

Cosmo-morfologia do design andino

Rosana Corral Maldonado
Universidad de Cuenca
rosana.corral@ucuenca.edu.ec

Resumo:

O objetivo deste trabalho é identificar, segundo contribuições socioculturais o simbolismo, a visão de mundo e a hermenêutica andina, usando desenhos têxteis como referência visual. É preciso reconsiderar os processos criativos a partir do conhecimento andino, buscando a riqueza do ser e do saber ameríndio, afastando-se da atual predominância da abordagem ocidental do pensamento, e explorando os fundamentos expressivo-criativos produto de abstrações complexas dos componentes do pensamento e desenho andinos. O trabalho foi feito a partir de observações experenciais etnográficas; metodológico sobre consultas documentais, publicações especializadas e bases de dados; e, exploratório. Concluída a investigação, foi possível identificar os componentes simbólicos, hermenêuticos e a cosmovisão andina a partir de sua estrutura sociocultural. Foi estabelecida uma abordagem gráfico-compositiva para designs têxteis andinos. Os fundamentos do design foram elaborados com base na sua construção teórico-prática, e uma proposta metodológica entre as imagens e a visão de mundo equatoriana foi avançada.

Palavras-chave:

desenho andino; visão de mundo; morfologia; cultura; epistemologia do sul

Eixo temático:

Design e identidade

Cosmo-morphology of Andean design

Abstract:

The objective of this work is to identify, according to sociocultural contributions, symbolism, worldview and Andean hermeneutics, using textile designs as a visual reference. There is a need to rethink creative processes from Andean knowledge, seeking the richness of being and Amerindian knowledge, moving away from the current predominance of the Western approach to thought, exploring the expressive-creative foundations product of complex abstractions of Andean design components. The work was observational experiential ethnographic; methodological on documentary consultations, specialized publications and databases; and, exploratory. Once the investigation was concluded, it was possible to identify the symbolic, hermeneutic and Andean worldview components from its socio-cultural structure. A graphic-composite approach to Andean textile designs was established. The fundamentals of the design were elaborated based on its theoretical-practical construction, and a methodological proposal was made between the images and the Ecuadorian worldview.

Keywords:

Andean design; worldview; morphology; culture; epistemology of the south.

Introdução

O racionalismo moderno Cartesiano que basicamente se inicia no Ocidente nos séculos XVII-XVIII estabelece uma concentração e validação de uma geopolítica do conhecimento que determina um colonialismo do conhecimento estabelecendo superioridade, discriminação e até abolição de “outros saberes”.

Este colonialismo encontrou terreno fértil em países com saberes diversos e ricos em particularidades que foram declarados *selvagens* carentes de todo tipo de *civilização*. Sob fortes imposições evangelizadoras, políticas e morais, foram impostos modelos de ser, pensar e agir onde todo conhecimento sem relação com a racionalidade ocidental foi minimizado.

Com a chegada do período emancipatório ocorrido no alvorecer do século XIX na América, era de se supor que essa situação colonizadora levaria a uma revolta da apropriação cultural. Porém, a criação das novas entidades latino-americanas – entre elas a nação equatoriana – foi uma construção social que incluiu em sua política os ideais do eurocentrismo, com categorias sociais que excluíram indígenas, mulheres e negros e as suas contribuições ancestrais de conhecimento. Deste projeto nacional, que copiou modelos ocidentais de pensamento vinculados ao que as elites políticas e sociais equatorianas acreditavam caminhar para o progresso, o desenvolvimento e a *civilização*, resultaram dependências económicas, o sentimento de alienação cultural e discriminação que perduram até hoje.

No contexto da arte, o que se supunha *civilização* deveria seguir os cânones estabelecidos pelos centros ocidentais que marcavam estilos e categorias estéticas geradas na arte religiosa do barroco europeu. No entanto, a América colonial e pós-colonial responde mais a processos de hibridação e até à apropriação de estilos como o *churrigueresco*, em que altares e fachadas de igrejas, símbolos de sóis e cruzes andinas são inseridos entre anjos e santos católicos.

Só no início do século XX surge uma arte *nacionalista*. Esta continua a ser estabelecida pelos poderes hegemónicos, por vezes combinada com uma miscigenação folclórica que continua a excluir as manifestações autóctones de grupos populares, indígenas e afro. Este período de transição também trouxe à arte da América Latina estratégias de ressignificação, apropriação e sincretismo que permitiram marcar subtilmente uma diferença de alteridade, o que também contribuiu para a interiorização de novos estilos.

Em 2008, ocorreu um marco histórico no Equador: a criação da nova Constituição da República, que baseia seus princípios fundamentais no Sumak Kawsay.¹ O texto anuncia que Sumak kawsay visa “construir uma nova forma de convivência cidadã, na diversidade e harmonia com a natureza para alcançar o bem viver”.² Um novo paradigma, uma nova forma de entender a convivência cidadã, uma nova experiência que inclui as melhores práticas, sabedoria e conhecimento dos povos e nacionalidades indígenas como compromisso com o presente e o futuro. Assim, Sumak Kawsay é uma verdadeira *alternativa ao desenvolvimento*. Segundo Arturo Escobar (2010), esta alternativa é ancorada em saberes “ancestrais” e cosmovisões indígenas.

¹ Sumak kawsay é um termo de origem aimará que descreve o sistema de vida dos povos andinos e se sintetiza em dois elementos fundamentais: conhecimento e sentimento, a partir de tal relação se manifestam atividades de sabedoria e amor, “para viver juntos recriando harmonia e equilíbrio em todas as manifestações da vida”. Oviedo Freire, Atawallpa M., “Postmodernism of Good Living and Ancestral Sumakawsay”, em Building Good Living: I Encontro Internacional do Programa de Cooperação Universitária e Pesquisa Científica, de Alejandro Guillen García y Mauricio, comp. Phelan Casanova. Bacia: PYDLOS, 2012, 73.

² O texto integral dita: “Nós, o povo soberano do Equador, reconhecemos as nossas antigas raízes, forjadas por mulheres e homens de diferentes povos, celebramos a natureza, a Pacha Mama, da qual fazemos parte e que é vital para nossa existência, invocamos o nome de Deus e reconhecemos as nossas diversas formas de religiosidade e espiritualidade, apelamos à sabedoria de todas as culturas que nos enriquecem como sociedade, como herdeiros da luta de libertação social w contra todas as formas de dominação e colonialismo, E com um profundo compromisso com o presente e o futuro, decidimos construir uma nova forma de convivência cidadã, na diversidade e harmonia com a natureza, para alcançar o bem viver, o Sumak kawsay”. Constituição da República do Equador, Publicação da Constituinte, publicado no Diário Oficial nº 449 de 20 de outubro de 2008 de 21.

A partir deste contexto sociopolítico, este estudo busca explorar estes campos de conhecimento. As chamadas Epistemologias do Sul³, com base em pressupostos metodológicos e reflexivos em diálogo, em oposição a qualquer proposta etnocêntrica (GANDARILL, y SANTOS, 2009), que parte da perspectiva do design, integram a herança herdada de nossos ancestrais a eventos globais com ferramentas que criam e recriam uma América Latina abrangente e diversa. Considera-se, então, a importância de investigações que se debrucem no design, sobretudo nos fundamentos expressivo-criativos produto das abstrações complexas dos componentes do design ameríndio.

No mundo andino, manteve-se por milhares de anos uma maneira real de entender o cosmos através da observação. Daqui surgiu sua visão de mundo, que nos reconecta com o universo total e com sua própria maneira de pensar: o mundo andino não é um mundo das coisas, dos objetos, das instituições, mas um acontecimento contínuo, uma conversa contínua, uma reciprocidade, redistribuição e complementaridade contínuas, uma soma de várias culturas neolíticas, agrárias guiadas por uma religião animista, com mitos e rituais que, entre várias outras coisas, desenvolveram diferentes designs morfo-espaciais e cromáticos.

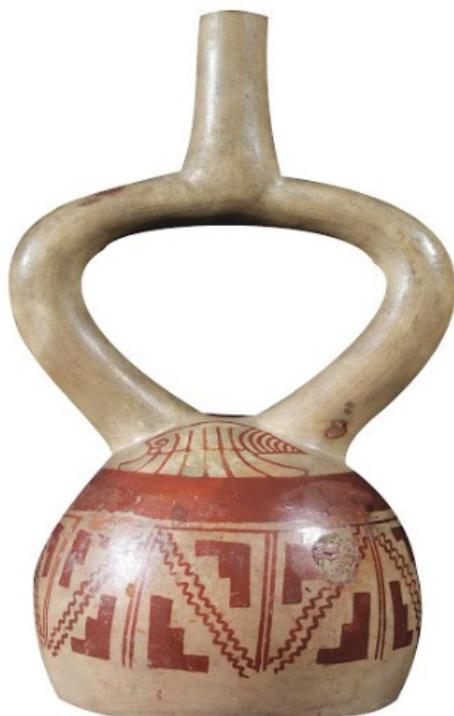


Imagen 1: Garrafa “silbato”. Cultura Mochica. Perú. 100-700 E.C.

Fonte: Google Art & Culture

Na imagem 1, apresenta-se um exemplo da cultura e cosmovisão andina na antiguidade, onde se contempla o mundo dual e a forma particular andina de entender o universo.

Ao longo de mais de 5.000 anos, foram criados desenhos de todos os tipos, decorrentes de estruturas gráficas e visuais concretizadas em pinturas a fresco, esculturas em pedra, cerâmicas monocromáticas e policromadas, têxteis com formas, significados e cores exuberantes, uma vasta ourivesaria e clara, uma arquitetura majestosa.

