



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

“Cúbinca” Interpretaciones actuales del módulo geométrico Andino

NATALIA ESTARELLAS

LICENCIADA EN ESCULTURA

NESTARELLAS@YAHOO.COM.AR

ASESORA: MAGUI LUCERO GUILLET

RESUMEN

Las búsquedas plástico-visuales abstractas de índole geométrica del siglo XX de occidente pueden concebirse también como herederas de una tradición milenaria y aún vigente desarrollada en amerindia. La misma fue transmitida antiguamente por el uso cambiario del telar y actualmente reelaborada en la cultura popular latinoamericana. La concepción “moderna” del conocimiento que se funda basada en pares de opuestos excluyentes entre sí, explican de algún modo la causa de muchas omisiones y exclusiones, es decir: si el occidente europeo desarrolla lineamientos científicistas, lo otro, en este caso amerindia, no, o no en análoga profundidad. Este pensamiento reduccionista, simplista y exclusivo, funcionó como premisa en el estudio de lo amerindio. Se interpretaron amplios sistemas visuales de índole geométrica de numerosas culturas- aunque el presente artículo se refiere a la andina específicamente- como “ornamentalismos decorativos”. A modo de reivindicación, apropiación y resemantización el siguiente texto retoma a la “Chacana o Cruz andina” como símbolo paradigmático y ejemplar de abstracción geométrica de origen modular, usándolo como punto de partida para la producción de una serie de seis esculturas/objeto integradas dentro de la instalación denominada “Cúbinca”. Busca de este modo contribuir a una

mirada integradora del arte, donde se dialogue con diferentes perspectivas: antropológica, artística, semiótica, matemática e histórica, principalmente. A su vez, intenta vincular las tecnologías digitales actuales con las antiguas tecnologías textiles en una conexión profunda resultante del compartir el formato matemático de la imagen.

PALABRAS CLAVE

Tecnologías - Geometría - Chacana

INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito es resultado de la síntesis de la investigación pertinente al Trabajo Final de Licenciatura en Escultura de la Facultad de Artes de la UNC denominado "Cúbinca". El mismo centra su interés en la apropiación, reinterpretación y actualización de sentido de una forma plástico - simbólica generada en el pasado cultural amerindio: la "Cruz Andina o Chacana". De allí se desprenden interpretaciones actuales sobre la morfología de la Cruz Andina o Chacana tanto a nivel formal como óptico. Busca contribuir a una mirada integradora del arte, donde se dialoga con diferentes perspectivas: antropológica, artística, semiótica, matemática e histórica, principalmente.

Una de las problemáticas que surgen al indagar sobre la visualidad abstracto-geométrica andina es la escasa bibliografía existente desde la perspectiva específica de las artes visuales. La mayor cantidad de información concibe el conocimiento alcanzado en amerindia a partir de parámetros "modernos" de interpretación. La organización del conocimiento occidental moderno está constituida a partir de estos parámetros y es aquí donde a mi modo de ver, surge la marginación del legado "amerindio" a las concepciones geométrico-abstractas de las artes del siglo XX. Visto de esta manera podemos comprender la causa de muchas omisiones y exclusiones, es decir: El occidente europeo desarrolló ciertos lineamientos científicistas a partir de parámetros de corroborables y facticos, o sea si el occidente europeo es científico, lo otro, en este caso amerindia, no lo es. Este pensamiento reduccionista, simplista y excluyente, funcionó como premisa en su estudio. Es así como generalmente se interpretaron diseños de índole abstracta y geométrica de modo ornamental y no como el resultado condensado de profundos conocimientos matemáticos, geodésicos y astronómicos que funcionaron coherentemente en un complejo sistema visual milenario que pervivió a manera de código. Desde esta perspectiva, el estudio revisionista de los parámetros visuales

geométricos andinos posibilita trabajos de resemantización y actualización de significado. Conduciéndonos a asociar también la abstracción geométrica a la visualidad amerindia, cuestionando las perspectivas históricas del arte que conciben los estilos artísticos abstractos y geométricos como resultantes de la lógica "evolutiva" interna del arte occidental del siglo XX. Miradas que excluyen profundizar sobre la dialéctica intercultural y minimizan las dinámicas apropiacionistas escribiendo "con letra chica" el origen de sus "inspiraciones".

De este modo, el siguiente artículo, intenta contribuir a la revalorización del amplio alcance del conocimiento conceptual y abstracto generado por culturas del pasado continental, especialmente andino, y quizá aún no interpretables por el pensamiento occidental moderno. Busca generar con ello un discreto aporte a la valoración del enorme legado de aquella herencia de nuestro pasado cultural hacia las nuevas concepciones visuales del arte desde una perspectiva actualizada y local de producción.

A su vez, humildemente busca socavar, la subestimación intelectual, conceptual y cultural sufrida por Amerindia a lo largo de los últimos siglos, relatada por una concepción internacional de la historia donde se sobredimensionan los aportes de determinadas culturas hegemónicas y se subestiman, minimizan, desconocen u obvian los aportes de otras.

Una de los interrogantes principales que surgen durante el estudio de los patrones geométricos de dicha visualidad cultural, serían los causales o el posible origen de las concepciones geométricas de su organización, los cuales (a medida que nos acercamos a tiempos del incario) toma nociones cada vez más abstractas de composición. Es decir que, si bien la disposición geométrica en tiempos más antiguos tiene características representativas, paulatinamente se torna cada vez más autorreferencial y abstracta.

Otro de los objetivos es vincular las tecnologías digitales actuales con las antiguas tecnologías textiles en una conexión profunda resultante del compartir el formato matemático de la imagen. Los pueblos andinos del pasado alcanzan con extraordinarios niveles de resolución, imágenes geométricas de compleja densidad a partir de la infinita combinación de un módulo/patrón común- a modo de pixel-,

elaborando geometrías capaces de articular mensajes icónicos de gran belleza. Generan así un horizonte visual cultural acostumbrado a patrones no representativos ni narrativos. Dicho módulo/patrón como constitutivo de la imagen resulta análogo a la función morfológica del píxel en informática: el mismo se utiliza para indicar la superficie homogénea más diminuta de una imagen posibilitando infinitas gamas de combinaciones a nivel morfológico y colorístico que funcionan de igual manera que cada nudo estructural básico de las diferentes variedades de los telares prehispánicos. El artista plástico Juan Miguel López Martínez investiga a nivel teórico y práctico sobre dicha relación:

Considerando al telar como la primera computadora humana, explora el formato matemático de ambos tipos de imágenes, ahondando sobre el fundamento antropológico y semiótico inherente a esta relación. (...) Su propuesta de "Escrituras Icónicas y "Escrituras Modulares" explora el potencial que el formato textil de la iconografía Wari presenta para el desarrollo de una nueva etapa de la Abstracción Geométrica sudamericana. (Iriarte, Larrañaga, Petrina, 2010: 9)

Tiene como fin último la valoración del símbolo como una entidad móvil en proceso de construcción constante y dialéctico. Construcción que se genera a través de la dinámica cultural acumulativa producto de la convivencia histórica de las diferentes culturas del mundo. Es así cómo, se evidencia que, a causa de la índole perceptiva de los hechos visuales, las diversas manifestaciones e interpretaciones de los mismos son fácilmente manipulables e interdependientes del horizonte cultural e histórico del interpretante humano.

