

SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ CUADRADA

POSTULANTE: FRANKLIN MOLINA VIZA



DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS - UMSA

PROYECTO DE GRADO
para optar a la
LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS
Mención Pintura

Universidad Mayor de San Andrés

La Paz, noviembre 2001



UNIVERSIDAD MAYOR SAN ANDRÉS

RECTOR: DR. GONZALO TABOADA LOPEZ

VICE-RECTOR: ING. IVAN IRAZOQUE TOBÍAS

SECRETARIO GENERAL: ING. JUAN FERNANDO LÓPEZ DEHEZA

DECANO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ARTES: ARQ. JAIME AYALA

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ARTES: LIC. JULIO ARRAYA

SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ CUADRADA

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR A LA LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS
MENCIÓN: PINTURA**

POSTULANTE: FRANKLIN MOLINA VIZA

PRACTICA TUTOR: LIC. HHUGO SALAZAR

TEORÍA TUTOR: LIC. ROSARIO MEJÍA

LA PAZ, NOVIEMBRE DE 2001



EL PASADO CONLLEVA UN INDICE TEMPORAL MEDIANTE EL CUAL SE VINCULA CON LA REDENCIÓN, HAY UN SECRETO DE ACUERDO ENTRE LAS GENERACIONES PASADAS Y EL PRESENTE.

AGRADECIMIENTOS:

A MIS PADRES: DARÍO MOLINA Y JULIA DE MOLINA POR DARME LA VIDA.

A HUGO SALAZAR POR EL IMPULSO DE PADRE TUTOR

Y A ROSARIO MEJÍA POR SU GUÍA EN LA PARTE TEÓRICA



INDICE:

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	4
1- Cuadro metodológico: Definición del problema	
Marco Teórico	
La cruz cuadrada y su arte.....	7
Composición y arte del símbolo.....	14
2- Análisis de resultados: De la producción artística.....	17
Metodología y composición del plano básico.....	19
Realismo simbólico.....	20
Estructura de ordenamiento de la iconografía andina.....	21
El entorno mítico.....	29
3- Modelo propuesto: De la exposición	
Simbología de la cruz.....	33
1- Pachamama.....	34
2- El sol y la luna.....	35
3- El Sajama.....	36
4- El hídrico del Lago.....	37
5- La Amazonía.....	39
6- Cabezas pétreas.....	40
7- Alajpacha, Akapacha y Mankapacha.....	41
8- Mankapacha.....	42
Diseño y color de los chullpares.....	43
Apuntes técnicos.....	45
Comentarios sobre el artista.....	50
Bibliografía.....	52



INTRODUCCIÓN

En este estudio confluyen dos motivaciones que me han animado, una TEÓRICA y otra PRÁCTICA, puesto que a lo largo de cinco años de Formación Académica obtuve las herramientas indispensables para volcar en mis trabajos gran parte de lo aprendido.

A través de este trabajo de investigación deseo revalorizar el SÍMBOLO ANDINO, y el aporte plástico a la PINTURA BOLIVIANA CONTEMPORÁNEA se traduce en la inclusión de la simbología ancestral.

La fuente de inspiración que me motiva es LA SOCIEDAD ANDINA, entendido como un "microcosmos", me seduce e interesa su modo de comunicación e integración y por sobre todo la transmisión que se realiza de generación en generación de sus símbolos y creencias.

El objetivo principal del estudio es "LA CRUZ CUADRADA", entendida como símbolo de mayor peso, ya que su contenido expresa directa e indirectamente los conceptos propios de la semiótica del Diseño Andino, su lenguaje, y composición, sobre los fenómenos de la realidad de la Región Andina Boliviana.

Sin lugar a dudas puede que esta investigación se transforme por momentos en una aventura quijotesca ya que el objetivo final es lograr una "APROXIMACIÓN ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE".

Como hijos de esta tierra, muestra Pachamama, queremos sumarnos a esta obra histórica en la que participamos como hermanos y compartir con todos los pueblos del mundo el aporte de nuestros antepasados a la cultura universal.

Esta reflexión que expresa la vivencia de muchos hombres se torna en el sentimiento presente y profundo, que me lleva a escribir estas páginas.

El Arte Andino es fundamentalmente una "RELACIÓN INTEGRAL", antes que una tendencia, es una comunicación del hombre con el infinito y de éste hacia el símbolo andino, es el descubrimiento de los



mecanismos cósmicos de la realidad y el vehículo del hombre para su trascendencia. Todo este mundo de visiones se agrupa para realizar el trabajo artístico plástico; en cuanto al desarrollo de los factores fundamentales, no pretende hacer un estudio, teológico ni antropológico, sino básicamente tiene una motivación del arte plástico y de recuperación de ciertos valores o creencias de una región, a partir de la interpretación de los símbolos. No pretendo hacer un estudio teológico ni antropológico..

Con referente a la FORMA, TEMA e "IDENTIDAD FILOSÓFICA DE LA OBRA, opté por una pintura del REALISMO SIMBÓLICO, con un lenguaje de invención emotiva, sentimental y descriptiva, que permita un lenguaje directo y abierto.

La idea concebida se fue adentrando en cada cuadro, en las formas, en el espacio del plano básico, espontáneamente, pasando por el boceto, el dibujo, el color y el destaque. Considero que he sido honesto al valerme del símbolo " cruz cuadrada", para expresar lo que concibió mi mente y lo que sintió mi corazón.

DESARROLLO

1- CUADRO METODOLOGICO

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

- MARCO TEORICO
- LA CRUZ CUADRADA Y SU ARTE
- PROCESO METODOLÓGICO DEL LENGUAJE

2_ ANÁLISIS DE RESULTADOS

- DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
- METODOLOGÍA Y COMPOSICIÓN DEL PLANO BÁSICO
- ESTRUCTURA DE ORDENAMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA ANDINA
- EL ENTORNO MÍTICO
- COMENTARIOS

3_ MODELO PROPUESTO

- DE LA EXPOSICIÓN
- APUNTES TÉCNICOS

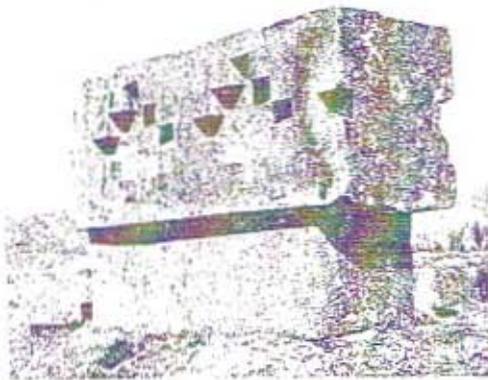
MARCO TEÓRICO

LA CRUZ CUADRADA Y SU ARTE

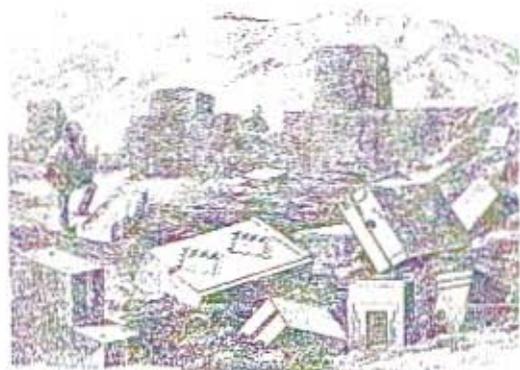
La Cultura Andina va a mostrar las relaciones de su Arte, su lógica, su religión, su mitología como un aporte (complementario) al pensamiento mundial. Lo mágico y enigmático sigue atrayéndonos, por ejemplo:

La representación de la cruz escalonada en Tiwanacu ha perdurado en las piedras, en las vasijas de cerámica, en tejidos y objetos rituales, de las sociedades de la región Andina Boliviana, en sus diferentes épocas como el paleolítico, en la de los grandes cultivos y la época de bronce.

En las piedras de tiwanaku, ejemplo 1.



4. Pilar esquinero del patio de Kherikala en Tiwanaku con dos cruces escalonadas. Originalmente estuvo pintado en rojo con cinabrio (Foto Ponce Sanginés).



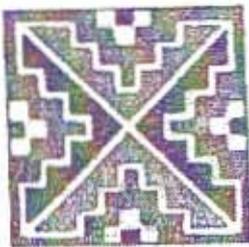
25. Grabado publicado en el libro del viajero E. George Squier (segunda edición de 1878), donde muestra en la base de la pirámide Akapana de Tiwanaku un pilar con dos cruces escalonadas esculpidas en bajo relieve.



32. Dibujo desplegado de una vasija tiwanacota, la cual en medio de las dos bandas horizontales, muestra la *cruz escalonada*, publicado en el libro de Posnansky (1957, vol. III).



3. Vasija exornada con la *cruz escalonada*, perteneciente al estado Imperial de Tiwanaku. Publicada por Cossío del Pomar en su libro (1949).
CARLOS POMAR Sanguinés



V.14. *Cruz escalonada* a la inversa de un textil tiwanacota. Dibujo publicado por Nadal Mora (1948).



33. Vaso *keru* de madera, según se dice procedente de la Isla de la Luna. En la banda intermedia muestra la *cruz escalonada*. Posiblemente de estilo *neolinka* del siglo XVIII. Publicado por Posnansky (1957).

Representa con seguridad la división del plano terrenal del Pusiuyo de acuerdo a una cuadripartición y sus puntos intermedios.

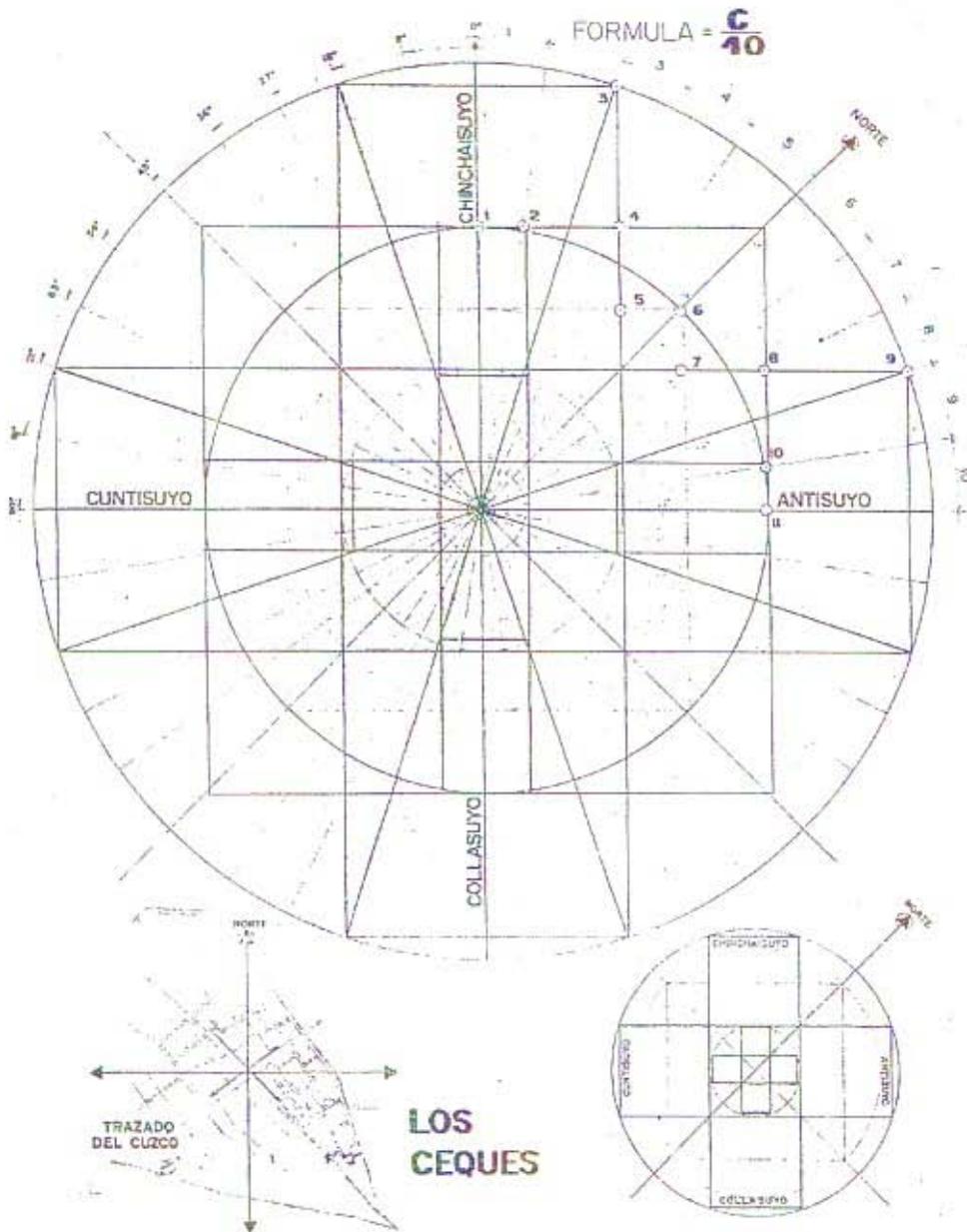
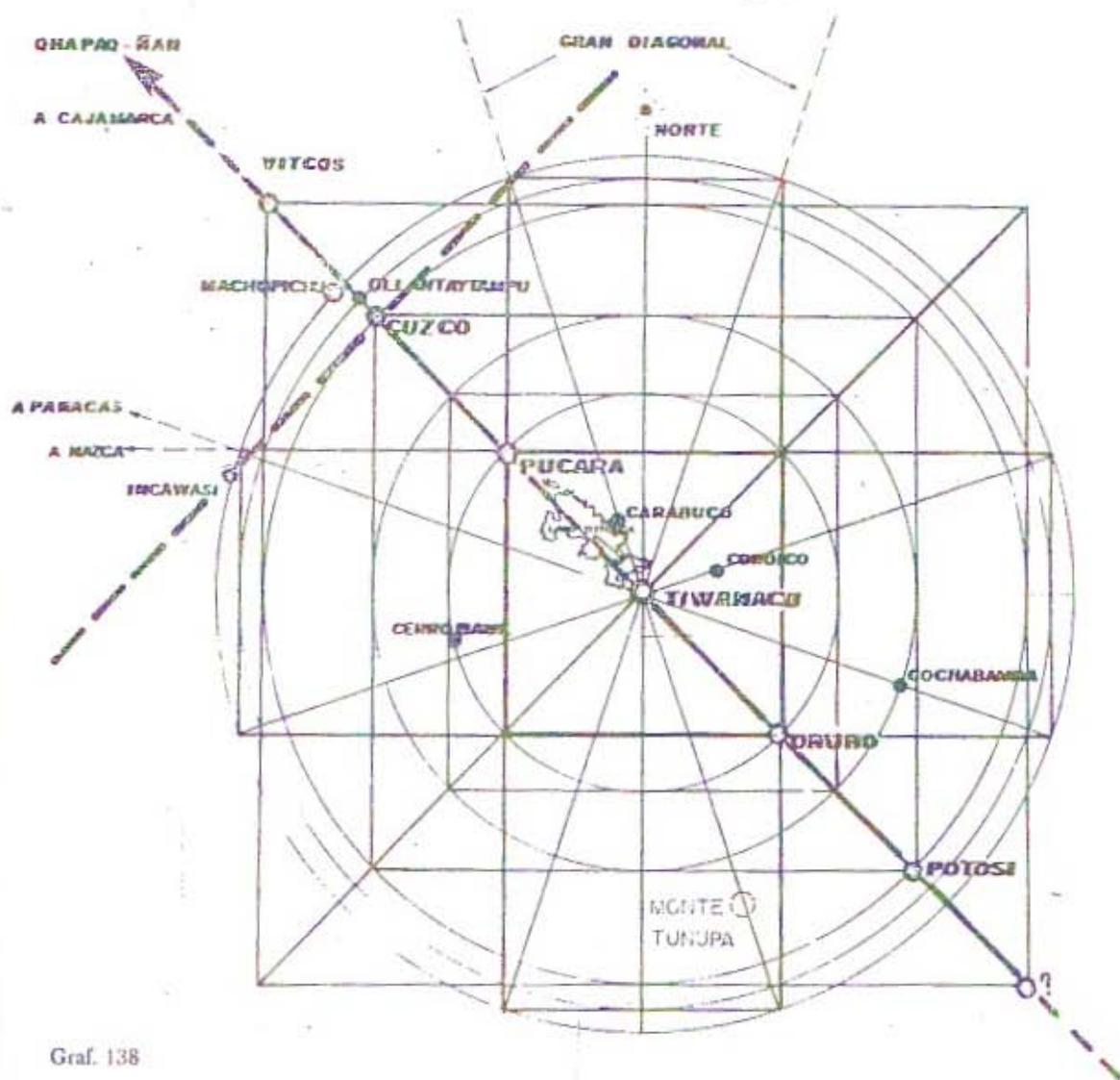


