UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE DISEÑO

Sistematización del fondo iconográfico CIDAP de la cultura Sarayacu, para la elaboración de un manual de diseño que genere nueva gráfica artesanal

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

DISEÑADORES GRÁFICOS

AUTORES:

Juan Carlos Asmal Campoverde C.I. 0105208110

Ingrid Elizabeth Segovia Amador C.I. 0104795745

DIRECTOR:

Dis. Edwin Santiago Calle Alvarez C.I. 0105272207

CUENCA, ECUADOR 2018

ABSTACT

Document, digitalize and reinterpret the graphic collection of CIDAP designs regarding ceramic to generate a manual design that will serve in the implementation of mew handicrafts.

KEY WORDS

SARAYACU EDITORIAL, DESIGN METHODOLOGY, DISSEMINATION OF HERITAGE, ICONOGRAPHY, HANDYCRAFTS, CERAMICS, ETHONOGRAPHY.

RESUMEN

Documentar, digitalizar y reinterpretar la colección gráfica de diseños del CIDAP en lo referente a cerámica para generar un manual de diseño que sirva en la aplicación de nuevos productos artesanales.

PALABRAS CLAVE

SARAYACU, EDITORIAL, METODOLOGÍA DEL DISEÑO, DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO, ICONOGRAFÍA, ARTESANÍA, CERÁMICA, ETNOGRAFÍA.

ÍNDICE

Capítulo 1 ..... **9**

1. CERÁMICA Y DISEÑO **9**

1.1 Introducción *9*

1.1.1 Perspectiva actual de la cerámica artesanal en la región Azuay-Cañar 9

1.2 Desarrollo Histórico *11*

1.2.1 La cerámica en el período Formativo 11

1.2.2 La cerámica en el período Inca y fase Cañari- Inca 13

1.2.3 La cerámica en el período colonial 14

1.2.4 La cerámica de tradición indígena y popular 15

1.2.5 La cerámica artesanal contemporánea 16

1.3 EL DISEÑO Y SU RELEVANCIA EN LA CERÁMICA ARTESANAL *19*

1.3.2 El diseño en el campo artesanal 22

Capítulo 2 ..... **25**

CERÁMICA SARAYACU **25**

2.1 El pueblo Sarayacu *25*

2.1.1 Generalidades 25

2.2 Cerámica Sarayacu *26*

2.2.1 Antecedentes históricos 26

2.2.2 Materiales y técnica 29

2.2.3 Iconografía y gráficas ancestrales 34

2.2.4 La alfarería, patrimonio de lo femenino 44

Capítulo 3 ..... **46**

Sistematización de la información. **46**

3.1 Introducción *46*

3.2 Inspección y revisión del fondo documental. *50*

3.3 Digitalización: reporte técnico de proceso y métodos utilizados *53*

3.3 Clasificación, codificación, distribución, archivo y presentación de resultados del fondo digitalizado. *57*

Capítulo 4 ..... **69**

El Manual **69**

4.1 Antecedentes *69*

4. 2 Concepto y desarrollo de manual *69*

4.3 Referentes conceptuales en el campo del diseño *72*

4.4 Interpretación morfológica de la gráfica *75*

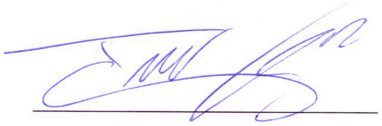
4.4.1. Morfología 75
4.4.2 Operatoria 75
4.5 Propuesta de abstracción y estudio de figuras para poder representarlas en nuevas aplicaciones 82
Anexos 89
CONCLUSIONES 97
RECOMENDACIONES 97
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS 98
Índice de Figuras 101

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Juan Carlos Asmal Campoverde en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL FONDO ICONOGRÁFICO CIDAP DE LA CULTURA SARAYACU, PARA LA ELABORACIÓN DE UN MANUAL DE DISEÑO QUE GENERE NUEVA GRÁFICA ARTESANAL", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de Marzo del 2018



Juan Carlos Asmal Campoverde

C.I: 0105208110

Cláusula de Propiedad Intelectual

Juan Carlos Asmal Campoverde autor del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL FONDO ICONOGRÁFICO CIDAP DE LA CULTURA SARAYACU, PARA LA ELABORACIÓN DE UN MANUAL DE DISEÑO QUE GENERE NUEVA GRÁFICA ARTESANAL", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 23 de Marzo del 2018

Juan Carlos Asmal Campoverde

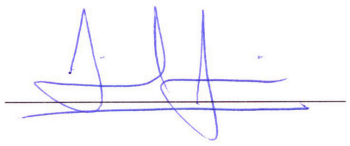
C.I: 0105208110

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Ingrid Elizabeth Segovia Amador en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL FONDO ICONOGRÁFICO CIDAP DE LA CULTURA SARAYACU, PARA LA ELABORACIÓN DE UN MANUAL DE DISEÑO QUE GENERE NUEVA GRÁFICA ARTESANAL", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de Marzo del 2018



Ingrid Elizabeth Segovia Amador

C.I: 0104795745

Cláusula de Propiedad Intelectual

Ingrid Elizabeth Segovia Amador autora del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL FONDO ICONOGRÁFICO CIDAP DE LA CULTURA SARAYACU, PARA LA ELABORACIÓN DE UN MANUAL DE DISEÑO QUE GENERE NUEVA GRÁFICA ARTESANAL", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 23 de Marzo del 2018

Ingrid Elisabeth Segovia Amador

C.I: 0104795745

Capítulo 1

1. CERÁMICA Y DISEÑO

1.1 Introducción

1.1.1 Perspectiva actual de la cerámica artesanal en la región Azuay-Cañar

El trabajo en cerámica es uno de los procesos de elaboración artesanal más antiguos de los que se tiene registro en el desarrollo de los pueblos; es a partir del sedentarismo generado por la incipiente agricultura, como los grupos de cazadores y recolectores –otrora nómadas- se ven abocados a crear una serie de recursos utilitarios que revelan el mayor grado de complejidad de sus actividades cotidianas, siendo la arcilla el medio más idóneo en relación a la necesidad de conservar, transportar y procesar los alimentos. Así, se evidencia que la cerámica está ligada profundamente al contexto histórico, económico y socio-cultural donde es desarrollada, y, por tanto, constituye un objeto con memoria que, al ser estudiado, puede revelarnos precisamente dichos aspectos acerca del pueblo que la elaboró.

Dentro de la labor de la cerámica, las técnicas de elaboración, cocción y decoración de la arcilla han ido cambiando y evolucionando de forma importante desde sus orígenes; partiendo desde las técnicas más rudimentarias como el endurecerla directamente al sol, se han desarrollado múltiples procesos que han llevado a refinar muchas de las técnicas en diferentes partes del mundo. Así, mientras que en algunas culturas la arcilla se sigue trabajando de la misma manera por generaciones, en otros lugares debido a la facilidad técnica, material y tecnológica, ha sido posible ampliar la experimentación en su elaboración.

En Sudámerica y Mesoamérica el oficio de la cerámica llegó a representar en sus formas y técnicas depuradas el gran apogeo de sus culturas ancestrales.

El alto nivel estético y de diseño alcanzado en objetos utilitarios y de culto constituyen un reflejo del avanzado desarrollo social de culturas como Chorrera y Jamacoaque en Ecuador, Mochica en Perú, Maya y Azteca en México, entre otras.

En la región de Azuay-Cañar se encuentra, de igual manera, una arraigada tradición ceramista cuyas primeras expresiones pertenecen a la cultura denominada Narrío. La ciudad de Cuenca, el mayor centro urbano de la región, ha desarrollado una fructífera relación vinculada a la producción artesanal y, de manera especial, a la alfarería. La gran abundancia de restos cerámicos encontrados en la zona revela los diferentes estadios de desarrollo de la técnica de la cerámica alcanzado por las etnias que habitaron la región en el período pre-Inca y precolombino. Actualmente, la variedad de procesos utilizados se diversifica en un amplio rango, dentro del cual se encuentran desde sistemas precolombinos de moldeado sin torno, hornos al aire libre para alfarería, cerámica decorativa de elaboración artesanal; e incluso la fabricación a gran escala de azulejos, vajillas y objetos funcionales mediante procesos altamente tecnificados.

En medio de este complejo contexto se encuentra el artesano ceramista popular, quien debe adaptarse a los cambios, no solamente de orden técnico sino también en relación al diseño de las piezas, su cromática y forma; elementos que van surgiendo y adaptándose a las exigencias de un nuevo entorno socio-económico y a la demanda del público.

Teniendo en cuenta la dinámica que se genera entre los diversos factores que se alinean ya sea con la tradición, o la adaptación a nuevas tendencias, se vuelve fundamental comenzar esta tesis afirmando que son los artesanos quienes necesitan cada vez más nuevas herramientas y guías que les permitan innovar sus creaciones, al tiempo que conservar su tradición alfarera, tanto por medio de sus procesos de creación personal, como a través de la recuperación de gráficas ancestrales que constituyen una valiosa fuente de inspiración para generar nuevos diseños.

Por medio de este trabajo buscamos poner en valor la cerámica Sarayacu, como una fuente de inspiración y potencial recurso para la renovación de la cerámica artesanal a nivel local, a partir de elementos de diseño procedentes de la recuperación de elementos simbólicos y míticos de las culturas ancestrales de la Amazonía ecuatoriana; región con la cual nuestras culturas locales han mantenido vínculos desde épocas remotas.

A partir de la sistematización del fondo iconográfico de la cultura Sarayacu de propiedad del CIDAP, se busca realizar un aporte al diseño de la cerámica artesanal de la región mediante la elaboración de un manual que ofrezca nuevos elementos gráficos que puedan ser aplicados por los artesanos ceramistas a sus trabajos.

1.2 Desarrollo Histórico

1.2.1 La cerámica en el período Formativo

Mientras en la península de Santa Elena se desarrollaba la cultura Valdivia, dentro del período denominado como formativo, y de forma subsecuente las fases Machalilla y Chorrera, en la región de las actuales provincias de Azuay y Cañar se desarrollaba paralelamente lo que se conoce como cultura Narrío, en sus primeras manifestaciones neolíticas, alrededor de 2000 a.C. La tradición alfarera en la región inicia en el periodo denominado formativo tardío, que data de 700 a.C. a 1200 años d.C. Dentro de dicha etapa se desarrolló la cultura Chaullabamba[1], o Narrío, que demuestra la existencia de ceramistas con un alto nivel técnico y estético, de quienes se presume que tuvieron contacto con culturas de la costa ecuatoriana, la Amazonía y los Andes (GOMIS, citado por SJÖMAN, 1991:12).

[1] La cultura Chaullabamba fue llamada así por Max Uhle, quien en sus expediciones por la región en los años '20 registró hallazgos tales como como fundamentos de canto rodado, terrazas con muros de contención de piedras, restos de altares y

En este periodo se identifican dos tipos de cerámica: Tacalzhapa (700 a.C. a 1100 d.C.) y Cashaloma (800 D.C a 1100 d.C).

> La fase Tacalzhapa se identifica por el diseño lenticulado de muchos de sus recipientes, por los golletes antropomorfos y en ellos por la forma dada a los ojos: plenamente circulares (por el aplique de canutillos). En ciertas piezas se puede apreciar el influjo de las culturas de la Sierra central y norte, especialmente por el empleo de pintura negativa, lo cual prueba una vez más que hubo interinfluencias culturales a lo largo y ancho del Ecuador, a pesar de las barreras geográficas de las cordilleras y nudos andinos, (CORDERO, 1981:8)

Fig1. Tacalzhapa: figura elaborada en cerámica con breves rasgos antropomorfos. [2]

> La fase Cashaloma está singularizada por la gran variedad de formas dadas a sus recipientes como copas, vasos, compoteras, floreros, jarras, botijas, etc., con diversos detalles dentro de cada tipo, (….); sin embargo, un elemento decorativo común es el empleo de pintura crema que se la aplica en forma de gotas, ya sea libremente, ya sea dando figuración (…..) (CORDERO, 1981:8)

[2] Extraído de https://www.pinterest.com/pin/490259109410336910/

Fig2. Cashaloma: figura elaborada en cerámica con breves rasgos zoomorfos. [3]

1.2.2 La cerámica en el período Inca y fase Cañari- Inca

La dominación incásica tuvo lugar la región Azuay-Cañar a partir de la segunda mitad del siglo XV hasta principios del siglo XVI. Al incorporarse los territorios de **Cañar** y **Azuay** al Tahuantinsuyo [4], el imperio construyó su segunda capital, Tomebamba, y el palacio Pumapungo, donde se han encontrado gran cantidad de restos ceramios incas. Sjöman sostiene que esta cerámica pudo ser fabricada por los sobrevivientes Cañaris como un tributo al estado Inca; vale recordar que los alfareros eran concentrados, a fin de obtener material para su labor, en lugares con suficientes recursos o cercanos a minas; uno de estos sitios pudo haber sido la parroquia San Miguel de Porotos (Jatun-pamba) en donde la producción se estandarizó de acuerdo a los gustos y necesidades de la nueva cultura.

> Llegaron pues, las nuevas formas de recipientes de cerámica que pronto se generalizaron y que luego se mestizaron con otras formas o técnicas o estilos decorativos de la cultura cañari, surgiendo la denominada fase CAÑARI-INCA, bien identificada por los especialistas

[3] Extraído de https://pomavillarosa.wordpress.com/2010/06/21/cashaloma/

[4] Del quechua “tawa” (cuatro) y “suyu” (regiones o estados). Así, Tahuantinsuyo se refiere a las cuatro regiones que cosntituyeron el Imperio inca.

en estas culturas. (…) Piezas clásicas del Incario son los aríbalos, los platos y las jarras (….) (CORDERO, 1981:9)

Fig3. Inca: El aríbalo incaico es un cántaro con adornos geométricos de los más diversos tamaños para uso doméstico y ceremonial.

1.2.3 La cerámica en el período colonial

Posteriormente, con la llegada de los españoles, se produjo un desajuste cultural y tecnológico, y, en el caso de la cerámica, su función ceremonial y su diseño iconográfico llegaron a ser prohibidos, pasando a ser reemplazados por procesos mediterráneos de producción, de acuerdo con los gustos y necesidades de la colonia española. En lugares como Chordeleg y Cuenca, los maestros españoles trajeron técnicas como el torno y el vidriado con barniz de plomo; los elementos decorativos usados en esta cerámica fueron reducidos en número: motivos florales y vegetales, cabezas de ángeles, leones y pocos más.

Técnicas como el “golpeado” de origen Cañari, fueron dejadas de lado; sin embargo esto no significó el final de la cerámica autóctona.

1.2.4 La cerámica de tradición indígena y popular

Paralelo al proceso español de fabricación de cerámica se siguió elaborando ésta bajo una tradición popular que estaba más bien dirigida hacia el público de las localidades más humildes de la región. Así, Sjöman menciona la existencia de dos grupos de alfareros. Por un lado, los que fabricaban cerámica utilitaria mediante formas y procesos prehispánicos, es decir, con pigmentos naturales (tierra de color) y quema al aire libre; práctica que se llevaba a cabo en su mayoría por mujeres indígenas, en combinación con la agricultura y el quehacer doméstico. Dicho proceso se conserva aún hasta nuestros días; sin embargo, los grupos que lo realizan son dispersos y trabajan enfocados en su mayoría hacia un mercado o público rural.

Cabe destacar la tradición alfarera de San Miguel de Porotos, en la provincia de Cañar, lugar que en opinión de Cordero es uno de los pocos lugares del Ecuador y de América que aún conservan técnicas prehistóricas en los momentos actuales. (CORDERO, 1981:10)

> Allí, con la arcilla que se recoge de una mina que está al alcance de todos, en la plaza pública, los alfareros trabajan diversos recipientes a partir de la técnica del "acordelado", empleando las tradicionales huagtanas**,** la una de superficie convexa y la otra cóncava, llamadas respectivamente "macho" y "hembra", que sirven para golpear interna y externamente y formar la superficie curvilínea del recipiente (…) (CORDERO, 1981:10)

El segundo grupo lo conformaron los artesanos que utilizaron las técnicas españolas del torno y el vidriado a base de óxido de plomo y óxido de cobre, además del uso de hornos de ladrillo para quemar las piezas. Dicha práctica era llevada a cabo generalmente por el alfarero y su familia, fabricando cerámica utilitaria con influencia hispano-árabe, macetas y adornos destinados a mercados urbanos y turísticos. Este tipo de cerámica se afianzó notablemente en la

población del Chordeleg y, en la ciudad de Cuenca , en el antiguo barrio de las ollerías, conocido en la actualidad como Convención del 45.

1.2.5 La cerámica artesanal contemporánea

Pese a la gran diversidad de estilos y técnicas usadas en la tradición ceramista a nivel local, puede afirmarse que existe una influencia predominante de carácter étnico en el diseño de la producción artesanal contemporánea. Hecho que corrobora la observación de Quinn quien afirma que la perfección y espontaneidad de los ceramistas étnicos ha sido una gran fuente de inspiración para los ceramistas occidentales" (Quinn, 2003:3).

De esta manera, el retomar ciertas técnicas y/o gráficas ancestrales ha llevado a nuevas generaciones de alfareros a crear obras de un valor único para la región por fusionar elementos del pasado con técnicas y conceptos contemporáneos, creando una estética reconociblemente precolombina pero que tiene también, detrás de ella, novedosos procesos y técnicas. Así, en toda América Latina se puede apreciar esta inspiración en los diseños artesanales, tanto a nivel formal como gráfico y visual; "el diseño precolombino prevalece aún en las manifestaciones artesanales (….), especialmente en la cerámica" (Ballestas, 2010:75). Ver Figs. 4, 5 y 6.

Fig 4. Piezas de cerámica roja. San Lorenzo, Argentina.

Fig 5. Cerámica artesanal. Quito, Ecuador.

Fig. 6. Máscaras. Cerámica de la zona de "San Juan". Fotografía de Harald Eizmann, 1982.

A nivel local, la cerámica cuencana y de la región se ha mantenido fiel a su vertiente popular de tradición indígena al tiempo que ha evolucionado hacia creaciones artísticas y representaciones inspiradas en elementos de la culturas locales, tales como personajes, vestimenta, fiestas tradicionales, culinaria, flora y fauna, representaciones de la arquitectura tradicional y religiosa, instrumentos musicales, reproducción de piezas arqueológicas y más. En esta variedad de formas y propuestas, es innegable la presencia de motivos y diseños de origen étnico y ancestral, hecho que confirma el potencial de estos elementos para su recreación en la producción cerámica y la renovación del diseño de objetos de uso decorativo y funcional.

Fig. 7. Cerámica popular elaborada mediante cochura al aire libre, de venta en la *Plaza Rotary*, Cuenca.

Fig. 8. Cerámica esmaltada de Chordeleg.

Fig. 9. Cerámica vidriada.

Fig. 10. Caballo. Cerámica figurativa de la zona "El Tejar".

1.3 EL DISEÑO Y SU RELEVANCIA EN LA CERÁMICA ARTESANAL

1.3.1 Estética y simbolismo en el diseño

Los objetos cerámicos como ollas o vasijas pertenecientes a la época precolombina se conservan y presentan en museos debido a su valor histórico, aunque su función original seguramente no fue únicamente de gozo estético.

Desde un punto de vista antropológico como el que Marquet desarrolla en *La Experiencia Estética* (1986), podríamos considerar a estos objetos cerámicos como *objetos estéticos* que el observador puede aprehender de manera holística, como un todo. (MARQUET, 1986: 32) Con esto, el autor se refiere a la relación congruente de las formas como un sólo diseño; no obstante, cuando se realiza un análisis estético de las formas que componen la estructura del objeto y se las

aísla, se puede conocer también más detalles que a primera vista están ocultos o menos visibles, lo que permite apreciar el valor estético de mejor manera.[5]

Pero la estética no es el único aspecto a considerar dentro de la cerámica artesanal. . Levi-Strauss, en su *Antropología estructural* (1983), habla del símbolo, que "ha sido y continúa siendo eje central en la estructura epistemológica del campo estético y de la pintura." [6]

El simbolismo permite la expresión de valores en la realidad reconocible, es decir, la expresión simbólica requiere que los códigos que la componen sean entendibles para una sociedad. Aunque los códigos a menudo son aprendidos, puede suceder que representen algo más para quien observa un símbolo, debido a la capacidad humana para interpretar, es decir, para dar sentido a lo que ve, escucha o siente de acuerdo a su interés particular o a su contexto cultural.

Los objetos pueden tener valores simbólicos, dependiendo de los contextos donde se utilicen, como en el caso de los objetos precolombinos. En su contexto original, las formas y gráficas de seres zoomorfos y antropomorfos tuvieron una razón de ser, que hoy se puede deducir en parte por el lugar donde fue encontrada la pieza, o, como en el caso de los diseños zoomorfos, se puede relacionar simbólicamente los atributos de los animales y finalmente comprender mejor el origen y el proceso que llevó a esos resultados formales.

