



ARQUEOLOGÍA VISUAL DE LOS DISCOS GIRATORIOS PROTOPASTOS

DIANA CRISTINA CÓRDOBA CELY
PAULA ANDREA MURILLO JARAMILLO
ANA PATRICIA TIMARÁN RIVERA

Córdoba Cely, Diana Cristina

Arqueología visual de los discos giratorios protopastos / Diana Cristina Córdoba Cely, Paula Andrea Murillo Jaramillo, Ana Patricia Timarán Rivera. -- 1ª ed. -- San Juan de Pasto, Colombia: Editorial Institución Universitaria Centro de Estudios Superiores María Goretti, 2013.

326 P. Ilustraciones: 20 cm
Incluye referencias bibliográficas (p. (313) - 326)
Contiene Índice General

ISBN: 978 - 958 - 58410 - 7 - 9

1. ANTROPOLOGIA-HISTORIA
2. COMUNICACIÓN VISUAL-INVESTIGACIÓN
3. ARTE PRECOLOMBINO

CDD 930.102 228

Catalogación en la publicación -- Institución Universitaria Centro de Estudios Superiores María Goretti -- CESMAG. Biblioteca Remigio Fiore Fortezza.

El pensamiento que se expresa en esta obra es responsabilidad exclusiva de las autoras y no compromete la ideología de la Institución Universitaria CESMAG.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida totalmente y en partes por ningún medio mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, digital, fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial o sus autores.

La investigación que se publica en esta obra fue financiada por la Institución Universitaria CESMAG.

La publicación de esta obra es financiada por el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, mediante el Programa Nacional de Estímulos 2013.

Libro ganador de la convocatoria "Beca para la publicación de libros inéditos de interés regional, Programa Nacional de Estímulos 2013", Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Dr. Juan Manuel Santos. Presidente de la República de Colombia.

Dra. Mariana Garcés Córdoba. Ministra de Cultura, República de Colombia.

Dra. María Claudia López Sorzano. Viceministra de Cultura, República de Colombia.

Dr. Enzo Ariza Ayala. Secretario General, Ministerio de Cultura, República de Colombia.

ARQUEOLOGÍA VISUAL DE LOS DISCOS GIRATORIOS PROTOPASTOS

Primera edición, 2013

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización previa y escrita de las autoras.

Se permite la citación de este texto nombrando la fuente.

© Diana Cristina Córdoba Cely, 2013

© Paula Andrea Murillo Jaramillo, 2013

© Ana Patricia Timarán Rivera, 2013

© Editorial Institución Universitaria Centro de Estudios Superiores María Goretti
Carrera 20ª 14-54, CP: 520003

Tel: +572 - 7216535 Ext: 332- 218 - 221

E-mail: editorial@iucsmag.edu.co

Website: www.iucsmag.edu.co/editorial

San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

© Institución Universitaria CESMAG

Carrera 20ª 14-54, CP: 520003

Tel: +572 - 7216535 Ext: 280 - 201

E-mail: goretti@iucsmag.edu.co

Website: www.iucsmag.edu.co

San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

© Grupo de investigación **IDEOGRAMA COLECTIVO**

Facultad de Arquitectura y Bellas Artes

Programa de Diseño Gráfico

Carrera 20ª 14-54, CP: 520003

Tel: +572 - 7216535 Ext: 313 - 259

E-mail: ideogramacolectivo@gmail.com

San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

ISBN: 978 - 958 - 58410 - 7 - 9

Diseño de cubierta: D.G. Paula Andrea Murillo Jaramillo

Diagramación: D.G. Paula Andrea Murillo Jaramillo

D.G. Jennyfer Alejandra Castellanos Navarrete

Colaboradoras: Lady Milena Torres Guerrero

Diana Carolina Araujo Castro

Hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Rector:

Fray Alirio Maximiliano Rojas Ortíz. OFM Cap.

Dirección:

María Eugenia Córdoba

Edición:

Emma del Pilar Rojas Vergara

Diego Martínez Hernández



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**



EDITORIAL
Institución Universitaria
Centro de Estudios Superiores María Goretti

ideograma
colectivo
I.U.CESMAG



ARQUEOLOGÍA VISUAL DE LOS DISCOS GIRATORIOS PROTOPASTOS

DIANA CRISTINA CÓRDOBA CELY
PAULA ANDREA MURILLO JARAMILLO
ANA PATRICIA TIMARÁN RIVERA



AGRADECIMIENTOS

Las autoras expresan sus agradecimientos a:

El Ministerio de Cultura por el otorgamiento de la Beca para la publicación de libros inéditos de interés regional incluida en el área de Literatura del Programa Nacional de Estímulos 2013.

Fray Alirio Rojas Ortiz, Rector de la Institución Universitaria CESMAG, por su interés y apoyo a la labor investigativa.

El Vicerrector Administrativo y Financiero Juan Carlos Nandar por acoger con entusiasmo los proyectos financieros propuestos por el grupo Ideograma Colectivo.

Los compañeros de la Vicerrectoría de Investigaciones, especialmente a la Magister María Eugenia Córdoba por su perseverancia para promover y divulgar el trabajo científico en el programa de Diseño Gráfico; también a Cristina Romero Chávez, Diego Martínez y Armando José Quijano Vodniza, por su constante aporte a este texto.

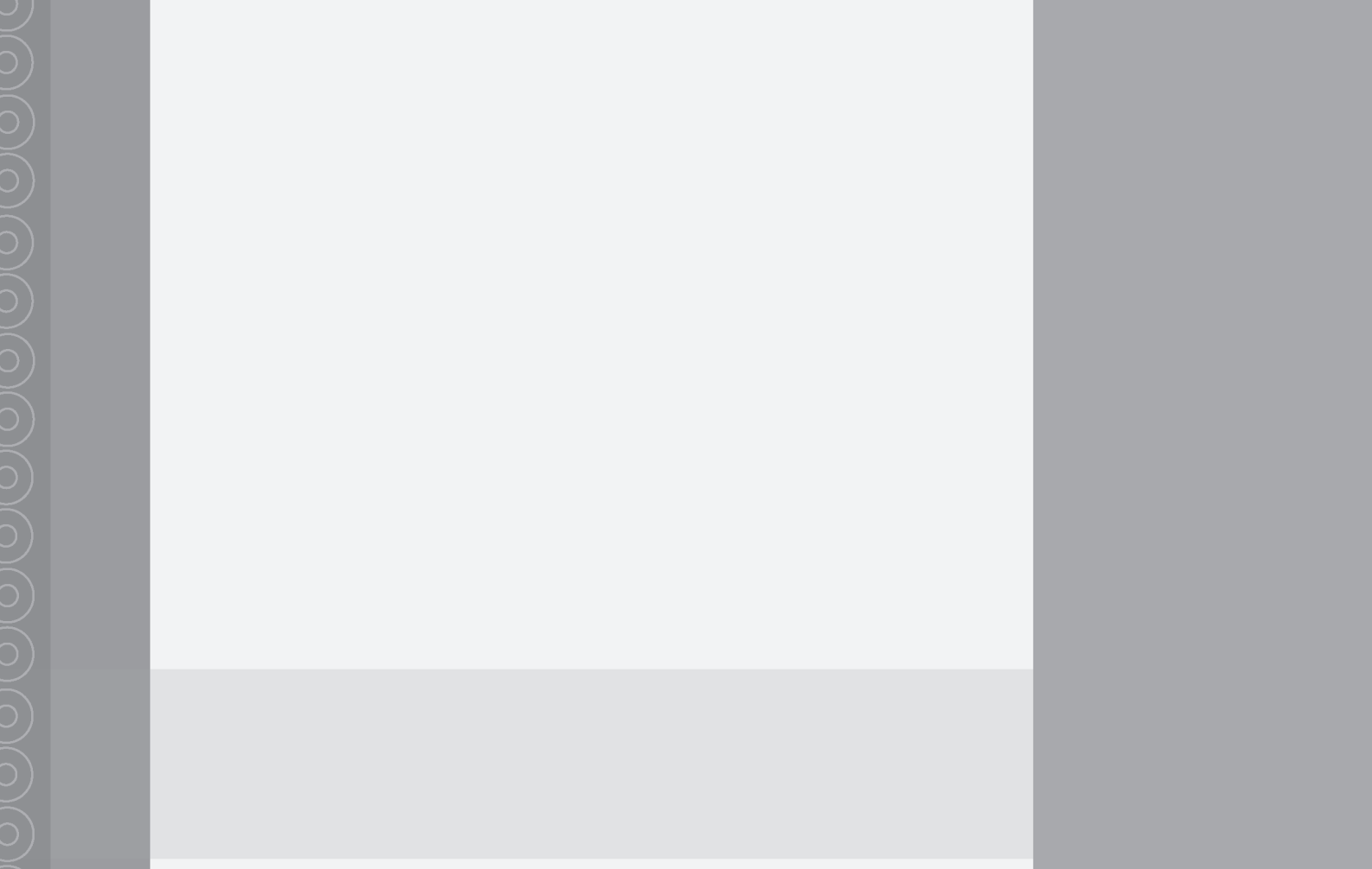
El Arquitecto Darío Gamboa Pineda, Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, por acompañar a los grupos de investigación y motivarlos para que sigan contribuyendo a la academia.