Gráfico. N° 73



Graf. 138

Planeamiento del territorio en base a la cruz cuadrada

Se puede decir también que manejaban el concepto de un "tiempo no profano", es decir el respeto por lo sagrado, dentro de una concepción cíclica, vale decir : la erosión, es uno de los fenómenos del tiempo que actúan sobre el desgaste de las estructuras geológicas, o sea de la tierra. Esta deducción cíclica, no unilateral, compuesto por cuatro lapsos bien definidos, cada uno con su respectiva creación, culminación y destrucción. Tal repetición implicaba un "eterno retorno", con el cierre de telón por una catástrofe o calamidad ocasionada por uno de los elementos (aire, agua, fuego, tierra) y un reconocimiento al "Pacha cuti" de apertura a una edad renovadora.

El mundo andino presenta un pensamiento y lógica distinta al occidente, se requiere mostrar la combinación de los cuatro estrellas de la cruz del sur; que lleva al habitante de este hemisferio a comprender al universo como un conjunto de relaciones, donde cada ser tiene un espacio en armonía con otro. En las culturas nativas felizmente se ha mantenido y conservado por vía tradicional lo profundo del pasado, tal el caso de la astronomía que le permite al hombre acercarse a sus dioses (la luna, el sol, las estrellas, etc).

La etnoastronomía andina, tiene una intrínseca, esencial relevancia, puesto que sirve de senda que conduce a reconstituir idealmente gran parte de la cosmovisión vigente en nuestras sociedades andinas. Sin embargo existe una clave decisiva al respecto, ya que al vincular el pasado con el presente, se puede retroceder "pasteando" de éste hacia el pretérito.

El pueblo indígena es un gran testimonio, que en cierta medida ha retenido sus elementos culturales, por ejemplo la cruz cuadrada y sus representaciones en el hombre andino, que sobrevivió, pese a la intensa transculturación operada durante la colonia española y la República.

Por consiguiente, como descendiente de los aymaras siento la necesidad de transmitir estas tradiciones, sin ser pretencioso, ser el nexo entre la divinidad y los mitos, para la reflexión de nuestra sociedad. Algunos mitos importantes (Pachamama, el Sajama, el Tata Sabaya, el Sol, la Luna, etc).

Considero importante rescatar la estructura del pensamiento y el sentimiento espiritual que anida en la gente que hoy día forman los pueblos andinos. Por que ellos influyen, en las decisiones y la visión del futuro.

En un momento histórico a escala mundial en que predomina el materialismo, es un deber insoslayable apoyar el esfuerzo intelectual y en el campo artístico, poniendo en claro que los valores espirituales no

se extinguen sino que perduran a pesar de los avatares del tiempo, espacio y cambio.

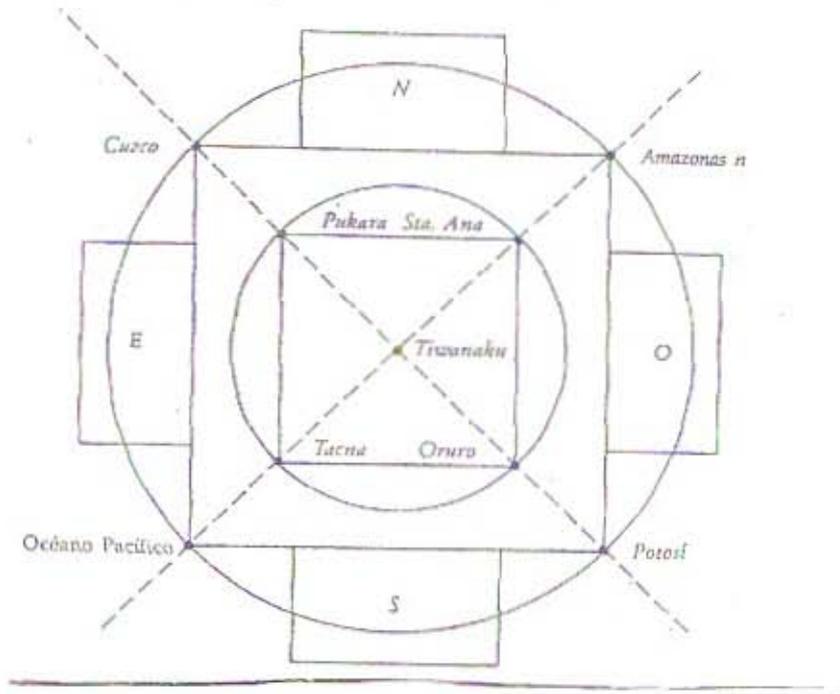
La reconstrucción ideal de la cosmovisión andina podría situarse en todo lo que se denomina "Cordillera Andina", pero para objeto de mi estudio elijo el sector Andino Boliviano.

Los estados de un período histórico, basado únicamente en tradiciones leyendas que se desarrolló en Tiwanacu y su expansión con referente al símbolo: CRUZ CUADRADA.

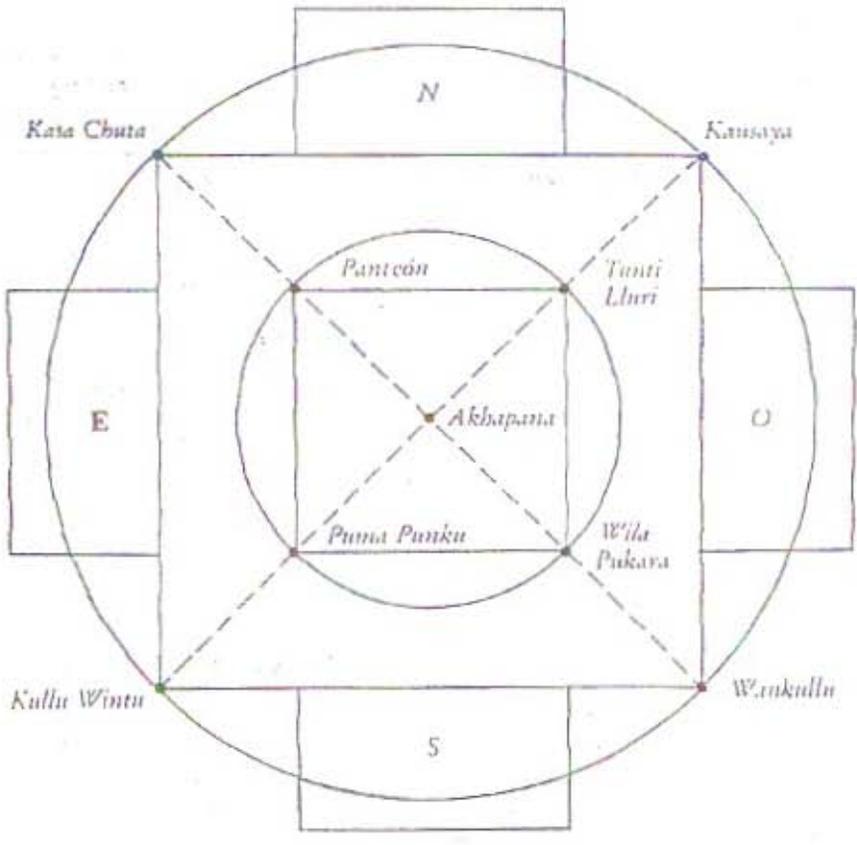
Para estas culturas indígenas el tiempo y el espacio conforman una unidad indisoluble y permanente.

Ejemplo 1:

Con esas medidas los sabios de Tiwanaku planificaron las nuevas ciudades y determinaron el lugar exacto en relación a su capital *primogénita* o principal, ellos construyeron sus ciudades en concordancia con su cosmología de acuerdo a sus medidas y leyes geométricas.



Tiwanaku, centro del mundo andino



La Cruz del Sur en su utilización geomántica para determinar "sitios" de construcción. Este símbolo lo utilizaron los aymaras como patrón para determinar los sitios sagrados, donde construyeron sus capitales y los lugares urbanos de sus imperios.



PROCESO METODOLÓGICO DEL LENGUAJE, COMPOSICIÓN Y ARTE DEL SÍMBOLO

El Simbolismo Andino según Zadir Milla; es una repuesta de la FORMA a la FUNCIÓN, para cuya precisión se considera los factores funcional, estático y técnico que organiza su estructura.

El compendio iconográfico del arte precolombino está comprendido básicamente por tres géneros de imágenes: COSMOVISIÓN, COSMOGONIA Y COSMOLOGIA.

1. COSMOVISIÓN.

Aquellos que reconocemos del mundo real, que observa el entorno natural y social que representa a la iconografía naturalista. Hombres, animales y plantas conviviendo en el mismo hábitat.

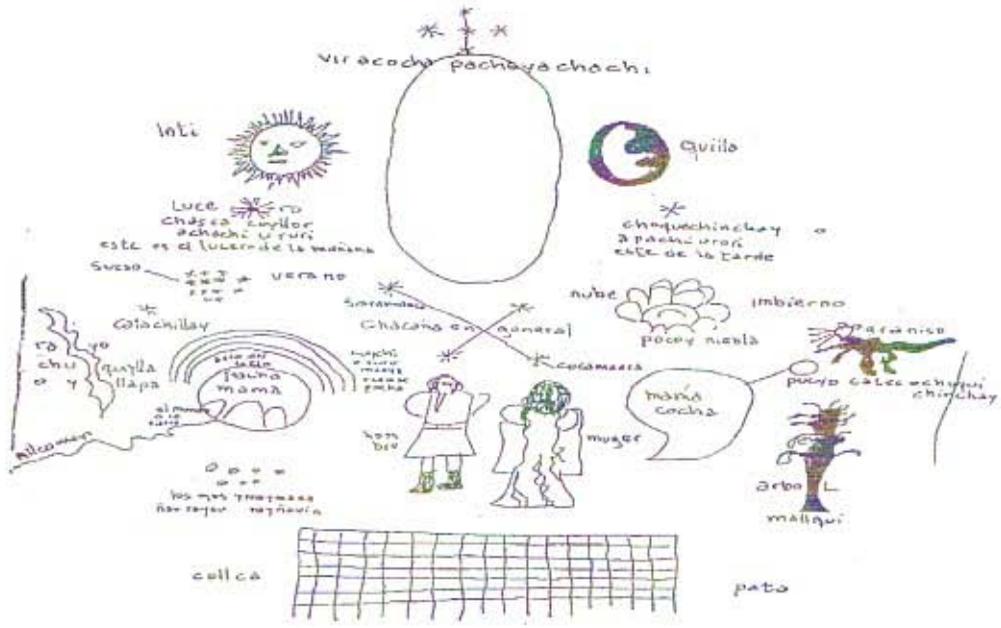
2. COSMOGONIA.

Que pertenecen al campo de la imaginación fantástica, metodológica; que explica los orígenes y poderes de entidades naturales. Lo mítico que explica por los valores y relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido.

3. COSMOLOGIA.

Aquellos que son procedentes del razonamiento calculador que se manifiesta en la iconología geométrica y en la composición del símbolo, que expresa los conceptos de orden, número y ritmo, cohesionado armónicamente a las concepciones del espacio en una visión integral del todo.

Añade Zadir Milla que Cosmovisión, Cosmogonía y Cosmología constituyen los planos de significación de los cuales se generan el naturalismo, el simbolismo y la abstracción geométrica como una respuesta estética con un lenguaje claro de la FORMA al CONTENIDO.



Dibujo de la imagen cosmológica Andina en el Altar del Coricancha

El lenguaje comprendido como vehículo de comunicación, del símbolo que se organiza el discurso visual observando los aspectos denotativos que en ello participan, y de una semántica que confiere el sentido significativo a la connotación de la imagen.