[5] La experiencia estética necesita de la contemplación. No es lo mismo ver que mirar. La mirada exige atención. El teórico e historiador del Arte E. H. Gombrich, en su libro *La imagen y el ojo*, indica que podemos centrarnos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo. Para ver tenemos que aislar y seleccionar, es decir, crear un pre análisis de lo que vemos. El análisis visual, por tanto, permite adentrarnos en la propia experiencia estética.

[6] LEVI-STRAUSS su *Antropología estructural*, 1983, (Pag. 45)

Por lo tanto, si bien es posible encontrar la cualidad estética de un objeto de cerámica precolombino, también es posible encontrar cualidades simbólicas en él, lo que lo lleva en muchos casos, a ser un objeto identitario; es decir que los rasgos distintivos del objeto (ya sea cromática, forma, textura, etc.) hacen que sea reconocido como producto de una sociedad particular. Respecto a esto, Ballestas explica que:

> Para que el objeto transmita valor identitario, es necesario procurar que los elementos por los cuales es reconocido permanezcan por medio de la tradición. Está dado por los materiales, las técnicas y el diseño. (2010:25)

Fig. 11y 12. Pueblo Sarayacu. Izquierda: las mujeres generalmente se ocupan del proceso de fabricación de su cerámica, en este caso una vasija para chicha. Derecha: En la actualidad se conservan todavía las tradiciones ancestrales y el objeto cerámico se mantiene también como parte de la tradición.

.

Podemos concluir entonces con algunas observaciones del Dr. Daniel Rubin de la Borbolla, quien es citado por Claudio Malo en su ensayo “Diseño Artesanal y Cultura Popular” (1990). Rubin sintetiza lo artesanal como un fenómeno que abarca simultáneamente lo altamente utilitario y lo estético, en donde se ven reflejados los valores e idiosincrasia de una sociedad, con énfasis en lo tradicional como patrimonio de la cultura popular, la cual transmite sus conocimientos por vías no formales, dando prioridad a la tradición oral y la espontaneidad. Así, estética y simbolismo juegan un papel aunado en la expresión del diseño,

generando en el usuario del objeto artesanal una satisfacción que va más allá de su aspecto funcional o utilitario, y alcanzando su expresión más arraigada en tanto pueda generar o transmitir un valor de identidad.

1.3.2 El diseño en el campo artesanal

En una época en la que el diseño se asocia con la producción de objetos y productos gráficos que cumplen con valores estéticos y, sobre todo, funcionales, dirigidos específicamente a un cliente o a una audiencia, el hablar de la cerámica popular puede permitir adentrarse en connotaciones más bien artísticas y de mayor libertad creativa. Así, Claudio Malo, en *Diseño y Artesanía,* cita a Juan Acha para referirse a la artesanía como una expresión de amplia creatividad artística:

> Con el epíteto artesanías pretendemos cubrir los modos de producción y consumo de las manifestaciones culturales que, en tiempos pre capitalistas o lo que es igual prerrenacentistas, fueron considerados como estéticas o artesanales o bien, si deseamos atenernos a los vestigios o pruebas disponibles, fueron materializados en objetos bellos. (1990:21).

A pesar de que actualmente al concepto del diseño se lo vincule con la industria, esto no significa que no exista una innegable e importante vinculación directa entre éste y la artesanía. Acha describe al diseño como “actividades proyectivas que introducen recursos estéticos en los productos de la industria masiva” por lo que podría verse al diseño como una extensión industrial de los procesos artesanales compartiendo componentes estéticos; sin embargo, un objeto puede apreciarse desde el punto de vista artesanal-artístico y desde el punto de vista del diseño. En el primero puede apreciarse al objeto por valores de gusto y emoción es decir valores estéticos, mientras que con el diseño se pueden apreciar cualidades como la forma, estructura, y la gráfica contenida en el objeto además

de factores como la adecuación de la forma al tipo de material, la planeación, el orden en la composición, la síntesis formal y la esquematización.

Y es que estos factores determinan que un objeto haya sido fabricado desde el punto de vista del diseño; Frutger subraya esta necesidad con este ejemplo: al hablar de la historia de la escritura occidental y del por qué se originaron los distintos tipos de caligrafía (que luego pasarían a ser tipografías con los métodos de impresión) todo lleva a las técnicas y los materiales disponibles y de cómo fue necesario el ajuste de cada letra para poder encontrar un "aspecto unitario conjunto". Se presenta entonces " la consideración física de los métodos de escritura e impresión que por causa del empleo de diferentes materiales y técnicas, si no han alterado ya las formas básicas de las letras, si les han prestado en cada época una configuración y estilo particulares" (FRUTGER, 1978, 116)

Se encuentra un caso muy interesante en la alfarería precolombina en Cañar y Azuay, que refuerza la idea de la determinación del diseño supeditado a la técnica y los materiales disponibles; es un estudio realizado por el arqueólogo Olaf Holm, de unas vasijas en forma de botellas, ubicadas en la fase Tacalzhapa. Luego de describir en detalle una técnica de ensamblaje denominada "de medios moldes" y otros procedimientos singulares para cerrar la abertura en la pared de la botella mediante el uso de una técnica parecida al acordelado, Holm concluye:

"Existe el criterio de que la forma de una vasija se determina por su función, pero que este criterio es solamente aceptable en parte lo podemos ver en nuestro caso, donde la forma se debe exclusivamente al método de fabricación (…) Resulta, por consiguiente, que la materia prima por sí sola, y tampoco la decoración, constituyen criterios univalentes en la clasificación de esta clase de cerámica."

(HOLM, 1967:30) (CUADERNOS DE HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA, CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA NÚCLEO DEL GUAYAS, 1967)

Si consideramos el concepto de Acha en términos amplios hasta equiparar estética a diseño, entonces podemos entender a este último como el corolario de un proceso que inicia en el propósito de otorgar una función a un material, transformándolo en un objeto útil al que su creador le imprime, como sello final, unas cualidades estéticas que pueden servir para reforzar su propósito utilitario, tanto como dotarlo de una belleza sin otro propósito que volverlo más agradable a la vista, o introducir en su diseño uno o más elementos simbólicos que vinculan al creador de la obra con su cultura y orígenes. El diseño como tal, ya sea en su vertiente espontánea ligada a la creación artesanal, o en su modalidad académica y de proyección a la industria, constituye la base de la creación tanto utilitaria como artística. En opinión de Malo, “el diseño puede jugar un papel fundamental en el proceso artesanal contemporáneo proyectando tipos de objetos que respondan a las condiciones alternativas de la artesanía en una sociedad crecientemente industrializada.”(MALO, 1990: 56) y enfatiza en la necesidad de enfocar el proceso creativo a la cultura popular como fuente de inspiración y punto de partida para los diseñadores contemporáneos.

Capítulo 2

CERÁMICA SARAYACU

2.1 El pueblo Sarayacu

2.1.1 Generalidades

El pueblo de Sarayacu se encuentra localizado en la provincia de Pastaza, en el nororiente ecuatoriano, a orillas del río Bobonaza. Su población, de cerca de 1200 habitantes, pertenece a la nacionalidad Kichwa; etnia amazónica que ha desarrollado su cultura en base de actividades como la pesca, la caza y la agricultura.

> La nacionalidad Kichwa Amazónica, se encuentra ubicada en las provincias de Sucumbíos, Orellana, Napo y Pastaza. Los kichwas son los herederos de una cultura secular. El término "kichwa" hace referencia a la lengua hablada, el "kichwa", de origen incásico. Al producirse la incursión europea, fue utilizada por las iglesias católica y evangélica como lengua de evangelización. Esto explica su increíble expansión en toda la América andina y amazónica. Los kichwas de la Amazonía, antes de la evangelización, se denominaban "napo runa" (hombre del Napo), en referencia a la región que habitaban, pero, en ningún caso, "kichwas". Hoy en día, el kichwa es hablado no sólo en la selva y las montañas ecuatorianas, sino también, en los países limítrofes. La extensión de su influencia explica que existan numerosos dialectos entre las comunidades kichwas. Los kichwas amazónicos constituyen la población indígena más numerosa de las seis nacionalidades de la Amazonía Ecuatoriana, con aproximadamente 60.000 habitantes. (ANDY et al, 2012:17)

El territorio Sarayacu abarca alrededor de 130.000 hectáreas en condición de propiedad colectiva, asignada mediante títulos de propiedad por el gobierno nacional del Ecuador. "Hasta hoy en día, depende enteramente para sus recursos de la selva tropical. Utiliza aún las plantas alimenticias, medicinales, ornamentales,

rituales y construye con madera las casas, las piraguas, los objetos utilitarios y las herramientas.[7]

El gobierno tradicional de Sarayacu está constituido de manera autónoma y basa su accionar en la sabiduría de los ancianos y *yachaks* o sabios que orientan a la comunidad.

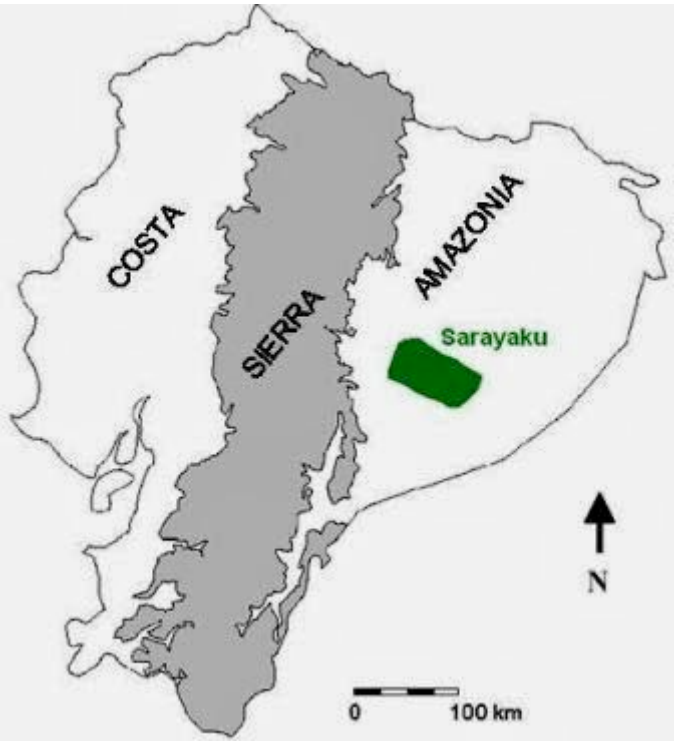


Fig. 13. Fuente: http://servindi.org/actualidad/63043

2.2 Cerámica Sarayacu

2.2.1 Antecedentes históricos

La actual cerámica Sarayacu es, en concepto de Rostain y otros autores, una cerámica mestiza, cuyos orígenes datan de al menos 1100 a.C. en la zona de la actual provincia de Pastaza, en la zona de los Altos de Baños. Desde esa época hasta los inicios del período formativo en 700 a.C. existe en toda la Amazonía ecuatoriana una gran diversidad de estilos y una dinámica de gran intercambio no sólo dentro de la región sino también con otras regiones de la sierra ecuatoriana,

[7] "(http://www.frontieredevie.net/es/pueblo.htm) (Ref bibliografía: PUEBLO KICHWA DE SARAYACU. PDF)

incluyendo la zona Azuay-Cañar. Esta dinámica permitió el desarrollo de una serie de estilos y técnicas que evolucionaron hacia nuevas formas y adaptaciones utilitarias.

> "La historia de la cerámica en la región del Pastaza ecuatoriano muestra que los ceramistas de antaño inventaron estilos originales y diversos y que se interesaban a menudo en las cerámicas de las regiones vecinas. (…) Cada región elabora una cerámica diferente pero utiliza técnicas y gustos estéticos que agradan a todo el mundo, incluida la región andina. Es posible (…) que el primer horizonte de este período se haya caracterizado por la pintura roja (…) de la cultura Upano. (…) Esta cerámica conoció un prestigio regional notable puesto que se la intercambió hasta en la sierra." (ROSTAIN, 2014: 26)

Fig. 14. Cuenco cultura Upano. http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/en/iconographic-interpretation/69-icono/1050-cuenco-upano

Rostain señala dos hitos históricos en los que, nuevamente, se presentan grandes transformaciones. El primero sucede alrededor de 700 d.C., en el que tienen lugar grandes cambios en las formas, como aumento notable en las dimensiones de los objetos utilitarios, al mismo tiempo que una simplificación en sus detalles. El segundo viene dado por la conquista española y las profundas alteraciones que ocasiona al interior de las culturas amazónicas, donde precisamente, la tradición cerámica es la más afectada.

> "Los efectos más visibles de estos reajustes se reflejan en la cerámica; hay estilos que desaparecen mientras que otros se mezclan para dar nacimiento a formas y decorados totalmente nuevos. Esta cerámica mestiza, al inspirarse en diversos grupos amerindios antiguos, es la que conocemos hoy siendo la más famosa aquella elaborada por los Kichwa-Canelos de la provincia de Pastaza, la que al parecer heredó saberes combinados de los estilos Muitzentza, Napo y Corrugado[8]." (ROSTAIN, 2014:39)

[8] El estilo corrugado es llamado así por la aparente decoración en franjas horizontales que resulta en una apariencia ondulada. En realidad, esto es el efecto de la técnica de fabricación de las paredes del recipiente mediante rollos de arcilla superpuestos

Fig. 15 Figura antropomorfa cultura Napo https://www.pinterest.com/pin/385902261794495577/
Fuente: alabado.org

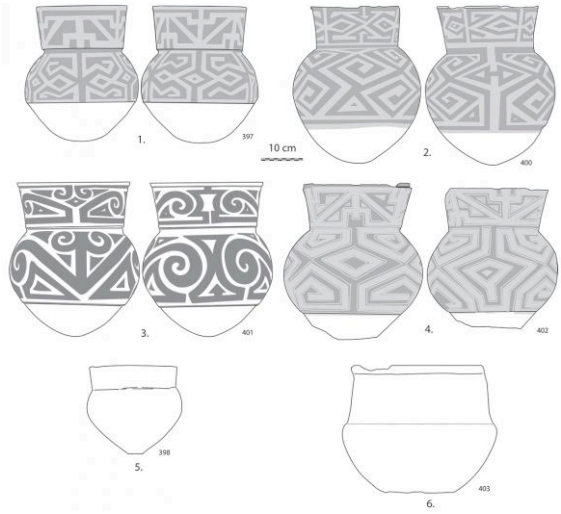


Fig. 16. Cerámica Muitzentza. Fuente: http://bifea.revues.org/1004?lang=fr Geoffroy de Saulieu et Carlos Duche Hidalgo : La tradición Muitzentza y el Periodo de integración (700-1500 d. C.) en la alta cuenca del río Pastaza, Amazonía ecuatoriana

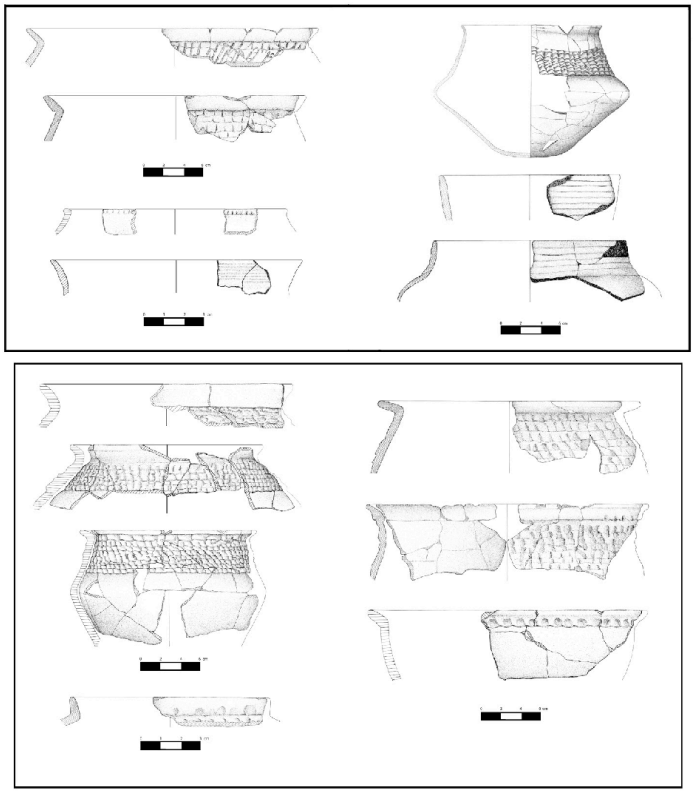


Fig. 17. Región interfluvial Aguarico Napo. Sitios San Antonio. Formas de vasijas con decoración corrugada, falsocorrugada e impresiones dactilares

2.2.2 Materiales y técnica

2.2.2.1. La arcilla

La arcilla es un elemento mineral que constituye la materia prima de la cerámica. Se encuentra en la naturaleza en forma de bancos o depósitos en zonas aluviales. La composición de los diferentes tipos de arcillas depende básicamente de su localización geográfica, presentando proporciones variables de minerales y partículas sólidas que carecen de plasticidad. Muy ocasionalmente encontramos la arcilla en estado puro, en cuyo caso ésta requiere ser modificada con sustancias desgrasantes o anti-plásticas.*"* Estos materiales tienen el rol esencial de contrarrestar el encogimiento de los cuerpos cerámicos durante el secado y la cocción". (ROSTAIN, 2014:46)

Existen varias fuentes de abastecimiento de materia prima ubicadas a lo largo de las orillas de los ríos en la región de Pastaza, como las vetas de arcilla existentes en Canelos, localizado a 40 km de la ciudad de Puyo. Las arcillas destinadas la confección de los diferentes objetos varían según se trate creaciones artísticas

como las *mokawas*[9] , o de objetos utilitarios de uso más común en las labores de preparación y conservación de los alimentos.
Las *mokawas* son elaboradas con una arcilla muy plástica a la que prácticamente no se le adiciona ningún desgrasante. En cambio, la arcilla usada para confeccionar los objetos utilitarios que serán usados para cocinar contiene mayor cantidad de elementos como piedrecillas y arena. La veta de barro para las ollas es diferente y se localiza distante de la que provee material para las mokawas. Así, cada veta tiene características diferentes, visibles sobre todo en su coloración y textura.

> "Durante todo el año, menos en época de lluvias, las mujeres (…) extraen el barro. (…) Se debe cavar mucho y eso significa que es un trabajo duro y engorroso. Desde hace un tiempo, existen proveedoras de arcilla que van por los centros de producción ofreciendo a las artesanas sacos de barro. Las artesanas realizan una prueba antes de comprar o intercambiar el barro (…) Una lona de barro contiene alrededor de 12 kg de arcilla y su valor es equivalente al precio de un cántaro o una *mokawa* grande finamente pintada, que en el mercado turístico cuesta entre 40 y 60 USD. El aprovisionamiento de materia prima no se reduce únicamente al barro, otros materiales son parte también de un círculo de comercio e interacción. Las arcillas de colores, que normalmente están secas y envueltas en hojas de alguna planta, tienen diferentes lugares de procedencia: la arcilla amarilla viene de Villano, la negra de Curaray, la roja de Montalvo y la blanca de Kapawi o Chichirra. Es decir que los componentes utilizados en la cerámica Kichwa no se encuentran únicamente cerca del lugar de producción, especialmente las arcillas de colores que pueden haber recorrido un largo camino de hasta 200 km a Puyo. La arcilla blanca o caolín es traída desde Kapawi o Chichirra, en territorio Achuar. Las ceramistas pagan a su proveedor alrededor de 20 USD por una pequeña cantidad, este precio puede variar (…)"(ROSTAIN, 2014:46, 49)

[9] *Mokawa: recipiente en forma de cuenco, especialmente decorado y usado para beber la chicha.*

Fig. 18. Arcillas usadas como engobes o pinturas. (ROSTAIN, 2014:47)

Material	Población	Utilización	Distancia aprox. a Puyo
Barro	Canelos	Mokawas y Ollas	40 km
Barro	Copataza	Ollas domésticas	90 km
Arcilla amarilla	Villano	Baño	60 km
Arcilla negra	Curaray	Solo pintura	120 km
Arcilla Roja	Montalvo	Solo pintura	120 km
Arcilla Blanca o Caolín	Kapawi, Chichirata	Pintura y Baño	200 km 180 km
Resina de árbol *shilkillu*	Cotapaza	Esmaltado	90 km

Fig. 19. Materiales, uso y ubicación geográfica. (ROSTAIN, 2014:51)

2.2.2.2 Las herramientas

Rostain describe así las herramientas de uso más frecuente en la cerámica Sarayacu:

> "Espátulas o alisadores de fragmento de mate o *pilchi*: La espátula está hecha de trozos de la cascara del *pilchi* o *tutuma*. Se la utiliza en la fase del modelado de la vasija y sirve para juntar los rodetes, achicar, expandir y alisar la vasija.
> - Pulidores de piedra: Son guijarros de piedra, que por su suavidad y superficie tersa, se prestan para bruñir o pulir las vasijas cuando están secas.

