el soporte sobre el cual se plasmarán las representaciones pictóricas, como ya lo menciona Kandinsky. Sin embargo, este ente principalmente geométrico, adquiere una apariencia y significación diferente dentro del campo del arte, esto sin perder su bidimensionalidad. Aquello se debe al hecho de que la naturaleza, para poder ser vista en planos dentro del soporte pictórico, requiere un proceso de trasposición donde lo racional entra en competencia con lo sensorial, según menciona el autor.

La intervención del plano en la imagen hace posible la organización y construcción en la misma.

Si se observa al plano dentro de la figuración, los primeros artistas que lograron “ver en planos” fueron los cubistas, específicamente los pertenecientes al cubismo analítico, ya que obtuvieron obras donde “el volumen presta a las cosas una apariencia desconocida para la pintura de los siglos precedentes” (López, 1971, p.31).

El protagonista ya no es el modelo, sino quien lo ve y sobretodo la manera en que lo ve.

Cuando el pintor decide insertar tridimensionalidad a su imagen, rompe la concordancia existente entre la estructura plástica y el elemento que la construye. Mas, si el artista juega con la bi y tridimensional volumétrica en su obra, liberandose en cierta forma de lo impuesto por el modelo elegido, logrará representar y expresar algo inédito.

El autor además señala a Gauguin y a los fauvistas como los pintores que mejor supieron explotar al plano como modificador de las formas.

Por otro lado, el plano dentro de la no figuración, despliega al máximo sus energías constitutivas, maximizando la búsqueda de un trascender expresivo.

En el arte abstracto el artista recurre al plano como verdadero y único vehículo de expresión, así este elemento aparece simultáneamente como fondo y figura dentro de la obra artística. Precisamente López (1971) afirma:

Razonado así, podemos conceder al plano todas las maneras posibles de manifestación; desde la simple mancha cargada de materia que adopta la forma conseguida por la «casualidad» (?) hasta la estructura rigurosa que fiscaliza el duende racional, para quien toda improvisación la mácula de lo no verdadero. En el tramo que une y separa estos dos extremos, todas las variantes imaginables. (p. 33)

Y concluye que el plano absoluto no es pintura; sin embargo la búsqueda de una pura y auténtica expresividad, que comienza y termina en sí misma, constituye la mayor aproximación.

**Volumen.-** Wong (2001) conceptualiza el volumen como el recorrido de un plano, en una dirección diferente a su tensión intrínseca. El volumen está limitado por planos y es ilusorio en una proyección bi-dimensional.

Se consigue generar esa ilusión de tridimensionalidad o de volumen mediante la técnica de claroscuro (ver fig.18). Sin embargo Parini (2002) previene que no debe confundirse este efecto de luz y sombra con las características físicas de la figura. “El volumen, la luz o la sombra son siempre construcciones de la mente” (p.75).

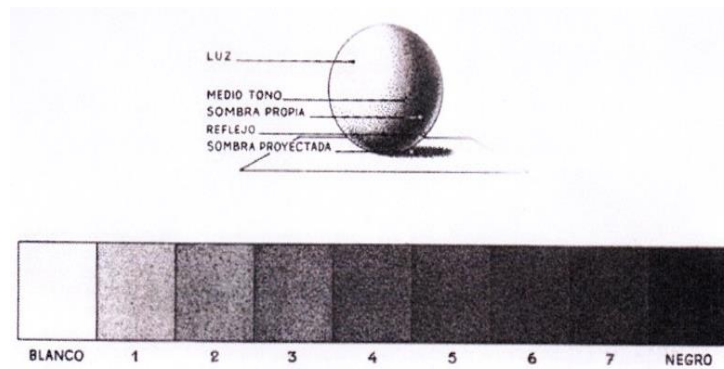


Fig. 18. Fundamentos de la forma Arte y Cartelera. Contemplando un cuadro

La aparición del claroscuro, atribuida a Leonardo Da Vinci, consiguió revelar una intencionalidad y un logro expresivos, que permitían vislumbrar la dualidad, una superposición estructural dentro del campo luminoso en sus obras.

En la Virgen de Caravaggio, luces y sombras irrumpen en la escena en calidad de protagonistas, de entes que coactúan con los demás elementos plásticos. Las luces dirigidas desde supuestos spots de teatro, y las sombras arbitrarias, modifican la disposición de las estructuras lógicas; el acoplamiento de «claros» y «oscuros» se organiza respetando un orden que está en desacuerdo con el que muestra la realidad «conocida». (López , 1971, p. 68)

El autor añade que el acto de trasponer la luz de la naturaleza, en perfecto acorde con la luz que ilumina la escena del cuadro, supone no problematizar ese elemento plástico.



**Color.-** El color, por sus distintos aspectos, ha sido estudiado desde innumerables áreas del conocimiento. No obstante, esta investigación se centrará sobre su naturaleza y sus funciones plásticas.

La naturaleza plástica del color es compleja. Villafañe & Minguez (1996) hablan de dos naturalezas cromáticas: el color del prisma y el de la paleta. Es decir, de colores luz y pigmentarios. Los primeros se obtienen gracias a la adición de azul, rojo o verde, que son los matices primarios y son utilizados en pantallas de tv o de ordenador, en fotografía y por lo tanto en manipulación digital. Los pigmentarios en cambio tienen al azul, rojo y amarillo como colores primarios y son los tradicionalmente utilizados por el pintor. Por ser de naturalezas distintas, la combinación de estos matices produce efectos diferentes. Por ejemplo si en fotografía se utiliza luz azul y amarilla se obtiene luz blanca como resultado, pero si en acuarela se combinan las mismas tonalidades se obtendría verde.

Otros aspectos importantes del color, mencionados por los autores son la luminancia y el tono. La luminancia (conocida también como intensidad), se interpreta en diferentes valores de brillo o claridad del matiz.

El tono según Malins (citado por Villafañe & Minguez 1996), cumple dos funciones relacionadas con la representación tridimensional, la primera es de sombreado de superficies para simular el efecto de luz. La segunda es

perspectiva aérea, que se logra mediante la variación de tonos para producir el efecto de mayor distancia respecto del observador.

Las posibilidades plásticas que estos factores le dan al color son innumerables. Por ejemplo en el arte óptico, la variación de matices y brillo de los colores es capaz de generar la sensación de movimiento.

Además el color posee características sinestésicas, produciendo sensaciones de alegría o tristeza, de dinamismo o estatismo, etc. Propiedad que se debe a la temperatura del color que los autores explican con el siguiente gráfico (fig.19).



Fig. 19. Cualidades térmicas del color. Villafañe & Minguez . 1996

Los rojos, naranjas, ocres hasta el amarillo se encuentran entre los tonos cálidos. Los azules, violetas y turquesas se perciben como fríos, mientras que los verdes intensos, verdes claros y verdes vejigas se distinguen como colores estables.

Por otra parte el contraste incrementa las posibilidades dinamizantes del color en la composición. Los autores lo describen como el “proceso dinámico más simple” (Villafañe & Minguez 1996, p.122). Aunque los colores cálidos y

fríos son los que más contrastan, las diferencias en luminosidad, brillo y saturación también aumentan el dinamismo en la imagen.

Wong (1992) afirma que los valores contrastados establecen formas distintivas en un diseño, mientras que las variaciones graduales crean ilusión de ritmos ondulantes. Estas gradaciones de la intensidad permiten obtener efectos más sutiles. Ver fig. 20.

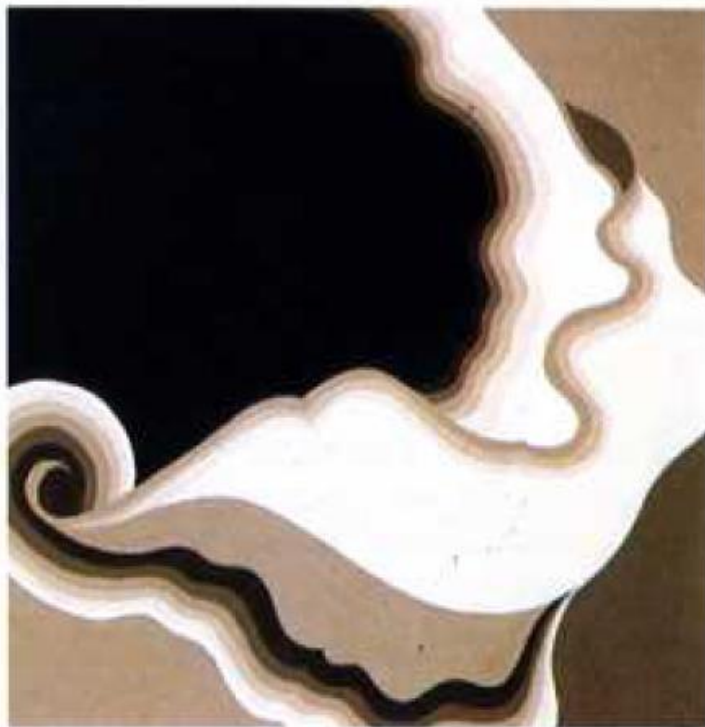


Fig. 20. Gradaciones de intensidad. Wong W, .1992

Al igual que el negro representa el máximo contraste con el blanco, en las composiciones en claroscuro, cuando se pinta con colores, los complementarios originan un fuerte contraste. Un color secundario es

complementario del primario que no ha intervenido en su composición, y viceversa, entre ellos dos se produce el máximo contraste.

Cabe mencionar que en este contraste se incluyen las posibles combinaciones entre colores análogos o familiares (aquellos que comparten un mismo color como base, es decir tres colores consecutivos). Estas combinaciones producen una mezcla armoniosa y natural como por ejemplo, verde que tiene a los análogos amarillo verdoso y azul verdoso.

Finalmente para poder explotar las posibilidades del color es necesario además conocer bien sus tres atributos: tinte, saturación y tono.

El tinte es lo que diferencia la naturaleza de un color y de la de otro. Existen seis matices básicos: rojo carmín, naranja, amarillo, verde, azul y violeta.

La saturación es la mayor o menor pureza cromática de un matiz. Su rango abarcaría desde el color puro hasta el gris, según intervenga en menor o mayor grado su complemento en su composición.

El tono es el grado de oscuridad o de claridad. Su rango abarcaría del blanco al negro; el color puro sería el punto medio.

El color como elemento plástico simbólico, es clasificado por (López, 1971) en significativo y signficativo. Los cultores de la poesía simbólica a fines del siglo XIX, atribuyeron al color utilizado por Gauguin todas las excelencias del simbolismo. Para ellos, la decisión de alterar el orden de las cosas con colores distintos a los de la realidad, resultaba acertada.

El color de Gauguin, sería:

Símbolo de sí mismo, de su fuerza expresiva en su condición de color, sin el acoplamiento de ninguna otra significación. Así como dijimos que la imagen plástica es dueña de un valor signficante, por el cual «se significa», podemos afirmar ahora que el color del pintor francés también «se significa», sin aludir a la coloración de un árbol, un jarro, un cielo calmo (López, 1971, p. 61).

Según este razonamiento se llama a este tipo de color: color signficante.

En oposición a esta actitud encontramos el color significativo. La prehistoria proporciona muchos ejemplos en los cuales el color interviene en la representación simbólica de la imagen. Los colores acentuaban y enriquecían los contenidos de la intencionalidad manifestada.

El rojo, por ejemplo, tiene para el hombre de la prehistoria (y de sus descendientes cercanos y lejanos) una relación biológica con todo lo que signifique poder vital. Este color y el anaranjado son esencialmente activos

(resultando inactivos -entre otros- los amarillos, azules y violeta). El rojo era el color preferido, porque está ligado íntimamente a la sangre y al fuego que puede ser vida o destrucción. Vida, y además color de guerra (la mayoría de las tribus coinciden en adoptar esta última acepción). (López, 1971, p. 61)

En el diseño andino, el simbolismo de los colores parte de la relación día-blanco, noche-negro, amanecer-amarillo y atardecer-rojo, que por extensión formó parte del concepto inherente en el Tawantisuyo y sus cuatro regiones. (Milla Z. , 2008)

**Luz.-** Las sombras no aparecen cuando los objetos son iluminados. Las sombras son restos de la oscuridad que queda después de que la luz se haya posado en los lugares más dispuestos a recibirla. La luz es el agente por el cual es posible entrar en contacto con las cosas.

Como se mencionó en el tema anterior, el color es luz. Y la manera en que el artista resuelve el problema de mostrar ese agente, hace posible que aparezca el cuadro. Según (López, 1971) esa luz le pertenece a la imagen pintada y su naturaleza difiere de la luz que permite la observación del espacio. Ya que a pesar, de que en la obra se alternen luces y sombras tratando de imitar la realidad, “en la obra pintada la existencia de la luz depende directamente de una materia (la pasta que usa el pintor), cuyo color está dotado de mayor o menor «capacidad luminosa». En términos pictóricos, sin materia no hay luz” (p.66).

El grado de saturación de los tonos que se utilice sobre la tela determinará el grado de concentración luminosa.

Durante muchos años los pintores respetaron la presencia de luces y sombras como se presentaban en la naturaleza, manteniendo la limpieza del aire o del espacio.

Sin embargo, en *La Gioconda*, Leonardo da Vinci consigue mostrar densidad y peso en ese aire, creando una atmósfera en todo el paisaje del fondo. Este resultado se debe a la utilización de luces y sombras coloreadas que se entremezclan, acentuando, según convenga, la escala de valores, es decir el grado de luminosidad propio de un tono.

Una imagen que carece de color es una imagen tonalista, porque su descripción llega gracias a la diferencia entre valores tonales, mientras que una imagen en blanco y negro es perfectamente identificable y puede transmitir toda sensación de realidad.

“Una imagen en color, pero sin diferencias tonales, producirá una gran confusión visual; la misma imagen fotografiada en blanco y negro producirá un tono continuo sin imagen alguna”. (Anaya, 1998, p 44)

### 2.1.2. Categorías y leyes de la forma plástica

**La textura.-** Villafañe & Minguez (1996) describen una textura como una agrupación de patrones ubicados sobre un plano bidimensional. El cual morfológicamente tiene carga plástica asociada. Munari (2014) define a la textura como una manera de sensibilizar una superficie. Una característica de su naturaleza son sus propiedades ópticas y táctiles, que afectan por lo tanto a dos sentidos diferentes.

La aplicación de texturas crea composiciones vibrantes y llenas de vida. Sin embargo, se debe tomar en cuenta la forma en que cada textura afecta la recepción de la luz de los objetos; las superficies brillantes y suaves reflejan mejor la luz, mientras que las mates la absorben y las ásperas las oscurecen.

Como elemento plástico puede enriquecer la expresividad de un plano o ser el elemento configurador de una composición.

Existen varios tipos de texturas, entre ellas las naturales y las artificiales, ejemplo de las primeras son: la corteza de un árbol, hojas piedras, etc.; mientras que las artificiales son aquellas obtenidas por el hombre, como la cubierta de una llanta, el tejido de lana, los zócalos de alguna pared, etc.



Según la distribución de sus elementos pueden ser orgánicas: aquellas que se forman espontáneamente ya sea en la naturaleza o creaciones humanas (Dripping) y geométricas (arte óptico).

Así mismo por los efectos que producen en las emociones de quien las contempla son: pregnantas, cuando atraen al espectador; y repulsivas las que provocan su rechazo.

**Texturas hápticas.-** Otro aspecto de las superficies es la sensación que producen. No todas las superficies, de los objetos circundantes, tienen la misma textura al tacto. Objetos visualmente lisos transmiten sensaciones táctiles diferentes. Algunas texturas táctiles son, a su vez, texturas visuales. Las texturas hápticas transmiten, sin necesidad de tocarlas, otras sensaciones, como aspereza, rugosidad, viscosidad, etc.

Ballesteros (1993) sostiene que este tipo de textura no depende de la visual, sino que aporta información que no se podría percibir mediante otras modalidades sensoriales, como temperatura, dureza, rugosidad, etc.

Se puede lograr este tipo de textura mediante la aplicación de distintas densidades de los materiales, también se puede variar las características de la textura dependiendo de las herramientas que se utilice: espátula, papeles, rejillas, arenas, etiquetas y otras superficies que aportan cualidades táctiles reales.

**Texturas Visuales.-** Se refiere a aquellas que son percibidas por la visión, especializada en aprehender características de forma, color, tamaño, etc., es decir propiedades estructurales de los objetos. (Ballesteros, 1993)

Las tramas utilizadas industrialmente son solamente una de las infinitas posibilidades que ofrecen las texturas visuales. También es posible crear texturas mediante el uso de gradaciones de color, superponiendo formas, cambiando el signo de la pincelada o la espátula haciendo pequeños o grandes trazos, siendo homogénea o variada, con mucha pastosidad o poca.

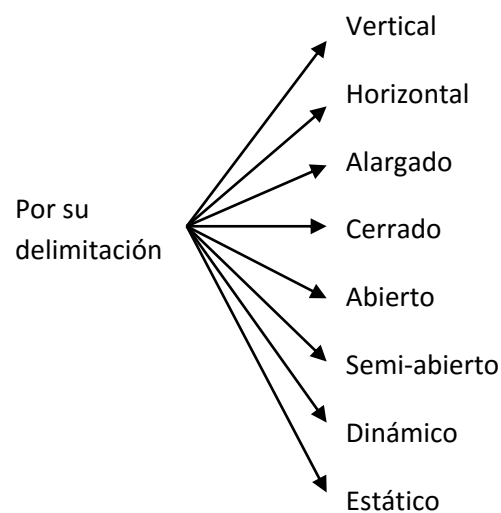
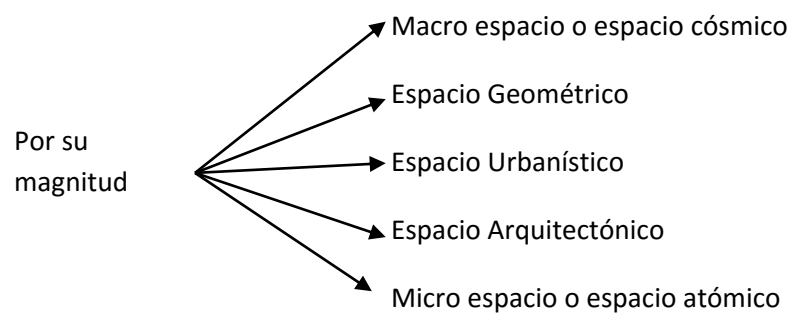
Las TV pueden estar compuestas por puntos, líneas horizontales, líneas cruzadas, manchas, triángulos, cuadrados. Igualmente pueden realizarse tanto con claroscuro como con color.

La forma de los elementos que componen una textura visual dota de un carácter concreto a la imagen que integran y la convierten en vehículo transmisor de sensaciones.

El hecho de que algunas texturas táctiles se comporten como visuales permite su utilización en el campo de la plástica, en el resultado final se aprecia una textura u otra en función de los materiales empleados, los cuales otorgan unas características propias a la obra (Anaya, 1998).

**Espacio.-** Es la categoría que permite la ubicación de volúmenes, superficies, líneas y puntos. Se puede considerar como una extensión ilimitada o como el soporte de la forma plástica.

El espacio se clasifica por su magnitud, por su delimitación formal y por la cantidad de luz que posee.



Por la cantidad de luz el espacio puede ser: oscuro, sombrío, luminoso, gris o matizado.

Mediante variedad de métodos y características, la materia es la encargada de crear el espacio pictórico. Para Pitágoras, el espacio incluso, se confunde con la materia.

El autor asimismo señala que en la pintura, el problema fundamental que debe resolver el artista es la creación de un espacio, encerrado en la superficie de la tela que ha elegido como soporte. Una tercera dimensión inventada, sin la cual, la imagen no aparecería.

López (1971) afirma: “Para que se cumpla la realidad llamada cuadro es necesario disponer de un espacio. Decía Patrizzi en el Renacimiento: «El espacio es la base de toda existencia»” (p.34).

Además sostiene citando a Francastel que “el espacio no es una realidad en sí... Pero todos nosotros estamos acostumbrados a llamar espacio al ámbito donde están y viven los seres creados” (López, 1971, p.35). El hombre trata de aprehender ese espacio de diferentes maneras. Como físico procura vivirlo a través de la materia. Como artista trata de modificar su apariencia, mediante la escultura o la pintura, oponiéndose a la realidad dada o inventando una nueva realidad, señala el autor.

De todas maneras, lo importante dice, es la actitud que asume el artista, de concretar la intuición que tiene de la realidad. Definiendo en primer lugar, el espacio, que se tiende a considerar como infinito.

Sin embargo cuando se trata de representarlo, es necesario limitar su forma, la cual se somete a la estructura de la propia obra.

Una vez reconocida la existencia del espacio, por ser un ente, se puede examinar sus características, mismas que dependen de su naturaleza; que puede ser real o pictórica.

El espacio real es el que nos rodea, ideado, pensado muypreciado por filósofos y científicos.

El espacio pictórico es un hecho visual, concreto y finito. Este se clasifica en escenográfico y plástico. El primero es el espacio preparado, en él todo objeto está organizado con antelación, muy similar al espacio teatral de donde proviene su nombre.

