



**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS
ARTES DEL PERÚ**

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

Especialidad: Grabado

**Análisis del color como sistema de codificación en la
pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado
durante el periodo Incanato Tardío (1492 - 1532 d.C.)**

**Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en
artes plásticas y visuales con mención en Grabado.**

Cultura y sociedad

MARCO ANTONIO HERRERA FERNÁNDEZ

Mg. Héctor Omar Escobar Tapia

**Lima, Perú
2018**

A mi madre Roxana.

Por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por la motivación constante que me ha permitido ser una persona de bien, pero más que nada, por su amor.

Agradecimientos

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a Héctor Omar Escobar Tapia, por la dedicación y apoyo que ha brindado en la asesoría de esta tesis. Agradezco su confianza, su tiempo, sus ideas y sobre todo por la revisión cuidadosa que ha realizado de este texto y sus valiosas sugerencias en momentos de duda. Sin su apoyo este trabajo nunca se habría escrito y, por eso, este trabajo es también el suyo.

RESUMEN

El propósito de esta tesis es analizar el desarrollo iconográfico en el contexto de los procesos de expansión territorial del *Tahuantinsuyo*¹ durante el horizonte tardío (1492 – 1532 d.C.). Se parte del supuesto teórico de la existencia de un lenguaje prehispánico estructurado por medio de un sistema de codificación que utilizó una serie de esquemas cromáticos de relaciones ternarias, en donde el concepto de jerarquización representa una herramienta indispensable en la organización social de los recintos principales circunscritos en la red del *Qhapaq Ñan*.

El abordaje conceptual de la tesis, se enmarcó en una serie de análisis visuales y un proceso metodológico que recurrió a la observación *in situ*, la revisión del archivo académico correspondiente y las relaciones construidas entre la arqueología, urbanismo y el arte contemporáneo con la finalidad de proponer un enfoque interdisciplinario sobre los desarrollos lingüísticos, iconográficos y sociales del antiguo Perú. Los resultados comprenden una estructura teórica que emerge directamente del análisis de la construcción iconografía, la codificación cromática que se evidencia en el recinto administrativo de *Tambo Colorado* durante el horizonte tardío y el desarrollo de un sistema social que propuso la unificación de símbolos e identidades.

Las conclusiones a las que se arriba con esta tesis se sintetizan en *Modificaciones cromáticas/sociales*, una instalación pictórica que recoge las principales características de la práctica mural de *Tambo Colorado* con la finalidad de construir un proyecto que proponga reactivar los conceptos cromáticos y urbanísticos del *Tahuantinsuyo* y confrontarlos con el espectador con la finalidad de iniciar los procesos de diálogo con el material prehispánico.

¹ María Rostworowski advierte en su clásica investigación *Historia del Tahuantinsuyu* (1988) que es un error denominar el incanato como un proceso imperial, puesto que no responde realmente a la intención de este horizonte cultural. Sin embargo, introduce el término *Tahuantinsuyu* como la unión de las cuatro regiones que conformaban el territorio prehispánico (Rostworowski 1988: 19-20)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
1.1 Identificación y formulación del problema.....	3
1.3 Objetivos.....	5
1.3.1 Objetivo general.....	5
1.3.2 Objetivos específicos.....	5
1.4 Hipótesis.....	5
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	6
2.1 Planteamiento teórico.....	6
2.1.1 Antecedentes.....	19
2.2 Planteamiento metodológico.....	25
CAPÍTULO III: DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA.....	27
3.1 Propuesta: <i>Modificaciones cromáticas/sociales</i>	27
3.2 Lineamiento de la propuesta: <i>El color como detonante social;</i> <i>Permisos y límites para la interacción pública en etapas</i>	30
3.2.1 Relación del universo de patrones para <i>Modificación cromáticas/sociales</i>	34
3.3 Aspectos artísticos.....	43
3.4 Lenguaje y valores estéticos.....	43
CAPÍTULO IV: MONTAJE E INSTALACIÓN.....	47
4.1 Instrucciones de implementación física de <i>Modificaciones cromáticas/sociales</i>	47
4.2 Análisis y descripción del espacio.....	47
4.3 Guion museográfico.....	48
4.4 Estrategia del montaje.....	53
CAPÍTULO V: DIFUSIÓN Y DISTRIBUCIÓN	57
5.1 Estrategia y esquema de documentación: difusión, archivo y/o publicación.....	57
5.1.1 Estrategias de difusión.....	57
5.1.2 Archivo: <i>Modificaciones cromáticas/sociales 2016 – 2019</i>	60
5.2 Presupuesto.....	60
5.3 Cronograma	61
CAPÍTULO VI: RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	62
6.1 MANIFESTACIONES DE PINTURA MURAL EN LA COSTA SUR DURANTE EL HORIZONTE TARDIO	62

6.1.1 Santuario arqueológico de <i>Pachacamac</i>	63
6.1.2 Sitio arqueológico El <i>Huarco</i>	79
6.1.3 Evidencia de pintura mural en la cerámica.....	82
6.2 EL COLOR Y SU INTERACCIÓN SOCIAL EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA.....	89
6.2.1 Interacciones cromáticas cotidianas durante el horizonte tardío.....	92
6.2.2 Extracción, movilización y comercialización cromática en la época prehispánica.....	95
6.3 LOS PROCESOS DE ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LA HISTORIA.....	105
6.3.1 El contexto social como factor en el desarrollo del lenguaje geométrico.....	108
6.3.2 Desarrollo de la abstracción geométrica en la iconografía del antiguo Perú.....	121
6.4 SISTEMA DE CODIFICACIÓN EN LA ESTRUCTURA CROMÁTICA DE LA PINTURA MURAL DE TAMBO COLORADO.....	130
6.4.1 El Centro Administrativo como edificación eje en la red vial prehispánica.....	132
6.4.2 Urbanismo cromático en el Centro Administrativo.....	139
6.4.3 Análisis del sistema cromático de <i>Tambo Colorado</i>	145
6.4.3.1 El lenguaje del quipu aplicado a la pintura mural de <i>Tambo Colorado</i>	148
6.4.4 A modo de Conclusión: Reflexiones sobre el urbanismo cromático en el <i>Tahuantinsuyo</i>	157
7. BIBLIOGRAFÍA.....	161
8. ANEXOS.....	169
Anexo 1.....	169
Anexo 2.....	170
Anexo 3.....	175
Anexo 4.....	225

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se propone analizar los sistemas de codificación cromática presentes en la pintura mural de *Tambo Colorado* (Imagen 1) durante el horizonte tardío (1492 – 1532 d.C.). El proyecto observa la iconografía propuesta en pintura mural de Tambo Colorado para determinar la presencia de un sistema de codificación en los esquemas cromáticos pertenecientes a las distintas capas pictóricas del recinto.

De esta forma, el objetivo principal de la investigación es comprender el desarrollo iconográfico del incanato tardío a partir de un análisis del comportamiento de los esquemas cromáticos (Imagen 1) de *Tambo Colorado* con la finalidad de entender el sistema de codificación usado durante el *Tahuantinsuyo*.



Imagen 1. *Esquema cromático (A-R) encontrado en Tambo Colorado* (Herrera, 2015).

Otro objetivo de la investigación es traducir este conocimiento a una instalación pictórica titulada, *Modificaciones cromáticas/sociales*. La cual se centra en el análisis de los esquemas cromáticos prehispánicos y sus estructuras de jerarquización urbanística con la finalidad de establecer relación con el espectador y crear un ambiente de diálogo y reflexión sobre los principales procesos sociales de la época prehispánica.

En ese sentido, se analizan las principales manifestaciones tardías de pintura mural en la costa sur durante el horizonte tardío (6.1) con la finalidad de proponer la conexión de estas edificaciones a la red de caminos incas y su interacción con las prácticas expansivas del Tahuantinsuyo. A su vez, la investigación aporta a la identificación de una tradición de sitios arqueológicos con pintura mural. Esto se logró mediante el análisis del material cerámico, de distintas colecciones, que evidencian la existencia de una práctica constante de pintura mural en arquitecturas significativas durante la época prehispánica.

Luego, se estudia el color y su interacción en la cotidianidad del antiguo Perú (6.2), así como las prácticas de extracción, movilización y comercialización de los principales materiales cromáticos, cobre y cinabrio, en la época prehispánica. Además, se presentará un conjunto de cerámicas pertenecientes al Museo Larco, cuya agrupación y evaluación propone la existencia de una estructura laboral conformada por personas dedicadas a la extracción de arsénico con fines cromáticos, práctica que ocasionó diversas mutilaciones.

Se evalúan los procesos de abstracción geométrica en la historia de arte (6.3), para identificar cronológicamente al *Constructivismo* Ruso, el *Hard Edge* norteamericano y el *Neoconcretismo* brasilero, como propuestas visuales que utilizaron los códigos geométricos para enfrentar contextos de inestabilidad social. Así, se evaluará el regreso del lenguaje geométrico ligado a la pintura moderna peruana con la finalidad de entender la geométrica como una opción visual inherente a las prácticas humanas. Finalmente, este capítulo propone entender el desarrollo del lenguaje geométrico en el antiguo Perú para introducir al lector en los principales conceptos y ejemplos de la construcción de un lenguaje cromático que buscó la unidad social en los primeros intentos de creación del *Tahuantinsuyo*.

Luego, se desarrolla la información pertinente para entender a *Tambo Colorado* como una edificación eje en la red vial prehispánica con énfasis en el sistema urbanístico basado en un sistema de codificación de esquemas cromáticos de valores binarios y ternarios con la función de jerarquizar el espacio arquitectónico (6,4). Asimismo, se propone leer los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado* mediante los sistemas de lectura aplicados a los patrones de nudos y colores desarrollado para los *quipus*.

Como conclusión, se articula el conocimiento que la investigación recoge para entender la función del color dentro de la pintura mural de *Tambo Colorado* con la finalidad utilizar el sistema de codificación cromática a la construcción de la instalación *Modificaciones cromáticas/sociales*.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Identificación y formulación del problema

El problema de investigación se identificó mediante visitas de campo realizadas a diferentes sitios arqueológicos de la costa peruana (2015 – 2017), así se encontró el recinto administrativo de *Tambo Colorado* (Imagen 2), complejo que se encuentra en el distrito de Humay, a unos 45 km. alejado del litoral de la provincia de Pisco y alrededor de 250 km. al sur de la ciudad de Lima (Ramos 2016).



Imagen 2. Pintura mural en Tambo Colorado (Herrera 2018).

Desde el 2017, uno de los factores decisivos para la elección de la pintura mural de Tambo Colorado como objeto de estudio fue la investigación realizada por el arquitecto Jean-Pierre Protzen y el antropólogo Craig Morris *Los colores de Tambo Colorado: Una reevaluación* (2004), donde enumeran las características que Max Uhle (1901) resaltó sobre el complejo arqueológico:

La evidencia observada durante los desplazamientos dentro del litoral nos presenta un conjunto de edificaciones de importancia política, económica y religiosa que poseen pintura mural dentro de su práctica arquitectónica y urbanística. Por lo tanto, no cabe duda de que en el Tahuantinsuyo se pintaron muchos edificios en la sierra y costa. Se pueden encontrar restos de enlucido de color rojo y a veces se observan sencillas decoraciones tales como franjas negras (Protzen 1993: 237) o vestigios de un motivo triangular escalonado invertido

(Niles 1999: 298), pero no hay nada parecido a Tambo Colorado con sus decoraciones en color blanco, amarillo y rojo brillantes (Morris y Protzen, 2004: 269).

Uhle, Protzen y Morris identifican un conjunto de edificaciones de importancia social y política que presentan evidencia de una tradición de pintura mural en el litoral peruano. No obstante, los esquemas cromáticos encontrados en *Tambo Colorado* relacionados a la administración social, política y económica del territorio posicionan al recinto como una edificación eje en el desplazamiento del *Tahuantinsuyo*.

Al identificar la presencia de un desarrollo del lenguaje geométrico relacionado a la planificación urbanística del recinto administrativo *Tambo Colorado* como parte de la expansión social y política del *Tahuantinsuyo* se formula la siguiente interrogante: ¿Cuál fue la función del color en la pintura mural del recinto de *Tambo Colorado* durante el incanato tardío (1492 - 1532 d.C.)?

Durante el incanato tardío (1492 – 1532) se utilizaron valores binarios y ternarios para construir un sistema de codificación mediante esquemas cromáticos basados en la combinación de los colores blanco, rojo y amarillo con la finalidad de implementarlos dentro de la estructura urbanística del Recinto Administrativo *Tambo Colorado* mediante la pintura mural.

1.2 Justificación

La investigación se realiza con la finalidad de comprender cómo los procesos de desarrollo del lenguaje geométrico se insertan en las manifestaciones culturales y sociales de ciertos grupos humanos alrededor de la historia. Se toma como referencia a la sociedad Incaica mediante el análisis de la pintura mural del recinto administrativo *Tambo Colorado* durante el incanato tardío (1492 – 1532).

Esta investigación permitirá obtener datos sobre el desarrollo de un sistema de codificación cromático en la última etapa (1492 – 1532) del *Tahuantinsuyo* con la finalidad de construir un proyecto de arte contemporáneo que utilice esta información para la construcción de mecanismos de diálogo y reflexión en torno a nuestro patrimonio prehispánico. Por lo tanto, la investigación está enfocada en beneficiar directamente al estudio de las estructuras cromáticas de *Tambo Colorado*.

Posteriormente, el beneficiario indirecto será el público que se enfrente a lo propuesto en la instalación e investigación, puesto que, la experiencia servirá para la construcción de identidad mediante el rescate de los conceptos prehispánicos con la finalidad de justificar

nuestra propia práctica mediante la identificación de conceptos que ayuden a definir una tradición visual minimalista propia de un pasado Prehispánico. Finalmente, este trabajo beneficia a la *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú* por representar un aporte a la investigación de las artes visuales y plásticas que propone la institución.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Estudiar el recinto de *Tambo Colorado* mediante un análisis visual e histórico con la finalidad de comprender el color presente en la pintura mural como sistema de codificación durante incanato tardío (1492 - 1532).

1.3.2 Objetivos específicos

- Identificar las manifestaciones de pintura mural y su función en la costa sur durante el horizonte tardío.
- Analizar el color y su interacción social durante el horizonte tardío (1430 – 1532).
- Comprender el contexto social como factor en el desarrollo del lenguaje geométrico.
- Identificar el sistema de codificación de la estructura cromática de la pintura mural de *Tambo Colorado*.
- Aplicar los sistemas de codificación cromática del incanato tardío (1492 – 1532 d.C) en la instalación *Modificaciones cromáticas/sociales*.

1.4 Hipótesis

Durante el incanato tardío (1492 – 1532), la pintura mural del recinto administrativo *Tambo Colorado* utilizó un sistema de codificación cromática basado en esquemas binarios y ternarios entre los colores blanco, rojo y amarillo. Estos esquemas cromáticos, equivalentes a los quipus, se aplicaron al sistema urbanístico del recinto como parte del proceso de expansión del *Tahuantinsuyo*.

II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2.1 Planteamiento teórico

La presente propuesta de investigación usará el siguiente conjunto teórico de categorías que pertenecen al estudio del Perú antiguo y las artes visuales. Las siguientes definiciones forman parte de la necesidad de delimitar algunos conceptos que se emplearán más adelante en este trabajo de investigación.

A. Color:

La investigación propone el color como un elemento visual y cultural circunscrito en la estructura social del antiguo Perú. La historia de la época prehispánica engloba distintas culturas o agrupamientos sociales que construyeron distintas formas de expresión, sin embargo, todos estos elementos tienen un grado de representación y significación basado en estímulos del contexto. Para Brugnoli, Hoces y Jélvez, el color se desarrolla de la siguiente manera:

A partir de los colores, todas las personas conceptualizan significados culturales compartidos con su grupo. Estos están ecológicamente situados según los estímulos de su entorno natural, como el color del cielo, la hierba, la tierra, que se organizan en categorías especificando contenidos y definiendo los grados de iconicidad del mensaje visual. Esta conceptualización identifica a cada cultura, lo que tiene gran valor en el mundo andino, pues estudios de comunidades etnográficas nos hablan sobre significados precisos de ciertos colores relativos a mitologías panandinas (Brugnoli; Hoces; Jélvez, 2011: 108)

Los grupos humanos generan procesos sociales para otorgar significado mediante la construcción de grados de iconicidad al decodificar elementos naturales de su contexto. Para Brugnoli, Hoces y Jélvez, el significado de los colores en el mundo andino derivan de los mitos panandinos, por consiguiente, se reafirma al color como un elemento estrechamente ligado al ámbito cultural y sociedad de los desarrollos comunicacionales de la época prehispánica.

Craig Morris y Jean-Pierre Protzen en *Los colores de Tambo Colorado. Una reevaluación* (2004) elaboran un informe sobre el estudio del color dentro de la pintura mural de *Tambo Colorado*. Esta investigación detalla la siguiente relación entre color y las estructuras sociales en el recinto administrativo incaico:

Si es cierto que todavía se escapan muchos de los detalles del código de colores pintado en Tambo Colorado, aún se puede considerar que este fue vinculado a las categorías y las jerarquías sociales manipuladas por los incas en la expansión y la administración de su imperio. El palacio de Tambo Colorado fue un espacio ritual discurrido por gente en el proceso de aprender y actuar sus identidades en el nuevo orden político-social. El código de colores, junto con los nuevos rasgos arquitectónicos, no solo proporcionaron la escena para estos rituales críticos de la formación del imperio, sino también proveyeron indicaciones visuales. Estas indicaciones fueron tan poderosas y concretas que lograron una equivalencia con un guión escrito (Morris; Protzen, 2004: 275).

La investigación toma como referencia el trabajo de Morris y Protzen para conceptualizar el color y su función dentro de *Tambo Colorado*. Es decir, se utilizará el concepto de color como código dentro del sistema arquitectónico y social, el cual, fue construido durante el proceso de desarrollo lingüístico emprendido por el *Tahuantinsuyo*.

B. Espacio:

Definir el espacio es muy importante para la investigación, puesto que comprende distintos conceptos dentro de la estructura social prehispánica. En *Tambo Colorado* debemos usar el concepto de espacio desde un aspecto arquitectónico, social y político, en este sentido Foucault propone un primer acercamiento al espacio desde lo que denomina espacio medieval:

[...] el espacio que aparece hoy en el horizonte de nuestras preocupaciones, de nuestra teoría, de nuestros sistemas no es una innovación; el espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio. Se podría decir, para trazar muy groseramente esta historia del espacio, que en la Edad Media había un conjunto jerarquizado de lugares: lugares sagrados y lugares profanos, lugares protegidos y lugares por el contrario abiertos y sin prohibiciones, lugares urbanos y lugares rurales (esto en lo que concierne a la vida real de los hombres) (Foucault, 1984/1967: 1).

Foucault habla sobre el concepto cotidiano del espacio, una idea que contribuye a entender lo sucedido durante la época prehispánica en el antiguo Perú, puesto que

hace referencia a la jerarquía con la cual se concibe el espacio arquitectónico. No obstante, estas relaciones de poder primarias planteadas por Foucault son reformuladas posteriormente por el autor con la finalidad de entender el espacio desde una perspectiva amplia para responder a las discusiones en torno al espacio para alejarlo del concepto territorial que tuvo hasta el siglo XVIII:

los ferrocarriles definieron un nuevo aspecto de las relaciones entre espacio y poder. Se supuso que establecerán una red de comunicaciones que ya no se corresponde con la red tradicional de las rutas, pero debían también tener en cuenta la naturaleza de la sociedad y de su historia. Lo que, es más, están todos los fenómenos sociales que engendran los ferrocarriles; se trata de las resistencias que producen, de las transformaciones en la población o de los cambios en la actitud de la gente (Foucault, 1984/1982: 3).

En este aspecto Foucault transporta al espacio a un concepto que se desprende de las relaciones sociales y advierte los peligros que implicaron ciertos avances tecnológicos que prometieron acortar las distancias. El espacio tiene una historia y procesos sociales que exploran más allá de lo arquitectónico y social. No obstante, estas relaciones de expansión planteadas por Foucault son identificables en los procesos de desplazamiento prehispánico y nos ayudan a entender el concepto de espacio dentro de la idiosincrasia del antiguo Perú.

Para acercarnos a lo planteado desde nuestra región, Cristóbal Campana publicó en la Revista Illapa, un artículo titulado *Conceptos de Espacio y Tiempo en el Arte Andino*, en el que desarrolla el concepto de espacio. Campana introduce a las distintas formas de entender el espacio del antiguo Perú:

Todo el sistema de dualidades para el hombre andino se orienta a entender que sólo así es posible mantener el equilibrio de la vida, de allí que nada en el espacio es menos importante que lo otro. Las nociones espaciales de “arriba-abajo” (hanan-hurin), “izquierda-derecha” (ichoq-rancha) son factores concurrentes que no se excluyen entre sí, porque ninguna es mejor que otra y así se asocian a la sexualidad -como origen de la vida- de tal manera que izquierda es femenino y derecha es lo masculino y así se los advierte en la leyenda fundacional del Cuzco cuando Manco Cápac cruza el río Huatanay para ubicarse arriba, en el “hanan”, y Mama Ocllo se queda en la parte baja o “hurin”, para fundar simbólica y factualmente las

respectivas dinastías (Campana, 2005: 30).

Es así como Cristóbal Campana entiende el concepto de espacio dentro de la cosmovisión andina como un sistema de ordenamiento o jerarquización mediante nociones espaciales de dualidad con la finalidad de construir un equilibrio para la vida. La necesidad de pensar en el espacio como un concepto que desborda las prácticas arquitectónicas y urbanísticas representa el camino para entender lo ocurrido durante la expansión territorial y social de Tahuantinsuyo, momento histórico donde el concepto de espacio empezó a construirse con los ideales de Estado, Nación y Sociedad Prehispánica.

C. Escritura:

La escritura es la manifestación cultural más compleja. Mediante esta práctica las sociedades antiguas han perpetuado el conocimiento adquirido mediante la observación, investigación y práctica en torno a entender la vida. En este sentido, diversos autores identifican una relación entre la escritura y las estructuras sociales que se creó como respuesta a la necesidad de administrar los procesos de intercambio, comercialización y movilización de productos, personas u ofrendas. Viñao toma esta idea y lo analiza desde el estudio de los escribas proponiendo lo siguiente:

Los primeros 1.500 años de la escritura constituyen, como ha mostrado Jack Goody, un claro ejemplo de la relación que existe entre los usos sociales de la escritura y el desarrollo de unas habilidades cognitivas determinadas. En dicha época, la de la alfabetización gremial, la escritura como actividad de una profesión o gremio, el de los escribas, se enseñaba y aprendía en una institución específica, la escuela de escribas, normalmente anexa al templo. La escritura fue, además, utilizada con fines estrictamente utilitarios, de índole económica, comercial y fiscal. La casi totalidad de los textos conservados son listas de objetos, nombres y cosas (listas onomásticas, listas lexicales, listas escolares, listas de acontecimientos,). Este uso implicó el desarrollo de actividades cognitivas tales como la comparación, la observación, el análisis de la realidad (ciencia positiva), de las palabras (lingüística) y de los acontecimientos (historia) (Viñao, 2002: 347).

Viñao propone un uso estricto de la escritura con fines económicos, comerciales y fiscales, en suma, se entiende la escritura como una consecuencia del desarrollo económico de las sociedades antiguas. No obstante, las conclusiones de Viñao relacionan a la escritura con un sistema de aprendizaje que fue exclusivo de un grupo social determinado y

evidencia la necesidad de un proceso pedagógico para obtener esta habilidad con la finalidad de dinamizar el diálogo.

Actualmente la escritura es una práctica visual que consiste en la representación de símbolos lineales, sin embargo, algunos estudios nos permiten entender la escritura como un sistema visual que utiliza símbolos varios para sintetizar conceptos. En este sentido, es importante ver lo trabajado por Baño, Ruiz Y Secadas:

Los sistemas de escritura se originaron hace unos cinco mil años, tras la evolución de los dibujos hacia formas logográficas, en Asia Menor. Posteriormente, la escritura fue silábica, hasta Grecia, donde ya encontramos un verdadero alfabeto. La historia de la escritura evolucionó notablemente cuando se pasó de representar una idea mediante símbolos (escritura ideográfica) a hacerlo en forma de signos. Pero el gran salto adelante aparece, sobre todo, cuando el hombre descubrió la escritura fonética, es decir, aquélla que representa gráficamente el lenguaje oral. (Baño, Ruiz y Secadas, 1985: 13).

Finalmente, los investigadores entienden la escritura como un proceso de evolución social que responde al uso de símbolos y signos que responden a los contextos socio-geográficos de cada conjunto poblacional. Finalmente concluyen en interpretar la escritura como un sistema que representa visualmente el lenguaje oral, idea que perdura hasta la actualidad.

D. Iconografía:

Según Panofsky (1892-1968) en *El significado de las artes visuales* (1955) el concepto de iconografía se puede definir de la siguiente manera:

La iconografía, es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma [...] lo que yo percibo desde un punto de vista formal no es otra cosa que la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye mi universo visual. Cuando identifico esta configuración como un objeto y la modificación de detalle como un acontecimiento, he superado los límites de la percepción puramente formal, penetrando en una primera esfera de asunto o significación (Panofsky, 1955: 45).

Para Panofsky, la iconografía conecta la identificación, interpretación y el análisis de un objeto para construir un estado perceptivo que supere los elementos formales con la finalidad de relacionarlo al contexto de creación de dicho elemento.

La investigación propone analizar la pintura mural de *Tambo Colorado* mediante el análisis de los procesos sociales ocurridos durante el incanato tardío (1492 - 1532), por lo tanto, se debe definir la iconografía del antiguo Perú. Ruiz Durand entiende la iconografía prehispánica más allá del lenguaje visual:

El lenguaje visual que convocan esas imágenes presentan un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas y de organización social, códigos estéticos y estructuras de pensamiento matemático. Por otra parte, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos (Durand, 2002: 9).

Para Jesús Ruiz Durand, la iconografía posee características sociales que responden a su aplicación en la cosmovisión y su aplicación en la estructura política y religiosa del antiguo Perú.

Esta investigación entiende el concepto de iconografía como el conjunto de elementos visuales que se desarrollan como herramienta de comunicación dentro de las estructuras sociales del antiguo Perú. El desarrollo de la iconografía se manifiesta en diversos objetos culturales como cerámica, textil, arquitectura, entre otros; sin embargo, estas manifestaciones visuales deben tener una función dentro del desarrollo social para ser denominada como tal.

E. Incanato tardío:

Para el estudio de *Tambo Colorado* se debe definir el periodo de ocupación y desarrollo de su práctica mural. Esta información será útil para la identificación de eventos significativos que se relacionen con la configuración de las prácticas culturales desarrolladas en el recinto administrativo.

Como primer paso es necesario ubicar el contexto de construcción de *Tambo Colorado* durante el desarrollo del *Tahuantinsuyo*, así como, identificar al inca gobernante:

Este sitio fue construido durante la guerra que los Incas sostuvieron contra las naciones de la costa, esto es, a mediados del siglo XV,

probablemente durante el gobierno de Pachacútec. (Tavera, s/f: 1)

Según Tavera, la construcción de *Tambo Colorado* responde a un periodo de expansión del *Tahuantinsuyo* hacia la costa durante el gobierno de Pachacútec. Esta información posiciona a *Tambo Colorado* como un centro administrativo de gran importancia en el desarrollo de las conquistas incaicas en el territorio de la costa sur peruana. Más adelante se analizará la influencia de las culturas conquistadas en las técnicas de construcción que los incas adoptaron para la edificación del *Tambo Colorado*.

Continuando con la identificación temporal y social de *Tambo Colorado* en el desarrollo del *Tahuantinsuyo* se presenta necesario identificar los años de ocupación para ubicarlos en una periodización de la época prehispánica con la finalidad de estudiar el desarrollo de la pintura mural de *Tambo Colorado* en un contexto específico. Las investigaciones realizadas por Craig Morris y Jean Pierre Protzen (2004) identifican relaciones temporales en el desarrollo ocupacional y cultural del recinto con la finalidad de aproximarse a fechas exactas:

Si *Tambo Colorado*, como se piensa, es una estructura del incanato tardío y si todos los cambios observados datan de la ocupación inca de *Tambo Colorado*, estos representan una actividad frenética: se trata de cuatro a cinco cambios en menos de 40 años (Morris y Protzen, 2004: 275).

Basado en Morris y Protzen, esta investigación asume como incanato tardío el periodo de ocupación inca de *Tambo Colorado* entre los años 1492 – 1532. En este periodo las estructuras sociales del *Tahuantinsuyo* permitieron el desarrollo de la pintura mural de *Tambo Colorado* en un espacio aproximado de 40 años hasta su abandono durante el proceso de conquista.

F. Jerarquización:

José de la Riva-Agüero (1783 – 1858), en su libro *Las civilizaciones primitivas y el imperio incaico* (1966), define el concepto de jerarquización mediante la figura del inca como divinidad:

El Inca era Dios. Ante él desaparecían todos los derechos, todas las libertades de los súbditos, porque el hombre desaparece ante la divinidad. Su persona y la de sus representantes eran sagradas; la transgresión de sus mandatos constituía un sacrificio. Ofrecía estas dos ventajas: En primer lugar, dignificaba y engrandecía la

obediencia. (Riva-Agüero, 1966: 36)

Riva-Agüero le atribuye al inca características divinas como: poder para jerarquizar las estructuras sociopolíticas y modificar las manifestaciones culturales del *Tahuantinsuyo*. En el artículo *Los colores de Tambo Colorado. Una reevaluación* (2004), Craig Morris y Jean-Pierre Protzen identifican elementos cromáticos asociados a la jerarquía arquitectónica en Tambo Colorado:

b) Jerarquía espacial y patrones de colorido: al analizar los patrones de colorido aparece una cierta coincidencia entre su distribución y la jerarquía arquitectónica. Si, por ejemplo, el análisis se limita a los patrones encontrados en el interior de los cuartos tal como aparecen hoy en día y no se toman en cuenta los cambios anteriores, resulta el cuadro de la Tabla 1, según el cual se constata que: a) ningún patrón aparece en todos los recintos; b) en ningún recinto se encuentran todos los patrones; c) toda combinación de patrones no se repite; d) algunos patrones se limitan a un recinto particular, y e) en algunos recintos aparece un solo patrón, excluyendo a todos los demás. Estas restricciones en la distribución de patrones de colorido sugieren que esta no se dio al azar, sino que fue planeada y tuvo algún significado. (Protzen y Morris, 2004: 270)

Morris y Protzen proponen la función jerárquica de los esquemas cromáticos en *Tambo Colorado* a través de un sistema de ordenamiento arquitectónico previo. Este trabajo advierte un posible significado y función de división social mediante observaciones y análisis visuales del comportamiento de los patrones cromáticos del recinto administrativo.

Para este trabajo, la jerarquización es una herramienta utilizada durante la época prehispánica para administrar a la población, los espacios y recursos mediante códigos visuales que fueron elaborados dentro de un proceso de lenguaje durante el *Tahuantinsuyo*.

G. Lenguaje geométrico:

Los lenguajes visuales son procesos mutables que se desarrollan según las necesidades del contexto, por ejemplo, Arnold Hauser (1892 - 1978) analiza la aparición de la figuración en el paleolítico y el lenguaje geométrico en el neolítico en su libro *la historia social de la literatura y el arte* (1951):

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas depende de un giro general de la cultura, que representa

quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad. Con él se transforman tan profundamente el contorno material y la constitución interna del hombre prehistórico, que todo lo que antecede inmediatamente parece algo meramente animal e instintivo, y todo lo que ocurre con posterioridad a él se presenta como una evolución continuada y consciente de su finalidad (Hauser, 1951: 23).

Lo propuesto por Hauser relaciona la abstracción a el progreso en las condiciones de vida de los grupos humanos y desestima la figuración como un proceso arcaico ligado a condiciones de vida inferiores. Para la investigación, se rescata la relación entre contexto y lenguaje visual desarrollado en cada etapa de las poblaciones humana.

Cuando se observa la relación entre lenguaje geométrico y contexto se deben considerar a las tendencias visuales desarrolladas en los periodos entreguerras (1918 – 1939). El contexto social de Rusia y Alemania es clave para empezar a analizar el desarrollo del lenguaje geométrico en relación al contexto. En esta línea, el Museo Reina Sofía, en el marco de nuevas adquisiciones de arte cinético latinoamericano, reflexiona sobre el Suprematismo, Constructivismo y la Bauhaus:

Aunque las raíces de esta tendencia se hunden en el periodo de entreguerras, resulta inevitable pensar en los ejemplos del suprematismo y el constructivismo ruso, el neoplasticismo o las lecciones de la Bauhaus. Al final de la posguerra mundial el arte geométrico se basó en unas coordenadas bien distintas: se trata de una producción nacida en una época en la que lo industrial y lo maquínico han accedido a la vida cotidiana, ya no se encuentran aislados en las fábricas y las exposiciones internacionales, sino insertos en la experiencia diaria del ser humano. (Museo Reina Sofía, 2018: 2)

Sobre el desarrollo del arte geométrico en Latinoamérica, el Museo Reina Sofía establece como antecedentes los desarrollos rusos y alemanes. No obstante, advierte que el lenguaje geométrico latinoamericano nace en un contexto donde el ser humano se relaciona con lo industrial desde su experiencia diaria.

Se considera importante definir la categoría de lenguaje geométrico desde su desarrollo en el arte latinoamericano, por lo tanto, se recurre a eventos significativos como la exposición América fría, la abstracción geométrica latinoamericana 1934 - 1973 (2011),

dentro de esta exposición se rastrea lo inicios de la abstracción geométrica en el continente americano desde los desplazamientos sociales de artistas europeos relacionados al constructivismo y la Bauhaus. Sin embargo, Osbel Suárez en su ensayo Viajes de ida y vuelta (2011) propone las bases de la abstracción geométrica en las culturas originarias.

El paradigma amerindio, de obligada lectura para entender la construcción de un arte que reconoce en el arte “precolombino” de Sudamérica “la emergencia de un arte abstracto que florece gracias a los parangones simbólico - estructurales de las artes aborígenes, es decir, de las únicas artes originales del hemisferio. De hecho, una abstracción que puede ser identificada como de América” (Suárez, 2011: 17).

Es importante lo propuesto por Suárez, puesto que, esta investigación propone pensar en el desarrollo del arte geométrico moderno y contemporáneo de latinoamérica se construye pensando en los antecedentes originarios del continente con la finalidad de proponer un lenguaje abstracto que se identifique como latinoamericano.

H. Periodización:

En *Historia del Tahuantinsuyu* (1988), María Rostworowski (1915 - 2016) define la periodización del Perú prehispánico utilizando el cuadro de desarrollo de la sociedad andina realizado por John Rowe (1918 – 2004) para explicar lo siguiente:

Es así que un intermedio Temprano precedió a un Horizonte Temprano(Chavín), seguido por un intermedio Tardío (Chimú, Chíncha, Chancay, y de más) que terminó con la expansión inca y Horizonte Tardío.

En la zona del Cusco, las etnias que ocuparon la región antes de la llegada de los grupos de Manco, y los propios comienzos de los incas corresponde al Intermedio Tardío o a los Desarrollos Tardíos. (Rostworowski, 1988: 26 - 27)

En el cuadro de John Rowe y las investigaciones de María Rostworowski, se observó que no existe un punto fijo de aparición repentina de las culturas. Por el contrario, son procesos sociales que accionaron superpuestos o en paralelo, generando un dinamismo socio-cultural en la geografía peruana. Estos conceptos pueden ser reafirmados según lo planteado por Luis Guillermo Lumbreras (1936) En su artículo Max Uhle y la tradición de investigación arqueológica en el Perú (s/f) dice que:

Finalmente, el principio al que más constantemente acudió fue el de correlación, también definido originalmente por los geólogos, con el que se aproximó a la noción de “Horizonte” que ayudó positivamente a la formación de un esquema orgánico de la historia pre-colonial de los Andes centrales [...]. El mundo indígena era históricamente plano, sin más profundidad que las especulaciones le podían conceder. Uhle introdujo un procedimiento para probar la historicidad de los procesos y organizó el primer esquema de esa historia, con calidad suficiente como para tener vigencia hasta nuestros días. (Lumbreras, s/f:194)

Lumbreras rescata en esta publicación el trabajo que realiza Max Uhle frente a la periodización del mundo andino, recalcando que la visión que debemos tener de este es dinámico y no plano, debido a la profundidad cultural que generaron las diversas manifestaciones sociales del Perú antiguo.

I. Sistema de codificación

La investigación entiende los sistemas de codificación como un proceso comunicacional necesario para la conservación del lenguaje de las distintas culturas. Para estudiar estos sistemas es necesario aprender cómo se identifican, construyen e interpretan estos códigos:

Un código es la forma de encapsular cierta información para que pueda ser transmitido con cierta seguridad. La codificación es el método que permite convertir un carácter de un lenguaje natural en un símbolo de otro sistema de representación, como un número o una secuencia de pulsos eléctricos en un sistema electrónico, aplicando normas o reglas de codificación (Ramírez, 2012: 36).

Ramírez define el código como el proceso comunicacional que asegura la transmisión de un símbolo mediante su conversión a otro sistema de códigos. Los códigos no son exclusivos de los sistemas alfanuméricos, puesto que, incluyen lenguajes como sistemas electrónicos que se transmiten por pulsos eléctrico. Esto lleva a pensar en sociedades que desarrollaron un sistema de representación basado en los colores como códigos de comunicación.

En este contexto, todas las civilizaciones han tenido la necesidad de construir proceso de comunicación con la finalidad de encapsular la información con la finalidad de facilitar o proteger su distribución. Según Urton, las culturas de Medio Oriente, Asia y América

codificaron su lenguaje mediante el uso de grafemas:

En las antiguas civilizaciones de Mesopotamia, Egipto, China y Mesoamérica se usaron sistemas para anotar información basados en grafemas. Un grafema es la unidad o signo mínimo indivisible de la escritura de una lengua. Los primeros grafemas eran principalmente logográficos o sea sus signos no representaban sonidos. Con el correr del tiempo, sin embargo, se inventaron grafemas fonéticos es decir imágenes de objetos o símbolos que representaban sonidos. Al combinarlos entre sí, fue posible escribir palabras o sílabas.

Los inkas se distinguen de la inmensa mayoría de los estados arcaicos en que idearon o heredaron de sus ancestros) el quipu, un sistema tridimensional para anotar información que no está basado en grafemas, sino en cuerdas anudadas. (Urton, 2003: 12).

Urton plantea, una visión de los sistemas de codificación desde la construcción de sistemas de códigos representados mediante grafemas o unidades primarias del concepto de escritura occidental. Sin embargo, Urton, distingue el proceso comunicacional de la cultura incaica mediante la relación de los quipus como sistema de codificación basado en cuerdas anudadas como unidades similares a los grafemas trabajados en occidente.

Los quipus eran el único modo preciso de transportar información que tenía el pueblo inca: censos, situación de las reservas de producción agrícola, cantidad de productos de la minería, el número de trabajadores, etcétera. En otras palabras, estos dispositivos mantenían la información de los datos históricos, tratados de leyes, documentos de paz o guerra y demás. (Cabrera, Rosu, Torres y Treviño, 2007: 28).

El autor nos presenta a los quipus como el sistema de codificación que los incas desarrollaron para transportar y administrar la información de las sociedades prehispánicas. Según Cabrera, Rosu, Torres y Treviño (2007), los quipus no transportaban solamente información numérica, puesto que, también se codificó el lenguaje oral con la finalidad de mantener en sus nudos datos históricos, documentos e historia.

Todo sistema de codificación tiene normas o reglas para crear e interpretar los códigos, para los quipus función administrativa Salcedo y Wong (2005) proponen el uso de la siguiente herramienta:

La lectura era de derecha a izquierda del cordel principal, siguiendo cada hilo que surge. La posición y la cantidad de nudos presentaban información cuantitativa, mientras que los colores indicaban la naturaleza del objeto representado. Las operaciones matemáticas se realizaban en las yupanas y de ésta se trasladaban a los quipus (Salcedo; Wong, 2005: 36).

Salcedo y Wong (2005) proponen que el proceso de codificación de la información cuantitativa fue a través del uso de las yupanas como herramienta para convertir cantidades a tipos de nudos para aplicarlos luego en los quipus. Sin embargo, los investigadores proponen la existencia de un sistema de representación basado en los colores cuya codificación responde a sintetizar las características físicas de los elementos.

J. Tawantinsuyo:

Según María Rostworowski (1915-2016) en *Historia del Tahuantinsuyu* (1988) la denominación de *Tahuantinsuyu* se construye mediante un solo pensamiento:

El deseo indígena hacia la unidad se expresa a través de la voz Tahuantinsuyu, que significa las “cuatro regiones unidas entre sí”, y que manifiesta un intento o un impulso hacia la integración, posiblemente inconsciente, que desgraciadamente nunca se logró y que se vio trunca por la aparición de las huestes de Pizarro; Faltó tiempo a los cusqueños para consolidar sus propósitos.

Por esos motivos nos inclinamos a emplear la palabra Tahuantinsuyu en lugar de “Imperios”, pues el significado cultural de esta última no interpreta, ni corresponde a la realidad andina, sino a situaciones relativas a otros continentes. (Rostworowski, 1988: 19 - 20).

Se debe marcar distancia de ciertos conceptos de esencia europea, como la categoría de imperio, ayudará a generar otros entendimientos de los procesos sociales ocurridos durante la época prehispánica. Rostworowski plantea proporcionar a la denominación *Tahuantinsuyu* una carga mayor a la etimológica, propone un contexto de creación dentro del inconsciente colectivo. La estructuración social de una cultura que forjó las bases para el gran intento de unificación social que la autora describe como las cuatro regiones unidas entre sí.

2.1.1 Antecedentes:

A. Pintura mural prehispánica:

La historia del antiguo Perú se construye desde las crónicas realizadas por Pedro Cieza de León (1520 - 1554), Martín de Murúa (1540 - 1618), Miguel de Estete (1495 - 1572), entre otros autores que acompañaron los procesos de conquista española en el territorio del *Tahuantinsuyo*² (1532 - 1572). Sus escritos representan el primer registro de la estructura social, política, religiosa y cultural que había regido durante la época prehispánica. Las crónicas del Tahuantinsuyo presentan evidencia del estado activo de las sociedades en el antiguo Perú.

Con respecto a la pintura mural prehispánica, Duccio Bonavia en su libro *Ricchata Quellccani, Pinturas Murales Prehispánicas* (1973), explica que: “la mayoría de estas obras han sido destruidas sin haberse estudiado o por lo menos descrito con cierto detalle. Los arqueólogos no han tenido mayor interés en esta clase de evidencia pues inclusive aquellas referencias que pretenden ser científicas, en gran mayoría de los casos no lo son” (Bonavia, 1973: 143). Es en este contexto, donde las crónicas toman importancia para la investigación por ser un archivo de testimonios orales sobre la existencia de la pintura mural, como una práctica cultural constante durante la época prehispánica y de gran significación social.

Buildings were decorated with mural paintings in the late horizon just as in the preceding periods, as demonstrated by the words of father Bernabe Cobo, one of the most observant chroniclers of the seventeenth century, who wrote:” they were not accustomed to whitewash, all rough and graceless. (the houses) as we do, although the principal ones of the chiefs commonly had the walls painted in several colors and figures. (Bonavia, 1935: 152)³

2 El deseo indígena hacia la unidad se expresa a través de la voz Tahuantinsuyo, que significa las “cuatro regiones unidas entre sí”, y que manifiesta un intento o un impulso hacia la integración, posiblemente inconsciente, que desgraciadamente nunca se logró y que se vio trunca por la aparición de las huestes de Pizarro; Faltó tiempo a los cusqueños para consolidar sus propósitos. (Rostworowski, 1988:19-20)

3 Durante el horizonte tardío los edificios estaban decorados con pinturas murales en, al igual que en los períodos anteriores, como lo demuestran las palabras del padre Bernabé Cobo, uno de los cronistas más observadores del siglo XVII, que escribió: “no estaban acostumbrados a la cal, toda áspera y sin gracia. (las casas) como lo hacemos nosotros, los principales de los jefes comúnmente tenían las paredes pintadas en varios colores y figuras (Traducción propia).

Como explica Bernabé Cobo (1582 - 1657): “[los incas] no estaban acostumbrados a la cal [blanquear], toda áspera y sin gracia (las casas) como nosotros, aunque comúnmente, los principales jefes tenían las paredes pintadas en varios colores y figuras” ; (Bonavia, 1935: 152). Esta primera apreciación sobre la pintura mural hecha por el jesuita, la presenta como una práctica cotidiana. No obstante, su segunda observación relaciona esta práctica a espacios arquitectónicos destinados a las clases dominantes.

De igual manera, Miguel de Estete (1495 - 1572) narra en su crónica *El descubrimiento y conquista del Perú* (1535) cuáles fueron las condiciones de las vías de comunicación en el *Tahuantinsuyo*. Las mismas que fueron ruta de acceso de los españoles:

Se tomó aquel camino ancho y hecho a mano, por donde comenzamos a caminar, por la costa de la mar adelante, por las provincias y región caliente, donde nunca llueve. este va a dar al Cuzco después de ir por la costa de más de trescientas leguas, y después atraviesa la tierra adentro al Cuzco y es uno de los cuatro que digo -que entran en él; va todo hecho por cordel de una medida, muy ancho, y en las partes que están a menudo las poblaciones va a trechos, dos y tres y cuatro leguas más o menos, plantado de árboles de una parte y de otra, que se juntan arriba y hacen sombra a los caminantes. (Estete 1916/1535: 13)

Es el primer texto que describe la red de caminos que unificó al *Tahuantinsuyo*: el *Qhapaq Ñan*⁴ . En su escrito, Estete presenta datos importantes sobre la construcción arquitectónica y decoración, donde describe la presencia de pintura mural presente en la red de caminos: “paredes hechas de una parte y de otra, y en ellas pinturas de monstruos y pescados y otros animales para que mirándolos pasen tiempo los caminantes” (Estete, 1916/1535: 14). En la actualidad, no existe mayor registro del estado del *Qhapaq Ñan* descrito por Miguel de Estete.

Los fenómenos climatológicos, condiciones ambientales y la intervención humana derivada de procesos de conquista evitaron la conservación de los caminos descritos por

4 El Qhapaq Ñan o Camino Inca es una extensa red de caminos perfeccionada por los incas, que tuvo como objetivo unir los diversos pueblos del Tawantinsuyu para una eficiente administración de los recursos existentes a lo largo del territorio andino. Gracias al Qhapaq Ñan, los incas llegaron a comunicar temporal y espacialmente la gran diversidad histórica, natural y cultural del territorio que hoy forman parte de los países de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. (Ruta Qhapaq Ñan, 2018)

los cronistas. Sin embargo, trabajos posteriores, como los emprendidos por el alemán Max Uhle (1856 - 1944) recurren a la lectura de las crónicas, con fines arqueológicos, dando como resultado el descubrimiento de Pachacamac⁵(1900):

Max Uhle en el curso de sus pioneros trabajos, a fines del siglo pasado, trató de identificar la casa “bien pintada” que menciona Estete, y llegó a la conclusión de que debió tratarse en realidad de las graderías del Templo de Pachacamac, ya que el Templo del Sol estuvo pintado con un tono rojo mientras que el de Pachacamac tenía pinturas murales en las que se representaban aves y otros animales y plantas que estudiaron Muelle y Wells. (Bonavia, 1974: 118)

Al identificar la casa bien pintada, Max Uhle la definió como el Templo de Pachacamac y señaló la diferencia con el Templo del sol, mediante la comparación de las distintas prácticas de pintura mural correspondientes a cada recinto. En este punto, se empieza a construir una investigación estética⁶ y cultural, con el fin de establecer los lineamientos sociales para la selección de patrones cromáticos en ciertos complejos arquitectónicos significativos de la época prehispánica.

B. Tambo Colorado (Contexto geográfico):

Ante todo, se tomarán como referencia libros, revistas arqueológicas, investigaciones y publicaciones del museo de sitio acerca del recinto administrativo Tambo Colorado con la finalidad de analizar la pintura mural en los aspectos formales y su función socio-política, para luego entender esta manifestación dentro de un proceso de abstracción geométrica ocurrida en la iconografía prehispánica, teniendo en cuenta la postura de los arqueólogos respecto a la importancia del sitio dentro del proceso de desplazamiento geográfico del Tahuantinsuyo, para obtener de esta forma datos relevantes para la investigación.

El complejo arqueológico de Tambo Colorado está ubicado en la margen derecha del valle de Pisco, en el distrito de Humay, perteneciente a la provincia de Pisco, dentro del departamento y región de Ica; las coordenadas UTM correspondientes al sitio son 18410325E, y 8484625N; el complejo se encuentra a unos 45 km. alejado del litoral y alrededor de 250 km. al sur de la ciudad de Lima, además el sitio se encuentra aproximadamente a una altura de 490

⁵ Pachacamac fue el principal santuario de la costa central durante más de mil años. Sus templos eran visitados por multitudes de peregrinos en ocasión de los grandes rituales andinos, pues Pachacamac era un acertado oráculo capaz de predecir el futuro y controlar los movimientos de la tierra. (Museo Pachacamac, 2018)

m.s.n.m. La región de Ica se encuentra en la parte Sur-central del Perú, frente al Océano Pacífico, en la zona conocida como el gran Tablazo de Ica, que, a su vez, es parte del desierto costero peruano. Sin embargo, dentro de esta región desértica existen valles costeros los cuales son conocidos por su gran capacidad agrícola, tanto en la actualidad, como en tiempos prehispánicos (ONERN, 1971)

Debido a su ubicación geográfica y sus características ambientales, se infiere que *Tambo Colorado* está ubicado en un punto estratégico del valle de Pisco. Puesto que se posicionó en un lugar propicio para la agricultura, al igual que para el consumo y distribución de agua dentro de la cuenca media, en un sitio específico del camino que une las llanuras agrícolas de la costa desde el complejo arqueológico de *La Centinela*, en el valle de Chincha, con las zonas altas de la sierra de donde destacan los sitios de *Huaytará* e *Inkawasi*. (Polo y la Borda, 2013).

C. Pintura mural en *Tambo Colorado*:

El Trabajo de Craig Morris y Jean-Pierre Protzen, es el primer acercamiento a un estudio del color sobre *Tambo Colorado* para dar contexto a las teorías ejecutadas alrededor de la interpretación del color y su funcionalidad dentro del complejo arqueológico, los autores empiezan identificando una relación de patrones cromáticas marcadas, mediante la siguiente tabla:

Los colores en *Tambo Colorado* fueron aplicados en las paredes en franjas horizontales, una encima de la otra y en varias combinaciones. Se han identificado hasta 14 patrones diferentes en el que se ha denominado el Palacio Noroeste, los que se presentan a continuación. Las franjas aparecen enumeradas de abajo hacia arriba (A significa amarillo, B blanco y R rojo) (Morris y Protzen, 2004: 269).

El estudio propuesto por Morris y Protzen responde a un trabajo de observación in situ. Sin embargo, por el momento no arroja alguna teoría sobre su significado o funcionalidad. No obstante, Max Uhle, propone la siguiente interpretación: “Blanco: Culto al sol, Azul: Origen infinito del mundo, Rojo: El mismo inca, Rojo y Azul: El mismo inca, los colores de un llautu, Rojo y Amarillo: Príncipe heredero, los colores del llautu del allegado más inmediato del mismo inca y Marrón: La élite local” (Morris y Protzen, 2014: 274).

En estas interpretaciones se observa el uso social que representaban estas pinturas murales dentro de la estructura de *Tambo Colorado*, Antonio de la Calancha proporciona otra posible interpretación del simbolismo de los colores. Él recordó un mito en el que

el Sol, del que los incas alegaban descender, puso tres huevos en la tierra: uno de oro, uno de plata y uno de cobre. El huevo de oro dio origen a los curacas, el de plata a las mujeres (¿nobles?) y el de cobre a la gente común; Rostworowski combina el mito de Calancha con los grados o rangos kollana-payan-kayao, donde kollana se refiere al rango más alto (Rostworowski, 1983: 147).

2.2 Planteamiento metodológico

D. Tipo de Investigación:

Para el presente trabajo se utilizó la investigación cualitativa, puesto que llevando a cabo el método inductivo (de lo particular a lo general) se partirá de la observación y el análisis descriptivo de la pintura mural ubicada en el Recinto Administrativo *Tambo Colorado* para establecer conclusiones generales que permitan indagar y demostrar que la pintura mural es la evidencia del desarrollo iconográfico y lingüístico del *Tahuantinsuyo* que derivó en una escritura cromática integrada dentro de un espacio público para estructurar su uso mediante un discurso de jerarquización social.

E. Diseño de Investigación:

- **Diseño transversal:**

Se utilizó el diseño de investigación transeccional o transversal, que consiste en recolectar datos en un momento determinado, en este caso se reunió referencias correspondientes a los años 1492 – 1532, tiempo en que se construyó y habitó el Recinto Administrativo *Tambo Colorado*.

- **Diseño correlacional:**

Se utilizó el diseño de investigación correlacional, puesto que, se analizan las relaciones que existen entre las variables: El color como sistema de codificación (Independiente) y la pintura mural presente en el recinto administrativo *Tambo Colorado* (Dependiente).

F. Variables:

- Variable independiente: El color como sistema de codificación.
- Variable dependiente: La pintura mural presente en el recinto administrativo *Tambo Colorado*.
- Variable interviniente: El periodo Incanato Tardío (1492 - 1532).

G. Población:

La población del presenta trabajo es el color como sistema de codificación en el antiguo Perú.

H. Muestra:

El objeto de estudio está conformado por las pinturas murales del Recinto Administrativo *Tambo Colorado*. La elección de dicho espacio se debe a lo siguiente:

- Por la importancia de *Tambo Colorado* dentro de la fase de expansión del *Tahuantinsuyo*.
- Por el singular uso del color que presenta *Tambo Colorado* frente a otros Complejos Arqueológicos Incas.
- Por el discurso social que obtiene esta manifestación iconográfica mediante el proceso de abstracción geométrica.

I. Instrumentos de investigación:

Para el recojo de información se empleó los siguientes instrumentos:

1. Fuentes primarias:

- Recopilación de datos a partir de la observación in situ en el Recinto Administrativo *Tambo Colorado* (Registro fotográfico).
- Análisis del material bibliográfico y físico encontrado en el museo de sitio.

2. Fuentes secundarias:

- Consulta de libros, artículos de revistas arqueológicas y elaboración de gráficos.
- Fuentes digitales.

C. Procedimientos:

Primero se observó *in situ* en el Recinto Administrativo *Tambo Colorado* para obtener material fotográfico con la finalidad de construir un archivo que nos permita registrar los aspectos visuales relevantes del sitio, luego se revisaron libros, artículos de revistas, periódicos, catálogos y fuentes digitales que contengan información sobre la pintura mural de *Tambo Colorado* y su función social. Por último, se construyó una interpretación sobre el aspecto técnico, espacial y discursivo de esta manifestación iconográfica prehispánica.

Luego se elaboró la propuesta *Modificaciones cromáticas/sociales*, intervención pictórica que aterriza los conceptos adquiridos durante la investigación en un proyecto de arte contemporáneo que propone utilizar los sistemas de codificación cromática presentes en *Tambo Colorado* con la finalidad de enfrentar al espectador a las experiencias sociales prehispánicas.

III. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA

3.1 Propuesta: *Modificaciones cromáticas/sociales*

El proyecto expositivo *Modificaciones cromáticas/sociales* propone la réplica pictórica de los esquemas cromáticos encontrados en el recinto administrativo de *Tambo Colorado* con la finalidad de modificar el espacio expositivo mediante una instalación pictórica basada en el sistema de escritura cromática de la época prehispánica. Este proceso de apropiación replica y analiza las dinámicas sociales prehispánicas construidas mediante la exposición cromática propone un ejercicio que busca entender las estructuras sociales del *Tahuantinsuyo* para generar nuevas formas de entender, estudiar y relacionarnos con el pasado.

Por lo tanto, en *Modificaciones cromáticas/sociales*, la idea de un objeto como producto desborda sus dimensiones al confrontarse con los conceptos adquiridos durante la investigación. Es necesario marcar distancia del objeto estático y posicionarse frente a un problema estético, ético y político de producción artística con el fin de establecer las estructuras necesarias para la construcción de propuestas visuales, cuya función sea la de estabilizar las tensiones que existe dentro de las relaciones sociales, expresamente las construidas en un contexto latinoamericano cuyo pasado propone una herencia cultural de relaciones sociales insertas en un complejo circuito de acciones y códigos usados mediante un sistema social que buscó la sostenibilidad en sus prácticas culturales.

Si bien el arte moderno⁶ ofrece las herramientas para el análisis cromático de un objeto; este posee muchas limitaciones al enfrentarse con prácticas pictóricas prehispánicas como las ocurridas en *Tambo Colorado*. Esto es debido a la incapacidad de la pintura moderna de establecer sistemas de causa/efecto que configuren los roles de comportamiento del espectador mediante experiencias físicas de percepción entre sujeto-espacio. No obstante, recordar que el arte contemporáneo en Latinoamérica propone encontrar en las tradiciones culturales originarias sus bases para la construcción de nuevos mecanismos de modificación social con la finalidad de marcar distancia con el arte moderno, símbolo de los procesos de conquista a los cuales como región sometidos culturalmente.

6 El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento- eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente (Greenberg 2006: 112-113).

La configuración del arte contemporáneo⁷ en Latinoamérica se construye mediante una fuerte oposición a los sistemas de producción y educación establecidos por el arte moderno. En este contexto se analiza lo siguiente: “Quizás porque muchos de nosotros llegamos a interesarnos por el arte contemporáneo a partir de un inicial enamoramiento con el arte moderno. Esa belleza envejece y se hace otra” (Petroni; Sepúlveda, 2013: 1). Resulta importante entender lo planteado por Jorge Sepúlveda y Itzel Petroni: cuyo trabajo está enfocado en historiar las prácticas de arte contemporáneo latinoamericano para encontrar los puntos claves en su aparición y generar un archivo que permita entenderlo, estudiarlo y construir identidades locales. El hecho de plantear la génesis del arte contemporáneo latinoamericano desde un acto de desenamoramiento o desilusión de las prácticas modernistas plásticas indica la condición latinoamericana de regresar a prácticas originarias que buscaban un dinamismo sustentable en las relaciones sociales.

Es dentro de esta tradición contemporánea latinoamericana que se da la creación de *Modificaciones cromáticas/sociales*, este proceso creativo construye sus bases teóricas mediante la investigación para enlazar las prácticas prehispánicas con los códigos lingüísticos y visuales del arte contemporáneo, con la finalidad de estrechar las relaciones de tensión dentro de las dinámicas sociales actuales en el estudio del Perú prehispánico. En esta línea fue necesario realizar una investigación sedimentaria de las manifestaciones artísticas latinoamericanas que significaron una ruptura con las prácticas occidentales al posicionarse como hitos que modificaron la concepción de creación dentro del continente.

Dentro de estos conceptos se construye *Modificaciones cromáticas/sociales* como un producto que busca establecer un diálogo entre espectador y espacio, detonado por las funciones culturales del color en la época prehispánica. Por consiguiente, se plantea usar la pintura mural para reactivar su conceptualización del color y generar un diálogo desde el análisis del material arqueológico y su relación con el contexto contemporáneo.

Una acción importante de *Modificaciones cromáticas/sociales* es no presentarse como una totalidad, ni como una consecuencia de verdades. Por lo contrario, se crea un dispositivo de diálogo a partir de muchas hipótesis y dudas que serán propuestas para dialogar con los espectadores, en el lapso de tiempo que dure la instalación en sus diferentes versiones.

7 El arte (contemporáneo) es más que un predio de sujetos deseantes y objetos irónicos: es un diagrama de fuerzas y significaciones que pretenden un sentido. Que luchan por un sentido (Petroni Y Sepúlveda, 2013).

Se debe dejar en claro que *Modificaciones cromáticas/sociales* no es un objeto. El proyecto se presenta como una estructura, donde se condensa una consecuencia de acciones que detonan el diálogo mediante el uso simbólico de los patrones de pintura mural encontrados en el recinto administrativo de *Tambo Colorado*. Por lo tanto, debemos entender que esta estructura puede llegar a ser flexible al espacio, tiempo y contexto en el cual sea requerida su implementación.

Para llevar a cabo la implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*, resultó imprescindible establecer una estructura de composición, cuyo alcance no se limite a parámetros visuales. Por lo tanto, se debe generar cambios en el rol del espectador de una manera dinámica y constante.

Modificaciones cromáticas/sociales en su primera implementación propone la intervención total del espacio expositivo mediante una pintura mural de gran formato, la cual, irá cambiando en 4 diseños distintos entre las 4 semanas de duración de la exposición, los cuales serán pintados in situ durante el horario de atención al público de la galería. Para lograr esta modificación en el espacio - espectador se produce *Permisos y límites para la interacción pública en cuatro etapas*, dispositivo museográfico que toma en cuenta los elementos que componen la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales* y construye un cronograma de acciones específicas que corresponden a los esquemas cromáticos presentes en la instalación pictórica.

Este dispositivo museográfico es una herramienta de comunicación entre la instalación y el espectador para garantizar su interacción. *Permisos y límites para la interacción pública en cuatro etapas* propone replicar los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado* con la finalidad de explorar los límites de las prácticas prehispánicas.

3.2 Lineamiento de la propuesta: *El color como detonante social; Permisos y límites para la interacción pública en etapas.*

El color como concepción cultural es un actor de la estructura social, el cual, tiene la capacidad de establecer permisos y límites con la finalidad de utilizarlo como una herramienta de condicionamiento de la interacción pública basada en los conceptos cromáticos prehispánicos presentes en *Tambo Colorado*. Así, La construcción social del color, entra en el juego de las relaciones de poder, gracias a su capacidad simbólica de almacenar en sus códigos distintos lenguajes, que representan a diversos grupos humanos, unidos por geografía, costumbres, historia, entre otros.

Desde este concepto de relaciones de poder elegimos como base teórica de la instalación, la experiencia cromática usada en la construcción urbanística del Recinto administrativo de

Tambo Colorado. Por lo tanto, se debe considerar a *Modificaciones cromáticas/sociales* como la suma de relaciones construidas por medio de la presencia física del color dentro de ella. Por lo tanto, es importante analizar a *Modificaciones cromáticas/sociales* como una estructura que propone crear un espacio de confrontación visual entre el individuo y los códigos de ordenamiento social de la geometría prehispánica. Consecuentemente el grado de significación del color responde a las estructuras sociales de la época prehispánica para generar una modificación en el espectador de los conocimientos sobre el espacio público y sus usos.

En *Modificaciones sociales/cromáticas* existe un interés por crear mediante el sistema de codificación cromática una secuencia de experiencias que modifiquen la conducta y percepción del público con respecto al espacio intervenido con la finalidad de forzar la construcción de relaciones entre espectador, espacio y códigos cromáticos. Y así, poseer un ambiente controlado para estudiar el comportamiento de los códigos cromáticos desarrollados durante el horizonte tardío. No obstante, para que el espacio expositivo se convierte en ambiente controlado deberá pasar por un proceso de intervención no invasiva.

Es así como los *wall drawings*⁸ de Sol Lewitt se presentan como antecedentes y herramientas para explicar cómo las prácticas artísticas contemporáneas nos proponen herramientas conceptuales para eliminar la interacción del artista en la obra. Por consiguiente, el proyecto trabaja con *Permisos y límites para la interacción pública en etapas* como un sistema de instrucciones similar al trabajo de Lewitt que se propongan como el detonante de las experiencias que plantean la modificación en la percepción espacial mediante un estudio visual y conceptual de las prácticas prehispánicas. En Lewitt se observa un énfasis por plantear que estos espacios de modificación perceptual posean instrucciones de creación para eludir la mano directa del artista con la finalidad de negar a la pieza artística su condición de objeto, restándole valor al acto de ejecución, puesto que Lewitt propuso que el verdadero trabajo artístico estaba en crear coherencia en la obra y no en su ejecución (La Fuente, 2014: 22).

8 Los wall drawings son ideados y proyectados para unos espacios que están determinados por la morfología y el tamaño de los muros y por la forma y dimensiones de la estancia, lo que condiciona el resultado final de cada una de las obras. Estos dibujos son siempre ejecutados en el lugar por ayudantes, que son profesionales cualificados adiestrados para realizar su trabajo en las mejores condiciones, siguiendo instrucciones escritas que constituyen el <<proyecto>>, en el cual se condensa la idea, ya que en esas instrucciones se funden lo lingüístico, lo filosófico y lo visual (La Fuente, 2014: 22).

Para entender lo que denominamos como *Permisos y límites para la interacción pública en etapas* se debe revisar la idea de experiencia suprasensorial 10 planteada por Helio Oiticica. Por lo tanto, se propone que *Modificaciones cromáticas/sociales* sea un conjunto de relaciones donde el rol de ejecución recae en todo individuo que interactúa con ella; sin embargo, el individuo no puede prescindir de una estructura que organice su experiencia en un conjunto de acciones definidas para asegurar que se dialogue sobre los estándares de uso que propone la presencia de pintura mural en arquitecturas significativas durante la época prehispánica.

El conjunto de acciones que aseguren el desarrollo de *Modificaciones sociales/cromáticas* dentro de una estructura estrictamente detonada por la pintura mural prehispánica, se presenta en la implementación de *Permisos y límites para la interacción pública etapas* (Anexo 2), elemento que obedece a una elección de patrones de pintado en la cual participan los 49 patrones propuestos por Protzen, dentro de su investigación del recinto administrativo de *Tambo Colorado* (Tabla 1; Imagen 3).

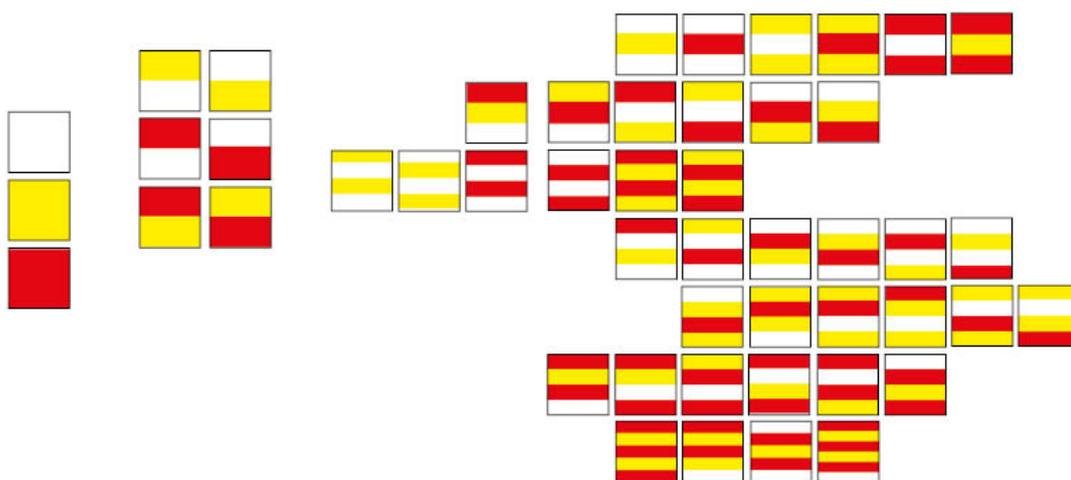


Imagen 3. Posibles esquemas cromáticos basado en el trabajo de Protzen (2010) (Herrera 2018).

Por medio de la elección cromática, *Modificaciones cromáticas/sociales*, propone como rol principal de la instalación, la modificación sistemática de los patrones de pintado, basado en las ocho capas pictóricas encontradas en el Recinto Administrativo de *Tambo Colorado*, las cuales ocurren durante los últimos ochenta años de ocupación Inca. Por lo tanto, la estética minimalista y las condiciones estructurales en relación a la interacción social con respecto a los espacios cromo-saturados que maneja la instalación, son reflejo de hechos históricos comprobables, con respecto a la tradición pictórica de los últimos años del antiguo Perú.

En este punto, la estética relacionada a los elementos visuales en la instalación, se encuentran totalmente definidos mediante el análisis realizado a las capas pictóricas de Tambo Colorado. Sin embargo, *Modificaciones sociales/cromáticas*, posee una dimensión teórica/interactiva, cuya presencia se sustenta en los vínculos construidos entre objeto y sujeto, dentro del espacio público. Resulta importante comprender el significado de estas dos categorías tan importante durante el antiguo Perú, y retomado en las prácticas artísticas contemporáneas. Es así, como se puede empezar a definir qué estructuras visuales, sociales y culturales cumplen cada uno de los roles planteados en la instalación.

NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES			NUMERO DE BANDAS Y COLORES									
COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES			COMBINACIONES DE COLORES									
ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°			ESQUEMA DE COLOR N°									
Una BANDA (La pared entera)	B	1	Dos BANDAS	A	4	Tres BANDAS, dos colores	B	10	Tres BANDAS, tres colores	A	16	Cuatro BANDAS, dos colores	A	22	Cuatro BANDAS, tres colores (2B)	R	28	Cuatro BANDAS, tres colores (2A)	A	34	Cuatro BANDAS, tres colores (2R)	R	40	Cinco BANDAS, dos colores (AR)	R	46				
	A	2		B	5		B	11		A	17		B	23		R	29		B	35		R	41		A	36	R	47	A	47
	R	3		R	6		R	12		R	18		R	24		R	30		R	36		R	42		R	37	R	43	R	48
				A	7		A	13		A	19		A	25		A	31		A	37		A	43		A	38	A	44	A	49
				R	8		R	14		R	20		R	26		R	32		R	38		R	44		R	39	R	45	R	
				A	9		A	15		A	21		A	27		A	33		A	39		A	45		A	41	A	46	A	
				B	10		B	16		B	22		B	28		B	34		B	40		B	46		B	52	B	58	B	
				R	11		R	17		R	23		R	29		R	35		R	41		R	47		R	53	R	59	R	
				A	12		A	18		A	24		A	30		A	36		A	42		A	48		A	54	A	60	A	
			R	13	R	19	R	25	R	31	R	37	R	43	R	49	R	55	R	61	R									
			A	14	A	20	A	26	A	32	A	38	A	44	A	50	A	56	A	62	A									
			R	15	R	21	R	27	R	33	R	39	R	45	R	51	R	57	R	63	R									
			B	16	B	22	B	28	B	34	B	40	B	46	B	52	B	58	B	64	B									
			R	17	R	23	R	29	R	35	R	41	R	47	R	53	R	59	R	65	R									
			A	18	A	24	A	30	A	36	A	42	A	48	A	54	A	60	A	66	A									
			R	19	R	25	R	31	R	37	R	43	R	49	R	55	R	61	R	67	R									
			A	20	A	26	A	32	A	38	A	44	A	50	A	56	A	62	A	68	A									
			R	21	R	27	R	33	R	39	R	45	R	51	R	57	R	63	R	69	R									
			B	22	B	28	B	34	B	40	B	46	B	52	B	58	B	64	B	70	B									
			R	23	R	29	R	35	R	41	R	47	R	53	R	59	R	65	R	71	R									
			A	24	A	30	A	36	A	42	A	48	A	54	A	60	A	66	A	72	A									
			R	25	R	31	R	37	R	43	R	49	R	55	R	61	R	67	R	73	R									
			A	26	A	32	A	38	A	44	A	50	A	56	A	62	A	68	A	74	A									
			R	27	R	33	R	39	R	45	R	51	R	57	R	63	R	69	R	75	R									
			B	28	B	34	B	40	B	46	B	52	B	58	B	64	B	70	B	76	B									
			R	29	R	35	R	41	R	47	R	53	R	59	R	65	R	71	R	77	R									
			A	30	A	36	A	42	A	48	A	54	A	60	A	66	A	72	A	78	A									
			R	31	R	37	R	43	R	49	R	55	R	61	R	67	R	73	R	79	R									
			A	32	A	38	A	44	A	50	A	56	A	62	A	68	A	74	A	80	A									
			R	33	R	39	R	45	R	51	R	57	R	63	R	69	R	75	R	81	R									
			B	34	B	40	B	46	B	52	B	58	B	64	B	70	B	76	B	82	B									
			R	35	R	41	R	47	R	53	R	59	R	65	R	71	R	77	R	83	R									
			A	36	A	42	A	48	A	54	A	60	A	66	A	72	A	78	A	84	A									
			R	37	R	43	R	49	R	55	R	61	R	67	R	73	R	79	R	85	R									
			A	38	A	44	A	50	A	56	A	62	A	68	A	74	A	80	A	86	A									
			R	39	R	45	R	51	R	57	R	63	R	69	R	75	R	81	R	87	R									
			B	40	B	46	B	52	B	58	B	64	B	70	B	76	B	82	B	88	B									
			R	41	R	47	R	53	R	59	R	65	R	71	R	77	R	83	R	89	R									
			A	42	A	48	A	54	A	60	A	66	A	72	A	78	A	84	A	90	A									
			R	43	R	49	R	55	R	61	R	67	R	73	R	79	R	85	R	91	R									
			A	44	A	50	A	56	A	62	A	68	A	74	A	80	A	86	A	92	A									
			R	45	R	51	R	57	R	63	R	69	R	75	R	81	R	87	R	93	R									
			B	46	B	52	B	58	B	64	B	70	B	76	B	82	B	88	B	94	B									
			R	47	R	53	R	59	R	65	R	71	R	77	R	83	R	89	R	95	R									
			A	48	A	54	A	60	A	66	A	72	A	78	A	84	A	90	A	96	A									
			R	49	R	55	R	61	R	67	R	73	R	79	R	85	R	91	R	97	R									
			A	50	A	56	A	62	A	68	A	74	A	80	A	86	A	92	A	98	A									
			R	51	R	57	R	63	R	69	R	75	R	81	R	87	R	93	R	99	R									
			B	52	B	58	B	64	B	70	B	76	B	82	B	88	B	94	B	100	B									

Tabla 1. Lista de los posibles 49 esquemas cromáticos de Tambo Colorado, elaborado mediante la referencia desarrollada por Protzen en el 2010 (Herrera 2019).

3.2.1 Relación del universo de patrones para *Modificaciones cromáticas/sociales*

Para delimitar el número de piezas en el proyecto *Modificaciones cromáticas/sociales* apropiamos del esquema producido por Jean Pierre Protzen (Gráfico 1), es decir, se producirá 49 (cuarenta y nueve) diagramas de Permisos y Límites para la interacción pública en etapas, estas piezas tienen como función principal ser instrucciones para la implementación física de los esquemas cromáticos asignados a cada implementación de Modificaciones cromáticas/sociales. Cada pieza está conformada por datos técnicos que deben ser usados para la realización del esquema cromático; conjuntamente, se identifica mediante una breve descripción del detonante asignado al esquema cromático, su numeración en romanos y la abreviatura cromática del patrón.