- Pinceles hechos con cabellos de niños: Se tienen pinceles de 3, 5, 7 o más cabellos. Estos son utilizados principalmente para el dibujo de finas líneas.
- Metates o morteros: Utensilios de piedra que sirven para machacar las arcillas de colores y mezclarlas con agua. Algunos se encuentran en el río y otros fueron utilizados primero en la cocina, para moler el ají y posteriormente usado para moler las arcillas.
- Chala de maíz húmeda: Un trozo de la hoja que envuelve la mazorca del maíz sirve para alisar y forma el borde de las vasijas." (ROSTAIN, 2014:42, 44)

Fig. 20. Pulidores, pinceles y chala u hoja de maíz. (ROSTAIN, 2014:42, 43)

2.2.2.3. El modelado de la arcilla

Previo al modelado, el barro es pisado o amasado hasta lograr una consistencia apropiada. La técnica de construcción de las vasijas es mediante cordel, también llamado rodete. Esta técnica consiste en superponer cordeles de diferentes dimensiones, uno sobre otro, para ir formando las paredes de la vasija mientras se alisa con diferentes herramientas las superficies interna y externa de la misma. Al igual que las vasijas, las piezas de carácter zoomorfo son elaboradas con la técnica de cordel, dando lugar a que éstas sean huecas.

"El tipo de herramienta que se utiliza en el acabado de superficie es el responsable de la textura que presenta. Las espátulas dejan una superficie lisa y suave y un pedazo de hoja de la mazorca de maíz sirve para formar el borde y retrabar algunas partes de la vasija. La manufactura de una vasija abierta como la *mokawa* se ejecuta de manera rápida y sucesivamente, mientras que en el caso de las vasijas grandes o compuestas, se debe ir intercalando paulatinamente con el secado de la vasija. Especialmente si se

desea cambiar la dirección del contorno de la vasija, la base debe estar seca para que no se deforme y este proceso demora entre uno y dos días." (ROSTAIN, 2014: 54)

Una vez secas, las piezas son sometidas a un baño o engobe, es decir, la arcilla coloreada será usada como pigmento, diluida en suficiente agua para poder cubrir la pieza como si se tratase de un primer baño de pintura que dará el color de fondo a la pieza.

"Las arcillas blancas y amarillas que son utilizadas para revestir o bañar la vasija han sido previamente molidas, diluidas en agua y pasadas por un fino tamiz. El color de los baños de la cerámica Kichwa es blanco y rojo o únicamente rojo. La arcilla amarilla da al baño un tono rojo intenso. En muchos casos, las ceramistas realizan mezclas de diferentes arcillas para obtener las tonalidades deseadas. Es muy importante que las vasijas estén secas antes de ser bruñidas o pulidas, para que estas no se deformen. Para el tratamiento de superficie, las ceramistas Kichwa utilizan pequeños guijarros lisos o pulidores. El frotado de la vasija en estado seco o "cuero", dará cierto lustre y brillo a la superficie de la vasija." (ROSTAIN, 2014: 58)

2.2.2.4. Decoración y cocción

La decoración de las diferentes piezas se realiza, previa a la cocción, mediante pigmentos cerámicos diluidos en agua. El proceso puede tardar de uno a varios días dependiendo del tamaño de la pieza. Los colores usados en la decoración son el blanco –proveniente de Kapawi o de Chirata y usado tanto para decoración como para el baño de fondo-; el negro, proveniente de la arcilla de Curaray; y el rojo, de Montalvo.

"El diseño se compone de líneas, formando un conjunto geométrico que representa un animal silvestre estilizado, como la boa, la tortuga, el cascabel, el alacrán… La línea más gruesa que guía el diseño, es la "mama churana". Alrededor de ella, se pintan las líneas más finas que la "siguen"-"catina" o "aisana huasca"-hasta llenar las figuras. Estas se distribuyen, normalmente, alrededor del borde interior y, más espaciadas, al exterior de la mucahua. Esto deja libre el fondo, donde, a veces, se pinta un pequeño animal o insecto naturalista, un alacrán por ejemplo." (SJÖMANN, 1992: 347-348)

Una vez secas, las piezas se someten a cocción en el patio de las casas, directamente sobre el suelo. Hay, sin embargo, dos ceramistas que han incursionado en la quema en hornos de gas, lo cual les ha permitido incrementar considerablemente su producción.

El proceso de quema y esmaltado de las *mokawas* es descrito así por Rostain:

> "Se acumulaba el combustible, que por lo general era chonta o guadúa (bambú) y se
> utilizaba una vasija de cerámica sin base, que tiene el mismo diámetro de la vasija que se desea quemar. La vasija que va a ser quemada es cubierta con ceniza pura, sin ningún tipo de inclusiones que puedan quedar marcadas en la superficie durante la cocción. La ceniza tiene la función de evitar que la candela del horno deje manchas en las vasijas.
> (…) un cambio abrupto de temperaturas puede quebrar las vasijas. (…) ayuda exponer las vasijas al sol antes de ser quemadas, eso reduce la probabilidad que las vasijas exploten durante la cocción. Se ha comprobado que el tipo de combustible utilizado para la cocción de la cerámica puede influir tanto en el color de la cerámica, como en el grado de cocción de la misma. (…) cuando todavía las vasijas están calientes, se aplica el *chillkillu*, que es una resina de árbol que se disuelve al contacto con el calor que emite la vasija y se adhiere a su superficie, provocando un efecto reluciente en la misma. Únicamente las vasijas decoradas, que no son de uso doméstico, están provistas de este esmalte." (ROSTAIN, 2014: 68, 70)

Los utensilios de uso diario tales como ollas y platos, reciben un tratamiento diferente, requiriendo de un proceso de ahumado posterior a la aplicación del líquido que rezuman, mediante frotamiento, las hojas de la planta denominada *chillka*. Este líquido, de coloración verdosa, se adhiere a las porosidades de la arcilla y sella su superficie una vez en contacto con el humo producido por combustible húmedo.

2.2.3 Iconografía y gráficas ancestrales

En el campo artesanal, las representaciones y diseños, tanto figurativos como abstractos, constituyen una forma de determinar la pertenencia cultural de los objetos estudiados. Así, la cerámica Sarayacu se caracteriza por una fabulosa diversidad y creatividad en sus decoraciones y motivos, inspirados siempre en los elementos de la naturaleza; y cuyos espíritus antropomorfizados revelan a la vez de qué manera la cultura Kichwa conceptualiza estas presencias y les da forma a través de la imaginación de sus ceramistas.

Se destacan, entre otras, las representaciones de estos personajes o espíritus en figurillas tridimensionales que representan muchas veces los diseños abstractos pintados en las superficies planas de la cerámica utilitaria. Así en la investigación de Rostain se mencionan:

> "- *Amasanga*, espíritu de la selva, huérfano y protector de los animales.
> - *Juri Juri*, espíritu de la selva con dos bocas que posee toda la fuerza de los animales.
> - *Paso Supay*, mujer que se roba a los niños para comérselos.
> - *Uchu Putu Supay*, hombre de sombrero de ala ancha que con un hacha golpea las raíces del ceibo cuando otros se burlan.
> - *Runa Lagartu Supay*, caimán de tres cabezas que salió a comerse a la gente durante el diluvio.
> - Manduru Warmi, la mujer que pintó a todas las plantas de la selva.
> - *Wuituc Warmi*, la mujer que pintó a los animales de la selva.
> - I*ngaru Supay*, pareja que todo lo destruye.
> - *Iluku*, mujer creadora de la cerámica, en forma de un ave." (ROSTAIN, 2014: 86)

Otros elementos de uso frecuente en la gráfica Sarayacu son los elementos tomados del diseño o la apariencia externa de ciertos animales como la tortuga o charapa, la anaconda y el caimán; insectos como los escarabajos, mariposas, hormigas, y más.

No se deja de lado la identificación de ciertas técnicas plásticas como la incisión o el corrugado, los cuales son recursos decorativos en la cerámica amazónica; especialmente la segunda, la cual sigue reproduciéndose en vasijas de uso utilitario. En algunos casos, son la funcionalidad o la tradición las que determinan la repetición de ciertas formas específicas como las tinajas –grandes recipientes polícromos destinados a conservar la chicha de yuca- y *mokawas* profusamente decoradas en su parte cóncava con el objeto de llamar la atención de quien consume esta bebida; o el diseño de la olla utilizada para preparar la infusión de la hierba conocida como guayusa.

2.2.3.1 Grafismos y su interpretación

El uso de grafismos en la cultura del pueblo Sarayacu alcanza su máxima expresión en la pintura facial. Aquí se expresa toda su cosmovisión, y el uso de variados símbolos cumple funciones específicas en las distintas actividades tanto cotidianas como festivas. La pintura del rostro se realiza para ir de pesca, para rituales de siembra, para la caza y un sinnúmero de situaciones en las que este

recurso ayuda como protección, buen augurio e identificación de la persona con los atributos de los animales representados. Cada pintura está relacionada con un mito, por lo que detrás de toda representación gráfica hay una historia que se recuerda al momento de realizarla, dándole sentido a las actividades cotidianas y sus proyecciones. (ANDY et al, 2012:40)

Tanto el estilo de la pintura como sus símbolos se ven reproducidos en una variedad de objetos utilitarios, principalmente la cerámica. Ésta, más allá de su función meramente utilitaria, ocupa un lugar central en los ritos y fiestas donde se ve reforzado el sentido de identidad de la comunidad y es nuevamente, a través de los símbolos y grafismos realizados sobre la arcilla, como los mitos y leyendas de la comunidad se ven recreados y refuerzan en la memoria colectiva los valores subyacentes a cada una de sus representaciones.

> "La función más común de la cerámica amerindia es evidentemente la culinaria: preparar, cocer, conservar, distribuir y consumir, acciones todas básicas en la cocina, la misma que requiere recipientes para los cuales la cerámica es uno de los mejores materiales. Sin embargo, es importante no olvidar otros usos, tal vez menos frecuentes pero igualmente trascendentales. Así, la cerámica juega un papel importante en la vida ceremonial amerindia y en la relación con los no humanos. En efecto, es una artesanía privilegiada para representar a los espíritus de la naturaleza, constituyéndose así en uno de los únicos medios que permiten mantener activa la tradición oral y la transmisión de los mitos, actividades muy esenciales para la cohesión del grupo. Las cerámicas no tuvieron siempre un uso especializado, y existen recipientes previstos para la cocción que pueden también servir para la conservación de alimentos. De la misma manera, ciertos recipientes decorados destinados al consumo, son igualmente utilizados en la vida cotidiana y durante las fiestas. Las funciones utilitarias y ceremoniales están así superpuestas, mientras que por otro parte, ciertas formas se adaptan e incluso se reservan a funciones precisas." (ROSTAIN, 2014: 75)

2.2.3.2 Los símbolos y sus significados

Fig. 21. Reflejo del sol. Fuente: (ANDY et al, 2012:40)

Reflejo del sol

Diseño que representa el reflejo del sol, considerado de naturaleza femenina, sobre la naturaleza. Es usado por las mujeres en las fiestas u ocasiones especiales. Cuando este diseño es aplicado a las artesanías, se sintetiza únicamente con los grafismos de las montañas. Al aplicarse (…) a la cerámica, solamente constan las montañas. También en (…) artesanías como el matiri, instrumento donde se transporta los dardos de las bodoqueras, y el pingullo (…) (ANDY et al, 2012:42)

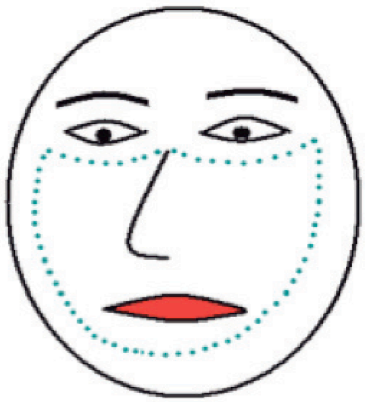


Fig. 22. La semilla. Fuente: (ANDY et al, 2012:42)

La semilla

Diseño usado por las mujeres, que invoca el espíritu de *Nungulli*, ligado a la tierra y el barro.

> Las mujeres cuando van a la siembra siempre van pintadas con este diseño. (…) La mujer, con este diseño, pide al espíritu de Nungulli que sus siembras den buena cosecha. Nungulli es el espíritu femenino, dueño de la tierra, de los cultivos y quien provee los alimentos que son fecundados en su vientre. Es, además, la dueña del barro: ella es quién trae la abundancia a la tierra y enseña a trabajar la chacra y la alfarería a las mujeres. De Nungulli depende la continuidad femenina. (ANDY et al, 2012:42)

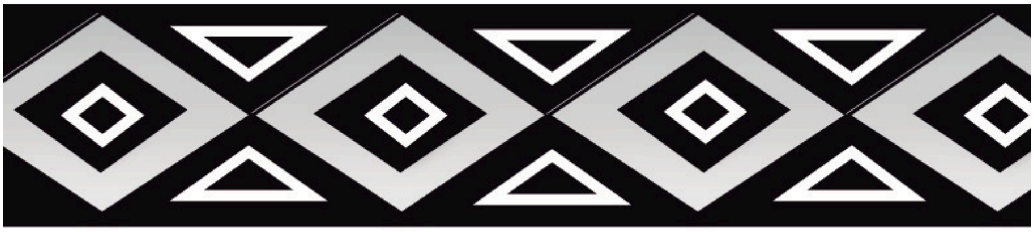


Fig. 23. Anaconda. Fuente: (ANDY et al, 2012:43)

Anaconda

La anaconda o Amarun, es un espíritu protector, de naturaleza femenina. Su uso desde épocas ancestrales puede verificarse en petroglifos y hallazgos

arqueológicos en la zona. Tanto hombres como mujeres lo usan; en particular los guerreros, como protección y los yachaks en sus rituales de sanación o búsqueda de visión.

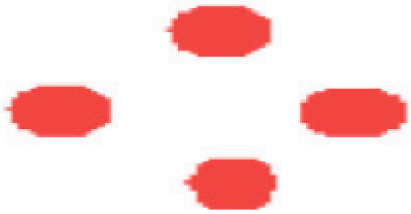


Fig. 24. Lumu Tarpuna. Fuente: (ANDY et al, 2012:44)

Lumu tarpuna

Este diseño de cuatro puntos rojos, usado solamente por las mujeres, representa la siembra de la yuca. Para la siembra se solía pintar las puntas de las yucas con achiote, pues el uso de este pigmento probablemente protegía las raíces y evitaba que se introdujese el gusano de la palma. Las mujeres (…) se pintaban la cara y las uñas de los dedos, con cuatro puntitos de achiote.
(ANDY et al, 2012:44)

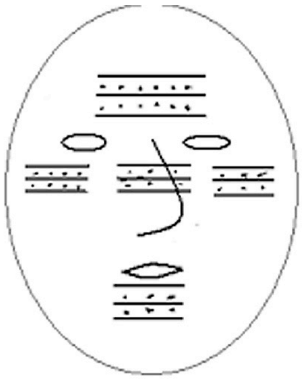


Fig. 25 Kuraka. Fuente: (ANDY et al, 2012:45)

Kuraka

El diseño denominado kuraka permite representar la relación de equilibrio con los fenómenos de la naturaleza, cuyos poderes se manifiestan en la selva. (…)

El diseño, es utilizado en las caminatas (purinas), cuyo objetivo es visitar a las familias, al son del tambor, pingullo y la turumpa. (ANDY et al, 2012:46)

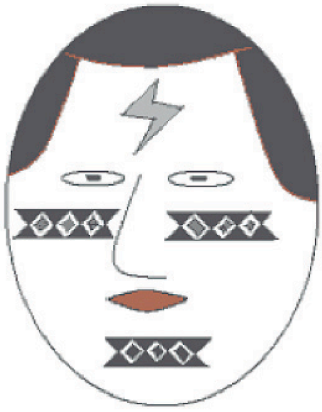


Fig. 26. Rayu. Fuente: (ANDY et al, 2012:46)

Rayu

La figura del hombre Rayu, recalca el papel que ejerce una persona, al controlar un grupo. Expresa el poder del líder. (ANDY et al, 2012:46)

Fig. 27. Kuyllur y Duziru. Fuente: (ANDY et al, 2012:49)

Kuyllur y Duziru

Este diseño representa el poder, la fuerza, la valentía y la sabiduría. Esta figura se utiliza cuando una persona va a la guerra, a la cacería, o participa en los rituales y ceremonias. La mujer utiliza la representación de los luceros. (ANDY et al, 2012:49).

Fig. 28 Tigre. Fuente: (ANDY et al, 2012:51)

Tigre

Este diseño representa la astucia y la fiereza.

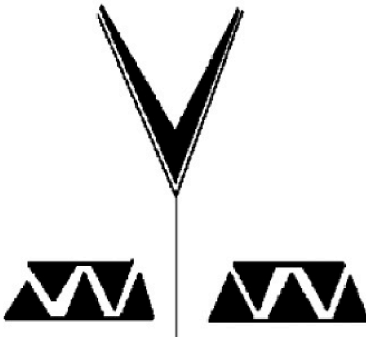


Fig. 29 Amazanka. Fuente: (ANDY et al, 2012:55)

Amazanka

> "Este diseño es usado por los/as niños/as, para recibir el poder, el conocimiento y la inteligencia del Amazanka, a fin de resistir las caminatas por la selva, por donde ha caminado el Amazanka. Amazanka es la energía que cuida de todos los animales terrestres. Puede manifestarse en forma de animal o de persona. Cuando se presenta en forma humana, aparece cargando una bodoquera y un matiri. Amazanka ordena a los cazadores que no maten a más animales que los que necesitan para el alimento. De lo contrario, alejará a los animales de los lugares de cacería." (ANDY et al, 2012:55)

Fig. 30. Bullukuku. Fuente: (ANDY et al, 2012:56)

Bullukuku

Diseño usado de preferencia por los niños y niñas para identificarse y recibir los atributos del búho o bullukuku: inteligencia, conocimiento y poder.

Fig. 31. Anka, ñanpi, yawati Fuente: (ANDY et al, 2012:57)

Anka, ñanpi, yawati

Este diseño se ordena en sentido vertical desde la frente hacia el mentón. En la parte superior se representa a Anka, el águila, que para la mujer simboliza liderazgo. Ñanpi se asocia a la nariz y las montañas y representa los caminos y obstáculos de la vida. Yawati simbiliza la larga vida, como la que se atribuye a la tortuga.

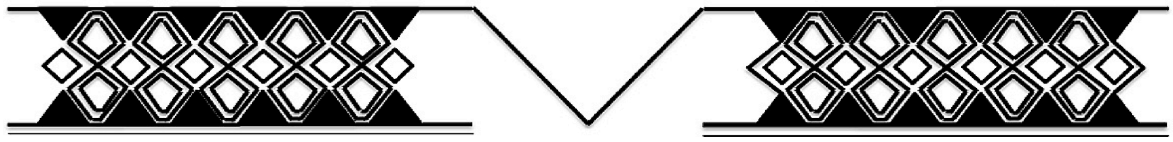


Fig. 32. Charapa. Fuente: (ANDY et al, 2012:59)

Charapa

Es de uso exclusivo del varón. Se diseñan en ocasiones de singular importancia comunitaria, dirigidas a la solución de los problemas. El Kichwa Amazónico, considera a la tortuga como el más paciente de todos los animales de la selva, que consigue una larga vida. (ANDY et al, 2012:59)

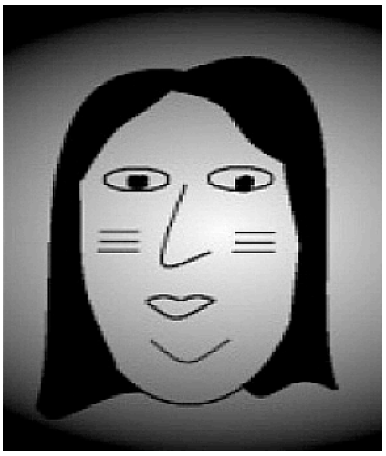


Fig. 33. Nunkulli Fuente: (ANDY et al, 2012: 60)

Nunkulli

Símbolo de protección e invocación a Nunkulli, espíritu de la fertilidad femenina, que cuida y favorece los cultivos. A ella se le canta para solicitarle la arcilla y se le encomienda el resultado del trabajo alfarero.