El Diseñador Gráfico Ramón Ortega Enríquez, Director del Programa de Diseño Gráfico de la Institución Universitaria CESMAG.



Las personas que colaboraron con su saber y testimonios, entre las que se cuentan a: los doctores Libardo Benavides y Ramiro Montenegro de la comunidad de Pupiales; los maestros Osvaldo Granda y Armando Oviedo; el diseñador gráfico Luis Ponce Muñoz; el crítico de arte Juan Carlos Conto; el filósofo Jaime Mejía de la comunidad de los Pastos, por compartir su sabiduría de vida con nosotras, y ayudar a esclarecer la comunicación que se encuentra en los discos; la antropóloga Carol Guerrero Bucheli, Coordinadora del Centro Cultural Leopoldo Álvarez del Banco de la República, por su colaboración y apoyo incondicional a esta investigación; el Coordinador del Museo del Oro, Carlos López, por sus valiosos aportes; el diseñador Carlos Córdoba Cely por su paciencia y afectuoso consejo disciplinario, y el ingeniero metalúrgico, Carlos Córdoba Barahona, por su asesoría en temas metalúrgicos y de geometría -cristalografía y teoría de simetría de grupos-.

Igualmente, nuestros agradecimientos a los Cabildos indígenas de Pupiales e Ipiales, cuyos testimonios gráficos contemporáneos ayudaron a comprobar nuestros planteamientos, su *decir* visual es un patrimonio al que seguiremos acudiendo. Así mismo, a los habitantes, amables y generosos de Pupiales, pues son los herederos directos de este conocimiento ancestral, y de ellos siempre recibimos su contribución desinteresada de diferentes formas.

Por supuesto, gratitud a nuestras familias por su compañía, su luz y su amor; el soporte más significativo para elaborar este texto, cuya intención final fue mostrar el respeto y la admiración que sienten las autoras por el pensamiento visual andino.



CONTENIDO

	PRESENTACIÓN	25
	ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN	33
1.1	IMAGEN, RACIONALISMO Y MUNDO PREHISPÁNICO	38
1.2	REFERENTES HISTÓRICOS	42
1.2.1	El pueblo indígena de los Pastos	47
1.2.2	El contexto de Pupiales	49
1.3	ORFEBRERÍA (METALURGIA)	55
1.3.1	Obtención del metal a partir de sus minerales	56
1.3.2	Obtención de aleaciones: oro-cobre, bronce-oro	71

1.3.3 Elaboración de objetos orfebres y aplicación de técnicas.

1.3.3.1 Decoración y resinas

1.3.3.2 Recortado y pulido radial

78

84

86



II

SINTAXIS VISUAL (FUNCIONES ESTÉTICO FORMALES)