Me parece pertinente aclarar el uso del término "amerindio" que se hace en el presente artículo, el cual se refiere al común tempo-espacial y cultural de lo que se denomina América prehispánica al igual que América pre-colombina. Ambos conceptos resultan peyorativos desde una perspectiva histórica revisionista: "pre- colombino" (lo anterior a Colón) no se ubica desde una espacialidad histórica propia de las culturas originarias del continente y lo "pre-hispánico" toma como referente "0" lo hispánico. El término concepto amerindio- que al menos deviene en una concepción mixturada- se posiciona a partir de la confusión europea de haber llegado a las Indias Orientales, y para mayor seguridad de esto se le antepone el prefijo "amer". Si bien lo amerindio es origen de una confusión y no otorga una denominación propia a los habitantes de dicho continente, resulta en su forma menos alienante que "América Indígena"- de indigente- y que "América aborigen" (sin origen).

DESARROLLO

Generalmente se asocia y admira la habilidad técnica y formal alcanzada por occidente en la generación de la imagen mimética asociada a la representación. Dicha característica predominante en la producción de la imagen occidental desde el Renacimiento (movimiento socio-cultural que se inicia en ciertas ciudades del Norte de Italia durante el quattrocento- 1400- y se expande por toda Europa) se asocia al alejamiento del pensamiento del hombre Renacentista del paradigma teocéntrico en pos del paradigma antropocéntrico característico de la modernidad. Dicho cambio de paradigma se vio propiciado a partir de pensamientos e innovaciones científico-tecnológicas traducidas en la invención de mecanismos y elementos técnicos como la brújula y el astrolabio, entre otros. Dichas tecnologías corroboraban fácticamente teorías planteadas por ciertos pensadores en el ámbito de la física, la mecánica, las matemáticas y la geografía, entre otras. Estas innovaciones y producciones de pensamiento emparentadas con el cientificismo, la exactitud y lo corroborarle, genera consecuencias en el ámbito de la visualidad, el cual emparentó la mimesis con la exactitud visual representativa desprendida del ajuste del canon compositivo pre-renacentista a las leyes de la perspectiva bidimensional.

En amerindia los conocimientos "exactos": geométrico- matemáticos, geodésicos y astronómicos, se plasmaron visualmente de manera coherente y con una lógica propia. Quizá, lo que es paradigmático y admirable, es que dicho pensamiento y lógica visual es tan coherente en sí misma que actualmente muchas de sus formas resultan interpretables iconográficamente - desde nuestra actualidad y horizonte propio de pensamiento- por los comunicadores visuales o estudiosos de la imagen y la morfología. Incluso, cabe destacar la posibilidad de la existencia de una importante cantidad de conocimiento visual-matemático-geométrico no interpretado por el actual alcance del pensamiento occidental. También, debo aclarar, que, si bien muchas de las producciones visuales en Amerindia tienen características geométrico-reductivas, muchas otras no y también se ha transitado por los caminos de la mimesis representativa como por ejemplo es el caso del clasicismo maya en escultura y muralismo. De todos modos, ciertas culturas, como la Inca, haciendo uso de la acumulación de conocimientos propiciados por culturas anteriores a ella, destaca en las producciones que se inscriben dentro del parámetro visual reductivo- geometrizable,

desarrollando una imaginería visual altamente coherente y traducible a nivel simbólico y metafísico.

Dicho patrón reductivo-geometrizable de origen modular destaca en el mundo Andino Inca en la materialización de volúmenes y arquitecturas hasta alcanzar cúspides no icónicas. De este modo notamos como ciertas nociones y conocimientos en el ámbito de lo fáctico y la exactitud, asociadas al cientificismo y la modernidad occidental no son, en realidad, exclusivamente occidentales. Esta idea de exclusividad –excluyente– del conocimiento “exacto” occidental es generada y retransmitida actualmente por una mirada dogmática, poco crítica y unidireccional de la educación, en la que se omite el conocimiento alcanzado por las otredades no occidentales.

Una de las características de la modernidad es que el paradigma de pensamiento se organiza a partir de oposiciones o pares de opuestos. Por ejemplo, mujer/hombre; negro/blanco; espiritual/material, cielo/tierra, etc. Estas oposiciones se concibieron como excluyentes y sin matices medios. La organización del conocimiento occidental moderno está constituida a partir de estos parámetros: Si el occidente europeo es científico, lo otro, en este caso Amerindia, no lo es. Fue así como entonces lo americano se vio emparentado con lo espiritual, lo metafísico, lo fantástico y lo mítico, y lo europeo con lo científico, lo material y lo exacto. Esta miopía reductiva, sirvió como premisa en muchos estudios de lo iconológico e iconográfico Amerindio, hasta el punto de interpretar como un simple “ornamentalismo decorativo” complejos y simples diseños visuales geométricos-abstractos, subestimando en ellos el uso de parámetros compositivos que transitan la actualidad artística, como lo son la repetición, la seriación, el ritmo, la no referencialidad, la abstracción, la simplificación, la simetría, etc.

Nelly Richards en el prólogo que escribe del libro de Ticio Escobar “El arte fuera de sí” explica como los textos de Escobar hablan de cómo, en la actualidad, los procesos de desterritorialización culturales e hibridación que activaron las economías del capitalismo transnacional, desarraigaron la identificación con regionalismos que servían de un reconocimiento al “nosotros como latinoamericanos”. Es así como los centros metropolitanos capturan la diversidad cultural en un sistema globalmente integrado. Según Richards, Escobar plantea la necesidad de reclamar el derecho de la periferia a la autodeterminación teórico-conceptual y desmontar los mercados de la globalización que

tienden a folclorizar lo latinoamericano como una "otredad primaria". Richards señala también la capacidad de la periferia para actuar como un vector de conflicto y un lugar afirmativo y deconstructivo a la vez, que entrecruza ejes plurales y compuestos. (Richards, 2004: 10, 11).

Escobar define entonces a lo identitario como una categoría en proceso, móvil que se define transitoriamente en diálogo inquieto con una exterioridad. Plantea la alteridad como fisura y como disociación crítica y a lo periférico como una demarcación de lugar adherida a sus trances históricos. Ve en el arte la posibilidad de rescate de lo residual de imaginarios desvalorizados. El arte y sus significaciones es capaz de recorrer las fallas del discurso social para reflotar lo injustamente sumergido (Escobar, 2004: 12, 14).

Para abordar un análisis específico, paso a describir iconográficamente la "Chacana" como una imagen de características modulares y autorreferenciales propias de composición ortogonal, es decir, organizada por el uso total de la recta y la vertical en su organización. Su módulo compositivo tanto a nivel bidimensional como tridimensional se basa en el cuadrado o el cubo respectivamente.

Antes de continuar refiriéndome a dicha forma matriz, me interesa adentrarme particularmente en esta noción de supremacía de la vertical y la horizontal. Según Sigfried Giedon nuestra actitud hacia la ortogonalidad está anclada en el inconsciente y es automática. De la infinidad de direcciones posibles existentes, en determinado momento, como consecuencia de la posición erguida del hombre, una posición, la vertical, es elegida y se convirtió en el modelo de comparación y con la cual todos deben tener alguna relación. La vertical es la línea del movimiento, hacia abajo y hacia arriba, asociada a la fuerza de gravedad hacia abajo, asociado al cosmos, hacia arriba. La horizontal es la línea de reposo. Denota la base. La horizontal y la vertical van juntas, son interdependientes entre sí. La verticalidad como principio coordinador tiene sus raíces en el mundo neolítico. Este principio rector, de alguna manera, se relaciona al proceso evolutivo del cuerpo y la psique humanas. Antes de la historia documentada, se produce un cambio de gran alcance en la organización de la visión. Sucede una revolución óptica, la hegemonía de la vertical (1964:212, 213, 214). La vertical no puede ser concebida aisladamente, viene indicada por auxiliares a los cuales está inseparablemente unida: la

horizontal y el ángulo de 90° que está entre ambos. De la interdependencia de estos tres elementos surge el triángulo rectángulo, lo que trae un nuevo elemento: el plano. Cuando la vertical resulta hegemónica, el triángulo rectángulo adquiere gran importancia, la cual se acrecienta cuando se descubren sus propiedades y leyes ocultas. De este modo al triángulo rectángulo se le adjudica un plus, un agregado simbólico. Se inicia allí, sin exagerar, el pensamiento geométrico. El triángulo rectángulo y el ángulo de 90° se materializan de manera asombrosa y geodésica, en las diferentes manifestaciones de pirámides.