> La mitología confirma la existencia de una energía que vitaliza la tierra, simbolizada por la mujer *Nuñillo*. (…) La mujer (…) se pinta tres líneas con achiote en las mejillas y una línea en el mentón, en representación de las estacas de la yuca. Se pinta así cuando va a la siembra. (ANDY et al, 2012: 59, 60)

2.2.4 La alfarería, patrimonio de lo femenino

El origen de la cerámica y su vinculación con lo femenino se ven reflejados en el siguiente mito del pueblo Kichwa:

> *"(…) Manga Allpa*, espíritu de la cerámica, invita a las mujeres a soñar con ella. En dicho
> sueño, mete la mano en su vientre sacando arcilla para confeccionar la cerámica que decorará con los rasgos característicos de los animales de su entorno. Luego, rasgará la corteza de un árbol llamado *shillkillu*, haciendo brotar de él un líquido con el cual barnizará a su *mokawa*. Finalmente y de un soplo mágico incandescente fraguará su recipiente." (ROSTAIN, 2014: 88)

La alfarería en el pueblo Kichwa es un oficio femenino. El arte de la cerámica es patrimonio de las mujeres y la destreza y precisión alcanzadas por éstas revelan un alto sentido estético y una capacidad de síntesis para la realización de diseños en base de abstracciones de modelos tomados de la naturaleza circundante. La mujer alfarera hereda el oficio de su madre y abuelas, convirtiéndose para ella en una ocupación vital que desarrollará a lo largo de su existencia. Se espera de toda mujer que pueda realizar objetos cerámicos como parte de sus actividades cotidianas; la mujer que hace buena alfarería es altamente valorada, pero no es el caso de todas. Las mujeres kichwas usan el canto como expresión ritual y también de manera íntima para expresar sus penas y frustraciones. Así existen, al igual que para otras actividades como la siembra, cantos para la cerámica, en los que la mujer se lamenta de sus dificultades para realizarla.

La relación de la mujer con su mundo creativo se vincula a una serie de conceptos animistas que rigen no sólo sobre su creatividad sino también sobre aspectos relativos al procesamiento y uso de los elementos materiales propios de su realización. De esta forma, el éxito en la realización de una buena cerámica reside en el seguimiento estricto de ciertos códigos y creencias, aunque no se halla exento de una buena dosis de humor y libertad personal en la interpretación de los códigos y símbolos de su cultura.

> "En el mundo de la alfarera, los sueños, tabúes y creencias culturales juegan un rol determinante e influyen en todo el proceso tecnológico. Por ejemplo se dice que no se debe jugar con la arcilla, porque esta es celosa y se puede enojar. El tratar mal a la arcilla podría ocasionar no solamente que las vasijas se quemaran mal o explotaran durante
> la cocción, incluso la veta de arcilla podría malograrse y ya no ser la adecuada para hacer cerámica. En este caso se abandona la veta y se tiene que buscar otra. También se cree que todas las arcillas tienen vida y por eso no se las puede botar en lugares feos, sino en lugares limpios.

> Además se reconoce que cada veta tiene un dueño, si una nueva persona se dirige a la veta para cavarla sin permiso del dueño, empieza a llover y este trabajo no se realiza.

Al mismo tiempo que al hombre le corresponde el papel de yachak y mediante éste, el acceso al mundo de los espíritus a través del uso de sustancias psicotrópicas, a la mujer le es dado acceder a ese mundo a través de sus sueños, y es allí donde encuentra la fuente arquetípica de las formas y los espíritus de la naturaleza que luego materializará en sus creaciones.

Capítulo 3

Sistematización de la información.

3.1 Introducción

Los bienes documentales, definidos por el INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador) como todos los “documentos que contienen información de valía histórica”, constituyen en sí una parte del patrimonio cultural de las sociedades. Es el caso de la fotografía, la cual “ofrece el valor de un mensaje y el valor de sí misma como documento. Es decir, por un lado presenta la posibilidad de reproducir elementos físicos tal cual son por medio de la imagen, lo que le da (...) el valor de la representación; y por otro, por el tiempo que transcurre desde su producción, ofrece otro valor de sí mismo como un documento histórico.” (Ramos y Gutiérrez, 2011:1-2)

En relación a este tema, el Centro de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, para la fecha de realización de este proyecto, poseía un fondo iconográfico compuesto de fotografías físicas y diapositivas analógicas, que, a pesar de su organización previa, no se encontraba lo suficientemente sistematizado, lo cual constituía una dificultad para dicha institución y para la salvaguarda del patrimonio en sí mismo; pues, como se sabe, “un archivo carece de valor y utilidad cuando los documentos que contiene no pueden ser localizables con prontitud (...). La misión de un archivo es el acceso oportuno a documentos debidamente organizados y conservados”. (San Mateo, 2011:14-15)

Debemos considerar que algunos “grandes archivos estatales cuentan con millones de imágenes a las que es imposible acceder por la situación en que se encuentran”. (Sánchez, 2002:33) Por tanto, es necesario organizar su

documentación y sistematizarla de acuerdo a una cierta lógica que responda a una dinámica universal y generalizada, permitiendo el fácil acceso a la información, a la vez que responda a las necesidades específicas de la misma. Ahí radica la importancia de una buena sistematización, ya que "si cada individuo inventara sus propias reglas de archivo, sólo sería útil para ella. Por esto es necesario observar reglas fijas que permitan seleccionar y ordenar (…) y poder archivar de manera adecuada todos los documentos." (San Mateo, 2011:15)

Así, un archivo correctamente sistematizado puede ser puesto al servicio de la comunidad y funcionar como fuente de conocimiento, acceso y medio de consulta sobre la cultura, la sociedad, la Historia, y muchas áreas más. Es decir, tiene la gran misión de conservar documentos, preservar la Historia y poder transmitirla. Por ende, podríamos decir que una buena sistematización permite el desarrollo de la identidad cultural. "Los archivos históricos (…) constituyen la garantía de la evolución (…) de la sociedad, son la memoria colectiva de una nación, región o localidad; testimonios que evidencian la experiencia humana. Su finalidad es atesorar, salvaguardar y difundir el patrimonio documental." (COBAME, 2011:1)

Respecto a éste objetivo e importancia, la Ley General de Archivos de Colombia, Art. 4 y el Reglamento General de Archivos de Colombia, Art. 1, acotan: "Los archivos tienen por meta disponer de manera organizada la documentación que conservan, de la manera que mejor permita la recuperación e integridad de la información (…) y su preservación." (F. San Mateo, 2011:7) Un documento visual, por tanto, será útil en la medida en que sea identificable y por tanto de fácil acceso al público que desea consultarlo, tanto en cuanto a su organización como en el acceso físico mediante el respectivo soporte en que se encuentre.

Es precisamente en el tema de la conservación y preservación del archivo iconográfico del CIDAP uno de los puntos fundamentales con el que el presente proyecto ha buscado aportar. En el caso de dicha institución, su fondo iconográfico, a pesar de encontrarse de cierta forma organizado, estaba constituido en sí por documentos visuales cuyo material consistía básicamente en papel fotográfico y diapositivas para proyección analógica, los cuales, con el paso del tiempo, son soportes susceptibles de ser perecederos y sobre todo de quedarse rezagados en cuanto a las nuevas formas de organización y clasificación digital de archivos que se manejan hoy en día. Por lo tanto, se definió que era fundamental su rescate, sistematización y reorganización; sin los cuales, documentos de tanta importancia histórica, artística y cultural podrían perderse y dejar de estar al alcance y conocimiento del público. Para esto, se crearía un nuevo archivo, pero esta vez en soporte digital, siguiendo las lógicas de sistematización y organización establecidas para este tipo de material.

Antes de profundizar en las convenciones normalmente utilizadas para dicha tarea, es importante entender el significado del término “archivo”, al cual nos hemos referido. La Unesco, dentro de su *Manual de Procesamiento Documental para Colecciones de Patrimonio Cultural* define como archivos a aquellos “donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden los documentos reunidos por las personas jurídicas, públicas o privadas, (…) con el fin de promover su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa.” (UNESCO, 2008:11) Una vez comprendido esto, es posible determinar las diferentes formas en que un archivo fotográfico puede ser sistematizado.

A nivel general, el método más utilizado consiste en el desarrollo de un proceso constituido por cinco pasos fundamentales; éstos son: inspeccionar, clasificar, codificar, distribuir, archivar. El inspeccionar se refiere básicamente a realizar una indagación general de todo el archivo a fin de obtener una idea

general del contenido del mismo; una vez realizado esto se puede, de acuerdo a ese contenido, proceder a establecer categorías de clasificación para los documentos según las temáticas y demás aspectos identificados. Posteriormente se procede a la codificación de cada uno de los archivos a la vez que se los distribuye dentro de las diferentes categorías. Finalmente, se procede a archivar, término que en este caso se refiere a colocar cada documento en las respectivas carpetas, que en el caso del presente proyecto son digitales.

Para realizar este proyecto, se recomienda además, ciertos códigos de conducta y trabajo a tener en cuenta:

> El archivista valorará, seleccionará y conservará el material de archivo en su contexto histórico, legal, administrativo y documental, manteniendo el principio de procedencia de los documentos de archivo. Valorará imparcialmente el material documental. Adelantará la ordenación y descripción de los documentos a conservar de acuerdo con los principios archivísticos de procedencia y de orden original. (F. San Mateo, 2011:21).

Adicionalmente, se debe resaltar que:

> La teoría y práctica archivística establece tanto los principios como las técnicas para organizar cualquier tipo de archivo. Por lo general se encuentran desorganizados (...). La organización documental implica dos procesos vinculados: la clasificación y la ordenación. La clasificación es el proceso intelectual que consiste en agrupar clases o categorías de un conjunto de documentos. La ordenación es la acción de unir de manera coherente los grupos o unidades de un conjunto documental, siguiendo reglas o criterios establecidos, que pueden ser: por asunto, numérico, alfabético, alfanumérico, geográfico, onomástico, toponímico, entre otros. (...) (Ríos, s/f:2)

Una vez sistematizada de acuerdo a dichos parámetros, es en ese momento que podemos asegurar que "la documentación seleccionada por su valor informativo,

histórico y cultural, se conserva a perpetuidad, en condiciones que garanticen su integridad y transmisión a las generaciones futuras, por cuanto constituye parte del patrimonio histórico de las naciones y, por ende, de la humanidad. (Cruz, 2001:96)

3.2 Inspección y revisión del fondo documental.

Como ya se mencionó anteriormente, este proyecto centra su objetivo en aportar a la conservación y preservación del archivo iconográfico del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, el cual poseía una especie de organización no actualizada ni funcional y estaba constituido por documentos visuales en papel fotográfico y diapositivas para proyección analógica. Para esto, se determinó la necesidad de crear un nuevo archivo en soporte digital, siguiendo los estándares de sistematización y organización anteriormente explicados.

A fin de lograr dicha propuesta se realizó un convenio entre el CIDAP y la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, mediante el cual se puso a disposición, para el presente proyecto, el fondo de cerámica existente en el centro, el cual estaba constituido por aproximadamente 2600 imágenes, de las cuales se procedió a digitalizar 1300 imágenes, de las cuales 63 fotografías físicas y 648 diapositivas para proyección analógica; es decir, un total de 711 imágenes.

Una vez digitalizadas aquellas imágenes del fondo, se procedió a escoger dentro del mismo la categoría relativa a la cerámica, y dentro de ésta, se eligió a la cultura que, de acuerdo a criterios de gráfica y diseño, tuviera la mayor riqueza. Así, la selección consiste en un fondo de 163 diapositivas analógicas correspondientes a la cultura Sarayaku. En dicho acervo se puede apreciar varios aspectos relacionados a la cerámica ancestral de este pueblo, tales como el proceso de elaboración, las etapas y los acabados de las piezas, y especialmente la gráfica ancestral desarrollada. Es en este último fondo, de 163 **diapositivas y fotografías**, en el que se ha basado el estudio y desarrollo del Manual para Ceramistas de esta tesis.

Para el manejo del fondo de las 711 imágenes, el primer paso consistió en un análisis de la antigua estructura de sistematización y organización ya utilizada para el mismo, buscando en ella una lógica o constante común; en base a la cual se decidió fundamentar el trabajo de la nueva sistematización. Así, se determinó que en el caso de las diapositivas, únicamente existía una breve descripción de cada una de éstas y una mención a la región de proveniencia del objeto o imagen presente en la diapositiva. Un ejemplo de la catalogación con que estaban organizadas algunas diapositivas es el siguiente: "EC-AMAZONÍA-VASIJA CEREMONIAL". Como podemos apreciar, la clasificación consta de lugar de procedencia (Ecuador, Amazonía), y la correspondiente descripción (Vasija Ceremonial).

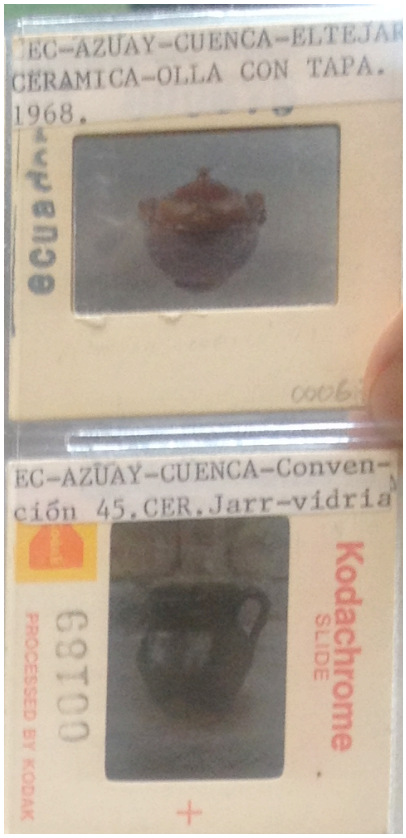


Fig. 34. y Fig. 35. Diapositivas para proyección analógica

Al analizar las fotografías físicas, se encontró que éstas poseían una nota donde se especificaban datos como número de fotografía, siglas del país, región, cultura y descripción de la imagen. Dichos datos se encontraban ordenados y expresados de la siguiente manera: “F00570 EC. Amazonia=Pastaza-Sarayacu Cerámica. Procesos de elaboración. Materia Prima”. Es decir, los mismos corresponden a la siguiente forma de organización y catalogación:

NÚMERO DE FOTOGRAFIA (F00570)

SIGLAS DEL PAIS (EC)

REGION (Amazonia=Pastaza)

CULTURA (Sarayacu)

DESCRIPCION (Procesos de elaboración. Materia Prima)

Fig. 36. Fotografía física, que estaba catalogada con la siguiente manera organizativa: “F00570 EC. Amazonia=Pastaza-Sarayacu Cerámica. Procesos de elaboración. Materia Prima”.

3.3 Digitalización: reporte técnico de proceso y métodos utilizados

Debido a que el fondo a sistematizarse existía únicamente de manera física, se procedió a organizarlo y sistematizarlo mediante herramientas digitales. Para esto se recurrió en primer lugar a digitalizar cada una de las diapositivas y fotografías mediante un escáner especialmente adquirido para este fin.

El modelo de aparato escogido para la facilitación de dicho proceso fue: EPSON Perfection V750 PRO, el cual es un escáner especial para digitalizar diapositivas, ya que los existentes en el mercado no permiten hacerlo correctamente.

Fig. 37. Escáner EPSON Perfection V750 PRO

Dicho instrumento poseía bandejas especiales donde colocar cada una de las diapositivas y/o fotografías, facilitando el tiempo de digitalización.

Fig. 38. Diferentes bandejas del escáner

Como podemos observar, las bandejas permitían un auto ajuste dependiendo la necesidad de digitalización, es decir, pocas o muchas diapositivas, una fotografía grande o una pequeña, etc.

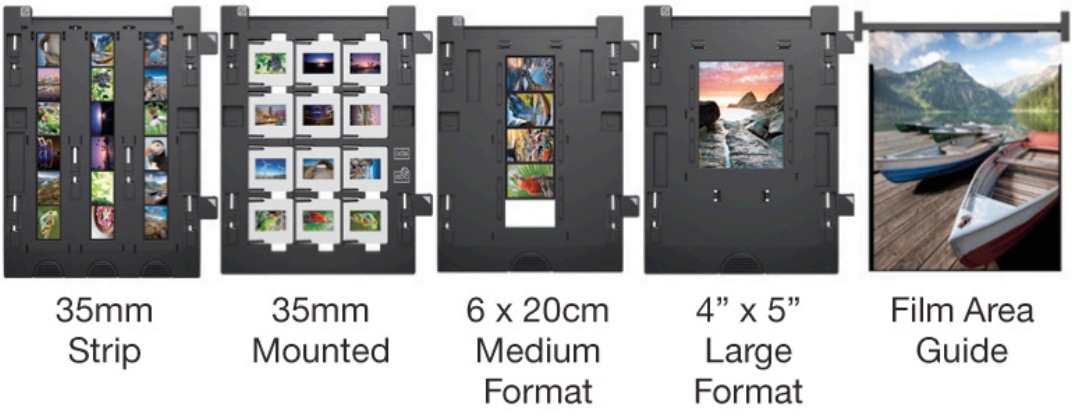


Fig. 11. Diferentes usos de las bandejas del escáner

Una vez adquirido dicho instrumento, el proceso consistió en escanear en primer lugar las diferentes diapositivas y fotografías; de la forma que se explica a continuación, bajo los siguientes ajustes especiales utilizados para obtener una óptima digitalización de todo el material:

Modo: Profesional

Ajuste: Actual

Tipo Documento: Película (con soporte)

Tipo película: Positivo en color

Tipo Imagen: 24 (bits)

Resolución (PPP): 3200

Tamaño: 32,9 x 20,4

Ajustes: (Restauración, correcciones) (desenfocar mascara)

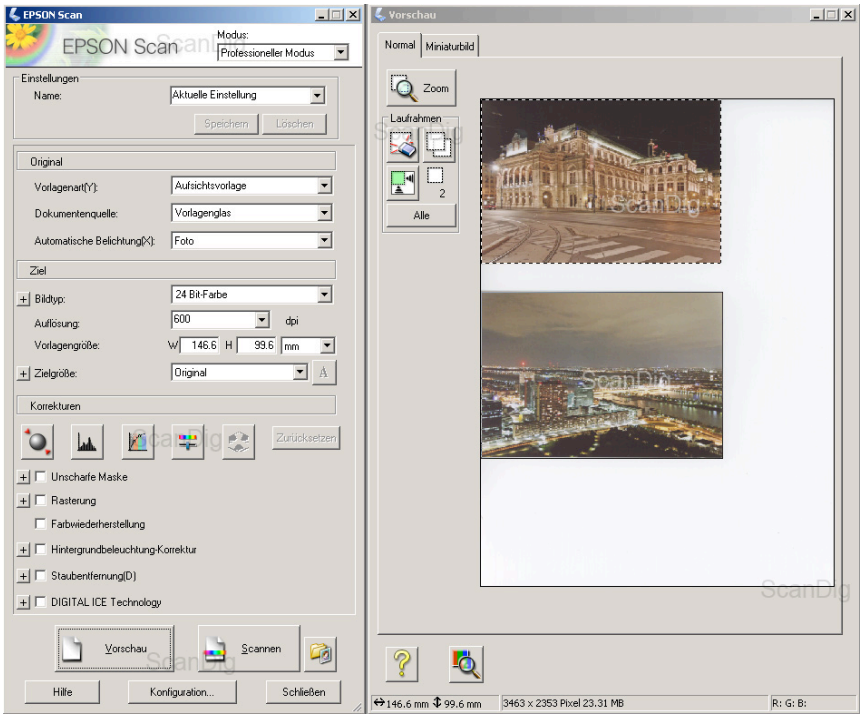


Fig. 39. Interfaz de opciones de ajustes presentada por el software del escáner utilizado

Así, podemos observar el proceso de digitalización, desde la fotografía original, hasta la fotografía escaneada.

Fig. 40. Fotografía original antes de ser escaneada

Fig. 41. Fotografía escaneada

Una vez escaneada la imagen, el proceso no ha terminado, ya que se procede a editarla mediante el programa Adobe Photoshop para rescatar la nitidez, contraste, entre otras características inherentes a la imagen de la fotografía o diapositiva.

Así, como podemos apreciar a continuación, tenemos el antes y el después de la fotografía escaneada, una vez editada mediante el software mencionado:

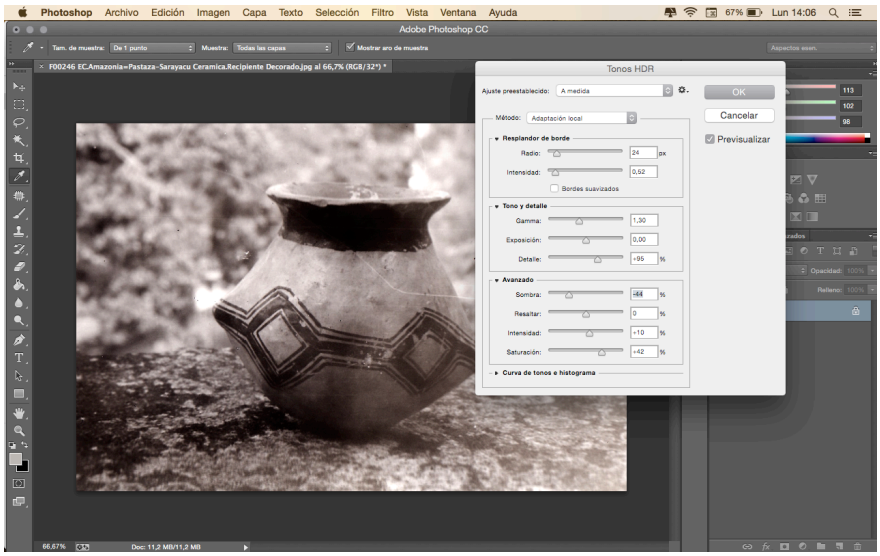


Fig. 42. Ajustes utilizados para edición de imágenes

Fig. 43. Diferencia entre imagen original, sin escanear, e imagen escaneada y editada.