³ As Epistemologias do Sul, propostas por Boaventura de Sousa Santos, designam a expansão da imaginação política para além do esgotamento intelectual e político do Norte global. O Sul global é onde se tenta ampliar as possibilidades de repensar o mundo a partir dos saberes e práticas do Sul global.



Imagen 2: Cerâmica Policromado. Cultura Pasto. Ecuador. 700-1500 E. C.

Fonte: Google Art & Culture

Na imagem 2, pode ver-se uma cerâmica decorada com policromias, o que demonstra a variedade de estruturas e formas de expressão dentro da cultura andina.

Formas e desenhos de grande qualidade expressiva evidenciam o importante entrelaçamento de conhecimentos e técnicas que são a evidência de uma vasta linguagem simbólica e estruturas de pensamento pautadas por uma relação direta com os fenômenos do seu contexto. Foram concebidos através de uma ciência andina baseada em processos geométricos, matemáticos e astronômicos que derivaram em complexos sistemas ideológicos sociais, e cuja arquitetura ainda hoje surpreende o mundo. Como diz o arquiteto Carlos Milla (1983, p.23), um dos principais pesquisadores da astrogeometria andina; “Para tentar interpretar um símbolo geométrico matemático, temos que tentar entender primeiro o Universo que gira em torno dele e segundo, temos de entender que estamos diante de um problema de escrita simbólica, mas com um sistema de expressões gráficas resultantes de um complexo processo cultural”.



Imagen 3: Selo cerâmico. Cultura Jama-Coaque. Ecuador. 350 - 1535 A.E.C.

Fonte: Google Art & Culture

Como se pode ver na imagem 3, nas múltiplas formas e estruturas de qualidade expressiva gravadas foram incorporados elementos da própria filosofia e técnicas, comprovando a extensa linguagem hermenêutica que se possuía.

A partir deste contexto, o quadro conceitual e poético do estudo é estabelecido a partir da premissa de saber que a ciência ou conhecimento andino formam a sua própria dinâmica estrutural carregada de conteúdos míticos, onde o homem e tudo o que o cerca é “identificado, localizado, explicado como parte de um sistema integrador e totalizante [...] As estrelas e os fenômenos naturais materializam-se em imagens e lugares sagrados, [...] para materializar as imagens que os representam, preservam e explicam a ordem social” (DURAND, 2004, p.19).

Este sistema de pensamento e ação materializa-se na importante e imponente cultura material repleta de inúmeros objetos, murais, esculturas e totens que evidenciam uma ligação integral entre arte-espírito-vida, sendo os três uma única e indissociável condição, o que é comprovado pelo facto que na língua dos quíchua andinos não existem palavras para diferenciar cada condição. Juntamente com costumes e tradições que ainda se mantêm em alguns setores, especialmente em países rurais como Bolívia, Peru, Chile e Equador, é-nos permitido investigar os saberes e saberes e sobretudo um modo de ser, viver e agir do ser andino no seu contexto natural, social e cultural. Como bem definiu o artista e professor argentino César Sonderegger: (2004, p. 12).

A Ameríndia desenvolveu mais de três mil anos de conceitualidade configurada por um design comunicativo. Tais desenhos nasceram de pensamentos plásticos dogmáticos, intuitivos e factuais, não como um ideal de beleza, mas como morfologias significativas de profundidade metafísica, compostas com cânones estéticos sagrados.

Estas são morfologias significativas de um modo de *ver* e interpretar um contexto moldado, sempre conjugando com meios de expressão tão ricos quanto variados.

Para delimitar o campo de análise iconográfica deste estudo, concentrarmo-nos na influência e projeção das formas e elementos dos tecidos andinos. Destes, selecionamos a faixa, peça de vestuário muito importante por ter um caráter unificador existente em todas as vestimentas tradicionais das comunidades dos Andes, que consequentemente é a vestimenta que contém o maior conteúdo de formas e significados. A faixa não apenas cumpre a função de proteger os corpos contra as intempéries, mas responde, acima de tudo, a um discurso simbólico de motivos, técnicas, materiais, cores, usos, significados e representações míticas.

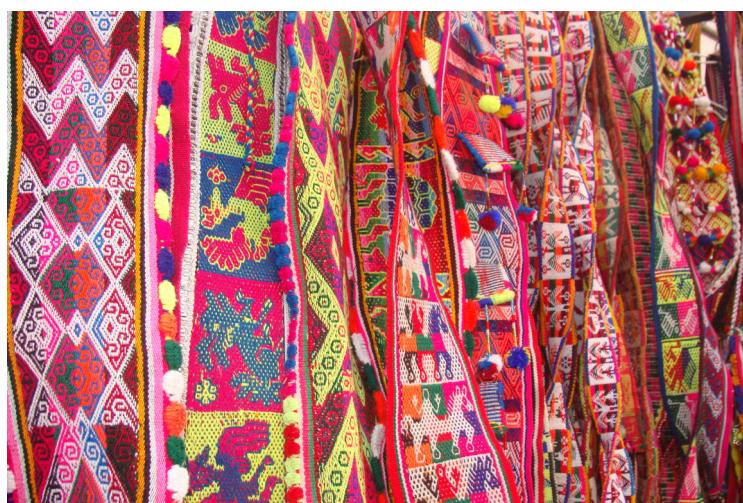


Imagen 4. Mercado de artesanato. La Paz. 2014

Fonte: R. Corral

Na imagem 4, vemos como estas roupas e muitos outros elementos da cultura material ameríndia, funcionam como telas para aprender a linguagem e os significados que os andinos, como atores da sua própria cultura, usavam como meio de expressar sua visão de mundo.

1 Abordagem metodológica

O foco metodológico deste trabalho está orientado para conceituar e encontrar uma interpretação desde a perspectiva do design, de alguns dos símbolos representados nos têxteis sob a estrutura do pensamento andino. Para tal, são utilizadas três ferramentas principais de estudo: a observação experiencial etnográfica, a consulta de documentação bibliográfica e finalmente, a observação de espécimes de têxteis em instituições museológicas.

A primeira ferramenta de estudo, a técnica de observação experiencial etnográfica, permitiu-me, durante cinco anos, participar diretamente em cerimônias e festividades andinas, bem como compartilhar, de forma co-participativa, saberes com alguns tecelões andinos, incluindo registros fotográficos de mercados artesanais no Equador, Bolívia e Peru.

Os povos andinos, que até hoje habitam o longo sistema montanhoso de milhões de anos de formação e antiguidade, constituíram sociedades organizadas com base em uma economia fundamentalmente agrícola, para a qual foi necessário desenvolver uma ciência astronômica baseada na observação dos movimentos celestes, dos ciclos solares e lunares, e das estações chuvosas. Este conhecimento foi fundamental para estabelecer harmoniosamente ciclos agrícolas de plantio e colheita, e também de irrigação, crescimento e floração determinados pelos *raymi*⁴ ou cerimônias realizadas para iniciar cada mudança de estação (imagem 5). Assim, tudo o que estava relacionado com a agricultura tinha um caráter sagrado.



Imagen 5: Cerimônia Inti Raymi. Festival do Sol que celebra o solstício de inverno Equador. Junho de 2022

Fonte: R. Corral

Evidentemente, este conhecimento *empírico* formou-se com base na observação sobre-humana perseverante, intuitiva e profundamente mítica. Mais tarde, esta se tornou o fundamento deste conjunto

⁴ Festa em Quechua, cerimônias que são o elo pelo qual os povos andinos estabelecem uma conexão com a natureza e o cosmos, é por sua vez um ato de fortalecimento pessoal e dos lugares sagrados onde são realizadas. Através das cerimônias é estabelecido um vínculo de respeito, obediência e também cuidado mútuo.

de conhecimentos, uma expressão da convivência com o meio natural, uma certa forma de viver, agir e conceber a *realidade*.

Um segundo processo metodológico de trabalho foi a consulta de documentação bibliográfica disponível. Para abordar o tema, o fato de que as principais fontes pertencerem a autores latino-americanos, ajuda a melhor fundamentar a sustentação desta pesquisa.

Destacam-se as contribuições dos pesquisadores peruanos Carlos Milla (1983) e seu filho Zadir Milla Uribe (2004), *taitas protetores* que protegem a sabedoria andina através de estudos muito extensos. Nestes, pela primeira vez o termo *desenho andino* foi introduzido para identificar aspectos simbólicos, linguagem visual e plástica que intervêm nos processos construtivos do desenho de formas ancestrais.

As correntes do pensamento transmoderno de Dussel (2007, p.20) apresentam a posição política e filosófica de *virada descolonizadora* ou *virada decolonial*, e depois lançaram as bases para várias propostas em direção a um *pluriverso* de alternativas transformadoras aos processos dominantes de desenvolvimento global, o capitalismo e o domínio do poder.

Arturo Escobar (2019) introduz essas reflexões no campo do design, questionando a participação do design na “intensificação da globalização de imagens e mercadorias fomentada pelos mercados, tecnologia e modernidade capitalista (incluindo o design)”, que levaram alguns teóricos críticos do design a defender novos tipos de articulação entre o design e o mundo.

Um terceiro recurso metodológico utilizado nesta investigação foi a exploração das peças têxteis da reserva do museu etnográfico do Centro Ibero-Americanano de Artesanato e Arte Popular sito na cidade de Cuenca, Ecuador. De todo esse cadastro, foram selecionadas as 15 tiras mais relevantes com base nos componentes geométricos apresentados que melhor refletiam o sistema compositivo e estilo morfológico da visão andina do mundo, como dualidade, quadripartição, etc., deixando de lado os motivos ou formas herdadas do sincretismo cultural.