El segundo en cambio, va surgiendo a medida que se desarrolla el cuadro, se va intuyendo. Es el espacio no preparado y por lo tanto antiescenográfico por excelencia Se manifiesta por medio del plano (de ahí que convenga el término plástico), pues se maneja mejor con la bidimensionalidad. Es el espacio nuevo que solicita la problemática de la pintura.

El artista, menciona López (1971), está en la capacidad de experimentar los dos tipos de espacio: el real (la naturaleza donde el habita) y pictórico

(experiencia fijada en un cuadro). Sin embargo, destaca que el pintor no podría plasmar un espacio que no haya vivido o siga viviendo.

Esta experiencia real, que se traspone al cuadro mediante la utilización de colores y tela (que no están en el espacio pictórico, sino en el real), pone de manifiesto la realidad del autor. Dando como resultado una imagen inédita que no existía antes, donde el pintor ha expresado su sentimiento vital.

**Tamaño.-** El tamaño o dimensión es uno de los factores más cotidianos de definición de las cosas y de la naturaleza. Sin embargo no es de fácil definición debido a su relativismo.

Las funciones plásticas que cumple el tamaño según Villafañe & Minguez (1996) son de jerarquización, peso visual, conceptualización visual de un objeto o composición.

La forma en que se perciben los objetos está siempre afectada por los elementos que se pueden apreciar alrededor del mismo.

Desde el punto de vista del observador, cada elemento presente en el campo visual adquiere un volumen y un peso, algo que ocurre instintivamente, esto es lo que llamamos peso visual, este se verá afectado por el volumen, forma, posición, color o textura del objeto en sí. (Irles, 2012, p.113)

El peso visual determina el equilibrio y contraste de la composición. De acuerdo a la ubicación, tamaño, color, textura y forma de los objetos varía dicho valor.

En los casos en los que el peso visual entre objetos, dentro de una composición simétrica o asimétrica, es igual o se encuentra contrarrestado; en que distintos pesos están compensados; o cuando presentan una relación armónica, se puede afirmar que existe equilibrio (Irlles, 2012).

Sin embargo, el autor advierte que dicha armonía podría conducir a la creación de espacios monótonos y fríos, por ello recomienda crear un contrapunto (contraste) entre los elementos empleando el color, forma etc.

Existen algunas reglas, que determinan el peso visual y que facilitan la consecución del equilibrio entre objetos:

Peso por posición. Cualquier forma situada en el centro del campo visual producirá sensación de equilibrio en el espectador. Ver fig. 21

Cuando una forma o mancha se distancia del centro del soporte incrementa su peso visual y por tanto su inestabilidad o falta de equilibrio.



Fig. 21. Peso visual. Irles, G. 2012.

Peso por tamaño. A mayor tamaño mayor peso visual. Ver fig. 22.



Fig. 22. Peso por tamaño. Irles, G. 2012.

Peso por asociación. O ley de contraste según la Gestalt. Cualquier elemento rodeado de objetos de mayor tamaño parece más pequeño, mientras que cuando está rodeado de círculos de menor tamaño parece más grande. Ver fig. 23.

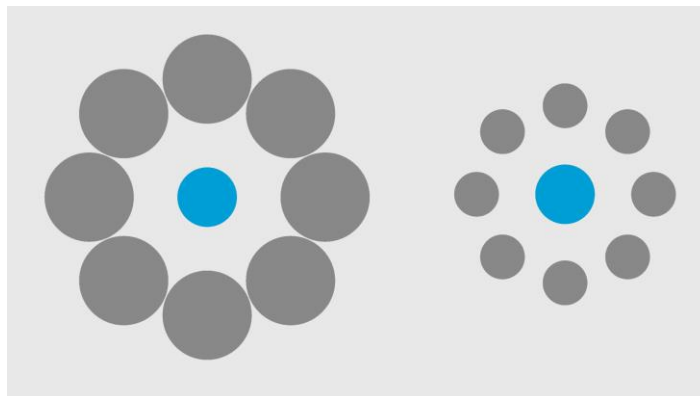


Fig. 23. Peso visual. Irles, G. 2012.



**Proporción.-** La proporción es una razón común a todas las partes. Las razones simples, tales como 1:1, 1:2, 2:3, etc., se perciben directamente. “Por ejemplo, un rectángulo con un lado mayor de doble longitud que el lado menor, expresa este tipo de razón” (Scott, 1974, p.59). Sin embargo la proporción no se restringe a comparaciones de longitud y volumen , sino que es aplicable a cualquier tipo de cualidad comparable.

Dentro de una composición, la proporción, es la relación establecida entre las distintas partes de la misma.

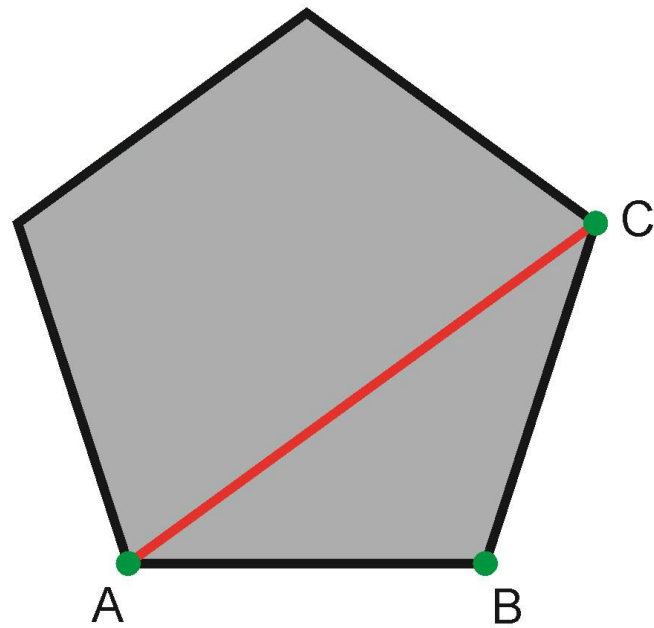
La búsqueda de la proporción a lo largo de la historia está encaminada a la búsqueda de la belleza, en su representación del cuerpo humano, y en el campo de la arquitectura a conseguir efectos visuales que transmitan equilibrio y armonía. (Irlles, 2012, p. 106)

Según los cánones greco-romanos y renacentistas la utilización de proporciones establecidas, permite transmitir un carácter de orden. Dentro de estos cánones se encuentran:

Sección áurea y números Fibonacci: La sección áurea parte del número áureo un número algebraico irracional (decimal infinito no periódico) representado por la letra griega phi ( $\phi$ ), en honor al escultor Fidias y equivale a 1,618...

Si se divide por ejemplo, un segmento de recta en partes iguales, se obtiene simetría y equilibrio, pero también un resultado monótono. Si se fragmenta la recta por cualquier parte, se consigue un efecto más dinámico; aunque sin armonía, ni ritmo. Al fraccionar una recta, mediante el número áureo se logra equilibrio entre los segmentos resultantes. De esta forma se descubrió número de oro en la antigüedad, no como “unidad” sino como relación o proporción entre segmentos de rectas. Proporción que se encuentra tanto en geometría como en la naturaleza. Puede hallarse en el cuerpo humano, en las nervaduras de las hojas de algunos árboles, en el grosor de las ramas, en el caparazón de un caracol, en los flósculos de los girasoles, etc.

Los griegos encontraron que se puede obtener este número mediante la relación entre la diagonal del pentágono regular y su lado (ver fig. 24). Esto hace posible construir un pentágono regular usando regla y compás (Irles, 2012).



$$\frac{AC}{AB} = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1'61803.....$$

Fig. 24. Sección aurea. Irlés, G. 2012.

De esta manera, los objetos cuyas medidas guardan la proporción áurea obtienen un carácter estético. Por esta razón ha sido incluida en diversas artes (diseño, pintura, escultura, arquitectura) a lo largo de la historia.

Para trazar la espiral áurea, es necesario dibujar un rectángulo áureo como base. Para ello, a partir de un cuadrado, se marca el punto medio de uno de sus lados (A). Para unirlo con uno de los vértices del lado opuesto (B). Y llevando esa distancia sobre el lado inicial (C), de esta manera se consigue el lado mayor del rectángulo (ver fig. 25). Una vez obtenido este trazado, se lo va aumentando hasta lograr la espiral áurea (Irlés, 2012). Ver fig. 26

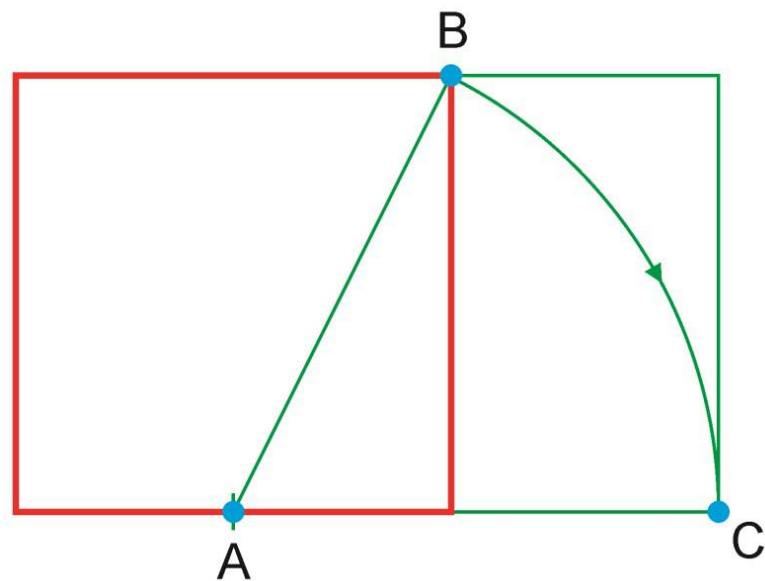


Fig. 25. Sección aurea. Irles, G. 2012.

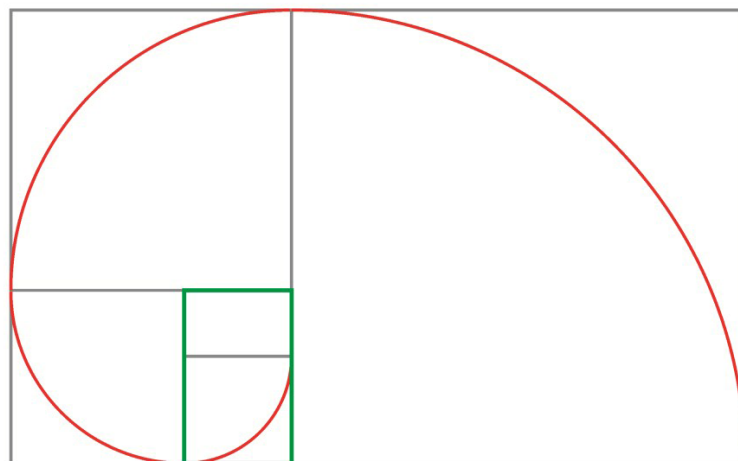


Fig. 26. Sección aurea. Irles, G. 2012.

Al igual que la sección áurea, la sucesión de Fibonacci también aparece en la naturaleza: en las ramas de los árboles, en la disposición de las hojas en el tallo, en los frutos del pino, etc.

En matemática, la sucesión de Fibonacci es la siguiente sucesión infinita de números naturales:

1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144

La sucesión inicia con los números 1 y 1, y a partir de los cuales se obtiene la siguiente cifra mediante la suma de los dos anteriores. Los cocientes (razones) entre dos números de la sucesión, se aproximan más y más al número áureo (1'61803...) (Irlles, 2012). Ver fig. 27.

$$\frac{1}{1} \quad \frac{2}{1} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{8}{5} \quad \frac{13}{8} \quad \frac{21}{13}$$

Fig. 27. Sucesión de Fibonacci. Irlles, G. 2012.

A cada elemento de esta sucesión se le llama número de Fibonacci. Esta sucesión fue descrita en Europa por Leonardo de Pisa, matemático italiano del siglo XIII también conocido como Fibonacci. Tiene numerosas aplicaciones en ciencias de la computación, matemáticas y teoría de juegos. (Irlles, 2012, p. 108)

**Ritmo.-** El concepto de ritmo está relacionado con la repetición, pero difiere de la simple repetición en que es una recurrencia esperada. “El termino ritmo se ha tomado del arte afín de la música. En este, las secuencias de tonos se suceden unas a otras en el tiempo” (Scott, 1974, p.67).

Por su parte Villafañe & Minguez (1996) cuestionan la dependencia del ritmo respecto al tiempo ya que, si bien se entiende al ritmo en términos de duración, no se puede negar esta cualidad a los sistemas de representación espacial.

La temporalidad de la pintura y fotografía se percibe de manera diferente a la musical o fílmica y es posible analizarla si se cambia la noción de duración temporal por la de extensión espacial, sostienen.

De acuerdo a esto se podría afirmar que, en la plástica, la mencionada temporalidad esta determinada por la cantidad de elementos repetidos en un espacio establecido. “Esta sucesión de elementos (líneas, contornos, formas o colores), pueden ser constantes o alternos, o afectados por el color, la textura, la forma y la posición, logrando una composición grata, armoniosa y acompasada en la sucesión de elementos” (Irlles, 2012, p. 119). De esta manera, el dinamismo en la composición depende del ritmo que se aplique en la misma.

En la escultura y la arquitectura, el ritmo está dado por el uso del espacio y el volumen, esta cualidad ha evolucionado en dichas manifestaciones artísticas. Antes eran rígidas, planas y daban la sensación de pesadez, en la actualidad tanto los materiales como la técnica, permiten ver en las obras armonía y movimiento. (Irlles, 2012, p.119)

Para conseguir ritmo sobre cualquier plano, se puede optar por su forma más simple que es la repetición, conservando la forma, el tamaño y la distancia

del motivo elegido en una dirección determinada; por alternabilidad por medio de dos o más elementos distintos que se van alternando en el mismo orden y dirección. Y finalmente por radiación “que consiste en la repetición circular y simétrica de un motivo, alrededor de un centro siguiendo la dirección de las agujas del reloj” (Irlles, 2012, p.120). Este tipo de ritmo tiene infinitas aplicaciones dentro de la decoración.

**Escala.-** La escala implica la cuantificación del tamaño. Villafañe & Minguez (1996) escriben que ésta expresa la relación entre el tamaño absoluto de la imagen y el de su referente en la realidad. En otras palabras, las escalas son necesarias para determinar el tamaño de un objeto con respecto a una medida dada.

Si se divide una línea recta en partes iguales, se puede representar metros, kilómetros u otra unidad de medida. Esto resulta útil para dibujar distancias y dimensiones de manera proporcional en un plano. “Si, de acuerdo a la escala de un mapa, un centímetro equivale a diez kilómetros reales, una distancia de 100 kilómetros deberá estar representada por 10 centímetros” (Pérez & Ana, 2009, p.1).

**Equilibrio.-** Este término hace alusión, por una parte al equilibrio de un cuerpo en el espacio y por otra, al de todas las partes de un campo definido. Para analizar esta segunda acepción se hace necesario un eje o punto central que permita balancear la igualdad. Scott (1974), clasifica el equilibrio plástico

en tres tipos: axial, central y oculto. Los que pueden estar incluidos en una misma composición. En un edificio por ejemplo, aunque el frente sea simétrico, los lados y el fondo pueden no serlo.

El equilibrio axial se logra al tener un eje central evidente, que puede ser vertical, horizontal o ambos. En lo bidimensional se observa un eje vertical y otro horizontal. Mientras que en las tres dimensiones, se tiene un eje correspondiente a cada planta y elevación, en un cubo por ejemplo, la simetría se mantiene en la planta y en cada elevación. El autor señala al plano como el medio más indicado para estudiar este problema. “El plano en sí es un esquema bidimensional, sin embargo, representa un sistema de volúmenes tridimensionales” (p.160). Ya que las estructuras tridimensionales necesitan de varios planos para su conformación. Ver fig. 28.

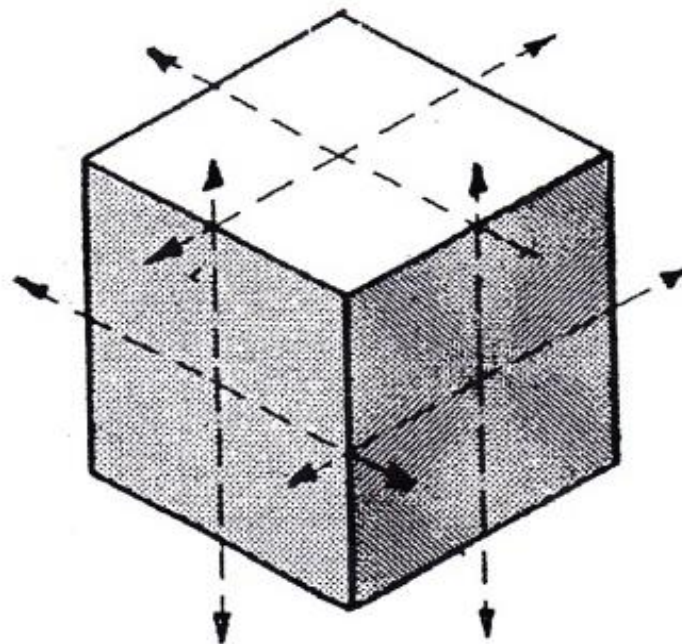


Fig. 28. Equilibrio Axial (Scott, G. 1974).



El equilibrio radial presenta atracciones opuestas alrededor de un punto central (ver fig. 29). Es similar al axial si refleja simétricamente una figura tanto en el eje vertical como en el horizontal. Pero se diferencia de la misma en que un esquema radial debe presentar movimiento giratorio. Principalmente utilizado para esquemas decorativos, aunque ocasionalmente se aplica a proyectos arquitectónicos en los que es necesario organizar una cantidad de elementos en el espacio (Scott, 1974).

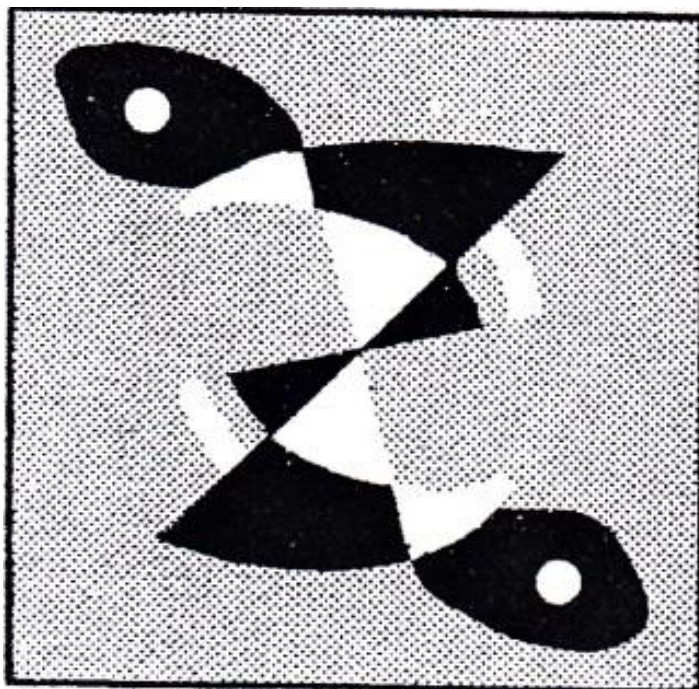


Fig. 29. Equilibrio Radial. Scott, G. 1974.

Equilibrio Oculto, es el más importante dentro de la organización tridimensional. “Equilibrio oculto es el control de atracciones opuestas por medio de una igualdad sentida entre las partes del campo” (Scott, 1974, p.48). Ni los ejes explícitos, ni los puntos centrales participan en este tipo de equilibrio; sin embargo es necesario un centro de gravedad perceptible.

Además se caracteriza por la relatividad de todos los elementos en el campo y por la utilización de componentes opuestos en el mismo (sólidos contra espacios, tonos fuertes contra débiles). Ver fig. 30.

No hay reglas para el equilibrio oculto; la sensibilidad frente a las atracciones variables existentes será la que lo determinará. Esta libertad lo hace es tipo más importante de equilibrio y al mismo tiempo el más complejo, ya que demanda mayor control. Por las infinitas posibilidades que presenta, es el más utilizado en las artes. La escala inagotable de variedad y expresión que posee, permite realizar todo cuanto la imaginación y sensibilidad propongan (Scott, 1974).

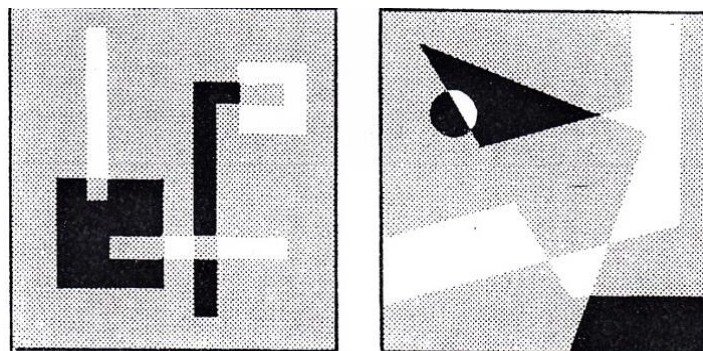


Fig. 30. Equilibrio en forma bidimensional. Scott, G. 1974

En conclusión el equilibrio es el punto donde las fuerzas se encuentran y resuelven; y la vitalidad de ese equilibrio depende de las fuerzas oponentes.