Retomando el análisis de la chacana, la medida de los lados del cubo o el cuadrado que forman su módulo de construcción se manifestó a través de diferentes sistemas de medidas según su uso a lo largo del tiempo en la región andina. No obstante, su medida modular original es de 20, 4 metros que es la medida resultante de la proyección geodésica del lado menor o eje transversal de la constelación conocida como chacana para los pueblos andinos (actualmente también llamada "Cruz del Sur"). Esta constelación está en el cenit entre el 2 y el 3 de mayo a las 12 de la noche, en las poblaciones altiplánicas de Salinas de Garci Mendoza, el volcán Thunupa y toda esa zona de la actual Bolivia.

De esta manera, una vez trasladada la Cruz del Sur a la tierra, obtuvieron su patrón de medida, llamado Tupu. Su brazo mayor o tronsal, coincide con la transversal del cuadrado formado por 4 Tupus (es decir la hipotenusa de los dos triángulos rectángulos que forman el cuadrado), lo que luego denominaron como *la proporción sagrada*. A dicha diagonal del cuadrado le llamaron CHEQALUWA (Cheqaq= lo Verdadero), y la cual corresponde a la Raíz Cuadrada de Dos.

Dicho cuadrado formado por los cuatro Tupus, vino a ser la medida de superficie llamada Ek'a. Además, girando este cuadrado sobre su punto medio se genera un círculo, de donde concluyeron que la transversal del cuadrado, entra 3,16 veces en el perímetro de dicho círculo generado. Cinco Ek'as dispuestas en cruz, fue la base para generar la Cruz de Chacana (<http://katari.org/wiphala/patrimonio.htm>). La wip'ala o bandera del Tawantinsuyu, también tiene su origen en esta generación de cuadrados y consiste en 7 x 7 cuadrados de colores en degradación que terminan en una fila de color blanco,

dispuesta diagonalmente. De esta manera como afirma el arquitecto Carlos Milla Villena¹ "En el mundo Andino Pre Inca existió un sistema Geométrico Proporcional de Medidas, cuyo factor de cambio o variación fue la relación matemática "Pi", sintetizada en la fórmula geométrica de la Cruz Cuadrada" (1983:104). La matemática geométrica andina de la Cruz Cuadrada, es de carácter métrico fractal, el hombre andino derivó sus matemáticas jugando geoméricamente con el cuadrado y el círculo y formó la Cruz Cuadrada Unitaria. Carlos Milla, señala la existencia de un patrón geométrico común aplicado en diferentes épocas cronológicas, este patrón geométrico es el cuadrado, a partir de la cual se dimensionan las demás figuras, o utilizaban combinaciones de figuras de este mismo.

Respecto al análisis iconográfico de la chacana en su contexto de surgimiento original, los registros más antiguos en la región andina y altiplánica tienen más de cuatro mil años. Su dinamismo se construye a partir de la organización de su propio ritmo compositivo, de origen repetitivo modular que se adiciona hacia la centralidad y sustrae hacia los extremos.

De forma simétrica y equilibrada, con características expansivas y contractivas, se constituye a partir de una concepción espacial matemático- geométrica, donde la narratividad de la imagen no está subordinada a la representación de entidades reconocibles en un plano matérico- fáctico (personajes, sucesos, mitos) sino a través de términos conceptuales abstractos. Es decir, funciona a manera de alegoría no representada en términos antropomórficos, sino que un concepto abstracto es concebido y presentado a través de medios visuales igualmente abstractos.

En su concepción bidimensional, la chacana es una cruz escalonada que consta de ocho extremos, 4 de ellos más extensos y coincidentes con los extremos de la cruz

¹ En 1980 el Arquitecto Carlos Milla Villena publicó uno de sus más importantes descubrimientos y aportes a la Historia de la Cultura Peruana, como fue la decodificación del Geoglifo de la Chacana Cruz del Sur y de la Ley de Cuadratura de la Circunferencia de la Chacana Cruz Escalonada Andina, en su libro originalmente llamado Génesis de la Arquitectura Andina, que fue premiado en la Bienal de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Perú en 1977, posteriormente en la Bienal de Quito, y reconocido por el Congreso de la República y como uno de los 100 libros más importantes del siglo XX en el Perú por la Biblioteca Nacional.

equilátera que se puede concebir en su interior. Está formada por trece cuadrados que se adicionan para generar su estructura total (1 arriba, 3 debajo de éste -uno justo debajo y dos a ambos lados-, cinco debajo respectivamente, tres y luego uno). Si de los 4 extremos rectos se proyectan líneas a ambas direcciones la forma queda inscrita dentro de un cuadrado mayor que la contiene virtualmente. Fig. I.

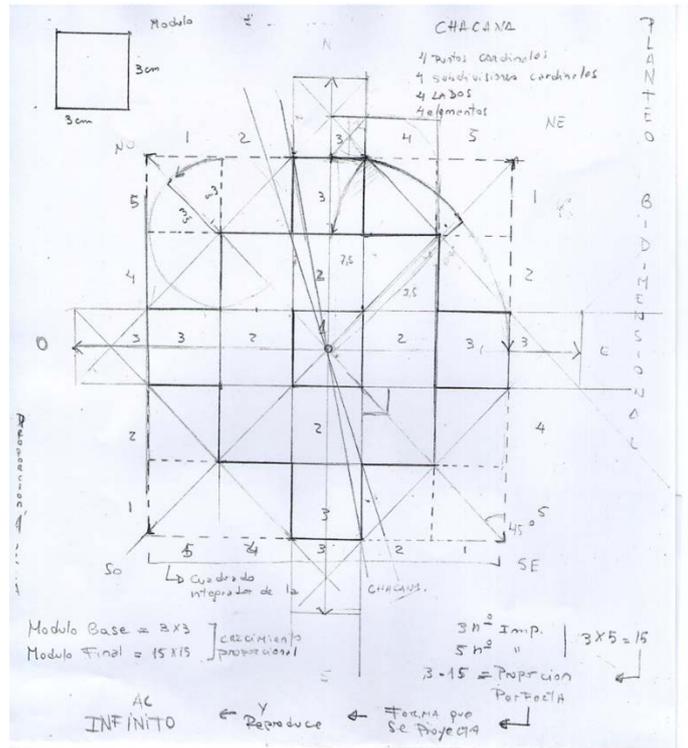


Fig. Natalia Estarellas. Dibujo de Bitácora.