A continuación, en el gráfico se construye una herramienta visual para el inventariado de los patrones agrupados en los detonantes asignados a cada esquema cromático, así como, la numeración, abreviatura y la identificación de la secuencia cromática. En *Tambo Colorado* se identificó un total de ocho distintas capas pictóricas, característica por la se decidió agrupar a los 49 esquemas cromáticos en los siguientes detonantes:

- **Amanecer social (1 patrón):** Corresponde a la estructura cromática básica en la representación del sol. Dentro de la estructura social prehispánica, el astro rey ha configurado diversas manifestaciones religiosas y tradiciones orales en relación a la creación del mundo andino. Su aparición en la instalación propone analizar la incidencia del sol sobre la extensión terrestre del antiguo Perú y su repercusión social, política y cultural en las ocupaciones prehispánicas.
- **Discriminación cromática (29 patrones):** Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de *Tambo Colorado* a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo, la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.
- **Horizonte geométrico (3 patrones):** Forma parte del grupo más complejo de seis estructuras cromáticas las cuales fueron usadas al 100% dentro de las 8 etapas pictóricas de *Tambo Colorado*. Su presencia en la instalación predispone a pensar en una estructura conceptual creada a partir de la sedimentación de factores sociales precolombinos que serán analizados para generar un primer acercamiento a las prácticas precolombinas.
- **Blanco > Amarillo – Rojo (1 patrón):** Para llegar a una posible interpretación del lenguaje cromático se debe analizar el porcentaje que ocupa cada color en el conjunto iconográfico. Los cambios en las proporciones cromáticas dentro de la pintura mural

fueron usados como indicadores para la interacción social dentro de los conjuntos arquitectónicos prehispánicos. El uso de este patrón en la instalación plantea restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales según la relación conceptual del color como elemento de jerarquización..

- **Conquista cromática (1 patrón):** El patrón corresponde al estandarte español, por lo tanto, simboliza los procesos de conquista iniciados por Francisco Pizarro durante el horizonte tardío. La conquista española modifica y elimina las estructuras sociales prehispánicas por medio de una campaña supuestamente civilizatoria. Su presencia en la instalación responde a la necesidad de dialogar con respecto a la configuración de nuestra identidad durante la época de conquista.
- **Equivalencia cromática (4 patrones):** Evidencia cierta equivalencia de extensión física de los 3 colores básicos de las estructuras cromáticas usadas en la instalación. Esta llamada equivalencia permite generar relaciones a partir de la interacción de los colores, así como hablar de ellos por separado dentro de distintos contextos. En este punto la instalación se transforma para dialogar políticamente con respecto al color, generando permisos o restricciones en el espacio.
- **Estandarte prehispánico (3 patrones):** Representan las primeras evidencias de la construcción cromática de la secuencia Rojo – Blanco – Rojo. Este patrón en la actualidad simboliza la idea de estandarte nacional insertado en la memoria social peruana por medio de la construcción cultural del sueño de José de San Martín. Su presencia en la instalación propone dirigir la construcción iconográfica de nuestra identidad nacional en base a los patrones cromáticos prehispánicos.
- **Horizonte geométrico (3 patrones):** Forma parte del grupo más complejo de seis estructuras cromáticas las cuales fueron usadas al 100% dentro de las 8 etapas pictóricas de *Tambo Colorado*. Su presencia en la instalación predispone a pensar en una estructura conceptual creada a partir de la sedimentación de factores sociales precolombinos que serán analizados para generar un primer acercamiento a las prácticas precolombinas.
- **Estratos policromos (1 patrón):** La evidencia arqueológica nos invita a realizar prácticas geológicas en relación al estudio de los conjuntos sedimentarios aplicados a las relaciones sociales, políticas y culturales de la época prehispánica. El patrón XLIX será usado en la última implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*, puesto que, nos propone un análisis de las relaciones sociales creadas mediante la presencia de los 48 estratos anteriores con la finalidad de construir un archivo final de la experiencia.

- **Dualidad cromática (2 patrones):** Corresponde a las estructuras cromáticas opuestas que configuran los patrones básicos de la iconografía prehispánica. A partir de ellas se construye la representación visual de la dualidad, concepto básico en la construcción iconográfica del mundo andino. Su presencia en la instalación propone un análisis de los principales patrones básicos de la cosmovisión andina para experimentar con los conceptos de dualidad y tripartición que rigen la cosmovisión andina.
- **Abandono social (1 patrón):** Corresponde a la estructura cromática predominante en el recinto administrativo de *Tambo Colorado* al momento del abandono social, durante los últimos años del Horizonte Tardío. Su presencia en la instalación, marca estrictamente la conclusión temporal de esta, no obstante, esto no puede suceder sin el respectivo análisis y archivo de la experiencia.

La siguiente tabla fue elaborada (Tabla 2) con la finalidad de facilitar la identificación de los patrones y asociarlos a los detonantes, códigos cromáticos, esquemas de color. En el contexto de esta investigación se identificó los cuatro patrones elegidos para la primera implementación de *Modificaciones sociales/cromáticas*.

Relación de piezas: <i>Modificaciones cromáticas /Sociales</i>					
Detonantes	N° Patrones	Descripción de patrones	Esquema de color en código	Esquema de color	Primera implementación
Amanecer social	1	Patrón I Amarillo (1 Franja /1 Color)	5Y 8/12		
Abanadono social	1	Patrón III Rojo (1 Franja /1 Color)	5R 4/12		
Discriminación cromática	29	Patrón II /Blanco (1 Franja /1 Color)	N9/		
		Patrón IV A-B (2 Franjas / 2 Colores)	5Y 8/12 - N9/		
		Patrón V B-A (2 Franjas/2 Colores)	N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón VIII R-A (2 Franjas/2 Colores)	5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón IX A-R (2 Franjas/2 Colores)	5Y 8/12 - 5R 4/12		
		Patrón X B-A-B (3 Franjas/2 Colores)	N9/ - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón XII A-B-A (3 Franjas/2 Colores)	5Y 8/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XIII A-R-A (3 Franjas/2 Colores).	5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón: XVIII R-B-A (3 Franjas/3 Colores).	5R 4/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XIX A-B-R (3 Franjas/3 Colores).	5Y 8/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón: XX B-R-A (3 Franjas/3 Colores).	N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón: XXII A-B-A-B (4 Franjas/2 Colores)	5Y 8/12 - N9/ - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón: XXIII B-A-B-A (4 Franjas/2 Colores)	N9/ - 5Y 8/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XXV B-R-B-R (4 Franjas/2 Colores).	N9/ - 5R 4/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón: XXVI R-A-R-A (4 Franjas/2 Colores)	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón: XXVIII R-B-A-B (4 Franjas/3 Colores/2B)	5R 4/12 - N9/ - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón: XXIX A-B-R-B (4 Franjas/3 Colores/2B)	5Y 8/12 - N9/ - 5R 4/12 - N9/		
		Patrón: XXX B-R-A-B (4 Franjas/3 Colores/2B)	N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón: XXXII B-R-B-A (4 Franjas/3 Colores/2B).	N9/ - 5R 4/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XXXIII B-A-B-R (4 Franjas/3 Colores/2B)	N9/ - 5Y 8/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón: XXXV A-R-B-A (4 Franjas/3 Colores/2A).	5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XXXVI R-A-B-A (4 Franjas/3 Colores/2A).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/ - 5Y 8/12		
		Patrón: XXXVII A-B-R-A (4 Franjas/3 Colores/2A).	5Y 8/12 - N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón: XXXVIII A-B-A-R (4 Franjas/3 Colores/2A).	5Y 8/12 - N9/ - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
		Patrón: XXXIX B-A-R-A (4 Franjas/3 Colores/2A).	N9/ - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón XLI R-A-B-R (4 Franjas/3 Colores/2R).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón XLII A-R-B-R (4 Franjas/3 Colores/2R).	5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón XLIV R-B-R-A (4 Franjas/3 Colores/2R).	5R 4/12 - N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12		
		Patrón XLV B-R-A-R (4 Franjas/3 Colores/2R).	N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
Horizonte geométrico	3	Patrón XLVI R-A-R-A-R (5 Franjas/2 Colores/RA).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
		Patrón XLVII R-A-R-A-B (5 Franjas/3 Colores).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón XLVIII B-R-A-R-B (5 Franjas/3 Colores).	N9/ - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/		
Blanco > Amarillo-Rojo	4	Patrón XXXI B-A-R-B (4 Franjas/3 Colores/2B).	N9/ - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/		
		Patrón XXXIV A-R-A-B (4 Franjas/3 Colores/2A).	5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón XL R-A-R-B (4 Franjas/3 Colores/2R).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/		
		Patrón XLIII R-B-A-R (4 Franjas/3 Colores/2R).	5R 4/12 - N9/ - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
Conquista cromática	1	Patrón XV R-A-R (3 Franjas/2 Colores).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
Equivalencia cromática	4	Patrón XVI R-A-B (3 Franjas/3 Colores).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - N9/		
		Patrón XVII A-R-B (3 Franjas/3 Colores).	5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/		
		Patrón XXI B-A-R (3 Franjas/3 Colores).	N9/ - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
		Patrón XXVII A-R-A-R (4 Franjas/2 Colores)	5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12		
Estandarte prehispánico	3	Patrón XI B-R-B (3 Franjas/2 Colores)	N9/ - 5R 4/12 - N9/		
		Patrón XIV R-B-R (3 Franjas/2 Colores)	5R 4/12 - N9/ - 5R 4/12		
		Patrón XXIV R-B-R-B (4 Franjas/2 Colores)	5R 4/12 - N9/ - 5R 4/12 - N9/		
Estratos policromos	1	Patrón XLIX R-A-R-A-R-B (6 Franjas/3 Colores).	5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - 5Y 8/12 - 5R 4/12 - N9/		
Dualidad Cromática	2	Patrón VI R-B (2 Franjas/2 Colores).	5R 4/12 - N9/		
		Patrón VII B-R (2 Franjas/2 Colores).	N9/ - 5R 4/12		
Total	49				

Tabla 2. Relación de los detonantes elaborados para Modificaciones cromáticas /sociales y sus correspondientes patrones y esquemas cromáticos (Herrera 2018).

3.2.2 Delimitación cromática

En el proceso de implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*, la delimitación de la paleta de color es determinante en la intervención pictórica del espacio expositivo. Es así como, se presenta necesario identificar el color mediante códigos que permitan y aseguren la exactitud del matiz a utilizar para la instalación, por lo tanto, se recurrió a un instrumento utilizado constantemente en investigaciones arqueológicas para definir matices exactos dentro de la pintura mural prehispánica, las cartas de color de Munsell.



Imagen 4. Rojo, amarillo y blanco en pintura mural en Tambo Colorado (Herrera 2018).

Se toma en cuenta que la paleta cromática de *Modificaciones cromáticas/sociales* está limitada al rojo, amarillo y blanco, por ser los colores que conforman los esquemas cromáticos del recinto administrativo *Tambo Colorado* (Imagen 4). Por lo tanto, al construir las instrucciones de *Modificaciones cromáticas/sociales* hemos recurrido al sistema de identificación cromática de Munsell para asignar a la instalación los siguientes códigos: el amarillo con el matiz 5Y 8/10, el rojo con el matiz 5R 4/12 y el blanco al matiz N9/ (Gráfico 1).

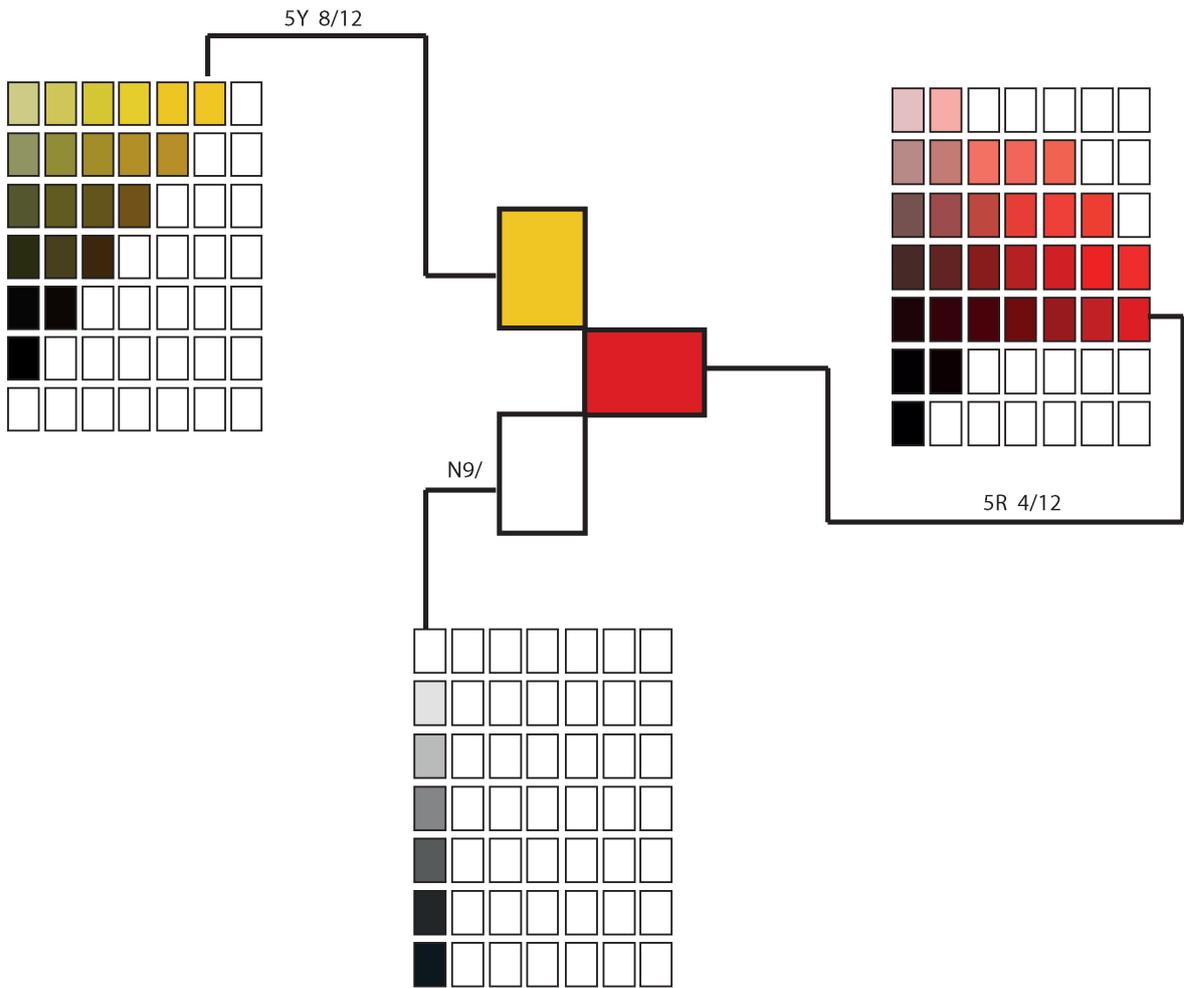


Gráfico 1. Sistema de identificación cromática Munsell elaborado para la identificaciones de los colores y códigos que se eligieron para Modificaciones cromáticas/sociales (Herrera 2018).

3.2.3 Factores métricos y temporales

Se ha elaborado cuatro gráficos con la finalidad de ejemplificar las razones matemáticas que deben ser tomadas en cuenta en la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*. Para esto se trabajó con el supuesto de intervenir un espacio cuya altura sea de 3 metros, proponemos como razón matemática dividir los 3 metros entre el número de franjas correspondientes a cada momento pictórico por lo cual la primera implementación de Modificaciones cromáticas/sociales obtuvo franjas de 60 cm. (gráfico 2), 75 cm. (gráfico 3), 100 cm. (gráfico 4) y 300 cm. (gráfico 5) correspondientes a los primeros patrones que propone la primera producción de la instalación *Modificaciones cromáticas/sociales*.

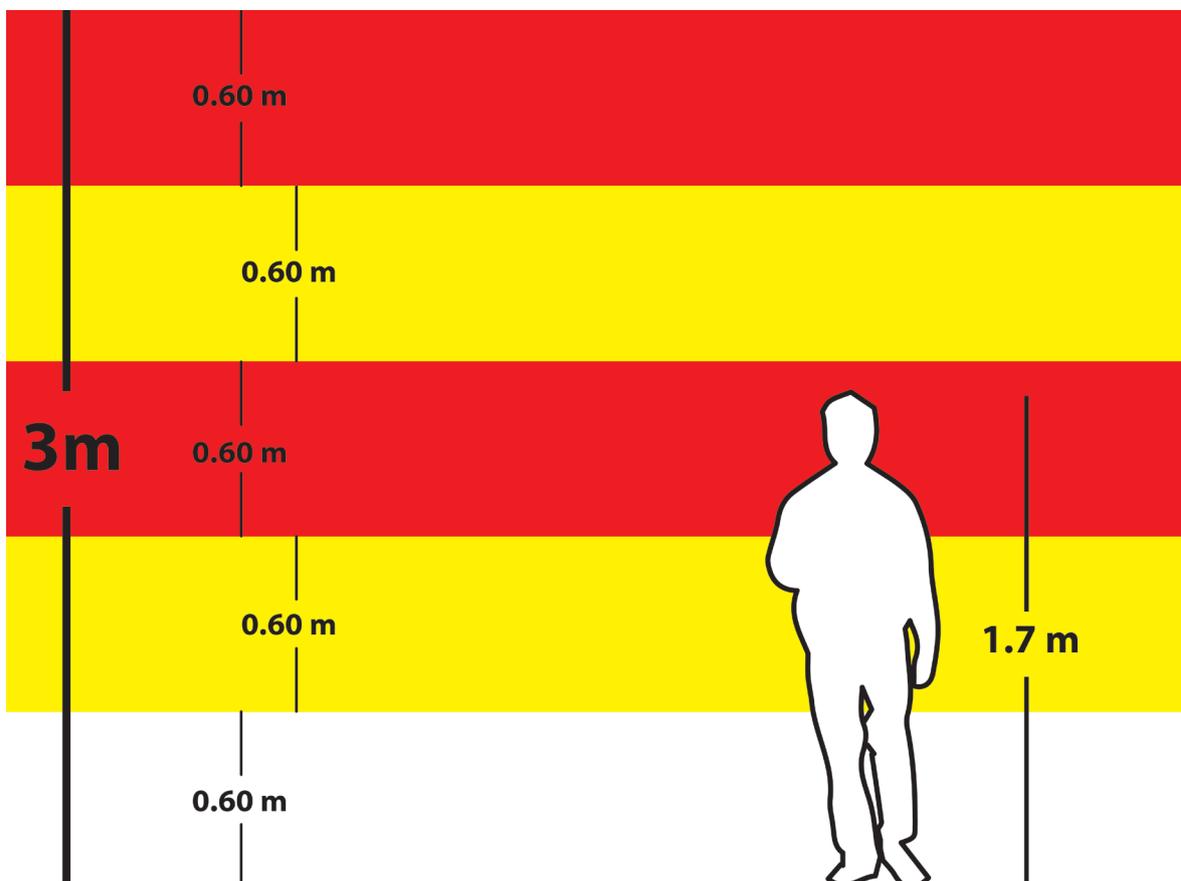


Gráfico 2. Esquema de 6 franjas de 60 centímetros cada una correspondientes al Patrón XLIX (Herrera 2018).

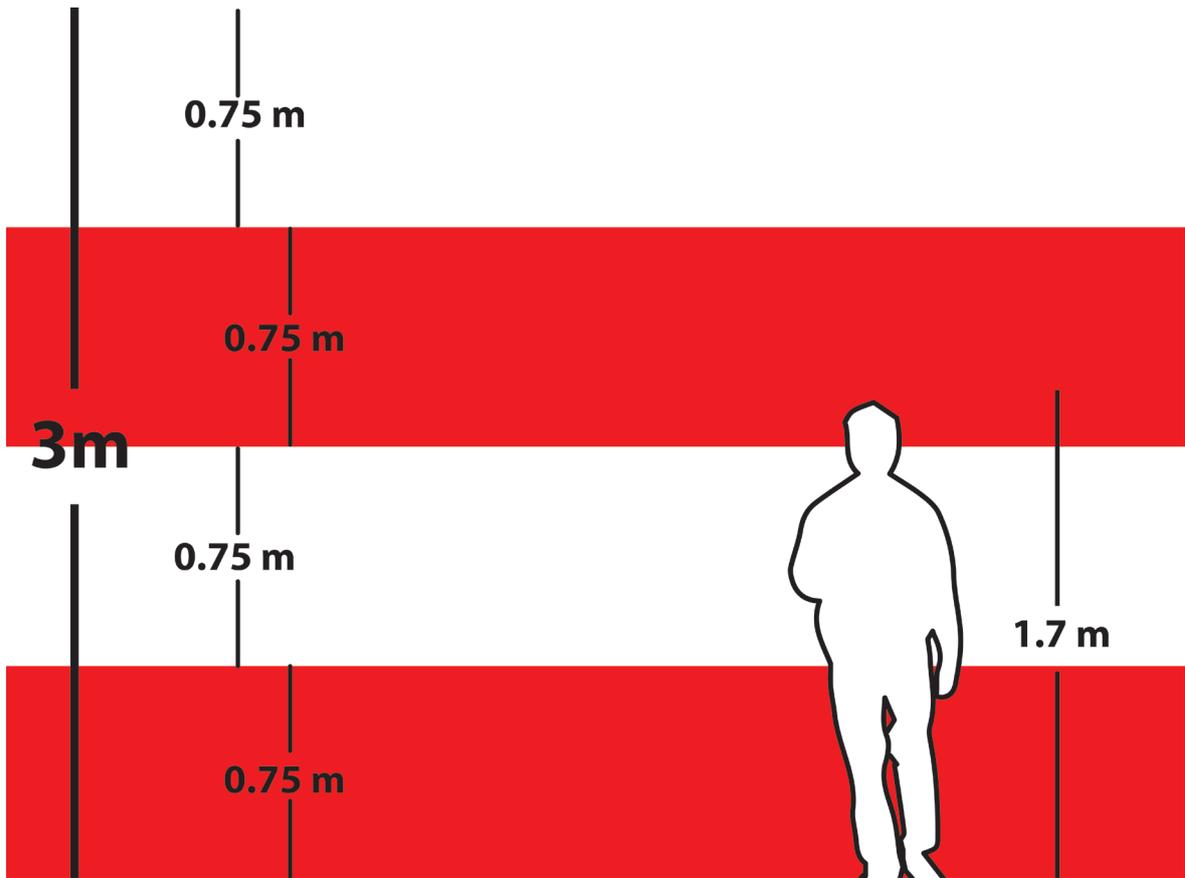


Gráfico 3. Esquema de 4 franjas de 75 centímetros cada una correspondientes al Patrón XXV (Herrera 2018).

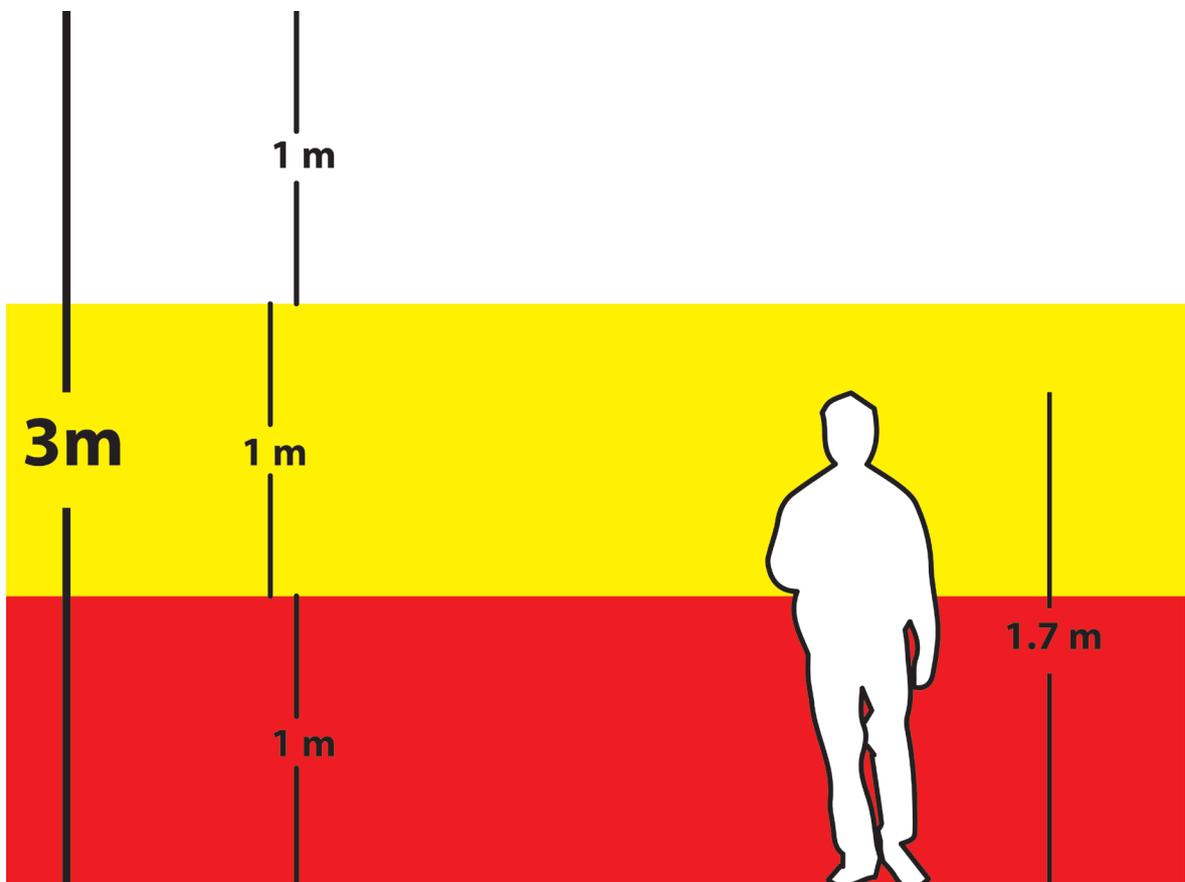


Gráfico 4. Esquema de 3 franjas de 100 centímetros cada una correspondientes al Patrón XXI (Herrera 2018).

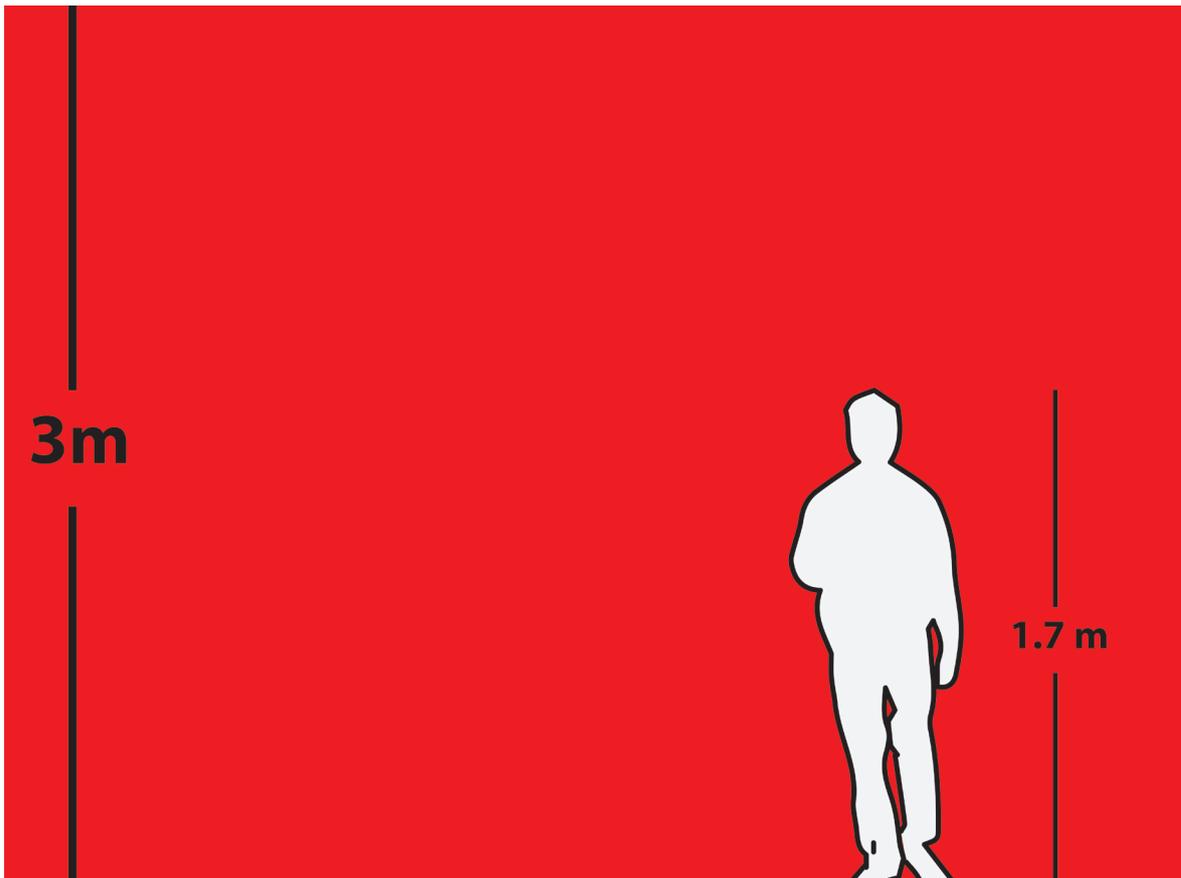


Gráfico 5. Esquema de 1 franja de 300 centímetros correspondiente al Patrón III (Herrera 2018).

En *Modificaciones cromáticas/sociales* la dimensión física que incluye el estudio de color y el estudio métrico representa los elementos visuales apropiados con exactitud de las prácticas prehispánicas elaboradas en *Tambo Colorado*. Por consiguiente, otro aspecto extraído del recinto administrativo es el tiempo, para la instalación los factores temporales representan una interpretación de la evidencia arqueológica que propone la existencia de una superposición de capas pictóricas; a pesar de tener como dato que esta práctica pictórica realizó durante 80 años, no existe un trabajo que defina con exactitud el tiempo de uso correspondiente a cada una de las ocho capas pictóricas encontradas en *Tambo Colorado*. Por lo tanto, el tiempo dentro de *Modificaciones cromáticas/sociales* es utilizado como un aspecto físico, el cual interfiere en la permanencia de los patrones cromáticos dentro del espacio arquitectónico. Este elemento busca generar una constante mutabilidad de la percepción individual y colectiva que se genere dentro de la instalación, por parte de los espectadores.

Para *Modificaciones cromáticas/sociales* en su primera implementación se debe seguir una división temporal en partes iguales durante un periodo de veintiocho días, por lo tanto se contará con cuatro partes iguales de siete días cada una, periodos de tiempo a los cuales se le asigna un patrón cromático y por consiguiente la implementación de

límites y permisos establecidos para cada una de las etapas respectivas, las cuales son especificadas en *Límites y permisos para la interacción pública en cuatro etapas*⁹.

3.3 Aspectos artísticos

Para definir el concepto de arte que enmarca la implementación de Modificaciones cromáticas/sociales se debe de deslindar con los principios del arte moderno, puesto que, solo ofrece herramientas básicas de análisis cromático ligadas a la observación y contemplación del objeto y sus estadios lumínicos. Para el arte moderno representa una práctica con limitación frente a los conceptos prehispánico de causa/efecto que configuran los roles de comportamiento que buscaron las prácticas prehispánicas.

En este contexto, la idea de un objeto como producto no representa las intenciones de *Modificaciones cromáticas/sociales*, puesto que es necesario marcar distancia del objeto estático con la finalidad de construir un proyecto que resuelva un problema visual ligado a las relaciones sociales prehispánicas. Para fines de esta investigación la producción artística recurre a las estructuras del arte contemporáneo, entendido como toda práctica artística que identifica, reflexiona y construye entorno a estabilizar o desestabilizar las tensiones que existen dentro de las relaciones sociales.

Finalmente, *Modificaciones sociales/cromáticas* se inserta en el arte contemporáneo. No obstante, hay que ser más específicos y situar la instalación en las prácticas contemporáneas latinoamericana y propone una herencia cultural de relaciones sociales insertas en un complejo circuito de acciones y códigos usados mediante un sistema social que busco la sostenibilidad en sus prácticas culturales. Por lo tanto, recordar que el arte contemporáneo en Latinoamérica propone encontrar en las tradiciones culturales originarias sus bases para la construcción de nuevos mecanismos de modificación social con la finalidad de marcar distancia con el arte moderno, símbolo de los procesos de conquista a los cuales como región seguimos sometidos culturalmente.

3.4 Lenguaje y valores estéticos

Las experiencias Latinoamericanas resultan de primer interés dentro de la investigación el trabajo de Lygia Clark (1920 - 1988), con una producción que propone modificar la relación objeto-espectador y Hélio Oiticica (1937 - 1980), que presenta los primeros trabajos experimentales que buscan separar el color de su condición física. En relación a

⁹ Ver la sección 4.1 para entender la elaboración de Límites y permisos para la interacción pública en cuatro etapas. Aquí se desarrollará las bases de la versión de Límites y permisos para la interacción pública que consiste en la agrupación de los elementos visuales y conceptuales asignados a cada esquema.

la investigación el trabajo producido por Oiticica se presenta como indispensable, puesto que, se trata de proyectos de gran envergadura para construir un lenguaje basado en el estudio de la sociedad brasileña y sus estereotipos tropicales mediante un proceso llamado por el mismo Helio como antropofagia cultural. En este contexto, el creador de Tropicalia, nos propone lo siguiente en relación a la percepción del color y su interacción social:

Un naranja puro es naranja, pero si se coloca en relación a otros colores, será rojo-claro o amarillo-oscuro, y otro tono de naranja; su sentido cambia conforme a la estructura en que este contenido y su significado, nacido del diálogo intuitivo del artista con la obra, en su génesis, varía íntimamente de obra a obra. El color es, por lo tanto, significación, así como los otros elementos de la obra, vehículo de vivencias de toda especie (vivencia, aquí, en un sentido genérico y no en el sentido vitalista del término). (Oiticica: *Jornal do Brasil* 1960: 34)

Al igual que las prácticas iconográficas precolombinas, Hélio Oiticica (1937 - 1980) llegó a la ruptura total frente al objeto creando experiencias suprasensoriales, Como en los *Penetrables* (1960 - 1980) (Imagen 5), donde resuelve el problema de la participación del espectador mediante la conceptualización del color y lo denomina una concepción cultural que se va construyendo frente al contexto político, social y económico.



Imagen 5. Oiticica, Helio. *Tropicália: Penetrables PN2 & PN3*, 1966 -1967 (Museo Reina Sofia 2018).

Así como, las instalaciones saturadas de elementos tropicales y estructuras que sintetizan las favelas como un ejercicio de antropofagia cultural con la finalidad de exponer al

espectador a experiencias sensoriales que activen los diálogos sobre identidad. En este contexto, *Modificaciones sociales/cromáticas* propone una experiencia desde un espacio saturado de color y de interacción social, por consiguiente, las cromosaturaciones de Cruz Diez identifican el color como “una situación que evoluciona en el tiempo y en el espacio. No es solamente la anécdota de la forma. Nos han condicionado durante siglos a ver al color como acompañante de la forma, a no reconocer su existencia sin ella. Hay muchas teorías sobre él” (Cruz-Diez 1982). Cruz-Diez presenta a un color como un suceso indiferente a la forma, al negar su objetualización se despeja todo código visual que interrumpa la lectura del fenómeno visual.

Con las cromosaturaciones (Imagen 6) el soporte físico de la obra importa menos que sus efectos y sus resonancias, porque lo superlativo aquí es la ambigüedad del color en su más completa autonomía. En este encuentro sagrado con el color el espectador interactúa particularmente con la obra, que se manifiesta en el tiempo y en el espacio: la obra acontece en tanto que se recorre. (Suárez 2009)

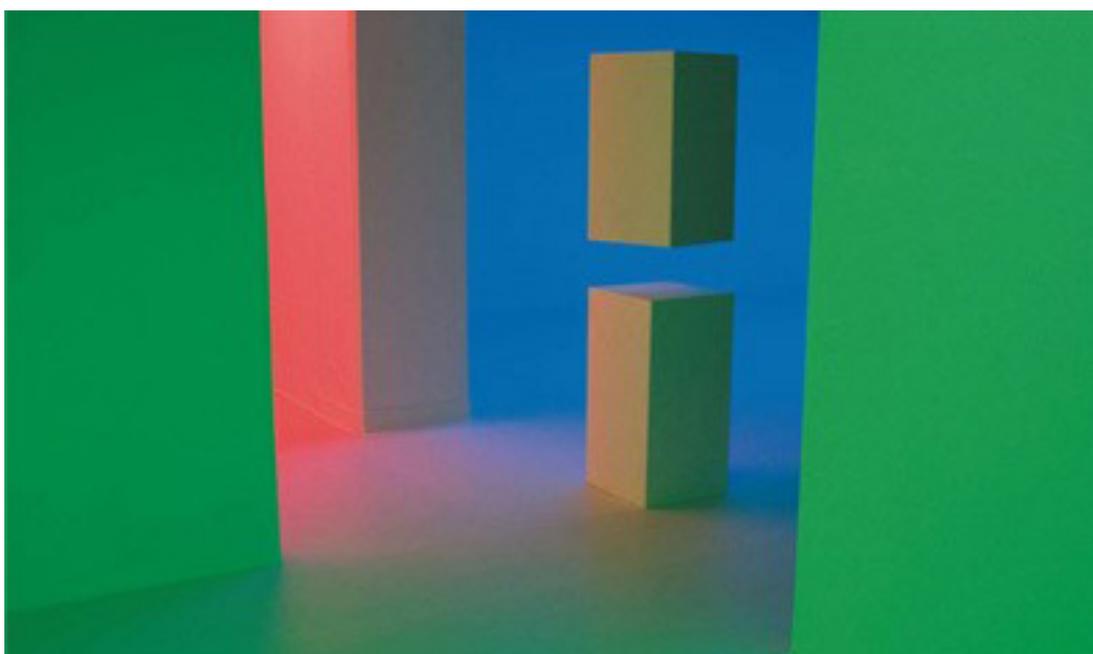


Imagen 6. Carlos Cruz-Diez Cromosaturación y Ambientación cromática, 2009 (Fundación Juan March 2009)

La relación sagrada entre color y espectador presente en las cromosaturaciones de Cruz-Diez reflejan lo ocurrido en la práctica de pintura mural prehispánica. Cuando el color se desprende de la forma obtenemos una experiencia particular dentro del lenguaje. Con respecto a este conjunto de experiencias cromáticas Cruz-Diez dice: “Me he propuesto establecer un sistema simple y directo de comunicación a través del color, donde el espectador descubra y constate sus posibilidades y limitaciones y su relación con la obra

no se reduzca a interpretar un código de símbolos. Quiero implicarme en la vivencia de una situación mutante que le permitirá descubrir el color haciéndose y la posibilidad de encontrar su propio razonador afectivo” (Cruz-Díez 1982). Por lo tanto, en el caso de las Cromosaturaciones, Cruz-Díez y las manifestaciones de pintura mural prehispánicas, el color sucede, independiente a un objeto o arquitectura los patrones cromáticos se desplazan obedeciendo fenómenos lumínicos, atmosféricos e incluso social mas no condicionamientos objetuales.

En conclusión, el proyecto *Modificaciones cromáticas/sociales*, se basa en el uso del color desarrollado en Tambo Colorado y los conceptos contemporáneos de antropofagia cultural (Hélio Oiticica) y la cromosaturación de los espacios (Cruz-Díez) con la finalidad de construir un lenguaje que permita pensar en una teoría del color latinoamericana con bases en las poblaciones originarias.

IV. MONTAJE E INSTALACIÓN

4.1 Instrucciones de implementación física de *Modificaciones cromáticas/sociales*.

En sus dimensiones físicas *Modificaciones cromáticas/sociales* propone un conjunto de instrucciones que aseguren una implementación coherente a los conceptos construidos para velar por el buen funcionamiento de las relaciones establecidas desde un análisis cromático e histórico de la iconografía prehispánica aplicada a una propuesta de arte contemporáneo. El proyecto ha elaborado cuarenta y nueve instrucciones (Anexo 3) correspondientes a cada esquema cromático posible de *Tambo Colorado* según Protzen (2010).

Para la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales* se ha elaborado una versión de Límites y permisos para la interacción pública que consiste en la agrupación de eventos asignados a cada esquema cromático mediante un conjunto de instrucciones que hemos denominado *Límites y permisos para la interacción pública en cuatro etapas* se debe tomar en cuenta que los conjuntos de acciones deben tener una secuencia de interacción entre ellas donde el espectador pueda identificar los distintos procesos que propone la instalación con la finalidad de dinamizar su confrontación con el espacio intervenido por la codificación cromática prehispánica, todos estos procesos sociales, conceptuales y visuales deben limitarse a las instrucciones construidas para la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*.

4.2 Análisis y descripción del espacio

Para el desarrollo adecuado de *Modificaciones cromáticas/sociales*, en sus diferentes implementaciones, es importante elegir un espacio expositivo adecuado a las necesidades arquitectónicas, sociales y ambientales que proponen los lineamientos básicos de la instalación. Para la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales* se ha elegido la galería Lima Centro del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) sede Lima Centro. El espacio expositivo se encuentra en el primer piso de la edificación y su punto de acceso está construido con paneles de vidrio otorgándole visibilidad a la instalación desde el exterior de la edificación. Este aspecto arquitectónico genera fluidez durante el ingreso del espectador a la instalación, puesto que, ya se vio expuesto a los códigos cromáticos desde el exterior.

El ICPNA Lima Centro otorga otro aspecto importante para la instalación, posee un público que circula entre escolares, estudiantes universitarios y otros jóvenes que asisten a su programa académico. No obstante, su ubicación geográfica propone un público diverso que asiste al centro de Lima. Estas características de la población de

visitantes asiduos a las salas del ICPNA representan para *Modificaciones cromáticas/sociales* una interacción pública variada con la cual se obtendrá un acervo diverso de cuestionamientos, diálogos, debates entre otras reacciones propias de un público no especializado en arte contemporáneo, grupo con el cual la instalación busca generar un acercamiento y concientización de la riqueza de nuestro acervo prehispánico.

Finalmente, las dimensiones de la galería del ICPNA sede Lima Centro garantizan la viabilidad del desarrollo pictórico que propone *Modificaciones cromáticas/sociales* al representar un ambiente mediano de fácil y rápido pintado garantizando cumplir con los tiempos propuestos. Por otro lado, la construcción arquitectónica en forma rectangular evoca los habitáculos del Centro Administrativo de *Tambo Colorado*, característica que genera una apropiación real de las condiciones del recinto hacia un espacio expositivo.

4.3 Guion museográfico

1. Título:

Modificaciones cromáticas/sociales I (Primera implementación pública en cuatro momentos cromáticos).

2. Aspectos generales:

La presente exposición es de tipo site-specific y busca intervenir el espacio expositivo mediante una instalación pictórica que utiliza el sistema de codificación cromática de la época prehispánica para abrir un proceso de dialogo sobre el material arqueológico con la finalidad de construir identidad, memoria y nuevas teorías en torno a los procesos sociales del *Tahuantinsuyo*.

3. Lugar de la exposición:

Galería ICPNA, sede Lima centro. (Jirón Cuzco 446, Lima, Perú).

4. Objetivo de la exposición:

La presente propuesta tiene por objetivo analizar las dinámicas y relaciones creadas mediante la interacción entre espectador y color en un ambiente arquitectónico controlado con la finalidad de observar el comportamiento de los conceptos visuales del color concebidos durante la época prehispánica.

5. Audiencia:

A. Edad de la audiencia

La edad del público está comprendida entre los 16 y 50 años, edad promedio del público que asiste a las exposiciones del Instituto Cultural Peruano Norteamericano – sede Lima Centro.

B. Ergonomía

La sala de exposición se ubica en el primer nivel del *Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA*, sede Lima centro y reúne las características necesarias para una correcta interacción entre obras y los espectadores.

C. Número de visitantes previstos

De acuerdo a los últimos informes de asistencia, se espera un promedio de 3.000 visitantes en el mes de exposición.

D. Motivación

La exposición se enmarca en la celebración del bicentenario de la independencia del Perú (1821 - 2021), puesto que, propone una reflexión sobre los conceptos de sociedad, nación e identidad mediante un análisis de los procesos prehispánicos.

E. Nivel de conocimiento

Esta exposición requiere de conocimientos básicos previos sobre el Perú antiguo. Sin embargo, el proyecto propone un enfoque didáctico que permita acercar este conocimiento al público que no lo posee mediante un material editorial relacionado a la exposición y la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*. Esta publicación Tiene fines didácticos y de archivo. Lo primero, porque se basa en la descripción conceptual de los momentos pictóricos de la instalación. Y finalmente propone una secuencia de diálogos planteado con fines didácticos para estrechar las relaciones entre espectador y concepto que genera la instalación.

F. Edad de lectura

Las estrategias que utiliza *Modificaciones sociales/cromáticas* facilita la lectura de la instalación con la finalidad de tener un público amplio que puede presentar desde los 10 años hacia adelante. La interacción con la instalación varía según el conocimiento previo del espectador sobre la época prehispánica.

G. Género

La exhibición de dirige a cualquier público sin diferencia de género.

H. Origen de los visitantes y el lenguaje

El origen de los visitantes se puede clasificar en dos grupos. El primero, son los estudiantes de Instituto Cultural Peruano Norteamericano, sede Lima centro quienes se encuentran realizando sus actividades académicas en el local.

El segundo, es el público que recorre los distintos espacios expositivos del Centro de Lima y está interesado en propuestas de arte contemporáneo que dialoguen con el material arqueológico peruano.

Por último, la publicación anexa a la exposición se presenta en código castellano en su variante dialectal peruana.

6. Justificación:

El presente proyecto se justifica en la necesidad de entender los procesos de codificación cromática desarrollados durante el Horizonte Tardío en la zona de influencia del Tahuantinsuyo. Durante los años 1492 – 1532 d.C., el imperio incaico, no solo buscó expandirse geográficamente. También desarrolló un proceso de crecimiento social mediante el desarrollo de un lenguaje cromático que codificara su estructura social mediante un sistema de escritura ternaria.

El beneficiario directo de esta exposición es centro administrativo de *Tambo Colorado* porque se va a reivindicar como la principal edificación incaica en el sector de la costa sur del territorio peruano, así como se expondrá la importancia del recinto por albergar evidencia de la existencia de un sistema de escritura cromática desarrollada en nuestro país durante la época prehispánica. Los beneficiarios indirectos son todas aquellas personas interesadas en conocer sobre las manifestaciones visuales y sociales de la época prehispánica, con énfasis en el horizonte tardío (1492 – 1532 d.C.).

Además, se espera generar un cambio sobre el desarrollo de propuestas de arte contemporáneo que busquen dialogar con el material arqueológico y la implementación de estos proyectos dentro del plan de trabajo de los museos arqueológicos del país.

7. Periodo:

La primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales* se desarrollará en agosto del 2019. Se elige esta fecha para conmemorar el 5° aniversario del inicio de las investigaciones del *Proyecto Qhapaq Ñan* en el recinto administrativo *Tambo Colorado*.

8. Política y contexto

La presente propuesta de exhibición se enmarca dentro de las políticas académicas de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, las cuales buscan potenciar la investigación en el Programa Académico de Artes plásticas y visuales. Y al mismo tiempo, buscan Aportar al estudio del recinto administrativo de *Tambo Colorado* como el uno de los recintos principales insertos en la red de caminos incaicos durante el Horizonte Tardío.

De igual manera, se busca informar a la comunidad en general la presencia de un sistema de escritura mediante la decodificación cromática en el antiguo Perú.

9. Diseño

El diseño de la muestra se apropia del lenguaje cromático prehispánico desarrollado en el Recinto Administrativo de *Tambo Colorado*. Asimismo, el material producido usará una tipografía y colores relacionados al patrón ternario y la estética minimalista con la finalidad de limpiar el espacio de códigos visuales externos a los construidos en la época prehispánica.

10. Longevidad y reutilización

La primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales* está conformada por 4 pinturas murales. Los patrones que conforman esta muestra no podrán ser utilizados en próxima implementación, por lo tanto, se deberá escoger entre los 45 patrones restantes con la finalidad de armar la estructura conceptual de la segunda implementación.

La duración de la instalación *Modificaciones cromáticas/sociales* se limita a la utilización de los 49 patrones aproximadamente en un máximo de 12 a 15 implementaciones.

11. Seguridad

Los requisitos de seguridad son:

- 01 agente particular para la puerta de ingreso
- 01 cámara - CCTV. para el interior de la sala.
- El agente de seguridad para el interior de la sala deberá estar de civil (sin uniforme) para no alterar/ condicionar el comportamiento del público.

12. Mantenimiento y reparación

- La exhibición propone intervenir constantemente la sala de exposiciones en cuatro momentos pictóricos, por lo tanto, se necesita constante limpieza al finalizar los trabajos de pintura correspondientes a cada etapa.

- La iluminación debe ser ambiental de preferencia led.
- No se requieren equipos informáticos.

13. Evaluación

Se utilizarán dos estrategias de evaluación para medir el impacto de la exposición:

- Evaluación cualitativa: sistematización del buzón de sugerencias y libro de incidencias
- Evaluación cuantitativa: aplicación de una lista de cotejo para registrar las reacciones del público.

14. Cronograma

- Montaje y museografía: del 3 al 9 de abril de 2019.
- Inauguración de la muestra: 10 de abril de 2019.
- Fin de la muestra: 9 de mayo de 2019.
- Desmontaje: 10 al 12 de mayo de 2019.

15. Recursos económicos y materiales disponibles

Elementos a financiar	Recursos
Materiales de pintura:	4,000 soles
Seguros:	no se requiere.
Movilidad:	500 soles.
Asistencia durante 10 días.	500 soles.
Impresión del catálogo y material informativo:	3,000 soles
Total:	8,000 nuevos soles

16. Tema y concepto

La presente propuesta tiene por objetivo analizar la presencia y utilización del color dentro de las principales estructuras arquitectónicas del *Tahuantinsuyo* mediante la exposición, *Modificaciones sociales/cromáticas*, se utiliza la pintura mural de *Tambo Colorado* para modificar el espacio expositivo con una instalación pictórica basada en el sistema de escritura cromática de la época prehispánica.

4.4 Estrategia del montaje

Modificaciones sociales/cromáticas en su primera implementación propone la intervención total del espacio expositivo mediante una pintura mural de gran formato, la cual, ira cambiando en 4 diseños distintos entre las 4 semanas de duración de la exposición, los cuales serán pintados in situ durante el horario de atención al público de la galería (10 am – 8 pm).

Al ser una intervención pictórica el trabajo de montaje se ve limitado a entregar las paredes de la galería en color gris medio para la aplicación de los colores correspondientes a la primera etapa pictórica por parte del equipo que desarrollará la instalación con la supervisión del artista.

Terminada la instalación, el espacio se entregará intervenido con el Patrón III al equipo de montaje, cuya labor deberá garantizar el recubrimiento definitivo de las capas pictóricas con la finalidad de eliminar toda posibilidad de hacer uso de los patrones murales en formas ajenas a las indicadas en *Modificaciones cromáticas/sociales* en su primera implementación.

4.5 Gráficos y Maqueta del montaje e instalación

La implementación de la instalación no utilizará muchos recursos para el montaje, puesto que, en concreto la muestra propone la intervención de la galería del ICPNA Lima Centro con una pintura mural que se extienda a todas las paredes y columnas del perímetro del espacio. Se elaboró un mapa de planta de la galería del ICPNA (gráfico 6) con la finalidad de ubicar las tres paredes que serán intervenidas y se identifica un espacio donde el estarán el color, el texto curatorial y el título de la muestra, con la finalidad de ubicarlos en sitios estratégicos que no invadan el primer impacto visual hacia la instalación.

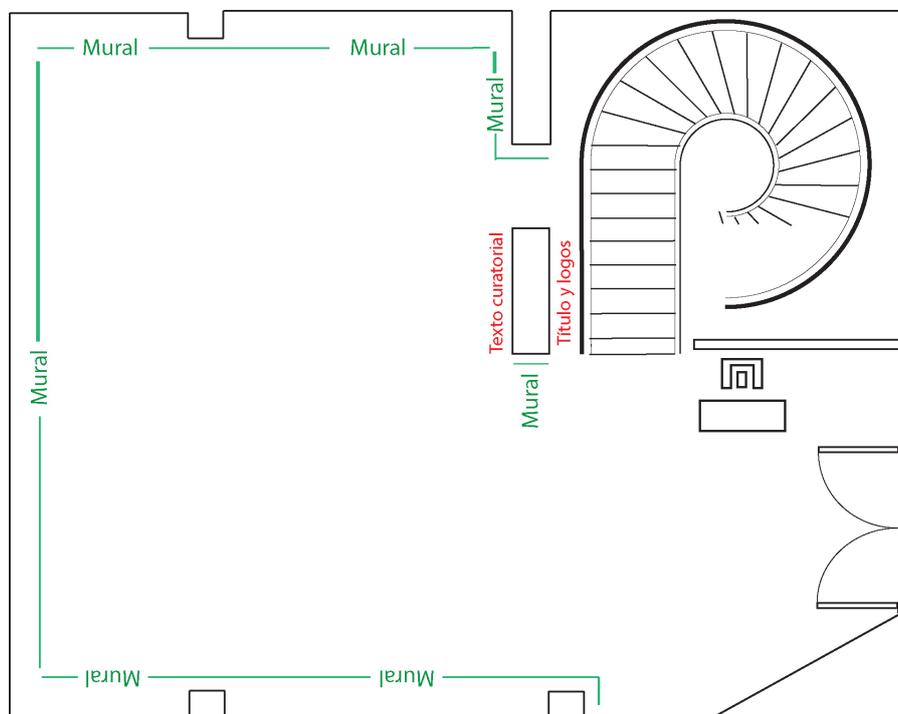


Gráfico 6. Mapa de planta de la galería ICPNA Lima Centro con indicaciones de ubicación de la pintura mural y los textos correspondientes a la instalación de *Modificaciones cromáticas/sociales* (Herrera 2018).

También se ha elaborado fotomontajes donde se observa la galería del ICPNA Lima Centro intervenida con los patrones XLVII (Imagen 7), XXI (Imagen 8), XXV (Imagen 9) y III (Imagen 10) con la finalidad de ejemplificar la magnitud de modificaciones de los patrones en el espacio expositivo..



Imagen 7. Fotomontaje de la galería ICPNA Lima Centro por el patrón XLVII (Herrera 2018).



Imagen 8. Fotomontaje de la galería ICPNA Lima Centro por el patrón XXI (Herrera 2018).



Imagen 9. Fotomontaje de la galería ICPNA Lima Centro por el patrón XXV (Herrera 2018).



Imagen 10. Fotomontaje de la galería ICPNA Lima Centro por el patrón III (Herrera 2018).

Para terminar, estos fotomontajes son elaborados para entender cómo el espacio se abordado por los esquemas cromáticos en las cuatro etapas de la primera implementación de Modificaciones cromáticas/sociales. Es importante recalcar la necesidad de contar con un espacio limpio, por lo tanto, debe anularse todo elemento externo que no contribuya con aspectos de seguridad, lumínicos, entre otros factores de interrupción visual.

V. DIFUSIÓN Y DISTRIBUCIÓN

5.1 Estrategia y esquema de documentación: difusión, archivo y/o publicación

5.1.1 Estrategias de difusión

El proyecto expositivo debe recurrir a un constante proceso de difusión durante el tiempo de implementación, puesto que, la asistencia del público en los diálogos planteados es clave para llevar a cabo los objetivos de construcción de conocimientos colectivos en torno a las reflexiones sobre el urbanismo cromático en el *Tahuantinsuyo* que propone esta investigación.

Se han elaborado cinco propuestas de imágenes publicitarias que podrán ser distribuidas en físico y por redes sociales. Estos afiches utilizan en síntesis los elementos conceptuales y visuales presentes en *Tambo Colorado* con la finalidad de inferir la intención de la exposición mediante un diseño que contribuya a la visualidad buscada en todo el material que producirá *Modificaciones cromáticas/sociales*.

Se elaboró un afiche (imagen 11) a manera de invitación a la inauguración de la muestra titulada, *Modificaciones cromáticas/sociales*; Reflexiones sobre el urbanismo cromático en el *Tahuantinsuyo* (2016 – 2019), basado en la característica pintura mural roja que encuentra Max Uhle y sirve para asignarle el nombre de *Tambo Colorado*.

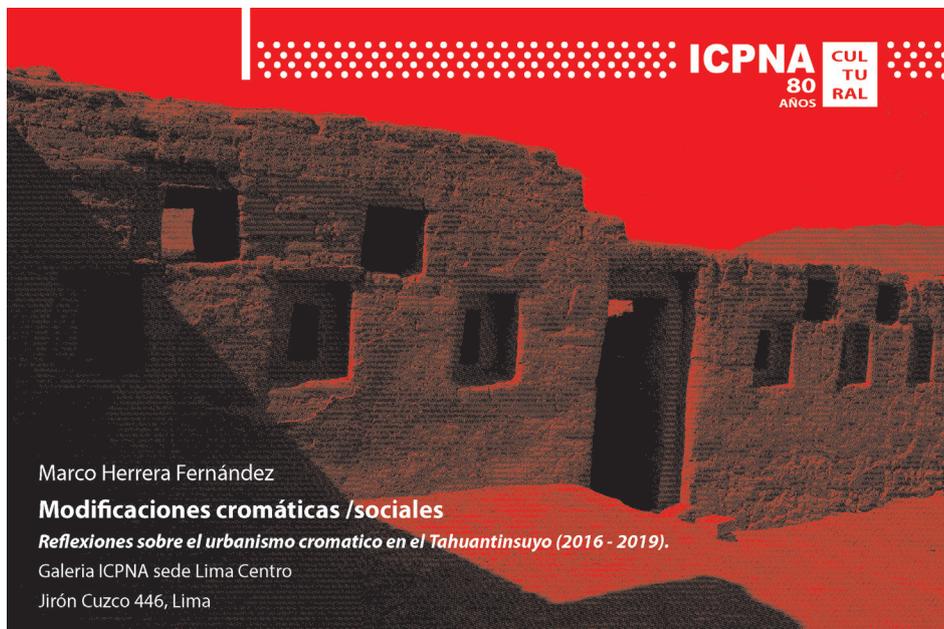


Imagen 11. Afiche de invitación a la inauguración de la muestra *Modificaciones cromáticas/sociales* en el ICPNA Lima Centro en el 2019. (Herrera 2018).

Por otro lado, los afiches elaborados con la finalidad de hacer un esquema de difusión de los diálogos semanales que plantea la muestra (Imagen 12 – 15), para estos afiches se utilizaron los patrones asignados a cada diálogo con la finalidad de tener un elemento visual que estéticamente funciona y a su vez condensa visualmente la intención y conceptos del diálogo correspondiente. Estos afiches son los siguientes:

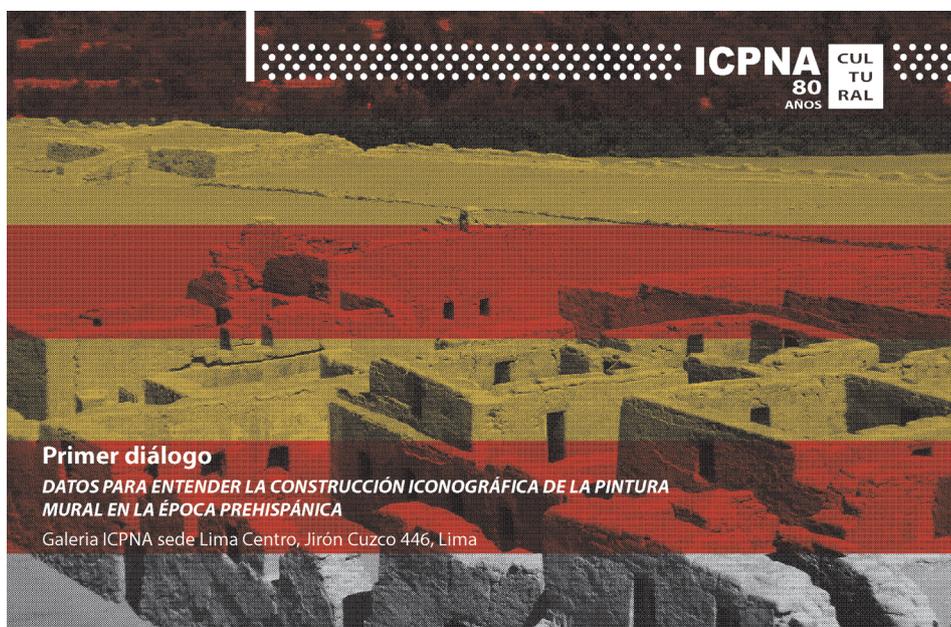


Imagen 12. Afiche de primer diálogo: *Datos para entender la construcción iconográfica de la pintura mural de la época prehispánica* (Herrera 2018).

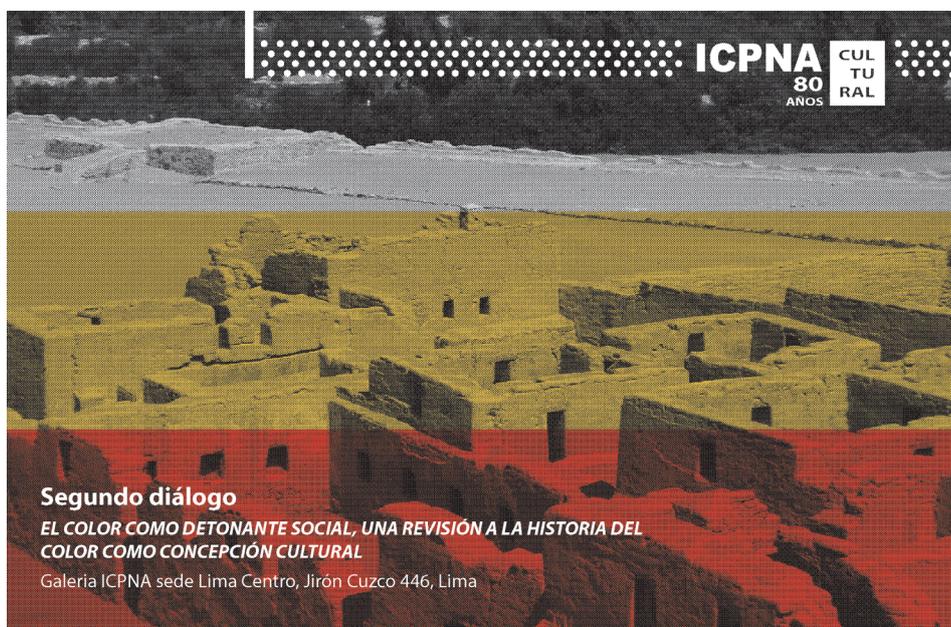


Imagen 13. Afiche del segundo diálogo: *El color como detonante social: una revisión a la historia del color como concepción cultural* (Herrera 2018).



Imagen 14. Afiche del tercer diálogo: *Ejercicios de arqueología sedimentaria dentro de las prácticas de arte contemporáneo* (Herrera 2018).



Imagen 15. Afiche del cuarto diálogo: *Pasos para pintura un espacio público; Ejercicios de estructuras cromáticas* (Herrera 2018).

Finalmente, estas cinco piezas gráficas constituyen las herramientas visuales con las cuales se hará división a la muestra y sus actividades complementarias con la finalidad de invitar al público a participar de estos eventos mediante un incentivo visual cuyo diseño se preocupe por inferir tácitamente los principales conceptos mediante un proceso de asimilación de las estructuras cromáticas prehispánicas plasmados en una línea gráfica específica.

5.1.2 Archivo: *Modificaciones cromáticas/sociales* 2016 – 2019

Enfocados en el trabajo de archivo del proyecto *Modificaciones cromáticas/sociales*, se elaboró una publicación titulada, *Modificaciones cromáticas/sociales* 2016 – 2019 (Anexo 4), donde se archivaron los principales textos escritos para explicar la composición orgánica de la instalación con la finalidad que el espectador tenga otra herramienta de inducción al estudio del sistema de codificación cromática del *Tahuantinsuyo* y dinamizar su interacción con la atmósfera cromática presente en la galería.

La publicación se encuentra fechada en el periodo 2016 – 2019, puesto que corresponder al tiempo que se viene trabajando desde la primera visita a *Tambo Colorado*, el desarrollo del proyecto y finalmente la exposición que tendrá lugar durante el 2019. Esto propone tres años de investigación constante, llevada a cabo para establecer mediante un proyecto visual ciertas reflexiones del cromatismo durante el *Tahuantinsuyo*.

Finalmente, en la publicación pudimos analizar su composición como un ejercicio de asimilar la visualidad otorgada por *Tambo Colorado* en un proyecto editorial amigable con el lector. La edición de esta publicación se editó en el taller del artista Marco Herrera Fernández y asesorada por el historiador del arte Héctor Escobar Tapia, su tiraje está limitado a ediciones de 49 ejemplares con la finalidad de guardar en todo el proceso de *Modificaciones cromáticas/sociales* la apropiación visual, conceptual y numérica de los elementos de *Tambo Colorado*, en este caso, nos referimos a los 49 patrones que plantea Protzen.

5.2 Presupuesto

Elementos a financiar	Recursos
• Materiales de pintura	4,000 soles
• Seguros	no se requiere.
• Movilidad	500 soles.
• Asistencia durante 10 días	500 soles.
• Impresión del catálogo y material informativo	3,000 soles
• Total:	8,000 nuevos soles

5.3 Cronograma

	Primera semana	Segunda semana	Tercera semana	Cuarta semana	Quinta semana	Sexta semana
Montaje						
Etapa I						
Primer diálogo						
Etapa II						
Segundo diálogo						
Etapa II						
Tercer diálogo						
Etapa IV						
Cuarto diálogo						
Desmontaje						

VI. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

6.1 Manifestaciones de pintura mural en la costa sur durante el horizonte tardío

Para esta investigación es importante retomar los trabajos de identificación realizados por Max Uhle (1901), con el fin de aportar en la investigación de la pintura mural prehispánica. Debido al pésimo estado de conservación (Imagen 16), la pintura mural desaparece sin los estudios necesarios que permitan entender el desarrollo social y político de las culturas prehispánicas.



Imagen 16. Evidencia del deterioro en *Tambo Colorado* (Herrera 2015).

El presente análisis identifica el litoral sur del antiguo Perú como la zona de influencia del recinto *Tambo Colorado*, Por lo tanto, es necesario identificar las principales manifestaciones de pintura mural con la finalidad de construir en eje pictórico desarrollado en la red sur del *Qhapaq Ñan*. El análisis de este eje identifica las similitudes técnicas o conceptuales para recopilar patrones visuales y significados recurrentes que aportan al estudio del desarrollo iconográfico de la zona de influencia de *Tambo Colorado*.

6.1.1 Santuario arqueológico de Pachacamac

El Santuario se encuentra ubicado en el valle de Lurín en el kilómetro 31.5 de la antigua carretera Panamericana Sur Km. perteneciente al Distrito de Lurín, Lima (Imagen 17). Pachacamac fue el principal santuario de la costa central durante más de mil años. Sus templos fueron visitados por multitudes de peregrinos en los grandes rituales andinos, pues *Pachacamac* era un acertado oráculo capaz de predecir el futuro y controlar los movimientos de la tierra. (Mincú 2018).



Imagen 17. Vista Satelital del Santuario arqueológico de Pachacamac. (Google Maps, 2018)

El periodo ocupacional del Santuario de *Pachacamac* data del periodo arcaico (5000 a.C.) hasta su abandono en la época colonial (Mincú 2018). Este extenso uso social revela su importancia como oráculo en el antiguo Perú, puesto que, fue un centro de alto nivel de peregrinaje con fines ceremoniales (Estete 1916 [1535]: 10). A donde llegaron poblaciones *Huari*, *Ychsma* e *Inca*; posicionando el Santuario como una capital provincial (Mincú 2018). Esta importancia social se ve manifestada en características propias de las construcciones significativas, como la presencia de pintura mural (Imagen 18) dentro de tres recintos significativos del complejo: Templo antiguo, Templo pintado y Templo del sol:

La pintura mural es un valor arquitectónico de jerarquía, destinado a edificios de gran relevancia religiosa. como ya se señaló el templo pintado destaca dentro del santuario de Pachacamac porque es un edificio de gran importancia simbólica y ritual, al ser considerado el templo que había albergado al dios Pachacamac (Uhle 2003, Rostworowski 2001): la pintura mural en los frontis del Templo Pintado habría servido para diferenciar y plasmar el mensaje del poder del dios Pachacamac, siendo probablemente vista por los peregrinos y visitantes desde su entrada al santuario, causando un gran impacto visual.(Pacheco, Pozzi-Escot, Uceda 2013: 31-32)



Imagen 18. *Adobe pintado encontrado en el Santuario arqueológico de Pachacamac.* (Herrera, 2017).

Para Max Uhle (1856 - 1944) y María Rostworowski (1915 - 2016), es inherente la presencia de la pintura mural dentro de edificaciones con un grado de importancia política, religiosa y cultural. Y como parte de las estructuras sociales del antiguo Perú. Por lo tanto, debido a su importancia religiosa e histórica, el Santuario de *Pachacamac* presenta una compleja estructura cromática dentro de sus principales recintos, la cual respondió a las prácticas sociales que determinaron su uso público.

Estas estructuras cromáticas corresponden a patrones cromáticos derivados de la combinación de franjas verticales, que alternan los colores rojo, amarillo y blanco. La elección cromática en Pachacamac resulta similar a otras construcciones de la Costa. En el trabajo de campo, se encontró dentro del perímetro del santuario evidencia gran cantidad de tierra de color, posiblemente utilizada en la elaboración de los pigmentos (Imagen 19).



Imagen 19. *Capa geológica (expuesta) en el Santuario de Pachacamac.* (Herrera, 2017).

La presencia del rojo, amarillo y blanco dentro de las capas geológicas de la zona significó la decisión de asentar un centro ceremonial importante a nivel provincial, como lo fue Pachacamac. En la época prehispánica, la extracción y distribución de pigmentos permitió un complejo conjunto de estructuras sociales que rigen su desplazamiento por medio de rutas establecidas a lo largo del antiguo Perú destinadas al intercambio cultural, económico y político (Garrido 2007: 55 – 58).

La evidencia de pintura mural en *Pachacamac* se encuentra dentro de la denominada zona ceremonial, la cual comprende los recintos que se encuentran dentro de la primera muralla. Estos son el Templo del sol, el Templo pintado y el Templo viejo (Mincu 2018). Existe tres prácticas pictóricas distintas dentro del Santuario, que corresponden a los templos mencionados. Por lo tanto, el análisis histórico de los periodos de ocupación de cada recinto es una herramienta para comprender el desarrollo de las prácticas iconográficas relacionadas con la pintura mural dentro del Santuario de *Pachacamac*.

La iconografía planteada en *Pachacamac* responde a distintas etapas históricas e intereses políticos, religiosos y culturales que predominaron durante el paso de los distintos grupos ocupacionales que tuvo el recinto. Por lo tanto, el análisis cromático del Santuario arqueológico de Pachacamac se ha dividido en los tres principales conjuntos arquitectónicos donde la presencia de pintura mural ha respondido a un significado religioso y político de alcance regional. Con el fin de entender cómo los diferentes usos ceremoniales configuración las estructuras cromáticas y sociales durante la época prehispánica.

6.1.1.1 Templo Viejo

El Templo Viejo (imagen 20) es la edificación con mayor antigüedad dentro del santuario. Su construcción data del período Desarrollos Regionales (200 – 550 d.C.) y su ocupación finaliza a principios del Imperio Huari (550-700 d.C.). De acuerdo a Julio C. Tello (1880 – 1947) este templo pudo ser dedicado originalmente al dios *Pachacamac* (Museo Pachacamac 2018). Los estudios posteriores de Ponciano Paredes y Régulo Franco descubrieron una cámara a desnivel de uso ceremonial donde probablemente estuvo la antigua cámara de la deidad de *Pachacamac* (Franco; Paredes 2013). Una gran cantidad de ofrendas de diverso tipo descubiertas en el sitio hace que esta sea teoría sea una posibilidad. (Mincu 2018).



Imagen 20. Vista panorámica del Templo viejo. (Museo de sitio de Pachacamac 2018)

El Templo viejo posee una gran importancia, puesto que funcionó como el centro del intercambio cultural de la época debido a la presencia de spondylus y plumas de aves selváticas (Franco; Paredes 2003). Por lo tanto, las diversas manifestaciones visuales y arquitectónicas son reflejos de la cosmovisión del antiguo Perú. Al analizar la cronología del recinto (Tabla 3) se identificó una relación en los periodos de ocupación y la modificación de las etapas primordiales.

Periodo Intermedio Temprano			Periodo Horizonte Medio		
Templo temprano		Templo tardío			
Fase A1	Fase A2	Fase B	Fase C	Fase A	Fase B
Sin pintura	Sin pintura	Templo amarillo	Templo negro/blanco	Templo policromo	Templo verde/celeste
4	1 subfase	Fases 3 - 9 del Int. Temp.		HM1/HM2	HM3

Int. Temp. = *Intermedio Temprano* *HM* = *Periodo Horizonte Medio, 700 a 900 d.C.*

Tabla 3. *Cronología del color en Pachacamac basada en los trabajos de Franco y Paredes entre 1986 y 1990 (Tavera s/f).*

Se observó que durante el periodo conocido como Templo temprano (Fase A1 y A2), la ocupación estuvo centrada en la construcción arquitectónica del recinto. Luego, durante la Fase B (Estado arquitectónico actual) empieza el uso del color como pintura mural. La ocupación Lima ocurre en este periodo. La primera capa de pintura corresponde al denominado Templo amarillo, temporalmente ubicado en el Intermedio Temprano:

La etapa tardía del Periodo Intermedio Temprano se caracteriza por dos reestructuraciones arquitectónicas (Franco 1993). El edificio que antecede al Horizonte Medio estuvo pintado en negro sobre blanco y su abandono se debe a copiosas lluvias que causaron gruesas capas de lodo sedimentado sobre los pisos pintados de los recintos. En el Recinto Principal estas capas se conservaron con improntas de pisadas de niños y adultos (Fig. 4). Al parecer, estas lluvias corresponden a un Mega Niño (Paredes 1991: 369; Franco 1993: 60), el cual determinó la modificación del edificio y la introducción de algunos elementos constructivos ajenos a la cultura local. (Franco; Paredes 2000: 607)

Como describen los arqueólogos Régulo Franco y Ponciano Paredes, a finales del Intermedio Temprano se evidenció la segunda capa pictórica. Lo que significó un abandono del color con el fin de dar paso al contraste fuerte del blanco y negro. Estos cambios pictóricos deben estar estrechamente relacionados a las innovaciones estructurales como respuesta a la adaptación del recinto a los cambios climáticos que afrontaba la costa peruana. Las lluvias provenientes de un posible Niño de grandes proporciones pueden entenderse como un factor determinante en las modificaciones arquitectónicas. Sin embargo, a su vez funciona como detonante de una variación en el flujo de peregrinaje

al Santuario, alterando los ciclos de intercambio cultural regional y trayendo consigo variaciones en la iconografía del sitio:

Horizonte Medio, una época de cambios climáticos precedida por una fuerte sequía y, por otro lado, se produce un encuentro entre dos deidades tanto norteña como sureña que puede señalar la convergencia cultural de dos tradiciones. Desde el punto de vista iconográfico, se indicará que la divinidad del sur corresponderá a la representación del personaje llamado por Menzel «front-faced deity» o «male deity» (1964: 19; 1977: 33,55; Cf Uhle 1903: 26, Fig.16) o «Deidad con báculo» (Cook 1994: 176-177) de origen Tiahuanaco-huari. La versión norteña podría ser la que aparece en un textil encontrado por Uhle en Pachacamac (Uhle 1903: 22-23, Fig. 1a; Shimada 1991: LI). La combinación de ambas representaciones originó un nuevo personaje en la versión costeña representada en las vasijas ceremoniales como un ser mítico de perfil o de frente con la cabeza de costado con rasgos felínicos y portando báculos serpentiformes. Esta nueva imagen de Pachacamac pertenece al grupo de los dioses fertilizadores de la iconosfera Tiahuanaco-huari (Paredes 1991: 374-375). Se difundió por la costa y sierra central, y su culto se centralizó en el Templo Viejo de Pachacamac. (Franco; Paredes 2000: 612)

Resulta significativa la construcción iconográfica de un dios derivado de dos deidades geográficamente opuestas (*Tiahuanaco/Moche*) para entender la importancia de Pachacamac en un sentido regional. Estos intercambios culturales significaron que el horizonte medio sea un periodo de constantes cambios en la edificación. La primera fase elabora una policromía basada en los colores rojo y negro sobre blanco, con motivos figurativos. Resulta interesante como el color rojo se intensifica por medio de la utilización del blanco como una capa posterior. (Franco; Paredes 2000: 610)

En 1993, Régulo Franco precisa que el Recinto Principal tiene presencia de colores relacionados a la iconografía *Huari*, que derivan de los textiles encontrados en el templo. La relación entre las prácticas textiles y arquitectónicas serán tocadas a profundidad posteriormente, sin embargo, es resaltante la aparición de un pigmento azul violáceo claro de dumortierita (Franco; Paredes 2000) como un indicador de la existencia de intercambios comerciales y ofrendas a nivel panandino unificados por una deidad regional.