En el Arte Andino, todo mensaje visual contiene tres niveles de códigos o lenguajes:

EL LENGUAJE VISUAL que represente los aspectos morfológicos, vale decir su origen y formación que describe a las plantas y animales, que delimitan el universo gráfico de la imagen.

EL LENGUAJE PLÁSTICO determinado por la concepción estética de la forma, definiendo su carácter estilístico figurativo o abstracto.

EL LENGUAJE SIMBÓLICO establecido por las correspondencias entre signo, discurso y contenido, que determinan su carácter representativo, interpretativo o creativo y su forma de expresión visual. La decodificación de los valores lingüístico correspondientes a cada nivel de expresión, si bien ordena el análisis semiótico, debe comprenderse como un proceso metodológico, puesto que en realidad se trata de un discurso único.

El carácter de síntesis que califica al Pensamiento Andino, ha dado lugar en el manejo de la composición, a una forma de ordenamiento del espacio, en la cual se conjugan los aspectos visuales, plásticos y simbólicos, dando como resultado una forma particular, de los elementos que lo componen y su distribución, denominada composición simbólica.

En la Composición Simbólica, las estructuras iconográficas geométricas, constituyen el principio de organización de los elementos sobre el plano básico y de construcción de las formas del diseño.

Dichas estructuras conforman un Código General mediante el cual se ordenan los valores, de los elementos que lo componen y que definen los caracteres del espacio y la forma y que rigen tres aspectos básicos de la composición y son la estructura de orden, la estructura proposicional y la estructura formal.

- LA ESTRUCTURA DE ORDEN establece las distribuciones y correspondencias simétricas que organizan la composición del ESPACIO.
- LA ESTRUCTURA PROPORCIONAL define las relaciones de medidas de la red de construcción o del trazado armónico, que constituyen el soporte para las simetrías estáticas o dinámicas que forman toda composición.
- LA ESTRUCTURA FORMAL manifiesta la serie de signos geométricos que participan en la temática iconográfica del diseño y que expresan compositivamente el carácter semántico de la frase gráfica.

El aspecto compositivo del signo CRUZ ESCALONADA del diseño, se comprende por lo tanto como una forma de lenguaje interior, cuyos valores simbólicos complementan y dan sentido a formas externas.



Estructuras iconológicas elementales

1-Diagonal

2-Tawa

3-Cruz

4-Espiral

DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El arte no es, pues, un mero pasatiempo. Sobre su valor esencial, Hegel nos dice que "es en las obras de arte donde los pueblos han depositado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones", y sus fenómenos "son más expresivos y transparentes" que los fenómenos del mundo real y del acontecer histórico.

En el desarrollo del plano pictórico, ya sea de la estructura, del símbolo y su interpretación plástica, tiene las siguientes características y su definición conceptual de sus variables:

- El dualismo humano y la madre naturaleza.
- La manifestación del Símbolo Andino a través del MITO y la contextualización, o sea salir del orden de los objetivos rituales.
- Que al conocer el mito se conoce el origen de las cosas; no se trata de un conocimiento exterior y abstracto sino de un conocimiento que se vive ritualmente.
- Finalmente hay que considerar la adecuación del símbolo mítico al contexto social temporal y su reducción a mi entorno personal en la composición iconográfica como analogía en su estructura en el plano básico, para la producción artística.

Esta experiencia supone transformaciones y deformaciones en un largo proceso de creación semántica de la obra en sí.

En términos generales, quiero aclarar que existen escasas obras que tratan sobre los significados de la CRUZ CUADRADA, y sus múltiples señalizaciones.

Todas las corrientes, sin embargo coinciden al indicar, del símbolo (Cruz Cuadrada); el sentido de

encuentro, y el sentido de unión que fueron empleados por los sabios tiwanacotas, mi obra plástica no es más que un causal e intuitiva manera de patentizar y reactualizar este símbolo (a la vivencia de la gente).

El arte es revelación, un despertar en nosotros mismos. Su activa contemplación reanima la pregunta con la que Gauguin titulaba su célebre obra maestra ¿Quiénes somos, de donde venimos, a dónde vamos?

Hoy en día las obras de Wilfredo LAM, MATTA, OROSCO, SIQUEIROS, FRIDA KALO, TAMAYO, SISLO, SOLON ROMERO y GIL IMANA, y muchos artista fundamentales de nuestro continente, permanecen aún ignoradas por el público de América Latina salvo con algunas excepciones.

En buena medida el Arte Contemporáneo de toda América se halla atraído también por las prácticas de leyendas que forman parte integral y cotidiana de la cultura religiosa popular. Este arte no solo encarna en la clase del primitivismo, sino que además se define a sí mismo dentro de un espacio intercultural, que irrumpe violentamente en una modernidad que quisiera desconocer la cultura popular.

Este arte sostiene que la cultura del hombre andino no se ubica en algún lugar fuera del contexto del arte actual de Bolivia por el contrario, está terriblemente arraigada a ella, como una fijación de IDENTIDAD.



METODOLOGÍA Y COMPOSICIÓN SOBRE EL PLANO BÁSICO

En el proceso técnico de la obra de arte, tendrá una fase de "Composición Pictórica" que facilite la buena organización y ayuda también a expresar las sensaciones y sentimientos, denotando sus principios de unidad, equilibrio, destaque, proporción y ritmo, la unidad es armonía de las diferentes partes del plano básico, ver simplemente, una combinación de líneas, formas, texturas y colores de los que me sirvo para transmitir mi emoción, y el recurso de algunos elementos utilizados, que no necesariamente respeten fielmente su iconografía, exagerando algunas formas destacando ciertos puntos, componiendo de acuerdo a mi propia visión estética.

El factor estilístico, si bien es el aspecto caracterizante de las formas estéticas precolombinas, guarda permanentemente en su composición interior los valores del simbolismo compositivo que otorga el sentido significativo y armónico.

En líneas generales, los elementos de mi pintura responden a un código de las estructuras, que definen las cualidades del plano básico, por lo tanto posibilitan la distribución de los elementos signícos interiores dichas estructuras son principalmente de ordenamiento:

El "espacio unitario", "dualidad" "la tripartición" y la "cuatripartición" todos las demás composiciones de TEMA y FORMA, derivan de estos cuatro principios de ordenamiento; que adelante designaremos sus características y algunos mitos primordiales.

Los cuadros no pretenden tener una función didáctica, sino más bien interpretar las profundidades de las culturas y definir su propio perfil de acción, en términos de lo mestizo y lo nacional.

En cuanto a la FORMA y TEMA de la obra:

- La forma, que es la modalidad técnica con que represento el motivo del símbolo y expresándolo en un manejo de las artes plásticas, básicamente en una estructuración elemental para luego expresar y exteriorizar mi sentir y pensar por medio del dibujo, color, etc.

La historia nos muestra cuán extraordinaria, alta y variada es esta forma de éxito de los grandes maestros.

- El tema: es el motivo o mensaje ideológico.

Forma y tema pueden ser afrontados de diferentes maneras. Lo urgente fue dar la modalidad ajustada a uno mismo. Instintivamente al comienzo adopto una modalidad técnica que creo viable, verdadera y propia, en el proceso de avance entre cuadro y cuadro, se va depurando lo técnico, en base a la orientación, la práctica de taller y la investigación teórico-técnica, y su fundamental EXPRESIÓN de cada obra, apremiando, de esta manera adquiere su propio lenguaje plástico, para trascender con auténtica autonomía, con propia voz.

Las líneas y los conceptos se han transformado y aquellos principios compositivos, y las reglas de color, no como una suma de técnica y veracidad en la representación, sino como algo que tiene un contenido emotivo, como mensaje agradable o desagradable, pero que posee cualidad humana y como una referencia de una naturaleza re-creada por elementos análogos al símbolo.

EL REALISMO SIMBÓLICO:

La tendencia en la cual se alinean las obras es el "Realismo simbólico", porque es la interpretación cercana a la realidad, con la tendencia objetiva del símbolo, narrativa, emotiva de un color imitativo de la realidad que simbolizan las figuras de manera formal, en alguna medida, expresados también por impulsos instintivos y espontáneos. Ambas tendencias se fusionan en mayor o menor proporción.

ESTRUCTURAS DE ORDENAMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA ANDINA

La estructura del signo "Cruz Cuadrada", constituyen orgánicamente varias estructuras de formación, para dar como resultado estructuras complejas, que en definitiva, se sintetizan en un signo final, en palabras esquemas compositivos que establecen su carácter iconológico.

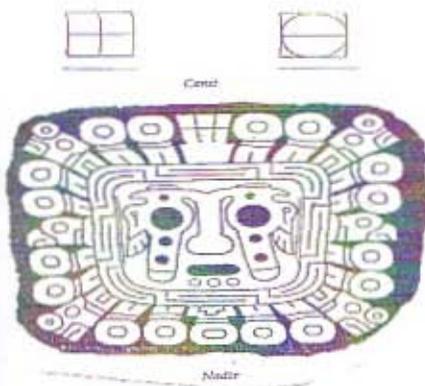
El manejo de las estructuras de síntesis implica un conocimiento causal y un reconocimiento de los fundamentos gráficos del diseño andino, en la obra de arte.

Hegel nos dice "El arte es una etapa más en el despliegue de lo absoluto, uno de los momentos del espíritu", no tiene otro destino que manifestar, bajo forma sensible y adecuada. La idea que constituye el fondo de las cosas; y la filosofía del arte, por consecuencia, tiene como fin principal aprehender mediante el pensamiento abstracto esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad.

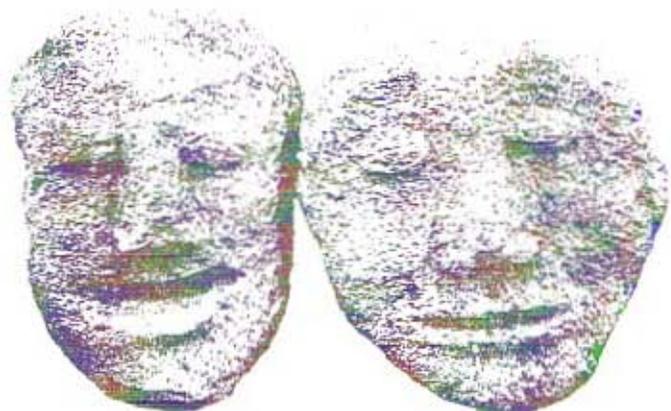
A continuación el código de la estructura de la iconografía andina; la unidad, la dualidad, la tripartición y la cuatripartición:

La unidad ("Pacha", el "Cuadrado"): En el simbolismo de la cosmología andina, el concepto de unidad se denomina "Pacha", que se traduce del quechua como "mundo-plano", o "espacio-tiempo".

La expresión figurativa del "cuadrado" se representa en el signo "cabeza", manifestándose, como la unidad central que genera las medidas proporcionales de los demás diseños.



1-Ejemplos de unidad



2-Esta figura representa a un sacerdote tiwanacota

En la mejilla derecha puede notarse que él mascaba

coca

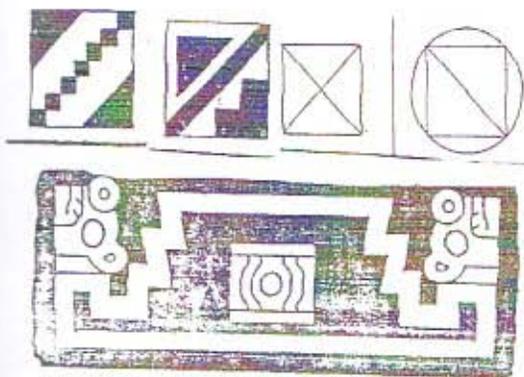
- LA DUALIDAD. Es la constante relación armónica que genera la vida estas cualidades no pueden separarse: "HANAN URIN", que se traduce como "arriba-abajo", y que expresa los dos polos de la unidad en un sentido general, la relación arriba-abajo se representa iconológicamente en un rectángulo de proporciones equivalentes a dos cuadrados sobrepuestos verticalmente, y se interpreta figurativamente, en el signo de la serpiente, en la relación de la TIERRA y el SOL; otras cualidades son: fuego-agua, frío-calor, noche-día, hombre y mujer.

El signo de la "diagonal" es de primera importancia en el Diseño Andino, al ser expresión de la fuerza del movimiento y desarrollo de las leyes de formación compositivas.

La "diagonal del cuadrado" denota la unión de los extremos y la división de las partes en función de las tensiones de las esquinas para su justo equilibrio.

Como principio de dualidad motivó signos diversos que según su composición iconológica dio lugar a signos "escalonados", serpientes bicéfalas" o formas de "diagonales intermedias" que no unen las esquinas formalmente sino que únicamente las relacionan y que dan lugar en su composición modular por cuatripartición.

Ejemplos



Entre el mundo de aquí y el de lo alto, la comunicación se torna ideal: El hombre se convierte en mediador y el rol del sacerdote y el astrónomo deviene eje vital de la sociedad. La economía sustentada en la agricultura, y la agricultura dependiente del conocimiento de los ciclos naturales, confieren importancia enorme al rol de éstos personajes, que arquetípicamente se ven representados en "El personaje de los cetros", también conocido como el amauta "Tumupa Wiracocha".