En su estructura tridimensional consta de 25 módulos cúbicos unidos que producen la totalidad de su forma. En la proyección de planos a partir de sus 6 extremos, se genera un cubo dentro de la cual la forma queda inscrita. A nivel compositivo su estructura es simétrica desde todos sus posibles puntos de vista, y la disposición de la secuencia de repetición de los módulos genera un *ritmo* que va de lo decreciente hacia lo creciente para volver a decrecer. La simetría estudia la manera y modo de acumular formas, por lo tanto, la relación entre la forma básica repetida, y la global obtenida por la acumulación. En la chacana, la casi total existencia o la posibilidad de generar interpretaciones de la totalidad de casos de simetría que se generan en sí misma, nos pone delante de paradigmática imagen. Fig. II-III

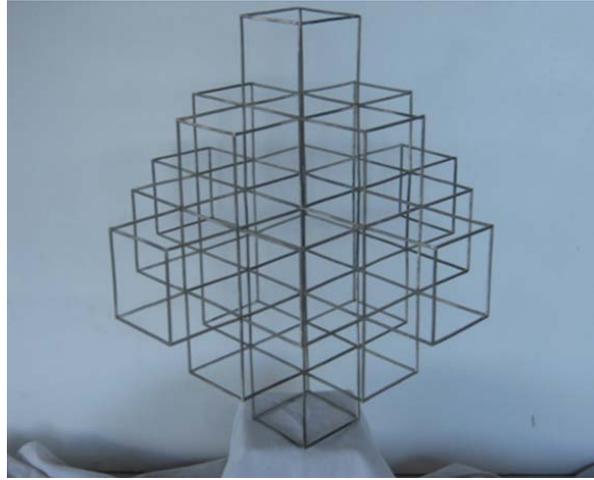


Fig. II. Natalia Estarellas



Fig. III. Natalia Estarellas

2015. "Chacana I". Varillas de alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm

A nivel matérico-volumétrico la forma se va adicionando, va acumulando más espacialidad y/ o masa a medida que fluye desde sus extremos hacia lo central. Podríamos decir también que el centro concentra mayor cantidad de materia la cual va decreciendo hasta desaparecer al infinito. Posee entonces características pendulares entre lo centrífugo y lo centrípeto.

Su estructura plástica posee características autorreferenciales propias, es decir que cada módulo hace referencia al consecuente todo y a su vez el todo está compuesto de módulos iguales que combinan su ubicación en el espacio. Su composición genera imágenes de procesos de adición y procesos de vaciamiento. Micro y macro cosmos. El todo está en la parte y la parte está en el todo. En esta secuencia compositiva la noción

de ritmo remite a una idea de equilibrio. Su simetría denota estatismo y quietud que tensionan ante la aparición del ritmo. Dicha tensión paradójicamente, produce equilibrio.

Aquí cabe aclarar, siguiendo el enfoque de Arnheim que la Chacana pone énfasis en la relación dialéctica que se establece entre unidad y partes de unidad. En efecto, cada unidad o parte de unidad sólo tiene valor a causa de su posición en un enunciado visual. (1992:83)

La estructura repetitiva de la chacana conduce a la idea de retícula. Según Rosalind Krauss:

En la dimensión temporal la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo. En esa gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX dio origen al arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de esa cadena. Al "descubrir" la retícula, el cubismo, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. ... Pero, aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo- y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella-no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado- Arte Plástico y Arte Plástico Puro o el mundo no Objetivo, por ejemplo- nos encontramos que (ellos) no hablan de lienzos, pigmentos, u otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista la retícula es una escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo... (1996:133)

En el desarrollo del arte moderno la valoración del concepto de retícula y el uso de imágenes reticulares es cada vez mayor. Una de las causas de esto se debe a que la dinámica de comunicación cultural cada vez más creciente durante fines del siglo XIX y principios del XX, junto a la mirada exotista y etnográfica respecto a las otredades culturales, generan un interés, o posiblemente determinan que se preste atención en este momento histórico, y no antes, a determinadas características repetitivas y reticulares de muchas producciones estético-culturales de América. Solo cuando la revolución industrial y sus respectivas dinámicas introduce los patrones repetitivos y seriativos dentro del modo de producción capitalista occidental, cuando en su interior se alcanzan determinados parámetros similares en enormes masas de población, entonces occidente se permite visualizar- no sin antes apropiarse de dicha herencia- uno de los parámetros principales de producción de la enorme y milenaria labor de arte textil americano. Recordemos principalmente que el telar, se ordena a partir de la combinación infinita de módulos repetitivos con variaciones de color, textura, etc. El patrón geometrizable del telar resultó en matriz elaborada y reelaborada

milenariamente, en tanto que influenció incluso en su estilo las producciones pictóricas y las tallas escultóricas, generando diferentes grecas que occidente malinterpretó como "ornamentalismo decorativo".

Profundizando respecto a la retícula me remito a continuar con lo expuesto por Krause... "Por lógica la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones (...) En virtud de la retícula la obra de arte se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto real arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor." (1996:134).

La chacana lleva a introducirnos en mundos exactos y geométricos, en situaciones de lógica, y a nivel simbólico paralelamente, nos acerca a la noción de infinitud, de ciclo y de repetición. Según palabras de Krauss: "El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción)" (1996:85) la autora profundiza haciendo una analogía entre la retícula y las estructuras míticas, a pesar de las aparentes diferencias.

Para comprender el valor simbólico de la Cruz Andina en su marco mítico-cosmovisivo, tratando de llegar a su valor estético inseparable de su significante sacro, presento a continuación nociones fundamentales de la cosmología religiosa andina:

El espacio sagrado andino se percibe en tres planos que son el vertical, el horizontal y el virtual, este espacio tiene una "kancha" o lugar en común conocido como el "kay pacha" o núcleo, nuestro mundo actual, este espacio como el Ordenador de Vida es el eje de los planos horizontal, vertical que tiene un valor energético que influencia el pensamiento de los RUNAS (gente del mundo andino).

La percepción espacial en tres niveles, la concepción espacio-temporal y las nociones de las edades formadoras del mundo presentan un desarrollo de los siguientes conceptos:

- Se constituyeron determinados niveles o planos espaciales, cada uno de ellos correspondientes a un conjunto de creencias y funciones definidas. En la cosmogonía andina este criterio tripartito, de manera similar al cristianismo, se distribuye de la siguiente forma: Hanaq o Hanan Pacha o mundo superior, morada de dioses varios, el sol, la luna las estrellas el rayo y el arcoíris; Kay o Cain Pacha o aquí y ahora, mundo de los vivos, plano de la tierra, morada de los

humanos, animales, plantas y espíritus, que a su vez presenta la subdivisión en los puntos cardinales y su respectivo cenit y nadir. Y el Uchu Pacha o inframundo, morada de los muertos y las semillas. De esta manera se aprecia fácilmente el tres como número mágico.