Según las investigaciones de Franco y Paredes (2000), la fase B del Templo viejo propone tres cambios arquitectónicos:

1. Construcciones de terrazas con muros pintados de rojo (Paredes 1985: 73-74) y pisos policromados (rojo, blanco, verdiceleste).
2. Construcción de nuevas terrazas sobre las anteriores y repitiendo los motivos decorativos anteriores y con ocre amarillo sobre rojo y blanco sobre amarillo. Para la construcción se emplearon adobitos y adobes.
3. La construcción de nuevas terrazas de adobes y con la decoración descrita por Uhle (1903), Muelle y Wells (1939) y reconsideradas por Bonavia (1974, 1985). La temática de estas pinturas probablemente corresponde a segmentos narrativos vinculados con algunos ritos propiciatorios como la expresión de los mitos relacionados al culto a Pachacamac o de las continuas crisis climáticas (Franco; Paredes 2000)

Con respecto al primer cambio, se introduce el verdiceleste a las posibilidades cromáticas del recinto. Posteriormente se usó este color dentro de los patrones principales del Templo Pintado. El segundo y tercer cambio, descrito por Franco y Paredes, los patrones cromáticos no varían. Sin embargo, se produce una transición entre la construcción inicial mediante adobitos a edificar las últimas etapas con adobe, en un claro interés por reforzar el recinto frente a las crisis climatológicas que afectaron la costa peruana. Los constantes daños ocasionados por el fenómeno del niño impulsaron el abandono y posterior entierro del Templo viejo para dar paso a un desplazamiento cultural - religioso hacia el Templo pintado.

6.1.1.2 Templo pintado

El Templo Pintado es una proyección del Templo Viejo que presentaba originalmente un escalonado pintado de color rojo. Durante el periodo Estados y señoríos regionales, la edificación fue ampliada y modificada, siendo ricamente embellecida con pintura mural en los escalonamientos de su fachada principal ubicada al noreste. Las pinturas, de acuerdo a los recientes estudios del Museo de sitio del Santuario de *Pachacamac*, variaron en el tiempo y pudo identificarse la última etapa donde se diseñan una serie de peces, aves y plantas en colores alternos de rojo y amarillo con delineado en negro (Imagen 21). La limpieza realizada en 1938 por Alberto Giesecke condujo al hallazgo en el sitio, no solo del ídolo de *Pachacamac*, sino también a pinceles que sirvieron para el mantenimiento de los murales. (Mincu 2018).

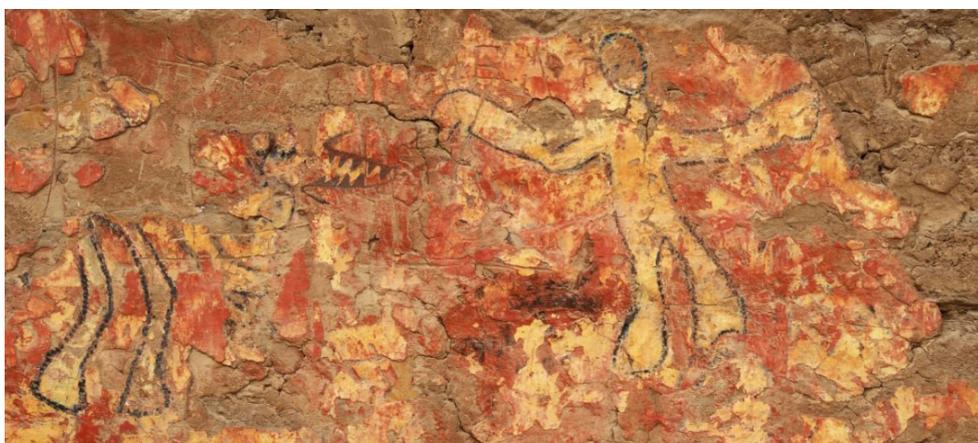


Imagen 21. Pintura mural del Templo Pintado (Detalle) (Instituto de Estudios Peruanos).

La casa bien pintada (Estete, 1535) o el Templo pintado (Uhle, 1900), es la edificación con mayor presencia de vestigios de pintura mural, lo cual ha permitido el estudio de su iconografía y el uso de los pigmentos en relación a las capas pictóricas y a su variación con respecto a los distintos recintos, identificando así las distintas funciones del color dentro del Santuario Arqueológico de *Pachacamac* como, la pintura mural y las ofrendas cromáticas.

En *Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación*, los arqueólogos Gianella Pacheco, Denise Pozzi-Escot y Carmen Rosa Uceda (2013) registraron los principales pigmentos utilizados en los murales del frontis norte (Tabla 4). A continuación, se presenta la descripción realizada por el grupo de arqueólogos y la ubicación del pigmento mediante el código de la carta de Munsell.

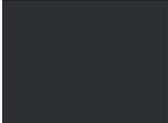
	Rojo granate (Cód. Munsell 10R 5/3). Se utilizó en el primer momento en que el templo fue pintado, como color de fondo, y ha sido registrado en ambos frontis y en la plaza A.
	Amarillo ocre (Cód. Munsell 4.5Y 6.6/11.8). Utilizado al mismo momento que el color rojo granate, fue usado específicamente para los diseños de figuras humanas que se pintaban sobre el color rojo granate. Estos diseños fueron registrados por Uhle (1903).
	Rojo bermellón (Cód. Munsell 7.5R 6/4). Utilizado para los paneles que se alternan con el color amarillo. Este rojo también ha sido utilizado para los diseños de peces, aves y plantas, probablemente de maíz.
	Amarillo pálido (Cod. Munsell 5y 8/7). Este color habría sido dispuesto alternadamente con los paneles de color rojo bermellón, en los escalones del frontis norte, y se habría utilizado también para los diseños de los peces, aves, figuras humanas y plantas.
	Negro grafito (Cód. Munsell 5.0 PB 1.6/1.6). Presente en todos los momentos pictóricos, fue utilizado para delinear los diseños de peces, plantas y figuras humanas
	Verde grisáceo (Cód. Munsell 0.5 B 8.3/6). Este color fue utilizado de manera selectiva. se ha registrado su uso en algunos pocos paneles ubicados en la parte central y alta del frontis norte, así como en algunos diseños pequeños que no han podido ser identificados debido a su mal estado de conservación. es un color de uso restringido, posiblemente debido a que, a diferencia de los colores anteriormente descritos, no se podía conseguir o procesar fácilmente.

Tabla 4. *Identificación de los pigmentos, códigos y características principales de los pigmentos prehispánicos.* (Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda, 2013: 33)

En la descripción resulta importante destacar el análisis que se realizó con respecto a los colores base sobre los cuales fueron pintados los pigmentos principales, y la relación de proximidad que tuvieron algunos pigmentos dentro de una sola composición. Así como también, para entender la abundancia y escasez de ciertos matices como consecuencia de factores sociales, geográficos y económicos. Entrando así, en el estudio de las rutas económicas y administrativas del color dentro del territorio peruano.

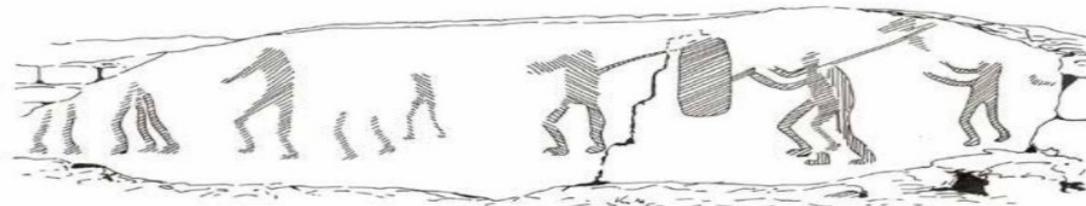
No obstante, las investigaciones realizadas en el templo pintado del santuario de Pachacamac afirman sobre el color verde grisáceo lo siguiente: “es un color de uso restringido, posiblemente debido a que, a diferencia de los colores anteriormente descritos, no se podía conseguir o procesar fácilmente” (Pacheco, Pozzi-Escot; Uceda 2013). Por lo tanto, la utilización del color en los diseños del templo plantea la existencia de un sistema de producción del pigmento de importancia cultural, política y religiosa del recinto.

La gran cantidad de pintura mural presente en el Templo Pintado propone un gran esfuerzo logístico con relación a la extracción de pigmentos, la mano de obra especializada en el manejo de la técnica y la continua restauración o modificación de sus patrones. Así se evidencia la gran importancia ceremonial que tuvo el sitio, también llamado por Max Uhle como el Templo de *Pachacamac*, llamado así por haber encontrado dentro de la plaza principal del recinto un ídolo tallado en madera similar al descrito por Miguel Estete.

Como en otras construcciones arquitectónicas con pintura mural, las investigaciones arrojan la presencia de dos a más capas pictóricas; Dentro del Templo Pintado se hace referencia a tres momentos pictóricos cuyas características son las siguientes:

Primer momento pictórico: Una vez construido el frontón escalonado se habría aplicado a todos los paramentos de los escalones una capa de enlucido de granulometría fina, hecha de barro y arena, para ser cubiertos totalmente con pintura de color rojo granate, usado como color de fondo, sobre el cual se habrían dispuesto diseños de figuras humanas en color amarillo ocre. Estos diseños representan a personajes humanos de torso grueso y extremidades delgadas en actitud de marcha con dirección al este; además, algunos de estos personajes estarían portando especies de escudos y lanzas. La altura promedio de estos diseños varía de 100 a 60 cm. Estos diseños fueron registrados por Max Uhle en 1903 [Imagen 7] y actualmente se pueden apreciar parcialmente en el sector 1 y 3 del frontis norte (Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda 2013: 39-40).

El primer periodo de pintado del templo (Imagen 22) se refiere a los trabajos finales de construcción y acondicionamiento de los muros mediante enlucido de lodo y una capa uniforme de pigmento rojo. Con la finalidad de empezar a reforzar zonas de color rojo y adicionar el color amarillo con el fin de construir una primera etapa. La misma que se caracterizó por la utilización de una iconografía figurativa que buscó narrar escenas de actividades como la siembra de maíz y la extracción de peces como principales recursos aprovechados en la zona.



Diseños del primer momento pictórico (Uhle: 1903)

Imagen 22. Diseños del primer momento pictórico identificado por Max Uhle en 1903 (Pacheco y Pozzi-Escot y Uceda 2013: 39).

Resulta interesante analizar cómo, a medida que se evalúan las distintas capas pictóricas, la aplicación de los mismos recursos iconográficos y cromáticos empezaron a tener un resultado plástico. Y, por lo tanto, grados distintos de interacción social. Es así como el segundo momento pictórico (Imagen 23) presenta las siguientes modificaciones:

Segundo momento pictórico: Los diseños del primer momento habrían sido cubiertos por una capa de enlucido compuesta también por barro fino y arena, sobre la cual se habrían dispuesto paneles alternados de colores rojo bermellón y amarillo pálido. Estos paneles dispuestos a lo largo de todo el frontis tendrían un promedio de 2.5 m de largo y habrían servido para hacer más evidente y resaltar los diseños de hombres, peces, aves y plantas que también habrían sido pintados de manera alternada para destacar sobre el panel de fondo. Para hacer más evidentes y visibles los diseños, estos fueron delineados de color azul grafito. En este momento también se habría usado el color verde grisáceo, de manera restringida y puntual, en diseños que lamentablemente no han sido posibles definir debido al estado de conservación. Este momento se ha registrado en una de las acuarelas hechas por encargo de Julio C. Tello [Imagen 8] (Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda 2013: 40).



Imagen 23. Acuarela que muestra el segundo momento pictórico por Tello en 1940 (Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda, 2013: 40).

El término Palimpsesto¹⁰ resulta importante para entender la labor pictórica en la época prehispánica. Es término usado para material arqueológico relacionado a la escritura en otras culturas del mundo, sin embargo, es posible realizar un símil con las prácticas transitorias entre períodos pictóricos. El enlucido consiste en capas finas de barro mezclado con pintura blanco con el propósito de opacar los colores sin borrar en su totalidad. Esta práctica se realiza con la finalidad de mantener un registro del diseño para elaborar el nuevo según referencias métricas, cromáticas o iconográficas de la capa pictórica anterior.

En el tercer momento pictórico no presenta un proceso de enlucido para plantear un nuevo diseño, es decir, se habla de un proceso de conservación y reforzamiento de las capas pictóricas anteriores. Sin embargo, se denomina como una tercera etapa por la aparición de mínimos planos de color verde, este hecho propone el ingreso de un nuevo pigmento no presente en la zona como evidencia de nuevos intercambios culturales en la época.

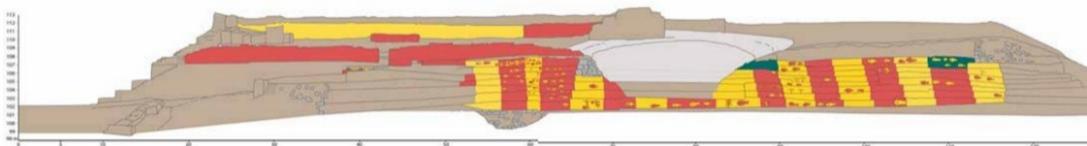


Imagen 24. Levantamiento hipotético del frontis norte. Elaboración propia sobre la base de Farfán en 1985. (Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda, 2013: 40-41).

Pacheco, Pozzi-Escot y Uceda (2013) resuelven su análisis de las capas pictóricas del Templo Pintado mediante el gráfico donde presentan (Imagen 24) la estructura cromática del templo pintado en su tercera etapa. En análisis de cada nivel pictórico es importante para entender las relaciones entre las estructuras cromáticas y los procesos sociales en un sitio arqueológico. Como anexo al estudio de los pigmentos y su aplicación en

¹⁰ Palimpsesto: Se refiere a un manuscrito en el que se ha borrado, mediante raspado u otro procedimiento, el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto (RAE 2018).

la pintura mural del Templo pintado se presenta el hallazgo de paquetes de pigmentos enterrados en sitios ceremoniales como ofrenda. Este dato ofrece una nueva lectura del color dentro del Templo Pintado:

Varios pigmentos fueron descubiertos en contexto de ofrendas: paquetes con polvos de color verde, rojo y anaranjado en la Calle Norte- Sur [Templo Pintado], y polvo rojo y amarillo en el Templo del Sol. El análisis de estos pigmentos revela que son muy diferentes a los empleados para las pinturas [...] Las dos ofrendas de pigmento rojo, del Templo del Sol y de la Calle Norte-Sur son a base de cinabrio (HgS), pigmento conocido por sus propiedades tóxicas y su papel simbólico. finalmente, el anaranjado encontrado en la ofrenda de la Calle Norte-Sur está compuesto por sulfuro de arsénico, altamente tóxico, único ejemplo de pigmento a base de arsénico identificado en ofrenda en el Perú prehispánico hasta la fecha. (Pacheco; Pozzi-Escot; Uceda 2013: 67 - 68).

El Santuario de Pachacamac presenta pigmentos/colores usados como material religioso para ofrendas a la deidad *Pachacamac*; Es así como remplazando el uso del pigmento como pintura, el color desplazó su utilidad a otras dimensiones físicas y conceptuales durante la época prehispánica. La presencia de pigmentos de alto nivel tóxico propone crear dinámicas sociales especializadas en la extracción del material. Es decir, el color vuelve a tener un poder de establecer rangos sociales entre los dedicados a su extracción y comercio.

6.1.1.3 Templo del sol

La conquista de *Pachacamac* por los Incas se produjo aproximadamente en 1470. Un enorme séquito llegó desde el Cusco para realizar ofrendas al dios más importante de la costa. Los acuerdos diplomáticos entre los Ychsma y los Incas permitieron que los Incas se establecieran en el Santuario, se respete a la deidad y se permitiera construir un templo dedicado al Sol. El Templo del Sol (Imagen 25) o Puchao Cancha ocupa la parte más elevada del santuario y su frontis principal está orientado al mar y las islas (Mincu 2018).

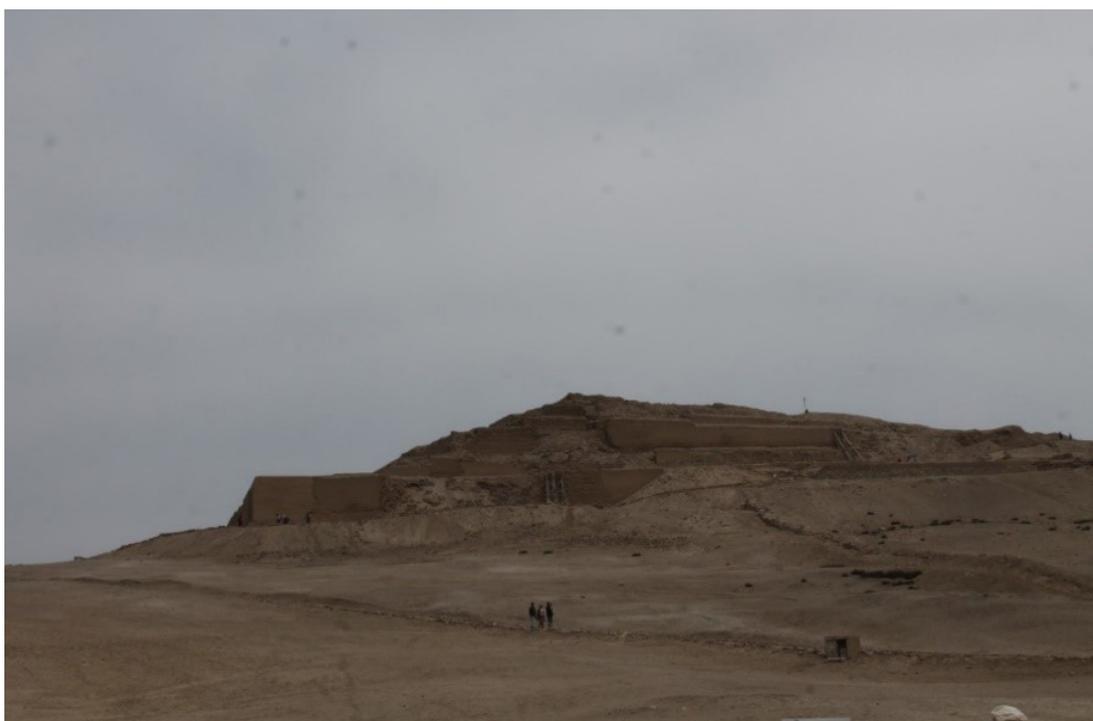


Imagen 25. Vista panorámica del Templo del Sol en Pachacamac, Lurín – Lima (Herrera 2018).

La edificación del Templo del Sol es importante para la investigación por estar cronológicamente ubicado en el Horizonte Tardío. Su construcción y ocupación se debe a la cultura Incaica, por lo tanto, es justificado el gran número de recursos destinado a su elaborado plan de construcción arquitectónica debido a ser la deidad principal del *Tahuantinsuyo*.

En los tres recintos principales del Santuario Arqueológico de *Pachacamac* las descripciones de los cronistas distan en medida de su estado actual debido al clima, a pesar de la puesta de valor mediante el proyecto *Qhapaq Ñan* es difícil pensar en el Templo del sol pintado de rojo en su totalidad, las visitas de campo realizadas durante febrero de 2018 nos acercan a los pocos vestigios de pintura mural presente en el perímetro de la construcción.



Imagen 26. *Recreación del Templo del sol (Siglo XV)* (Instituto de Arqueo-Arquitectura Andina 2018)

Trabajos como el instituto de Arqueo-Arquitectura Andina (Imagen 26) resultan importantes para entender las dimensiones que representó un templo del sol pintado en su totalidad de rojo. En este ejemplo de pintura mural es importante entender su incidencia en el paisaje natural costera y la relación que tuvo con los fenómenos climatológicos y los procesos solares insertos en las prácticas religiosas y políticas del *Tahuantinsuyo*.

Esta investigación se apoya del constante desplazamiento hacia sitios arqueológicos de interés dentro de la franja costera peruana, por lo tanto, nuestros trabajos de observación *in situ* nos permitieron tener un archivo de los vestigios de nutra roja presentes en el Templo del sol en la actualidad (Imagen 27-28). Estas prácticas resultan importantes para entender in situ la incidencia del color en el paisaje y cómo este elemento visual se comporta como parte de una arquitectura significativa de la época prehispánica. A su vez, el registro obtenido se propone como evidencia de los vestigios, puesto que, es claro la dificultad que propone la conservación de esta pintura mural que se encuentra expuesta al clima, factor clave en el deterioro de toda arquitectura presente en el litoral peruano.

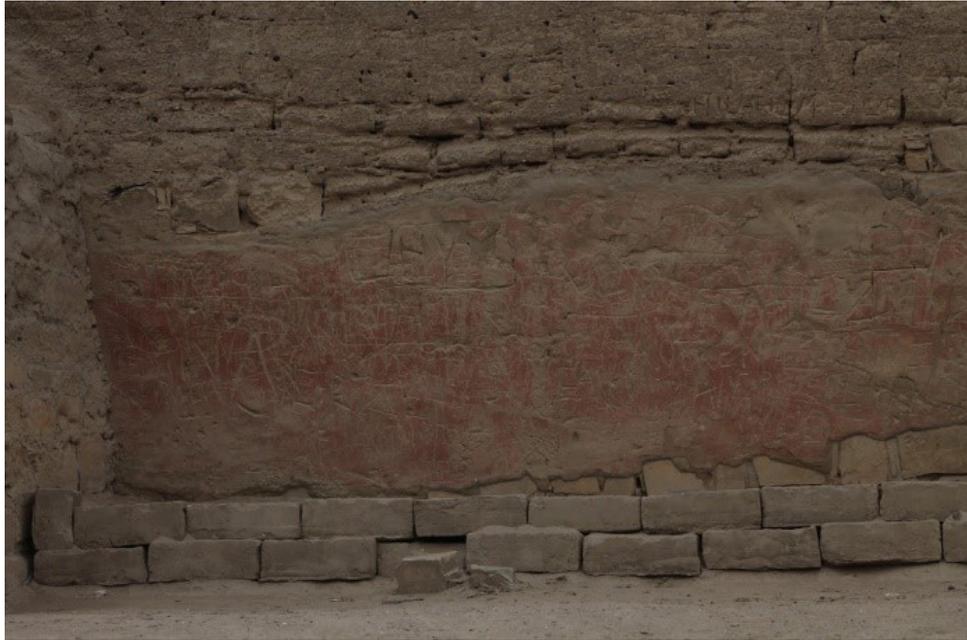


Imagen 27. *Vestigio de pintura roja adyacente a la entrada principal del recinto* (Herrera 2018).



Imagen 28. *Vestigio de pintura mural en la zona lateral izquierda del Templo* (Herrera 2018).

Finalmente, es importante rescatar el gran acervo iconográfico que representa el templo del sol para futuros proyectos, puesto que, su estudio y la apropiación de sus prácticas representa una gran oportunidad para evaluar el color en otra dimensión ajena a la pictórica, puesto que, en el Templo del Sol nos enfrentamos a un color atmosférico. Estos conceptos serán trabajados con mayor detalle en próximos proyectos en relación al estudio, comportamiento, interacción y utilización del color en el mundo prehispánico.

exterior de color rojo. No obstante, los trabajos mencionados como antecedente en la investigación del sitio arqueológico el *Huarco* no indican presencia de pintura mural en el complejo arquitectónico, por lo contrario, es necesario recurrir a los cronistas con el fin de proponer el *Huarco* como otra estructura cromática importante en la costa del antiguo Perú.

Ejemplos como *Chankillo* en Casma, donde la fortaleza militar presenta una estructura arquitectónica circular que fue pintada de color amarillo con el fin de reflejar el sol al mediodía o el Templo del sol, complejo arquitectónico pintado de rojo con el posible fin de reflejar el sol poniente, proponen una teoría color en el Perú antiguo relacionada a los fenómenos geográficos.

Middendorf realizó un recorrido por Cañete en el año 1887. Al llegar al puerto de Cerro Azul, el viajero alemán reportó la existencia de restos de muros de adobes con nichos trapezoidales en la cima del cerro El Fraile; de acuerdo a su testimonio, estos muros formaban parte de una antigua fortificación que, por sus características, se asemejaba al Templo del Sol de Pachacamac. Middendorf relaciona los restos de los edificios observados con las referencias históricas del cronista Cieza de León sobre la fortaleza mandada a construir por los incas (Barraza Y Marcone, 2015: 62).

La semejanza a la cual se refiere Middendorf entre el Templo del Sol y el *Huarco* puede atribuirse a diferentes factores como las similitudes arquitectónicas, su relación con el océano y la pintura mural del recinto. Es conocido que el color rojizo que toma presencia en el Templo del Sol. Sin embargo, resulta escasa la información de la pintura mural que tuvo El *Huarco*. Cieza de León (1520 -1554) menciona lo siguiente sobre esta característica pictórica del complejo arquitectónico: “Estaba en su tiempo esta fortaleza muy adornada de pinturas, y antiguamente había mucho tesoro en ella de los reyes Ingas” (Cieza 1953 [1553]), Cieza empieza a proponer una relación entre la práctica pictórica y la presencia de tesoros pertenecientes a las clases gobernante.

Por otro lado, las crónicas de Fernández de Oviedo (1478-1557) muestran otro interés por describir el sitio mediante su cercanía al mar: “ó hay muy buena disposiçion para se haçer una torre ó fortaleça en la boca del río, donde entra en la mar, para guarda é defensa del puerto, é mucha piedra qual conviene para ello: lo qual sin dubda paresço que todo assi aparejado por la Providencia Divina” ¹¹(Oviedo, 1853/1535: 149). Según lo enunciado por Fernández de Oviedo es posible pensar que Huarco se camufló de cierta manera con la geografía circundante.

Es claro, que, debido a la relación con otras arquitecturas cromáticas presentes en la costa peruana y la descripción de los cronistas, el sitio arqueológico El *Huarco* presenta una práctica pictórica mural que propone el uso del color desde una perspectiva religiosa y geográfica que conjunta a la arquitectura y el cromatismo en un artefacto comunicacional de grandes proporciones. Esta práctica responde a necesidades más allá de lo decorativo, incidiendo en el trabajo de percepción visual con relación al espacio, tiempo y su relación con los intercambios culturales, políticos y religiosos durante la época prehispánica.

Durante la investigación encontramos edificaciones de importancia religiosa, política y cultural que presentan distintas prácticas cromáticas arquitectónicas de intencionalidad atmosférica. La presencia, importancia y desarrollo del camuflaje geográfico por medio de la utilización del color mediante pigmento, reflejo, entre otras arquitectónicas. Puesto que, la fortaleza de *Chankillo* en Casma, el Templo del Sol en *Pachacamac* y la fortaleza de El *Huarco* en Cañete son la evidencia de una tradición religiosa, cultural, arquitectónica y cromática con poco interés en las investigaciones del Perú antiguo, necesitan una investigación aparte¹².

6.1.3 Evidencia de pintura mural en la cerámica

11 Hay muy buena disposición para hacer una torre o fortaleza en la boca del río, donde entra el mar, para guardia o defensa del puerto. Y hay mucha piedra conveniente para ello (para la construcción de la torre y fortaleza) ; lo cual sin duda parece que todo esto ha sido aparejado (creado u organizado) de manera natural o divina (Traducción propia)

12 Esta investigación propuesta a futuro nos ayudará a entender la necesidad de los pueblos precolumbinos por acortar las distancias entre las personas y los elementos naturales que consideraban divinos como el sol, el mar y el desierto; Y así, tener nuevas herramientas para expandir, desarrollar y cuestionar el entendimiento que poseemos actualmente de los complejos sistemas sociales con relación al cromatismo del antiguo Perú.

Investigaciones como Ricchata quelccani: pinturas murales prehispánicas (1974) de Duccio Bonavia (1935-2012), resultan importantes para realizar un rastreo de la pintura mural del antiguo Perú. Sin embargo, al revisar la evidencia de pintura mural consideramos que las diversas condiciones que no permitieron la conservación del material no permiten el análisis de los procesos de desarrollo iconográfico presente en las prácticas murales de la costa peruana. Por lo tanto, esta investigación se realizó mediante la observación in situ de los sitios arqueológicos y mediante el mapeo de los escritos de cronistas. Sin embargo, el estado actual de la evidencia de pintura mural y las pocas investigaciones y registro de esta práctica nos llevaron a buscar nuevas formas de crear las evidencias que sustentaran la importancia de la práctica mural en el antiguo Perú. Por consiguiente, usamos la cerámica como herramienta de registro y rastreo de manifestaciones arquitectónicas con pintura mural de las cuales no existe mención oral, escrita y visual.

En el horizonte tardío hay dos tendencias bien definidas en cuanto a la ejecución de las pinturas murales. por un lado, la decoración a base de elementos geométricos, probablemente copiados de los temas de la cerámica incaica (aunque con un vocabulario de motivos más restringido); y por el otro, la representación de escenas. en este segundo caso, son siempre motivos estilizados, representado de perfil y quizá aplicando los mismos principios de los murales mochicas, respecto a tamaño y distribución (Bonavia, 1974: 147).

Bonavia refuerza la idea de construir un archivo pintura mural mediante su identificación en ceramios al mencionar la existencia de una relación entre los elementos geométricos presentes en la cerámica incaica con la iconografía plasmada en la pintura mural durante el horizonte tardío. Es así como, el análisis de las tendencias visuales en cuanto a la ejecución de pintura mural de la época, revelan un interés por sintetizar los elementos presentes en la iconografía de otras prácticas y representarlas desde un lenguaje geométrico sin perder su condición narrativa. Esta elección estética responde a la necesidad por llegar a un consenso cultural y social sobre los códigos de expresión del lenguaje con la finalidad de unificar la recepción de los mensajes del Inca, pensamiento que tuvo una importancia desde los primeros intentos de formar el *Tahuantinsuyo*.

Como indicio de la pintura mural en el Perú antiguo está la siguiente pieza que data del Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 d.C.): *Paccha* con personajes en una estructura arquitectónica (Imagen 30), pieza del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, parte de la colección del Ministerio de Cultura del Perú. De claro

estilo Recuay, el cerámico representa a un personaje principal que dirige una ceremonia religiosa y tres sujetos que lo acompañan sentados, la escena transcurre dentro de una gran edificación ceremonial, la cual presenta en su frontis y paredes laterales un trabajo de pintura mural riguroso que presenta elementos geométricos como olas y escalonados.



Imagen 30. *Paccha con personajes en una estructura arquitectónica. Recuay (200 a.C. - 600 d.C.)* (Archivo Digital de Arte Peruano 2018).

Dentro del mismo tiempo, otra tradición escultórica da evidencia de otro estilo de pintura mural, La cultura *Virú/Gallinazo* elabora Botellas escultóricas con representaciones de estructuras arquitectónicas, las cuales decora por medio de una pintura negativa (imagen 31). En la pieza se observa un diseño elaborado por medio de líneas paralelas y zigzagueantes en dirección horizontal en el frontis y vertical en las paredes laterales. El cerámico presenta cuatro elementos cefalomorfos en cada vértice superior. La actitud de los personajes remite a guardianes, los cuales cuidan un gran elemento cefalomorfo con características que representan a un grado social y político superior, los cuales están cubiertos por un techo plano que sirve para colocar ofrendas como los cuatro vasos ceremoniales y las dos figuras zoomorfas. Así, mediante un cerámico se puede identificar elementos rituales y personajes de alto rango social asociados a una arquitectura ceremonial.



Imagen 31. *Botella con representación de Estructura arquitectónica. Intermedio Temprano (200 a.C - 600 d.C)*
(Archivo Digital de Arte Peruano 2018)

La representación de edificaciones y murales en la cerámica aparece también en culturas como la Mochica (Imagen 32). Por ejemplo, en la colección del Museo Larco existen distintos ceramios que indican la presencia de una tradición de pintura mural dentro de la arquitectura en el antiguo Perú. Según Ulla Holmquist, curadora en jefe del Museo Larco (2008 - 2015) la siguiente pieza representa un recinto ceremonial resguardado por dos personajes con la nariz y labios mutilados. El recinto está completamente encerrado por paredes, tiene un ingreso central, techo a dos aguas y dos elementos escalonados sobre él. Este tipo de estructuras está vinculada a los sacrificios humanos, y se asemeja al Recinto I de la Plaza 3c de la Huaca de la Luna (valle de Moche, región de La Libertad, costa norte del Perú).



Imagen 32. *Cántaro escultórico de cerámica que representa recinto ceremonial. 1 AD - 800 AD, Trujillo, La Libertad, Perú* (Archivo: Museo Larco 2018).

Aún dentro del periodo Intermedio Temprano se rastrea otra tradición cerámica cuyos motivos representan arquitecturas relevantes. En la costa sur peruana se encuentra una vasija con diseños pictóricos (Imagen 33). Esta pieza, que pertenece al Museo de Arte de Lima, de inconfundible estilo Nazca, representa una estructura arquitectónica cuyas paredes laterales grafican al dios Kon, principal deidad Nazca y en su frontis estructuras escalonadas que representan la conexión entre los tres mundos de la cosmovisión andino.



Imagen 33. *Vasija con diseños pictóricos. Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 d.C.)* (Archivo Digital de Arte Peruano 2018).

Durante los primeros periodos de la cronología del Perú antiguo se tiene como principal característica iconográfica la representación de estructuras arquitectónicas con una tradición de pintura mural donde estuvo presente las representaciones antropomorfas, cefalomorfas y zooformas relacionadas con elementos geométricos con el fin de contribuir a una elaborada narrativa política y religiosa. Sin embargo, épocas tardías dieron paso a otras prácticas de pintura mural, cuyos resultados son próximos a los procesos de geometrización de la iconografía obtenidos en la época prehispánica.

Dentro de la colección de arte precolombino del Detroit Institute of Arts (Detroit, Michigan, USA) se encuentra una cerámica de estilo Chimú (Imagen 34), perteneciente al periodo Intermedio Tardío (900 - 1400 d.C.), en la cual se representa una prisión (D.I.A.) cuyo frontis presenta un patrón ajedrezado de la pirámide escalonada en alto contraste. En la cara lateral de la edificación se observa un alto relieve antropomorfo acompañado de otro diseño ajedrezado, este presenta un patrón de cuadrados blancos y negros, este último posee en su interior círculos concéntricos.

Si la denominación de prisión por parte del Detroit Institute of Arts (Detroit, Michigan, USA) sobre esta pieza es correcta, se puede afirmar que la pintura mural no fue una práctica iconográfica exclusivamente aplicada a la arquitectura política y religiosa. No obstante, esta cerámica dentro del grupo de piezas analizadas presenta la particularidad de no poseer una función de cántaro o paccha, por lo tanto, podría tratarse de una maqueta, lo que nos llevaría a entender la construcción nuevamente como un sitio importante y afirma la existencia de un sitio arqueológico con las mismas características de la maqueta.



Imagen 34. *Prisión. Cultural Chimú, Intermedio Tardío (900 - 1400 d.C.)*
(Detroit Institute of Arts 2018).

Finalmente, la última cerámica (Imagen 35) pertenece al Ministerio de Cultura del Perú y forma parte de la colección del Museo Regional de Ica. Tiene el estilo Chincha/Ica y data del Intermedio Tardío (900 - 1400 d.C.). Y representa un edificio con 3 niveles de terrazas. Probablemente, así como la prisión Chimú, esta cerámica escultórica se trate de una maqueta de alguna edificación del estilo Chincha/Ica.



Imagen 35. *Representación de edificio aterrizado. Intermedio Tardío (900 - 1400 d.C.)* (Archivo Digital de Arte Peruano 2018).

Resulta interesante poder rastrear la iconografía de esta cerámica/maqueta dentro de la lista no tan extensa de arquitectura con pintura mural de la región Chincha/ Ica. Es así como los recientes hallazgos en el Palacio Norte del Sector B del Complejo Administrativo de *Tambo Colorado* (Imagen 37) permiten relacionarlo con un fragmento de la decoración de la cerámica (Imagen 36) como evidencia de la pintura mural con iconografía geométrica de estilo Chincha/ Ica dentro del recinto.



Imagen 36. *Diseño con módulo cuadrado dividido por una diagonal* (Archivo Digital de Arte Peruano 2018).



Imagen 37. *Pintura mural hallada en el Palacio Norte del sector B de Tambo Colorado*. (Mincu 2018).

Tanto la pintura mural como la cerámica presentan un diseño ajedrezado de dos franjas configurado por un módulo cuadrangular, el cual está dividido por una línea diagonal de 45° creando dos secciones formadas por triángulos. Si bien se puede entender este diseño dentro de una tradición iconográfica que se expandió en la región Chincha/Ica y se repitió en distintos objetos culturales; se puede proponer esta cerámica como una posible maqueta de los recintos interiores del Complejo Administrativo *Tambo Colorado*.

En conclusión, este análisis ayuda a entender cómo a partir de otros objetos culturales, en este caso la cerámica, podemos rastrear otras manifestaciones iconográficas de las cuales se tiene poca evidencia física o escrita. En este caso, se han rastreado seis edificaciones con pintura mural que fueron construidas en la época prehispánica o diseños arquitectónicos no ejecutados (o no han sobrevivido evidencias). Cual fuese la situación, esta identificación de diseños arquitectónicos con pintura mural representados en cerámicas ayuda a crear una cronología y un mapa geográfico de la tradición de pintura mural que se extendió desde épocas tempranas hasta la época prehispánica e incluso colonial en todo el territorio del antiguo Perú.

6.2 EL COLOR Y SU INTERACCIÓN SOCIAL EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Los estudios enfocados a las prácticas cromáticas de la época prehispánica se centran en un análisis físico del material arqueológico mediante la identificación de los pigmentos, sus orígenes y las técnicas pictóricas. (Morris y Protzen 2004; Pacheco, Pozzi-Escot; y Uceda, 2013; Casadevall, 2015). Sin embargo, pensar en el color solo como un elemento pictórico significa negar la importancia de este fenómeno dentro de otras dimensiones en el imaginario social del antiguo Perú.

La creación y el uso de una paleta entran diversas prácticas que le dan valor a la tonalidad, desde el proceso de extracción y producción (a través de una combinación de minerales, agua y elementos biológicos), pasando por el uso, la circulación y el consumo. De este modo, los colores, a lo largo de su historia de vida, suponen múltiples prácticas y encuentros con lo material (material engagements), configurando así una red social y de sentido que involucra personas, objetos, acciones, gestos, momentos y lugares. (Ávila, 2011: 89)

Llegamos a un punto importante de la investigación donde debemos entender al color como un elemento importante en la estructura cotidiana de las sociedades que se constituye mediante un sistema de relaciones sociales que abordan su extracción, el desplazamiento no aleatorio, comercialización/ intercambio y la producción de derivados como pinturas, tintes e incluso ofrendas. Comprender la vida útil social del color en sus distintas facetas nos ayuda a sustentar la existencia de dimensiones internas, las cuales afectan la percepción cromática social mediante diversas variables que responde al contexto. Estos cambios de percepción que enfrenta el color fueron plasmados mediante manifestaciones cromáticas que significaron la construcción de dispositivos visuales y culturales con la finalidad de establecer parámetros en las relaciones sociales durante el periodo prehispánico.

Es preocupante, como las investigaciones arqueológicas no caen en la necesidad de enlazar o construir una ruta de desplazamiento cromático que evalúe sus diversas manifestaciones insertas en una sola tradición de uso de material cromático fácilmente rastreable. Sin embargo, estas carencias son evidencia de la desconexión entre la arqueología y otras ramas del conocimiento como el artístico, puesto que las herramientas que brinda el arte dentro de las teorías del color son fundamentales para comprender el factor perceptivo que tuvo este actor social durante la época prehispánica.

Actualmente nuestro conocimiento cromático desde investigaciones que parecieran ajenas a nuestro contexto, como lo es la interacción del color, serie de libros que propone

sus teorías cromáticas durante el periodo en el cual Josef Albers ejerce la docencia en la Bauhaus (1923 - 1933). Sin embargo, resulta interesante la conexión entre la interacción de color y el conocimiento cromático precolombino a través de un promedio de catorce viajes por Latinoamérica (1934 - 1967) realizado por los esposos Albers, donde centran su estudio en las manifestaciones prehispánicas mexicanas y peruanas.

La investigación encuentra en los plumarios (Imagen 38) de origen peruano, un gran antecedente para estudiar la utilización del color presente desde épocas precolombinas. Conocimiento aplicado por distintas teorías cromáticas contemporáneas como la manifestada en la serie *Homenaje al cuadrado* (1950 - 1976)(Imagen 39), proyecto que significó poner en prácticas aquellas teorías cromáticas que vio desarrolladas previamente en manifestaciones del antiguo Perú, donde se estudia el comportamiento del color frente a su combinación mediante las proporciones, contrastes, tonos y ritmos.



Imagen 38. *Unku de la cultura Nazca - Costa Sur del Perú, 100 - 800 d.c* (Pinterest 2018)



Imagen 39. *Josef Albers - Homenaje al Cuadrado, serigrafía, 1955* (misscompras.com 2018)

La aplicación visual de los conocimientos cromáticos en el Unku Nazca (100 - 800 d.c.) y su reinterpretación en la serigrafía *Homenaje al cuadrado* (1955) son claves para el estudio del uso de los colores desde los elementos formales como contraste, ritmo y proporción. Estos conceptos son necesarios para leer el desarrollo visual ocurrido dentro de las distintas manifestaciones iconográficas precolombinas, entre ellas, los patrones cromáticos de *Tambo Colorado*.

Mediante la traducción conceptual de estas prácticas en *La interacción del Color* se logra entender sus dimensiones sociales y su función frente al cambio de percepción y desarrollo dentro de las sociedades del antiguo Perú. Los elementos formales aplicados a

esta iconografía geométrica se presentan como ejemplo para el análisis de la iconografía presente en los unku, mayormente plumarios. En el desarrollo geométrico de la época prehispánica se analiza la relación entre la cosmovisión planteada en estos objetos textiles ceremoniales y la práctica pictórica mural del horizonte tardío, específicamente *Tambo Colorado*, con la finalidad de entender los detonantes sociales que incentivaron el desplazamiento iconográfico entre objetos culturales.

Este capítulo abarca un estudio sobre la interacción cromática dentro de las estructuras sociales que construyeron el concepto de cotidianidad. Esto implica un análisis de los principales lugares de extracción de material cromático de origen geológico. Es decir, la red de caminos, arquitecturas significativas y sistemas de roles sociales que permitieron la movilización del color dentro de la región, y finalmente, la comercialización desde un aspecto económico basado en el intercambio, donde los roles asignados a la población se asemejan a prácticas relacionadas a la construcción de adobes y textiles mediante sistemas de producción estatal como la mita.¹³

La investigación establece que, estos procesos sociales demuestran que la interacción cotidiana con el color no estuvo solamente ligada a la dimensión pictórica. Por lo contrario, el poblador prehispánico, mediante la asignación de roles en la pirámide social, estuvo sometido a diversas experiencias con respecto al color. La investigación enfatiza en estas experiencias sociales construidas por los procesos de extracción, desplazamiento y comercialización. Puesto que, sin necesidad de llegar a un estado de pigmento, el color, instauró jerarquía social en el antiguo Perú.

13 Mita (RAE) Del quechua mita; turno; semana de trabajo;.f. Repartimiento que en América se hacía por sorteo en los pueblos de indios, para sacar el número correspondiente de vecinos que debían emplearse en los trabajos públicos.2. f. Tributo que pagaban los indios del Perú.

6.2.1 Interacciones cromáticas cotidianas durante el horizonte tardío

Durante la época prehispánica, el color se presentó inserto en toda práctica cultural manifestada en el material textil, cerámico, mural e incluso en contexto de ofrenda, ocupando como concepto un lugar principal dentro de la dinámica social. Esto llevó a las sociedades prehispánicas a usar el color como elemento simbólico para expresar el poder político, cultural y religioso mediante la inserción de códigos cromáticos en la memoria visual del antiguo Perú.

Porque el color es una de las vías fundamentales mediante las cuales el mundo (las cosas, las personas) se incorpora “sensiblemente” a la experiencia y, a través de ella, a la práctica social. Bajo esta premisa, es importante tener en cuenta los fenómenos perceptivos que unen los objetos coloreados a los actores. Considerar algunos de estos aspectos sensitivos nos permitirá poner de relieve la experiencia del color (Ávila, 2011: 89).

Ávila define el color como un lenguaje que permite dinamizar las prácticas sociales. Sin embargo, al calificarlo como un fenómeno perceptivo se encuentra distintas relaciones entre espectador y color. Por tal motivo es importante la construcción iconográfica desarrollada durante los períodos tardíos del antiguo Perú, puesto que representa una práctica visual que buscó unificar la percepción para construir códigos que se desplazaran por el territorio sin perder su construcción social, a pesar de enfrentarse a otros contextos cromáticos.

El análisis realizado a distintas prácticas como el textil, la cerámica y la pintura mural permitió comprender el color como un elemento ajeno al objeto, el cual se ve alterado por factores sociales, geográficos o atmosféricos modificando así la percepción y el lenguaje construido por las sociedades prehispánicas. Es así como este análisis encuentra relación con el trabajo de Ávila, puesto que, plantea un estudio de las formas de interacción cromática durante el antiguo Perú mediante el análisis estilístico del textil y la cerámica de estilo Yavi-Chicha (Argentina/Bolivia).

Estas características del estilo Yavi-Chicha plantean una serie de interrogantes: ¿por qué razón los diseños pictóricos han sido concebidos para ser vistos a corta distancia? ¿Qué prácticas se encuentran implicadas en su uso? ¿Cuál es la relación entre lo casi invisible de lo pictórico y lo evidente del morado, el ante y el rojo en el juego cromático? Estos gestos plásticos parecen estar invitando a distintas prácticas, modos de interacción y formas de entregarnos

en la realidad. La ubicuidad de las vasijas coloreadas, la alta visibilidad de los contrastes de valor que emplean y la reiteración de estas mismas combinatorias en distintos contextos (mortuorios, de actividad doméstica) revela un esfuerzo deliberado por mantener la uniformidad cromática de la experiencia. Esta homogeneidad crearía un sentido del gusto compartido, de afinidad, que reforzaría los vínculos entre los miembros (conocidos o no) de una misma colectividad, distanciándonos sensiblemente de grupos habituados a otros patrones cromáticos (Ávila, 2011: 96)

Se plantean interrogantes sobre las variables en la interacción cromática evidenciada en distintos aspectos técnicos o formales del estilo Yavi-Chicha, las cuales se resuelven al tener en cuenta un estudio previo del contexto y la dinámica social de estos grupos humanos. Ávila propone la uniformidad cromática como una práctica que busca entablar una estructura de códigos dentro de la colectividad con la finalidad de distanciarse de diferentes experiencias cromáticas. Se puede entender como una red de lenguajes cromáticos impuesta mediante la repetición de patrones insertos en cerámica, textil, mural, entre otras prácticas culturales, que ayudaron a delimitar fronteras sociales intangibles, marcadas por el conocimiento cromático previo.

En nuestra investigación se presentan manifestaciones prehispánicas derivadas de la construcción de estructuras cromáticas que modificaron las relaciones sociales de un grupo poblacional de características similares. Sin embargo, se ha enfatizado en analizar edificaciones arquitectónicas de importancia panandina con la finalidad de entender como poblaciones habituados a distintos patrones cromáticas lograron consolidar vínculos mediante un ordenamiento cromático que permite entablar estructuras de colectividad a nivel regional:

Este principio de ordenamiento cromático se origina en la concepción de los cuatro valores cromáticos primario, que formulan la relación forma-color como estructura generada del principio de dualidad entre lo blanco y lo negro, lo rojo y lo amarillo, como representación de lo claro y lo oscuro y de lo frío y lo cálido respectivamente con ello, la distribución de colores sobre los planos compositivos ordenados puede organizarse en función a la correspondencia entre el número de colores, el número de espacios y el esquema simétrico presente en cada diseño. El simbolismo de los colores parte de la relación día-blanco, noche- negro, amanecer-amarillo y atardecer-rojo, que por extensión formó parte del concepto inmanente en el Tawantinsuyo y

sus cuatro regiones” (Ávila, 2011: 27).

El concepto de dualidad en el mundo andino es inherente a toda manifestación de los pueblos originarios, Así, Ávila encuentra una relación entre las teorías cromáticas básicas de contraste y analogía del círculo cromático para emprender un análisis de carácter psicológico y social aplicado a las decisiones de organización cromática dentro de la iconografía prehispánica, respondiendo a los conceptos de extensión territorial, social y política del *Tahuantinsuyo*.

El entender la relación:” día-blanco, noche-negro, amanecer: amarillo y atardecer: rojo” (Ávila, 2011: 27) permite concretar el análisis realizado a estructuras arquitectónicas representativas de la costa peruana. Es necesario recordar la red de templos dedicados al sol que se estableció en el margen costero. En este contexto, la pintura mural roja en el Templo del Sol del Santuario de *Pachacamac*, debido a su proximidad con el punto geográfico del atardecer en nuestro hemisferio, es un claro ejemplo de la relación de los fenómenos climatológicos con la construcción social de color durante la época prehispánica.

En este contexto se desprende la identificación de los valores cromáticos por medio de instrumentos arqueológicos tradicionales, como la carta de colores del suelo de Munsell, para entender la clasificación cromática desde una perspectiva social. Así, se logró abordar el color desde un sentido relacional que contribuya a la interpretación del desplazamiento de la iconografía en una cronología sedimentaria de nuestra historia prehispánica.

En síntesis, abordar el color en forma relacional (Owoc 2002; Young 2006) nos marca algunos caminos potencialmente fructíferos a seguir en su estudio arqueológico. Primero, pone de relieve que las relaciones cromáticas (p. ej., los contrastes) son más relevantes para entender la experiencia cromática que los colores en sí mismos o sus valores absolutos cuantificables a través de dispositivos tales como la Carta Munsell. [...] Segundo, nos invita a pensar en los efectos (buscados o no) que estas combinaciones producían en las personas, en sus consecuencias “sociales” (Gell 1998; Latour 2005). ¿Cómo se distribuyen distintos tipos de contrastes en el espacio o en diversos contextos de acción? ¿Qué tan pautadas o reglamentadas se encuentran estas relaciones? ¿Qué continuidades o discontinuidades marcan entre las personas entre sus distintas prácticas? Como podemos observar, preguntas que nos llevan, por

lo menos para el Estilo Yavi-Chicha, a comenzar a desentrañar el rol de los objetos en el entramado de las relaciones sociales (Ávila, 2011: 88).

La investigación propone seguir entendiendo el aspecto relacional del color durante la época prehispánica. Por lo tanto, es importante entender las diversas prácticas políticas, económicas y religiosas que se construyeron al insertar el color como parte de los códigos comunicacionales entre pueblo de toda la región mediante la construcción de una iconográfica que se desplazó constantemente de formato plástico. Finalmente es necesario entender la diferencia entre Ávila, que pretende desentrañar el rol de los objetos en el entramado de las relaciones sociales y este trabajo que propone descubrir el rol del color en las relaciones sociales. Aunque suena similar, este trabajo buscó entender al color como una manifestación no sujeta a un objeto, la cual se desplaza en la atmósfera social como un agente de modificación social construido mediante el análisis geográfico, astronómicos, cultural y político de los distintos pueblos que conforman el espectro del antiguo Perú.

6.2.2 Extracción, movilización y comercialización cromática en la época prehispánica

Para la existencia del uso del color en el antiguo Perú fue necesario implementar estructuras sociales que giren en torno a la extracción de la materia prima. Los pigmentos de origen geológico fueron encontrados junto al material metalúrgico, el cual ya sabemos tiene gran valor económico y social.

Varios pigmentos fueron descubiertos en contexto de ofrendas [Imagen 23] paquetes con polvos de color verde, rojo y anaranjado en la Calle Norte-Sur, y polvo rojo y amarillo en el Templo del Sol. El análisis de estos pigmentos revela que son muy diferentes a los empleados para las pinturas [...] Las dos ofrendas de pigmento rojo, del Templo del Sol y de la Calle Norte-Sur son a base de cinabrio (HgS), pigmento conocido por sus propiedades tóxicas y su papel simbólico. Finalmente, el anaranjado encontrado en la ofrenda de la Calle Norte-Sur está compuesto por sulfuro de arsénico, altamente tóxico, único ejemplo de pigmento a base de arsénico identificado en ofrenda en el Perú prehispánico hasta la fecha (Pacheco, Pozzi – Escot Uceda, 2013: 67 - 68).

Para este estudio es importante el hallazgo de una serie de paquetes con polvos de color en condición de ofrendas (Imagen 40), puesto que, revela una gran importancia de ciertos pigmentos en los esquemas sociales prehispánicos. Debemos remarcar que

estos materiales religiosos tienen propiedades tóxicas, ya que son derivados de metales pesados como el arsénico, cinabrio y cobre. Se propone la importancia panandina del Santuario de *Pachacamac* por medio de la identificación de los principales yacimientos y rutas del desplazamiento cromáticos durante la época prehispánica con la finalidad de entender los procesos de estructuración social correspondientes a la presencia o ausencia del color en los distintos centros de ocupación humana del antiguo Perú.



Imagen 40. Muestra de cinabrio encontrado como ofrenda en la Calle Norte-Sur (Museo de Pachacamac, 2018).

Anteriormente se desarrolló la importancia que, del Santuario de *Pachacamac* dentro de la región, desde épocas tempranas hasta la colonia. Por lo tanto, el material encontrado es producto de diversos intercambios culturales que dinamizan las prácticas culturales, religiosas y social alrededor de la geografía del antiguo Perú. Con motivo de entender el desplazamiento de los pigmentos se ha identificado hallazgos importantes de sistemas extractivos de cobre, cinabrio y arsénico para el uso ceremonial, económico y político del territorio prehispánico.

6.2.2.1 Primeras extracciones cromáticas (Cobre)

Los primeros hallazgos de metalúrgicos son fechados entre 1.410 a 1.090 a.C., aproximadamente, y corresponden a objetos de cobre y oro encontrados en el valle Lurín, 25 km al sur de la capital peruana [*Pachacamac*] (Idrovo, 2005). Específicamente, estos hallazgos corresponden al Periodo Formativo (1800 a. C. – 200 a. C.), proponiendo la ocupación de pueblos previos al Santuario de *Pachacamac* en el Intermedio Temprano (100-650 d. C.).

Esto identifica al material cúprico como uno de los principales metales dentro de la actividad minera prehispánica; No obstante, la presencia de cobre en Lurín no es indicativo de actividad minera en la zona. Por lo tanto, el hallazgo propone un desplazamiento del cobre desde yacimientos importantes como Antamina (Imagen 41), punto minero ubicado en las alturas del pueblo de San Marcos, distrito de Chavín en el departamento de Ancash. Esta mina fue explotada por plata; pero anta significa, en quechua, cobre, y, efectivamente, en los minerales extraídos de aquella se encuentra proporción apreciable de este metal. (Regal, 1946).



Imagen 41. Ruta: Mina Antamina, Huaraz/ Santuario de Pachacamac; Lurín/ Mina Atacama, Chile (Google Earth 2018).

Aunque Antamina resulta un punto geográfico de minería cuprífera cercano al Valle de Lurín, existe evidencia de minas de cobre de gran importancia con coordenadas alejadas como Atacama (Imagen 37) - Chile, la cual fue el centro principal para la producción del cobre durante el imperio incaico. Hasta hace pocos años se podía ver el cerro de Chuquicamata acribillado por pequeñas cavidades llamadas lámparas, donde el hallazgo de herramientas de piedra condujo a identificar antiguas explotaciones prehispánicas (Regal, 1946).

La evidencia propone distintas etapas en la extracción del material cúprico, desde épocas precolombinas hasta la ocupación prehispánica, lo que propone un constante flujo del metal en la vida religiosa, económica y política del antiguo Perú. Por lo tanto, podemos hablar del cobre como un material geológico cotidiano en las dinámicas sociales de los pueblos prehispánicos:

Comprender un paisaje minero-metalúrgico incaico implica también dar cuenta de las transformaciones que instauró respecto de los sistemas de producción previos y sus particulares materializaciones espaciales. En este contexto, podemos señalar que durante el período Intermedio Tardío (ca. 1.000-1.400 d.C.) la minería del cobre en el norte de Chile estuvo destinada a lo menos a cuatro contextos de producción y consumo diferentes, los cuales se advierten con claridad a partir de la arqueología de la región atacameña, pero también están comenzando a ser discernibles en el caso de las tierras altas de Tarapacá: (i) la lapidaria, en especial la fabricación de cuentas de collar (García-Albarido 2007), (ii) el uso del mineral molido como ofrenda, tanto en sitios caravaneros como en los poblados locales (Cf. Aldunate y Castro 1981; Angiorama 2007; Berenguer 2004; Nielsen 2003, entre otros), (iii) el uso del cobre como colorante en el arte rupestre (Sepúlveda y Laval 2010) y (iv) la metalurgia (Aldunate y Castro 1981; Cervellino y Téllez 1980; Figueroa et al. 2010; Hermosilla y Barrera 2010; Núñez et al. 2003; Zori 2011; Zori y Tropper 2010)(Salazar, José Berenguer y Vega, 2013: 83-103).

Para efectos de la investigación, resulta relevante enfatizar en el uso religioso del cobre o atacamita (óxido de cobre) el cual se presenta como ofrenda en los sacrificios (Regal 1946) y como colorante en el arte rupestre. Puesto que presenta el material fuera de una dimensión de utensilios cotidianos con la finalidad de otorgarle una presencia en el imaginario mágico de las poblaciones del antiguo Perú.

6.2.2.2 Cerro Campana - Trujillo, La Libertad (Cinabrio)

El cerro Campana (Imagen 42) ubicado en Trujillo, La libertad representa el Apu con mayor presencia en la iconografía mochica debido a tener un complejo sistema de construcciones de uso mágico-religioso en su geografía. Dentro de este conjunto de edificaciones significativas se identificó una quebrada angosta que tiene en la parte baja la evidencia de una mina prehispánica, caracterizada por una excavación a tajo abierto y un socavón profundo difícil de observar por su profunda penetración en la roca madre. Se ubicó en el sector denominado Cerro Portachuelo, que corresponde a una de las estribaciones del lado norte del Apu Campana (Franco, Quiroz, Valladares, Quiroz y Gutiérrez, 2013).

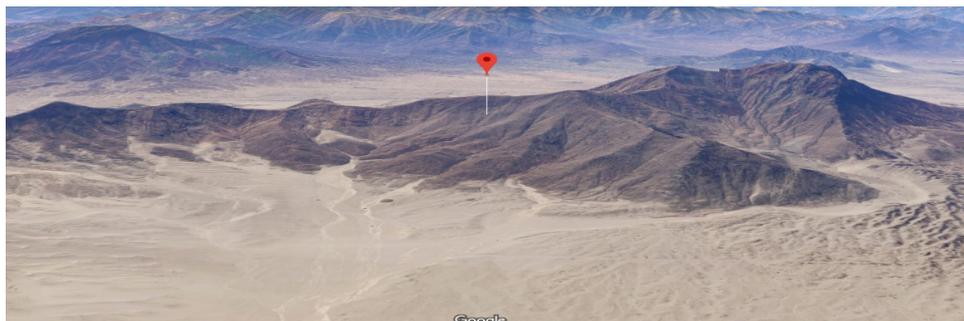


Imagen 42. Vista satelital del Cerro campana (Google maps 2018).

En el 2006, Régulo Franco descubre la Dama de Cao dentro del complejo de Cao viejo, lo que representó el hallazgo de un personaje femenino perteneciente a la élite mochica. El sexo de la momia logra modificar como se entendían los roles sociales del antiguo Perú. Sin embargo, la característica principal en la Dama de Cao es la pintura corporal presente en gran parte del personaje (Imagen 43).

Falta todavía hacer estudios precisos de mineralogía y su comparación con las joyas moche, sin embargo, planteamos la hipótesis que la materia prima de las joyas y ornamentos de la Señora de Cao (Franco 2010) proviene de esta cantera o mina reconocida [Cerro campana]; y entre los ornamentos están los collares de cristales, quizás también el oro y el cobre par elaborar las insignias de la soberana, pero sobre todo, la presencia de sulfato de mercurio (cinabrio), que se reconocía solo su presencia en la zona de Huancavelica o en el centro del Perú (Petersen, 1970), y ahora se identifica en este sector de la montaña Campana, de ahí su trascendencia (Franco, 2012: 301).



Imagen 43. Tatuaje de la señora de cao (Complejo Arqueológico El brujo, 2018).

Al descubrir la Señora de Cao, Régulo Franco presenta distintas hipótesis del origen del material metalúrgico y el pigmento usado en la pintura corporal. En este contexto se presenta la mina prehispánica del cerro Campana ¹⁴ como la principal fuente de materia prima de las joyas y ornamentos de la soberana moche. No obstante, los estudios revelan que la composición primaria del tinte utilizado en los tatuajes proviene del sulfuro de mercurio o cinabrio.

Briceño ratifica lo planteado por Franco sobre el yacimiento del sulfuro de mercurio encontrado en zonas colindantes al entierro de la señora de Cao asociado al tinte utilizado en los tatuajes de la dama de Cao. No obstante, todos los trabajos concluyen que el Cinabrio por presentar gran cantidad de mercurio en su composición es altamente tóxico para el ser humano. En estas condiciones surge la pregunta ¿Qué importancia ritual tuvo el cinabrio en la época prehispánica?

Los EDS realizados al área del pigmento rojo (EDS-1, figura N^o 5) que se hallaba cubriendo algunas partes del cuerpo de la Señora de Cao, indican el uso de sulfuro de mercurio (HgS), conocido comúnmente como cinabrio, un compuesto químico muy utilizado como preservante de cadáveres. Incluso algunas secciones del tejido conectivo de la epidermis se hallaban infiltrados por mercurio elemental, en forma de pequeñas gotas, lo cual indudablemente contribuyó a la momificación y conservación extraordinaria del cadáver (Vásquez, Franco, Rosales, Rey, Tormo Y Álvarez 2013: 20).

Resulta interesante lo planteado por el grupo de arqueólogos encabezado por Régulo Franco (2013) para el análisis de la pintura corporal de la Dama de Cao, donde concluyen que la presencia de sulfuro de mercurio responde a procesos de conservación del cuerpo alternativos al embalsamamiento y otras prácticas comunes en el antiguo Perú. Es de suma importancia relacionar las modificaciones que generó el cinabrio evidenciadas en un conjunto de estructuras sociales para la extracción del material, el riesgo de patologías por exposición a los gases tóxicos en los socavones y los procesos científicos para la conservación de los cuerpos para entender la relevancia del material en el antiguo Perú. Al observar el cinabrio desde todos los ángulos sociales que obtuvo en la época

14 Una mina prehispánica recientemente descubierta en un cerro colindante al Cerro Campana, en Trujillo, con una antigüedad de 1,600 años y ubicado en la vertiente occidental del cerro Portachuelo, tiene un pozo de siete metros y un oscuro túnel saturado de peligrosos gases. Se presume que de ese lugar los moches obtuvieron el mineral de cinabrio que aparece en el rostro, las manos, el tórax y el cuello de la Señora de Cao (la Dama de los Tatuajes) (Briceño, 2012).

prehispánica nos ayuda a proponer otras lecturas de la utilización de este mineral. Es decir, podemos pensar que la iconografía planteada en los tatuajes de la Dama de Cao no está totalmente ligado a marcar su estatus dentro de la elite moche, debido a presentar otros aspectos funerarios y arquitectónicos que marcan esa condición. Por lo tanto, se puede ver al tatuaje como una acción complementaria a los procesos de conservación del cadáver y señalamiento de las propiedades tóxicas del fardo, como símbolo de advertencia.

6.2.2.3 Mutilación por extracción de color en el antiguo Perú

El arsénico es un elemento químico tóxico, escaso en la corteza terrestre, donde se encuentra nativo o combinado con azufre (RAE 2018). Por lo tanto, la información de yacimientos para la extracción del arsénico durante la época prehispánica resulta insuficiente. Anteriormente dejamos entredicho la utilización de este material como complemento para crear por medio de aleación el cobre arsenical, usado en las culturas prehispánicas (Vetter, 1996: 63).

Durante la investigación, se resolvió la falta de evidencia de pintura mural mediante la identificación de ejemplos de arquitectura cromática dentro de una tradición de cerámica escultórica en la costa peruana. Es así como, nuevamente proponemos identificar representaciones iconográficas como evidencia de la presencia de un grupo humano asignado a las labores de extracción o procesamiento de material tóxico, como el arsénico, con un fin mágico.

En la actualidad, existe evidencia que relaciona la exposición a arsénico con múltiples lesiones y enfermedades. Debido a que nuestro interés se centra en la exposición por inhalación, la cual no suele ser la más importante en la actualidad, sólo nos enfocaremos a revisar los efectos que ocurren asociados a esta vía de exposición que, además, son generalmente por exposición crónica (Idrovo, 2005: 299).

Idrovo sostiene que los casos de lesiones y enfermedades presuponen una exposición crónica mediante inhalación, lo que genera un grupo de personas intoxicadas por arsénico derivado de sus prácticas cotidianas. Aparece un sector dedicado a la extracción de arsénico como parte del dinamismo social en los pueblos prehispánicos. Aunque no existe tradición de cerámica, metal u otra práctica iconografía donde se represente con exactitud yacimientos o actividad minera; Idrovo identifica lo siguiente:

De lo que sí existe evidencia, osteológica y en objetos artísticos, es de la práctica de amputación de pies entre individuos de la cultura moche que, como vimos previamente, es una de las que tuvo un mayor desarrollo metalúrgico. Verano y colaboradores reportaron tres casos de amputación intencional en los que existen huellas de infección y, además, describen que en una revisión de las piezas artísticas que presentan amputación o mutilación, se ha observado que más de 50% de los individuos no tienen los dos pies y 26% sólo tiene uno; además, todos los amputados son hombres con vestimentas diferentes a las de las clases altas (Idrovo, 2005: 300).

La cerámica escultórica moche representa un conjunto iconográfico complejo mediante el cual se puede rastrear prácticas sociales que evidencian patologías derivadas del contacto con materiales tóxicos como el arsénico. La primera Botella gollete asa estribo escultórico (Imagen 44) representa un personaje echado con nariz, labio superior y pies mutilados, turbante, camisa y taparrabo (Museo Larco, 2018); Es personaje presenta un lenguaje corporal que propone la condición de imputado como parte de su cotidianidad, la vestimenta con la cual se representa lo posiciona entre las clases bajas de la sociedad.



Imagen 44. *Botella gollete asa estribo escultórico representando personaje echado con nariz, labio superior y pies mutilados, turbante, camisa y taparrabo, Período Intermedio Temprano (200 a.C - 600 d.C) (Museo Larco, 2018).*

El segundo ejemplo (Imagen 45) representa otro personaje con la nariz, labios y pies mutilados; Idrovo propuso esta condición a la patología producto de intoxicación por inhalación de arsénico. Actualmente, los procesos médicos que proponen la cercenación de un miembro responde a su estado de gangrenarían, procedimiento anacrónico al tratamiento del Pie negro, patología prehispánica ocasionada por la actividad minera en la época prehispánica.



Imagen 45. *Botella gollete asa estribo escultórico representando personaje echado con nariz, labios y pies mutilados y turbante, Período Intermedio Temprano (200 a.C - 600 d.C) (Museo Larco, 2018).*

Idrovo afirma: “todos los amputados son hombres con vestimentas diferentes a las de las clases altas” (Idrovo, 2005: 300). Esta afirmación se puede entender como la existencia de un porcentaje significativo de la población dedicada a la extracción minera para la producción de pigmento; No obstante, existe dentro del grupo de ceramios con representación de amputaciones un conjunto variado de extremidades (Imagen 46) realizadas en asa estribo. Las presencias de pintura corporal en los ceramios mencionados confrontan la afirmación de Idrovo, y nos presentan un nuevo grupo de personas expuestas al material tóxico desde otra práctica social.



Imagen 46. *Botella gollete asa estribo escultórico representando pierna amputada o mutilada con pintura corporal, Período Intermedio Temprano (200 a.C - 600 d.C) (Museo Larco, 2018).*

La representación de extremidades amputadas con pintura corporal (Imagen 47) propone un conjunto de personajes de élite social, cuyos cuerpos eran adornados mediante el uso de pigmentos derivados del cinabrio. Por lo tanto, esta práctica debió ser realizada post mortem debido a la presencia del sulfuro de mercurio en la tinta.



Imagen 47. *Botella gollete asa estribo escultórico representando pierna amputada o mutilada con pintura corporal de diseños de serpientes, Período Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 d.C.) (Museo Larco, 2018).*

El conjunto de representaciones de personajes mutilados y extremidades amputadas con pintura corporal revela un complejo sistema social construido por la actividad minera en sus distintas etapas, el cual pudo orbitar alrededor de prácticas funerarias como las presentes en la Dama de Cao. Es así como el material arqueológico nos permite pensar en otras modificaciones sociales del antiguo Perú que se generaron entorno a la búsqueda de un lenguaje cromático.

6.3 LOS PROCESOS DE ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LA HISTORIA

Este capítulo busca pensar en las diversas prácticas culturales que derivaron en la construcción de un lenguaje geométrico alrededor de la historia universal con la finalidad de empezar a responder la hipótesis de nuestro trabajo. Puesto que, el poder de jerarquización que simbolizó el color durante la época del *Tahuantinsuyo*, resultó visible en la pintura mural de *Tambo Colorado*, en la medida que lleguemos a entender lo que significó este centro administrativo dentro de un proceso social de desplazamiento territorial de las culturas prehispánicas, las cuales construyeron un lenguaje geométrico con la finalidad de asegurar la expansión de los conceptos políticos, económicos y culturales que propuso el *Tahuantinsuyo*.

Para propósitos de esta investigación es necesario ubicar herramientas históricas que nos ayuden a comprender el uso del lenguaje geométrico como código comunicacional dentro de distintos diálogos sociales e históricos. Puesto que, en un grupo humano específico, los lenguajes verbales y visuales son afectados por la modificación intencional o fortuita de su contexto. Por consiguiente, cada ocupación humana en la historia ha reemplazado sus códigos comunicacionales para adaptarse a la expansión o reducción social respectivamente evidenciando una constante progresión histórica y visual de los elementos iconográficos pertenecientes al imaginario social.

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas depende de un giro general de la cultura, que representa quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad. Con él se transforman tan profundamente el contorno material y la constitución interna del hombre prehistórico, que todo lo que antecede inmediatamente parece algo meramente animal e instintivo, y todo lo que ocurre con posterioridad a él se presenta como una evolución continuada y consciente de su finalidad (Hauser, 1951: 23).

Arnold Hauser (1892-1978) analizó el proceso de transformación de códigos comunicacionales entre el paleolítico y neolítico, postulando que el abandono de la figuración mágica por nuevos códigos visuales geométricos es producido por la transición

del estado nómada del paleolítico al sedentarismo del neolítico¹⁵, cambio que implicó nuevas necesidades y condiciones de vida que permitieron al poblador abandonar un lenguaje figurativo para aplicar códigos visuales que implican construir

un imaginario social de códigos geométrico que funcionara en el colectivo con la finalidad de lograr uniformidad en el diálogo de los pueblos originarios. Durante la historia humana las tensiones entre prácticas visuales figurativas y abstractas han resultado en procesos de modificación de los códigos comunicacionales manifestados en la iconografía de cada ocupación humana específica. Es así como, para continuar con nuestra investigación se determinó realizar un análisis de tendencias plásticas/visuales universales como el Constructivismo Ruso¹⁶, el Hard Edge norteamericano¹⁷ y el movimiento Neoconcreto¹⁸ en Brasil, por representar un amplio panorama de la construcción geométrica universal. Por consiguiente, la dimensión global de dichos movimientos artístico permite identificar dentro de su estructura elementos similares o factores de influencia dentro de los procesos de construcción geométrica en la plástica moderna peruana.

Este análisis propone pensar en las prácticas de abstracción geométrica como una condición humana inherente dentro de las prácticas culturales universales; Puesto que, se podrá observar a continuación como distintos contextos socio - políticos, económicos y demográficos presentaron momentos históricos de modificación estética y plástica donde se construyó un lenguaje geométrico como respuesta a las nuevas condiciones de vida

15 En último análisis, dos factores determinan el cambio de estilo del Neolítico: uno es el paso de la economía parasitaria, meramente consumidora, del cazador y recolector, a la economía constructiva y productora del ganadero y agricultor; el otro es la sustitución de la imagen monística del mundo, propia de la magia, por el sentimiento dualista de la vida, propio del animismo, es decir, por una concepción del mundo que está condicionada por el nuevo tipo de economía. el pintor paleolítico era cazador y debía, como tal, ser un buen observador; debía conocer los animales y sus características, sus habituales paradas y sus emigraciones a través de las más leves huellas y rastros; debía tener una vista aguda para distinguir semejanzas y diferencias, un oído fino para los signos y sonidos; todos sus sentidos deben estar referidos a lo exterior, vueltos a la realidad concreta. la misma actitud y las mismas cualidades se ponen de relieve también en el arte naturalista. el agricultor neolítico, en cambio, no necesita ya la vista aguda del cazador, su capacidad sensitiva y sus dotes de observación se atrofian; son otras disposiciones, sobre toda la capacidad para la abstracción y para el pensamiento racional, las que se manifiestan tanto en su sistema de producción económica como en su arte formalista, estructuralmente concentrado y estilizado (Hauser, 1952: 26-27).