3.3 Clasificación, codificación, distribución, archivo y presentación de resultados del fondo digitalizado.

Como se ha explicado anteriormente, la forma de sistematizar documentos según lo que propone la archivística, es seguir un proceso constituido por varias etapas fundamentales: inspeccionar, clasificar, codificar, distribuir y archivar. Una vez inspeccionado y digitalizado el material, tal como se ha explicado en los

puntos anteriores de este capítulo, se ha procedido a establecer categorías de clasificación para los documentos. Para esto, se ha tenido en cuenta uno de los códigos fundamentales que, nuevamente, propone la archivística, el cual, como se he mencionado con anterioridad, explica que:

> El archivista valorará, seleccionará y conservará el material de archivo en su contexto histórico, legal, administrativo y documental, manteniendo el principio de procedencia de los documentos de archivo. (…) Adelantará la ordenación y descripción de los documentos a conservar de acuerdo con los principios archivísticos de procedencia y de orden original. (F. San Mateo, 2011:21).

Es por esto que, tras haber inspeccionado la organización y catalogación original de los documentos del fondo, se decidió, tal como sugiere el código arriba mencionado, respetar la ordenación de los documentos "de acuerdo (..) [a] los principios (…) de procedencia y orden original" (F. San Mateo, 2011:21); debido a que, tras un cuidadoso análisis de esa forma de catalogación original, se determinaron parámetros válidos de coherencia y contexto histórico, útiles para la sistematización de todo el fondo documental. En ese sentido, dentro de lo posible se tomó en cuenta el número utilizado para el ordenamiento original de cada una de las fotografías, así como las descripciones de cada imagen y la zona a la que pertenecían, y la respectiva cultura de la que formaban parte.

Con ese ordenamiento, además de respetar los postulados básicos de la archivística, se garantizaba importancia al contexto documental, administrativo e histórico del fondo, y a la vez se aseguraba la utilización de la mejor forma para la organización y acceso a cualquiera de los documentos de éste, de forma fácil y sobre todo eficiente.

Es así que, tanto para las fotografías existentes en el fondo, como para las imágenes de cada una de las diapositivas, se llegó a realizar una codificación y clasificación final en base a las siguientes categorías.

1. Tipo de documento original

a. Fotografía, siendo la abreviatura “F” la que permita identificarla.

b. Diapositiva, siendo la abreviatura “D” la que permita identificarla.

En base a esto, se procedió en primer lugar a crear carpetas separadas para cada una, tanto para “D”, como para “F”, y en segundo lugar, a dar una numeración a cada una de las fotografías, y, por otro lado y por separado, a cada una de las diapositivas. Así, para la categoría “F”, se respetó la forma de numeración y en base a aquella se completó la faltante para el resto de fotografías. De esta forma, dentro de la carpeta “F”, tenemos un total de 63 fotografías físicas, numeradas, en orden desde la **F00240 hasta la F00583**.

Así mismo, para la numeración de las diapositivas analógicas que fueron digitalizadas (las cuales vale recalcar que no tenían una numeración previa) se procedió a utilizar la misma estructura de códigos de numeración utilizadas para las fotografías, empezando desde D00001; donde se ha determinado esa cantidad de ceros para dejar posibilidad a futuras imágenes que podrían entrar eventualmente a formar parte del archivo. De esta forma, se obtuvo una carpeta con un total de 648 diapositivas, numeradas en orden **desde la D00001 hasta la D00642.**

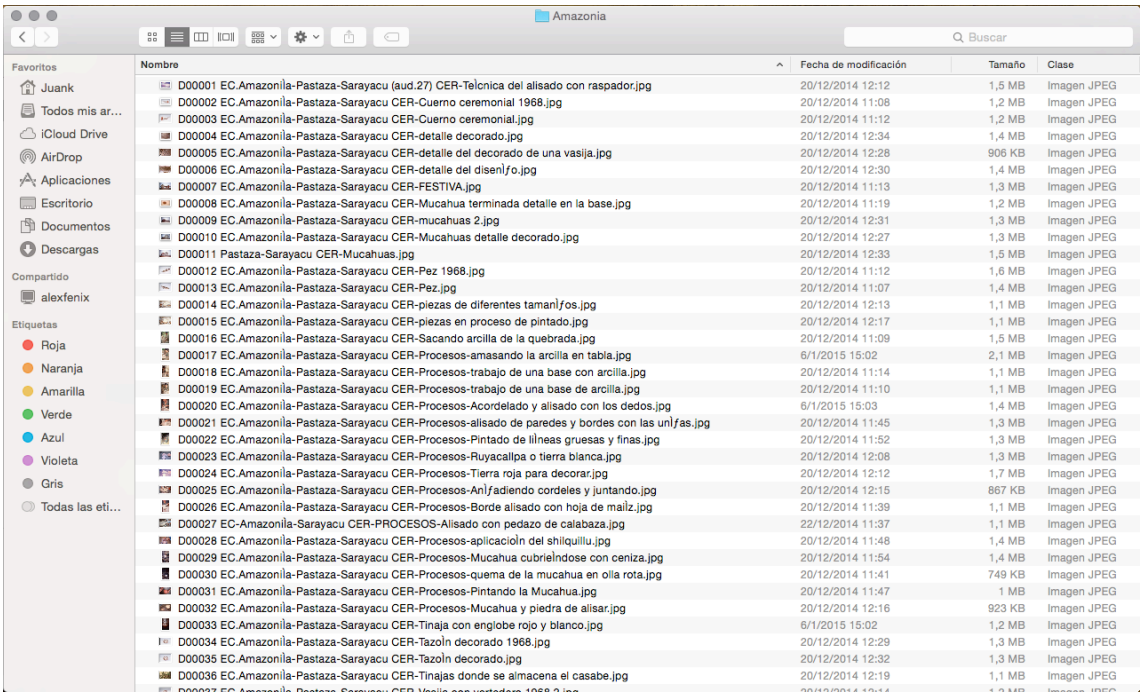


Fig. 44. Imagen de carpeta con algunas de las diapositivas digitalizadas, catalogadas y numeradas

Por otro lado, a fin de garantizar el absoluto y fácil acceso a cualquiera de los documentos sistematizados, se definió la utilización y organización de los archivos en base a la creación de carpetas digitales que respetasen y mantuvieren la numeración de las carpetas físicas originales que contenían los documentos materiales. Así, tanto las fotografías como las diapositivas tenían, cada una por separado, una numeración de las carpetas donde se encontraban. De esta forma, existían **02** carpetas contenedoras de diapositivas, y **02** carpetas de fotografías.

Es así como, en base a una numeración física se mantuvo una digital, obteniendo lo siguiente.

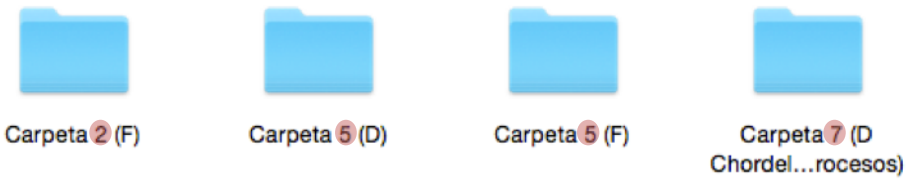
2 carpetas digitales de fotografías.

2 carpetas digitales de diapositvas.

Así tenemos:

Archivo digital, Carpeta CIDAP:
Carpeta 2(F): 48 archivos
Carpeta 5(D): 212 archivos, 5 carpetas
Carpeta 5(F): 15 archivos
Carpeta 7(D): 436 archivos, 14 carpetas

Como podemos observar en el gráfico a continuación, ese número de carpetas por cada uno de los tipos de documentos mencionados anteriormente, corresponde al número que tenían las carpetas físicas donde estaban las fotografías y diapositivas originales de todo el fondo. Así, en el ejemplo a continuación, la abreviatura "F" o "D", nos indica si se trata por ejemplo de la carpeta número 2, 5, o 7, de documentos en fotografía impresa "F" o diapositiva analógica "D", y es justamente ese número, con el que empieza el nombre de las carpetas, tales como "Carpeta 2", "Carpeta 5", etc.:



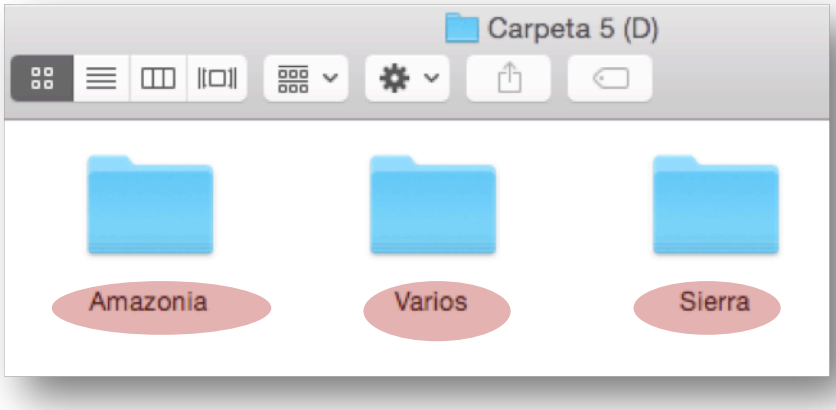
Una vez numeradas se pasó a la siguiente etapa, en donde a cada fotografía se le fue asignando los respectivos códigos de la zona y país al que pertenecen. De esta forma, tenemos los siguientes códigos para cada imagen:

1. Ecuador, con la abreviatura correspondiente, "EC". Todos los documentos pertenecían a este país, por lo que el código se utilizó en la catalogación de todas las imágenes, tal como podemos ver en el gráfico de ejemplo a continuación:

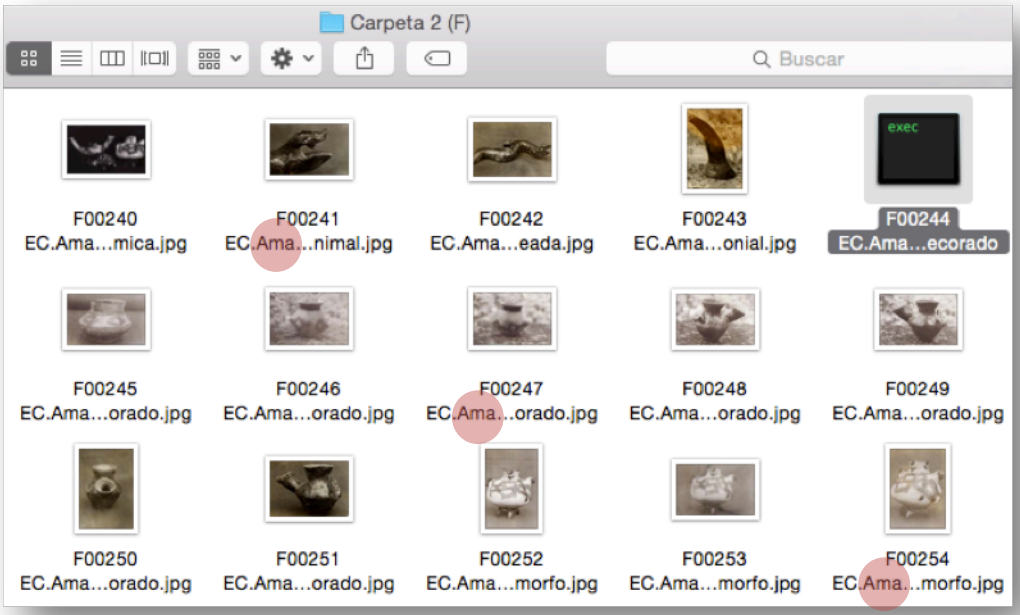
F00251
EC.Ama…orado.jpg

Posteriormente, se procedió con la catalogación según la zona geográfica dentro del Ecuador, siendo las categorías, tres:

1. Amazonía, con la abreviatura “Amazonía”, que se refería a imágenes correspondientes a la región de ese nombre.
2. Sierra, con la abreviatura “Sierra”, que se refería a imágenes correspondientes a la región de ese nombre.
3. Varios, con la abreviatura “Varios”, que se refería a imágenes cuya correspondencia o procedencia no estaba clara, por lo que se decidió catalogarla de esta manera a fin de mantener de todas formas un orden y una coherencia. A continuación podemos observar un ejemplo:



Entonces, como podemos ver en el gráfico a continuación, cada una de las imágenes posee su catalogación de acuerdo a la subcarpeta donde se encuentre, como por ejemplo “Amazonía”, en el caso de esta carpeta:



Una vez creado este sistema de carpetas y subcarpetas, se agregó otra de las categorías para la catalogación, la cual correspondía a la descripción de la imagen en cuestión, llegando a tener, por ejemplo, descripciones como “Cerámica Ceremonial”, entre otras.

Finalmente, y después de toda esta catalogación, se agregaron tres categorías fundamentales que no constaban en la antigua organización del fondo, las cuales corresponden a las áreas de morfología y diseño - gráfica.

En cuanto a la categoría de morfología, las clasificaciones fueron variadas, constando entre ellas, las siguientes:

1. Zoomorfo, para las figuras que se basen en animales.
2. Fitomorfo, para las figuras que se basen en plantas.
3. Antropomorfo, para las figuras que se basen en seres humanos.

Continuando, hay que destacar la catalogación según el diseño - gráfica, para cuya división y análisis se utilizaron los criterios de: motivo, tipo y operatoria. El motivo de la utilización de los mismos dentro de la catalogación respondió a la necesidad de diferenciar y analizar la gráfica de cada una de las imágenes, en miras a poder hacer un análisis de las mismas y escoger la más llamativa para usarla de base en la elaboración del manual planteado para el presente proyecto.

Así, en la siguiente imagen podemos observar una catalogación escrita de la clasificación según estas categorías de diseño-gráfica y morfología:

ORGANIZACIÓN DEL FONDO EN CUANTO A DISEÑO					
#FOTO	MORFOLOGÍA OBJETOS	FUNCIÓN	MOTIVO	TIPO	OPERATOTRIA
F00240	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Serpiente Tortuga	Reflección-Extensión
F00241	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Boa	Extensión
F00242	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Boa	Extensión
F00243	Zoomorfa	Cuerno Ceremonial		Serpiente	Reflección
F00244	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00245	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00246	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00247	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00248	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00249	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00250	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00251	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00252	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Tortuga	Extensión
F00253	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Tortuga	Extensión

Tras este largo proceso, podemos ver el resultado final de la catalogación de una imagen, ya sea fotografía o diapositiva, el cual corresponde al uso de las siguientes categorías:

NÚMERO DE FOTOGRAFÍA

SIGLAS DEL PAÍS

REGIÓN

CULTURA

DESCRIPCIÓN

MORFOLOGÍA

MOTIVO

TIPO

OPERATORIA

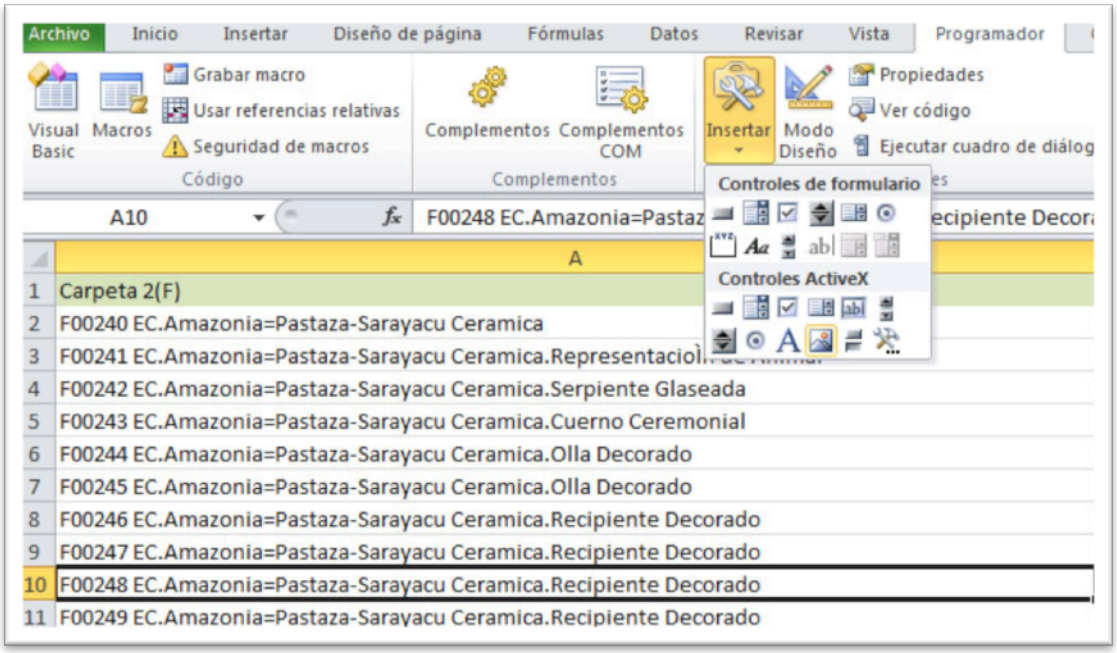
Una vez finalizado el proceso anteriormente explicado, se crearon dos formas de acceso a los archivos ya organizados. El primero de ellos consistió en un documento recopilatorio de cada una de las imágenes digitalizadas y catalogadas, mismo que se destinó para uso y consulta privada del personal del CIDAP.

Dicho documento, entonces, puede verse organizado de la siguiente manera, según la imagen de ejemplo a continuación:

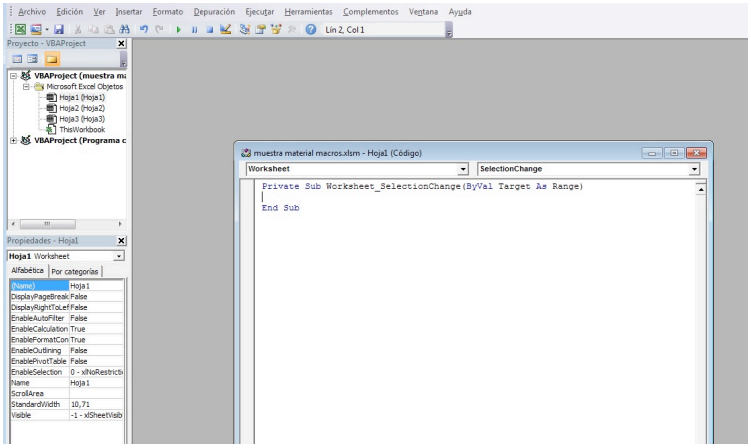
ORGANIZACIÓN DEL FONDO							
#FOTO	PAÍS	REGIÓN	PROVINCIA	CULTURA	DESCRIPCIÓN	DETALLE	DISEÑO
F00240	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Ceramica		Zoomorfo
F00241	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Representacion de Animal	Zoomorfo
F00242	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Serpiente Glaseada	Zoomorfo
F00243	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Cuerno Ceremonial	Zoomorfo
F00244	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Olla Decorado	Zoomorfo
F00245	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Olla Decorado	Zoomorfo
F00246	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Zoomorfo
F00247	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Zoomorfo
F00248	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Fitomorfo
F00249	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Fitomorfo
F00250	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Fitomorfo
F00251	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Cerámica	Recipiente Decorado	Fitomorfo
F00252	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Proceso Cerámica	Recipiente Zoomorfo	Zoomorfo
F00253	Ecuador	Amazonia	Pastaza	Sarayacu	Proceso Cerámica	Recipiente Zoomorfo	Zoomorfo

Con el fin, de proporcionar un acceso organizado, óptimo y fácil a los documentos del fondo recientemente organizado, y por otro lado, debido a que no existía una intención definida por parte de la institución del CIDAP acerca del fin que se quería dar a las imágenes, se propuso crear una base de datos a manera de plataforma de catalogación, mediante el programa Excel, de Microsoft Office. Esta decisión fue tomada principalmente porque al tratarse de un fondo extenso de imágenes con varios datos informativos, se necesitaba una plataforma sencilla pero eficiente que permitiera ser empleada en cualquier computador del centro (CIDAP). La misma contiene aplicaciones que facilitan la organización de archivos con imágenes, evitando la necesidad de instalar nuevos programas de funciones más específicas, como por ejemplo *Adobe Illustrator*, un programa de uso más complejo y mucho menos ágil en comparación con Excel, a través del cual se podría acceder fácilmente a cada una de las imágenes de acuerdo a una búsqueda por campos predeterminados.