- Estas creencias estaban sostenidas por la implantación de normas ordenadoras, gobernadas por una numerología sacra que establecía un modelo del universo que presenta una concreta estructura geométrico – espacial.
- Se suma a esta organización tripartita la percepción de los cuatro puntos cardinales; los cuatro elementos físicos fundamentales: agua, tierra, fuego y aire; las cuatro estaciones, los cuatro suyus en que estaba dividido política y geográficamente el Imperio Inca, etc., división que posiciona al número 4 como un número también sagrado o mágico. A esta concepción de los cuatro cardinales y/o las cuatro estaciones, con su centro, el Kay Pacha, plano terrestre, se le adiciona la concepción del cenit y el nadir, lo que ubica al número 5 en una nueva posición sagrada. También puede interpretarse la estructura de los tres planos de organización del universo y los cuatro cardinales, que posiciona al número 7 en una ubicación sacra. (wiphala)
- La concepción del término Pacha es de este modo, mucho más abarcativa de lo que comúnmente se ha interpretado y transmitido de las culturas andinas. Se nos transmitió un concepto en el cual Pachamama se interpreta como "Madre Tierra", se disminuyó su concepto a una analogía con la tierra como planeta, y se obvió de este modo lo abarcativo de su concepción. Pacha, en el universo andino, evoca el aquí y ahora no solo desde una concepción de ubicación física, sino que es interdependiente e inseparable de una ubicación temporal. Pacha nunca puede ser pasado, ni futuro, es el continuo presente, el constante movimiento de la existencia que es sólo demostrable desde el punto en que el pasado ya transcurrió y el futuro nunca llega, es una concepción no lineal del tiempo y el espacio.

Hans- Georg Gadamer en *Verdad y Método* pone luz en la relación dialéctica subyacente entre las manifestaciones estético- religiosas y su capacidad significativa:

"El símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible" (citado por Sonderegger,

1999: 11). El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse el uno del otro, esta "coincidencia de las dos esferas, es algo que subyace en todas las formas del culto religioso. Y esto mismo hace cercano el giro hacia lo estético." (Sonderegner, 1999: 13).

El uso sistemático de módulos reductivo-geometrizar sumado a la constitución de una dinámica de la imagen que tiende a la repetición constante, rítmica y monótona del diseño, generaron, podemos suponer, paradigmas culturales aptos en codificar mensajes abstracto geométricos visuales sin la necesidad que los mismos tengan modos narrativo-temporales, representativos, literarios o históricos, ni donde la imagen quede subordinada a la emocionalidad producida por desequilibrios compositivos o con narrativa de comienzo, desarrollo y fin.

Dichos parámetros abstraccionistas en la recepción e interpretación de imágenes plástico-visuales, se produce como resultado del acostumbramiento visual a los módulos repetitivos y rítmicos existentes en las labores textiles amerindias, teniendo en cuenta que los telares eran en la región andina moneda de intercambio, por ende, mantuvieron milenariamente una alta circulación comercial entre pueblos. El artista plástico César Paternosto, en su publicación "Piedra Abstracta" dice:

Es precisamente llamativo que la escultura de Chavín y Tiahuanaco solo en contadas ocasiones se plasma en "redondo". Los monolitos de este último centro, están totalmente surcados por afiligranados relieves que reproducen los diseños textiles." (...) "En la escultura inca- que es contemporánea a la Azteca- ocurre algo que difiere radicalmente de toda la escultura de la América Antigua: la piedra parece representarse a sí misma. Se genera otra comprensión, desembarazada de toda misión iconográfica (1989 :29).

A nivel compositivo, dentro del Horizonte Medio Andino Tiahuanaco- wuari, el patrón reductivo- sintético, fue la característica cada vez más marcada de las últimas fases culturales (recordemos que se denomina "horizonte" a cierto grado de homogenización cultural irradiada desde un centro de poder). El arqueólogo Alan R. Sawyer, analiza estos tejidos:

La iconografía de la tapicería Tiwanaku es sorpresivamente, limitada. Repeticiones de un solo motivo forman generalmente el diseño de cada prenda individual...En ejemplos que pueden concebirse como posteriores, la geometrización se va acentuando gradualmente. Es en esta instancia donde se encuentran los motivos o módulos de diseño organizados en columna y cuya orientación se invierte en forma alternada. Al mismo tiempo, la distorsión geométrica se rige por

convenciones que imponen la expansión o contracción lateral del diseño hacia los bordes del poncho. (1963: 29)

Paternosto continúa diciendo, apoyado en Sawyer:

El proceso de abstracción parece culminar en algunos asombrosos ejemplos en donde el ícono se ha reducido a una mera articulación de formas rectangulares. La obstinada repetición de motivos, las convenciones que los gobiernan- no mencionemos el amplio espectro de colores, cuyo uso debió haber estado codificado- nos indican, que estamos ante un sistema de signos, posiblemente de carácter emblemático, que emanaba desde un centro de poder. (1989:42).

Lo más fascinante, coincidiendo con Paternosto, refiriéndose al desarrollo de los procesos abstraccionistas y geométricos del arte occidental del siglo pasado: (...) "estas secuencias de diseños a través de reducciones geométricas, que fueron realizadas en amerindia alrededor de los que serían en occidente los siglos VIII y XII, parecen adelantarse a un proceso que el arte occidental moderno habría de llegar, laboriosamente, en el siglo XX". (1989: 29).

El procedimiento de inversión simétrica (en espejo), que aparece en muchos diseños abstracto geometrizarantes (por ej. Puerta del Sol de Tiahuanaco) en escultura lítica, proviene del tejido y la cestería y sería, según Kubler y Bushnell, un derivado de pautas textiles. (Citados por Paternosto, 1989:44).

Kubler y Bushnell destacan que dichas pautas fueron el medio óptimo para desarrollar un arte que "pertenece a la tradición andina de signos convencionales ordenados más por necesidades semánticas que por relaciones miméticas". (Paternosto, 1989: 44).

Es recién en el caso del Incario, donde el proceso de geometrización y abstracción produce saltos extremos. La escultura de períodos culturales anteriores (téngase en cuenta que la concepción escultórica era de carácter tectónico- constructivo en amerindia, y se concebía la escultura en dialéctica con la arquitectura), la escultura se constituía en un soporte material el cual debía ser pintado (como lo demostraron vestigios arqueológicos realizados a principios de siglo en los centros de Tiahuanaco y Chavín de Huántar, e incluso en zona mesoamericana en Teotihuacán y Tenochtitlán). Fue solamente durante el Incario que las manifestaciones plástico arquitectónicas hablan de sí mismas o de conceptos altamente abstractos. La limpieza y nitidez de las formas, la angulosidad y extrema precisión, el elevado carácter geometrizarante bajo las

normas de la ortogonalidad, llevado hacia extremos no icónicos, producen la aparición de una concepción integradora de la estética en dialéctica con la urbanística y la arquitectura, donde no se percibe un límite definido entre escultura y pintura como tradicionalmente eran concebidas en el arte de raíz europea, o peor aún, se interpretaron como inexistentes en una medida comparativa - con excepción de escasas miniatura- o se lo percibe en su totalidad dentro de la arquitectura. Particularmente pienso, que no fue un uso restrictivo de prácticas plástico técnicas lo que condujo a la simplificación, a la pureza extrema y nitidez de la forma, al acotamiento de técnicas y nulidad de temáticas, sino que fue un conocimiento acumulativo producto de la sedimentación de conocimientos y prácticas de culturas anteriores, los que llevaron a lograr una manifestación altamente cohesiva, coherente e integradora del hecho estético. "Menos es más" pareciera que fuera la fórmula reiterativa y no icónica de la imaginería Inca.

