



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

EXPRESIÓN ANDINA EN MI OBRA

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA EN
ARTES PLÁSTICAS**

ÁNGEL RUDECINDO ABADIANO ANCHALIQÚIN

TUTOR: JORGE ANÍBAL ZAMORA NOGUERA

QUITO, FEBRERO 2014

DEDICATORIA

Con infinito y eterno cariño dedicado a mi madre María Magdalena, que desde el Cielo me acompaña y me motiva a seguir adelante. Recordando sus sabios consejos y el esfuerzo realizado para educar a sus hijos, ha sido el motor que impulsó a realizar el trabajo escrito de titulación y concluir mi carrera profesional, que por mucho tiempo estuvo olvidada.

AGRADECIMIENTO

A mi padre, a mi madre, hermanos y hermanas que me brindaron todo su apoyo en el proceso de formación académica.

A la Universidad Central, en cuyas aulas recibí el conocimiento artístico, ético y profesional.

A mis profesores y compañeros, que hicieron de la etapa estudiantil la mejor época de mi vida.

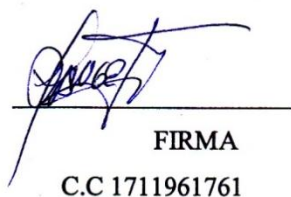
Un especial agradecimiento a mi Director de Tesis, Jorge Zamora, quien me brindó su amistad, apoyo y comprensión.

A mi compañera de todos los días de la vida Meny, por su incondicional apoyo.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Ángel Rudecindo Abadiano Anchaliquí, en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “Expresión andina en mi obra”, por medio de la presente, autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos obra, con fines estrictamente académicos o de investigación. Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8, 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 27 de febrero de 2014



FIRMA
C.C 1711961761

Telf: 2865591

Email: angelabadiano@yahoo.es


APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor de la Tesis de Grado, presentada por Ángel Rudecindo Abadiano Anchaliquí, para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas cuyo título es “Expresión andina en mi obra”. Considero que la misma, reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometida a presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

La línea de investigación en la que se enmarca este trabajo es “Las artes en la historia, en la época actual y su proyección futura”.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

En la ciudad de Quito, a los 27 días del mes de febrero de 2014.



Jorge Anibal Zamora Noguera
C.C 1702937937

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Páginas Preliminares	Pág.
Dedicatoria.....	ii
Agradecimiento.....	iii
Autorización de la autoría intelectual	iv
Aprobación del tutor	v
Índice de contenido.....	vi
Índice de anexos	viii
Índice de tablas	ix
Índice de figuras	x
Resumen	xi
Abstract.....	xii
Introducción.....	1
CAPÍTULO I: CULTURA ANDINA	
1.1 Cosmovisión andina.....	2
1.2 Fiestas y tradiciones.....	6

1.3 Simbología andina y precolombina	9
1.4 Cerámica y arte popular en la región andina	12
CAPITULO II: MURAL CERÁMICO	
2.1 Elaboración de murales pictórico - cerámicos	16
2.2 Materiales	18
2.3 Preparación técnica de colores.....	18
2.4 Temperatura.....	25
2.5 Principales exponentes en la región.....	26
CAPITULO III: MI OBRA	
3.1 Análisis	33
3.2 Temática	34
3.3 Influencias artísticas	35
3.4 Color y forma.....	37
CAPITULO IV: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	
4.1 Conclusiones.....	40
4.2 Recomendaciones	40
MATERIALES DE REFERENCIA	
Bibliografía.....	41
Anexos.....	44

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO:	Pág.
1. Anteproyecto mural cerámico.....	44
2. Detalle 1.....	45
3. Detalle 2.....	46
4. Detalle 3.....	47
5. Paisaje.....	48
6. Danza otavaleña.....	49
7. Del sur de mi país.....	50

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA:	Pág.
1. Óxidos y colores.	21
2. Óxidos y esmaltes.	21

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO:	Pág.
1. Mortero jaguar valdivia	11
2. Diosa de la fecundidad.....	12
3. Mural de Eduardo Vega.....	29
4. Cruz andina	30
5. Conjunto de murales del parque el Arenal.....	32
6. Lorgio Vaca. Relieve cerámico	32
7. Anteproyecto mural cerámico.Flores andinas.....	39

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

“Expresión andina en mi obra”

“Andian expression in my work”

Autor: Ángel Rudecindo Abadiano Anchaliquín

Tutor: Jorge Aníbal Zamora Noguera

27 de febrero del 2014

RESUMEN

El presente trabajo, trata a cerca de la cosmovisión de la gente que habita en la región andina del Ecuador, Perú y Bolivia; su cultura, costumbres, fiestas, tradiciones, simbología, y la influencia que ejerce en mi obra artística. Es la búsqueda de un sustento teórico para la obra mural pictórica cerámica, investigando la parte técnica, el entorno, personajes representativos y corrientes artísticas. La conclusión general se refiere a una reflexión personal donde los elementos de la naturaleza, el ser humano y el cosmos forman una totalidad en base al respeto, armonía y equilibrio entre todos.

PALABRAS CLAVES

<MURAL CERÁMICO> <SINCRETISMO> <SÍMBOLOS ANDINOS>

<ICONOGRAFÍA EN ECUADOR>

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
DEPARTMENT OF ART

CAREER OF FINE ARTS

“Andian expression in my work”

Author: Ángel Rudecindo Abadiano Anchaliquín

Tutor: Jorge Aníbal Zamora Noguera

27 of February, 2014

ABSTRACT

This paper is about the world view of the people that live in the Andean region of Ecuador, Peru, and Bolivia; their culture, habits, parties, traditions, symbolism, and influence that has my artistic work. Is the pursuit of a well created researched literature base for the ceramic mural, investigating the technical part, environment, representative characters, and art movement. The general conclusion is referred to a personal reflection where all natural elements, human beings, and cosmos become a whole and respect, harmony, and balance are in its core.

KEY WORDS

**<CERAMIC MURAL > <SYNCRETISM> <ANDEAN SIMBOLS >
<ICONOGRAFY IN ECUADOR>**

INTRODUCCIÓN

Este trabajo titulado “Expresión andina en mi obra” tiene como propósito resaltar las expresiones plásticas (pintura - cerámica) en la iconografía andina como fuente de inspiración para el desarrollo de mi proyecto artístico.

Durante mi proceso de formación académica en la Facultad de Artes, fui experimentando diversas técnicas, materiales y temas, tanto en pintura como en cerámica, que fueron el punto de partida para iniciar la búsqueda de un estilo personal, pero durante mucho tiempo no surgía. Es entonces cuando decido tomar lo andino como un punto de referencia. En tal sentido, en esa lucha diaria y constante surgen colores y formas andinas que al integrarse en mis obras, adquieren características personales.

El principal interés es crear un sustento teórico que justifique el trabajo práctico realizado, es la búsqueda de la fusión entre lo material y los sentimientos expresados en una obra.

Este documento tiene como principal interés, entender la cosmovisión andina de la gente que habita en esta región, su pasado y presente, sus costumbres y tradiciones para después representar artísticamente las formas y colores en un trabajo pictórico-cerámico.

En el primer capítulo, realizo una descripción sobre la cultura andina, fiestas, tradiciones, simbología y la cerámica como parte importante en el desarrollo del ser humano que vive en los Andes de Ecuador, Perú y Bolivia.

El segundo capítulo abarca la cualidad técnica en la elaboración de murales pictórico-cerámicos, materiales, colores, temperatura y artistas representantes en la región.

Finalmente en el tercer capítulo, a manera de introspección se analiza la obra personal, tomando aspectos de temática, corrientes artísticas, formas y colores. Se trata de encontrar un lenguaje artístico, un punto de equilibrio entre lo formal y lo conceptual.

CAPÍTULO I

CULTURA ANDINA

1.1 COSMOVISIÓN ANDINA

Los primitivos pueblos andinos ideaban al universo en forma abstracta, en la naturaleza encuentran el material para su trabajo, elaboran herramientas y utensilios, descubren el fuego, el uso medicinal de las plantas y la domesticación de animales.

Los pobladores de los territorios andinos siempre han mantenido una constante relación con su entorno, su reconocimiento y familiarización de la naturaleza es el resultado de un análisis, que el ser humano instintivamente realiza, así se desplegaron grandes culturas Precolombinas, alcanzando un gran desarrollo.

Primero tenemos que apreciar geográficamente lo que comprende la zona andina y sus diferentes manifestaciones culturales, ya que difieren de una zona a otra. Reconocemos como zona andina el espacio por donde atraviesa la cordillera de los Andes, siendo la principal zona de estudio, los territorios de países como Ecuador, Perú y Bolivia, donde existe mayor presencia de indígenas que han conservado hasta la actualidad su vestimenta, cultura y tradiciones.

El pensamiento andino es de por sí incluyente y busca la complementariedad. “No procura una universalidad descontextualizada, sino más bien una pluridiversidad filosófica, cultural y civilizatoria.” (Esterman, 1998, p. 22). La filosofía andina, cuyo sincretismo filosófico es el resultado de una mixtura de elementos culturales de las sabidurías wari, pucará, aimara, inca, tiawanaku, occidental, entre otras.

Por ello, Perú y Bolivia tienen cierta similitud con nuestro país, creo que es por la expansión cultural Pre Inca, luego del Imperio Inca en la formación del Tahuantinsuyo y posteriormente en la colonización española; actualmente existe diversidad de comportamientos que se manifiestan, interrelacionan, crean y recrean de acuerdo al grupo étnico y localidad donde se encuentren, alcanzando su punto más alto y expresivo en las fiestas, donde se aprecian derroches de color, símbolos, representaciones multiculturales de fé y energía, que evocan la infinita riqueza cultural y creatividad de su gente.

Nuestros primeros pobladores concibieron al universo en forma abstracta, tuvieron la necesidad de crear espacios rituales para buscar contacto con las fuerzas naturales, creando dioses como seres supremos como el dios Sol, diosa Luna, etc., seres ligados a la cosecha, erigiéndolos como entes supremos de protección.

La cultura andina es una filosofía de vida, rica en conocimiento, tradición, leyendas, fiestas, religión, idioma, medicina, organización comunitaria, respeto a la naturaleza, cuidado del aire, tierra y agua que se transmite de una generación a otra, sin perder su esencia; y es esto lo que me motiva a interpretar artísticamente en mi trabajo cerámico pictórico, toda esa variedad de formas y colores existentes en la gente que habita en la región Andina; es algo mágico tratar de entender e interpretar su forma de vida, costumbres y tradiciones.

Cada cultura tiene su propia concepción de la realidad y se manifiesta de acuerdo al medio natural donde viven, por ejemplo, una costumbre andina muy antigua es el pago a la tierra o *pagapu*, que es un ritual en el cual intervienen miembros de una comunidad para dar gracias por distintas cosas o hechos y también para pedir favores. En este rito siempre interviene un *chamán*, que viene a ser quien dirige el ritual; y los pobladores o comuneros, quienes hacen los encargos o peticiones. El rito se lleva a cabo siempre de noche especialmente en los meses de Diciembre, Febrero y Agosto; mientras que en Septiembre se realiza en la zona de los cerros, montañas y nevados para agradecer al *Apu* (Señor, en quechua) con el fin de pedir por el ganado, alpacas, llamas, ovejas, o por las cosechas y lluvias.

Este ritual se desarrolla de la siguiente manera:

Empieza con las ofrendas, las cuales son hechas por los pobladores con las hojas de coca y la grasa animal con esto se hace unos puñados y se van poniendo sobre el altar que está tapado con la *lliclla* (manta típica) después echan monedas y ofrendas que en realidad pueden ser de cualquier tipo y según lo que se está pidiendo en el “*pagapu*” mientras se va poniendo estas cosas hay cantos y oraciones. Casi al finalizar el “*chaman*” hace un paquete con la “*lliclla*” y todas las cosas; esto lo ofrece a la Madre Tierra haciendo un hueco e introduciendo las ofrendas, luego bebe alcohol y hace una fogata, en donde se quema el embrión de animal con grasa, la gente se queda

cantando, orando y bebiendo hasta que se termina de quemar, por último las cenizas se introducen en el hueco de las ofrendas, se tapa todo y se retiran entre cantos y oraciones (Viventura, 2010).