A análise iconográfica das peças selecionadas possibilitou a realização de um processo típico da disciplina de design conhecido como *operação de design* (ASIMOW, 1976. p.13), que nada mais é do que um conjunto de procedimentos realizados em uma atividade de design já seja de um produto, um objeto ou, como no caso deste estudo, um produto têxtil. Aqui, a proposta é propor o *funcionamento do design andino* a partir do estudo morfológico das constantes e variáveis estabelecidas pelas estruturas de ordenamento de sua visão de mundo.

2 Desenvolvimento

2.1 Visão de mundo Andina

Devemos entender por cultura andina o conjunto de sociedades que compartilham conhecimentos, crenças, arte e visão de mundo desenvolvidas principalmente dentro do território geográfico dos Andes Centrais, atualmente ocupado por Equador, Peru, Bolívia, Chile e Argentina.

A Cordilheira dos Andes, coluna montanhosa da América do Sul que une montanhas, rios e vales mais as regiões que descem em direção à costa do Oceano Pacífico e às planícies amazônicas, foi o espaço de um “complexo processo civilizatório que, depois de desaguar no Inca, foi cortada pela conquista espanhola. O Tawantinsuyo⁵ costuma ser considerado como uma grande síntese desse longo desenvolvimento evolutivo que abrange cinco mil anos e até mais” (COLOMBRES, y ARNADAZ, 2011, p. 18).

⁵ Em Quechua: “tawa”, quatro e “suyo”, nação ou estado; de tal forma que Tawantinsuyo é um todo que tem quatro nações, foi dividido em quatro “suyos” cujo ângulo central ficava na cidade de Cuzco, sua capital. Para o noroeste da capital estava o “Chinchaysuyo” estendendo-se até o rio Ancashmayo em Pasto, atual Colômbia a 4° de latitude norte; a sudoeste estava o “Contisuyo” ocupando parte da costa peruana e alcançando o rio Maule no sul do Chile a 36° de latitude sul; a sudeste ficava o “Collasuyo” ocupando tudo o que hoje é a Bolívia e estendendo-se até Tucumán, na atual Argentina; a nordeste nos vales subtropicais e até o início da baixa selva amazônica localizava-se o “Antisuyo”.

A América pré-colombiana formou um período historiográfico que incorporou todas as subdivisões do período da história e da pré-história do continente antes do aparecimento de importantes influências europeias, que atinge a época dos assentamentos originais do paleolítico superior até a colonização europeia durante a idade moderna.

O desenvolvimento da cultura andina oferece uma gama de nuances e contrastes em seu processo, um espectro de culturas e subculturas diferenciáveis, mas que, em suas características gerais, fazem parte da grande unidade tradicional da cultura andina, uma cultura própria, original e peculiares, cujos eventos históricos mais importantes são comparáveis com seus semelhantes no mundo (MATOS, 2008, p. 85).

As sociedades que a compõem, como se sabe, tiveram seu desenvolvimento principalmente dentro da geografia dos Andes Centrais. Possui uma importante diversidade topográfica com diferentes relevos e climas. Assim como a geografia, o desenvolvimento da cultura oferece uma ampla gama de nuances e contrastes com culturas e subculturas diferenciáveis, mas que formam uma grande unidade.

Outro contexto importante é aquele abordado pela visão mitológica do povo andino. A cosmovisão andina considera as coisas do mundo como um todo relacionado. O ser humano junto com a Pachamama⁶ e a natureza formam uma unidade com funcionamento intimamente relacionado.

Esta relação para a cultura andina é como um ser vivo: todas as coisas têm a sua alma. Plantas, animais, rios e montanhas, etc., têm sua própria força viva. Por isso, tudo está em harmonia, inclusive o ser humano. Tudo o que existe e habita está em correlação e transita em harmonia com o cosmos. O homem não domina a natureza nem pretende fazê-lo, convive com ela adaptado ao seu modo de vida.

Tudo o que o mundo contém faz parte da dualidade. “Tudo o que existe terá sua unidade relativa e sua diversidade relativa” (DEL RÍO, 2013. p. 19). Portanto, haverá uma parte feminina e uma parte masculina que conterão sua própria dualidade em sua unidade. A história de Manco Qhapaq e Mama Ocllo⁷ saindo juntos do Lago Titicaca é a representação desse conceito cosmológico de dualidade da cultura andina.

Hanan e urin⁸ são as oposições clássicas do pensamento inca, transcendem as oposições naturais às humanas e à organização do tempo e do espaço. Assim, Cuzco, a capital, foi dividida em duas parcelas ocupadas pelo Hanan-Cuzco e pelo Urin-Cuzco. Hanan é alto, masculino, reto, diurno e, portanto, de caráter solar. Urin está em baixo, é feminina, esquerda, e o seu caráter é noturno e lunar (GRANDA, 2003, p. 145).

Desta dualidade, emergem as concepções de seres e coisas que envolvem o mundo andino, compreendendo uma dualidade, não só entre homens e mulheres, mas também entre sol e lua, mar e montanha, vida e morte, luz e escuridão, calor ou frio, etc.

⁶ A palavra “Pachamama” é composta pelas palavras da língua Quechua “Pacha” que contém um significado amplo de mundo, universo, lugar-tempo, entre outros; e “Mama” que significa literalmente mãe. Portanto, a denominação carrega um profundo significado de Mãe-Terra, que carrega conteúdos de fertilidade, mundo feminino, lar, mundo, entre outros.

⁷ Manco Capac é considerado o fundador do Império Inca. Sua figura é carregada de conteúdo mitológico e semidivino. Foi enviado a este mundo por seu pai, o Sol, com a missão de civilizar os seres humanos, para isso saiu das águas do sagrado Lago Titicaca acompanhado de Mama Ocllo Huaco, irmã e esposa. (Coletado de Joan Parisi Wilcox, em "Masters of the Living Energy: The Mystical World of the Q'ero of Peru", ed. Inner Traditions / Bear & Co, 2004, p. 126).

⁸ O termo refere-se às duas oposições político-sociais que dividiram o reino inca. A dinastia foi dividida em duas facções (Urin e Hanan) que se sucederam no governo de Tawantinsuyu (território do Império Inca). Urin corresponde espacialmente à parte baixa de Cuzco e Hanan coincide espacialmente com a parte alta da capital. (Recolhido de Isabel Yaya, “Hanan e Hurin: história de um sistema estrutural Inca”, rev. Bulletin de l’Institut français d’études andines, vol. 2, nº 42, p. 174-202, 2013, p. 175).

Da duplicação da dualidade vem a ideia de quadripartição, como a existência dos quatro suyus em Cuzco (HERNÁNDEZ, 2005, p. 38). Assim, o conceito de quadripartição como duplicação da dualidade esclarece a existência dos quatro suyus que compõem o Tahuantinsuyo.

Portanto, a quadripartição do universo cultural andino se expressa em todas as ordens da vida, e desde os pontos cardeais com maior ênfase.

Na cultura andina, o tempo e o espaço são considerados sagrados porque são um reflexo do inatingível do mundo e distantes da vontade humana, portanto, correspondem a uma ordem superior, divina ou sagrada. Um desses elementos inatingíveis foram as características geográficas que foram divinizadas, como montanhas, rios, vulcões, etc. Em homenagem a esses acidentes foram realizadas festas e cerimônias religiosas, onde se pediu proteção e harmonia com o mundo.

Esta força sagrada do tempo e do espaço materializou-se em alguns símbolos de profundo significado hermenêutico, como exemplo podemos ver na imagem 6, o símbolo da escada e da espiral, que transmite uma compreensão enigmática da vida. “Já ouvi todo o tipo de interpretações a respeito, mas a que considero verdadeiramente transcendente é a que entende a escada como representação do Espaço e a espiral, como imagem do Tempo. Tempo e Espaço unidos em um único símbolo. Pachamama e Pachakamaq juntos” (DEL RÍO, 2013, p. 50)

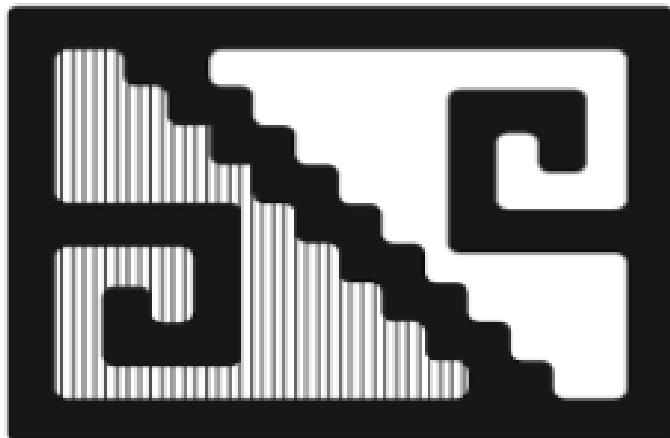


Imagen 6: Símbolo de escada e espiral.

Fonte: Del Río, Alonso

Os círculos são um símbolo dinâmico que expressa a lei geral do movimento e do tempo; o espaço é representado pela escada. Na cultura andina, os conceitos de espaço e tempo são concorrentes e indivisíveis.

A Pacha seguida ou precedida, conforme o caso, por outras palavras serve para determinar espaços (cosmogônicos ou metafísicos), delimitar fases históricas (idades e períodos), expressar tempos relativos (presente, passado e futuro), falar sobre mudanças fundamentais (naturais e social), sempre marcando tempos de colheita, definindo através do binômio tempo-espacó como uma globalidade em conjunção.