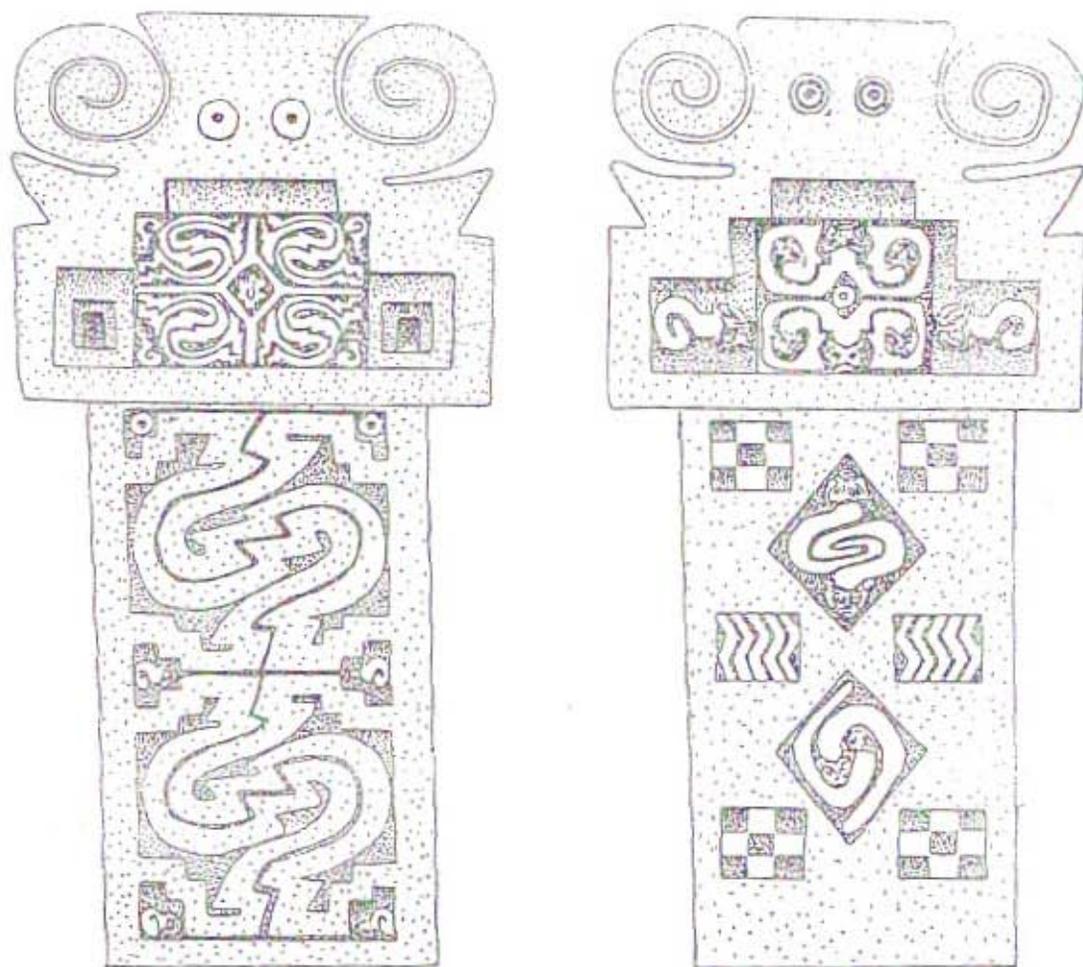


Faz solar con 24 rayos.

Dos pirámides unidas por sus puntas. Estos conos de rotación se

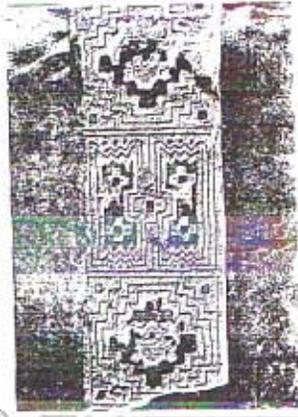
expanden si nos orientamos en posición vertical hacia arriba y hacia abajo y hacia la derecha
 - LA TRIPARTICION, deviene de la idea de dualidad ordenada a partir de un centro originario o de encuentro. Este principio expresa en la cosmología, ordenado en tres planos de existencia: "El mundo de arriba", el "mundo de aquí" y el "mundo de adentro, conformado por tres círculos virtuales, o por su forma rectangular formado por tres cuadrados.

LA ESPIRAL PACHACUTI

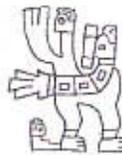


Esta estela lítica de Pucará es una representación del concepto de los tres mundos y las espirales-serpientes como formas simbólicas de relación,

unión, o integración. El gráfico representa el anverso y reverso del diseño.



LA CRUZ CUADRADA es una figura geométrica utilizada como símbolo «ORDENADOR» de la cosmovisión matemática religiosa en el mundo andino. Su presencia es visible en los ritos sagrados y en los objetos rituales para hacer una afirmación. Su forma se origina de un diagrama geométrico, que toma como punto de partida a un cuadrado en el que, al estar por el interior de su centro, permite determinar con bastante exactitud el valor de «N» y calcular un número.



101- Tinkuani. El personaje "Wari" como simbolización delos de los tres reinos.

Este orden del espacio es motivo de la composición en diversas expresiones iconológicas figurativas, como una representación de la concepción del Dios ordenador. "Wiracocha Pachajchachic", presente en el Caricancha, que representa el cronista Guamán Poma.

El primero, el plano celestial ALAJPACHA que está unido a los cuatro elementos: agua, aire, fuego, tierra. La representación zoomorfizada del ave (Cóndor) el felino que representa al fuego, la serpiente o pez correspondiente a cada plano de la naturaleza. Con relación a los arquetipos atmosféricos, del viento, trueno, la lluvia, el plano celestial se hallaba dividido dentro de la partición dualista por un río de curso serpenteante, así como un puente que lo atravesaba entre el cielo y tierra, asociados al elemento hídrico.

En el plano celestial se encuentra, el sol y la luna, que se localizaban en el firmamento y se configuraban mediante las estrellas, así como también los planetas visibles al ojo humano. Los astrónomos nativos y los tiwanacotas, que además de rendirles culto, predecían los acontecimientos inmediatos y futuros. También pronosticaban los sucesos infaustos, y los felices augurios, determinan como serían las

cosechas, si vendrían tiempos de abundancia o escasez, el arco iris era señal de plagas y desastres. Ahora bien esta reconstrucción del plano celestial es posible gracias a la etnoastronomía, que ha perdurado por siglos.

Consecuentemente el plano terrestre o intermedio AKAPACHA, se divide en dos segmentos. El primero, el hídrico, configurado por el mar, el gran lago Titikaka y otros lagos y lagunas, donde predominaba el agua. Recuérdese el mito del advenimiento del sol, el solsticio de Tiwanacu venida o llegada del sol bien esperada en el año nuevo aymara y tiempo de cosecha y el advenimiento de la luna desde el lago titikaka.

El segundo segmento del plano intermedio, intrínsecamente terrestre, era la residencia del hombre, fauna y plantas. En primer lugar se concebía como espacio repartido en cuatro regiones denominado el "PUSISUYO", de acuerdo a los puntos cardinales. La capital de Tiwanacu se honraba como centro del mundo, de ahí su denominación taipikala o piedra de en medio y a tal distribución se la denomina tetralectica de las cuatro posiciones. Si bien el plano terrenal se entendía que fuera uniforme y llano, sino escalonado a lo vertical esculpida o pintada en el arte de Tiwanacu que representaba esa sucesión de andenes o takanas. Todo dentro de un criterio de aprovechamiento racional de los recursos naturales y del empleo de los nichos ecológicos del valle, el chaco, la amazonia, la coca y frutos típicos.

Las cordilleras con sus picos nevados desempeñaban un rol remarcable, por que ellos fingían de achachilas, sea los ancestros regionales o locales, que marcaban la cepa de un asentamiento humano.

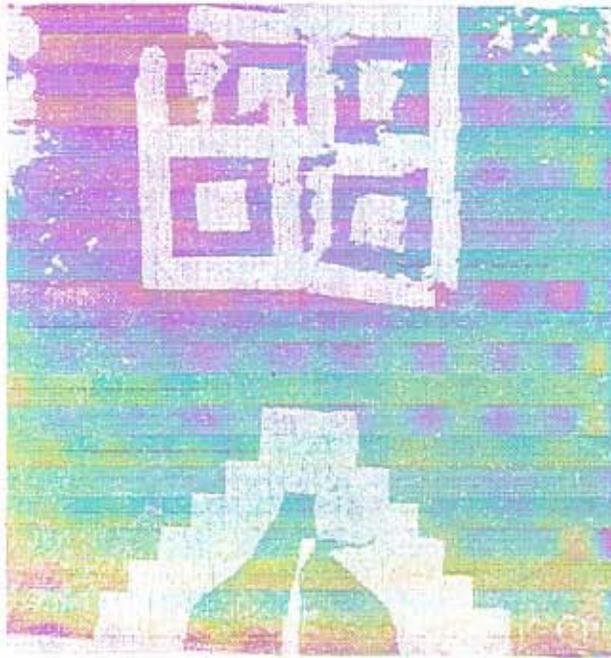
Un mito valioso es que las montañas fueron humanos o cuando menos de aspecto antropomorfo.

Son hijos de la Pachamama el Sajama, el Illimani, el Mururata, el tata sabaya y otros como puntos de referencia, de donde se originaron los antecesores de cada pueblo, los cuales por ser elevados se aproximaban al firmamento, al plano celestial. Se les oficiaban ofrendas propiciatorias, por supuesto dentro de un ritual establecido. En cuanto a las aves, en especial águilas, halcones y cóndores, al volar se acercaban al plano celestial. Eran habitantes de las montañas cuya función era guiar amparar, proteger y defender al hombre de posibles males y peligros.

Por debajo yacía el plano subterráneo, MANKHA PACHA, donde se domiciliaban los muertos, gérmenes, semillas, reptiles y gusanos, también lo nocivo y la enfermedad.

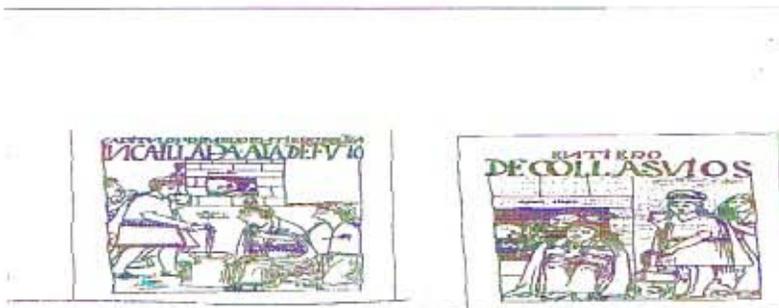
Por consiguiente, ligado al nacimiento y al fallecimiento del ser humano, de entrada y salida al mundo

terrenal de la vida, la persona fallecida, según se creía, experimentaba la evasión de su ajayu (alma), que se desprendía de su envoltura "los chullpares" para iniciar el camino del retorno. Desde allí renacía un rebrote como una planta, para volver al plano terrenal hasta cierto punto significaba una reencarnación o por lo menos el eterno retorno.



IOS CHULLPARES:

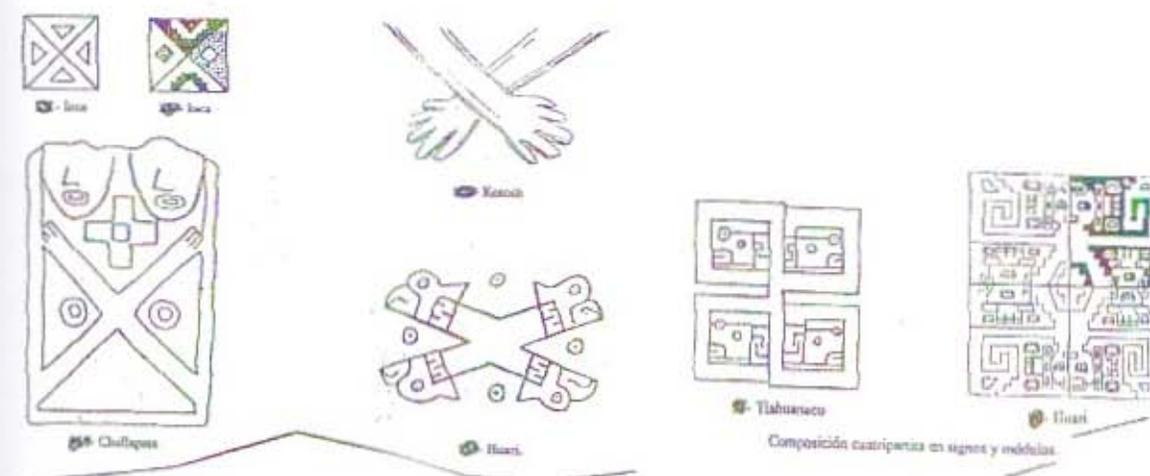
jiskha-molle-pucará. Se encuentra en el cantón Macaya y está ubicado a la vera del camino, entre el río Lauca y la loma Jiskha-Molle-Pucará



Sin lugar a dudas, los tres mundos, mundo de arriba, mundo de aquí y mundo de adentro no se hallaban aislados sino comunicados. La serpie era uno de los nexos de enlace, los tres planos es la expresión del ordenamiento mítico y su relación entre sí. En la puerta del sol observamos cómo el hombre se convierte en mediador y el rol del sacerdote astrónomo deviene como eje vital de la sociedad. La economía sustentada en la agricultura, y la agricultura dependiente del conocimiento de los ciclos naturales, confieren importancia enorme al rol de estos personajes que arquetípicamente se ven representados en "El personaje de los cetros", también conocido como Amauta tunupa wiracocha".

La "Cuatripartición" del plano expresa la paridad en la dualidad, y se ordena en un cuadrado dividido en cuatro partes iguales y compone simétricamente bajo la estructura de las diagonales.

El signo de las "diagonales" asociado completamente al símbolo "tawa" expresa el concepto de "tinkuy" o encuentro de los extremos en el centro. Su valor como paridad diagonal, manifiesta el sentido de reflexión e inversión simétricas como una síntesis del potencial mismo de su estructura.



Figurativamente, el signo de las "diagonales" adoptó formas diversas, siendo su representación más importante el símbolo de los "brazos cruzados", cuya presencia se destaca en diversas épocas. Por ej: Ver chullpares.



El concepto de la cuatripartición, se manifiesta en la organización del "Tahuantinsuyo", o sea el PUSISUYO. Que hace la conformación del territorio político precolombino, y que tuvo como eje durante la época clásica de Tiwanacu, la cuatripartición del espacio de conformidad a la orientación de los puntos cardinales, Chinchasuyo al norte, Contisuyo al oeste, Antisuyo al este, Collasuyo al Sur.

También una analogía de codificación cromática de cuatro colores sagrados, muy bien representados en los motivos de la cerámica y tejido. El blanco denotaba día, norte y el elemento aire, el negro la noche, sur y acaso el elemento agua; el anaranjado significaba amanecer, salida del sol, del oriente y elemento fuego; el rojo el anochecer, puesta del astro solar, al occidente y elemento tierra. Este color además se asociaba a lo fúnebre y a la muerte.