Las manchas, formas, planos, etc., que coloca el pintor sobre la tela van instaurando un esquema llamado imagen. El proceso arquitectural se cumple obedeciendo las leyes de este equilibrio armónico .

De acuerdo con estos principios, la vitalidad de la imagen está inaugurada y sostenida por la lucha de un conjunto de energías que se atraen y se rechazan. El promotor, partícipe y árbitro de esa situación, es el artista, dispuesto en cualquier momento a entablar la batalla con una superficie blanca que lo desafía en silencio. (López , 1971, p.83)

Finalmente, el hecho de que las configuraciones dinámicas sean siempre más fuertes que las estáticas está directamente relacionado al equilibrio. Si se compara dos figuras conformadas por elementos idénticos (dos piramides por ejemplo), pero cuya relación con la gravedad difiera en dinamismo (invirtiendo la posición de una de ellas); se observará que la atracción aumentará enormemente sobre el objeto menos estable.

**Simetría.-** “Simetría es la forma más simple de este tipo de organización de equilibrio” (Scott, 1974, p.46). Este sistema es el que presenta menor variedad, puesto que los elementos prácticamente se reflejan a ambos lados del eje axial. Es muy utilizado en decoración o composiciones muy formales, por su simplicidad y equilibrio.

Irles (2012), define la simetría como la distribución de objetos (generalmente repetidos) entorno a un eje, mismos que poseen en mismo peso visual (color y tamaño), lo que crea una sensación de equilibrio y armonía. Dicho eje puede ser aplicado tanto en sentido vertical como horizontal. “Esta

distribución puede resultar un poco aburrida y monótona, para romper ese efecto podemos recurrir a la colocación de algún objeto no simétrico o colocarlo simétrico pero con distinto peso visual” (Irles, 2012, p.114).

La asimetría, en cambio, no sigue ningún patrón. En este caso el equilibrio se consigue por medio del peso visual de los objetos. Estas posibilidades son también aplicables a una distribución radial.

**Composición.-** Todos los elementos y categorías plásticas analizados anteriormente, ubicados sobre cualquier formato: pictórico, fotográfico, espacial (en el caso de escultura),etc., poseen no solamente configuración y tamaño dentro del mismo, sino además posición en él. En toda obra de arte cada componente es un valor. Entendiéndose por valor una energía manifestada; de donde el ordenamiento de dichas energías determinará la vida misma de la composición.

El ente que denominamos cuadro (universo espacial que se rige por leyes propias) debe «fabricar las estructuras que le permitan organizarse». El elemento plástico destinado a cumplir con este requisito impostergable es la composición. (López , 1971, p.82)

Scott (1974), concreta la definición de composición como: la creación de una unidad orgánica entre el soporte y las formas que contiene. Donde las

relaciones que se establecen (tanto estructurales como visuales), determinadas por el carácter de la organización en sí, crean una nueva unidad.

Ampliando esta enunciación, López (1971) añade: “El vocablo componer está formado por dos partículas: Componer, «poner junto»; es decir, distribuir las partes en cierto orden para alcanzar la unidad vital de una forma inédita” (p.82).

La forma materializa la expresión del sentimiento vital del artista. Este primer impulso, (caótico originariamente), reclama luego una organización que le permita ser parte esta existencia expresiva.

El creador, que también es un organismo vital que elabora sus propias estructuras, al componer, hace ostensibles dichas configuraciones en el resultado que es la obra de arte. Cada elemento actuante pide y exige su correspondiente elemento de ajuste.

Para que la composición alcance sus objetivos se hace necesario que la organización responda a un equilibrio y a una armonía.

Si la experiencia plástica reclama encuentro de fuerzas que luchan, la expresión artística será lucha en acto. Fuerzas, encuentro, lucha, acto, quedan

registrados en el ejercicio de una composición, elemento plástico que establece el orden formal «que conviene» a la imagen deseada. (López , 1971, p.83)

La relación necesaria y funcional entre las partes y el todo, es denominada “unidad orgánica” por Scott (1974). La forma de lograr esta unidad orgánica, según el autor, sería abordando adecuadamente los problemas de contraste, textura, figura-fondo y sobre todo mediante la comprensión del color: cromático-acromático, valor, matiz e intensidad.

Desde este punto de vista la composición es fundamental: de ella depende la expresividad de la imagen pintada.

**Fractales.-** A partir de la observación de la naturaleza resulta difícil encontrar un patrón de estructuración, un orden en el aparente caos de las formas naturales. Sin embargo en 1975 el matemático polaco Mandelbrot introdujo un concepto que permitiría describir dichos patrones: “fractal”. Un fractal se refiere a modelos muy irregulares que no pueden ser descritos mediante la geometría euclidiana. La definición del propio Mandelbrot 1975 incluye, “Algunos conjuntos fractales son curvas, otros son superficies, todavía otros son nubes de puntos deshilvanados y aún otros son formados de una manera tan rara que para ellos no hay buenos términos en las ciencias o en las artes”, citado por Valdés y Parra (2012, p.100).

Los mismos autores señalan una división de los fractales según la cual estos pueden ser divididos en tres categorías dependiendo de su “origen”:

- los fractales matemáticos (o sea, definidos por fórmulas o expresiones matemáticas, que permiten generar su imagen por computadoras y que sirven para simular objetos naturales)
- los fractales naturales (escenarios tales como árboles, montañas, nubes, etc.); y
- los fractales humanos (creaciones humanas que no pueden ser estudiadas por las herramientas “clásicas”, por ejemplo, secciones de las pinturas de Jackson Pollock poseen dimensión fractal). (Valdes & Leonel, 2012, p. 100)

Geometría Fractal Andina.- La cultura amerindia de Abya Yala conoció y aplicó lo que la ciencia occidental está empezando a comprender, los mitos de la cosmovisión andina peyorativamente catalogados como caóticos, están ahora estudiándose desde esta Nueva Ciencia Fractálica que entiende el funcionamiento del Cosmos en cambio permanente bajo leyes irregulares y aleatorias “lo que antes fue KAOS es ahora el ORDEN en la nueva comprensión del Universo” (p.242). Lo que acerca más la Ciencia concebida bajo los dogmas teonómicos a la Sabiduría de la Cultura Hamauttica Andina que entendía el equilibrio estático en generador de Muerte y al equilibrio dinámico del caos en generador de vida.

La Lógica Trivalente de la nueva matemática del Caos convierte las Funciones en Variables y a las Variables en Funciones, transtornando las coordenadas cartesianas y transformando al número, hijo de la racionalidad clásica, en figura viva que se desplaza libre por el Cosmos, con las mismas formas y los mismos métodos que lo hicieran nuestros Maestros andinos hace milenios. Milla (2005 p. 243)

El diseño de la Cruz Cuadrada Escalona, por ejemplo, surge de un sofisticado proceso geométrico para cuadrar la circunferencia y hallar la relación entre ella y su diámetro, relación nomenclaturada como PI por Occidente y como KATARI por los andinos.

Katari raz cuadrada de diez, base de la repetición cuadrática en el diseño de la Chakana (ver fig. 31), es un objeto fractal lineal con sus propios algoritmos y normada por la combinación de una doble iteración corta y larga, lograda con la computadora cerebral del hombre andino.



Fig. 31. Chakana. Milla, C. 2005



Aunque esta afirmación es susceptible de ser juzgada como falsa por considerarse a la Geometría fractal como un descubrimiento reciente, Milla 2005 expone la investigación científica europea italiana del Ing. Nicolino De Pasquale, que ha titulado “El vuelo del condor” y del Ing. Maurizio Orlando denominada como “La Calculadora Atahualpa” (p.246).

En ellas se muestra que los Incas utilizaban un sistema de cálculo muy avanzado que es posible de entender si se analiza el Ábaco mostrado por el Curaka Condor Chawa ( fig.32) que tiene círculos vacíos y llenos cuya decodificación “prueba la utilización de un Sistema de Numeración NO DECIMAL, como el que conocemos, sino uno diferente que tiene una base CUADRAGESIMAL” (p.248). El mismo que permitiría con gran facilidad y velocidad la resolución de problemas matemáticos desde la multiplicación hasta derivadas e integrales de enteros “hasta con algo más de un millón de billones y decimales que llegan a un número de 25 cifras” (p.248). Lo que además les permitía tener extraordinarios conocimientos astronómicos como para prever con impresionante exactitud los eclipses.



Sistema " Condor Chawa" en ceramio Tiwanaco expansivo

Millare:					
1599	1560	● 200	● 120	● 80	● 40
		● 1000	● 360	● 160	● 40
39.975	39	● 5	● 3	● 2	● 1
		● 25	● 9	● 4	● 1
0.975		● 0.125	● 0.075	● 0.05	● 0.025
Decimal		● 0.625	● 0.225	● 0.1	● 0.025
					$40^1$
					$40^0$
					$40^{-1}$

El pequeño Ábaco Inca de base 40, descifrado por el profesor Nicolino De Pasquale, permite efectuar cálculos de una precisión sorprendente también en nuestros días.

Fig. 32. Ábaco Curaka Condor Chawa. Milla, C. (2005).

## **Capítulo III**

### **3.1 Manipulación digital**

Ya en 1985 Munari señala la importancia de la introducción de nuevos instrumentos en el campo de las artes, criticando a quienes dicen saber todo sobre cómo ha de ser y cómo no ha de ser el arte. Una escuela, enfatiza, no sirve sino para preparar individuos capaces de enfrentarse con el mundo del futuro próximo, siguiendo las técnicas más avanzadas de su posterior oficio.

Con los avances en el software y hardware de los ordenadores en la década de los 90s y la inclusión del net art, por primera vez, en la exposición “documenta X” de Kassel Alemania en 1997, se inició un movimiento de clase mundial en el que pintores, artistas de performance, activistas, cineastas, artistas conceptuales, etc., se vieron atraídos hacia la práctica artística de los nuevos medios, creando una escena artística on-line que abarcaba tanto el arte contemporáneo como la cultura digital.

Al coincidir con la aparición de Internet, el net art influyó de manera importante sobre otros movimientos artísticos como el software art, el game art, las instalaciones y performances multimedia. (Tribe & Jana, 2009)

Un tema directamente relacionado con este tipo de arte es el de la originalidad de la obras. Pese a que en todas las épocas del arte, ha existido la

imitación e influencia entre artistas, los autores mencionan que “a lo largo del siglo XX se fueron estableciendo modelos de apropiación alternativos a la creación pura, como el collage y el sampleado.” (p. 13). Muchos artistas insertaron en su obra imágenes y sonidos encontrados. Así mismo los fotomontajes dadaístas, los ready-mades, las Brillo Boxes pop, los remakes neoconceptuales, etc., muestran que el estatus de originalidad artística ha cambiado frente a la cultura producida para las masas, tanto que la apropiación se da por supuesta.

La idea de “tomar prestada” la creación ajena se volvió tan popular, que fue necesario que las leyes de propiedad intelectual se endurecieran. Existen, sin embargo, opciones de copyright, para quienes desean permitir a terceros editar, remezclar o manipular de cualquier manera su obra.

De cualquier manera, esta estética obsoleta y poco sofisticada de apropiación como la llaman Tribe & Jana (2009) refiriéndose por ejemplo a las interpretaciones de canciones conocidas del pop por un ordenador vetusto de Alexei Shugin; se contrasta con ideas claras y futuristas de buena parte del diseño y el arte realizados con estos nuevos medios.

Si se tratara de nombrar los medios de arte digital, resultaría imposible enlistarlos a todos, pues desde sus inicios se han planteado tantas posibilidades como artistas interesados en este movimiento. Algunos ejemplos de ello son: interfaces de texto con sistemas operativos de código abierto (Life

sharing), proyectores de imagen, proyectores de datos, animaciones, juegos, Photoshop, Illustrator, móviles, módulos Bluetooth, JavaScript, videos, correos electrónicos, impresiones Lambda, tarjetas gráficas, imágenes GIF, webcams, focos de Xenón robotizados, transmisores GPS, etc., etc.

Este trabajo investigativo se centra únicamente en la manipulación de la imagen como medio digital artístico mediante Photoshop e Illustrator.

La RAE define a la manipulación como el acto de operar con las manos o cualquier instrumento.

Una de las posibilidades de manipulación en el arte, es la animación que, (Partmore 2004) define como el arte de capturar una serie de movimientos individuales, que puede ser realizado en película o en formato digital, sea dibujándolos, mediante figuras de papel o arcilla; o bien utilizando imágenes generadas por ordenador.

Así también es posible realizar serigrafía por ordenador. Uno de los artistas electrónicos, que ha optado por este proceso es Ted Wright, quien combinó el ordenador con otras herramientas artísticas para crear láminas serigrafiadas de edición limitada, utilizando Illustrator para dibujar una imagen y producir las separaciones de color. Para la impresión utilizó papel fotoestático y fotoemulsión. (Step, 2000)

La manipulación de la fotografía no es un hecho nuevo, se ha realizado desde la aparición de la fotografía, “famosos fotógrafos como Man Ray y Jerry Eulsmann experimentaron con el fotomontaje en el cuarto oscuro hace ya muchos años.” (Photoclub 1x.com 2012 p. 134.) El autor señala que la edición fotográfica supone dar un paso más en el vasto mundo de la expresión fotográfica, utilizando y combinando diferentes elementos fotográficos para crear un nuevo concepto o expresar una idea.

La diferencia entre los tiempos del revelado químico en el cuarto oscuro y la fotografía digital actual, es que el software de edición del que se dispone hoy en día ofrece una mayor flexibilidad y mayores posibilidades creativas.

Freeman (2008) señala que este fenómeno relativamente nuevo del cambio de la fotografía analógica a la digital tiene el potencial de revitalizar el diseño.

Como la mayor parte del trabajo de captar e imprimir ahora se hace con el ordenador, bajo el control del fotógrafo, la mayoría de la gente se pasa mucho más tiempo mirando y retocando las imágenes. Esto conduce por sí solo a estudiar más, a analizar las imágenes y sus cualidades. Además la postproducción digital, con todos sus posibles ajustes de brillo, contraste y color, devuelve al fotógrafo el control sobre la imagen final, algo que era inherente a la fotografía analógica en blanco y negro, pero extremadamente difícil en color. Este control exhaustivo afecta inevitablemente a la composición, y el simple hecho de que pueda hacerse tanto con la imagen en el proceso de

posproducción incrementa la necesidad de considerar la imagen y sus posibilidades con más cuidado todavía. (Freeman 2008 p. 6)

Esto no exime al fotógrafo de conocer la técnica o de tener la experiencia necesaria para controlar la calidad de la imagen original. Una buena fotografía es la base para un resultado eficaz en el proceso de edición. No obstante, tanto Adobe como otros fabricantes de software han creado programas que facilitan la labor. Adobe ha reemplazado a nombres celebres como Kodak y Agfa.

Sin embargo, pese a todas las posibilidades y el rápido crecimiento de esta técnica de expresión, aún se pone en duda la legitimidad del trabajo digital como arte. Al igual que técnicas como el acrílico, las imágenes de televisión y video en su momento fueron sometidas a numerosos debates, hoy la técnica digital atraviesa el mismo problema sobre si puede o no, considerarse dentro de las bellas artes.

Al respecto Max (como se citó en Sutton y Wise, 2004) responde afirmativamente, ya que el arte , considera, es esencialmente creatividad y el medio sirve simplemente para plasmarlo. “Si el medio, en este caso el ordenador, puede ayudar a crear algo que resulta incluso más complicado de realizar a mano, entonces sin duda alguna hay que utilizarlo” (p.23).

En este aspecto concuerdan varios autores pues, la técnica fotográfica requiere tambien de la sensibilidad del director de arte, que además de artista

es sobretodo un comunicador cuyo trabajo está hermanado con el guionista o redactor publicitario, es quien se encarga de la composición visual de toda la fotografía así como del ordenamiento y la coordinación que se requieren para poder realizar el trabajo de un modo más práctico . Para adiestrar la mirada ante la forma, la textura y el color es necesario tomar fotografías como parte de la rutina diaria, equivalentemente al libro de esbozos del ilustrador. Marshall (1993) agrega: “la asociación del diseño gráfico y la fotografía ha permitido la creación de algunos de los ejemplos de arte pictórico aplicado más sobresalientes de este siglo” (p.7).

Esto tomando en cuenta que el campo del tratamiento digital está en continua evolución.

### **3.2 Conceptos básicos en el mundo digital**

El objetivo de este subcapítulo es el de introducir varios conceptos relacionados a las imágenes digitales que emplearán a lo largo de todo el capítulo. Esta introducción sin embargo, se realizará de manera muy resumida ya que no es prioridad de esta investigación profundizar en dichos conceptos.

**Hardware:** Son los equipos informáticos. La parte tangible de los computadores.



**Software:** La utilidad de un ordenador depende del software, que son los programas previamente grabados en un CD-ROOM, listos para instalarlos en el disco duro del ordenador.

“Los programas de diseño gráfico pueden clasificarse en varias categorías: de dibujo, pintura, edición de imágenes, maquetación, manipulación tipográfica, rendering tridimensional y para la presentación y transmisión de datos que requieren las páginas web” (Wong, 2004, p.26).

Photoshop e Illustrator constituyen los softwares utilizados en este proyecto.

**Interfaz:** es el modo de visualización del monitor. La configuración de luz de la pantalla del monitor. Photoshop dispone de tres modos principales de pantalla: *sombra paralela, línea y ninguno*.

**Tarjeta gráfica:** es la encargada de controlar el monitor. Procesa toda la información de los píxeles y la convierte para dibujar una imagen en color en la pantalla. Una tarjeta gráfica con aceleración permitirá configurar a la pantalla con resoluciones mayores, almacenar más datos de imagen y ajustar con precisión la apariencia del color. (Evening, 2010, p. 117)

**Píxel:** abreviatura de la expresión inglesa “picture elements”, también denominado elemento de la imagen, son matrices cuadradas con tamaños y

números de niveles de gris que sean potencias enteras de 2. Su análogo en pintura sería el punto, sin embargo las posibilidades de variación tonal se suponen mayores, por ejemplo una matriz de 512 x 512 puntos de una imagen monocroma de televisión, tendría 128 niveles de grises. (Gonzalez & Richard, 1996)

**Resolución:** se refiere al número de píxeles que contiene. Cada imagen digital tiene un número finito de píxeles y, cuantos más tenga, más detalle podrá recoger. Para saber con qué dimensiones se puede imprimir una imagen es necesario dividir el número de píxeles = dimensiones físicas x resolución en píxeles por pulgada (ppi). (Evening, 2010).

**Exposición:** Exponer es la acción mediante la cual se permite que una determinada escena se imprima, es decir sea capturada por un material sensible. En la fotografía analógica, el material sensible es la película y en la fotografía digital, el sensor. (Pérez M. , 2014)

En palabras de Ben (2011) la exposición es la cantidad de luz que llega al sensor de imagen y que puede ser controlada por el obturador, la apertura y el ISO.

### 3.3 El color en el mundo digital

Como se explicó en el capítulo anterior, existen dos naturalezas cromáticas: pigmentarias y de colores luz, ésta última se refiere al mundo digital y consiste en el proceso aditivo de rojo, verde y azul (los tres colores primarios de luz) conocidos por sus siglas en inglés RGB (red, green & blue) Ver fig 33. Cuando estos tres colores se mezclan se obtiene blanco como resultado. Y al superponerse crean los colores secundarios, cian, magenta y amarillo (Ben, 2011).

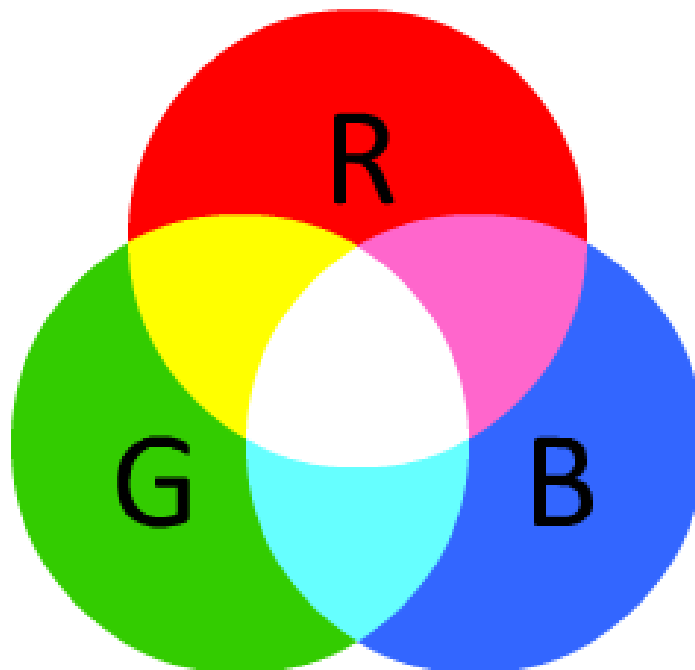


Fig. 33 Modelo de color RGB. Moreno, A. 2014  
<http://es.slideshare.net/aamoreno01/teoria-del-color-39728995>

Este es el modo utilizado en la pantalla de monitor, de televisión, cámaras digitales etc.