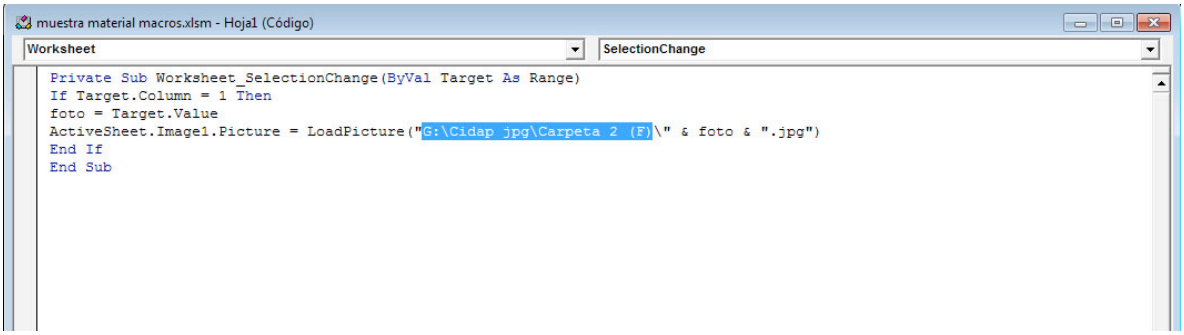
Para crear la base de datos dentro de esta plataforma, se ha realizado el siguiente proceso. En primer lugar, se abre un archivo nuevo en Excel, en donde se coloca el nombre de las imágenes digitalizadas, que ya contienen todos sus datos de información. Luego se activa la ficha “Programador” (Archivo-Opciones-Personalizar cinta de opciones-Activar Programador). Dentro de la ficha se inserta un control Activex (Insertar-imagen control ActiveX), y se selecciona un recuadro, que luego servirá como visualizador de las imágenes, tal como lo podemos observar a continuación:



Posteriormente se activa “Visual Basic” (alt + F11), se selecciona la hoja (Hoja 1) y dentro de la ventana, en la parte superior, debe activarse la opción “Worksheet”.

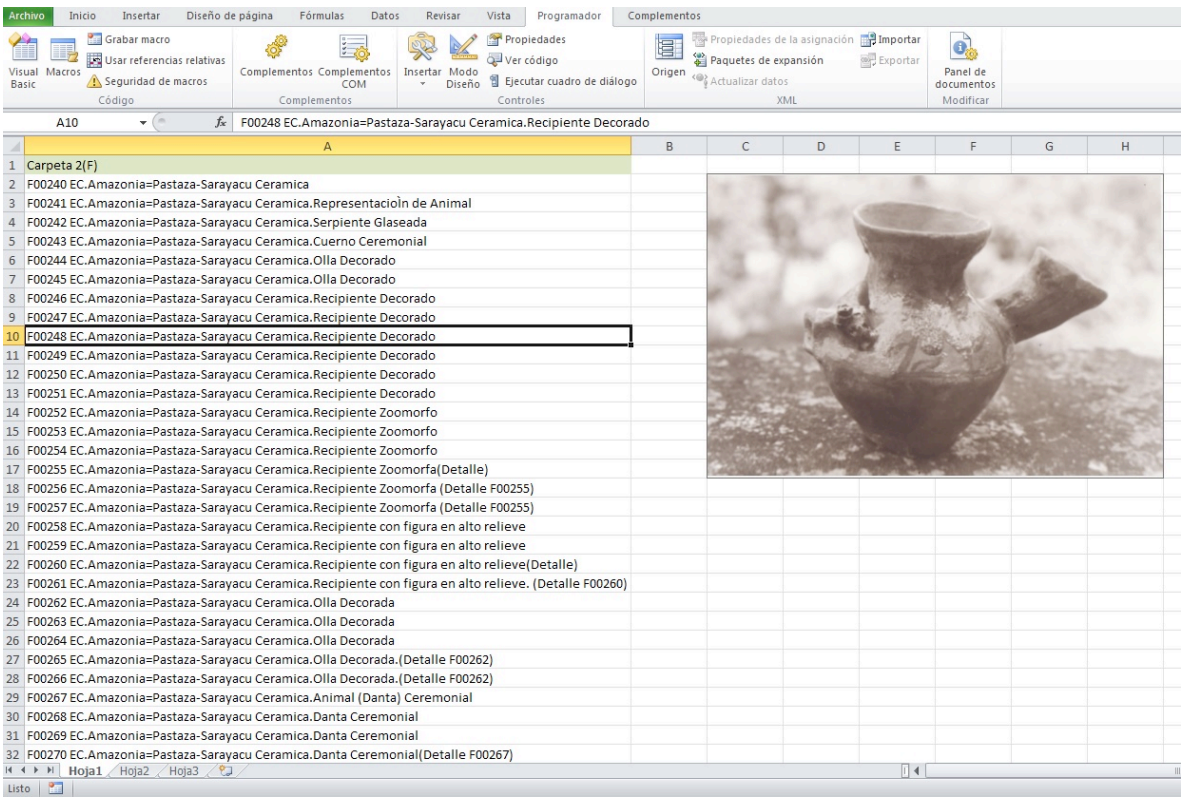


Una vez hecho esto, dentro del comando se escribe el siguiente código:



Debe tenerse en consideración que esta parte del código debe cambiarse si el archivo de imágenes es trasladado a otro destino, pues de otra manera el código no identificará la procedencia del archivo.

Una vez escrito el código se vuelve al archivo en Excel, en el que, al señalar un nombre en la celda, se activará la imagen correspondiente:



Capítulo 4

El Manual

4.1 Antecedentes

El trabajo realizado en el proceso de la sistematización del fondo fotográfico de la cultura Sarayacu ha puesto en evidencia el gran potencial estético de los diseños encontrados. Por este motivo se decidió utilizar un proceso similar de abstracción de formas en base de la fauna de la región amazónica, con una nueva perspectiva enfocada a la creación de grafismos originales inspirados en técnicas y representaciones ancestrales. El resultado final de este proceso es la generación de un manual gráfico utilitario para artesanos ceramistas.

El objetivo de este capítulo se cumplirá mediante la creación de la nueva gráfica propuesta para dicho manual, para lo cual se abordan de forma sintética los fundamentos conceptuales del diseño gráfico que permiten sentar las bases del proceso a realizarse.

4. 2 Concepto y desarrollo de manual

4.2.1 Concepto

La palabra manual tiene su origen en el latín. Proviene del término manus, cuyo significado es mano, y el sufijo -alis- que significa relación o pertenencia. El concepto original de este término alude a su pertenencia a la mano, o a ser relativo a ésta. (QUEES.LA: 2015: 1)

Existen distintos tipos de manuales entre los cuales están los de instrucciones; los de procedimientos en el campo social o institucional; y aquellos que se enfocan en forma didáctica o tutorial para la elaboración de objetos de diferente índole.

El manual planteado para este trabajo se corresponde con un formato de

tipo didáctico, enfocado a procedimientos concretos para la realización de diseños en base de abstracciones de elementos naturales tales como los patrones existentes en la piel o los caparazones de ciertos animales. Los procedimientos se ejemplifican de manera que puedan detallarse paso a paso los diferentes momentos del diseño.

El manual está concebido como una herramienta que permita ampliar la perspectiva de los artesanos de la región, facilitando un instrumento de fácil aplicación que pueda potenciar la recreación de sus diseños mediante el uso de un sistema de módulos y operatorias sobre la base de una grilla geométrica. Con estas herramientas de diseño a su disposición, los artesanos podrán no sólo encontrar una base de ideas en las gráficas de la cerámica Sarayacu, sino que podrán aplicar los métodos desarrollados en el manual para sus propias búsquedas creativas.

Los más importantes en la realización de un proyecto reside en que cada decisión de diseño debe estar anclada en información proveniente de fuentes confiables. (FRASCARA, 2011: 15)

Siguiendo el proceso de diseño de Frascara, se realizó el proyecto con la aplicación de 9 pasos:

1. Contacto con el cliente.- Con este fin se realizó el contacto inicial con el CIDAP y un grupo de artesanos de la región Austral. Se realizaron una serie de entrevistas a artesanos relacionados con el CIDAP, por lo que se requirió de una lista de posibles interesados en el proyecto; la opción que arrojó mayor cantidad de respuestas fue ejecutada mediante correos de internet. (Ver: Anexos)

Los datos recabados revelaron que de las 12 personas encuestadas 9 siguieron educación superior enfocada al arte; 8 eran mayores de 40 años; 10 habían dictado cursos; a 10 les gustaría contar con un manual autodidáctico; 11 estaban interesados en aprender gráfica artesanal; y solamente 5 habían escuchado acerca de la cultura Sarayacu.

Estos datos ayudaron a despejar dudas sobre si era factible y deseable realizar para nuestro medio un manual de este tipo. Al ser un proyecto del cual no se pudo obtener referencias específicas en base de experiencias o trabajos

similares realizados previamente a nivel local, fue necesario encontrar referentes indirectos. (Ver: Amuki en Anexos)

2.Recolección de la información.- Se procedió a la digitalización documental e investigación bibliográfica correspondiente.

3.Desarrollo de la estrategia de diseño.- Se planteó la metodología a seguir en el diseño de la tesis y se establecieron los mecanismos para determinar cuáles serían los elementos gráficos con mayor potencial para su recreación y aplicación posterior.

En primera instancia se desarrolló un manual basado en instrucciones; es decir que contenía ciertos elementos que podrían caracterizarlo como un manual instructivo, pues explicaba paso por paso cómo armar módulos basados en las gráficas de la cerámica Sarayacu.

Fue necesario tener una idea de qué elementos debían mostrarse como gráfica y como sería posible que los usuarios pudieran reproducir o utilizar la información del manual.

Tomando el trabajo de la diseñadora Vanessa Zuñiga como una de las referencias más importantes a nivel nacional en este tipo de propuestas (Ver: Amuki en Anexos) se inició el trabajo de experimentación mediante la observación y abstracción de formas provenientes de la digitalización del fondo gráfico y el aporte personal y creativo de los integrantes del proyecto. Una vez elegida una guía grafica se resolvió crear un guión de contenido, en el cual fuese posible mantener ciertas pautas a pesar de las eventuales modificaciones posteriores.

Finalmente se mantuvo el manual instructivo con un enfoque más didáctico para de esta manera lograr un mejor acercamiento a las necesidades de los artesanos que manifestaron interés en la propuesta.

4. Desarrollo del diseño y producción de prototipos.- Una vez seleccionados los módulos a trabajar, se aplicó el método propuesto en base de la investigación conceptual.

5.Evaluación.- Se realizaron revisiones de contenido; entrevistas a artesanos

con alta probabilidad de interés; pruebas de efectividad con los prototipos del manual para ajustarse a las necesidades de los usuarios potenciales.

6.Rediseño.- En esta fase se realizaron ajustes sobre las respuestas positivas o negativas que resultaron de los sondeos y entrevistas; además de las valiosas sugerencias del asesoramiento académico ofrecido a este proyecto. Fue importante en este paso poder determinar si un manual impreso era la mejor opción o, de lo contrario, buscar posibles adaptaciones para procesar y divulgar la información. Con esta estructura planteada, las respuestas por parte de los ceramistas permitieron desarrollar un prototipo más funcional.

7.Fabricación e implementación del manual final.- Este paso incluye la fabricación de un prototipo.

8.Monitoreo y evaluación a escala final.- El proyecto debe cumplir el ser una alternativa para los artesanos en sus métodos de creación de gráfica para sus piezas. El monitoreo se proyecta a evaluar parámetros de una interacción satisfactoria de entendimiento y resultados creativos gracias al manual creado.

9. Retroalimentación.- Como proyecto asociado con el CIDAP, se recomienda su seguimiento en pos de proyectos similares y se busca detectar nuevas ideas y propuestas generadas en base de la interacción con el manual creado. (Adaptado de Frascara, 20

4.3 Referentes conceptuales en el campo del diseño

Robert G. Scott afirma que diseñar es un quehacer fundamental en la naturaleza humana y que cada acto que realizamos implica un diseño toda vez que hacemos algo por una razón definida. Pero el autor encuentra que más allá de un propósito objetivo o funcional detrás de un acto cualquiera como las tareas cotidianas, existe muchas veces un elemento de creatividad inherente a la naturaleza humana. Las necesidades humanas son siempre complejas. Todas ellas presentan dos aspectos: uno funcional (…) (el uso específico a que se destina una cosa), y otro expresivo. La importancia relativa de ambos aspectos, función y expresión, varía según las necesidades. (SCOTT; 1970, P: 3)

El mismo autor señala cuatro causas o factores esenciales para que la realización de un diseño se cumpla:

Causa Primera: abarca el motivo o la necesidad por la cual nos movemos a crear algo, y la experiencia y la comprensión que se adquiere al realizarlo. Se la conceptúa como la semilla de la cual surgirá el diseño.

Causa formal: es la forma inicial que se imagina y adquiere forma en la mente; en este paso se crea para solucionar una necesidad previa.

Causa Material: es la etapa en la cual el diseño ha tomado forma; se encuentra aún en un estadio de representación ideal previo a tomar forma en el que, sin embargo, las ideas giran en torno a los recursos disponibles o potenciales y a la manera como se adaptarían éstos (materiales, herramientas) a cumplir la función deseada.

Causa Técnica: implica la concreción de la idea delimitada objetivamente en base de los materiales y la técnica a usar.

> "Estas cuatro causas están siempre presentes cuando diseñamos. En realidad, lo que hacemos constituye precisamente nuestra solu¬ ción a ios problemas que ellas nos plantean. De modo que ahora estamos en condiciones de saber si una creación logra o no su fi¬ nalidad. La respuesta depende de la correspondencia de tales re¬ laciones causales. Si la forma creada satisface la causa primera, si se expresa a través de materiales apropiados, si éstos están bien tratados y, por fin, si la totalidad se realiza con economía y ele¬ gancia, podremos afirmar que es un diseño, y un buen diseño.".(SCOTT; 1970, P: 3)

El autor engloba al objeto dentro de una percepción que implica no solamente las relaciones visuales que se generan de su observación, y que suelen confundirse o limitarse como idea de lo que el diseño debería ser, por ser quizás las más evidentes a simple vista, sino también relaciones estructurales que muchas veces no son visibles a simple vista pero que son precisamente aquellas que dan coherencia y crean un sistema que permite la materialización del objeto como tal. Critica así la tendencia esteticista que limita la idea de diseño a lo meramente visual:

> “Como lamentable consecuencia de ello, el significado del término diseño queda limitado a las relaciones visuales. Hasta no hace mucho, "diseño" significaba para casi todos un esquema bidimensional como las figuras del empapelado. Este error de concepto deforma aún todo nuestro sistema educacional. (…) La actitud "estética" (…) reduce el diseño a una parte de la causa formal, la visual. Todo lo demás —causa primera, relaciones estructurales, causas material y técnica— queda fuera del cuadro.” (SCOTT; 1970, P: 3)

Aclarada esta idea para el propósito de nuestro trabajo, valga recordar la importancia de mantener una visión global del objeto usado como referente –en este caso las creaciones de la cerámica Sarayacu.

Con el fin de centrarnos en el propósito de nuestro estudio en relación a los grafismos y motivos de la cerámica Sarayacu como recursos para el diseño de nuevas propuestas en la cerámica artesanal a nivel local, debemos establecer cuáles son los elementos del diseño a considerar:

Estos elementos son agrupados de modo general en 4 categorías, a saber:

a. **Elementos conceptuales**: Forman parte del diseño del objeto como tal y, sin embargo, no son visibles por sí mismos: el punto, la línea, el plano y el volumen.

b. **Elementos visuales**: Los constituyen la forma, la medida, el color y la textura. Para este trabajo, entrarían en la presente categoría los grafismos o imágenes aplicados a manera de decoración en la cerámica, los cuales evidentemente comparten la perspectiva de los elementos prácticos (véase literal d.) en la medida que constituyen a su vez elementos de representación y uso cultural.

c. **Elementos de relación**: están dados por la ubicación y a la interrelación de las formas tridimensionales en el diseño de un objeto, tales como la posición, la dirección, el espacio y la gravedad.

d. **Elementos prácticos:** abarcan conceptos abstractos tales como la representación, el significado y la función. (SCOTT; 1970, P: 4-6)

De acuerdo a las categorías establecidas previamente, analizaremos a partir de la categoría visual, los rasgos más distintivos de la cerámica Sarayacu que puedan sobresalir como factores comunes a toda la variedad de su producción.

4.4 Interpretación morfológica de la gráfica

4.4.1. Morfología

De acuerdo a Giordano y Jaramillo, la morfología es el estudio de las formas y puede ser entendida como el estudio de los modos en que una cultura concreta, entiende y organiza éstas. (GIORDANO y JARAMILLO, 1990: 128)[10] Al analizar los elementos de representación elegidos por una cultura para plasmarlos en sus objetos de uso diario y ceremonial, nos adentramos en el tema de la significación cultural, en la cual, más allá de tratar con formas geométricas o neutras en apariencia, debemos buscar la representación y el significado de los motivos recurrentes en el diseño como una forma de recuperación del patrimonio cultural.

4.4.2 Operatoria

Los mismos autores señalan que la operatoria atiende a los desarrollos teóricos que proveen al diseñador de criterios racionales en cuanto a instrumentos, para analizar y generar formas. (GIORDANO y JARAMILLO, 1990: 129-130) De acuerdo a este criterio definiremos los conceptos de aquellos instrumentos o unidades básicas de análisis que permitirán identificar y analizar las formas y los recursos gráficos aplicados por las ceramistas del pueblo Sarayacu a sus creaciones.

4.4.2.1 Instrumentos

Entre los instrumentos usados para este análisis tenemos:

[10] Dora Gioradano Bacarelli y Diego Jaramillo Paredes: Geometría y Morfología. Ensayo publicado en el libro Diseño y Artesanía, de Claudio Malo y otros, publicado por CIDAP, en 1990.

a. Motivo

De acuerdo a la definición de la R.A.E., en el campo del arte, un motivo es un rasgo o algo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. Para el propósito de este trabajo, un motivo corresponde, por lo tanto, al grafismo que abstrae o sintetiza el rasgo principal que nos permite asociar o identificar visualmente a un animal, planta o forma de la naturaleza. (http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=Ue85GObmMDXX2rTCpUWE)

b. Tipo

La R.A.E define el vocablo tipo como el símbolo representativo de algo figurado. (http://lema.rae.es/drae/?val=tipo) De acuerdo a la categorización establecida, usaremos esta acepción para hacer referencia al animal o forma de la naturaleza representado simbólicamente en los diferentes motivos.

c. Operaciones elementales combinadas

Se describen las siguientes formas de operaciones gráficas a partir de los diferentes motivos: dilatación o extensión; reflexión, traslación.

- Dilatación o Extensión

Mutación uniforme del motivo desde un punto prefijado, llamado centro de Dilatación o Foco de Extensión. El motivo se amplía sin modificar su forma. Siempre debe haber una regla de extensión, la que puede ser una progresión aritmética o geométrica, incluyendo la progresión en proporción armónica o aurea. (MERINO, 2011:3) Esta operación puede ser, a su vez, traslatoria, rotatoria y refleja.

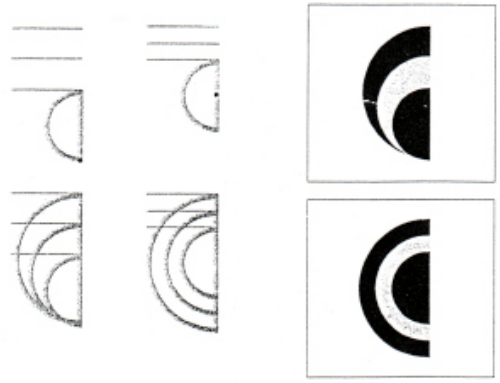


Fig. 43. Operación de Extensión. (MERINO, 2011:3)

Fig. 44. Operación de Extensión.

- **Reflexión:** Vuelco de los datos de un motivo sobre un eje de reflexión.
  Reflexión especular: Es la representación de un motivo a un espejo, considerando el motivo y su imagen reflejada. (MERINO, 2011:3)

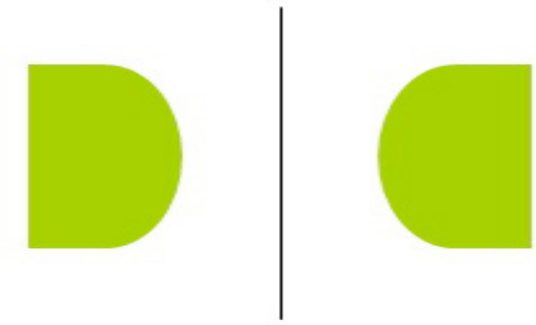


Fig. 44 . Operación de Reflexión. (MERINO, 2011:3)

- **Traslación:** Se trata de un desplazamiento simple y lineal del motivo a lo largo de un eje de traslación, a distancias iguales y en una dirección determinada. (MERINO, 2011:3)

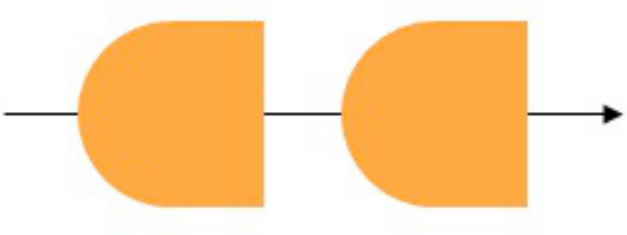


Fig. 45 . Operación de Traslación. (MERINO, 2011:3)

Repetición: Indica la existencia de un patrón de reproducción de la forma inicial. Un patrón o motivo *(pattern)* es una imagen que, colocada junto a copias de sí misma puede repetirse hasta el infinito sin que el dibujo así tenga rupturas. (SÁNCHEZ, 2002: 1) Gustavo Sánchez, 2002 http://www.gusgsm.com/motivos_repetitivos.