Otro punto de vista de la cosmovisión andina es que todo cuanto existe en el mundo andino es vivo. No sólo el hombre, los animales y las plantas sino también las piedras, los ríos, los cerros y todo lo demás. En el mundo andino no existe algo inerte, todo es vivo. El hombre tiene un alma, una fuerza de vida, es la naturaleza misma, no domina, ni pretende dominar, convive y existe en la naturaleza, como un momento de ella.

Debe haber un estado de equilibrio de la persona consigo misma, con los demás miembros de su familia o del grupo social, con su medio ambiente y con los espíritus o fuerzas naturales que están presentes en la naturaleza; la enfermedad viene cuando se rompe este equilibrio. , en tal sentido...“El pensamiento andino es de por sí incluyente y busca la complementariedad. No procura una universalidad descontextualizada, sino más bien una pluridiversidad filosófica, cultural y civilizatoria” (Easterman, 1988, p. 22).

Aún en los Andes y en la Amazonía se puede encontrar grupos humanos cuyo diario vivir está estrechamente vinculado a su medio ambiente y a las prácticas medicinales, que se basan en la utilización de plantas del bosque a través de rituales realizados por un guía espiritual, chaman o sanador, que es la persona encargada de equilibrar los cuatro aspectos fundamentales del ser humano: espiritual, físico, mental y emocional. Este equilibrio se consigue utilizando todo lo que la madre naturaleza nos da, ya sean plantas medicinales o energía de los grandes espíritus, que se aplica para restablecer la armonía entre lo divino y lo humano; pero también entre el cuerpo físico y el espíritu. Comprender estos aspectos de la naturaleza nos lleva más allá de donde nuestros ojos pueden ver y entender, nos traslada a un mundo mágico que podemos sentir con la esencia del corazón.

Otra actividad importante que todavía se mantiene en la cultura andina, es la llamada Minga, que es una antigua tradición de trabajo comunitario o colectivo con fines de utilidad social; el esfuerzo físico que la minga representa, se convierte en una verdadera celebración de vida, de amor, es una auténtica fiesta. Aquí hay que resaltar los sentimientos y valores que se relacionan con la organización y ejecución; éstos valores son: liderazgo, porque el llamado a ejecutar una minga lo realiza ante el pueblo; solidaridad, porque la gente acude a la minga por el sentimiento de ayudar a los demás, por el bien común que ella representa; compañerismo, ya que el resto de personas acuden para compartir el esfuerzo y culminar a tiempo el trabajo, se excluye el individualismo. Además, aquí se comparte el alimento organizando una mesa común para todos. La minga, es la manifestación de cariño por la Madre Tierra, que se la ha engrandecido con un pequeño esfuerzo que sumado al de los demás, se transforma en una hermosa realidad de progreso.

La música andina es un elemento influyente para mi proceso de producción artística; es el complemento en mi trabajo, creando un conjunto de emociones que posteriormente se verán reflejadas en mi obra. La música andina contiene una gran cantidad de géneros, interpretados con una enorme y variada cantidad de instrumentos, con historias muy diversas y con estructuras melódicas, armónicas y rítmicas bien diferenciadas. Se origina en los Andes de Sudamérica, es decir a la zona que corresponde a los Andes peruanos, el Altiplano boliviano, los Andes ecuatorianos, el sur de Colombia, el norte de Chile y el noroeste de Argentina.

Encontramos en la llamada música andina, por ejemplo: carnavalitos, huainos, huaylas, lamentos, kantus, llameradas, chayas, tonadas, albazos, cuecas, etc. que son interpretados con instrumentos que conservan profundas raíces autóctonas. Entre los instrumentos que hacen parte de la música andina se cuentan: sicus, tarkas, quenás, toyo, charango, bombo, erke, etc., tomando en cuenta que no intervienen instrumentos electrónicos.

Geográficamente y muy importante es que en el Ecuador existe algo especial y se conoce como la Mitad del Mundo o línea Ecuatorial, es la latitud $0^{\circ}0'0''$; aquí hay evidencias que en el pasado de la región existió una profunda consciencia astronómica y existe la posibilidad de que los indígenas Quito-Caranqui, antes de la conquista de los Incas, pudieron llegar al posicionamiento exacto de la línea ecuatorial en el sitio arqueológico de Catequilla, el cual posiblemente fue utilizado como observatorio astronómico. Este sitio arqueológico se encuentra exactamente en la línea Equinoccial.

Ecuador también es el nombre de un país que representa a una nación, a una historia milenaria y a la identidad cultural de una sociedad. La cultura de un pueblo es la esencia de su tradición, sus símbolos, mitos, leyendas y costumbres que se transmiten a través del tiempo y en conjunto conforman la nación. Comprender y participar de nuestras tradiciones me identifica como ecuatoriano, me liga con un pasado común y me proyecta hacia el futuro, con conocimientos que se incrementan día a día, conducen a un enriquecimiento personal y motivan el desarrollo de un sentido crítico, especialmente en la elaboración de mi trabajo artístico.

Además, vivir en Quito, ciudad considerada como Patrimonio Cultural de la Humanidad, es rodearse del legado cultural y artístico que se visualiza de forma material e inmaterial; solo basta visitar el Centro Histórico para apreciar la cantidad de expresiones artísticas que muestran a un país cultural, de valores y costumbres. Además, mi admiración y respeto a las obras realizadas en la época colonial, sus grandes edificios religiosos, la riqueza de sus retablos barrocos, la policromía de sus imágenes, el valor técnico de sus pinturas, esculturas y artesanías de nuestros mejores artistas como Miguel de Santiago, Nicolás Javier Gorívar, Padre Bedón, Diego de Robles,

Manuel Samaniego, Manuel Chili (Caspicara), Antonio Salas, José Olmos (Pampite), Bernardo Legarda y demás que han formado la famosa Escuela Quiteña de Pintura, Escultura y Artesanías.

Todos estos puntos de vista influyen en mi trabajo artístico, trato de interpretar y entender el mundo mágico de la cultura andina, dejando de lado el aspecto socio económico; se refleja el pasado y presente de los pueblos latinoamericanos, que desde el inicio de los siglos construyen su identidad de vida, de cultura, de propuesta colectiva y comunitaria; es el color de la tierra, los acordes de América Latina, es el grito de los pueblos que construyen su historia y su arte como un símbolo de libertad.

1.2 FIESTAS Y TRADICIONES

El ciclo solar da origen a los solsticios y equinoccios que son puntos de referencia para celebrar fiestas en agradecimiento a la Madre Tierra o *Pachamama*, la cual es considerada como una divinidad andina, relacionada directamente a la fertilidad del suelo y sobre todo a la abundancia de producción en los campos cultivados.

Actualmente este tipo de celebraciones se manifiestan en el sector rural y también en áreas populares urbanas, donde se fusiona música, danza, gastronomía y el ser humano como principal personaje de expresión.

Hay cuatro celebraciones indígenas, las mismas que están relacionadas con la agricultura y el recorrido de la tierra, así como sus movimientos de inclinación que producen los solsticios y equinoccios. Los solsticios coinciden con el *Inti Raymi*, 21 de junio y *Cápac Raymi* el 22 de diciembre; y los equinoccios con el *Paukar Raymi*, el 20 de marzo y el *Quilla Raymi*, el 22 de septiembre.

La fiesta andina más importante en marzo es el *Pawkar Raymi* y el *Mushuk Nina*, o año nuevo indígena; esta celebración se realiza para dar gracias a la tierra por el florecimiento de las plantas y es el tiempo para cosechar variedad de frutos tiernos. Todos los rituales en torno a estas fiestas están acompañados por agua y flores.

Las fiestas del *Inti Raymi*, o fiestas del solsticio de verano, coinciden con la época de la maduración de los productos, y es el tiempo de la cosecha. El *Inti Raymi*, es la fiesta del Sol, es una de las manifestaciones más destacadas de la cultura indígena por su significado.

El *Killa Raymi* o la fiesta de la luna es la fiesta andina de la feminidad. Se realizan en las comunidades de la sierra, sobre todo en la provincia de Imbabura, la fiesta de la Jora, y el *Tarpu Raymi* o la fiesta de la siembra. Esa fecha coincide con el fin de la preparación de suelos e inicio de los cultivos. En esta festividad andina se agradece a la luna y la tierra por su fecundidad, se da gracias a la *Pachamama* o Madre tierra por recibir la semilla del maíz.

El *Cápac Raymi* se celebra el 21 de diciembre de cada año. Es una fiesta de iniciación o madurez de los adolescentes, es la fiesta de la masculinidad y astronómicamente coincide con el solsticio de verano.

Las expresiones culturales del Ecuador encierran el pasado histórico, así como también su adaptación al cristianismo que es producto del mestizaje por la conquista española, que encontró en las fiestas indígenas su más perfecto aliado para introducir su dogma. Actualmente, es muy común encontrar en las fiestas indígenas una mezcla de personajes y de manifestaciones que responden a la aculturación de que fueron sujetos nuestros antepasados.

Los días festivos del Ecuador envuelven en su mayoría ceremonias religiosas cargadas de simbología andina y singularidades típicas de cada pueblo. Además en cada celebración existen sus propios personajes, desde diablos hasta toros de pueblo, rodeados en cada ocasión de un ambiente y decoración singular que sistematizan costumbres, tradiciones y rituales de quienes lo celebran.

Los trajes de los principales personajes son muy llamativos, la música entonada al compás del pingullo, el tambor, la flauta, la guitarra, el rondador y la banda de pueblo dan el toque de alegría y animan a los participantes. Así también se debe mencionar la quema de la chamiza, los juegos pirotécnicos, las vacas locas, los castillos, la abundante comida y bebidas que con gran generosidad ofrecen los sacerdotes a los acompañantes. Además en las fiestas populares no puede faltar el licor, el aguardiente o las bebidas tradicionales como la chicha.

Ésta y otras celebraciones como el Corpus Christi, San Juan, San Pedro y San Pablo, con características religiosas y paganas, se dan en el mes de junio en casi todas las poblaciones indígenas de la serranía. Son famosas las fiestas en Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Cañar, Azuay y Loja, en donde personajes como los danzantes con sus enormes penachos o cabezales decorados con espejos, lentejuelas y plumas de pavo real, bailan al son del pingullo y del tambor; otro personaje importante es el diablo huma con su máscara de dos frentes.

A estas celebraciones se podría añadir un vasto listado de importantes fiestas como la de la Mama Negra que se celebra en Latacunga, la de la Chonta en la Amazonía, el tradicional Rodeo Montubio en la costa, el Carnaval de Guaranda, la de las Flores y las Frutas en Ambato, la de la Diablada en Píllaro, la de la Yuca en Sarayacu, provincia de Pastaza, el Paseo Procesional del Chagra en Machachi, la del Yamor en Otavalo, el Pase del Niño Viajero en Cuenca, etc., en las que se pone de manifiesto las raíces culturales que forman parte de nuestra identidad.

En Perú, voy a hacer mención a una celebración importante que ocurría en diciembre, ya que antes de la introducción de las fiestas navideñas, los Incas celebraban por estas mismas fechas, coincidiendo con el solsticio de invierno, el *Cápac Inti Raymi Killa*, o Navidad Andina, que es una fiesta religiosa prehispánica en honor al Sol que se llevaba a cabo en el mes de diciembre, donde se realizaban sacrificios de animales, se bebía chicha de jora, se mascaba coca y se bailaba. Corresponde al primer mes del calendario Inca. En este día se reunían las cenizas de los sacrificios y las arrojaban a los ríos para que estos las llevaran al mar, a *Viracocha*, como el retorno de todo a su autor.