Sin embargo cuando se requiere imprimir las imágenes creadas digitalmente, es necesario utilizar el modo CYMK (cyan, magenta, yellow, and black, fig.34), ya que la tinta absorbe una parte de las longitudes de onda de la luz que recibe y por lo tanto ciertos tonos bloquearán a otros. Además debido a la impureza de color en las tintas, la mezcla de los tres colores no produce negro, sino marrón oscuro, por lo que se debe ajustar con tina negra. (Folch, 2010)

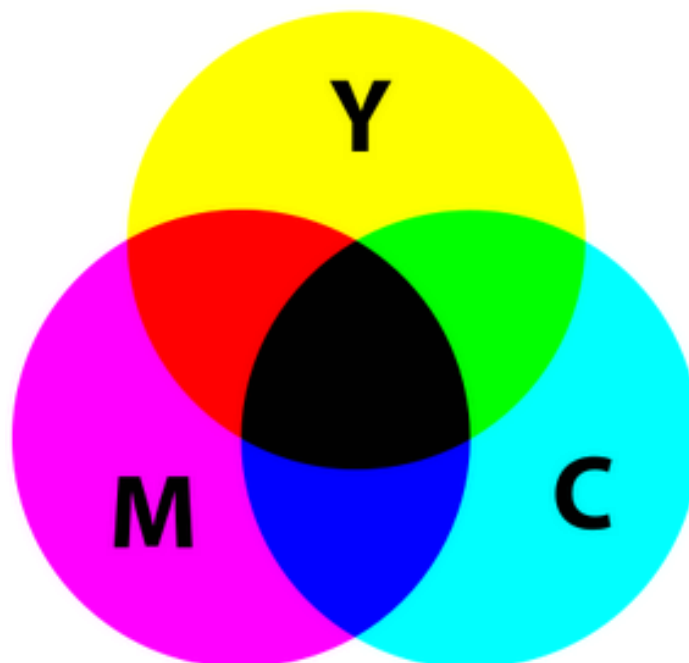


Fig. 34 Modelo de color CYMK.  
<http://www.deskshare.com/lang/sp/help/fp/ColorBasics.aspx>

Este cambio de modo RGB a CYMK puede producir desde variaciones muy pequeñas hasta resultados muy distintos a los esperados, por esta razón es importante entender las diferencias entre ambas naturalezas cromáticas para prever los posibles resultados, teniendo en cuenta que ciertos colores en RGB son imposibles de reproducir en CYMK.

### **3.4 Técnicas y herramientas de manipulación digital**

Mediante las herramientas digitales (Photoshop, Illustrator, Paint, etc.) es posible manipular la forma, el color, el tono, la saturación, la intensidad, la posición, la textura y muchos otros elementos de una imagen además de lograr infinidad de efectos sobre la misma. Además mediante la combinación de programas de edición es posible crear líneas, figuras, gráficos tridimensionales, objetos esféricos, pintar, combinar, degradar, fundir, etc., lo que otorga una gran flexibilidad al artista en la creación de sus obras. Es decir, que existen dos posibilidades a la hora de representar un objeto dentro del formato digital: la primera, de manipulación, también conocida como retoque, en la cual se parte de una fotografía o imagen obtenida previamente, sea por medio de scanner, cámara fotográfica o cualquier otro instrumento, a la que se deforma, se corrige, se repite, se altera el color, la textura, etc.; y la segunda de construcción, que se consigue mediante la utilización de las herramientas que ofrecen los programas de edición de imagen (puntos, líneas, planos, etc.) para crear una imagen digital.

Se debe reiterar, sin embargo que el papel fundamental del conocimiento del arte y la habilidad del artista, será lo que de a estas técnicas algún valor de utilidad. Pues como (Guaisasola) menciona: “se puede afirmar que será desde el propio discurso artístico desde donde se progresa hacia las nuevas tecnologías; será el espíritu creador el que establezca su validez artística”.

A continuación se hará una rápida referencia de las técnicas más relevantes utilizadas en la creación de la obra propuesta en esta investigación.

En este caso se utilizó Photoshop e Illustrator CS6 para PC. Existen otros programas de edición de imagen, sin embargo la utilización de sus herramientas suele ser similar, por lo que los siguientes contenidos pueden ser aplicados en softwares distintos a los señalados.

#### **3.4.1 Líneas y perspectiva**

Las opciones que ofrece esta herramienta pueden ser tantas como el usuario requiera, lo que permite mayor plasticidad en la elaboración de un boceto u obra definitiva. El software comúnmente utilizado para la creación de líneas es Adobe Illustrator, ya que ofrece la posibilidad de deformar, ondular, estilizar y pintar las líneas creadas.

Se puede crear una variedad de efectos útiles y decorativos al variar los patrones de discontinuidad de las líneas y después utilizarlas superpuestas. Para ello se selecciona la línea con la herramienta Selección pulsando Opc/Alt al mismo tiempo y pintándolos con valores establecidos de color grosor y estilo. (Cohen & Tanya, 1998, p. 15)

Para cambiar la perspectiva de un objeto, es necesario seleccionarlo (ctrl/T) y dando un click sobre cualquiera de sus lados arrastrarlo hacia la posición deseado.

En los casos de ritmos creados por repetición de la forma, cambiar las perspectivas de las figuras aporta dinamismo a la imagen.

### **3.4.2 Fondo de degradado**

Resulta muy útil aplicar los fondos de las imágenes en capas separadas, ya que de esta manera se puede variar los tonos, formas, texturas etc., en función de las necesidades de la obra plástica. Además la degradación del fondo puede realizarse en diferentes ángulos y direcciones. Para ello sobre una capa nueva, se debe seleccionar la herramienta bote de pintura con el color deseado. Hacer click sobre la capa para darle color. Elegir la opción degradado y optar por el tipo de degradado requerido, se puede seleccionar la dirección de degradado haciendo click en donde se desea iniciar y arrastrar el mouse hasta el lugar de finalización del degradado. Este es un instrumento útil en la creación de fondos, así como en la construcción de volúmenes.

### **3.4.3 Pintar y combinar**

El software necesario para este efecto es Adobe Photoshop. Se puede utilizar diferentes opciones para darle a la imagen un aire pintado, impresionista, para ello resulta muy práctico utilizar capas y modos de capas.

Inicialmente se duplica la capa base y sobre esta se ejecuta Imagen> Ajustar> Desaturar. Si es necesario se ajusta el contraste en el cuadro de dialogo de niveles. Seleccionando la áreas deseadas se va rellenado de color hasta cubrir la imagen. Finalmente se ejecuta Filtro> pixelizar> puntillista. Se introduce un valor entre 3 y 5 para terminar. (Cohen & Tanya, 1998). Estos efectos puede ser usados parcialmente en una obra, es decir, para dar a ciertas partes de la imagen profundidad o sensación de tridimensionalidad.

Esta herramienta permite utilizar además varios grados de saturación, intensidad, opacidad y transparencia del color sobre el lienzo digital, con la ventaja de poder deshacer los cambios que se satisfagan al autor.

### **3.4.4 Herramientas de pintura**

Estas opciones permiten practicamente las mismas posibilidades del pincel. Las herramientas, pincel, tampón de clonar, y borrador son los instrumentos que comúnmente se encuentran en la mayoría de softwares de edición de imágenes. Las diferentes opciones de estas herramientas permiten



alterar uno a uno los rangos del fotograma, se puede modificar su tamaño, la transparencia, la dureza y el tipo de trazo de cada una. (Martínez M. , 2009)

#### **3.4.5 Proyectar sombras para objetos**

Las sombras son elementos indispensables al momento de crear efectos realistas, tridimensionales o de profundidad. Con las opciones del programa se las puede ajustar en tamaño perspectiva, tono y transparencia según requiera el caso. Con el objeto seleccionado desplazarlo sobre el fondo deseado, hacer click sobre la Selección en la paleta capas, renombrarlo y pulsar OK. Duplicar la capa y nombrarla sombra, doble click sobre la capa y seleccionar sombra paralela en el cuadro de dialogo *opciones de capa*. Click derecho sobre la capa sombra y seleccionar *crear capa selección*. Finalmente modificar los valores de opacidad de capa de acuerdo a la imagen. Las diferentes variaciones de intensidad y enfoque de las siluetas permiten resultados más o menos realistas.

Esta herramienta resulta también útil, para la creación de reflejos y simetrías.

#### **3.4.6 Montaje fotográfico**

Esta es la opción más recurrente entre los artistas digitales, probablemente porque por un lado el artista tiene mayor control sobre el

resultado y por otro lado con la paciencia y la práctica requeridas, se pueden lograr efectos inusuales y muy plásticos. Esta herramienta podría compararse a la técnica de collage tan utilizada por los artista desde el siglo XX hasta la actualidad.

Con la fotografía abierta en Photoshop se va a originar un marco utilizando los canales rojo, azul y verde de la imagen. Se selecciona el color menos evidente de la foto y se duplica el canal. Ejecutar Imagen > Ajustar > Invertir. Compensar las zonas transparente del marco y ejecutar el comando Calcular del menú Imagen. Cargar la máscara de selección pulsando Opc/ Alt y guardar selección. Abrir el fondo de la composición y pegar el sujeto en la imagen. Ajustar la exposición y las sombras para crear mayor naturalidad. (Cohen & Tanya, 1998)

### **3.4.7 Impresión**

Siempre que se haya creado imágenes en el ordenador y luego se los haya impreso en papel, se habrá notado algunas diferencias, en algunos casos sutiles y en otras radicales, en cuestión de cómo aparece el color en la pantalla y como aparece en papel.

Uno de los factores que influyen en este cambio es la naturaleza del color ya que la escala de colores RGB que se ve en un monitor es más amplia

que la gama CYMK que se utiliza para la impresión, se debe tomar en cuenta que no todos los colores de la pantalla se pueden imprimir.

Además, “las variaciones en la calibración de la pantalla, el papel, la tinta y las impresoras también afectan el color del producto final.” (Step, 2000, p.96)

Otra de las limitaciones existentes al momento de la impresión son las medidas del soporte y de las impresoras disponibles.

Los soportes que se ofrecen para impresión en formatos medianos y grandes, en la ciudad de Loja, son: vinil (sobre lámina de folio de 120 x 240 cm), vinil con PVC (120 x 240 cm), lona (300 cm de ancho por el largo deseado), papel fotográfico (145 x145 cm) canvas o lienzo (100 cm de ancho) y canvas sintético (120 cm x el ancho deseado). Los costos varían de un proveedor a otro, aunque oscilan entre los \$ 15 y \$ 90 por metro.

Una mejor calidad de impresión se puede conseguir por medio de la técnica giclée, particularmente utilizada en el medio artístico por su sistema de chorro de tinta. El término giclée fue acuñado por Jack Duganne para diferenciar esta técnica del “Iris proof”, un método de alta calidad de impresión utilizado en el medio industrial. Gracias a este proceso es posible mantener al máximo la fidelidad de la imagen digital con la impresa. Sin embargo, este tipo de tecnología no se encuentra en el país.

La exposición de la obra no necesariamente debe ser realizada sobre un soporte tangible e imperecedero. El mapping o mapeado normal, es una de

las alternativas que se presentan a la hora de presentar el trabajo digital al público. Este consiste en la proyección de imágenes, tanto en 2D (mediante cambios de color y textura) y en 3D (en el que además del volumen se intervienen sombras, reflejos, brillo, etc.), sobre superficies reales, generalmente de gran tamaño (edificios, estadios, etc), que pueda ser aprovechada para crear ilusiones visuales que impacten al espectador.

### 3.5 Referentes artísticos: Aaron Douglass y Georgia O' Keeffe

Aaron Douglass fue el primer artista afroamericano en explorar el modernismo e incorporar arte africano en su trabajo. Fue muralista e ilustrador, cuya obra fue ampliamente difundida en libros, revistas y paredes públicas. Gran parte de su obra está dedicada a su lucha contra la discriminación racial, como puede observarse en su mural "Aspectos de la vida del negro - De la esclavitud hacia la Reconstrucción" ver fig. 35. (Earle, 2007).



Fig. 35 Aspects of Negro Life – From Slavery Through Reconstruction. Aaron Douglas. Topeka, KS. (1934). <https://thecharnelhouse.org/2014/08/03/afrofuturism-aaron-douglas-and-w-e-b-du-bois-1920s-1930s/aspects-of-negro-life-from-slavery-through-reconstruction-1934-aaron-douglas/>

Aaron Douglass logró destacarse como artista convencido de que podía jugar un rol importante en el cambio del destino de su raza, en un tiempo en que los blancos esperaban que los negros fueran sirvientes o trabajadores sumisos. Lo que lo llevó a ser uno de principales ilustradores del renacimiento de Harlem y uno de los artistas afroamericanos más significativos del siglo XX. (Kirschke, 1999)

Su obra ha influenciado a artistas como John Trevino, artista digital cuyo proceso creativo se basa en desarrollar varias capas mediante Photoshop, para pintar ciertas partes de ellas y finalmente recuperar tonos mediante máscaras de capa del programa. Señala que esa es la manera en que trabaja tradicionalmente sobre el lienzo. Su aspiración es aunar estos dos estilos de forma fluida.

Para su obra “Street Scene” (ver fig.36) mezcló imágenes fotográficas, texto y composición mediante pintura poco definida y gestual (Sutton & Wise, 2004).

Comenzó con una pieza pastel rugosa y acrílica que realizó con la intención de trabajar sobre ella en el ordenador. La pintura evoca los sentimientos de John cuando se encontraba buscando un lugar en el que establecer su estudio. Inicialmente pensó que la figura central estaría embarazada, siendo el embarazo una simbología de las posibilidades. (Sutton & Wise, 2004, p. 33)



Fig 36. Trevino. Street Scene. Sutton & Wise (2004).

Esta superposición de capas, con diferentes porcentajes de transparencia que se asemejan a las veladuras en pintura, sirvió de referencia al momento de creación las obras presentadas en este proyecto. Así como los destellos de luz y utilización de diferentes texturas en la composición.

Mientras que en la obra de Douglas se puede observar gran variedad de tonalidades cromáticas, utilización de colores familiares y representación de diversos planos que crean sensación de profundidad en sus ilustraciones. Características que también se tomaron en cuenta durante la producción de las obras resultantes.

## **Georgia O' Keffe**

Fue una pintora norteamericana conocida por sus lienzos de flores y sus paisajes del suroeste.

Algunas de sus obras de divulgación de este primer período incluyen Negro Iris (1926) y amapolas orientales (1928). Mientras vivía en Nueva York, tradujo al lienzo algunos de los entornos que la rodeaban, con pinturas tales como Shelton Hotel, N. Y. N° 1 (1926).

El paisaje mexicano también inspiró varias de sus obras, Negro Cruz, Nuevo México (1929) y la calavera de vaca con rosas Calico (1931).

Dejó un legado que puede ser observado en museos de todo el mundo, así como el Museo Georgia O'Keeffe en Santa Fe, Nuevo México. (Robinson, 1989)

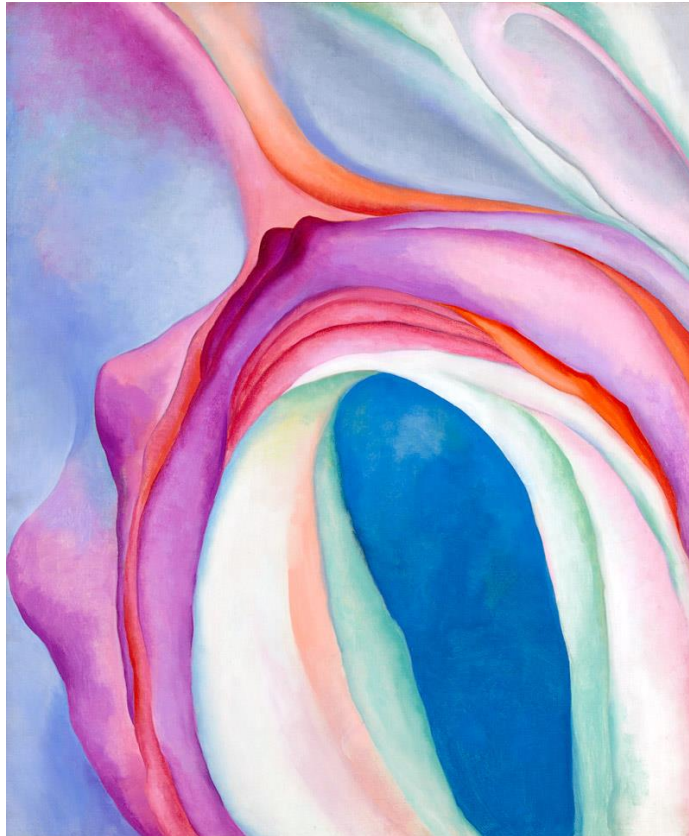


Fig. 37 Music Pink and Blue. Georgia O'Keeffe. (1918)

Se observó el trabajo de abstracción de O'Keeffe a partir de motivos florales, la armonía de color y composición de sus obras.

Los lienzos de Georgia han influenciado a artistas digitales como, Catherine Elliot, ceramista y artista digital ganadora de varios reconocimientos en el área. Cuyo trabajo artístico procede del deseo de complacer a la vista, he intenta plasmar dimensión y profundidad en el arte digital, a partir de su experiencia con la arcilla y el papel.

Su obra *Hollywood & Vine*, (ver fig. 38) se originó a partir de la textura y tonalidad de uno de sus trabajos realizado en papel japonés.



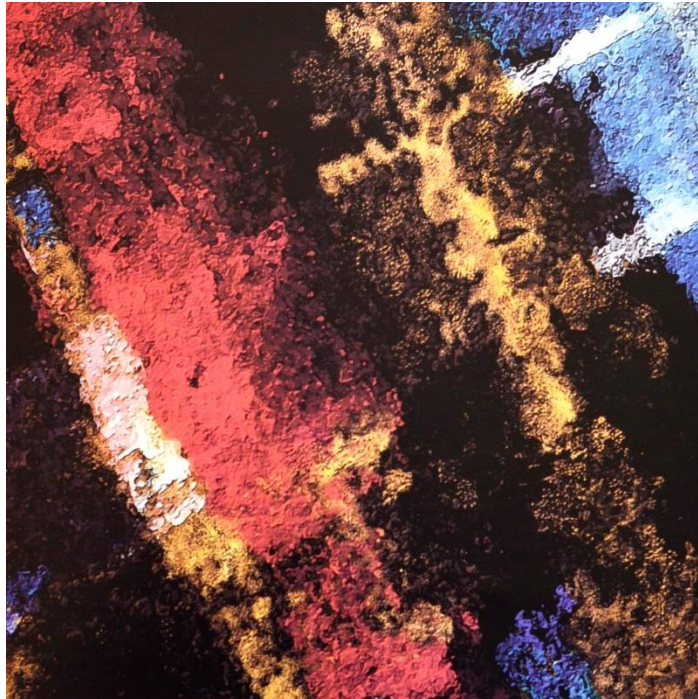


Fig. 38 Hollywood & Vine. Catherine Elliot (Sutton & Wise, 2004)

La textura se realizó en Painter con pinceles Impasto, aplicando el color en capas separadas. Luego la trasladó a Photoshop donde la artista experimentó con trazos pastel, manchas, acuarela o pincel seco. La obra tardó aproximadamente 40 horas en completarse (Sutton & Wise, 2004).

## **e. MATERIALES Y MÉTODOS**

### **Materiales**

Los materiales utilizados para la recopilación de información son los siguientes:

- Una grabadora de voz
- Una cámara fotográfica
- bolígrafo
- papel
- computador portátil
- Impresora

Para la elaboración de la obra:

Bocetaje:

- marcadores y lápices de colores
- juego geométrico
- cartulina bristol
- papel bond
- papel milimetrado
- papel kraft

- cinta adhesiva
- goma
- flores
- hojas secas
- agua
- hilo nylon
- cúter
- bolígrafo
- lápiz

#### Manipulación digital fotográfica:

- cámara fotográfica
- computador de escritorio
- programas de edición de imagen: Photoshop, Illustrator
- fotografías
- memorias USB
- disco duro externo
- plotter
- lienzo

## **MÉTODOS**

Los métodos utilizados en la realización de la presente investigación fueron, por un lado, el método deductivo útil en la recopilación de información sobre los conocimientos ancestrales de los pueblos andinos aplicados en los ramos florales ofrendados en las festividades del pueblo de Saraguro, así como el análisis de dichos ramos, para la creación de imágenes basadas en las leyes de la forma plástica.

Para ello fueron útiles las investigaciones realizadas sobre la cultura Saraguro de Dolores Punín, María Sisapacari, entre otras.

Así mismo el método deductivo se utilizó para la profundización del lenguaje plástico y leyes de composición; analizando su aplicación en obras fotográficas y de manipulación digital de distintos autores.

Las aplicaciones de la manipulación digital tanto en el arte como en la fotografía se estudiaron en diferentes fuentes bibliográficas siendo de gran ayuda los libros de Cohen & Tanya, 1998; Gonzalez & Richard, 1996 así como Marshall, 1990.