16 El constructivismo ruso hace referencia concretamente a un grupo de artistas que deseaban ir más allá del objeto de arte autónomo, ampliando el lenguaje formal del abstraccionismo a obras de diseño práctico (Google Art Project, 2018).

17 Términos equivalentes: abstracción pospictórica: abstracción americana abstracción fría, pintura de borde duro (hard-edge painting). Todos los términos indican un cambio respecto del expresionismo abstracto (Valero, 2013: 334).

18 El Neo-Concretismo se crea en marzo de 1959, cuando el Manifiesto neoconcreto se publicó en el periódico principal de Jornal do Brasil -Río de Janeiro y fue firmado por un grupo de artistas de Río de Janeiro y São Paulo que habían formado parte del Grupo Frente (1954) (Google Art Project, 2018).

alrededor de la historia universal. Finalmente, con la identificación de diversos contextos históricos que propiciaron la construcción de un lenguaje visual geométrico específico se obtendrá herramientas necesarias para analizar las manifestaciones sociopolíticas, económicas y culturales de la época prehispánica, con la finalidad de establecer los factores influyentes en la modificación iconográfica presente en el *Tahuantinsuyo* y manifestado en *Tambo Colorado*.

6.3.1 El contexto social como factor en el desarrollo del lenguaje geométrico

La investigación se enfoca en el desarrollo del lenguaje geométrico como un dispositivo de diálogo construido mediante un alto conocimiento de la codificación cromática. Y también a los elementos formales de la imagen con la finalidad de establecer la unidad de los códigos de comunicación a nivel regional para la expansión de un concepto de unidad enmarcada al final del Tahuantinsuyo. Por consiguiente, este capítulo desarrolla un análisis cronológico de los principales casos universales donde el contexto social necesita la construcción de un lenguaje geométrico para que estuviese a disposición de los discursos sociales.

El desarrollo de este capítulo se sustenta en la necesidad de la investigación de proponer construcción de un lenguaje geométrico como una práctica inherente a los procesos sociales universales. Puesto que, la evidencia histórica nos indica la predisposición de las sociedades al lenguaje geométrico como efecto de distintos detonantes según los contextos políticos, económicos o demográficos.

El estudio de manifestaciones geométricas como el constructivismo ruso (ver 5.1), el Hard-Edge norteamericano (ver 5.2) y el Neoconcretismo brasilero (ver 5.3) responde a una identificación de eventos sociales que tuvieron como causa la construcción de estos movimientos y su desplazamiento hacia otras geografías en distintas condiciones como procesos migratorios, eventos internacionales o rutas de intercambio regionales. En este contexto, la escena peruana (ver 5.4) no fue ajena a estos procesos sociales universales. Puesto que, los mismos factores anteriormente descritos repercutieron en los artistas peruanos modernos y ocasionaron el inicio de la construcción geométrica dentro de las artes visuales peruanas.

No obstante, el caso del desarrollo geométrico peruano tiene aspectos no reconocibles en los procesos ruso, norteamericanos o brasileros. Puesto que, la idea de usar un lenguaje abstracto respondió a las condiciones innatas de nuestro territorio por comunicarnos mediante la decodificación de una iconografía geométrica desarrollada desde la época precolombina y permanece inerte desde la conquista. Es en este punto que la investigación regresa a los procesos sociales del antiguo Perú (ver 5.5) con la finalidad de establecer los primeros intentos prehispánicos de construir un lenguaje mediante la decodificación

del color y los elementos formales del dibujo. Este conocimiento nos lleva a sustentar la importancia de un lenguaje geométrico en las prácticas visuales peruanas históricas como representación de identidad.

6.3.1.1 Constructivismo Ruso, el arte de la revolución soviética.

El constructivismo construyó un lenguaje geométrico al servicio de las necesidades inmediatas de la sociedad soviética durante la revolución de Octubre (1917) formando parte de programas información pública Bolchevique.

¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de la historia del hombre?
¿Posee los medios necesarios para dar vida a un nuevo Gran Estilo?
¿O supone acaso que la nueva época puede acoger una nueva creación sobre los cimientos de la antigua? A pesar de las instancias del espíritu renaciente de nuestro tiempo, el Arte se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vaga impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo. (Gabo y Pevsner, 1920: 1)

En 1920 el movimiento constructivista se implantó en Rusia como contraposición al gobierno y su modelo realista. El constructivismo renunció a los elementos pictóricos para aproximarse a las artes visuales y arquitectónicas como herramienta de construcción social. Es así como, la renuncia al color pictórico le otorgó características culturales y sociales al servicio de la revolución (Gabo y Pevsner, 1920) En este contexto el cartel de El lissitzky, Avec un coin rouge enfonçons les blancs o Golpea al blanco con la cuña roja (Imagen 48), encuentra importancia al ejemplificar la asignación de conceptos sociales al color. Mediante esta imagen el constructivismo busco generar la identificación de cada individuo con los objetivos del gobierno soviético con la finalidad de generar reacciones colectivas.

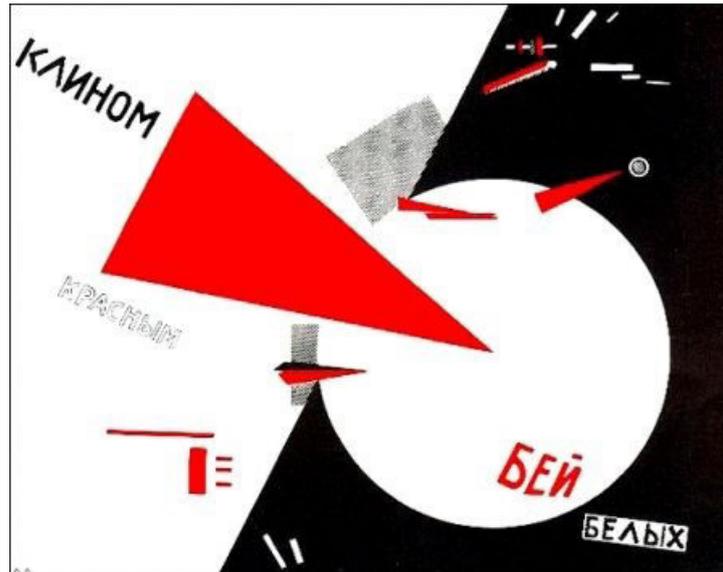


Imagen 48. El Lissitzky - Afiche - Avec un coin rouge enfonçons les blancs - 1920 (Pinterest 2018).

Los constructivismos empezaron a aislar el arte de todo concepto estático y contemplativo, presentes en las tendencias europeas previas, para para entender el arte como un objeto activo en la cotidianidad. Buscaron romper con el espacio sagrado del arte con la finalidad de estrechar las distancias entre obra y espectador mediante la experiencia pública.

Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. (Gabo y Pevsner, 1920: 4)

El objetivo constructivista de incorporar el arte en momentos de trabajo y ocio fue abordado mediante proyecto arquitectónicos como el monumento para la III Internacional (Imagen 49), evento en el cual el gobierno Soviético junto a Tatlin lograron captar la atención del mundo y demostrar su trabajo para modificar los espacios públicos y privados.



Imagen 49. *Modelo para Monumento de la III internacional, Tatlin (1920) (MOMA 2018).*

Es así como, la participación soviética en la III Internacional es un antecedente para entender el constructivismo como un movimiento que influenció la construcción del lenguaje geométrico de América del sur mediante la presencia constructivista en la I Bienal de Sao Paulo en 1951.

6.3.1.2 El Hard- Edge como quiebre en la abstracción

El arte en los Estados Unidos durante la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial (1945-1947) se caracterizó por el movimiento migratorio de artistas europeos a América, desplazando la capital artística de París a New York. En este contexto, surge el término *postpictórico*¹⁹ para criticar los paradigmas de la pintura europea. Los artistas *postpictóricos* heredan los principios e investigaciones de la Bauhaus (Valero 2013). El trabajo de Josef Albers como docente hasta en The Black Mountain College es importante para la formación de artistas que formaron parte del Hard Edge.

En 1959, Junes Langsner produce *Four Abstract Classicists*, muestra que reúne a Karl Benjamin (Imagen 50), Lorser Feitelson (Imagen 51), Frederick Hammersley (Imagen 52) y John McLaughlin (Imagen 53) en Los Ángeles County Museum in Exposition Park. La selección de estos cuatro artistas y exhibición a finales de los cincuentas e inicios de los sesentas resultó ser el punto de partida para la creación de nuevos lenguajes geométricos en la escena norteamericana.

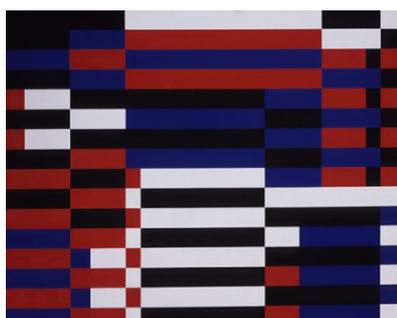


Imagen 50. *Bars #7* Karl Benjamin 1955 (LACMA 2018).

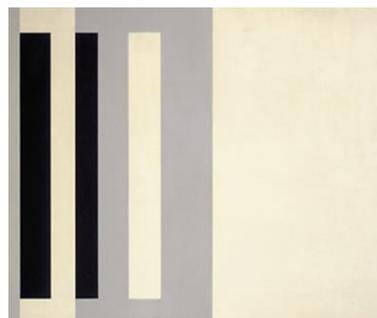


Imagen 51. *Lorser Feitelson: Dichotomic Organization*, 1959 (Pinterest 2018).



Imagen 52. *John McLaughlin* 1959 (Pinterest 2018).



Imagen 53. *Frederick Hammersley, Opposing, #15*, 1959 (Pinterest 2018).

¹⁹ El término *postpictórico* lo construye Clement Guttenberg en 1964 para denominar los movimientos artísticos relacionados a la búsqueda de un lenguaje racionalista influenciado por la migración de Josef Albers en 1934, luego del cierre de la Bauhaus (1933). (Valero, 2013: 334)

Four Abstract Classicist, utiliza los nuevos códigos basados lineamientos racionales y puristas de la Bauhaus para el desarrollo del geométrico en la década del 60. En este contexto, La consolidación del arte abstracto en la década de los sesentas permitió a artistas Latinoamericano tener una relación directa con las prácticas visuales modernas y sus escuelas de pensamiento.

Artistas como Carmen Herrera (Imagen 54) (La Habana, 1915) y Regina Aprijaskis (Imagen 55) (Burdeos, 1919 - Lima, 2013) tienen en común haberse establecido en la época de los años 50 en New York y formarse con la influencia de artistas como Barnett Newman (1905 - 1970). Su presencia representa la construcción de eslabones artísticos indispensables para la historia del Hard-Edge y la Abstracción geométrica del Latinoamérica y el caribe.

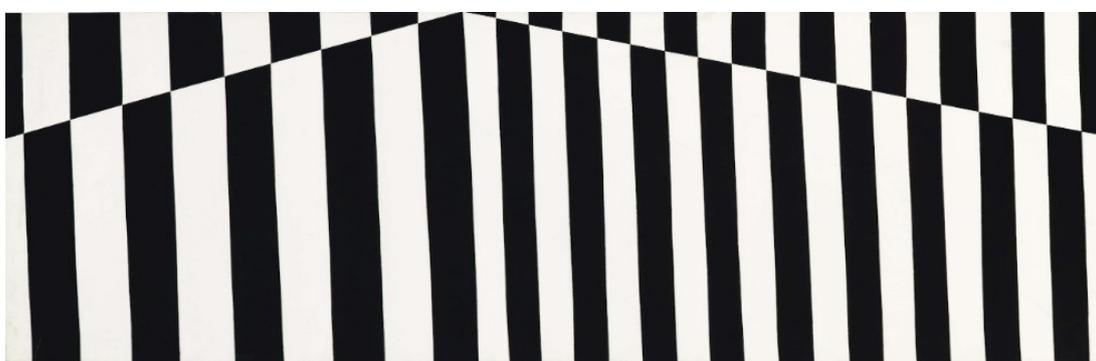


Imagen 54. Carmen Herrera. (Detalle) Verticals 1952 (Christie's 2018).



Imagen 55. Regina Aprijaskis. White, black, white. 1997. Triptic (Aprijaskis.com 2018).

Carmen Herrera debido al contexto revolucionario de Cuba se establece hasta la fecha (2018) en New York. Sin embargo, Regina Aprijaskis a pesar de su formación académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú con el indigenismo impuesto por José Sabogal, reaparece en la escena artística peruana mediante la labor del Instituto de arte contemporáneo (IAC) con una serie de pinturas de filo duro inspiradas en la cultura paracas, caracterizadas por la abstracción del paisaje.

6.3.1.3 Neoconcretismo, la lucha de Tropicalia en el Brasil dictatorial.

Debido a la creación de la Bienal de Sao Paulo en 1951, Brasil representó un hito histórico en la configuración de la abstracción geométrica de Latinoamérica. El evento realizado durante el periodo Post-Segunda Guerra Mundial y previo a la Guerra Fría significó un acercamiento a la región por parte de los programas constructivista europeos y norteamericanos durante los 50's y 60's (Museo Reina Sofía, 2018).

Posterior a la primera edición de la bienal más importante en Latinoamérica la participación de estos programas constructivistas dieron paso en 1952 a la creación el Grupo Ruptura²⁰ de arte concreto, el cual busco adherirse a los principios constructivistas y oponerse a las variantes expresivas de la abstracción geométrica Norteamericana (Malba Diario, 2018). Con el arte concreto los artistas brasileños buscaron aportar en la construcción de un lenguaje visual que dialogue con los referentes constructivistas sin perder la búsqueda de un lenguaje que refleje la situación social y política del Brasil entre los cincuentas y sesentas.

El arte concreto, explica Maldonado (1922), está basado en la invención, se desarrolla un pensamiento idealista y una estética objetiva debido a la necesidad de Latinoamérica de inventar nuevas realidades frente al bombardeo visual europeo y norteamericano ocasionado por las bienales y los procesos migratorios derivados del periodo post-guerra (1945) (Méndez y Perazzo 1997).

Sin embargo, durante la época militar de Brasil se consolida la necesidad de distanciarse de discursos racionalistas. Durante 1957 el Grupo Frente (Rio de Janeiro) y el Grupo Ruptura (Sao Paulo) se disuelven para ocasionar la firma del manifiesto Neoconcreto con la finalidad de desplazar y deconstruir la relación obra - espectador mediante la concepción de nuevas dimensiones en el objeto, dando protagonismo a la interacción (Suárez 2013):

El neoconcretismo, con una relectura crítica del medio brasileño y su vuelta al color, despierta al adormecido espectador y pretende convertirlo en ente activo y participante de la obra de arte; esta dinámica tenía una intención bidireccional, pues no sólo incluía al espectador: la obra también promovía esta dialéctica. (Suárez, 2011: 22)

Durante el periodo militar de Brasil fue pertinente un movimiento artístico que buscó la relectura crítica del medio brasileño, los trabajos propuestos por Amilcar de Castro,

20 Participaron Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Anatol Wladyslaw, Leopold Haar, Féjer, Luiz Saciloto y Waldemar Cordeiro (Museo Reina Sofía 2018).

Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim; Theon Spanudis y Lygia Clark lograron incluir al espectador dentro de la obra con la finalidad de convertirlo en un elemento activo que dialogue y critique su contexto.

La primera generación de artistas neoconcretos lograron construir objetos que rompieran las distancias entre espectador y obra; Sin embargo, a excepción de Lygia Clark lo matérico de sus propuestas aun no escapa de las teorías racionales y frías del concretismo, es así como, “En este contexto, la obra *Tropicalia* (1967) de Hélio Oiticica (1937-1980) ejemplifica el intento de poner en primer plano otra América Latina a través de una vitalidad desbordante, de la apelación a todos los sentidos y de la búsqueda de participación del espectador” (Museo Reina Sofía, 2018).



Imagen 56. *Tropicalia* 1967 (Archivo: Museo Reina Sofía, 2018).

Se puede observar como *Tropicalia* (Imagen 56) recurre a un proceso de síntesis cultural arquitectónica de símbolos de la cultura popular brasileña para construir artefactos de diálogo dirigido a la crítica de los estereotipos tropicalistas del país. Oiticica representa la transición entre el arte moderno y contemporáneo en Brasil, incurriendo en prácticas artísticas relacionales cuya repercusión alcanzó las protestas y la creación de nuevas formas de manifestarse en contra de la dictadura mediante las movilizaciones sociales y estudiantiles debió a la relación construida por Hélio Oiticica,

Para concluir, la importancia del pensamiento antropofágico²² del movimiento Tropicalia (Museo Reina Sofía 2018) es un concepto que excede al contexto brasileño y se aplica en la renovación cultural de América Latina. En este contexto nos propone leer la obra de Oiticica como la construcción de un artefacto de diálogo que transforma el concepto de arquitecturas sociales de segregación de las favelas para enfrentar al espectador en ambientes controlados permitiendo destensar las relaciones sociales; situación que retomaremos en la parte final de la investigación, como base de los conceptos construidos para la creación de *Modificaciones Sociales/Cromáticas*.

6.3.1.4 Geometría en el Perú moderno, búsqueda de un lenguaje propio

La construcción de un lenguaje geométrico resultó inherente a las artes visuales peruanas debido a poseer una visualidad geométrica inserta en nuestro pasado prehispánico. Durante los primeros años de funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes aparece la figura de Elena Izcue (1889 - 1970), su importancia se debe a su interés por construir un arte nacional al relacionarlo con la plástica precolombina. Elena emprende un trabajo de acercamiento de la plástica precolombina a la sociedad mediante la edición y colaboración de publicaciones relacionadas a los primeros descubrimientos arqueológicos gracias a su relación con el Museo de Arqueología y a Julio C. Tello (imagen 57).

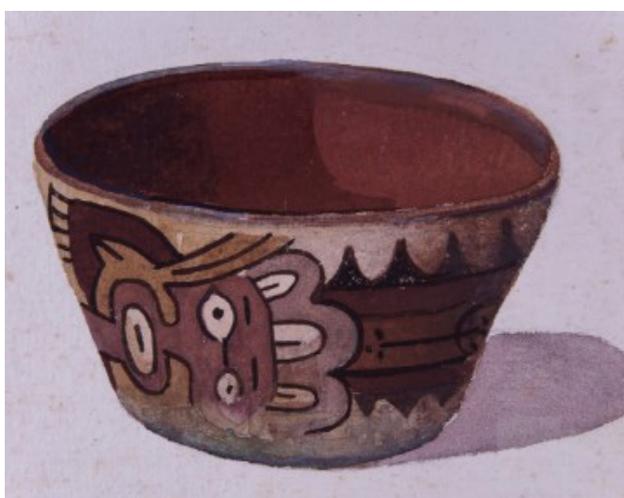


Imagen 57. *Estudio, Acuarela sobre papel. 1920 - 1926*

(Archivo Digital de Arte Peruano 2018).

21 El título de la obra inspiró a músicos como Gilberto Gil y Caetano Veloso en la fundación del movimiento tropicalista, renovación de la música brasileña a través de la fusión de elementos de la bossa nova, el fado, el rock & roll y la psicodelia (Museo Reina Sofía, 2018).

22 El pensamiento “antropofágico”, modelo de renovación cultural en América Latina mediante la reivindicación del mestizaje, está en la base Tropicália, donde símbolos de la plural cultura brasileña “devoran” al espectador convirtiéndolo en parte integrante de la obra. De ese modo, la experiencia vital y la interacción corporal convierten la obra en un ambiente, un barrio habitable que permite nuevas relaciones, frente a la favela, que impone la segregación (Museo Reina Sofía, 2018).

Desde 1923, debido a la colaboración en publicaciones de Rafael Larco Herrera, Elena Izcue presenta un desarrollo plástico basado en el lenguaje visual del Perú antiguo, manifestado en su libro *El arte precolombino en la Escuela* en 1926 (Imagen 58). Publicación que representa el inicio del trabajo de un movimiento moderno enfocado en la recuperación de la iconografía precolombina peruana. Izcue resuelve el aspecto técnico mediante un lenguaje sintético de la iconografía precolombina optando por una construcción geométrica en sus composiciones. Al insertar este acervo iconográfico al material escolar mediante estrategias didácticas de diseño, Elena acortó las distancias entre el espectador y los nuevos descubrimientos arqueológicos con la finalidad de construir una identidad a partir de nuestra herencia visual.



Imagen 58. *Sin título, Acuarela sobre papel* (Archivo Digital de Arte Peruano 2018).

Otra figura importante en la construcción de una plástica geométrica en el Perú es Alejandro González, Apu-Rimak (1900 - 1985). El pintor Abanquino se formó bajo la influencia de Piqueras Cotolí y sus acercamientos al Museo de Arqueología para así mantener la búsqueda de un lenguaje plástico con orígenes peruanos que marcará un distanciamiento de los gustos limeños de la época. (Romero, 2015: 15).

Uno de los puntos claves en la formación de la plástica de Apu-Rimak es su estadía en Europa (1937) y su inminente acercamiento a las vanguardias como el cubismo, el futurismo y todo el arte que se desarrollaba durante el siglo XX, escena artística de la cual Perú se encontraba distanciada enormemente. Al regreso de Europa Apu-Rimak afirma: “en varias oportunidades que su interés se enfoca en estudiar el equilibrio del color y la composición y de esta manera encontrar soluciones formales que le permitieran crear una pintura peruana contemporánea” (Romero, 2015; 82).



Imagen 59. Alejandro González Sin título, témpera sobre papel 70.5 x 50.2 cm. (Heritage Auctions 2018).

Alejandro González dedica una vida al estudio de las prácticas visuales originarias con la finalidad de construir un lenguaje de vanguardia (Imagen 59) en la construcción de la plástica peruana. Para la investigación Apu-Rimak empieza la construcción de un lenguaje geométrico basado en la observación del material arqueológico con la convicción de tener en ello el sustento de la búsqueda de un arte propio.

En pleno indigenismo (1932 y 1943) la Escuela Nacional de Bellas Artes recibí entre sus alumnos a quien posteriormente representará el trabajo plástico clave para entender la consolidación del arte geométrico en el Perú de los años 50. Debido al régimen político europeo, Regina Aprijaskis volvió al Perú en la década de los 30's y decidió ingresar a la Escuela de Bellas Artes donde se formó en los talleres de Camilo Blas y José sabogal. Sin embargo, finalizados sus estudios en ENBA y debido a la amistad entablada por Julia Codesido Regina tuvo la oportunidad de viajar a New York donde observó la obra de grandes maestros de la pintura geométrica norteamericana como, Mark Rothko y Barnett Newman. (Bermeo; Juan Carlos Maldonado Art Collection y Henrique Faria, 2018).

Durante el distanciamiento de Regina (1950 aprox. - 1968), otras figuras importantes en la abstracción moderna en el Perú comenzaron a insertarse en el circuito limeño. En 1958, se presentó el I Salón de Arte Abstracto en el Museo de Arte de Lima, bajo el liderazgo de Moll y Moncloa. Ya en estos años la abstracción se había convertido en el eje dominante

del arte peruano de la segunda mitad del siglo XX. Este evento le dio paso a un grupo de artistas conformados por Jorge Eduardo Eielson, Eduardo Moll, Benjamín Moncloa, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey, Emilio Rodríguez Larraín y Fernando de Szyszlo, cuyo trabajo afirmó el arte moderno y abstracto en el Perú.

La auténtica evolución del hombre siempre se halla adelantada a los conceptos existentes en su propia época. En el arte, el realismo no ha podido subsistir solo y con carácter dominante. La pintura y la escultura no figurativas han aparecido a principios de este siglo por desarrollo lógico, para ir ocupando un lugar propio y fundamentado en los más puros y objetivos ideales estéticos plásticos.

El presente salón, primero en su índole en nuestro medio, viene a probar que, al igual que en otros centros de cultura, el Perú ha experimentado también el mismo proceso evolutivo dentro de las manifestaciones del arte contemporáneo. (ICAA 2018/1956: 2).

El prólogo del catálogo del I Salón de Arte Abstracto de 1956, se presentó como un manifiesto de los artistas abstractos frente al arte figurativo, en este plantean la falta de medios del realismo para subsistir solo y con carácter dominante, al menos en nuestro medio. Por lo contrario, para ellos el arte abstracto ha logrado un desarrollo importante en nuestro medio comparable a otros centros de cultura. Ellos proponen el arte abstracto como un proceso evolutivo necesario en las manifestaciones contemporáneas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la escena limeña se desarrolló mediante un lenguaje geométrico que encontró sus orígenes en la iconografía prehispánica. Es así como, Fernando de Szyszlo (1925- 2017) desarrolló un lenguaje abstracto lleno de color y simbolismo extraído de la cosmovisión andina y acompañó su labor con la defensa de los conceptos que ligan la estética no figurativa con el antiguo Perú.

la vieja tesis de que el lenguaje abstracto es ajeno al Perú cae de por sí”, pues el arte del Perú precolombino se expresaba a través de símbolos abstractos. A su vez, el redactor señala los orígenes históricos del arte no figurativo y concluye que los pintores abstractos “han demostrado su deseo de hacer algo nuevo, de expresar, no solo sensaciones visuales, sino también sonoras y sobre todo descubrir nuevas formas. (ICAA 2018/1967: 9).

Szyszlo rompe con la tesis de lo ajeno del arte abstracto para el Perú, con la intención de

justificar su propio lenguaje visual y la creación del Instituto de arte contemporáneo de Lima. Resaltar el complejo acervo precolombino que poseemos en el Perú es pertinente para entender la urgencia de la época por construir un lenguaje de vanguardia que configure la identidad nacional mediante los códigos y prácticas precolombinas visuales, sonoras y sensitivas, con la finalidad de impulsar el desarrollo artístico peruano posicionándolo en el contexto global como una potencia conceptual en el manejo de las nuevas manifestaciones artísticas contemporáneas desarrolladas en el continente.

En 1968, Regina Aprijaskis tuvo su primera exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima donde marcó su regreso a la escena artística peruana, puesto que, con la serie Paracas (Imagen 60) de 1967 se apreció la construcción de un lenguaje geométrico basado en el análisis y la síntesis del concepto de horizonte como símbolo del litoral peruano. Lamentablemente, Regina frena su construcción geométrica impulsada por el contexto familiar y político²³.

22 Aprijaskis's critical production of vertical and horizontal planes began in earnest around 1995 after a twenty-seven-year absence from the cultural milieu in Lima. This chronological lacuna and the urgent recuperation of her art in the narratives of Latin American abstraction broadly reflect the military dictatorships that shaped much of Peru's political history in the twentieth century, including the 1968 coup led by General Juan Velasco Alvarado, as well as the artist's private responsibilities to her family and to her husband's textile industry.(Edelman, 2014).

(Traducción propia) La producción crítica de planos verticales y horizontales de Aprijaskis comenzó alrededor de 1995 después de una ausencia de veintisiete años del medio cultural de Lima. Esta laguna cronológica y la recuperación urgente de su arte en las narraciones de la abstracción latinoamericana reflejan ampliamente los efectos de las dictaduras militares durante gran parte de la historia política del Perú del siglo XX, incluido el golpe de 1968 liderado por el general Juan Velasco Alvarado, Razón por la cual, la artista prioriza responsabilidades privadas hacia su familia y hacia la industria textil de su esposo.

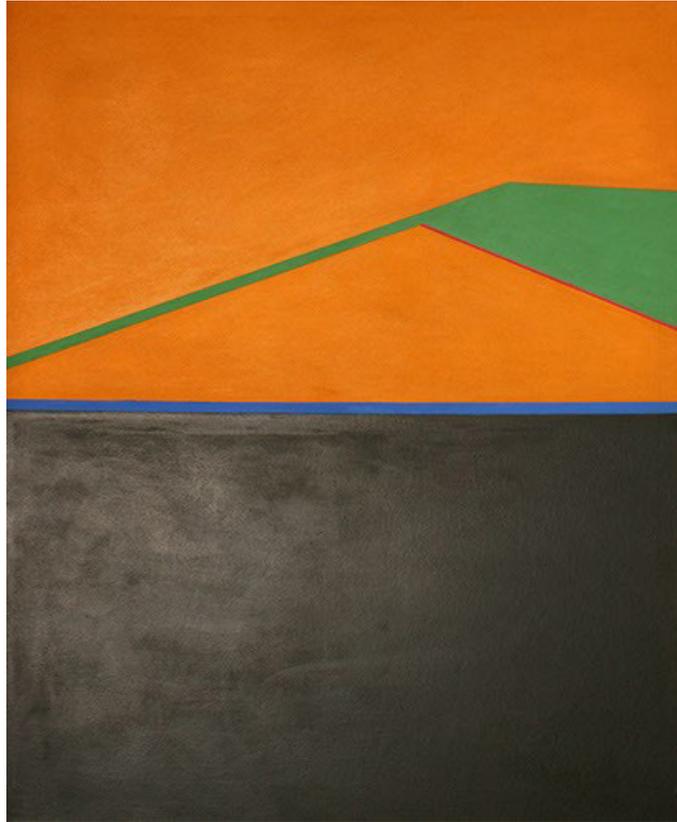


Imagen 60. Paracas 14, Acrílico sobre algodón. 1967 (Arijaskis.com, 2018).

Por último, la historia del lenguaje geométrico en la plástica peruana se presentó como un constante ejercicio de resistencia frente a prácticas academicistas impuestas por los poderes políticos o culturales de la época. En este contexto, es importante recordar una secuencia de artistas como Benjamín Moncloa, Alberto Dávila, Milner Cajahuaringa, Eduardo Moll, entre otros representantes de un estilo geométrico que busco en nuestra tradición cultural un acervo iconográfico del cual sustentar su práctica estética.

6.3.2 Desarrollo de la abstracción geométrica en la iconografía del antiguo Perú.

Desde los periodos formativos hasta el horizonte tardío, el proceso visual de la iconografía ha sido dinámica y presenta una consecuente geometrización que reflejó las estructuras de ordenamiento social. Esto se hace visible en iconos o símbolos que perduran hasta la actualidad. Es así como para la investigación resulta relevante entender la geometría prehispánica desde una mirada tridimensional, comprendiendo sus factores políticos, culturales y religiosos con el fin de analizarlos en paralelo a sus parámetros visuales. De esta manera, es necesario entender las características principales de las estructuras sociales prehispánicas para relacionarlas visualmente con los distintos artefactos iconográficos que construyen una línea de tiempo inspirada en los procesos modificación visual desde lo figurativo hacia lo abstracto geométrico. Estos procesos tienen una característica sedimentaria que propone una historicidad en paralelo de estos distintos horizontes visuales. El cambio estilístico que ocurre en la iconografía prehispánica se presenta como lo evidenció Hauser. Es decir, responde a una continua evolución en los paradigmas de la sociedad, la cual empieza a tomar conciencia del grado de significación que obtuvo la imagen. Por lo tanto, el presente título desarrolla la relación entre la construcción iconográfica y los cambios sociales durante el horizonte tardío, para marcar los hitos históricos en la construcción del lenguaje visual en la época prehispánica.

6.3.2.1 Unidad social mediante la iconografía cromática del Horizonte Tardío

En el desarrollo de la historia del antiguo territorio peruano, las culturas originarias desarrollaron una constante práctica visual manifestada en sistemas iconográficos que reflejan un conjunto de manifestación culturales que responden a los distintos contextos geográficos e históricos de cada ocupación humana; Sin embargo, existe evidencia de hitos sociales que obligaron a la construcción de edificaciones, manifestaciones e incluso lenguajes con la finalidad de unificar los códigos en un contexto de intercambio regional.

Es así como, La Ciudadela de Chavín de Huantar, Las huacas del Sol y la Luna, El Santuario Arqueológico de Pachacamac y El Centro Administrativo de Tambo Colorado. representaron en su momento ejes viales en el desarrollo de la expansión cultural en la región. Por consiguiente, debemos evaluar el material encontrado dentro de estos contextos como evidencia de las distintas estructuras creadas mediante un proceso de expansión cultural.

Una de estas estructuras sociales es el agrupamiento social mediante la codificación cromática, puesto que existe una tradición de manifestaciones culturales utilizadas como estandartes durante la época de los periodos Huari e Inca. Durante los periodos tardíos de la época prehispánica ocurrió un conjunto de acciones sociales con la finalidad de establecer la idea de imperio en la región, este contexto llevó a elaborar objetos con carga

política, social y cultural con los cuales se logrará sintetizar experiencias y códigos para representar un mensaje de unidad mediante elementos como la forma y el color.



Imagen 61. *Feathered Panel Wari A.D. 600–900* (The Michael C. Rockefeller Memorial Collection 2018).

Al hablar de estandartes se debe analizar el gran conjunto de plumarios (Imagen 61) de procedencia Huari debido a tratarse del patrón cromático con más recurrencia encontrado. Para entender esta pieza recurrimos a una anécdota transcrita por Ulla Holmquist para el Google Art Project sobre el descubrimiento del primero estandarte de un grupo humano prehispánico que busco identificarse mediante una imagen:

Este estandarte amarillo y azul tiene casi 1300 años de antigüedad, y proviene de la costa sur del Perú. Se trata de una tela llana simple de algodón, sobre la cual han sido cosidas las plumas de Guacamayo, ave amazónica de brillantes colores. Este estandarte formó parte de un grupo de noventa y seis objetos semejantes que fue descubierto accidentalmente en 1943 en la zona de Ocoña en la costa sur del Perú. Estos estandartes se encontraron enrollados o doblados dentro de grandes jarras de cerámica de aproximadamente 1 metro de altura con caras modelados en sus cuellos, de estilo Huari, colocadas intencionalmente en grupo, como una gran ofrenda en el desierto. Si bien se desconoce el uso que estos estandartes tuvieron en la antigüedad, es probable que hayan servido para vestir paredes de templos o espacios ceremoniales. El diseño de este objeto y sus colores nos remiten a conceptos centrales de la cosmovisión andina, como el de la dualidad complementaria. El color amarillo, con su asociación solar y también con su relación con la tierra seca, se complementa con el color azul-turquesa que nos remite al agua. Quizás esta impresionante ofrenda fue regalada por las comunidades agrícolas de esa época a

las fuerzas consideradas sagradas por permitir la vida en este mundo, o quizás como un pedido de equilibrio entre estas fuerzas en una época de crisis. (Holmquist, s/f: 1)

Es importante la identificación de noventa y seis ejemplares idénticos del estandarte azul y amarillo, elaborados mediante una síntesis de los principios centrales de la cosmovisión andina con la finalidad de establecerse como un símbolo de identificación social masiva. Es así como mediante una exposición constante de un patrón cromático el imperio Huari logró adoctrinar en la memoria visual de la población los lineamientos de una estructura política y religiosa unitaria. El plumario azul y amarillo propuso reglas de combinación cromáticas usadas como revestimiento de paredes en templos o espacios ceremoniales, posicionando este estandarte como antecedente a la pintura mural del horizonte tardío.

Es importante tomar en cuenta que el plumario azul y amarillo propone la abstracción cromática del desierto y el mar, puesto que, esto evidencia la intención que tuvo Huari de expandir una identidad basada en el conocimiento y dominio de aspecto geográficos. Elementos claves dentro del desarrollo iconográfico del horizonte tardío al ser trabajado por la cultura incaica en otras manifestaciones culturales relacionadas a la construcción de símbolos estatales como los unkus o la pintura mural.

Estas prácticas sociales y cromáticas buscaron la identificación de grandes masas sociales con una misma estructura social por la cual regirse política, económica y culturalmente. Se consolidaron durante el horizonte tardío mediante políticas públicas y un sistema de ordenamiento social que encontró en la iconografía geométrica y la codificación cromática las herramientas para construir, difundir e implementar los principios del Tahuantinsuyo.

Estas definiciones del incanato como un periodo donde se buscó la estabilidad y unión de la región propone a toda manifestación cultural como el resultado de un complejo proceso de codificación de símbolos, colores y conceptos con la finalidad generar una producción al servicio de los estándares sociales que predispuso el Tahuantinsuyo. Es así como, la práctica textil representa la práctica inicial con la que el mensaje de codificación cromática se pudo difundir dentro del territorio. La viabilidad de transportación propone un dinamismo durante los intercambios con la finalidad de desplazar geográficamente la iconografía.

6.3.2.2 Transición iconográfica del unku a la pintura mural

Desde la cultura Chavín, la iconografía precolombina se construye circunscrita en una estructura de ordenamiento geométrico que responde a los lineamientos de la creación del mundo mediante un esquema tripartito. Sin embargo, este ordenamiento temprano empieza a evolucionar debido al desarrollo de la práctica textil y su posterior especialización. El formato textil crea una cuadrícula virtual donde se construye la iconografía de los distintos horizontes culturales de una manera ordenada con la finalidad de mostrar composiciones complejas que respondan a una narrativa social, económica, política y religiosa. Conocimientos adquiridos mediante la práctica, la observación y la alta especialización del quehacer textil mediante un sistema social de expertos tejedores.

Mediante el análisis iconográfico realizado se evidencia una predisposición a la geometría muy marcada desde los inicios de la experimentación textil. Por consiguiente, dentro de este contexto se propone pensar al unku como antecedente iconográfico de la pintura mural, por ser una manifestación que representa esquemas arquitectónicos, religiosos y políticos. Así, mediante la apropiación del trabajo reticular que ofrece la práctica textil con la cuadrícula, se propone a la iconografía presente en los unkus como un producto base para el acervo iconográfico de la pintura mural del antiguo Perú.

Junto a las pinturas rupestres, los hilos se cuentan entre los primeros transmisores de significado. En el Perú, donde ningún lenguaje escrito se había desarrollado antes de la Conquista encontramos no a pesar de ello sino por esa razón una de las más altas culturas textiles que hemos llegado a conocer (Lecarte 2007/1965: 15).

En el antiguo Perú esto posicionó a la textilería y la pintura mural como los principales artefactos comunicacionales usados en la región para transmitir códigos visuales que representan las narrativas sociales, políticas y culturales necesarias para la expansión demográfica del conocimiento en el antiguo Perú. Por lo tanto, es pertinente rescatar la relación que Max Uhle (1856 -1944) propone entre el arte textil y la pintura mural: “Todos los peces son figurados en forma muy esquematizada, a veces de rasgos geométricos que son clara copia de motivos textiles [...] La única forma de ave que se logra ver nítidamente es muy estilizada y al igual que en el caso de los peces, este también es una copia de motivos textiles” (Duccio, 1974: 124).

Al observar un textil (Imagen 62) y un fragmento de pintura mural (Imagen 63) se puede observar la representación constante de la figura pisciformes en Pachacamac. Esto propone una interacción constante con estos animales por medio de la pesca, comercialización y movilización de los productos marinos dentro del santuario.

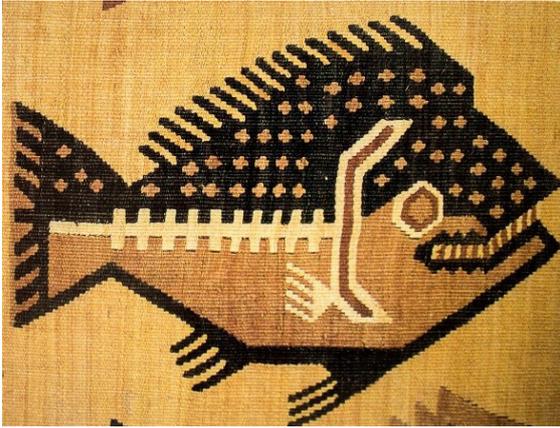


Imagen 62. Detalle de textil Pachacamac Costa central, 98 x 112 cm, Colección privada (De Lavalle 1999; 492).



Imagen 63. Fragmento de pintura mural con diseño pisciforme en Museo de sitio del santuario de Pachacamac (Marco Herrera 2018)

Los motivos piscimorfos, ornitomorfos y antropomorfos que se repiten dentro de todo el material textil presente en el Santuario de *Pachacamac* tienen correspondencia visual en la iconografía desarrollada en la práctica mural del Templo Pintado. Esta relación propone una construcción iconográfica de los motivos mediante el uso de una cuadrícula reticular adoptada de las prácticas textil para producir diseños que permitan ser replicados en un formato mural mediante un sistema métrico que permita el dibujo a escala con la finalidad de estandarización la producción visual de códigos comunicacionales con fines políticos, sociales y religiosos (Manrique, 1999: 62 - 64).

Esta relación iconográfica entre el textil y la pintura mural se presenta con mayor recurrencia durante el horizonte tardío mediante la fabricación de *unkus* como un objeto cultural de gran importancia debido al sistema de relaciones sociales que se construye en torno a su diseño, fabricación y comercialización. Aunque esta práctica textil está presente en otros movimientos regionales tempranos, el *unku* de características incaicas tiene una predisposición al estilo geométrico y posee un elemento a manera de banda llamado *tocapu* (imagen 64) el cual presenta una serie de unidades cuadrangulares dentro de su composición, las cuales constituyen un sistema de escritura a manera de ideogramas o jeroglíficos (Manrique, 1999: 65; Howland, 1999: 588 - 590).



Imagen 64. Detalle de Unku Incaico, Propiedad de Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. UNSAAC, Colección Museo Machupicchu - Casa Concha (Google Arts & Culture, 2018).

Es importante rescatar la idea de un sistema de codificación similar a los geógrafos, el cual podamos entender como la evidencia de un lenguaje escrito en la época prehispánica. El estudio de esta decodificación en futuras investigaciones puede llevar a un entendimiento del sistema de comunicación del imperio incaico con la finalidad de comprender las estructuras que conformaron la sociedad en el antiguo Perú, así como, entender el funcionamiento de la iconografía prehispánica.

Dentro de la continua relación entre el textil y la pintura mural, encontramos un diseño recurrente dentro de estas dos prácticas visuales de interés político. El primer objeto es un unku incaico (Imagen 65) que presenta un ajedrezado en alto contraste, blanco y negro, acompañado de la mitad de una cruz andina o chakana en rojo y el segundo objeto es un fragmento de pintura mural (Imagen 66), ubicado en la plataforma superior del edificio de Paramonga. La evidencia que tenemos corresponde a una fotografía del año 1967 por lo que no existe indicativos del color con el cual se manejó el alto contraste en el ajedrezado. Sin embargo, es claro que existe una correspondencia compositiva entre los dos objetos estudiados.



Imagen 65. *Unku Inca en damero*, 95 x 77.5 cm., Textil Museum, Washington (De Lavalle, 1999; 589):



Imagen 66. *Restos del ajedrezado que existía en Paramonga. La fotografía fue tomada el año 1967.* (Duccio, 1974)

En estos ejemplos el textil o *unku* se presenta como una práctica cultural que sintetizó los diseños hacia composiciones estrictamente geométrico. En este contexto, el ajedrezado consiste en un diseño de gran importancia por su síntesis de los conceptos de dualidad y de ordenamiento cósmico presente en los *unkus*. Y manifiesta el interés de las culturas del horizonte tardío por consolidar un sistema de decodificación, dentro de su estructura social, que se movilizó por el territorio del *Tahuantinsuyo* a manera de mapas, diagramas o sistemas visuales.

La investigación toma con interés los diseños trabajados dentro de los unkus incaicos puesto que se observa en el material encontrado, la aplicación de un diseño cromático codificado insertos en una prenda de gran importancia política y religiosa mediante un trabajo iconográfico que estandariza los diseños y sostiene un sistema de medidas estable (Howland, 1999: 571; Montell, 1929:194 - 195), lo que sostiene la idea del diseño trabajado en el horizonte tardío como un sistema visual que se abstrajo con la finalidad de ser replicable mediante un patrón de producción.

Para visibilizar esto usaremos un unku (Imagen 67) que pertenece al Museo Nacional de Arqueología del Perú que presenta un diseño estrictamente geométrico con una paleta en rojo y amarillo. Esta iconografía la podemos rastrear hasta otra práctica cultural de mayor importancia en nuestra investigación como son los patrones cromáticos presentes en el Centro Administrativo *Tambo Colorado* (Imagen 68). El claro desarrollo geométrico entre los diseños plasmados en el textil y la pintura mural propone un desplazamiento que no se limitó al aspecto geográfico, si no, se entiende como un movimiento de la iconografía entre objetos y conceptos sociales.



Imagen 67. *Unku* (Archivo digital de arte peruano).



Imagen 68. *Pintura mural en para lateral de Tambo Colorado* (Fuente: Archivo personal).

En conclusión, las investigaciones con respecto al desarrollo iconográfico del antiguo Perú recurren a la idea de la construcción visual de los códigos usados mediante un sistema reticular, presente en la práctica textil, como una herramienta para la decodificación de los conceptos de dualidad, reciprocidad y ordenamiento espacial por los cuales se regía la cosmovisión y las estructuras sociales en el antiguo Perú; Así como, la utilización de sus códigos como herramienta o representación escrita o visual de un lenguaje que se expandió durante el horizonte tardío y encuentra el fin de su desarrollo durante la conquista española (Albers, 1965; Duccio, 1974; La Valle, 1999; Milla, 1990, 2000).

Finalmente, la información recopilada sobre el sistema de desarrollo iconográfico en la práctica textil del horizonte tardío nos revela la consolidación de un sistema visual estructurado para sintetizar o abstraer los discursos elaborados durante la época prehispánica. Procesos comunicacionales que son importantes al momento de analizar prácticas culturales tardías de pintura mural como lo ocurrido en Tambo Colorado con la finalidad de obtener herramientas que apoyen la decodificación de un sistema de patrones ternarios mediante la utilización de los colores insertos pictóricamente en un complejo arquitectónico que representó el eje administrativo de los sistemas de intercambio del Tahuantinsuyo.

6.4 SISTEMA DE CODIFICACIÓN EN LA ESTRUCTURA CROMÁTICA DE LA PINTURA MURAL DE TAMBO COLORADO

Esta investigación nos llevó a realizar visitas a los principales centros arqueológicos de la costa central con la finalidad de observar los patrones de comportamiento cromático in situ. Mediante esta práctica la investigación se encontró con la pintura mural del Centro Administrativo de *Tambo Colorado*. El interés por esta construcción se atribuye a los diversos significantes que adopta esta edificación desde su descubrimiento por Uhle hasta nuestros días. Debido a poseer una práctica pictórica realizada en constante modificación cromática siguiendo un determinado número de patrones, a los cuales las investigaciones buscan dar una interpretación (Uhle, 1901; Bonavia, 1974; Morris y Protzen, 2004; Protzen 2010 y Polo 2013).

La investigación sobre la pintura mural del antiguo Perú nos llevó a investigar la estructura conceptual del color mediante el análisis del complejo sistema social con el cual las ocupaciones humanas del periodo tardío obtuvieron una codificación cromática cuyo significante fuera los distintos lineamientos y roles en la dinámica social circunscrita a la arquitectura, urbanismo y los sistemas políticos del antiguo Perú.

Por consiguiente, la edificación ubicada en Humay²⁴ se transformó en nuestro objeto de estudio debido a la aplicación de un lenguaje cromático distribuido en el sistema urbanístico del complejo. Para realizar un análisis es necesario observar la edificación como un conjunto de lapsos temporales del estado físico de *Tambo Colorado*. Es análisis nos ayudará a entender la construcción, ocupación y dinámica del sitio con la finalidad de decodificar los códigos cromáticos desarrollados durante el periodo de funcionamiento como eje principal de la distribución de recursos dentro de los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*.

Según Max Uhle al momento de descubrir *Tambo Colorado* denominó a las estructuras con la única característica de: Incásicas, para atribuir origen incaico a este nuevo complejo arquitectónico de la costa. Esta afirmación por parte de Uhle marca un interés por *Tambo Colorado* al colocarla como la principal construcción arquitectónica incaica fuera del Cuzco (Protzen, 2010: 233; Polo y la Borda, 2013: 11).

Es así como, durante los años de visita al Centro Administrativo, se puede observar ciertas variaciones correspondientes a los trabajos de investigación y conservación del sitio. Sin embargo, debido a los factores climatológicos que impiden la adecuada conservación de

²⁴ El complejo arqueológico de Tambo Colorado está ubicado en la margen derecha del valle de Pisco, en el distrito de Humay, perteneciente a la provincia de Pisco, dentro del departamento y región de Ica. (Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales 1971).

la pintura mural en la costa sur del Perú, en *Tambo Colorado* no se presenta el estado pictórico correspondiente al descubrimiento de Max Uhle (1901).

No obstante, a lo largo de la investigación hemos recurrido a otras prácticas culturales para la identificación de manifestaciones de pintura mural en la época prehispánica, entre ellos los escritos de cronistas, el material cerámico y textil. Puesto que, el grado de deterioro actual de la arquitectura prehispánica en la costa peruana no permite tener un índice completo de las edificaciones que presentaron pintura mural en el Perú antiguo.

Por lo tanto, es necesario identificar una imagen cercana al estado de conservación encontrado por Max Uhle (1901) en el momento de descubrimiento del Centro Administrativo de *Tambo Colorado*. Para resolver esta necesidad usaremos la representación que realiza José Sabogal en tres pinturas dedicadas a *Tambo Colorado* (Imagen 69), serie donde el pintor Cajamarquino enfatiza el característico color rojo de los muros del Centro Administrativo encontrado en la actual carretera a Humay, vía Ayacucho.

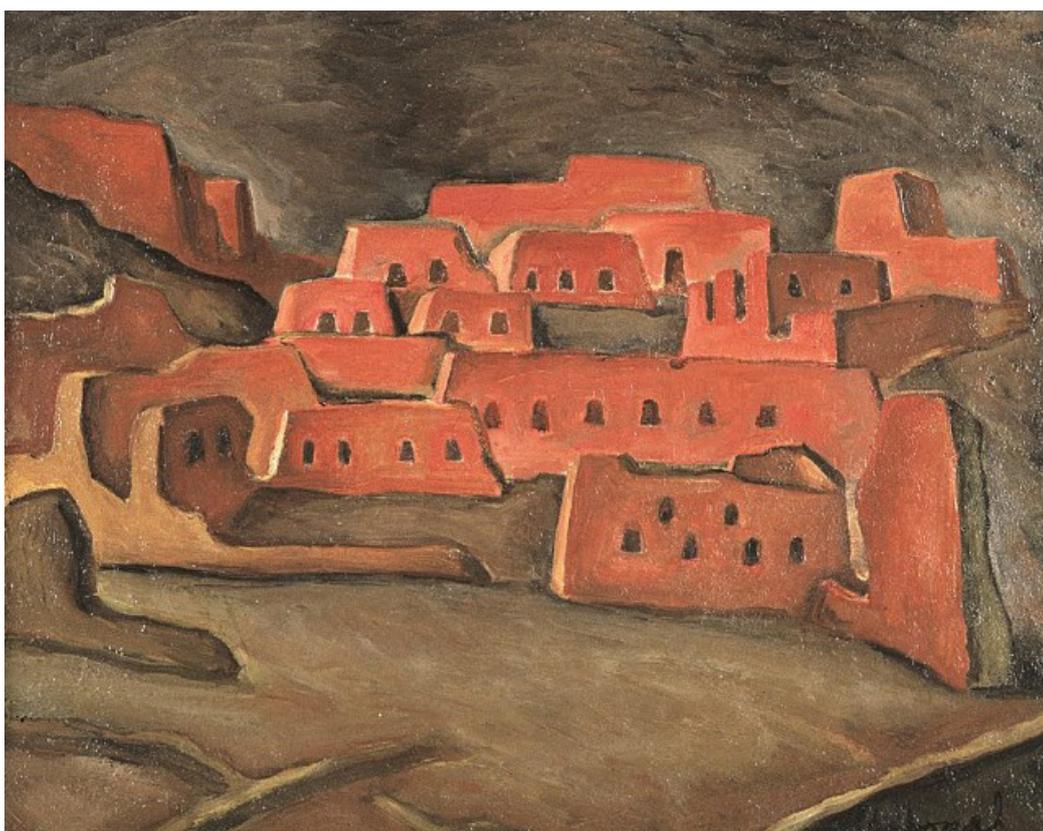


Imagen 69. José Sabogal, *Tambo Colorado* 1955 - Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Google Arts Project, 2018).

La pintura *Tambo Colorado* del pintor indigenista²⁵ es un antecedente necesario para entender visualmente el estado de conservación que encontró Max Uhle (1901) para denominarlo *Tambo Colorado*, puesto que actualmente el trabajo de campo en el Complejo Administrativo arroja otras formas de visualizar la práctica pictórica prehispánica en el recinto.

Definitivamente *Tambo Colorado* resaltó entre el conjunto de edificaciones significativas de la costa peruana por la aplicación arquitectónica de elementos incaicos acomodados al material de la zona: barro, piedras, conchas y paja. La ubicación estratégica de un centro administrativo en medio de la red de comunicación entre la costa y la sierra posicionó a *Tambo Colorado* como un importante hito económico, político y religioso de la época prehispánica (Bonavia, 1974 y Protzen, 2010), características sociales y geográficas que revelan la necesidad de abstraer los distintos motivos iconográficos del Perú antiguo mediante la construcción de un lenguaje expresado por códigos geométricos y cromáticos para socializar el conocimiento dentro de uno de los principales ejes en la expansión del *Tahuantinsuyo*.

En conclusión, para esta investigación resulta necesario entender al Recinto *Tambo Colorado* como un eje de conexión y distribución del intercambio económico, político y religioso de la región costera con la finalidad de establecer la importancia de sus manifestaciones culturales, como, por ejemplo, el desarrollo del lenguaje geométrico a finales de la época prehispánica evidenciado en la arquitectura del complejo. Por lo tanto, este capítulo analiza el estado de conservación de los murales, el estudio de las capas pictóricas, los trabajos en relación a los pigmentos utilizados y sobre todo la existencia de una estructura urbanística que establece fronteras sociales mediante el uso del color como concepción cultural.

6.4.1 El Centro Administrativo como edificación eje en la red vial prehispánica

Tambo Colorado se encuentra en el Valle del río Pisco, vía de acceso hacia el Cusco desde la costa central peruana. Desde este punto geográfico el Centro Administrativo se posiciona como eje central del movimiento social de la región; Para visualizar esta idea hemos ubicado en el siguiente mapa (Imagen 70) los principales sitios arqueológicos encontrados en la red vial circunscrita entorno a *Tambo Colorado* con la finalidad de entender su importancia en la administración de salida y entrada de recursos a la capital de *Tahuantinsuyo*. No obstante, el complejo posee características geográficas, climatológicas y arquitectónicas que subrayan funciones excepcionales en su construcción y representatividad dentro de

25 Fernando Villegas, en su tesis, José Sabogal y el arte mestizo: el instituto de arte peruano y sus acuarelas (2008), propone entender el término indigenismo como una imposición de la crítica que no da cuenta del proyecto integrador de Sabogal a favor del mestizaje.

las vías de conexión con Cusco.

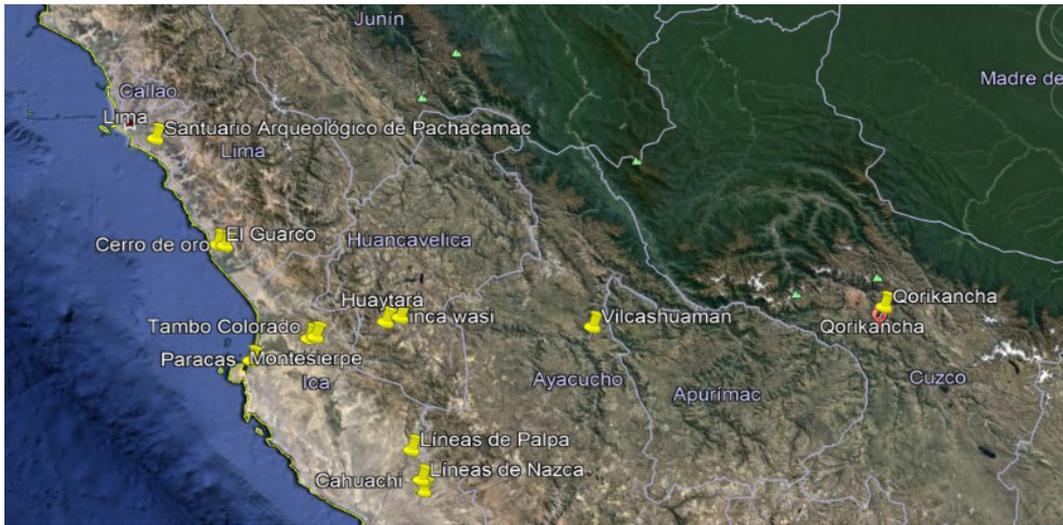


Imagen 70. Mapa de los principales sitios arqueológicos en torno al eje vial de Tambo Colorado- Google Earth (Marco Herrera 2018).

En el mapa se observa la identificación de sitios arqueológicos importantes presentes en la costa peruana dentro del eje geográfico de *Tambo Colorado*. Hacia el norte se marca al Santuario de *Pachacamac* como extremo, puesto que, como revisamos anteriormente esta edificación representa el centro religioso más importante del antiguo Perú alcanzando una dimensión panandina en sus intercambios culturales. Características que nos lleva a inferir una peregrinación constante de la zona andina hacia el Santuario, el cual tuvo a *Tambo Colorado* como última parada antes del ingreso a la costa posicionando así una fuerte influencia de estilos *Huari* e Inca. En el extremo sur se ubica Cahuachi por su importancia religiosa. La construcción de este gran complejo arquitectónico realizado en adobe dentro del desierto representa una gran influencia en *Tambo Colorado*, puesto que, por investigaciones previas sabemos que el centro administrativo fue construido mediante la asimilación de conocimientos arquitectónicos en construcción en el desierto extraído de las culturas Paracas y Nazca. (Morris y Protzen, 2004: 267- 276).

Finalmente, marcamos el *Qorikancha* como el extremo este del perímetro de la red vial relacionada a *Tambo Colorado*, puesto que, propone un constante flujo de entrada y salida del Centro Administrativo, por el desplazamiento social y de recursos a la capital del Tahuantinsuyo. El *Qorikancha* marca una importante relación con el Santuario de *Pachacamac* al ser ambos partes de una red más extensa de templos dedicados al sol, deidad principal del *Tahuantinsuyo*.

Ya las investigaciones de Max Uhle proponen a *Tambo Colorado* como un sitio importante en el desplazamiento de los recursos distribuidos desde el Cusco hacia la región. Durante su estadía en el Centro Administrativo Max Uhle queda impresionado por la estructura

arquitectónica del complejo, la cual con una simple observación urbanística le infiere usos de carácter político y económico de gran envergadura relacionado a la estructura social construida en el *Tahuantinsuyo*.

Uhle registró un portal de doble jamba en la entrada este al principal complejo inca, el cual desapareció víctima de un proyecto de camino más temprano, como le ocurrió a la entrada oeste. no se sabe exactamente cuál fue la configuración real de esta la mayor parte de estudiosos interpretan la presencia de los portales de doble jamba, tanto como para indicar el alto estatus de las estructuras a las que conducen, como el de los residentes, o ambos casos. las puertas o entradas de doble jamba son, más bien, excepcionales, y su significado aún queda por esclarecer posiblemente la entrada de doble jamba al este de Tambo Colorado destacaba tanto el acceso desde el Cuzco como la salida hacia el capital del Tawantinsuyo. (Protzen, 2010: 239)

La principal característica arquitectónica que Uhle usa para insertar a *Tambo Colorado* como construcción *Inca* es los portales de doble jamba (Imagen 71), los cuales son atribuidos a la presencia y desplazamiento de un grupo de alto estatus dentro del recinto. No obstante, advierte de distintas modificaciones urbanísticas que pueden dar como resultado la utilización de portales de doble jamba para destacar la vía de acceso y salida del recinto con el camino al Cusco. En este caso podemos observar como un análisis in situ es modificado constantemente al descubrir distintas etapas urbanísticas en el complejo. Condición presente en toda manifestación social de *Tambo Colorado*, situando al complejo arquitectónico en un contexto de constantes modificaciones derivadas del uso público correspondiente a la época de ocupación.



Imagen 71. Portal de doble jamba en el ingreso a la etapa interna del palacio. (Herrera 2015).

Esta capacidad de cambio arquitectónico, urbanístico y social que advierte Uhle mediante el análisis del uso y desuso de los portales de doble jamba invita a entender al recinto administrativo de *Tambo Colorado* como un complejo arquitectónico de gran importancia en el desplazamiento de la política, economía y cultura en el mundo antiguo al representar un eje direccional en los trazos viales de los desplazamientos humanos de la región durante los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*.

Es así como toda manifestación cultural efectuada en *Tambo Colorado* debe entenderse como un elemento clave para analizar los complejos códigos visuales y sociales que propiciaron los procesos de expansión territorial con la finalidad de entender la construcción del concepto de imperio en la época prehispánica.

Según Protzen: “Uhle pensó encontrar indicios mayores acerca de las funciones y los usuarios de los espacios en el trazado del palacio, los colores con los que estaban pintados las paredes y los nichos, y los detalles arquitectónicos, o decoraciones como él los llamaba” (Protzen, 2010: 241). Es claro que las condiciones geográficas y arquitectónicas de Tambo

Colorado llevaron a pensar a Max Uhle en obtener mayor información sobre la función y el porqué de un centro administrativo en medio del desierto costero. Uhle infiere situaciones de ordenamiento social por medio de una compleja estructura urbanística predispuesta a detalles arquitectónicos, decoraciones o pinturas murales con las cuales los grupos de poder delimitaron las funciones y las formas de uso del espacio dentro de Tambo Colorado.

Tambo Colorado en cuestiones arquitectónicas es de suma importancia debido a la configuración de los fenómenos perceptivos y las relaciones públicas construidas por su complejo sistema de habitáculos, puesto que, fueron el soporte de una de las manifestaciones culturales más complejas dentro de la vía del *Qhapaq Ñan*, como lo es la práctica pictórica de códigos geométricos y cromáticos desarrollada en sus muros a manera de etapas pictóricas a lo largo del periodo de ocupación del valle de Humay.

En el valle de chincha, este fue un fenómeno generalizado y la mayoría de las construcciones inca presentaban un <<enlucido pintado>>; (Bennett, op. ci.: p. 137; Wallace, 1971: pp. 32 y 35). Recuerdo haber visto hace muchos años muros pintados de rojo y amarillo en la conocida Huaca de la Centinela. Pero sin lugar a duda el ejemplo más típico lo proporciona Tambo Colorado, Provincia de Pisco, departamento de Ica, donde hoy todavía podemos ver sus paredes y nichos trapezoidales decorados con gama multicolor de rojo, amarillo y blanco (F-28, C-63 y A-81 en la terminología de Cailleux y Taylor) así como restos de plano relieves. Desgraciadamente no existe un estudio arqueológico del monumento y, como señalara inclusive Inez Haase (1958), hay muy pocas referencias en las crónicas de los siglos XVI, XVII y XVIII (Bonavia, 1974: 18).

Bonavia en su estudio sobre la pintura mural prehispánica peruana (1974) resalta el ejemplo de *Tambo Colorado* como uno de los principales centros arqueológicos con características atribuidas al imperio incaico. Duccio lamenta la falta de información del centro debido a los pocos proyectos de investigación y la escasa presencia dentro de las crónicas. Sin embargo, la importante labor del proyecto *Qhapaq Ñan* (2014) del ministerio de cultura ponen a Tambo Colorado nuevamente dentro del circuito de constantes estudios, excavaciones y trabajos de conservación para entender la relación de los vestigios arqueológicos circunscritos al camino inca con la finalidad de entender cómo funcionaba la estructura social, política y religiosa de la época prehispánica.

Por las características económicas, políticas, religiosas y cromáticas de *Tambo Colorado* es necesario entender el contexto geopolítico de los periodos previos a su construcción y

ocupación para identificar los factores sociales que desencadenan su edificación. Al ser en su totalidad una construcción incaica se debe entender la ideación y edificación de *Tambo Colorado* se insertó en un proceso de expansión territorial y sociopolítica en la región, que tuvo lugar entre 1492 y 1532.

En este breve período [1492 -1532], de no más de cien años, los inkas extendieron sus fronteras y dominación sociopolítica sobre los reinos y etnias del altiplano, la sierra, los valles y la costa pacífica, ampliando sus límites desde el Cusco a lo largo de la cordillera de los Andes y cubriendo aproximadamente una superficie de un millón de kilómetros cuadrados. Se estima que en el momento de máxima expansión había una población total aproximada de seis a doce millones de habitantes, todos bajo un estricto sistema de tributos y burocracia creados por los inkas (Lynch, 2013: 107)

La expansión del territorio a un millón de kilómetros cuadrados albergó en su etapa más fértil los doce millones de habitantes. Propuso al *Tahuantinsuyo* la construcción de un sistema social, en el cual se trabajó estrictamente en la delimitación de los roles sociales y los tributos mediante prácticas sociales como la *Mita*, *Minka* y *Ayni*. En un contexto de expansión territorial, la múltiple variedad de culturas que confluyeron en el Tahuantinsuyo propuso la asimilación de su cultura y mediante procesos de adoctrinamiento desarrollar nuevos códigos que fuesen fáciles de leer por cualquier poblador de la época.

En este proceso fue necesario entender la función del *Inca* como un personaje importante, así como lo identifica Riva-Agüero: “El Inca era Dios. Ante él desaparecen todos los derechos, todas las libertades de los súbditos, porque el hombre desaparece ante la divinidad. Su persona y la de sus representantes eran sagradas; la transgresión de sus mandatos constituía un sacrificio. Ofrecía estas dos ventajas: En primer lugar, dignifica y engrandece la obediencia” (Riva-Agüero, 1966). La idiosincrasia religiosa del Tahuantinsuyo nos ayuda a entender los lineamientos de construcción visual de la iconografía que acompañó la expansión incaica. Y revela la interacción entre los distintos peldaños sociales al relacionarse dentro de un mismo complejo arquitectónico.

Para entender la dinámica de expansión en la cual se sitúa temporalmente la ocupación de *Tambo Colorado*, Rostworowski plantea la división de las construcciones estatales o centros administrativos en dos tipos: El primero, se refiere a los sitios conquistados, donde sus edificaciones se vuelven a utilizar para albergar la administración cuzqueña, como lo son varios centros del *Collasuyo*. Sin embargo, María realiza énfasis en entender la dinámica que ocurre en el segundo tipo de centro administrativo, puesto que, se refiere a las

edificaciones de mayor importancia durante los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*. Hablamos de arquitecturas construidas en lugares estratégicos como Huánuco Pampa en la sierra y *Tambo Colorado* en la costa (Rostworowski, 1999: 90 - 91).

Rostworowski coloca a *Tambo Colorado* un punto eje en el sistema vial de la costa central y sur del Tahuantinsuyo, puesto que, representa una de las principales arquitecturas de ocupación Inca fuera del cuzco, donde se utilizaron materiales ajenos a la arquitectura cusqueña, representando los procesos de asimilación cultural que propusieron los incas (Protzen, 2010). Por otro lado, la ubicación geográfica de *Tambo Colorado* engloba un sistema vial de conexión con algunos de los sitios arqueológicos más importantes del Perú antiguo, por lo tanto, la construcción de un centro administrativo de gran envergadura e importancia social dentro del Valle de Pisco se justifica en el flujo de desplazamiento social presente en la zona durante los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*, puesto que, una característica importante de estos establecimientos administrativo es el elevado número de depósitos para conservar productos de regiones lejanas como la costa y la selva para ser distribuidos por el *Tahuantinsuyo* (Rostworowski, 1999: 93).

Sin embargo, no propone un movimiento orbital de los sitios arqueológicos en torno a *Tambo Colorado*. Por lo contrario, la investigación entiende al Centro Administrativo de *Tambo Colorado* como una arquitectura eje del sistema vial debido a que otras investigaciones (Uhle, 190; Bonavia, 1974; Rostworowski 1999; Morris y Protzen, 2004; Protzen, 2010 y Polo, 2013) advierten un conjunto de evidencias arqueológica que propone una constante modificación estructural dentro del plano de *Tambo Colorado* con la finalidad de construir una red vial variable para el ingreso, salida y desplazamiento dentro del recinto como respuesta al deterioro de las estructuras por la influencia de fenómenos naturales o la desestabilización ocasionada por procesos sociales como la guerra interna entre Huáscar y Atahualpa o la conquista española. Fuerzas naturales o humanas que obligaron al Tahuantinsuyo a presentar un constante cambio en sus redes viales con la finalidad de garantizar el dinamismo acostumbrado de productos y garantizar los peregrinajes relacionados a manifestaciones religiosas.

En conclusión, en *Tambo Colorado* los sistemas viales y su arquitectura cambiante nos proponen como principal característica la mutabilidad del centro administrativo como respuesta a los cambios sociales y naturales posicionándose como la principal edificación dentro del proceso de expansión del Tahuantinsuyo. Se considera que la condición de mutar su estructura originaria con la finalidad de adaptarse a los distintos contextos sociales otorga a *Tambo Colorado* una categoría de arquitectura viva, puesto que, nos enfrentamos a una construcción que se modifica según las características sociales con la finalidad de otorgar dinamismo al territorio.

Finalmente, Las características de mutabilidad física del centro administrativo serán observadas a continuación con la finalidad de proponer esta condición y sus implicaciones como unos de los factores que favoreció la construcción de un sistema de codificación cromática plasmada en los murales del recinto, el cual, se insertó mediante los códigos urbanísticos como un lenguaje cromático que propusiera la comunicación mediante la abstracción de códigos iconográficos creando unidad visual para las diversas culturas que interactúan en los procesos de expansión prehispánicos, actuando así como un lenguaje escrito del antiguo Perú.

6.4.2 Urbanismo cromático en el Centro Administrativo

El periodo de ocupación de *Tambo Colorado* (1492 – 1532 d.C.) se caracterizó por el uso del color como herramienta de jerarquización de los espacios mediante la construcción iconográfica de códigos que aplicados al sistema urbanístico. Esto, con la finalidad de plantear un sistema tácito de movilización e interacción social. Las dinámicas internas de *Tambo Colorado* son el factor determinante para la interpretación de los patrones de pintura mural del recinto por constituir la única evidencia del funcionamiento de la interacción espacial y su capacidad de modelar los comportamientos sociales dentro de un espacio arquitectónico durante el horizonte tardío.

Desde el descubrimiento de *Tambo Colorado* (1901) hasta la fecha, distintos investigadores han desarrollado gráficos que proponen enfoques particulares sobre el urbanismo prehispánico. Su análisis nos propone ciertas correspondencias entre los mapas que permiten crear un panorama de las dinámicas sociales que se construyeron dentro del recinto por medio de la aplicación de un sistema urbanístico que se manifestó a través de códigos abstractos, geométricos y sobre todo cromáticos, lo cual, propuso conceptos espaciales de vanguardia desarrollados durante la época prehispánica; proceso que tuvo como detonante la necesidad de una codificación visual para la construcción de un lenguaje de alcance regional.

Cronológicamente, Max Uhle en 1901 desarrolló un estudio in situ de *Tambo Colorado* que desencadenó en el siguiente gráfico (Imagen 72), el cual, fragmenta el recinto por medio de un sistema de numeración basado en la importancia funcional de los distintos espacios. Este estudio constituye la primera evidencia científica que propone un sistema de jerarquización aplicado a los distintos espacios. La lógica aplicada por Max Uhle resulta estar circunscrita a la plaza trapezoidal como eje principal del recinto, punto desde cual se abren los distintos accesos hacia los habitáculos de menor jerarquía espacial. En el plano podemos observar que existe un sistema de construcción que propone el ordenamiento de los espacios mediante la designación de un eje central que apertura otros ejes secundarios y terciarios, los cuales, sirven para ingresar ordenadamente a los habitáculos interiores.

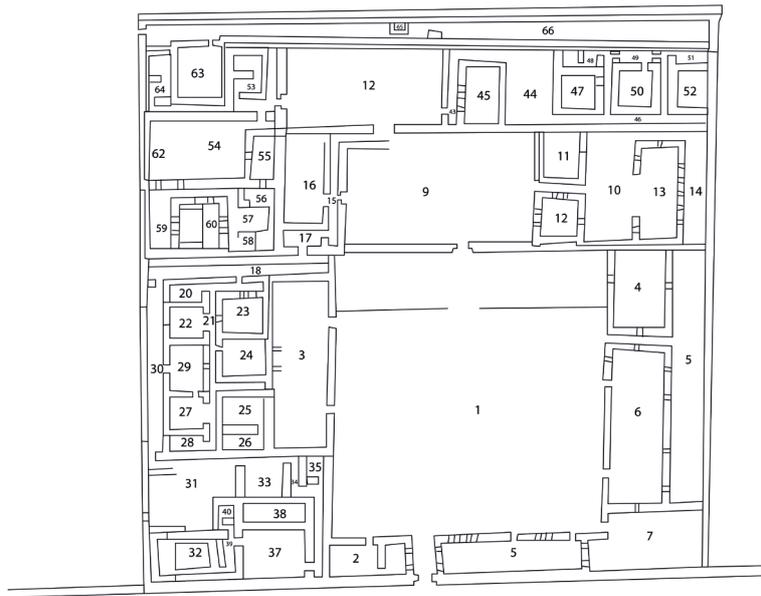


Imagen 72. Plano del Palacio Norte de Tambo Colorado por Max Uhle.
(Bonavia 1974 [1901]).

El plano detallado que Max Uhle proporciona es una herramienta crucial para la identificación de las principales rutas de desplazamiento interno en *Tambo Colorado* nos construye un punto inicial en la identificación de las relaciones espaciales entre los distintos patrones de pintura mural. Por consiguiente, este plano pasará por un proceso de reinterpretación con la finalidad de descubrir los sistemas de interacción cromática / social y su relación con la jerarquización espacial. Factores claves para entender la codificación del lenguaje y su manifestación mediante la práctica iconográfica de pintura mural.

La jerarquización de los espacios arquitectónicos en *Tambo Colorado* resulta importante para entender los usos sociales del color en el recinto. El mapa de planta de *Tambo Colorado* planteado por Max Uhle ingresa en un proceso de abstracción visual que propone la eliminación de las características arquitectónicas como elemento de estudio e inserta sus esfuerzos en entender el urbanismo y las relaciones espaciales del recinto.

Todo esto con la intención de establecer un sistema de interpretación de los patrones basados en su posición dentro del conjunto y su interacción con otros patrones. Es así como, se presenta el gráfico realizado por Morris y Protzen en 2004 (Gráfico 7), este diagrama se encuentra elaborado según la enumeración de espacio del mapa de Uhle.