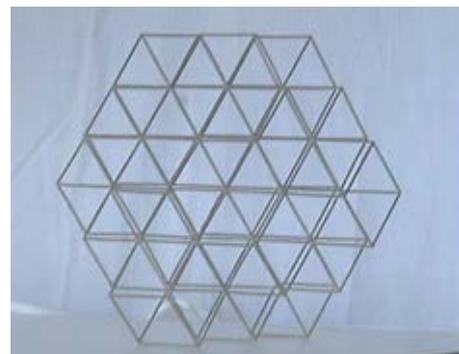
De este modo, el acostumbramiento cultural y generacional de la repetición y reinterpretación de pautas textiles y su organización de los mensajes visuales, generó a largo plazo la posibilidad de surgimiento de sistemas organizativos compositivos altamente abstractos y seriativos. El sistema visual Andino se destaca de modo rotundo cuando se lo descontextualiza de su origen planimétrico y de su tratamiento colorístico textil, produciendo manifestaciones volumétricas de características ortogonales y de nítida "limpieza" como las producciones volumétricas Incas especialmente en urbanística-arquitectura.

Visto de esta manera, dichas búsquedas se emparentan con las aspiraciones constructivistas- materialistas de la segunda y tercera década del siglo XX en Europa. Los constructivistas buscaban, producir obras estético artísticas funcionales a nivel social y colectivo, útiles para ser vividas, y limpias de toda narrativa literaria que pudiera ser apropiada por el aparato Estatal o político capitalista a modo de propaganda. De todos modos, posteriormente, dicha pureza formal fue asociada, en diversos contextos, con el potencial simbólico de la modernidad industrializadora y paradójicamente, con la vanguardia, y utilizada para ser asociada a propuestas político-económicas teóricamente modernizadoras e industrializantes.

A continuación, paso a referirme sobre la serie escultórica "Cúbinca" y las conexiones simbólicas, iconográficas y materiales con el anterior estudio sobre el módulo

geométrico andino basado en el Cubo. La serie formó parte del Trabajo Final y se presentó en dicha instancia durante el 21 de abril al 4 de mayo del 2015 en "Abya Yala"- Espacio de Antropología, Arte y Comunicación- ubicado en Catamarca Esquina Ovidio Lagos del barrio General Paz en la Ciudad de Córdoba. Estaba formada por seis esculturas/objeto emplazadas en un lugar donde las características de neutralidad de color, limpieza y unificación del espacio eran fundamentales para que se pudieran percibir las proyecciones de sombra y sus respectivos juegos perceptivos. Además, al ser volúmenes en su mayoría descritos de manera lineal, la unificación del espacio eliminaba notablemente la aparición de "ruidos visuales" que perturbaran la percepción.

La primera obra realizada a partir del concepto Chacana es la interpretación de su volumen de manera cuasi virtual. Se denomina "Chacana I" y está compuesta por módulos cúbicos iguales. Son en total 25 módulos de 7 cm cada uno. Cada módulo cúbico, está constituido por varillas de metal soldadas que describen las aristas y uniones de sus lados. Al mirarla de diferentes ubicaciones las formas, generan un juego visual en el cual parecen aplanarse sus partes luciendo diferentes de la original. Se produce visualmente la unión de las aristas de los perímetros de las mismas, generando un aplanamiento perceptivo de la forma, volviéndose bidimensional a la percepción y de características hexagonales o romboides o rectangulares, las que cambian de determinada manera a partir del acercamiento o alejamiento. "Chacana I" nos pone frente a la manifestación del volumen casi sin materia. Cuestiona la noción de materia como única manifestadora del mundo cósmico y de lo existente. Manifiesta la posibilidad de la existencia más allá de lo visual perceptivo, remarcando la vulnerabilidad de nuestro sistema de percepción y su fácil manipulación.



Natalia Estarellas. 2015. "Chacana I". Varillas de alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm

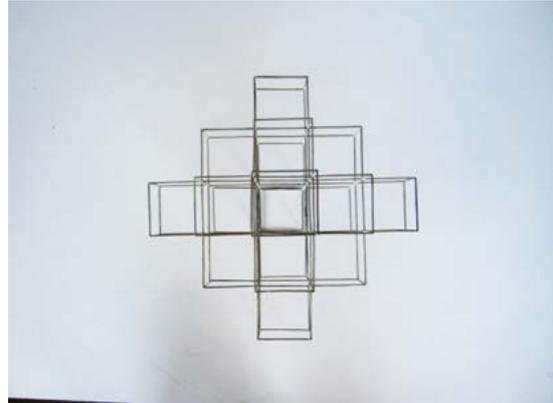


Natalia Estarellas. 2015. "Chacana I". Varillas de alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm

Dicho efecto o ilusión perceptiva se produce porque su volumen está descrito a través de líneas. Éstas, al fugar escorzadas desde la mirada de determinados ángulos, generan diagonales las cuales construyen polígonos regulares. ¿Cuál es la mirada real? ¿Es una ilusión o es tan real como la forma volumétrica, pero en la bidimensión? Además, dicha constitución interna de la forma ayuda a la comprensión, a nivel matemático-geométrico de la lógica de dicha imagen abstracta y a su vez, genera un diálogo entre la matemática amerindia y la occidental.

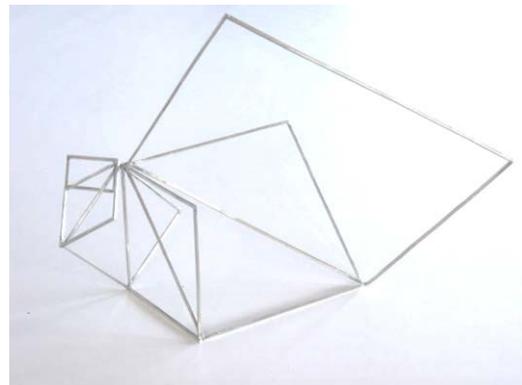


Natalia Estarellas. 2015. "Chacana I". Varillas de alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm.



Natalia Estarellas. 2015. "Chacana I". Varillas de alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm.

La segunda producción llamada "Espirálica" remite a la propiedad generativa que tienen los cuadrados y cubos en su interior. Cada cuadrado, genera dos diagonales en su interior si se proyectan las uniones de los vértices opuestos. Dichas diagonales son de mayor medida que los lados del cuadrado. De esta manera, a partir de un cuadrado de determinada medida, una de sus diagonales, genera la medida de los lados del siguiente cuadrado. La proporcionalidad de agrandamiento o decrecimiento de los cuadrados es siempre la misma, es decir que más allá del tamaño de los mismos, proporcionalmente, el porcentaje de agrandamiento o reducción es igual. Esta noción aparece en la escultura de forma clara y visual a partir de la construcción de un cuadrado original con varillas de alpaca soldadas. Este cuadrado original, presenta materializada con una varilla, una de sus diagonales internas, y a partir de ella, de modo perpendicular, se genera el siguiente cuadrado mayor, así la pieza se va generando a sí misma en 6 niveles y se encuentra inscrita en su base dentro de la medida deductiva de la séptima generación. En la resultante de dicha generación, se describe notoriamente, el inicio de la formación de una espiral que evoluciona de manera creciente y volumétrica.



Natalia Estarellas. 2014. "Espirálica". Varillas de Alpaca, soldadura. 27,5 x 35 x 27,5 cm.

La escultura es equilibrada y está organizada a partir de una simetría rotativa creciente/ decreciente. Posee características fuertemente ortogonales, pero la presencia de la descripción de diagonales internas reales, y las generadas por las fugas de los cuadrados desarrollándose en el espacio construyen una pieza rica en diagonales, de gran dinamismo y con numerosos triángulos rectángulos.

La medida del primer cuadrado es de 3,6 cm x 3,6 cm, la diagonal interna que genera tiene 5 cm, por lo tanto, el próximo cuadrado, ubicado a 90 grados del anterior, tiene de cada lado 5 cm. Así sucede el crecimiento con los restantes cuadrados. Las sucesiones de cuadrados describen espacialmente una espiral ascendente. Este séptimo cuadrado tiene 27,5 cm de base y está apoyado sobre una base neutra de 30 cm x 30 cm.