Para la observación y análisis de las ofrendas florales correspondientes a cada Raymi se utilizó el método inductivo, mediante la visita a las comunidades de Saraguro durante las celebraciones, guardando registros

fotográficos de lo investigado, para a partir de ello aplicar las leyes de la forma plástica a través de la técnica de la manipulación digital.

En la indagación acerca de la simbología de las ofrendas florales fue necesario recurrir a la entrevista, que resultó ser la más efectiva para el caso, ya que esta permitió recoger información directamente de la fuente, sobre la cual no se habían encontrado referentes teóricos.

De la misma manera se llevó un registro fotográfico de cada una de estas entrevistas, las cuales se encuentran en anexos, al final de esta investigación.

Para el análisis tanto de las obras de Máximo Laura, como de las obras de arte digital de Katherine López, que se plantearon como modelo para el estudio de su composición, se utilizaron fichas de observación. A partir de las cuales se halló, en el caso de Máximo Laura, una organización estática de los elementos utilizados, debido al esquematismo de sus formas y una simetría axial; en el uso del color, se encontró crudo y con tonos fríos y cálidos, fuertemente contrastados. Lo que se evitó repetir durante este proceso de creación.

Por otro lado la obra de Katherine López posee mayor dinamismo gracias a la utilización de ritmos alternos, la distorsión de forma y la gradación

del color. Características que fueron utilizadas en la realización de la obra de este trabajo de investigación.

Además se observó la obra de arte público de autoría de Marco Montaña, Delicio Toledo, Beatriz Campoverde, Roberto Gonzales. “Al pueblo de Saraguro” para el estudio de su estructura y la aplicación de las leyes de la forma plástica. A partir de la cual se tomó elementos como la repetición de motivos con variaciones de dirección, perspectiva y tamaño; la estilización de la forma y la integración de la ofrenda floral a la obra de arte.

En la fase de experimentación fueron utilizadas diferentes técnicas, tales como tintas, lápices de colores, bolígrafos, marcadores, etc., además de diferentes composiciones formadas con flores, hojas secas, ramas, granos, agua, harina, etc.

## **f. RESULTADOS**

El proceso investigativo realizado ha permitido llegar a un punto en el cual se hace necesario hacer una revisión de lo que se ha conseguido tanto en la parte teórica como en la parte práctica-experimental.

Es posible de esta manera, determinar que el objetivo principal de esta investigación: incursionar en el lenguaje plástico a través del análisis de los ramos florales de Saraguro por medio de la manipulación digital para propuesta artística en la ciudad de Loja, fue motivo para recurrir a las diferentes bibliotecas de la ciudad de Loja para obtener información acerca del lenguaje plástico, así como de acercarse a la comunidad indígena del cantón Saraguro para indagar sobre la cosmovisión andina, de igual manera la red virtual aportó documentos muy valiosos en cuanto los temas en cuestión se refiere, como es el caso en este proyecto investigativo.

Donde se encontró que el lenguaje plástico puede clasificarse en:

Elementos de la forma plástica:

- Punto
- Línea
- Plano
- Volumen
- Color

- Luz y sombra

Categorías de la forma plástica:

- Textura
- Espacio
- Tamaño
- Proporción
- Ritmo
- Escala
- Equilibrio
- Simetría

El estudio de dichos documentos, permitió además reconocer las tradiciones ancestrales andinas y los principios de su cosmovisión: relacionalidad, correspondencia, complementariedad y de reciprocidad, presentes en la ofrenda floral.

Las entrevistas permitieron conocer sobre cómo se estructuran las ofrendas florales: la base en forma de cruz cuadrada y el tejido del que dispone; además de que los colores elegidos para su elaboración se deben principalmente a la temporada del año correspondiente a cada Raymi.



Se analizó la obra de artistas tanto del medio digital, como de los que trabajan con temáticas andinas. Este análisis de la forma, la repetición, el uso del color, etc., fue la base del bocetaje, a partir del cual se fue consiguiendo la liberación del estatismo y de la dureza propia del diseño y el arte óptico en general. Fue fundamental, conjugar la fluidez del arte con los principios del diseño. Es decir, se planteó una obra que integra tanto los elementos de las ofrendas florares (rígidos, pesados, simétricos) y las leyes de la forma plástica (uso de líneas, puntos, la fragmentación de las figuras y la alternancias de planos y espacios), con lo que se consiguió un trabajo más dinámico y armónico.

La forma más recurrente dentro de la ofrenda floral es la espiral, que fue uno de los principales motivos gestores utilizados junto con la teoría fractal, en la creación de las obras resultantes de la presente investigación.

Se encontró además que los fractales son elementos, que a pesar de su aparente actualidad, ya fueron utilizados por las comunidades andinas en el diseño precolombino, específicamente en la cruz cuadrada. Motivo recurrente en la obra presentada.

## **g. DISCUSIÓN**

El objeto de una investigación de cualquier tipo no es convertirse en una pila de papeles acumuladora de polvo. Toda inversión de tiempo, esfuerzo y dinero puesta en ella tiene el objetivo de ser útil a la sociedad.

Por esta razón desde el momento en que se planteó el presente tema de investigación fue primordial que tuviera un sentido más allá de su importancia como requisito de grado. Fue así, como el tema filosófico entró en discusión.

¿Cómo se concebía la vida en el mundo andino? ¿Por qué hasta la actualidad se realizan rituales de agradecimiento a la tierra? ¿Qué se podría aprender de estas concepciones para mejorar la sociedad actual? ¿Y cómo interpretar estos conocimientos en una obra plástica?

De esta manera se encontró que el lugar idóneo para indagar sobre estos temas era el cantón Saraguro, puesto que es en donde mejor se han conservado las tradiciones andinas.

Una vez obtenida la información suficiente para iniciar la experimentación, la aparente “facilidad” de la técnica fotográfica supondría un resultado instantáneo. Pese al grado de complejidad en la elaboración del motivo fotografiado, la obtención de los materiales, la planeación de la composición, los problemas de iluminación e inconvenientes propios de la

técnica fotográfica, y a pesar de todos los debates en referencia al tema, existentes desde la segunda mitad del siglo XIX, de si la fotografía en sí puede considerarse artística o no, siempre habrá quien niegue su cualidad de técnica artística. Razón por la cual, en esta investigación se optó por una variante del campo fotográfico que requiere un poco más de conocimiento técnico por un lado y de intervención plástica por el otro: la denominada manipulación digital.

Si bien como se demuestra en el presente proyecto, las leyes de la forma plástica se refieren al punto, línea, textura, color, volumen, equilibrio, ritmo etc., como elementos plásticos en sí, más no a si estos fueren realizados mediante lápiz, pincel, buril, o como en este caso, una cámara fotográfica o el mouse de un computador. Existen y seguirán existiendo opositores de esta técnica como han habido siempre conservadores en la historia del arte.

## **h. CONCLUSIONES**

1. El conocimiento de las leyes de la forma plástica constituye un eje fundamental al momento de la creación artística, puesto que dan estructura a la obra y facilitan la expresión del artista.

2. Los principios de la cosmovisión andina de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y de reciprocidad se encuentran presentes no solo en el trazado de las ofrendas florales, sino que se vivencian tanto en las celebraciones como en la vida cotidiana del pueblo de Saraguro. Por ello es importante conocerlos de forma previa a la realización de cualquier acercamiento a los moradores indígenas del cantón.

3. La creación artística cumple un proceso que va desde el nacimiento de la idea hasta su materialización. Esta evolución no se completa hasta la etapa final de difusión, misma que cumple con el proceso comunicativo donde la sociedad puede otorgarle un significado propio. El espacio cultural, La Mancha de Don Quijote, fue el escenario donde la ciudadanía lojana pudo observar la obra realizada y evidenció un gran interés por la técnica utilizada, y sobre las motivaciones que dieron origen al tema seleccionado.

## **i. RECOMENDACIONES**

Algunas de las que vienen a continuación están dadas en función de las conclusiones.

1. La ejecución de bocetos es una parte fundamental del proceso creativo, ya que los medios manuales y digitales contemporáneos implican características intrínsecas diferentes. Pese a ello al momento de la experimentación es aconsejable no detenerse en el bocetaje a mano, pues además del tiempo que ello requiere, puede suceder que al momento de trasladar la imagen al formato digital, los resultados no sean los esperados. Por ello resulta útil probar directamente en el ordenador, ya que esto permite una mayor libertad de ensayo, al poder recuperar siempre el archivo original a más de que de esta manera se puede guardar el proceso de creación artística.

2. Se recomienda a quien deseara realizar investigaciones en el cantón Saraguro, que investigue los principios de la cosmovisión andina antes del empleo de entrevistas. Por ejemplo se sugiere la aplicación del principio de reciprocidad intercambiando la información que se requiere de los entrevistados, con algún bien, como alimentos, o algún servicio que puede ser ofrecer ayuda en la preparación de alguna celebración, ya que de esta manera los sujetos de investigación se muestran más abiertos a colaborar en la indagación.

3. Es importante el dominio del lenguaje plástico para la realización de cualquier obra visual que pretenda llamarse artística. Así mismo la difusión del trabajo realizado constituye la culminación de este acto comunicativo que implica el arte.

## PROPUESTA

### Referentes teóricos

En el quehacer artístico lo fundamental es la imaginación, independientemente de la inclinación por cualquier género dentro de la plástica, pues sin ella el arte como tal no existiría, Lapo (2015). Así, tanto una escena conmovedora como una pequeña flor pueden constituir el tema de una obra artística, pues como la maestría en el arte está en el *cómo* y no tanto en el *qué* se pinta.

La tarea es encontrar el camino que permita: la expresión personal a través del medio que mejor se adapte a las necesidades del artista y la utilización del lenguaje visual que permita una comunicación más efectiva. Tarea que se intentó cumplir con base en referentes artísticos del arte óptico: Omar Rayo, Vasarely; artistas digitales como Georgia O' Keffe y Katherine López, Máximo Laura; y diseñadores como Belen Mena o Claudia Cartuche, entre otros en los cuales estuvieron basados los primeros bocetos presentados. No obstante tras constantes intentos, se logró romper el sentido de la composición simétrica y poco dinámica, para pasar hacia la estilización de la forma, al juego de planos, dando un salto desde lo popular hacia lo artístico. Hecho que no habría sido posible sin la profundización del lenguaje plástico.

El argumento de la ofrenda floral presente en cada Raymi, es un tema en el que aún hay mucho por explorar. Existe muy poca información teórica al respecto y solamente mediante entrevistas realizadas a indígenas del cantón Saraguro, algunos artesanos otros estudiosos de su cultura, es posible conocer algo más de su simbología.

El hecho de que, en un ramo compuesto de flores de estación se vea reflejada toda una cosmovisión es motivo de asombro y de inspiración para la creación.

Que mejor que una imagen para plasmar esos sentimientos. Los rituales de agradecimiento a la tierra, al cosmos, conservan un carácter mágico y las representaciones gráficas desde su aparición comparten esta particularidad pese a que en la actualidad, un solo individuo está expuesto a más imágenes en un día que un hombre del siglo XVI en toda su vida. Esto ha hecho que el acto de observar, de admirarse, de cuestionarse sobre una fotografía, una pintura, un grabado o una escultura se encuentre abandonado.

Esto supone que el espectador actual es un sujeto más exigente, en el sentido de que ya nada le sorprende, ante las cantidades desorbitantes de imágenes que le son presentadas a diario su reacción es cada vez más indiferente.



Por otra parte el papel de las tecnologías modernas al respecto, no puede depreciarse. Independientemente de la calidad de contenido que consume cada vez es mayor la cantidad de tiempo que un ser humano invierte en la red.

Es por ello que el artista o diseñador actual se ve obligado por un parte a buscar la generación de un mayor impacto en el espectador y por otra, a servirse de las nuevas herramientas tecnológicas tanto para crear como para difundir su obra.

### **Temática**

El presente proyecto centra su atención, en tres cuestiones claves: las leyes de la forma plástica, la simbología de la ofrendas florares de Saraguro y las herramientas de manipulación digital contemporáneas, sin embargo es el lenguaje plástico el principal motor que une y transforma a las mismas entre sí, para lograr plasmar una imagen producto del estudio y la experimentación.

Por otro lado, la manipulación digital es una técnica que está cautivando a muchos artistas en los últimos años, los mismos que haciendo uso de los diferentes recursos plásticos de línea, punto, mancha, textura, etc.; y otras herramientas tecnológicas contemporáneas propias de la técnica, como el montaje fotográfico, que están permitiendo crear composiciones de todo tipo. El arte digital permite la experimentación constante en la plástica sin que ello

implique perder la imagen original. Lo que supone una mayor libertad sobre todo cuando el temor de no obtener los resultados deseados es disipado.

En este caso, la obra resultante surgió de un proceso que inicialmente tomó los íconos ancestrales de forma más bien literal, pero que en el proceso de estudio y de experimentación fue tomando formas más abiertas, evolucionando a un proceso más fluido y plástico.

Existen reacciones de todo tipo ante la apreciación de una obra impresa. Mientras unos se preguntan “¿cómo fue ejecutada la obra” otros objetan ante la ausencia de la pincelada propia de la pintura tradicional. Queda a criterio del público “hambriento de novedades” determinar el impacto del mensaje visual y la utilización de la plástica pintada o no, pues es el público quien está forjando constantemente un mercado con necesidades siempre cambiantes. No es labor del creador autocalificar su creación, esta es tarea del espectador y de los entes especializados, el dictaminar la calidad del trabajo realizado.

En conclusión, el estudio de las leyes de la forma plástica da cabida a un sinnúmero de posibilidades a la hora de la plasmación, su dominio es solamente el punto de partida para crear algo diferente a lo establecido; en cierta forma se busca “sacudir” al público, en cuanto a imágenes y conceptos pre establecidos tanto en el arte como en su visión del mundo, en el sentido de

que estas imágenes sean motivo de imaginación, reflexión y crítica de todo tipo.

### **Estructuración de la obra**

Para el desarrollo de este trabajo se buscó principalmente la creación de obras pregnantes, que capten la atención del observador por la simplicidad, equilibrio y estabilidad de su estructura. Para ello fueron útiles no solamente los conocimientos adquiridos mediante esta investigación sino que se puso en práctica todos los conocimientos adquiridos durante todo el proceso académico de pregrado.

Se enfatizó en la organización de las imágenes mediante la aplicación de motivos gestores en composiciones simétricas, asimétricas, entrantes, en X, en L y diagonales.

Inicialmente se utilizó esquemas de espacialidad a partir de fotografías o de formas creadas mediante ilustrador. A partir de esta coplanaridad se configuró los motivos gestores hacia la ambigüedad y la transparencia, jugando con los planos, la opacidad, el movimiento, etc., para de esta manera sugerir ambientes más cósmicos, esotéricos aunque también telúricos en otros algunos casos.

Se utilizó la ley de cierre de la teoría Gestalt ya que se tiende a cerrar con la imaginación una figura fragmentada en función de estabilizarla

mentalmente. Para ello se desconfiguró parte de las formas en varias de las obras propuestas.

La ley de contraste también fue de mucha utilidad en este proceso, se buscó los colores y tonos más adecuados que diferenciaran los motivos y los planos espaciales así como la posición relativa de los diferentes elementos de manera que incidieran sobre la atribución de cualidades (como el tamaño) de los mismos.

Todos estos procedimientos se realizaron mediante los programas de Illustrator y Photoshop conjugando las técnicas de ilustración y montaje fotográfico.

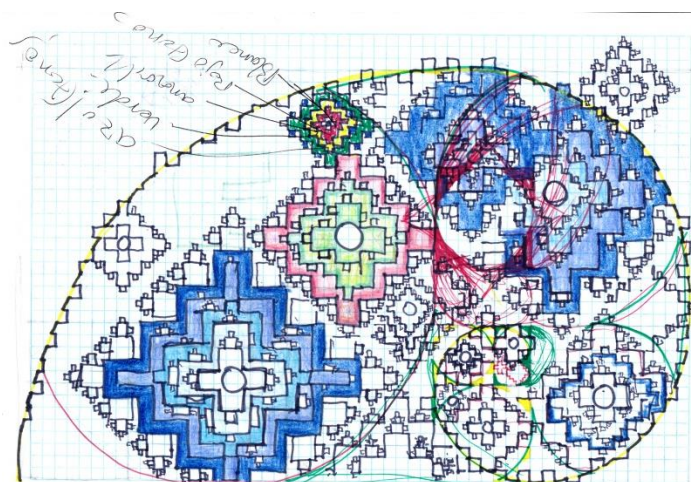


Fig. 1. Bravo C. Boceto cruz andina y espiral áureo. Escaneado.

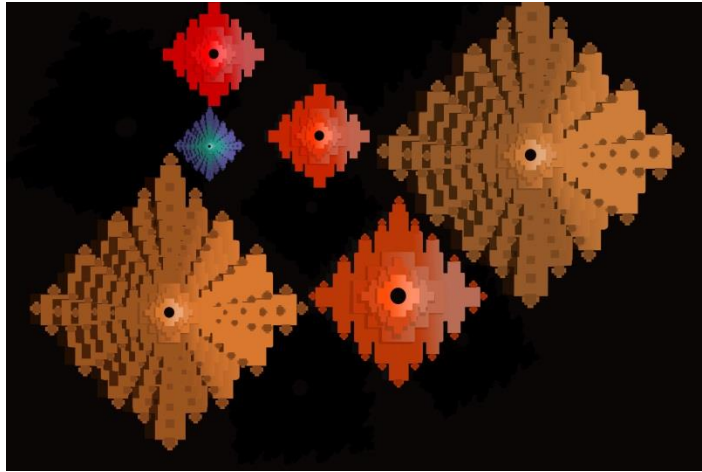


Fig. 2. Bravo C. Proceso de manipulación digital a partir de boceto



Fig. 3. Bravo C. Proceso de manipulación digital a partir de boceto

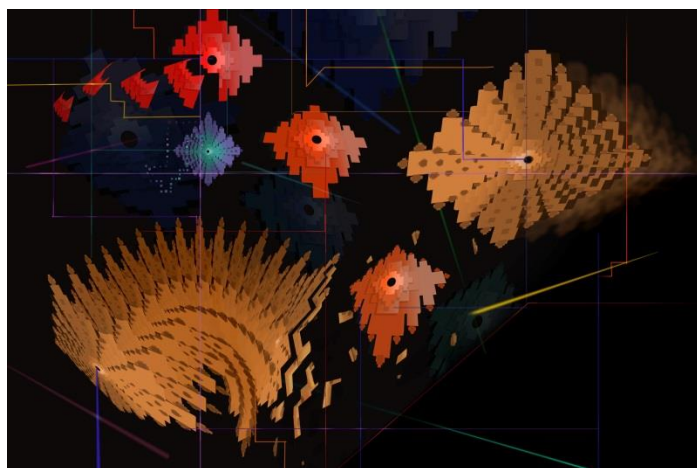


Fig. 4. Bravo C. Proceso de manipulación digital a partir de boceto. Obra finalizada.

## **Finales**

Una vez definidos los bocetos, que resultaron ser solamente ideas claras a partir de las cuales se generaron las obras definitivas que se fueron construyendo según las necesidades compositivas y las posibilidades permitidas por los programas utilizados, se procedió a manipular la imágenes progresivamente como muestran las fig.1, fig. 2, fig. 3 y fig. 4.

Se puede considerar a estas obras como una alegoría de la cosmovisión andina, por cuanto intentan representar los principios de la misma.

Para la primera obra el motivo gestor utilizado fue la espiral, símbolo del tiempo y espacio andinos (pachakuti) que se diferencia del occidental por no ser lineal. Se elaboró con flores blancas, amarillas y rojas distribuidas sobre una superficie plana a manera de puntos, para ser fotografiadas. Una vez obtenida la fotografía se creyó conveniente tomar solamente la espiral amarilla para de la misma excluyendo los tonos rojos ver fig.5. Con este motivo gestor se creó fractales mediante la repetición del motivo y la disminución de su tamaño generando una sensación de expansión tanto del ser humano, como del cosmos. Las formas resultantes se distribuyeron de acuerdo a la serie de Fibonacci creando varios planos que originaran una percepción de profundidad ver fig. 6. Las sombras constituyeron también un elemento plástico indispensable para el efecto.



Fig. 5. Bravo C. Flores en espiral. (2015) Fotografía.

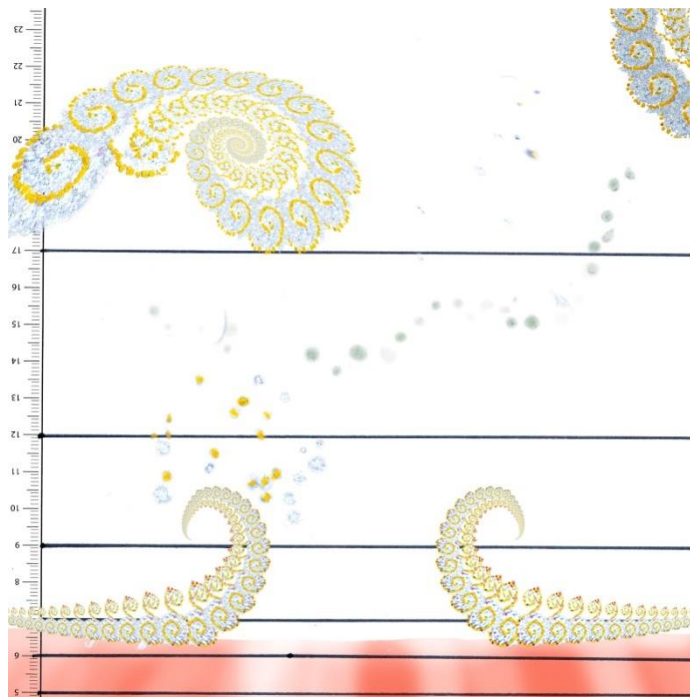


Fig. 6. Bravo C. Flores en espiral, serie de fibonacci. (2015) Manipulación digital.