A la codificación cromática se asociaban los animales que simbolizaban, el ave : al aire, el puma : al fuego, además, el ave vinculaba a lo solar y el felino a lo lunar.

EL ENTORNO MÍTICO

Debemos tener en cuenta que al hombre primitivo le afectaban (como al actual) los misterios de la muerte, la procreación, la provisión de alimentos y todas las fuerzas rectoras de la naturaleza. Por eso la necesidad de establecer una relación benéfica con la realidad, que posteriormente dio origen a los RITUALES.

El rito no tiene nada de natural, es si se quiere antinatural. Sólo sumergiéndose en lo mágico - ritual se la concibe como naturante o mediador; por ello el hombre andino no separa entre lo natural y lo sobrenatural.

El MITO narra, dice el RITO actualiza lo mítico. "Es la operación ideológica radical que transmuta un conjunto de hechos sufridos".

Si lo mítico es procedente al pensar filosófico y apunta su índice al origen, el rito articula, dioses, hombres y la naturaleza como respuestas al gran enigma o interrogante de una región andina. Por ello los pueblos o comunidades, no se han desvinculado de las dimensiones míticas.

Según Hegel. La mitología se concibe esencialmente simbólica, lo cual quiere decir que los mitos, como creaciones, del espíritu humano, encierra, por raros y grotescos que aparezcan un sentido razonable, de pensamientos generales sobre la naturaleza divina; en una palabra filosófica.

También es necesario describir no solo sus manifestaciones concretas, sino también atender cuidadosamente a sus silencios, sus ausencias, sus omisiones, pues lo que no se dice, lo que no puede hablarse, mistificando lo oculto; se traduce siempre en represiones psíquicas.

Con respecto al culto del espíritu de la tierra, una forma superior del animismo es típico de un pueblo agricultor. A medida que la sociedad aymara se enraizó en la tierra, el culto a la Pachamama ganó en importancia y se sintetizó como espíritu supremo.

El ayllu es la base natural para un tipo de relaciones humanas cuyo brazo ejecutivo es el Jilakata.

En un plano secundario subsisten los hechiceros, yatiris, con un papel similar de intermediarios entre el hombre común y los espíritus menores, al servicio del culto privado de los "ayllus".

Tenemos que recurrir al indio cronista Guaman Poma de Ayala, que recurría al dibujo para explicar el problema religioso y de los acontecimientos. A través de esta información conocemos que antes del Sol está el Dios Wiracocha: dios andino.

Existen divinidades mayores y menores, las primeras que merecen el culto general "Wiracocha" y "Pachamama". En cambio las divinidades menores los que están enraizadas en los ayllus, donde se adoptaron por antepasados o animales sobresalientes, por sus cualidades (Puma, Cóndor) o elementos geomorfos, montañas achachilas.

Lo más importante más allá del contenido mítico religioso, la música, la danza y el canto son formas que manifiestan la vida comunitaria durante la siembra y la cosecha. Sin embargo, se puede agrupar que se celebran festividades principales con motivo de los equinoccios y solsticios.

La pirámide escalonada de "Akapana" fue sin duda el templo mayor de Tiwanacu, funcionó como centro administrativo, cívico y religioso, donde se habrían efectuado muchas manifestaciones no solo con motivos religiosos.

LOS MITOS.

A continuación voy a referirme a las divinidades que constituyeron sus principales mitos.

1.- WIRACOCCHA.

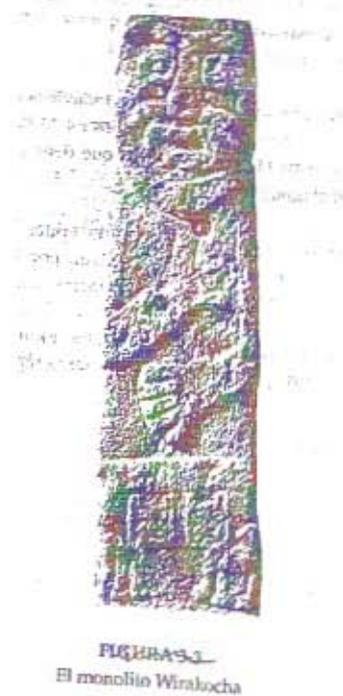
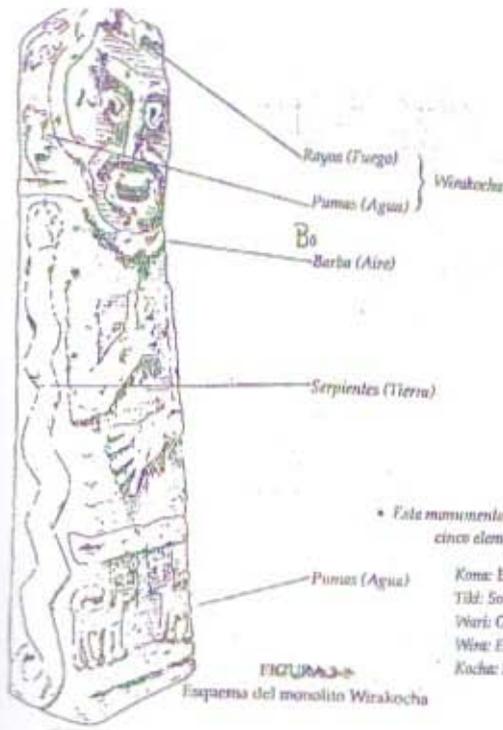
Dios Andino creador del cielo y la tierra, y una generación de hombres que vivían en la oscuridad, en este período de tinieblas creó el sol en la isla del Lago Titicaca que hoy lleva su nombre, de allí pasó a Tiwanacu para crear una nueva humanidad, ya que los primeros hombres habían perecido, en un momento cíclico de la tierra, castigo de los antiguos dioses, que fueron convertidos en piedra, en formas humanas que se encuentran en Tiwanacu, estas estatuas son los modelos de la nueva humanidad que Wiracocha hizo salir del subsuelo, de los cerros, manantiales, ríos, etc., establecidas en las cuatro direcciones del Pisisuyo. Así los habitantes de las regiones adoran los montes, lo largos, las vertientes, etc.

Wiracocha creó la luz, para hacer subir al cielo al sol y a la luna.

De esta manera, todos los pueblos del Collasuyo se ven ligados a un Dios único, WIRACOCCHA.

En esa unión la fuerza espiritual tiene que ser directriz y no dominante, para que signifique sabiduría. Sabio es tan solo aquel que ha comprendido el orden cósmico y vive en él como parte de todo. La barba en los indios es rala por eso barba fue signo de sabiduría y autoridad actualmente en las zonas bastante aisladas de la civilización, los viejos aymaras llevan una barbilla como la de (Wiracocha). Esta es la razón por la cual Wiracocha lleva barba (y no así, como muchos interpretaron que él fue de raza blanca).

Los monolitos siguientes de origen clásico están estrictamente orientados a la simbología geométrica. Estos, por otro lado, se derivan de la concepción naturalista de los motivos de Chavin, o por el otro se orientan en una nueva simbología altamente abstracta de contenido mitológico.





2.- El mito de "TUNUPA" que relaciona el Lago Titicaca con el Poopó.

Este mito se refiere a Tunupa, que es el dios más importante de la mitología del Collasuyo antes de los incas. Es también llamado "EKEKO". Con el tiempo este dios queda supeditado a Wiracocha, Dios creador andino, más, Tunupa que representa el poder negativo, es el antiwiracocha. Según la tradición, Tunupa muere por orden de Wiracocha y su cuerpo es arrojado al Lago Titicaca. La barca que lo conduce abre el Río Desaguadero, se pierde y aparece en el Lago Poopó. Existe un volcán que lleva por nombre Tunupa, lo que evidencia la presencia del mismo en la zona de Carangas.

Tunupa originalmente es un Dios relacionado con el fuego y los volcanes, aunque él es quien abre la cuenca acuática, que es el "Taypi" o "centro" de la concepción espacial de los aymaras. Los españoles los consideraron un apóstol (San Bartolomé o Santo Tomás), el cual perdió el evangelio en los andes, según los cronistas es un Dios masculino, pero la tradición oral nos dice que se trata de una diosa femenina.

Por otra parte, Tunupa deja de ser el apóstol bondadoso para desdoblarse, de acuerdo a una leyenda, en dos seres opuestos: San Miguel y el demonio.



DE LA EXPOSICION:

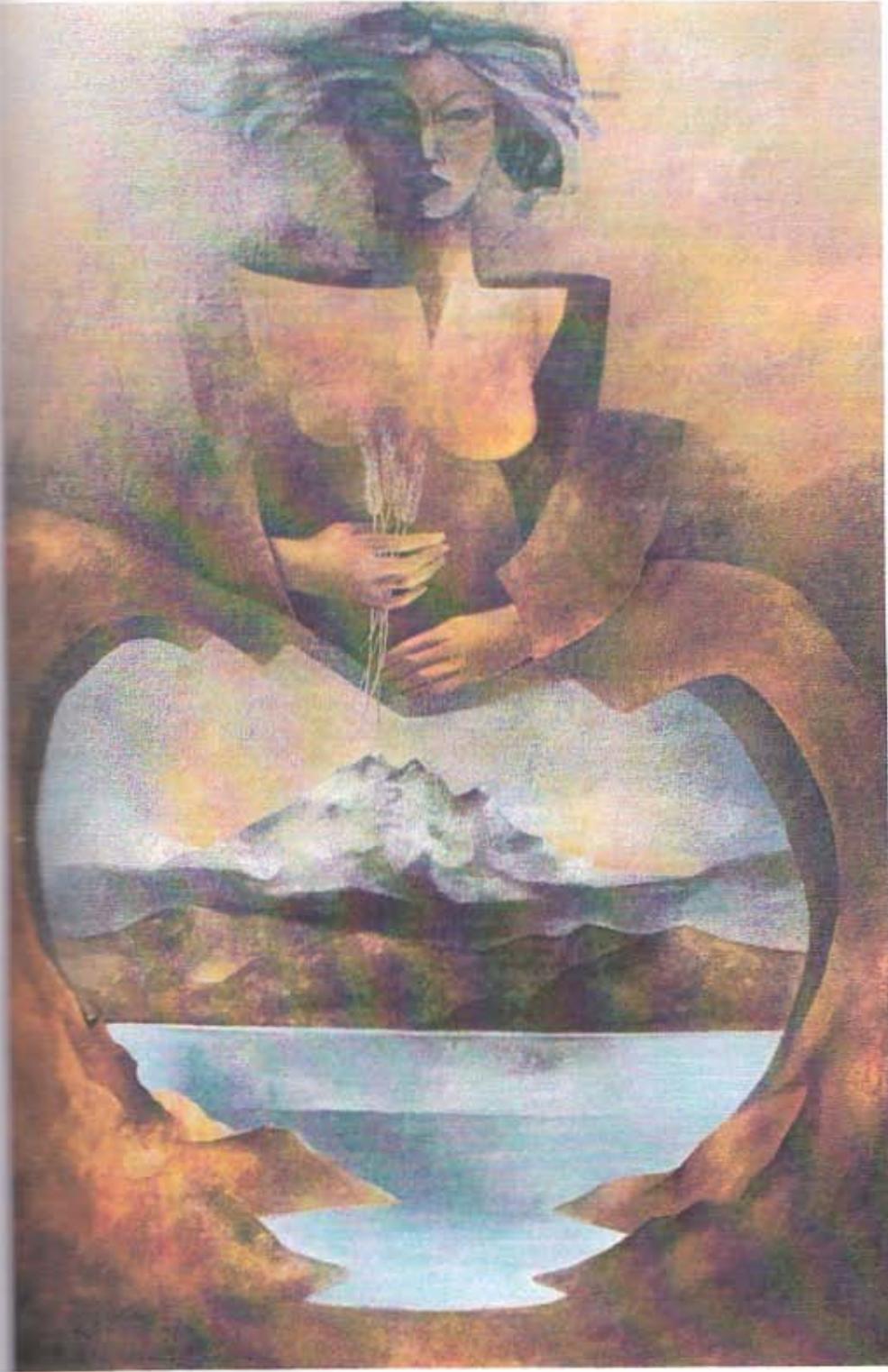
SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ CUADRADA

- 1- PACHAMAMA
- 2- EL SOL
- 3- LA LUNA
- 4- EL SAJAMA
- 5- EL HIDRICO DEL LAGO
- 6- DE LA AMAZONIA
- 7- CABEZAS PÉTREAS
- 8- ALAJPACHA AKAPACHA Y MANKAPACHA
- 9- MANKAPACHA

PACHAMAMA.

La diosa de la fecundidad que da a luz todas las cosas, sobre cuyo vientre se realiza la vida existente de lo creado.

En tiempo remoto, el sol galanteaba diariamente desde que aparecía por el oriente a la Pachamama, pero esta no le correspondía y decidió huir. En su fuga encontró un manantial de agua fresca para apagar su sed, pero en tal momento se secó y comprendió que era una represalia del astro solar. En memoria del suceso se llama WAÑA KHOTA a una laguna ubicada cerca a Milluni, casi al pie del nevado (WAYNA POTOSI). Pachamama llamó a sus hijos gigantes, de las cordilleras para que ejecutaran su venganza, el que después se llamaría "Mururata", se proclamó suficiente por su destreza y valentía. Pero enterado el sol, envió un mensajero que convenció al Illimani, para que aniquilara a aquel, el cual convencido tomó su honda y después de dar doce vueltas, con su honda arrojó como proyectil una piedra que le cercenó la cabeza y quedó mutilado, MURURATA, con la testa recortada, que rebotó hasta la opuesta Cordillera Occidental donde apareció como el pico Sajama, del aymara (Sarjam = márchate).