En las celebraciones del *Cápac Raymi* se realizaba el *Warachikuy*, que era una ceremonia de iniciación de los varones jóvenes del Tawantinsuyo y los sacerdotes ofrecían sacrificios de animales. Este evento estaba dedicado especialmente a la juventud masculina, y era para los jóvenes entre los 15 y 21 años de edad. Era una forma de medida o pruebas que pasaba la juventud masculina, ante todo para verificar las capacidades y potencialidades espirituales innatas de los muchachos.

Obviamente el *Cápac Raymi* ya no se celebra tal como en épocas prehispánicas, sino que a través de un proceso de sincretismo cultural, en la actualidad hay elementos tanto incaicos como cristianos.

Las fiestas populares en Perú son una mezcla de tradiciones ancestrales andinas y elementos aportados por la colonia. La presencia de elementos cristianos como cruces, culto a los santos, vírgenes y fiestas patronales, se fusiona con el significado profundo de los antiguos cultos a los elementos de la naturaleza y las antiguas divinidades mantenidos como formas de resistencia cultural.

Las más importantes celebraciones son: fiesta de la Virgen de la Candelaria, Semana Santa, festividad de *Corpus Christi*, *Inti Raymi*, fiesta del Señor de los Temblores, fiesta de San Juan, fiesta Patronal de San Pedrito, Señor de los Milagros, Señor de Luren, Carnaval, día del Pisco Sour, fiesta Internacional de la Vendimia, fiesta de la Primavera, etc.

Bolivia, es el reflejo de un pasado rico en ritos, culturas y tradiciones, todo ello reunido en un espacio de variada geografía, es un espacio donde día a día, se percibe una cultura viva. Conocerla significa recorrer sus parajes, sus ciudades, sus pueblos, y sobre todo conocer lo que hace su gente, lo que piensa, lo que siente.

Las fiestas en Bolivia son generalmente paganas, se expresan mediante rituales y danzas que son movidos por la Fé, que de acuerdo a su cosmovisión religiosa, se manifiestan a través de sus deidades y divinidades.

Cada población tiene en determinada fecha, la Fiesta a su Santo; después de la misa, los feligreses salen en procesión, con entradas de danzas folklóricas, como es el caso del Carnaval de Oruro, cuyos danzarines bailan en devoción a la Virgen del Socavón.

La *Pachamama*, es la diosa suprema honrada por los pueblos indígenas de Bolivia, es considerada como Madre, que da la vida, alimenta y resguarda. El ritual a la *Pachamama* se manifiesta con el entierro de comida cocida, hojas de coca, granos, harina de maíz, cigarros y chicha para alimentar a la Madre Tierra. Ofrecen un brindis en su honor al comienzo de reuniones y fiestas y es común que derraman un poquito de su trago al suelo antes de tomar el resto. Las celebraciones a la *Pachamama* incluyen también el respeto por todos los seres vivientes, por cuanto ellos no solamente son el fruto de su creación sino que forman parte de ella misma.

Las fiestas más importantes en Bolivia son: Carnaval de Oruro, Señor del Gran Poder, Virgen de Copacabana, San Bartolomé Chutillos, Virgen de Urkupiña, Virgen de Cotoca, Carnaval de Santa Cruz y Entrada Universitaria de la ciudad de La Paz.

Esa manera de celebración para mi trabajo artístico es muy importante porque lleva una carga emocional, sobre todo sus formas y colores que posteriormente son representadas en mis obras.

1.3 SIMBOLOGÍA ANDINA Y PRECOLOMBINA

Todo este conjunto de formas y representaciones, la manera de estilizar formas naturales reduciendo a formas geométricas, estilizadas pero muy expresivas, son parte del desarrollo de mi trabajo artístico. La cruz andina, formas y figuras precolombinas, vasijas cerámicas, el sol, la luna, el arco iris, son elementos importantes que se integran en mi obra. De estas formas estilizadas

aparece la influencia del abstraccionismo geométrico con carácter andino en el proceso de elaboración del trabajo pictórico.

La cruz andina o Chakana es un elemento muy importante dentro de la cultura andina desde los períodos pre-inca, inca y contemporáneo; se define como un elemento ordenador de la sociedad en los aspectos territorial, económico, social, político de los pueblos. Su forma contiene varios significados que se describe en el siguiente enunciado como parte de la cosmovisión andina.

Los diferentes lados de la Chakana, deifican: agua, aire, tierra y fuego (elementos de la vida); en el centro de la cruz se plasma: sol y luna en matrimonio, deidades masculina y femenina, principales dioses de las culturas de los Andes. Cada una de las puntas de la Chakana tiene su significado. La primera representa: mita, minka, como elementos de unificación comunitaria, organización política y social; la segunda representa: cóndor, puma, serpiente, como elementos de la animalidad como la fuerza, la prudencia, el sigilo; la tercera representa: yachay, llancay, munay (aprender, enseñar, compartir), constantemente y en todos los aspectos de la vida; y la cuarta representa: hanan pacha, kai pacha y ucu pacha, que son el cielo, la tierra y el lugar de los espíritus, desde la cosmovisión andina (Matute, 2011).

Otro elemento importante es La Wiphala, que es la bandera del Tawantinsuyo, la bandera de los pueblos andinos. Uniendo cuatro wiphalas se produce la cruz andina. Wiphala es diversidad en la unidad, son las relaciones sociales, económicas, comunitarias de la existencia, con valores de hermandad, reciprocidad y solidaridad.

Los colores de la Wiphala, son colores del arco iris que representan el organigrama simétrico del sistema armónico y comunitario de los quechuas y aymaras. Cada uno de estos colores tiene su significado, como por ejemplo, el rojo, representa al planeta tierra; el naranja, a la sociedad y la cultura; el amarillo, la energía y fuerza; el blanco, representa al tiempo y a la dialéctica; el color verde que representa la economía y la producción andina; el azul, representa al espacio cósmico y el infinito; el color violeta que representa la política e ideología andina.

Los símbolos precolombinos fueron elaborados como una forma de comunicación entre personas de sociedades del pasado. Estos diseños expresan el sentimiento estético de las personas, y también comunican las diferentes formas de ordenamiento del mundo social, su relación con la naturaleza y el mundo sobrenatural.

Ahora bien, durante miles de años, los antiguos habitantes del actual territorio ecuatoriano expresaron su forma de ver y entender el universo mediante objetos elaborados en barro, piedra, metal, hueso, concha, madera y fibras naturales. Hoy reconocemos en ellos una herencia histórica, valoramos su riqueza estética manifestada en el sinnúmero de formas, trazos, diseños, símbolos y

estilos que nos permiten conocer aquellos múltiples momentos, diálogos, tendencias y lenguajes, de quienes nos anteceden en el tiempo.

En sus formas y figuras, la búsqueda de lo abstracto y lo esquemático se transforma en seres, tanto amorfos, como con forma, centenares de representaciones humanas elaboradas con dos cordeles que juntos constituyen torsos, piernas y cabeza, y un cordel más para el pelo nos dejan ver la sutileza de la línea y la simplicidad de la forma. El trazo lineal y sobrio prevalece en el tiempo desde hace más de 5000 años atrás y que al adaptarse al material, como en el caso de los felinos en piedra de delicadas colas enrolladas hacia adentro, sugiere un profundo respeto y conocimiento del entorno y de las posibilidades que ofrece el trabajo con la materia prima.



Fig. 1. *Mortero Jaguar Valdivia 2* (4000-1500 a. C) (“Mortero” s/f)

Fuente: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/10153.htm>

La complejidad abstracta del dibujo en los retorcidos laberintos y remolinos de las urnas y vasijas de la región amazónica; la constante reminiscencia de la selva nos lleva al encuentro de múltiples serpientes como la anaconda, y de variados colores como el blanco de lo divino, el rojo de la fertilidad y el negro del chamán. Las líneas serpenteantes de los ríos, se reproducen en las formas cerámicas.

Hay una búsqueda de lo figurativo que se traduce en un juego de símbolos, colores y formas, cuyas características elementales representan un trabajo de síntesis de gran belleza y armonía.

1.4 CERÁMICA Y ARTE POPULAR EN LA REGIÓN ANDINA

La cerámica es una manera de representación de formas, que ha sido un medio importante para el desarrollo del hombre por su carácter utilitario y decorativo.

En la época pre-inca ya existieron manifestaciones cerámicas decorativas y utilitarias, como por ejemplo, los vasos ceremoniales, representaciones antropomórficas y zoomórficas en diferentes culturas andinas.

La cultura prehistórica de más renombre en el Ecuador es Valdivia, en 1956 se encontró el yacimiento, en el cual había fragmentos cerámicos y se les asignó una fecha de 3200 años antes de Cristo. Valdivia sería entonces el foco de difusión hacia todo el continente.

Valdivia aparece como una verdadera cultura de Período Formativo que aceleradamente se convierte en una sociedad compleja, con una cultura intensamente agrícola, con asentamientos permanentes y bien organizados.

En cuanto al trabajo cerámico, las llamadas Venus de Valdivia constituyen una de las herencias artísticas más importantes de la humanidad, destacándose así, la Diosa Madre de la Fecundidad, Venus de Valdivia, Venus sonajero, El tocado, Venus bicéfalas.

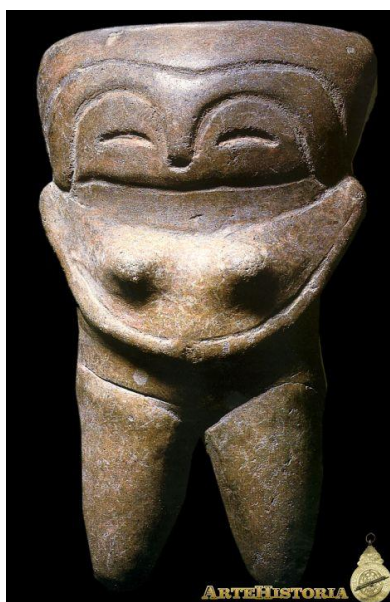


Fig. 2. *Diosa de la fecundidad*, Cultura Valdivia, terracota (1800 a. C.) (“Diosa”, s/f)

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MORTERO_JAGUAR_VALDIVIA_2.JPG

Las Venus de Valdivia, son de factura maciza, se modelaban a mano, empleando una arcilla fina y arenosa que resulta de color gris claro una vez cocida. La superficie, engobada en rojo, suele estar pulida con cuidado. La mayoría de las figurillas suelen ser de sexo femenino, con senos redondeados y prominentes. Los brazos se reducen a una tirilla aplicada bajo los senos, donde una incisión separa ambas manos.

Encontradas en tumbas, y en otros lugares donde eran usadas en ritos relacionadas con la fertilidad humana, animal y en los campos donde eran enterradas para propiciar la fertilidad de la Tierra y para defender las cosechas. A veces presentan una protuberancia simulando el embarazo o contienen una pequeña piedra en el interior hueco haciendo de sonajero o cascabel, como si fuera el bebé. Servían tanto en sentido metafórico alusivo al embarazo como en sentido real de instrumento musical para invocar simbólicamente la fertilidad de la Tierra y de los difuntos enterrados en su seno. Las más notables son las características figurillas con cabeza desproporcionada con tocados sobresalientes, lisos o decorados con incisiones de líneas.

Las esculturas bicéfalas, son la representación de la dualidad ancestral, de la Pareja Divina de Madre e Hija, o de dos Diosas Hermanas, que manifiestan la descendencia matrilineal.

Las lechuzas antropomorfas en piedra, inequívocamente femeninas, tienen triángulo púbico, a la vez la forma externa es fálica, cuya cabeza es el glande, así que alude al hermafroditismo de la Diosa que representa, con ese disfraz en forma de animal.