Para el fondo se fue experimentando con texturas y colores contrastantes hasta lograr un efecto de pregnancia y armonía.

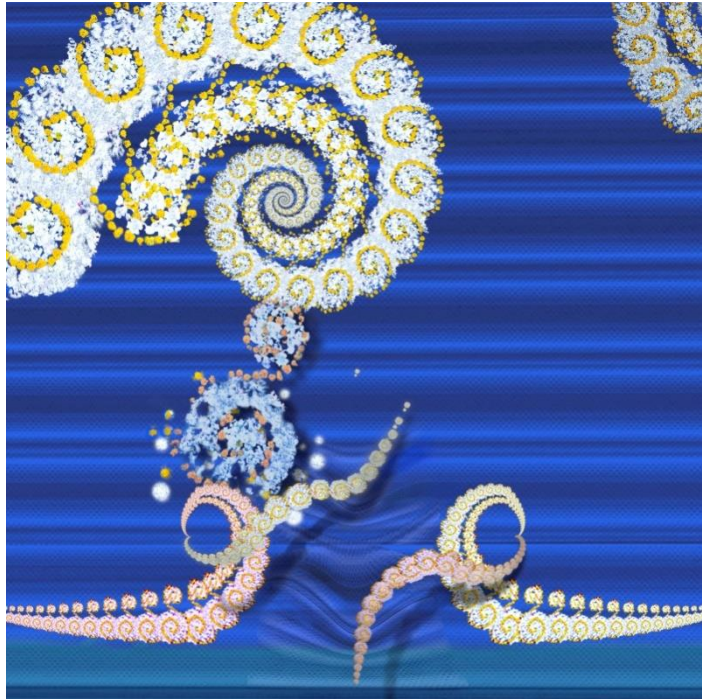


Fig. 7. Bravo C. Pawkar. (2016). Manipulación digital fotográfica. 80 x 80 cm

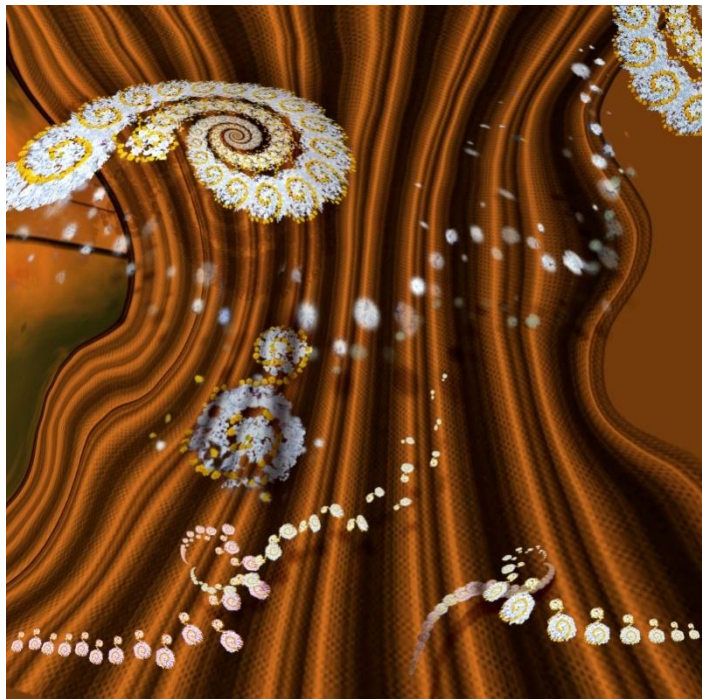


Fig. 8. Bravo C. Pawkar. (2016). Manipulación digital fotográfica. 80 x 80 cm



Como referentes para algunas creaciones como Qepa, fig.9, se tomó obras de artistas como Josep Grau-Garriga, Manolo Millares, entre otros, conocidos por sus trabajos en arpillera como elemento fundamental de la composición. Para esta gráfica se tomó una ofrenda floral realizada para la celebración del 3 de mayo, día de las cruces en el cantón Saraguro y que constituye el punto de atracción visual de la imagen, esta se desintegra desde el centro hacia a fuera, rompiendo con el hieratismo de la obra y generando espacialidad con los planos. Se utilizó analogías de color y se añadió textura y dinamismo con los parches dispuestos sobre la cabuya, que junto a la ruptura en la tela generan la sensación de continuidad. Finalmente se introdujo una anomalía de posición y dirección en la estructura de repetición dispuesta en la base de la imagen, vida en movimiento a pesar del equilibrio.

En esta obra se conjuga la representación de la ofrenda para ritual en Saraguro, con el símbolo de la trama de la vida: el tejido en cabuya.



Fig. 9. Bravo C. Qepa. (2016). Manipulación digital fotográfica. 74 x 80 cm

Para la tercera obra ver fig. 10, se partió de las espirales rojas de la fig.5, a las que se calcó y dio la vuelta para obtener imágenes reflejadas que generaran una composición regular sin llegar a la monotonía (variaciones de la estructura de repetición). Luego se las dispuso de forma que se encontraran en el punto áureo. Se utilizó colores familiares para el fondo y líneas onduladas para dinamizar la composición. Se agregaron hojas en diferentes tamaños y direcciones, con intervalos tonales para crear profundidad. Así mismo se distorsionó la perspectiva de las espirales principales y de sus sombras rompiendo la dureza del diseño y haciendo la obra más plástica. Posteriormente se colocó hojas en los primeros planos para formar una composición entrante.

Se seleccionó colores que acentuaran la sensación de calidez debido a que en la fiesta del Inti Raymi predominan estos tonos, pues se intenta devolver al sol el calor recibido durante el solsticio de verano.



Fig. 10. Bravo C. Inti. (2016). Manipulación digital fotográfica. 50 x 65 cm

Nuevamente se recurrió a la geometría fractal para la cuarta obra, ver fig. 11, en la que se incorporó líneas enlazadas en el espacio. Mediante la repetición de módulos se procuró dar unidad a la composición, formando una hilera horizontal curvada de continuidad en dos sentidos cuyo tono va degradándose gradualmente. La figura principal se destacó mediante la añadidura de luces y sombras para darle volumen. Finalmente se jugó con los contrastes y con el grosor de las líneas para crear profundidad.

Amaru es una palabra quechua que significa serpiente, es una deidad en el mundo andino. Además la serpiente gigante representa el Uku: mundo inferior, interno o de los muertos, que en Abya-Yala no genera temor, sino que es un lugar de estadía, paralelo al mundo celestial y al mundo del presente,

que además se encuentran comunicados entre sí.

Así el color transmite tranquilidad, la organización de los elementos armonía y equilibrio sin contradecir el dinamismo que aporta el ritmo.

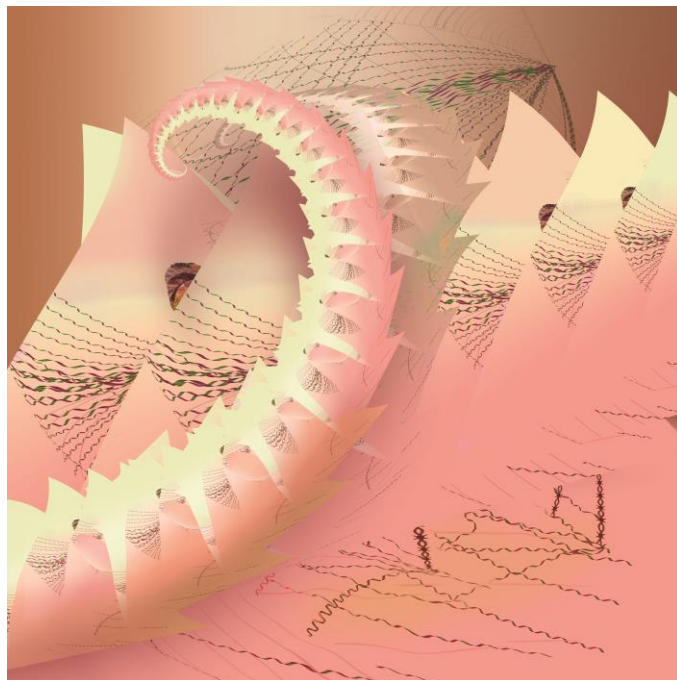


Fig. 11. Bravo C. Amaru. (2016). Manipulación digital fotográfica. 60 x 60 cm

En la siguiente obra se priorizó la textura como elemento plástico para un mayor impacto visual ver fig. 12. Se contrastó con tonos intensos y se ubicó flores creadas digitalmente. El punto y la línea se utilizaron como componentes claves de la composición, ubicados dinámicamente para formar un recorrido visual atrayente para espectador, acentuando este efecto mediante la fragmentación de una de las líneas cuyas partes se dividen y degradan paulatinamente. Las hileras de repetición de flores se distorsionaron mediante curvas y giros para disminuir la sensación de monotonía de las

formas completamente planas. Por otra parte las luces juegan un papel importante destacando ciertas zonas de las formas.

La naturaleza no se ve como algo externo en el mundo andino, es parte del hombre y está a su mismo nivel. Por eso se celebra cada proceso de la tierra, la germinación de las semillas, el florecimiento y la cosecha.

Se evoca la danza con la que se celebran los Raymis, la complementariedad de la luz y la oscuridad y del plano cósmico con el terrenal.

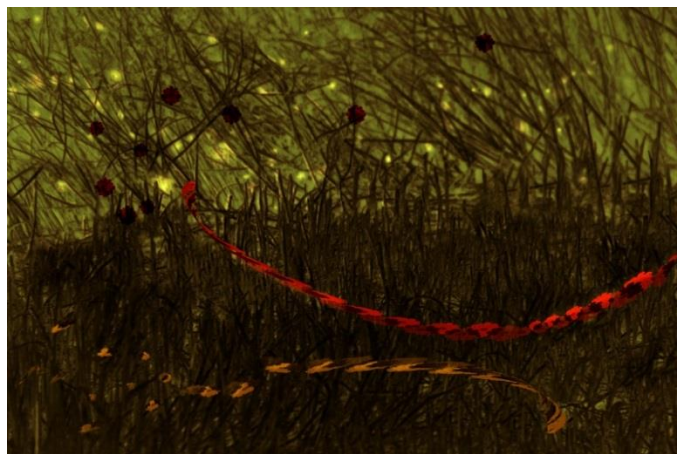


Fig. 12. Bravo C. Kulla. (2016). Manipulación digital fotográfica. 53 x 80 cm

Para la sexta obra se partió de un fractal creado desde la fotografía de un jarrón elaborado por las muñidoras del cantón Saraguro para la celebración del 3 de mayo. Del mismo se tomó una parte con forma de corona, para repetirla disponiéndola horizontalmente de forma que equilibrara el peso visual de la composición. Las líneas en diferentes tamaños, intensidades y direcciones hacen alusión a la lluvia (agua de Hanan). Así mismo la ley de

cierre está presente para incitar al espectador a ensamblar mentalmente las formas.

La concepción de tiempo y cosmos como una sola entidad está reflejada en la espiral, en la dirección de las líneas que parecen caer a la vez que las coronas permanecen suspendidas en el espacio. Esto genera la sensación de movimiento y quietud al mismo tiempo.



Fig. 13. Bravo C. Pachakuti. (2016). Manipulación digital fotográfica. 80 x 80 cm

La séptima obra hace alusión al cosmos, o Pacha en quichua ver fig.14. Para su ejecución se experimentó con diferentes tonalidades para la obtención de un fondo que se diferencia de las anteriores en cuanto a riqueza tonal, sobre el cual se montó una fotografía de una ofrenda floral realizada para las fiestas de Saraguro. La cual se desconfiguró en partes que se dispersan en el área creando sensación de movimiento y suspensión en el espacio. Como

puntos se utilizaron agujeros negros creando otra dimensión espacial.

Se combinan elementos del macrocosmos/Hanan con los del mundo terrenal (Kai).

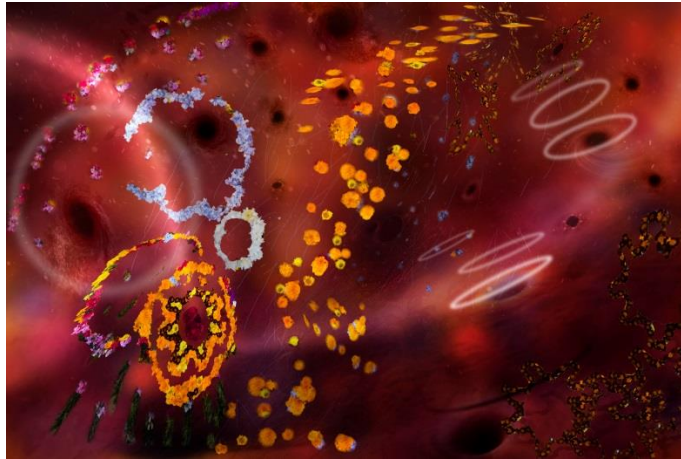


Fig. 14. Bravo C. Pacha. (2016). Manipulación digital fotográfica. 80 x 80 cm

En el octavo trabajo se ubicó la cruz cuadrada o chakana como módulo de repetición en diferentes tamaños y colores ubicados en un rectángulo áureo ver fig. 15. Para dar unidad a la composición se trazaron líneas que integraron los planos, las mismas que formaron diferentes tonos al encontrarse. Así mismo se añadieron luces fugaces de distinto color y grosor. Luego se editó cada una de la cruces variando su perspectiva, inclinación y a veces desintegrándolas. Se tomó como referencia el futurismo, particularmente la obra de Boccioni para generar la forma de “acordeón” de la cruz inferior.

Existe tensión, energía y carácter pero también calma en la tempestad de movimientos, torsiones y explosiones.



Fig. 15. Bravo C. Chakanas. (2016). Manipulación digital fotográfica. 75 x 113 cm

Para la novena obra se creó un rosetón con la técnica digital, del cual se obtuvieron la mayoría de los módulos aplicados. Esta recopila elementos de prácticamente todas las imágenes anteriores: líneas enlazadas, desconfiguración de la forma, distorsión de la perspectiva, módulos de repetición, etc. Ver fig. 16. Sin embargo el resultado no se asemeja a ninguna de las obras presentadas, ya que la conjunción de los elementos mencionados permite infinidad de posibilidades para la creación.

Se sugiere la vincularidad, las conexiones entre las líneas de la vida. La complementariedad de todo lo existente. La contención del universo en cada partícula existente.



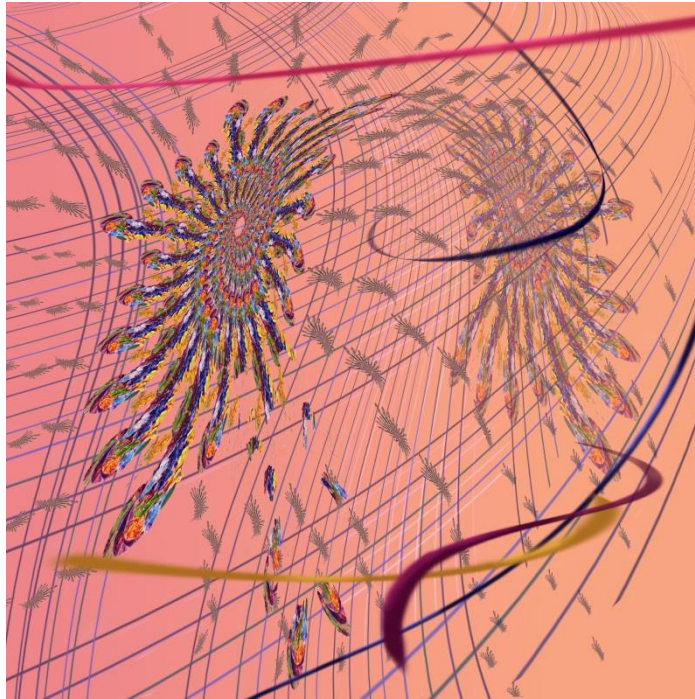


Fig. 16. Bravo C. Ayni. (2016). Manipulación digital fotográfica. 80 x 80 cm

Finalmente la décima obra ver fig. 17, está estructurada sobre una cruz andina, sobre la que se distribuyeron de forma circular módulos tomados a partir de un jarrón pequeño elaborado para la celebración de las fiestas en Saraguro. A los que se varió la intensidad tonal para crear un efecto óptico. Así mismo en el color de fondo se degradó de lo más claro a lo más oscuro para contrastar con la ofrendas e intensificar el efecto.

Es una obra simétrica con un centro de gravedad que determina una composición con radiación completa.

Los indígenas en Saraguro utilizan la relación de complementariedad en sus ofrendas, vestuarios y orfebrería. Para ello alternan elementos de distintos

tamaños generalmente sobre un eje que delinea una cruz. Además el centro de este eje representa el inicio de todo, como el ombligo del hombre.

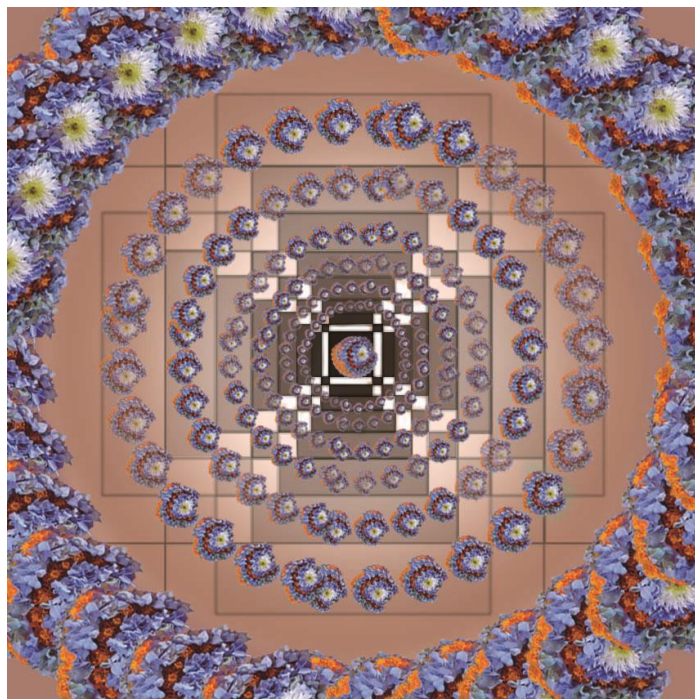


Fig. 17. Bravo C. Kapak. (2016). Manipulación digital fotográfica. 90 x 90 cm

## Glosario

Amaru: culebra (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Ayllu: comunidad organizada, etnia, aldea, pueblo. (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Ayni: reciprocidad. (Milla C. , 2005)

Inti: sol

Killa: luna. (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Chakana: puente o cruce (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Pacha: Cosmos, universo, mundo, tierra. (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Pachakuti: vuelta de pacha, un cataclismo cósmico en el que un cierto orden (pacha) vuelve o regresa. Kutiy: volver, regresar a un desorden cósmico, para originar un orden (pacha) distinto. (Estermann, Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina., 1988)

Ñawpapacha: futuro y pasado. (Zuñiga, 2014)

## j. BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, M. (1974). *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- Almeida, N. (1999). *La cultura popular en el Ecuador* (Vol. III Loja). Quito, Ecuador: CIDAP.
- Alvarez, L. e. (1999). *Diccionario teológico enciclopédico*. (Tercera ed.). Pamplona, España: Verbo divino.
- ANAYA Educación. (1998). *Propuesta Didáctica Educación Plástica y Visual 3*. (M. Andrés, & A. Morcillo, Edits.) Madrid, España: Grupo ANAYA S.A.
- Ballesteros, S. (1993). Percepción háptica de objetos y patrones realizados: una revisión. *Revista de la Universidad de Oviedo*, 5(2), p. 311-321.
- Belote, J. (1998). *Los Saraguros del Sur del Ecuador*. Quito, Ecuador: ABYA-YALA.
- Belote, L. (1972). *Relaciones Interétnicas en Saraguro* (Primera Edición ed.). (J. Gómez, Trad.) Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Ben, L. (2011). *Fotografía digital Edición 2011*. Madrid, España: ANAYA.
- Botero, L. F. (1991). *La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural* (Primera ed.). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Cartuche, C. (2014). *Doble impulso: Desde culturas primarias a una cultura versátil*. Lejona: AusArt.
- Chalán, L., Chalán, A., Guamán, M., Guamán, M., Saca, S., & Quizhpe, L. (1994). *Los Saraguros. Fiesta y ritualidad* (Primera ed.). Quito, Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.
- Cohen, L., & Tanya, W. (1998). *Técnica de diseño*. (M. d. Toldos, Trad.) Madrid, España: ANAYA.
- CONAIE. (1989). *Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo*. (Segunda edición ed.). Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Contreras, F. (2001). *Comunicación, diseño gráfico, creatividad y comunicación*. Madrid, España: Blur.
- Earle, S. (2007). *Aaron Douglas: African American Modernist*. Kansas: Yale University Press.