4.4.2.2. Clasificación del fondo gráfico de acuerdo a la interpretación morfológica de los diseños encontrados.

En base a los resultados obtenidos en los cuadros de organización del fondo (gráfico) se pudo encontrar ciertos patrones modulares que son reconocidos dentro del imaginario de la cultura Sarayacu. Según Kelley y Orr, los diseños en las mucahuas no son realizados al azar; sus informantes conocen al menos 13 seriaciones. Los MOTIVOS que aquí señalamos y los TIPOS identificados en el material analizado provienen del estudio realizado por estas investigadoras (KELLEY, 1976: 27). La columna que detalla las OPERATORIAS proviene de la investigación de diseño básico mediante módulos y mallas.

al igual por favor ampliar investigación e informacion en este tema. **Te entregue el libro físico de cerámica artesanal**, y Para esto también te puedo ayudar con un libro de **ADRIAN FRUTIGER “Signos, símbolos, marcas, señales”** pero si te pido amplíes esta información con tus métodos.

: KELLEY Patricia, ORR Carolina, “Cerámica quichua de Sarayacu” Instituto lingüístico de Verano, Quito, Ecuador, SIL Museum of Anthrophology, Dallas Texas, 1976, (Pág.27).

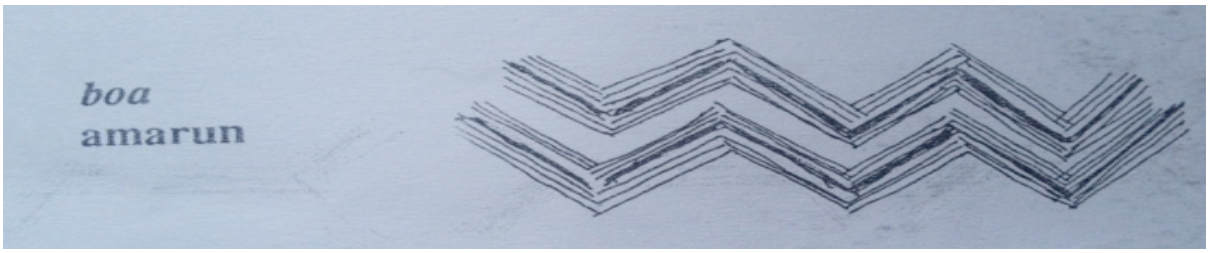


Fig. 46 . Motivo que representa al tipo denominado *“serpiente-boa”. Operatoria: Extensión*

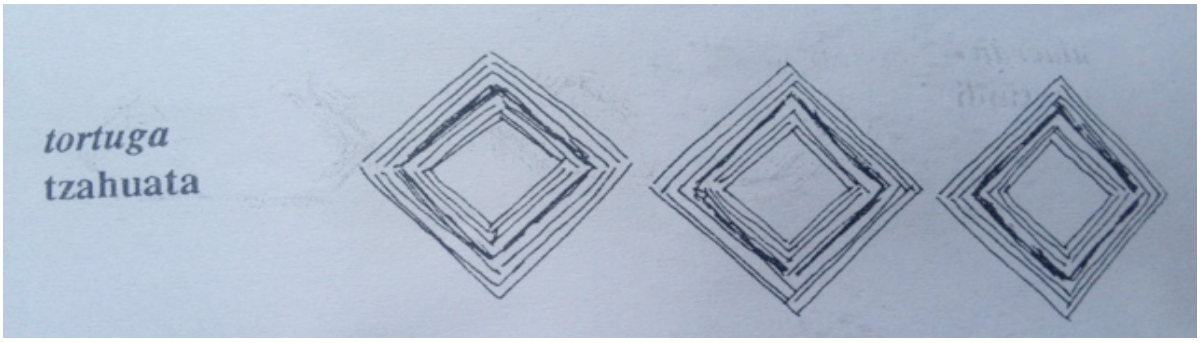


Fig. 47 . Motivo que representa al tipo denominado *“tortuga”. Operatoria: Extensión-traslación.*

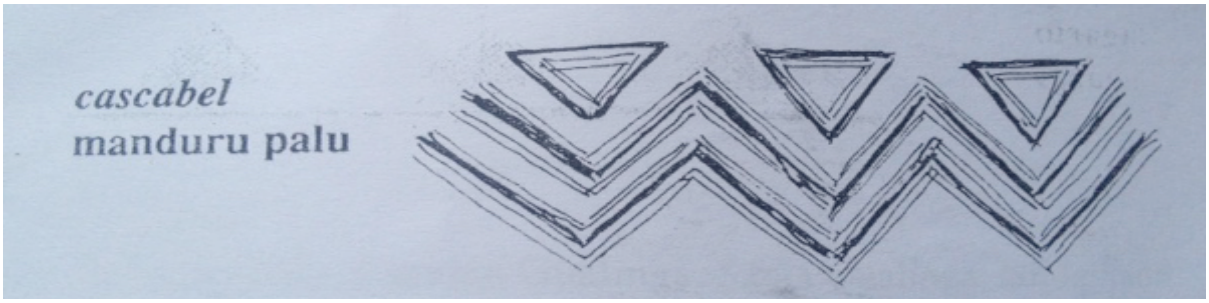


Fig. 48 . Motivo que representa al tipo denominado *“cascabel”. Operatoria: Extensión*.

Sintetización de Diseño

ORGANIZACIÓN DEL FONDO EN CUANTO A DISEÑO					
#FOTO	MORFOLOGÍA OBJETOS	FUNCIÓN	MOTIVO	TIPO	OPERATOTRIA
F00240	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Serpiente Tortuga	Reflección-Extensión
F00241	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Boa	Extensión
F00242	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Boa	Extensión
F00243	Zoomorfa	Cuerno Ceremonial		Serpiente	Reflección
F00244	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00245	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00246	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00247	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión
F00248	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00249	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00250	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00251	Mucahua	Vasija Ceremonial		Espada Amazónica	Reflejo Traslatorio
F00252	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Tortuga	Extensión
F00253	Zoomorfa	Vasija Ceremonial		Tortuga	Extensión

Fig. 49. Muestra del documento realizado para la organización del fondo gráfico bajo un criterio de diseño. (ver anexo)

F00247	Mucahua	Vasija		Tortuga	Extensión

Fig.50. Ejemplo ordenado en secuencia por: Código de fotografía, nombre de objeto, función, motivo, tipo y operatoria.

4.4.2.3. Sistematización del Fondo Iconográfico de la etnia Sarayacu

Los datos obtenidos respaldan las decisiones tomadas en cuanto al contenido del manual y consecuentemente los ejemplos de nueva gráfica. El trabajo de sistematización del fondo iconográfico de la etnia Sarayacu revela la siguiente información:

a. Total de imágenes digitalizadas: 165

b. Formas de vasijas u objetos de acuerdo a su frecuencia de aparición:

- Mucahua: 110
- Zoomorfa: 44
- Antropomorfa: 7
- Pozuelo: 3
- Herramienta: 3

c. Motivos zoomórficos, antropomórficos y zoo-antropomórficos de acuerdo a su frecuencia de aparición:

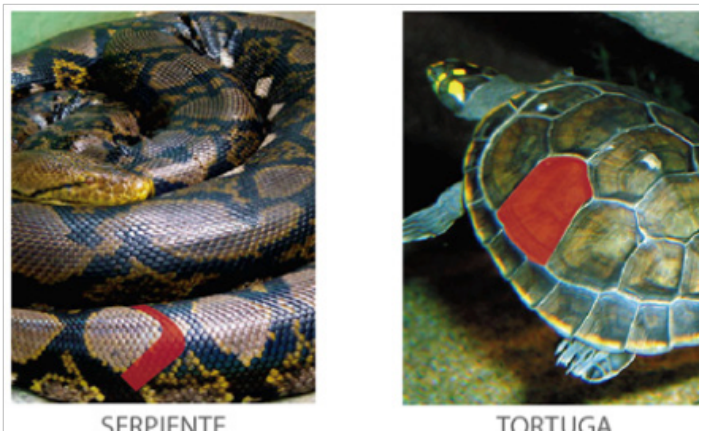
- Tortuga: 54
- Boa: 16
- Espada amazónica: 12
- Sapu changa espada amazónica: 10
- Sapu changa (sapo): 9
- Serpiente: 7
- Danta: 6
- Humano: 6
- Serpiente boa: 4
- Tortuga-humano: 4
- Serpiente-tortuga: 2
- Cascabel: 1

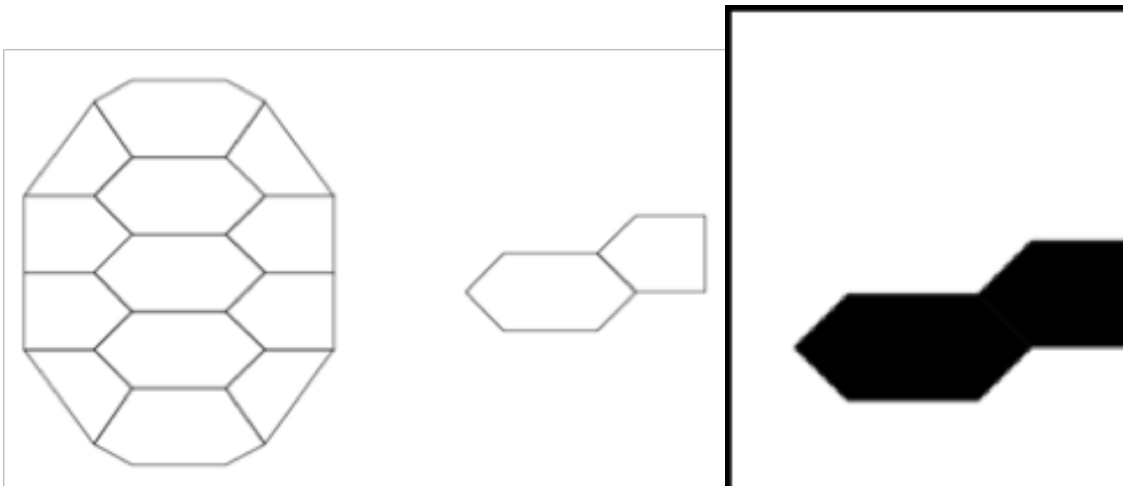
d. Operatorias de acuerdo a su frecuencia de aparición:
- Reflexión Extensión: 3
- Extensión: 72
- Reflexión: 10
- Reflejo traslación: 15
- Extensión compuesta: 4
- Repetición: 5
- Extensión repetición: 3

4.5 Propuesta de abstracción y estudio de figuras para poder representarlas en nuevas aplicaciones.

El proceso de abstracción y estudio de figuras puede sintetizarse en los siguientes pasos:

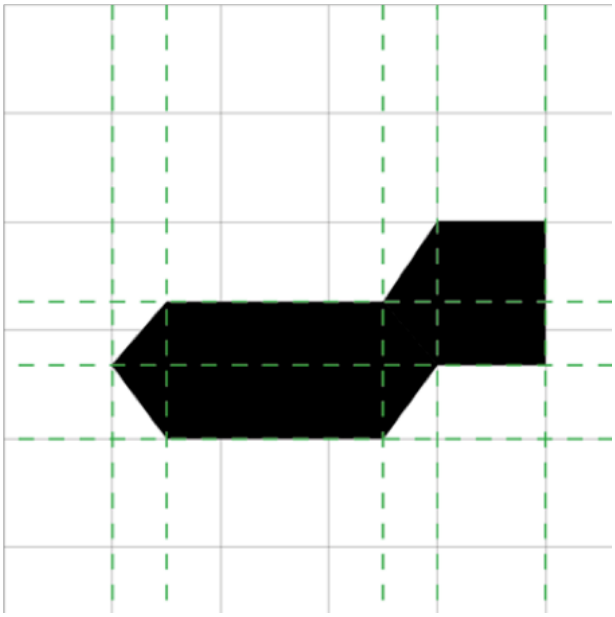
1. Identificación de la figura dentro de un patrón o módulo de diseño.- Cuando un diseño ha sido compuesto por una cantidad de formas idénticas o similares entre sí, se dice que está formado por módulos. La presencia de módulos tiende a unificar el diseño. Los módulos pueden ser descubiertos fácilmente y se puede hacer uso de más de un conjunto de módulos. Ejemplos evidentes de esto se encuentran en los caparazones de las tortugas y la piel de las serpientes.





Ejemplo de módulo a partir de extracción

2. Insertar la figura en una grilla.- Las grillas o retículas no son más que un elemento que ayuda a medir, construir, diseñar, ubicar y formar, para dar una forma coherente y equilibrada.



Ejemplo de grilla y módulo

3. Ejecutar la operatoria deseada.- Para la consecución de este paso podemos optar por una serie de variantes en base de las siguientes operatorias básicas:

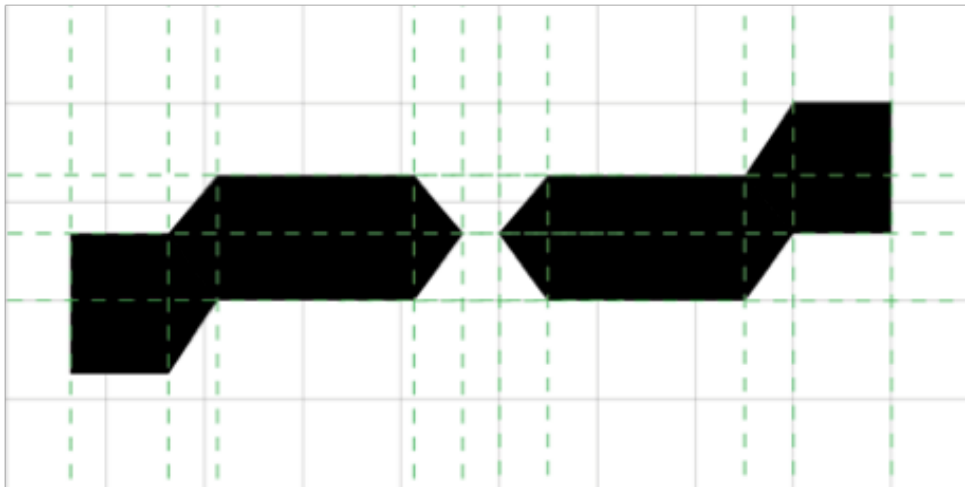
a. Extensión: Es una variación del motivo con un crecimiento regular semejante a sí mismo y concéntrico.

b. Repetición: Consiste en utilizar la misma forma más de una vez en un diseño.

c. Reflexión especular: No es un movimiento propiamente dicho como en las operaciones anteriores, sino una imagen bilateral en la que se invierten los lados.

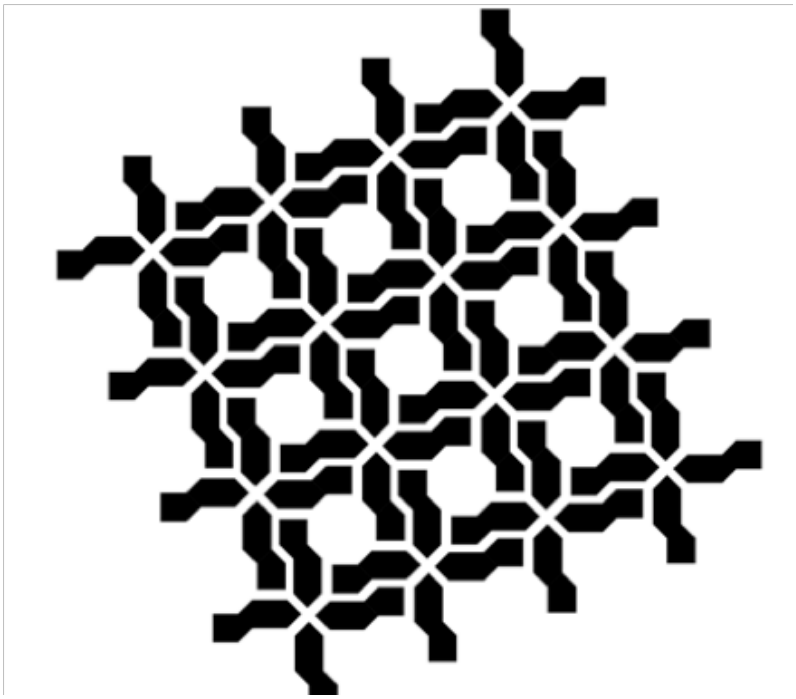
d. Rotación: Consiste en el ordenamiento del punto o motivo alrededor de un eje.

e. Expansión: Consiste en el incremento de tamaño del motivo



Ejemplo de operatoria

4. Experimentación.- En base de las operatorias realizadas el diseño puede adquirir una diversidad de formas, ganando en complejidad, riqueza estética y capacidad para evolucionar y alcanzar motivos versátiles y adaptables a múltiples objetos artesanales.



Ejemplo de nueva gráfica realizada a partir de un módulo

4.6 Estructura del manual

-Título

Manual Didáctico de Gráfica Amazónica

-Formato

A4

Ventajas: para mayor comodidad al momento de crear diseños (dentro del mismo manual) pues su objetivo es ser lo más didáctico posible.

-Portada

El símbolo más frecuente encontrado dentro del banco de imágenes del fondo iconográfico de Sarayacu fue la tortuga o charapa, por lo que fue elegido como motivo para el diseño de portada. La idea fue unir a una mucahua (vasija ceremonial) de la forma más directa con el animal que representaba (tortuga charapa) pues de esta manera se pone en evidencia el contenido conceptual del manual y su propósito: enseñar el método de diseño ancestral de las ceramistas de la etnia Sarayacu.

- Contenidos
- Índice
- Introducción
- Visión de la cultura Sarayacu
- Guía para operatorias
- Ejemplos de operatorias: fotografías de animales y plantas
- Ejemplos de operatorias: abstracción de fotografías
- Explicación de abstracción de módulos mediante textos e imágenes
- Ejemplos de operatorias: interpretación de la forma y abstracción
- Ejemplos de módulo a partir de extracción
- Ejemplos de grillas con módulo y operatorias
- Ejemplos de abstracción de formas
- Ejemplos de grilla con modulo y operatorias
- Ejemplos de módulos y grillas a partir de fotografías
- Resultados en vasijas (fotografías prototipo)
- Propuesta de colores y ejecución para ceramistas
- Fotografías de plantas y animales listas para usar como ejemplo
- Fondo de imágenes (animales-plantas) cultura Sarayacu
- Agradecimientos al CIDAP y a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca
- Logos de instituciones participantes en el proyecto

Fondo iconográfico: D00010
EC.Amazonía-Pastaza-Sarayacu
CER-Mucahuas detalle decorado.jpg

4.7 El Manual

MANUAL DE GRÁFICA
ANCESTRAL SARAYACU
Para el uso del Artesano

INDICE

[illegible]	5
[illegible]	6
[illegible]	7
[illegible]	8
[illegible]	9
[illegible]	10
Origen de Módulo	12
[illegible]	15
[illegible]	17
Matriz Ancestral	18
[illegible]	20

3

MÓDULO

¿Que es un Módulo?

[illegible]

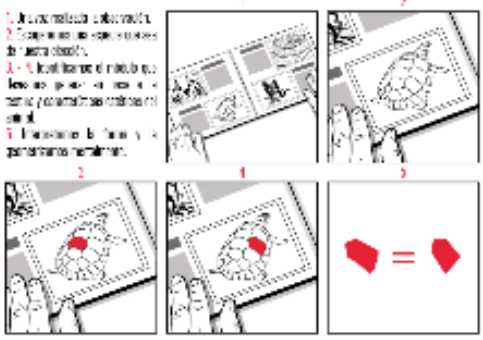
MÓDULO

DISEÑO

5

SELECCIÓN

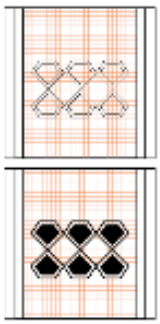
[illegible]

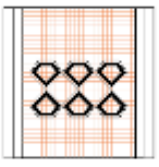


8

DISEÑO

[illegible]





11

21

Anexos

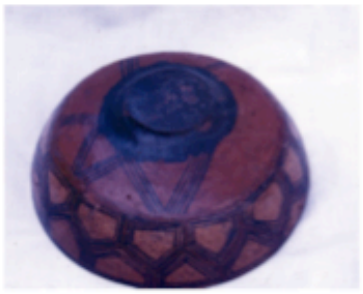
ESQUEMA DE ENCUESTA

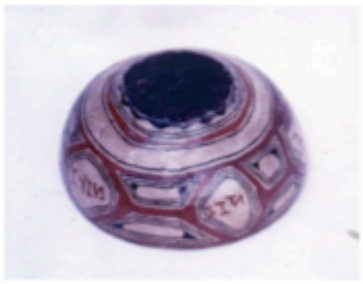
Buenas tardes, estamos realizando una investigación acerca de los artesanos ceramistas del CIDAP, sus procesos y experiencia con manuales, nos encantaría que nos ayudara contestando estas preguntas.