Finalmente esta gloriosa cultura desaparece alrededor del año 1800 a.C. y es reemplazada por las culturas Chorrera y la Machalilla. Esta última daría paso a fuertes innovaciones como la aparición de las asas en la cerámica.

Actualmente se le considera a la Cultura Valdivia como la madre de las culturas alfareras de los Andes y de América, no sólo por la antigüedad de la cerámica sino también por su belleza y fina decoración.

Tras la desaparición de la cultura Valdivia empezarían a aparecer las primeras sociedades alfareras en los andes centrales de Perú, así como también empezarían a aparecer las primeras cerámicas complejas y finas en la sierra de los Andes septentrionales de Ecuador.

En cuanto a la cerámica Peruana, las piezas más antiguas que han sido halladas pertenecen a la cultura Chavín, que se desarrolló en el año 1800 a.C. a 500 a.C.; la arcilla es generalmente negra, a veces parda o roja, su superficie parcialmente pulimentada, está adornada con motivos estilizados, bien sea por incisión o por empastado pre modelado.

Las cerámicas Mochica, desarrollada en los años 100 d.C. a 700 d.C., el asa adopta casi siempre forma de estribo, la ornamentación es muy estilizada, es pintada y de un trazado plano, los temas son escenas de caza, de pesca, animales, figuras efigies llenas de realismo.

La cerámica de Paracas Cavernas, tiene una antigüedad de 700 años a.C., es pasta arcillosa roja parda negruzca, está bien cocida aun cuando la tierra haya sido a menudo mal amalgamada. La decoración grabada con un objeto punzante y luego rellenada de arcilla blanquecina, es coloreada con colores vivos y brillantes, obtenidos a partir de resinas, que podrían hacer pensar a primera vista en la utilización de esmaltes.

La cerámica Nazca, que floreció en los siglos I d.C. hasta el siglo IX d.C. en la costa sur del actual Perú, tiene la pasta cerámica de grano muy fino, es de color rosa ocre; la policromía a base de siete u ocho tonos, única en toda la cerámica precolombina, sin relieve alguno. Los motivos decorativos utilizados consisten en dibujos de animales estilizados y en divinidades; son diseñados con un fino trazo de color tierra de siena. Su grafía y su policromía fuertemente contrastada, lejos de anular las formas, les dan vida.

Actualmente, la cerámica es un medio de sustento económico, produciendo figuras decorativas con técnicas ancestrales, como se puede notar en nuestro país en las provincias de Cotopaxi, Carchi, Imbabura, Azuay, Loja, etc.

El sector de la cerámica artesanal tiene alta importancia económica y social para el Ecuador, permite preservar la cultura y las tradiciones, contribuye al crecimiento de la economía del país, generando ingreso de divisas y creando empleo directo e indirecto. Es así que Juan Pablo Serrano, director ejecutivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) expresa:

Adquirir una artesanía es acercarse a poseer una pequeña obra de arte, única irreplicable, cálida y profunda; es tener para sí una pieza que trae a tiempo presente las técnicas de pueblos milenarios y la gran riqueza de la innovación de diseños contemporáneos, hacer suya la esencia de esta tierra (Procuador, 2012).

En Perú y Bolivia también encontramos zonas donde se produce cerámica artística y artesanal; considerándose como artístico a lo irreplicable, único, individual, con entidad propia y total, en tanto que en lo artesanal existe cierta voluntad de seriación, repetición o multiplicación de una misma obra y además se elabora en forma grupal. Los motivos que se representan son casi siempre de la vida cotidiana y la técnica se transmite de generación a generación; es una manera de percibir y recrear la realidad, además de satisfacer una necesidad económica.

A través del tiempo la cerámica ha perdurado y no se ha separado del ser humano, es la más antigua de las artes, ha sido testigo constante en las diferentes épocas, de allí su importancia por la

documentación que nos ofrece a través del modo de fabricación de sus formas y sus dibujos que nos va mostrando la prehistoria y la historia en sus diferentes épocas; lo que es más importante el sentir y la forma de vida de los pueblos antiguos sobre los cuales, muchas veces, lo único que está escrito se encuentra en la cerámica.

CAPITULO II

MURAL CERÁMICO

2.1 ELABORACIÓN DE MURALES PICTÓRICO - CERÁMICOS

Se considera mural a aquella obra de arte que forma parte inseparable de los espacios arquitectónicos; es un medio de transmisión sociocultural, que necesita para mostrarse, insertarse en un ámbito de exposición pública.

El comienzo de la pintura mural fue la iconografía de las pinturas rupestres; luego el arte mural surgió en las ciudades antiguas, en sus plazas, templos, viviendas y tumbas, ilustrando escenas de la vida cotidiana y del universo religioso. En la era moderna, el mural se ha identificado con las luchas revolucionarias y de búsqueda de cambios sociales entre oprimidos y opresores.

A principios del siglo XX, se destaca el movimiento muralista mexicano, desde las enseñanzas y postulados de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes ansiaban trasladar la experiencia mexicana a otros países sudamericanos, con pinturas que exaltaran las luchas sociales, combatiendo los privilegios de clase, reivindicando las culturas precolombinas, defendiendo la revolución contra el capitalismo y sobre todo, siguiendo la consigna: ¡Abajo la pintura de caballete! Desde sus inicios, el muralismo fue pensado como material didáctico, por así decirlo, pues se colocaba en lugares públicos a los que todo tipo de gente, no importando condición social o económica, pudiera acceder. Propone la producción de obras monumentales para el pueblo en las que se retrata la realidad mexicana, las luchas sociales y otros aspectos de su historia.

En la proyección del muralismo, puedo resumir lo siguiente: el muralismo mexicano parecía incorporar el lenguaje más apropiado para la difusión de los ideales con contenido social, así como

para la supuesta expresión de una identidad, tema en boga entre la intelectualidad, especialmente la de los países tradicionalistas, con una herencia precolombina, como Colombia, Perú, Ecuador y Bolivia.

En Ecuador, el arte que buscaba enaltecer el nacionalismo y el indigenismo fue bienvenido, posiblemente influyó el hecho de que Siqueiros hubiese visitado el país en dos oportunidades, en 1932 y 1935, y que Oswaldo Guayasamín tuviera una relación amistosa con Orozco. Esta nueva visión se consolidó cuando, en el Salón de Escritores y Artistas de Mayo de 1939, un grupo de participantes entre ellos Eduardo Kingman, Guayasamín y Diógenes Paredes coincidieron en darle un lugar primordial a este tema hasta entonces no tratado en esos espacios. Kingman, el más arduo defensor del indigenismo, realizó su primer mural en 1939 y 1940 para la Exposición Universal de Nueva York; trata los momentos cotidianos de la población indígena, con ello, revela la influencia del muralismo y de Rivera. Oswaldo Guayasamín, expuso de muy joven en la Galería Caspicara, el coleccionista Nelson Rockefeller se entusiasmó con el trabajo expuesto y se convirtió en su mecenas. En 1943, el artista viajó a estudiar con Orozco en México, su obra se hizo más expresionista al mismo tiempo que adoptaba elementos del cubismo.

Actualmente, la pintura mural que se exhibe en espacios públicos se llama grafiti, que nace como una necesidad de comunicación y expresión de una específica visión del mundo. El artista urbano comienza a sentir esa necesidad de expresar y comunicar al pueblo, que en muchas ocasiones no llega a ser comunicativo, ya que los espacios dados por el municipio, son muchas veces decorativos o simplemente vandalismo, sin ningún tipo de concepto, sin un mensaje que entregar a la sociedad.

El diseño de los murales en cerámica artística nace de la inquietud del ceramista por encontrar la combinación armónica entre forma, textura y color. Las líneas rectas y curvas generan una estructura de mosaicos de gran viveza con diseños únicos y originales.

Para elaborar murales pictóricos cerámicos, necesito estudios previos, realizando bocetos de dibujo y luego a color. Una vez definido el diseño, necesito placas rectangulares cerámicas que son elaboradas en forma industrial, que vendría a ser el soporte o espacio donde voy a realizar el trabajo pictórico.

Iniciando con el dibujo del diseño aprobado, continúo aplicando colores, sean engobes, óxidos o esmaltes; en ésta etapa hay incertidumbre ya que el color en frío difiere mucho del color que aparece después de la quema. Las placas cerámicas pintadas ingresan al horno, llegando después de varias horas de quema a 1020 grados centígrados, aproximadamente. Una vez que se enfría

podemos abrir el horno y apreciar los efectos de color y textura, generando emociones especiales al contemplar la belleza del resultado.

2.2 MATERIALES

El arte de la cerámica es una de las grandes herederas de los antiguos alquimistas; es una experiencia directa y continua; hay una interacción de elementos como por ejemplo: las pastas cerámicas y sus componentes, los pigmentos y sus mezclas, los materiales para cubiertas, el gran protagonista que es el fuego y el hombre como su principal creador. Aquí cabe destacar un escrito encontrado en una página de internet que menciona:

El origen de la cerámica es mítico, la creencia judeocristiana sostiene, de forma pedagógica, que Dios creó a Adán y Eva del barro de la tierra, modelándoles con sus manos, convirtiendo, de esta forma, a Dios en el primer alfarero, todo lo cual se recoge de manera perfecta en los octosílabos, anónimos populares de la siguiente quintilla: “Oficio noble y bizarro, entre todos el primero, pues en el arte del barro, Dios fue el primer alfarero y el hombre el primer cacharro” (Catupecumochó, 2011).

2.3 PREPARACIÓN TÉCNICA DE COLORES

En la preparación de esmaltes son necesarios varios elementos en dosis adecuadas, pero como mínimo se necesitan dos: uno vitrificante, como la sílice, y otro fundente, como el plomo o el bórax y agregando también agua. Al aplicar estos materiales sobre una pieza cerámica cruda o bizcochada y al fundirse durante la cocción producen un vidriado transparente, incoloro y brillante.

Según el manual de esmaltes vítreos y colores de Jorge Zamora (2008), puedo resumir lo siguiente: El principal ingrediente del esmalte es la sílice, su punto de fusión es muy alto. Se obtiene a partir del pedernal y del cuarzo molido y calcinado. Alrededor de 60% de la corteza terrestre es de sílice, nos podremos dar una idea de la durabilidad y resistencia al cambio químico de este óxido, propiedades muy deseables para los vidriados. Además, la sílice tiene un bajo coeficiente de dilatación, lo cual ayuda a evitar defectos en el vidriado. Los otros reactivos son modificadores, que cumplen la función de ayudar a la sílice a fundirse a una temperatura inferior a la que

requeriría si estuviera sola. La alúmina le da viscosidad, evitando que el vidriado fundido corra hacia abajo de las paredes de los objetos cerámicos, es refractaria, provee viscosidad adicional, evita la cristalización y ayuda a tener más dureza, durabilidad y resistencia; se utiliza en pequeñas cantidades (p.18).

Algunas de las materias primas importantes empleadas en el vidriado son:

Pedernal, compuesto de sílice, clasificado como una variedad de cuarzo. Se muele hasta obtener un polvo fino, insoluble y químicamente inerte.

Arcilla, es la fuente de sílice y alúmina. Actúa como suspensivo en el baño del vidriado.

Feldespatos, que proporciona el material fundente. Está formada por una parte alcalina de sodio, potasio o calcio, y por alúmina más sílice.

Dolomita, mineral natural que contiene carbonatos de calcio y magnesio en proporciones equivalentes.

Colemanita, mineral natural que contiene calcio y boro insolubles. Es el unificante de óxido bórico en forma insoluble. Cuando se utiliza como principal fundente le da al vidriado una textura rota, moteada, brillante y con mucho colorido.

Ceniza de huesos, compuesta principalmente por fosfato y carbonato de calcio. Es un opacificante y una fuente de calcio. Los vidriados de la cerámica China Chun, de la dinastía Sung, contienen además fósforo y su opalescencia se debe precisamente a la presencia de ceniza de huesos durante la fusión.

Criolita, formada por fluoruro de aluminio y sodio. Proporciona sodio de manera natural, pero puede causar dificultades si se emplea en exceso porque provoca una porosidad capilar que pica al vidriado.

Bórax, material soluble que facilita la fusión porque baja el punto de fusión y hace más fluida la mezcla.

La gran variedad de vidriados y la diversidad de las temperaturas a las cuales se funden, se logran mezclando estos materiales en diferentes proporciones. Cada uno tiene su función particular. Por ejemplo, el óxido de sodio es muy activo químicamente y actúa como fundente en los vidriados. Es muy útil a partir de la zona más baja de temperaturas, y le da más fuerza y brillantez a los colores que producen los óxidos metálicos colorantes. La desventaja es su alto coeficiente de dilatación,

que hace que los vidriados altos en óxido de sodio se agrieten sobre la mayoría de las pastas cerámicas; además, son blandos y desgastables.

Lo mismo ocurre con el óxido de potasio, el calcio, el litio, el estroncio, el antimonio, el cinc y el bario, actúan como fundentes de manera muy similar.

El óxido de boro forma boratos que producen la dilatación del vidriado, ayudando a la corrección de agrietamientos.

El óxido de plomo es el fundente más importante de todos, la mayoría de los vidriados de todo el mundo contienen plomo como principal reactivo fundente, pero es peligroso para la salud; es por eso que algunos países no permiten la entrada de cerámica que contenga éste elemento. Es el más útil y confiable en las zonas de temperaturas altas y medianas. Tiene un coeficiente de dilatación bastante bajo que hace que los vidriados de plomo se acoplen fácilmente a la mayoría de las pastas cerámicas sin presentar agrietamientos. Es valioso por su fiabilidad, porque funde gradual y suavemente, produciendo artículos libres de imperfecciones y con colores vivos, brillantes y profundos. Por encima de 1200°C se volatiliza.

Para los esmaltes de bajo punto de fusión se usan como fundentes los materiales compuestos de plomo. Estos son: minio, litargirio, galena y carbonato de plomo; también los compuestos alcalinos como: bórax, ácido bórico, carbonato de sodio y colemanita; mientras que los esmaltes de alto punto de fusión tienen el feldespato como su principal fundente.

Además de los materiales antes señalados, intervienen otros de origen natural o industrial, que aplicados en porcentajes controlados, aportan a dar características individuales, como por ejemplo, dureza, vivacidad a ciertos colores, resistencia a las tensiones, texturas, etc. Estos materiales son: alúmina, carbonato de bario, carbonato de calcio, carbonato de litio, petalita, carbonato de magnesio, carbonato de plomo, carbonato de potasio, fosfato tricálcico, colemanita, criolita, cuarzo, dolomita, esteatita, espato-flúor, galena, ilmenita, litargirio, minio, óxido de antimonio, óxido bórico, óxido de zinc, óxido de circonio, óxido de estaño, rutilo, talco, titanio y wollastonita .

Con respecto a la coloración de los esmaltes, Zamora (2008) afirma que:

La coloración de los esmaltes se produce añadiéndoles óxidos metálicos como antimonio, cobalto, cobre, cromo, hierro, manganeso, níquel, vanadio y otros menos usuales. Estos óxidos producen colores característicos que los demás componentes del esmalte pueden modificar. Tales cambios pueden deberse a la temperatura de cocción, a la atmósfera del horno y también a los otros óxidos colorantes, con los que pueden mezclarse. Algunos óxidos como el cobalto, el cobre, el hierro y el manganeso rebajan la temperatura de fusión de los esmaltes, mientras que otros la aumentan como el antimonio, el cromo, el estaño y el níquel (p. 23).

En esta tabla se puede entender mejor los colores que producen los óxidos metálicos.

ÓXIDO	COLOR
Antimonio	Amarillos
Cadmio	Rojos - Anaranjados
Cobalto	Azules - Turquesas
Cobre	Verdes
Cromo	Rojos
Hierro	Rojizos
Manganeso	Violetas
Níquel	Verde - Grisáceos
Uranio	Rojos - Anaranjados
Vanadio	Amarillos - Anaranjados





Tabla 1. *Óxidos y colores.*






Fuente: Ángel Abadiano






Debo mencionar que el color varía mucho de acuerdo al porcentaje de óxido utilizado, al esmalte, sea plúmbico o alcalino y a la temperatura de cocción.

Allá por el año 1995, cuando me encontraba en proceso de formación académica, realizamos pruebas sobre óxidos y esmaltes para verificar el comportamiento de los mismos sobre pastas cerámicas, a temperaturas entre 1040°C. y 1080°C., obteniendo resultados muy importantes que me han servido durante el ejercicio profesional de ceramista.

En la siguiente tabla se puede apreciar los componentes y resultados de las pruebas realizadas:

<p>Óxido de cobre 3 gr. Óxido de manganeso 5 gr. Óxido de hierro 2 gr. Frita #3 10 gr. Barbotina 50 gr. Agua 100 gr.</p>	<p>#1</p> 
<p>Azul cobalto 10 gr. Barbotina 50 gr. Frita 2001 25 gr.</p>	<p>#2</p> 
<p>Azul cobalto 6 gr. Óxido de estaño 6 gr. Barbotina 100 gr. Vidrio # 3 20 gr. Óxido de cobre negro 8 gr. Agua 100 gr. CMC 50 gr.</p>	<p>#3</p> 
<p>Óxido de titanio 10 gr. Óxido de estaño 10 gr. Óxido de hierro amarillo 10 gr. Vidrio #3 10 gr. Barbotina 20 gr. Agua 50 gr. CMC 50 gr.</p>	<p>#4</p> 

<p>Óxido de cobre 5 gr. Opamex 3 gr. Vidrio 2001 10 gr. Barbotina 10 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr.</p>	<p>#5</p> 
<p>Óxido de hierro amarillo 20 gr. Barbotina 20 gr. CMC 50 gr. Vidrio #3 20 gr. Agua 50 gr.</p>	<p>#6</p> 
<p>Opamex 50 gr. Barbotina 20 gr. CMC 50 gr. Agua 100 gr. Vidrio #3 20 gr.</p>	<p>#7</p> 
<p>Óxido de manganeso 10 gr. Óxido de estaño 5 gr. Vidrio #3 20 gr. CMC 20 gr. Agua 100 gr.</p>	<p>#8</p> 
<p>Óxido de cobalto 5 gr. Frita 2001 10 gr. Barbotina 100 gr. Óxido de titanio 5 gr.</p>	<p>#9</p> 

<p>Óxido de titanio 20 gr. Barbotina 20 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr. Vidrio#3 20 gr.</p>	<p># 10</p> 
<p>Óxido de cobre 3 gr. Opamex 3 gr. Vidrio 10 gr. Barbotina 50 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr.</p>	<p>#11</p> 
<p>Óxido de cobre 5 gr. Opamex 5 gr. Vidrio #3 10 gr. Barbotina 20 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr.</p>	<p># 12</p> 
<p>Óxido de manganeso 10 gr. Óxido de cobre 5 gr. Óxido de hierro negro 5 gr. Barbotina 10 gr. Vidrio #3 10 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr.</p>	<p># 13</p> 
<p>Blanco opamex 10 gr. Vidrio #3 10 gr. Barbotina 10 gr. CMC 50 gr. Agua 50 gr.</p>	<p># 14</p> 



Blanco circonio 4 gr. Manganeso 4 gr. Vidrio #3 10 gr. Barbotina 10 gr. CMC 50 gr. Agua 100 gr.	# 15 
Óxido de cobre 8 gr. Óxido opamex 4 gr. Vidrio 2001 10 gr. CMC 20 gr. Barbotina 10 gr. Agua 100 gr.	# 16 

Tabla 2. Óxidos y esmaltes.

Fuente: Elaboración colectiva alumnos Facultad de Artes.1995.

2.4 TEMPERATURA

La temperatura de cocción varía de acuerdo con el tipo de pasta utilizada y, en consecuencia, con el tipo de objeto que se quiera fabricar. Para los productos en terracota, la temperatura del horno oscila entre los 850° y los 1000° C; para el gres y la loza, de los 1000° a los 1300° C; y para la porcelana, de los 1300° a los 1500° C, aproximadamente.

Para la cocción de la cerámica, siempre se debe llevar lentamente el ascenso de la temperatura del horno durante la primera hora hasta los 130° C, esto hace que se evapore la humedad que puedan contener las piezas, un ascenso rápido provocaría el estallido de las mismas.

Entre los 300° y 900°, las arcillas experimentan el más importante cambio durante la cocción. A los 300° C, se elimina el agua química, la que se encuentra en las moléculas de la arcilla, y se comienza a sintetizar; las moléculas de la arcilla se unen y toman resistencia mecánica. Entre los

400° y 700° C se queman las sustancias orgánicas que pudiera contener. A partir de 800° C toma el nombre de bizcocho, adquiere otra dureza y resonancia.

A temperaturas de 900 a 1000° C las partículas de la arcilla empiezan a conglomerarse y a adquirir mayor resistencia. Todas las sustancias carbonosas, como los residuos vegetales, se queman y volatilizan, dando como resultado un material puro y brillante y de color a veces muy distinto del original. Las figuras modeladas en arcilla roja tienen un brillante color terracota y una estructura resistente y porosa. Muchas arcillas negras adquieren en la cocción un color marfileño, consecuencia de la desaparición de las sustancias orgánicas quemadas.

Se puede realizar una sola cocción a piezas de arcilla con engobes o pátinas.

2.5 PRINCIPALES EXPONENTES EN LA REGIÓN

Si tomamos en cuenta la región andina puedo mencionar a varios muralistas cerámicos cuyos trabajos realizan de manera pictórica incluyendo también cierto relieve y volumen proveniente de la misma arcilla que ha sido trabajada en fresco obteniendo un efecto visual muy agradable en donde se aprecia la fusión de los elementos tierra, fuego, aire y agua.

En el Ecuador quiero mencionar al cuencano Eduardo Vega quien ha desarrollado una amplia y reconocida producción artística destacándose a nivel nacional e internacional con atractivos diseños escultóricos y murales pictóricos-cerámicos, cuya forma de trabajar es única y se resume en una frase pronunciada por el mismo artista que dice:

Quiero plasmar en este largo mural y por medio de una incesante vibración de luz y sombra aquello que siendo la esencia misma de nuestra tierra, constituye un gran espectáculo de la naturaleza: “Callejón Interandino”. Voy a ejecutarlo usando para ello la tierra de la que están hechas sus mismas montañas (Avilés, 2012).

Este artista realiza varios murales como los que a continuación se mencionan:

1969, *El país de El Dorado*, 7 x 6 m., terracota con engobes. Hotel El Dorado, Cuenca.

1970, *La Ciudad-Utopía-Camino Astral*, 7.00 x 2.80m y 5.00 x 1.80m., terracota con engobes y toques de esmalte. Vestíbulo del Municipio, Quito.

S/f, *El Callejón Interandino*, 28 x 1.60m. y 2.50 x 2.50m., terracota con engobes. Oficina Citibank, Quito.

1973, *Los Huangalas*, 30 x 3.70 m., terracota con engobes. Hotel Continental, Guayaquil.

1974, *Los Vikingos*, 7.00 x 2.50 m. Residencia particular, Av. Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.

1975, *Los Alquimistas*, 4 murales de 1.20 x 1.20 m. cada uno, Sr. Luis Noboa Naranjo, Guayaquil.

1976, *La cosecha*, 6 x 2.50 m., terracota con engobes y toques de esmaltes. Edificio Salco, Guayaquil.

1978, *Los Manantiales*, 2.50 x 2.00 m., loza con esmaltes. Oficina de la Planta de Agua Potable, Cuenca.

1980, *Ventana Cósmica*, 2.50 x 2.50 m., loza con esmaltes. Banco Holandés Unido, Quito (frente a la Alameda).

1984, *La Mirada*, 8 x 7 m., loza y esmaltes. Seguros La Unión, Los Ceibos, Guayaquil.

1985, *Composición en secuencia*, 6 módulos de 60 x 60 cm. Cada uno, loza y esmaltes. Oficinas Xerox, Quito.

1987, *Las Tres Lunas*, 6.00 x 2.50 m., terracota con esmaltes y engobes. Banco Ecuatoriano de la Vivienda, Quito.

1991, *Conjunto escultórico Los Totems*, 5 x 3 x 11 m., obra pública en hormigón y cerámica. Av. Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca. (Donación de Artesa y La Cemento Nacional).

1995, *Vuelo de Cóndores 1*, 1.60 x 1.60 m., terracota con esmaltes y engobes. Cerámica Carabobo, Valencia-Venezuela.

S/f, *Tierra Adentro*, terracota con esmaltes y engobes. Oficinas de la CAF (Corporación Andina de Fomento), Quito.

S/f, *Hombres de Piedra*, 5.00 x 3.50 m., terracota con esmaltes y engobes. Palacio de Carondelet, vestíbulo de la Vicepresidencia. Quito.

S/f, *Sacando el Alma de la Tierra*, 5 x 3.50 m., terracota con esmaltes y engobes. Palacio de Carondelet, vestíbulo de la Vicepresidencia, Quito.

1996, *Hombres del Trópico*, 3.06 x 2.52 m., terracota con esmaltes y engobes. Vestíbulo del Edificio Chimborazo, Presidencia de la Republica, Quito.

S/f, *Vuelo de Cóndores 2*, 4.22 x 2.26 m., terracota con esmaltes y engobes. Vestíbulo del Edificio Chimborazo, Presidencia de la Republica, Quito.

S/f, *Cortinas del Tiempo 1*, 1.00 x 1.00 m., terracota con esmaltes y engobes. Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca-Ecuador.

1998, *La Canoa*, Mall del Sol, Guayaquil.

2000, *Mural Árbol de la vida*. Campus Universidad Estatal de Cuenca.

2004, *Mural Ciudad del Sol y El Volcán*. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

2005, *Murales Pumapungo*; Agua, Aire, Tierra, Fuego en casas particulares, Cuenca; Serie del Mar para la exposición del Centro Femenino de Cultural, Guayaquil.

2005-2006, Varios Murales para residencias en Cuenca y Guayaquil.

2006, *Mural-Fuente Seeds* 4.00 m x 3.00 m., para la Universidad de Kutztown - Pennsylvania - Estados Unidos.

2007, *Mural Mama-Yaku* para residencia de profesores universitarios en San José- Costa Rica.

2008, *Mural Aldrovandi* 2.00 m x 6.00 m. para el Edificio Aldrovandi en Quito

2009, *Mural Los Amautas* CONESUP - Quito

2009, *Mural Taita Viento* San José - Costa Rica.

Hernán Rodríguez Castelo, escritor ecuatoriano, se refiere a la obra artística de Eduardo Vega en expresiones como:

Usa la arcilla y el barro para armar, de piezas irregulares, grandes murales, que recogen, en su altorrelieve, motivos de la artesanía cuencana del barro. Recupera así para el mural la expresividad de la cerámica popular y el color de la terracota - hermosa gama de ocre-. La composición se basa unas veces en el diseño precolombino y otras, con libertad casi abstracta, juega con elementos que sugieren plantas de viejas ciudades o fastuosas composiciones con algo de mágico (Avilés, 2012).



Fig. 3. *Mural de Eduardo Vega*, Auditorio de Cooperativa Chibuleo.

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/victorhugomolina/8386557227/sizes/z/in/set-72157632540145162/>

En Perú, un representante sería Félix Oliva (1932- 2004), quien mira al arte precolombino y a la artesanía tradicional como motivos de inspiración para su obra, teniendo especial afinidad por representar escenas y elementos de la serranía peruana como conglomerados de casas con tejados, plazas para fiestas patronales, procesiones con banda de músicos, callejuelas donde habitan alfareros, buriladores de mates, tejedores, huertos, etc. (Fig. 4).

Félix Oliva, creaban bellas piezas de arte, pinturas y cerámicas que tienen vida propia, que cuentan con un sello de identidad imperdible en el tiempo. Según la página de internet escrita por Sientemag (2010), cuenta que Félix Oliva nació en Lima en 1932, se formó como pintor en Massachusetts en la década de los 50, y es cuando descubre la artesanía peruana a través del arte precolombino.

De regreso a Lima, se siente atraído por el arte popular, investigándolo y trabajando en ello, teniendo así la arcilla, los mates burilados, el retablo ayacuchano y las cruces de camino, entre otras, transformadas y adaptadas a su visión. Así es como forja un lenguaje artístico original arraigado en lo histórico y creando una artesanía tradicional y contemporánea.

Después de su primer encuentro con el Ande peruano, Félix Oliva nunca lo abandonó. Ni cuando vivió en París y mucho menos cuando, después de una seria dolencia cardíaca, le fue imposible regresar a esos parajes de altura.

Desde luego que ese Ande es una idealización peculiar, una visión idílica resultante del ensamblaje de todo lo mejor que pueden ofrecer los pueblos de las serranías del Perú.

Félix Oliva fallece con un corazón agotado en el año 2004.



Fig. 4. *Cruz andina*, Félix Oliva. óleo / tela, 150 x 150 cms.

Fuente: <http://www.hoy.com.ec/especial/ibero/felix.htm>

Para Lorgio Vaca, el hecho de descubrir la cerámica fue encontrar un recurso que en definitiva sería una especie de sello personal para crear sus posteriores murales. Su trabajo empieza con la arcilla, selecciona, para posteriormente prepararla auxiliado de diversas técnicas y conocimientos adquiridos gracias a su permanente contacto con las culturas tradicionales. El proceso también incluye el modelado del barro, la segmentación en ladrillos, cocido, vidriado, y finalmente el montado de la obra. El carácter barroco de sus composiciones de gran formato se enriquece con el repertorio de colores intensos que adquiere su paleta.

Su primer mural público, lo realizó en Sucre en 1954 y se titulaba: *Educación para la Paz y la Libertad*, de 25 m² ubicado en las paredes del Colegio Nocturno Padilla, realizado en conjunto de su colega y amigo Jorge Imaná. En 1960 creó otro mural titulado: *Historia de la Libertad en el Perú* (103 m²), ubicado en el Sindicato de la Construcción Civil en la ciudad de Lima. Posteriormente vendrían medio centenar de murales más, tan variados en sus dimensiones como en temática.

En cuanto a su producción de carácter monumental, existe un mural que se puede considerar como su obra maestra, es *La Gesta del Oriente boliviano* (1970-1971), dos grandes muros de concreto trabajados con relieve cerámico policromado y vidriado; conjunto mural de 240 m² ubicado en el tradicional paseo Municipal del Arenal en Santa Cruz. En esta magnífica representación que rememora las diversas etapas de la historia de esta ciudad; resaltan enormes figuras vigorosas de notable fuerza expresiva, el entorno urbano; la rica flora y la fauna de estas cálidas tierras se manifiestan a través de logrados escorzos y gran virtuosismo técnico en el manejo de la cerámica, atributos que hacen de esta obra una de sus mejores creaciones.

Su obra monumental más polémica es la *Celebración en Montero*, mural de cuatro paneles ejecutado con cerámica en relieve y mosaicos policromados, que demoró en su realización unos 7 años, hasta que finalmente estuvo concluido, fue posteriormente presentado el 2007, incomprensiblemente censurado e incluso hasta parcialmente destruido. Dicho mural retrata distintas temáticas históricas y culturales de la región cruceña. El motivo del atentado fue el hecho de que en el cuarto panel aparecían dos imágenes; la primera plasmaba el rostro del guerrillero cubano-argentino Ernesto Che Guevara y la segunda, la controversial bandera indígena más conocida como *whipala*. Ambas imágenes fueron eliminadas del mural a punta de martillazos por un grupo de enervados ciudadanos. El artista se rehusó a restaurar la obra. Dejando bien en claro que el tiempo y la historia se encargarían de juzgar lo sucedido aquel día.

Podríamos definir que la obra artística del maestro Lorgio Vaca, como una neo figuración expresionista que está fuertemente identificada con el acontecer histórico, dramas colectivos de su entorno, conceptos de lucha y libertad, razón por la cual adquiere un tinte social.

A continuación se puede apreciar detalles de las obras y especialmente la manera de trabajar la figura humana en relieve cerámico.



Conjunto murales del
parque El Arenal



Mural de radioaficionados



El Deber



Celebración de Montero



Cristo viene del trigo



Los tajibos

Fig. 5. Conjunto de Murales del parque El Arenal. Lorgio Vaca.

Fuente: <http://www.lorgiovaca.com/obras/publico.html>



Fig. 6. Lorgio Vaca. *Relieve cerámico* (1999).

Fuente: <http://www.lorgiovaca.com/obras/pub/radio.html>

CAPITULO III

MI OBRA

3.1 ANÁLISIS

Como artista mestizo pretendo que mi trabajo pictórico y cerámico sea un agente de cambio, ya que la misión del arte es hacer mejor a la gente. En este sentido, propongo al lector reflexionar luego de conocer la existencia de nuestro mundo andino, en el cual se lucha para vivir en equilibrio tanto espiritual como material, y esa dualidad con la naturaleza, cuyo sincretismo filosófico es el resultado de una mezcla de elementos culturales de las sabidurías heredadas.

Las artes plásticas se sustentan en un conjunto de componentes materiales que son necesarios tomarlos en cuenta a la hora de analizar; en el caso de la pintura representa el mundo sensible mediante líneas y colores, para ello debemos tener presente que:

El tema es primordial abarcarlo ya que nos pone en relación con la cultura del período al que la obra pertenece. En mi caso la temática son escenas andinas, ya que en los andes podemos encontrar gran variedad de formas y colores diferentes a otras regiones de la Tierra.

El sincretismo andino y particularmente del Ecuador, permite al artista una fuente inagotable para su creación; en tal virtud se representa a culturas como la otavaleña, saraguros, cañaris, cholas cuencanas, puruháes, cayambeñas, salasacas, incluyendo también el paisaje andino.

El dibujo subyacente al color, expresa el proyecto o idea del artista; es decir, delimita el contorno y líneas interiores de lo que se representa.

El color es el dispositivo que determina la pintura. La cromática se clasifica en gamas cálidas y frías, estos colores influyen sobre la sensibilidad y además modifican ópticamente el espacio.

3.2 TEMÁTICA

En todo mi proceso de producción artística siempre he tenido la inquietud por representar formas o elementos de la cultura andina, dentro de los cuales la figura del indígena siempre está presente con su vestimenta de colores típica que han conservado con el paso del tiempo.

Ecuador que es un país mega diverso, intercultural, es el espacio propicio para encontrar esa variedad de formas y colores y temas, que recorriendo el país encontramos en diferentes zonas con características propias de cada etnia.

Un punto importante es la observación en los mercados artesanales indígenas cuya variedad de formas y colores crean una emoción estética proyectándose hacia un lenguaje plástico, con especial atención a los tapices geométricos que llevan angostas degradaciones de color que muestran matices de un mismo tono, unos más claros, otros más oscuros, es decir luz y sombra.

Los diseños que encuentro en los tejidos, sean de carácter estético o de la representación geométrica, antropomórfica o zoomorfa, son una forma de expresión cultural y una fuente de conocimiento de las sociedades andinas, su riqueza gráfica no solo se aprecia en el arte del tejido, sino que en la calidad y variedad de sus diseños. Pongo especial atención a los motivos abstractos por tratar de entender o interpretar su verdadero significado, intentando descubrir el lenguaje y la cosmovisión del tejedor o tejedora ya que en su mayor parte, la mujer es la encargada de este oficio.

En tal sentido, Cereceda (1987) describe sobre este tema:

Tejer estas degradaciones de colores vivos es, en verdad, el arte de tejer una ilusión: golpean a los ojos como un “destello”, intensamente brillante y luminoso. Y aparecen como continuas, casi como si fuesen una gama imperceptible en sus transformaciones y no una escala. Pero se trata tan sólo de efectos ópticos y no de la manera como están construidas (p.187).

Ahora bien, la vestimenta andina, es parte muy importante dentro del proceso de elaboración de mi obra, es un punto especial de observación y deleite en toda su variedad de colores y formas. La diferencia que existe de una etnia a otra es muy marcada, notándose elementos propios y característicos de cada una de ellas. Los textiles son elementos de identidad, comunicación e intercambio.

Esta temática se refleja en mi trabajo pictórico-cerámico, que es una mezcla de vivencia, emoción, sentimiento andino que se conjuga con la elección de materiales, las texturas, las transparencias, lo pesado, lo sutil, se ligan a los colores y los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. Matices cálidos y fríos se entrecruzan para dar tonalidades como la vida misma; percibir a través de la obra creada, los matices de la vida con sus claroscuros, momentos de claridad y de oscuridad. La búsqueda de los grises o degradaciones de color, nacen en mí momentos únicos e irrepetibles, es la necesidad de expresar a través del color mi paisaje interior.

3.3 INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

“Es deber de todo artista poner en su obra todo su elemento personal, no importa que esto sea adverso a otras miradas, uno se siente realizado cuando la creación interpreta lo que desea transmitir” (Vásquez, 1999, p. 23). Por ello, el artista siempre camina en una constante búsqueda, necesariamente se ve influenciado por otros, muchas veces porque se los considera grandes, ya sea por sentirse identificado o tal vez porque se tiene una parecida forma de ver, pensar y de interpretar las cosas.

Es difícil ubicarse en una determinada corriente artística, pero para mi manera de trabajar me identifico con un posible abstraccionismo geométrico ya que voy reduciendo formas naturales a formas geométricas pero sin perder la esencia de la figura, conjugando también con planos geométricos que se fusionan o se transparentan entre sí. Así, mi obra se ha visto influenciada primeramente por uno de los pintores universales: Paul Cézanne (1839- 1906), quien hizo del Impresionismo una práctica, una técnica que tratará de acomodar a sus intenciones, donde la pincelada pierde espesor y el colorido gana pureza. En 1878 supera definitivamente la pintura impresionista. Para él, el Impresionismo se fundaba demasiado en la sensación y en la superficialidad. Empieza a plantearse un modo de pintar que responda a la esencia de la realidad, a la esencia propia de los objetos, pero a través de su propia experiencia, naciendo así el

Postimpresionismo. Prescinde de la emotividad y del sentimiento para reflexionar sobre el lenguaje pictórico, meditando sobre las relaciones entre la forma y el color. Se esfuerza por encontrar el color exacto, ya que cuanto más se ajuste el color, con más precisión aparecerá la forma. No aplicó el sistema de claroscuro tradicional y tampoco recurrió al modelado ni al dibujo.

Cézanne busca en la naturaleza las formas esenciales, que para él son las figuras geométricas, el prisma, la esfera, la pirámide y, en consecuencia, plasma lo que contempla. Prescinde de la perspectiva lineal y el claroscuro, alcanzando mediante el color la superposición rítmica de planos, lo cual puede interpretarse como un anuncio del Cubismo.

En la página publicada por Artespaña se menciona un pensamiento de Paul Cézanne que dice:

El dibujo y el color no son diferentes, a medida que se pinta se va dibujando; cuanto más armonioso es el color, más se precisa el dibujo. Cuando el color es más rico, la forma está en plenitud. Los contrastes y la relación de las formas constituyen el secreto del dibujo y del contorno. La línea y el modelado no existen. El dibujo es producido por el contraste o por la relación de los tonos. El dibujo sin colores es una abstracción. Dibujo y color no son diferentes. En la naturaleza todo tiene color (Artespaña, 2006).

Las figuras geométricas que Cézanne planteaba, también se aprecia en las obras del artista ecuatoriano Estuardo Maldonado, su lenguaje geométrico andino y ciertos conceptos cubistas de fragmentación de la forma y el espacio.

Indico un escrito por el artista antes mencionado y publicado en su página de internet que dice:

El volumen y el espacio forman, para mí, los elementos esenciales de mayor interés; con estos he trabajado con gran atención en el transcurso y desarrollo de mi obra. A estos se une el color, elemento determinante y vital de mi quehacer artístico” (Fundación, 2011).

También siento identificarme con la obra de Aníbal Villacís, este artista trabajó varias temáticas y estilos artísticos; pero influyó en mí las creaciones informalistas, “en cuya matriz sus preocupaciones dieron origen a la manera precolombina, que en él no fue transitoria” (Arte ecuatoriano, p.138) y lo desarrolló hacia la incorporación de lo colonial.

Maldonado y Villacís cuando se encontraron en Europa compartieron una preocupación común, que había madurado separadamente, por lo “precolombino”. Estuardo exploró con el geometrismo en diseños cerámicos y textiles amerindios, utilizó también caligrafías precolombinas en sus trabajos. En tanto que Villacís, se incorporó a la pintura precolombina con motivos caligráficos y ornamentales de gran valor estético, tratados en colores ocre y una intensa gama de grises.

3.4 COLOR Y FORMA

Recordemos que la obtención de los pigmentos en el runa andino las efectuaba a base de elementos naturales como plantas, rocas, pieles, minerales, etc., y luego empleaba sus colores en sus vestidos, joyas, objetos decorativos, entre otros.

El color representaba también jerarquía dentro de la sociedad de los Andes, el valor simbólico del color era muy alto, pues era usado en rituales, ceremonias y fiestas; es por esta razón que mis placas cerámicas tendrán los matices cromáticos de la cosmovisión andina, representados por medio de los siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, celeste, azul oscuro y morado o violeta (colores del arco iris) cada uno de ellos tiene su propio significado, forman parte de la totalidad, de la unión, y de la armonía que caracterizan al universo andino.

A continuación detallaré los colores usados dentro de la Cosmovisión Andina y su significado dentro de la sociedad andina, esta información fue extraída de la Tesis de Danny Castro (2008):

Rojo, es el color de la tierra, en este color se identifica todo ser que cultiva la tierra y su manejo, hace filosofía de una manera propia, en este espacio están el pensamiento y conocimiento de los taitas.

Naranja, en este espacio, la sociedad andina y la cultura, el símbolo de la vida representado en el nacimiento de los *wawas*, en este color están la salud y la medicina, la educación representada en la juventud dinámica mezcladas con sus prácticas culturales.

Amarillo, representa la armonía y la fuerza representados en los principios morales del hombre, representa la equidad y dualidad entre el hombre y la mujer.

Verde, este es el color de todas las riquezas naturales de la superficie y el subsuelo, representa la economía y producción de los resguardos es el territorio así mismo la producción agropecuaria, la flora y la fauna, los yacimientos hidrológicos y mineralógicos.

Celeste, es la expresión del desarrollo basado en lo propio, es el tiempo y el hablar sobre su propio pensamiento, la transformación permanente de los resguardos teniendo en cuenta el principal de los pueblos indios, la ciencia, tecnología, el arte, el trabajo intelectual y manual desde lo propio generando reciprocidad y armonía cíclica dentro de la estructura comunitaria.

Azul oscuro, es el espacio cósmico, es la interpretación del universo y los efectos naturales que se sienten sobre la tierra. Es la astronomía y la fiesta física aplicada al territorio, la organización socioeconómica, política y cultural.

Morado, este color recoge todo lo de los demás colores, el universo y la tierra, la estrategia de vida, el pensamiento, la memoria, la ideología india, es la expresión de poder comunitario y armónico de los andes, la herramienta de la organización como instancia superior, la estructura del poder armónico entre la racionalidad y la espiritualidad, la organización social, economía y cultural, es la forma de orientar al pueblo basado en el territorio y la autonomía (p.28).

La geometrización de formas es parte importante durante la elaboración de mi trabajo; es una manera de estilizar la figura humana; es reducir formas naturales a planos geométricos, es decir, voy armonizando cuadrados, rectángulos, hexágonos, polígonos, o formas indefinidas hasta lograr llegar a dar la sensación de una figura natural. Desaparecen detalles que considero innecesarios, pero mantengo siempre la proporción anatómica de la figura humana, que va siempre acompañada de colores que nacen de la misma cultura a la que se representa.

En cuanto al fondo aparece otra etapa en la que se empieza a subdividir en planos geométricos de variados ángulos, los cuales forman un conjunto armónico entre forma y fondo; se unifica mediante el empleo del color, con tonos cálidos o fríos de acuerdo al espacio que se trabaja produciendo contrastes o analogías cromáticas. Estos planos de color se funden entre ellos, o también se transparentan entre sí; las formas iniciales casi desaparecen, pero están presentes en primeros o segundos planos visuales, mimetizadas en fondos oscuros, o visibles en áreas de resplandeciente luz, es así como logro fusionar armónicamente fondo y forma.

En este proceso artístico, para mi criterio el color es la parte más importante; además de lo descrito anteriormente, quiero añadir ciertos significados del color que he adoptado en forma personal para la ejecución de mi obra, como por ejemplo: el color blanco, es un símbolo de fertilidad, fecundidad y abundancia de la tierra, es de carácter femenino y asociado a la tierra, al agua y al trueno.

El color amarillo, lo considero de carácter masculino y asociado al oro y a los espíritus de los antepasados.

El color rojo, tiene asociación simbólica con el sacrificio por el color de la sangre, está relacionado con los espíritus de los antepasados y la diosa tierra.

El verde, es el color símbolo de la fertilidad, de carácter femenino y está relacionado con la *Pachamama*.

El color café, tiene un símbolo maléfico y está relacionado a los excrementos, es un indicativo de propósitos malévolos.

El color violeta, es considerado como un significativo de grandes sufrimientos, es usado en actos de magia negra o brujería.

Por último el color negro, es asociado con los espíritus masculinos más peligrosos y perversos, simboliza muy a menudo a la muerte.

Para terminar con este capítulo cito un comentario que hiciera de mis obras, Marcelino Vásquez ex profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador:

Apreciar las obras de Ángel Abadiano significa presenciar un festival de colores brillantes, de tonalidades cálidas, alegres, que dan una mirada de un Ecuador hermoso y pluricultural, en donde las cosas autóctonas subsisten con los sentimientos de amor a la tierra, cariño a lo nuestro, a lo propio, afecto a las costumbres y tradiciones.

Consigue con maestría sutiles armonías cromáticas en la re-creación de sus trabajos; el dibujo no ha desaparecido por completo, permanecen esquemas geométricos evidenciando rostros y cuerpos de sus personajes, que desfilan y danzan en los ingenuos fastuos populares (Entrevista a Marcelino Vásquez. Diciembre 18, 2013, Quito).



Fig. 7. Anteproyecto Mural Cerámico. *Flores Andinas*. Ángel Abadiano. 2014

CAPITULO IV

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

4.1 CONCLUSIONES

El trabajo artístico es el reflejo de la vida misma, es mi yo interior expresado a través de formas y colores. De manera consciente o inconsciente se va formando un lenguaje que adquiere características propias y únicas a manera de sello personal.

La cerámica es el arte que transmite el pensamiento del ser humano, sus sentimientos, emociones y necesidades, expresado a través de un objeto decorativo o utilitario; es el resultado de la fusión de los elementos tierra, fuego, agua y aire.

4.2 RECOMENDACIONES

El Ecuador es un país maravilloso rico en costumbres y tradiciones, es deber de las generaciones actuales mantener vivo el legado cultural que nos dejaron nuestros antecesores.

Es importante mantener el equilibrio físico, mental y espiritual en relación directa con la *Pachamama*.

MATERIALES DE REFERENCIA

BIBLIOGRAFÍA

Libros

1. Calvin, J.G. (2004). *Arte de Tigua. Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
2. Cereceda, V. (1987). *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino*. La Paz: Hisbol.
3. Cuvi, Pablo. (2002). *Ecuador Viva la Fiesta*. Quito: Dinediciones.
4. Esterman, J. (1998). *Filosofía Andina*. Quito: Abya-Yala.
5. Drake, K. (1972). *Cerámica sin torno*. Buenos Aires: Kapelusz.
6. Mamani, Félix. (2001). *Síntesis Histórica de la Cultura Aymara*. Oruro: CEPA.
7. Mideros, R. (1991). *Cerámica Creativa*. Quito: I.S.B.M.
8. Rottger y Klante. (1971). *La Cerámica*. París: Bouret.
9. Tursen, H. (1993). *Escultura, Modelado y Cerámica*. Madrid: Blume.
10. Zamora, J. (2008). *Manual de esmaltes, vítreos y colores*. Quito: En proceso de edición.

Tesis

11. Castro Núñez, D. (2008). “El color andino como medio de educación masivo y revalorización cultural dirigido a niños y niñas de Quito”. Trabajo de fin de carrera previo a la obtención del título de diseñador con mención en diseño gráfico y comunicación visual. Facultad de

Arquitectura, Diseño y Artes, Carrera de Diseño. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

12. Vásquez, M. (1999). “El Expresionismo, como influencia en mi obra pictórica”. Tesis de Licenciatura, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Quito.

Virtuales

13. Artespaña. (2006). *Postimpresionismo y Pintura*. Recuperado de <http://www.artespana.com/cezanne.htm>.
14. Avilés, E. (2012). *Enciclopedia del Ecuador*. Recuperado de <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=2497&Let>.
15. Catupecumocho. (2011). *Cerámica – Artística – Técnicas – Completo*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/57595803/Ceramica-Artistica-Tecnicas-Completo>.
16. Diosa de la fecundidad, Cultura Valdivia. (s/f). Recuperado de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/10153.htm>
17. Fundación Estuardo Maldonado, (2011). *El Espacio y el Vuelo*. Recuperado de http://www.fundacionestuardomaldonado.org/2011/01/el-espacio-y-el-vuelo_16.html
18. Herrera, S. (2009). *Las fiestas populares en el Ecuador*. Recuperado de <http://fiestaspopularesenecuador.blogspot.com/>.
19. Matute, P. (2011). *La Pradera Proyecto Chakana Ecuador*. Recuperado de <http://proyechakanaecuador.blogspot.com/p/filosofia-saviduria-andina.html>.
20. Mayor, F. (s/f). *Iberoamérica pinta*. Recuperado de : <http://www.hoy.com.ec/especial/ibero/felix.htm>
21. Molina, V. (2013). *Edificio cooperativa Chibuleo*. Recuperado de: <http://www.flickr.com/photos/victorhugomolina/sets/72157632540145162/detail/>
22. Mortero jaguar Valdivia 2. (s/f). Recuperado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MORTERO_JAGUAR_VALDIVIA_2.JPG

23. Pro ecuador /mrci /cidap. (2012). *Espíritu y Tradición Artesanías del Ecuador*. Recuperado de <http://artesanias.cidap.gob.ec/>.
24. Quito Adventure. (s.f.). *Gente y Cultura de Ecuador*. Recuperado de <http://www.quitoadventure.com/espanol/cultura-gente-ecuador/fiestas-ecuador/enero-febrero.html>.
25. Sientemag. (2010). *El Ande Interior de Félix Oliva*. Recuperado de: <https://sientemag.lamula.pe/2010/01/25/el-ande-interior-de-felix-oliva/sientemag/>.
26. Suárez, H. (2010). *Estudio crítico: Analizando la Obra de Lorgio Vaca, pintor, muralista, ceramista cruceño*. Recuperado de <http://es-es.facebook.com/notes/arte-boliviano-contemporaneo/estudio-cr%C3%ADtico-analizando-la-obra-de-lorgio-vaca-pintor-muralista-y-ceramista-c/178283412184698>.
27. Viventura. (2010). *Rituales más antiguos de la cultura Andina: Pago a la Tierra*. Recuperado de <https://es-la.facebook.com/notes/peru/rituales-m%C3%A1s-antiguos-de-la-cultura-andina-pago-a-la-tierra/10150196519265613>.

ANEXOS

Anexo 1. Anteproyecto Mural Cerámico



Flores Andinas. Ángel Abadiano. 2014. Mural Cerámico. 480 x 240 cms.

Anexo 2. Detalle 1



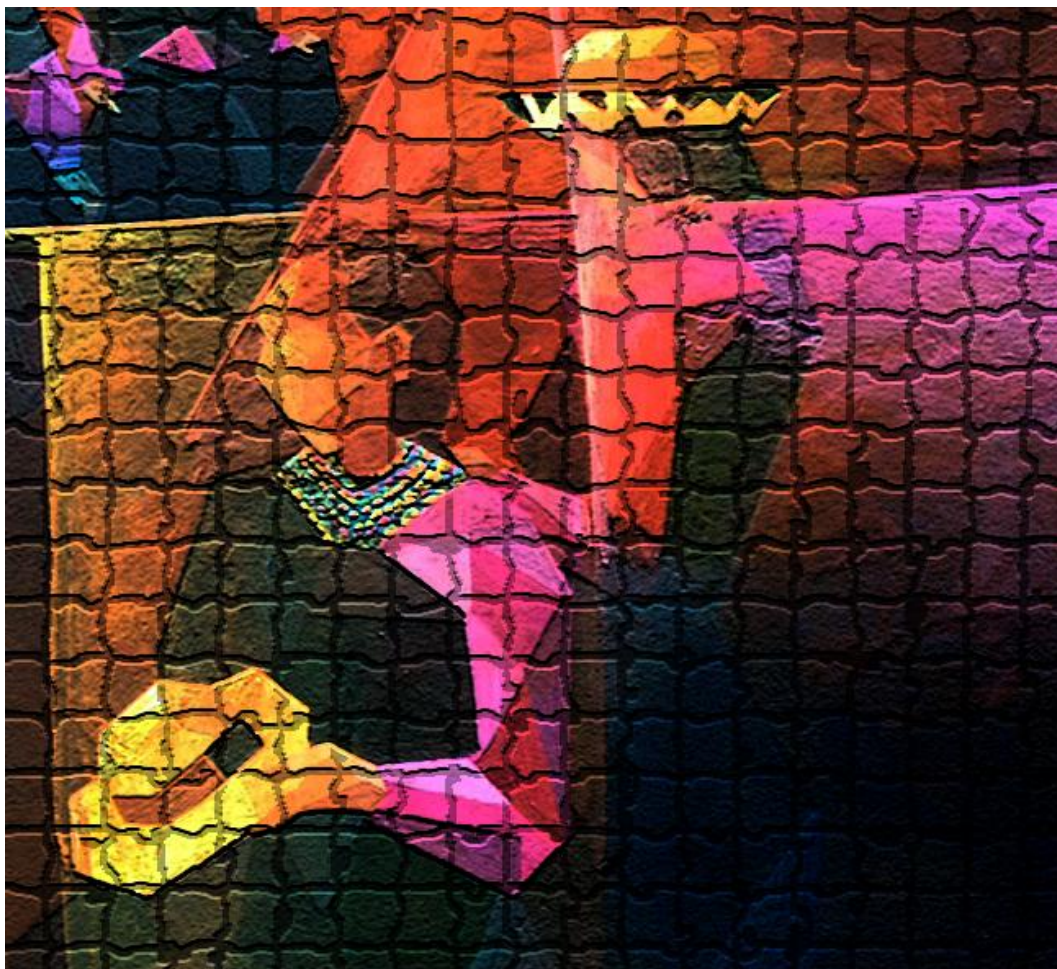
Flores Andinas . Ángel Abadiano. Detalle

Anexo 3. Detalle 2



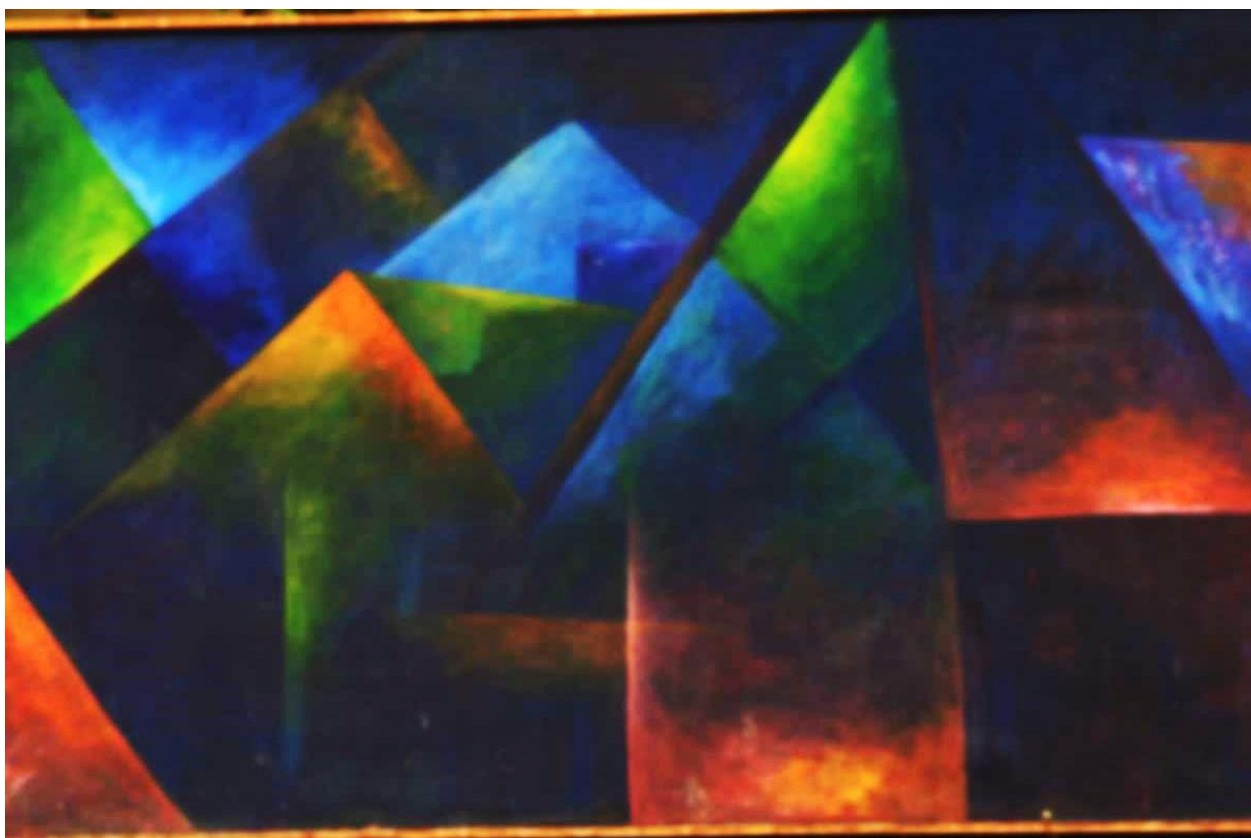
Flores Andinas . Ángel Abadiaano. Detalle

Anexo 4. Detalle 3



Flores Andinas. Ángel Abadiano. Detalle

Anexo 5. Paisaje



Paisaje. Ángel Abadiano. 1996. Acrílico/lienzo. 200 x 100 cms.

Anexo 6. *Danza Otavaleña*



Danza Otavaleña. Ángel Abadiano. 2013. Acrílico/madera. 30 x 40 cms.

Anexo 7. *Del sur de mi país*



Del Sur de mi País. Ángel Abadiano. 2013. Acrílico/madera. 30 x 40 cms.