- Estermann, J. (1988). *Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina*. (Primera edición ed.). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Estermann, J., & Peña, A. (1997). *Filosofía Andina. Elementos para la reivindicación del pensamiento colonizado* (Primera ed.). Tocopilla, Chile: IECTA - CIDSА.
- Evening, M. (2010). *Photoshop CS4 para fotógrafos*. Madrid: ANAYA.
- Faiffer, G. (2000). *Comida y Biodiversidad en el Mundo Andino*. Lima: PRATEC.
- Fier, B. (2007). *La composición en la fotografía*. (B. Trigueros, Trad.) Madrid, España: ANAYA.
- Folch, S. (2010). *Hablemos de comunicación multimedia*. Sevilla: Blog.
- Freeman, M. (2008). *El ojo del fotografo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales* (Primera ed.). (F. Rosés, Trad.) Barcelona, España: BLUME.
- García, J. (2014). *Taller de iconografía ancestral*. Loja, Colegio de Arquitectos de Loja, Ecuador: Mindalae.
- Gareis, I. (2007). *Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds.
- Gonzalez, R., & Richard, W. (1996). *Tratamiento digital de imágenes*. Wilmington, Delaware, EUA: Addison Wesley/ Dizaz de Santos S.A.
- Greslou, Grillo, Moya, Rengifo, Suy, R. S., & Valladolid. (1991). *Cultura Andina Agrocéntrica* (Primera ed.). Lima , Perú: PRATEC.
- Griffiths, N. (1998). *La Cruz y la Serpiente*. (M. Rodriguez, Ed.) Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú. Fondo editorial.
- Guaisasola, F. (s.f.). *EL DISCURSO TECNOLÓGICO EN LAS ARTES PLÁSTICAS: PERSPECTIVAS DESDE LOS OCHENTA*. Recuperado el 04 de marzo de 2016, de quadernsdigitals: [http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/hemeroteca/r\\_32/nr\\_336/a\\_4287/4287.html](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_336/a_4287/4287.html)
- Irlles, G. (2012). *Curso de decoración*. Madrid, España: Formacion Tecnico Profesional.

- Kirschke, A. H. (1999). *Aaron Douglas: Art, Race, and the Harlem Renaissance*. Mississippi: University Press of Mississippi JACKSON.
- Lapo, G. (2015). *TÉCNICAS DEL GRABADO CALCOGRÁFICO APLICADAS EN GRÁFICAS RELACIONADAS CON LA INTERPRETACIÓN DE LEYENDAS TRADICIONALES DE LA PARROQUIA SAN PEDRO DE VILCABAMBA. (Tesis de grado)*. Loja: UNL.
- López, M. (2004). *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito: Abya Yala.
- López, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona, España: LABOR SA.
- Maldonado, M. (2011). *Afrodescendientes, Saraguros & Paltas*. Loja: Ministerio de Cultura del Ecuador Direccion Provincial Loja.
- Marshall, H. (1993). *Diseño fotográfico*. (E. Olcina, Ed.) Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Martínez, J., Vila, P., Arques, J., Milla, R., Natalia, P., Sangra, R., y otros. (2004). *Manual básico de tecnología audiovisual y técnicas de creación, emisión y difusión de contenidos*. Barcelona: PAIDOS.
- Martínez, M. (2009). *After Effects CS4*. Madrid: ANAYA.
- Milla, C. (2005). *Ayni* (Cuarta ed.). Lima, Peru: Amaru Wayra.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima, Peru: Asociacion de Investigacion y Comunicacion Cultural Amaru Wayra.
- Mulvany, E. (Julio de 2004). Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado. *Revista de Antropología Chilena*, 36(2), 407-419 .
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Odam, J. (2000). *Fotografía digital*. (A. García, Trad.) Madrid, España: Anaya.
- Panero, N., Paronzini, P., Colombo, S., & Alfonso, M. (2001). *Educación Artística y C.B.C.* (Segunda ed.). Santa Fe, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Parini, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona, España: Paidós.
- Partmore, C. (2004). *Curso completo de animación los principios, práctica y técnicas de una animación exitosa*. Barcelona, España: ACANTO.

- Pereira, A. (2002). *Semiótica y Comunicación*. Quito, Ecuador: FEDUCOM.
- Pérez, J., & Ana, G. (2009). *Definición.de*. Recuperado el 06 de Julio de 2016, de <http://definicion.de/escala/>
- Pérez, M. (Febrero de 2014). *Blog del fotógrafo* . Recuperado el 23 de Febrero de 2016, de <http://www.blogdelfotografo.com/medicion-exposicion/>
- Photoclub, 1. (2012). *Foto Inspiración*. (V. Casanova, Trad.) Madrid, España: ANAYA.
- Punín, D. (2007).
- Robinson, R. (1989). *Georgia O' Keffe A life*. Londres: University Press of New England .
- Rojas, C. (2014). *Taller de reapropiación de la iconografía ancestral del Ecuador para su aplicación al diseño de patrones con identidad cultural*. Loja: Mindalae.
- Rojas, M., & Quizhpe, C. (2006). *Estudio de las celebraciones (Raymis) Cosmovisión Andina, Vivencia, Espiritualidad, Identidad Cultural con enfoque al desarrollo del turismo comunitario en el Cantón Saraguro ( tesis de pregrado)*. Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Scott, G. (1974). *Fundamentos del diseño* (Septima ed.). (M. d. Castillo, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Victor Leru.
- Sisapacari, M. (2008). Fiesta popular religiosa. *Artesanías de América Revista del CIDAP*(67), 235-259.
- Step, S. b. (2000). *Diseño digital. Técnicas avanzadas*. (E. Tuya, Ed.) Madrid, España: ANAYA.
- Sutton, J., & Wise, D. (2004). *Trucos y técnicas de los artistas digitales*. (B. Tarancón, Trad.) Madrid, España: ANAYA.
- Tatzo, A., & Rodriguez, G. (1998). *Vision Cosmica de los Andes* (Tercera ed.). Quito, Ecuador: Abya-Yala Coedición E.B.I.
- Tribe, M., & Jana, R. (2009). *Arte y nuevas tecnologías*. (U. Grosenick, Ed.) Barcelona: TASCHEN.
- Valdes, J., & Leonel, P. (2012). *Fractales a nuestro alrededor*. Santa María: VIDYA.

- Villafañe, J., & Minguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid, España: Anaya.
- Wong, W. (1992). *Principios del diseño en color* (Tercera ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Wong, W. (2001). *Fundamentos del diseño* (Cuarta ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili, SA.
- Wong, W. (2004). *Diseño gráfico digital*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Zhingre, A. B. (1 de Mayo de 2015). Simbología de las ofrendas florales. (C. Bravo, Entrevistador)
- Zuñiga, V. (2014). Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino. *Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 9, 176-188.





ANEXOS

# UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA  
COMUNICACION

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TEMA

**“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS  
OFRENDAS FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO  
BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**

Proyecto de tesis previo a la  
obtención del grado de  
Licenciada en Artes  
Plásticas, mención: Pintura.

**AUTORA:**

Claudia Johanna Bravo Jiménez

**DIRECTOR:**

Arq. Marco Antonio Montaña Lozano

LOJA – ECUADOR

2015

a. TEMA.

**“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS  
OFRENDAS FLORALES DE LA CULTURA SARAGURO BAJO LEYES  
DE LA FORMA PLÁSTICA”**

## **b. PROBLEMATICA**

El tema de manipulación digital fotográfica de ramos florales realizados para la celebración de las cuatro fiestas andinas más importantes conmemoradas en Saraguro, bajo leyes de la forma plástica, además de no haber sido abordado como proyecto de tesis en la UNL tampoco se ha explotado en la ciudad de Loja dentro de la pintura ni del diseño.

Saraguro cuenta con una riqueza cultural que se refleja en sus celebraciones, particularmente en sus arreglos florales.

Sisapacari María (2008) "La concepción cultural andina de espacio/cosmos está presente en el trazado de la ofrenda floral" (p. 236).

En la ciudad de Loja, a pesar de estar relativamente a escasos kilómetros del cantón de Saraguro, no se ha hecho un acercamiento sostenido de carácter artístico cultural que permita de manera dinámica profundizar en el inmenso bagaje visual y simbólico de esta rica cultura a través del dominio de los recursos plásticos que nos facilite entender más de la semiología de este pueblo.

La manipulación digital fotográfica es una aspiración personal que interesa al investigador y que viene realizando desde hace algún tiempo conjuntamente con técnicas de la pintura tradicional, queriendo experimentar nuevos instrumentos que permitan una mayor forma de expresión para los tiempos actuales. El dominio de la técnica es la motivación principal del presente trabajo.

Las posibilidades económicas y académicas para la ejecución de las obras y su impresión son factibles, se cuenta con los instrumentos y programas adecuados además de las bases teóricas de diseño y de pintura que permitirán su desarrollo y materialización.

### **c. JUSTIFICACIÓN**

El proyecto propuesto es un trabajo previo a la obtención de la Licenciatura en Artes Plásticas de UNL. El mismo permitirá profundizar en el simbolismo cultural de Saraguro como pretexto para una propuesta artística con nuevos medios de expresión, basada en las leyes de la forma plástica que permita el desarrollo técnico del investigador a través del dominio tanto del lenguaje plástico como de la manipulación digital y el refuerzo de la fotografía como herramienta artística.

También se busca contrastar la teoría gestáltica con las ofrendas florales de Saraguro para recrearlas a través del diseño y la plástica y con ello aportar al arte lojano.

El tema propuesto se inscribe dentro la línea de investigación: arte y tecnología, arte digital y fotografía como medio contemporáneo de expresión.

#### d. OBJETIVOS

##### **Objetivo General**

Incursionar en el lenguaje plástico a través del análisis de los ramos florales de Saraguro por medio de la manipulación digital para propuesta artística en la ciudad de Loja.

##### **Objetivos Específicos**

1. Profundizar en las leyes de la forma plástica, para el refuerzo de los conocimientos académicos adquiridos, por medio de la investigación.
2. Crear imágenes a partir de los colores y diseños utilizados en las ofrendas florales de la cultura de Saraguro.
3. Difusión de la obra por medio de blog y exposición.

#### e. MARCO TEÓRICO

**Ubicación geográfica.** Los Saraguros se consideran parte de la nacionalidad quichua, la que a su vez, constituye una de las nacionalidades indígenas existentes en nuestro país.

Geográficamente se encuentran ubicados al norte de la provincia de Loja, en la región interandina, y ocupan la parte septentrional de la provincia de Zamora Chinchipe, en la región amazónica: Yacuambi, Yanzatza, El Pangui, Nangaritza, Zamora y El Tibio. Almeida (1995)

**Origen.** “Tomando en consideración sus datos históricos, además de las costumbres y trajes típicamente incaicos, podemos aceptar como lugar de origen de sus ascendientes, el Collao, Departamento del Cuzco de la actual República del Perú.” (Punín, 2007 p. 23)

En la investigación de tesis planteada se revisará la semiología del pueblo de Saraguro. Punín (2007). La influencia de los signos y colores de su cosmovisión en el diseño de la región, así como la iconografía utilizada en el diseño andino. Milla (2005).

Se estudiará la importancia de las ceremonias dentro de la cultura andina. Según Friedemann citado por Cuvi, antes de la llegada de los españoles los indios tenían cultos ancestrales al sol y a la luna, evento que la Iglesia Católica aprovechó con fines de evangelización, sirviéndose de que en América estos cultos coinciden con los momentos cósmicos del solsticio de verano, que señala la época de siembra y cosechas. Cuvi (2002).

El libro *Compadres y Priostes*, se tomará como referente para el estudio de las fiestas andinas:

“El Inti Raimi constituye la fiesta más importante del pueblo indígena de los Andes, ya que para muchos es considerada inclusive, como el final y el comienzo de un nuevo año” (Conejo José, 1991, p. 39).

Así mismo se considerará la revista de CIDAP sobre las Artesanías de América (2008), en la que se explica la importancia de los ramos florales dentro de la tradición Saraguro.

El significado de las manifestaciones culturales andinas tiene que ver con el simbolismo del centro, punto de intersección de los niveles cósmicos de 3 ejes donde gira espacio y tiempo. Esta concepción se manifiesta en las ofrendas florales, realizadas por sus priostes y devotos cada domingo a varios santos y en las 4 fiestas. Kapak Raimi (Navidad) Pawkar raymi (semana santa), Inti Raymi ( San Juan) y Kuya raymi (septiembre). Los ramos florales son símbolo de aceptación y conexión del hombre con la divinidad, agradecimiento al cosmos y a sus espíritus protectores. (Sisapacari, 2008, p. 235).

*Ecuador, viva la fiesta*. Cuvi (2002) y *La fiesta popular en el Ecuador*. Encalada (2005) serán también un valioso recurso a aprovechar para una mejor comprensión histórica de las celebraciones en el Ecuador.

Analizar el aspecto cultural de dichas manifestaciones en este lugar facilitaría su promoción, conocer su forma de concebir e interpretar el mundo favorecería el desarrollo local y nacional, además de promover la valoración, el respeto y



conservación de estos saberes culturales. Cuví Pablo (2000) menciona “las artesanías deben enfrentar, generalmente en desventaja, el vértigo neoliberal del mercado. Por su lado, los jóvenes de hoy no realizan una lectura ideológica o histórica de los objetos artesanales; simplemente los aprecian desde un punto de vista estético.” (p. 10).

Para el estudio de las leyes de la forma plástica se revisará los textos de Anaya Educación (1999), en el que se desglosan los elementos del lenguaje plástico, Norbis G. (1971), sobre la estructura de los medios audiovisuales, Yuste Hernanz C. y Trallero M. (2002) que presentan conceptos de forma y color. Clot R.J. (1975) libro de educación artística y Arreguín (1981) quién señala “El conjunto de características del lenguaje visual y de sus relaciones con el verbal, nos pueden orientar para que podamos tomar una decisión acerca de la estrategia que se ha de seguir para usar imágenes visuales y explicaciones verbales.” (p. 23).

Respecto al diseño simbólico de las imágenes se estudiará a López (2013), además de los métodos y técnicas introducidas por Munari (1985), Wucius Wong (2001) y Scott (2005). Siendo importante adentrarse en el diseño latinoamericano se citará a Moya (2006).

Para cumplir con los objetivos planteados de utilización de técnicas digitales se analizarán los trabajos de artistas contemporáneos que manejan la tecnología como medio de expresión artística, como los que se han planteado en la obra de Jeremy Sutton/ Daryl Wise. (2004)

“El arte es esencialmente creatividad. El medio utilizado es una inspiración del artista y sirve simplemente para plasmar distintos tipos de creatividad” (Peter Max, 2004, p.23).

Servirán también de referencia los instrumentos presentados en el libro de Graham Davis (2007). Así como la guía de Photoshop CS6. Martin Evening (2012).

Así mismo se revisará libros sobre técnica fotográfica como Cien años de fotografía en color, del autocromo al digital. Pamela Roberto (2003). Y principios de iluminación Chrisweston (2006) y Jaeger (2007).

Se aprovechará los fundamentos de la Gestalt y su influencia en la percepción bajo la premisa de que “los sujetos perciben en primera instancia directamente configuraciones complejas en una totalidad y que el análisis de los elementos es posterior una aprehensión global.” Mariel Ciafardo. (2011).

Para la aclaración de la terminología será necesario valerse del Diccionario de la Artesanía Ecuatoriana. Encalada (2003). Diccionario visual de diseño grafico. Harris (2006).

Durante el desarrollo de la tesis se complementará la información con los libros que se consideren pertinentes.

## f. METODOLOGÍA

En la ejecución del presente proyecto, se utilizará el método deductivo partiendo del estudio de los conocimientos ancestrales de los pueblos andinos, aplicados a los ramos florales ofrendados en las festividades del pueblo de Saraguro, para la creación de imágenes basadas en las leyes de la forma plástica.

Se estudiará las investigaciones realizadas sobre la cultura Saraguro como las de Dolores Punín y María Sisapacari, entre otras. Así como el proceso creativo de artistas digitales actuales como Aaron Douglass y Georgina O' Keeffe.

Actualmente las técnicas digitales tienen una gran aceptación entre los artistas plásticos contemporáneos. Tal es el caso de John Biggers o Catherine Elliot, que trabajan con el lenguaje visual formado por signos y códigos que debe ser comunes tanto para el emisor como para el receptor. Las aplicaciones de la manipulación digital tanto en el arte como en la fotografía se estudiarán en el libro de Marshall, 1990.

Se analizará la obra de artistas visuales como Máximo Laura que han trabajado su obra, manteniendo el lenguaje iconográfico auténticamente andino.

Para un mejor discernimiento de los procesos de creación de obras digitales se analizarán imágenes seleccionadas del libro Diseño digital. Técnicas avanzadas, como la obra de Katherine López.

Así también se analizará la obra de arte público de autoría de Marco Montaña, Delicio Toledo, Beatriz Campoverde, Roberto Gonzales. "Al pueblo de

Saraguro” Cómo está estructurado el diseño del ramo floral, como se aplican las leyes de la forma plástica.

Se hará un archivo fotográfico de los arreglos florales para la manipulación del color y la forma.

Además se elaborará una ficha de observación para registrar los parámetros según los que se trabajan las ofrendas.

También se utilizará el método inductivo a partir de la observación de los colores y diseños utilizados para la realización de arreglos florales ejecutados por la comunidad de Saraguro. Para ello en un primer acercamiento se visitará los lugares donde se trabajan y comercializan dichas arreglos en el cantón Saraguro, guardando registros fotográficos de los mismos.

En un segundo acercamiento se dialogará con los artesanos sobre su proceso de trabajo, mediante una guía de observación que contenga parámetros sobre la elaboración de los diseños, su elección de colores, etc.

Con el material recogido se procederá a la experimentación, a partir de los colores utilizados en los arreglos florales observados se optará por motivos gestores para el planteamiento de bocetos bajo leyes de la forma plástica, para luego aplicarlos, con ayuda de programas de manipulación digital como photoshop o ilustrador, a las fotografías realizadas a las producciones de los Saraguros.

A partir de las 15 obras resultantes del proyecto se analizarán los logros obtenidos si las leyes de la forma plástica fueron aplicadas convenientemente,

es decir si se logró elaborar composiciones equilibradas, armónicas y  
pregnantes. Si el trabajo final se identifica y facilita la familiarización con la  
semiología de los Saraguros.

A partir de proceso de síntesis se elaborarán tres conclusiones.

g. CRONOGRAMA

Año Mes Actividades	2015									2016								
	Febrero Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio Agosto	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Sep.
Presentación y aprobación del proyecto	■																	
Aplicación de instrumentos		■																
Recopilación de la información. (Investigación bibliográfica, capítulo I. 1 <sup>era</sup> . Etapa)			■	■														
Recopilación de la información. (Investigación bibliográfica, capítulo II. 1 <sup>era</sup> . Etapa)					■													
Revisión, Capítulo, I – II. (1 <sup>era</sup> Etapa)						■												
Elaboración de la Propuesta Teórica Práctica. Capítulo III. (1 <sup>era</sup> . Etapa)						■	■											
Elaboración y aprobación de bocetos							■	■										
Elaboración de obras							■	■	■	■	■							
Exposición de obras.											■							
Elaboración de materiales y métodos, resultados y discusión. Capítulo III.												■						
Elaboración de conclusiones y recomendaciones. Capítulo III.													■					
Revisión del Capítulo III.														■				
Entrega del 1 <sup>er</sup> borrador de tesis															■			
Entrega y Aprobación definitiva de tesis																■		
Tramites de declaratoria de Aptitud																■	■	
Trámites para titulación																■	■	■

#### h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

El presente proyecto se realizará con recursos propios.

Los recursos humanos que intervendrán serán voluntarios.

<b>MOVILIZACIÓN</b>	<b>COSTO</b>
Viajes a Saraguro	150.00
<b>Total</b>	<b>150.00</b>

<b>EQUIPOS</b>	<b>COSTOS</b>
Ordenador de sobremesa	1200.00
Ordenador portátil	500.00
Cámara fotográfica	1000.00
<b>TOTAL</b>	<b>2.700</b>

<b>MATERIALES</b>	<b>COSTOS</b>
Papel fotográfico	10.00
Cartulinas	10.00
Acrílicos	25.00
Rotuladores	20.00
Juegos geométricos	2.00
Compás	2.00
Lápices	8.00
Impresiones en lienzo	500.00
<b>TOTAL</b>	<b>577.00</b>

<b>RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS Y DE SOFTWARE</b>	<b>COSTOS</b>
Photoshop	30.00
Ilustrador	50.00
<b>TOTAL</b>	<b>70.00</b>



SUMA TOTAL	
Equipos	2700.00
Materiales	577.00
Movilización	150.00
R. bibliográficos y de software	70.00
Gastos extras	300.00
<b>TOTAL</b>	<b>3797.00</b>

## i. . BIBLIOGRAFÍA

Almeida J. 1995. Identidades Indias en el Ecuador Contemporáneo. ABYA-YALA. Cayambe, Ecuador. Vol.4. 433 p. (Serie pueblos del Ecuador).