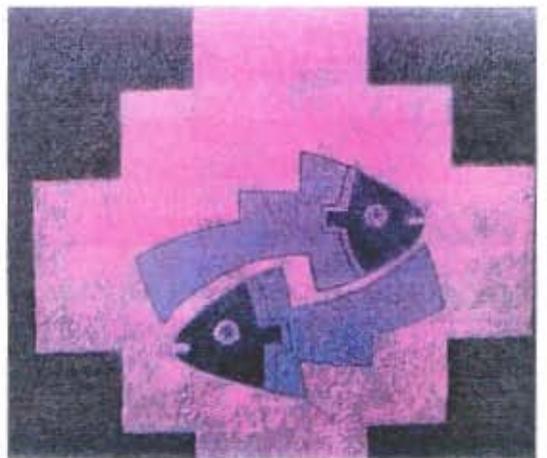
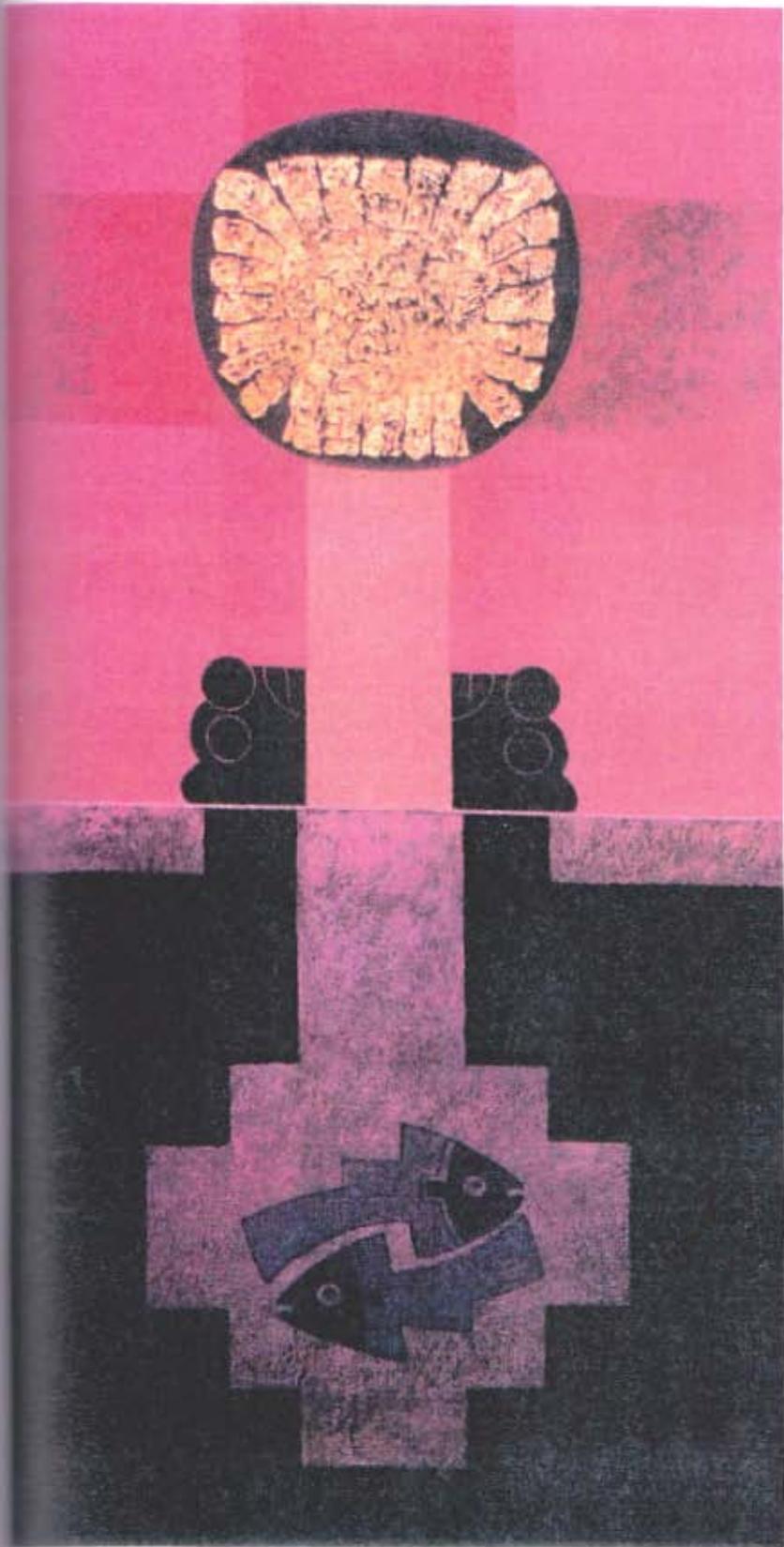


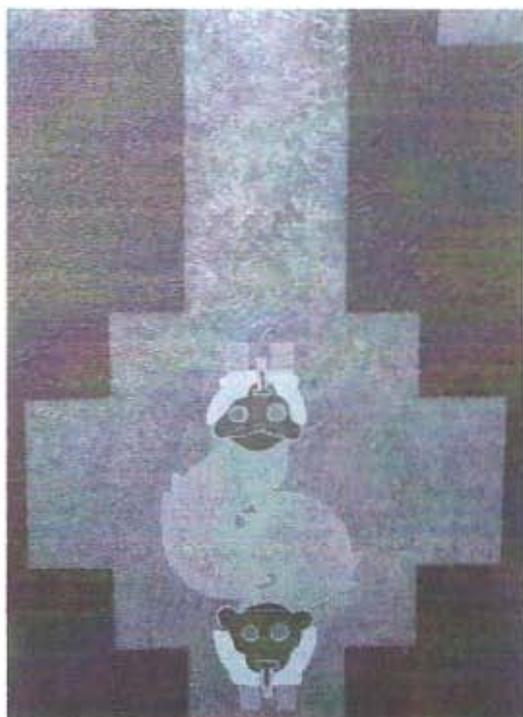
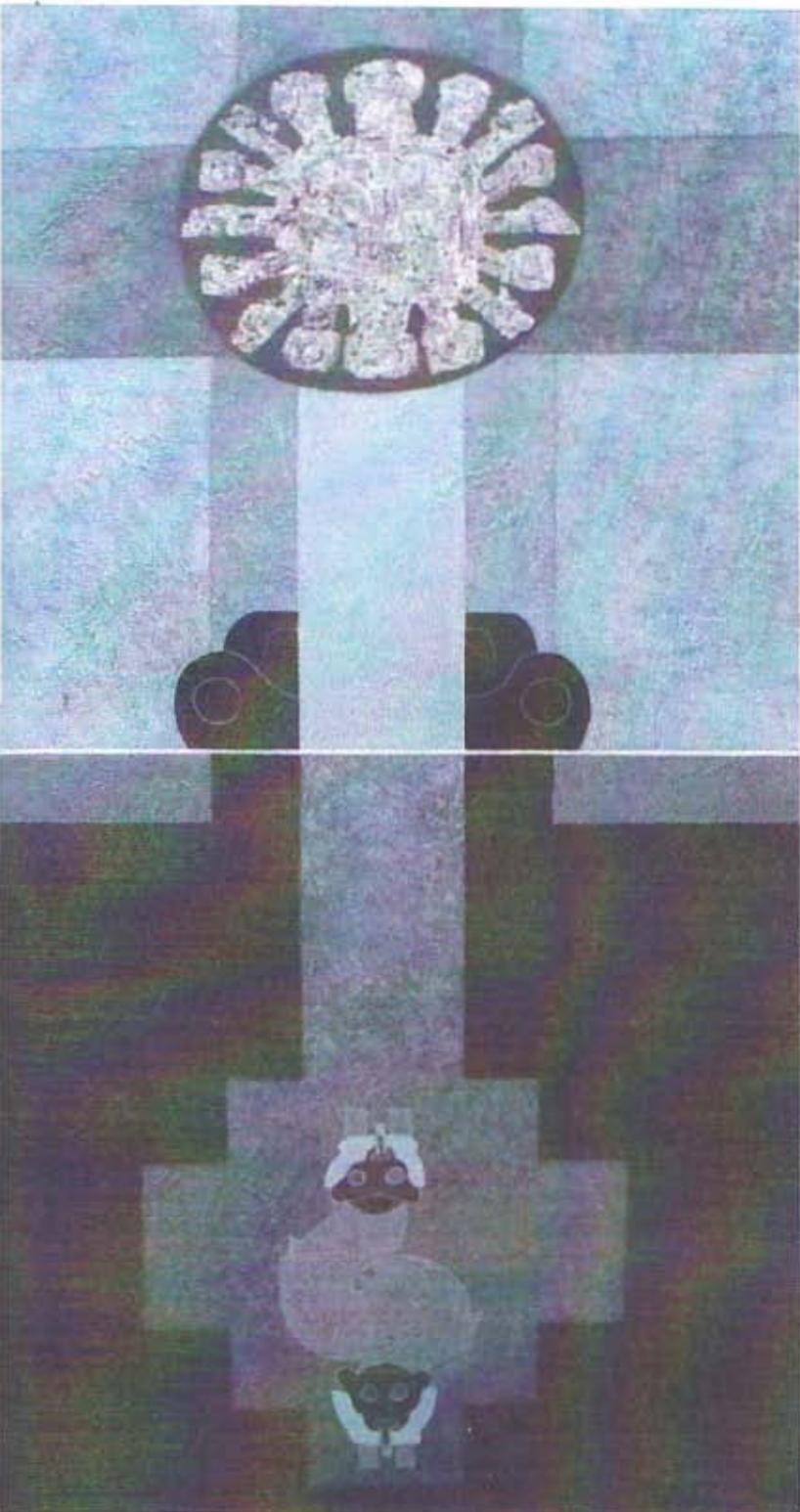


EL SOL Y LA LUNA.

Eran considerados como pareja, el nombre que se le confirió al sol es: INTI y PAJSI, a su fiel compañera la Luna. A medida que se aproximaba al astro solar, ese matrimonio celestial se entendía como dos seres antropomorfos, vale decir humanizados. Es indudable la importancia de ambos, en el medio altiplánico, por su reynante frío. Asociados al día y a la noche. Las fases de la luna estaban bien determinados: Luna Nueva, wawa, niña; Luna Creciente jaipu sunake; Luna Llena, ur'ta; Luna Menguante, alwa o khantati.

La etnoastronomía altiplánica debe entenderse como un "remanente", vale decir que queda algo y que ha perdurado de la astronomía tiwanacota.





EL SAJAMA

Entre el nevado Sajama y el río Lauca se encuentra el reino mítico de este cerro y allí comienza el dominio del volcán Sabaya; son dioses montaña y están considerados como los más importantes "APUS" de la región.

Son tres los mitos de la región Carangas:

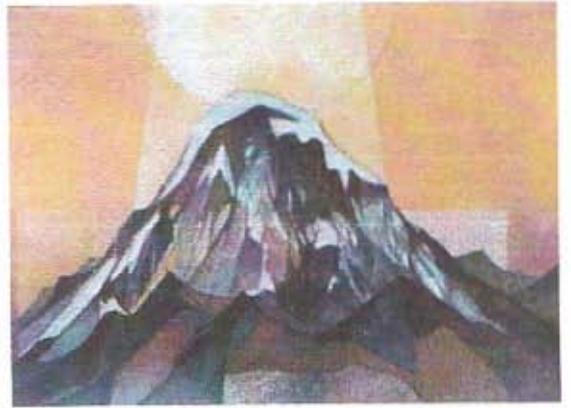
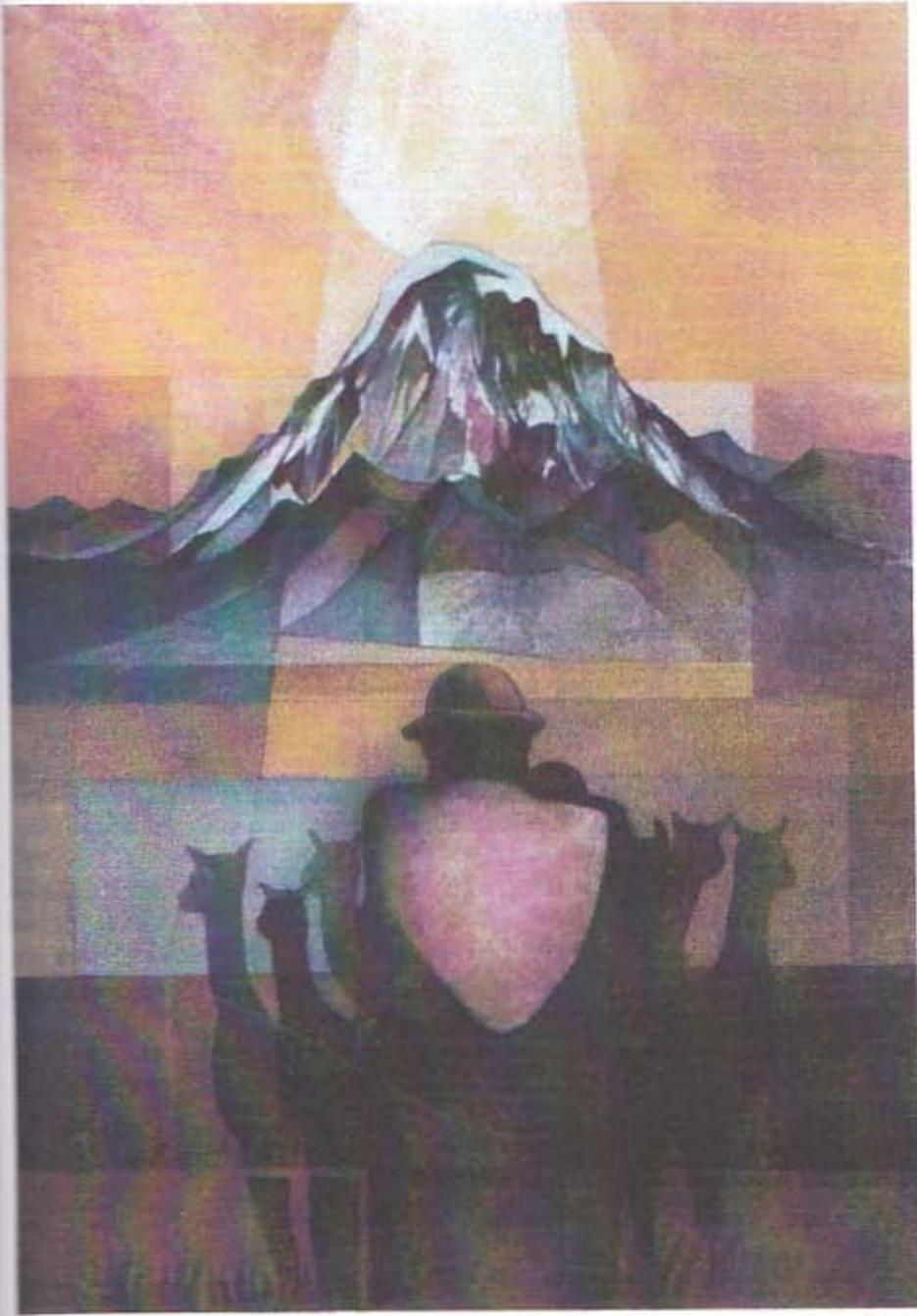
- a) El mito del "Tata Sabaya", relacionado con las ruinas de PUMIRI y con la destrucción del primer pueblo de Sabaya. Esta leyenda mezcla partes prehispánicas con otras propias de la cristianización.