Datos de filtro.
1. Nombre: QUINDE MOROCHO MANUEL ARMANDO
2. Edad: 60 años
3. Género: MASCULINO
4. Ciudad: CUENCA
5. Institución/Nombre del Negocio: CERAMICA GALAXCY
6. Grado de Instrucción: SECUDARIA
7. Ocupación: DUEÑO Y PRODUCTOR.
8. ¿Desde cuándo ejerce este oficio?
Desde los 16 años
9. ¿Quién le enseño / donde aprendió?
Es un Don Innato y autodidáctico.
10. ¿Aprendió solo por la práctica o tuvo instructivos o manuales?
Pase por algunas Empresas.
11. ¿Ha dictado cursos o enseñado a alguien?
Si, algunas personas que han venido al Taller.
12. ¿El proceso que usa es 100% artesanal?
Si.
13. ¿Qué tipo de piezas realiza?
Línea artística.
14. ¿Cuánto tiempo le toma hacer una pieza de cerámica?
El proceso demora mínimo 15 días.
15. ¿Estaría dispuesto a utilizar algún tipo de maquina?
Si.
16. ¿Le gustaría contar con un material autodidáctico para poder realizar nuevas piezas de cerámica?
Si.
17. ¿Preferirá un manual con especificaciones técnicas o bastaría que éste lo guie con gráficos?
Depende la necesidad.

18. ¿Sabe o estaría dispuesto a aprender sobre gráfica ancestral?
Mis piezas están basados en diseños pre-colombinos y de costumbres de nuestra ciudad.
19. ¿Qué tan importante considera esto?
Que es bueno transmitir los conocimientos ancestrales.
20. ¿Ha escuchado de la cultura Sarayacu?
Me parece que son piezas del Oriente.
21. ¿Podría darnos su opinión acerca de estas piezas de cerámica? (Ver Imagen 1-2-3). Imagen 1, 2 y 3 son elaboradas ha base de colores naturales y engobes y utilizan el pelo como pincel, en el fondo son parecidas a las piezas pre-colombinas que yo elaboro.
22. ¿Le gustaría recuperar esta gráfica y saber como hacer algo por el estilo?
Realmente hago algo por el estilo, me pueden ver en la Galería para que observen las piezas.

Recopilación de información sobre la fauna de la región amazónica y de Sarayacu para su posterior uso en el manual.





4.5.1

Muestra del fondo Sarayacu

AMUKI, VASIJAS

EXTRACTO ENTREVISTA:

"…La artesanía se mantiene viva en la medida en que hay seres humanos que se expresan a través de ese quehacer que está ligado a la cultura pero ligado a la producción, no es solamente un elemento cultural , entonces a través de aquello (de ese vínculo de cultura y producción) la artesanía está viva y si está viva hay pueblos que se reproducen y que se expresan en el presente y en el futuro, por eso es tan importante el trabajo que hace el CIDAP, porque trabaja un elemento que son las artesanías y las artes populares."

"…El CIDAP es el único espacio en el continente americano que tiene una mirada que parte de Cuenca, que acoge el Ecuador y abarca la América toda, existen múltiples esfuerzos a lo largo de todo el continente está el FONDART (fondo de artesanías de México), el ministerio de la producción de República

Dominicana, el Fondo de Artes Culturales de Cuba, el ministerio de industrias de Guatemala, ministerio de industrias de Panamá, artesanías de Colombia y Brasil, el MATRA (Mercado de Artesanías Tradicionales de la República Argentina), la Fundación artesanías de Chile, la Dinapyme de Uruguay, el ministerio de Industrias y de Comercio Exterior, el Mincetur de Perú.

Todos, absolutamente todos tienen una misión segmentada hacia su país: si usted acude a cada uno de ellos y le pregunta que está sucediendo en otros lados no saben que sucede; el único espacio en América que conserva después de 40 años una mirada e información de lo que está pasando en el continente está en Cuenca, eso es nuestro gran orgullo aquí está la más importante reserva pública de toda América, la reserva de artesanías de América con más de 8000 piezas, está el más importante centro de documentación de todo el continente, los existen más grandes probablemente pero el centro es enormemente importante porque acoge una mirada continental."

"…El CIDAP generó una nueva cualidad en el manejo de las artesanías que es observar las artesanías, que estas se reconozcan sobre la base de la excelencia."

De dónde surge el encuentro del pensamiento, le había planteado todo este largo listado de instituciones en el continente que tienen una mirada hacia lo nacional, pero más que eso tienen una mirada vinculada con la producción.

Entonces uno de los elementos que yo creo que no hay en América

"El CIDAP es la más importante reserva pública del continente."

"Existen dos esfuerzos algo similares el primero que impulsó la familia Rockefeller y hay una reserva que en este caso se llama colección que en gran medida tiene artesanía mexicana que está en Santa Fe Nuevo México y la segunda de una fundación privada en Brasil pero las dos son muy limitadas, el CIDAP tiene más de 8000 piezas que provienen de 26 países, ningún otro espacio tiene esa magnitud es algo sumamente importante lo que está en Cuenca (tiene los materiales más representativo que existen en América: cerámica, telares, metales, madera)

Debo destacar que muchas veces los cuencanos y las cuencanas no sabemos de los tesoros que tenemos aquí, el CIDAP permanentemente los está

exhibiendo a través de la puesta en valor en sus diferentes salas de exhibición,

Este año la embajada de Chile ha solicitado al CIDAP que se monte un itinerante para que salga de aquí porque la calidad de las joyas es de altísimo nivel

Meses atrás me visitó el embajador de México, para la bienal y el embajador señaló algo que me llamó profundamente la atención, que luego en el mes de diciembre pudimos constatar: la reserva más importante de México en América Latina paradójicamente está en Ecuador

28000 documentos bibliográficos y 44600 materiales gráficos entre artesanías, textiles, cesterías, cerámica, orfebrería, metalistería, fibras naturales, y cultura popular

El centro de documentación del CIDAP posee información de todo el continente con ramas especializadas como antropología, historia e incluso diseño ha habido un esfuerzo de ligar la institucionalidad con la academia en sus primeros años se vio la necesidad de crear un espacio académico que de proyección al trabajo y así surgió en su momento la escuela de Diseño de la Universidad del Azuay,

Análisis social de los artesanos:

La artesanía es un producto social e histórico no son elementos que se dan únicamente en un momento determinado en condiciones excepcionales, son constructos sociales que se dan a lo largo del tiempo son pueblos que están atrás de ciertas técnicas de ciertas prácticas de ciertos elementos iconográficos debo destacar un elemento que también ha estado ligado: para el CIDAP hay algo muy importante que son los protocolos técnicos

Los artesanos necesitan reconocerse en la necesidad de procesos de alta evaluación técnica en este sentido creo que el CIDAP es un organismo que ha venido trabajando en los últimos años un conjunto de protocolos altamente afinados respecto al os proceso de evaluación de artesanos de excelencia, en ese sentido yo creo que la institución ha hecho el trabajo en verdad interesante.

Creo que en la artesanía y en las artes populares esta una reserva de conceptos de vida para el mundo, la artesanía es justa, es auto centrada es equilibrada a diferencia de lo que nos plantea muchas veces los modelos del capital o del a globalización en donde el consumo es el mayor referente en la artesanía uno es lo que está vestido uno no puede imitarlos, son elementos que

no se reconocen en el concepto de “úsalo y tíralo” eso no funciona en la artesanía es por eso que la artesanía tienen un sentido en el presente porque nos increpa a nosotros mismos sobre le sentido frugal de la vida

La artesanía es un producto elaborado que tiene un tiempo de vida y que muchas veces es legado.
En el colorido está la interpretación de la naturaleza, tiene un sentido cromático de unidad con la naturaleza no hay necesidad de que la artesanía permanezca en el tiempo permanece porque tiene que hacerlo y desaparece porque tiene que desaparecer es muy diferente al sentido del tiempo presente que es un sentido de ostentación

La artesanía no se ostenta simplemente es.

En el año 2012 el CIDAP tomó una visión de desarrollar un estudio socio económico sobre la base de fuentes secundarias de la vulnerabilidad de los artesanos y artesanas los informes son tremendamente preocupantes del estado de las artesanías y de los seres humanos que la sostienen la pirámide poblacional de los artesanos de ecuador indudablemente podemos extender la situación a América es una pirámide invertida lo cual nos sugiere que hay un gravísimo problema en las nuevas generaciones porque no están tomando la posta de los mayores en segundo lugar la situación de vulnerabilidad que se expresa en los artesanos y artesanas del país es extremadamente grave eso se puede ver en las condiciones económicas en donde mes a mes cada artesano recibe en el mejor de los casos el salario mínimo vital contemplando a los artesanos los joyeros que reciben muy por encima del salario mínimo vital y los tejedores que reciben muy por debajo del salario mínimo
Entonces el nivel de vulnerabilidad de las artesanías del Ecuador y en América es extremadamente grave por eso es menester el desarrollo de un conjunto de políticas públicas y la coordinación entre múltiples instituciones para desplegar una acción en beneficio de los artesanos y artesanas de Cuenca del Ecuador y de América.

Ing. Juan Pablo Serrano
Director del CIDAP
2011-

CONCLUSIONES

El levantamiento del fondo fotográfico se realizó de acuerdo con lo establecido, cumpliendo con el porcentaje requerido por el CIDAP y siendo utilizado para la creación de un manual de diseño.

La sistematización del fondo tuvo como propuesta un mejoramiento en su organización mediante la utilización de una codificación en sistema Excel; sin embargo, debido a condiciones específicas de los programas utilizados en el centro, la codificación realizada no se implementó; únicamente se mantiene su recomendación.

El fondo fue mejorado digitalmente para uso exclusivo por parte del CIDAP, y para los fines de esta investigación.

Los procesos de diseño de la cultura Sarayacu (su observación del entorno para luego abstraerlo, geometrizarlo y aplicarlo) fueron la esencia del manual realizado como proyecto.

Los resultados arrojados por las entrevistas, encuestas y encuentros realizados con los posibles usuarios del proyecto (artesanos de Cuenca) fueron la principal fuente de retroalimentación del mismo, por lo que resultó una propuesta potencialmente beneficiosa para su difusión por medio del CIDAP.

RECOMENDACIONES

El proyecto es viable y contiene una fuente real, verificable e inspiradora, en un campo competente al diseño; se recomendaría su seguimiento para la realización de proyectos similares entre la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y el CIDAP.

Debido a la minuciosidad requerida para el proyecto, y al no existir antecedentes de proyectos de naturaleza similar (que incluyan la digitalización de fondos documentales y elaboren propuestas de diseño en base de éstos), se sugiere usar el presente trabajo como término de referencia para la determinación de los tiempos de ejecución; tomando en cuenta, además, la disponibilidad de los posibles usuarios a quienes se proyecta la elaboración del

manual, en función de la aplicación de encuestas u otras técnicas de investigación que puedan considerarse pertinentes.

Es recomendable que se complete el resto de la digitalización de los fondos del CIDAP, tanto con el propósito de la conservación de sus respaldos físicos mediante técnicas digitales, como para su uso en investigaciones relacionadas al ámbito artesanal, artístico y académico.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

• Andy, Pedro; Calapucha, Claudio; Calapucha, Lineth; López, Horlando. (2012). "Sabiduría de la Cultura Kichwa de la Amazonía Ecuatoriana". Cuenca: Universidad de Cuenca.

• Cordero, Juan. (1981). "4000 años de cerámica en la región austral del Ecuador". Cuenca: Editorial Don Bosco.

• Cruz, Ramón. (2001). "Manual de Archivística". Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

• Frascara, Jorge. (2011). "Qué es el diseño de información". Buenos Aires: Ediciones infinito.

• Gioradano, Dora; Jaramillo, Diego. (1990). Geometría y Morfología en "Diseño Artesanal". Cuenca: CIDAP.

• Acha, Juan. (1991). "Introducción a la Teoría de los Diseños. México: Trillas
.

• Frutiger, Adrian. (1981). "Signos, símbolos, marcas, señales". Barcelona: Gustavo Gili.

• Holm, Olaf. (19679. "Cuadernos de Historia y Arqueología". Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas.

• Kelley, Patricia; Orr, Carolina. (1976). “Cerámica quichua de Sarayacu” Dallas: SIL Museum of Anthrophology.

• Malo, Claudio; Arroyo, Omar; Giordano, Dora; Jaramillo, Diego; Soto, Alfonso. (1990). “Diseño Artesanal”. Cuenca: CIDAP.

• Rostain, Stéphen; Geoffroy de Saulieu, Carla; Betancourt, Jaimes; Duche, Carlos. (2014). “Manga Allpa. Cerámica indígena de la Amazonía ecuatoriana”. Quito: Ekseption Publicidad.

• Sjömann, Lena. (1992). “Vasiijas de barro, la cerámica popular en el Ecuador”. Cuenca: CIDAP.

• UNESCO - Proyecto IFAP: Modelo de Gobierno Electrónico para Ciudades Patrimonio de la Humanidad (Cartagena De Indias-Cusco-Quito). (2008). “Manual de Procesamiento Documental para Colecciones de Patrimonio Cultural”. Quito: Unesco.

Maquet, Jacques. (1999). “La Experiencia Estética”. Madrid: Celeste Ediciones.

(Pág. 155)

• COBAME -Colegio de Bibliotecólogos, Archivólogos y Museólogos del Ecuador. (2011). “Los archivos históricos como fuente de conocimiento y cultura”. Tomado el 28 de mayo de 2015 de http://cobameprofesionales.blogspot.com/2011/12/los-archivos-historicos-como-fuente-de.html

• Fundación San Mateo -Educación Superior. (2012). “Archivística”. Tomado el 27 de mayo de 2015 de http://es.slideshare.net/dianhy/diapositivas-archivistica

• Merino, Giovanna. (2011). “Forma Bidimensional”. Tomado el 15 de diciembre de 2015 de

https://giovannamerino.wordpress.com/2011/03/09/04%C2%B0-forma-bi-dimensional/

• Olga Fisch Folklore. (2013). “Artesanía”. Tomado el 9 de octubre de 2015 de https://es.facebook.com/olgafisch/photos /a.10150392273302374.354649.75736812373/10151285423832374/

• Quees.la. (2013). “Manual”. Tomado el 20 de diciembre de 2015 de http://quees.la/manual/

• RAE. (2012). “Motivo”. Tomado el 20 de diciembre de 2015 de http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=Ue85GObmMDXX2rTCpUWE

• RAE. (2012). “Tipo”. Tomado el 19 de diciembre de 2015 de http://lema.rae.es/drae/?val=tipo

• Ramos, Guadalupe. Gutiérrez, Agustín. “Organización de Fondos Fotográficos en México”. (2011). Tomado el 27 de mayo de 2015 de http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/36448/35297

• Ríos, Patricia. (s/f). “La importancia de la organización y la conservación de un archivo personal”. Tomado el 28 de mayo de 2015 de http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/23-11.pdf

• Sánchez, Gustavo. (2002). “Introducción a los motivos y patrones”. Tomado el 4 de julio de 2015 de http://www.gusgsm.com/motivos_repetitivos

• Sánchez, Miguel. (2002). “Centros de Documentación Fotográfica, Estado de la Cuestión”. Tomado el 28 de mayo de 2015 de http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8927/centros_sanchez_ICT_2002.pdf?sequence=2

• Scott, Robert. (1970). “Fundamentos del Diseño”. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.A. Tomado el 20 de diciembre de 2015 de https://eacvvcae.files.wordpress.com/2014/02/l-fundamentos-disec3b1o_scott.pdf

Fuentes de Fauna:

http://www.taringa.net/posts/info/8807761/

http://www.shutterstock.com/s/anaconda/search.html

http://ecuadorpottery.com/EcuadorWeb/pottery/quichuapots2.html
http://www.fssbirding.org.uk/
http://www.anfibioswebecuador.ec/fichaespecie.aspx?Id=152)
http://www.anfibioswebecuador.ec/arcasapos/especiesabordo.aspx
http://shan.photoshelter.com/image/I0000Uts136H_PbY

Índice de Figuras

Fig1Extraído de https://www.pinterest.com/pin/490259109410336910/
Fig2 Extraído de https://pomavillarosa.wordpress.com/2010/06/21/cashaloma/
Fig3 Del quechua “tawa” (cuatro) y “suyu” (regiones o estados). Así, Tahuantinsuyo se refiere a las cuatro regiones que cosntituyeron el Imperio Inca.
Fig 5. Cerámica artesanal. Quito, Ecuador

Fig 4. Piezas de cerámica roja. San Lorenzo, Argentina.

Fig. 6. Máscaras. Cerámica de la zona de “San Juan”. Fotografía de Harald Eizmann, 1982.

Fig. 7. Cerámica popular elaborada mediante cochura al aire libre, de venta en la *Plaza Rotary*, Cuenca.
Fig. 8. Cerámica esmaltada de Chordeleg.

Fig. 9. Cerámica vidriada.

Fig. 10. Caballo. Cerámica figurativa de la zona “El Tejar”.

Fig. 11y 12. Pueblo Sarayacu. Izquierda: las mujeres generalmente se ocupan del proceso de fabricación de su cerámica, en este caso una vasija para chicha. Derecha: En la actualidad se conservan todavía las tradiciones ancestrales y el objeto cerámico se mantiene también como parte de la tradición.

Fig13 Fuente: http://servindi.org/actualidad/63043
Fig14 Rostain Stéphen Cronología del valle del Upano (Alta Amazonía ecuatoriana) pág. 667-681
Fig15 https://www.pinterest.com/pin/385902261794495577/ Fuente: alabado.org
Fig16 Fuente:http://bifea.revues.org/1004?lang=frGeoffroy de Saulieu et Carlos Duche Hidalgo : La tradición Muitzentza y el Periodo de integración (700-1500 d. C.) en la alta cuenca del río Pastaza, Amazonía ecuatoriana
Fig17 A. Jorge Arellano, « Territorios prehispánicos en las regiones interfluviales, norte de la Amazonía del Ecuador »,Bulletin de l'Institutfrançaisd'étudesandines[En línea], 43 (1) | 2014, Publicado el 08 mayo 2014, consultado el 13 noviembre 2014. URL : http://bifea.revues.org/4377 ; DOI : 10.4000/bifea.4377
Fig18 (ROSTAIN, 2014:47)
Fig20 ROSTAIN, 2014:42, 43
Fig21 ANDY et al, 2012:40
Fig22 ANDY et al, 2012:42
Fig23 ANDY et al, 2012:43
Fig24 (ANDY et al, 2012:59)
Fig. 25 Kuraka. Fuente: (ANDY et al, 2012:45)
Fig. 26. Rayu. Fuente: (ANDY et al, 2012:46)
Fig. 27. Kuyllur y Duziru. Fuente: (ANDY et al, 2012:49)
Fig. 28 Tigre. Fuente: (ANDY et al, 2012:51)
Fig. 29 Amazanka. Fuente: (ANDY et al, 2012:55)
Fig. 30. Bullukuku. Fuente: (ANDY et al, 2012:56)
Fig. 31. Anka, ñanpi, yawati Fuente: (ANDY et al, 2012:57)
Fig. 32. Charapa. Fuente: (ANDY et al, 2012:59)
Fig. 33. Nunkulli Fuente: (ANDY et al, 2012: 60)
Fig. 34. y Fig. 35. Diapositivas para proyección analógica
Fig. 37. Escáner EPSON Perfection V750 PRO
Fig. 38. Diferentes bandejas del escáner
Fig. 39. Interfaz de opciones de ajustes presentada por el software del escáner

utilizado

Fig. 40. Fotografía original antes de ser escaneada

Fig. 41. Fotografía escaneada

Fig. 42. Ajustes utilizados para edición de imágenes

Fig. 43. Operación de Extensión. (MERINO, 2011:3)

Fig. 44. Operación de Extensión. Fig. 45 . Operación de Traslación. (MERINO, 2011:3)Fig. 46 . Motivo que representa al tipo denominado *“serpiente-boa”. Operatoria: Extensión*

Fig. 47 . Motivo que representa al tipo denominado *“tortuga”. Operatoria: Extensión-traslación.*

Fig. 48 . Motivo que representa al tipo denominado *“cascabel”. Operatoria: Extensión*.

Fig.50. Ejemplo ordenado en secuencia por: Código de fotografía, **nombre de objeto, función, motivo, tipo y operatoria.**