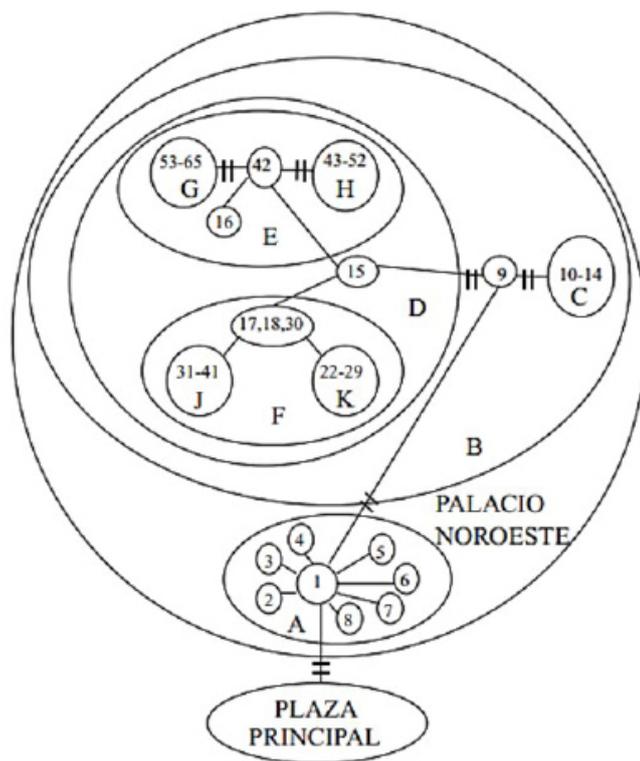


Gráfico 7. Jerarquía de los espacios (la numeración de los cuartos corresponde a los del plano de Uhle) (Morris y Protzen, 2004: 273).

Este diagrama es importante para entender la idea de circunscripción de los espacios en un sistema de ordenamiento urbanístico basado en la creación de grupos que se circunscriben a recintos de mayor importancia. Esto supone un conjunto de dinámicas sociales predeterminadas por la arquitectura y el sistema urbanístico en base a la utilización de los esquemas cromáticos como indicativo de los usos y comportamientos dentro del recinto administrativo.

Al evaluar la presencia, ausencia y la interacción de los esquemas cromáticos dentro del recinto sugiere una práctica planeada mediante un sistema de restricción en la distribución de los patrones. Estas ideaciones previas en torno a la producción de las prácticas pictóricas prehispánicas proponen la existencia de un sistema de significantes asociados a los esquemas cromáticos. Y la elección espacial responden a la necesidad de administrar las relaciones sociales que se desarrollaron en *Tambo Colorado*.

Un aspecto importante característico de la práctica pictórica de *Tambo Colorado* es la existencia de un conjunto de patrones previos a los que observamos hoy en día en la superficie de las paredes, esto infiere un proceso iconográfico ligado a una estructura urbanística que se modifica constantemente detonado por el cambio en los intereses sociales planteados por la expansión del *Tahuantinsuyo* (Protzen y Morris, 2004: 270).

En relación a esto podemos analizar un esquema elaborado según el trabajo de Protzen (Tabla 5), en donde el investigador identifica matemáticamente 49 combinaciones posibles para su utilización en el recinto.

En este caso, Protzen identifica los patrones posibles y evidencia el grupo de esquemas cromáticos encontrados en *Tambo Colorado*, sin embargo, esto propone la existencia de patrones que no fueron utilizados por ciertos motivos que analizaremos posteriormente. Este acervo de esquemas cromáticos codificados según las necesidades urbanísticas del Tahuantinsuyo propone la necesidad de un análisis sobre la relación que existe entre las ocho capas identificadas en los muros del recinto, con la finalidad de entender las razones que llevaron a esta práctica de cubrimiento pictórico. Y cómo esto modifica las relaciones construidas en el recinto. Un ejemplo importante de la práctica de recubrimiento es una sofisticada decoración de triángulos coloridos con una capa de enlucido pintada toda de blanco (Morris y Protzen, 2004: 270).

En conclusión, el sistema urbanístico de *Tambo Colorado* utilizó la codificación cromática como elemento iconográfico para modificar el desplazamiento del recinto y la interacción entre las personas y el espacio público. Finalmente, en lo siguiente, el análisis y la construcción de relaciones con otras prácticas de codificación cromática elaborada en el Tahuantinsuyo tendrán como finalidad la identificación de significantes en este sistema que denominamos escritura cromática, por suponer una práctica social que utiliza códigos para aprehender conceptos para universalizar la comunicación en la región.

6.4.3 Análisis del sistema cromático de *Tambo Colorado*

Al someter la pintura mural de *Tambo Colorado* a un análisis de sus sistemas cromáticos se debe tener en cuenta las características que separan a esta manifestación cultural de los estándares establecidos en la interpretación de imágenes inertes. Puesto que, físicamente los patrones actualmente visibles en el recinto administrativo son producto de una superposición de capas pictóricas que se relacionan dentro del binomio causa - efecto.

Se puede afirmar que toda imagen presenta una memoria cultural que justifica su creación, sin embargo, la investigación realizada nos ayuda a proponer la pintura mural ejecutada en *Tambo Colorado* como una práctica pictórica que representó un lenguaje geométrico basado en la relación de los colores frente a elementos sintácticos básicos como proporción, contraste y ritmos visuales. No obstante, se presentan relaciones sociales dentro de la conformación cultural con respecto a la capa pictórica previa, la estructura vial que condiciona el nuevo cambio cromático en relación a la estructura arquitectónica del recinto. En líneas generales en análisis se enfrenta a una imagen que se modifica visual y socialmente con la finalidad de establecer nuevos significantes.

Estas características visuales y sociales crean una estructura cinética que orbita alrededor de las posibles interpretaciones de los distintos patrones elegidos para configurar el sistema vial con el que se rigió *Tambo Colorado* durante el Horizonte Tardío. Al recurrir a la categoría de cinetismo, debemos entender que el soporte físico de la imagen, la pared, no se transforma ni sufre alteraciones palpables. Sin embargo, las modificaciones ocurren en el aspecto perceptivo del espectador que afronta los cambios visuales y de significado mediante el análisis del contexto inmediato de la práctica pictórica para crear relaciones sociales/cromáticas efímeras que permitan su adecuado desplazamiento y comportamiento *in situ*.

Anteriormente, se analizaron los distintos trabajos en relación a los patrones cromáticos y su relación con el espacio arquitectónico obteniendo como conclusión que los trabajos de Max Uhle sobre *Tambo Colorado* en 1901 proponen un uso del color distinto a otras prácticas pictóricas prehispánicas. Y advertían los que Morris y Protzen en sus análisis del 2004 y 2010 proponen, una correspondencia en las funciones de ciertas habitaciones dentro del gran recinto por medio de la agrupación cromática que se estableció con la finalidad de establecer relaciones cromáticas/arquitectónicas que refuerzan la idea de un poder social por parte del color para remarcar jerarquías en la distribución espacial dentro de uno de los principales recintos administrativos del proceso de desplazamiento incaico.

Esta investigación busca ser una herramienta para responder la pregunta planteada por los investigadores: “¿Es posible que los patrones de colorido, junto con la jerarquía y la

partición espacial, representan una suerte de código, indicativo de los usuarios y de las actividades o funciones, o quizás ambos, de los conjuntos y sus aposentos?” (Morris y Protzen, 2004: 273). En este punto, la investigación aporta un análisis realizado desde los conceptos y libertades que poseen las artes para ayudar a procesar cierta información, rigurosamente delimitada en arqueología, con la finalidad de dinamizar el diálogo y la reflexión sobre los fenómenos cromáticos y estéticos que ocuparon una función social durante el horizonte tardío.

Es así como se propuso la geometría como elección visual inherente a todos los procesos sociales universales con el objetivo de representar un conocimiento de creación e implementación de códigos comunicacionales abstractos que dinamizan los distintos lenguajes para responder a distintos contextos universales. El color se presenta como otro de los elementos visuales que constantemente configuran los símbolos sociales alrededor de la historia mundial. No obstante, el color se presenta también como otra condición inherente en la cultura humana, puesto que, ciertas relaciones que construimos mediante asociaciones del color con elementos naturales, políticos, económicas, culturales, entre otros parecen repetirse sin importar la distancia social, geográfica y temporal de los grupos humanos que utilizaron la experiencia cromática.

En este contexto se revisaron algunas asociaciones cromáticas en relación a lo construido en el Perú antiguo. Dentro de los símbolos reales europeos el oro se presenta como el metal más noble y simboliza la luz (Cage, 1993: 89). En este punto podemos regresar al caso del antiguo Perú donde distintos textos atribuyen al oro con el color blanco por el hecho de responder a la representación de la luz o más claro del sol que emana la luz (Morris y Protzen, 2004: 274).

Para la investigación se puede tomar en cuenta que, en teoría cromática, color blanco es la mezcla de todos los colores en la retina. Este es un punto clave para asociar la idea de que frente al sol o el inca todas las leyes desaparecen (Riva-Agüero 1966) y decir que estas asociaciones cromáticas y sociales con respecto al blanco derivan de la percepción que tenemos de él. Con respecto al blanco, en el Perú antiguo las sociedades se construyen siempre mediante el pensamiento de jerarquización, en el cual la presencia de una deidad en un espacio específico es sinónimo de restricción para ciertas clases sociales.

Se propone como ejemplo, al Lanzón de Chavín de Huantar, oculto en una cámara y solo se comunicó mediante sonidos en el exterior de la ciudadela durante ritos planificados por el poder político. Lo mismo se encontró en Lurín, donde existía una habitación en la cual se resguardó el ícono de Pachacamac, cuyo acceso estaba limitado, sin embargo, por la crónica sabemos que estuvo pintado en su totalidad. Es aquí donde nuestra investigación

presenta como evolución de estas prácticas de jerarquización de los espacios mediante la utilización de un símbolo representativo de la deidad principal con la finalidad de proponer al uso del color blanco durante el Horizonte Tardío y sobre todo en el recinto administrativo de *Tambo Colorado* como reemplazo de los objetos sagrados con la finalidad de representar a una deidad solar. En conclusión, estamos hablando de la abstracción de los objetos a un plano de representación atmosférica mediante la utilización del color y su codificación como sagrado dentro del lenguaje construido por el *Tahuantinsuyo*.

Así como, con respecto al blanco, Protzen y Morris recopilan el mito de la Calancha y los trabajos de Rostworowski con la finalidad de empezar a dar un significado a los colores, proceso en el cual asocia al amarillo con la nobleza y el rojo con el hombre común (Morris y Protzen 2004: 274 - 275). No obstante, las investigaciones dudan con respecto al trabajo cromático de *Tambo Colorado* y su lenguaje escrito construido con la finalidad de contribuir a la jerarquización de los espacios arquitectónicos de la época. No funciona analizar mediante una separación de colores cuando la investigación propone una teoría del color aplicado a la configuración de los esquemas cromáticos pertinente en *Tambo Colorado*.

Frente a la limitación que representa el estudio de culturas originarias que no desarrollaron un tipo de escritura, como la entendemos hoy en día. La investigación propone como camino para la interpretación de la codificación cromática mediante patrones un acercamiento al trabajo textil de los quipus, puesto que visualmente advertimos similitud en los patrones de la iconografía de *Tambo Colorado*. Nuestra propuesta asume el rol de pensar en los patrones del centro administrativo como un desplazamiento de prácticas iconográficas provenientes de otras culturas y otros objetos culturales para someterlos a un proceso de abstracción que construya un lenguaje de códigos legibles para la gran afluencia humana ocasionada por los procesos de desplazamiento.

6.4.3.1 El lenguaje del quipu aplicado a la pintura mural de *Tambo Colorado*

Al observar los patrones cromáticos de *Tambo Colorado*, su uso, significante y la jerarquización espacial se identificó ejemplos de quipus²⁶ que guardan un orden lógico con los esquemas cromáticos trabajados en *Tambo Colorado*. Con la finalidad de establecer la relación de los patrones murales y los patrones textiles con énfasis en su estructura cromática ternaria. Puesto que se cree posible lograr la interpretación de los patrones de Tambo Colorado, a partir de los conocimientos ya estructurados para la lectura de los

²⁶ El quipu es un conjunto de cordones anudados usados para conservar el registro en el imperio Inca; el nombre significa “nudo” en quechua. Hecho de algodón, fibra vegetal o lana de camélidos, la estructura está compuesta por un cordón primario del que cuelga un número variable de cuerdas. (Museo Machupicchu, 2018).

códigos cromáticos de los *quipus*.

El quipu es una práctica desarrollada durante el horizonte tardío y presenta un método de escritura basado en la codificación de nudos y colores. Este sistema de codificación presenta una estructura decimal, por lo tanto, el número de bucles en un nudo indica el valor numérico y su ubicación en la línea hace referencia a su valor de posición (Dallas Museum Art, 2018). Las características de los quipus representan una práctica cultural cuyo sistema de codificación se construyó mediante el empleo de códigos numéricos que poseen un comportamiento similar a la idiosincrasia cromática de los patrones de *Tambo Colorado*.

Si observamos el siguiente quipu (Imagen 72), podemos observar en vertical la secuencia cromática elaborada mediante la ubicación de las trenzas. De izquierda a derecha observamos un recorrido visual que inicia con un patrón de Blanco - Rojo - Amarillo con un corte de azul secuencia que se repite tres veces, seguidamente, el patrón cambia a Blanco - Amarillo - Rojo - Blanco y finalmente vuelve a cambiar por un Amarillo - Rojo - Blanco que se repite 5 veces hasta el final del quipu. La descripción simple de este ejemplar advierte los siguientes factores: 1) Existe un patrón de comportamiento asignado a cada esquema cromático que forma parte del conjunto llamado quipu. 2) Los cambios cromáticos desarrollados dentro de la extensión del quipu se asemejan a las relaciones entre esquemas cromáticos que se presentan en *Tambo Colorado*. 3) El *quipu* presenta una perspectiva en marco cuya interpretación se centra en analizar el conjunto en bloque. Sin embargo, posteriormente analizaremos la perspectiva macro de los colores del *quipu* y su relación con los nudos y los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado*.



Imagen 72. Detalle de Quipu de la cultura inca de fibra de camélido. Colección del Museo Machupicchu - Casa Concha, Cusco-Perú. (Fuente: Google Arts & Culture 2018).

Mediante la ilustración de los 49 posibles patrones cromáticos de *Tambo Colorado* esta investigación tiene una herramienta clave para la catalogación de los patrones con el fin de recurrir visualmente a ellos para identificarlos en otras prácticas prehispánicas. En este caso los *patrones XXI - XXXI - XVII* (Imagen 74) han sido identificados en la composición cromática del quipu anterior. Esta similitud nos propone que existen ciertos eventos sociales o productivos que llevaron a desarrollar y aplicar la misma codificación cromática en soportes culturales distintas.



Imagen 74 *Patrones cromáticos XXI - XXXI - XVII* presentes en la relación de esquemas cromáticos de *Tambo Colorado* (Herrera 2018).

En un segundo ejemplo al observar cada trenza que conforma el siguiente quipu (imagen 75) seremos conscientes que las líneas individualmente están elaboradas por un tratamiento textil distinto, el cual, crea particularidades desde las cuales podemos entablar las próximas relaciones o similitudes con las prácticas cromáticas de la pintura mural prehispánica con el fin de reforzar la idea de una posible interpretación de los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado* mediante los sistemas de interpretación con los que actualmente se leen los *quipus*.



Imagen 75. *Detalle de Fragmento de quipu con cordones subsidiarios de la Colección del Dallas Art Museum* (Fuente: Google Arts & Culture 2018)

Esta particularidad generó una individualización de cada línea que conforma el quipu. En el medio de la imagen anterior vemos un nudo cuya composición de trenzado es particular pues que genera la una secuencia cromática, Rojo - Amarillo - Rojo - Amarillo - Rojo, que se extiende alrededor de toda la línea. A su vez se puede identificar otro patrón de trenzado utilizando un rojo oscuro, con mayor presencia de amarillo, blanco y azul en otros casos.

Estas características particulares generan una agrupación de grupos secundarios circunscritos en conjuntos principales. No obstante, esta condición o sistema de agrupación resulta similar a las estructuras urbanísticas desarrolladas en *Tambo Colorado*, puesto que en el recinto también se manejó un sistema de agrupación mediante un proceso de jerarquización de los espacios ejes y sus anexos tejiendo redes arquitectónicas (ver 6.2).

Para sustentar la existencia de una relación entre la utilización de los colores dentro de los patrones textiles de los quipus y el sistema de codificación desarrollados en la pintura mural de Tambo Colorado, es importante presentar similitudes visuales, cromáticas y utilitarias de los esquemas cromáticos que se presentan en las dos prácticas cultural del Horizonte Tardío. Es así como el análisis realizado anteriormente sobre la evidencia de subgrupos conformados por conjuntos menores de cuerdas delimitados mediante el tratamiento textil de estas nos advierte una similitud a los patrones cromáticos de *Tambo Colorado*. En el caso de análisis específicamente identificamos el patrón XXVI: Rojo, Amarillo, Rojo, Amarillo o el patrón XXV: Amarillo, Rojo, Amarillo, Rojo (Imagen 76)

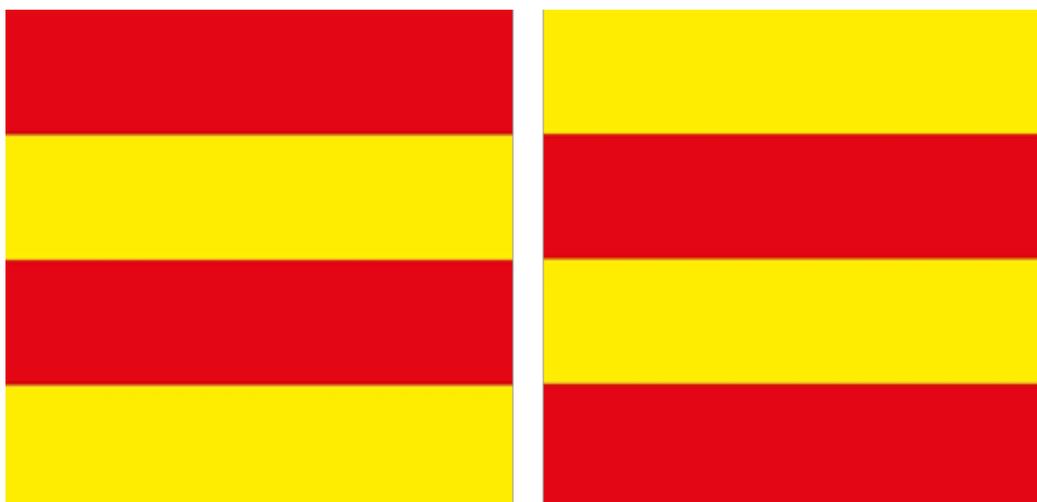


Imagen 76 Patrones cromático XXVI - XXVII, no se encuentran presentes en la relación de esquemas cromáticos de *Tambo Colorado* (Herrera 2018).

La identificación de estos esquemas cromáticos dentro de la composición textil del quipu analizado es clara, sin embargo, advertimos que los patrones XXVI y XXVII no se encuentran en la lista de patrones encontrados en *Tambo Colorado*. Esta ausencia de los

esquemas en la práctica mural y la presencia de estos en la práctica textil evidencia la existencia de situaciones específicas que necesitaron ser codificadas mediante el quipu y/o en la pintura mural. Esto propone el uso del color como estrategia de aprehensión de significados inserta en prácticas culturales dedicadas a los sistemas de administración mediante la codificación cromática como herramienta visual para sostener la jerarquización social durante el Horizonte Tardío.

Los sistemas cromáticos de los *quipus* y sus técnicas de anudado han sido estudiados con mayor análisis, puesto que, existe actualmente comunidades que elaboran esta práctica prehispánica con la finalidad de administrar sus productos y resistir al olvido de las prácticas ancestrales. Para ejemplificar lo propuesta, La población de Mangas en Ancash durante la fiesta de la Virgen del Rosario utiliza actualmente los quipus en la celebración para ordenar la práctica religiosa en las dimensiones Hanan y Urin. Con la finalidad de administrar la celebración mediante indicativos como los esquemas cromáticos, la dirección y torsión de nudos, número y grosor como indicativo de las contribuciones asignadas a cada persona. (Hyland, 2015: 36 - 37). Esto propone entender al quipu como un sistema de administración utilizado para parametrizar la intervención humana dentro de un evento religioso mediante un sistema de escritura basado en la codificación de elementos técnicos propios de la práctica textil prehispánica.

Es así como, resulta interesante el análisis de *Tambo Colorado* realizado por Protzen (2010). por qué identifica una correspondencia entre el palacio noroeste con la sección Hanan y el palacio suroeste con el hurin. Según Rostworowski la sección Hanan representa al inca y la sección hurin a la élite religiosa; desde esta interpretación entendemos que el palacio noroeste estuvo destinado al desplazamiento del Inca y el palacio suroeste a la élite religiosa (Protzen, 2010). Nos enfrentamos a la implementación de las dimensiones Hanan y hurin dentro del urbanismo cromático del recinto administrativo.

Finalmente, se propone que los sistemas de codificación cromática y numérica desarrollados por el *Tahuantinsuyo* elaboraron un acervo de códigos cromático que construyen un sistema de interacción entre sí comparable con las relaciones humanas inherentes de una sociedad. Con estos queremos proponer que tanto los nudos y posiciones decimales de los quipus como las escalas y ubicaciones cromáticas de la pintura mural de *Tambo Colorado* conforman un grupo de estrategias visuales elaboradas durante el Horizonte Tardío para construir un sistema de escritura con el fin de administrar productos o relaciones sociales correspondientemente.

En conclusión, en *Tambo Colorado* se desarrolló un sistema de escritura cromática que elaboró su esquema de códigos mediante la codificación de las estructuras sociales

planteadas por el Tahuantinsuyo con la finalidad de contribuir y facilitar los procesos de expansión cromática. La presencia de los esquemas cromáticos en *Tambo Colorado* insertos en el urbanismo mediante la pintura mural propone un contexto social que necesito estrategias pedagógicas para la difusión de sus conceptos. Es decir, en la época prehispánica el color propuso la construcción de un sistema social basado en su extracción, comercialización, movilización, la elaboración de productos derivados, pero sobre todo plantea la implementación de grupos sociales a la codificación cromática la enseñanza de estos códigos y su aplicación en proyectos de arquitectura público, así como, el centro administrativo de *Tambo Colorado* en Humay – Pisco.

6.4.3.2 Selección y discriminación: sobre la presencia y ausencia de patrones.

Lo que conocemos de *Tambo Colorado* está en base a los vestigios tangibles presentes en la evidencia arqueológica; Sin embargo, esta investigación abre la posibilidad de pensar en los espacios vacíos que deja la información arqueológica. En esta línea estamos convencidos que resulta importante en análisis de procesos sociales no identificables en las manifestaciones culturales e iconográficas de *Tambo Colorado* con la finalidad proponer nuevas respuestas por medio del material social tácito.

Para esto la investigación analiza la tabla propuesta por Protzen donde se advierte lo que denominamos como discriminación cromática, para referirse al proceso de selección y exclusión de los posibles patrones cromáticos que forman la totalidad del acervo iconográfico que propone la combinación de 3 colores en conjuntos de 1,2,3,4,5 y 6 franjas trabajados en *Tambo Colorado*, advirtiendo que solo se utiliza el 20% de los 49 patrones disponibles en la tabla de combinación de esquemas de color de Protzen (2010). En este punto la investigación propone reflexionar sobre la importancia de las prácticas de selección cromática como un punto clave en la interpretación de la iconografía de *Tambo Colorado*.

Protzen informa sobre ciertas reglas que formula mediante un análisis simple de los colores o patrones excluidos, toma un énfasis en el color amarillo (Gráfico 8), el cual indica no existe muros pintadas únicamente de amarillo, el amarillo nunca se dispone en las franjas inferiores de los patrones, estas características responden a un tema compositivo donde la idea de ubicación de los colores resulta importante para la identificación de su codificación. También nos proporciona información sobre el ritmo de aparición de colores e indica que el amarillo nunca está franqueado por dos bandas rojas con la excepción que luego exista una banda roja o blanca más como parte del conjunto. Esto nos indicaría características sociales del amarillo dentro del sistema de patrones elaborado en *Tambo Colorado* (Protzen, 2010: 242).

Esta información brindada por Protzen advierte un primer estudio sobre el comportamiento visual de los colores dentro de los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado*, mediante este análisis de comportamientos de los esquemas incluidos y excluidos del conjunto se propone en esta investigación llegar a ciertas resoluciones en cuanto a sus significantes. En relación a eso y tomando lo explicado anteriormente, podemos inferir que el amarillo según su comportamiento en los conjuntos usados obtuvo el rol de representar a un elemento o grupo social que constantemente estuvo en la parte superior de los esquemas, lo que nos lleva a empezar a inferir que lo representado por el color amarillo en *Tambo Colorado* tuvo un estatus dentro de la jerarquía espacial que no permitió que su presencia se posicionara en el suelo del complejo.

Esto nos lleva a pensar en los siguientes colores y sus supuestos comportamientos; Continuando con esto, el rojo presenta las siguientes características (Gráfico 8): Existen paredes pintadas totalmente de rojo. En esquemas cromáticos de dos colores, el rojo únicamente está acompañado por el blanco, en los esquemas de 3 franjas y 3 colores el rojo se desplaza entre la franja superior, media e inferior de igual manera.

En esquemas de 4 franjas con mayor presencia de blanco el rojo se presenta estático en la cuarta franja siempre antes de un blanco, en esquemas de 4 a 6 franjas con mayor presencia de amarillo el rojo tiene un comportamiento dinámico y ocupa dos posiciones a manera de límite vertical de los conjuntos más complejos. El rojo es el que mayor dinamismo presenta entre los 3 colores, puesto que se desplaza entre los conjuntos con un mayor número de veces y se presenta estrechamente relacionado en los esquemas más simples al color blanco y en los esquemas más complejos al color amarillo, lo que puede suponer que su codificación responde a la representación de un elemento o grupo social que tuvo un rol dinámico en relación a su presencia junto a los más grupos de color. En líneas anteriores se identificó, mediante el análisis del mito de Calancha realizado por María Rostworowski, el rojo como símbolo del cobre, un metal al cual se le atribuye la creación de las clases sociales bajas del *Tahuantinsuyo* (Protzen; Morris 2004: 274 - 275). Información relevante para suponer que, en el comportamiento de los colores de Tambo Colorado, el rojo identifica a estas clases por su constante interacción con el Centro Administrativo por medio de los sistemas de producción y tributación incaica.

En el caso del color blanco (Gráfico 8) las reglas son las siguientes: existen paredes totalmente pintadas de blanco, aparece en todos los conjuntos utilizados y su ubicación en los conjuntos siempre es en la parte superior o inferior. Nunca toma posiciones intermedias con excepción del *patrón XIV* donde se ve flanqueado por dos franjas de color rojo. El blanco es el color que está presente en todas las combinaciones de esquemas de color presentes actualmente en Tambo Colorado, lo que nos propone que su decodificación

responde a un elemento o grupo social omnipresente, el cual podría tener el poder de ingresar a todos los espacios del complejo administrativo.

Estas reglas indican una jerarquización que impuso restricciones de presencia a los colores rojo, y amarillo, por lo contrario, el color blanco se encuentra presente en la totalidad de la estructura urbanística. No obstante, estas reglas llevan a pensar en el conjunto de esquemas cromáticos no seleccionados como evidencia de que existían condiciones políticas, religiosas o económicas que no podían ser representadas mediante la codificación cromática por no pertenecer a este sistema este sistema de códigos ternarios e incluso se infiere hablar de eventos sociales que no estaban predispuestos a suceder.

Estos comportamientos de selección y exclusión manifestados en el uso de los patrones cromáticos de *Tambo Colorado* son la evidencia de que existió una codificación de colores y esquemas cromáticos que representaron un sistema de jerarquía en las rutas de ingreso, desplazamiento, almacenamiento u ocupación humana. Al tener un centro administrativo como Tambo Colorado que representó ser una edificación eje en el sistema vial de distribución de productos y el desplazamiento de los peregrinajes religiosos prehispánicos no podemos evitar pensar que los códigos cromáticos asignados a cada recinto representan en gran medida un sistema escrito para cuantificar productos para delimitar de esta manera la distribución de dichos productos asignando su distribución a distintas clases sociales mediante un sistema social que relacionó los colores con los distintos grupos humanos mediante la abstracción de ciertas características con la finalidad de agruparlos mediante el color.

Este agrupamiento cromático se plantea con respecto a la posible relación entre los códigos cromáticos de *Tambo Colorado* y el sistema cromático elaborado para los quipus, elemento que orbita en la idea de objetos culturales o prácticas cromáticas relacionadas a la administración de recursos, clases sociales, entre otros por medio de un sistema de codificación cromática basado en la repetición y alteración de ciertas estructuras visuales basada en un sistema numérico.

Mediante el análisis de los comportamientos visuales ocurridos en las composiciones cromáticas elaboradas para la iconografía desarrollada en *Tambo Colorado* y como parte del proceso de afianzamiento de las estructuras sociales que emprendió el *Tahuantinsuyo* en la región, se observó una necesidad de codificar símbolos, elementos y otros aspectos de la cotidianidad del Perú antiguo. Para crear un lenguaje que aglomere todos los conocimientos adquiridos en el desarrollo de las sociedades originarias con la finalidad de emprender un proceso estatal complejo en toda la región.

En esta medida, la investigación propone que a partir de los datos levantados se obtiene como principal conclusión, que existió un sistema de codificación de los símbolos mediante un código que en primera instancia recurrió a tres colores, rojo, amarillo y blanco con la finalidad de asociarlos a ciertas características sociales, geográficas o comerciales que propiciarán así el dinamismo administrativo, que propuso el Tahuantinsuyo como principal aporte social a los sistemas de control y distribución de productos en la época prehispánica.

Finalmente, mediante la investigación realizada propone que los colores codificados en Tambo Colorado representan categorías mayores a las de productos o clases sociales, puesto que, sus características sociales, dinámicas e interrelaciones proponen una estructura más compleja y cercano a lo ocurrido en el gran sistema interactivo que abarcan las relaciones sociales.

El color en *Tambo Colorado* y en los procesos de desarrollo iconográfico prehispánico poseen un grado de socialización que no se observó en las manifestaciones culturales tempranas del territorio. Por lo tanto, la principal conclusión es enfrenta al espectador a conceptos cromáticos, sociales y de las relaciones sociales que se desarrollaron por los complejos intereses estatales de *Tahuantinsuyo*. La evidencia obtenida hasta el día de hoy nos refiere a prácticas complejas que abarcan el aspecto psicológico, relacional y humano de estructuras conceptuales como lo representa el color.

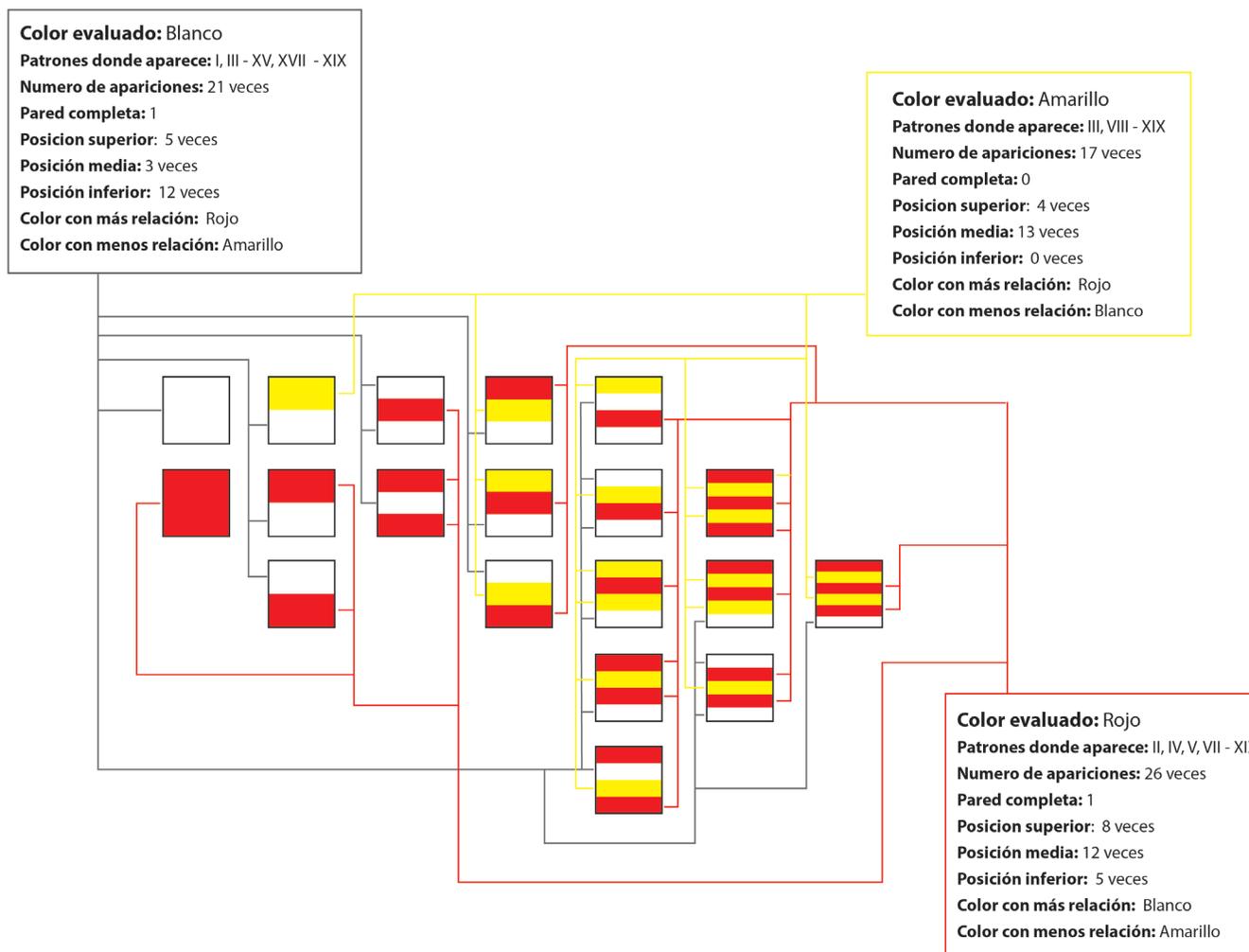


Gráfico 8. Análisis del comportamiento de los colores en los esquemas cromáticos existentes en Tambo Colorado, elaborado mediante la referencia desarrollada por Protzen en 2010 (Herrera 2019).

6.4.4 A modo de Conclusión: Reflexiones sobre el urbanismo cromático en el *Tahuantinsuyo*

La presente investigación tuvo como objetivo entender cómo durante el incanato tardío (1492 – 1532) se utilizó relaciones binarias y ternarias entre los colores blanco, rojo y amarillo para construir un sistema de codificación mediante esquemas cromáticos. Estas relaciones se desarrollaron con la intención de proponer un sistema de escritura cromática implementado en la estructura urbanística del Recinto Administrativo *Tambo Colorado* mediante la pintura mural.

En el apartado 6.1, se analizaron las principales manifestaciones de pintura mural ubicadas en el litoral sur del Perú. Se pudo observar la existencia de un conjunto de edificaciones construidas dentro del eje comunicacional del Camino Inca como resultado de los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*. Esta investigación, analizó el Santuario Arqueológico de *Pachacamac*, El *Huarco* y seleccionó un conjunto de cerámicas que representan edificación decoradas con pintura mural, para comprender la evolución social de la pintura mural en litoral sur peruano. Este análisis identificó unos ejemplos de pintura mural con fines mágicos relacionados a rituales de pesca y fertilidad.

Como primera conclusión, en la costa sur peruana la pintura mural desarrolló distintas prácticas cromáticas que representan un antecedente de la codificación cromática del horizonte tardío. Este desarrollo cromático estuvo ligado a modificaciones sociales producto de procesos de intercambio comercial, peregrinaciones religiosas y fenómenos climatológicos nivel regional.

En el apartado 6.2 se estudió la utilización del color en la cotidianidad del antiguo Perú. Se observaron estructuras sociales construidas por la necesidad de extraer, movilizar y comercializar material cromático durante la época prehispánica. Para esto, se estudiaron las rutas de extracción y la utilización del material cromático de origen mineral derivado del cobre, cinabrio y la representación de personas enfermas o mutilada en ceramios como evidencia de una estructura laboral conformada por individuos dedicados a la extracción de arsénico con fines cromáticos.

En conclusión, la elaboración de pigmentos y ofrendas, entre otros productos cromáticos, necesitó de un proceso de especialización en la extracción minera, la delimitación de un sistema vial, por el cual, desplazar rápidamente el material cromático y una estructura política, comercial y religiosa para administrar el comercio intercambio cromático durante la época prehispánica.

En el apartado 6.3, se analizaron la continuidad y desarrollo del lenguaje geométrico mediante

una línea de tiempo que agrupó al Constructivismo Ruso, el Hard Edge norteamericano y el Neoconcretismo brasileiro. También, se estudió el regreso del lenguaje geométrico a la pintura moderna mediante figuras claves como Elena Izcue, Alejandro Gonzáles Trujillo y Regina Aprijaskis, procesos visuales desarrollados bajo la influencia de los elementos iconográficos del antiguo Perú.

Por otro lado, este capítulo encontró un desarrollo del lenguaje geométrico en el mundo antiguo evidenciado en el análisis de los primeros estandartes cromáticos, cultura huari, y el diseño de los *unkus* como antecedente visual de los murales prehispánicos. Estas relaciones cromáticas y políticas constituyen los primeros intentos de crear un sistema de codificación cromática ligados a los procesos sociales del antiguo Perú.

Como conclusión, la investigación buscó entender el desarrollo del lenguaje geométrico como un proceso inherente en la condición humana, presente dentro de las distintas ocupaciones. Esta detona mediante situaciones sociales que proponen la necesidad de construir un sistema de comunicación altamente reconocible en contextos de crisis política, desplazamiento social y expansión territorial.

Finalmente, en el apartado 6.4 se analizó la iconografía de *Tambo Colorado* como sistema de escritura prehispánica basada en la codificación cromática producto de distintos procesos de desarrollo iconográfico. Es decir, se plantea el desarrollo de una escritura cromática como parte del urbanismo de *Tambo Colorado* y del proceso de expansión del *Tahuantinsuyo*.

Para esto, la investigación realizó un estudio de *Tambo Colorado* como edificación eje en el sistema vial del *Tahuantinsuyo* y la presencia del color como herramienta urbanística para la administración del desplazamiento social mediante una estructura de jerarquía espacial. Este trabajo se estudia el proceso comunicacional emprendido por el *Tahuantinsuyo*, el cual, buscó en los códigos cromáticos una herramienta de aprehensión del conocimiento con la finalidad de facilitar su expansión.

Se debe tomar en cuenta que los procesos sociales emprendidos por la cultura Incaica y las estructuras construidas con la finalidad de afianzar la voz de unión, *Tahuantinsuyo*, son desarrollos humanos que se presentan inconclusos debido a los procesos de conquista española. Por consiguiente, toda evidencia arqueológica fechada hasta 1532 se toma como los inicios en la estructuración de una sociedad compleja que implementó un sistema de códigos visuales para la síntesis, abstracción y conceptualización mediante un proceso de codificación similar escritura occidental.

En líneas generales, la investigación propuso como estrategia la identificación y estudio de distintos antecedentes de la construcción de códigos geométricos ligados a procesos iconográficos detonados por el desarrollo social dentro de la costa sur peruana, así como la agrupación de material cerámico y textil, para el análisis de prácticas iconográficas previas a la pintura mural prehispánica. Finalmente, propuso un análisis de los procesos sociales universales con la finalidad de entender la abstracción geométrica como un recurso visual inherente a la condición humana.

Como conclusión, la investigación identifica un sistema de codificación del color desarrollado durante el horizonte tardío como parte de los procesos de expansión del *Tahuantinsuyo*. Esta codificación se manifestó en los esquemas cromáticos de *Tambo Colorado*, edificación que utilizó estos códigos con la finalidad de jerarquizar los espacios, y así, administrar el constante flujo social del recinto.

No obstante, esta investigación buscó estudiar los procesos sociales de la época prehispánica, con énfasis en el desarrollo iconográfico de *Tambo Colorado* para entender la teoría cromática propuesta por el *Tahuantinsuyo*. Esto, con la finalidad de proponer a los sistemas de codificación cromática como un lenguaje escrito desarrollado en la época prehispánica.

La principal conclusión de la investigación se encuentra desarrollada en la creación de *Modificaciones cromáticas/sociales*, como un proyecto de arte contemporáneo que, mediante la réplica del sistema de codificación cromática desarrollada en *Tambo Colorado*, busca la reactivación de los conceptos y prácticas sociales relacionadas al color con la finalidad de observar el comportamiento cromático y social en un espacio público específico. Este proyecto o conclusión se presenta como una instalación pictórica que propone la cromosaturación del espacio y la implementación de una estructura llamada, límites y permisos para la interacción pública en etapas, cuya finalidad es proponer un conjunto de acciones y diálogos que conduzcan a la reflexión sobre el urbanismo cromático en el *Tahuantinsuyo*.

Finalmente, esta investigación y proyecto artístico son creados con la finalidad de contribuir a la construcción de una identidad basada en los conocimientos del mundo antiguo.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Albers, A. (1965). *On Weaving*. Middletown, Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.

Albers, J. (1963). *Interaction of color*. Yale University, Estados Unidos: Paperback Edition.

Alvarez, B., Franco, R., Rosales, T., Tormo, L., & Vasquez, V. (2013). Estudio Microquímico mediante Meb-Eds (Análisis de energía dispersiva por rayos) del pigmento utilizado en el tatuaje de la señora de Cao. Recuperado el 20 de diciembre de 2017, de Arqueología del Perú: <http://www.arqueologiadelperu.com/tag/el-tatuaje-de-la-senora-de-cao/?print=print-search>

Aparicio, C. (2011). *Tropicalia, penetrables PN2: La pureza es un mito & PN3: Imagenético*. Recuperado el 10 de setiembre de 2018, de Museo Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetrables-pn2-pureza-e-un-mito-pn3-imagenetico-tropicalia-penetrables-pn2>

Areche, R. (2013). "El huarco - Cerro azul y la conquista inca en el valle de Cañete". (M. d. Cultura, Ed.) Lima, Perú: Proyecto Qhapaq Ñan, Sede Nacional.

Areche, R., & Marcone, G. (2015). "Cuadernos del Qhapaq Ñan: El valle de Cañete durante los períodos prehispánicos tardíos, perspectivas desde el Huarco, Cerro azul". (M. d. Cultura, Ed.) Lima, Perú: Proyecto Qhapaq Ñan, Sede Nacional.

Ávila, F. (2011). "Arqueología polícroma, el uso y la elección del color en expresiones plástica". *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, XVI (2), 89-99.

Baño, M. d., Ruiz, J., & Secadas, F. (1985). "Evolución histórica de la escritura". (U. d. Salamanca, Ed.) *Historia de la educación*, IV (4), 13- 208. Recuperado el 1 de noviembre de 2018, de <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6620>

Bélisle, V., & Quispe-Bustamante, H. (2017). Innovaciones alfareras del periodo intermedio temprano: Cerámica Ak'Awillay y Waru de Cusco, Perú. *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, XLIX(4), 555-572. Recuperado el 4 de Agosto de 2018, de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/chungara/v49n4/0717-7356-chungara-00103.pdf>

Berenguer, J., Salazar, D., & Vega, G. (2013). "Paisajes minero-metalúrgicos incaicos en atacama y el altiplano sur de Tarapacá (Norte de Chile)". *Revista de Antropología chilena*, XLV (1), 83-103.

Bermeo, O. (2018). "Las conexiones artísticas de los telares prehispánicos con el arte moderno". *El Comercio*. Recuperado el 20 de mayo de 2018, de <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/conexiones-artisticas-telares-prehispanicos-arte-moderno-noticia-505194>

Bonavia, D. (1935). *Mural Painting in ancient Peru*. (P. J. Lyon, Trad.) Library of Congress.

Bonavia, D. (1974). *Ricchata Quellccani Pinturas Murales Prehispánica*. Lima, Lima, Perú: Fondo del libro del Banco industrial del Perú.

Brugnoli, P., Hoces, S., & Jévez, P. (2011). Colores: un puente entre pasado y presente. *Revista Diseña* (3), 106 - 113. Recuperado el 1 de abril de 2019, de <http://www.revistadisena.com/colores-un-puente-entre-pasado-y-presente/>

Cabrera, H., Rosu, H., Torres, L., & Treviño, P. (2007). "La codificación de los quipus incas". *Revista Ciencia*. LIX (4), 26-33.

Cage, J. (1993). *Color y cultura la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Singapore: Ediciones Siruela.

Casadevall, J. (2015). Análisis cromático del templo pintado de pachacámac. Recuperado el 23 de junio de 2018, de Gabinete del Color S.L: <http://docplayer.es/58620336-Analisis-cromatico-del-templo-pintado-de-pachacamac-peru.html>

Campana, C. (2005). "Conceptos de espacio y tiempo en el arte andino". (U. R. Palma, Ed.) *Revista Illapa*, 25-38.

Cornejo, I., Huaman, O., Pacheco, G., Peceros, H., & Wright, V. (2016). "Proyecto de investigación Tambo Colorado, temporada 2013: Una evaluación transdisciplinaria". (M. d. Perú, Ed.) Recuperado el 23 de Setiembre de 2018, de Actas del I Congreso Nacional de Arqueología: https://www.academia.edu/32683382/Proyecto_de_investigaci%C3%B3n_Tambo_Colorado_temporada_2013_una_evaluaci%C3%B3n_transdisciplinaria

Cunow, H. (1933). *La organización social del imperio de los incas, investigación sobre el comunismo agrario en el antiguo Perú*. (E. d. Miranda, Ed., & M. Woitschck, Trad.) Lima, Perú: Biblioteca de antropología peruana.

De Estete, M. (1916 [1535]). "Crónica del año 1535 por Miguel de Estete". *Boletín de la Sociedad ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*, I, (3). Recuperado el 20 de noviembre de 2017, de https://www.maconquista.com/images/stories/documents_articles/cronica%20del%20ano%201535%20por%20miguel%20de%20estete.pdf

De la Puente, J. C., & Curatola, M. (2013). "El quipu colonial, estudios y materiales". Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

De la Riva-Agüero, J. (1966). "Las civilizaciones primitivas y el imperio incaico". Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica.

Edelman, A. (2014). *Regina Aprijaskis, Vanishing Points*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Hénrique Faria, New York: <http://www.henriquefaria.com/exhibition-about?id=96>

Emé, G. (2017). *Ilustradores de Julio C. Tello: La influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra 1935-1965*. (E. d. Posgrado, Ed.) Recuperado el 25 de octubre de 2018, de Pontificia Universidad Católica del Perú: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/9194>

Foucault, M. (1984 [1982]). *Espacio, saber y poder. The Foucault Reader*. (P. Rabinow, Entrevistador) New York. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de https://es.scribd.com/document/348673217/FOUCAULT-M-Espacio-saber-y-poder-pdf?doc_id=348673217&download=true&order=45900971

Foucault, M. (1984[1967]). "Des espaces autres". *Revista Architecture, Mouvement, Continuité*, 46–49. Recuperado el 10 de octubre de 2018, de http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Franco, R. (2004). "Poder religioso, crisis y prosperidad en Pachacamac: Del horizonte medio al intermedio tardío". Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, XXXIII (3), 465-506. Recuperado el 14 de Enero de 2018, de <http://www.redatyc.org/articulo.aa?id=12633304>

Franco, R. (2012). "El apu Campana, la montaña sagrada Moche". Revista Pueblo Continente, XXIII (2), 293-307.

Franco, R., & Paredes, P. (2000). "El templo viejo de Pachacamac: Del horizonte medio al intermedio tardío". Boletín de arqueología PUCP (4), 607-630.

Garrido, F. (2017). "Comunidades mineras prehispánicas de pequeña escala y sus ventajas económicas y logísticas derivadas de su conectividad con el Qhapaq Ñan, desierto de Atacama, norte de Chile". Boletín de Antropología, XXXII (54), 48-74. Recuperado el 30 de marzo de 2018, de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/328609/20785391>

Greenberg, C. (2006). La pintura moderna y otros ensayos. (F. Fáles, Ed.) Madrid, España: Siruela.

Hauser, A. (1951). The social history of art. Madrid, España: Guadarrama Punto Omega. Recuperado el 5 de mayo de 2018, de <http://www.hamalweb.com.ar/archivos/Hauser-Arnold-Historia-Social-de-La-Literatura-Y-El-Arte-Tomo-1.pdf>

Hyland, S. (2015). "Como los quipus indican el hanan y el urin: Un estudio en la tridimensionalidad de textos hechos de cuerdas". Revista Wilknanina (5), 34-38. Recuperado el 10 de enero de 2018, de https://www.academia.edu/18423669/C%C3%B3mo_los_Quipus_Indican_El_Hanan_y_El_Urin_Un_estudio_en_la_tridimensionalidad_de_textos_hechos_de_cuerdos

ICAA. (2018[1956]). Catálogo del I Salón de arte abstracto. (P. d. artes, Ed.) Recuperado el 20 de febrero de 2018, de ICAA: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1143441/language/es-MX/Default.aspx>

ICAA. (2018[1967]). Pintura abstracta: ¿Arte o "enganchados"...? (D. Expreso, Ed.) Recuperado el 20 de mayo de 2018, de ICAA: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/114298/language/es-MX/Default.aspx>

ICAA. (2018[1929]). Le Corbusier. (M. Brasileiro, Ed.) Recuperado el 30 de marzo de 2018, de ICAA: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/780967/language/es-MX/Default.aspx>

La Fuente, J. (2014). Sol Lewitt: Libros, el concepto como arte. Cantabria: Ediciones La Bahía. mo

Lauer, M. (1976). Introducción a la pintura del siglo XX. Lima: Editorial Mosca azul.

Lavalle, J., & Lavalle, R. (1999). Tejidos milenarios del Perú. (A. Integra, Ed.) Lima: Colección APU.

Lecarte. (2007). "Anni y Josef Albers, viajes por Latinoamérica". Lecarte (3), 15-16.

Loza, C. (2000). "El modelo de Max Uhle para el estudio de los quipus a la luz de sus notas inéditas de trabajo de campo (1894-1897)". *Revista Indiana*. (16), 123-158. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de http://www.redalyc.org/pdf/2470/Resumenes/Abstract_247018471007_2.pdf

Lumbreras, L. G. (1998). "Max Uhle y la tradición de investigación arqueológica en el Perú". *Revista Indiana* (15), 177-196. Recuperado el 24 de Julio de 2017, de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1840/1478>

Lumbreras, L. G. (1974). *La arqueología como ciencia social*. Lima: Ediciones Histar.

Lynch, J. (2013). "La plaza y el ushnu de hualfín inka: Interpretaciones acerca de su función en la arquitectura pública del periodo inkaico". *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, XVII (1), 107-124. Recuperado el 12 de octubre de 2017, de <http://www.scielo.cl/pdf/brnchap/v18n1/art07.pdf>

Majluf, N., & Wuffarden, L. E. (1999). *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Madrid: Ediciones del Umbral.

Matos, R., Marcus, J., & Rostworowski, M. (1985). "Arquitectura inca de cerro azul, valle de Cañete". *Revista del museo nacional*, XLVII, 125-138.

Mendez, C., & Perazzo, N. (1997). *Tomas Maldonado, escritos preulmiano*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Menzel, D. (1971). "Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete". *Arqueología y sociedad* (6), 9-100. Recuperado el 23 de junio de 2018, de <https://docplayer.es/96436356-Dorothy-menzel-estudios-arqueologicos-en-los-valles-de-ica-pisco-chincha-y-canete.html>

Milla, Z. (1990). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: ALAR E.I.R.L.

Morris, C., & Protzen, J.-P. (2004). "Los colores de Tambo Colorado: Una reevaluación". *Boletín de Arqueología PUCP* (8), 267-276.

Museo de Pachacamac. (s.f.). *Historia del Santuario*. Recuperado el 4 de febrero de 2018, del autor: <http://pachacamac.cultura.pe/santuario-arqueologico/historia-del-santuario>

Museo de Pachacamac. (s.f.). *Templo del sol*. Obtenido del autor: <http://pachacamac.cultura.pe/santuario-arqueologico/descripcion-del-sitio/templo-del-sol>

Museo de Pachacamac. (s.f.). *Templo pintado*. Recuperado el 4 de febrero de 2018, del autor: <http://pachacamac.cultura.pe/santuariao-arqueologico/descripcion-del-sitio/templo-pintado>

Museo de Pachacamac. (s.f.). *Templo viejo*. Obtenido del autor: <http://pachacama.cultura.pe/santurario-arqueologico/descripcion-del-sitio/temploviejo>

Museo Reina Sofía. (s.f.). *El arte abstracto: Geometría y movimiento*. Recuperado el 20 de Marzo de 2018, del autor: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/408_esp.pdf

Museo Reina Sofía. (s.f.). El arte concreto en Brasil: Enfrentamientos políticos y espacios de intervención. Recuperado el 5 de Julio de 2018, del autor: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/408.pdf>

Museo Reina Sofía; The Josef and Anni Alberss foundation. (s.f.). Anni y Josef Albers, Viajes por Latinoamérica. Madrid, España: Iberia.

Oficina nacional de evaluación de recursos naturales. (1971). Inventario, evaluación y uso racional de los recursos naturales de la costa: Cuenca del río Pisco. Lima: ONERN.

Oiticica, H. (1968). "O aparecimento do suprasensorial na arte Brasileira". Revista GAM (13).

Oviedo, G. F. (1853/1535). Historia general y natural de las indias. Madrid: Real academia de la historia. Recuperado el 2018 de Noviembre de 30 , de <https://books.google.com.pe/books?id=kw8->

Ortega, D. (2009). Hélio Oiticica. Ciudad de México: Editorial Alias.

Pacheco, G., Pozzi-Escot, D., & Uceda, C. R. (2013). Pachacamac: Templo pintado. Conservación e investigación. Lima: R&F Publicaciones y acabados SAC.

Panofsky, E. (1955). El significado de las artes visuales. Madrid: Editorial Alianza. Recuperado el 10 de febrero de 2018, de http://www.internet.com.uy/artydif/SEM_UNO/PDF/2014/PANOFSKY%201.pdf

Pease, F. (2014 [1973]). El dios creador andino (Vol. II). Cusco: Colección Qillqa Mayu.

Petroni, I., & Sepulveda, J. (s.f.). "Del objeto de arte a la relación de arte (contemporáneo)". Recuperado el 4 de diciembre de 2017, de Editorial Curatoria Forense: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2062>

Polo y la borda, M. (s.f.). "Nuevas evidencias en Tambo Colorado: Análisis del material arqueológico del Recinto 6 y Recinto 19". (F. d.-P. Católica, Ed.) Recuperado el 20 de junio de 2017, de Repositorio virtual de tesis: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5403>

Protzen, J.-P. (2010). Max Uhle (1856-1944): Evaluaciones de sus investigaciones y obras. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Protzen, J.-P. (2010). Tambo Colorado: Arquitectura y construcción. Revista Arkinta, 181.

Ramírez, E. (2012). Simulación de la cuantización vectorial en un sistema de comunicaciones. Ciudad de México: Facultad de Ingeniería en telecomunicaciones - Universidad Nacional Autónoma de México.

Regal, A. (1946). "Las minas incaicas". Revista de la Universidad Pontificia Católica del Perú, XIV (1), 43-85.

Romero, M. (2015). Apu-rimak, Alejandro Gonzáles Trujillo (Apurímac, 1900 - Lima, 1985). Lima: Escuela de posgrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rostworowski, M. (1983). Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política. Lima: Instituto de estudios peruanos.

Rostworowski, M. (1988). Historia del Tahuantinsuyo. Lima: Instituto de estudios peruanos.
Duran, J. R. (2002). Introducción a la iconografía andina. Lima: IDESI.

Salcedo, L., & Wong, Z. (2005). Quipu: Nudos numéricos y parlantes. Revista Quipukamayoc, XII (24), 33-38.

Sciorra, J. (2013). José Sabogal y la identidad de la revista Amauta. Revista Arte e investigación (9), 113-117.

Suárez, A. (2013). Neoconcretismo: Estimulación, percepción e inserción. (U. D. CALDAS, Ed.) Recuperado el 23 de junio de 2018, de Prácticas Escriturales: <http://practicasescrituralesasab.blogspot.com/2013/08/neoconcretismo-estimulacion-percepcion.html>

Suárez, O. (2009). La razón del color: Texto curatorial para la exposición, El color sucede de Carlos Cruz-Diez. Recuperado el 20 de agosto de 2018, de Fundación Juan March: <https://www.march.es/arte/palma/exposiciones/cruz-diez/razon.asp>

Tavera, L. (s.f.). Tambo Colorado, Sitios arqueológicos del Perú. Recuperado el 20 de marzo de 2019, de Arqueología del Perú: <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/tambocolorado.htm>

Valero, A. (2013). Principios de color y holopintura. Barcelona. Editorial Club universitario.

Vetter, L. (1996). "El uso del cobre arsenical en las culturas prehispánicas del norte del Perú". (B. d. República, Ed.) Boletín Museo del Oro (41), 63-81.

Viñao, A. (2002). "La enseñanza de la lectura y la escritura: Análisis socio-histórico". Anales de documentación (5), 345-359. Recuperado el 10 de noviembre de 2018, de <http://eprints.rclis.org/11999/1/ad0520.pdf>

VIII. Anexos

Anexo 1:

Matriz de consistencia

Análisis del color como sistema de codificación en la pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado durante el periodo incanato tardío (1492 – 1532 d.C)			
Problema	Objetivos	Hipótesis	VARIABLES DE ESTUDIO
Problema general: ¿Cuál es la función del color en la pintura mural del recinto de Tambo Colorado durante el incanato tardío (1492 - 1532 d.C)?	Objetivo general: Estudiar el recinto de Tambo Colorado mediante un análisis visual e histórico con la finalidad de comprender el color presente en la pintura mural como sistema de codificación durante el incanato tardío (1492 - 1532).	Hipótesis general: Durante el incanato tardío (1492 – 1532), la pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado utilizó un sistema de codificación cromática basado en esquemas binarios y ternarios entre los colores blanco, rojo y amarillo. Estos esquemas cromáticos, equivalentes a los quipus, se aplicaron al sistema urbanístico del recinto como parte del proceso de expansión del Tahuantinsuyo.	Variable independiente: El color como sistema de codificación.
Problemas específicos: ¿Cuáles son las manifestaciones de pintura mural en la costa sur durante el horizonte tardío?	Objetivos específicos: Identificar las manifestaciones de pintura mural y su función en la costa sur durante el horizonte tardío.	Hipótesis específicas: La pintura mural en la costa sur durante el horizonte tardío tuvo una función social de jerarquización en el uso del espacio público.	
¿Qué rol ocupó el color dentro de la costa sur durante el horizonte tardío (1430 – 1532)?	Analizar el color y su interacción social durante el horizonte tardío (1430 – 1532).	El análisis iconográfico proporciona significado al uso del color durante el horizonte tardío (1430 – 1532).	Variable dependiente: La pintura mural presente en el Recinto Administrativo Tambo Colorado.
¿El contexto social es determinante en el desarrollo del lenguaje geométrico?	Comprender el contexto social como factor en el desarrollo del lenguaje geométrico.	Existen distintos contextos sociales que promovieron el desarrollo de un lenguaje geométrico en distintos momentos de la historia universal.	
¿Cómo se construye la estructura cromática de la pintura mural de Tambo Colorado?	Identificar el sistema de codificación de la estructura cromática de la pintura mural de Tambo Colorado.	El color está presente como sistema de codificación cromática en Tambo Colorado, manifestándose mediante la pintura mural.	Variable interviniente: El período Incanato Tardío (1492 - 1532 d.C)
¿Cómo se puede utilizar los sistemas de codificación cromática del incanato tardío (1492 – 1532 d.C) en un proyecto de arte contemporáneo?	Aplicar los sistemas de codificación cromática del incanato tardío (1492 – 1532 d.C) en la instalación Modificaciones cromáticas/sociales	La instalación Modificaciones cromáticas/sociales permite observar los sistemas de codificación cromática del incanato tardío (1492 – 1532 d.C)	

Anexo 2:

En este anexo se presenta Límites y permisos para la interacción pública en cuatro etapas, conjunto de diálogos asignado a los patrones, XLXX, XXI, XXV y III. Con esta herramienta se asegura la implementación de los diálogos, acciones y detonantes adecuando a la primera instalación de Modificaciones cromáticas/sociales.

Etapa I / Patrón XLIX / Estratos policromos

.....

> > **Inicio de la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*.**

>> **Primer diálogo:**

DATOS PARA ENTENDER LA CONSTRUCCIÓN ICONOGRÁFICA DE LA PINTURA MURAL EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

[Es importante revisar el material arqueológico y conceptual que detona la creación de esta investigación, es así como este primer conversatorio se presenta como inducción para entender la pintura mural en la época prehispánica].

> **Manifestaciones tardías de pintura mural de la costa central durante el Horizonte Tardío**

[Un mapeo de las manifestaciones tardías de pintura mural encontradas la costa central, con el fin de rastrear las diferencias y similitudes que se pueden observar en cada región. Información que ayudará a establecer rutas culturales/comerciales creadas por una economía y política del color].

> **Tambo Colorado, datos relevantes alrededor de su descubrimiento y estudio**

[Responderemos las siguientes preguntas: ¿Cuándo fue descubierto Tambo Colorado?, ¿Porque su importancia dentro de la ruta del Qhapaq Ñan?, ¿Cuales son los factores geográficos para construir un sitio administrativo como Tambo Colorado?].

> **El espacio público como organizador/contenedor social en la época prehispánica**

[Mediante la arquitectura urbanística los horizontes culturales de la época prehispánica generaron una compleja red de distribución social dentro de un espacio arquitectónico, el cual respondía a las clases sociales y los puntos geográficos].

>> **Desarrollo visual hacia la segunda etapa pictórica de la instalación (Patrón XX -B-R-A-).**

Etapa II / Patrón XXI / Horizonte geométrico

.....

>> **Segundo diáogo:**

EL COLOR COMO DETONANTE SOCIAL, UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL COLOR COMO CONCEPCIÓN CULTURAL

[El color marca una fuerte presencia dentro de la vida de las culturas, y se manifiesta como una constante en el orden político, social y económico de las sociedades. Es preciso realizar un trabajo de análisis de estas distintas dimensiones, para así entender por que llega a ser tan relevante en la construcción social de la historia].

> **El color en la época prehispánica: Economía extractiva, su utilización como evidencia de su dimensión socio-política**

[La presencia o ausencia de los pigmentos en las distintas culturas prehispánicas, se interpreta como un factor clave para entender las dimensiones económicas y políticas que rodeaban a esta tan fuerte manifestación visual].

Equivalencia cromática; El color como concepción social

[El color dentro de su historia ha formado parte de los cambios sociales. Lo hemos usado como factor económico, para representar posiciones políticas y para marcar estatus sociales. Todas estas dimensiones comprenden un anacronismo entre la época prehispánica y la época actual creado mediante su uso como actor cultural].

Construcción de una arquitectura cromática, el color como atmósfera

[El color en la época precolombina obtuvo una carga simbólica que acompañaba a los diagramas de la iconografía, sin embargo fue en una constante progresión de significado que llegó a desprenderse de su carácter físico y entablo relaciones públicas con respecto a la circulación espacial].

>> **Creación de grupos diarios de restricción del ingreso al público correspondientes a los patrones I-II-II**

[La instalación plantea en la segunda etapa crear patrones de tiempo para restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales mediante una relación conceptual con los parámetros prehispánicos del color como elemento de jerarquización social. Esta acción se activará periódicamente hasta el final de la tercera etapa pictórica].

>> **Desarrollo visual hacia la tercera etapa pictórica de la instalación (Patrón XXV -B-R-B-R-).**

Etapa III / Patrón XXV / Discriminación cromática

.....

>> **Tercer diálogo:**

EJERCICIOS DE ARQUEOLOGÍA SEDIMENTARIA DENTRO DE LAS PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

[Propongo un diálogo que ubique los posibles pilares de la construcción contemporánea de prácticas Socio-políticas y artísticas, en un rescate de prácticas culturales precolombinas, para un reconstrucción de los conceptos actuales].

> **Revisión de la exposición: Anni y Josef Albers. Viajes por latinoamérica**

[Se trata de la primera exposición dedicada a mostrar la profunda influencia que tuvo sobre esta pareja de artistas alemanes –ambos miembros de la célebre Bauhaus y grandes maestros del arte moderno del siglo XX– el encuentro con el arte prehispánico de México y Perú. Presentada en el Mali durante el 2007].

> **Desarmando el sueño de las parihuanas: Evidencias precolombinas del patrón XIV (R-B-R)**

[La presencia del patrón XIV (R-B-R) antes de 1820 (Sueño de San Martín) corresponde a distintas de piezas arqueológicas, marcando así nuevos caminos para la construcción del símbolo patrio].

> **Penetrável de Helio Oiticica: Ejercicios cromáticos para el condicionamiento de las relaciones sociales en el espacio público.**

[En la serie de los Penetrables, Oiticica configura espacios físicos donde propone al espectador una experiencia sensorial predispuesta a los colores y estímulos físicos. Creando así una arquitectura sensorial, acto perseguido en las culturas de nuestro territorio desde el formativo chavín hasta el horizonte tardío].

>> **Cierre de grupos diarios de restricción del ingreso al público correspondientes a los patrones I-II-II.**

> > **Desarrollo visual hacia la última etapa pictórica de la instalación (Patrón III -R).**

Etapa IV / Patrón III / Abandono social

.....

>> Cuarto diálogo:

PASOS PARA PINTAR UN ESPACIO PÚBLICO; Ejercicios de estructuras cromáticas

[Como ultimo diálogo se prone pensar en un ejercicio conceptual y analítico en torno a las reflexiones y conclusiones sobre el urbanismo cromático durante el Tahuantinsuyo con la finalidad de construir un productor colaborativo que registre, archive y difunda la relación construida entre publico y obra construida durante la implementación de Modificaciones cromáticas/ sociales I].

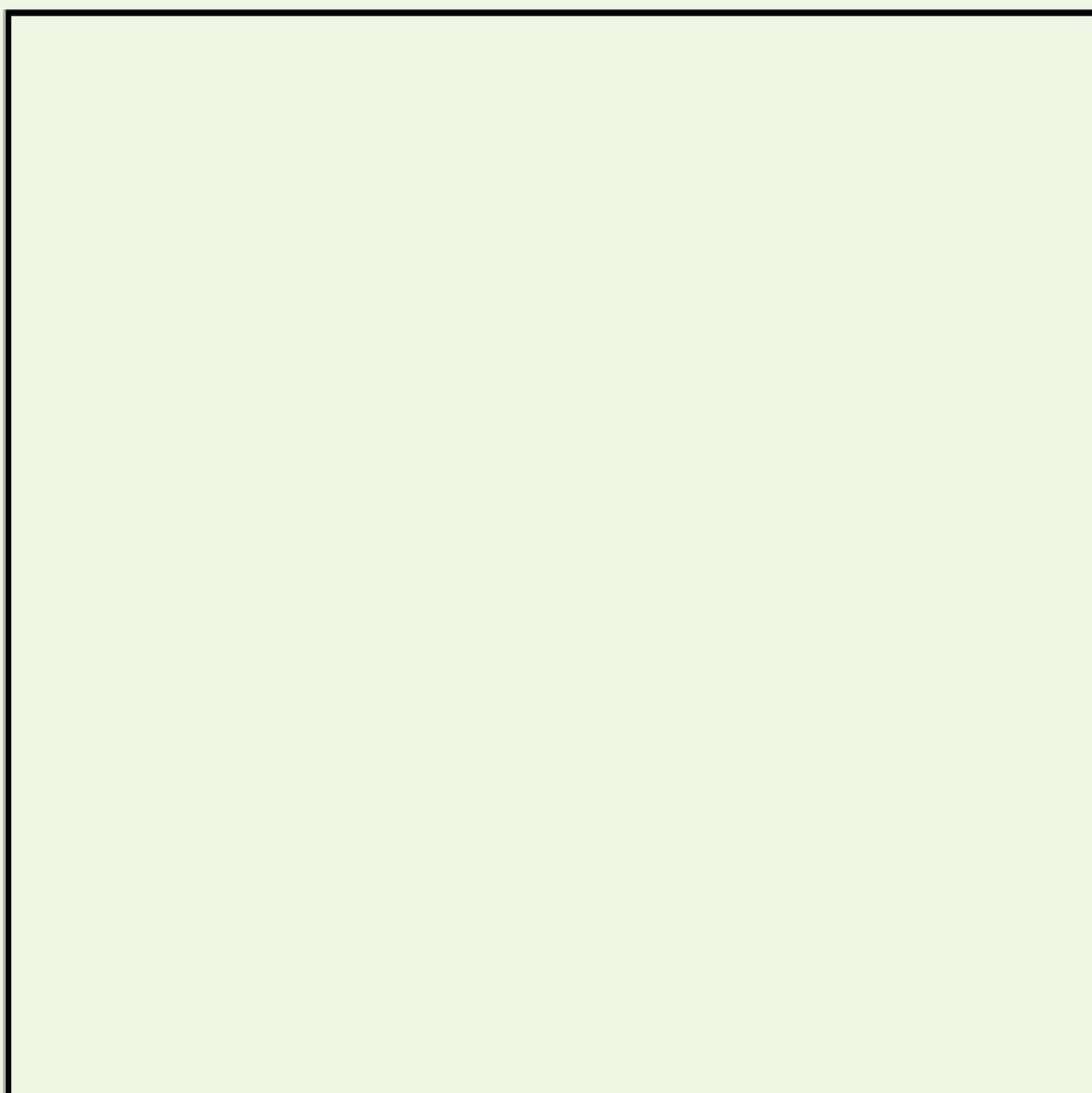
>> La influencia del proceso de abstracción geométrica en la iconografía prehispánica presente en la pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado, durante el periodo Incanato Tardío (1450-1532)

[[Para dar paso al cierre de la experiencia/instalación, se necesita replicar el accionar conceptual y expositivo que corresponde a la practica acadameci ade sutentar la tesis para S obtener el grado de Licenciado en Artes Plásticas y visuales de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú con la finalidad de construido un en torno relacional entre espectador y creador donde se justifique, sustente y reflexione sobre las implicancias de construir un proyecto como Modifcaciones cromáticas /sociales].

>> Cierre / Abandono de la primera implementación de Modificaciones cromáticas /sociales (La instalación puede ser llevada a cabo nuevamente, con la condición de no repetir estas cuatro estructuras cromáticas: XLVII-XX-XXV-III).

Anexo 3:

Desde la página 168 – 216 se presentan 49 instrucciones elaboradas con la finalidad de asegurar la correcta implementación de cada esquema cromático planteado por Protzen (2010). La instalación Modificaciones cromáticas/sociales deja a disposición estas instrucciones con la finalidad de ser combinadas en grupos mínimos de cuatro patrones y un máximo de ocho en cada uno de sus implementaciones.

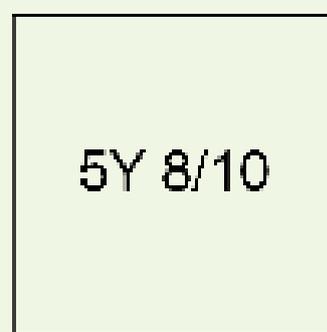


Patrón: I A (1 Franja/1 Color).