89

2.1 SIMETRÍA DE PUNTO

94

2.2 SIMETRÍA RADIAL

96

2.3 SIMETRÍA DE EJE O PLANO

98

2.4 SIMETRÍA MIXTA

100



III

SEMÁNTICA VISUAL. COSMOLOGÍA Y MITOLOGÍA ANDINA EN IMÁGENES DE LOS DISCOS PROTOPASTOS

135

3.1 MITO Y COSMOLOGÍA

139

3.1.1 El chamán y la cosmología en la iconografía

147

3.2 INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DE LOS
DISCOS PARTIENDO DE LA COSMOLOGÍA ANDINA

149

3.2.1 Fondo - Figura

157

3.2.2 Forma

159

3.2.3 Lo concéntrico

161

3.2.4 Radiación

165

3.2.5 Color

168

3.2.6 Textura

172

3.2.7 Movimiento

177

3.2.8 Módulos cola de mono

179

3.2.9 Continuidad

180

3.2.10 Simetría gráfica

182

3.2.11 Composición del contenido gráfico
(proporción gráfica)

185

3.2.12 Repetición y ritmo

187

3.2.13 Formas geométricas: la estrella

188

3.2 TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS,
CONTEXTUALIZACIÓN ICONOGRÁFICA

195

3.2 GEOMETRÍA APLICADA Y PENSAMIENTO
EMOCIO-AFECTIVO

212



IV

PRAGMÁTICA Y COMUNICACIÓN VISUAL

233

4.1 PRAGMÁTICA VISUAL. DISCUSIÓN DE RESULTADOS
SOBRE LA COMUNICACIÓN VISUAL PROTOPASTO
QUE PERMANECE EN LA ACTUALIDAD.

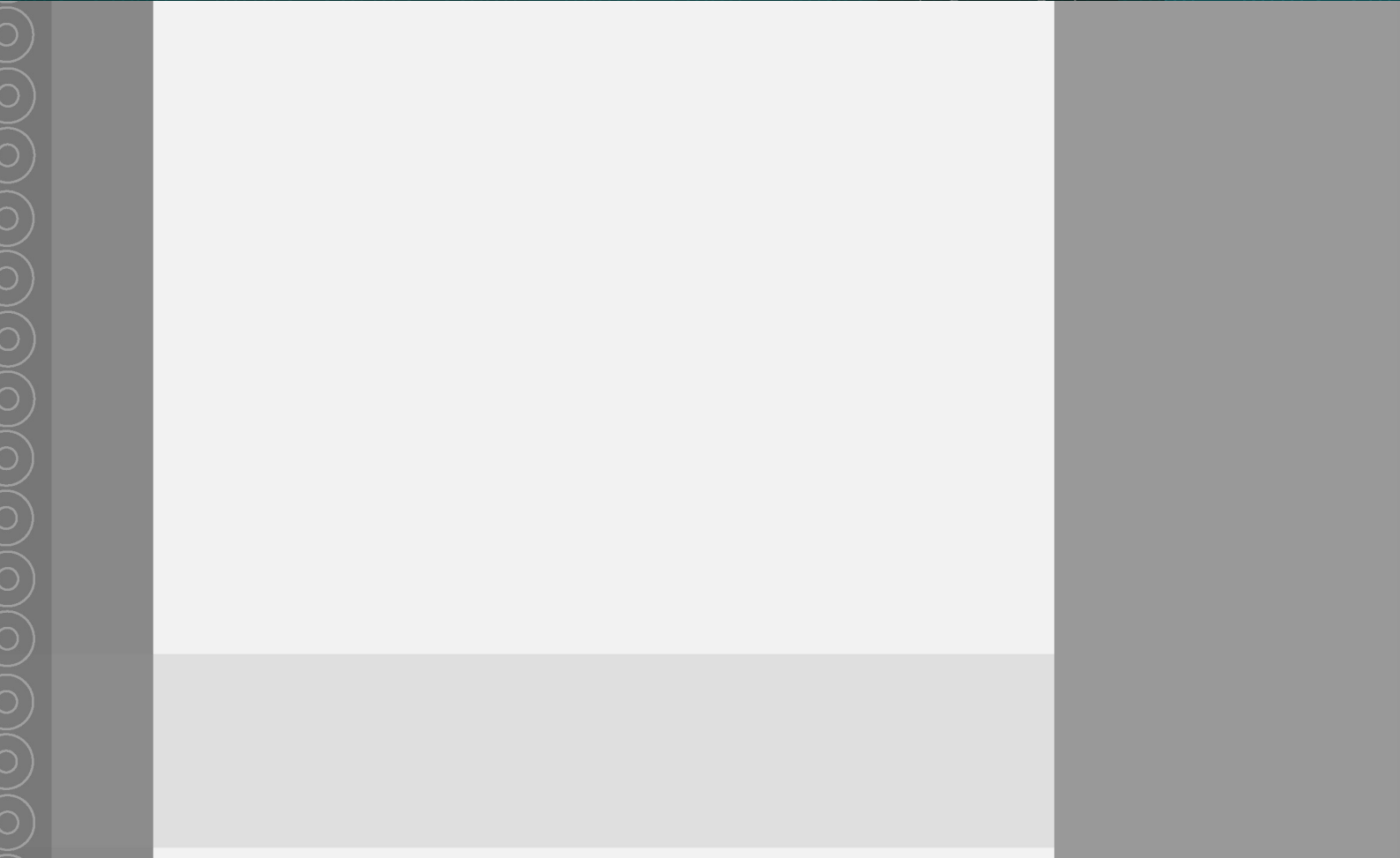
238

4.2 ARTE CINÉTICO. COMUNICACIÓN VISUAL
EN MOVIMIENTO.

260

 V	RUTA METODOLÓGICA.	275
 VI	CONCLUSIONES	289
	RECOMENDACIONES	303
	REFERENCIAS	311





ÍNDICE DE FIGURAS

1

Infografía territorio Pasto. Frontera Colombo- Ecuatoriana.

45

2

Plano de Pupiales

50

3

Dibujo levantamiento arqueológico Cementerio Miraflores

51

4

Municipios donde hay presencia de minas de oro en la zona andina de Nariño

59

5

Cronología protopastos, camino Inca, cultura Tumaco-Tolita

66

6

Láminas de bronce encontradas en el cementerio de Miraflores

69

7

Herramientas líticas encontradas en el cementerio de Miraflores

70

8

Herramientas líticas encontradas en el cementerio de Miraflores

71

9	Oxidación del bronce en un disco giratorio	75
10	Oxidación del bronce en un disco giratorio	75
11	Proceso de producción de los discos protopastos	82
12	Referencia numerada de los discos giratorios protopastos	92
13	Discos protopastos con simetría de punto	94
14	Simetría radial en los discos	96
15	Simetría de eje o plano	98
16	Simetría Mixta	100
17	Infografía descripción gráfica disco número 1	104
18	Infografía descripción gráfica disco número 2	106
19	Infografía descripción gráfica disco número 3	108
20	Infografía descripción gráfica disco número 4	110
21	Infografía descripción gráfica disco número 5	112
22	Infografía descripción gráfica disco número 6	114
23	Infografía descripción gráfica disco número 7	116
24	Infografía descripción gráfica disco número 8	118
25	Infografía descripción gráfica disco número 9	120

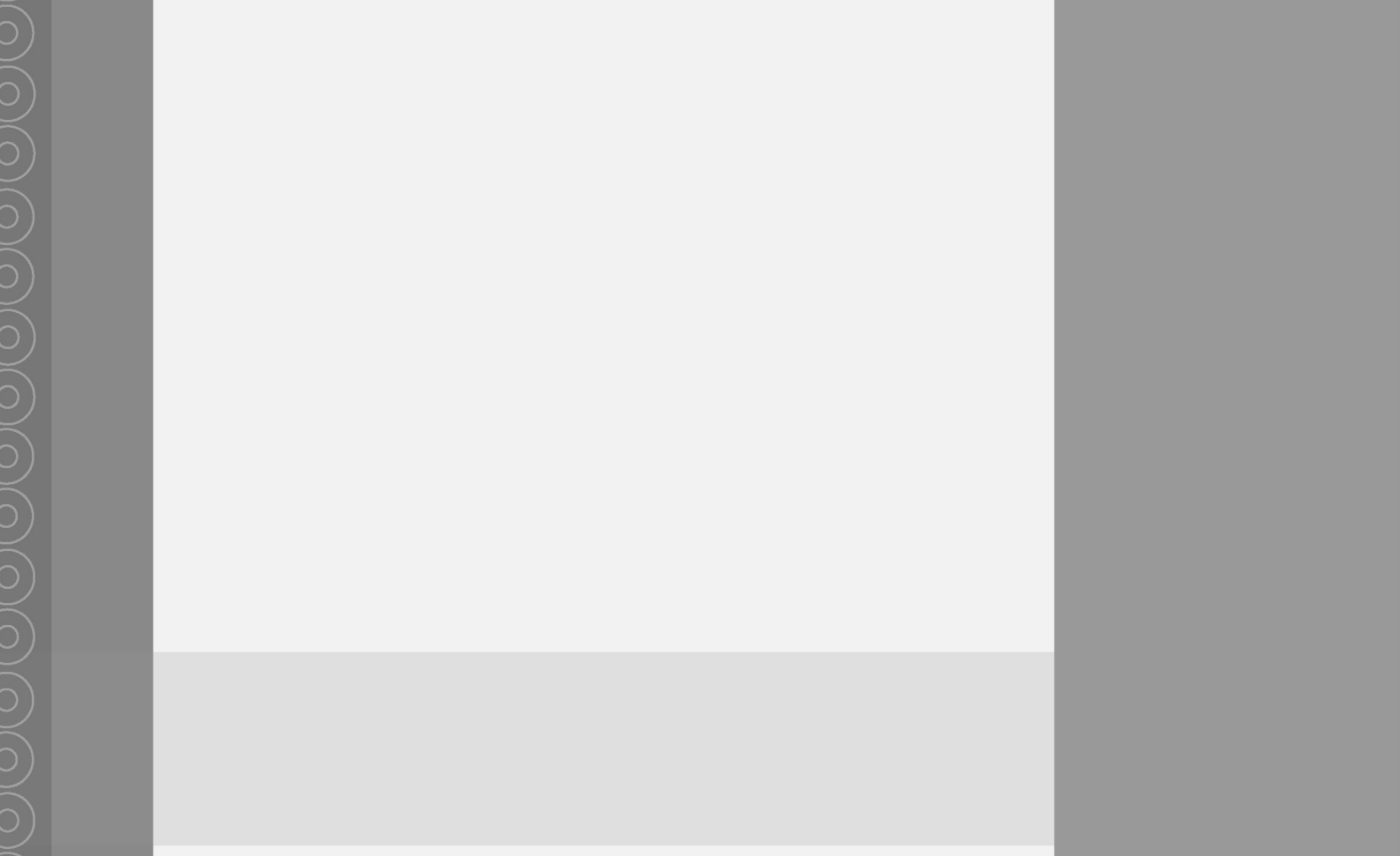
26	Infografía descripción gráfica disco número 10	122
27	Infografía descripción gráfica disco número 11	124
28	Infografía descripción gráfica disco número 12	126
29	Infografía descripción gráfica disco número 13	128
30	Infografía descripción gráfica disco número 14	130
31	Infografía descripción gráfica disco número 15	132
32	Fondo- Figura disco Protopasto	157
33	Fotografía disco protopasto actual	159
34	Dibujo concéntrico disco protopasto	161
35	Visión concéntrica de un chamán	163
36	Ejemplo de radiación visual	166
37	Imagen disco giratorio 3	167
38	Ejemplo de anomalía y ramificación visual	167
39	Módulos cola de mono presentes en los discos	179
40	Ejemplo de continuidad en disco protopasto	180
41	Disco protopasto en movimiento	186
42	Ilusión óptica de círculos concéntricos, disco protopasto	186

43	Imagen repetición y ritmo	188
44	Cerámica cementerio Miraflores con formas geométricas	188
45	Cerámica con ilustración sol de los Pastos	191
46	Mortero Inca con forma geométrica del sol de los Pastos	191
47	Imagen Guaman Poma	192
48	Sol de los pastos con cola de mono redondeada	192
49	Sol de los pastos con cola de mono triangular	192
50	Sol de los pastos con cola de mono	193
51	Sol de los pastos	193
52	Sol de los pastos con giro hacia la izquierda	193
53	Discos Protopasto. Variante Sol de los Pastos.	194
54	Sol de los pastos	194
55	Sol de los pastos poco evidente	194
56	Sol de los pastos poco evidente	195
57	Animal totémico en cerámica	200
58	Representación cola de mono en cerámica	201
59	Dibujo de monos en cerámica	202

60	Cerámica cementerio Miraflores representado aves guaneras	203
61	Guacamayas dibujadas en un plato Pasto	204
62	Imagen de chaman mambeando coca	205
63	Vasijas en cerámica con figuras de venados	207
64	Motivos geométricos	209
65	Gráficas geométricas	212
66	Ejemplo de rotación a 180°	216
67	Ejemplos de rotación que hacen coincidir el motivo	216
68	Rotación a 90° con eje C4 y cuatro planos de simetría	218
69	Rotación de eje 5. No contiene planos de simetría. Grupo C5	218
70	Cuatro planos de simetría a 45° y 90°	218
71	Figura con seis planos de simetría	219
72	Ejes C8. Secuencia repetitiva cada 45°	219
73	Disco protopasto con infinitos planos	220
74	Imagen Tairona con geometría distinta a la protopasto	222
75	Geometría aplicada Sol de los pastos a partir de módulos.	227

76	Geometría, proyección de la estructura compositiva Variante sol de los Pastos	227
77	Cerámica con imágenes sol de los Pastos	244
78	Sol de los pastos como imagotipo Alcaldía Municipal de Pasto	245
79	Sol de los pastos como imagen de la Plaza del Carnaval	245
80	Disco estrellas repujado	245
81	Cerámica con círculos concéntricos	246
82	Círculos concéntricos en Mopa-Mopa	248
83	Círculos concéntricos en disco protopasto	248
84	Plaza de Nariño con un Sol de los Pastos en el piso	248
85	Dibujos contemporáneos Barrio El Charco	251
86	Presencia de la Cola del mono en reja de casa	251
87	Ilustraciones de los discos en murales del Cabildo indígena de Ipiales	251
88	Ilustraciones de los discos en murales del Cabildo indígena de Ipiales	252
89	Ilustraciones de los discos en murales del Cabildo indígena de Ipiales	252
90	Mural contemporáneo con presencia del módulo cola de mono	252

91	Sol de los pastos en mural de la Alcaldía municipal de Ipiales	253
92	Discos sol de los Pastos en transporte público	253
93	Discos sol de los Pastos en transporte público	253
94	Discos sol de los Pastos en transporte público	254
95	Discos sol de los Pastos en transporte público	254
96	Discos protopastos en diseños de camisetas contemporáneas	254
97	Discos protopastos en diseños de camisetas contemporáneas	255
98	Discos protopastos en diseños de camisetas contemporáneas	255
99	Discos Protopastos dibujados en fachadas de casas en Ipiales	255
100	Discos Protopastos dibujados en fachadas de casas en Ipiales	256
101	Imágenes en movimiento de los discos giratorios	265
102	Imágenes en movimiento de los discos giratorios	265



ÍNDICE DE TABLAS

1

Técnicas, instrumentos, materiales y equipos de recolección de información

281

2

Objetivos y actividades

283



PRESENTACIÓN

En el año de 1975, el Municipio de Pupiales es declarado Patrimonio nacional por los hallazgos realizados en el cementerio de Miraflores, un acto meritorio, por parte del gobierno de la época por reconocer la cultura material encontrada en esta zona, cuya historia fue parcialmente suprimida, debido, principalmente, a los saqueos que se produjeron. Entre los innumerables objetos pertenecientes a la cultura material de los Pastos que fueron descubiertos y protegidos, se encuentran unos discos giratorios, cuyo principal impacto es que tienen movimiento y producen una serie de efectos visuales, gracias a la repetición de elementos geométricos y la aplicación de las propiedades ópticas del color que están dibujados en ellos, lo anterior indica, no solamente un alto grado de maestría en técnicas visuales, sino que evidencia que quienes los elaboraron eran parafraseando a Gombrich (2008), maestros del pasado, que fueron a la vez, grandes artistas y grandes ilusionistas.

El archivo del Banco de la República, y demás referencias bibliográficas consultadas, mencionan que los discos encontrados son en total 14, y que también, se localizaron fragmentos que indicarían la existencia de muchas más piezas. Como menciona Plazas y Falchetti (1982), los discos son figuras circulares elaboradas en tumbaga con un agujero en su centro y un diámetro semejante que fluctúa entre los 15 y 18 centímetros: “Respecto a su decoración, se sabe que son aspas espirales y otros motivos geométricos, por sus dos caras y tan sólo uno de los discos ha sido recortado formando varias estrellas y en el centro una sola” (p. 1).

La indiscutible complejidad en la elaboración y comunicación visual presente en las imágenes contenidas en estos discos, despertó, en el grupo de investigación *Ideograma Colectivo*, la necesidad de reevaluar las explicaciones que se habían hecho hasta ese momento, enfocando el estudio hacia la interpretación de su parte gráfica y de sus signos visuales ya que entender estos objetos como ancestrales, supone que las imágenes incluidas en ellos son de las más antiguas, lo cual puede guiar las reflexiones respecto al diseño gráfico de la época. En este sentido, para dar respuesta a la pregunta de investigación sobre ¿cuál fue el significado de las inscripciones plasmadas en los discos giratorios protopastos encontrados en el cementerio de Miraflores del Municipio de Pupiales, Departamento de Nariño, a partir de la arqueología visual? fue necesario perfilar la indagación desde el área específica de la semiótica.

Puesto que los estudios sobre la imagen en Latinoamérica, no han sido suficientes, y, en ocasiones, la historia gráfica ha olvidado que sus primeras

manifestaciones se deben buscar en las culturas prehispánicas, pues, de hecho. Es a partir de ellas que se inicia la tradición del hombre de representar visualmente, se torna relevante asumir este tipo de investigaciones, no solamente para entender e interpretar los testimonios prehispánicos, sino para vivirlos en la relacionabilidad que plantea la comunicación. En efecto, se puede asegurar que las investigaciones sobre iconografía precolombina, en el territorio nacional, han sido escasas y, más aún, en el Departamento de Nariño, donde se cuenta con pocos trabajos serios y profundos, entre los cuales se pueden resaltar los de Granda & Afanador (1992) y Granda (2010), por eso se asegura que la generalidad ha sido elaborar descripciones formales, descuidando, de este modo, análisis e interpretaciones profundas que puedan llevar a una crítica y reflexión pertinente sobre los mencionados discos, investigaciones que se conviertan realmente en un aporte a la disciplina del diseño contemporáneo.

Por su parte, la antropología ha prestado menor importancia a la imagen como elemento específico por intentar acceder al contexto cultural, sin tener en cuenta que se puede acercarse a él desde la semiótica a partir del texto visual, pues esta área permite entender mejor el proceso por el cual se inserta el discurso gráfico, la semántica visual en un grupo.

De este modo, se considera que uno de los aportes de este libro es mostrar cómo a partir de la imagen se puede acceder al saber de un pueblo por la configuración semántica y pragmática de su discurso; es decir, que sondear la semiótica de las imágenes, en este caso, las ancestrales, implicó excavar

profundamente para interpretar signos, encontrar relatos o reconocer las diferentes formas de enunciación que utilizaron los pueblos antiguos.

En consecuencia, se espera que esta investigación sea una contribución al entendimiento de las culturas andinas y su riqueza en la expresividad gráfica, pues al realizar una arqueología visual en estos discos, se pudo plantear una interpretación contemporánea y contextualizada, así como también se pudieron formular nuevas conjeturas que llevaron a una mejor comprensión de la historia de los diseñadores precolombinos.

Este trabajo contribuye a dilucidar aspectos ancestrales de la iconografía de la región y nos acerca cada vez más a su significado real en sus diferentes niveles (social, político y religioso). De esta forma, se pretende que los resultados de esta investigación presenten aspectos que impacten en los campos científico, social, histórico y de ese modo contribuyan a consolidar y ampliar el estudio de la semántica y pragmática de las imágenes de Nariño, así como ahondar en la elaboración de descripciones densas de signos visuales que estén mejor estructuradas dentro de los cánones visuales de la época y sus habitantes.

Ahora bien, la línea en la que se inscribió el proyecto, que es la Arqueología de la imagen, es una propuesta que se abre para responder a las nuevas necesidades del diseño contemporáneo, pues no sólo considera “el devenir de la imagen visual” (Institución Universitaria CESMAG, 2009, p.5) en su recorrido histórico, sino que muestra, además, todo el sentido comunicativo de una imagen, examina la memoria visual que han dejado los

predecesores, exponiendo de forma particular su manera de *representar* y, quizás también, de *presentarse*. Entonces, la interpretación que se hace a lo largo del libro, a manera de descripción densa, es también un intento por ahondar en las voces de los ancestros, su pregnancia y su retornar.

Esta arqueología visual, cuyo paradigma utilizado fue el interpretativo y cuyo enfoque fue el histórico hermenéutico, fue una investigación cualitativa que no buscó validarse en datos cuantitativos (aunque se hizo uso de información cuantitativa en el capítulo III), por lo que realizó entrevistas individuales no estructuradas a profundidad a líderes de la comunidad de los Pastos, expertos regionales sobre el tema y sobre todo, habitantes de Pupiales que participaron en el levantamiento de los artefactos arqueológicos, también efectuó la recolección de información acudiendo a archivos personales, regionales y nacionales para intentar encontrar actas, fotografías y registros arqueológicos; finalmente, y dadas las características de esta investigación, se acudió a la observación directa para poder determinar la sintaxis, la semántica y la pragmática de las inscripciones de los discos giratorios protopastos.

Para facilitar la argumentación y la estructuración del trabajo, teniendo en cuenta que la temática es amplia, se fijaron seis subcategorías que guiaron la investigación, éstas fueron: el mito prehispánico andino, la orfebrería, el estilo, la imagen e iconografía, las funciones estético formales y el arte cinético; todas éstas enmarcadas en la arqueología de las inscripciones y en la comunicación visual, las cuales, a su vez, se guían bajo la macrocategoría de la semiótica.

De acuerdo a lo anterior, el libro se estructura, igualmente, en seis capítulos, así: en el primero se presenta la historia de los protopastos y se contextualiza el territorio donde fueron encontrados los discos en mención; también, se realiza un acercamiento a la orfebrería prehispánica. En el segundo se describen las funciones estético-formales de los discos, consideradas dentro de la sintaxis, para lograr en el tercer capítulo, hacer una interpretación de esos signos visuales que se describen al comienzo, por tanto, en esta sección, se detalla de forma densa, cómo las percepciones fueron socializadas y adquirieron significación, exégesis que -si bien es cierto, se hace a partir de la época actual y, por lo tanto, como declaración presente, posiblemente resulte arbitraria-, busca elementos nuevos que guíen en la intención de leerlas. En el capítulo cuarto se exponen los conceptos sobre pragmática y comunicación visual, una sección que recorre la transmisión visual de estos discos hasta la actualidad. El quinto describe la ruta metodológica seguida en la investigación; y, para cerrar, en un sexto capítulo se plantean las conclusiones y recomendaciones.

*Solo notamos aquello para lo que fuimos preparados a ver;
solo escuchamos y entendemos lo que fuimos preparados para escuchar...
Nuestro horizonte es nuestro límite; pero también, es nuestra abertura al mundo.
Es a partir de las preguntas que hacemos al mundo y de las experiencias que vivimos
que podemos abrir nuevos caminos para dialogar mejor con los sujetos de otras
culturas que nos pueden enseñar cómo las cosas realmente son
bajo otro punto de vista; el punto de vista del otro.
(Lagrou, 1996, p. 2)*



ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN





CAPÍTULO

En 1985, la antropóloga Nina S. de Friedman planteó, en su artículo *Carnaval en Barranquilla*, la importancia de realizar arqueologías visuales en el trabajo antropológico. Si bien es cierto, la autora no desarrolla ni teórica ni metodológicamente su propuesta, se puede advertir en su descripción, claros indicios de su necesidad, y la de muchos investigadores, por no descuidar el conocimiento que se adquiere a partir de los sentidos, en este caso la visión; pues al narrar el evento festivo, se preocupó por relatar un hecho donde el cuerpo y, por tanto, la experiencia eran primordiales. Así, se piensa que sus cuestionamientos y su propuesta fueron innovadores en el sentido de constituir un acercamiento a la inclusión de lo *sensitivo* en el trabajo de esta época.

Tomando como base los planteamientos de esta autora, la Institución Universitaria CESMAG propuso, desde la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, una línea de investigación enmarcada en la Semiótica; la cual, de



acuerdo al documento de áreas y líneas de investigación del programa de Diseño gráfico, escudriña:

El devenir de la imagen visual..., realiza un rastreo contextualizado de la configuración de imágenes como sistemas simbólicos a través de la historia para distinguir las variadas funciones de la imagen. La función social de la imagen: cómo se configura en cuanto a referente sociológico, ideológico, político o como sistema simbólico (I. U. CESMAG, 2009, p. 5).

Por tanto, en los capítulos I a IV de este libro, se mostrará cómo la imagen protopasto se conformó en los discos como símbolo de poder, transformándose en diferentes épocas hasta radicarse en la cultura y la memoria de esta comunidad. Se explorarán las imágenes de los discos giratorios protopastos como testimonios gráficos desde que se elaboraron en los artefactos culturales hasta la actualidad, es decir, se deshilará la manera como se formó esa visualidad como sistema simbólico, inclusive pasando por algunas *discursividades* que han permitido que la concepción de la imagen cambie en el tiempo y por determinados contextos históricos; por eso, a continuación, nos detendremos de forma escueta, a exponer cómo la imagen y por tanto la vista fue entendida en Latinoamérica y en el Renacimiento (racionalismo- científico), pues a partir de eso, ésta adquirió una significación especial que contrastó con la prehispánica. Por tanto, nos detendremos en el inicio de esta imagen en los protopastos desde su elaboración en el metal e interpretaremos cómo esta *deviene*, condición



básica para que se hiciera posible la trascendencia de su discurso, de su semántica visual hecha mito.

Para poder realizar lo anterior, sin salirse del marco del proyecto que es la interpretación de los signos visuales de los discos giratorios protopastos, es adecuado ceñirse y no olvidar a la semiótica visual, ampliamente trabajada en Diseño Gráfico y partir de la connotación trascendental que tiene la imagen para los prehispánicos como comunicación visual; también es indispensable tener en cuenta la imagen en el mundo occidental, eso para entender, qué es lo que pasa cuando los españoles llegan a América, continente donde esta imagen enmarcada en un pensamiento *emocio-afectivo* tiene una connotación diferente que produce un desencuentro, que haría pensar que los mensajes que fueron inscritos por las culturas prehispánicas con todo su poder simbólico, se desmoronaron o murieron, sin embargo, como se argumentará en el resto del texto, eso no ocurrió así.

Este trayecto histórico que se pretende hacer, se explica brevemente en las siguientes páginas, pero se va comprendiendo con mayor claridad a medida que se avanza en la interpretación semiótica de los signos visuales, donde *el mito*, como parte de la retórica visual de estos artefactos se vuelve significativo, pues, por supuesto, hay que volver a remitirse a esta historia, a la que se está haciendo referencia, para comprender cómo esos discursos se insertaron en el uso social que el grupo hacía de esa imagen, desde el mundo prehispánico cuando fue hecha, hasta la actualidad donde se afirma, y no es devastada, pues ni en la conquista ni en la modernidad





pierde su vigencia, su dinamismo, eso gracias a su permanencia en los márgenes que la hace retornar y recrearse hasta hoy.



1.1

IMAGEN, RACIONALISMO Y MUNDO PREHISPÁNICO.

Foucault dice que “en el transcurso de la historia se abandona un sistema de dominación (basado en el conocimiento) por otro, y así sucesivamente”(Citado en Ritzer, 1993, p. 424) y en ese sentido se podría afirmar que el cuerpo de conocimiento que influyó más en el concepto de imagen actual es el del racionalismo y lo científico, elaborado por el mundo occidental; efectivamente, como lo exponen varios autores (Classen, 1993; Gruzinski, 2003), la vista en el Renacimiento europeo (conquista en Latinoamérica), se convirtió en el único sentido válido para encontrar *la verdad*, pero si bien es cierto este sentido sobresalió sobre los otros, pues fue utilizado por el discurso racional para comprobar lo científico, no hay que olvidar que ésta posición fue asumida *en* y *desde* Occidente, por lo que es importante subrayar determinados aspectos que en Latinoamérica se dieron de forma particular.

Por ejemplo, se ha insistido que a partir de la conquista sucedió una guerra de imágenes (Gruzinski, 2003) y que las luchas que se dieron desde ese momento hicieron que gran parte de ese *mundo de los sentidos*, incluido la vista, tan importante para la cosmología prehispánica, tendiera



a irse hacia los márgenes para resistir, punto que es clave, más que todo para comprender procesos de hibridación y mestizaje; sin embargo, se piensa que es importante acentuar la imposición, más que el predominio de un tipo de imagen en particular en este contexto: el de la *palabra escrita* sobre los *sentidos*, porque esa *palabra* en Latinoamérica y en la conquista, se convierte en una herramienta sin la cual no se *legitima*, ni se *sabe*, por eso *lo sensorial* sobre lo cual se había construido el pensamiento prehispánico, simplemente se omite, pues no es una forma válida de adquirir conocimiento; entonces, se impone la escritura frente a las otras formas de *decir* propias de los andinos, se fija el decir de la técnica grafocéntrica en forma de leyes y decretos por encima de otros decires basados en la vida experiencial. Se impone un tipo particular de imagen basada en lo racional, sobre la utilización que hacían los prehispánicos de la imagen como comunicación visual instaurada, no en lo lógico, sino en lo corporal y, por tanto, sensorial.

Lo anterior ocurre por varias razones; pero, es primordial recordar que en esa “primera modernidad que es la conquista” (Hernández, 2007, p. 153), Ginés de Sepúlveda, cronista oficial de Carlos V, debate la legitimidad de esclavizar a los indígenas de América, y argumenta jurídica y teológicamente que la guerra contra los indios es justa por el cumplimiento de la ley natural, entendida en el sentido Aristotélico de que prima lo perfecto sobre lo imperfecto (Sepúlveda, 1996; Castaneda, 2006). Entonces, para Occidente, y desde ese momento, la relación vital que los indígenas tenían con la naturaleza, con el sonido, el olfato y lo visual, o sea, con esas diferentes





formas de decir que no anulaban la importancia de los sentidos, es invalidado, desautorizado, porque el indio es percibido como un “esclavo por naturaleza que puede ser parcialmente o incompletamente racional” (Castaneda, 2006, p.208-209). Por supuesto, la pretendida ausencia de escritura como modo de *enunciar, representar o decir*, también colaboró en la demostración o exposición de esa imperfección. Como se puede sospechar, el anterior razonamiento también se sustentó en la lógica cartesiana de Descartes, que se conoce en ese momento como razón científico – técnica, por tanto, se vincula a todo el discurso racionalista, y se concluye que los habitantes de esta región debían ser considerados como parcialmente *racionales*.

Como lo expone Classen (1993), efectivamente la vista se convirtió en el sentido de la civilización y, por tanto, de la razón; pero, no por eso se puede desestimarla y terminar haciendo lo mismo que se ha hecho con el resto de los sentidos en el mundo moderno, es decir, omitirlos como si no fueran una fuente válida para adquirir conocimiento, pues lo visual, la imagen, como la iconografía prehispánica, debe ser considerada como *otra discursividad* que también puede evocar con gran precisión e imaginación como lo ha hecho la palabra escrita. Las imágenes precolombinas, por ejemplo, comunican, pues son sistemas simbólicos que tienen una semántica propia.

Ahora, retomemos la idea según la cual la *vista* es esencial para mostrar un tipo particular de verdad en el mundo occidental pero no en el mundo andino, ya que se sabe que, efectivamente, antes de la llegada de los españoles, los sentidos, incluyendo al que se hace referencia, son una fuente válida para adquirir saber y, por tanto, comunicar, de tal manera



que el sujeto prehispánico en lugar de dividir estos sentidos, necesita de todos en conjunto. Entonces, si bien se puede decir que las *imágenes*, en el contexto precolombino, se convierten en comunicación visual, es importante aclarar que, seguramente, estas estaban envueltas en lo ceremonial, lo presencial y en lo corporal en general, como se expondrá más adelante.

Pues bien, al hacer la interpretación de los signos visuales de los discos giratorios protopastos, se intenta mostrar como definitivamente se pasa por encima de un cuerpo de conocimiento que es válido para un pueblo, para imponer otro basado en el racionalismo que niega la comunicación visual de las imágenes que estamos estudiando, por lo que es legítimo aclarar que al pretender mostrar de forma evidente, a partir del capítulo III el análisis y la interpretación de estas imágenes, lo que se está buscando en el trasfondo de esto es justificar la arqueología visual realizada pues indica que aunque se negó este tipo de comunicación ancestral desde la conquista, ésta sigue vigente en la colectividad.

En consecuencia, para realizar un trabajo semiótico en los siguientes capítulos, se debe tomar en cuenta no sólo el conocimiento que poseían los prehispánicos sobre la imagen, sino también las condiciones que hacían que ésta fuera aceptada como *válida*, a diferencia del discurso racionalista de occidente, y cómo actualmente esa semántica prehispánica, expuesta en las inscripciones de los discos se la puede encontrar viva, como un pensamiento visual andino que sigue presente en el arte y artesanías de la región.





1.2

REFERENTES HISTÓRICOS

Las imágenes de los protopastos¹ (Siglo IX a XIII A. D), encontradas en el Departamento de Nariño, Colombia, como gran parte de las que dejaron plasmadas las culturas ancestrales de las regiones de América indígena, hacen parte de una realidad híbrida, donde se producen constantemente mixturas que son el resultado de las interconexiones entre diferentes grupos sociales y sus memorias. Estas articulaciones son la consecuencia de procesos históricos y socio-culturales que se han dado en los territorios desde tiempos prehispánicos. En el caso de Nariño, comenzaron con las posibles integraciones interétnicas que ocurrieron entre los protopastos y grupos indígenas del territorio del actual Ecuador, preincas o incas, y, posteriormente, entre los grupos quillacingas, abadaes, quaikeres y sucumbios (Rodríguez, 1992), quienes heredaron conocimientos gráficos de sus predecesores y, seguramente, los revitalizaron y difundieron de acuerdo a sus prioridades de vida, como de hecho ocurre actualmente.

Esto significa que, para interpretar las inscripciones de los discos y lo que se deseaba comunicar de forma visual a través de ellos, es necesario entender una serie de redes que se tejieron ancestralmente; por ejemplo, para el presente caso, es indispensable buscar similitudes gráficas con gru-

¹ Esta clasificación y cronología la realiza Uribe (1982), y aunque es una de las más utilizadas en las descripciones arqueológicas, hay autores que no la comparten y la han cuestionado haciendo nuevas propuestas.



pos colindantes de Ecuador e, incluso, de la costa Pacífica para, de ese modo, tener una idea clara del contexto en el que se elaboró la muestra elegida.

Entre las investigaciones que realizan un recorrido temporal y espacial por los grupos que, posiblemente, elaboraron los discos, se encuentra la de Uribe (1988), quien demuestra en sus indagaciones sobre la etnohistoria del Departamento, que los Protopastos tuvieron permanentes relaciones de intercambio con otros grupos del Pacífico, y, además, que procedieron de etnias pertenecientes al Ecuador. También están los trabajos de Patiño (1988), Cárdenas (1996) y Troya (2004), quienes comparten la posición descrita por Uribe, pero hacen una descripción menos densa al respecto. Estos estudios llevan a suponer que los incas conquistaron estos territorios posteriormente a los desplazamientos y asentamientos de la etnia estudiada; y, aunque esta discusión continúa vigente, algunos autores (Afanador, 2007; Gnecco, 2005; Uribe 1988) piensan que las interconexiones con los incas se pudieron dar desde tiempo atrás a través de los *Mindalaes* u otros actores sociales. Si es así, esa podría ser la razón por la cual los dibujos que se encuentran en esta área -anteriores a los Pasto-, poseen características gráficas propias de las culturas andinas, resultado de una visión dual y complementaria del mundo, igual o similar a la que habían construido los Incas.

El *Qhapac Ñan* o camino principal inca, que resultaría la evidencia material más concreta sobre el vínculo entre los pueblos de este sector del sur de Colombia y norte del Ecuador con grupos sureños como los de Perú, data de “hace más de 1000 años” (Afanador, 2007, ¶ 2), y muestra que pudo





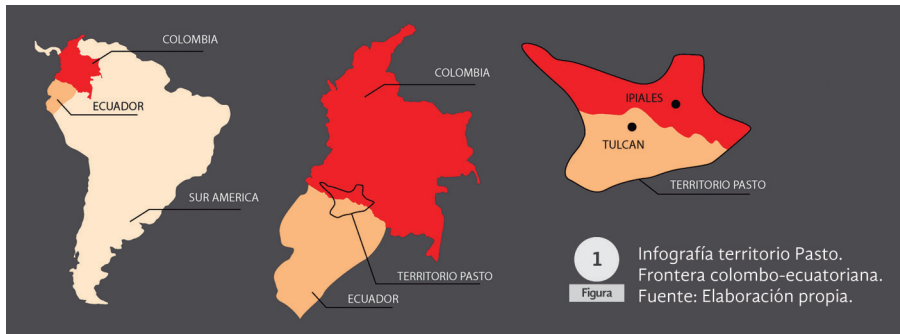
haber coincidido con los protopastos, es decir, que los grupos indígenas clasificados como tales y fechados entre el 750- 1250 d. C. (Uribe,1988), pudieron ser contemporáneos con algunos caminos o, por lo menos, con la construcción de esta red en Suramérica. Además, siendo consecuentes con lo dicho hasta el momento, se puede afirmar que estos caminos se construyeron pensando en comunicaciones existentes desde tiempo atrás, como igualmente lo manifiestan los investigadores del proyecto *Qhapac Ñan*. De todos modos, estas suposiciones podrían confirmarse con algunas investigaciones recientes como las de Gómez (2006), Afanador (2007), Vélez (2010), que revelan nuevos indicios sobre los lazos fuertes que existieron entre los pueblos de la zona sur de Nariño y norte de Carchi en el Ecuador, y cómo éstas, a su vez, mantenían una relación milenaria con Perú (Plazas, 1998).

De acuerdo a los estudios históricos existentes, la iconografía nariñense y muchos de sus artefactos culturales, se relacionarían con el formativo ecuatoriano, que es anterior a la llamada invasión inca, lo cual no significa, necesariamente, que no pudieran existir contactos con diferentes tribus de Ecuador o, incluso, Perú anteriores a esta conquista, de los cuales hayan resultado influencias gráficas; pero, si hace suponer que en esa época habían diferentes comunidades que, aparentemente, todavía no hacían parte del mismo grupo cultural.