ANAYA Educación.1999. Serie nuestro mundo. Educación secundaria obligatoria. Educación plástica y visual. Jackson R. GRUPO ANAYA, S.A. Madrid, España. 189 p.

Arreguín J.L.M.1981. Tres acercamientos a la educación audiovisual. Apoyos para la enseñanza en ciencias experimentales. Primera edición. Editorial Trillas México. México. 129 p.

Aumont J. 1997. El ojo interminable. Cine y pintura. López A. Primera edición. PAIDOS. Barcelona, España. 208 p.

Biblioteca Salvat de grandes temas.1973. Teoría de la imagen. Marco. J. SALVAT Editores. Barcelona, España. 142 p.

Brown W. Lewis B. Harcleroad F.1979. Instrucción audiovisual. Tecnología, medios y métodos. Cruz R. Editorial Trillas. México. 581 p.

Step by step electronic design. Diseño digital. Técnicas avanzadas. Tuya E. Anaya 2000. 352 p.

Punín Dolores. 2007. Los Saraguros. Estudio Socio económico y cultural. Primera edición. Loja. Ecuador.CCE. 120 p.

Milla Carlos. 2005. Ayni. Semiótica andina de los espacios sagrados. Cuarta edición ampliada. Lima Perú. Ediciones Amaru Wayra. 307 p.

Jeremy Sutton/ Daryl Wise. 2004. Trucos y técnicas de los artistas digitales. Tuya E. E. Madrid.España ANAYA. 416 p.

Floch J.M.1993.Semiótica, marketing y comunicación. Bajo os signos, las estrategias. Lacalle M.R. Primera edición. PAIDOS. Barcelona, España. 255 p.

Graham Davis. 2007. Las herramientas del diseñador. Navarro G. Index.China. 160p.

Clot R. J. 1975. La educación artística. Brachfeld M.B. Séptima edición. Planeta. Barcelona, España. 121p.

Cuvi Pablo. 2000. Artesanías del Ecuador. DINEDICIONES. Quito, Ecuador.

Cuvi Pablo .2002.Ecuador. ¡Viva la fiesta! Primera edición. DINEDICIONES. Quito, Ecuador. 206 p.

Botero Luis Fernando. 1991. Compadres y Priostes. La Fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural. Primera edición. ABYA-YALA. Cayambe, Ecuador.148 p.

Encalada O. 2005. La fiesta popular en el Ecuador. CIDAP. Cuenca, Ecuador. 351 P.

Encalada O. 2003. Diccionario de la Artesanía Ecuatoriana. CIDAP. Cuenca, Ecuador. 357 p.

Negroponte N.1995. Ser digital. El futuro ya está aquí, y sólo existen dos posibilidades: ser digital o no ser. Editorial ATLANTIDA. Buenos Aires, Argentina. 247 p.

Norbis G. 1971. Didáctica y estructura de los medios audiovisuales. Pravisani E. Editorial KAPELUSZ. Buenos Aires, Argentina. 270 p.

Sisapacari María. 2008. Fiesta popular religiosa. Artesanías de América Revista del CIDAP (Ecuador) (No. 67):235-259.

Contreras F y San Nicolás Romera C.2001. Diseño gráfico, creatividad y comunicación. Sobrino A. Blur Ediciones Madrid, España. 230 p.

Küppers H. 1992.Fundamentos de la teoría de los colores. Faber-Kaiser M.4.<sup>a</sup> Edición. Ediciones G. Gili, S.A. de C. V. México.201p.

Tena Parera D. 2005. Diseño Gráfico y Comunicación. Posadas J.L. PEARSON. Madrid, España. 245 p.

Munari B.1985. Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica. Cantarell F. 8.<sup>a</sup> edición. Editorial Gili Gustavo, S.A. Barcelona, España.363 p.

MEMORIAS DE LA REUNION TECNICA IBEROAMERICANA SOBRE DISEÑO Y ARTESANIA. (1990, CUENCA, EC.).1991. Artesanos y Diseñadores. Cuenca, Ec., CIDAP. 207 p.

Wong W. y Wong B. 2004.Diseño gráfico digital. Dávila M. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, España. 269 p.

López A. M. 2013. Curso diseño gráfico. Fundamentos y técnicas. ANAYA. Madrid, España. 287 p.

Scott R. 2005. Fundamentos de diseño. Del Castillo M. LIMUSA. México.194p.

Ambrose y Harris.2006. Diccionario visual de diseño gráfico. Indexbook. Barcelona, España. 175 p.

Jaeger C. A. 2007. Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos. Sobregués N. Océano. Barcelona. 272 p.

Marshall H. 1993. Diseño fotográfico. Como preparar y dirigir fotografías para el diseño grafico. Olcina E. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España. 144p.

Yuste Hernanz C. y Trallero M. 1999. Programas para la estimulación de las habilidades de la inteligencia. Progresint. Atención/ Percepción, conceptos de forma y color. CEPE, S.L. España. Vol. 4. 128p.

**OTROS ANEXOS**

**Anexo 1.**

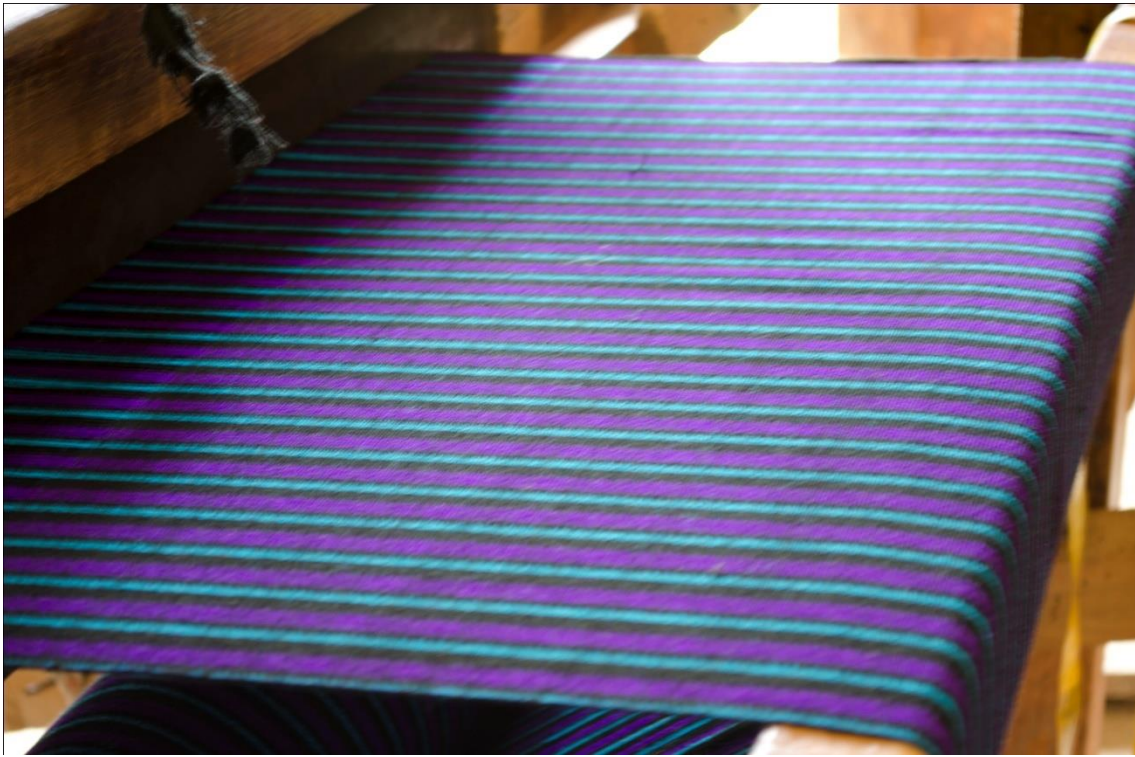


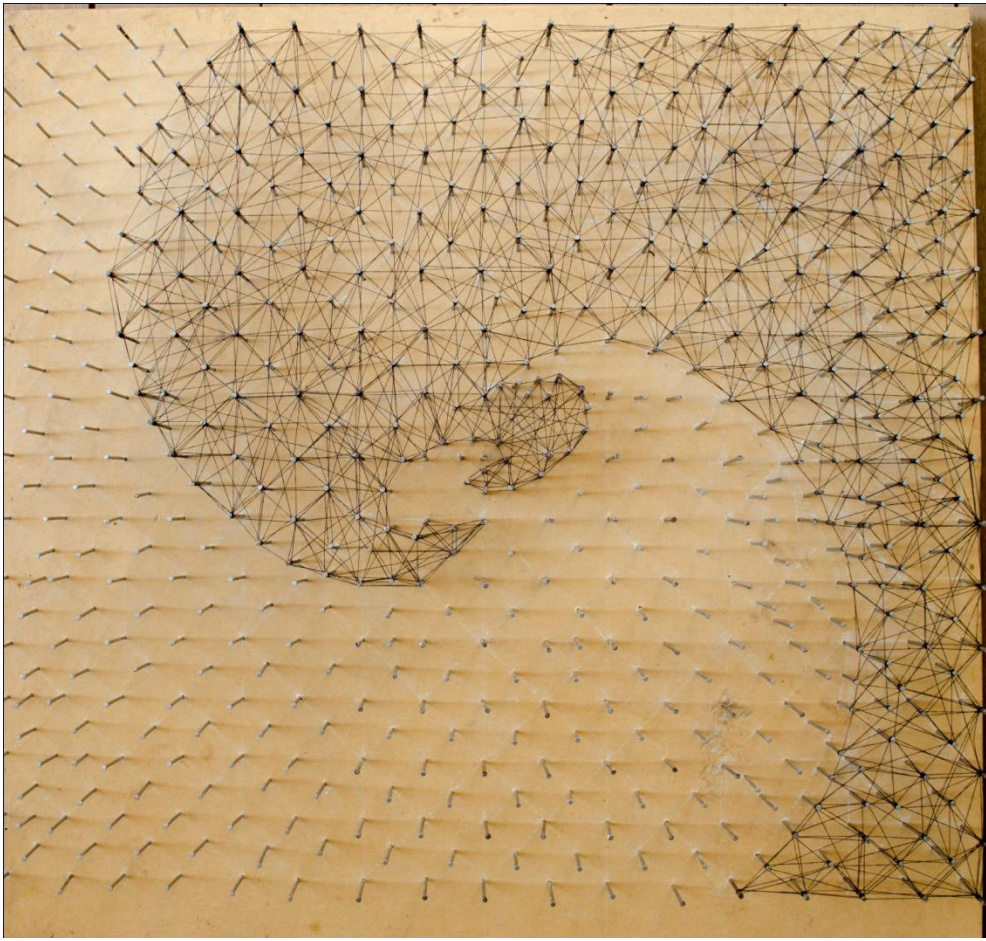










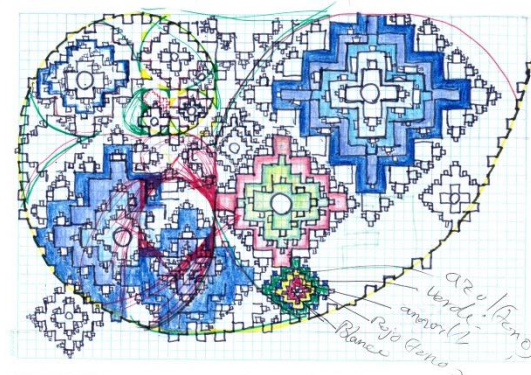


## Anexo 2

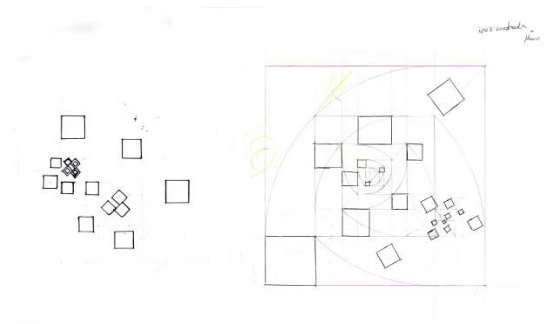
Se adjuntan algunos de los bocetos que sirvieron de guía para la realización de la obra digital.



**Imagen 1.** Boceto trabajado sobre la serie de fibonacci.



**Imagen 2.** Boceto trabajado con espiral áurea.



**Imagen 3.** Boceto trabajado con cruz cuadada.

### Anexo 3.

Algunas fotografías sobre el proceso de investigación.



**Imagen 1.** Entrevista realizada a Ángel Cango.  
Autora: Claudia Bravo



**Imagen 2.** Entrevista Rosa Quizphe. Autora:  
Claudia Bravo.



**Imagen 3.** Entrevista Lic. Ángel Zhingre.  
Autora: Claudia Bravo.



**Imagen 4.** Realización de las ofrendas florales.  
Autora: Claudia Bravo.



**Imagen 5.** Ritual de agradecimiento Pawkar Raymi. Autora: Claudia Bravo



**Imagen 6.** Ritual de purificación Inti Raymi.  
Autora: Claudia Bravo

## Anexo 4.

### Guía de Observación N 1

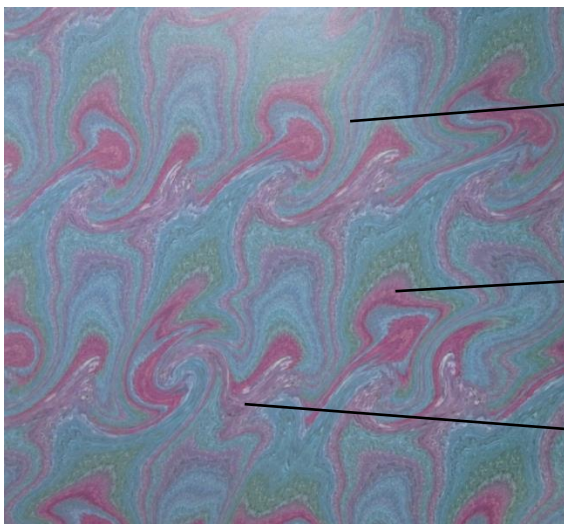
UNL

Carrera de Artes Plásticas

**Proyecto de tesis: “MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**

**Investigador: Claudia Bravo**

**Objeto de observación: Diseño de Katherine Lopez**



Contraste de tonos cianes y magentas

Ritmo de líneas onduladas

Gradaciones de intensidad

**Descripción:** Composición dinámica con fusión de línea y forma. Motivo utilizado como relleno para obra de mayor tamaño, elaborado mediante técnica de manipulación digital. Formas distorsionadas que forman una textura óptica, mediante la repetición de motivos que destacan por el contraste y las gradaciones de intensidad.

**Análisis:** Abstracción de figuras que presentan un movimiento secuencial, metamorfoseo de las formas, que se corroen en contraste. Armonización por un despliegue de tonos pasteles y una distinción de los elementos del primer orden con tonos más fuertes.

## Guía de Observación N 2

UNL

Carrera de Artes Plásticas

**Proyecto de tesis: “MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**

**Investigador: Claudia Bravo**

**Objeto de observación: Obra de Máximo Laura**



Figuras planas

Formas estereotipadas

Utilización de puntos y líneas

**Descripción:** Composición simétrica con repetición de figuras zoomorfas, colores intensos y vibrantes, en tonos cálidos y contrastantes tonos fríos en menor proporción.

**Análisis:** El autor recoge temas populares, como constancia de alegoría al pueblo y de los tiempos andinos. Las formas se presentan estereotipadas, simbólicas, cuernos, medias lunas etc. No se muestra dimensionalidad en lo referente a planos. Se observa también utilización de líneas y puntos en la composición aunque sin demasiada variación en cuanto a tamaños, perspectivas y tonos. Además aunque se percibe movimiento las formas son muy pesadas.



## Guía de Observación N3

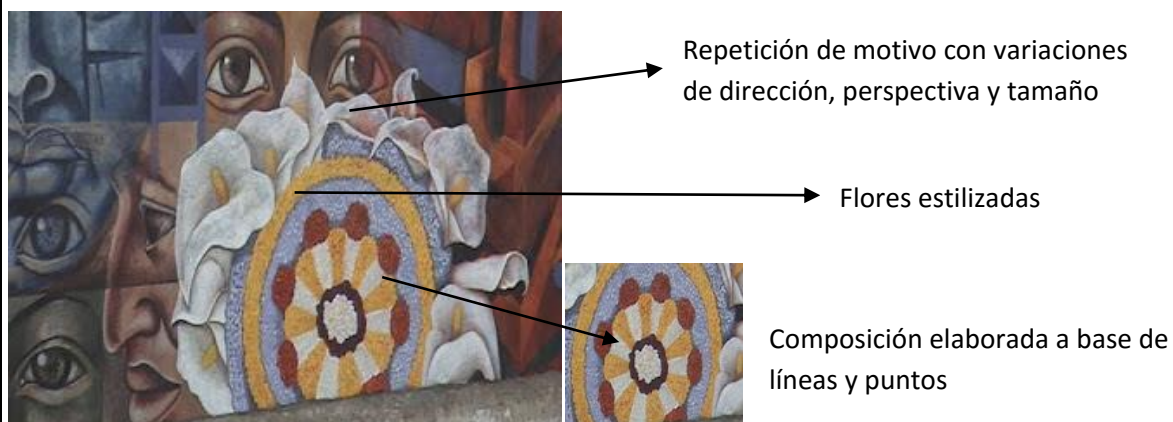
UNL

Carrera de Artes Plásticas

Proyecto de tesis: **“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**

**Investigador:** Claudia Bravo

**Objeto de investigación:** Al pueblo de Saraguro.



**Descripción:** Estilización de ofrenda floral, con ocho anillos concéntricos elaborados con colores familiares de amarillos, naranjas y rojos que contrastan con el violeta.

**Análisis:** Se puede recalcar la integración de la ofrenda floral a modo de collage en la composición. Alegoría al pueblo y a la festividad andina.

## Guía de Observación N 4

UNL

Carrera de Artes Plásticas

Proyecto de tesis: **“MANIPULACIÓN DIGITAL FOTOGRÁFICA SOBRE LAS OFRENDAS FLORALES DE SARAGURO BAJO LEYES DE LA FORMA PLÁSTICA”**

**Investigador:** Claudia Bravo

**Objeto de investigación:** Ramos florales de Saraguro



Base de laurel, tejido (relacionalidad)

Centro diferenciado, inicio de la vida

Ramillete de multitud de flores

Contraste blanco para los puntos del límite

Cuatro puntas de la cruz

**Descripción:** Arreglo preparado con varias capas de flores de temporada: hortensias, dalias, quillerosas geranios, rosas, entre otras. Tejidas sobre una base de laurel.

La forma del ramo es circular con el exterior en colores oscuros y el centro con forma de cruz cuadrada en tonos claros. El centro de la composición es un punto rojo. Las cuatro puntas de la cruz se destacan con rosas de color rojo oscuro, mientras que sus ejes están formados por flores blancas.

**Análisis:** Ofrenda floral realizada para la celebración del Pawkar Raymi. Marzo 2015. Es una expresión del cosmos. Representa la primavera con su elemento: aire. La fiesta del Pawkar Raymi es la fiesta del florecimiento o como lo llaman los propios Saraguros: tiempo de cosas tiernas (recién nacidas). Se percibe una cruz cuadrada dinámica.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

PORTADA .....	i
CERTIFICACIÓN .....	ii
AUTORÍA .....	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN .....	iv
AGRADECIMIENTO .....	v
DEDICATORÍA .....	vi
MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO .....	vii
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS .....	viii
ESQUEMA DE TESIS .....	ix
a. TÍTULO .....	1
b. RESUMEN (CASTELLANO E INGLÉS) SUMMARY .....	2
c. INTRODUCCIÓN .....	4
d. REVISIÓN DE LITERATURA .....	7
1.1.Marco teórico – histórico de Saraguro.....	7
1.2.Cosmovisión andina.....	12
1.3.Fiestas en Saraguro .....	24
1.3.1. Simbología de los ramos florales.....	33
2.1 Lenguaje plástico .....	44
2.1.1. Elementos de la forma plástica .....	45
2.1.2. Categorías y leyes de la forma plástica .....	63
3.1Manipulación digital .....	90
3.2Conceptos básicos en el mundo digital .....	95
3.3El color en el mundo digital.....	98
3.4Técnicas y herramientas de manipulación digital .....	100
3.5Referentes artísticos: Aaron Douglass y Georgia O’ Keeffe .....	107
e. MATERIALES Y MÉTODOS.....	113
f. RESULTADOS.....	118
g. DISCUSIÓN .....	121

h.	CONCLUSIONES .....	123
i.	RECOMENDACIONES .....	124
	PROPUESTA .....	126
j.	BLIBLIOGRAFÍA .....	147
k.	ANEXOS.....	152
	a.TEMA.....	153
	b.PROBLEMÁTICA.....	154
	c.JUSTIFICACIÓN .....	156
	d.OBJETIVOS.....	157
	e.MARCO TEÓRICO .....	158
	f.METODOLOGÍA .....	162
	g.CRONOGRAMA.....	165
	h.PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO .....	166
	i.BIBLIOGRAFÍA.....	169
	INDICE .....	186