Color: Amarillo = 5Y 8/10

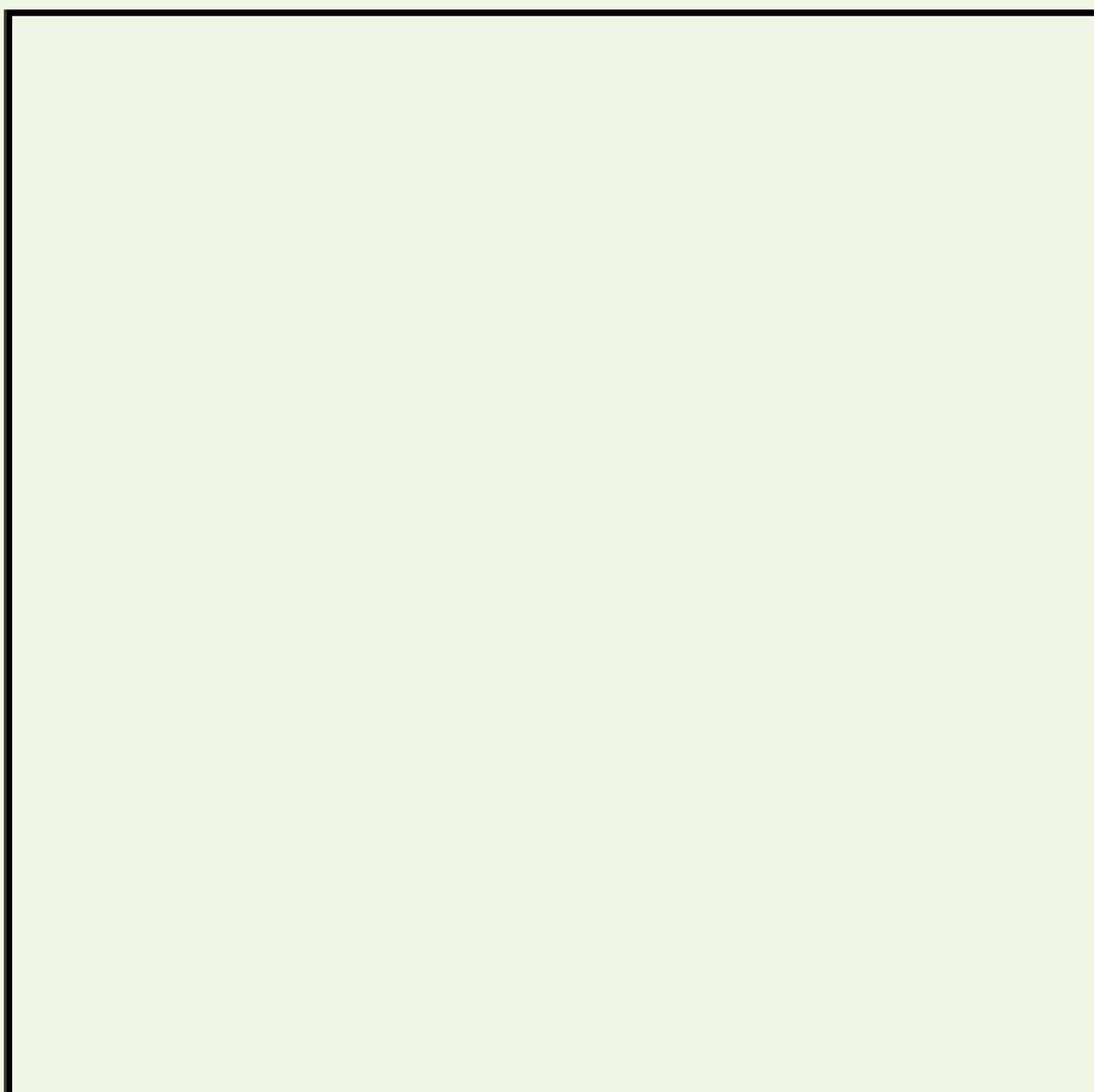
Detonante: Amanecer social

Corresponde a la estructura cromática básica en la representación de sol. Dentro de la estructura social prehispanica, el astro rey ha configurado diversas manifestaciones religiosas y Tradiciones orales en relación a la creación del mundo andino. Su aparición en la instalación propone analizar la incidencia del sol sobre la extensión terrestre de antiguo Perú y su repercusión social, política y cultural en las ocupaciones prehispanicas



300 cm

300 cm

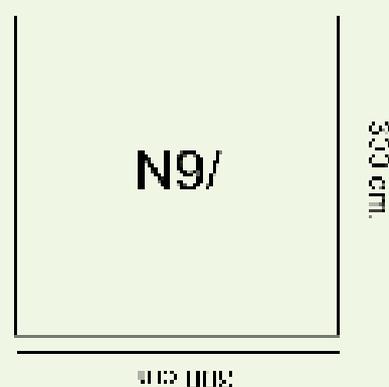


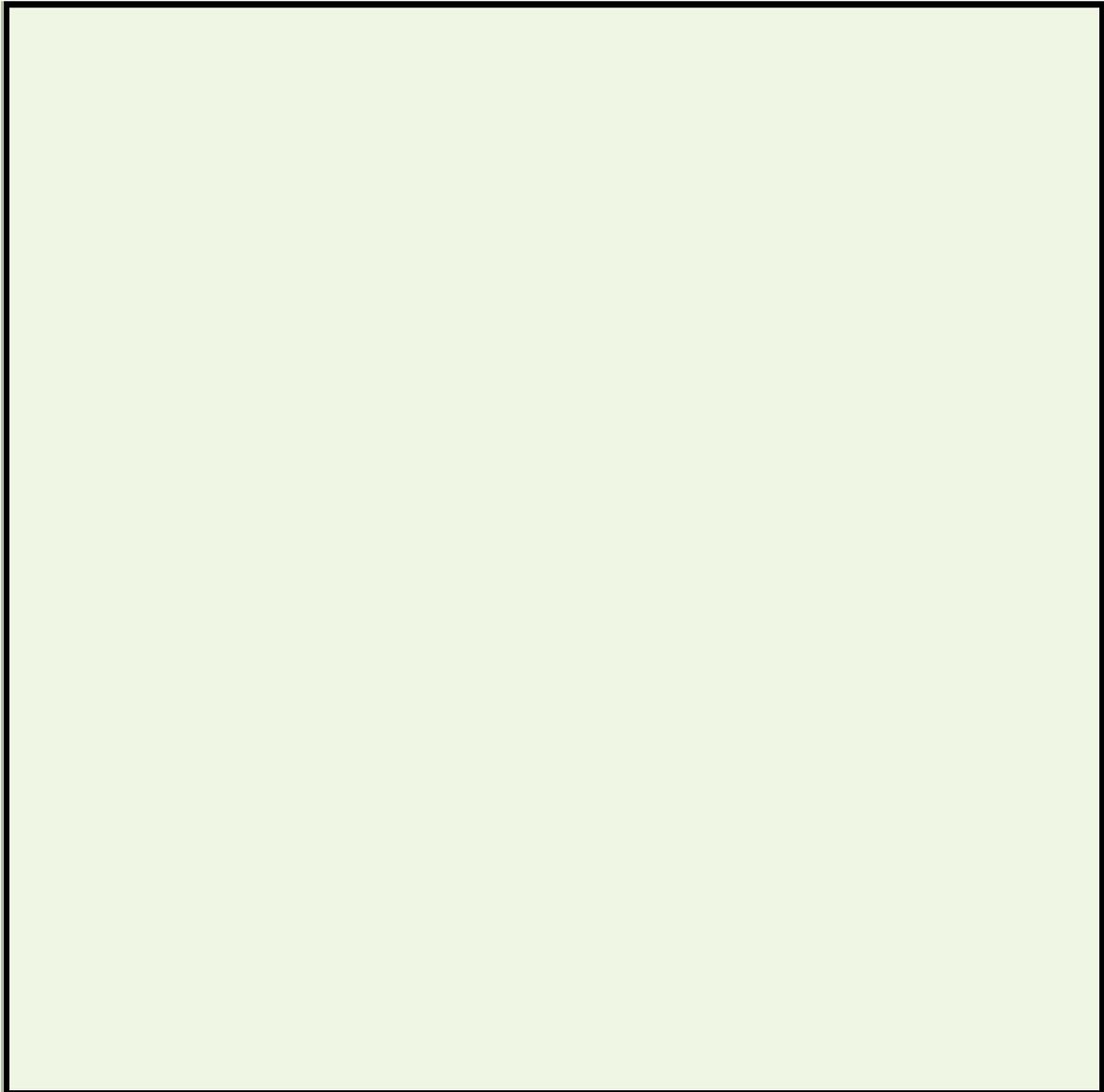
Patrón: II | B (1 Franja/1 Color).

Color: Blanco = N9/

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 5 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos "discriminadas" sin embargo a presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.





Patrón: III | R (1 Franja/1 Color).

Color: Rojo = 5R 4/12

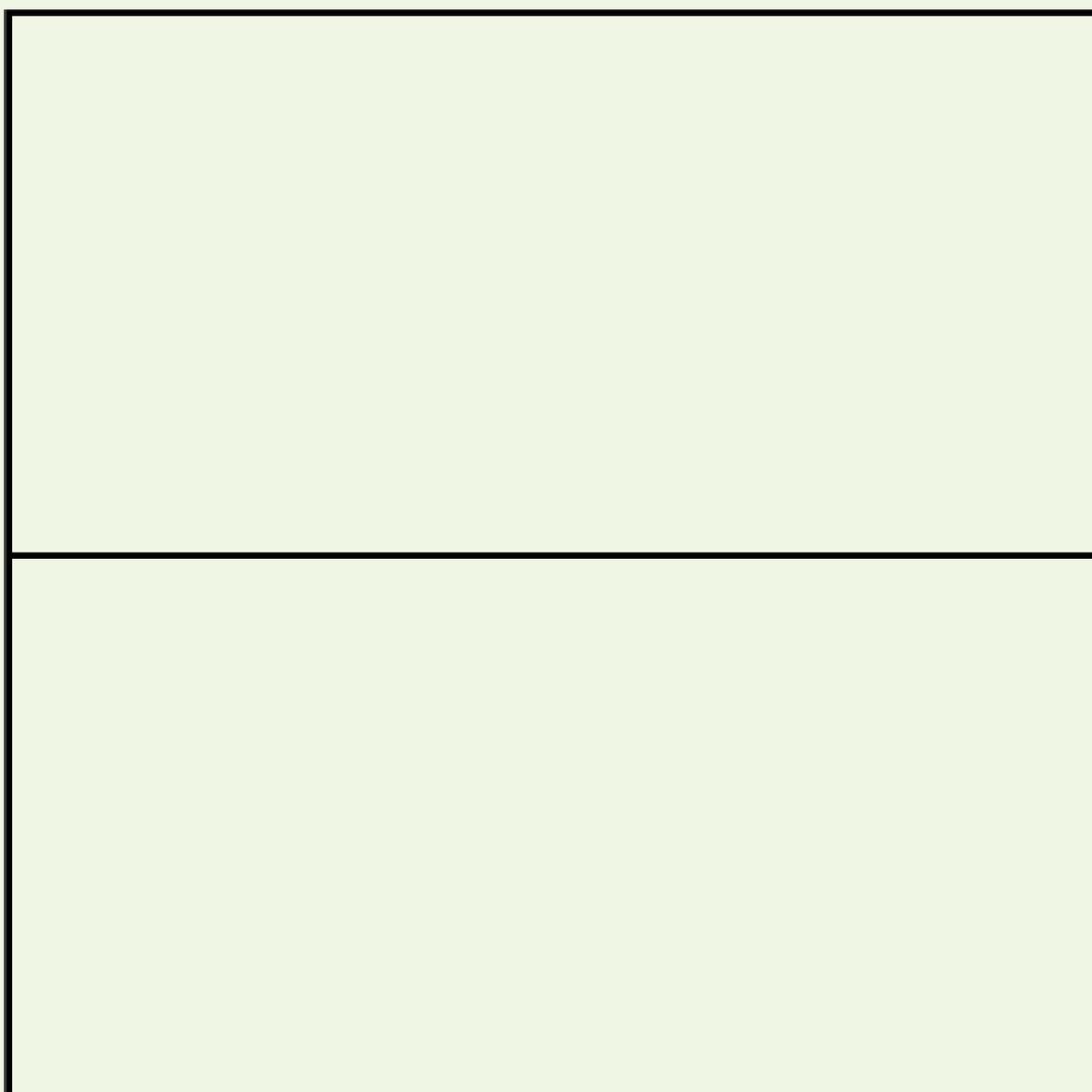
Detonante: Abandono social

Corresponde a la estructura cromática predominante en el recinto administrativo de Tambo Colorado al momento del abandono social, durante los últimos años del Horizonte Tardío. Su presencia en la metalización, marca estrictamente la conclusión temporal de esta, no obstante, esto no puede suceder sin el respectivo análisis y archivo de la experiencia.

5R 4/12

300 cm

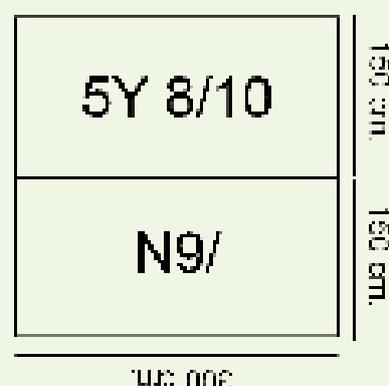
METOCÉ



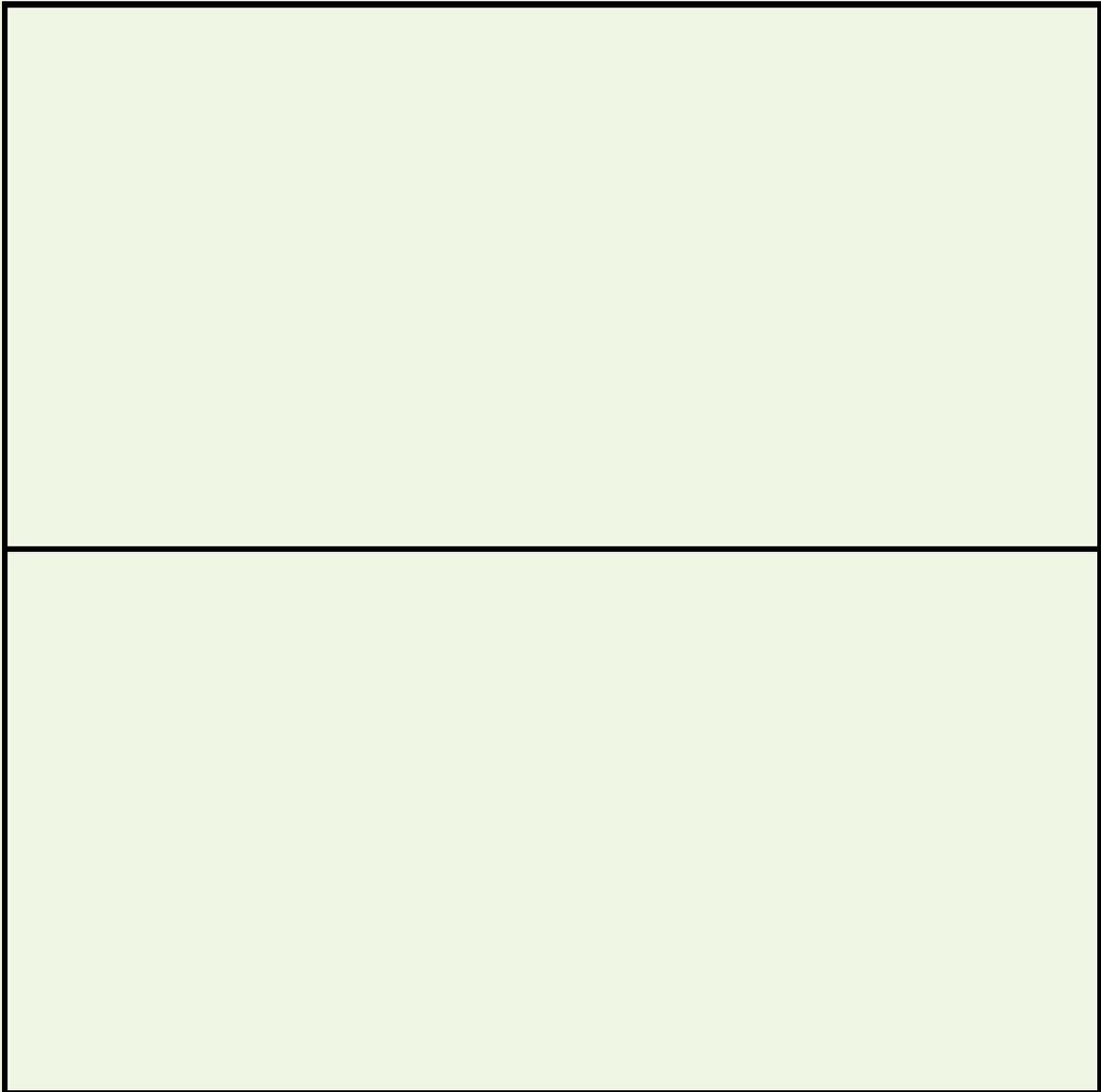
Patrón: IV | A-B (2 Franjas/2 Colores).
Color: Amarillo – 5Y 8/10 | Blanco: N9/

Detonante: Dualidad cromática

Corresponde a las estructuras cromáticas coexistes que configuran los patrones básicos de la iconografía prehispánica. A partir de ellas se construye la representación visual de la dualidad, concepto básico en la construcción iconográfica de mundo andino. Su presencia en la instalación propone un análisis de los principales patrones básicos de la cosmovisión andina para comprender los conceptos de dualidad y tripartición que rigen la cosmovisión andina.



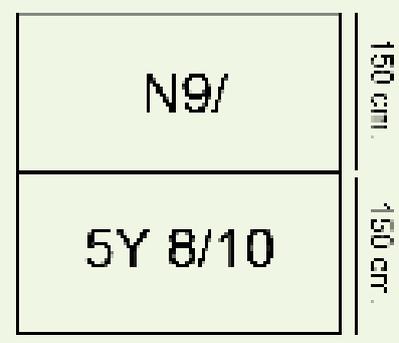
300 cm



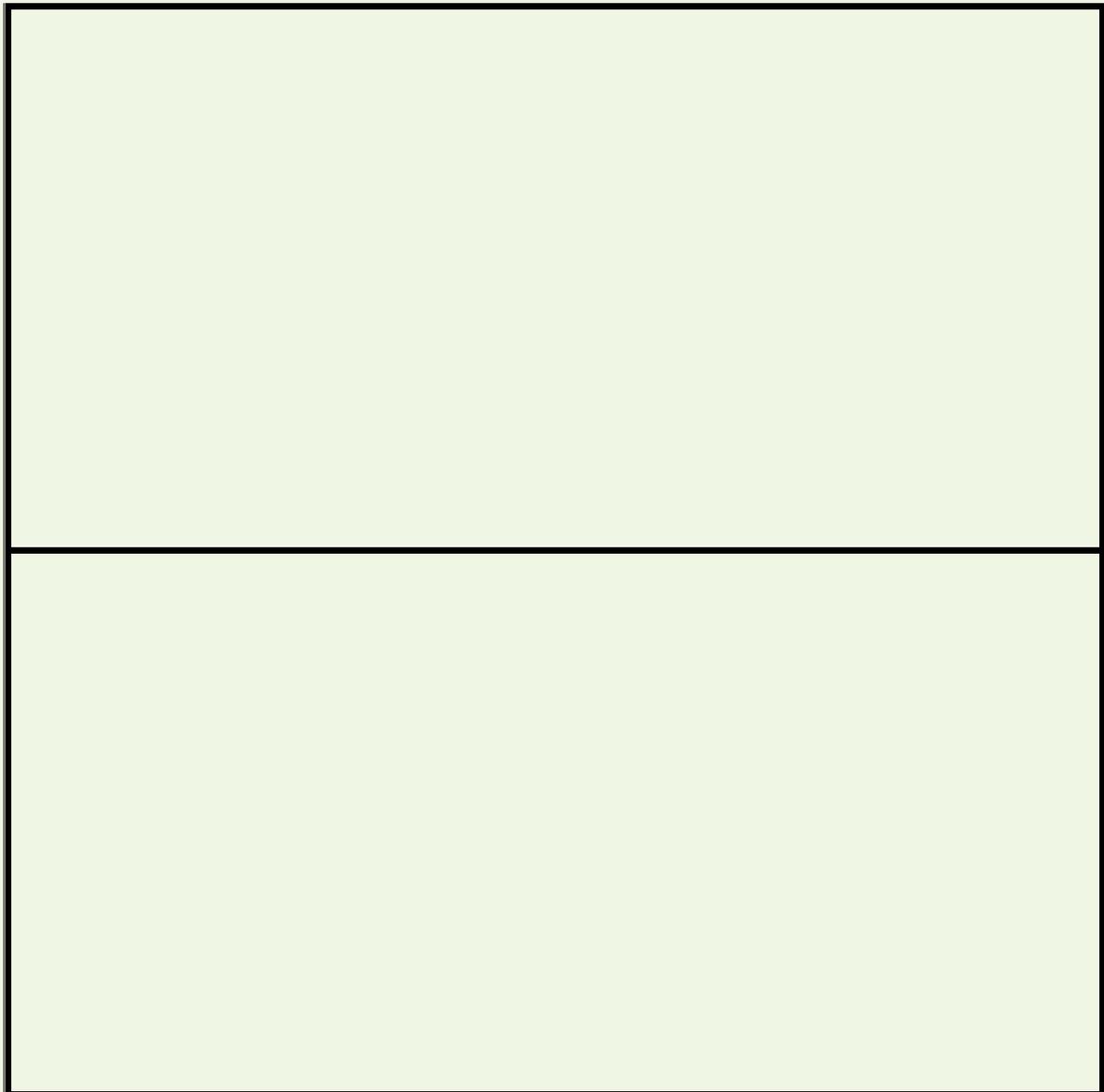
Patrón: V | B-A (2 Franjas/2 Colores).
Color: Blanco: N9/ | Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 3 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales -amaromos- discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



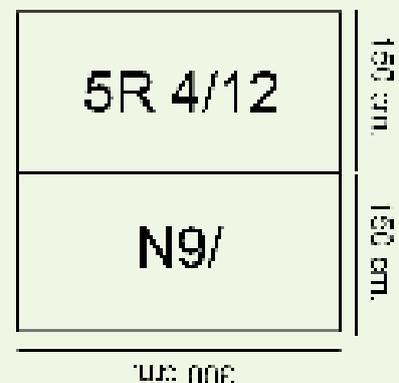
114: 000



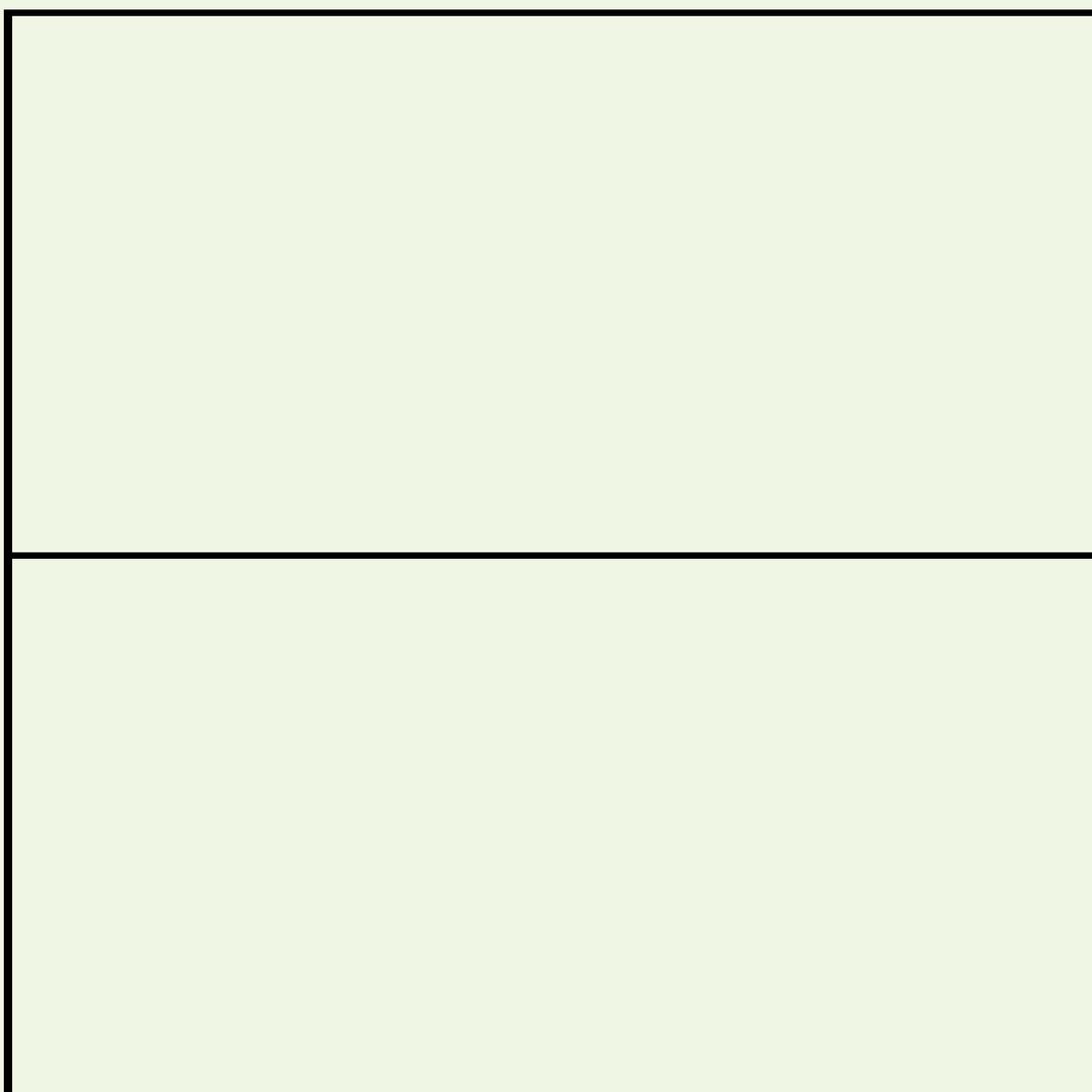
Patrón: VI | R-B (2 Franjas/2 Colores).
Color: Rojo – 5R 4/12 | Blanco: N9/

Detonante: Dualidad cromática

Corresponde a las estructuras cromáticas coexisten que configuran los patrones básicos de la iconografía prehispánica. A partir de ellas se construye la representación visual de la dualidad, concepto básico en la construcción iconográfica de mundo andino. Su presencia en la instalación propone un análisis de los principales patrones básicos de la cosmovisión andina para comprender los conceptos de dualidad y tripartición que rigen la cosmovisión andina.



300 cm

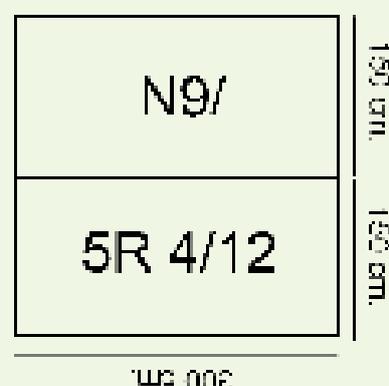


Patrón: VII | B-R (2 Franjas/2 Colores).

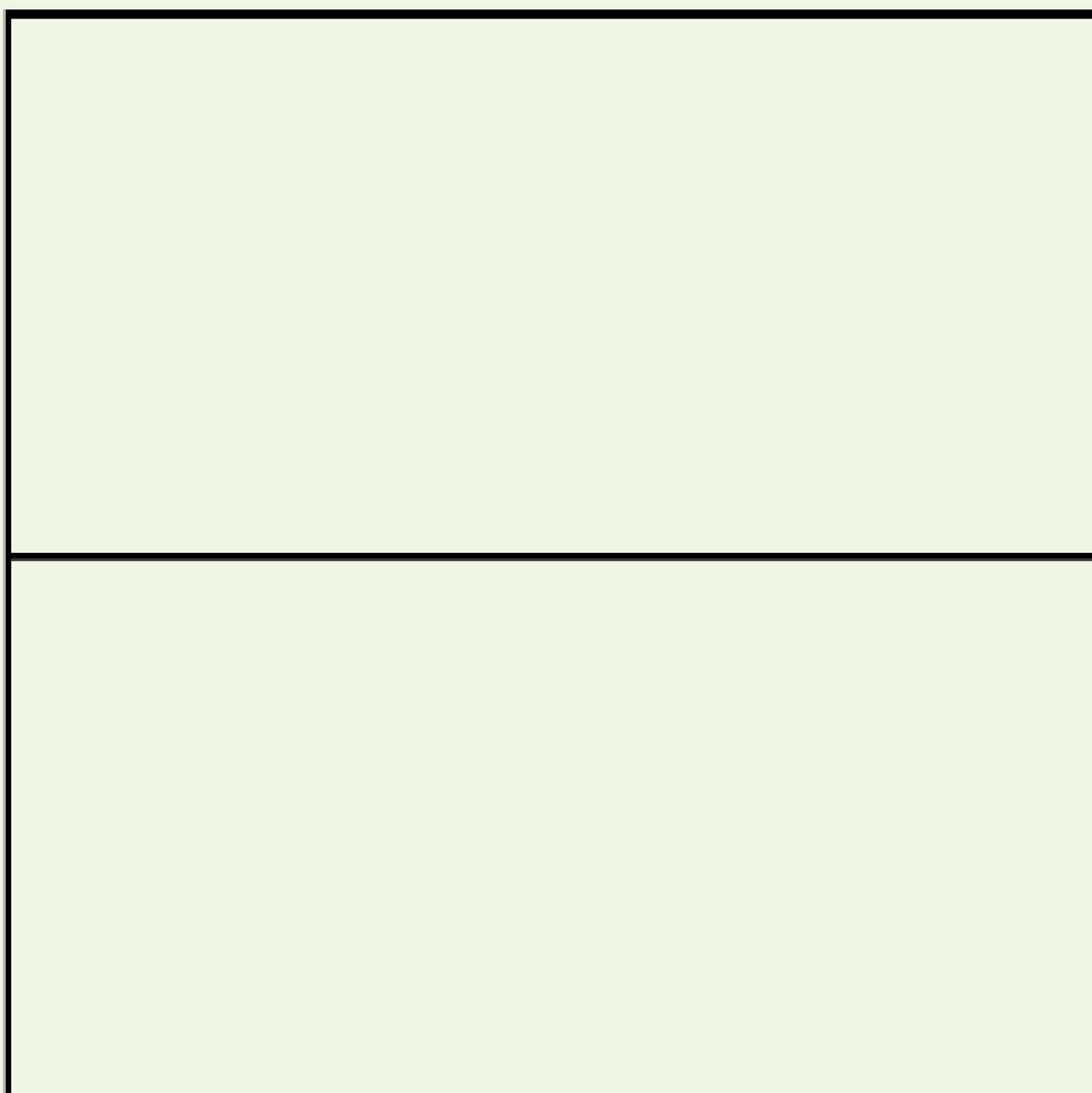
Color: Blanco: N9/ | Rojo = 5R 4/12

Detonante: Dualidad cromática

Corresponde a las estructuras cromáticas ocultas que configuran los patrones básicos de la iconografía prehispánica. A partir de ellas se construye la representación visual de la dualidad, concepto básico en la construcción iconográfica de mundo andino. Su presencia en la instalación propone un análisis de los principales patrones básicos de la cosmovisión andina para comprender los conceptos de dualidad y tripartición que rigen la cosmovisión andina.



300 cm



Patrón: VIII | R-A (2 Franjas/2 Colores).
Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

De frente: Discriminación cromática

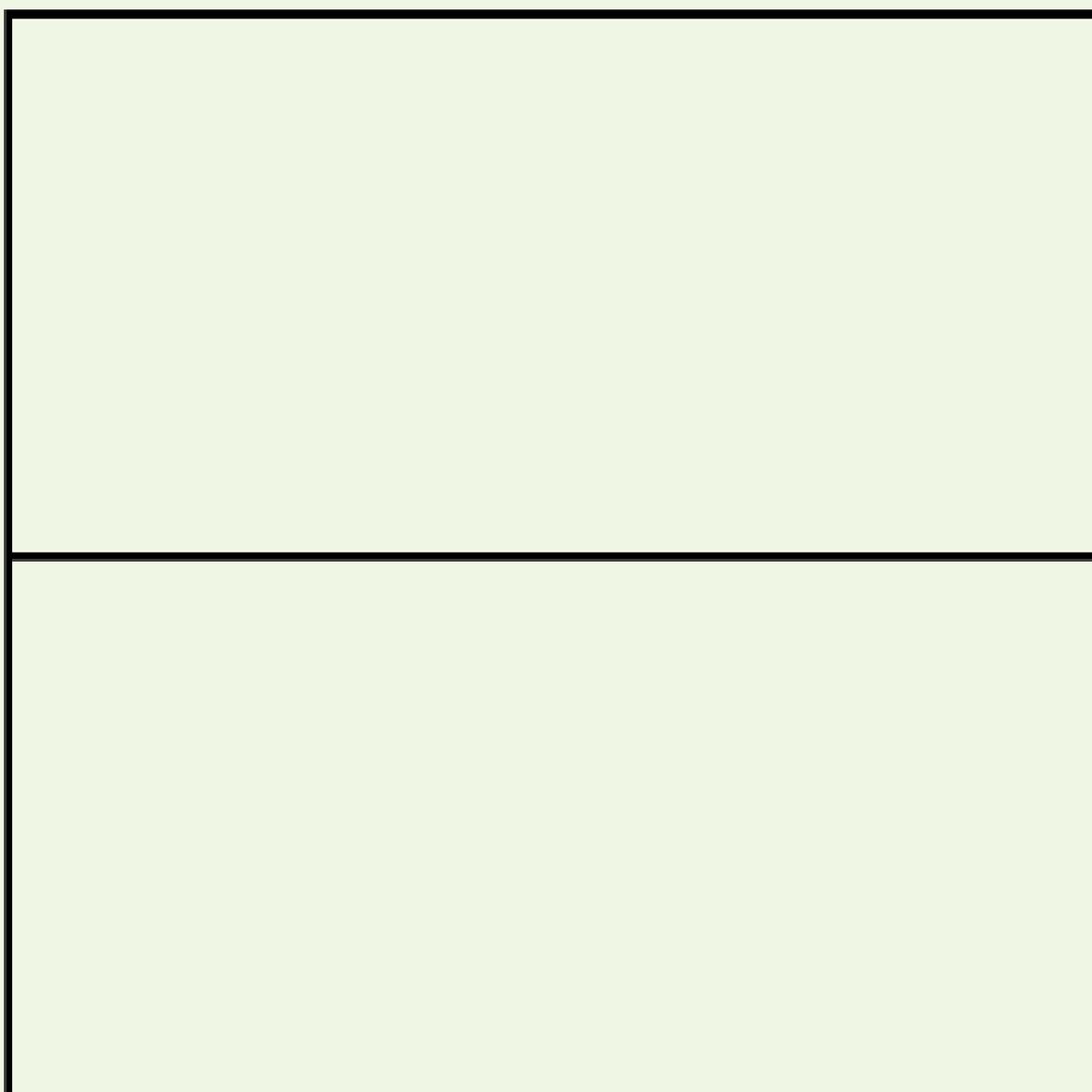
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quidam para referirse a acciones de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



150 cm.

150 cm

300 cm

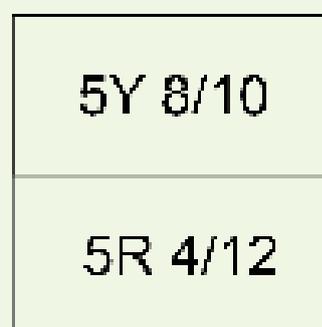


Patrón: IX | A-R (2 Franjas/2 Colores).

Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática.

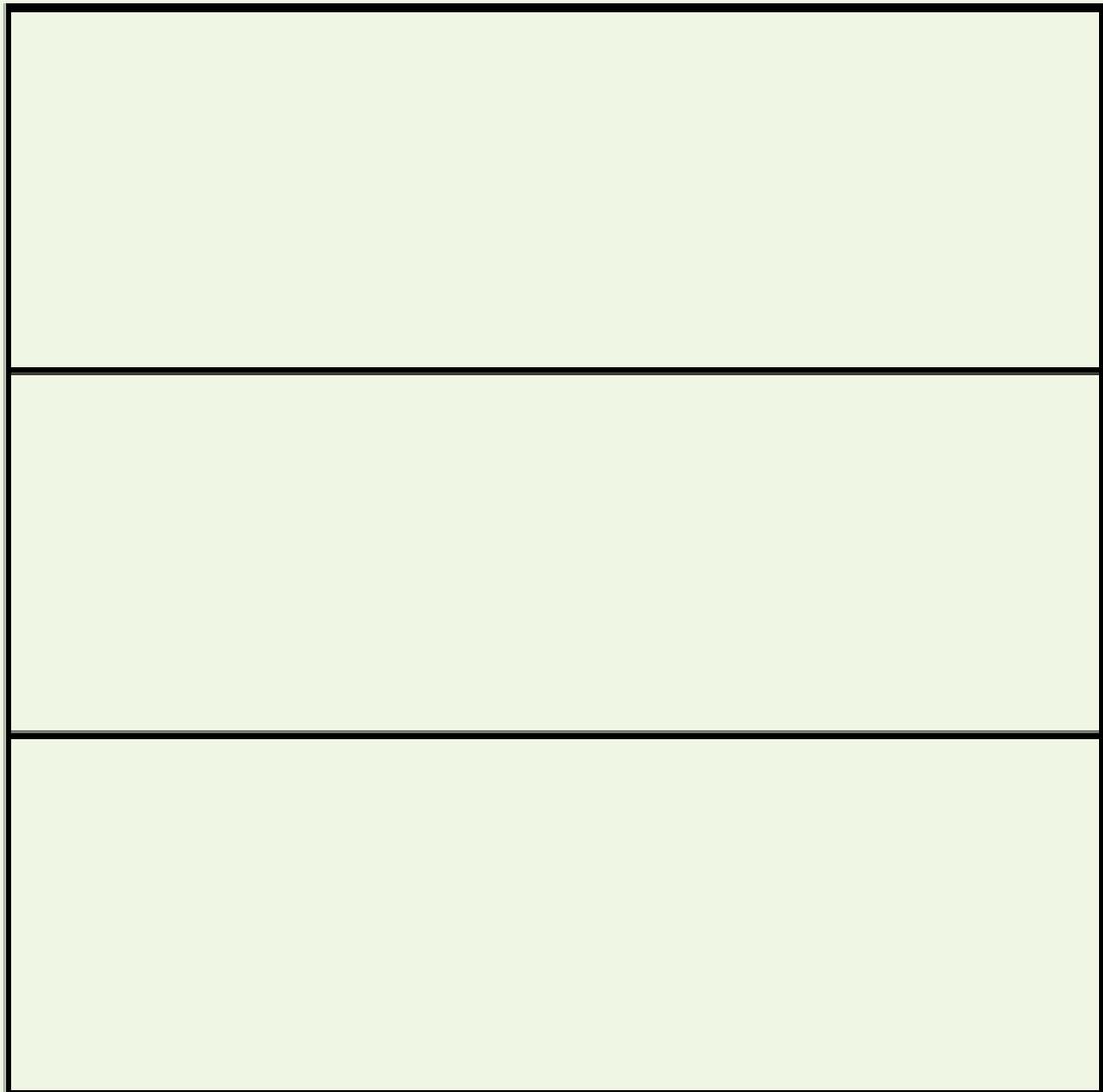
Corresponde a grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tamba Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



150 cm.

150 cm.

100 cm.



Patrón: X B A B (3 Franjas/2 Colores).
Color: Blanco = N9/ | Amarillo = 5Y 8/10

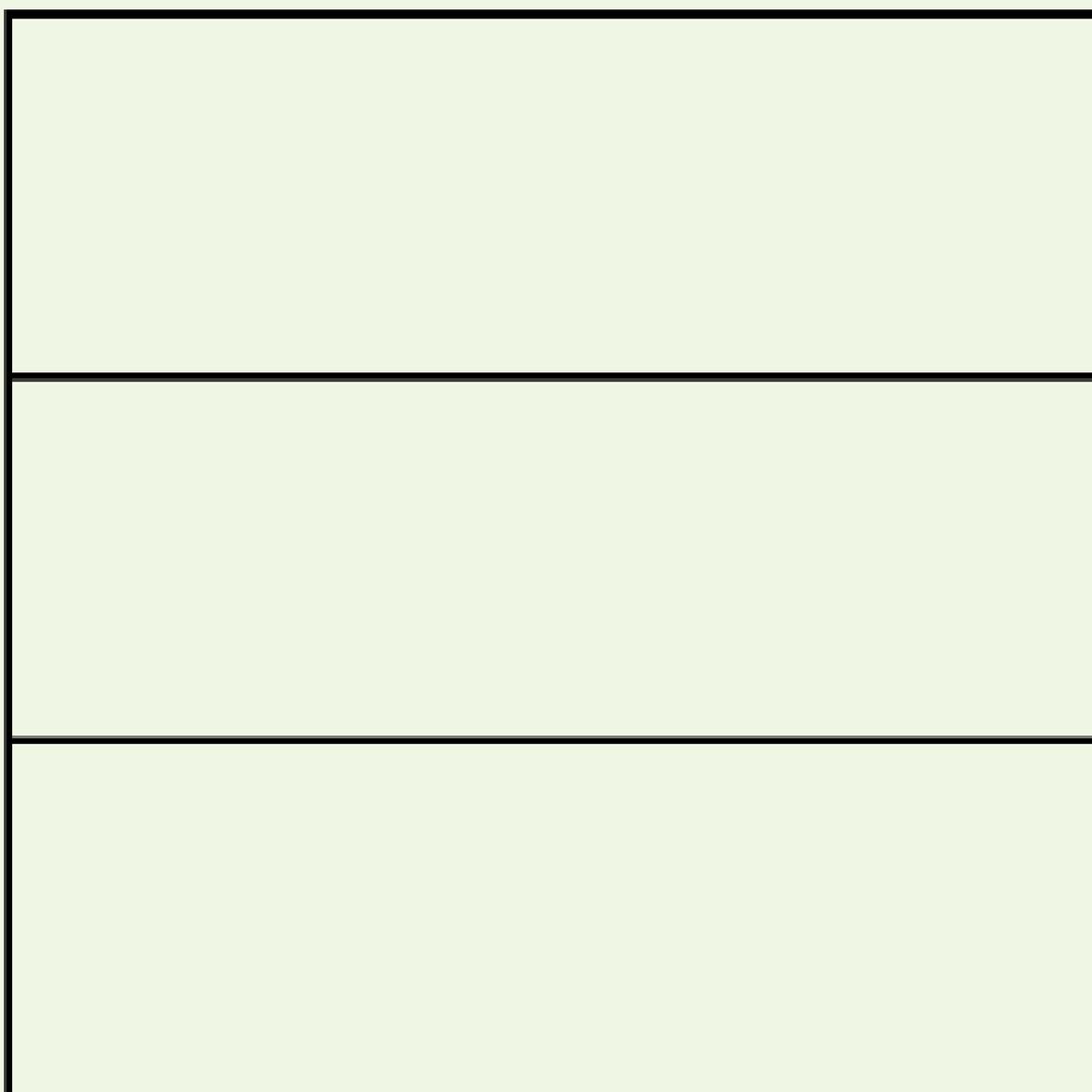
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 5 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas sin embargo a presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



100 cm, 100 cm, 100 cm.

UIC: 000

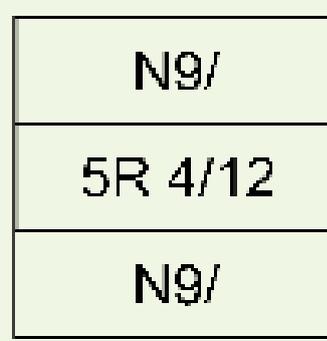


Patrón: XI B-R-B (3 Franjas/2 Colores).

Color: Blanco - N9/ | Rojo - 5R 4/12

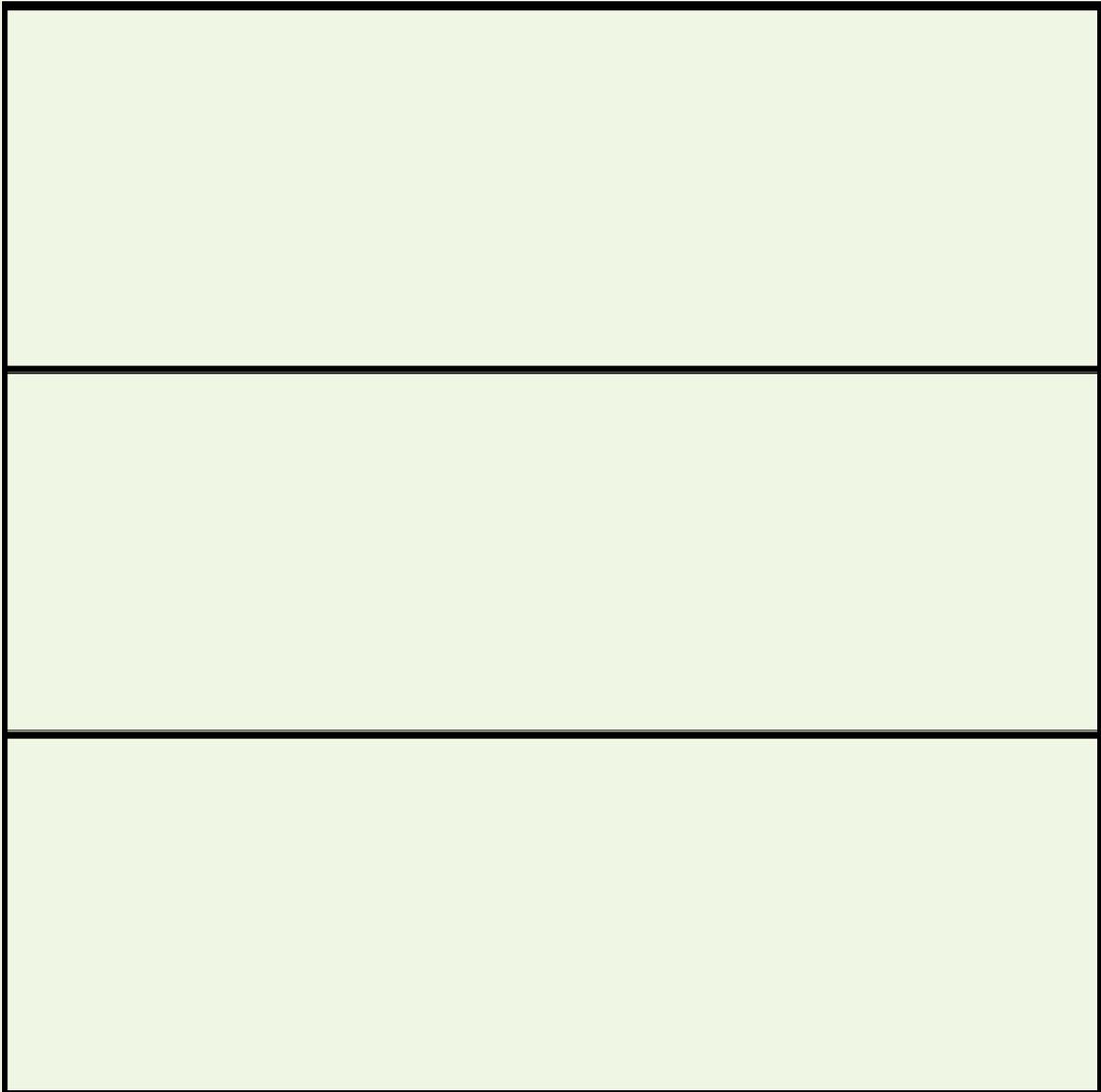
Delonante: Estandarte prehispánico

Representan las primeras evidencias de la construcción cromática de la secuencia Rojo – Blanco – Rojo. Este patrón en la actualidad simboliza la idea de estandarte nacional insertado en la memoria social peruana por medio de la construcción cultural del sueño de José de San Martín. Su presencia en la instalación propone dirigir la construcción iconográfica de nuestra identidad nacional en base a los patrones cromáticos prehispánicos.



100 cm, 100 cm, 100 cm.

100 mm



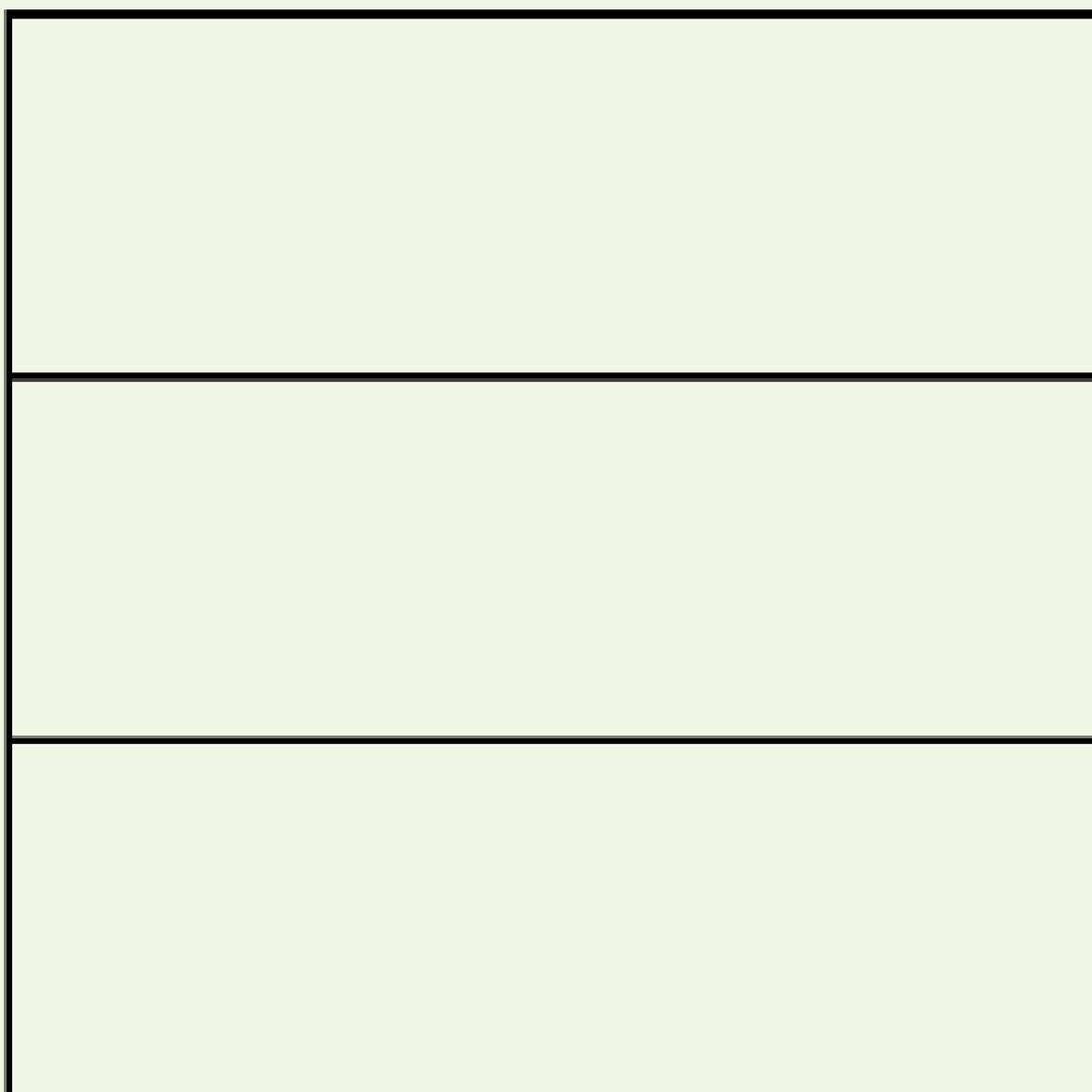
Patrón: XII | A B A (3 Franjas/2 Colores).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Blanco = N9/

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 5 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas sin embargo a presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



100 cm, 100 cm, 100 cm.

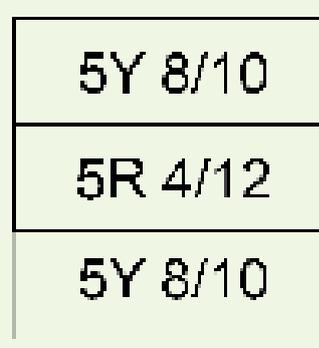
000 000



Patrón: XIII | A R A (3 Franjas/2 Colores).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12

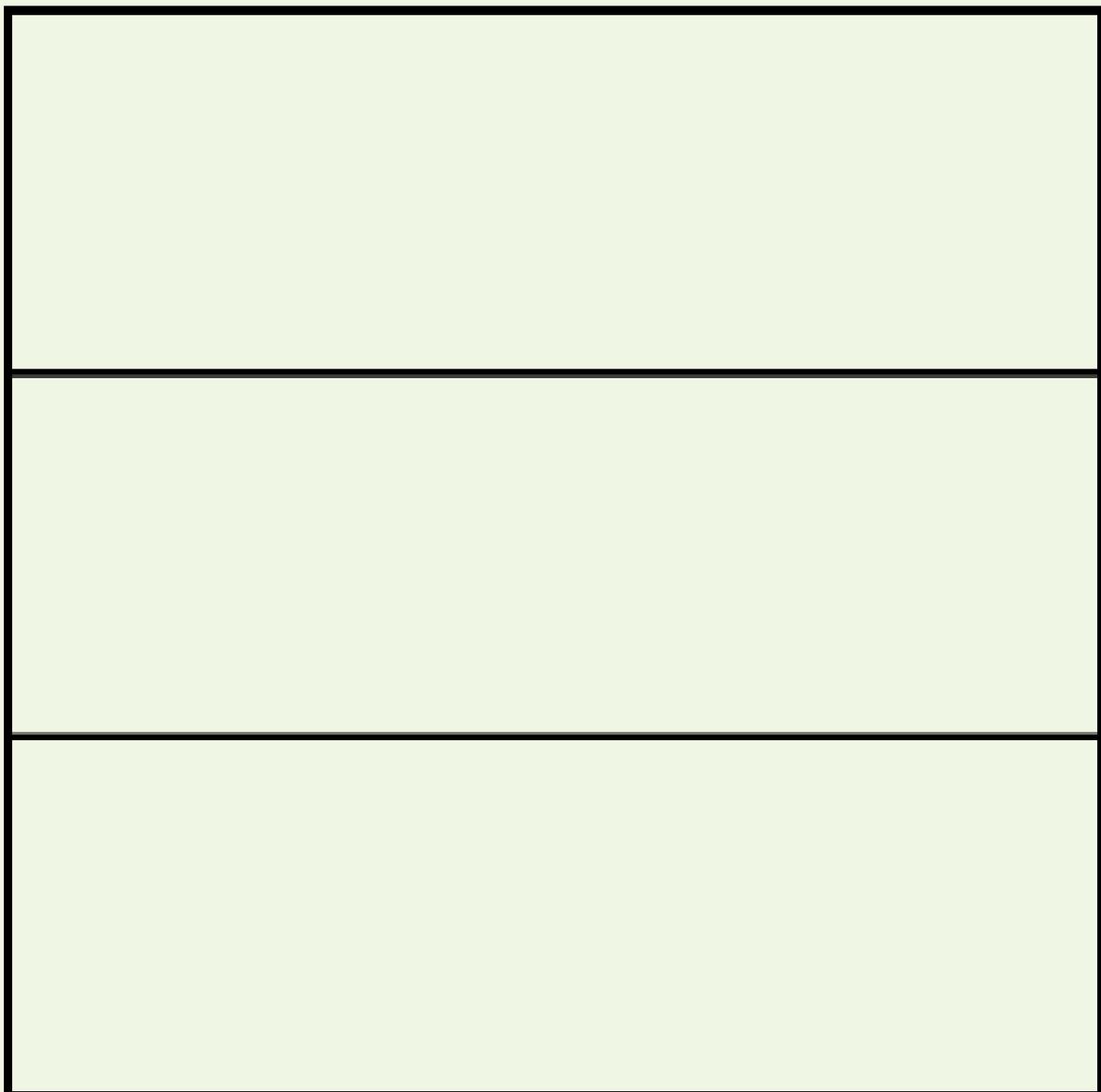
Determinante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 5 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas sin embargo la presencia en la instalación genera un quere para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



100 cm
100 cm
100 cm

100 cm



Patrón: XIV | R-B-R (3 Franjas/2 Colores).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/

Detonante: Estandarte prehispánico

Representan las primeras evidencias de la construcción cromática de la secuencia Rojo - Blanco - Rojo. Este patrón en la actualidad simboliza la sea de estandarte nacional insertado en la memoria social peruana por medio de la construcción cultural del sueño de José de San Martín. Su presencia en la instalación propone dirigir la construcción iconográfica de nuestra identidad nacional en base a los patrones cromáticos prehispánicos-

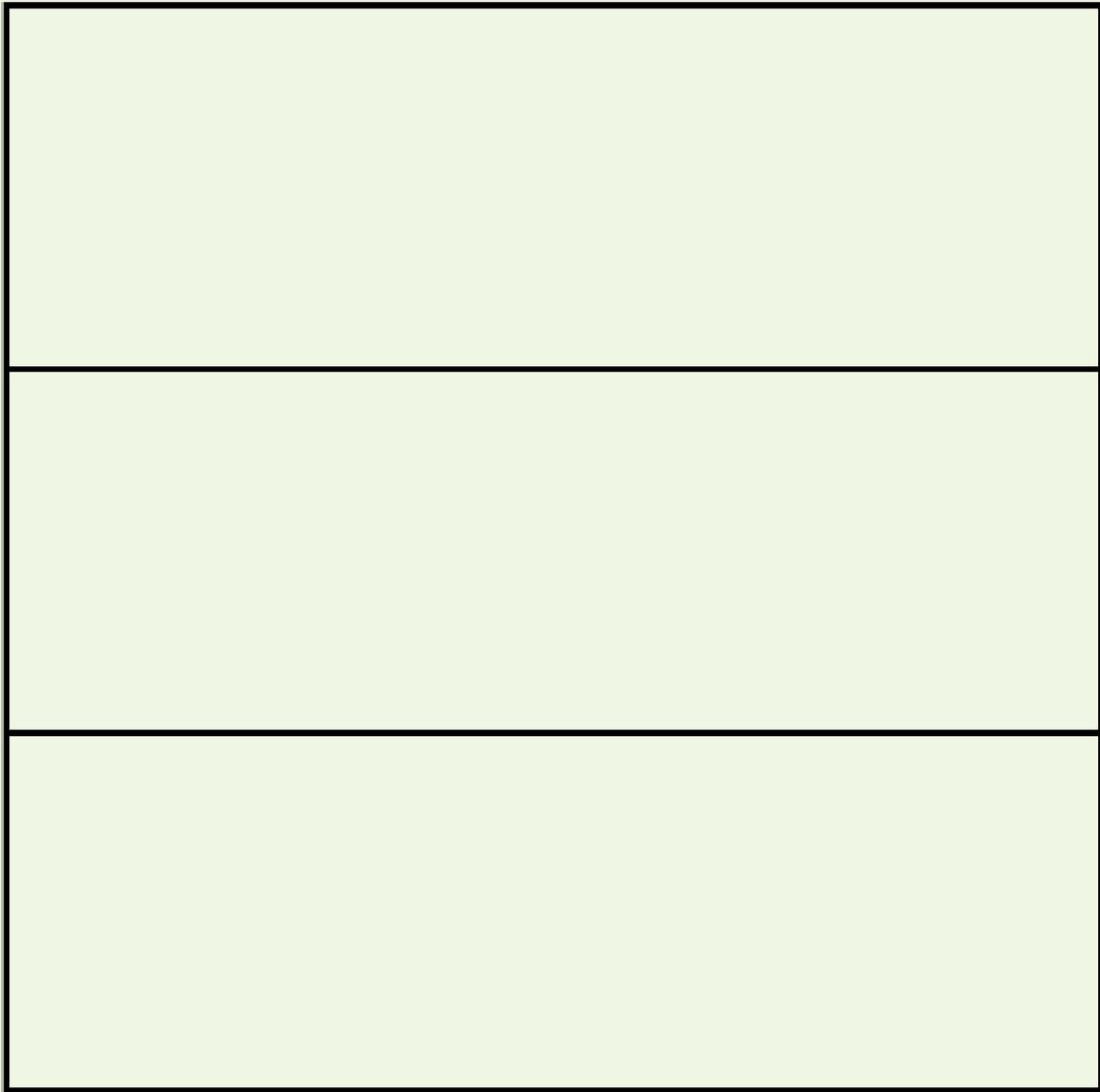
5R 4/12

N9/

5R 4/12

100 cm, 100 cm, 100 cm.

WU 002



Patrón: XV | R-A-R (3 Franjas/2 Colores).
Color: Rojo = 5R 4/12 Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Conquista cromática

El patrón corresponde al estandar de español, por lo tanto, simboliza los procesos de conquista iniciados por Francisco Pizarro durante el horizonte tardío. La conquista española modificó y elimina las estructuras sociales prehispánicas por medio de una campaña supuestamente civilizadora. Su presencia en la instalación responde a la necesidad de dialogar con respecto a la configuración de nuestra identidad durante la época de conquista.

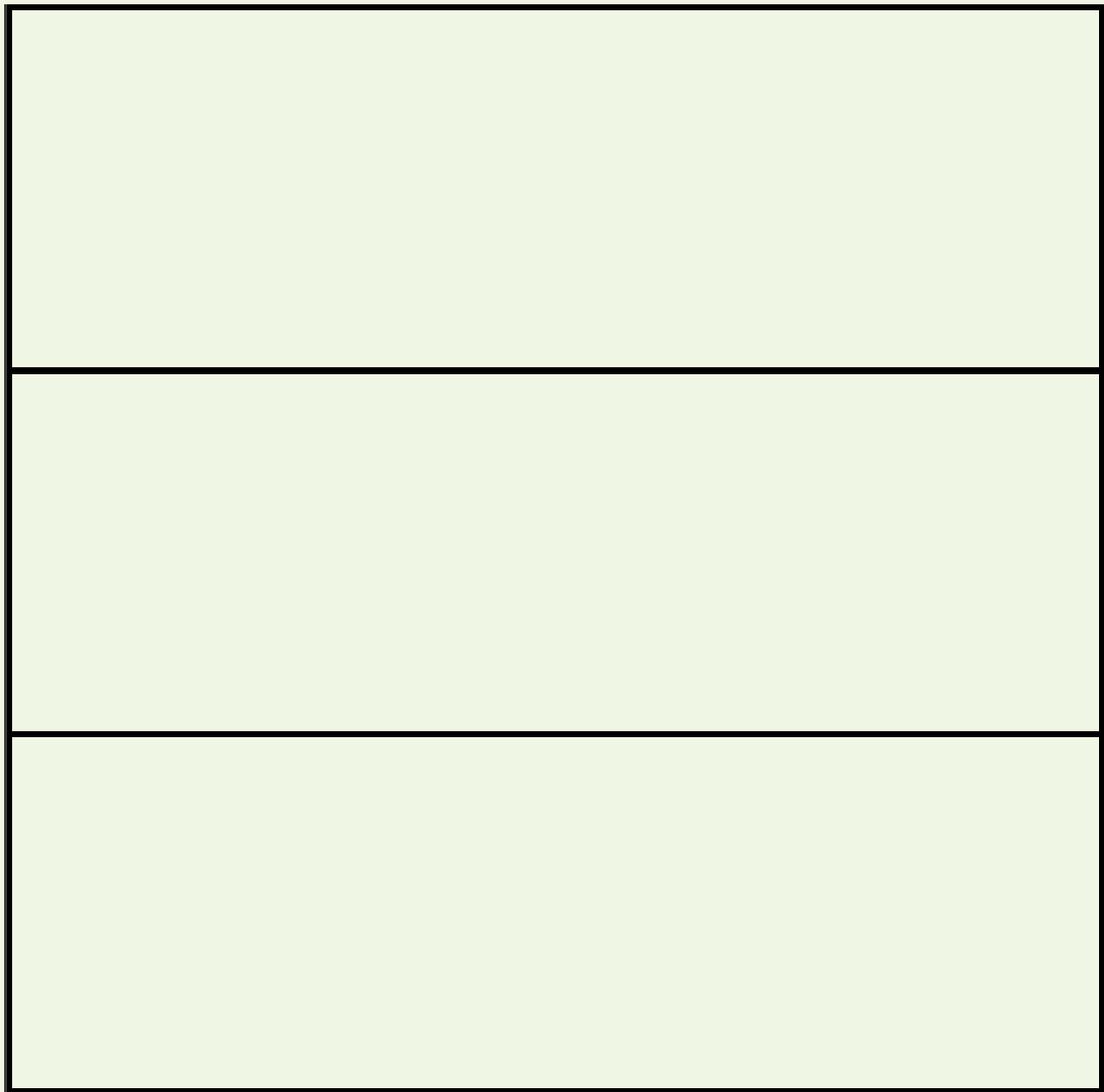
5R 4/12

5Y 8/10

5R 4/12

300 CM

100 CM, 100 CM, 100 CM



Patrón: XVI | R-A-B (3 Franjas/3 Colores)
Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10
Blanco = N9/

Delonante: Equivalencia cromática

Evidencia cierta equivalencia de extensión física de los 3 colores básicos de las estructuras cromáticas usadas en la instalación. Esta llamada equivalencia permite generar relaciones a partir de la interacción de los colores; así como hablar de ellos por separado dentro de distintos contextos. En este punto la instalación se transforma para dialogar políticamente con respecto al color, generando permisos o restricciones en el espacio.

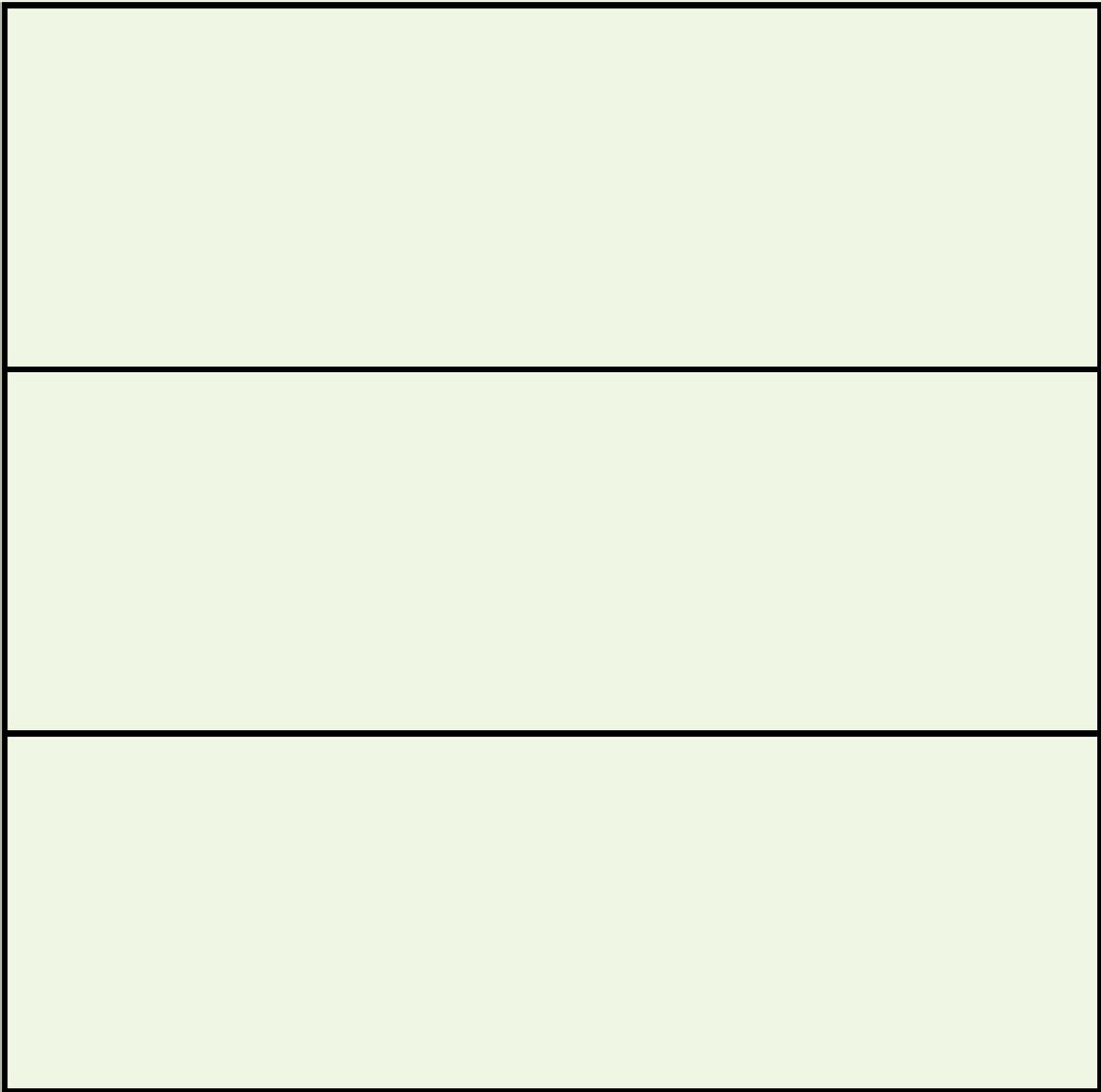
5R 4/12

5Y 8/10

N9/

100 000

100 000, 100 000, 100 000



Patrón: XVII | A-R-B (3 Franjas/3 Colores)
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12
Blanco = N9/

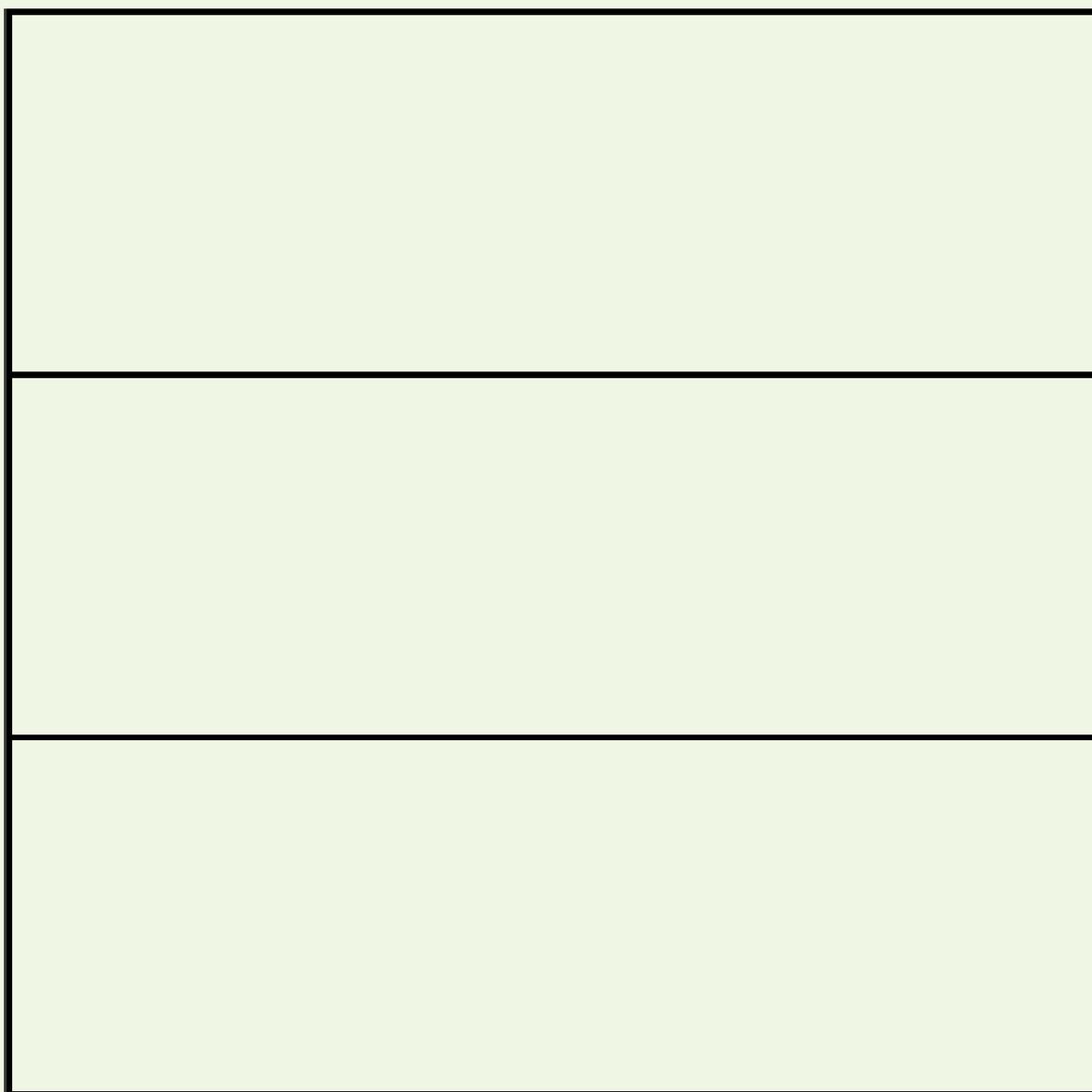
Delonante: Equivalencia cromática

Evidencia cierta equivalencia de extensión física de los 3 colores básicos de las estructuras cromáticas usadas en la instalación. Esta llamada equivalencia permite generar reacciones a partir de la interacción de los colores; así como hablar de ellos por separado dentro de distintos contextos. En este punto la instalación se transforma para dialogar políticamente con respecto a color, generando permisos o restricciones en el espacio.

5R 4/12
5Y 8/10
N9/

200 cm

100 cm, 100 cm, 100 cm.



Patrón: XVIII | R-B-A (3 Franjas/3 Colores).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/

Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 6 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas

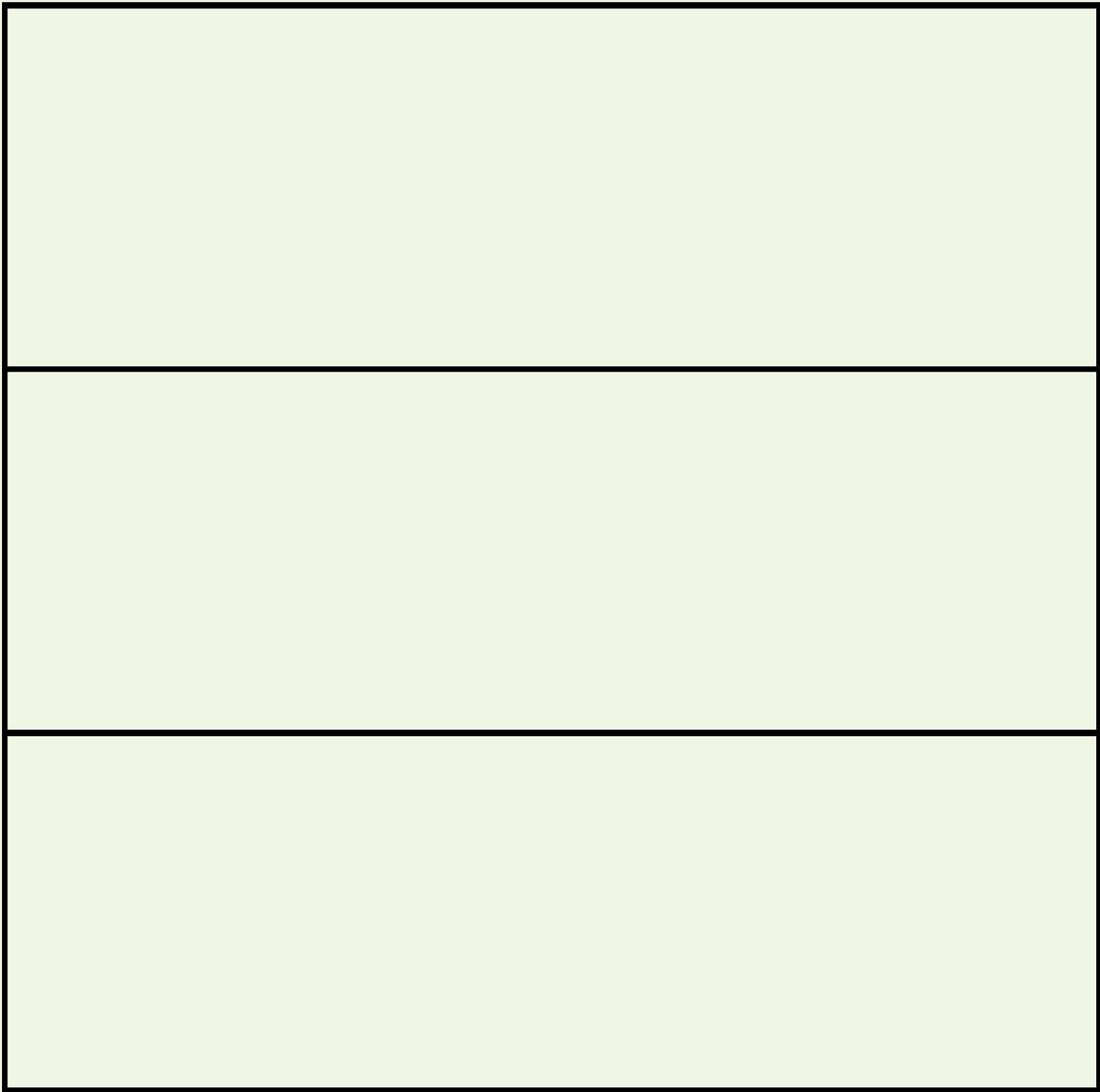
5R 4/12

N9/

5Y 8/10

119 006

100 cm, 100 cm, 100 cm



Patrón: XIX | A-B-R (3 Franjas/3 Colores).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Blanco = N9/
Rojo = 5R 4/12

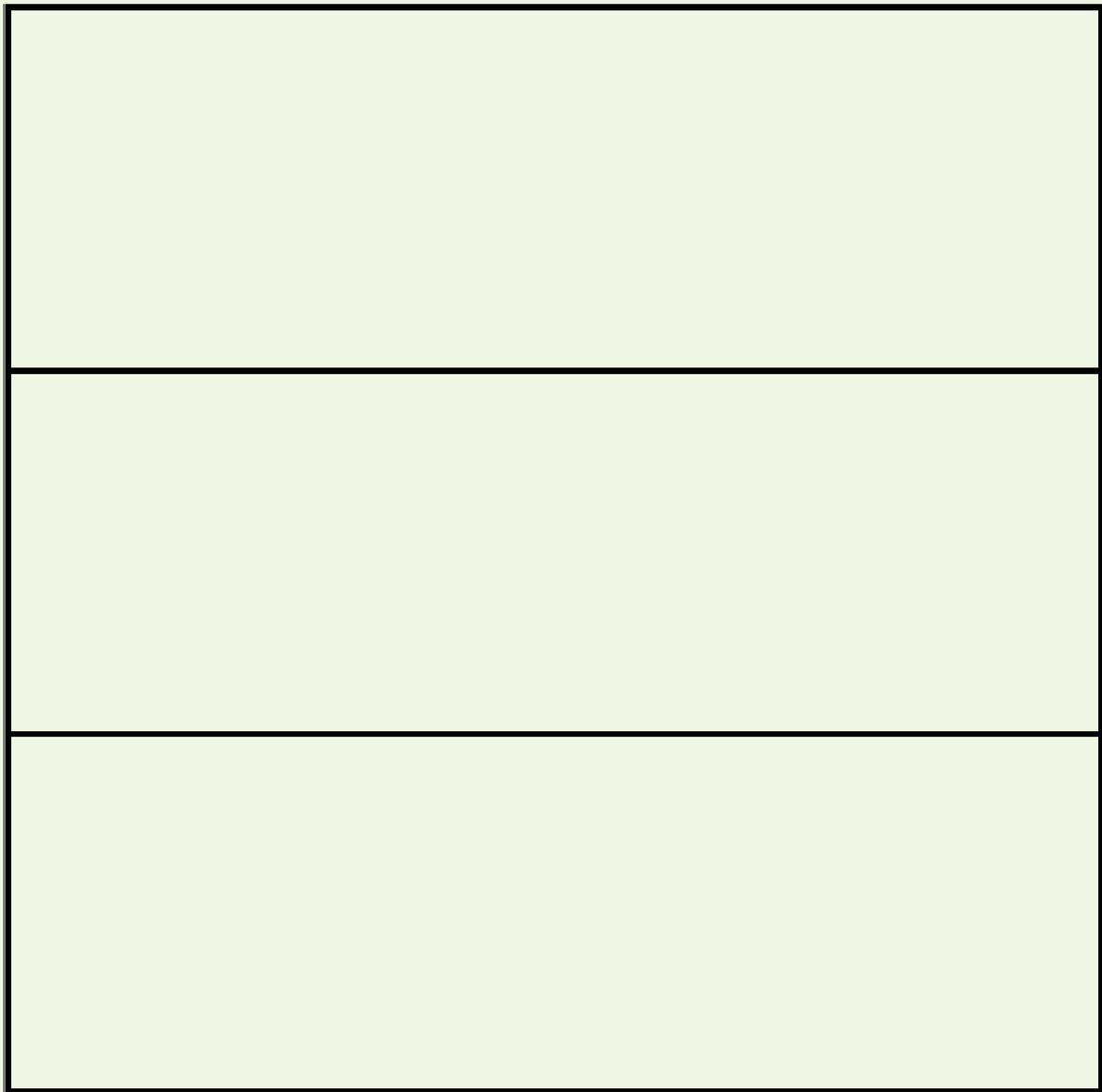
Delonante. Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las que se llaman - discriminadas - sin embargo la existencia en la actualidad genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10
N9/
5R 4/12

100 cm, 100 cm, 100 cm.