2.1.1 O conteúdo simbólico do "Andean Illay" (iluminação da mente ou sabedoria antiga do povo andino)

O simbolismo andino atinge uma expressão sublime e transcendental quando o conceito de "yanantin" é descoberto como uma lembrança de uma cosmogonia paritária andina, como um conceito inovador, mas reminiscente de tempos passados.

Para Fehlauer (2016, p. 48), “a presença da partícula *ya* (sabedoria) permite que *yanan* seja traduzido literalmente como “complemento de sabedoria” de si mesmo, ou também como sua *fonte de*

transformação. Portanto, *yanantin* deve ser interpretado como uma atração entre pares complementares que gera sabedoria de forma imaterial e indeterminada. Esta posição remete para o conceito deleuziano do encontro como fonte de múltiplas tentativas de desterritorializar o pensamento ao resultar em várias expressões possíveis e criativas.

Conseqüentemente, a decodificação do termo *yanantin* na expressão da dualidade cosmológica andina ou também como uma dualidade complementar ligada à realidade que nos transporta para o mesmo simbolismo relacional andino, um sistema hermenêutico complexo e ritualístico-semântico.

Lajo (2006, p. 22) comenta, “que em sua funcionalidade estrutural representa o que há de mais importante na mentalidade andina: saber como funciona o casamento humano ou *illawi*, que é uma alegoria da sabedoria do casal humano ou também da paridade homem-natureza”. Assim, esta paridade do *yanantin* refere-se, nos primórdios do pensamento andino, à relação como sentido substancial, como ato transcendental da condição relacional.

Um símbolo que contém toda essa interpretação do *yanantin* materializa-se no Ídolo de Chave ou *Illawi*, (imagem 7) representado na ilustração a seguir. Esta figura interpreta a “sabedoria do vínculo da paridade humana” (LAJO, 2012)



Imagen 7: Ídolo de chave ou *illawi*

Fonte: Javier Lajo

Visto que *illay* significa *iluminação da mente*, ao definir o significado de *illawi* como *iluminação da mente do casal humano* (LAJO, 2012, p.23), os dois entrelaçados pelas serpentes (também com importante conteúdo cósmico) chamadas *Yacumana* e *Sachamama*, culminam como um símbolo hermenêutico da união de duas pessoas em um acoplamento transcendental de mente e corpo, de reprodução e vida em comum.

Examinando a hermenêutica da figura do ídolo *illawi*, pode-se observar a condição de pares não apenas nas duas figuras humanas, mas também na dualidade das cobras que unem o casal em um ciclo de espiritualidade e materialidade indissociáveis. Além disso, as cobras olham em direções diferentes, iguais às duas pessoas, manifestando assim a individualidade do todo apesar do conceito de pares. Longe de ser uma disparidade, encerra o todo de forma sublime ao compreender a mesma força hermenêutica de conexão e desconexão de espiritualidade e materialidade, de paridade e individualidade.

“O mundo vive em um cosmos uniforme, ou, o que é o mesmo: a existência de um “duo-verso”, que é um conceito diferente do universo da cultura ocidental” (LAJO, 2012, p.23). Para a cultura andina, a dualidade homem-mulher é a resposta espelhada do humano com paridade cósmica, axioma que demonstra o entrelaçamento de sua relação com o cosmos e não o contrário.

Esse raciocínio tem um componente antropológico marcante, pois para Drexler (2015, p.89), há uma clara diferença entre dualidade e paridade. O termo paridade reflete a descrição mais específica de par e casal. Esse termo está mais próximo do pensamento indígena, visto que os humanos são paridades já que temos duas energias em um único corpo (lado masculino e lado feminino do comportamento) e por isso se complementam. Em vez disso, a dualidade sugere uma separação dentro de uma semelhança.

Assim, o conceito de paridade é o ponto chave para entender a cosmovisão do mundo andino, onde contém profundas implicações sociais. Paridades em um cosmos organizado que se interliga a partir da individualidade e da relacionalidade e dá sentido a um mundo mítico-pós-estruturalista.

2.1.2 Ayni, Relacionalidade do todo: lógica andina

Se compararmos o alto conhecimento astronômico que a maioria das culturas pré-colombianas desenvolveu a partir da observação cuidadosa que levou ao seu amplo gerenciamento e controle das estações temporárias relacionadas aos seus sistemas de cultivo, à construção de casas e monumentos orientados na direção dos princípios fundamentais dos equinócios e solstícios para estabelecer a sua relação com o tempo e o espaço, com o cosmos e a natureza como um tempo entre acontecimentos extraordinários e outro dos momentos quotidianos entrelaçados entre um mundo.

Podemos então determinar que este trânsito entre um mundo *significa* mundo de coisas conhecidas e um mundo inexplicável, simbólico e sagrado poderia ser *conceituado – compreendido* usando uma maneira holística de pensar. Como explica Aguayo (2011, p. 41), ao realizar uma investigação sobre a teoria da abdução de Peirce, conclui que “a abdução proposicional do signo depende de sua concordância com a realidade e, portanto, refere-se à correspondência como critério de verdade”. A correspondência entre pares ou entre opositos que para os andinos faz parte de suas regras fundamentais para estabelecer o AYNI ou princípio de relacionalidade.

2.1.2.1 Princípio da relacionalidade

A relacionalidade deve ser entendida como simbólica, emocional e integradora da cosmovisão andina. Qualquer acontecimento se expressa em inúmeras relações com outros fatos, entidades, cognições, consciências, energias ou sentimentos, entre outros. “Como princípio sustenta que tudo está de uma forma ou de outra relacionado, ligado ou conectado com tudo, nada permanece isolado ou separado” (ACHIG 2015, p. 90). Assim, devemos entender que tudo que nos cerca está de alguma forma relacionado e conectado a tudo, não há conceitos ou possibilidades de separação ou isolamento.

“Este princípio pode ser considerado como o grande axioma da cosmovisão andina. Ao contrário da grande maioria das percepções filosóficas ocidentais, a visão de mundo andina assume que o indivíduo não é nada se não estiver relacionado à comunidade” (BLACUTT, 2013, p. 380). Deste ponto de vista, é possível compreender a disparidade entre a visão andina e a racionalidade *occidental*, o mundo andino não assume da mesma forma o individualismo metodológico ou o *homo economicus* imposto pelo mundo supostamente civilizado. A visão de mundo andina não pode contemplar a individualidade enquanto não tiver um vínculo com o resto e onde esse vínculo possa estar sujeito à reciprocidade, complementaridade, ciclicidade, integridade absoluta ou alteridade.

2.1.2.2 Princípio da correspondência

Este princípio afirma que as partes que compõem os elementos do Todo, mas que pertencem ao mesmo campo, se correspondem de forma harmoniosa e Inter correspondente. Em outras palavras, onde cada uma precisa do outro para completar sua definição concreta, “é como se não existisse noite e tudo fosse luz, não se poderia entender o significado da luz do dia” (ACHIG, p. 90).

Isto implica uma correlação, uma relação mútua e bidirecional entre dois campos da realidade. Estas correlações são de tipo qualitativo, simbólico e emocional, o que contrasta com a cultura ocidental que equipara as correspondências apenas à relação causa-efeito. “Desta forma, na cosmovisão andina haverá correspondência entre a parte e o Todo; entre as partes, entre a realidade cósmica e terrena, entre o cósmico e o humano, a vida e a morte, o bem e o mal”. Consequentemente, esse princípio teria uma concepção universal nos campos que Estermann (2011, p. 136) chama de epistemologia, bem como nos da moral, da antropologia, etc.

2.1.2.3 Princípio da complementaridade

Na cosmovisão andina, nenhum evento ou entidade é considerado como um elemento completo, por isso o indivíduo separado por incompleto – não é –, pois não tem uma relacionalidade e uma correspondência com algo, por meio de seu complemento. A partir desta visão, esse princípio estabelece que o particular, em união com outro particular, junto com a complementaridade, que por sua vez se junta com outro particular, criará outra complementaridade muito maior. Assim, a contraparte de uma entidade não é o seu oposto, mas o seu correspondente complemento, que é essencial.

2.1.2.4 Princípio da reciprocidade

É dar e receber, não só entre as pessoas, mas também entram em jogo outros elementos como a *Pachamama*, a natureza, a divindade e toda a sua cosmovisão.

Implica que todo o esforço ou investimento energético seja uma ação que deva ser compensada por um esforço ou investimento da mesma magnitude. Desta forma, uma forma universalmente válida de justiça cósmica é estabelecida. Um ato unidirecional que perturba o equilíbrio cósmico.

2.2 Fundamentos de desenho andino

Alguns teóricos do design, de diferentes abordagens ideológicas, têm empenhado seus trabalhos em esclarecer a função da disciplina do design, o seu trabalho perante o mundo e a sua codificação entre as artes e as ciências.

No campo das controvérsias atuais, foram abordados aspectos tais como se o design é ou não uma ciência, ou ainda se o design interage ou não diretamente com a arte.

A questão a ser tratada é o design como um empreendimento humanístico, uma disciplina híbrida, na qual características técnico-científicas e estético-sensoriais fazem parte de seu trabalho voltado para a satisfação de necessidades que oportunizam novos tipos de comportamentos e estilos de vida consistentes com o desenvolvimento sustentável e a qualidade social, permitindo-nos libertar-nos passo a passo da alienação material em que estão submersas todas as nossas sociedades (BUCHANAN, 1997, p. 9).