El primer mito relata como el volcán Sabaya engendra un hijo en una pastora de nombre Asunta (unión de un "APU" precolombino con una virgen María) a raíz de lo cual nace Martín Capurata cuya figura es la de un jinete montado en caballo blanco (identificado con Santiago) el cual por desavenencias con el cura, provoca la destrucción del pueblo de Sabaya.

- b- El mito de la lucha entre los dos Apus de la región SABAYA y SAJAMA.
- c- El tercer mito muestra cómo los volcanes Sajama y Sabaya se disputan de los favores de Tunupa en su forma femenina, y en su forma masculina, recibe en el Lago Titicaca los favores de dos sirenas, criaturas femeninas del Dios Copacabana. El tercer mito enfatiza la lucha entre los volcanes: Sajama y Sabaya, concebidos antropomórficamente. En esta lucha tanto Sabaya como Sajama resultan heridos, este último en sus propias entrañas donde emergen manantiales de agua.

De los cerros heridos corren riachuelos de agua por ejemplo un niño de Tunupa hace que pare en el camino queda convertido en cerro, la leche de su pecho se convierte en el Salar de Uyuni.

4 E L S A J A M A







DE LA AMAZONIA

Del plano AKAPACHA y ALAJPACHA, el signo escalonado por las chakanas y la siembra de la papa, el pasto, la coca y el maíz. La mujer que representa a la cosmovisión de la convivencia.





CABEZAS PÉTREAS

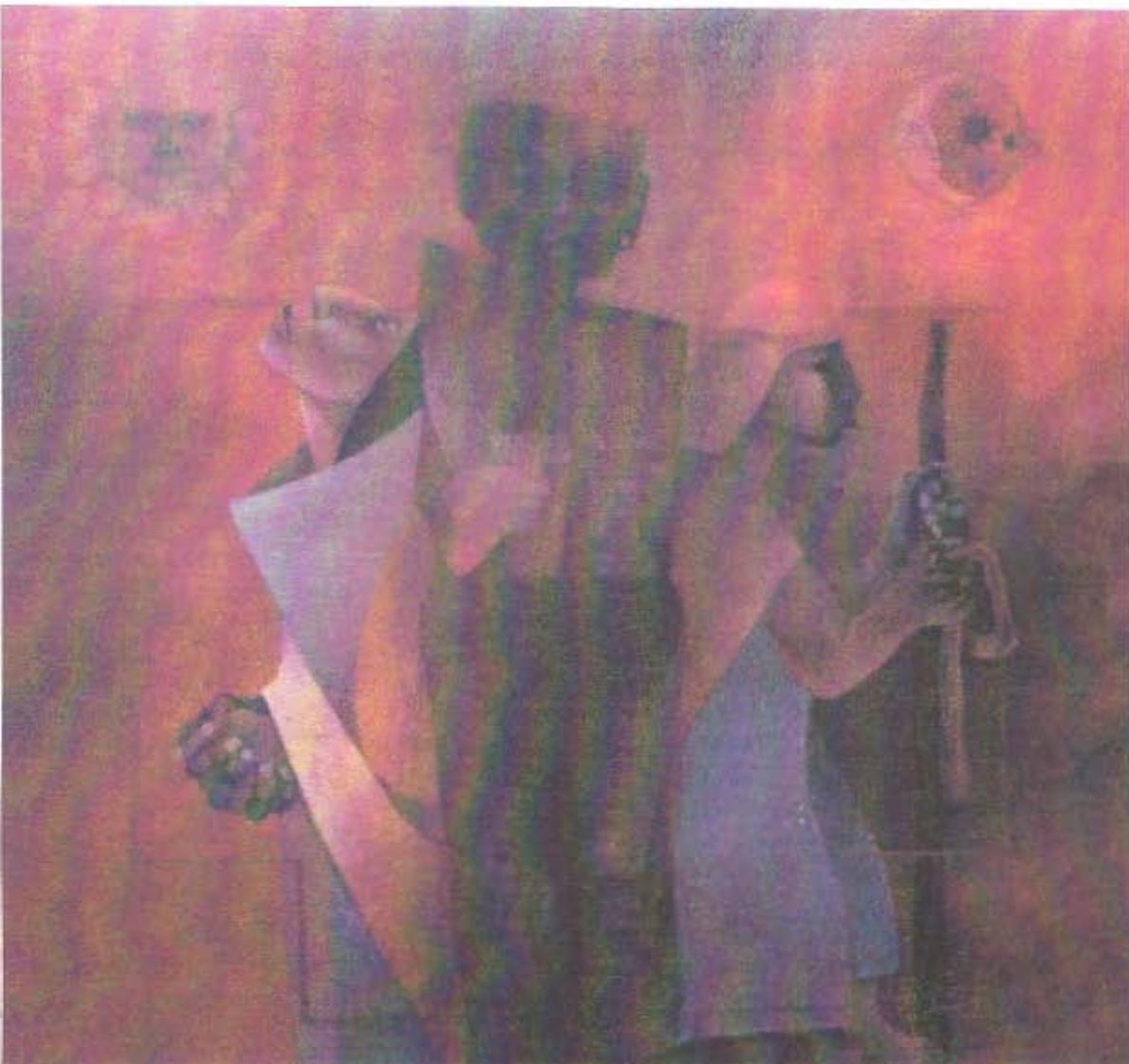
Que significa en la iconografía andina la unidad, a la dualidad HOMBRE-MUJER, en el plano cosmológico se denomina "PACHA. El cuadrado se representa en el signo "CABEZA".





ALAJPACHA AKAPACHA Y MANKAPACHA

Que pertenece a la Cosmovisión, aquellos que reconocemos del mundo real, que observa el entorno natural y social, la naturaleza, hombres, animales, la siembra conviviendo en un mismo hábitat.



MANKAPACHA

Entrando en el plano de existencia en la cosmología andina como es el plano, bajo la tierra o mundo de adentro MANKA PACHA.

Es evidente que la gran repercusión político social que caracteriza al imperio Tahuantinsuyo tuvo también en el campo de los ritos funerarios una especial trascendencia, es fácil encontrar en su comportamiento pervivencias comunes al resto de grupos andinos.

En los sistemas de entierro, de acuerdo a los cronistas sabemos que los antiguos aymaras enterraban a sus difuntos "gentiles" en torres chullpas. El cronista Alonso Ramos Gavilán nos dice:

Los indios Collas, enterraban a sus difuntos fuera del pueblo, en los campos usando de unas sepulturas en forma de torrecillas, donde justamente con el difunto encerraban alguna comida y bebida y el vestuario que tenía. Procuraban en general todos, conservar los cuerpos de sus difuntos y para poder hacer esto, labraban unas bóvedas o sepulturas en forma de unas casillas; donde después de haber quitado al difunto intestinos, le echaban dentro un gran golpe de quinua o cañagua y otras unciones los embalsamaban para que así se conservaran los cuerpos.

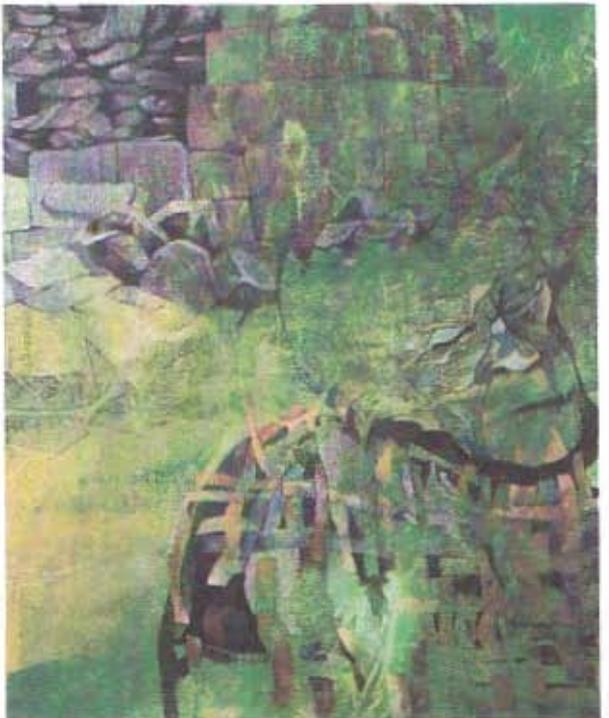
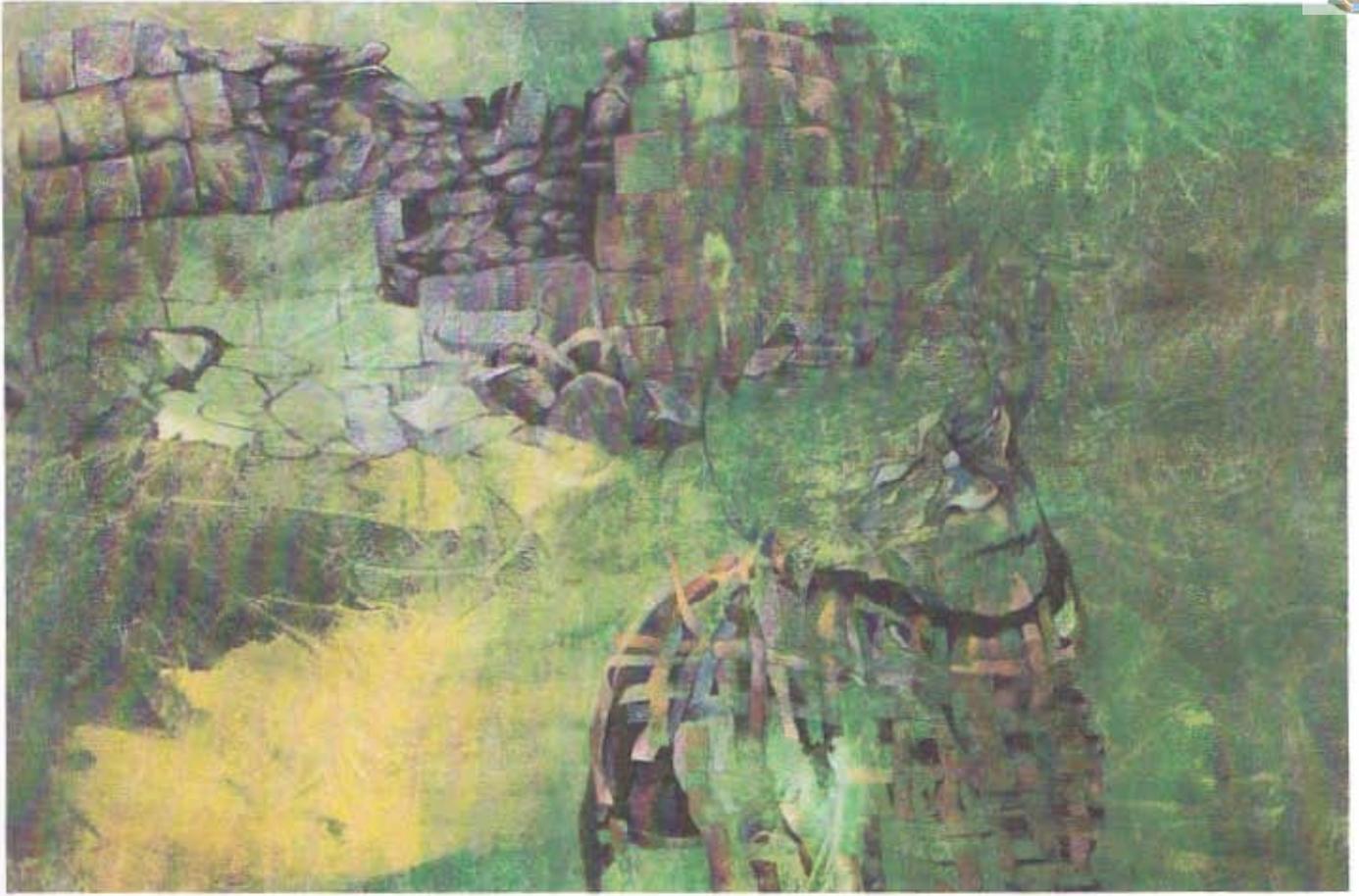
Para los aymaras los chullpares son sus ancestros y como tales, le guardan veneración.

Otro dato de interés que nos da a conocer Martti Parsinan es el que refiere a la pintura mural formada por líneas y puntos rojos en el interior de los chullpares. El conocimiento de la técnica se hace patente desde el período Pre-Tiwanacu, la que esta ornamentada por una decoración en bajo relieve, que forma el clásico signo escalonado de Tiwanacu que están pintados de color rojo.

Guamán Poma de Ayala, cuando nos refiere a los chullpares del Contisuyo nos dice:

Para sepultar edifican unas bóvedas como horno de piedra y los bloquean y pintan de colores y llaman "Ayac Llaptan" "pueblo de los muertos" amayan marcapa "(Aymara; del muerto su pueblo)".

Al escribir sobre los Collasuyos, que es adonde pertenecen los Carangas, Guamán dice que al difunto, le dejan estar metido en su bóveda "pucullo", en el pueblo de los muertos.



DISEÑO Y COLOR DE LOS CHULLPARES.

Los chullpares pintados se ubican a ambos lados del río Lauca con vista a las lagunas de Macaya y Sacabaya en territorio del sector Carangas podemos pensar que los utilizaron todos los Carangas en sus diferentes parcialidades, por su extensión y número, nos hace presumir que además de necrópolis es un lugar sagrado.