100 cm



Patrón: XX | B-R-A (3 Franjas/3 Colores).

Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12

Amarillo = 5Y 8/10

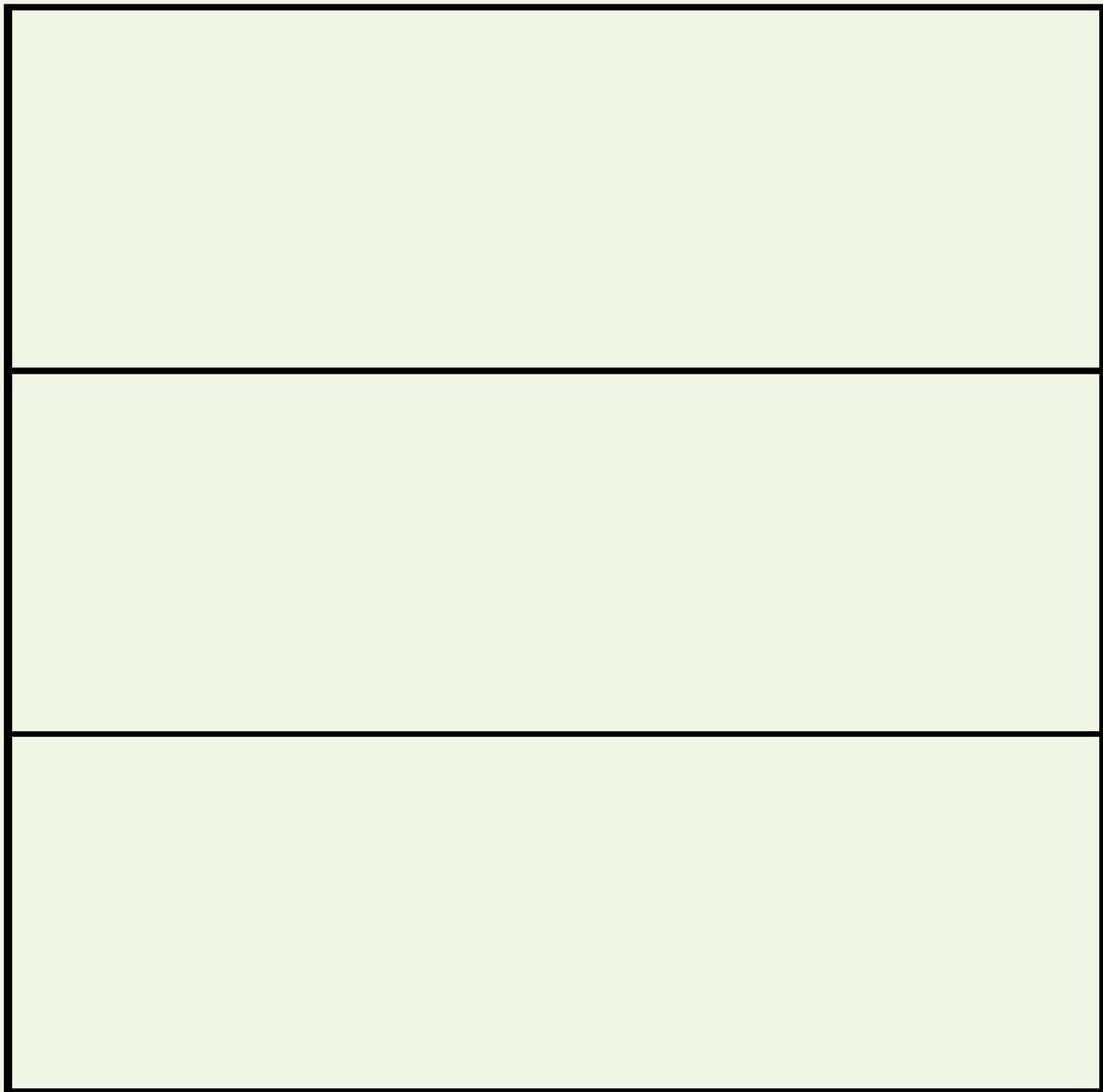
Delonante. Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tempo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5R 4/12
5Y 8/10

100 cm, 100 cm, 100 cm.

100 cm



Patrón: XXI | B-A-R (3 Franjas/3 Colores)

Color: Blanco = N9/ Amarillo = 5Y 8/10

 Rojo = 5R 4/12

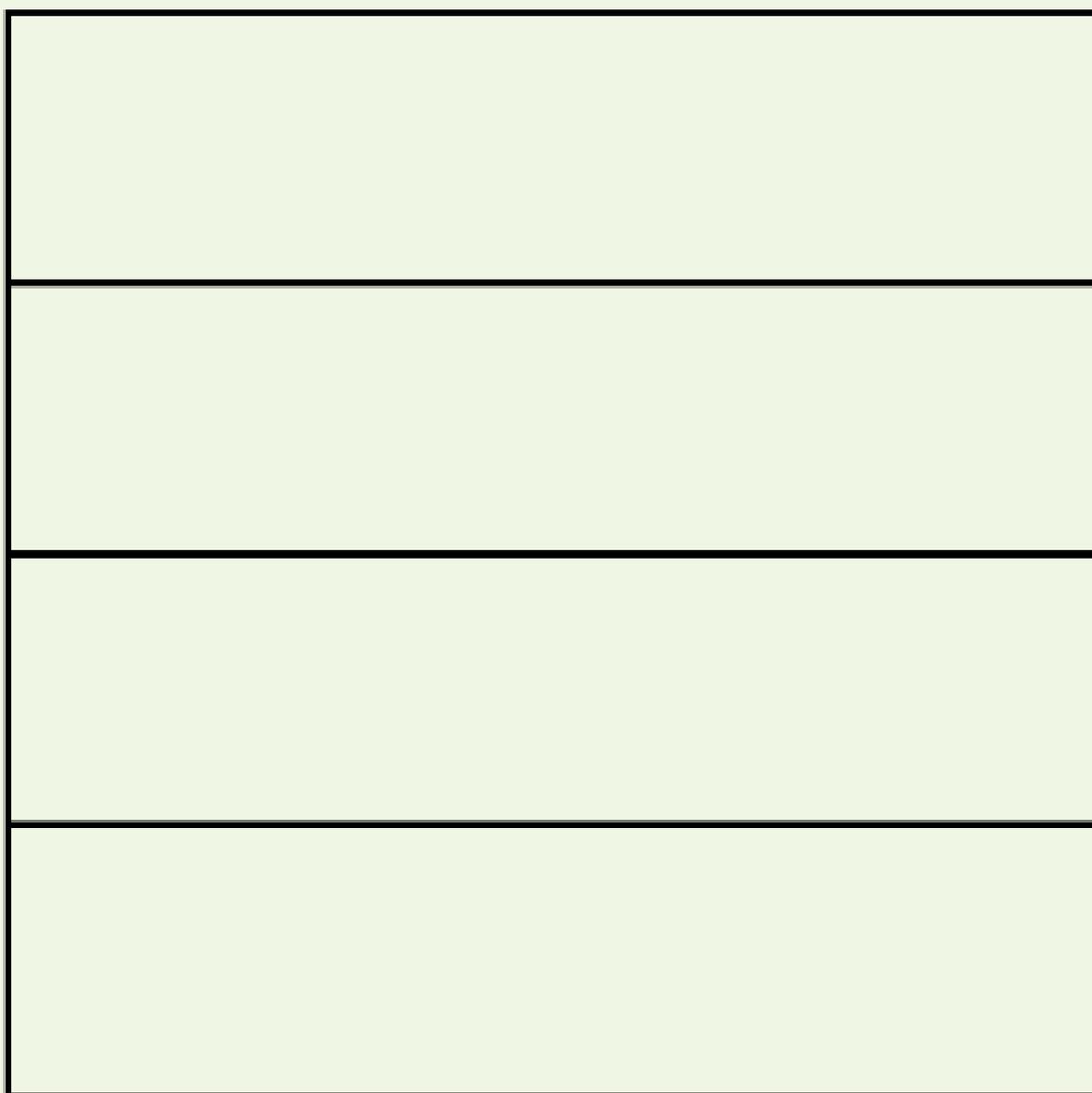
Delonante: Equivalencia cromática

Evidencia de esta equivalencia de extensión física de los 3 colores básicos de las estructuras cromáticas usadas en la instalación. Esta amada equivalencia permite generar relaciones a partir de la interacción de los colores; así como hablar de ellos por separado dentro de distintos contextos. En este punto la instalación se transforma para dialogar políticamente con respecto al color, generando permisos o restricciones en el espacio.

N9/
5Y 8/10
5R 4/12

100 cm

100 cm, 100 cm, 100 cm



Patrón: XXII | A-B-A-B (4 Franjas/2 Colores).

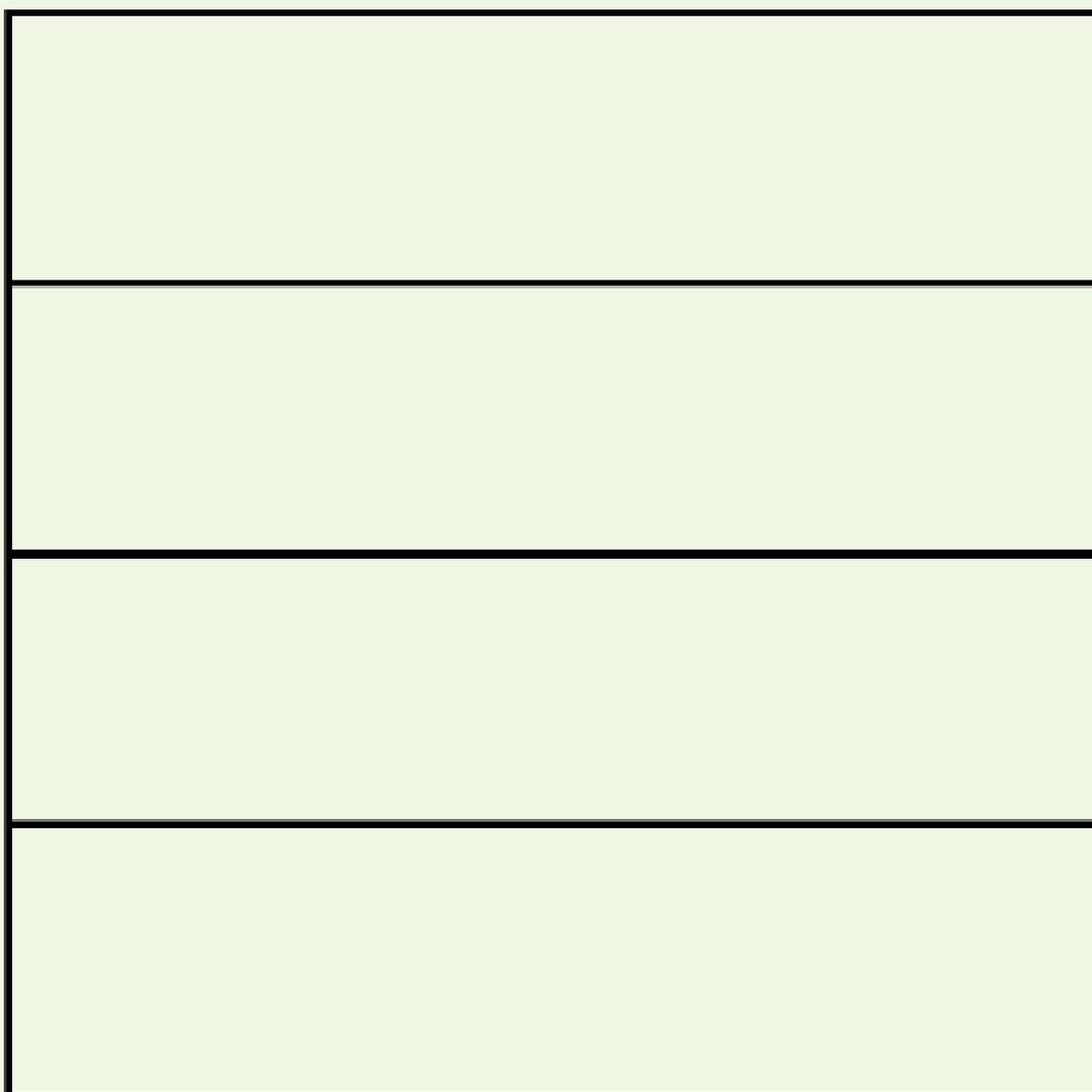
Color: Amarillo = 5Y 8/10 Blanco = N9/

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no ul zadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tamaro Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manjarihu desde épocas precolombinas

5Y 8/10	25 cm 25 cm 25 cm 25 cm
N9/	
5Y 8/10	
N9/	

100 cm



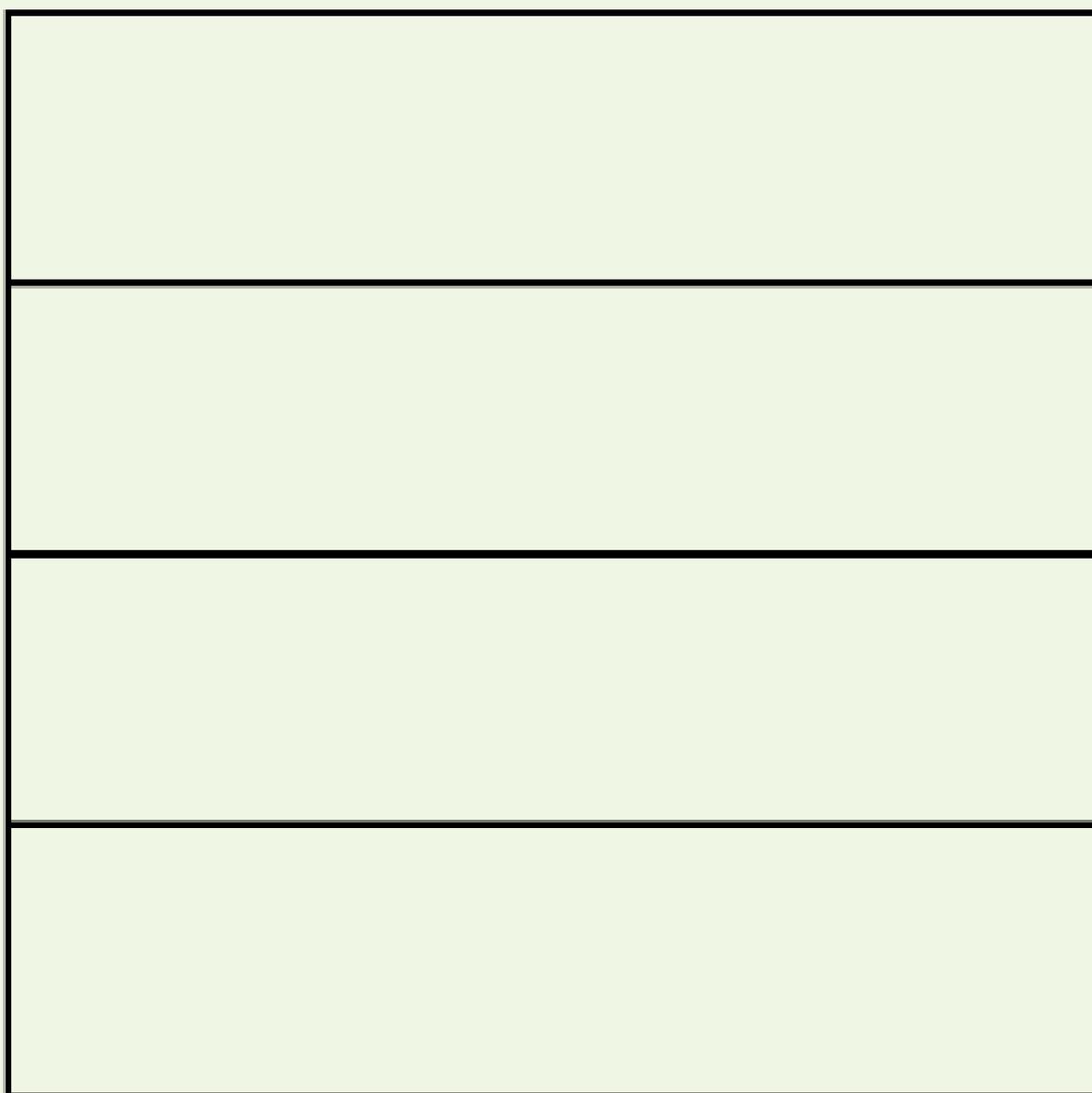
Patrón: XXIII | B-A-B-A (4 Franjas/2 Colores).
 Color: Blanco = N9/ | Amarillo = 5Y 8/10

Deponante: Discriminación cromática
 Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas, sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5Y 8/10
N9/
5Y 8/10

25 cm 25 cm 25 cm 25 cm

1000 000



Patrón: XXIV | R-B-R-B (4 Franjas/2 Colores).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/

Detonante: Estandarte prehispánico

Representan las primeras evidencias de la construcción cromática de la secuencia Rojo - Blanco - Rojo. Este patrón en la actualidad simboliza la idea de estandarte nacional insertado en la memoria social peruana por medio de la construcción cultural del sueño de José de San Martín. Su presencia en la instalación propone dirigir la construcción iconográfica de nuestra identidad nacional en base a los patrones cromáticos prehispánicos.

5R 4/12

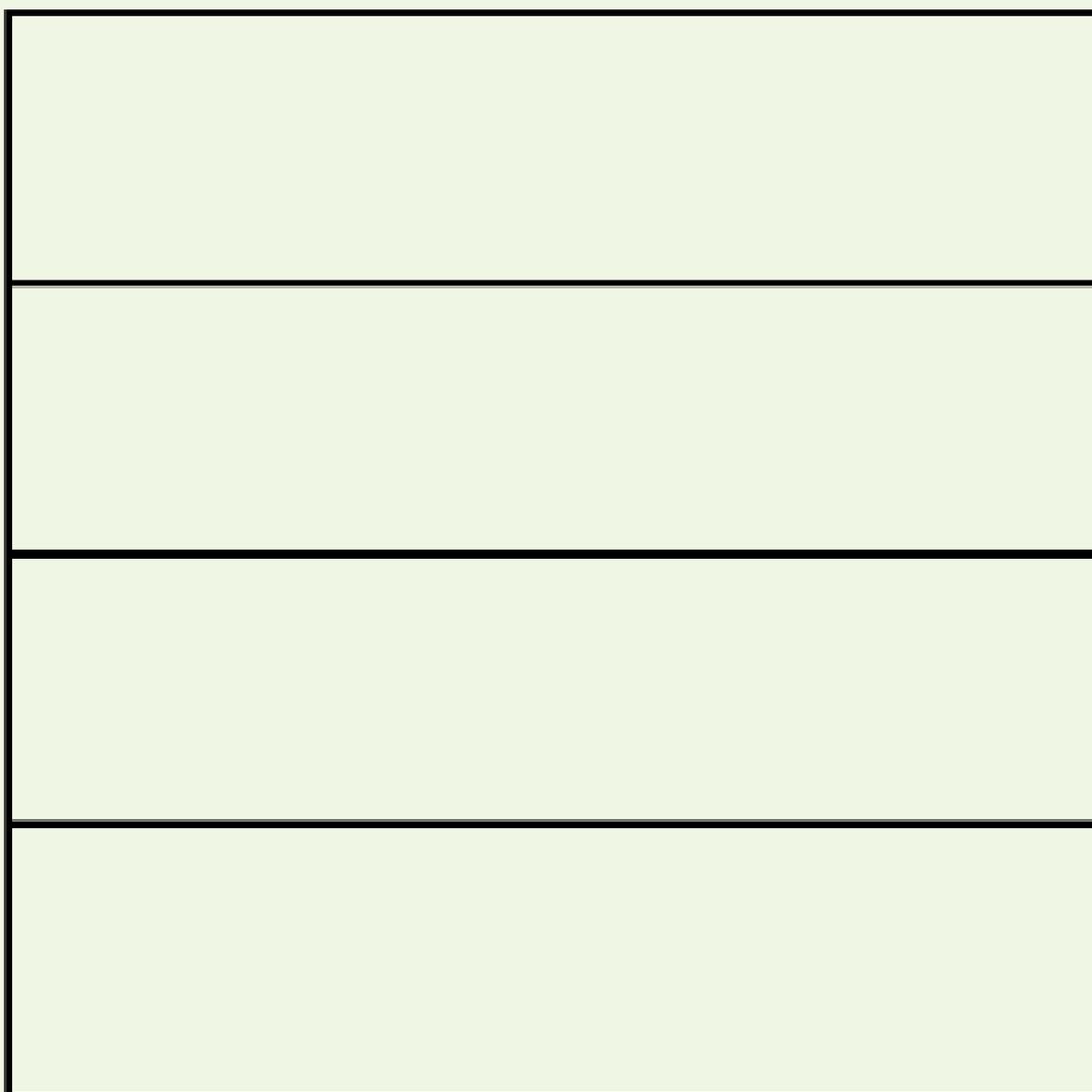
N9/

5R 4/12

N9/

25.00 25.00 25.00 25.00

1.1.1.000



Patrón: XXV | B-R-B-R (4 Franjas/2 Colores)
Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12

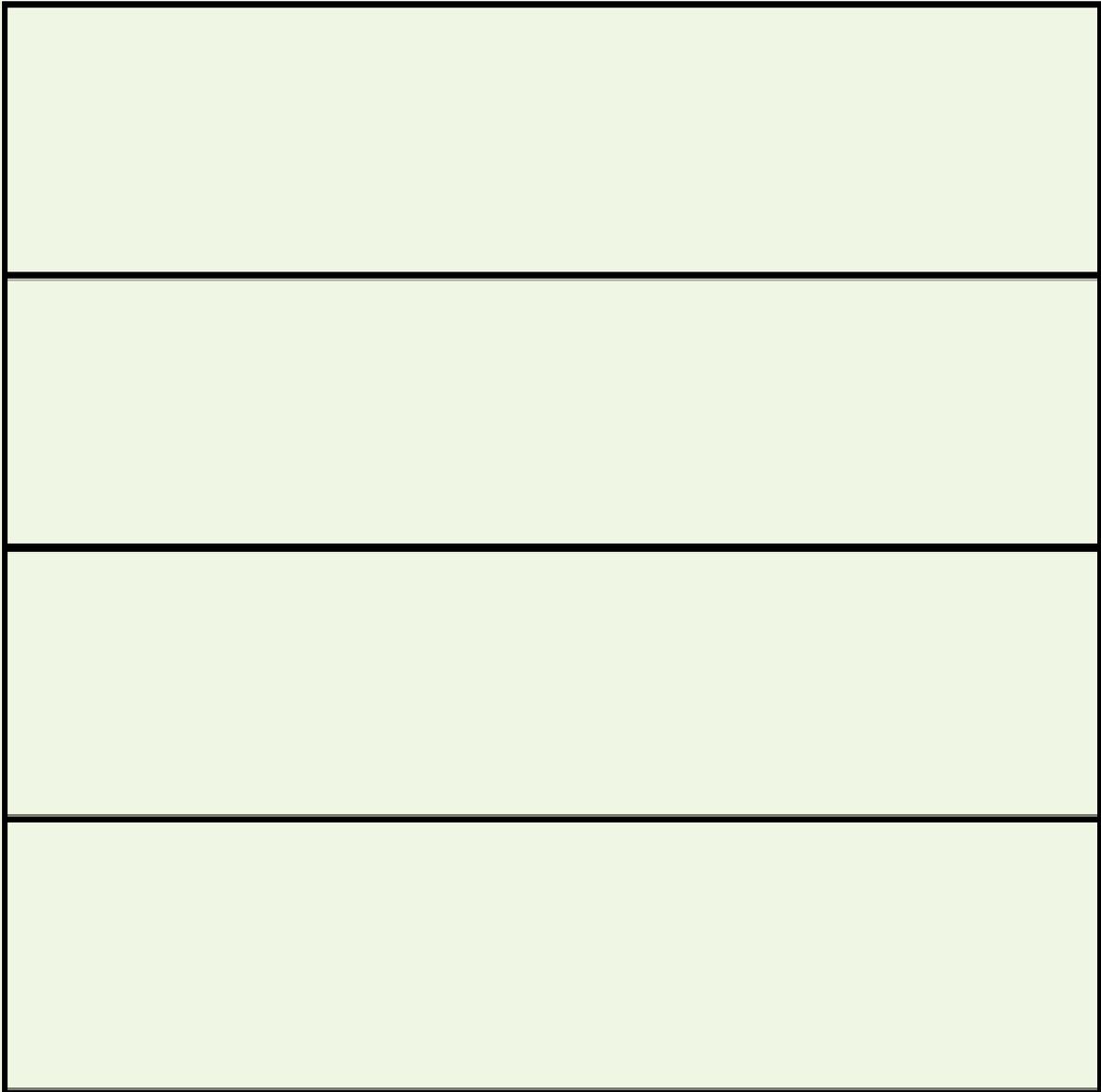
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5R 4/12
N9/
5R 4/12

Blanco
Rojo
Blanco
Rojo

1111 000



Patrón: XXVI | R-A-R-A (4 Franjas/2 Colores).
 Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

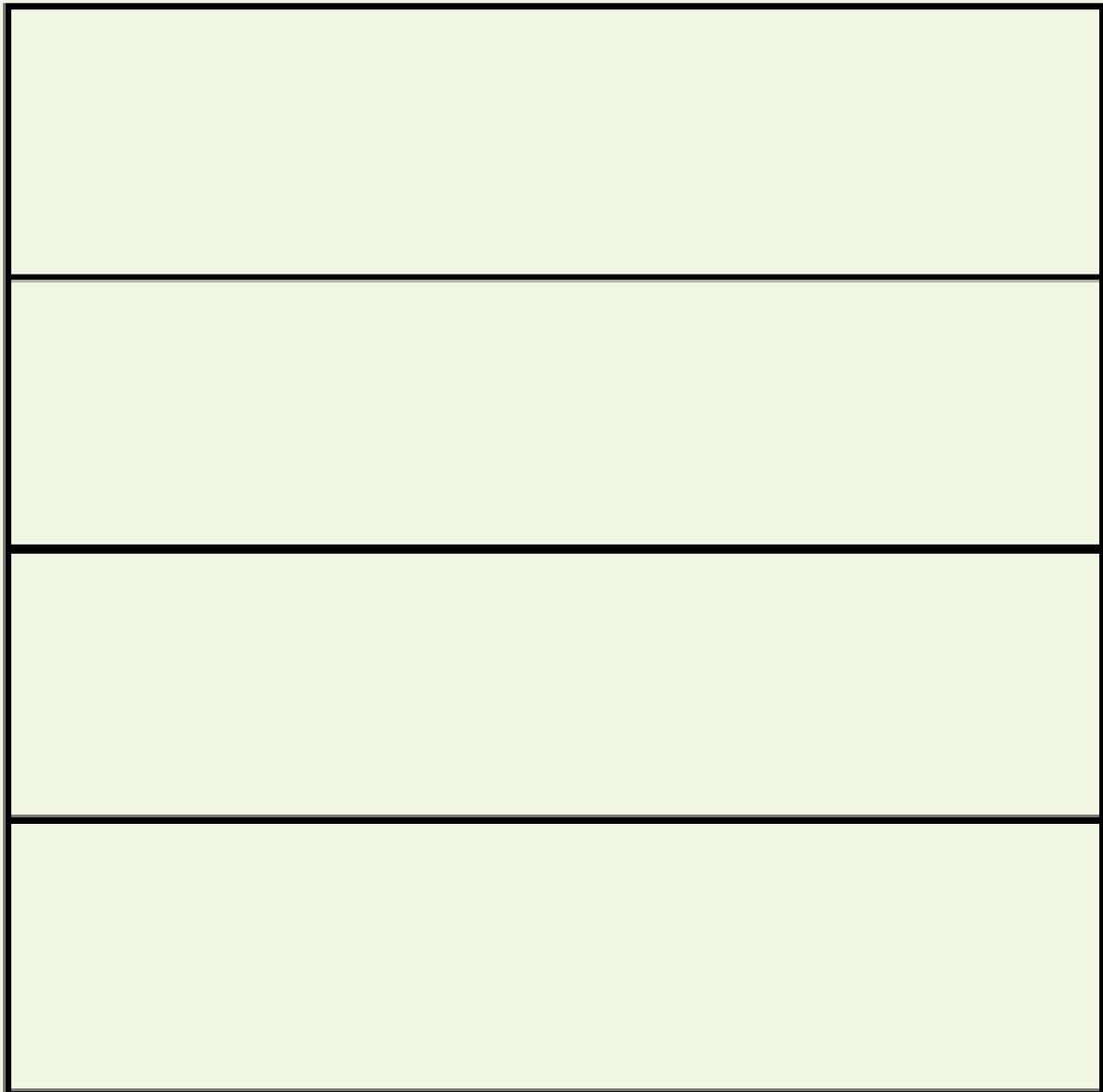
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no ulzadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos discriminadas, sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12
N9/

25 cm 25 cm 25 cm 25 cm

1:1.100



Patrón: XXVII | A-R-A-R (4 Franjas/2 Colores).
Color Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12

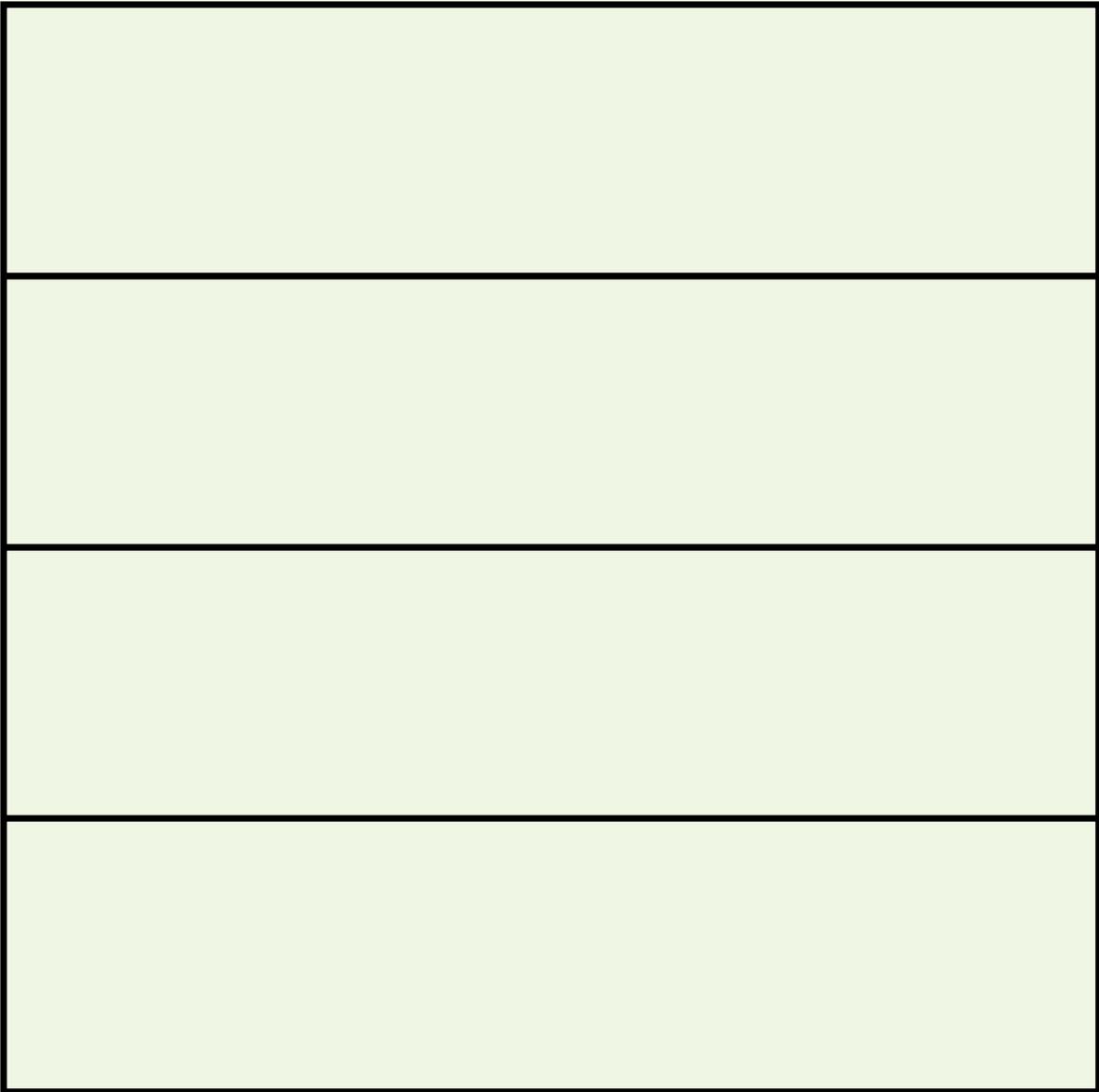
Detonante: Conquista cromática

El patrón corresponde al estandarte español, por lo tanto, simboliza los procesos de conquista iniciados por Francisco Pizarro durante el horizonte tardío. La conquista española modifica y elimina las estructuras sociales prehispánicas por medio de una campaña supuestamente civilizatoria. Su presencia en la instalación responde a la necesidad de dialogar con respecto a la configuración de nuestra identidad durante la época de conquista.

5Y 8/10
5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12

5Y 8/10 5R 4/12

1111 000



Patrón: XXVIII | R-B-A-B (4 Franjas/3 Colores/2B).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/

Amarillo = 5Y 8/10

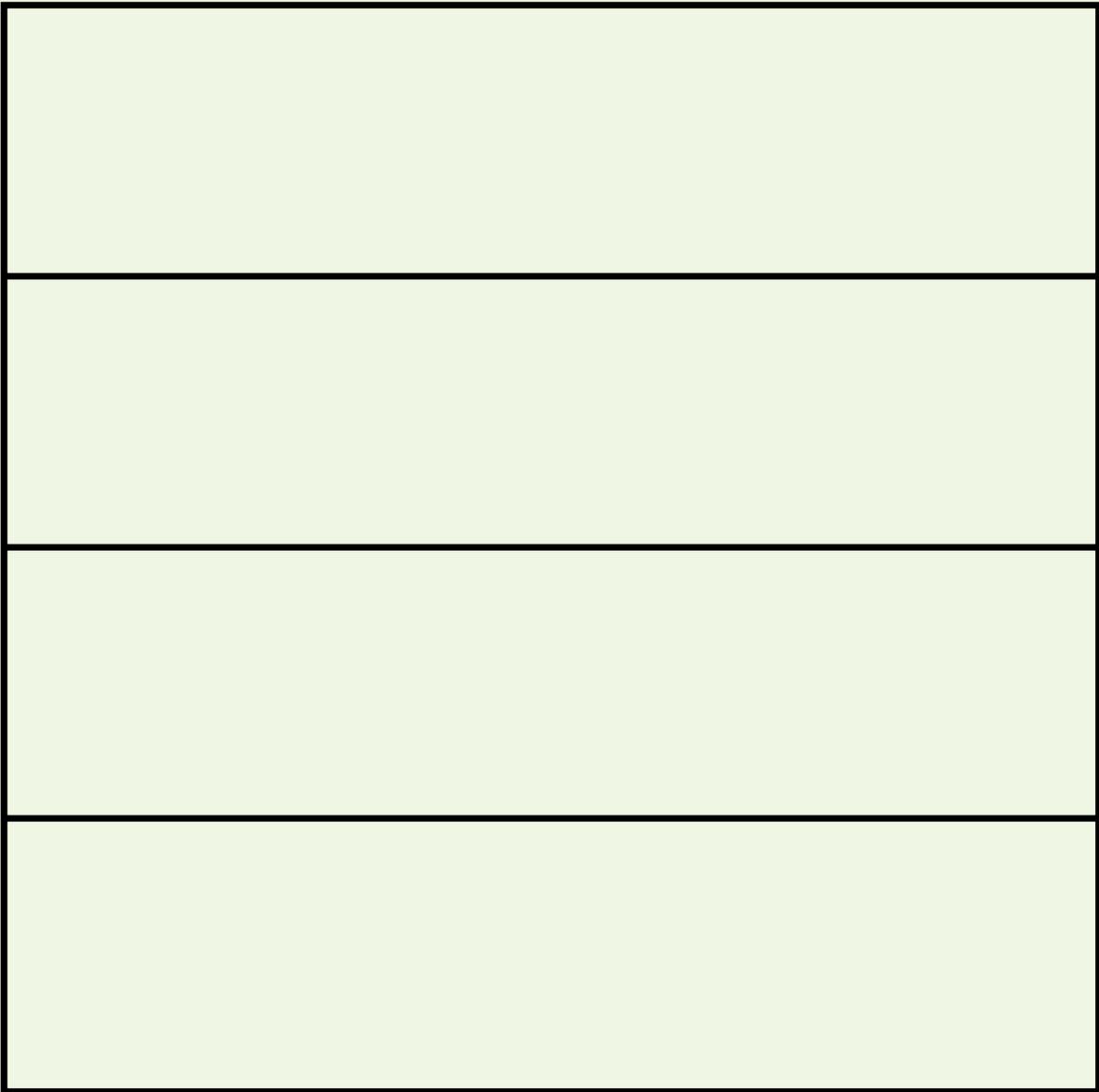
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5R 4/12
N9/
5Y 8/10
N9/

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



Patrón: XXIX | A-B-R-B (4 Franjas/3 Colores/2B).

Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Blanco = N9/

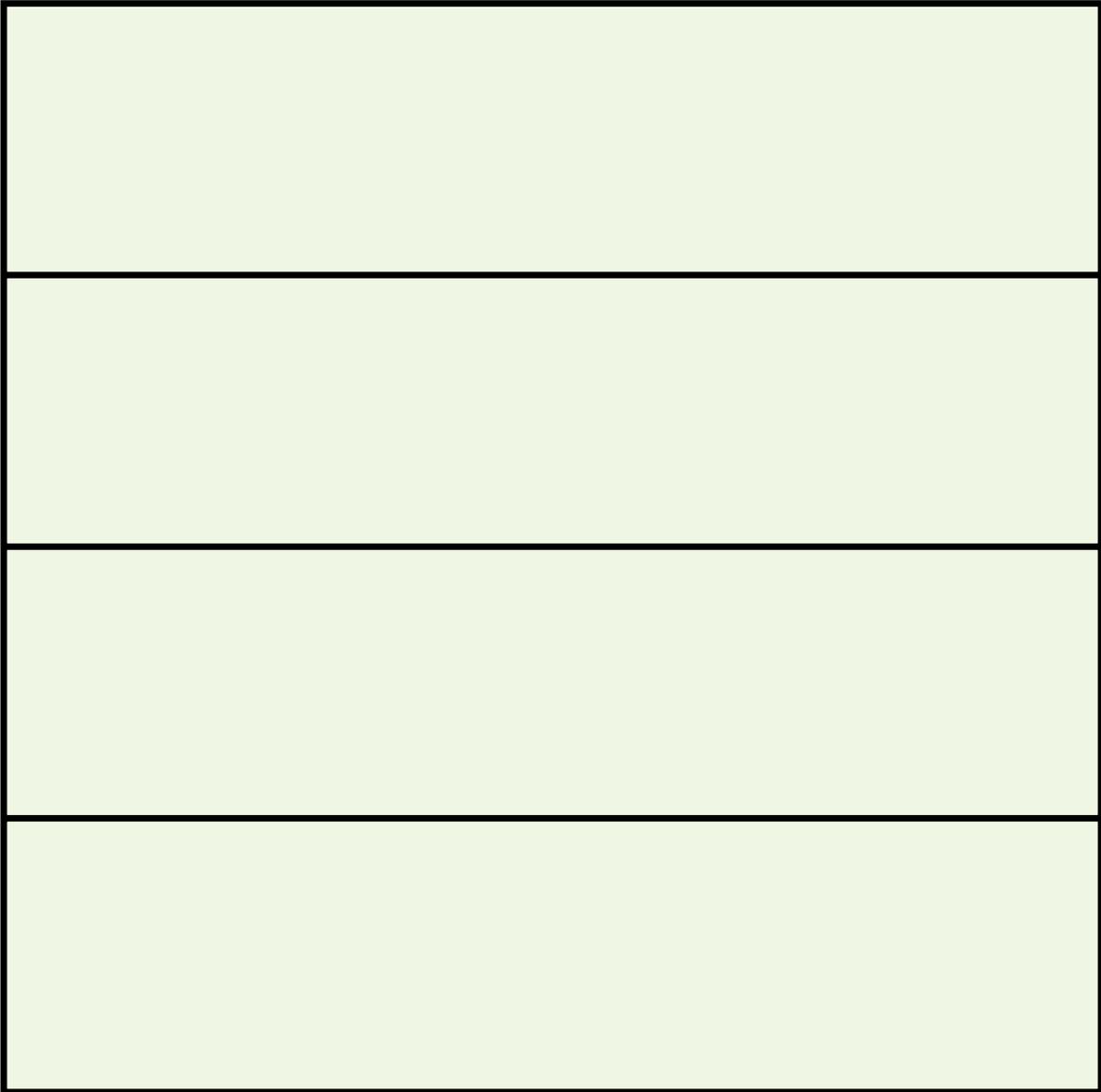
Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10	75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.
N9/	
5R 4/12	
N9/	

300 cm.



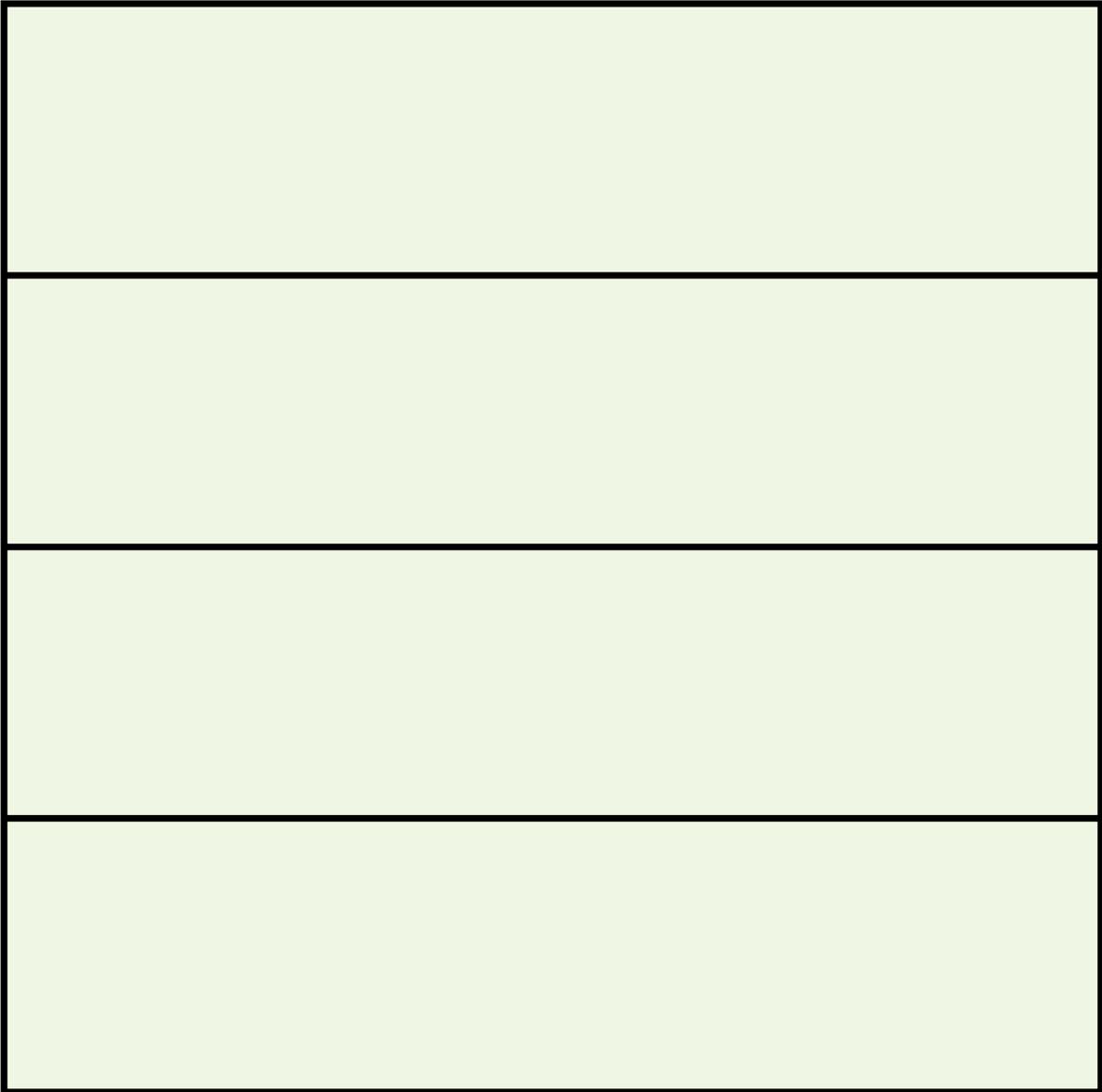
Patrón: XXX | B-R-A-B (4 Franjas/3 Colores/2B).
Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12
Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5R 4/12
5Y 8/10
N9/

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



Patrón: XXXI | B-A-R-B (4 Franjas/3 Colores/2B).

Color: Blanco = N9/ | Amarillo = 5Y 8/10

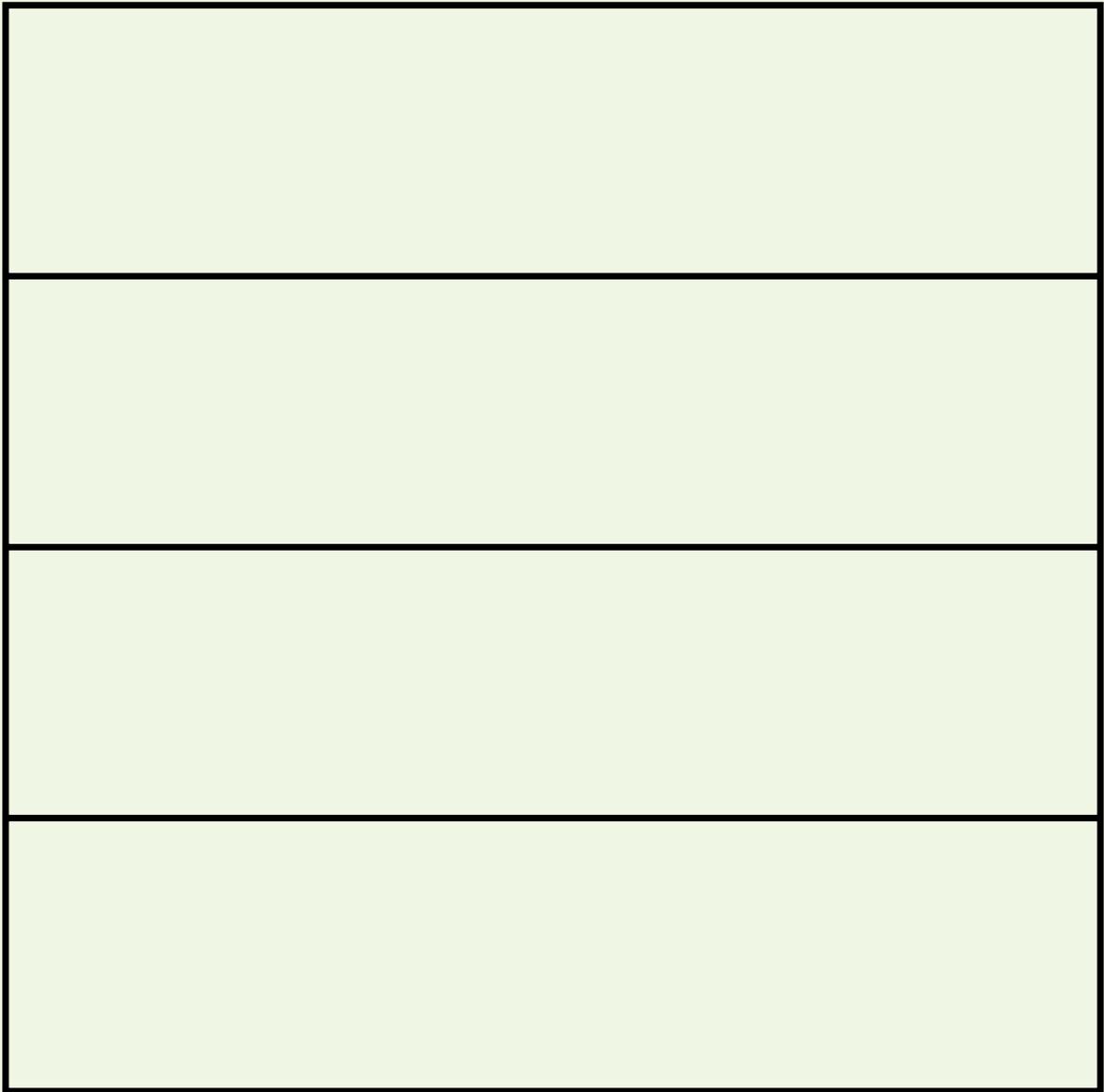
Rojo = 5R 4/12

Detonante: Blanco > Amarillo-Rojo

Para llegar a una posible interpretación del lenguaje cromático se debe analizar el porcentaje que ocupada cada color en el conjunto iconográfico. Los cambios en las proporciones cromáticas dentro de la pintura mural fueron usados como indicadores para la interacción social dentro de los conjuntos arquitectónicos prehispánicos. El uso de este patrón en la instalación plantea restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales según la relación conceptual del color como elemento de jerarquización.

N9/	75 cm.
5Y 8/10	75 cm.
5R 4/12	75 cm.
N9/	75 cm.

300 cm

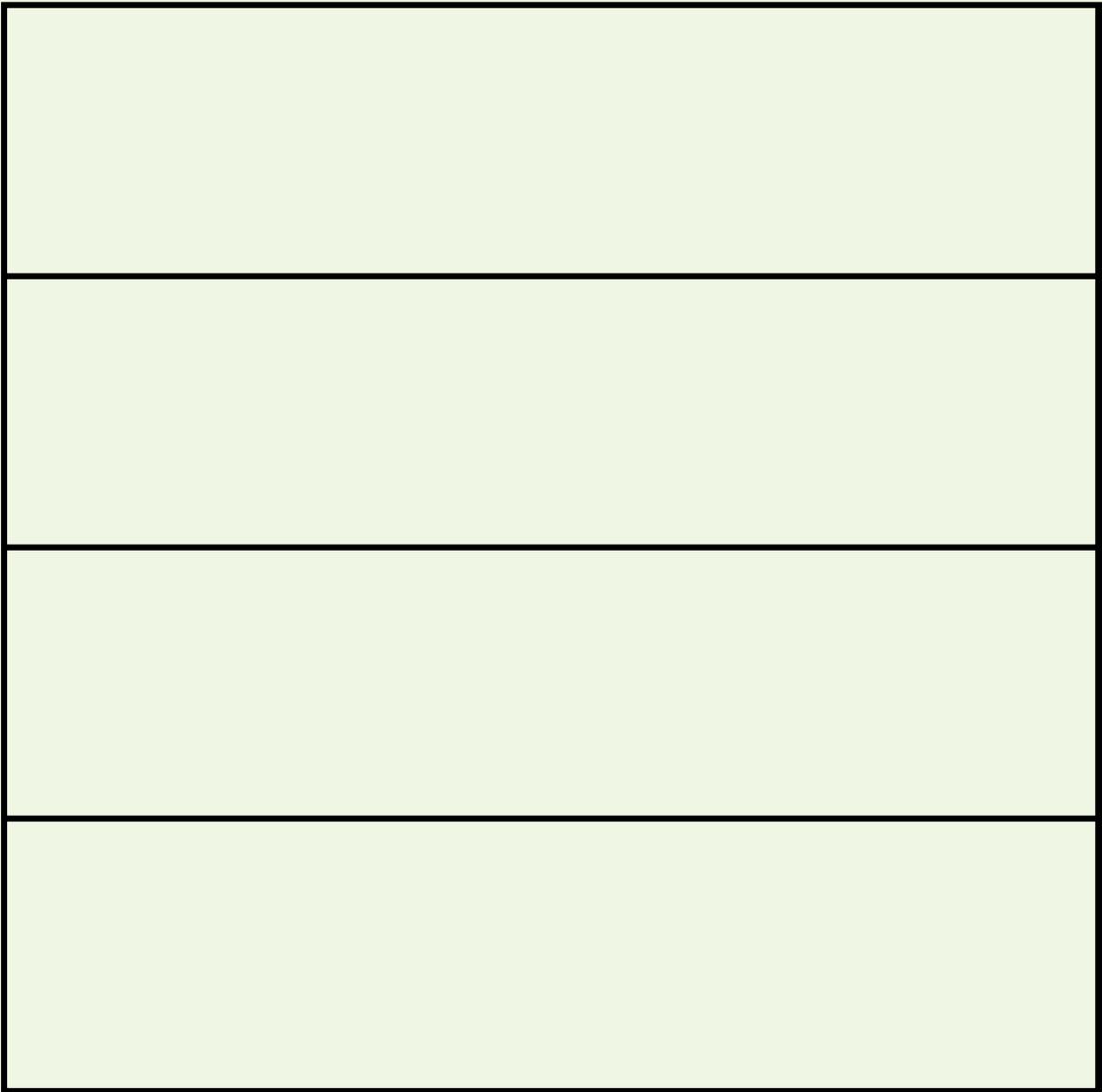


Patrón: XXXII | B-R-B-A (4 Franjas/3 Colores/2B).
Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12
Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/	75 cm.
5R 4/12	75 cm.
N9/	75 cm.
5Y 8/10	75 cm.

300 cm.



Patrón: XXXIII | B-A-B-R (4 Franjas/3 Colores/2B).

Color: Blanco = N9/ | Amarillo = 5Y 8/10

Rojo = 5R 4/12

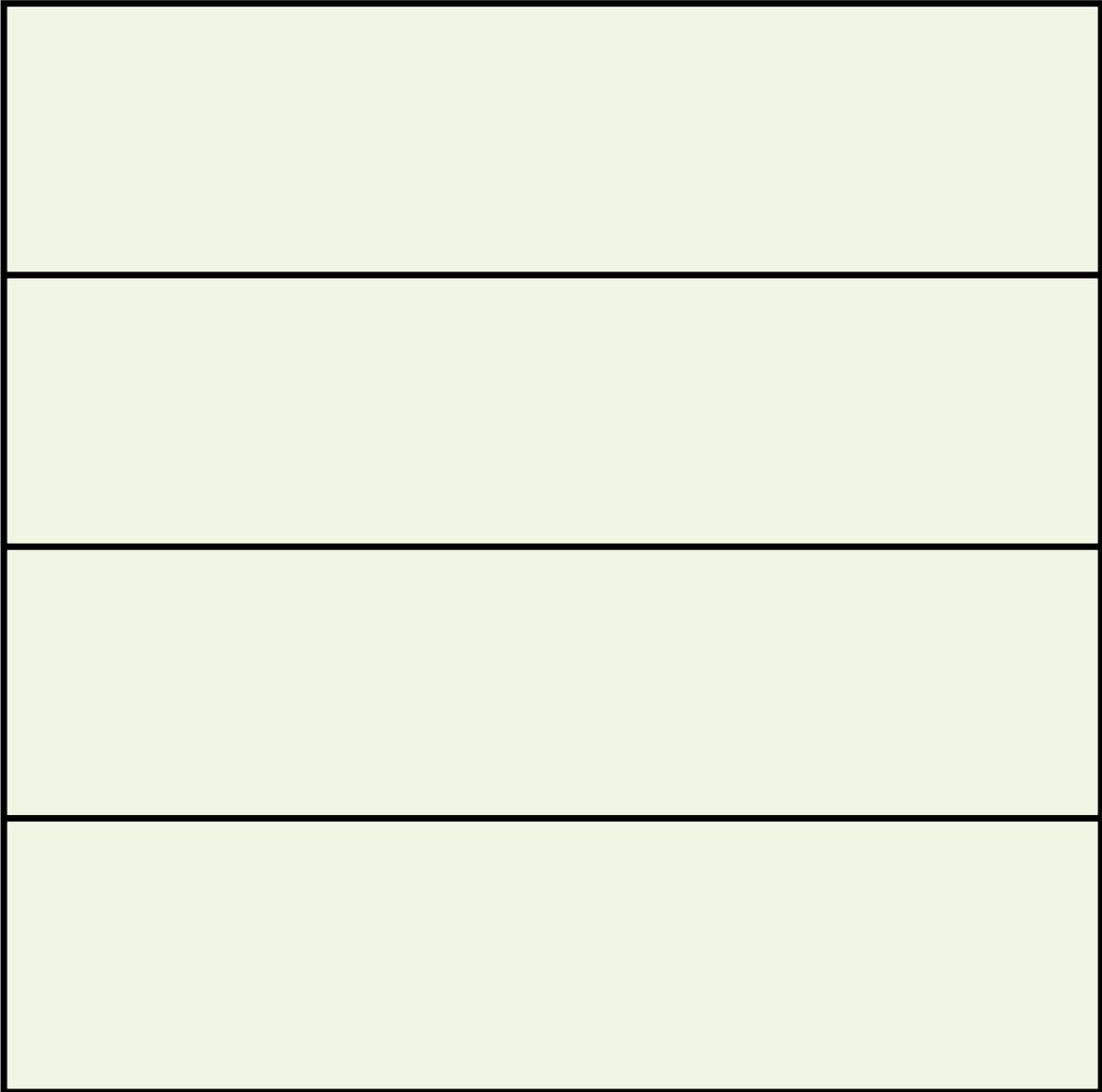
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5Y 8/10
N9/
5R 4/12

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm



Patrón: XXXIV | A-R-A-B (4 Franjas/3 Colores/2A).

Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12

Blanco = N9/

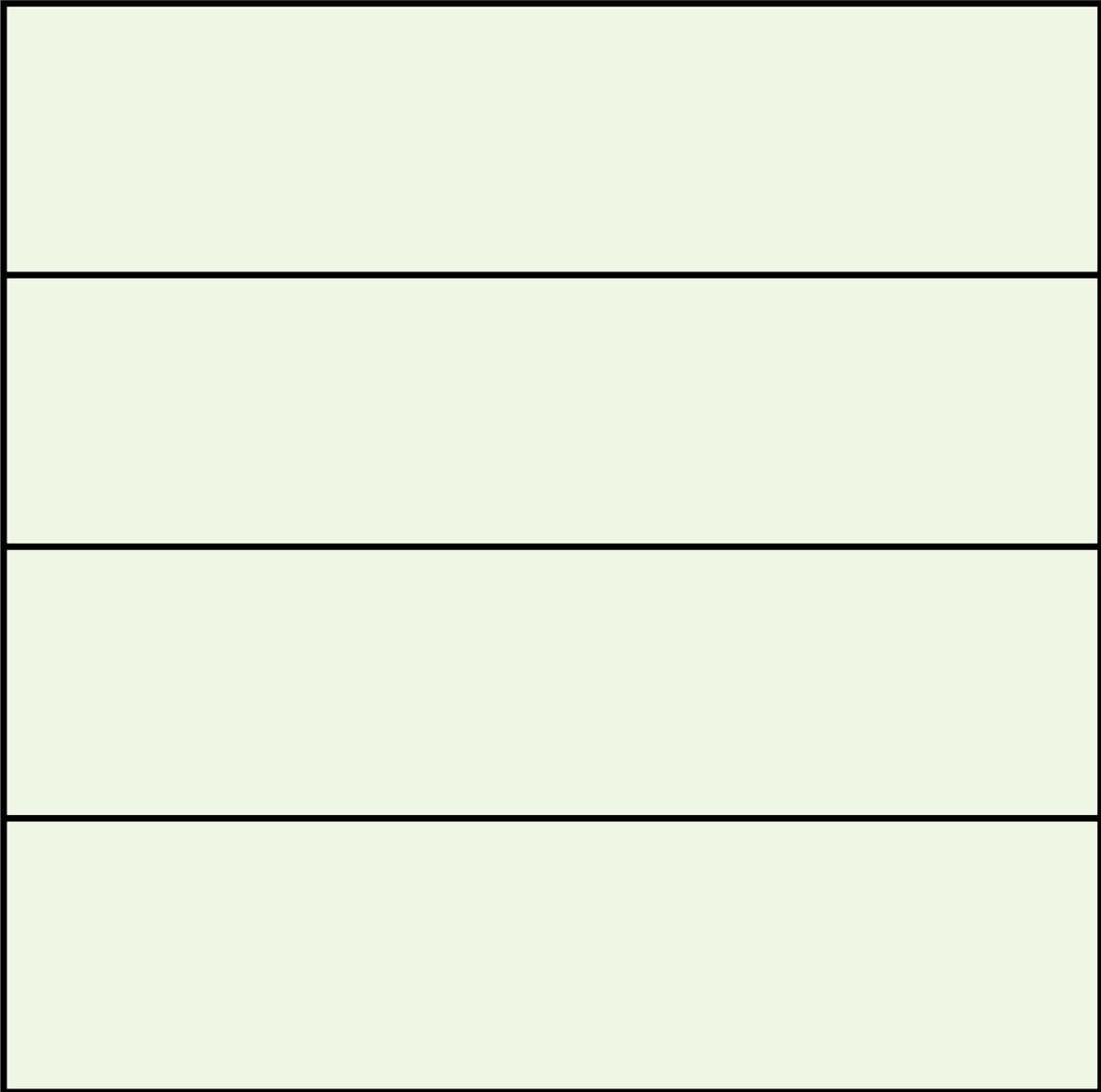
Detonante: Blanco > Amarillo-Rojo

Para llegar a una posible interpretación del lenguaje cromático se debe analizar el porcentaje que ocupada cada color en el conjunto iconográfico. Los cambios en las proporciones cromáticas dentro de la pintura mural fueron usados como indicadores para la interacción social dentro de los conjuntos arquitectónicos prehispánicos. El uso de este patrón en la instalación plantea restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales según la relación conceptual del color como elemento de jerarquización.

5Y 8/10
5R 4/12
5Y 8/10
N9/

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



Patrón: XXXV | A-R-B-A (4 Franjas/3 Colores/2A).

Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12

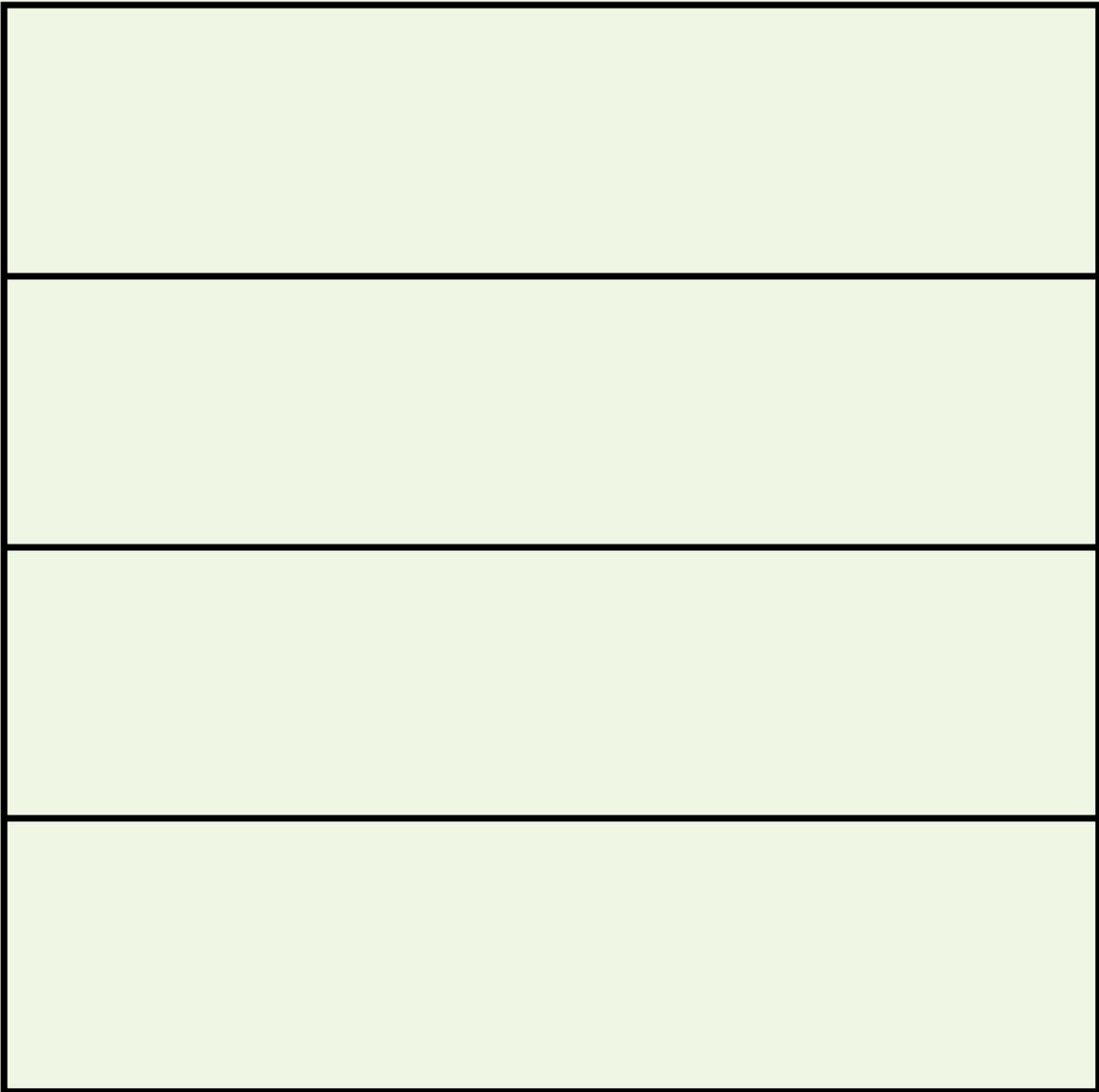
Blanco = N9/

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10	75 cm.
5R 4/12	75 cm.
N9/	75 cm.
5Y 8/10	75 cm.

300 cm.



Patrón: XXXVI | R-A-B-A (4 Franjas/3 Colores/2A).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

Blanco = N9/

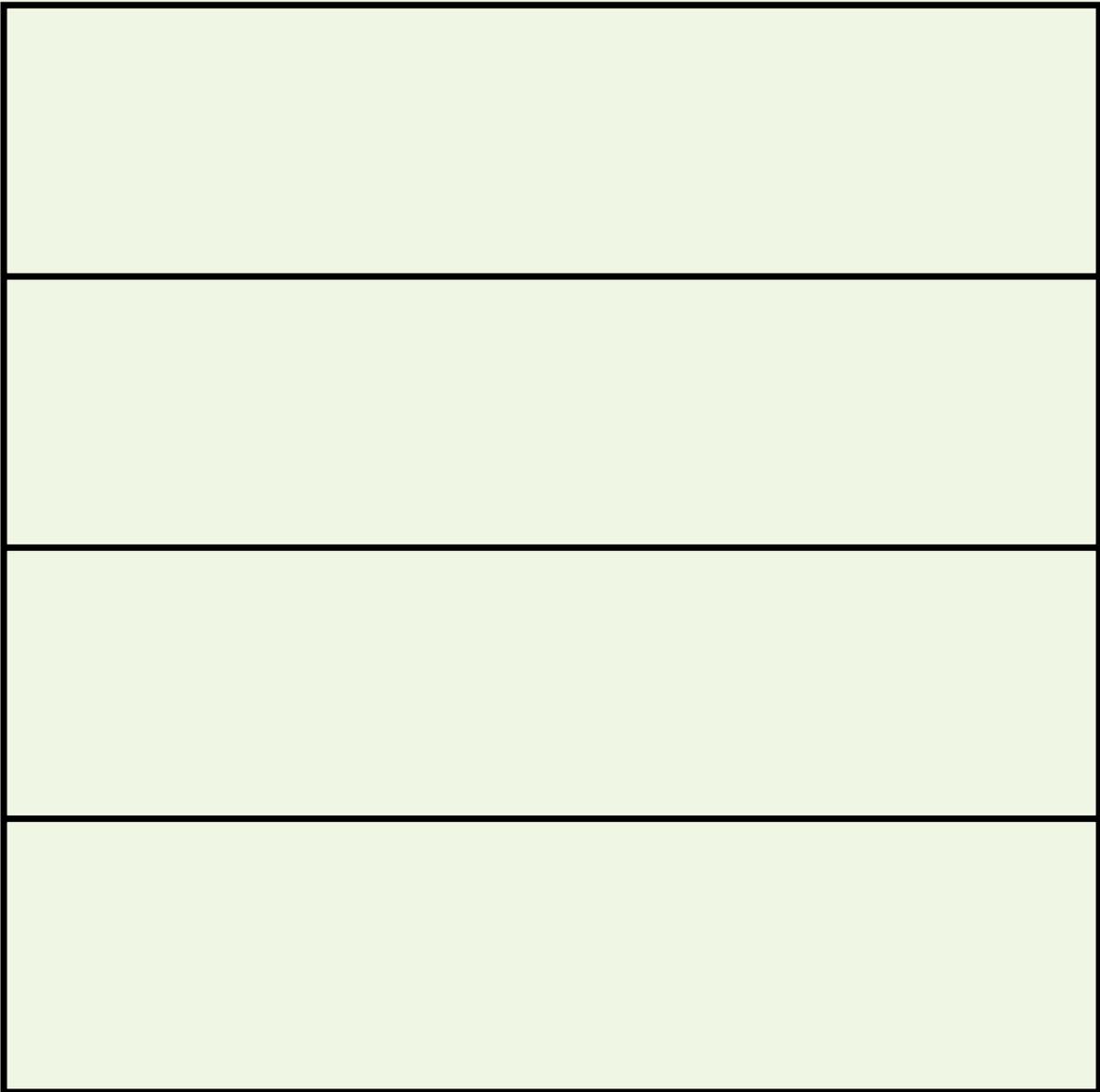
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5R 4/12
5Y 8/10
N9/
5Y 8/10

75 cm.
75 cm.
75 cm.
75 cm.

300 cm.

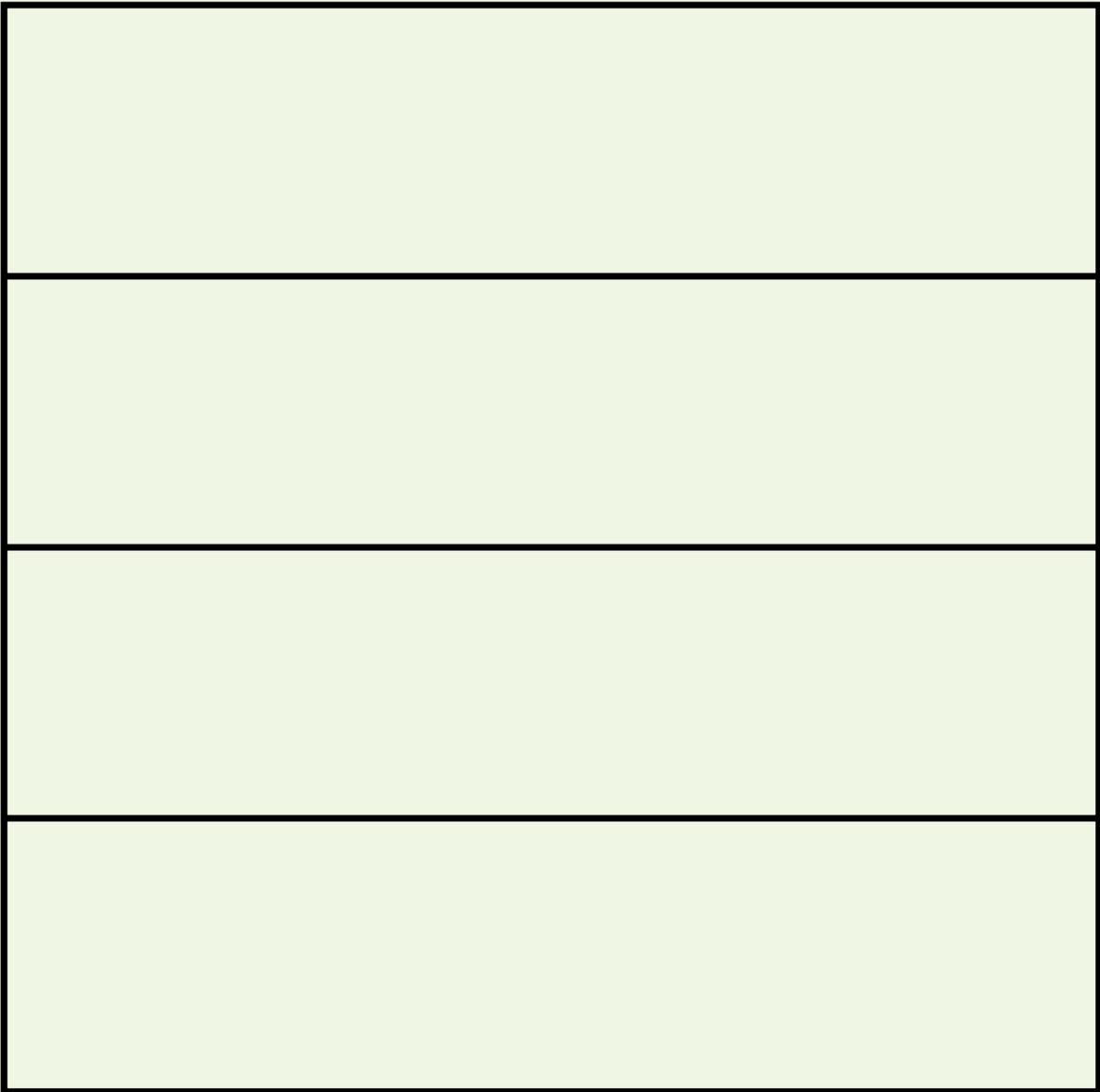


Patrón: XXXVII | A-B-R-A (4 Franjas/3 Colores/2A).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Blanco = N9/
Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10	75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.
N9/	
5R 4/12	
5Y 8/10	

300 cm.