Respecto a la historia sobre la familia de los protopastos, o sea, los Pastos (siglo XIII a XVI d. C), se puede certificar que es más clara y las



investigaciones son más extensas (Mamian, 2004), pero aún insuficientes para responder a las preguntas que persisten al observar las inscripciones de los discos estudiados y su incuestionable conexión con las culturas andinas; por ahora, solamente se puede afirmar que el cementerio de Miraflores en Pupiales, Nariño, está ubicado dentro de los posibles lugares donde llegaron grupos indígenas que provenían del Ecuador, y de los que, posteriormente, pudo surgir la descendencia de los Pastos. En este sentido, Uribe (1989) describe claramente cómo fue el proceso de asentamiento de pequeños grupos humanos en la sierra del sur de Nariño y norte del Ecuador en los siglos VIII y IX (ver figura 1).



Ahora bien, si estos grupos eran incas o no, es un tema que continúa siendo confuso y con cierta dificultad para confirmarlo, aunque los estudios de Afanador (2007) tienden a aseverar que éstos sí llegaron hasta territorios de Nariño en una etapa tardía. Lo que sí se puede asegurar, es que





estos actores sociales (protopastos) llegaron con una serie de conocimientos gráficos y estilos que resultan bastante similares con aquellos de los grupos andinos en cuanto a técnica y distribución del espacio intervenido. De esa forma, aunque es cierto que hay similitudes gráficas indudables con el resto de las inscripciones del sur, las imágenes de los discos giratorios también poseen elementos bastante particulares que las convierten en únicas, esto es, que existen elementos generales que comparten con los Andes, pero, también características propias de la región de Ipiales, que ameritaron un estudio profundo al respecto.

Por otra parte, la metalurgia -que fue clave en la cultura andina (Plazas, 1998)-, cuyo saber fue heredado por los protopastos, no continuó difundiendo, esto, según Uribe (1989), debido a que a partir del siglo XIII se fue descentralizando el poder cacical, presentándose un desplazamiento de las tareas dedicadas a la fabricación de objetos exclusivos, entre los que se podrían encontrar los discos, para priorizar las labores referentes a la agricultura; esto, posiblemente, también determinó que se presentaran modificaciones en los intercambios. Así, la cultura material encontrada en Nariño y su parte visual, muestra de manera contundente, estructuraciones mentales y cambios de pensamiento, entre otros; y es justamente, a partir de esos hallazgos que autores como Cárdenas (1996) y Doyon (1995) plantean la clasificación Piartal, Tuza y Capulí, aun sometida a debates históricos, y que hace referencia a categorizaciones etnoculturales.

Como se puede inferir, lo que se sabe sobre los protopastos es poco, y lo dificulta diferentes situaciones históricas, como el hecho de que los



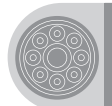
nombres que utilizaban los heterogéneos grupos residentes en esta área, en algunos casos, fueron cambiados por los españoles (Mamian, 2004), y aparentemente, a partir de ese momento, se los empezó a identificar como homogéneos o diversos, pudiendo no serlo. Es indudable que falta sondear la manera como los protopastos fueron entretejiendo, cruzando su particular modo de graficar, por lo que es importante explorar históricamente el origen de estas primeras manifestaciones de comunicación visual en Nariño.



1.2.1

El pueblo indígena de los Pastos

Hay varias versiones respecto al gentilicio de los pastos y la ubicación geográfica que correspondería a esta comunidad, de hecho sus habitantes no reconocen ni encuentran en su memoria colectiva esta nominación, sin embargo en la actualidad y de acuerdo a los resultados de investigación de Gómez (2006), quien hace un estudio cuidadoso respecto a la problemática Piartal - Tuza – Capulí, se podría establecer que evidentemente los pastos, hayan sido o no llamados de esta forma por otros pueblos hasta antes de la conquista para definir a un solo pueblo, sí formaron parte de una sola colectividad que se extendió por el Sur de Colombia (Nariño) y Norte del Ecuador (Carchi). Como se puede inferir, esta teoría aclararía o ayudaría a desentrañar la polémica que Mamian (2004) expone sintéticamente cuando dice que:





Desde la arqueología, si bien se ha confirmado la presencia de una tradición étnica en el espacio vislumbrado por Cieza de León como de los Pastos, hay dos situaciones que no permiten su delimitación precisa: la presencia en este territorio de un estilo (Francisco, 1969) o complejo cerámico (Uribe, 1979), el Capulí, que correspondería a una etnia diferente a la de los Pastos (Uribe 1979) y la presencia de los estilos o complejos cerámicos Piartal y Tuza, considerados Pastos, más allá del área legitimada como tal, por ejemplo, en los alrededores de la hoy ciudad de Pasto, Buesaco y Consacá, regiones consideradas dentro del área Quillacinga. Como se ve, hay unanimidad hacia el centro, las divergencias se presentan hacia los costados oriental-occidental (p. 24).

Así, aunque la discusión sigue presente en los estudios contemporáneos, un grupo amplio de investigadores (Uribe, 1976; Cárdenas, 1996; Plazas, 1977-78; Groot, 1991) ha logrado argumentar de forma científica que, efectivamente, los pastos habitaron el mismo territorio geográfico conformando cacicazgos.

Actualmente, y de acuerdo a los datos avalados por el Ministerio de Cultura (2012) y páginas web oficiales de los grupos indígenas de Colombia, los Pastos hacen parte de las 93 etnias de Colombia², su ubicación

² La cifra exacta de las etnias de Colombia es aún discutida, pues mientras la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) afirma que son 102, el gobierno tiene clasificados a 87 grupos y el Ministerio de Cultura a 93 de acuerdo al último censo, por lo que se toma esta última cifra.



geográfica en este país, como se ha manifestado, está al sur con una población aproximada de 69.789 personas. Si bien este grupo está fraccionado entre dos países, esta colectividad, en el Departamento de Nariño, se encuentra agrupada en resguardos conformados desde la colonia y que se han mantenido hasta este momento en sectores como Ipiales, Túquerres, Aldana, Guachucal, Carlosama, Córdoba, Colimba, Chiles, Mayasquer, Panam, Cumbal, Chiles, Potosí, Mueyamués, San Juan, Yaramal, Mallama, Guachavéz y Yascual; los pastos, también se hallan “en resguardos constituidos por el Incora y en predios de propiedad individual. Están ubicados en el Altiplano de Túquerres, de Ipiales, en el departamento de Nariño, en límites con la República del Ecuador, a donde se extienden sus asentamientos” (Pueblos Indígenas de Colombia, 2011, ¶ 1) y en el Municipio de Pupiales en el cabildo indígena de Miraflores.

Como se puede confirmar, aquello que hoy es denominado como Municipio de Pupiales, en la antigüedad hacía parte del territorio de los Pasto Perdomo (1974), quienes geográficamente se han mantenido cerca a estas zonas con una división socio-política similar a la de la época prehispánica, pero evidentemente, con algunos cambios. Esta población continúa luchando de diferentes formas para recuperar y mantener su identidad, tradición y costumbres, como lo testimonia Jaime Mejía: “por políticas estatales nuestro pueblo se fragmentó; pero seguimos siendo pueblos hermanos y trabajamos por mantener nuestras costumbres” (Testimonio, 2011).