O design é determinado pelos materiais, processos e propósitos do design nos quais uma necessidade humanística é baseada. Como especifica Richard Buchanan (1997, p.10), “a disciplina do design, em todas as suas formas, capacita os indivíduos a explorar as diversas qualidades da experiência pessoal para moldar as qualidades comuns das experiências comunitárias. Isso torna o design um elemento essencial em uma nova filosofia da cultura”.

Assim, como parte intrínseca da atividade de design, entendida como atividade criativa, existe, portanto, todo um processo que exige uma sequência organizada de ações efetivas e inter-relacionadas. Conhecer estes métodos nos permitirá propor o design como uma necessidade emergente Latino-americana, uma “operação andina” transformadora para que nós mesmos possamos criar e recriar com as nossas próprias formas – aquelas nascidas da sabedoria dos ancestrais.

Embora o design nos seus métodos e estratégias seja filho do industrialismo europeu agindo segundo as suas regras do jogo, como aponta o sociólogo Fernando Mires (2002), “existem outros conjuntos de regras que nos permitem mudar paradigmas, redescobrir o que sempre esteve, essas velhas novidades, é retomar os saberes meridionais.” Deixar de ser repetidores constantes de códigos de desenho universal para se integrar a partir de uma espiral harmônica com outras formas de saber fazer, numa “tentativa de validar a autonomia cultural recorrendo àquela velha novidade, digna da redundância, que envolve todos os saberes esquecidos ou excluídos” (GUTIERREZ, 2016).

Deste ponto de vista, pensado a partir de outros saberes, aqueles que partem do “sul do design ou o desenho do sul” Gutiérrez (2016) que estabelece correlatos de *outros saberes* “a tentativa criativa de virar todos os mapas e circunstâncias”, como versão ou como ficção, ela varia, conforme as circunstâncias em que é teorizada, e assim aparecem múltiplos sues. É por isso que Gutiérrez (2016) fala de *multisures* [...] há o sul hemisférico, um sul global, o sul colonizado, e o sul que é uma direção do olhar, um anseio de subverter as coisas ou vivenciá-las com outra sensorialidade. De onde, neste caso, propomos as noções do design andino de *Hanan-Urin*: a forma entendida como a harmonia entre o todo e as partes.

2.2.1 Morfologia do desenho andino, Hanan- Urin a harmonia das formas

Falar de morfologia andina é, então, abordar os significados a partir das formas que as compõem, suas interações com o contexto, com a visão de mundo em relação aos princípios de gestão, sua linguagem, composição e simbolismo: “Chamando a morfologia o estudo da as formas, deve-se especificar que é o estudo das formas como *produtos culturais*, ou seja, entidades geradas e operadas por culturas específicas, a única esfera de sua existência” (GIORDANO, 1986).

Os produtos culturais, que de origem andina, são *operados* ou regidos por princípios de *ordenação harmônica do espaço*, levaram ao encontro de um sistema de formas cujas constantes se relacionam com a proporcionalidade, o ritmo e a simetria estabelecendo uma “técnica de a geometria proporcional do traço harmônico, como instrumento compositivo, é o procedimento de *amarra* o espaço de maneira ordenada, alcançando proporções harmônicas e relações simbólicas entre as partes, equilíbrio das diferenças e movimento no permanente [...].”

Assim, a morfologia se conecta com este sistema de elementos simbólicos para moldar o design andino e a possibilidade de projetá-lo para uma proposta metodológica no design contemporâneo.

A partir desse posicionamento, pretende-se responder às questões: será possível fazer dessa ligação cultural a fonte mais rica para encontrar os vínculos histórico-regionais-simbólicos de que o design contemporâneo necessita? E se assim for, é possível que o sistema compositivo e o estilo morfológico da visão de mundo andina possam ser o recurso para uma nova abordagem das bases operacionais das atuais propostas de design?

2.2.2 Influência das formas e saberes andinos para um novo design

Considerando o contributo de poucas mas valiosas reflexões para este olhar para o sul do design, verifica-se que em alguns sectores do design, sobretudo no académico, iniciou-se uma tendência, talvez ainda não muito difundida, de recuperar formas e grafismos das culturas ancestrais da América com aquele desejo que para os latino-americanos foi e é a necessidade de nos sentirmos, de recuperar a alma da nossa terra que nos foi escondida na época, de sermos integrais ao nosso ambiente natural-cultural e de nos vermos no que diversos e múltiplos ao mesmo tempo.

As interpretações gráficas, abstrações dos ideogramas de decomposição de peças arqueológicas e gráficas ou o aprofundamento na análise iconográfico-figurativa de cada uma delas que foram realizadas em algumas propostas de aplicação do design andino, pessoalmente não é suficiente para entender a própria fonte da criação e invenção do que fazia parte da cultura material andina pré-colombiana.

Como designer, não se pode deixar de admirar diante de uma placa da cultura Carchi, um selo cilíndrico Jama Coaque, as grandes talhas da cidade de Chan Chan, diante de um belo tecido

cerimonial de uma princesa Chimú, ou o artesanato atual objetos criados por etnias herdeiras de saberes ancestrais zelosamente transmitidos e que hoje nos dão a possibilidade de ter ao nosso alcance peças que fazem parte da diversa cultura material dos povos andinos.

Perguntar-se o que inspirou estes grandes artistas-artesãos para que, face aos grandes avanços que temos hoje, alcancem tal grau de perfeição expressiva, ora ricos em abstração, ora muito figurativos, harmoniosos na sua composição, integrados nas formas, elementos, cores e materiais que os compõem. Estas peças são um tesouro e uma fonte inesgotável de elementos estéticos, visuais e sensoriais para quem as pode descobrir e admirar.

Assim, o leque de possibilidades para o estudo do desenho andino pré-colombiano apresenta diversas entradas para a análise de suas formas e ao mesmo tempo se aproxima da compreensão de suas regras de produção, compreendendo sua essência a partir dos demais aspectos da vida dos povos como sua cosmologia.

Partindo desta visão mais humanista – andina, cosmogônica e sensorial – e não tanto de categorias pragmáticas – racionais e ocidentais –, procuramos os elos que ligam o desenho ancestral a uma interpretação contemporânea utilizando como ferramenta os seus componentes morfológicos e compositivos. Usamos para isso, como estudo de caso e aplicação, a riqueza que os têxteis andinos apresentam e sua vasta e variada produção de todos os tipos de peças de vestuário que não apenas cumprem a função de proteger seus corpos contra as intempéries, mas também respondem acima de tudo a um discurso simbólico de formas, materiais, cores, usos, significados e representações míticas.

Essas vestimentas são a tela para conhecer a linguagem e os significados que os andinos, como atores de sua própria cultura, usaram como meio de expressão de sua visão de mundo e deles, são os cintos ou Chumbi na língua quíchua, que devido à sua forma, dimensão, função e sobretudo valor cultural singular (valor sumptuário) é onde cada elemento do signo é melhor explicado.

2.2.3 Operação Relacional. Elementos de design andino

A busca de uma ordenação cósmica e a representação do espaço-tempo levou o desenho andino a gerar uma série de constantes estruturais e diversos esquemas de composição que determinavam constantes e variáveis dentro de cada região, segundo o estudo realizado por Milla (1999) que distingue códigos de ordenação que expressam a unidade de qualidades espaciais – dualidade – tripartição e formas básicas geradas a partir das leis de formação: quadrado – diagonal – espiral.

O espaço simbólico é enquadrado na formação de figuras dentro de um quadrado em proporções estáticas (proporcional 1/1 – $\frac{1}{2}$) e dinâmicas (ritmo harmônico) seguindo vários esquemas gerados na relação de bipartição, tripartição, quadripartição e suas combinações.

O uso de estruturas simétricas para a ordenação em repetição harmônica na dualidade forma/cor na relação espacial das quatro regiões e dos quatro valores cromáticos primários. Esta organização é baseada na correspondência entre o número de cores, o número de espaços e o esquema simétrico de cada desenho.

2.2.3.1 Pacha - unidade espacial

O quadrado, como unidade espacial, é o ponto de partida da geometria andina porque é aquele que contém as propriedades formativas de todas as figuras das quais derivam círculos, retângulos e triângulos e suas formas compostas. É a unidade para a composição modular e a formação da rede proporcional. Esta unidade espacial se alterna em sua forma de losango invertido ou *puytu* e assim se alterna com as propriedades do quadrado e do diagonal para cada estrutura composicional.

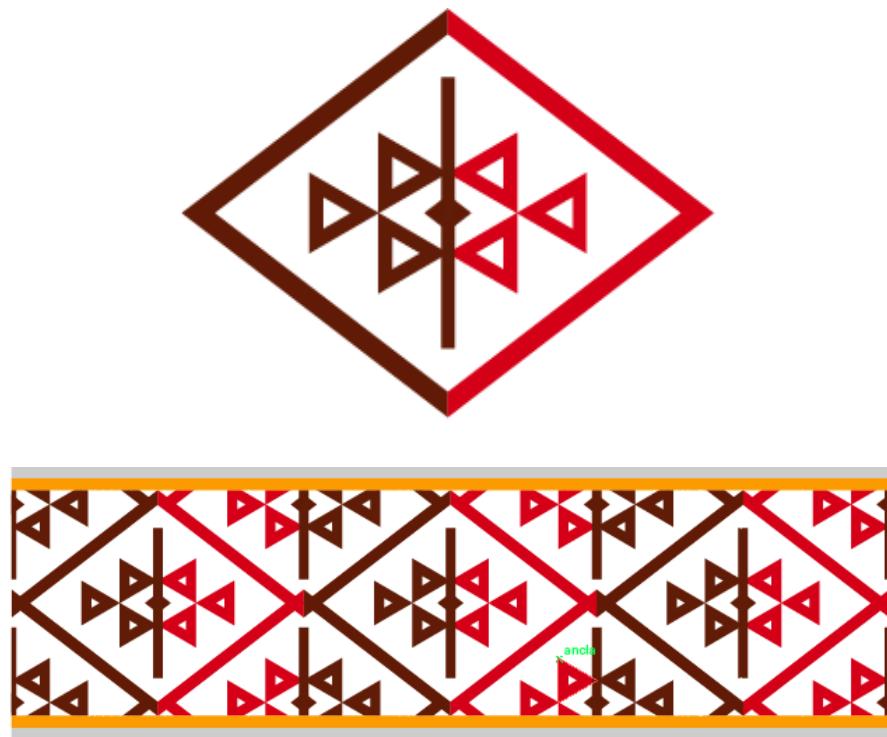


Ilustração 1: Pacha – Unidad Espacial

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.2 Hanan-Urin ou bipartição - dualidade

A bipartição, o hanan urin dos opostos complementares, é estruturalmente composta pela divisão em duas partes do quadrado por meio das diagonais, perpendiculares e subdiagonais. As oposições são geradas através do sentido de oposto – inverso – contraste.

Para a composição modular, a dualidade se manifesta em simetrias alternadas, inversas ou reflexivas.

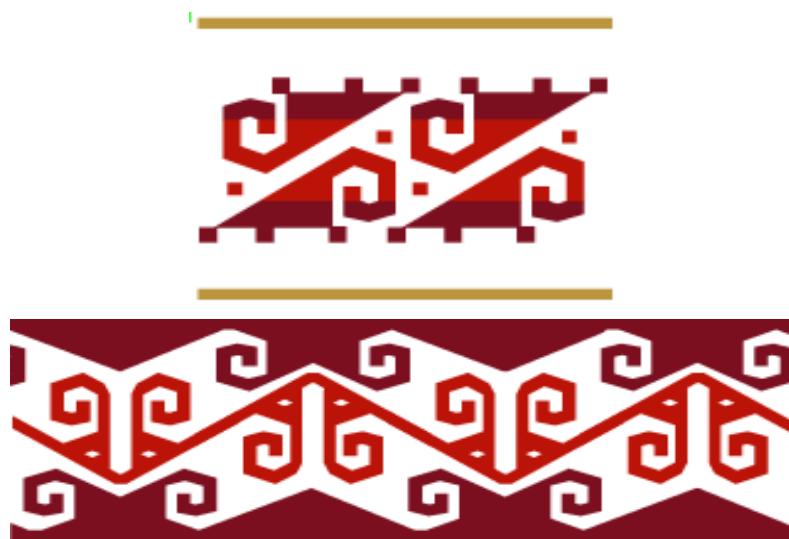


Ilustração 2: Hanan – Urin

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.3 Tripartição

Tripartição, a ordem universal em três planos de existência, sua estrutura geométrica parte da divisão do quadrado em 3 seções por meio de 2 linhas perpendiculares e diagonais em suas subdivisões.

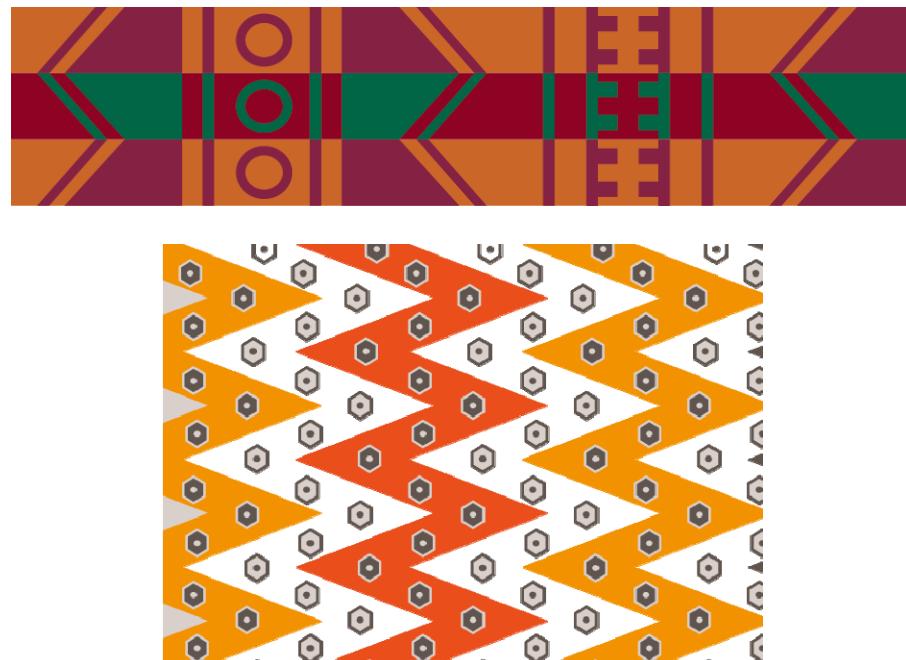


Ilustração 3: Tripartición

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.4 Tawa – Quadripartição

A quadripartição, o tawa: da divisão do tempo no “ano agrícola”, o quadrado é o espaço e sua divisão em quatro é o tempo. Ele forma o eixo de distribuição da composição na interseção de duas perpendiculares ou duas diagonais.

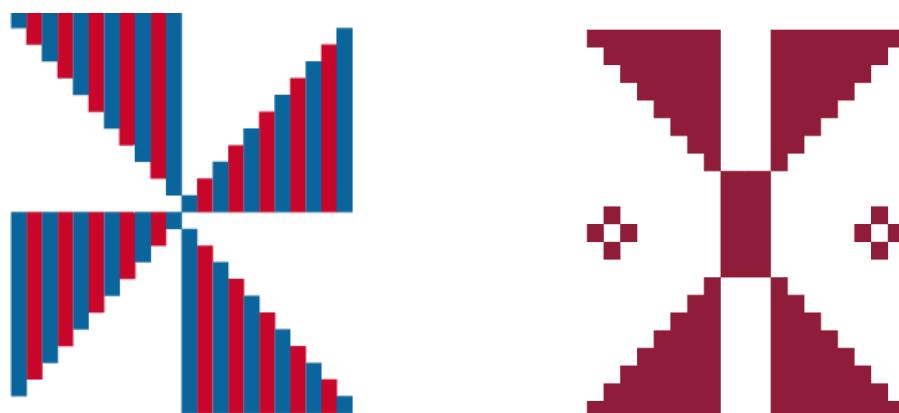


Ilustração 4: Tawa – Cuatripartición

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.5 Qhata

A diagonal, união Qhata dos extremos e divisão das partes, marca a divisão da estrutura e, por sua vez, a multiplicação modular espacial. A diagonal «ondas do mar» é o movimento, o ritmo controlado e dinâmico para a formação de um estado contínuo.

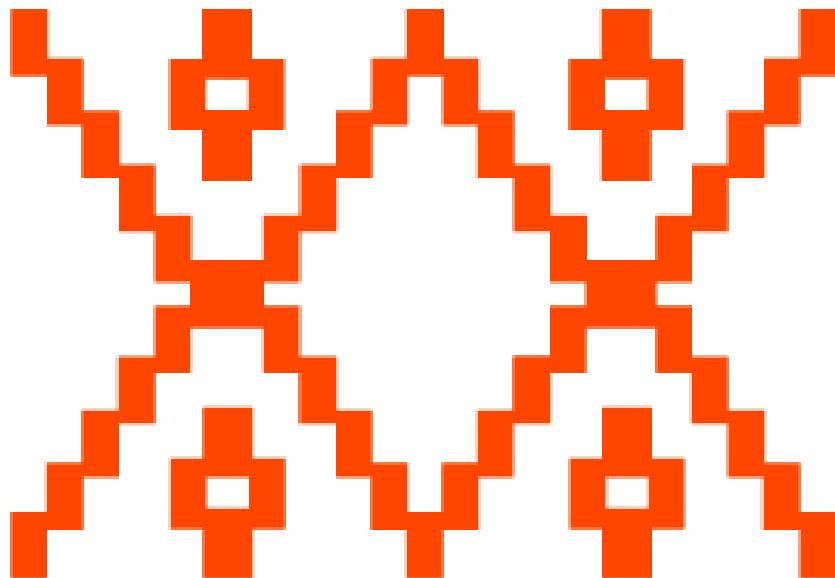


Ilustração 5: Qhata – Diagonal

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.6 Tinku - Reunião

Um tawa associado a um qhata resulta em um tinku ou confluência de diagonais.



Ilustração 6: Tinku - Reunión

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.7 Chakana - Escada

Chakana, chaka-hanan, “ponte que liga o mundo aqui e o cosmos”, é a principal forma da iconografia andina, abrangendo todas as manifestações geométricas, místicas e naturalistas desta cultura.

Um elemento complexo e dinâmico em sua composição em que bipartição, tripartição e quadripartição se congregam para formar um elemento em unidade de equilíbrio espaço-temporal. A sua estrutura geométrica assenta no crescimento concêntrico do quadrado através da rotação das suas diagonais.