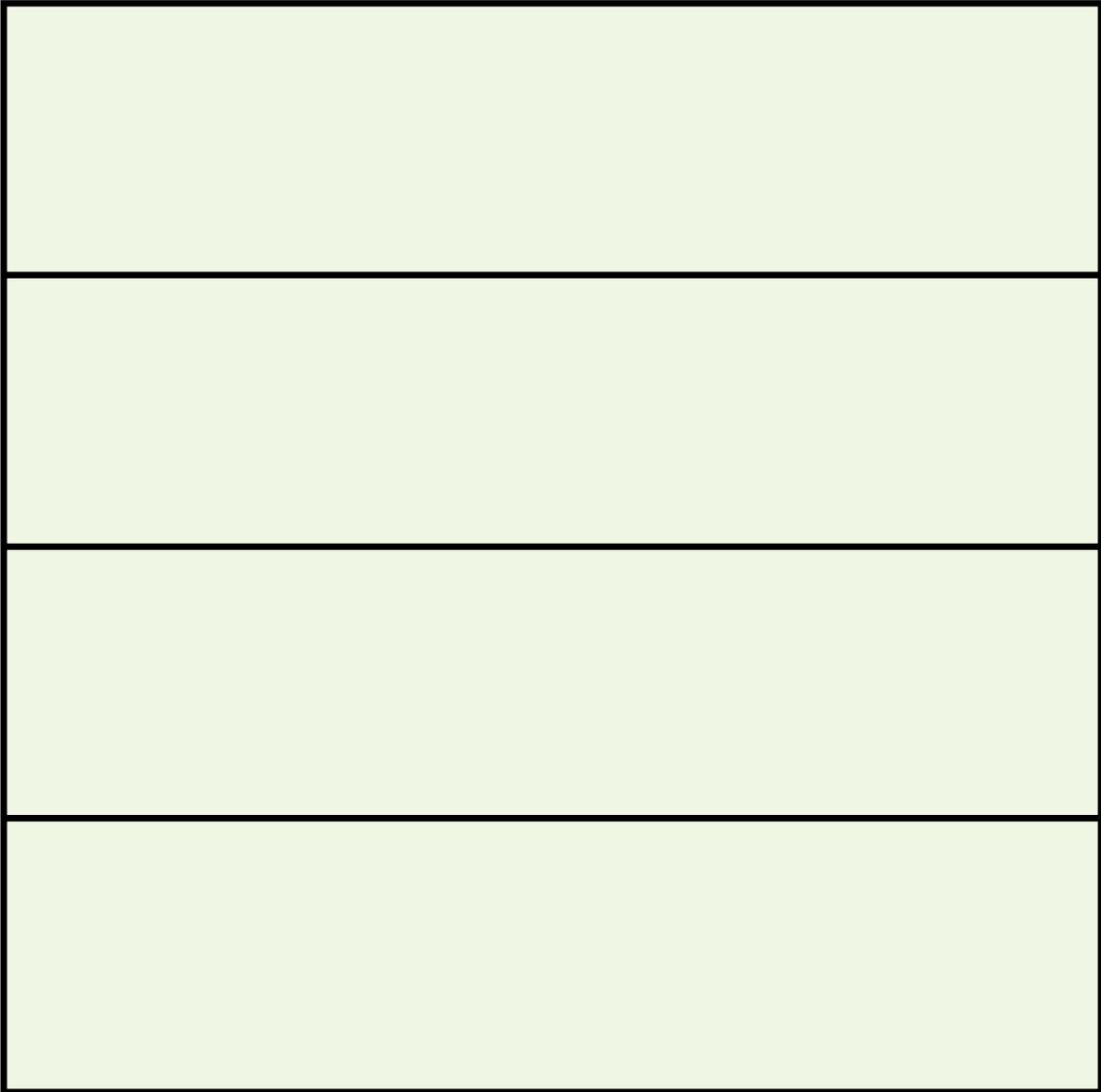
Patrón: XXXVIII | A-B-A-R (4 Franjas/3 Colores/2A).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Blanco = N9/
Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10
N9/
5Y 8/10
5R 4/12

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



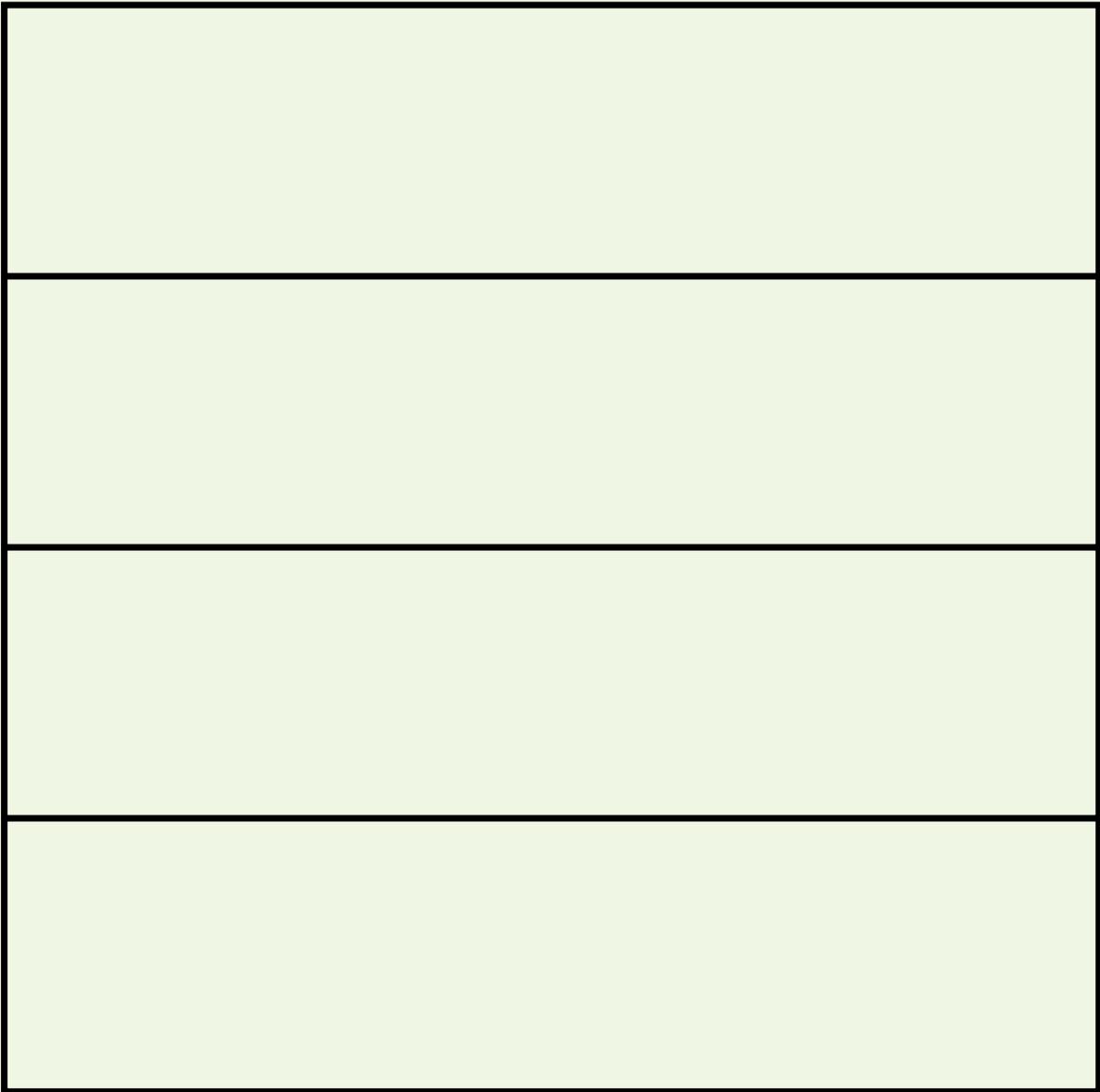
Patrón: XXXIX | B-A-R-A (4 Franjas/3 Colores/2A).
Color: Blanco = N9/ | Amarillo = 5Y 8/10
Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5Y 8/10
5R 4/12
5Y 8/10

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



Patrón: XL | R-A-R-B (4 Franja/s3 Colores/2R).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

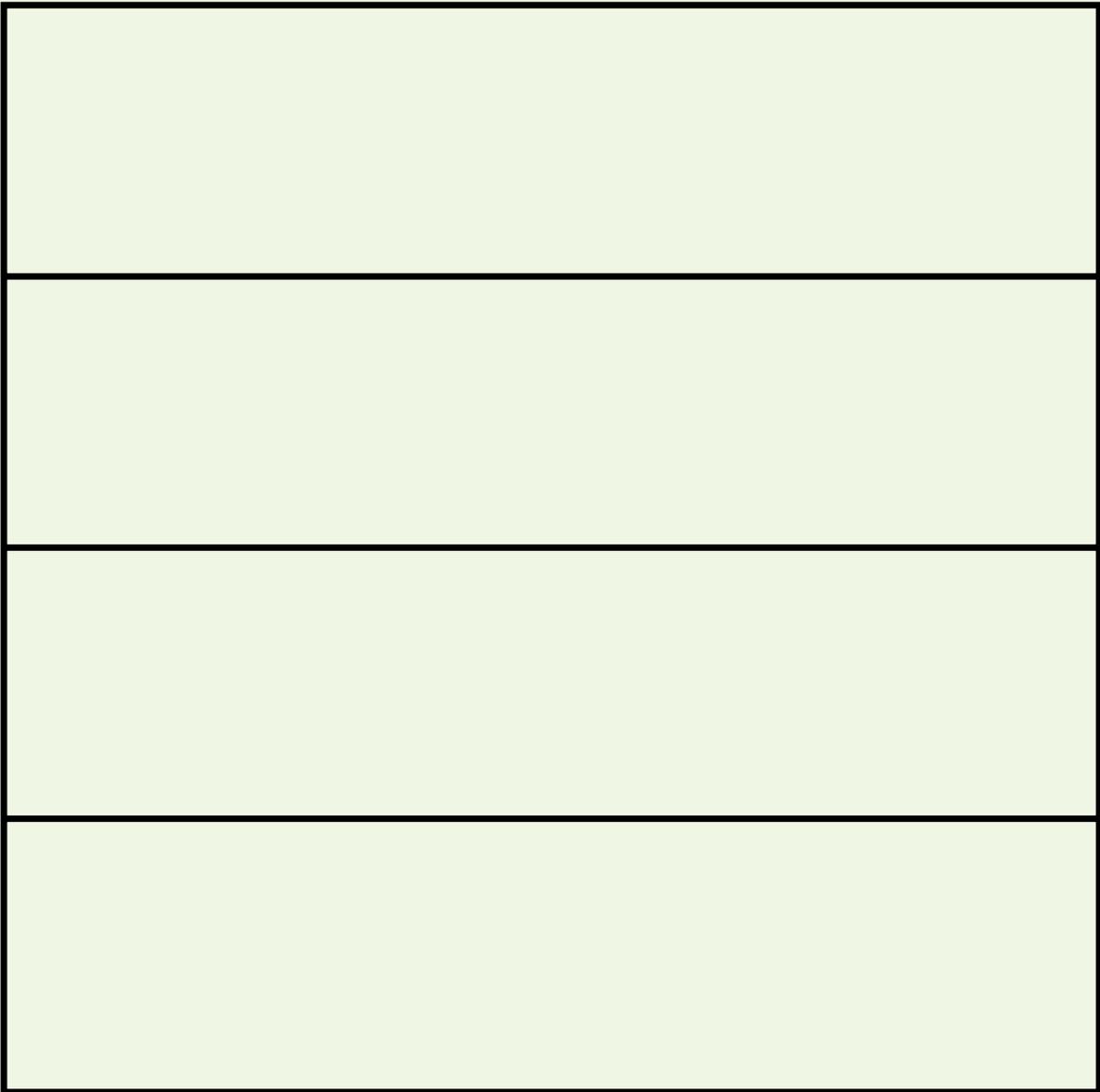
Blanco = N9/

Detonante: Blanco > Amarillo-Rojo

Para llegar a una posible interpretación del lenguaje cromático se debe analizar el porcentaje que ocupada cada color en el conjunto iconográfico. Los cambios en las proporciones cromáticas dentro de la pintura mural fueron usados como indicadores para la interacción social dentro de los conjuntos arquitectónicos prehispánicos. El uso de este patrón en la instalación plantea restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales según la relación conceptual del color como elemento de jerarquización.

5R 4/12	75 cm.
5Y 8/10	75 cm.
5R 4/12	75 cm.
N9/	75 cm.

300 cm.



Patrón: XLI | R-A-B-R (4 Franjas/3 Colores/2R).
Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10
Blanco = N9/

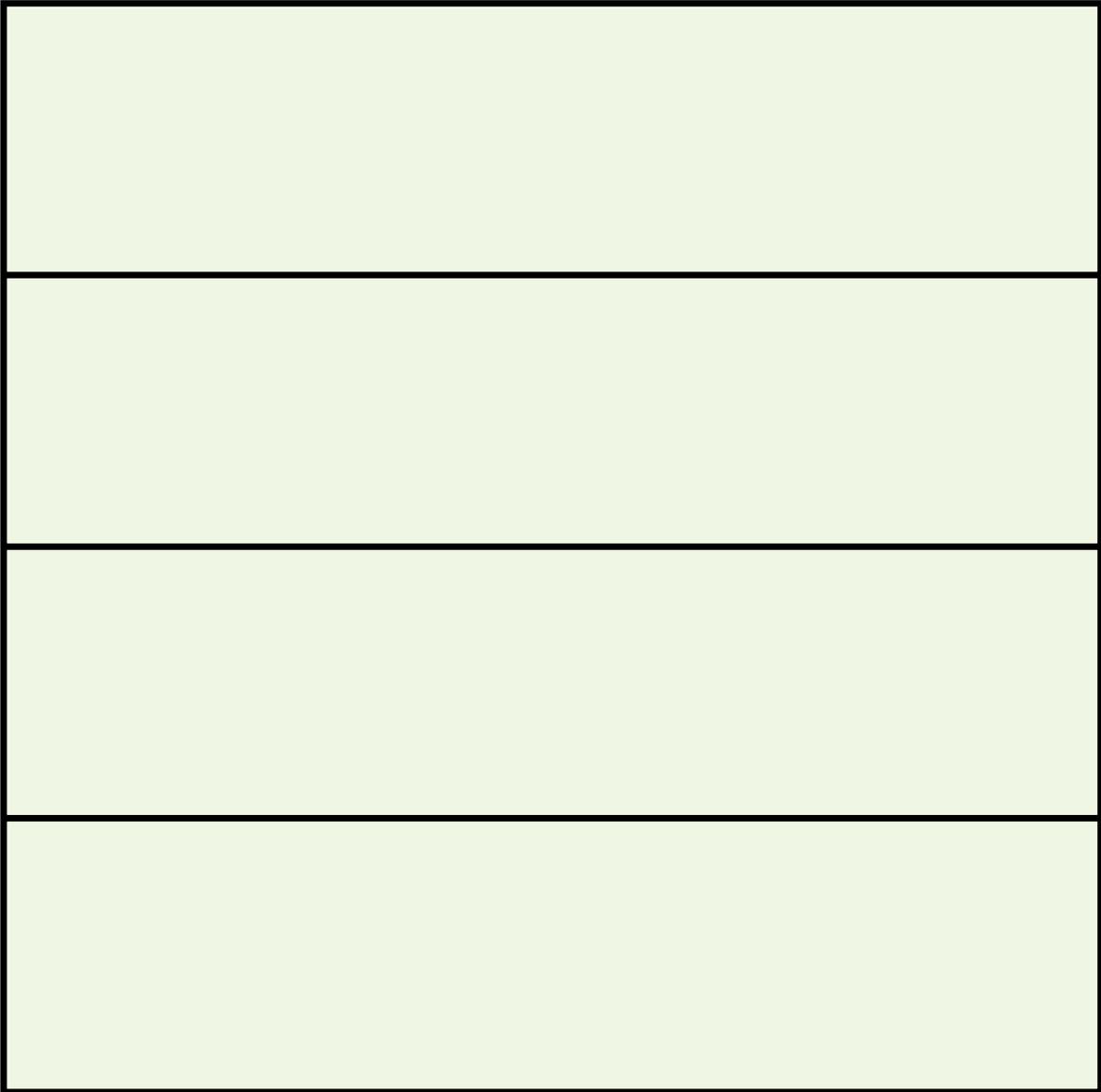
Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5R 4/12
5Y 8/10
N9/
5R 4/12

75 cm. 75 cm. 75 cm. 75 cm.

300 cm.



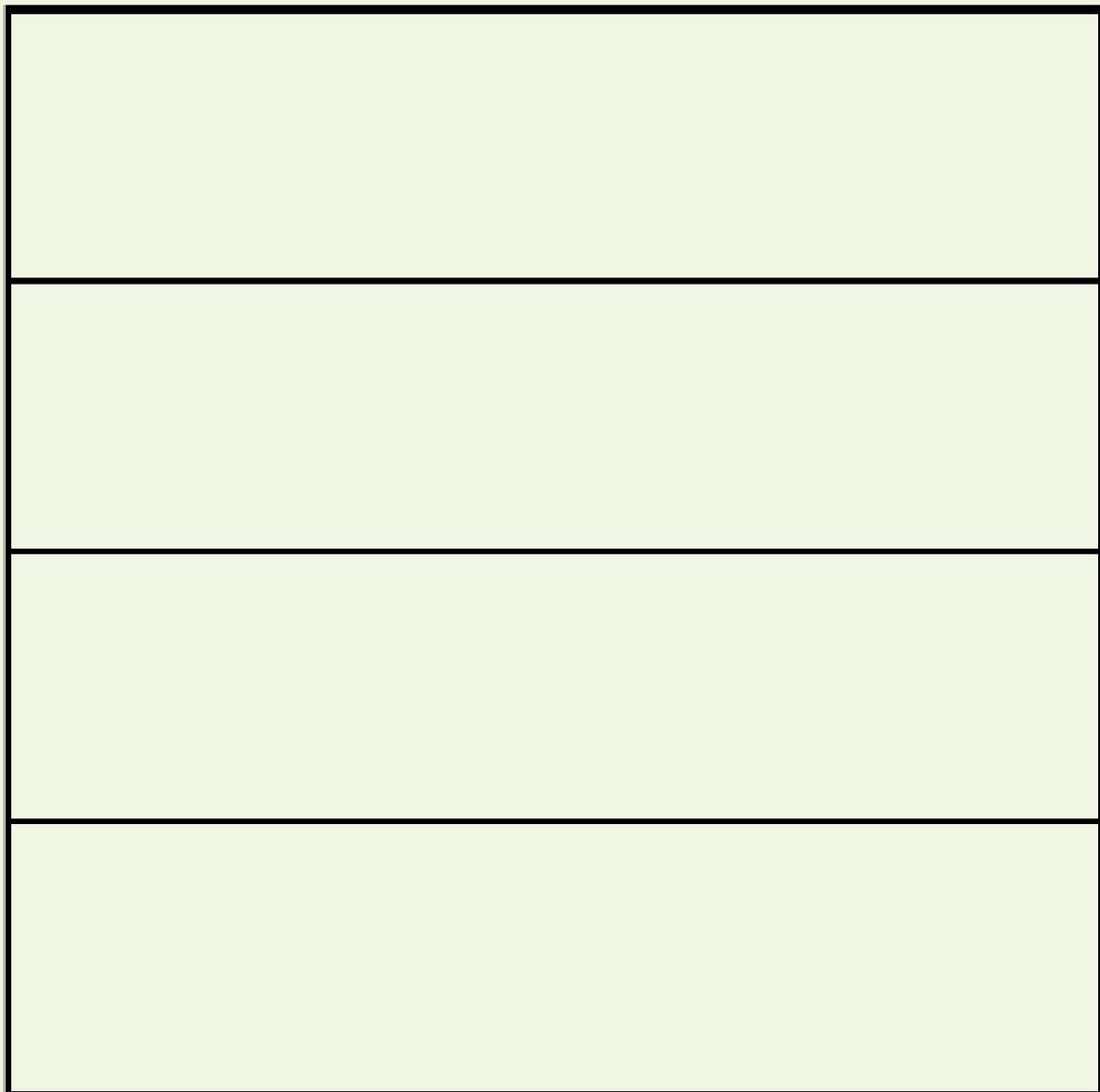
Patrón: XLII | A-R-B-R (4 Franjas/3 Colores/2R).
Color: Amarillo = 5Y 8/10 | Rojo = 5R 4/12
Blanco = N9/

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5Y 8/10
5R 4/12
N9/
5R 4/12

75 cm.
75 cm.
75 cm.
75 cm.

300 cm.



Patrón: XLIII | R-B-A-R (1 Franjas/3 Colores/2R).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/

Amarillo = 5Y 8/10

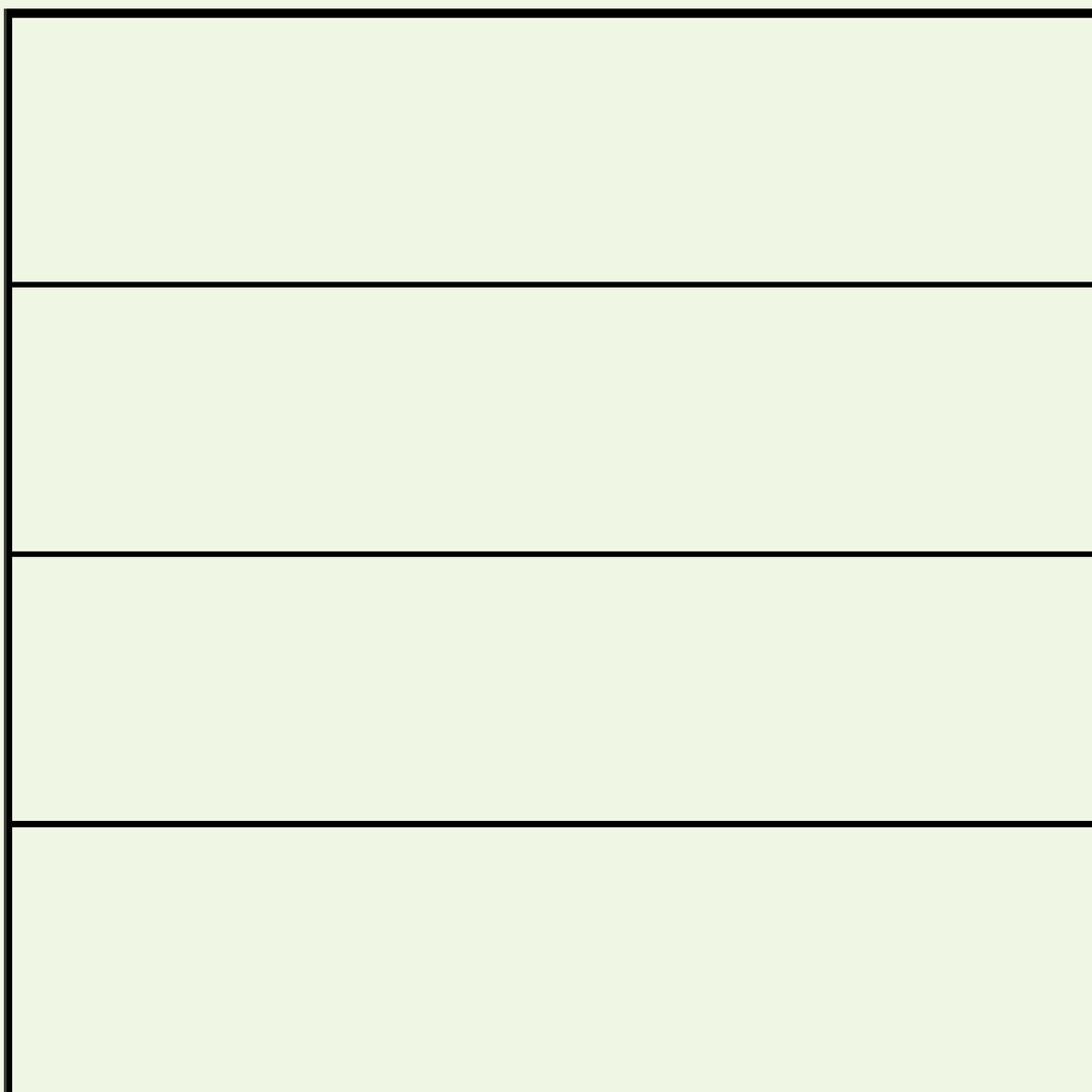
Detonante: Blanco > Amarillo-Rojo

Para llegar a una posible interpretación del lenguaje cromático se debe analizar el porcentaje que ocupada cada color en el conjunto iconográfico. Los cambios en las proporciones cromáticas dentro de la pintura mural fueron usados como indicadores para la interacción social dentro de los conjuntos arquitectónicos prehispánicos. El uso de este patrón en la instalación se desea restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales según la relación conceptual del color como elemento de jerarquización.

5R 4/12
N9/
5Y 8/10
5R 4/12

UIC 003

25 cm. 25 cm. 25 cm.



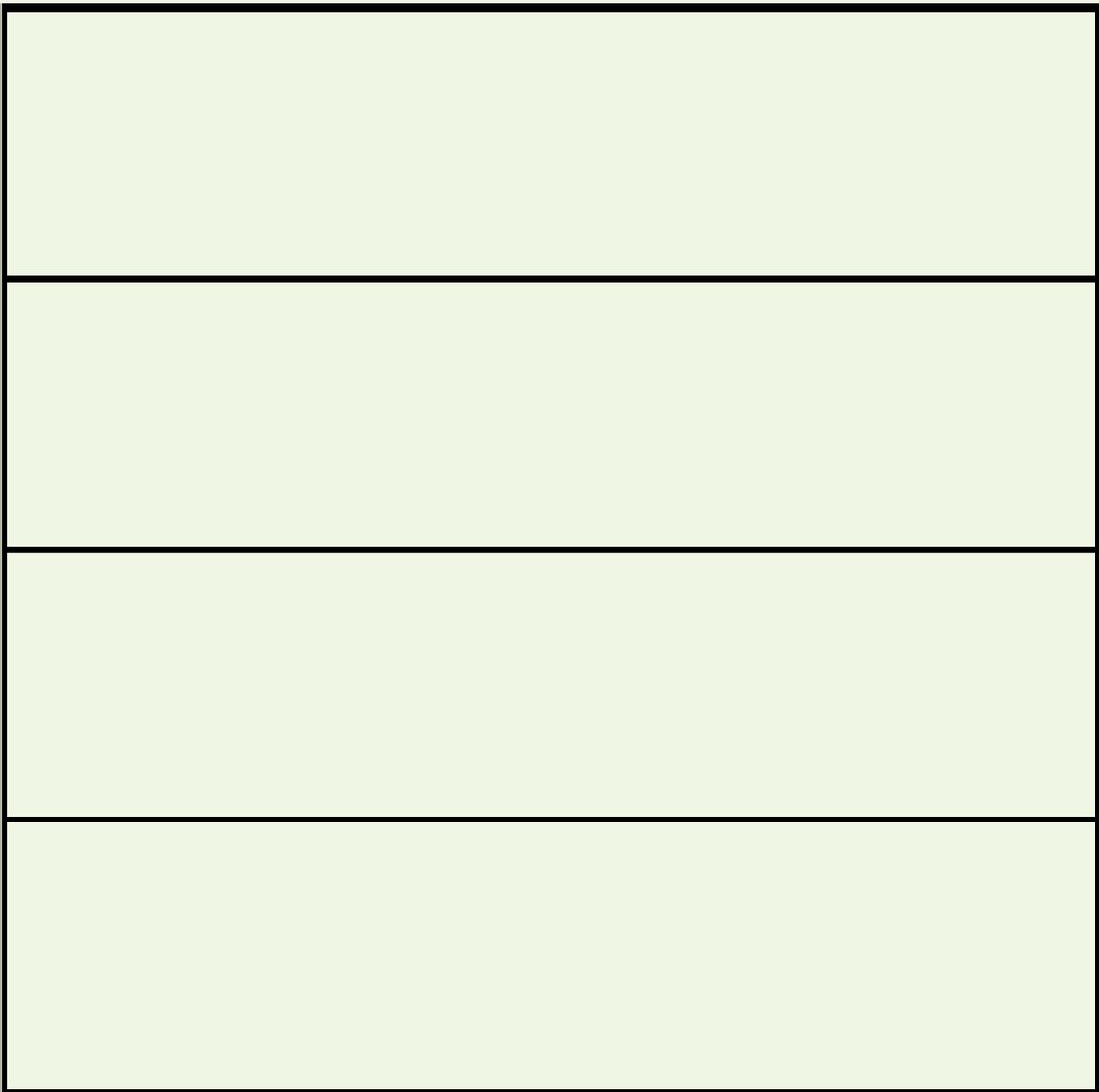
Patrón: XLIV | R-B-R-A (4 Franjas/3 Colores/2R).
Color: Rojo = 5R 4/12 | Blanco = N9/
Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de lambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo a presencia en la instalación genera un quiebre para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

5R 4/12
N9/
5R 4/12
5Y 8/10

Color: 19 cm, 19 cm, 19 cm

009 000



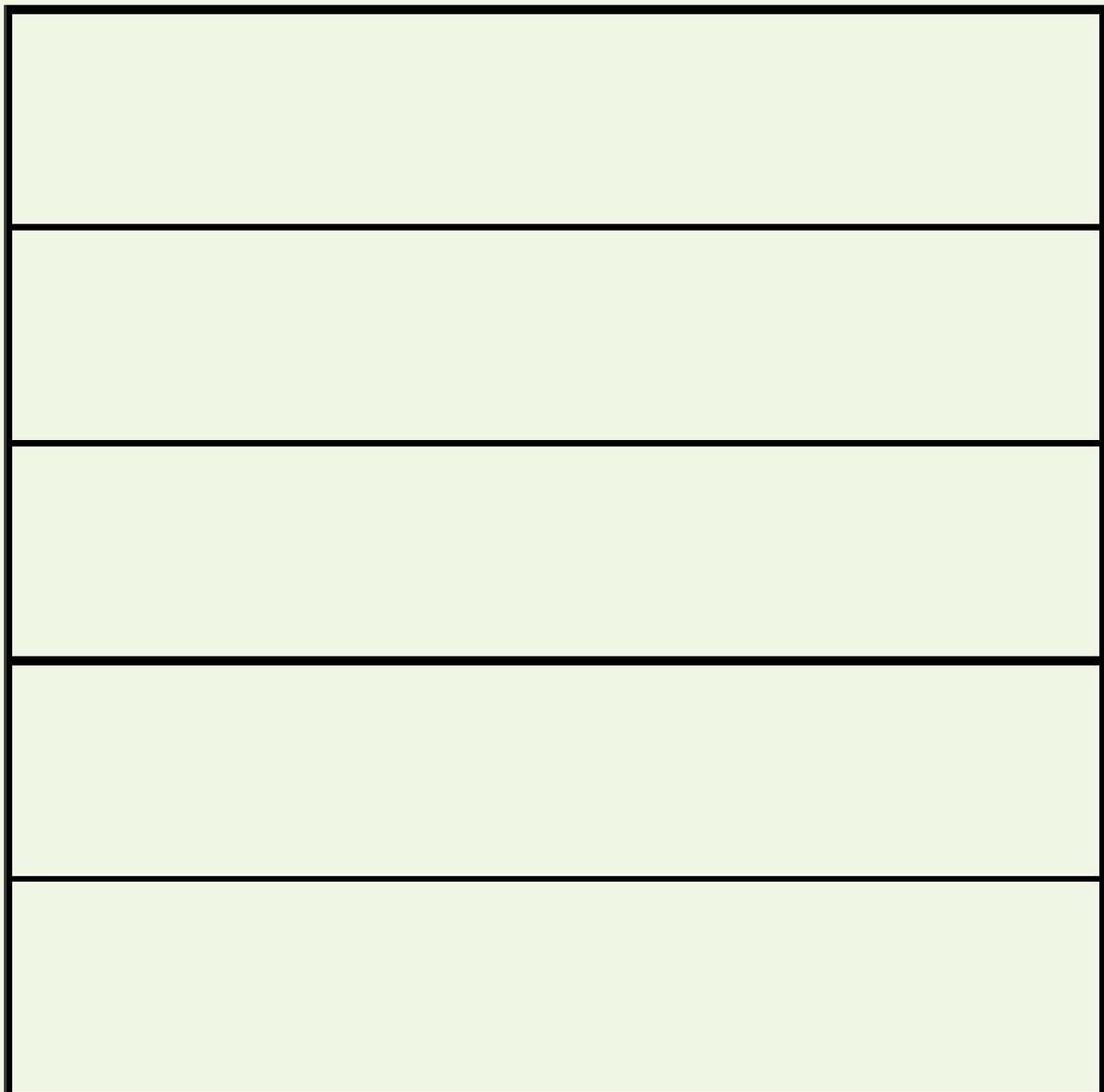
Patrón: XLV | B-R-A-R (4 Franjas/3 Colores/2R).
Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12
Amarillo = 5Y 8/10

Detonante: Discriminación cromática
Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 3 etapas pictóricas de lambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un cuadro para repensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.

N9/
5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12

Color: 49 cm. 49 cm. 49 cm.

000 000



Patrón: XLVI | R-A-R-A-R (5 Franjas/2 Colores/RA).
 Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

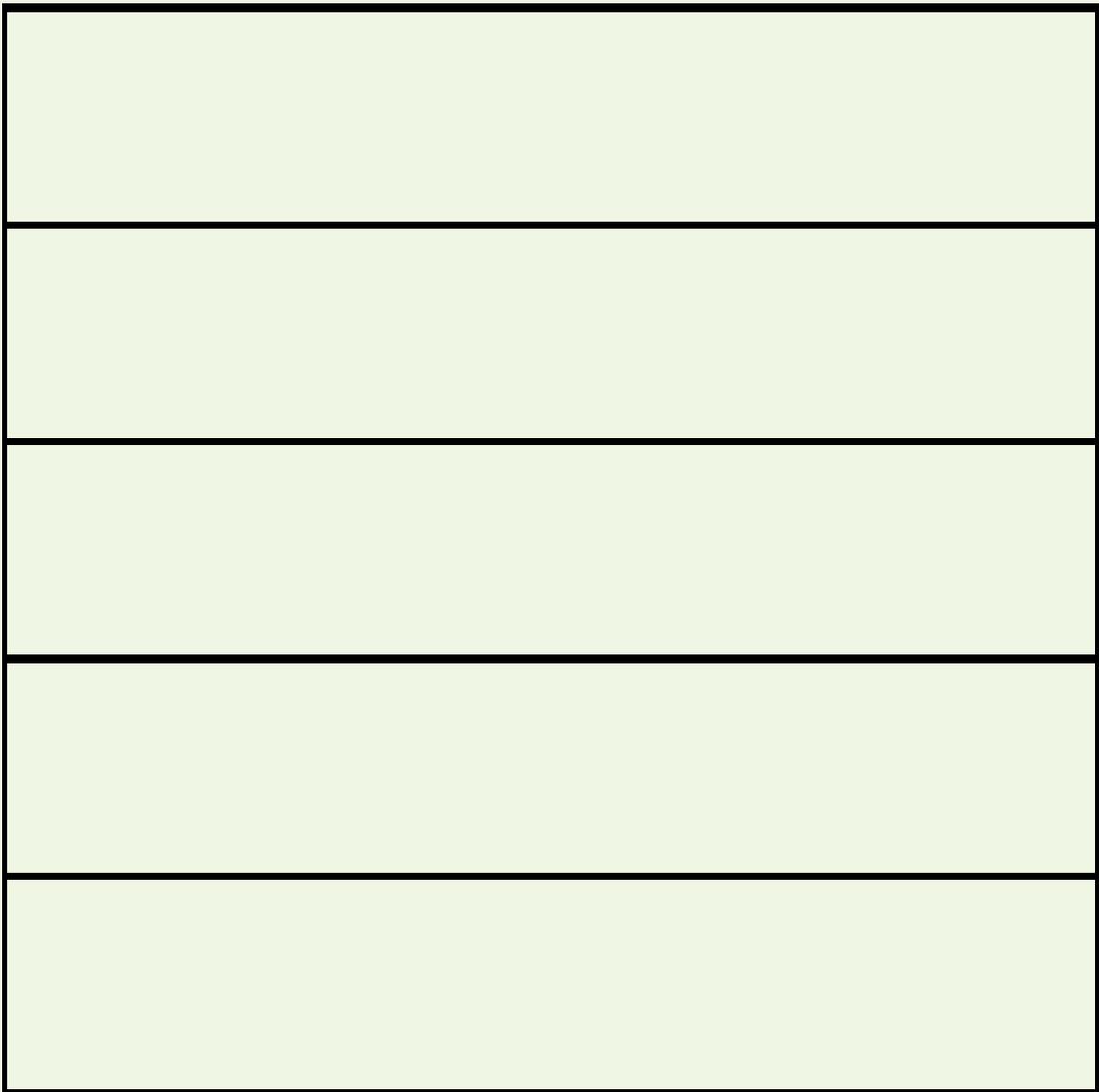
Detonante: El horizonte geométrico

Forma parte del grupo más complejo de seis estructuras cromáticas las cuales fueron usadas al 100% dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado. Su presencia en la instalación predispone a pensar en una estructura conceptual creada a partir de la sedimentación de facturas sociales precolumbinas que serán analizadas para generar un primer acercamiento a las prácticas precolombinas.

5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12

75 cm 75 cm 75 cm 75 cm

110 CCS



Patrón: XLVII | R-A-R-A-B (5 Franjas/3 Colores).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

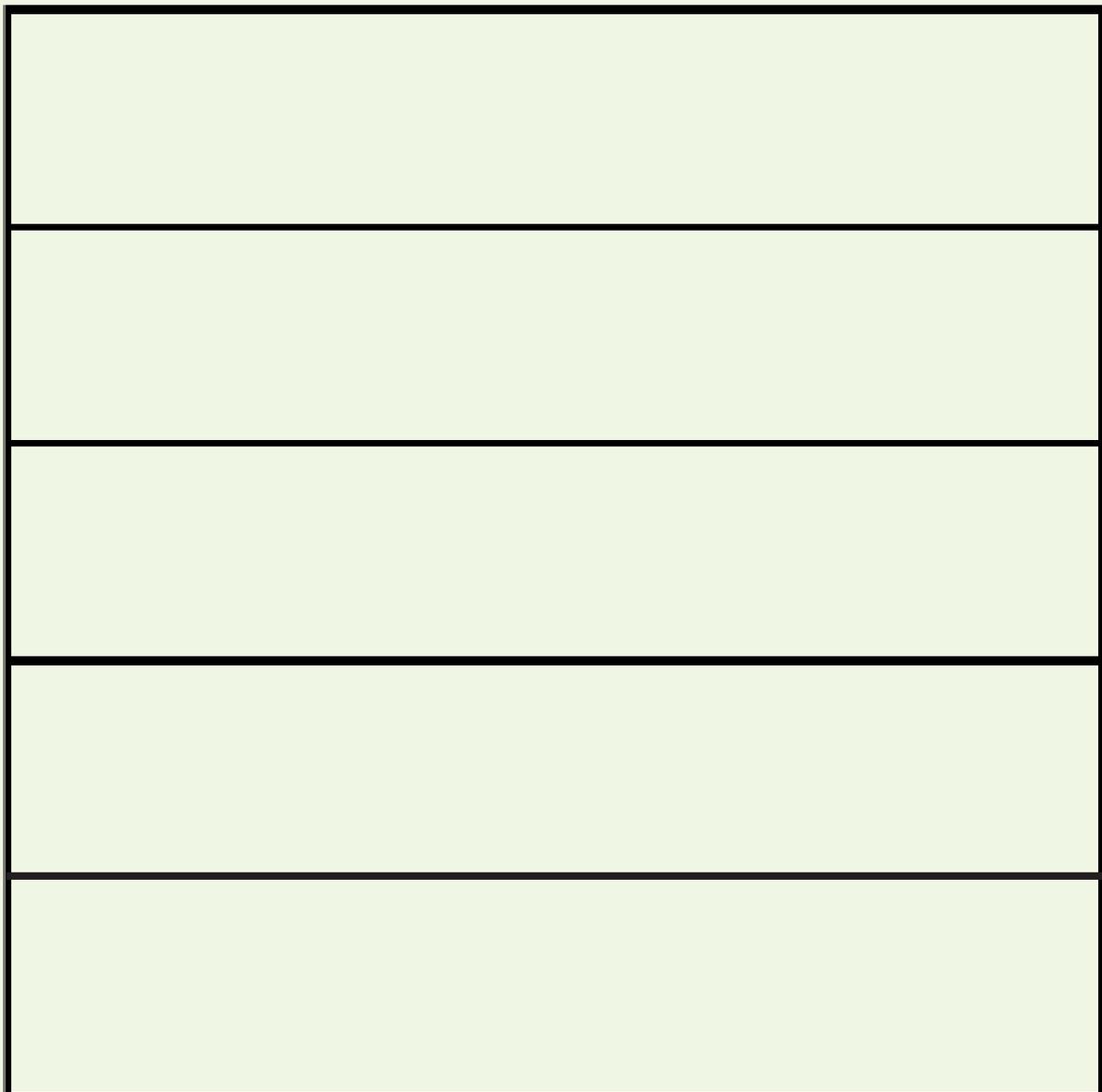
Blanco = 9N/

Detonante: Horizonte geométrico

Forma parte del grupo más complejo de seis estructuras cronológicas las cuales fueron usadas al 100% dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado. Su presencia en la instalación predispone a pensar en una estructura conceptual creada a partir de la sedimentación de factores sociales precolombinos que serán analizados para generar un primer acercamiento a las prácticas precolombinas.

5R 4/12	500 cm
5Y 8/10	
5R 4/12	
5Y 8/10	
9N/	

500 cm



Patrón: XLVIII | B R A R B (5 Franjas/5 Colores).

Color: Blanco = 9N/ Rojo = 5R 4/12

Amarillo = 5Y 8/10

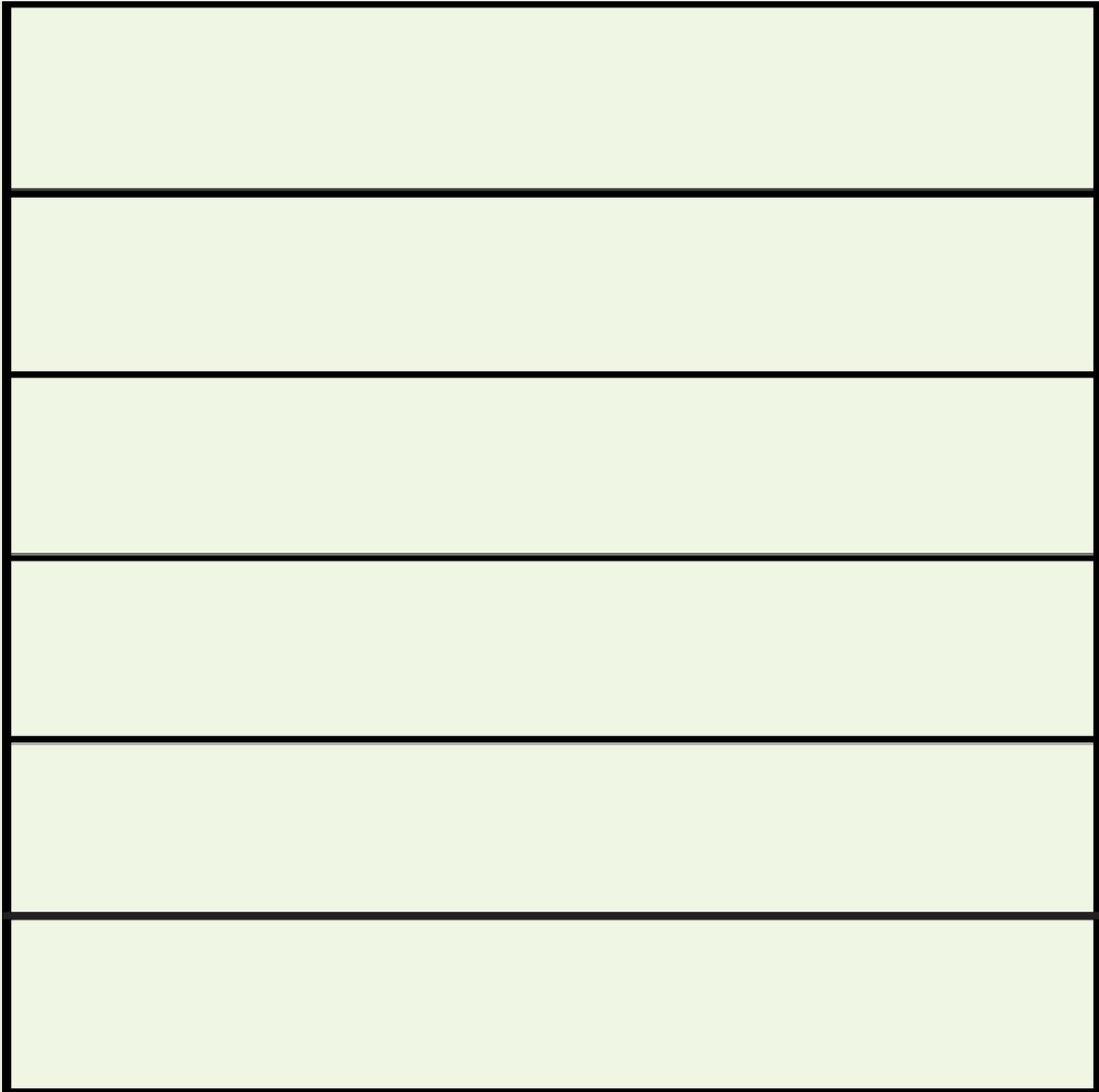
Delonante: Horizonte geométrico

Forma parte del grupo más complejo de seis estructuras cromáticas las cuales fueron usadas al 100% dentro de las 3 etapas pictóricas de Tambo Colorado. Su presencia en la instalación predispone a pensar en una estructura conceptual creada a partir de la sedimentación de factores sociales precolumbinos que serán analizados para generar un primer acercamiento a las prácticas precolumbinas.

9N/
5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12
9N/

75.000, 75.000, 75.000, 75.000

U00 0002



Patrón: XLIX | R-A-R-A-R-B (6 Franjas/3 Colores).

Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10

Blanco = 9N/

Detonante: Estratos policromos

La evidencia arqueológica nos invita a realizar prácticas geológicas en relación al estudio de los conjuntos sedimentarios aplicados a las relaciones sociales, políticas y culturales de la época prehispánica. El patrón XLIX será usado en la última implementación de Modificaciones cronométricas/sociales, puesto que, nos propone un análisis de las relaciones sociales locales mediante la presencia de los 45 estratos anteriores con la finalidad de construir un archivo final de la experiencia.

5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12
5Y 8/10
5R 4/12
9N/

2004 - 45 - 117 - 4 - 1 - 2004 - 2004

110 006

Anexo 4

Acá se presenta la publicación Modificaciones cromáticas/sociales, reflexiones sobre el urbanismo cromático en el Tahuantinsuyo (2016 - 2019). Esta publicación será utilizada como catálogo de les muestra, puesto que, en su interior se encontrará textos, imágenes y esquemas que facilitan la lectura de Modificaciones cromáticas/sociales, en su primera implementación.

Reflexiones sobre
el urbanismo
cromático en el
Tahuantinsuyo.

2016

-

2019

B / A / R / A - B / R - B / R - A /
B - A / B - R / A - R / B - A - B /
B - R - B / A - B - A / A - R - A /
R - B - R / R - A - R / R - A - B /
A - R - B / R - B - A / A - B - R /
B - R - A / B - A - R / A - B - A -
B / B - A - B - A / R - B - R - B /
B - R - B - R / R - A - R - A / A -
R - A - R / R - B - A - B / A - B -
R - B / B - R - A - B / B - R - B
- A / B - A - B - R / B - A - R - A
/ A - R - A - B / A - R - B - A / R
- A - B - A / A - B - R - A / A - B
- A - R / R - A - R - B / R - A - B
- R / A - R - B - R / R - B - A - R
/ R - B - R - A / B - R - A - R / R
- A - R - A - R / R - A - R - A - B
/ B - R - A - R - B / R - A - R - A
- R - B



Modificaciones *cromáticas / sociales*



Primera implementación en cuatro etapas pictóricas.

2016

-

2019



2018

El contenido de esta publicación es resultado de la tesis La influencia del proceso de abstracción geométrica en la iconografía prehispánica presente en la pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado durante el periodo Incanato Tardío. (1450 – 1532 d.C.), realizada durante el período 2015 - 2019 por Marco Antonio Herrera Fernández y asesorado durante el periodo 2017 - 2018 por el Historiador del arte Hèctor Omar Escobar Tapia.

Esta publicación fue impresa en el taller del artista en Lima, Peru.



**¿ Qué relación existe
entre la etapa tardía del
Tahuantinsuyo y el
desarrollo de la
abstracción geométrica?**





Lineamientos principales de Modificaciones románticas /sociales I

> La idea de un objeto como producto desborda sus dimensiones al confrontarse con los conceptos adquiridos durante la investigación. Por lo tanto, es necesario marcar distancia del objeto estático y posicionarse frente a un problema estético, ético y político de producción artística con el fin de establecer las estructuras necesarias para la construcción de propuestas visuales, cuya función sea la de estabilizar las tensiones que existe dentro de las relaciones sociales, expresamente las construidas en un contexto latinoamericano cuyo pasado propone una herencia cultural de relaciones sociales insertas en un complejo circuito de acciones y códigos usados mediante un sistema social que busco la sostenibilidad en sus prácticas culturales.

> Si bien el arte moderno nos ofrece las herramientas para el análisis cromático de un objeto, este posee muchas limitaciones al enfrentarse con prácticas pictóricas prehispánicas como las ocurridas en Tambo Colorado debido a la incapacidad de la pintura moderna de establecer sistemas de causa/efecto que configuren los roles de comportamiento del espectador mediante experiencias físicas de percepción entre el binomio sujeto-espacio. No obstante, debemos recordar que el arte contemporáneo en Latinoamérica propone encontrar en las tradiciones culturales originarias sus bases para la construcción de nuevos mecanismos de modificación social con la finalidad de marcar distancia con el arte moderno, símbolo de los procesos de conquista a los cuales como región seguimos sometidos culturalmente.

> La configuración del arte contemporáneo en Latinoamérica se construye mediante una fuerte oposición a los sistemas de producción y educación establecidos por el arte moderno, en este contexto podemos analizar lo siguiente: “Quizás porque muchos de nosotros llegamos a interesarnos por el arte contemporáneo a partir de un inicial enamoramiento con el arte moderno. Esa belleza envejece y se hace otra” (Petroni; Sepúlveda 2013). Resulta importante entender lo planteado por Jorge Sepúlveda y Itzel Petroni: cuyo trabajo está enfocado en historizar las prácticas de arte contemporáneo latinoamericano para encontrar los puntos claves en su aparición para generar un archivo que permita entenderlo, estudiarlo y construir identidades locales. El hecho de plantear la génesis del arte contemporáneo latinoamericano desde un acto de desenamoramiento o desilusión de las prácticas modernistas plásticas nos indica nuestra inherente condición latinoamericana de regresar a prácticas originarias que buscaban un dinamismo sustentable en las relaciones sociales.



>Es dentro de esta tradición contemporánea latinoamericana que posicionamos la creación de Modificaciones sociales/cromáticas, nuestro proceso creativo construye sus bases teóricas mediante la investigación realizada buscando enlazar las prácticas prehispánicas con los códigos lingüísticos y visuales del arte contemporáneos con la finalidad de estrechar las relaciones de tensión dentro de las dinámicas sociales contemporáneas en el estudio del Perú prehispánico.

> Por lo tanto, se propone que Modificaciones cromáticas/ sociales como un conjunto de relaciones donde el rol de ejecución recae en todo individuo que interactúa con ella; sin embargo, [el individuo] no puede prescindir de una estructura que organice su experiencia EL conjunto de acciones definidas para asegurar que se dialogue sobre los estándares de uso que propone la presencia de pintura mural en arquitecturas significativas durante la época prehispánica.

> El conjunto de acciones que aseguren el desarrollo de Modificaciones cromáticas/ sociales dentro de una estructura estrictamente detonada por la pintura mural prehispánica, se presenta en la implementación de Permisos y límites para la interacción pública en (cuatro min. - ocho max.) etapas, elemento que obedece a una elección de patrones de pintado en la cual participan los 49 patrones propuestos por Jean-Pierre Protzen (2010), dentro de su evaluación sobre los trabajos realizados por Max Uhle en el Recinto Administrativo de Tambo Colorado. (Ver Gráfico 1).

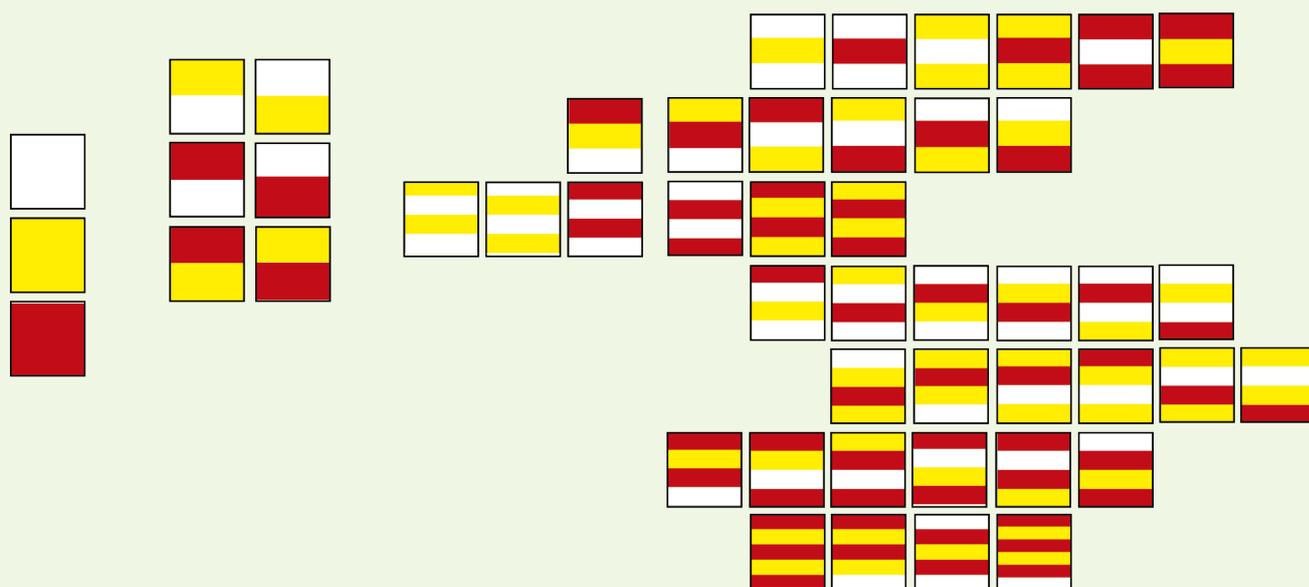


Gráfico 1. Estructuras cromáticas (I,II,III,IV,V bandas) Diagrama de todas las posibles combinaciones de esquemas de color de las paredes de Tambo Colorado, en patrones de una a cinco bandas. Los patrones encontrados realmente en el campo representan solo el 40 % del total de los 49 patrones posibles, Gráfico realizado en base al trabajo elaborado por Jean - Pierre Protzen (2010).

**El color
como de-
tontante
social.**

*Permisos
y límites
para la
interac-
ción.*



Instrucciones de implementación física de Modificaciones cromáticas /sociales

> Al proponer el color como concepción cultural, se posiciona como un actor más en la estructura social. y si a su vez obtiene la capacidad de establecer permisos o límites, se transforma en una herramienta de condicionamiento frente a la interacción pública. Así, La construcción social del color, entra en el juego de las relaciones de poder, gracias a su capacidad simbólica de almacenar en sus códigos distintos lenguajes, que representan a diversos grupos humanos, unidos por geografía, costumbres, historia, etc.

> Desde este concepto de relaciones de poder elegimos como base teórica de la instalación, la experiencia cromática usada en la construcción urbanística del Recinto administrativo de Tambo Colorado. Por lo tanto, se debe considerar a Modificaciones cromáticas/sociales como la suma de relaciones construidas por medio de la presencia física del color dentro de ella. Por lo tanto es importante analizar a Modificaciones cromáticas/ sociales como una estructura que propone crear un espacio de confrontación visual entre el individuo y los códigos de ordenamiento social de la geometría prehispánica. Consecuentemente el grado de significación del color responde a las estructuras sociales de la época prehispánica para generar una modificación en el espectador de los conocimientos sobre el espacio público y sus usos.

> En este punto, la estética relacionada a los elementos visuales en la instalación, se encuentran totalmente definidos mediante el análisis realizado a las capas pictóricas de Tambo Colorado. Sin embargo, Modificaciones cromáticas/ sociales, posee una dimensión teorica/interactiva, cuya presencia se sustenta en los vínculos construidos entre objeto y sujeto, dentro del espacio público. Resulta importante comprender el significado de estas dos categorías tan importante durante el antiguo Perú, y retomando en las prácticas artísticas contemporaneas; Es así, como se puede empezar a definir qué estructuras visuales, sociales y culturales cumplen cada uno de los roles planteados en la instalación.

>> Para asegurar el desarrollo de los objetivos de Modificaciones cromáticas/ sociales en su primera implementación se propone seguir la siguiente variación de Permisos y límites para la interacción pública en (cuatro min. - ocho max.) etapas.



Patrón: XLIX | R-A-R-A-R-B (6 Franjas/3 Colores).
Color: Rojo = 5R 4/12 | Amarillo = 5Y 8/10
Blanco = 9N/

Detonante: Estratos policromos

Estratos policromos: La evidencia arqueológica nos invita a realizar prácticas geológicas en relación al estudio de los conjuntos sedimentarios aplicados a las relaciones sociales, políticas y culturales de la época prehispánica. El patrón XLIX será usado en la última implementación de Modificaciones cromáticas/sociales, puesto que, nos propone un análisis de las relaciones sociales creadas mediante la presencia de los 48 estratos anteriores con la finalidad de construir un archivo final de la experiencia.



Etapa I / Patrón XLIX / Estratos policromos

> > **Inicio de la primera implementación de *Modificaciones cromáticas/sociales*.**

>> **Primer diálogo:**

DATOS PARA ENTENDER LA CONSTRUCCIÓN ICONOGRÁFICA DE LA PINTURA MURAL EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

[Es importante revisar el material arqueológico y conceptual que detona la creación de esta investigación, es así como este primer conversatorio se presenta como inducción para entender la pintura mural en la época prehispánica].

> **Manifestaciones tardías de pintura mural de la costa central durante el Horizonte Tardío**

[Un mapeo de las manifestaciones tardías de pintura mural encontradas la costa central, con el fin de rastrear las diferencias y similitudes que se pueden observar en cada región. Información que ayudará a establecer rutas culturales/comerciales creadas por una economía y política del color].

> **Tambo Colorado, datos relevantes alrededor de su descubrimiento y estudio**

[Responderemos las siguientes preguntas: ¿Cuándo fue descubierto Tambo Colorado?, ¿Porque su importancia dentro de la ruta del Qhapaq Ñan?, ¿Cuales son los factores geográficos para construir un sitio administrativo como Tambo Colorado?].

> **El espacio público como organizador/contenedor social en la época prehispánica**

[Mediante la arquitectura urbanística los horizontes culturales de la época prehispánica generaron una compleja red de distribución social dentro de un espacio arquitectónico, el cual respondía a las clases sociales y los puntos geográficos].

>> **Desarrollo visual hacia la segunda etapa pictórica de la instalación (Patrón XX -B-R-A-).**



Patrón: XXI | B-A-R (3 Franjas/3 Colores).

Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12

Amarillo = 5y 8/10

Detonante: Equivalencia cromática

Evidencia cierta equivalencia de extensión física de los 3 colores básicos de las estructuras cromáticas usadas en la instalación. Esta llamada equivalencia permite generar relaciones a partir de la interacción de los colores, así como hablar de ellos por separado dentro de distintos contextos. En este punto la instalación se transforma para dialogar políticamente con respecto al color, generando permisos o restricciones en el espacio.



Etapa II / Patrón XXI / Equivalencia cromática

.....

>> Segundo diáogo:

EL COLOR COMO DETONANTE SOCIAL, UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL COLOR COMO CONCEPCIÓN CULTURAL

[El color marca una fuerte presencia dentro de la vida de las culturas, y se manifiesta como una constante en el orden político, social y económico de las sociedades. Es preciso realizar un trabajo de análisis de estas distintas dimensiones, para así entender por que llega a ser tan relevante en la construcción social de la historia].

> **El color en la época prehispánica: Economía extractiva, su utilización como evidencia de su dimensión socio-política**

[La presencia o ausencia de los pigmentos en las distintas culturas prehispánicas, se interpreta como un factor clave para entender las dimensiones económicas y políticas que rodeaban a esta tan fuerte manifestación visual].

Equivalencia cromática; El color como concepción social

[El color dentro de su historia ha formado parte de los cambios sociales. Lo hemos usado como factor económico, para representar posiciones políticas y para marcar estatus sociales. Todas estas dimensiones comprenden un anacronismo entre la época prehispánica y la época actual creado mediante su uso como actor cultural].

Construcción de una arquitectura cromática, el color como atmósfera

[El color en la época precolombina obtuvo una carga simbólica que acompañaba a los diagramas de la iconografía, sin embargo fue en una constante progresión de significado que llegó a desprenderse de su carácter físico y entablo relaciones públicas con respecto a la circulación espacial].

>> **Creación de grupos diarios de restricción del ingreso al público correspondientes a los patrones I-II-II**

[La instalación plantea en la segunda etapa crear patrones de tiempo para restringir el uso del espacio público para ciertos grupos sociales mediante una relación conceptual con los parámetros prehispánicos del color como elemento de jerarquización social. Esta acción se activará periódicamente hasta el final de la tercera etapa pictórica].

>> **Desarrollo visual hacia la tercera etapa pictórica de la instalación (Patrón XXV -B-R-B-R-).**



Patrón: XXV | B-R-B-R (4 Franjas/2 Colores).
Color: Blanco = N9/ | Rojo = 5R 4/12

Detonante: Discriminación cromática

Corresponde al grupo de estructuras cromáticas no utilizadas dentro de las 8 etapas pictóricas de Tambo Colorado a las cuales llamaremos - discriminadas - sin embargo la presencia en la instalación genera un quiebre para re/pensar la creación de prácticas contemporáneas en relación a conceptos manejados desde épocas precolombinas.



Etapa III / Patrón XXV / Discriminación cromática

.....

>> Tercer diáogo:

EJERCICIOS DE ARQUEOLOGÍA SEDIMENTARIA DENTRO DE LAS PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

[Propongo un diálogo que ubique los posibles pilares de la construcción contemporánea de prácticas Socio-políticas y artísticas, en un rescate de prácticas culturales precolombinas, para un reconstrucción de los conceptos actuales].

> **Revisión de la exposición: Anni y Josef Albers. Viajes por latinoamérica**

[Se trata de la primera exposición dedicada a mostrar la profunda influencia que tuvo sobre esta pareja de artistas alemanes –ambos miembros de la célebre Bauhaus y grandes maestros del arte moderno del siglo XX– el encuentro con el arte prehispánico de México y Perú. Presentada en el Mali durante el 2007].

> **Desarmando el sueño de las parihuanas: Evidencias precolombinas del patrón XIV (R-B-R)**

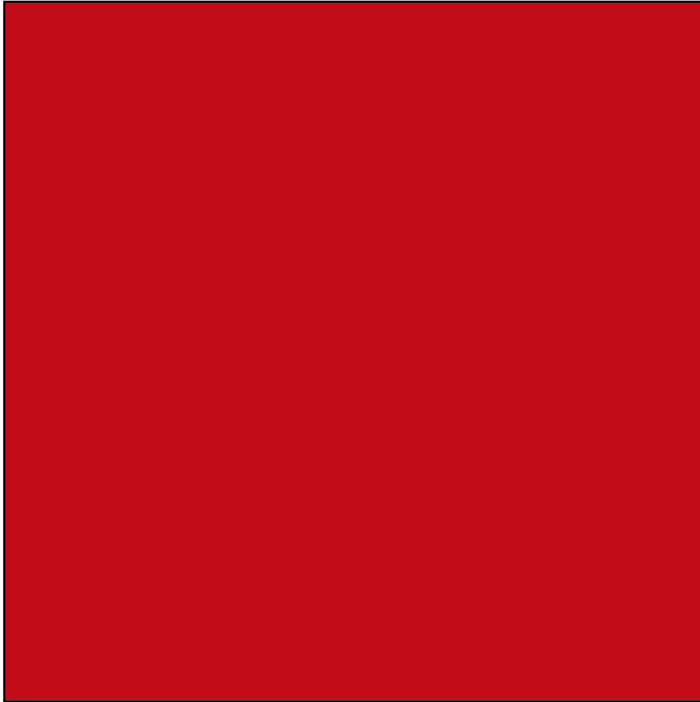
[La presencia del patrón XIV (R-B-R) antes de 1820 (Sueño de San Martín) corresponde a distintas de piezas arqueológicas, marcando así nuevos caminos para la construcción del símbolo patrio].

> **Penetrável de Helio Oiticica: Ejercicios cromáticos para el condicionamiento de las relaciones sociales en el espacio público.**

[En la serie de los Penetrables, Oiticica configura espacios físicos donde propone al espectador una experiencia sensorial predispuesta a los colores y estímulos físicos. Creando así una arquitectura sensorial, acto perseguido en las culturas de nuestro territorio desde el formativo chavín hasta el horizonte tardío].

>> **Cierre de grupos diarios de restricción del ingreso al público correspondientes a los patrones I-II-II.**

>> **Desarrollo visual hacia la última etapa pictórica de la instalación (Patrón III -R).**



Patrón: III | R (1 Franja/1 Color).
Color: Rojo = 5R 4/12

.
Detonante: Abandono social

Corresponde a la estructura cromática predominante en el recinto administrativo de Tambo Colorado al momento del abandono social, durante los últimos años del Horizonte Tardío. Su presencia en la instalación, marca estrictamente la conclusión temporal de esta, no obstante, esto no puede suceder sin el respectivo análisis y archivo de la experiencia.



Etapa IV / Patrón III / Abandono social

.....

>> Cuarto diálogo:

PASOS PARA PINTAR UN ESPACIO PÚBLICO; Ejercicios de estructuras cromáticas

[Como ultimo diálogo se prone pensar en un ejercicio conceptual y analítico en torno a las reflexiones y conclusiones sobre el urbanismo cromático durante el Tahuantinsuyo con la finalidad de construir un productor colaborativo que registre, archive y difunda la relación construida entre publico y obra construida durante la implementación de Modificaciones cromáticas/ sociales I].

>> Análisis del color como sistema de codificación en la pintura mural del recinto administrativo Tambo Colorado durante el periodo Incanato Tardío (1492 - 1532 d.C.)

[[Para dar paso al cierre de la experiencia/instalación, se necesita replicar el accionar conceptual y expositivo que corresponde a la practica acadameci ade sutentar la tesis para obtener el grado de Licenciado en Artes Plásticas y visuales de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú con la finalidad de construido un en torno relacional entre espectador y creador donde se justifique, sustente y reflexione sobre las implicancias de construir un proyecto como Modifcaciones cromáticas /sociales].

>> Cierre / Abandono de la primera implementación de Modificaciones cromáticas /sociales (La instalación puede ser llevada a cabo nuevamente, con la condición de no repetir estas cuatro estructuras cromáticas: XLVII-XX-XXV-III).





Reflexiones sobre el urbanismo cromático en el Tahuantinsuyo

> La presente investigación tiene como objetivo entender los procesos de desarrollo del lenguaje en la época prehispánica con énfasis en la construcción de códigos cromáticos, iconografía que sirvió codificar y expandir la idiosincrasia incaica mediante un sistema de decodificación ternario, el cual, según la investigación representa un sistema de escritura desarrollado en el horizonte tardío.

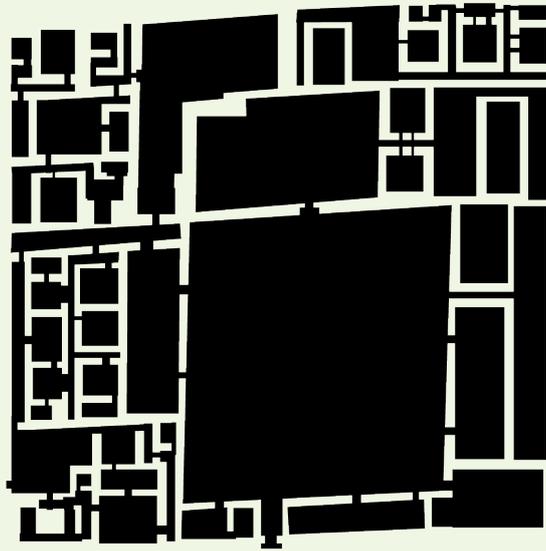
> Para este fin, se recoge distintos trabajos de investigación previos con respecto a la ubicación geográfica (Uhle 1901), arquitectura (Morris & Protzen 2004), urbanismo y cromatismo de Tambo Colorado (Protzen 2010; La borda 2013), desarrollados desde 1901 hasta el 2013, puesto que, el centro administrativo presenta un constante cambio en su estado debido a ser producto de un reiterativo procesos pictórico durante los 80 años que el imperio incaico ocupó el recinto, por lo tanto, las investigación trabajan con distintas etapas de descubrimiento pictórico causado por nuevos trabajos, efectos climatológicos o intervenciones humanas invasivas. Estos factores crean en Tambo Colorado un dinamismo en los vestigios que proponen a los investigadores a trabajar en un ambiente que arroja evidencia arqueológica mutable, siendo esto un reto para los futuros trabajos en el recinto.

> Después del trabajo de análisis realizado para la investigaciones, estamos convencidos que la iconografía de Tambo Colorado representa un sistema de escritura prehispánica basada en la codificación cromática producto de distintos procesos de desarrollo iconográfico, puesto que, como lo hemos planeado en capítulos anteriores, proponemos a la geometría como una elección visual inherente a los procesos sociales de la humanidad, es decir, nuestras ocupaciones humanas están predispuestas al uso de la geometría en distintas etapas de su desarrollo iconográfico. Entonces, podemos plantear que el desarrollo de una escritura cromática desarrollada como parte del urbanismo de Tambo Colorado fue detonado durante el periodo de apogeo de la cultural inca por medio de la idea de Tahuantinsuyo, al representar la voz de unión que se instauró en el Horizonte Tardío, puesto que, la idiosincrasia incaica propone la creación de un sistema social que permita coexistir los distintos conocimientos sociales dentro de una estructura articulada, esto acarrió un reto lingüístico, iconográfico y organizativo, el cual, creemos fue resuelto mediante la decodificación de estos factores en el sistema cromático ternario elaborado para la construcción de Tambo Colorado, sistema del cual se obtiene poca información por desarrollarse durante los últimos años del imperio y verse truncada su evolución por los procesos de conquista.



> Se debe tomar en cuenta que los procesos sociales emprendidos por la cultura incaica y las estructuras construidas con la finalidad de afianzar la voz de unión, Tahuantinsuyo, son desarrollos humanos que se presentan inconclusos debido a los procesos de conquista española. Por consiguiente, toda evidencia arqueológica fechada hasta 1532 se debe tomar como los inicios en la estructuración de una sociedad compleja que busco el orden mediante la implementación de un sistema interpretativo de su medio a través de códigos visuales que logran una síntesis, abstracción y conceptualización en sistemas de codificación cercanos a lo que entendemos como escritura. Tal vez, se pueda entender actualmente que el abstraer los conocimientos vuelve ilegible el lenguaje, sin embargo, la evidencia propone que este sistema de codificación cromática tuvo que ser de acceso público por tratarse de un lenguaje empleado en la distribución de productos, la jerarquización espacial y la identificación de grupos sociales.

> Al inicio de la investigación se planteó la siguiente pregunta: ¿Cómo el proceso de abstracción geométrica presente en la iconografía prehispánica influenció en la pintura mural de Tambo Colorado durante el periodo incanato tardío?; Este cuestionamiento inicial emprendió la identificación de una hipótesis sobre los sistemas de jerarquización que el Tahuantinsuyo construyó mediante la abstracción cromática, proceso identificable mediante el objeto de estudio, la pintura mural del Centro Administrativo Tambo Colorado. En este camino la investigación se planteó definir ciertos contextos claros para nutrir el análisis de lo que significa el desarrollo de una tradición de pintura mural en la costa sur peruana de la época prehispánica, evidenciando una práctica pictórica evidentemente relaciona a los fenómenos climatológicos desarrollada en estructuras de gran nivel religioso, político y económica dentro de las rutas de intercambio comercial y peregrinación religiosa a nivel regional; Continuando esta línea, creemos pertinente la inclusión de un análisis de la interacción pública que tuvo el color mediante el sistema de extracción, producción y desplazamiento del material cromático que se gestó en el antiguo Perú y del cual tenemos evidencia mediante las cerámica y el estudio de la movilización cromática en la región, Finalmente, estamos convencidos que el análisis de los procesos sociales universales donde se gesto un desarrollo del lenguaje visual mediante códigos geométricos son un factor clave para entender que los procesos de abstracción son inherentes a nuestra condición humana con la finalidad de proponer que estos procesos tuvieron lugar en nuestra época prehispánica y derivaron en la construcción de la codificación cromática de Tambo Colorado como máximo punto de síntesis geométrica y cromática que se logró en el Tahuantinsuyo hasta 1532.



Nº:

