

Roberto Landívar & Fabián Landívar

LA VIDA COMO
OBRA DE

arte

Los alfareros de
Chordeleg



LA VIDA COMO
OBRA DE

arte

Los alfareros de
Chordeleg

Miradas de la
**artesanía y el
arte cerámico**
desde la
contemporaneidad

LA VIDA COMO OBRA DE ARTE, LOS ALFAREROS DE CHORDELEG;
MIRADAS DE LA ARTESANÍA Y EL ARTE CERÁMICO DEDSE LA CONTEMPORANEIDAD

© del texto: Roberto Landívar, Fabián Landívar

© de las fotografías: Gustavo Landívar

© de esta edición: Universidad del Azuay, Casa Editora, 2024

ISBN: 978-9942-645-84-5

e-ISBN: 978-9942-645-85-2

Recopilaciones gráficas realizadas en Chordeleg entre (1977 - 79); por Fabián Landívar

Diseño y diagramación: Sebastián Ramón Lazo

Corrección de estilo: María Cristina Andrade

Libro arbitrado por pares: María Eliza Mosquera Ochoa, Bernardo Martín Vega Durán

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay
en Cuenca del Ecuador

*Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin
la autorización expresa del titular de los derechos*

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo Toral
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de investigaciones

Toa Tripaldi
Directora de la Casa Editora

Roberto Landívar & Fabián Landívar

LA VIDA COMO
OBRA DE

arte

Los alfareros de
Chordeleg

Miradas de la
**artesanía y el
arte cerámico**
desde la
contemporaneidad



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

ÍNDICE

Prólogo	14	El torno de alfarero	58
Introducción	18		
CAPÍTULO 1		CAPÍTULO 3	
Introducción y contextualización histórica	24	Recopilación de imágenes y trabajos de Pompillo Orellana y ceramistas de Chordeleg	68
Breve historia de la cerámica en el mundo	25	Recopilación de dibujos de objetos funcionales y decorativos	71
La cerámica en América	32	Recopilación de dibujos en relieves en piezas cerámicas	105
La cerámica en Cuenca: Chordeleg y los artífices ceramistas	39	Recopilación de dibujos de motivos ornamentales	117
CAPÍTULO 2		Recopilación de dibujos de motivos florales y de animales	127
El arte y el arte popular	50		

Recopilación de dibujos de objetos
utilitarios con relieves y pintura 135

CAPÍTULO 4

Referencias bibliográficas 176

ÍNDICE

DE IMÁGENES

Nuestro especial agradecimiento a Gustavo Landívar Heredia por su generoso aporte a esta entrega investigativa. Sus fotografías son parte integral de este libro.

Ciudad de Chordeleg; vista del área central y de la iglesia 13

Fabián Landívar Lara 20

CAPÍTULO 1

Introducción y contextualización histórica

Cerámica Kañari conocida como Tacalshapa III (1) 27

Cerámica Kañari conocida como Tacalshapa III (2) 28

Cerámica Kañari conocida como Tacalshapa III (3) 31

Cerámica Cañari 33

Cerámica Kañari conocida como Tacalshapa III (4) 34

Cerámica colonial de fabricación local (1) 35

Cerámica colonial de fabricación local (2) 36

Cerámica colonial de fabricación local (3) 37

Cerámica de Pompillo Orellana; colección de Gerardo Martínez 38

En su taller ceramista, Luis Villa (1) 40

En su taller ceramista, Luis Villa (2) 43

Ceramista Elvira Palomeque (1) 47

Jarra de Pompillo Orellana; colección de Gerardo Martínez 48

CAPÍTULO 2

El arte y el arte popular

El torno del alfarero; dibujos realizados por Fabián Landívar 58

Ceramista Elvira Palomeque (2) 67

CAPÍTULO 3

Recopilación de imágenes y trabajos
de Pompillo Orellana y ceramistas de
Chordeleg

Dibujos de objetos funcionales
y decorativos realizados por
Fabián Landívar 71

Dibujos en relieves en
piezas cerámicas 105

Dibujos de motivos ornamentales 117

Dibujos de motivos florales y
de animales 127

Dibujos de objetos utilitarios
con relieves y pintura 135

Ciudad de Chordeleg; vista del área
central y de la iglesia





PRÓLOGO

Por Jaime Idrovo Urigüen

Es indudable que toda definición delimita el contenido de una realidad, trazando fronteras que encierran su proyección entre paredes y terminan asfixiando su tiempo de existencia, especialmente su futuro. La cultura y el arte forman parte de estas dimensiones, donde los intentos por determinar las esencias culminan en un simple ejercicio descriptivo de sus componentes y cualidades, confundiendo el ser en sí con los aspectos fenomenológicos del mismo.

Afortunadamente, las categorías que buscan diferenciar el arte culto del llamado arte popular, además de ser inexactas, expresan sentimientos clasistas y hasta racistas. Cuando nos referimos al arte culto, asociado al producto y consumo de los sectores dominantes de una sociedad, destacan elementos vinculados a lo bello, lo estético, lo armonioso y formal. En contraste, el arte popular, denominado folklore, se relaciona principalmente con el sentido utilitario de las cosas, destinadas a satisfacer las necesidades básicas de los grupos

humanos calificados como aborígenes o provenientes de los estratos populares.

Esto incluye expresiones religiosas y míticas calificadas como conjuntos de supersticiones o simples creencias formuladas por la inocencia e ignorancia de pueblos vistos en calidad de inferiores.

Un ejemplo es la alfarería, una de las prácticas más antiguas de la humanidad y asociada comúnmente con los procesos de sedentarización y el uso de la agricultura, marcando los albores de la neolitización humana. La cerámica, al ser un material casi indestructible, un fragmento mínimo de arcilla cocida permite cuantificar y calificar su antigüedad, la procedencia de los materiales, las tecnologías empleadas y los usos asignados a la incontable producción de piezas rescatadas en contextos históricos, excavadas por la arqueología en todo el mundo.

La cerámica representa simultáneamente espacio y tiempo, utilizando el material más noble, la tierra, para darle forma y contenido, sometiéndola a cocción para emplear las piezas en diversos escenarios de la vida comunitaria y familiar. Por ello, se traduce en materialidad y vacío, historia e inmortalidad relativa, inherentes a la creación individual y social.

¿Pero quién es uno de los autores de esta obra sobre la que comentaré a continuación? Fabián Landívar Lara es, sin duda, uno de los seres más sensibles ante la vida y el arte que he conocido. Inició su trayectoria en la pintura en los años 70, una década marcada por la ruptura con el orden establecido en todo el planeta. Posteriormente, se adentró en el mundo de la alfarería, explorando el arte popular junto a ceramistas en Cuenca, Chordeleg y otros rincones de la geografía kañari. Estos artistas seguían produciendo con tecnologías antiguas, prehispánicas, y también con aquellas que llegaron desde el lejano Oriente Medio, a través de la alfarería árabe y, posteriormente, desde España. Este cambio coincidió con la interrupción de la historia en el continente americano y la imposición de nuevos esquemas de vida y sistemas económico-sociales, junto con nuevas necesidades que se satisfacían mediante la producción de un corpus cerámico diseñado específicamente para ello.

El primer capítulo de este libro recrea de forma sucinta los componentes más importantes de la producción local, señalando detalles tecnológicos relacionados especialmente con el vidriado, una característica de la cerámica que llegó a los Andes y al Ecuador en la primera mitad del siglo XVI, al igual que sus antecedentes.

En el siguiente capítulo, los autores, realizan un acercamiento de manera rítmica y poética a la pintura y los diseños impuestos por los ceramistas a sus creaciones. La poesía, otra faceta cultivada por Fabián desde temprano, transforma la lectura del texto en una experiencia vivencial, más que simplemente literaria. Se subrayan hechos que ocurrieron a partir de la Colonia, cuando los artistas indígenas debieron obedecer cánones y normas impuestas para satisfacer los gustos y las necesidades de los españoles y, posteriormente, de criollos y mestizos, muchos de los cuales se incorporaron a este oficio desde talleres concebidos como familiares.

En el espacio siguiente capítulo, los autores concentran algunas notas sobre el origen de la cerámica y su evolución en diferentes sectores del planeta. Se destaca el carácter universal de esta producción, que, en el caso de América, encuentra su polo de desarrollo justo en la costa central del Ecuador, hace aproximadamente 6000 años.

Continúan el texto con el análisis de la alfarería en América. Aunque no ofrecen una visión completa de la rica elaboración de la cerámica prehispánica, cuyas creaciones tecnológicas y formales empatan, e incluso superan a muchas realizaciones de Oriente y Occidente, se enfocan particularmente en la alfarería contemporánea y sus raíces coloniales, siendo esta el área de especialidad de Fabián Landívar.

Padre e hijo examinan diversos elementos de los materiales, las técnicas y tecnologías empleadas en la fabricación de objetos utilitarios y suntuarios, así como las formas y los motivos de decoración más comunes. El torno y el vidriado

son dos realidades que los autores destacan, siendo esencialmente contribuciones significativas que llegaron desde Europa y se mezclaron con la realidad de la cerámica indígena.

Un elemento importante a destacar es la trayectoria vivida por los ceramistas durante la segunda mitad del siglo XX, marcada por la intervención de agentes externos y conflictos internos de la comunidad de artesanos, especialmente en Chordeleg. A través de los razonamientos y críticas de los autores, se obtiene una comprensión de aspectos que deben considerarse al apoyar a estos grupos que buscan superar las crisis actuales de producción, mercadeo y preferencias del mercado.

Después de este recorrido, Fabián y Roberto Landívar se sumergen en la parte filosófica que discute el significado del arte. Siguiendo de cerca a George Dickie, reproducen un comentario suyo que resume la dirección de su pensamiento: “No hay ninguna condición ni conjunto de condiciones imprescindibles para que algo sea arte, no hay ninguna esencia que compartan las obras de arte”.

Con citas de John Berger, Umberto Eco, Marta Zátanyi, Guillo Dorfles, Arthur Danto, Paúl Ziff y Morris Weitz, pero sobre todo de Martin Heidegger, los autores concluyen que la cerámica de Chordeleg tiene el estatus de arte, definido por el uso creativo del medio, su historia y su reflejo de la vida diaria de Chordeleg, que celebra su “razón de vida”.

Los dibujos que siguen, elaborados durante la estancia de Fabián Landívar en Chordeleg en 1979, reflejan la preferencia de los

artistas por trazos directos y firmes. De alguna manera, son el resultado de la influencia de las imágenes simples pero vibrantes que los ceramistas locales plasman en sus objetos. En esta ocasión, la presencia de la flor no incomoda al florero.

Pero la forma o imagen de la forma no escapa de la palabra ni de la profundidad de los sonidos. En ese sentido, los textos mínimos, al estilo de los haikus japoneses, marcan discretamente el ritmo de las cosas sencillas y profundas que emanan del imaginario que proyecta este libro. Porque, evidentemente, debemos retornar al mundo de la naturaleza que nos rodea, significando armonía de los sentidos, de la memoria y la creación humana que nos contagian de ternura.

INTRODUC

La tierra, el barro, el lodo, la arcilla; o la piel de nuestro planeta —piel de la Pachamama— ha sido ofrecida al ser humano para que construya su mundo. Desde tiempos no contabilizados, dichos elementos se han entreverado con paja, arena, vegetales, partes y desechos de animales, etc. Para convertirlo en casas, hornos, albercas, senderos, remedios, herramientas, recipientes, contenedores y otros artefactos.

Cuando sometieron la arcilla al fuego intenso, se la usó para crear una roca que almacenara y transportara el agua, que procesara y guardara alimentos; pero también ha sido testigo y medio en la expresión de ideas, costumbres, aspiraciones; para atraer a los dioses a esta Tierra. Para llevar el alma hasta los cielos o al infinito espacio.

El presente trabajo no describirá razones técnicas y empíricas que justifiquen la valía e importancia de las obras realizadas por los ceramistas de Chordeleg. No poseo un relato admirable y convincente que brinde satisfacciones propias y ajenas.

Propongo, más bien, reflexiones despejadas sobre el trabajo creativo de estos artistas populares en el barro, lo hago desde los conceptos y dibujos.

Los razonamientos los acabo de obtener tras mi encuentro contemporáneo con el arte y sus actuales concepciones. Y no así los dibujos, que fueron elaborados en 1979 durante los talleres y en los almacenes y hogares de los propios ceramistas de Chordeleg; cuando trabajé con ellos por dos años. Fue una recopilación necesaria en ese entonces, a fin de producir sus creaciones e identidades en la cooperativa de ceramistas propiciada por el CREA.

Con las tierras blancas y negras de Toctehuayco, Capilla-pamba y Shucos, modelaron objetos, relieves, volúmenes y figuras. El proceso denominado vidriado lo hicieron inicialmente con óxido de plomo, estaño fundido y sílice extraída de piedras de cuarzo; mientras que sus pinturas nacieron por el uso de cobre, manganeso, óxido de hierro y combinaciones con carbonatos de cal y arcillas coloreadas.

CIÓN

Con sus manos y mentes, obraron su arte; los López, Palomeque, Orellana, Villa, Marín y muchos más. Ellos trabajaron con sus padres y abuelos; luego transmitieron esos saberes a sus hijos y nietos. Así también, tornearon, modelaron, pintaron y dieron los acabados sus esposas e hijas.

Pintaron con trazos sobrios y austeros, moviendo y alzando la mano y el pincel apenas dos o tres veces, para así colocar tórtolas, chugos, torcazas y más pájaros en movimiento, originarios del lugar.

Pintaron —con suaves ondas— las flores y hierbas hacia el lado del viento. Inspirados por la escritura japonesa o china, ilustraron el sonido madrugador del gallo o la ágil escapada del venado y conejo silvestre. Unos puntos en medio de un gesto espontáneo narraban los tropiezos de las mariposas. También, a lo lejos, se acostaba una oscura mancha entre otras más transparentes que sostienen al valle; y tras ellas, en solitario, se ocultaba chismoso el sol. Había niebla con pasos gigantes de nogales... al igual que cuentos y miedos de luna llena.

Las denominaciones de artesano, alfarero, ollero o *shillero* no las usaré, puesto que tras ellas existen connotaciones históricas y sociales que desacreditan y circunscriben su trabajo al hacer mecánico. Me parece que el término “ceramista” lo identifica más ampliamente, pues su versatilidad inviste variadas y múltiples presencias.

Aquella última palabra aparece indistintamente en diferentes partes del mundo; en pueblos lejanos y cercanos, al igual que se manifiesta en etnias y culturas, de forma única e independiente. La voz *cerámica* viene de la palabra griega *keramos*, que designa a las tierras plásticas y luego cocidas. Denota desde el más rústico ladrillo a la más transparente porcelana.

En el lenguaje común, al igual que en los medios productivos, los círculos del arte y en algunas ciencias sociales, ha sido costumbre tomar sus derivaciones desde la materia prima, la tecnología, los objetivos o los usos y las funciones; a fin de señalar tareas, oficios, o etiquetar profesiones y trabajos. Por ejemplo, se conoce como herreros a quienes se expresan generalmente con hierro (materia), de zapateros (por el uso), joyeros (por el objeto), picapedreros (por la técnica) etc. Esto ha provocado confusiones y perjuicios, a pesar de que sus creaciones suelen ser solo medios para expresarse, instalar símbolos o proponer significados artísticos.

En muchos pueblos prehispánicos, la visión objetual de la cerámica iba más allá de su condición material, de uso o elaboración. Más bien, la adoptaron a fin de expresar plenamente su cosmovisión, como vía para honrar o ensalzar motivos naturales, del entorno o sus pérdidas y esplendores;



también para comunicar significados sociales, jerárquicos, o lecturas de orden patrimonial, religioso o mágico.

Posiblemente, el uso de la cerámica iniciaba, pactaba, memorizaba o contaba. La imagen conducía, presenciaba, representaba, asociaba o descubría; quizá autoreflejaba...

*El silbido del vaso,
con su tono de fuego,
llena de viento y agua...
estas tierras del sur.*

Sabemos todos cuánto dominio técnico y expresivo tenían nuestros ancestros prehispánicos en el manejo del barro, y esas memorias han sobrevivido —con ardua lucha— hasta el día hoy; colándose entre las más plásticas y pequeñas partículas de las arcillas para pronunciarse de forma única, propia y original, a pesar de habitar en medio de obrajes, mitas y alcabalas.

Los conquistadores trajeron experiencias e influencias de los griegos, romanos, visigodos, bizantinos y, finalmente, de los musulmanes. La cultura europea se estableció en el nuevo mundo, acompañada de las mentalidades medievales, rena-

centistas y, por último, barrocas. Por ello se dice que nuestras cerámicas se concibieron afuera, pero nacieron acá.

Cabe citar, entonces, las palabras de Umberto Eco (2012) sobre este tema:

“

Entenderemos, pues, por teoría estética cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos, verbales o no, es decir a la cuestión hermenéutica (visto que ésta atraviesa los problemas previos aunque, como solía suceder en la Edad Media, no concierne sólo a los fenómenos denominados estéticos). (pp. 9-10)

”

En la conquista e imposición cultural española, el artista criollo tuvo obligadamente que obedecer la imposición de normas, cánones y formas estacionarias de las costumbres, ceremonias, los ritos y gustos. A partir de allí conocemos las escudillas, pomas, tinajeras y otros objetos.

Hubo que, entonces, reacomodar la mirada y sensibilidad, estirarlas hasta que chillen como propias para que no se ahoguen en la pérdida y nostalgia, allí, en esa tierra; desde el amasado hasta su pulido, hubo que hundir todos los dígitos para que el silencio obrara en la huella.

Fabián Landívar
Cuenca, 2024

O

T

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA



BREVE HISTORIA DE LA CERÁMICA EN EL MUNDO

La palabra *cerámica* proviene del griego *kéramos*, cuyo significado es ‘arcilla’ (Morales Güeto, 2010). Esta manifiesta sus comienzos como una actividad enteramente manual: “Antes de la invención del torno, la cerámica se hacía enteramente a mano, por uno de los distintos métodos utilizados o por la combinación de estos [...]” (Cooper, 1987, p. 15).

Esta actividad manual expresa una conexión entre el ser humano y los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego. Su quehacer se manifiesta desde los procesos más básicos para su elaboración, como lo menciona Canillada Huerta (2007): “Hace miles de años los hombres primitivos ya supieron hacer uso de la arcilla, uno de los componentes del suelo. Trabajándola con agua, hacían una pasta que era muy fácil de moldear [...]” (p. 6). En cuanto a la invención de la alfarería, con base en excavaciones encontradas, inicia entre los años 10 000 a 6000 a.C. aproximadamente.

La necesidad de elaborar objetos de contención y recolección probablemente dio paso a las primeras obras creadas en barro. Existen algunas elucubraciones que manifiestan que, por un descuido, la arcilla cayó al fuego y este hecho dio como resultado un elemento de mayor consistencia; con lo cual se inventa la alfarería (Canillada Huerta, 2007).

El arqueólogo Jozef Buys (1990) explica que “la alfarería engloba una cerámica de producción bastante simple, muchas veces a fuego abierto y principalmente identificada con el período aborígen” (p. 63).

Sin embargo, es indispensable considerar que será necesario un proceso de calentamiento uniforme en una temperatura aproximada de los 600 °C, a fin de que la arcilla se transforme en cerámica; pues, de cocerse a temperaturas más bajas, presentará una textura porosa y se obtendrá un artículo muy frágil (Cooper, 1987).

Dichas dificultades relacionadas con la fragilidad y porosidad de la cerámica se solventan a través del proceso conocido como vidriado, que proporciona un recubrimiento impermeable y brinda mayor solidez y consistencia al objeto: “El origen del vidriado cerámico se debería al contacto accidental de los objetos de barro incandescentes con las cenizas, lo que nuevamente invitaría a indagar las distintas posibilidades y a provocar intencionadamente el fenómeno” (Morales Güeto, 2010, p. 17).

Asimismo, Canillada Huerta (2007) asegura que a los objetos de cerámica “les impregnaban una cocción de hojas y corte-

zas dándole un tono de color y un poco de impermeabilidad, surgiendo así el primer vidriado vegetal de la historia” (p. 6).

Como parte de los procesos de vidriado se implementaron diferentes métodos, uno de ellos fue el denominado vidriado vegetal; “conseguido hirviendo hojas o cortezas, hasta que se obtiene una solución. Aunque los resultados no son tan duraderos como los del vidriado, la vasija se hacía más impermeable. Algunos ceramistas africanos utilizan todavía este método” (Cooper, 1987, p. 16).

Otro más es uno conocido como bruñido, que permite obtener una superficie lisa y en cuyos inicios se lo implementaba mediante una roca, frotada alrededor de la superficie de barro; se conseguía así un acabado con brillo mate, impermeable y resistente (Cooper, 1987).

Del mismo modo, se ejecutó un proceso de recubrimiento, para el cual se revestía la pieza cerámica con un limo de arcilla fina —obtenido tras quitar las partículas gruesa—; este método también propiciaba un cuerpo uniforme y de diferente pigmentación (Cooper, 1987).

Por otro lado, uno de los hitos tecnológicos que permitió modelar varios objetos en serie y transformar los procesos de modelado de la pella es el surgimiento del torno alfarero, aproximadamente entre los años 3000 y 4000 a. C. (Cooper, 1987); una herramienta que otorgó —en aquel entonces y hasta nuestros días— un sistema tecnológico basado en la fuerza centrífuga (Seseña, 1976).

Fue en uno de los encuentros arqueológicos ocurridos en Mesopotamia a mediados del cuarto milenio a. C. donde aparecen los vestigios de lo que se considera uno de los primeros tornos de la historia de la humanidad (Seseña, 1976).

Dicho hallazgo permitió construir una reseña de los primeros tornos, cuyo sistema funciona mediante una rueda —de piedra o madera, fija en una superficie pivotante— que da vueltas debido a la fuerza motriz y el impulso del artesano u obrero (Cooper, 1987), a una velocidad necesaria y estimada de al menos 100 revoluciones por minuto (Seseña, 1976). Ese movimiento giratorio permite modelar objetos con un eje de revolución céntrico, de manera que el alfarero ejerce presión sobre la pella y puede crear cuencos, vasijas, elementos de contención, entre otros productos; además de facilitarle una mayor precisión y cantidad de artículos (Cooper, 1987).

El alfarero Emmanuel Cooper (1987) comenta que con el paso del tiempo el torno evolucionó conjuntamente con los procesos tecnológicos, por ello más adelante se mejoró el pivote y se le acopló un árbol, al igual que una especie de volante, para así lograr un mayor control sobre la velocidad y fuerza necesaria para girar la rueda.

En cuanto a las cerámicas iniciales, no presentan motivos decorativos, sin embargo, poco después del año 5000 a. C. aproximadamente, se registran los primeros motivos geométricos; que dieron comienzo a un estilo de Medio Oriente (Cooper, 1987).

Cerámica Kañari conocida
como Tacalshapa III
(800/900 - 1200 d.C.)







Cerámica Kañari conocida
como Tacalshapa III
(800/900 - 1200 d.C.)

Pero es importante tener en cuenta que la evolución del proceso técnico de la cerámica fue lenta, según lo menciona Canillada Huerta (2007):

“

Durante siglos la cerámica iría dando pasitos muy pequeños en el proceso de elaboración de cacharros, pues con lo encontrado en las investigaciones no se ve un adelanto hasta que la civilización babilónica hace unos azulejos vidriados, técnica totalmente innovadora, hacía el 575 A.C. lo que permite este vidriado es darle al azulejo un brillo y una resistencia nuevas. (p. 6)

”

Según Cooper (1987) entre Siria y Asia menor se presentaron desarrollos tecnológicos similares, al igual que en algunos países del Mediterráneo y el Medio Oriente. Entre los años 2700-2100 a. C., la complejidad de los elementos modelados en arcilla aumentó en Mesopotamia, los cuales tenían capas muy delgadas y bruñidas.

De acuerdo con Cooper (1987), el siguiente avance fueron los objetos vidriados, entre los cuales estaban los metales pre-

ciosos y también una nueva clase de cerámica que se comenzó a producir, la denominada fayenza; caracterizada por ser de espesor fino, pero con una manufactura de mejor calidad, pues se compone de sílice (arena de cuarzo). Asimismo, en el tipo fayenza se encuentran algunas cerámicas con esmalte y barniz. Y, en cuanto al proceso de fundición, se utilizaban minerales de maderas provenientes de Egipto.

Como parte de este importante desarrollo, los romanos sumaron a su actividad alfarera algunos de los procesos tecnológicos anteriormente descritos; por ejemplo, el de vidriado con plomo que usaban los mesopotámicos y egipcios. Así mismo, cuando el imperio romano conquistaba otras civilizaciones, integraba a esas culturas las mismas tecnologías y métodos de producción; esto permitió que los romanos fabricaran un tipo de cerámica fácil de transportar y con colores ocres brillantes (Cooper, 1987).

Tras la caída del imperio romano, se continuó usando la tecnología del vidriado de plomo a lo largo de toda Europa. La cerámica de fayenza aún se fabrica en otros países, como por ejemplo, los islámicos, cuyos niveles de desarrollo son muy altos; sin embargo, todavía resulta ser un proceso costoso, por lo que se suele buscar otras vías de producción.

Se debe mencionar que el alcance e innovación del imperio romano provocó un modelo de tecnificación y producción en la tecnología cerámica que hasta ahora se replica: “Para producir cerámica en las cantidades requeridas por las ciudades en crecimiento y los grandes ejércitos, se desarrollaron

técnicas de producción en masa que precedían muchos de los métodos de producción utilizados actualmente por las firmas industriales” (Cooper, 1987, p. 41).

La evolución de la cerámica en las diferentes civilizaciones ha posibilitado la ejecución de importantes cambios en los procesos y las tecnificaciones de la actividad; lo que ha permitido también su perfeccionamiento y conocimiento ancestral, hasta la implementación de procedimientos actuales de seriación e industrialización: “[...] se transformó en un trabajo altamente especializado, que probablemente se hacía ya como industria, tanto por hombres como por mujeres” (Cooper, 1987, p. 15).

A lo largo de la historia de la humanidad, los objetos cerámicos han contribuido a reconstruir civilizaciones enteras. “Los cambios en el estilo y tipo de cerámica se producen en respuesta a las demandas sociales, económicas y técnicas y, [...] está estrechamente ligada al desarrollo de las distintas civilizaciones, desde los primeros tiempos hasta el día de hoy [...]” (Cooper, 1987, p. 7). Las investigaciones arqueológicas, geoquímicas y mineralógicas realizadas por diferentes historiadores, etnólogos, arqueólogos y equipos multidisciplinarios han ayudado a reconstruir la historia, la tecnología, los hábitos y las tradiciones que, de otra manera, hubiese sido imposible conservar.

Cerámica Kañari conocida
como Tacalshapa III
(800/900 - 1200 d.C.)



LA CERÁMICA EN AMÉRICA

En América del Sur, las regiones andinas que existían antes de la conquista y colonización europea mantenían una relación mítica y mágica con la arcilla, la cual, además, no estaba mediada por los procesos tecnológicos: “[...] los americanos anteriores a la llegada de Colón no conocieron la rueda, ni, por tanto, el torno de alfarero. Tampoco el vidriado, aunque consiguieron cierta impermeabilización gracias al bruñido” (Patiño Puente, 2010, p. 5).

En el imperio Inca —también perteneciente al periodo previo a dicho dominio europeo— ya se construían objetos cerámicos de gran calidad, siendo entre los más representativos un gran cántaro de cuello largo conocido como *maka* (denominación peruana) o *aríbalo* (término español); esta última palabra por su parecido a las ánforas griegas.

Las piezas precolombinas se construían a base de pequeños instrumentos, como bastones de madera o cerámica denominada cascote. Algunos de los vestigios encontrados en las cavernas de Santarém (Brasil) tienen 8000 años de antigüedad, lo que incluso se confirmó en la investigación realizada por Roosevelt (1992) al mencionar que entre los hallazgos se identificaron varios complejos precerámicos, posiblemente del período arcaico tardío, los cuales permiten ilustrar la transición desde una subsistencia basada en la caza y reco-

lección, a una agricultura incipiente; al igual que el paso de la etapa precerámica a la cerámica.

En el siglo XVI se evidenció un cambio drástico en la cerámica precolombina tras la invasión de los españoles, lo que marcó el fin de algunas tradiciones e innovaciones tecnológicas: “[...] las sociedades andinas experimentaron un período de profundos cambios, un proceso que hasta la actualidad continúa bajo diversas formas de expresión” (Buys, 1990, p. 62).

La tecnología y cultura ancestral tendía a desaparecer o transformarse en aquel periodo. De acuerdo con el antropólogo Jaime Idrovo (1990), “nacieron otros conceptos que ahogaron tecnologías probadas por cientos de años, para simplemente producir ‘ollas’; es decir, artefactos mínimos, oscuros y sin importancia que se disimulaban con el hollín de las cocinas humildes” (p. 23). Asimismo, a los habitantes de la región se les impuso el trabajo minero para la extracción de la materia prima: “La mano de obra [...] se manejaba por el sistema de mitas, institución indígena apropiada por los españoles que obligaba a las poblaciones a trabajar por turno” (Chacón Zhapán *et al.*, 1990, p. 9).





Cerámica Kañari conocida
como Tacalshapa III
(800/900 - 1200 d.C.)



Cerámica colonial de
fabricación local

“

Porque la poesía está en la arcilla. Porque Dios hizo los hombres de barro. En la sociedad católica creemos que somos de barro. Es, tal vez, como una herencia de Dios. Pero la gente no conoce y dice: ‘De barro nomás es... (Sjöman, 1992, p. 149).

”

La conexión entre la Pacha Mama y la arcilla fue disociada a causa de las diferentes oposiciones feudales, puesto que la producción estaba reducida a los intereses de los señores feudales y a la masificación e imposición de técnicas de fabricación y de carácter estético. Del mismo modo, a varios artesanos se les enseñó a manejar un sistema productivo similar al europeo (Idrovo Urigüen, 1990).

A pesar de que aquello transcurrió hace cinco siglos, no todos los vestigios fueron borrados. El arqueólogo Jaime Idrovo Urigüen (1990) comenta que, en una importante colección del Museo del Banco Central del Ecuador, ubicado en la ciudad de Cuenca, permanecen algunos hallazgos importantes que reflejan la riqueza gráfica en tiestos con motivos de ramas y flores; algunos hechos de cerámica porosa y otros vidriados. En dichas vasijas ocurre, además, que sus líneas no pueden identificarse a cabalidad debido a su tamaño; sin embargo, sí es posible observar en varias una cromática en la

que prima el verde y azul, en compañía de tonos marrones (Idrovo Urigüen, 1990).

En cierta manera, el mestizaje promovió la prevalencia de algunas de las realidades andinas mencionadas, no obstante, los órdenes técnicos, formales y procesuales europeos siempre permanecerán. Prueba de ello es que —sin conocer con exactitud la época en que ocurrió, anota Idrovo Urigüen (1990)— en Chordeleg se instaló una producción ligada a procesos tecnológicos occidentales, en la cual se utilizó el torno y vidriado español, ajenos a la cerámica precolombina.



Cerámica colonial de
fabricación local



Cerámica colonial de
fabricación local



LA CERÁMICA EN CUENCA: CHORDELEG Y LOS ARTÍFICES CERAMISTAS

En la ciudad de Cuenca, Ecuador, los procesos de comercialización se vieron altamente beneficiados en los años 30 después de que se habilitó una carretera que dio paso a la venta de artículos cerámicos, en la emblemática plaza San Francisco; aunque también las mujeres viajaban a las provincias de Cañar y Chimborazo para intercambiar sus productos cerámicos por granos (Sjöman, 1991). Según los relatos de algunos alfareros, además de la plaza San Francisco, de igual forma en la Plazoleta Rotary se comercializaban y producían objetos cerámicos.

La antropóloga sueca Lena Sjöman (1991), quien ha realizado estudios sobre la producción de cerámica en varias zonas de Ecuador, cuenta que el primer alfarero de la ciudad nació alrededor de 1850 y su nombre era Julián Vanegas. Durante varias generaciones, las familias Pacheco, Alvarado y Vanegas han mantenido la tradición del oficio gracias a la transmisión oral de los procesos (Sjöman, 1991).

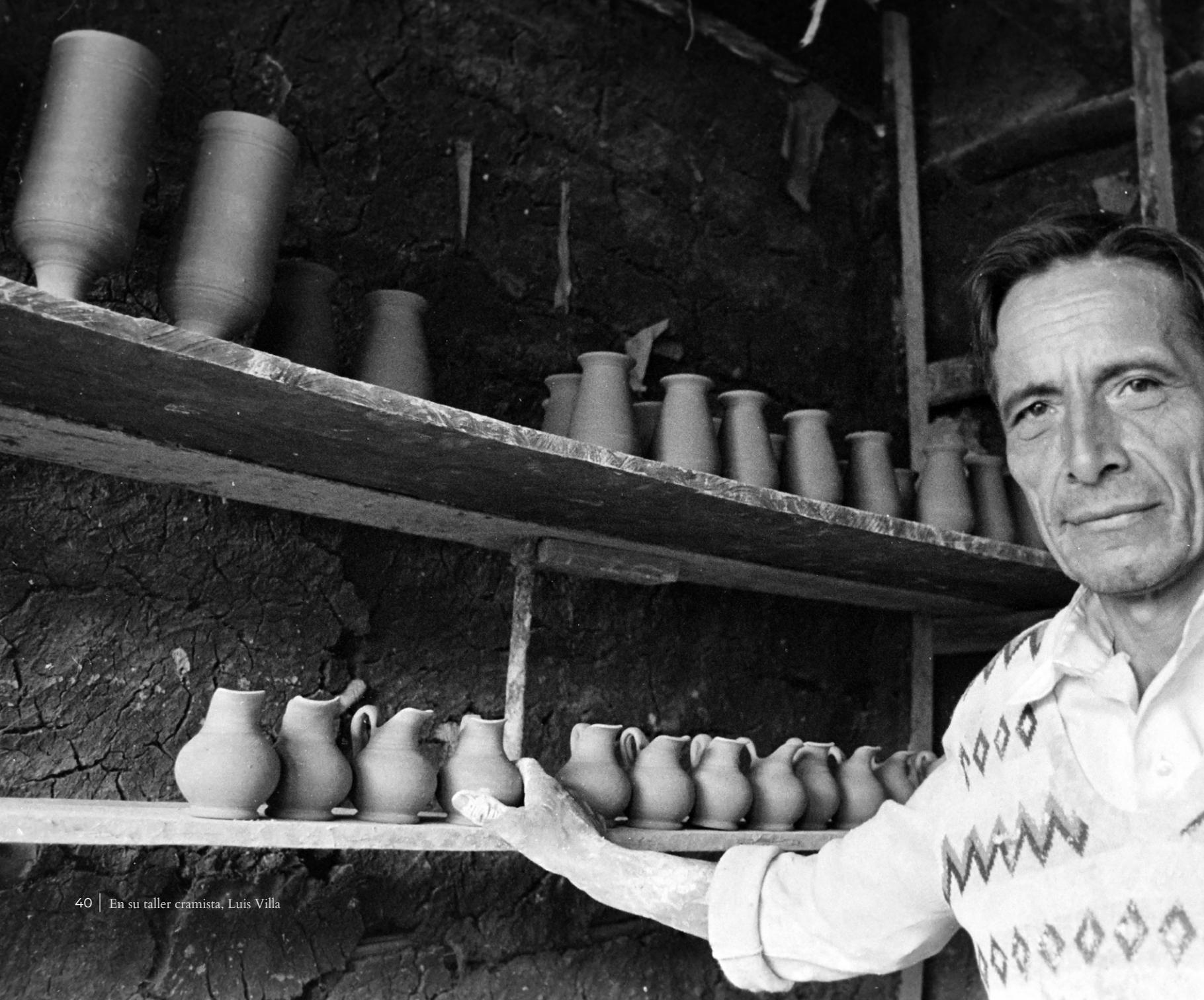
Dicha tradición cerámica se conservaba a manera de alternativa económica, para lo cual se realizaban objetos utilitarios como macetas y jarrones, al igual que figuras decorativas, por ejemplo, personas sentadas realizando diferentes activi-

dades, soldados, sirenas o también cruces; esos artículos eran distribuidos a otras partes del país gracias a los comerciantes que transitaban grandes distancias en trenes u otros medios de transporte (Sjöman, 1992).

Existía, entonces, una preocupación latente por la prevalencia de la tradición. Bajo ese contexto, en uno de los barrios tradicionales de la ciudad de Cuenca, la Convención del 45 —que albergaba algunas minas de arcilla—, se empieza a observar un proceso de urbanización acelerado que transforma las tradiciones de antaño; la zona del Tejar vivió la misma situación (Sjöman, 1992).

Además, Sjöman (1992) destaca a Chordeleg como un importante centro artesanal gracias a su abundancia de minas, las cuales posibilitaron los procesos cerámicos; y por la riqueza aurífera de sus ríos, que facilitaron el desarrollo de la orfebrería

Con la llegada de los españoles, llegaban al río Santa Bárbara —en Gualaceo— cuadrillas de pobladores para trabajar en la explotación de materiales usados en los procesos cerámicos; ellos debían traer sus propios alimentos desde sus pueblos, los





cuales, en algunos casos, estaban a más de 200 km de distancia (Chacón Zhapán *et al.*, 1990). Sjöman (1991) considera probable que los españoles emplazaron centros cerámicos en Gualaceo a fin de producir objetos utilitarios y abastecer la demanda de los habitantes del sector.

De acuerdo con los hallazgos expuestos en el libro *Pompilio y su pueblo*, de la Fundación Paul Rivet (1988), para 1915 habían fallecido algunos de los alfareros que transmitieron las técnicas del oficio oralmente, incluso varios de los que ya trabajaban con el torno mecánico. Asimismo, se estima que en esos primeros años del siglo 20 hubo una importante prosperidad económica, lo cual se debió al descubrimiento de minas de barro y arcilla cerca del cantón Chordeleg (Fundación Paul Rivet, 1988).

Lo anterior fomentó otro emplazamiento de artesanos en la zona y, por ende, significó una nueva fuente de trabajo para familias enteras, en cuyo oficio participaba cada integrante en cualquiera de los diferentes procesos —extracción, preparado, modelado o venta—; el sistema que imperaba era el trueque de las piezas cerámicas por granos secos o comida preparada (Fundación Paul Rivet, 1988).

Una de las integrantes de aquellas familias que se dedicaron enteramente al oficio fue Elvira Palomeque, considerada la primera mujer alfarera que usó el torno en la región, cuyo papá modelaba las piezas cerámicas en el torno y su mamá realizaba los procesos de decoración; dicho rol femenino y masculino en esas labores era un hecho común para

que la tradición prevaleciera por generaciones (Fundación Paul Rivet, 1988).

Cabe mencionar que los hijos también participaban en los diferentes procesos de la alfarería, en la que se trabajaba con plomo, estaño y piedra de río (Fundación Paul Rivet, 1988). Para los procesos de decoración se usaban barras de plomo, las cuales se fundían y molían luego junto al cuarzo, a fin de obtener el barniz. Al momento de ornamentar, se trabajaba con óxido de cobre; cuyos motivos probablemente se inspiraron en la cerámica importada, siendo los más replicados aquellos de tema floral, de aves y geométricos (Sjöman, 1991).

Las investigaciones realizadas por Sjöman (1991) se ven evidenciadas en su libro *Cerámica popular. Azuay y Cañar*, en el que reconoce a don Pompilio Orellana como un artesano muy reconocido en el ámbito de la decoración, quien trabajaba en obras de alta calidad, sobre vasijas y objetos ornamentales solicitados desde la ciudad de Cuenca. Este artífice y ceramista enriqueció la tradición en Chordeleg y el Austro (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares [CIDAP], 1977).

Ahora bien, los talleres que funcionan en Chordeleg “dependen casi exclusivamente de la mano de obra familiar” (Sjöman, 1991, p. 31). Sin embargo, es importante destacar que, para mantener la tradición artesanal, el alfarero de esta ciudad azuaya “complementa sus ingresos con la agricultura y la crianza de animales domésticos. En la producción intervienen todos los miembros de la familia. Los talleres son

del tipo familiar, que no emplea asalariados para contribuir a la producción” (CIDAP, 1977, p. 29). En concordancia, Sjöman, (1991) lo confirma también en su texto al decir que muchas veces la esposa e hijos del ceramista aportan a la economía familiar mediante el desarrollo de labores complementarias; por ejemplo, artesanías o actividades de comercio.

El alfarero, gracias a su experiencia y conocimientos, es capaz de reconocer la calidad de los materiales con los cuales trabajará, de manera que puede diferenciar las arcillas plásticas de las arenosas y su tratamiento. Entonces, a fin de obtener las mejores cualidades en sus elaboraciones cerámicas, realiza diversas mezclas de arcilla.

Antes de comenzar cualquier obra, el proceso de mezcla y tratamiento de la arcilla consiste en pisar este material hasta lograr la consistencia requerida. Luego se la guarda en una superficie plástica que le permita presentar su humedad. Finalmente, se procede al torneado en algunos casos, mientras que en otros se opta por modelar a través de un sistema de cordeles o placas, para así construir superficies tridimensionales.

En cuanto a los procesos de construcción y los diferentes estilos implementados en Chordeleg, es probable que los alfareros de la región hayan sido influenciados por el trabajo de otros ceramistas provenientes de Sevilla o Granada; a estos últimos se les atribuye el estilo denominado poblano de fachada con azulejo y el desarrollo de la cerámica poblana de talavera (CIDAP, 1977):



“

Una exploración arqueológica exhaustiva, [...] en los EE. UU. hasta Brasil y Argentina, revela el uso de Mayólicas españolas; la dispersión de la *talavera poblana*, y la aparición de cerámicas de tipo mayólica en este inmenso territorio desde Florida hasta Patagonia. (p. 25)

”

Entre los objetos modelados en Chordeleg, se registran algunos para cubrir diferentes requerimientos, sean de orden decorativo o funcional:

“

Todas las formas son dinámicamente funcionales para servir diferentes necesidades de la vida diaria: ollas, ollas perol, ollas cacerolas, ollas cazuelas, olleta, cazuela o paila, tazón, ensaladera, ponchera y dulcera; sartén, tortillera, achiotera, jarra, tinajera, ‘conquienvinisteis’, además de figuras de pájaros, perros, saleros, candeleros, y otras piezas. (CIDAP, 1977, p. 31)

”

Los alfareros de Chordeleg han elaborado también en los últimos años un estilo artístico popular, el cual se refleja en figuras y escenas costumbristas creadas a mano; estas son un gran atractivo para su población y turistas (Sjöman, 1991). Asimismo, uno de los primeros ceramistas de la ciudad que produjo obras con un sentido artístico y humorístico fue Salvador López, cuya familia ha retomado esta tradición (Sjöman, 1991).

Dicho esto, una vez modeladas las piezas, se pasa a la etapa de secado y luego se quitan las impurezas, lijándolas; posteriormente se realiza un proceso de esmaltado, en el que se trabaja con óxido de cobre, extraído de las baterías en desuso (Sjöman, 1991). En muchos casos, ese óxido se obtiene tras quemar alambres de cobre, para así conseguir una tonalidad verdosa; pero en otros casos se emplea óxido de manganeso —extraído de las baterías en desuso— para lograr un color marrón (Sjöman, 1991).

Por otro lado, para el tipo de decoración denominada por los ceramistas como *obra tosca*, es necesario solo dos componentes, plomo y óxido de cobre; mientras que la *obra fina* es el resultado de una pasta de mejor calidad que requiere arcillas con caolín, pigmentos y vidrios para el barniz (Sjöman, 1991). Es importante tener en cuenta, según la antropóloga Sjöman (1991), que estos procesos de esmaltado y decoración implican un alto grado de toxicidad debido al uso de plomo y otros minerales, así como también, por su mal manejo; a pesar de ello, son prácticas que aún se ejecutan.

Los motivos más frecuentes en el proceso de decoración son los geométricos: puntos, líneas, planos y figuras simples; así mismo, destacan los temas frutales de la zona, las hojas y flores, que se impregnan mediante moldes o estampados:

“

Parece que a la guirnalda también se le denomina *corona*, lo cual no cambia el sentido del uso de este elemento decorativo, que sirve para delimitar la decoración central de las piezas, especialmente los platos, tortilleras y tazones abiertos, cuyo fondo fue aprovechado para la decoración. Algunos animales, no bien definidos, aunque los alfareros hablan de pájaro del monte, lo cual no lo identifica con una variedad ornitológica determinada. Aparecen patos o gansos, gallina doméstica y otros, probablemente el llamado chupamirto; perros, venados, ovejas, mariposas o libélulas, serpientes, caracol, tortuga. (CIDAP, 1977, p. 35)

”

Una vez finalizada la etapa de decoración se procede a la quema de las piezas en hornos de fabricación artesanal, pues Sjöman (1991) explica que estos son abiertos en la parte de

arriba, con lo cual se puede observar y controlar el proceso. Para lograr el cometido se utiliza viruta, un residuo de los talleres de carpintería que proviene del corte y cepillado de la madera; aunque también es posible emplear ramas o chamiza (Sjöman, 1991).

En la parte superior se colocan tiestos y residuos previamente cocidos (Sjöman, 1991). Este tipo de hornos disponen de una entrada para la carga de las piezas cerámicas y los materiales orgánicos, a manera de combustible, lo cual permite elevar la temperatura y su cocción: “Los hornos en Chordeleg son redondos, construidos de adobe. Se mete el combustible en dos aperturas al fondo, debajo de los arcos” (Sjöman, 1991, p. 33)

En los años 70, tras la llegada de dos voluntarias del Cuerpo de Paz, los habitantes de Chordeleg comienzan a formar parte de procesos de industrialización. Se implementaron varias asesorías técnicas y ellas buscaron fijar precios justos para el trabajo artesano, además de formar la primera cooperativa por medio del Centro de Reconversión Económica de Azuay, Cañar y Morona Santiago (CREA); sociedad que estuvo conformada por 18 socios y contó con la asistencia de la Misión Técnica Española (Fundación Paul Rivet, 1988).

“

El CREA volvió a tomar cartas en el asunto en 1974, año en que se estableció la ‘Cooperativa Cerámica Chordeleg Ltda.’, en donde se buscaba montar una fábrica cuya producción tuviese las características de diseño dadas por la tradición, pero con algunas adaptaciones en cuanto a formas y nuevos usos que permitiesen una utilización actual y en consecuencia su comercialización nacional o internacional [...]. (Fundación Paul Rivet, 1988, p. 26)

”

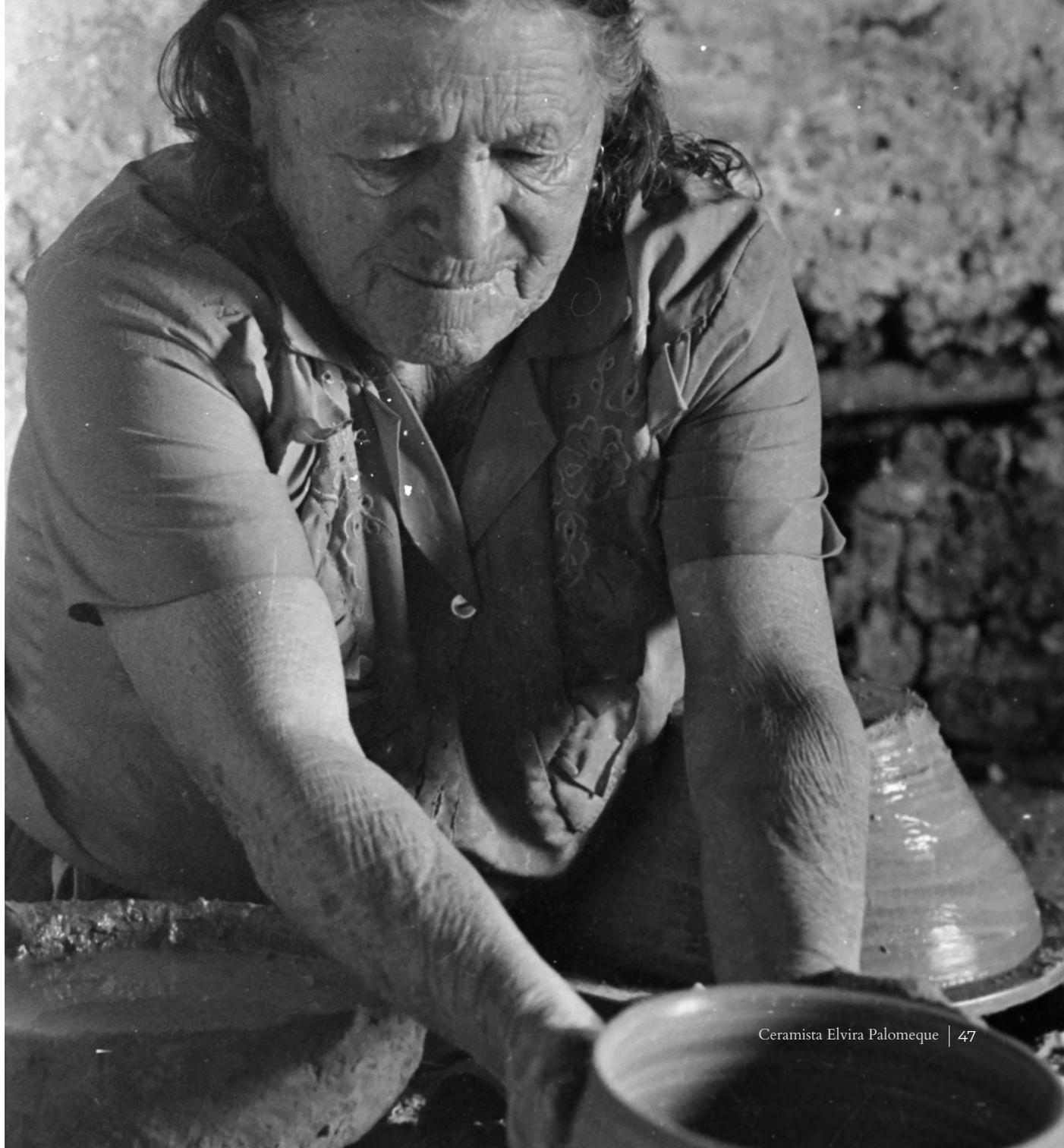
Desgraciadamente, dicha cooperativa fracasó por diferentes razones e involucrados en el proceso.

“

Además de las consabidas ‘competencias y rencillas’ quizás los factores más importantes fueron la debilitada, situación económica por el mal manejo de fondos y la errada selección de personal, causas que para abril de 1986 señala un informe evaluatorio del mismo CREA. En el mismo se añade que los objetivos de éste y otros acuerdos han fracasado debido a que los artesanos de Chordeleg han estado siempre AUSENTES de los beneficios esperados de estos convenios. (Fundación Paul Rivet, 1988, p. 28)

”

Siempre el cooperativismo prima sobre el individualismo, pues se pueden conseguir grandes avances mediante la firma de convenios y los trabajos en grupo. Justamente, el propósito al crear la cooperativa era obtener beneficios para los artesanos, sumando esfuerzos bajo un cuerpo legal establecido; pero las dificultades antes descritas llevaron a que esta sociedad fracasara y que no se pudieran concretar las metas planteadas.





Algunas dificultades han acaecido sobre los artesanos de la región de Chordeleg. Probablemente, en aras de diversificar las opciones de oferta y demanda, se introdujo la cerámica mejicana, siendo algunos de sus modelos replicados, lo cual causó confusión y pérdida de los objetos confeccionados en la zona.

En cuanto a los procesos de tecnificación, La Fundación Paul Rivet (1988) plantea que la incorporación de maquinaria debe realizarse con el criterio de optimizar los procedimientos, mas no de industrializar, y, por ende, reemplazar al artesano o modificar los conceptos que configuran su imaginario; la incapacidad de llevar a cabo innovaciones o procesos de diseño necesarios para mantener esta tradición alfarera ha generado grandes desgastes físicos, así como enfermedades que desalientan a las futuras generaciones en seguir los pasos de sus padres o familiares artesanos. Tampoco se ha contemplado la importancia de comprender al público y sus necesidades. (Fundación Paul Rivet, 1988)

Y respecto al rol como consumidores solidarios, la imperante comprensión de los procesos y las tradiciones de nuestra región es un conocimiento que debe estar presente al comprar artesanías. Lo anterior nos permitirá valorar y discernir sobre los complejos procesos y la implicación cultural que tienen dichos objetos, pues de igual forma es nuestro deber y responsabilidad contribuir a la conservación de las tradiciones y profesiones ancestrales; de manera que preframamos las artesanías locales y no aquellas que nos impone el consumismo.

“

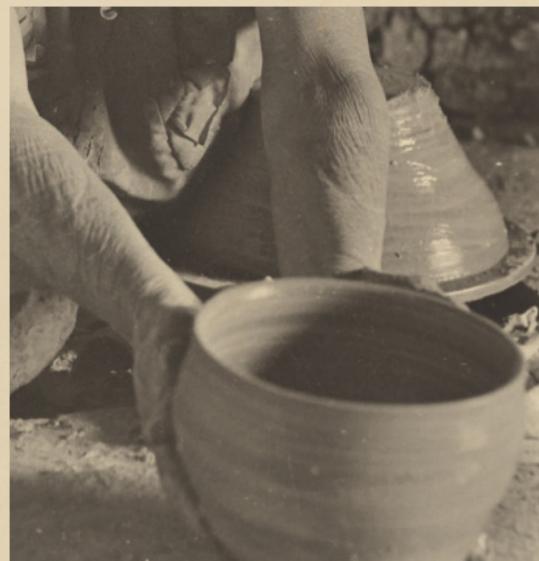
Es nuestro deber como consumidores conocer los procesos y el ejercicio mismo de la alfarería. De esta manera podremos valorar en su real dimensión el trabajo y el esfuerzo del alfarero. La difusión persistente de dichas manifestaciones es obligación del consumidor y de las entidades correspondientes. (Fundación Paul Rivet, 1988, p. 42)

”

En la actualidad, el consumo acelerado y el facilismo nos ha conducido, de alguna manera, a preferir artículos masificados y desechables; lo que genera graves consecuencias para nuestro planeta y las tradiciones ancestrales: “El rechazo sistemático al objeto tradicional de barro es un punto que necesita ser erradicado a través de una constante información al consumidor moderno de ‘plásticos y aluminios’” (Fundación Paul Rivet, 1988, p. 42).

02

EL ARTE Y EL ARTE POPULAR



A través de este trabajo no buscamos definir el arte o teorizar sobre este. Somos testigos de que las múltiples clasificaciones y estimaciones vertidas a su favor están ligadas y sujetas a visiones y sentires temporales, o al contrario, surgen en épocas específicas de las diferentes culturas que han existido en la historia universal.

Por lo tanto, consideramos oportuno traer a colación los pensamientos de George Dickie (2005), quien expresa sobre los procesos que normaron la producción de obras artísticas y las formas que guiaron su comprensión y disfrute.

Asimismo, Dickie (2005) recoge los conceptos e ideaciones que permitían crear o percibir un “campo de fuerzas” para alcanzar un “equilibrio estable” y lograr la “buena forma”, al igual que una organización y distribución dentro del contexto configurado.

“

Las conclusiones que extraen son que no hay esencia del arte y, por ello, que no puede darse ninguna definición de «arte» del tipo tradicional. Como parte de sus conclusiones, están de acuerdo en que no hay ninguna condición o conjunto de condiciones imprescindibles para que algo sea arte: no hay ninguna esencia que compartan todas las obras de arte. (Dickie, 2005, p. 16)

”

Esta reflexión nos permite acercarnos —en ausencia de prejuicios y miedos— al producto artístico que se ha sostenido sin ser bello ni feo; al mismo tiempo que cohabita con diferentes significados sobre la identidad de un pueblo.

Sabemos todos que en el mundo del arte —sobre todo en el contexto institucional (templos, galerías, museos, academias, literatos, críticos y curadores)— se han desplegado múltiples esfuerzos y significativos empeños durante su existencia para la búsqueda de normas y juicios a contemplar y examinar, reconocer e interpretar, comunicar, juzgar o ejecutar una obra de arte.

Asimismo, se han creado sobradas calificaciones y valoraciones para el ‘merecimiento’ y aceptación del hecho artístico, distinguiendo —muchas veces— su procedencia y origen, la materialidad del objeto y su uso; además de un sinfín de categorizaciones y ‘requerimientos’ más, a fin de excluirlos o aceptarlos en un mundo de ‘puro’ elitista, inherentemente superior. Por supuesto, dichos preceptos han habilitado el manejo y control de las artes, al igual que su especulativa distribución.

Todos estos intentos formales de etiquetación y sistematización han perecido o corroído poco a poco con el pasar cambiante de los tiempos; pero, sobre todo, por las continuadas innovaciones culturales y los reivindicativos valores sociales de la colectividad.

Así, han surgido nuevas formas expresivas de ver, pensar, conocer, sentir y vivir el arte. En fin, el pensamiento hu-

mano —en su inmanente renovación— no ha permitido, y firmemente ha desafiado, los hermetismos castrantes y embalsamadores de la creatividad artística.

Aquello tampoco quiere decir que, en el contexto de la experiencia artística, se asfixia el aspecto productivo y el necesario diálogo entre la obra y la diversidad de opiniones e interlocutores. Es inteligible que desde allí surgen y nacen libres interpretaciones que dan paso a nuevas miradas y a giros renovantes de otros, así como también, a múltiples criterios, apreciaciones, ideas, etc.

*Parecería que
la impermanencia de la flor
enoja al florero...*

John Berger (2000) al respecto nos recuerda:

“

Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto. (pp. 40-41)

”

La realidad del mundo cultural occidental, heredero práctico de la antigüedad clásica, y devoto patrocinador del pensamiento religioso cristiano, introdujo fervorosamente en nuestra América —en sus inicios— cánones de la estética medieval (y luego las artes del barroco), todos sus ritos, ceremonias y gustos, con sus miedos y emblemas divinos, con moralismos estéticos y relatos punitivos y del dolor.

Todo ese pensamiento especulativo, lleno de abstractas y raras percepciones, condujo en la comunidad indígena a la implementación de extraños rigores artísticos de concepción y procedimiento; para finalmente modelar —aunque no en su totalidad— otra o una nueva sensibilidad, compatible y acorde a esa mentalidad.

Umberto Eco (2012) nos describe bien las prácticas, preceptos, gustos, reglas y demás concepciones del arte medieval:

“

Entenderemos, pues, por teoría estética cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos, verbales o no, es decir a la cuestión hermenéutica (visto que ésta atraviesa los problemas previos aunque, como solía suceder en la Edad Media, no concierne sólo a los fenómenos denominados estéticos). (p. 13)

”

En ese sentido, Umberto Eco define la estética como un discurso con propósitos sistémicos que, a partir de principios filosóficos, permite entender los fenómenos de la belleza y el arte en sus procesos de producción y apreciación. Dicho término también se ocupa de la relación que mantiene el arte con otras actividades —como la moral—; además de vincularlo con la función del artista, los juicios de gusto, los ornamentos y los estilos. Asimismo, lo conecta con la hermenéutica, que atraviesa e interpreta textos escritos o no desde las visiones previas.

Las nuevas expresiones, como resultado de las directrices impuestas y mantenidas al interior de una colectividad o de grupos sociales, materializan atributos, paradigmas y doctrinas que demandan esas culturas imperantes.

Dichos hitos y valores homogenizan las propiedades de las obras de arte. Se implementan, además, nuevas tecnologías y procedimientos, se incorporan desconocidos materiales, al igual que signos y códigos ajenos; para luego ser aceptados y consumidos por la sociedad. Cabe mencionar que las variantes en los cánones y regulaciones mantenidas pueden aceptarse, siempre y cuando no sean arbitrarias o atenten contra los significados de ese soporte ideológico.

Justamente, el propósito de este texto es no edificar nuevas mediciones, declaraciones o juicios para entender el arte; aquel que es producido por el pueblo y que hoy se conoce como arte popular.

En nuestro camino de apreciación por la cerámica popular evitamos los juicios privativos o los pensamientos predominantes. Creemos en las rutas de opinión abierta, en una argumentación fundamentada que nos permita observar perspectivas amplias y posibles.

Ahora bien, referente a los fenómenos del arte y su producción, no estamos para formular verdades únicas y caer en posturas de manipulación especulativa. Estamos para sumarnos y aprovechar la inmensa diversidad de los aportes que surjan para sostener y renovar el cocimiento del arte, en sus complejos aspectos de las libertades individuales y sociales.

*...te puede embarrar, embancar.
Con barro puedes amasar, amansar.*

Marta Zátonyi (2002), académica especializada en estética e historia del arte, aclara que: “El artista con su creación le da forma material, artística y a su vez simboliza a esta realidad tan compleja y contradictoria” (p. 30).

Esas realidades, aquellos contextos y lugares —en un tiempo dado— son caldo de cultivo o escenarios propicios para la vi-

vencia del arte; allí se patrocinan, acogen y fomentan necesidades y soluciones, propuestas proyectadas, ensayos, intentos y más. En esos entornos también se desarrollan preformas, modelos y ajustes, se crean lenguajes propios, metáforas... y se cualifican símbolos; los cuales nacen, se mantienen, modifican o fenecen de mano de sus alientos, logros, anhelos o frustraciones, represiones o libertades, entre otros, al interior de las vivencias cotidianas de la comunidad.

Allí se sintetizan temperamentos y peculiaridades distintivas, formas de pensar y sentir, tanto como individuos y colectivos. Además, es importante decirlo: la objetivación expresiva no deja de brotar y fraguar inseparablemente de la interacción y convivencia humana. Bien lo dice Heidegger (1996):

“

Todas las obras poseen ese carácter de cosa. [...] La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. (pp. 12-13)

”

Estas inserciones geográficas, temporales, culturales y contextuales mencionadas apadrinan momentos generativos de las acciones creativas, de diversidad significativa y significados, al igual que de implementación de sistemas, procedimientos y uso de insumos y medios productivos; así como también, de soluciones para su distribución. Claro está que, en dichas instancias, la mezcla de libertades y condicionamientos caracterizan o particularizan los imaginarios; y por consiguiente, se fundan ideas para la unicidad de la forma.

Al respecto, Guillo Dorffles (2001) menciona que el proceso creativo, conocido como *Gestaltung*, no solo se refiere a la “formatividad esencial” del desarrollo de las formas, realizadas tanto por la naturaleza como el hombre; el autor lo liga con la laboriosidad imaginativa de la mente humana, más allá de todo asunto fenoménico” presente también en el momento del suspenso a que nos obliga la percepción (dicho con más claridad, a la época que ésta se presenta), y activa también para prescindir de toda implicación gnoseológica y de todo mecanismo operativo” (p. 20).

EL artista y su capacidad creadora —en la relación ineludible con el entorno o contexto— acoge o transfiere a su obra el acontecer de la vida, o un fragmento de esta, a partir de su comprensión o sentires de lo que sucede poco a poco en su mundo. Su mirada confluye, no necesariamente en simetrías dimensionales de profundidad, carga o peso; pero sí —desde el artista— en compromiso leal y consciente para producir, incluso sabiéndose parte de esta, sea que se encuentre o no de acuerdo.

La obra de arte se visibiliza luego de autenticar paso a paso la presencia de relaciones con la realidad, cuyo contenido singular sea expuesto a la luz de la comunidad, es decir, posteriormente sea o no aceptado y admitido por ella.

Mediante el concepto de *verdad* propuesto por Heidegger (1996), es posible afirmar que esa realidad encapsulada por el artista es verdadera, ya que lo verdadero es esencia de dicha realidad; y, por consiguiente, la esencia es “eso común en lo que coincide todo lo verdadero” (p. 36). Visibilizar aquellos contenidos y la creatividad artística significa vincular lo conocido, vivido o percibido de la realidad con la obra.

Se concreta, entonces, un encuentro o desencuentro entre la apropiación del artista y la realidad objetiva. Se contrastan contenidos, y de ellos, los valores colectivos, sus registros culturales, la identidad misma; es decir, un encuentro en el tiempo y espacio entre la obra y el mundo.

Todo ese entramado sorteará una serie de inconvenientes, que serán mayores o menores de acuerdo al uso de alternativas o disyuntivas posibles en el camino de sacar a la luz la obra. Ese esfuerzo y dicha gestión conllevan riesgos, sobrellevados únicamente por el gran convencimiento, la entereza y posición del artista sobre sus principios creativos; incluso a riesgo de sufrir la no aceptación de su propuesta por parte del público o la comunidad.

**EL TORNO
DE ALFARERO**

Dibujos realizados por **Fabián
Landívar**



Con el objetivo de darle forma, el ceramista mezcla el agua y la sólida arcilla hasta lograr un estado de equilibrio plástico.

Luego amasa. Entre sus pulgares y las palmas de la mano, el aire se desprende y deja la “pasta” compacta y lista para su posterior elaboración. Lo denomina pella.





El movimiento de la rueda circula con poca pausa y constante ritmo, al tiempo que la pella es moldeada por los dedos y las manos del ceramista

Sus manos y dedos tocan la pella en un solo punto, para que así pueda discurrir un diálogo mágico y fluido. Este proceso de formación está conducido, sensiblemente, por el tacto.





Son las yemas de los dedos, el agua y el barro, que buscan al vacío, a los límites y los traspasos de la ideación formal. Así nace el objeto.

Ese “sacar a la luz” de Heidegger (1996) nos permite ahondar en ese proceso:

“

La tierra sólo se alza a través del mundo, el mundo sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento. Pero ¿cómo acontece la verdad? Nuestra respuesta es que acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos es el ser-obra de la obra. Levantar un mundo y traer aquí la tierra supone la disputa de ese combate —que es la obra— en el que se lucha para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad.

En ese alzarse ahí del templo acontece la verdad. Esto no quiere decir que el templo presente y reproduzca algo de manera exacta, sino que lo ente en su totalidad es llevado al desocultamiento y mantenido en él. El sentido originario de mantener es guardar. (p. 40)

”

El creador de arte y la producción artística no solamente puede estar aceptada e inscrita dentro del círculo “institucional del arte”. En la contemporaneidad y en el transcurso de

la historia de la humanidad, el ser humano se ha expresado artísticamente en lugares remotos o conglomerados urbanos mediante diferentes soportes, materiales y técnicas; al igual que en ámbitos y contextos sociales extensos y reducidos.

Así también, la dialéctica —presente entre la materia y la forma— se resolverá poco a poco bajo la injerencia e intensidad del manejo creativo, a través de los medios productivos de la obra y el coherente y organizado lenguaje; que sostendrá a los medios expresivos. Cobra vida la obra; la materia inerte se independiza sin perder su sustancia, encuentra autonomía del ser e inaugura su presencia y futuro.

Ahora bien, las distinciones y exclusiones efectuadas en contra del arte popular se forjaron a través de los conceptos de belleza vigentes y preponderantes, los cuales surgen en diferentes épocas, comunidades y jerarquías dominantes, creyentes del arte llamado culto.

Aquel condicionamiento mencionado concluyó como concepto básico del arte cuando Marcel Duchamp creó los famosos *ready-mades* en 1915, objetos artísticos cuyo autor —con absoluta determinación— aparta del elemento las cualidades visuales que deciden el gozo estético con sus atributos de buen o mal gusto. Así, el arte se libera del concepto inseparable de belleza, a la vez que delimita sus magnitudes, instintos, exploraciones, espacios, etc. Duchamp desata límites para el arte.

Arthur Danto (2013), en su libro *Qué es el arte*, escribe:

“

En el XVIII, siglo en que la estética se inventó o fue descubierta, dominaba la idea de que el arte aportaba belleza, por lo que daba placer a aquellos que poseían un gusto refinado. La belleza, el placer y el gusto eran una triada atractiva, que Kant se tomó muy en serio en las primeras páginas de su obra maestra, la *Crítica del juicio*. (p. 16)

”

De tal forma, el arte sí puede disfrutarse como algo alejado del concepto *gusto refinado*, y, por otra parte, sin los condicionamientos clásicos del contenido de “esencia” que debe poseer la obra. Con esto último, hago referencia a George Dickie (2005):

“

El método del descubrimiento de la esencia del arte por la reflexión es lo que impugnaron primero Paúl Ziff y después Morris Weitz en los años cincuenta del siglo XX. Ambos nos instan a examinar los usos de las expresiones «arte» y «obra de arte» y a extraer nuestras propias conclusiones acerca de la definibilidad de «arte» u «obra de arte» basándonos en estos datos lingüísticos. Las conclusiones que extraen son que no hay esencia del arte y, por ello, que no puede darse ninguna definición de «arte» del tipo tradicional. Como parte de sus conclusiones, están de acuerdo en que no hay ninguna condición o conjunto de condiciones imprescindibles para que algo sea arte: no hay ninguna esencia que compartan todas las obras de arte. (p. 16)

”

Desde nuestra percepción y consideración de arte en relación a la cerámica de Chordeleg, adoptamos el planteamiento de Dickie (2005), quien argumenta que el estatus de ser arte se logra solo por el uso creativo de un medio. En ese sentido, consideramos que el arte popular nos aporta mucha riqueza artística, la cual ha sido desplegada, mantenida y cultivada durante los acontecimientos históricos de las culturas, etnias, pueblos, lugares y personajes ecuatorianos, latinoamericanos, americanos o de todo el mundo.

Ollas, cacerolas, paneras, cazuelas, olletas, platos, escudillas, tazones, jarras, tinajas, ensaladeras, poncheras, dulceras, las famosas tortilleras, y más objetos, han sido confeccionados por familias de ceramistas de Chordeleg; hombres y mujeres, con herramientas también fabricadas por ellos en su gran mayoría.

Estos diferentes objetos, además de reflejar la vida diaria de los habitantes y consumidores de Chordeleg, coccelebran “razones de vida” al convertirse en interlocutores, contenedores y facilitadores de otras manifestaciones de su cultura relacionadas con sus celebraciones cívicas, religiosas, sociales, familiares, etc.

Estas piezas, que se han apropiado de diferentes espacios durante la vida de diversas generaciones, han asumido su propia identidad en diferentes habitaciones y casas de la región y el país. Hemos crecido con ellas dentro de un recíproco cuidado y mantenimiento.

En diversas colonias del mundo se ha usado el torno para actividades de alfarería y el horno cerrado de tiro abierto, al igual que técnicas de vidriado y esmaltado.

“

Desde la rueda que apareció en Mesopotamia al torno actual ha, habido un largo proceso de evolución, del que en España todavía se conservan ejemplos. Así la fase más primitiva es la que usa una base fija o el mismo suelo como ocurre en algunos centros de las Islas Canarias (La Atalaya de Santa Brígida y La Degollada en Gran Canaria, La Victoria de Acentejo y Candelaria -hoy extinguido en Tenerife y Chipude en La Gomera). (Seseña, p. 15)

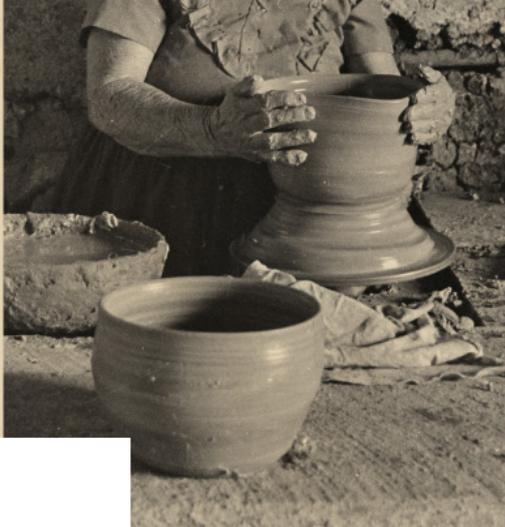
”

En el modelado de las piezas se incorporan relieves altos y bajos con paisajes rurales, protagonizados por animales domésticos y silvestres, al igual que la flora del lugar. En estos objetos es también notorio el uso de cuerpos escultóricos, resueltos como azas, jaladeras, botones de tapas y otros elementos. Por último, es de resaltar los motivos pictóricos y las resoluciones estilísticas de diferentes imágenes de su cotidianidad.



03

**RECOPIACIÓN DE
IMÁGENES Y TRABAJOS**
de **Pompillo Orellana** y
ceramistas de Chordeleg



Por Fabián Landívar

Este capítulo presenta una recolección de imágenes correspondientes a distintos objetos cerámicos realizados por alfareros de Chordeleg, junto con algunas muestras de motivos, florales, animales y otros.

Espero que mis imágenes no se comporten como meras ilustraciones de un texto curioso, pues, aspiro a mantener presentes las obras de los ceramistas de Chordeleg.

Esta muestra la presento no solo para cubrir la ausencia de información que existe sobre nuestro devenir en los lugares públicos y en el patrimonio artístico ecuatoriano; sino también para compartir y reseñar el gran beneficio experimentado en mi vida y trabajo al presenciar y aprender de estos ceramistas de Chordeleg. Obtener su confianza y amistad ha sido un regalo del cual manifiesto mi gratitud y respeto.

Tras muchos años después de haber realizado estos dibujos, he considerado publicarlos con la ambición de transmitir los valores y el talento de nuestros ceramistas mayores. Convenido estoy de que se puede cultivar el alma de nuevos artistas con las pautas necesarias expuestas en este libro; para así emprender con otros este enriquecedor camino de la alfarería.

Decididamente, lo oculto se vuelve visible, lo cual es sustancial para el propósito de este volumen, que es acercar la realidad de una extensa práctica artística, comunal y popular a las nuevas generaciones.

Aquello es obligatorio, pues faculta el sostenimiento de la memoria. Vivimos de ella, nos alimenta e impulsa a llevar nuestra realidad al presente de las nuevas generaciones, no solo con el propósito de preservar la riqueza creativa y cultural, sino también para proporcionarnos otras miradas y soluciones en la convivencia; a fin de confirmar identidades en los encuentros y relaciones con otros.

Digo que se hace visible una realidad, en referencia a aquella de tipo objetual de la cerámica, desde mi experiencia, desde lo conocido y sabido, desde lo interiorizado y atrapado en el contexto emocional y perceptual. Para ello es primordial no alterar su unidad formal, es decir, no mantener la “exactitud” visual que procura la resolución mecánica de la imagen; sino dibujar con respeto ante las acciones de producción explicadas en el capítulo dos de este libro. De esa manera se conserva también la pieza sana y limpia, sin rayarla, con la mirada en el instante en que el ojo recorre su superficie para traducirla en líneas, puntos y manchas.

Se delimita en el papel la totalidad tridimensional, como si fuera con anestesia, para llevarla hacia la bidimensionalidad. Allí el alfarero hurga en las particularidades de su creación, y en esa intimidad de los detalles encamina los cambios de dirección del espesor. En aquel adentrarse debe sostener el aliento, pues resulta imposible transmutar su tamaño y sus proporciones.

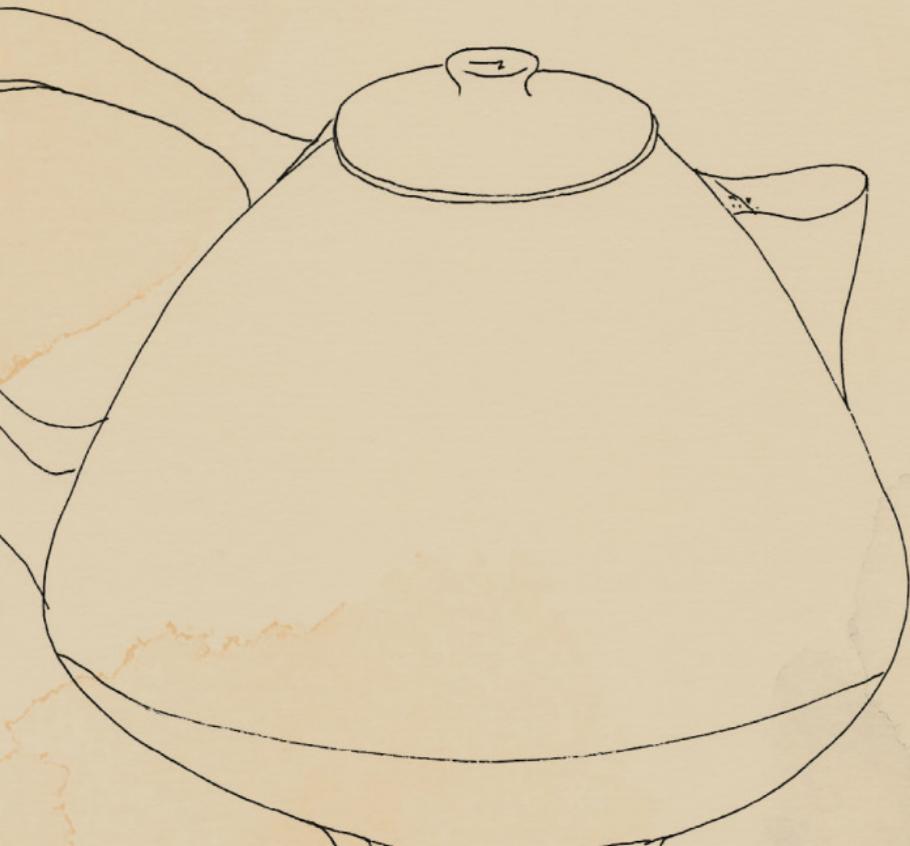
*Hay que navegar con gozo
y en puntillas el vacío de la tinaja,
sin que se entere la arcilla, los colores
y el vidriado.*

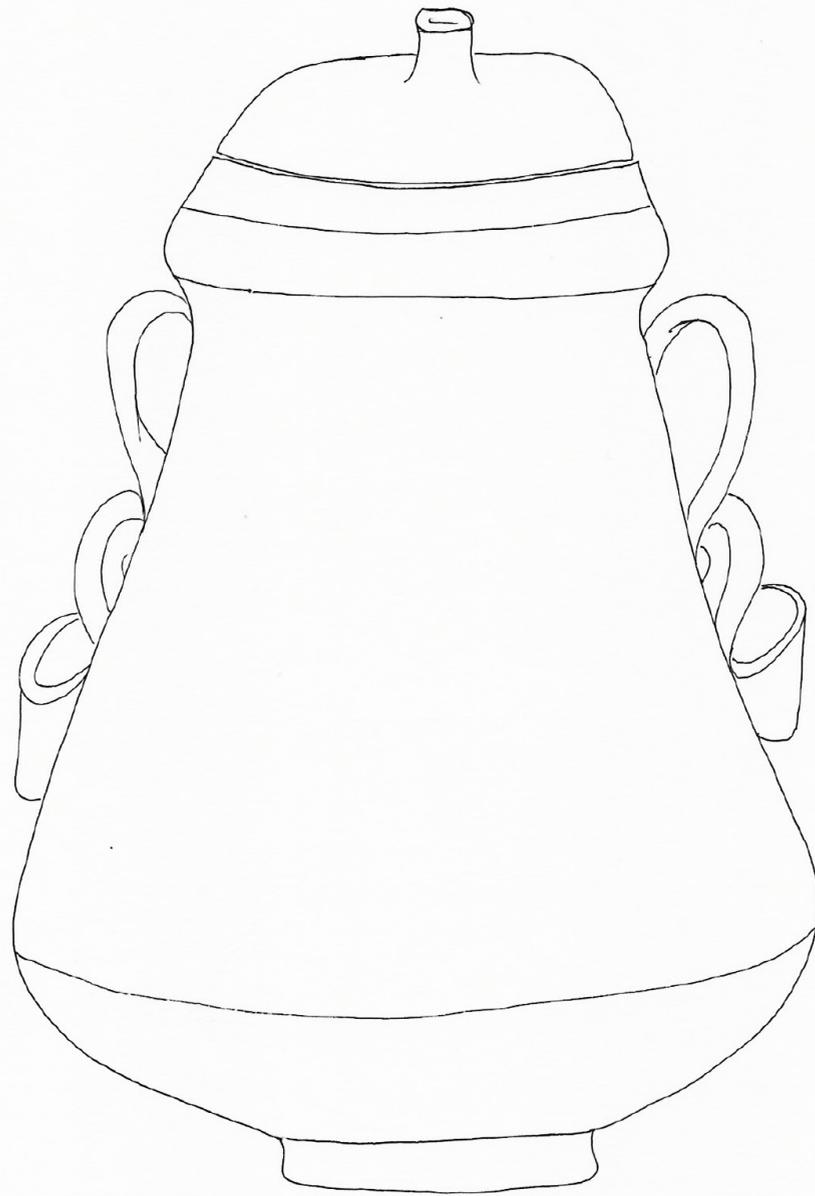
Mi intención ha sido mantener una mirada objetiva respecto a las imágenes presentadas a continuación, en correspondencia con la realidad, puesto que, en su momento, el dibujo debe transmitir muy de cerca y con certeza la persistencia del objeto trabajado.

Creo en la responsabilidad de interpretar con fidelidad cada pieza, para así brindar una continuidad formal. Claro está que en los dibujos hay trazos y gestos que representan sus pertenencias, creencias y querencias, aspectos imposibles de esconder.

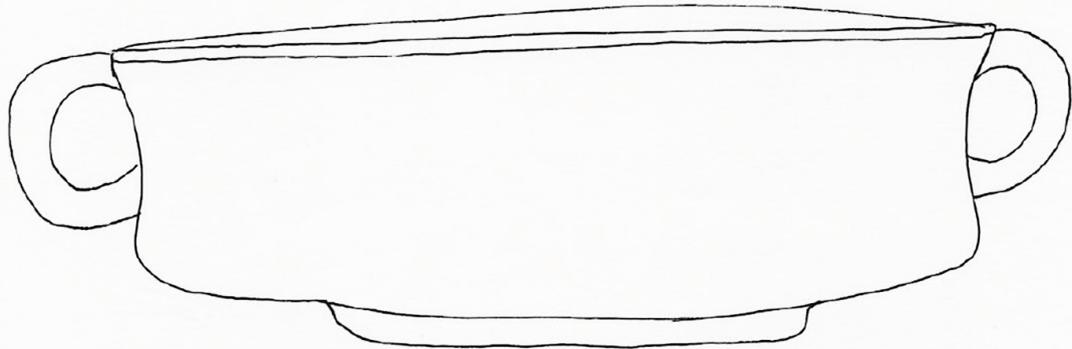
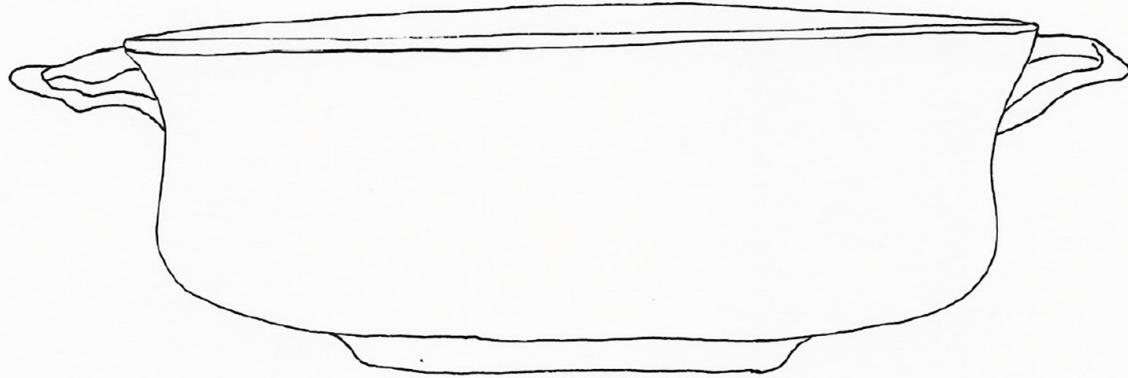
**RECOPIACIÓN DE
DIBUJOS DE
OBJETOS
FUNCIONALES Y
DECORATIVOS**

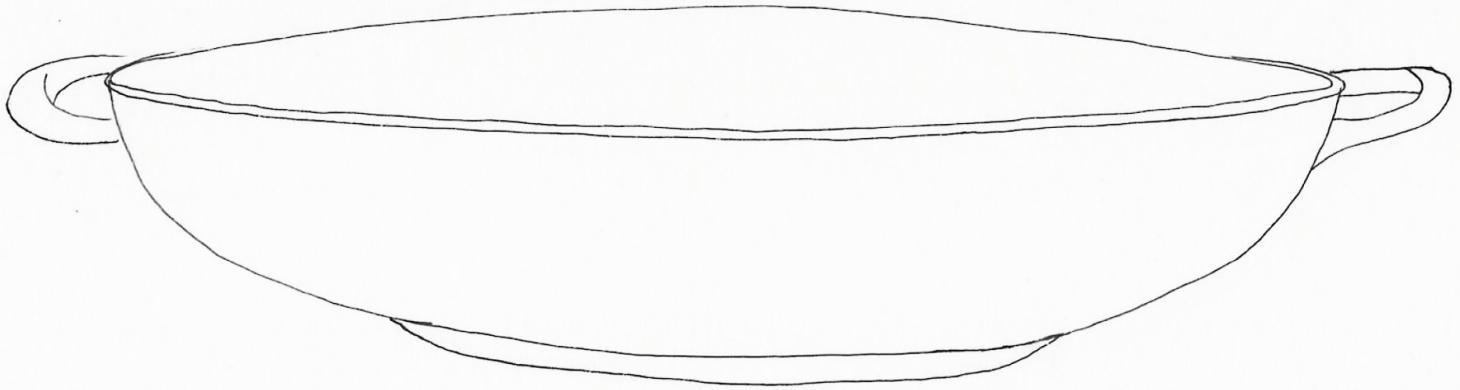
Realizadas en **Chordeleg** entre
1977 - 1979 por Fabián Landívar

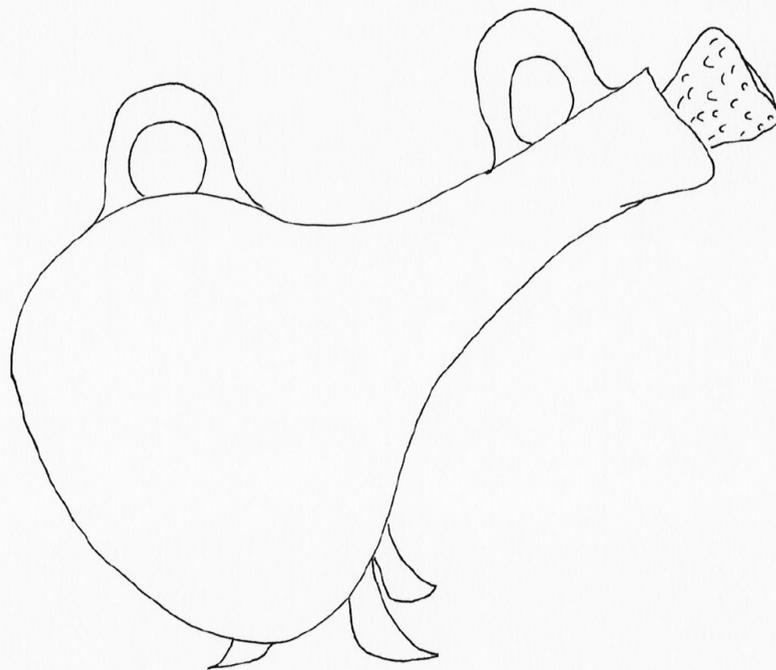
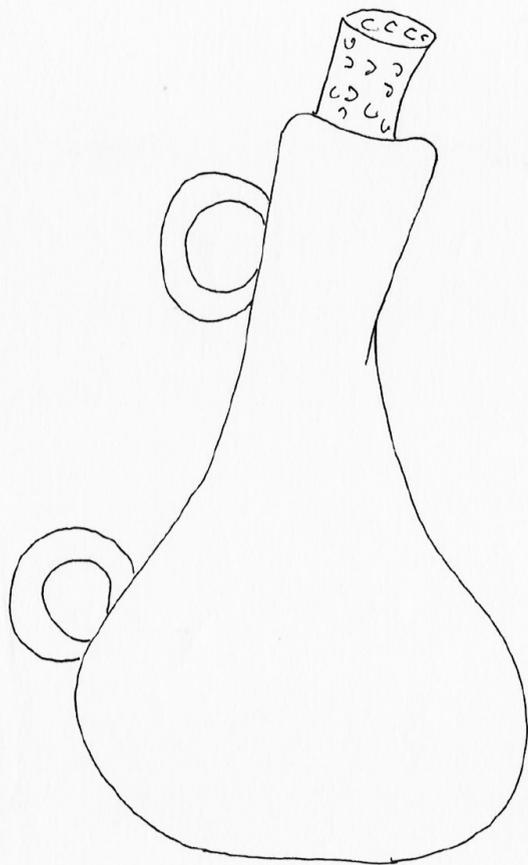


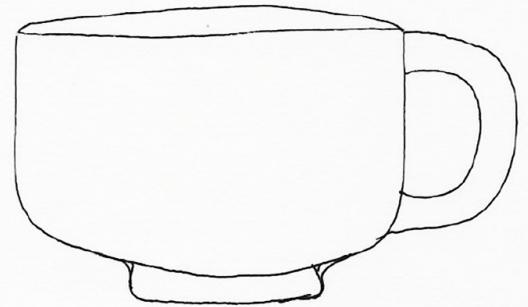
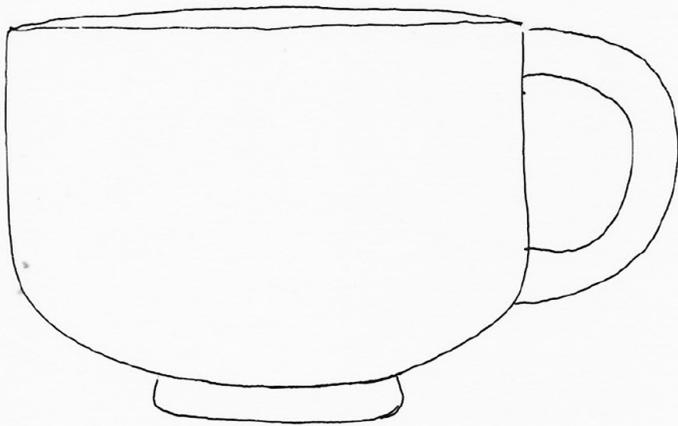


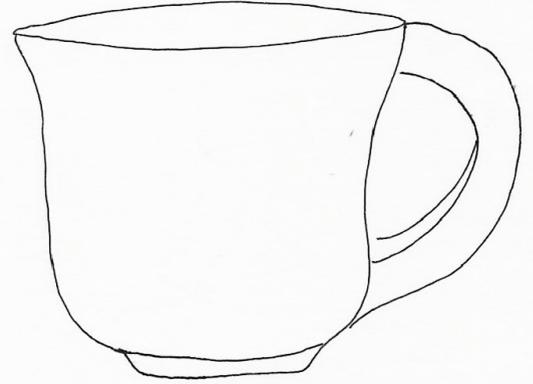
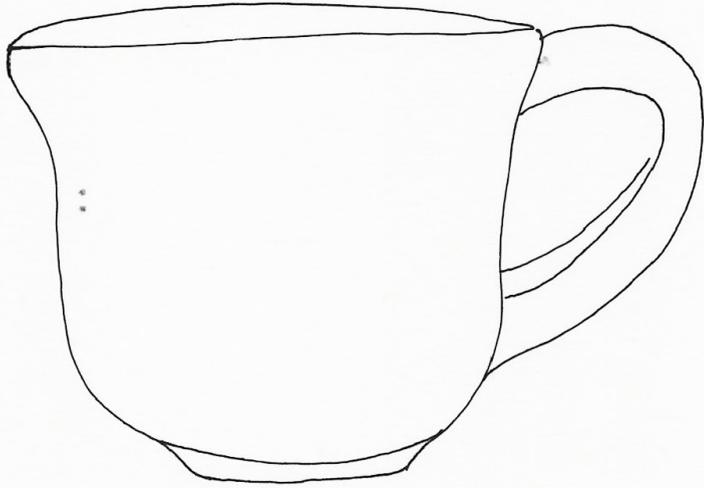


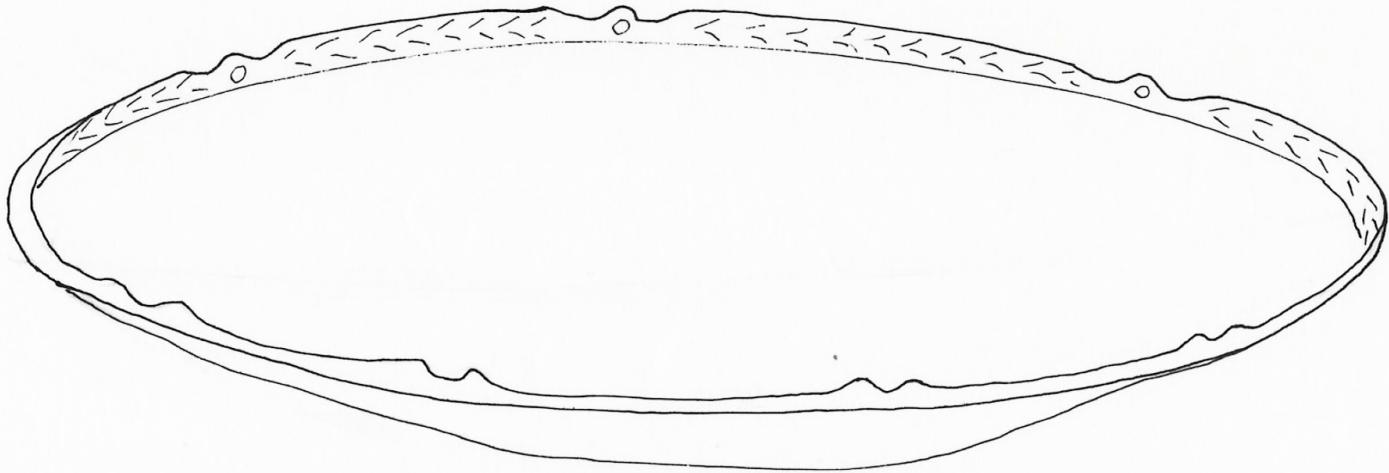


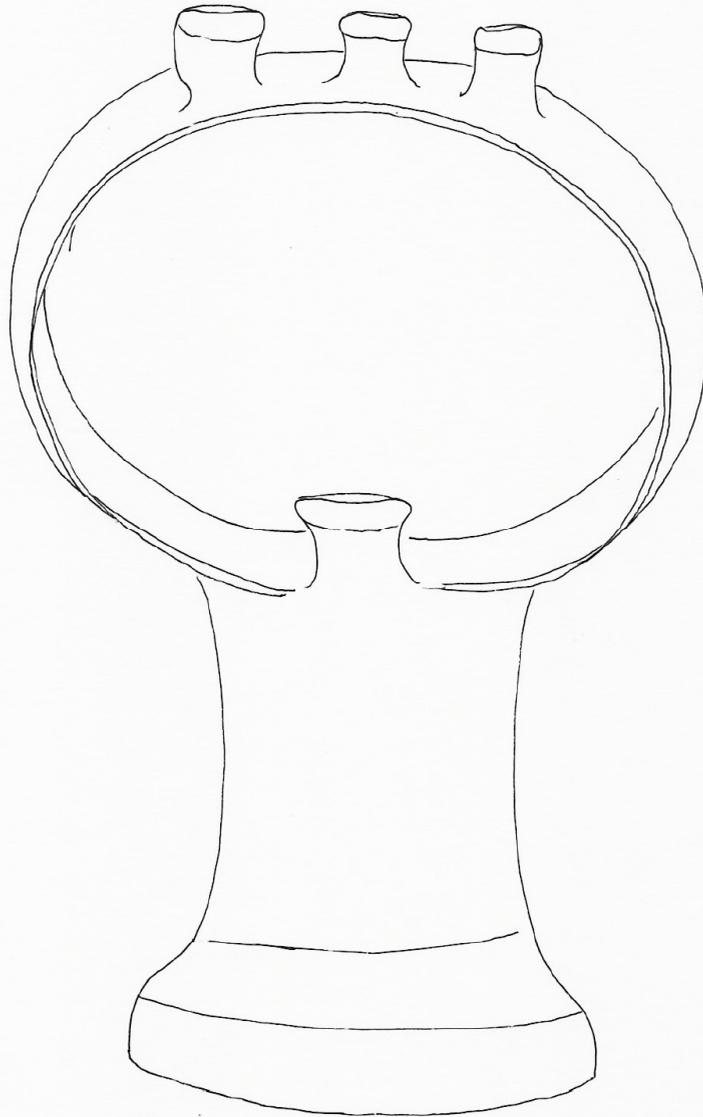


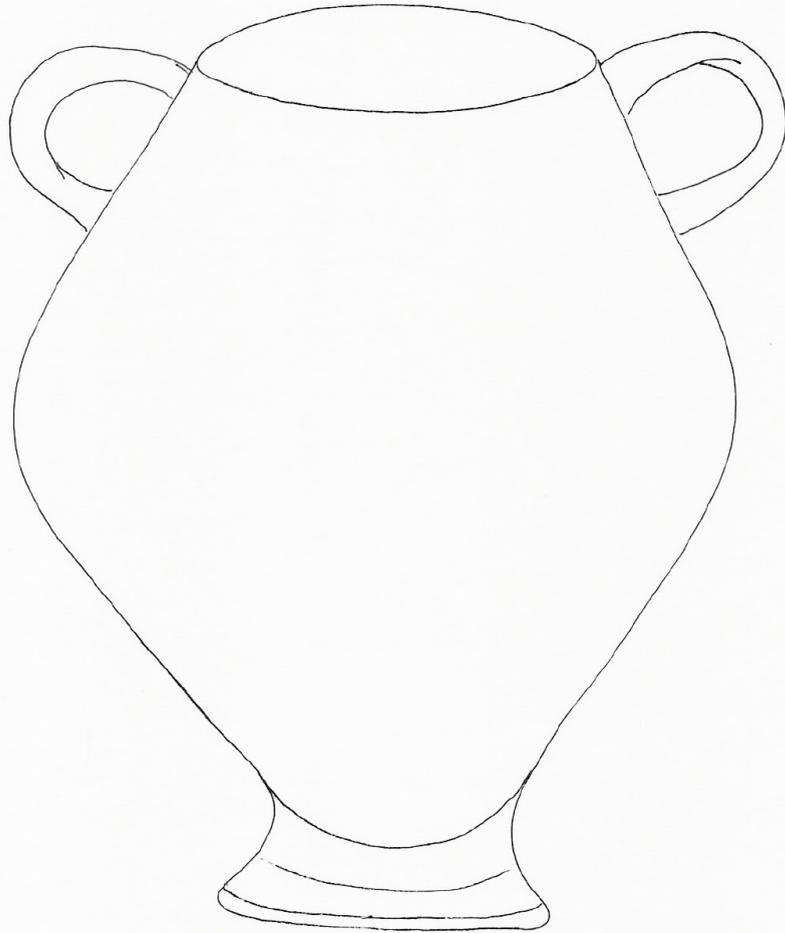


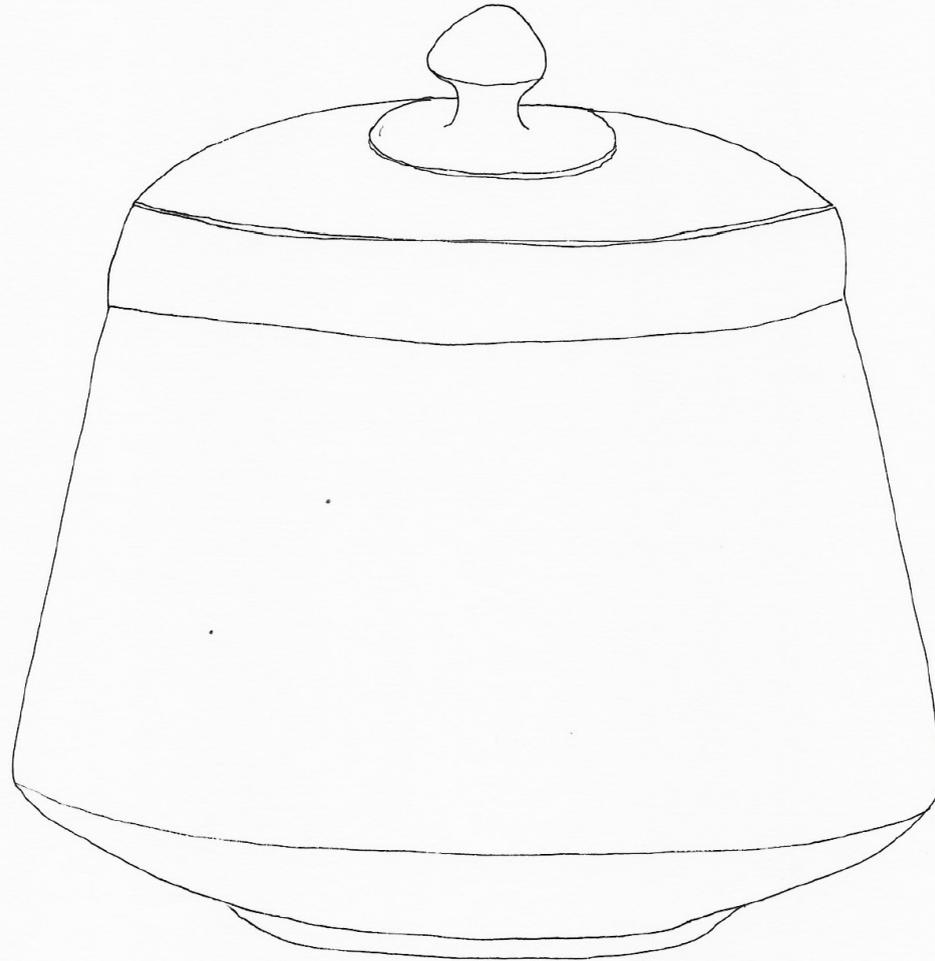


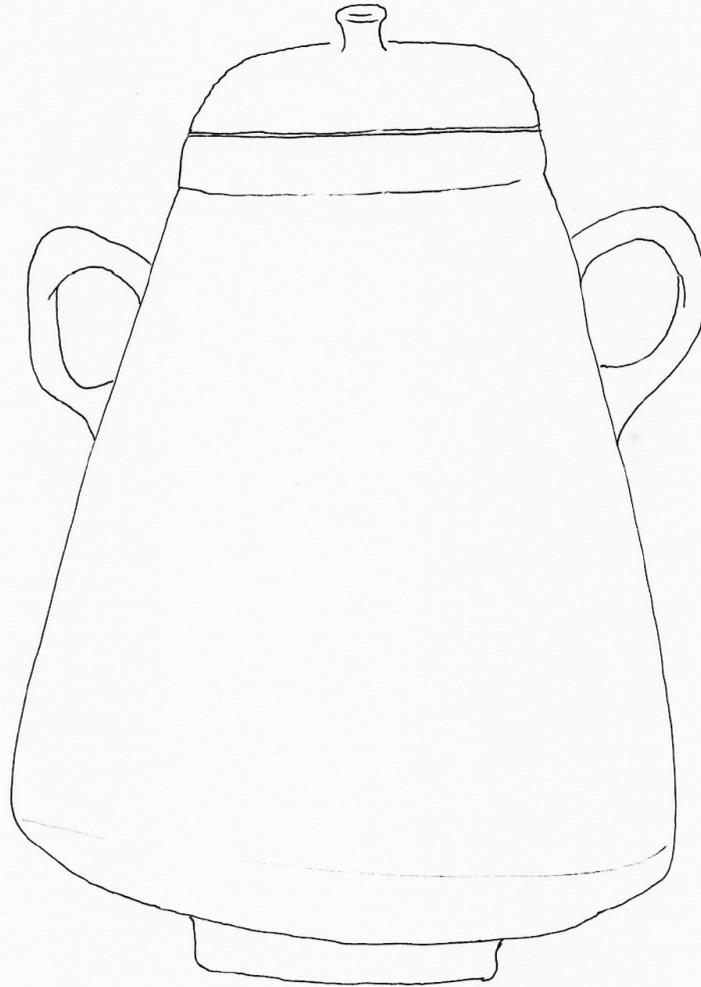


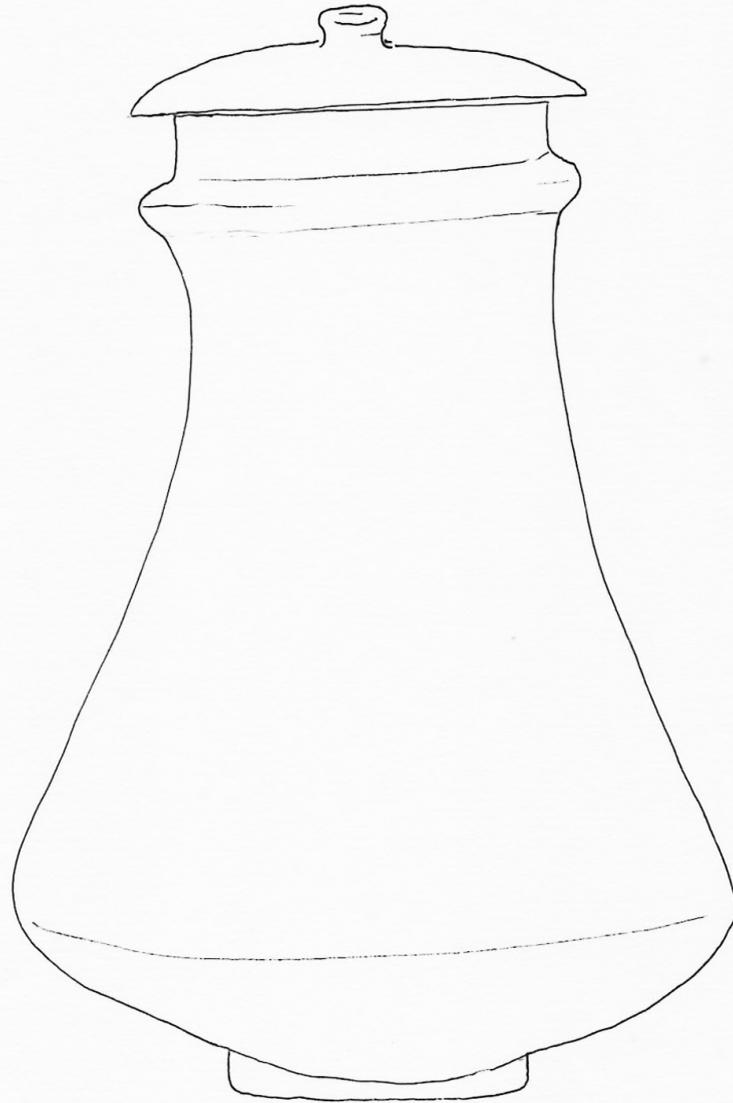




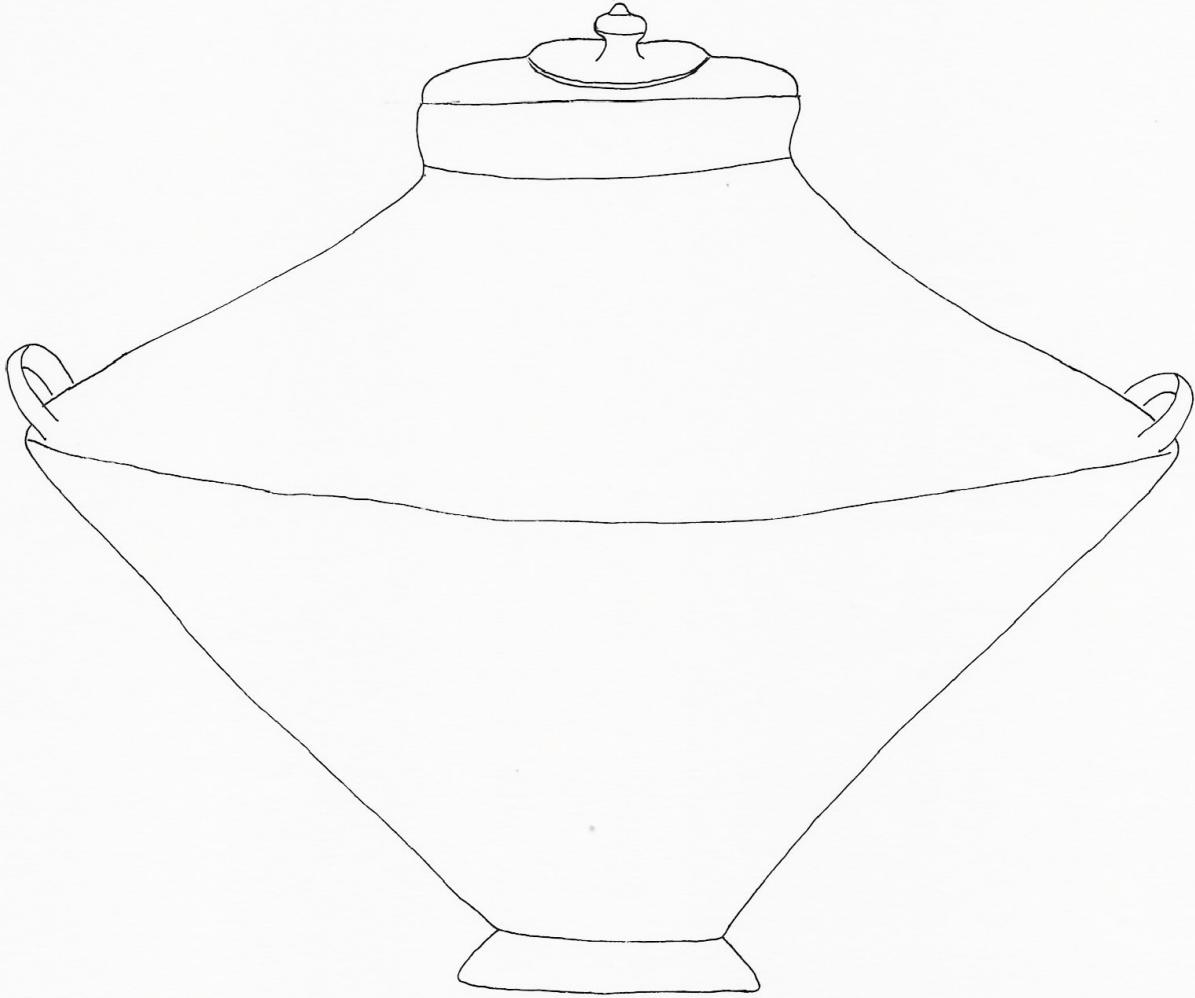


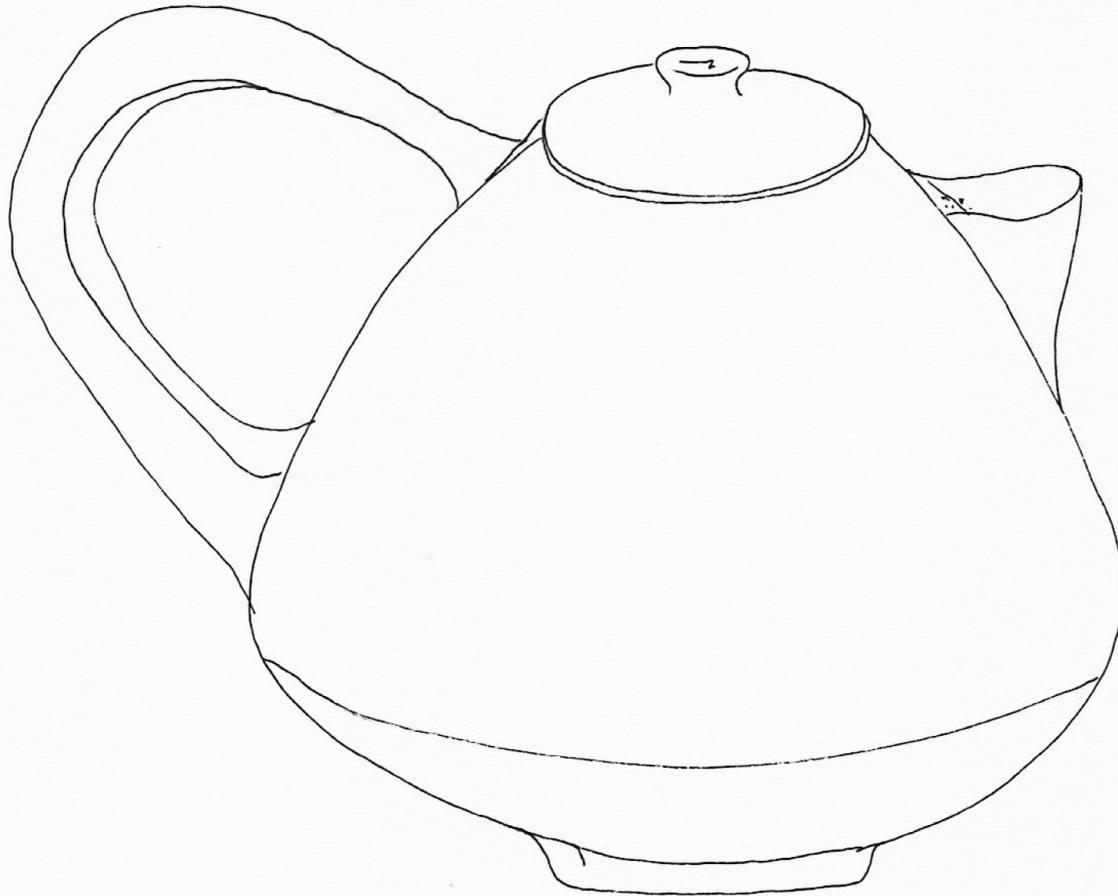


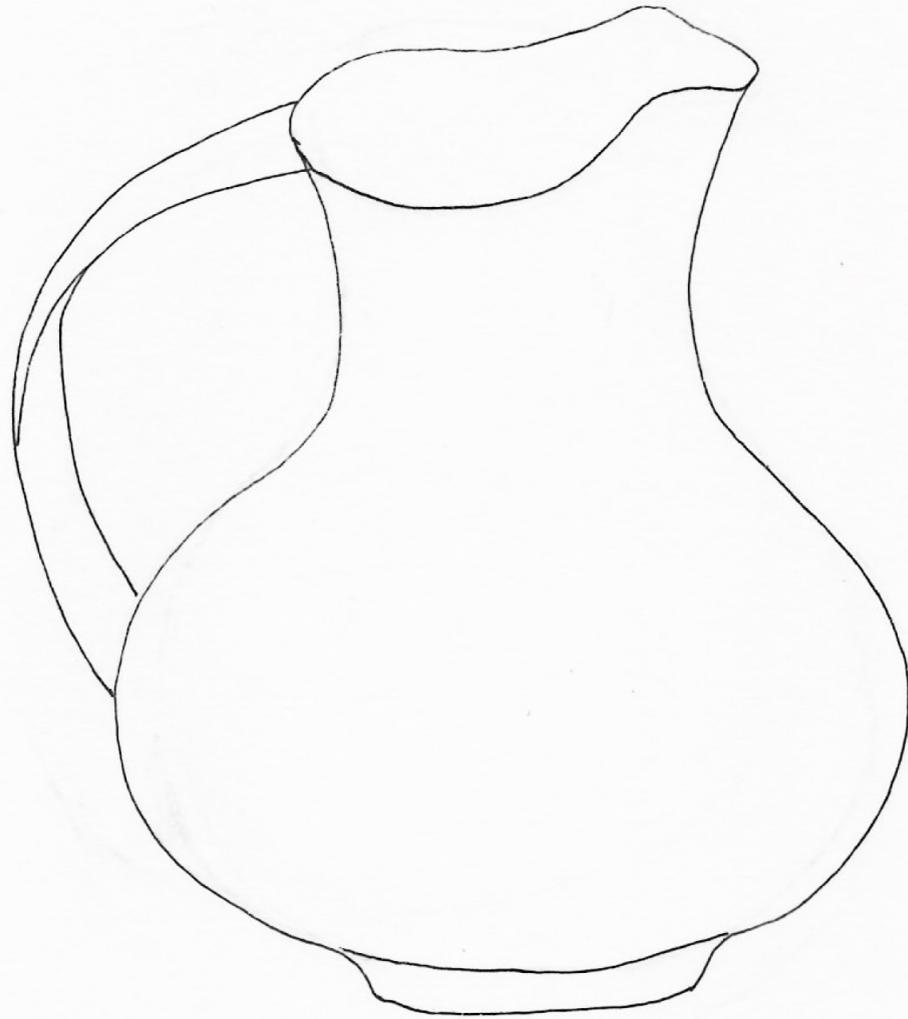


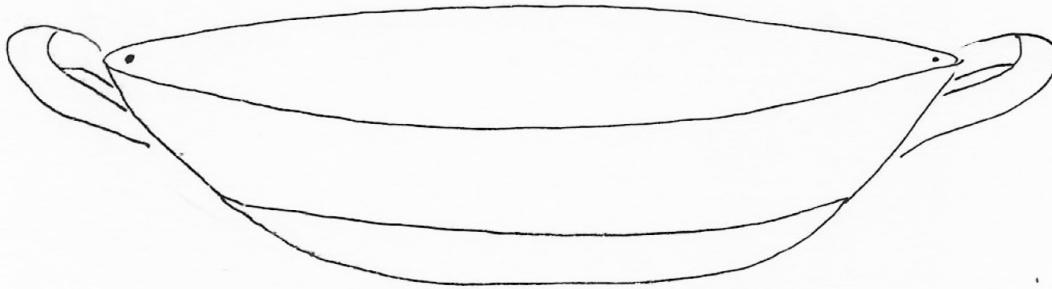
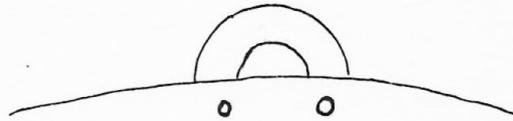


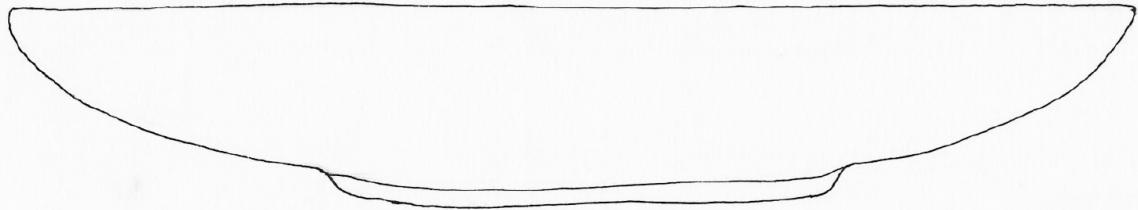
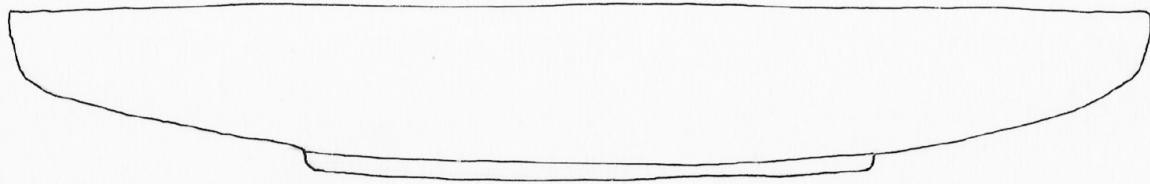
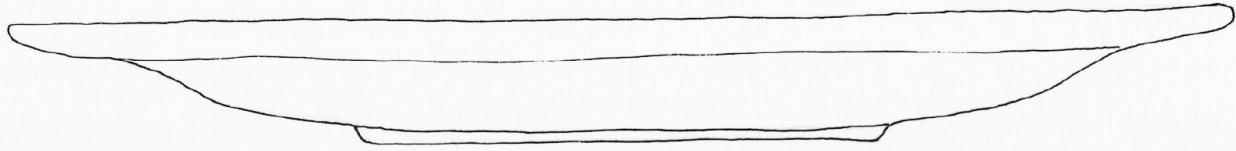


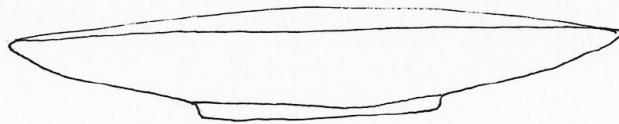
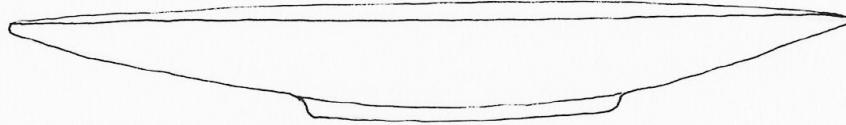
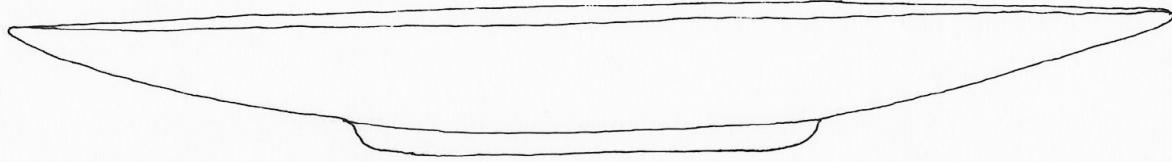


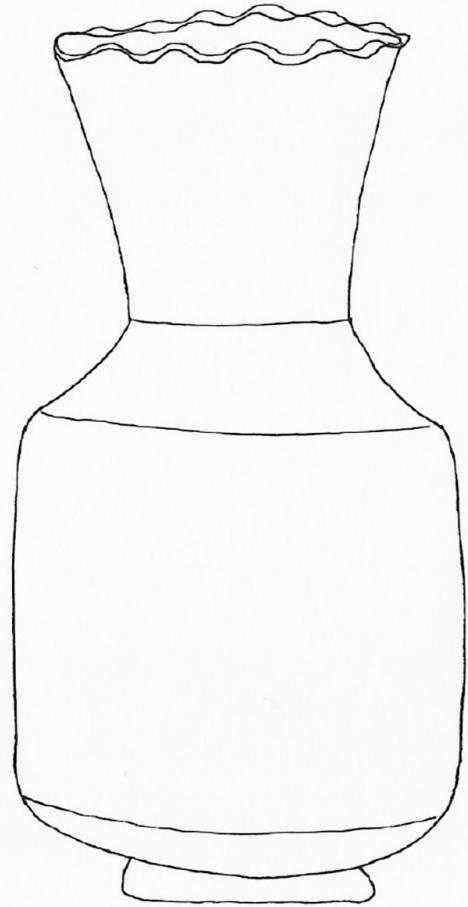
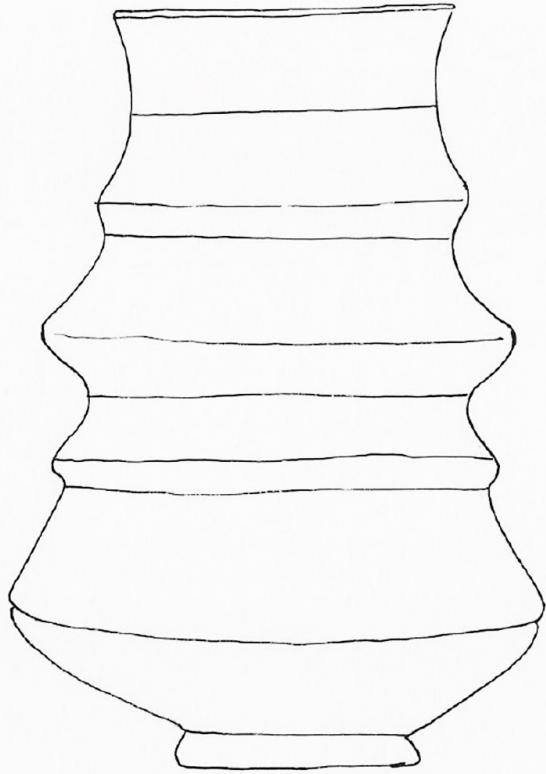


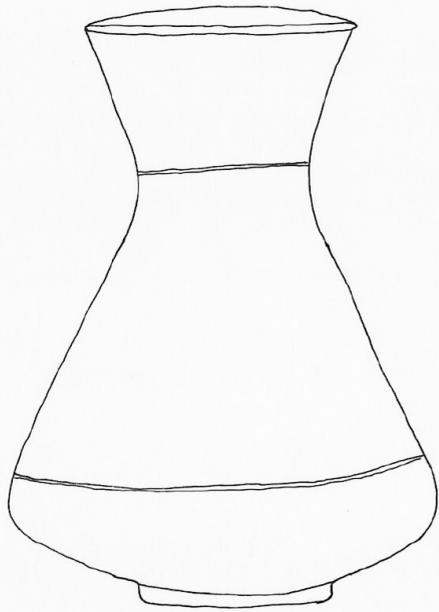


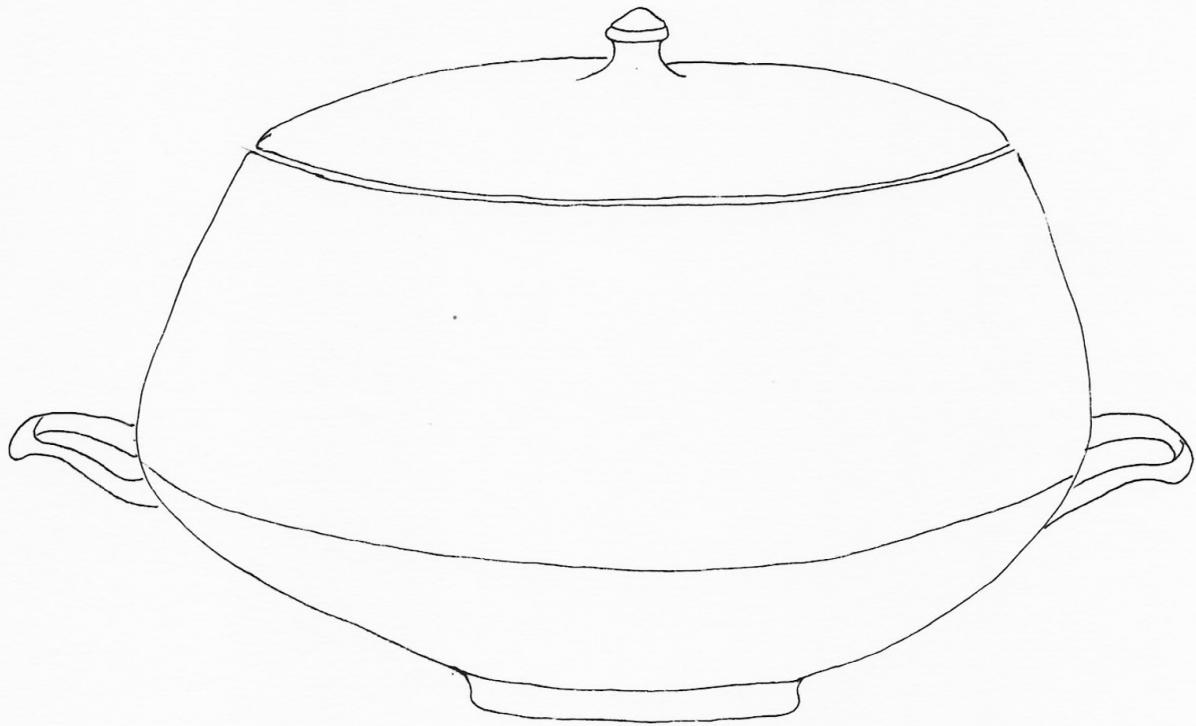


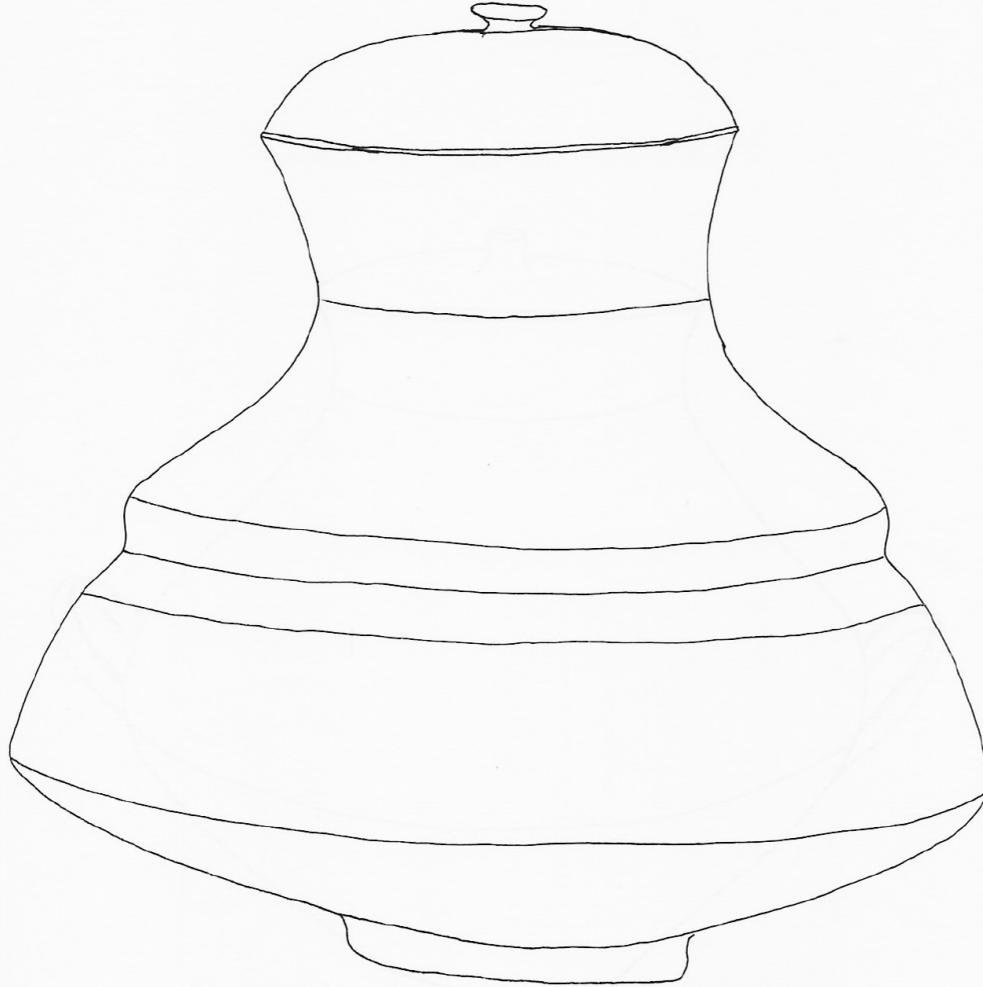








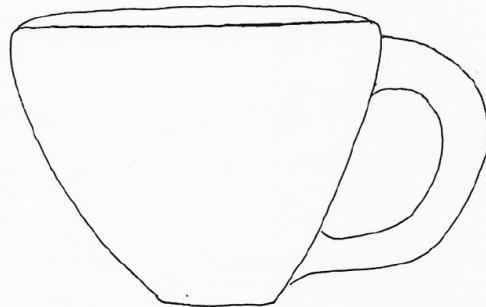
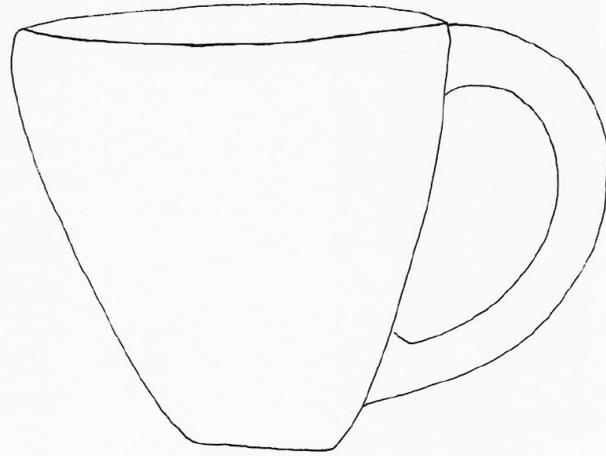


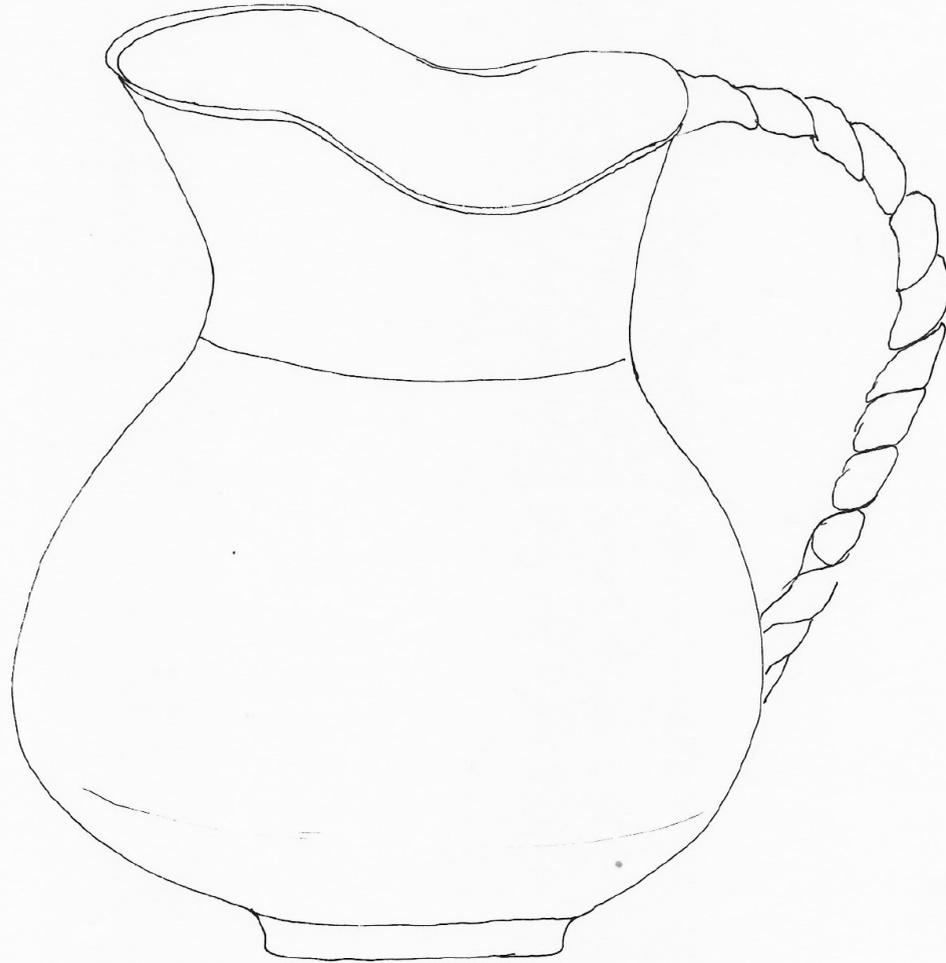


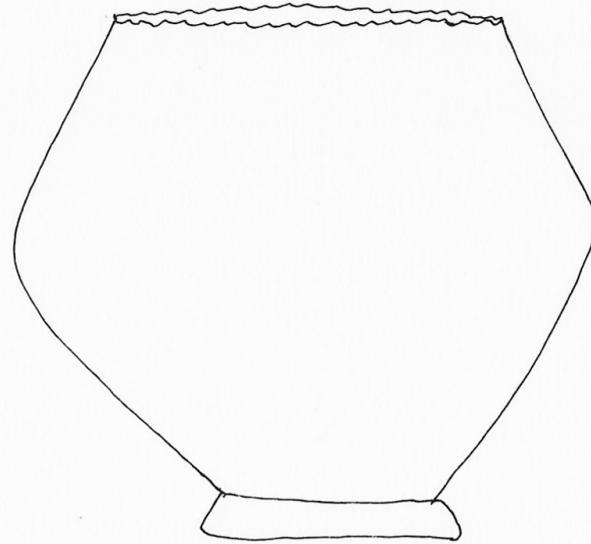
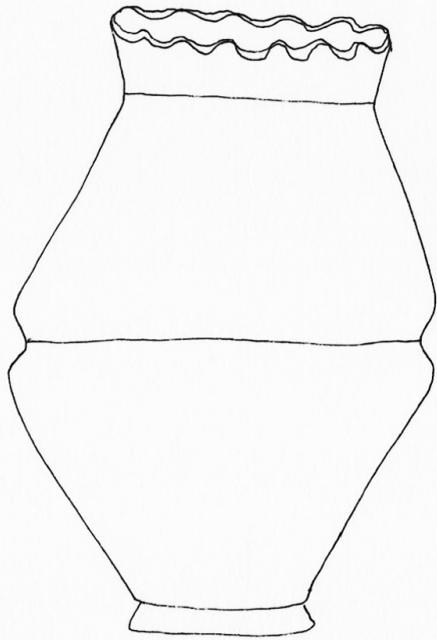


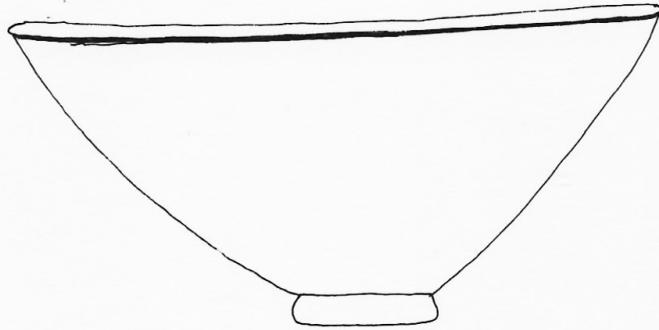


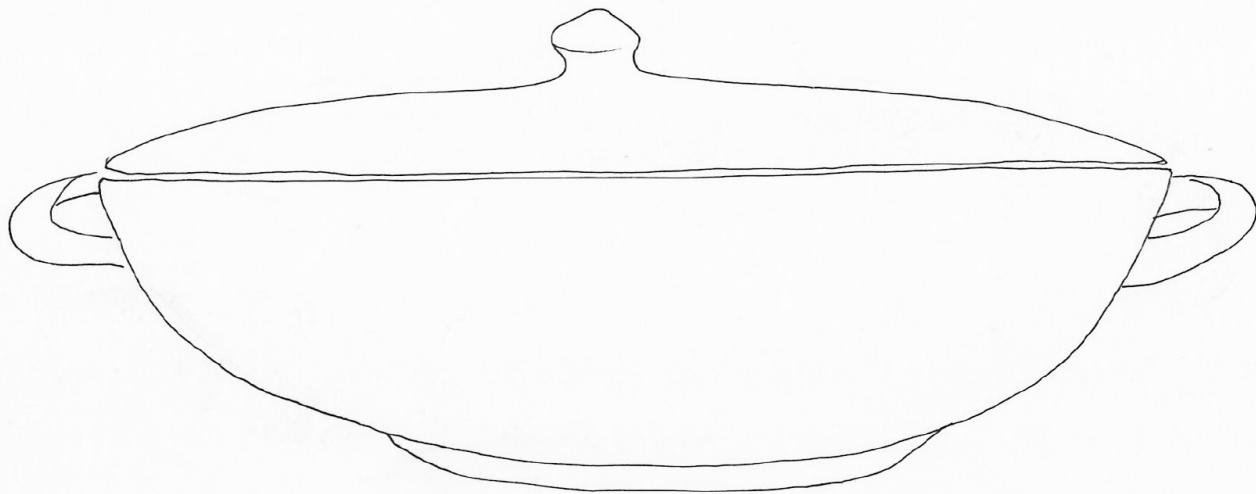




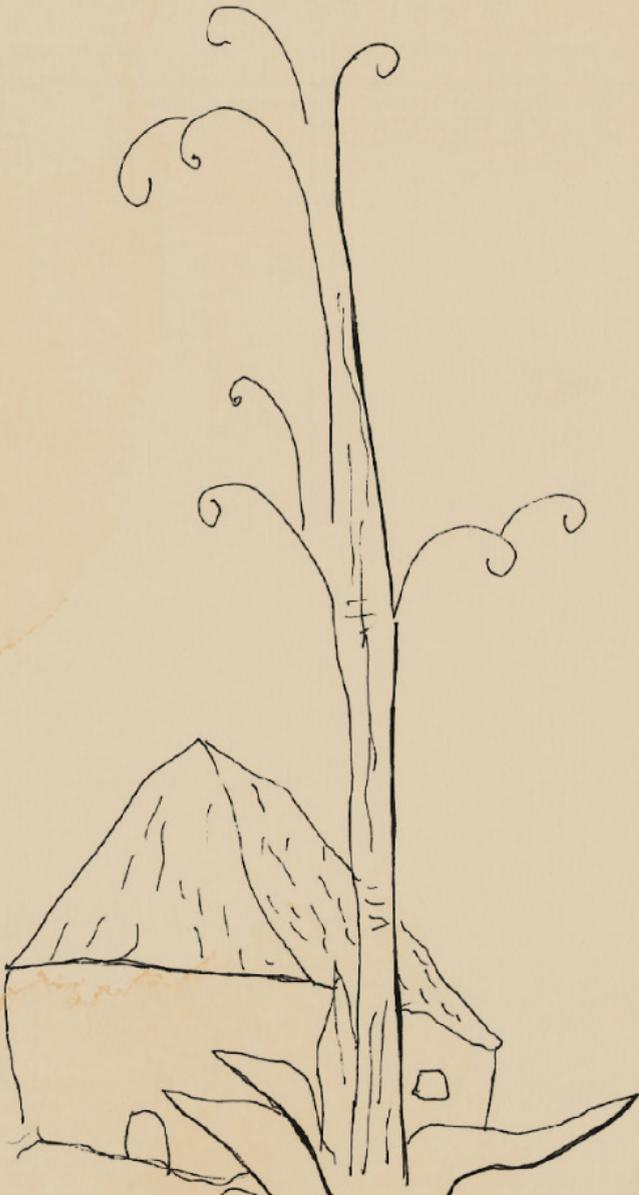




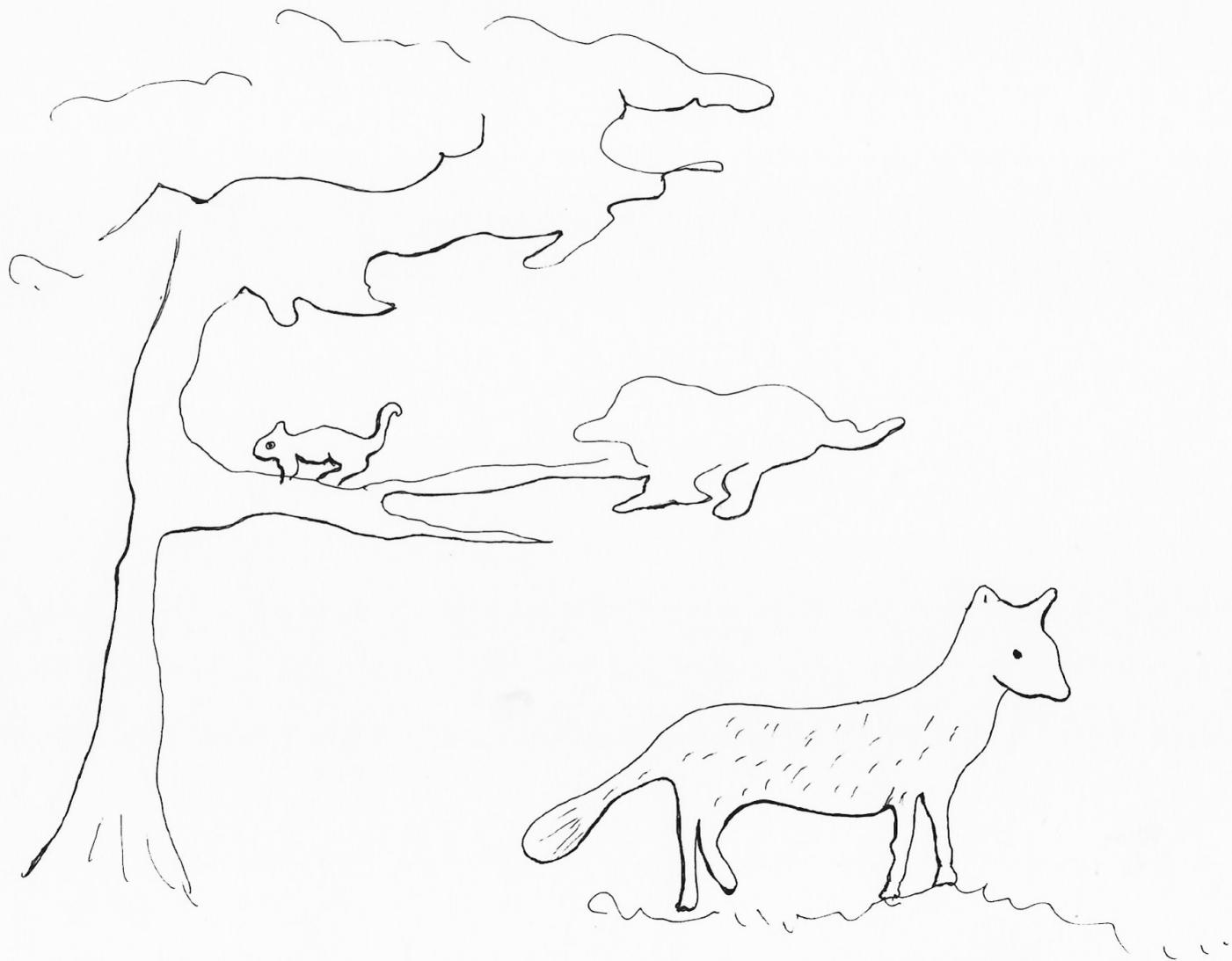


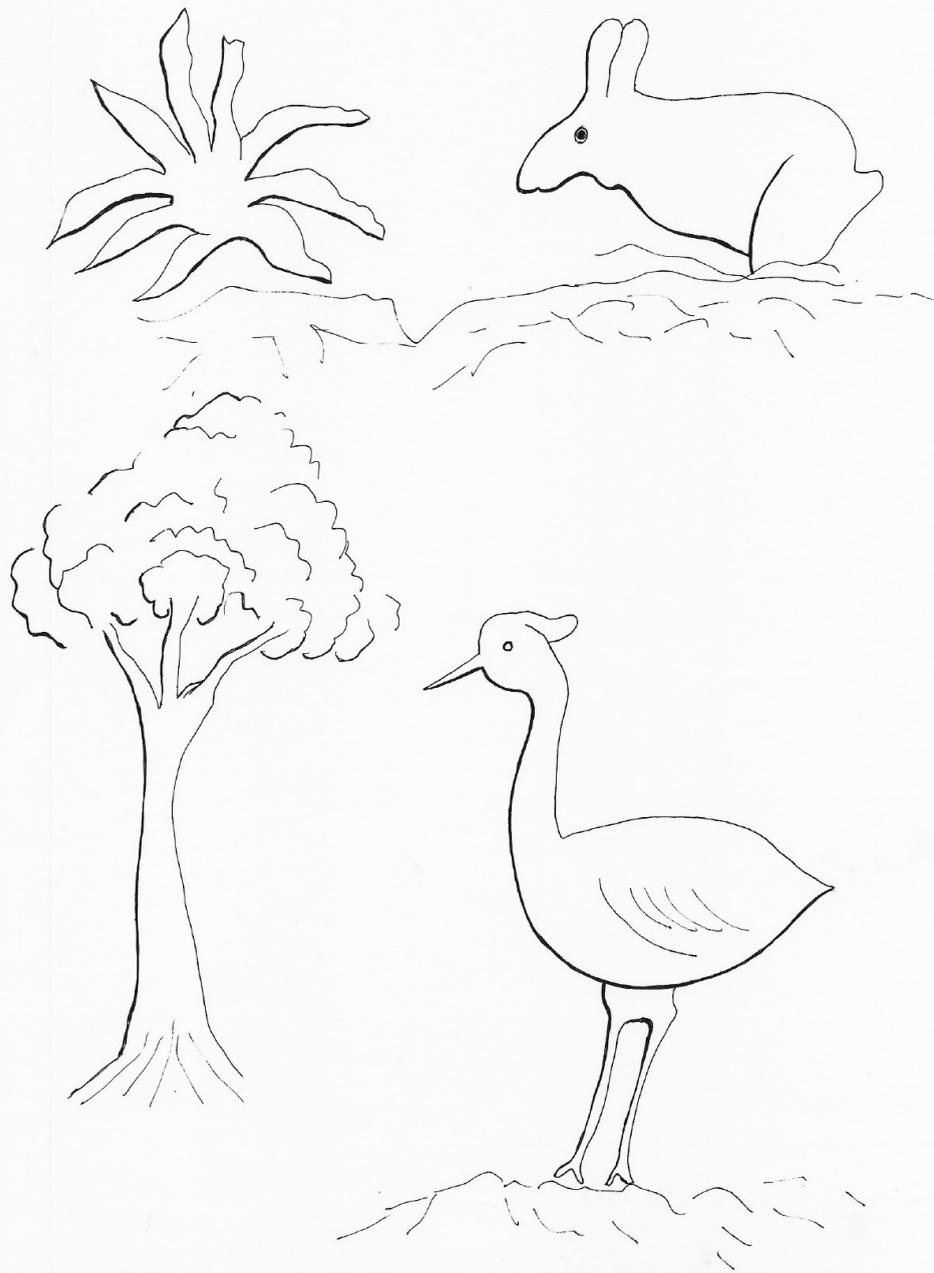


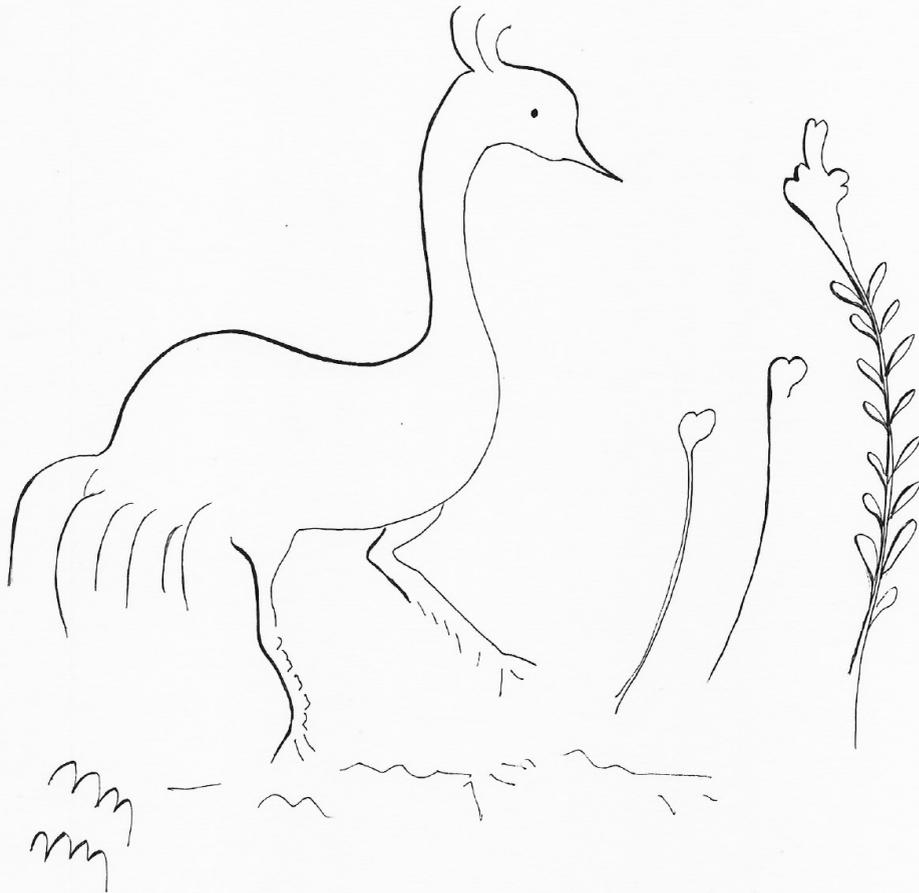
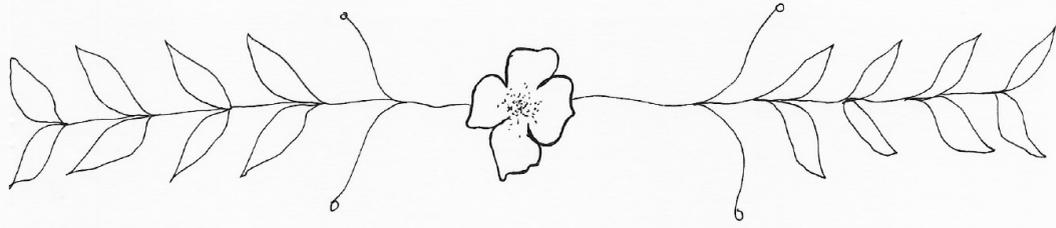
**RECOPIACIÓN DE
DIBUJOS
EN RELIEVES EN
PIEZAS CERÁMICAS**

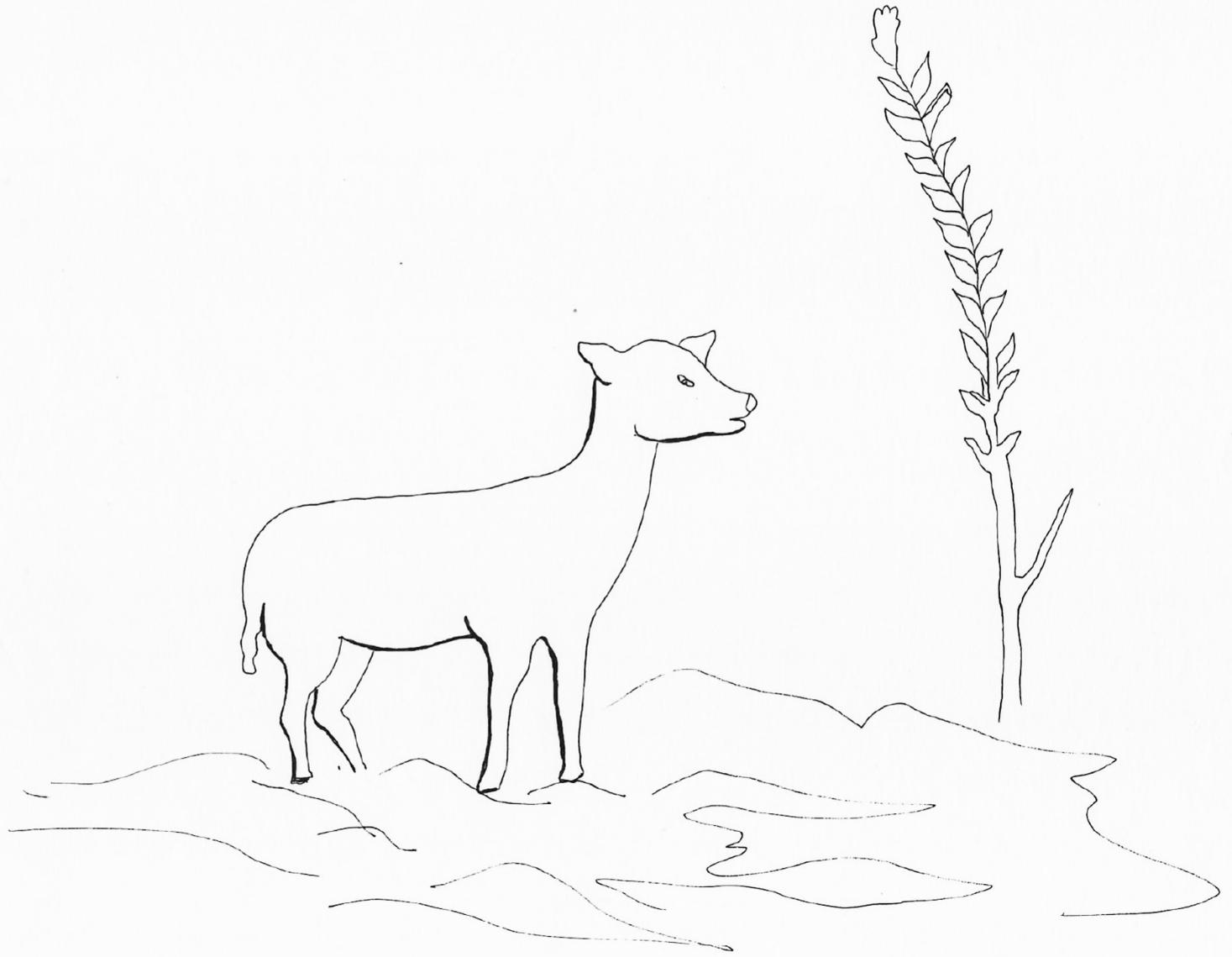


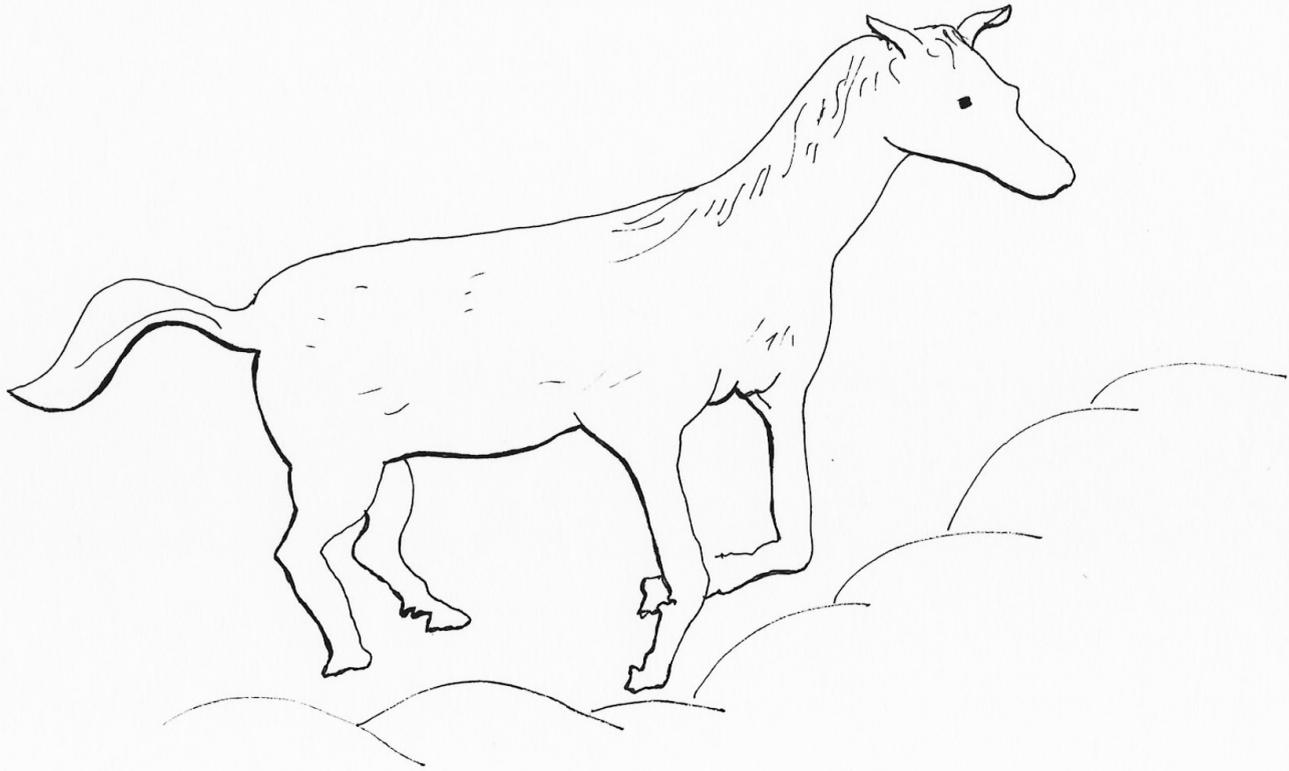


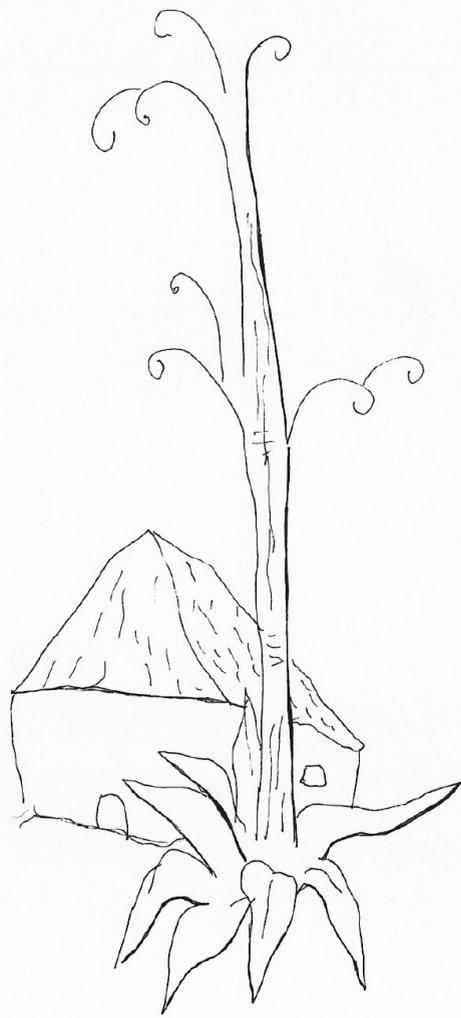
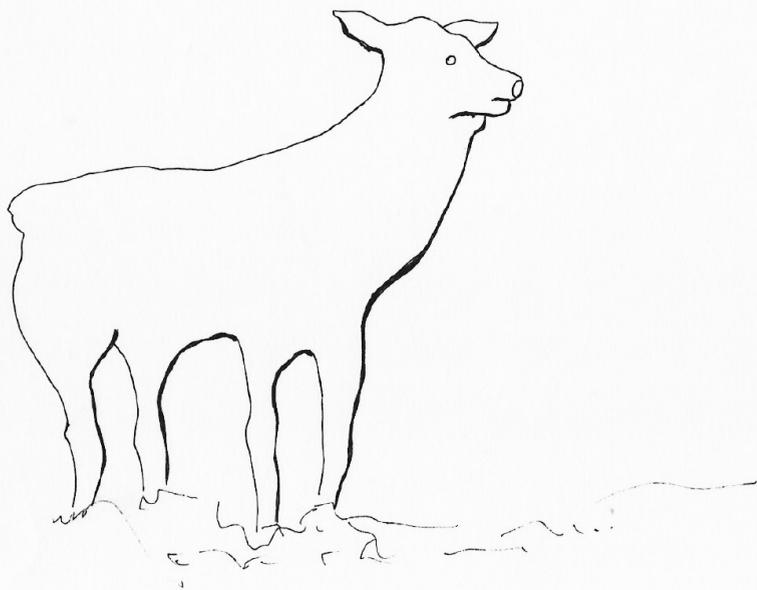


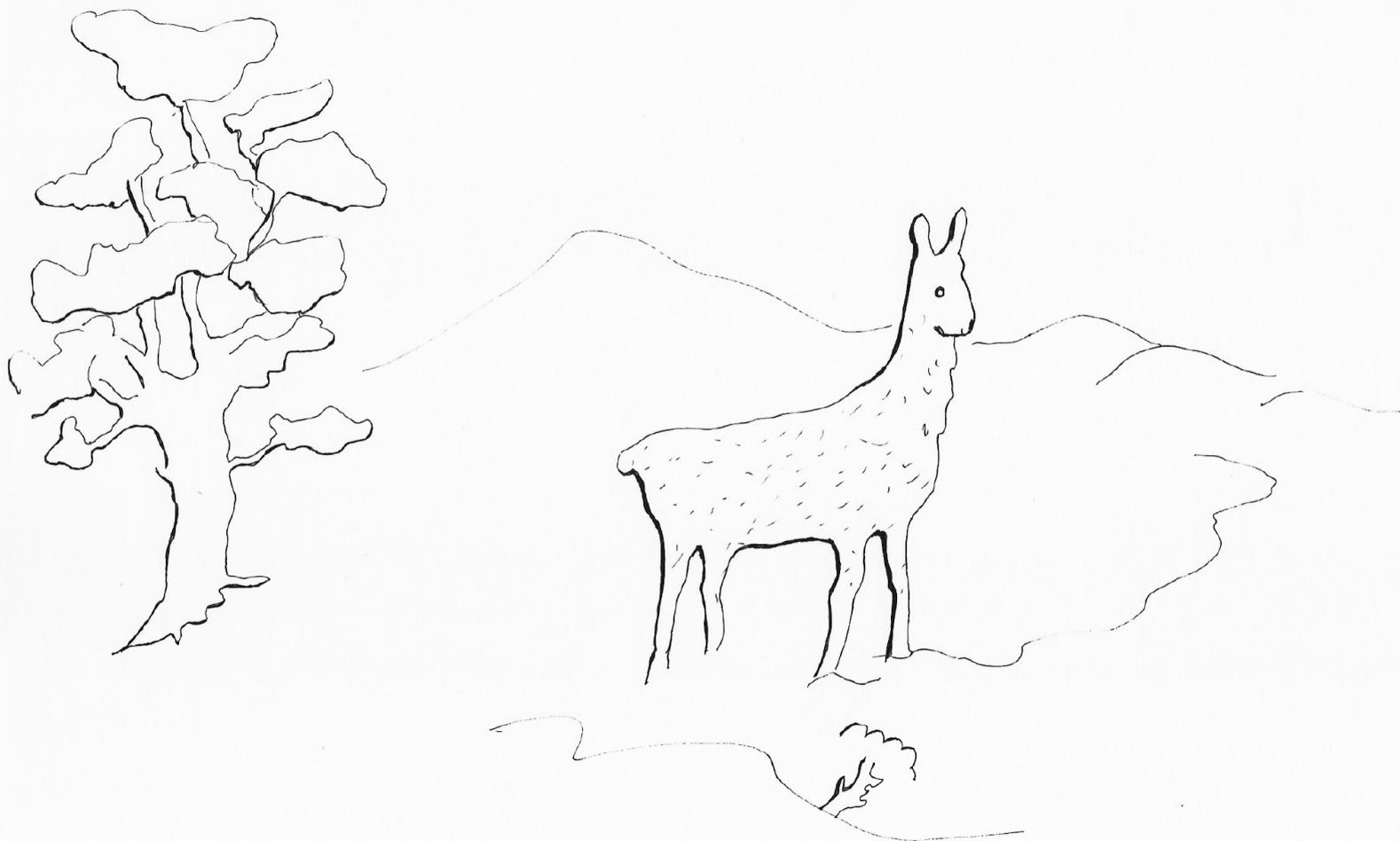


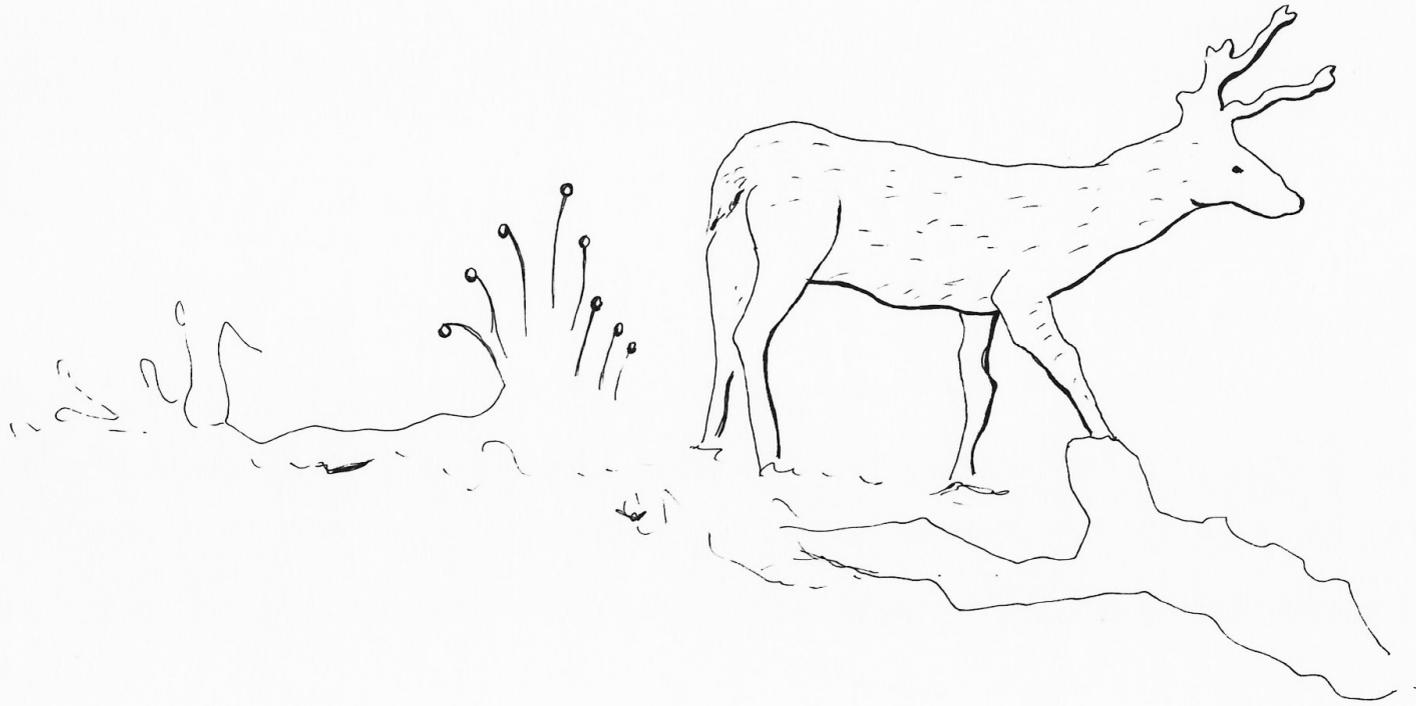












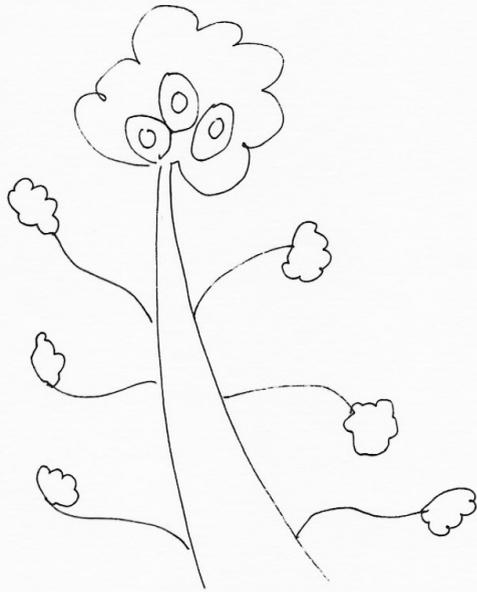
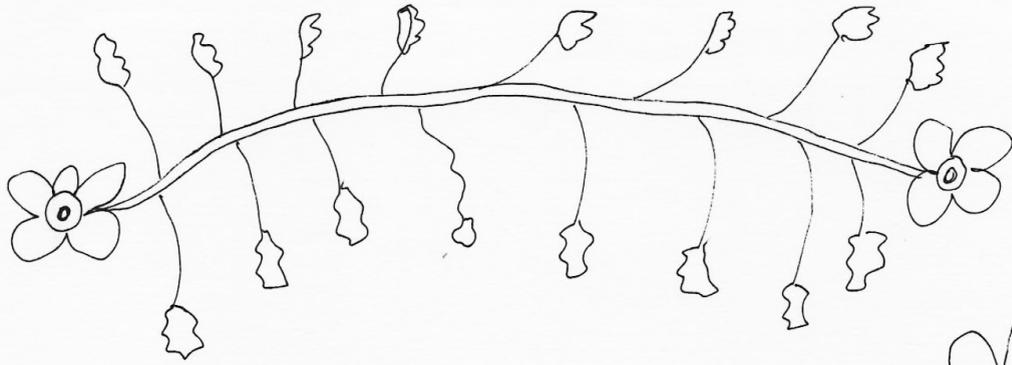


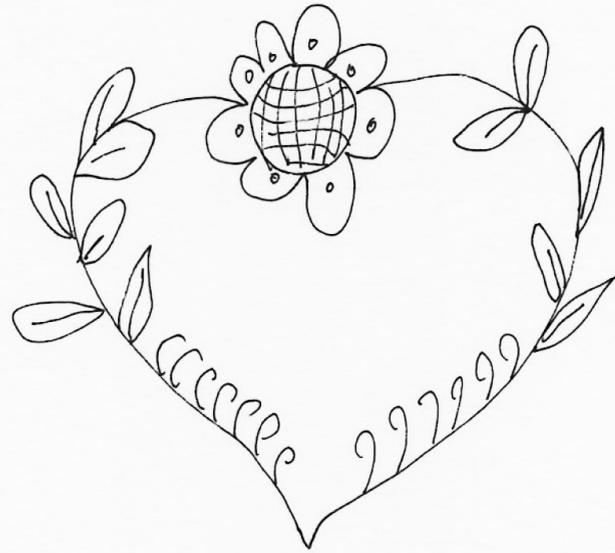
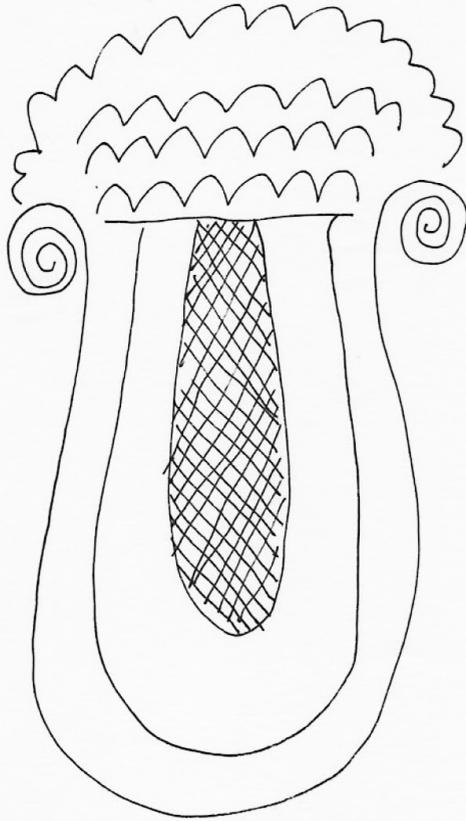
**RECOPILACIÓN DE
DIBUJOS
DE MOTIVOS
ORNAMENTALES**

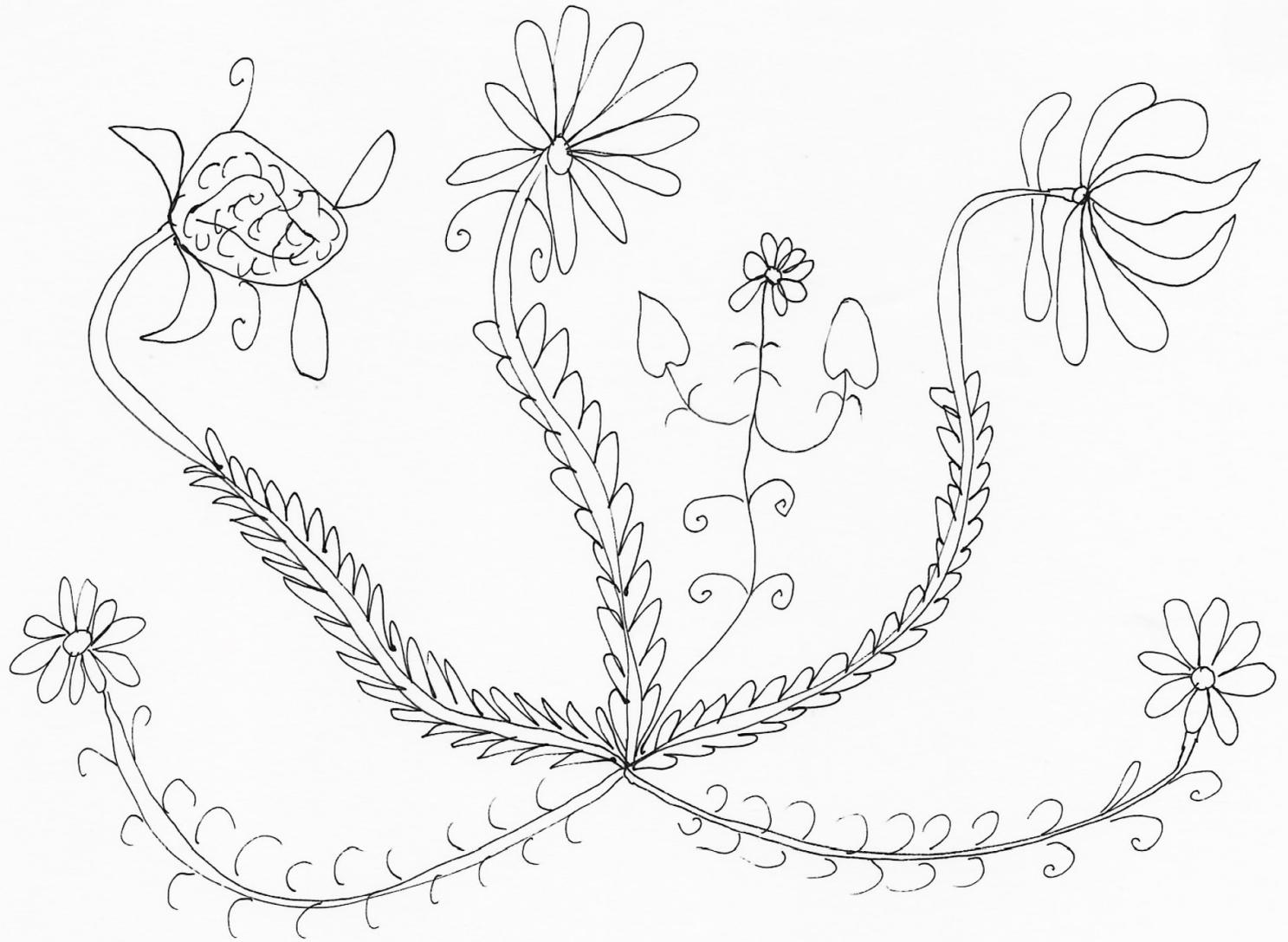




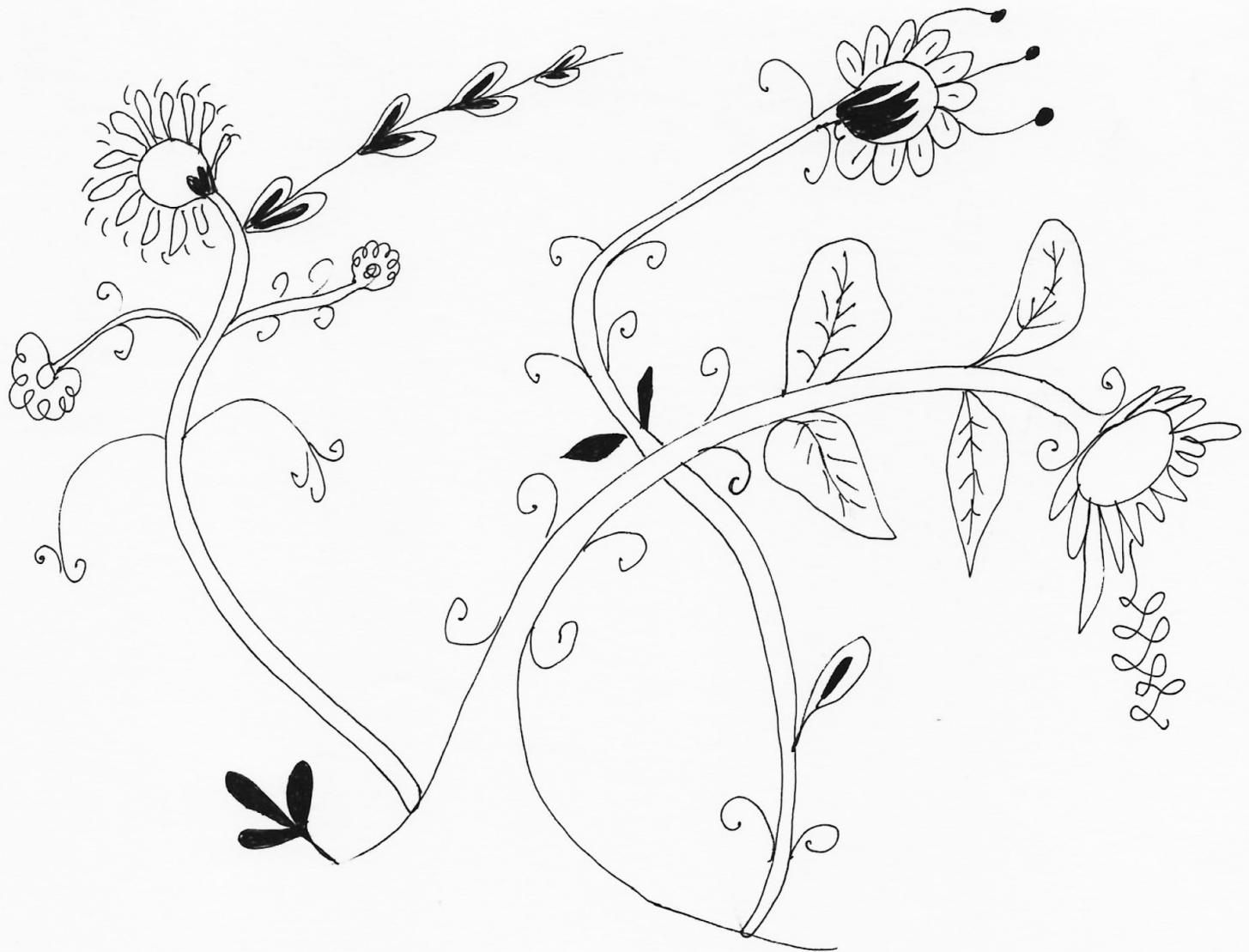








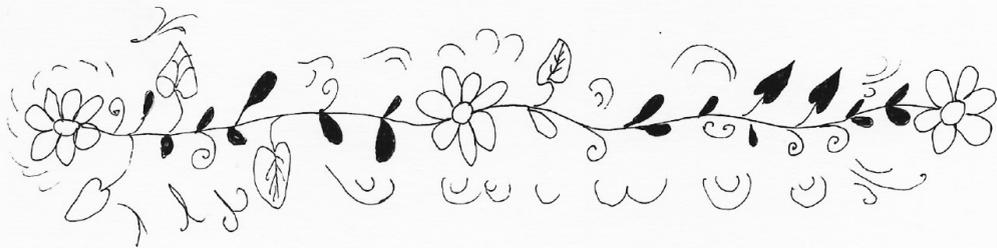


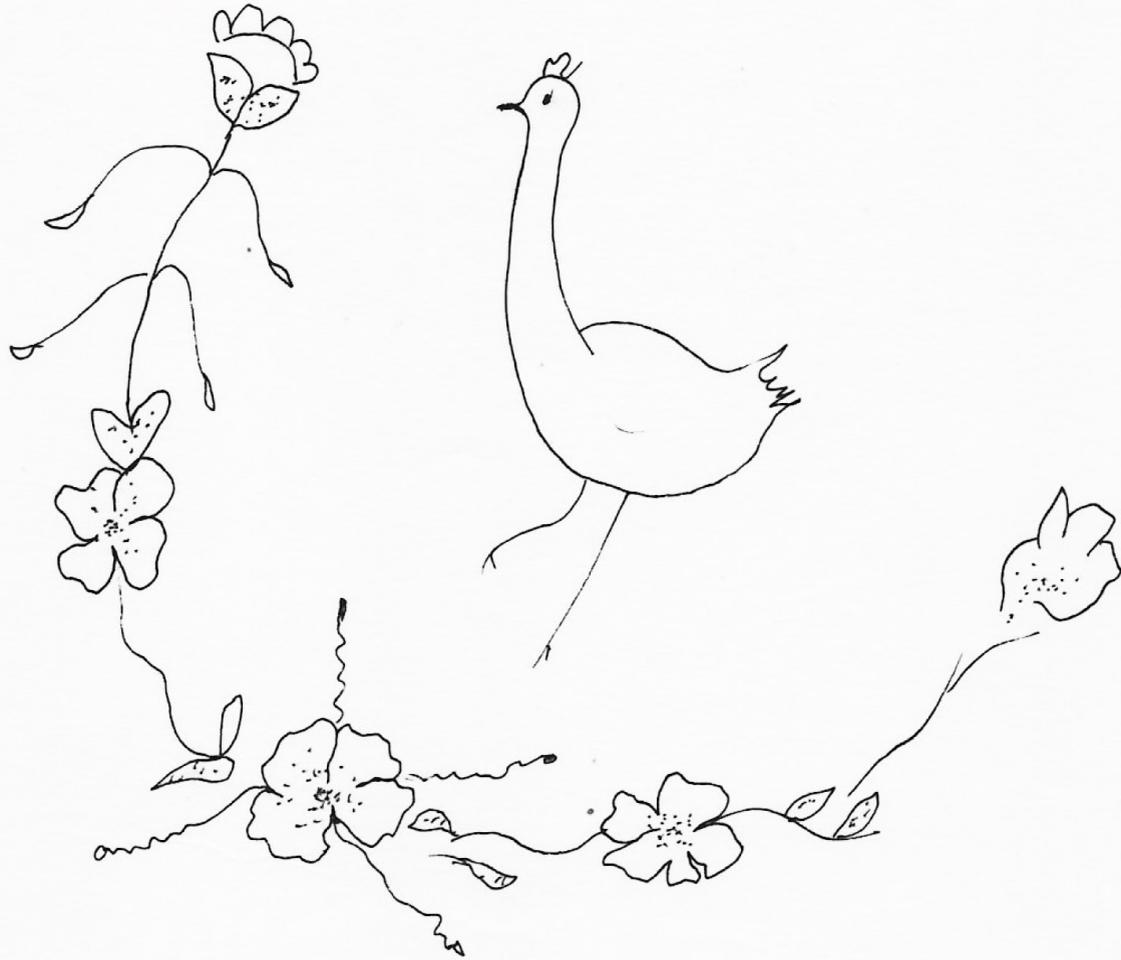




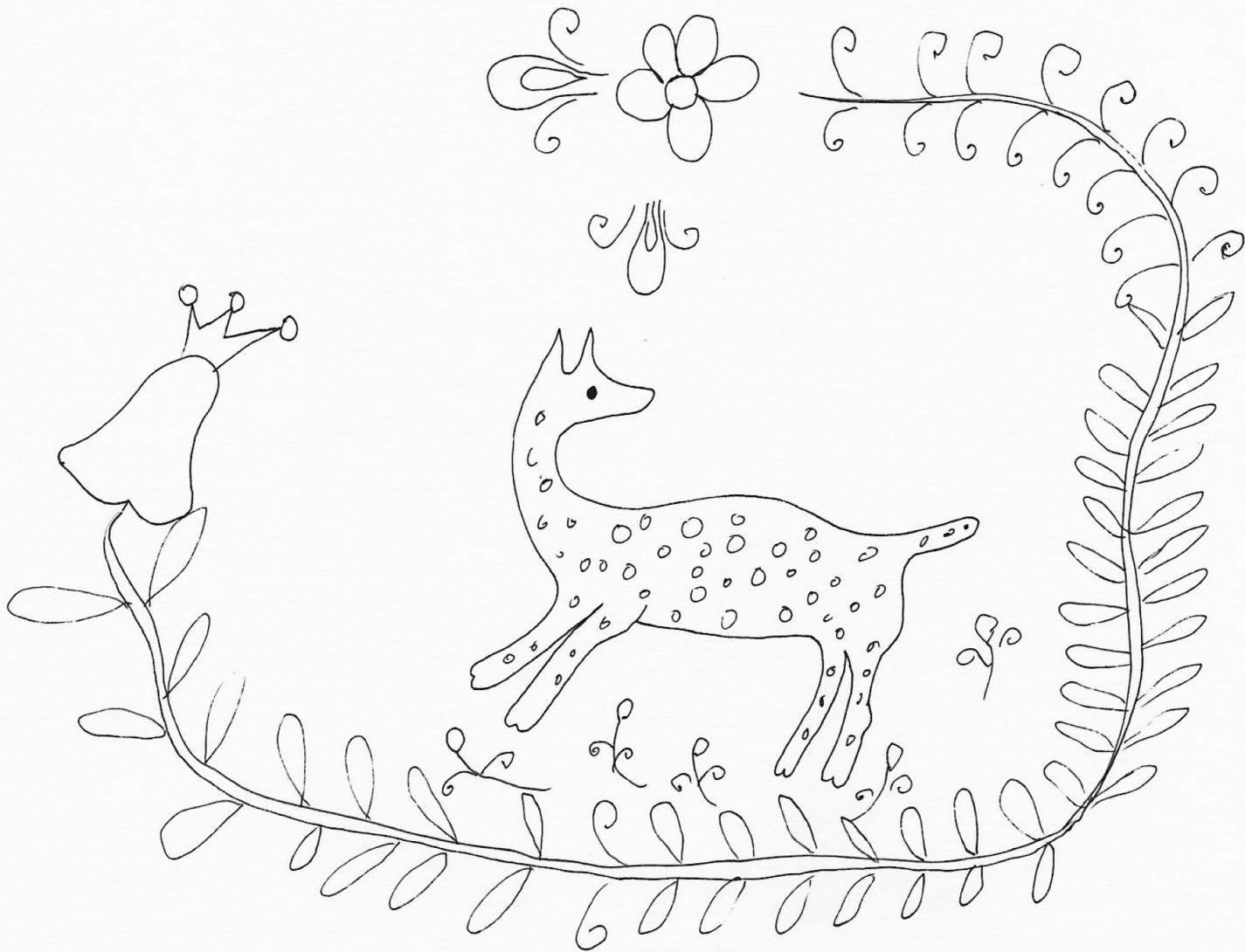
**RECOPILACIÓN DE
DIBUJOS DE
MOTIVOS FLORALES
Y DE ANIMALES**

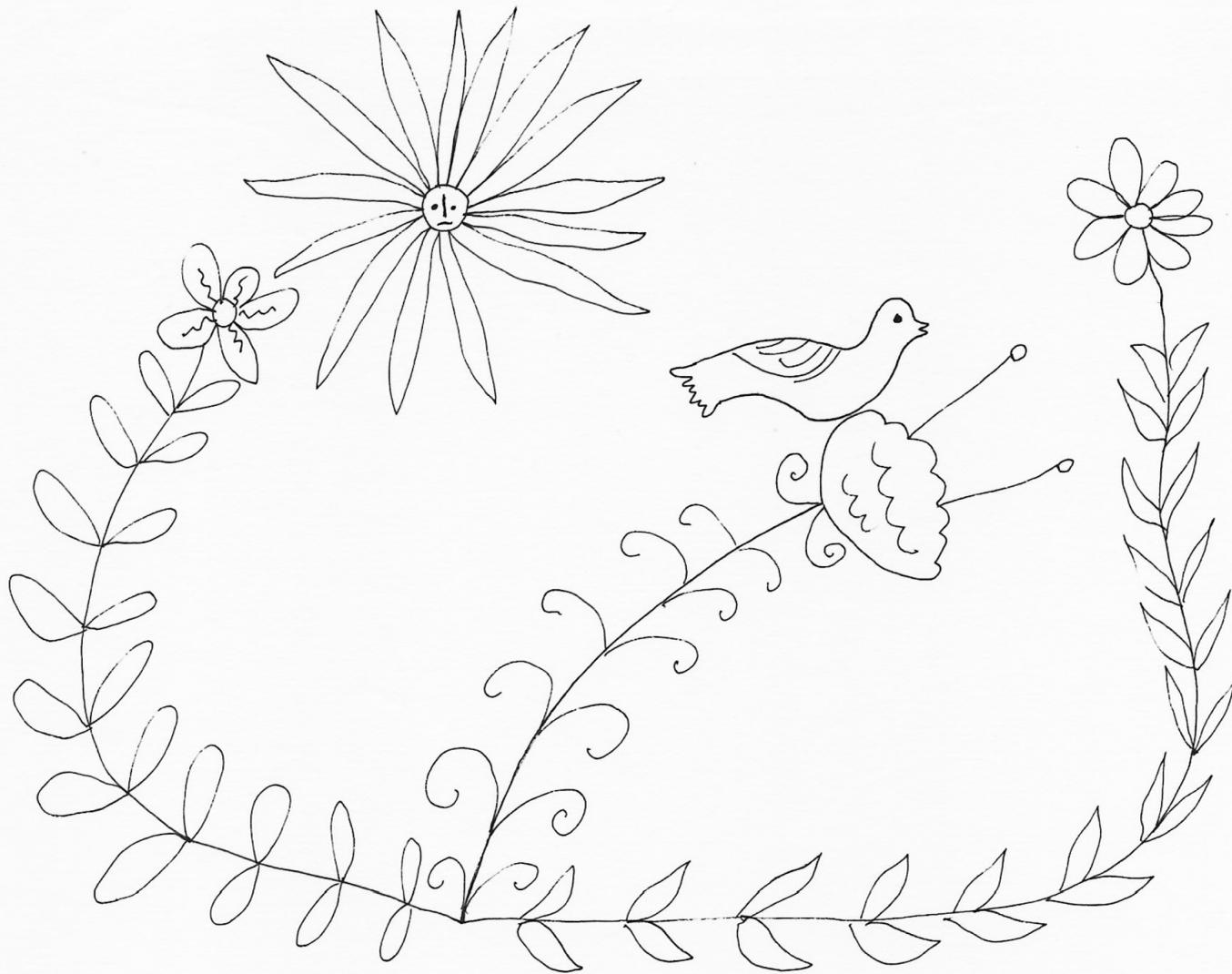








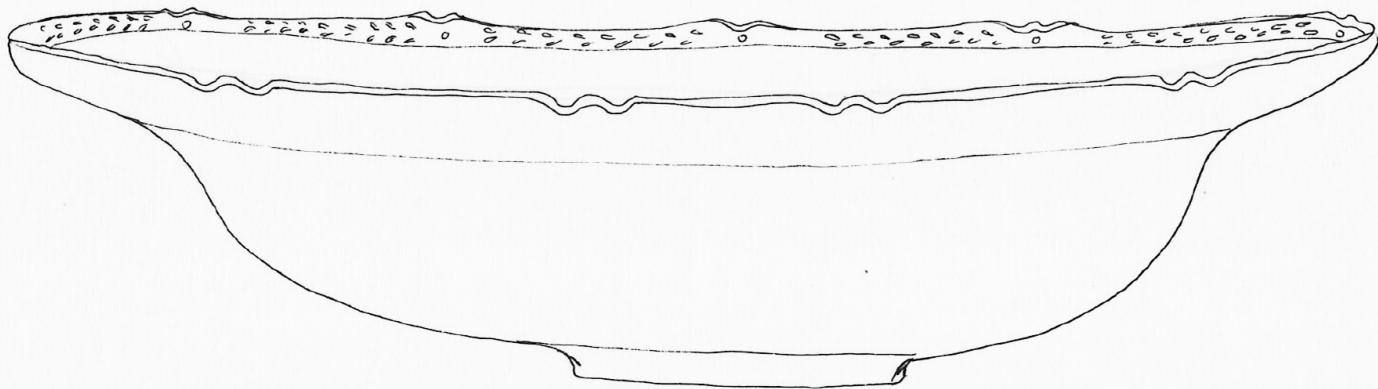
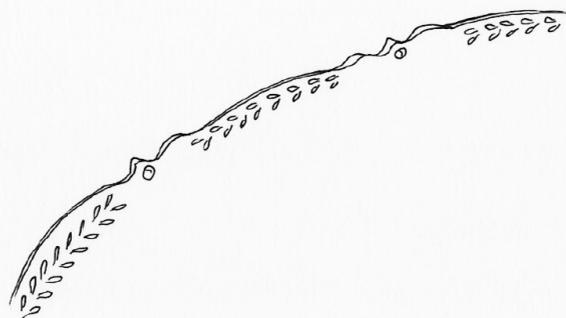


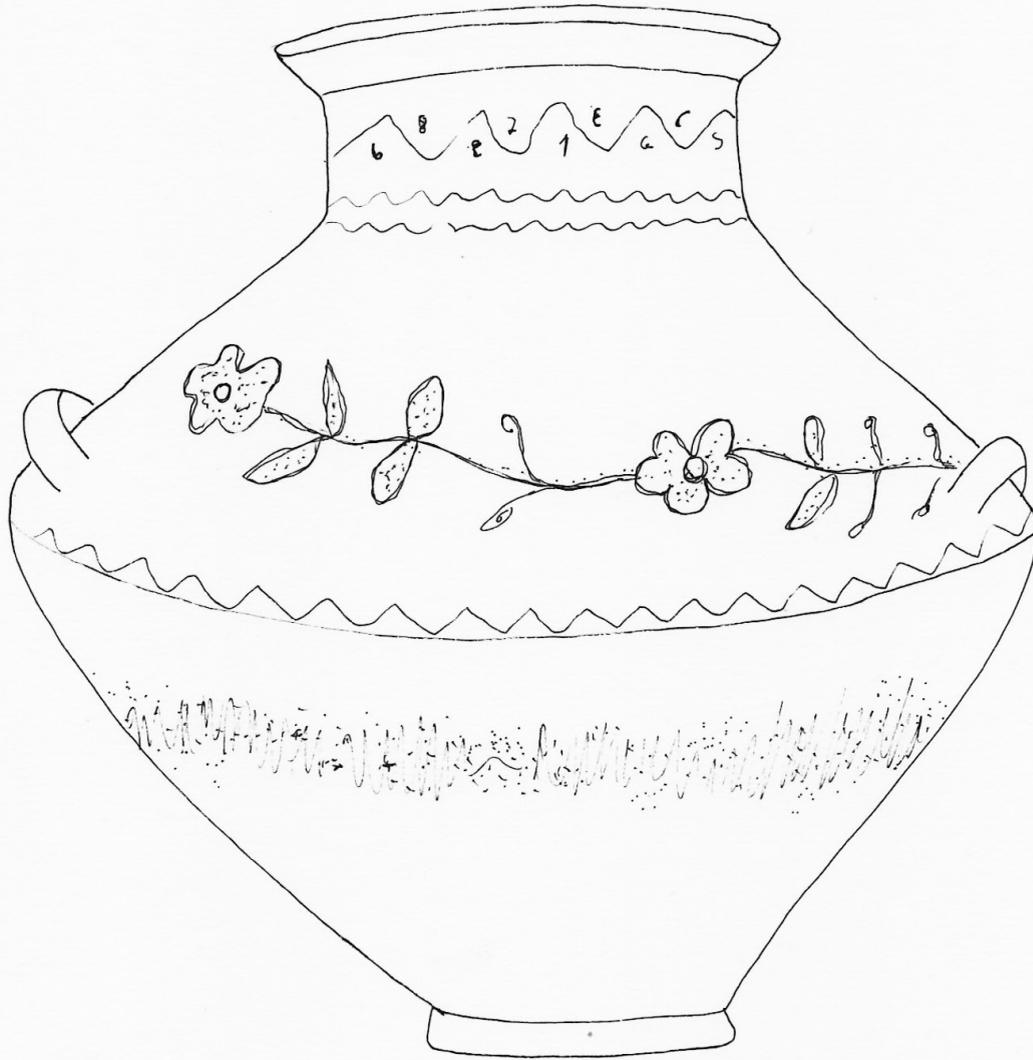


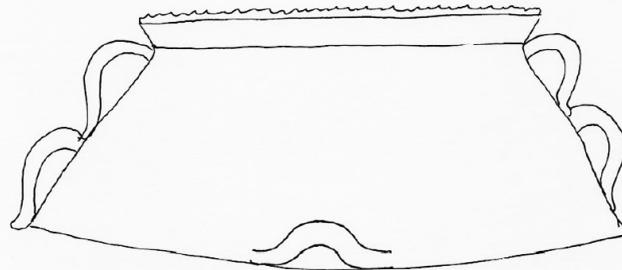
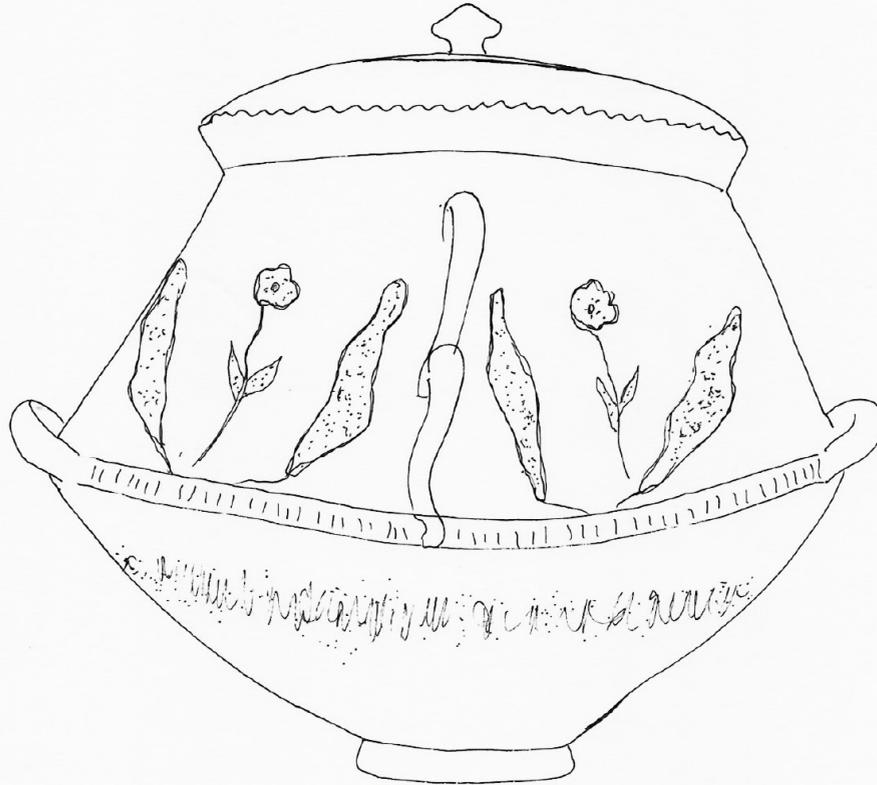


**RECOPIACIÓN DE
DIBUJOS DE
OBJETOS
UTILITARIOS CON
RELIEVES Y
PINTURA**

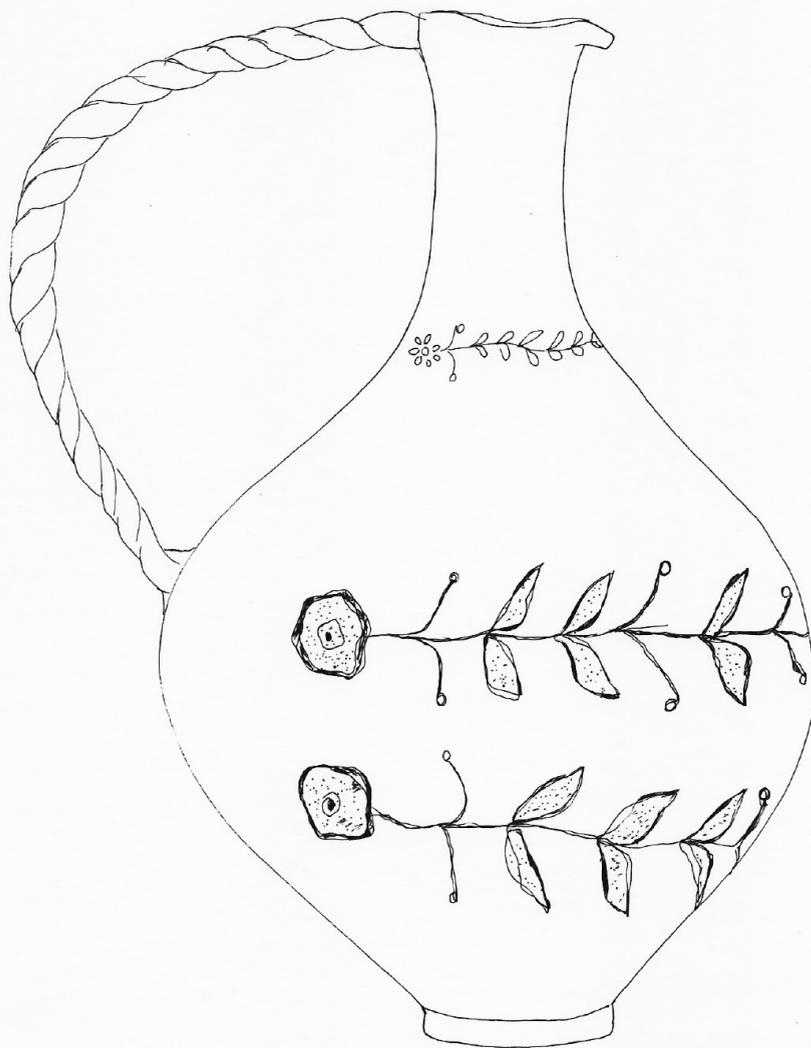








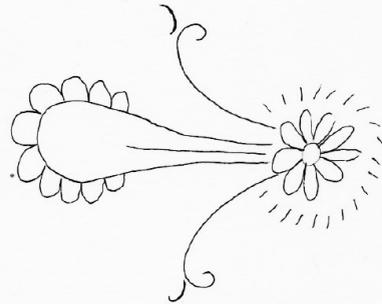
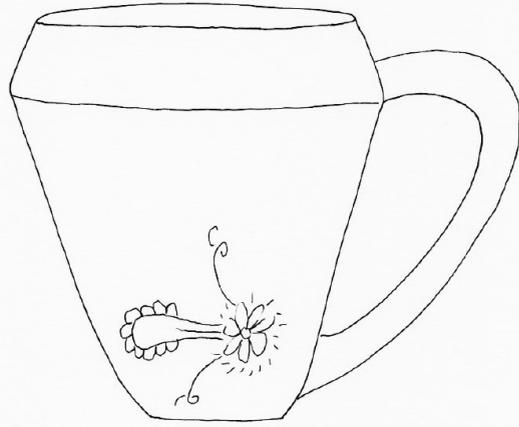


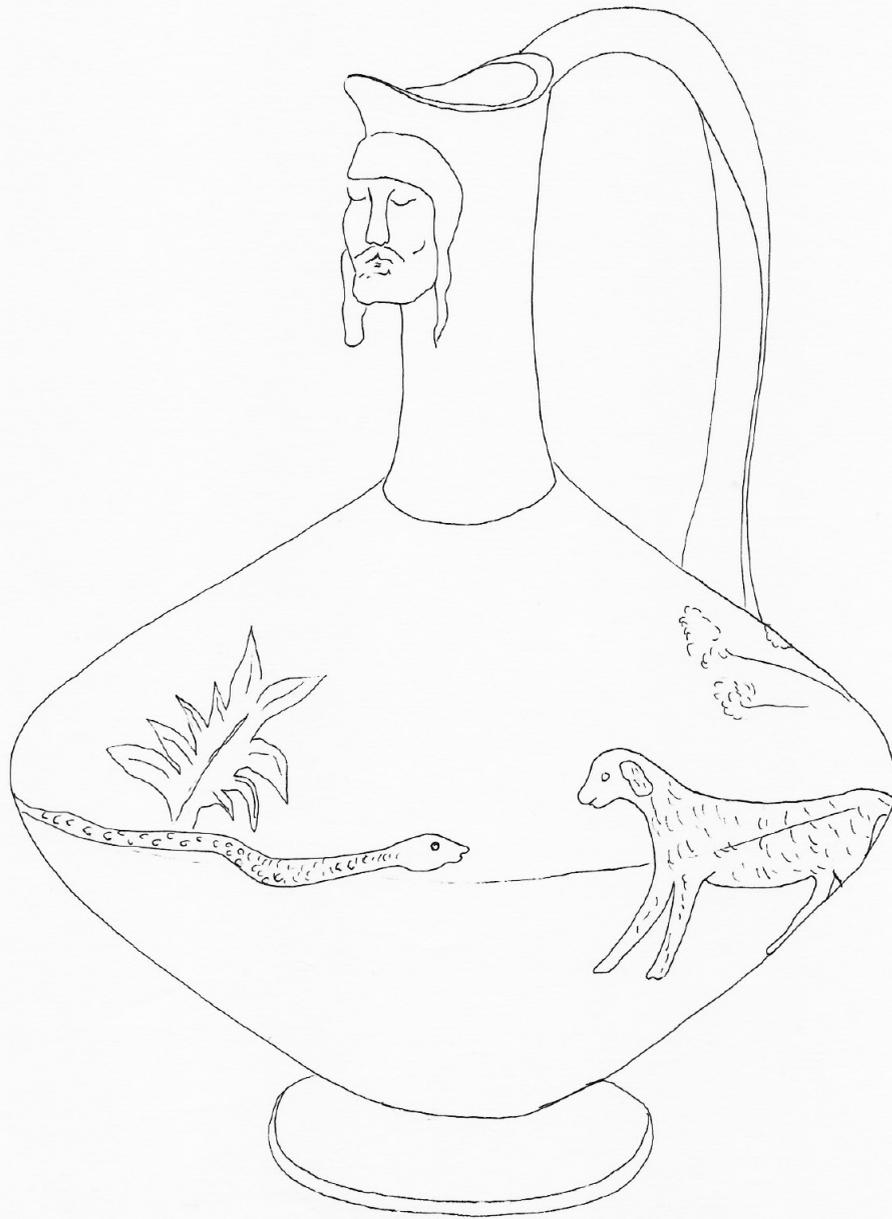




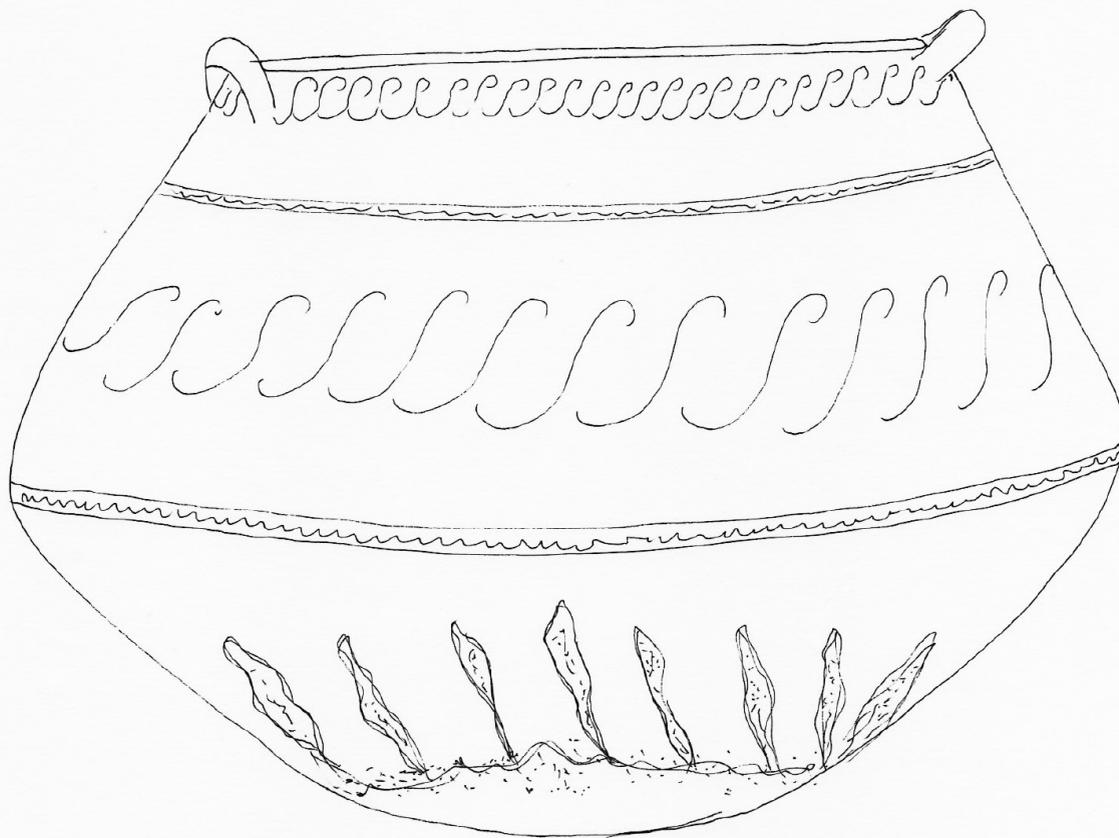


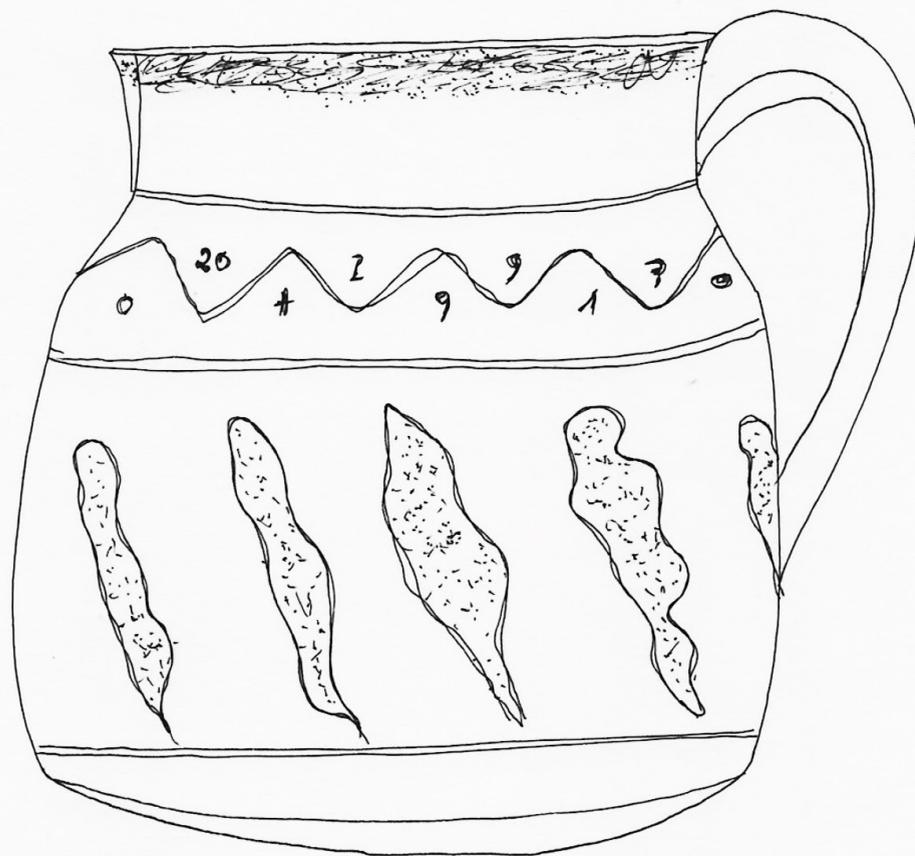


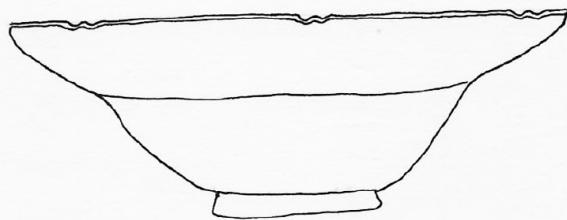


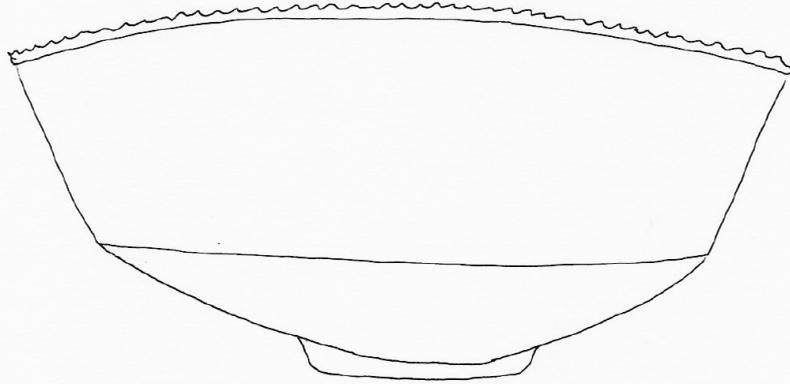


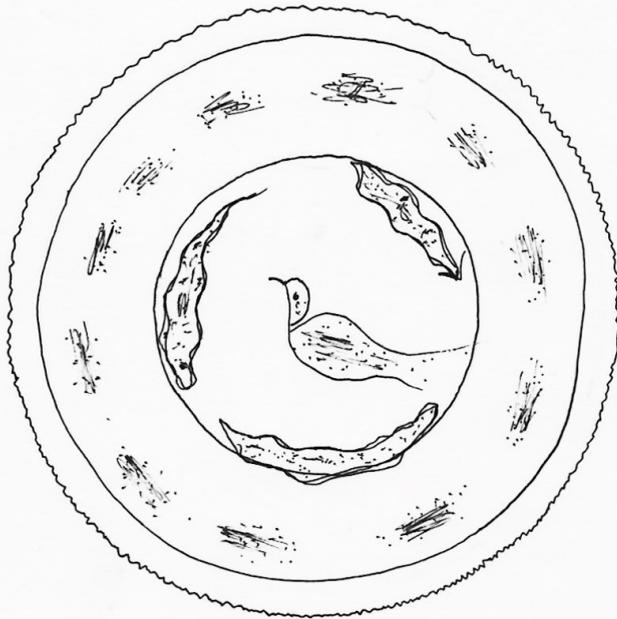
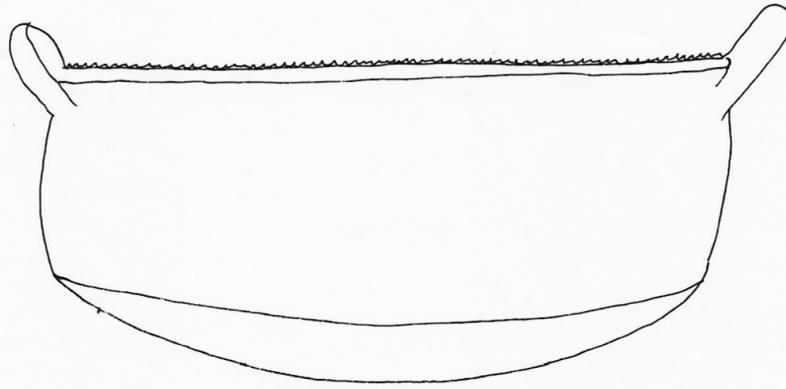


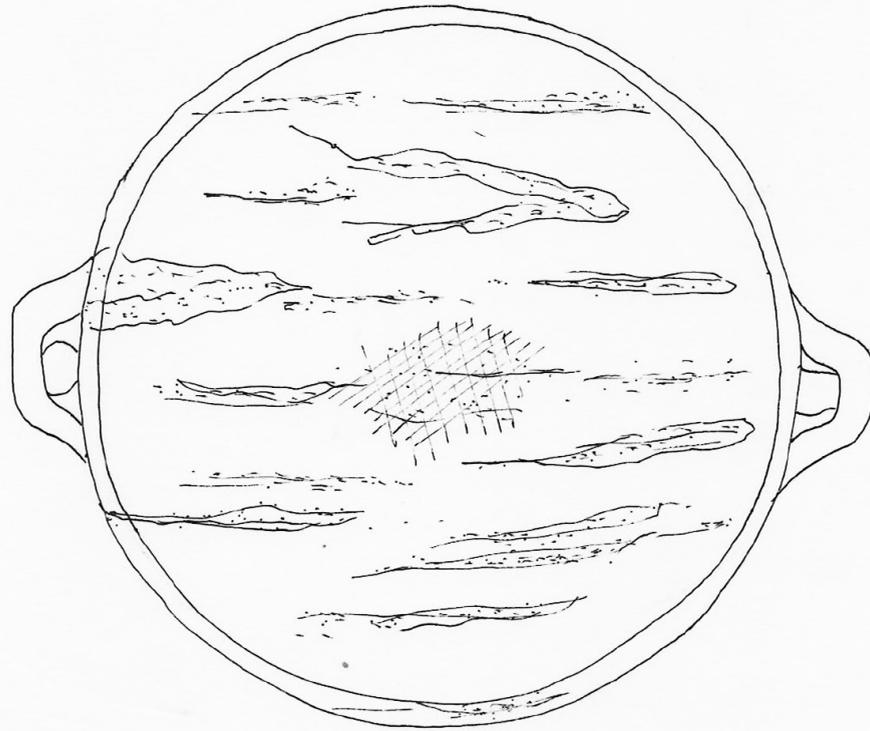
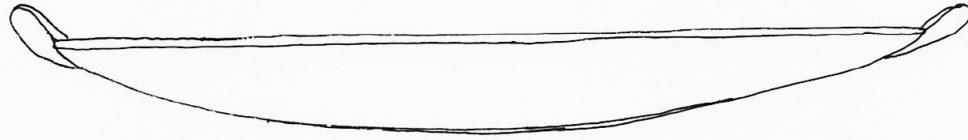


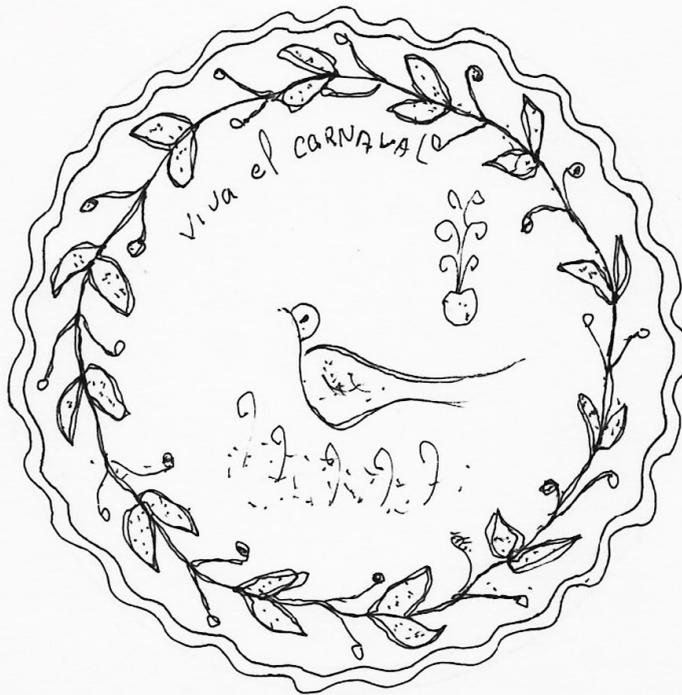
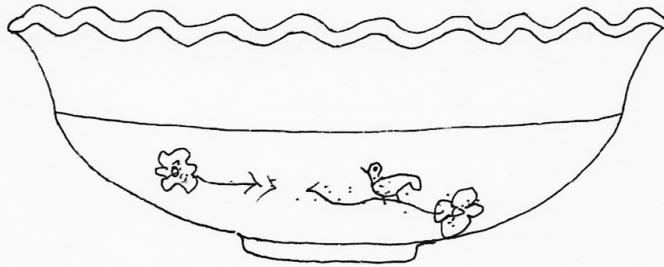


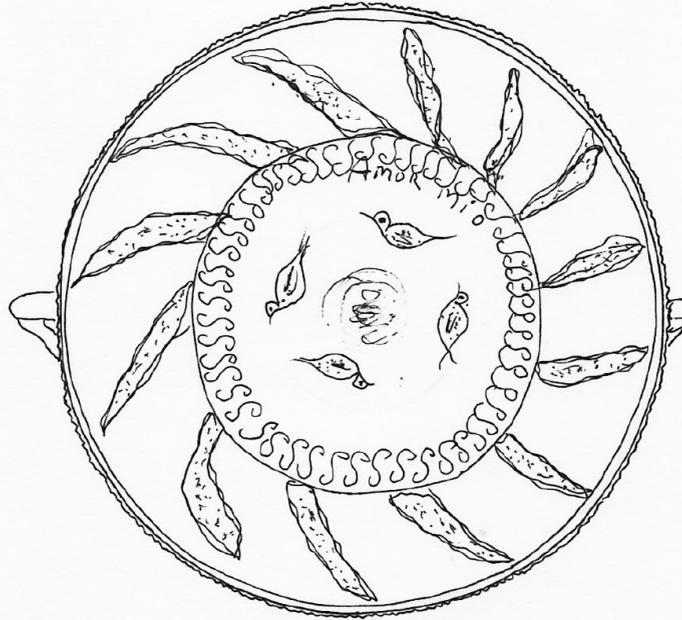
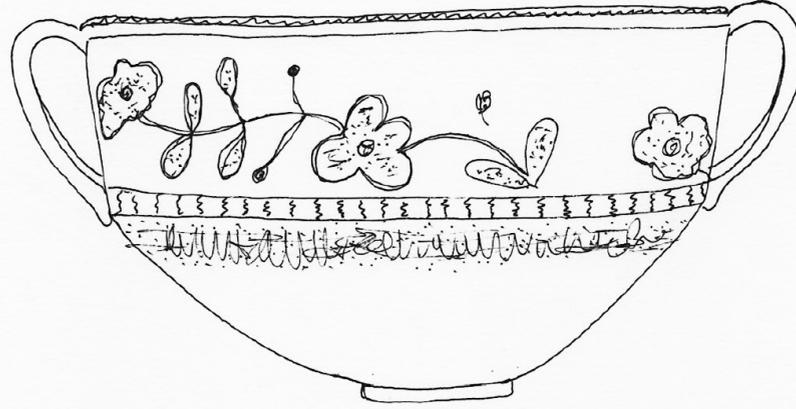


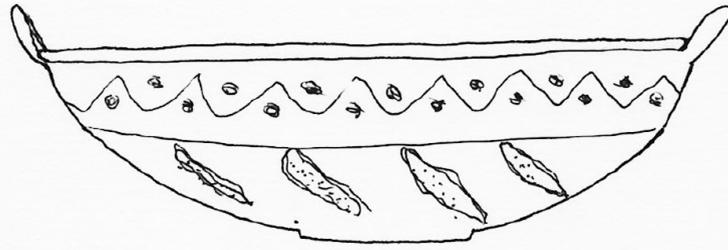


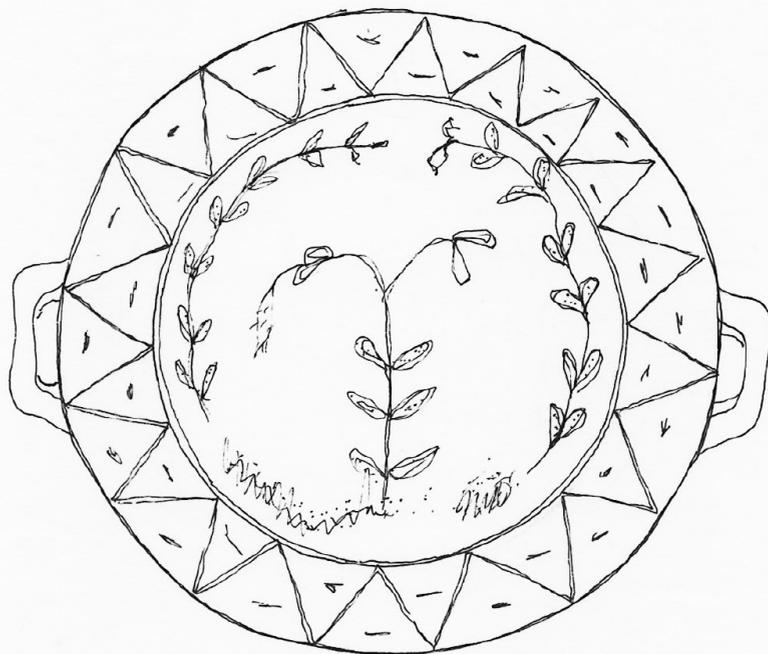
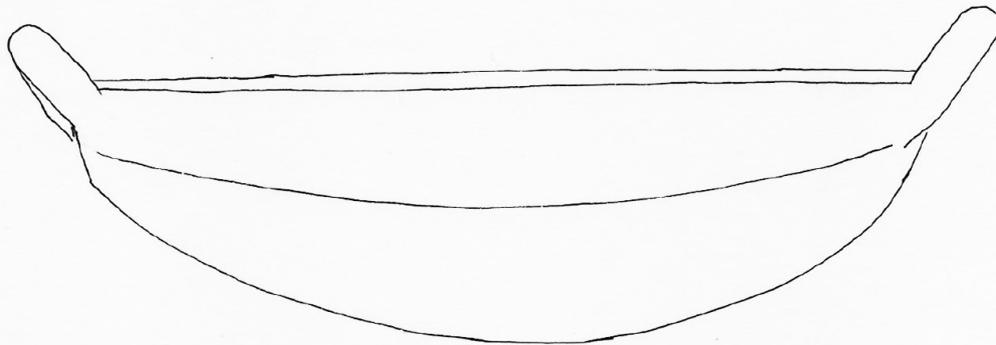


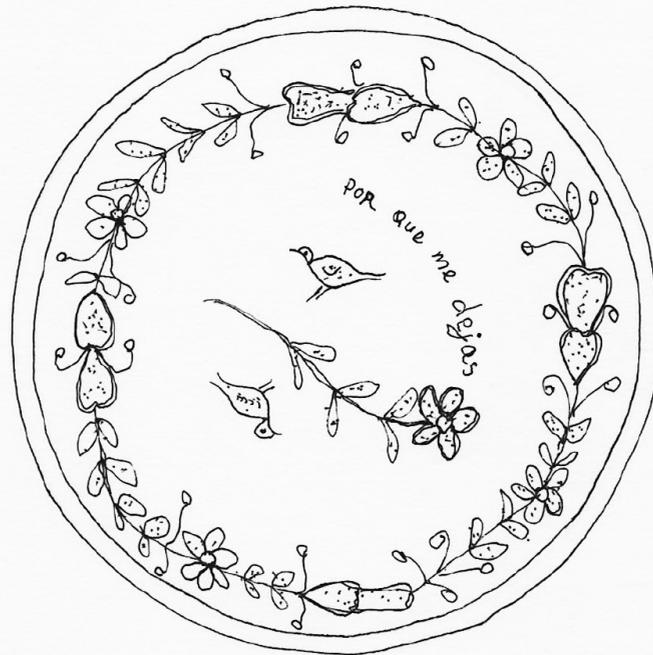
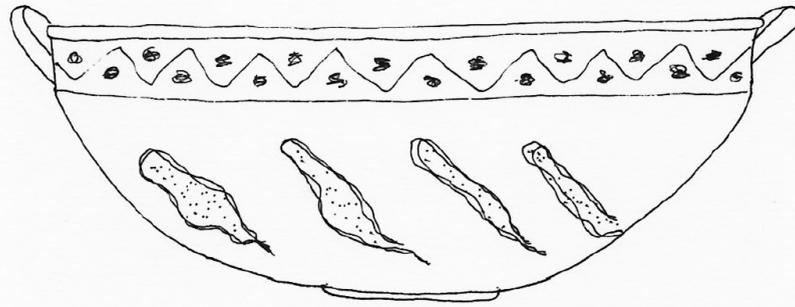


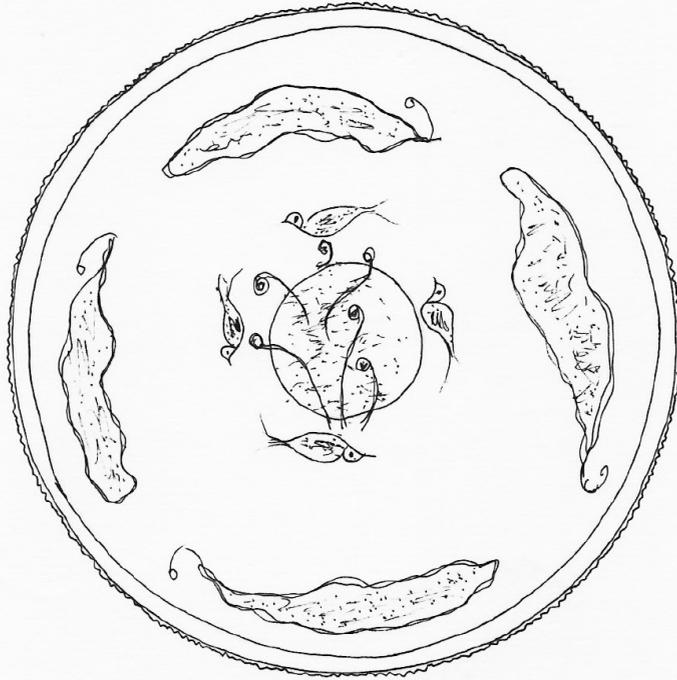
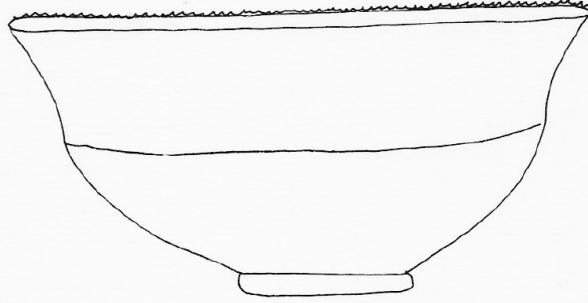


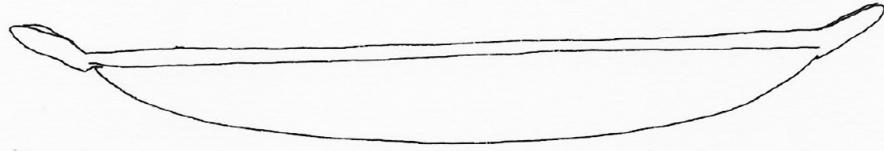


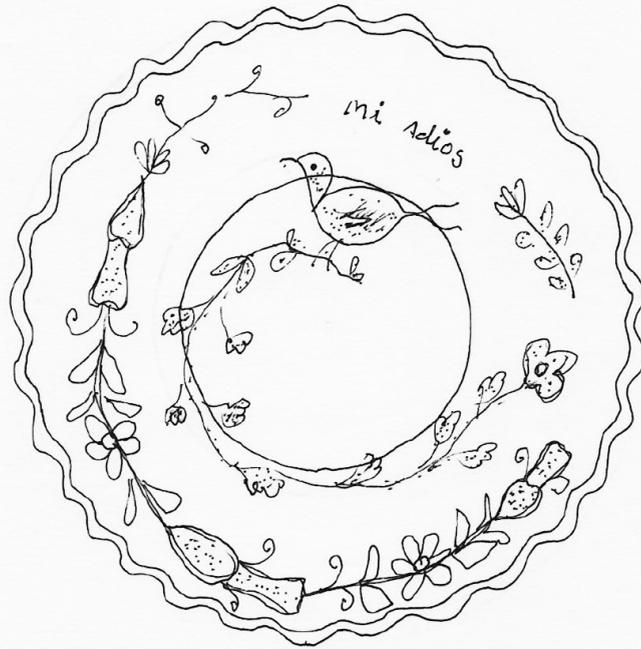
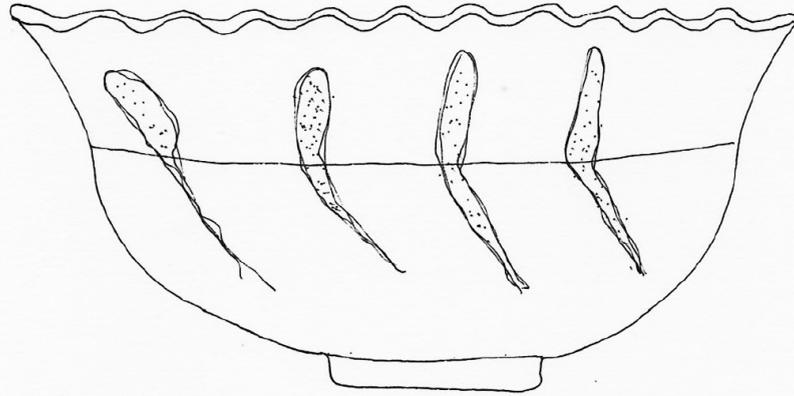


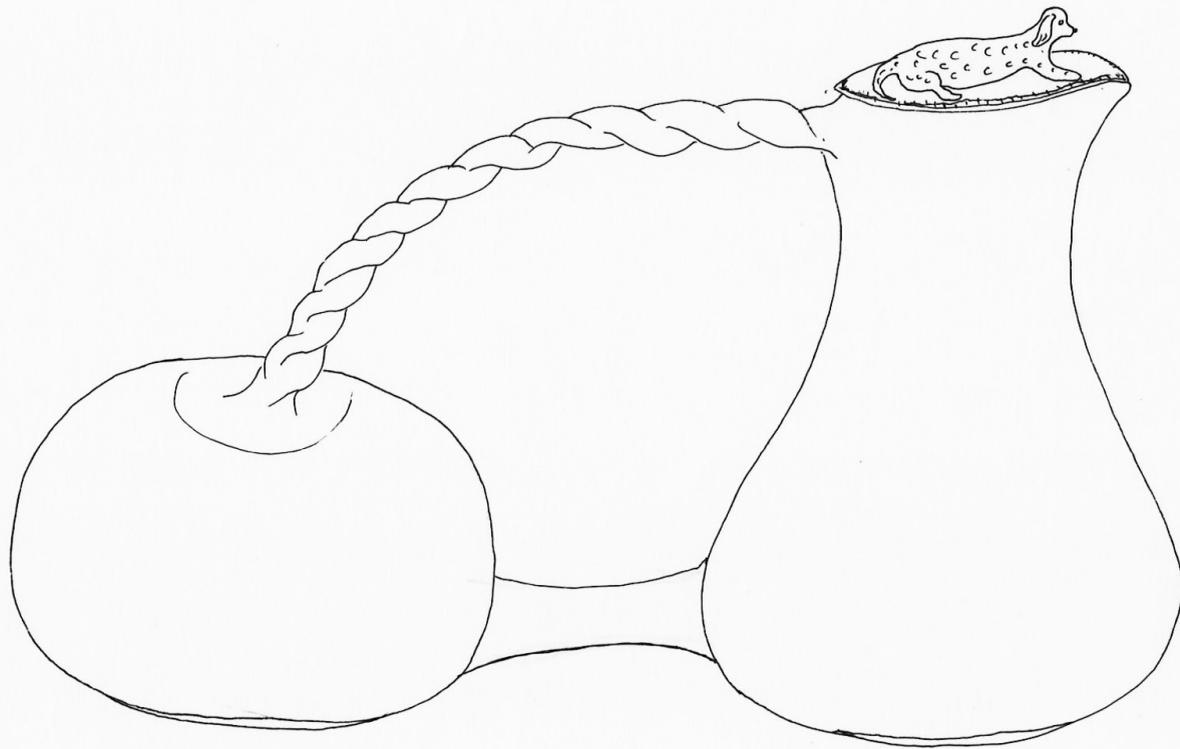


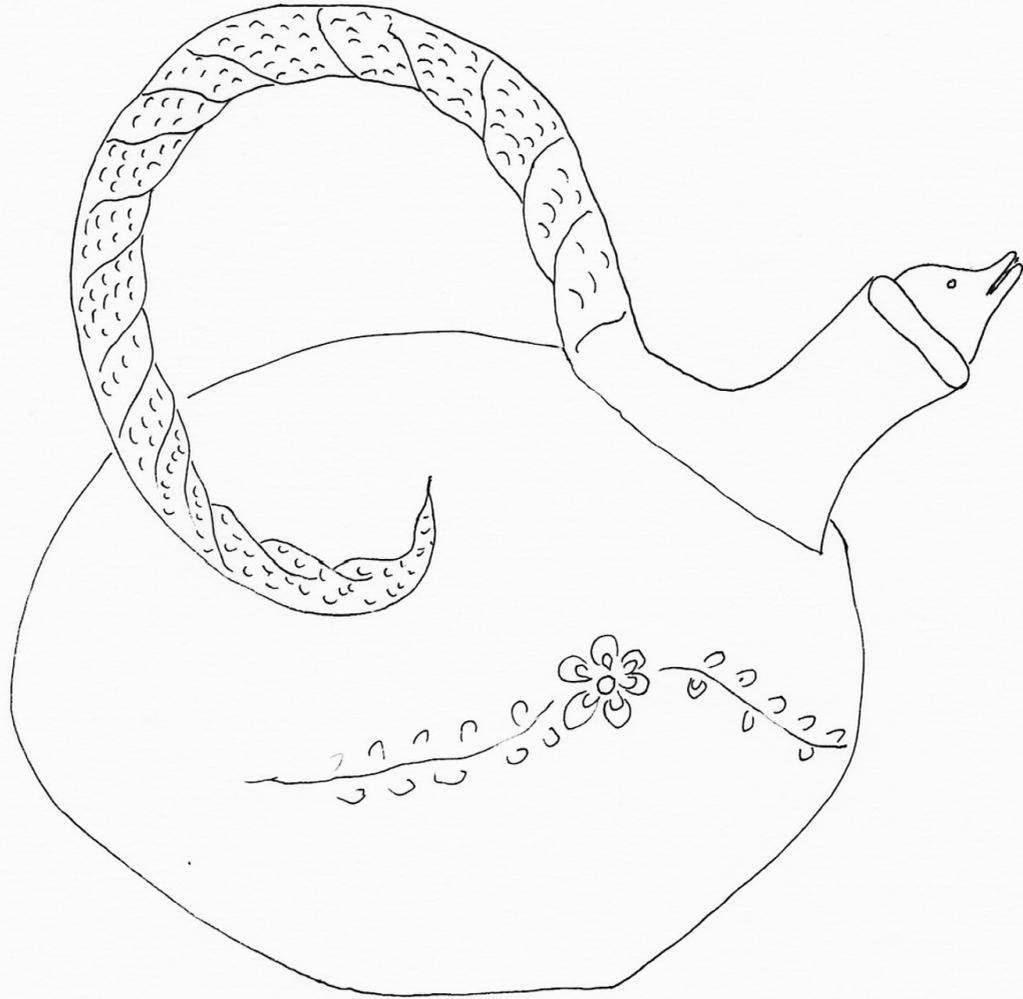


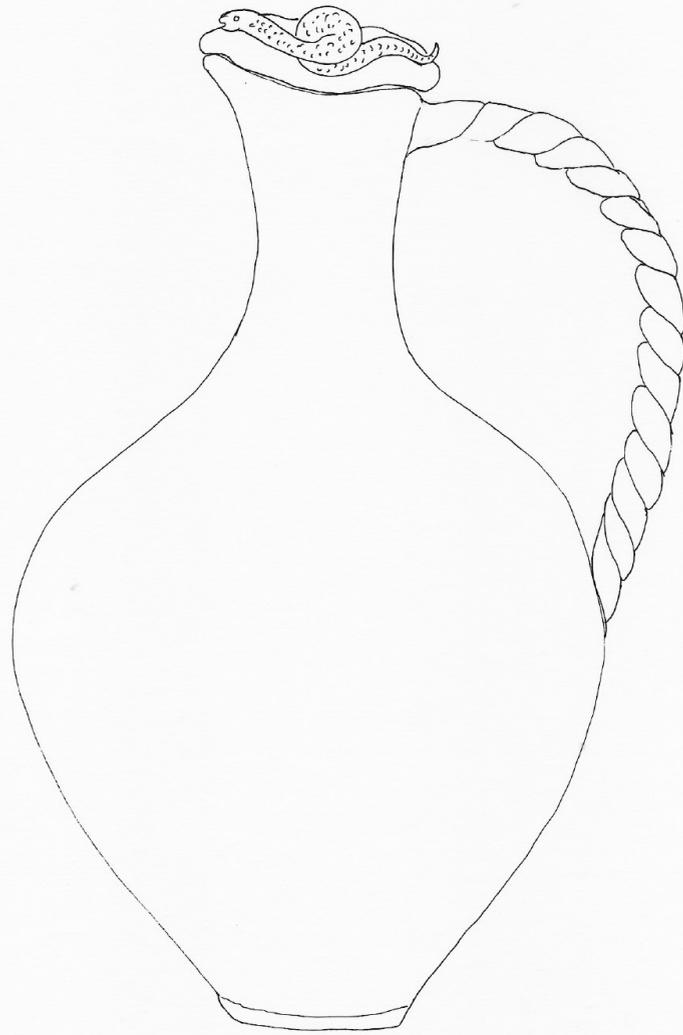




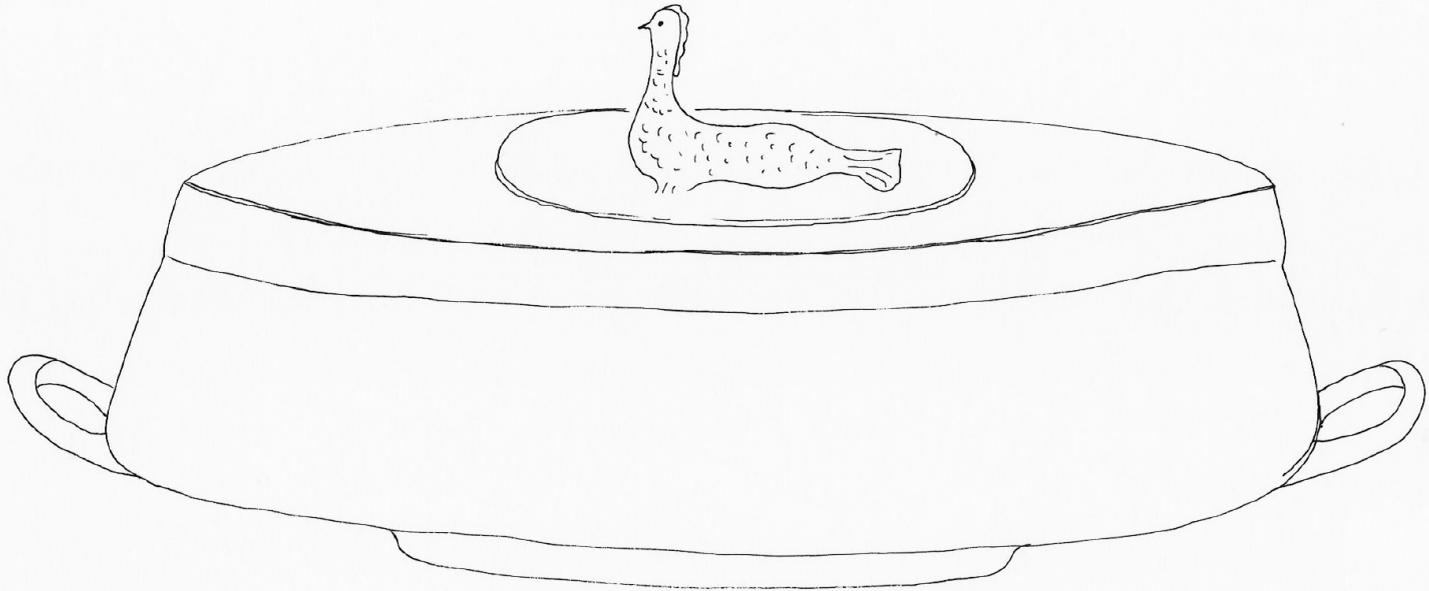


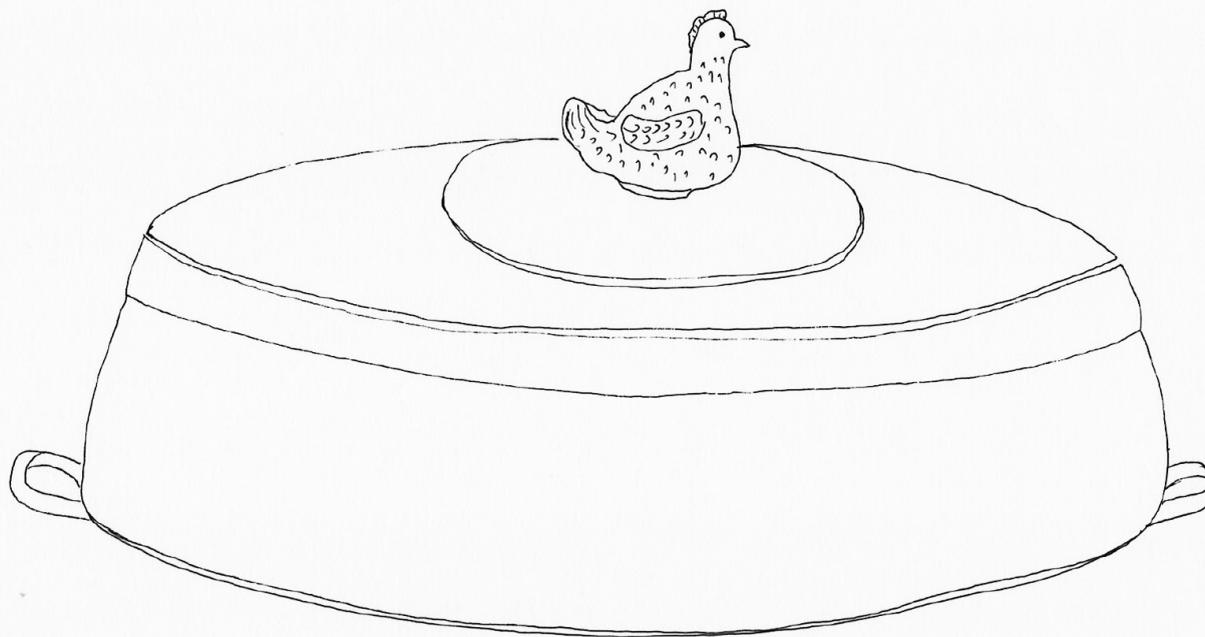


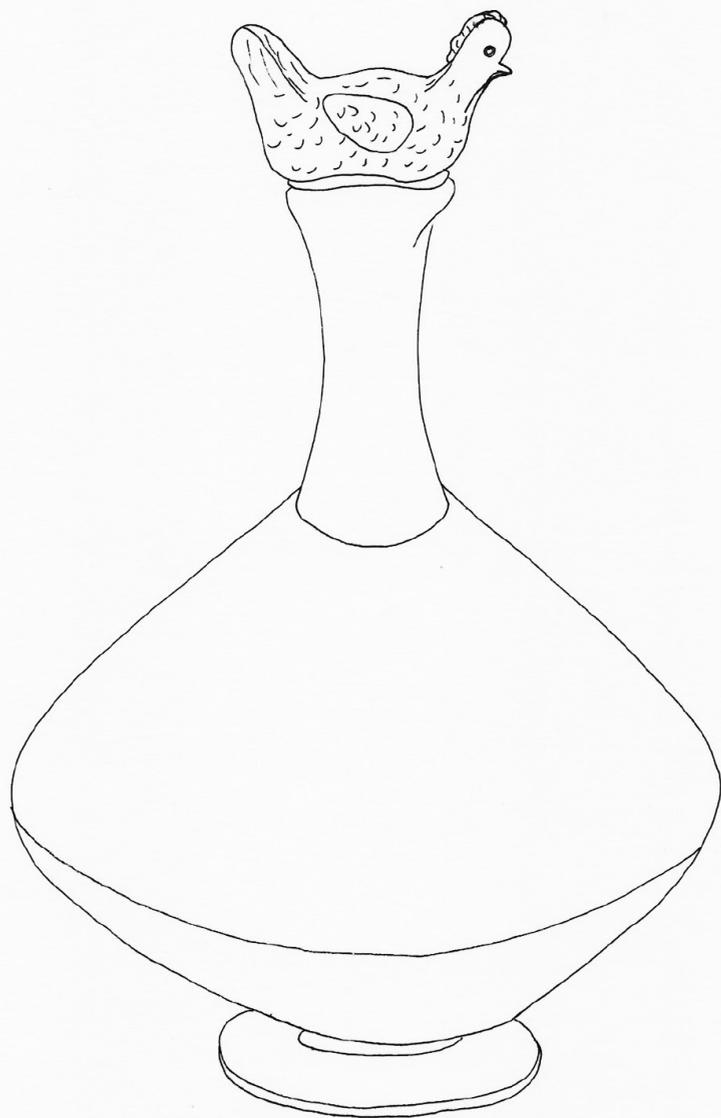


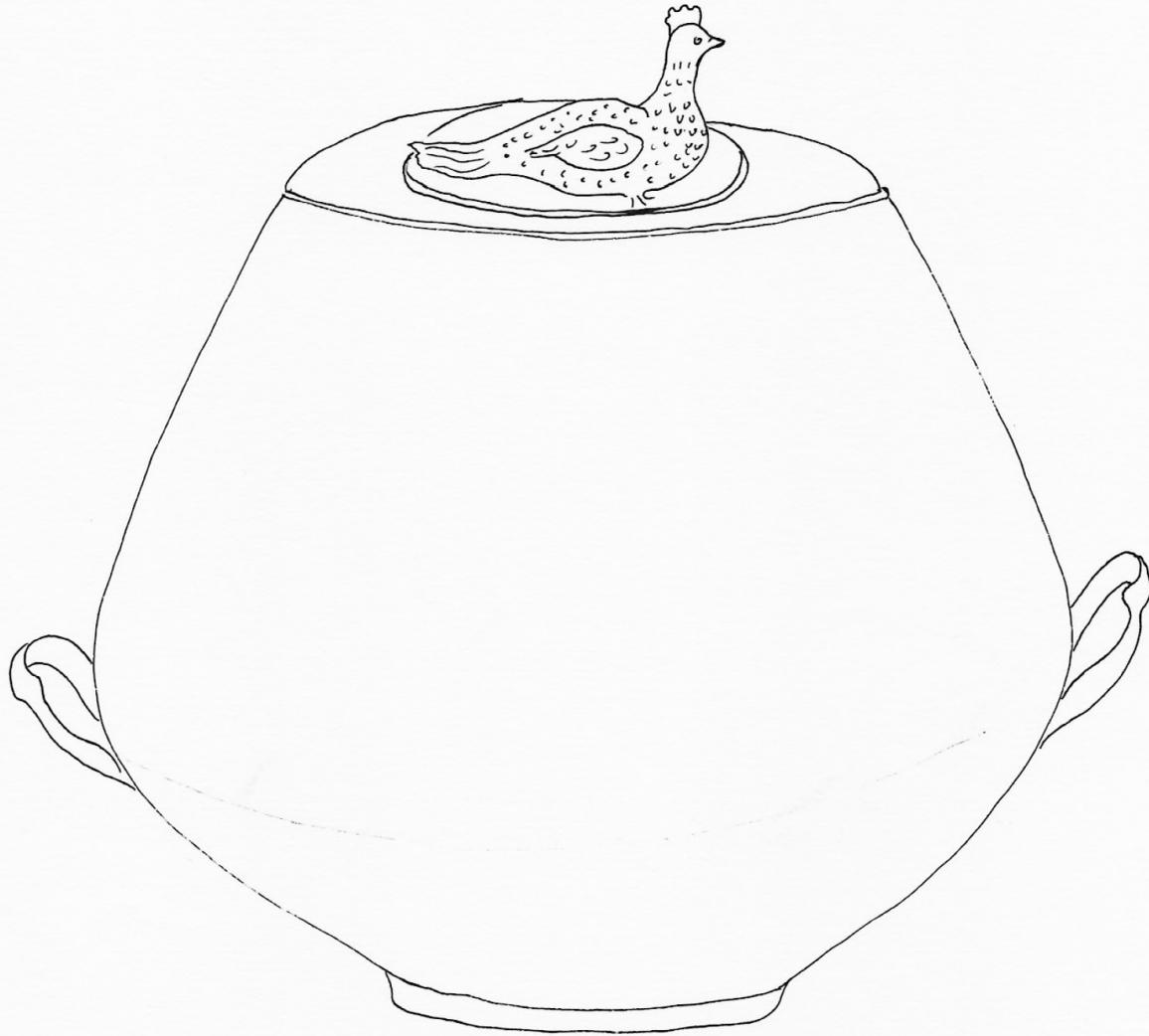


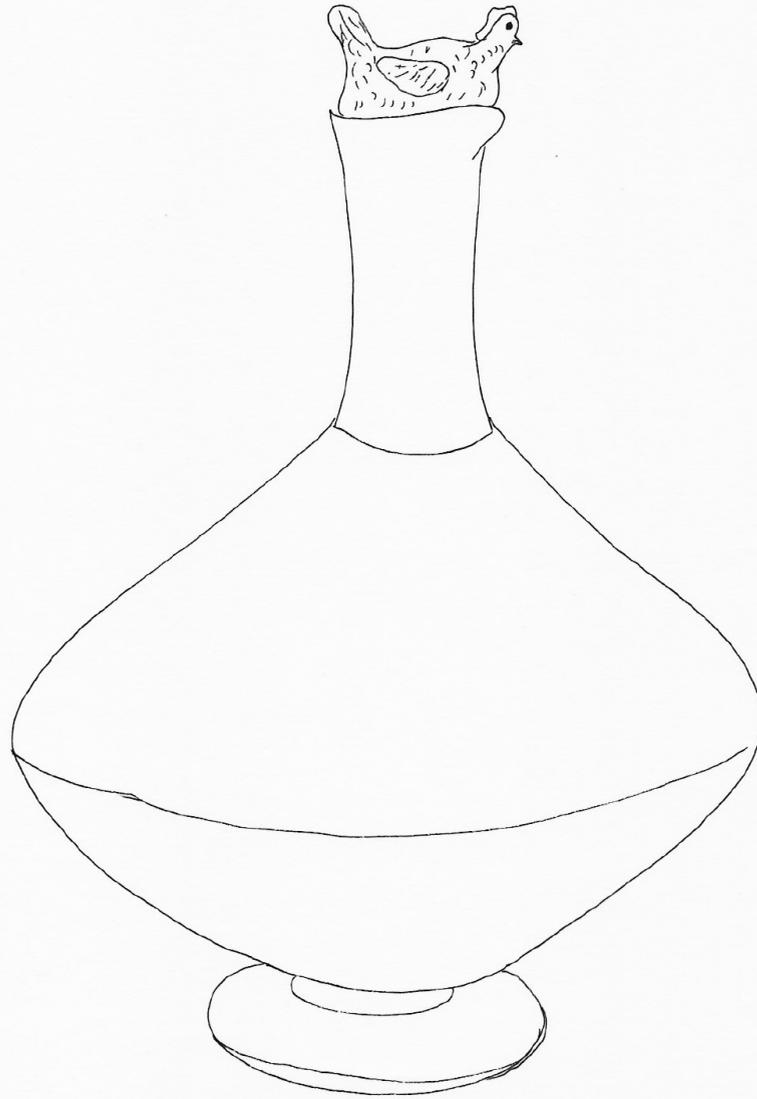


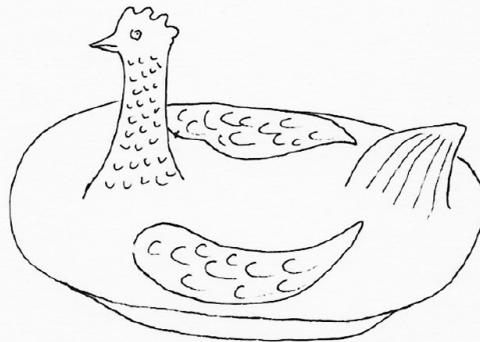


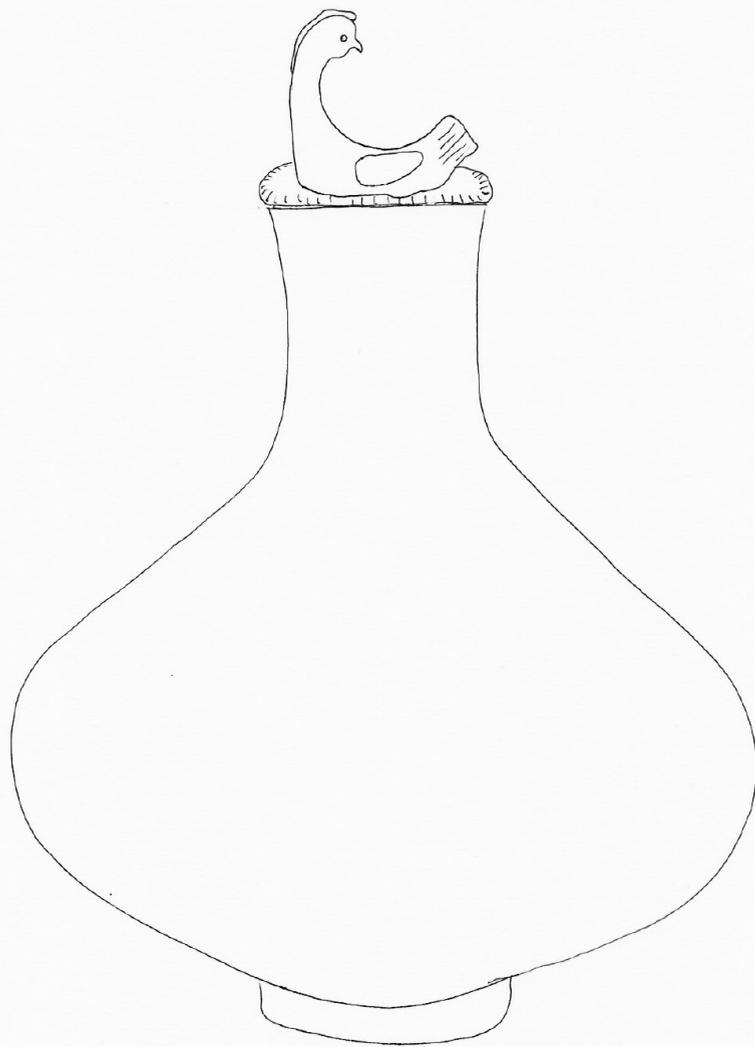


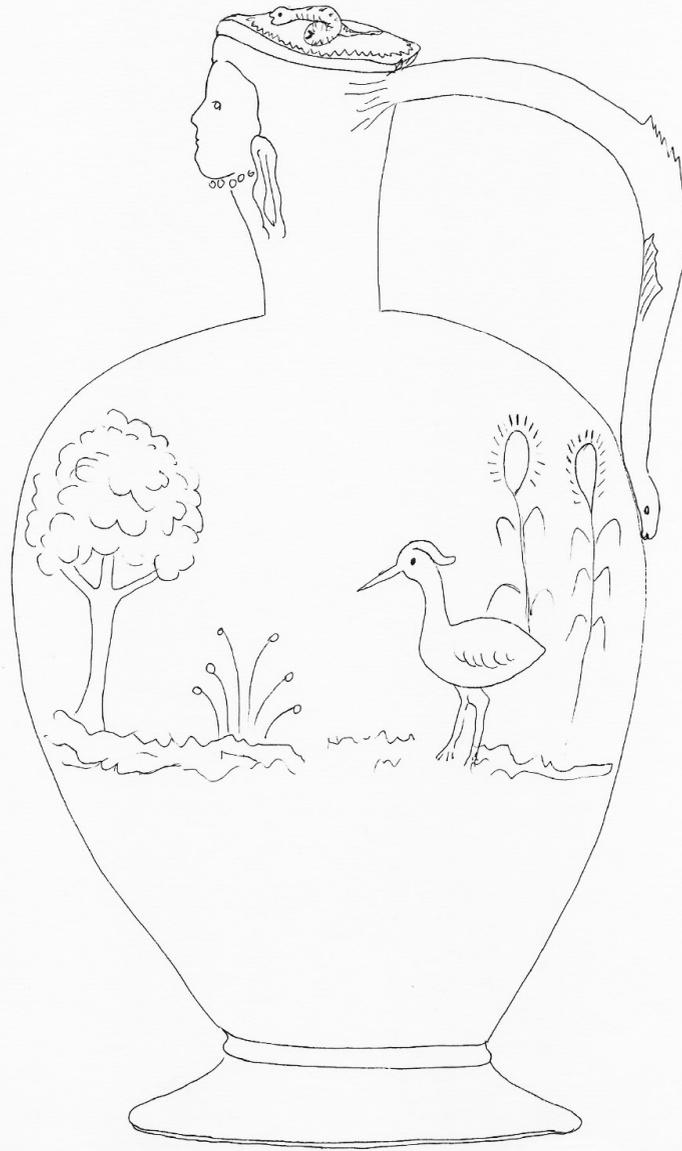


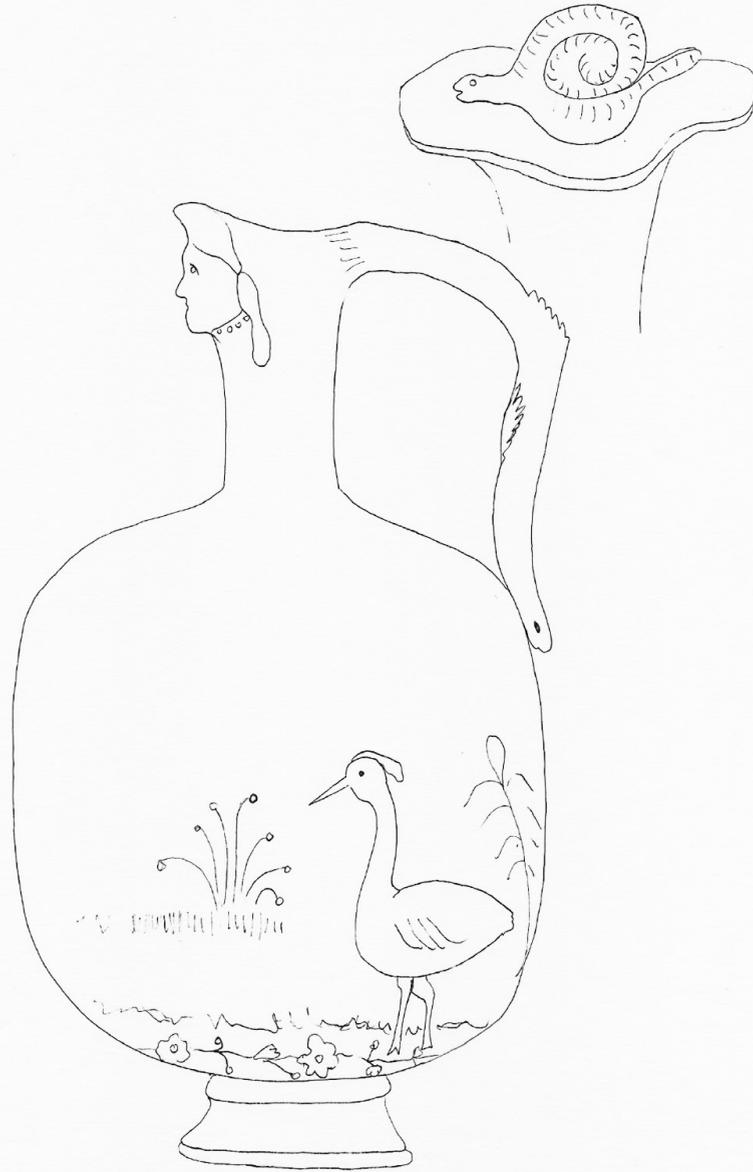






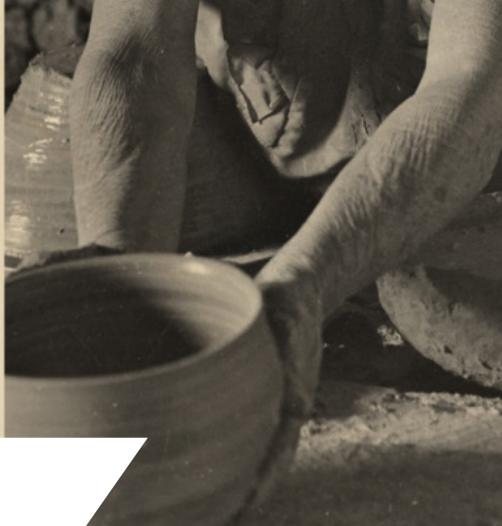






0

**REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**



- Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. Barcelona: Guctavo Gilli, SL.
- Buys, J. (1990). Cerámica colonial y arqueología histórica: el convento de Santo Domingo (Quito). En J. Idrovo y A. Kennedy (coords.), *Cerámica colonial y vida cotidiana* (pp. 61-72). Fundación Paul Rivet.
- Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. (1977). *Arte popular ecuatoriano*. Gobierno del Ecuador; Organización de los Estados Americanos.
- Chacón Zhapán, J., Mora Castro, D. y Orellana Díaz, M. (1990). Cuenca colonial: síntesis histórica. En J. Idrovo y A. Kennedy (coords.), *Cerámica colonial y vida cotidiana* (pp. 7-19). Fundación Paul Rivet.
- Cooper, E. (1987). *Historia de la cerámica*. Ediciones CEAC.
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte* (I. García Ureta, trad.). Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte* (S. J. Castro, trad.). Paidós.
- Dorfles, G. (2004). *El devenir de las artes* (R. Fernández B. y J. Ferreiro, trads.). Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2012). *Arte y belleza en la estética medieval* (H. Lozano Miralles, trad.). Editorial Lumen.
- Fundación Paul Rivet. (1988). *Pompilio y su pueblo*.
- Morales Güeto, J. (2010). *Tecnología de los materiales cerámicos*. Ediciones Díaz de Santos.
- Canillada Huerta, Á. (2007). Cerámica: origen, evolución y técnicas. Vilafranca, Seu dels Ports; Universitat per a Majors; Universitat Jaume I.
- Idrovo, J. y Kennedy, A. (coords.). (1990). *Cerámica colonial y vida cotidiana*. Fundación Paul Rivet.
- Idrovo Urigüen, J. (1990). Siglos XVI y XVII: la desarticulación del mundo andino y sus efectos en la alfarería indígena del austro ecuatoriano. En J. Idrovo y A. Kennedy (coords.), *Cerámica colonial y vida cotidiana* (pp. 7-19). Fundación Paul Rivet.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque* (H. Cortés y A. Leyte, trads.). Alianza Editorial.
- Patiño Puente, J. V. (2010). La cerámica en el arte precolombino: una aproximación. *Revista de Claseshistoria*, (167). <https://bitly.co/KM8k>
- Roosevelt, A. C. (1992). Arqueología amazônica (J. M. Monteiro, trad.). En M. Carneiro Da Cunha (org.), *História Dos Índios No Brasil* (2.a ed.), 53-86. Núcleo de História Indígena e do Indigenismo.

Seseña, N. (1976). *Barros y lozas de España*. Editorial Prensa Española, Editorial Magisterio Español.

Sjöman, L. (1991). *Cerámica Popular: Azuay y Cañar*. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.

Sjöman, L. (1992). *Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador*. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.

Zátonyi, M. (2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido* (5.a ed.). Nobuko.

Esta edición de
LA VIDA COMO OBRA DE ARTE, LOS ALFAREROS DE CHORDELEG;
MIRADAS DE LA ARTESANÍA Y EL ARTE CERÁMICO DEDSE LA CONTEMPORANEIDAD
se terminó de imprimir y encuadernar
en junio de 2024 en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
en Cuenca del Ecuador



ISBN: 978-9942-645-85-2



 **UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa
Editora