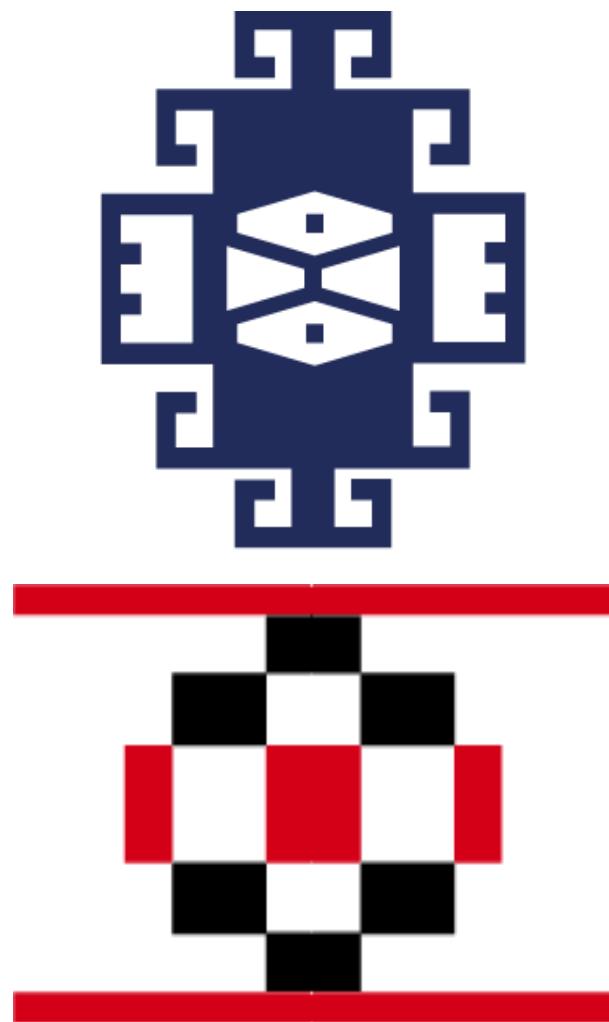


Ilustração 7: Chakana- Escalera

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.3.8 Pachacuti - Espiral - ciclo

A espiral, *pachacuti* ou o retorno ao início, um crescimento em unidades ou ciclos. Estruturalmente, são linhas de crescimento centrífugo em progresso estático ou dinâmico, mas quando combinadas com as variáveis andinas de bipartição, quadripartição, etc., adquirem várias características, sejam geométricas ou figurativas.

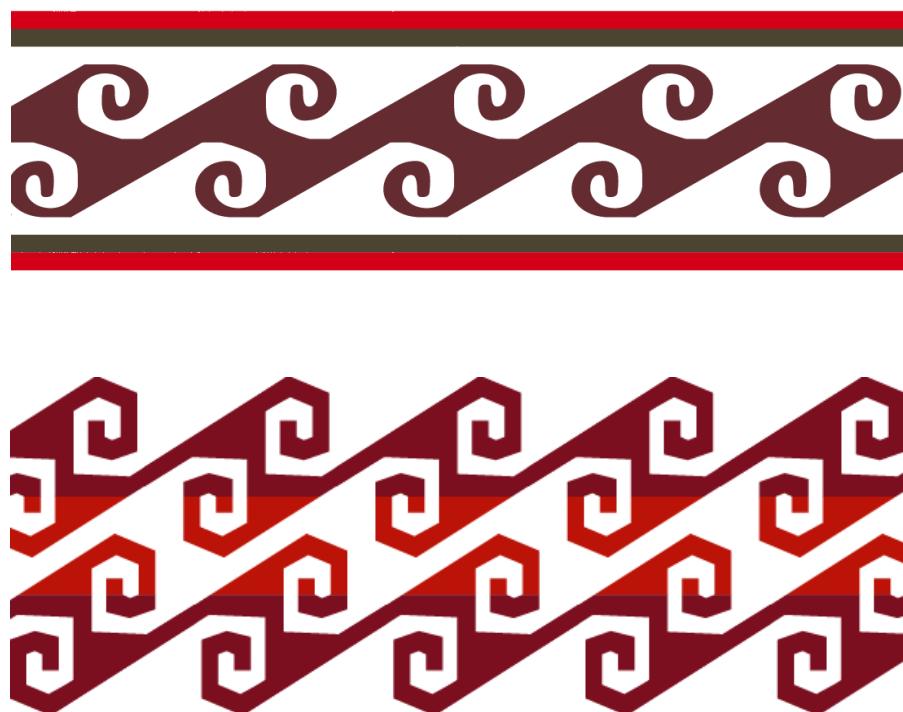


Ilustração 2. Pachacuti – Espiral

Fonte: Elaborado por R. Corral

2.2.4 Processo gráfico compositivo de design andino

Para este estudo, serão utilizados ficheiros como ferramenta de apoio que permitem compreender o processo morfológico dos motivos e as representações gráficas obtidas a partir da seleção efetuada. No cabeçalho é colocada a informação pertinente ao registo de inventário, no canto superior direito encontra-se o detalhe do motivo têxtil que está a ser utilizado; Na parte central está o nome da operação utilizada com a representação gráfica e em seguida o processo morfológico realizado.

São 27 mesas que, a título de exemplo, serão colocadas as mais representativas:

1. FAJA, CAÑAR EN PROCESO.

Código cultural :
EC-03-03-01-TEX-03-01-742-14-742-1-9-90
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-9-90
País : Ecuador



Elementos Morfológicos : TAWA y ESCALERA

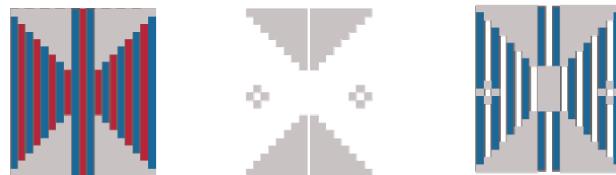
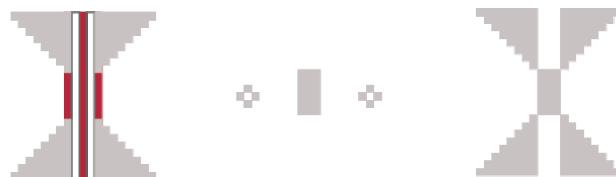
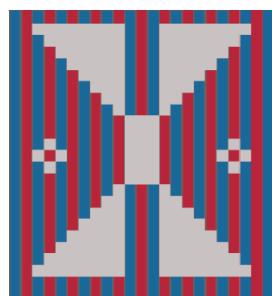


Tabla 1: Ficha morfológica 1

2. FAJA DOBLE VISTA - IMBABURA

Código cultural :
EC-10-04-01-TEX-03-01-661-14-661-1-12-84
Fondo : Fondo Artesanal
País : Ecuador



MORFOLOGIA :TAWA

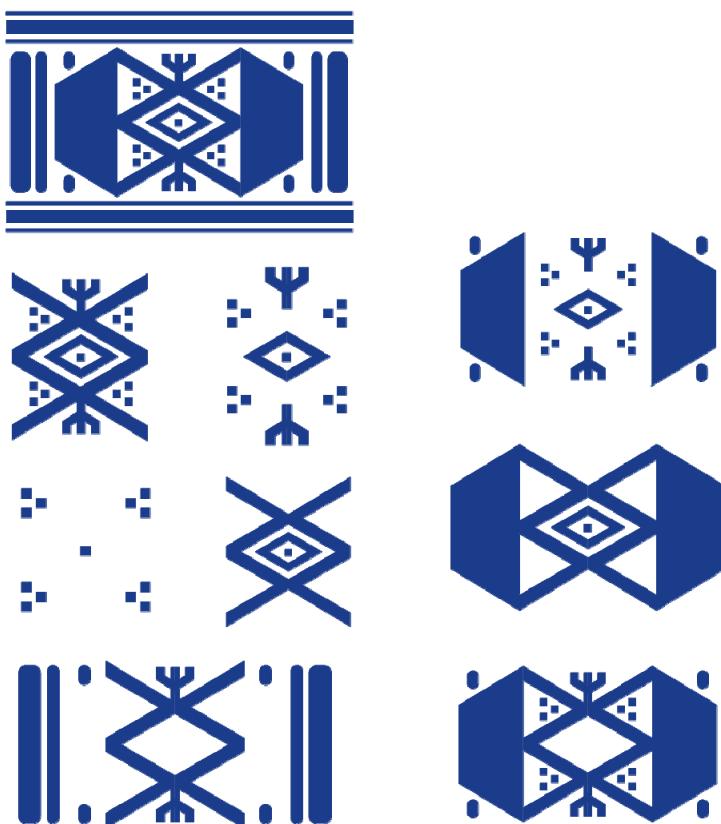


Tabla 2: Ficha morfológica 2

3. FAJA DEL CARCHI

Código cultural :
TEX-01-700-14-700-1-13-86
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-13-86
País : Ecuador