En cuanto a los diseños nos permiten a los "uncus" o túnicas incaicas valga indicar la sugerencia de revisar los uncus incaicos con referencia a la decoración de estos chullpares, con signos denotativos como el ajedrezado en rojo y blanco, rombo triangulados continuos en rojo blanco y verde, cruz espada en rojo y blanco, círculos concéntricos en rojo sobre blanco, etc.

Hyslop clasifica varios tipos de chullpas dividiéndolas en dos tipos principales "casas tumbas" sobre la superficie del suelo y "casas lumba" bajo la superficie. En el primer tipo las hay: 1) rectangulares de piedra con múltiples enterramientos, 2) rectangulares de piedra con un solo enterramiento, 3) rectangulares de piedra formada por bloques, 4) redondas con dos cámaras, una sobre otra, 5) rectangulares de adobe con cámara circular cubierta con bóveda.

En cuanto a la funcionalidad de las chullpas Hyslop niega el que haya servido como recintos de almacenaje, como algunos lo propusieron, y no dice que además de su función funeraria, sirvieron como mojones para la delimitación territorial, afirma que no se trata de sepulturas de gente común, las cuales se hacían en el suelo, sino de tumbas destinadas a las "élites", finalmente las considera lugares de culto basado en los sacrificios anexos a los chullpas.

También considero que sus estructuras tienen mucho que ver con el ordenamiento de los signos, como el concepto de unidad Pacha "espacio tiempo" o la de dualidad Hanan Urin que se traduce como "arriba abajo" también el concepto de la tripartición que expresa el mundo de arriba, de aquí y de adentro y por último la estructura de la cuatripartición, de la estructura del "cuadrado" y sus "diagonales".

LOS KEROS CEREMONIALES Y LAS CHULLPAS

Hay similitud, tanto en el texto como en los dibujos, entre las torres funerarias de los Collasuyos y Condesuyos pues en ambos casos representa una chullpa de piedra. En lo que difiere es que en el caso de los Collasuyos los deudos liban en Keros (un par) cosa que no se ve en el entierro de los Condesuyo, también se liba con Keros en el entierro del Inca, cuya torres funeraria está igualmente representada de piedra.

Hemos constatado la existencia de vasos keros incrustados en la pared de los chullpas sobre el vano de ingreso, creemos que estos vasos de madera, que hoy solo muestran la base como si la parte superior hubiera sido expresamente destruida, son vasos libatorios propios de la ceremonia funeraria una vez utilizados se dejan allí. Su número tal vez indica la posición que en la sociedad ocupaba el difunto, tal vez Urin o Hanan, el carácter femenino o masculino del personaje.

APUNTES TÉCNICOS

" El artista en el instante de la creación de la obra.Nada queda librado al azar, plantea la idea, boceta, define, plantea los colores a utilizar y comienza a hacer real su rico bagaje de experiencias dando como resultado una obra estéticamente bella". (Susana de Manzur)



EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL COLOR:

El hombre primitivo del paleolítico, hace miles de años, pintaba sólo con dos colores: ocre amarillo y sepia rojizo además de blanco y negro. 25 mil años después, los egipcios añadieron el azul y el verde. 500 años antes de Cristo, los romanos descubrieron el famoso púrpura de Tiro (ahora denominado rojo magenta).

En 1980 el número de colores comercializados ascendía a nueve mil. Esta fabulosa evolución del color promovió la invención de numerosos medios y procedimientos para pintar, generando estilos, controversias y cambios propios de una historia.

COLORES USADOS EN EL ARTE RUPRESTRE

Blanco de yeso

Tierra roja

Tierra ocre

Tierra violeta

Tierra marrón

Negro de humo



LOS COLORES AL OLEO:

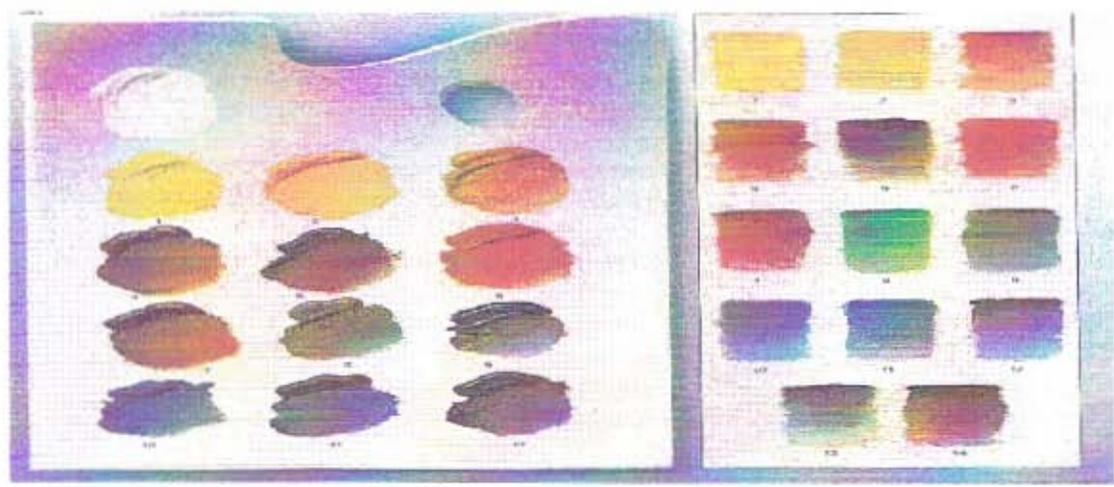
La constitución de los colores al óleo de hoy es prácticamente la misma que en los tiempos de Van Eyck: colores o pigmentos en forma de polvo y líquidos aglutinantes. Lo que ha cambiado es el procedimiento de fabricación y el envase. Antiguamente los colores al óleo se fabricaban en el mismo taller del pintor, ahora está a cargo de industrias especializadas.





Isaac Newton descubrió que el color es luz y Thomas Young sintetizó en tres colores todos los colores del espectro.

Los colores luz constituyen el espectro solar, son exactamente los mismos colores pigmento que nosotros distribuimos en nuestra paleta.



LA PINTURA ACRÍLICA:

Constituye uno de los grandes logros de la técnica de nuestro siglo aplicada a las bellas artes. Este tipo de pintura reúne una serie de ventajas que la hacen muy agradable de trabajar. Es una pintura de secado bastante rápido con la cual se obtienen resultados inmediatos. Además, al tratarse de una pintura al agua, mientras está húmeda permite limpiar con facilidad los instrumentos utilizados. La composición del acrílico es una suspensión de pigmento (es la sustancia en polvo que le da color) en resina acrílica con un 100% de pureza y agua.

INFLUENCIA DE LA SUPERFICIE

La textura o cualidad de la superficie: pulida, rugosa, etc. tiene gran importancia en la acción del color ya que un mismo pigmento ofrece resultados diferentes, según sea la superficie de la forma, brillante, mate, pulida, rugosa, etc.

En cuanto al tamaño, considero que el espacio es amplio y las posibilidades de composición también son diversas, desde un boceto previo, croquis y de estructuración.

LOS CUADROS

1- Pachamama	180 x 120 cm
2- El sol	200 x 100 cm
3- La luna	200 x 100 cm
4- El Sajama	50 x 70 cm
5- El Hídrico del Lago	200 x 150 cm
6- De la Amazonía	150 x 150 cm
7- Cabezas pétreas	150 x 150 cm
8- Alajpacha Akapacha Manka Pacha	150 x 150 cm
9- Manka Pacha	200 x 150 cm

La imprimación para el óleo fue de cola, óxido de zinc y tiza en proporciones de manera estándar, un 70% de cola para un litro de agua, un 30 % de óxido de zinc para un litro de agua.

El color planteado fue de acuerdo al tema que se desarrolló cuadro a cuadro, además que se armonizó utilizando en alguna medida la misma evolución histórica del color hasta una paleta básica.

CUADRO		COLOR
1- Pachamama	Acrílico	ocre amarillo, sepia rojizo, blanco y negro
2- El Sol	Acrílico	tierra ocre, tierra marrón, tierra roja, violeta negro
3- La Luna	Acrílico	blanco, negro y pan de plata.
4- El Sajama	Acuarela	ocre amarillo, sepia rojizo, tierra marrón, azul, violeta y negro.
5- El Hídrico del Lago	Acrílico y óleo	azul, rojo, violeta, blanco y negro.
6- De la Amazonia	Óleo	azul, rojo, verde, amarillo, blanco y negro
7- Cabezas pétreas	Acrílico	tierra marrón, blanco y negro
8- Alajpacha Manka Pacha y Akapacha	Acrílico	sepia rojizo, ocre amarillo, blanco y negro
9- Manka Pacha	Acrílico	verde, sepia rojizo, ocre amarillo, blanco y negro.

COMENTARIOS SOBRE EL ARTISTA.

Benedicto Aiza respecto de mi obra opina:

" Fijación del ancestro, densa nostalgia", mirar atrás con ideas, involucra no sólo individualidad sino sociabilidad, es el lejano entorno, a la vez presente de los criterios antropomorfos de la representación plástica: Reclamamos quedos, manierismo del arraigo, simbolismos andinos".

Franklin Molina nos remonta a historias ancestrales, en su obra se suceden los símbolos y las representaciones metafóricas. Hay un universo de imágenes fruto de la deliberada admiración de las costumbres de la cultura andina. Mimetizada en sus cuadros, en el entorno del hombre, junto a otros símbolos y el color aparece la cruz andina, como sello inconfundible del artista.

Hace pie en una realidad honda y metafísica al mismo tiempo se apoya en conocimientos, ideas, razonamientos y experiencias, siempre con un objetivo: que perduren en la memoria colectiva.

En Franklin Molina "lo intuitivo es íntimo", como suele decir de sí mismo, de allí su denodado esfuerzo de proponer al espectador una variada gama de texturas, empleando soportes no siempre tradicionales como el uso del papel de arroz, entre otras".

(Susana de Manzur- Lic. en Comunicación Social)

"Digitaciones plásticas parceladas, de intenso color tierra, con intenciones de asumir un pensamiento de rigor colonial". Mario Castelú (Periodista).

Las vivencias son una fuente de inspiración en Franklin Molina. Su visión andina se acrecienta en sus pinturas y muestra en cada espacio destinado a su creación, un símbolo conductor de lo mítico y lo telúrico.

Conocida como escultor, su presencia en la pintura es consecuencia de ese andar entre obras de arte. El dibujo le abrió la perspectiva para llegar al color y con él consiguió los efectos más sorprendentes en su afán de retener en el lienzo, lo que parece extinguirse en los tiempos modernos.

Molina es el de los simbolismos andinos. De su manera de mirar el pasado, logra una pintura proyectada al futuro. Entre el color que destina a cada una de sus obras --muchas de ellas cargadas de elementos de tiempo actual-- y el propósito de perpetuar una historia hecha de presencia autóctona, el artista nos mueve a analizar el producto de su pensamiento, o sea, lo que aún perdura como reliquia y como creencia cercana a la fe religiosa.

Temperamento fuerte traducido al color. Buen dibujante en las líneas que buscan representar el Ande.

Los elementos que utiliza están cerca nuestro, aunque en el artista todo es vitalidad para mostrar lo telúrico. Misterio de montañas, sembradíos, animales. Circulo de inspiración, vastedad de escenario.

Las obras de Molina dan impresión de haber sido trabajadas por zonas cromáticas, como si al final de su labor apoyara sus ideas en un collage imaginario con alta densidad pictórica.

Es propenso a los grandes espacios para ubicar ese "Manierismo del arraigo" donde la encarnación de lo ancestral toma formas diversas y logra una representación genuina de los motivos que llevaron a Franklin Molina a pintar desde un pasado con ojos perdidos en el porvenir.

Hasta donde venció el camino de su arte, Molina muestra dinámica, impulsos siempre novedosos y una constante en lo andino, como la relación más próxima a la evocación de la tierra, quizá por eso los colores son ocres en el mayor porcentaje frente a los azules y amarillos. Allí está la simbiosis del espíritu sugestivo, a veces, como en una escala cósmica.

BIBLIOGRAFÍA:

- 1- MILLA, CARLOS: Génesis de la cultura andina, segunda edición, Quito, 1986.
- 2- MILLA, ZADIR: Introducción a la Semiótica del diseño Precolombino, Lima 1991.
- 3- MITRANDA, JORGE: La puerta del sol Editorial Garza azul, Cosmología y simbología andina, La Paz, 1991.
- 4- SAGASETA ALONSO: Los incas y el antiguo Perú, Madrid, 1993.
- 5- SULLIVAN, EDWAR: Los senderos de la memoria: El pasado y su revalorización en el arte contemporáneo de los países andinos, México, 1990
- 6- FELLMAN, JOSÉ. Los imperios andinos, Editorial Don Bosco, La Paz, 1961.
- 7- SANJINÉS, ALFREDO: Más fuerte que la tierra, Editorial Renacimiento, La Paz, 1933.
- 8- IBARRA GRASO, DILKEDGARD: 30.000 años de prehistoria, Edición Amigos del libro, Bolivia.
- 9- MONSEÑOR, ISAÍAS: Religión, mito y ritual, Lima, 1956.
- 10- GISBERT, TERESA: Arte popular en Bolivia, Edición IBC-JADAP, La Paz, 1988.
- 11- PRADA, RAUL: Laberintos de la identidad, Autodeterminación análisis histórico-político y social, La Paz, 1992.
- 12- ARNOLD, DENISSE. :Hacia un orden andino de las cosas, segunda edición, Edit. HISBOI-ILCA, LA PAZ, 1998.
- 13- TAIPINQUIRI: La enigmática etnoastronomía andina, La Paz, 1995.
- 14- TAIPINQUIRI. La cruz escalonada andina, La Paz, 1994.



- 15- TAIPINQUIRI. Cosmovisión andina, La Paz, 1996.
- 16- ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BOLIVIA.: Los chullpares del río Lauca, La Paz, 1994-1996.
- 17- UNAMUNO, MIGUEL: En torno a las artes, Edición Colección austral, España,1976.
- 18- HEGEL: De lo bello y sus formas (Estética), Edición Quinta , España, 1946.
- 19- TOSTO, PABLO: La composición áurea en las artes plásticas.
- 20- GISBERT, TERESA. Iconografía y mitos indígenas en el arte, Fundación BHN, primera edición,La Paz, 1980, segunda edición La Paz, 1994.