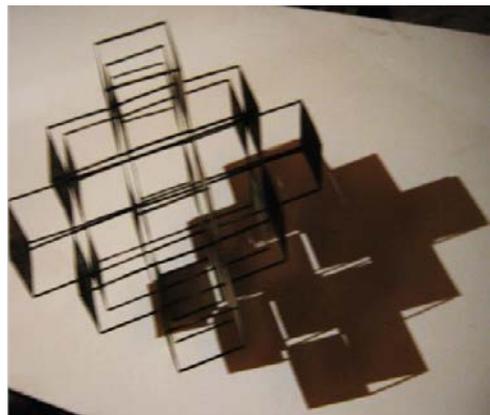
Se relaciona su estudio con las proporciones áureas y el número de oro, deducciones matemáticas a las que se llega también por agrandamiento proporcional y cuya proyección genera espirales. La espiral, símbolo del crecimiento que se eleva y asciende, posee un hipnotismo milenario. Su forma, de estructura dinámica, conecta el centro- el origen- con lo sucesivo, con la incorporación del ritmo constante y el movimiento. Su simbolismo genera asociaciones de pares relacionadas con el Crecimiento/ decrecimiento. Lo Ascendente/ descendente. El Nacimiento/Desarrollo. Agrandamiento/Achicamiento. Medible / Inmedible. Materialización /desmaterialización. Conduce hacia deducciones de proporción, constante, proyectiva, infinito y Lógica.

La tercera producción denominada "Chacana II", es una chacana tridimensional construida con metal de alpaca cuyos elementos de construcción son varillas de 2 x 2 mm y láminas de 7 x 7 cm de 0,5 mm de espesor. La extensión total de su volumen genera una estructura rómbica de 35 x 35 x 35 cm en sus máximos extremos. La forma es ahuecada en su interior. Esta escultura dialoga con "Chacana I" en la medida que incorpora 1 o 2 planos materializados del módulo cúbico -dependiendo de la ubicación en la estructura total- a través de láminas de metal (alpaca). Esta escultura remite a la idea del inicio de la materialización del volumen, muestra, en una medida, el proceso de materialización de la chacana. La proyección de sombra que genera dicha escultura- a pesar de tener la misma estructura que "Chacana I" y de ser exactamente igual en tamaño y en el volumen que ocupa en el espacio- genera un discurso visual diferente en

la percepción de dicha forma, por el sólo cambio de uno de sus elementos plásticos compositivos. De alguna manera, interpela nuevamente nuestro sistema perceptivo en la medida que demuestra cómo la materialización mínima de un volumen cambia notablemente la percepción de la forma a nivel interpretante, generando otras lecturas simbólico-perceptivas.

De las seis vistas frontales-perpendiculares posibles que tiene dicha escultura, dos muestran una forma materializada a partir de planos donde los cuadrados, unos más adelante que otros en el espacio, no permite que se perciban los cuadrados descriptos a nivel lineal. O sea que desde dos de sus vistas es un volumen concreto y palpable, lleno, equilibrado, simétrico y ortogonal-geométrico. Cada módulo es indispensable para la construcción del todo. Sus planos metálicos pulidos, funcionan como superficies refractantes de luces y líneas. Dicha refracción dialoga con la idea de re-presentación: una nueva presentación no material a partir del reflejo de una forma que está materializada de manera cósmica en una ubicación determinada pero que también se visualiza holográfica y virtualmente por medio del reflejo.

La cuarta producción se denomina "Alumínica". Esta escultura es un volumen piramidal escalonado desde todos sus frentes. Es una "media chacana" que se describe matéricamente hacia arriba, de manera positiva, podríamos decir. Sus medidas son de 30 x 30 x 18 cm.

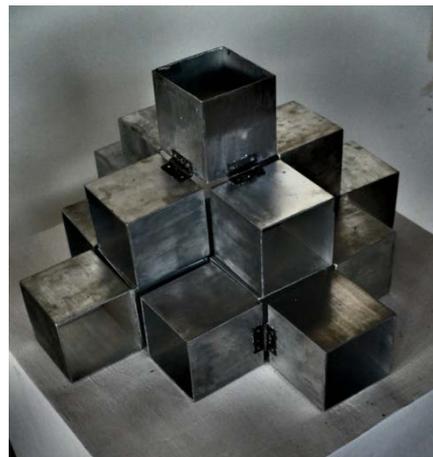


Natalia Estarellas. 2015. "Chacana II". Alpaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm



Natalia Estarellas. 2015. "Chacana II". Alpacaca, soldadura. 35 x 35 x 35 cm

"Alumínica" está construida a partir de módulos cúbicos de aluminio los cuales se materializan como planos de dicho metal en 4 de sus 6 caras, las otras son vacías y virtuales. Los cubos de aluminio tienen 6 cm x 6 cm y 2 mm de espesor. Dichos cubos están montados entre sí hasta lograr la estructura de media chacana, la escultura es articulada por medio de bisagras industriales, lo cual permite una interacción con ella. En la ludicidad de la pieza se inscribe el carácter vivencial de la misma, el aquí y ahora, la interacción espacio-temporal del concepto "Pacha". Hay características que son inalterables: el volumen se describe cósmicamente hacia arriba y allí se subordina a la gravedad y sus posibilidades de movimiento dependen de la mecánica de las bisagras.



Natalia Estarellas. 2015. "Alumínica". Aluminio y bisagras de fundición. 30 x 30 x 18 cm

La quinta producción se denomina "Cúbica" y es una escultura que se divide en tres módulos cúbicos situados uno arriba del otro. Cada cubo es de 35 cm. El total de la obra con los tres cubos superpuestos es de 1,05 m. x 35 cm. x 35 cm. El que se apoya en

el suelo es un cubo totalmente blanco, el segundo cubo es de cristal, y el tercer cubo es un cubo que se percibe porque está construido su perímetro con varillas de alpaca. Éste cubo tiene módulos internos con cubos menores que también sólo tienen materializado el perímetro. Cada cuadrado del cubo está dividido internamente en sus lados por cinco módulos cúbicos menores, o sea que cada cara tiene 25 módulos. Y cada cara describe perimetralmente una chacana. El cubo consta de seis chacanas.

La interrelación de los tres cubos mayores entre sí evidencia la vulnerabilidad perceptiva y los diferentes significantes que puede generar una forma con solo tener materialidades diferentes. Todas ocupan el mismo lugar en el espacio, poseen la misma espacialidad, pero a nivel perceptivo son completamente distintas.



Natalia Estarellas. 2015. "Cúbinca". Alpaca soldada, Vidrio, Madera. 105 x 35 x 35 cm.

La sexta producción llamada "Adóbica" es una chacana que se describe hacia arriba mediante una estructura piramidal. Su medida total es de 35 x 35 x 21 cm. Está formada por 25 módulos cúbicos menores vaciados de adobe – arcilla, arena fina y viruta de madera- que miden aproximadamente siete centímetros cada uno. Los módulos están solamente apoyados unos contra otros y montados arriba hasta formar la pirámide. Se eleva en tres niveles – tres número simbólico- teniendo trece módulos en el plano inferior o terrestre, cinco en el intermedio y uno arriba. Está emplazada en el suelo del espacio expositivo y a nivel inferior respecto al resto de las esculturas, lo que obliga al

espectador a mirar hacia abajo para apreciar su volumen. Es sólida y simétrica. De todas es la única que está hecha en otro material y este es barro por ser el primer material utilizado para construir pirámides, incluso anterior a la piedra y la argamasa.