Elementos morfológicos : Tripartición

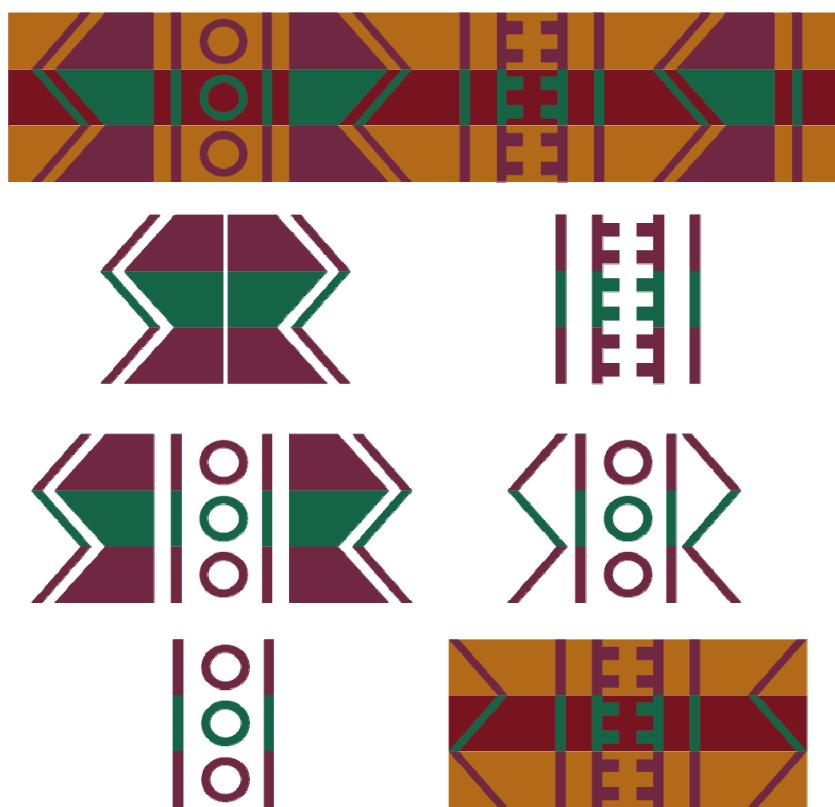


Tabla 3: Ficha morfológica 3

4. FAJA DEL TUNGURAHUA

Código cultural :
TEX-03-01-649-14-649-1-15-89
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-15-89
País : Ecuador



Elementos Morfológicos : QHATA

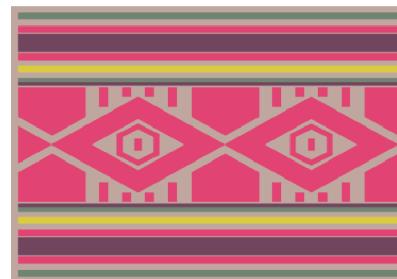


Tabla 4: Ficha Morfológica 4

5. FAJA DEL OTAVALO

Código cultural :
TEX-03-01-740-14-740-1-16-76
Fondo : Fondo Arqueológico
Número inventario : EC-1-16-76
País : Ecuador



Elementos morfológicos : QHATA + HANAN URIN



Tabla 5: Ficha Morfológica 5

6. FAJA MAMA TUNGURAHUA

Código cultural :
TEX-03-01-691-14-691-1-17-89
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-17-89
País : Ecuador



Elementos Morfológicas : PACHA



Tabla 6: Ficha Morfológica 6

7. FAJA DE PEGUCHE

Código cultural :
TEX-03-01-641-14-641-1-43-85
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-43-85
País : Ecuador



Elementos iconográficos : TAWA+QHATA=TINKU



Tabla 7: Ficha Morfológica 7

8. FAJA OTAVALO-PEGUCHE

Código cultural :
TEX-03-01-653-14-653-1-51-85
Fondo : Fondo Artesanal
Número inventario : EC-1-51-85
País : Ecuador



Elementos Morfológicos: HANAN URIN



Tabla 1: Ficha Morfológica 8

3 Conclusões

Este trabalho identificou a partir de uma contribuição sociocultural, o simbolismo e hermenêutica andinos. A sua expressão máxima foi alcançada através da incorporação do conceito dual e paritário da construção conceitual incluída no “yanantin”, como uma dualidade complementar ligada à realidade que transporta ao mesmo simbolismo relacional andino, um sistema complexo e ritualístico-semântico. Da mesma forma, identificou-se a visão de mundo que considera a natureza, o ser humano e a Pachamama como uma entidade inter-relacionada. Este universo é concebido como uma estrutura equilibrada que representa múltiplos conceitos e realidades passado-futuro, céu-terra, masculino-feminino, vida-morte, bom-mau, etc.

Foi possível estabelecer uma abordagem gráfica composicional dos desenhos em têxteis andinos com base no simbolismo andino e visão de mundo, considerando, ainda, reflexões feitas no referencial teórico. Foram observadas as interpretações gráficas, abstrações dos ideogramas de decomposição de peças arqueológicas e gráficas e o aprofundamento na análise iconográfico-figurativa de cada uma dessas particularidades.

Os fundamentos do design andino foram elaborados com base em sua construção teórico-prática da morfologia do design andino com seus códigos, linguagens e visão de mundo. A construção de uma ordem cósmica dentro do design levou à representação de conceitos paritários e dualistas que compõem o simbolismo andino, gerando uma série de constantes estruturais e diversos esquemas de composição.

O espaço simbólico é enquadrado na formação de figuras dentro de um quadrado em proporções estáticas e dinâmicas seguindo esquemas na relação de bipartição, tripartição, quadripartição e suas combinações. Além do uso de estruturas simétricas para a ordenação em repetição harmônica na dualidade forma/cor na relação espacial das quatro regiões e dos quatro valores cromáticos primários. A organização é baseada na correspondência entre o número de cores, o número de espaços e o esquema simétrico de cada desenho.

Foi realizada uma proposta metodológica entre as imagens e a visão de mundo equatoriana aplicando os fundamentos básicos da aprendizagem do design: Pacha, com a pintura como unidade espacial e ponto de partida da geometria andina; Dualidade de Hanan Urin ou bipartição de opostos complementares; Tripartição, representando a ordem universal dividida em três planos existenciais; Tawa ou quadripartição da co-visão do tempo e do ano agrícola; Qhata, a diagonal que marca a divisão da estrutura e é, por sua vez, o multiplicador modular espacial; Tinku no conceito de encontro, um tawa associado a um qhata resulta em um tinku ou confluência de diagonais; a escada de Chakana, a conexão entre aqui e o cosmos, que como foi verificado, é a forma mística e principal na iconografia andina; Pachacuti ou espiral do céu, como o retorno ao início, um crescimento em unidades ou ciclos.

Referências

- ACHIG, David. Interculturalidad y Cosmovisión Andina. In: **Revista Médica, 7(1), 88-92.** Cuenca, Ecuador, 2015
- AGUAYO, Pablo. La teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto. In: **Ideas y Valores, 60 (145), 33-53.** Bogotá, 2011
- ASIMOW, Morris. **Introducción al proyecto.** México: Herreros, 1976
- BLACUTT, Mario. El desarrollo local complementario. In: **Eumed.net.** Online, 2013
- BUCHANAN, Richard. Rhetoric, Humanism and Design. In: **Discovering Desing (1), 8-10.** Chicago, 1997
- COLOMBRE, Adolfo y ARNADAZ, Verónica. **Aportes Andinos a Nuestra Diversidad Cultural:** bolivianos y peruanos en Argentina. Buenos Aires: Ed. Secretaría de la Cultura de la Nación, 2011

- DEL RÍO, Alonso. **Tawantinsuyo 5.0 Cosmovisión andina.** Bloomington, EE.UU.: Palibrio, 2013
- DURAND, Jesús. **Introducción a la iconografía andina.** Lima, Perú: IDESI, 2005
- DUSSEL, Enrique. **El giro decolonial:** reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Colombia: Siglo del Hombre Editores. 2007
- ESCOBAR, Arturo. **América Latina en una encrucijada:** ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo? Barcelona: Icaria, 2010
- ESTERMANN, Jofef. Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien. In: **FAIA**, 2(9). 2013
- ESTERMANN, Jofef. **Filosofía andina:** Sabiduría indígena para un mundo nuevo (2^a ed.). La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología, 2006
- FEHLAUER, Jaques. **El Pensamiento Andino De La Diferencia. Y el acontecimiento de la Universidad Amawtay Wasi en Ecuador.** Barcelona, España: Club de autores, 2016
- GIORDANO, Dora. **La organización tridimensional.** Cuenca, Ecuador: Puce, 1986
- GRANDA, Osvaldo. Dualidad andina y carnaval: de la creación oral a lo artístico. In: L. Lepe, & O. Granda, **Comunicación desde la periferia:** tradiciones orales frente a la globalización (p. 145-158). Barcelona, España: Anthropos, 2006
- GUTIERREZ, Alfredo. Compluridades y Multisures: diseño con otros nombres e intenciones. In: **Diseñar hoy:** Hacia una dimensión más humana del diseño. Cuenca, Ecuador, 2016
- HERNÁNDEZ, Francisco. **La mujer en el Tahuantinsuyo.** Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2005
- LAJO, Javier. **Qhapaq Ñan:** La ruta inka de sabiduría. Quito, Ecuador: Abya Yala, 2006
- MANGA, Eusebio. Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. In: **Revista Española de Antropología Americana (24), 155-189.** Madrid, 1994
- MATOS, Ramiro. El proceso de desarrollo de la cultura andina. In: **Boletín AEPE** (30), 85-88. Madrid: C. V. Cervantes, Ed, 2008
- MILLA, Carlos. **Génesis de la cultura andina** (5^a ed.). Quito, Ecuador: Fondo Editorial CAP, 1983
- MILLA, Zadir. **Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino** (3^a ed.). Lima, Perú: Asociación Cultural Amaru Wayra, 2004
- SANTOS, Bonaventura de Sousa. **Una epistemología del sur:** la reinvenCIÓN del conocimiento y la emancipación social. Argentina: Siglo XXI, 2009
- SONDEREGUER, Cesar. **El diseño amerindio y su naturaleza creativa:** iconografía. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, 2006
- SONDEREGUER, Cesar. **Manual de estética precolombina.** Buenos Aires, Argentina: Kliczkowski, 2002