Natalia Estarellas. 2015. "Adóbica". Arcilla, huano, arena (mezcla para adobe). 35 x 35 x 21 cm.



Natalia Estarellas. 2015. "Adóbica". Arcilla, huano, arena (mezcla para adobe). 35 x 35 x 21 cm

Simbólicamente se relaciona con Amerindia original y busca asociarse al pasado, lo primigenio, lo terrestre, lo matérico, lo sólido con intervención humana y realizado con material circundante. Las otras esculturas, al estar realizadas en un material industrial y con tecnología moderna, contrastan notablemente con la fuerza y la solidez del barro. Con el resto del conjunto escultórico tensiona en opuestos como sólido/ liviano; arriba/ abajo; superior/ inferior; antiguo/ moderno, efímero/ eterno; Universal/ particular, simple/ complejo; abstracto/representativo.

En todas las esculturas se produce un contraste, una oposición y un diálogo dentro entre lo perfecto y lo imperfecto. Entre lo exacto- modular y lo imperfecto, único o particular. Esta oposición interna que transmiten se debe a su realización manual, a su elaboración artística cuasi artesanal. Es aquí donde se pone en evidencia la tensión de lo

modular y lo seriado, con lo único e irrepetible. Las obras de aparente perfección, poseen a la observación, evidencias de su realización manual, de la dedicación y el tiempo de construcción en cada pieza. Como señala Mónica Jacobo "...las experimentaciones con materiales y técnicas que no pertenecen por tradición al mundo del arte, han tenido lugar durante todo el siglo XX y XXI, tanto en el contexto global como en el local". (2012:132).

La misma autora habla de una muestra en el Malba que se llamó "Escuelismo, Arte Argentino de los 90" y destaca en ella la presencia de artistas que vinculan en su obra materiales, técnicas y operaciones vinculadas a las artesanías y oficios con el mundo del arte digital, la reproducción y la modularización. Menciona varios artistas, entre ellos a Cristina Schavi, los cuales utilizan diferentes módulos, como por ejemplo azulejos cuadrados, uno al lado de otro para generar la estructura, mientras que a la vez remite a la idea de píxel (elemento mínimo estructurante) al estar unidos en la obra a una imagen compuesta digitalmente. (2012: 135)

CONCLUSIONES

En síntesis, las ideografías cosmovisuales, como lo es la Chacana, establecen un punto fundamental del diseño plástico-conceptual de amerindia. Son un pensamiento metafísico y morfológico de un ideal religioso, traducido en un pensamiento visual y posteriormente llevado a géneros plásticos específicos. En este caso, lo plástico y lo ideográfico se fusiona en un todo coherente que da como resultado una compleja corporeidad. Su diseño comunica conceptos y, a su vez, su forma impacta expresivamente. La "Chacana" genera una poética de semejante magnitud que fusiona lo estético con lo simbólico.

A través de la interpretación simbólica de la chacana me interesa remarcar la íntima relación entre la geometría y la sacralidad de las culturas antiguas andinas. La geometría se conecta poéticamente -a través de ideografías- con la espiritualidad en el mundo andino antiguo. Más allá del tiempo que nos separa de los orígenes y el uso primigenio de estas formas, sus resemantizaciones actuales y el interés que producen el estudio de las mismas a nivel morfológico, propicia una serie de deducciones y analogías que se desprenden de su experimentación y observación. La chacana, en este caso particular, genera asociaciones simbólicas en el interpretante, especialmente en el

latinoamericano, que está familiarizado con sus formas repetidas y reelaboradas por la cultura popular. Se las reproduce incansablemente en su uso industrial a través de diseños adaptados al gusto masivo con fines mercantiles y vacías ya de su original conexión sagrada. Sin embargo, este uso masivo cuasi banal no es limitante si se lo aprecia desde una perspectiva de alcance poblacional. La difusión del estudio del conocimiento alcanzado a través los patrones geométricos del pasado reelaborados actualmente es mucho más alentadora y abarcativa desde esta perspectiva. Quizás entonces, lo que sí hace falta, es incentivar, propiciar y profundizar las investigaciones al respecto.

La estructuración plástica andina a partir de diferentes convenciones geométricas en el sistema visual contemporáneo y posterior al horizonte Wari - con raíces en culturas anteriores- generaron un sistema morfo-visual, es decir el conjunto de convenciones que forman su operatoria, basadas en el carácter repetitivo de la iconografía y las combinaciones variadas de la misma a través de parámetros de rotación, agrandamiento, achicamiento, etc. Esto produjo amplias metamorfosis que ponen en juego variadas reglas de distorsión. Este uso denota normas vigentes por varios cientos de años, transmitidas y compartidas por artistas que demostraron un amplio y particular uso de la geometría. Podemos concebir los patrones ortogonales del uso andino del telar y sus parámetros geométricos seriativos de índole combinatoria como un antecedente amerindio análogo al pensamiento y lógica que estructura la tecnología digital. De esta manera no resulta arbitraria la conexión profunda y matemática, a pesar de las distancias temporales, entre ambas tecnologías.

En las chacanas volumétricas de la serie "Cúbinca", la forma está expandida hacia todas sus dimensiones y direcciones posibles. La propuesta expositiva muestra una posible reinterpretación actual de este símbolo experimentado en diferentes materiales - hasta la casi desaparición de los mismos - a modo de vehículo de múltiples significados, que lindan entre lo poético, lo geométrico, lo simbólico y lo metafísico.

Como interpretantes modernos de conocimientos del pasado, y más allá de los abismos simbólicos que nos separen, es necesario propiciar modos de apropiación de la enorme herencia cultural de la antigua Amerindia -en un sentido de actualización- retomando sus símbolos como dialécticos estructuradores y reestructuradores del plano

de la cultura, y en pos de la revalorización de los mismos como aporte actual a la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolfh. (1992). *Tratado del signo visual. Por una retórica de la imagen*. París, Francia: Cátedra signo e imagen. Seuil.
- ESCOBAR, Ticio. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción, Paraguay: FONDEC/ Museo del Barro.
- GIEDION, Sigfried. (1964). *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid, España: Alianza.
- IRIARTE, Isabel; LARRAÑAGA, María Isabel de; PETRINA, Alberto. (2010). Catálogo en Juan LÓPEZ MARTÍNEZ. *Otras escrituras*. Buenos Aires, Córdoba, San Miguel de Tucumán. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa; Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro.
- JACOBO, Mónica. (2011-2012). Confluencias entre lo artesanal y lo digital, como vías de experimentación en el arte argentino, de la década de 1990. *Revista AVANCES 20, (2)*. Universidad Nacional de Córdoba. Pg. 131-140.
- KRAUSS, Rosalind. (1994) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Ed. Alianza Forma.
- MILLA VILLENA, Carlos. (1983) *Génesis de la Cultura Andina*. Perú: Fondo Editorial C.A.P.
- PATERNOSTO, César. (1989). *Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea*. D.F., México: Fondo de Cultura económica.
- RICHARDS, Nelly. (2004) Prólogo en Ticio ESCOBAR. *El arte fuera de sí*. Asunción: Paraguay: FONDEC/ Museo del Barro.
- SAWYER, R. Alan. (1963). *Tiahuanaco Tapestry Design*. N. York, E.E.U.U: The Museum of the Primitive Art.