

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA
PÚBLICA BELLAS ARTES
“MACEDONIO DE LA TORRE”**



**RESCATE DE LA TÉCNICA PICTÓRICA
TRADICIONAL DEL ENGOBE EN LA EJECUCIÓN DE
UNA OBRA DE CERÁMICA ARTÍSTICA**

Informe de producción artística para optar el título académico de
licenciado en artes plásticas y visuales

AUTOR:

Bach. AGUILAR DÁVILA, Gladys Margot

ASESOR:

Mg. Luis De Jesús Ríos Abanto

Trujillo – Perú
2018

DEDICATORIA

A Dios, por haberme dado la vida y guiar mis
pasos en el cumplimiento de mi rol sensibilizador y humanista
dentro de la sociedad.

A mis queridos hijos,
Rocío, Fanny, Jorge y Kelly
por ser fuente de mi inspiración y
por brindarme todo su amor y apoyo en la vida.

A mi esposo Santiago,
por el incondicional amor y apoyo espiritual,
que me permitió tener la fuerza para culminar mis estudios
profesionales.

AGRADECIMIENTO

Al Mg. Luis De Jesús Ríos Abanto, por su acertada asesoría en el desarrollo de la presente investigación, por su calidad de persona y la capacidad docente demostrada en la conducción del taller de Cerámica de la Escuela Superior de Formación Artística de Trujillo “Macedonio de la Torre”.

A la distinguida plana directiva, docente y administrativa por el firme e incondicional apoyo brindado durante el desarrollo de mi carrera profesional; el mismo que hoy me permite optar el título de Licenciado en Artes Plásticas y Visuales.

La Autora

PRESENTACIÓN

Señores

Miembros del Jurado

Tengo el honor de poner a vuestra consideración, el presente informe de producción artística que lleva por título: **RESCATE DE LA TÉCNICA PICTÓRICA TRADICIONAL DEL ENGOBE EN LA EJECUCIÓN DE UNA OBRA DE CERÁMICA ARTÍSTICA.**

Este trabajo ha sido elaborado dando cumplimiento a lo dispuesto en el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Superior De Formación Artística Pública “Macedonio de la Torre” de Trujillo, el mismo que dispone la elaboración de una tesis para obtener el Título de Licenciado en Artes Plásticas y Visuales

Con la seguridad que sabrán atender y dar el justo valor a la presente investigación, agradezco cordialmente por anticipado las sugerencias y apreciaciones que se brinden a la misma.

Trujillo, noviembre del 2018.

La Autora

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito rescatar la técnica pictórica del Engobe tradicional, como medio ornamental en la elaboración de una pieza de cerámica artística dentro del constructivismo abstracto. Esta técnica ancestral, en su procedimiento originario, por diferentes factores viene siendo cada vez más relegada, por lo tanto, se planteó como objetivo general: Aplicar la técnica pictórica tradicional del engobe en la ejecución de una obra de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta. Como procedimiento metodológico, para obtener información especializada, se aplicaron las técnicas de análisis de documentos, observación y registro fotográfico; las que haciendo uso de instrumentos como la bitácora, la libreta de apuntes y la cámara fotográfica, nos permitió organizar el marco teórico y el registro secuencial de los procedimientos plásticos desarrollados. En conclusión y de manera sucinta, el presente estudio permitió identificar como materiales para la elaboración de engobes tradicionales a la misma arcilla pulverizada con que se modeló la pieza a decorar, agua y elementos colorantes como óxidos naturales de cristalización baja; como medios y utensilios específicos para la elaboración de los engobes encontramos al mortero, recipientes de diferentes características y un tamiz; como instrumentos de aplicación encontramos a los pinceles, brochas y esponjas. En nuestra investigación, el proceso seguido en la aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe, comienza con la preparación de pastas de diferentes densidades, haciendo uso de la brocha se cubrió con un color de engobe de consistencia intermedia extensiones amplias, para luego después de su absorción, en busca de crear un efecto de veladura, pasar a sobreponer y extender de manera suave con la esponja, otro color más diluido; casi para concluir, haciendo uso de los pinceles se remarcaron líneas, delimitando áreas y figuras; finalmente la calidad o efecto brillante, logrado en algunas de las partes de la obra, se consiguió

al igual que nuestros antepasados mediante el bruñido. Las características de la corriente constructivista abstracta que destacan y enmarcan la obra cerámica producto de este estudio son: Su característica estructural de naturaleza geométrica, que en concordancia con el constructivismo en américa y dentro de una perspectiva contemporánea, muestra figuras u objetos identificables, pero sin detalle; la característica de frontalidad, presentando objetos de frente y a través de planos, donde no existe el efecto óptico de la perspectiva; el uso de colores de predominio cálido, que al igual que la cerámica de la época donde se inicia esta corriente, estaba ornamentada a partir de elementos suprematistas, los cuales se basaban en el diseño de figuras geométricas en un sólo plano.

Palabras Clave: Engobe tradicional, cerámica decorativa, proceso plástico, cerámica constructivista

ABSTRACT

The purpose of this research is to rescue the pictorial technique of the traditional Engobe, as an ornamental medium in the elaboration of a piece of artistic ceramics within the abstract constructivist current. Because this ancestral technique, in its original procedure, due to different factors I was relegated, is that it was proposed as a general objective: To apply the traditional pictorial technique of slip in the execution of a work of artistic ceramics within a specific stream, in this case, abstract constructivism. Developing a methodology and applying the techniques of document analysis, observation and photographic record was obtained specific information, which after its analysis and prioritization helped to organize the theoretical framework of support; as well as the sequential registration and ordering of the plastic procedures, duly described and documented in a visual way. In a succinct way, the conclusions obtained were: The pulverized clay, water and coloring elements as natural oxides of low crystallization were identified as materials for the elaboration of traditional engobes; As specific means of elaboration of the engobes we find mortars, containers and a sieve; As application instruments we find brushes, brushes and sponges. The process followed in the application of the traditional pictorial technique of the engobe, on a piece of ceramic, passes first to prepare a paste with an intermediate density and another more diluted, then making use of the brush is covered with a color engobe intermediate broad extensions, then after their absorption, in order to create a glaze effect, move to superimpose and extend in a soft way with the sponge another more diluted color; almost to conclude, making use of the brushes, lines are highlighted, delimiting areas and figures; finally the quality or satiny or glassy effect, achieved in some of the parts of the work, is achieved just like our ancestors by burnishing. The characteristics of the abstract constructivist current that highlight and frame the ceramic work product of this study are: Its structural characteristic of

geometric nature, which in accordance with constructivism in America and within a contemporary perspective, shows identifiable figures or objects, but without detail; the characteristic of frontality, presenting objects in front and through planes, where the optical effect of perspective does not exist; the use of colors of predominance warm, that like the ceramics of the time where this current begins, was ornamented from Suprematist elements, which were based on the design of geometric figures in a single plane.

Keywords: Traditional engobe, decorative ceramics, plastic process, constructivist ceramics

ÍNDICE

	Pág.
Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Presentación	iv
Resumen	v
Abstract	vii
Índice	ix
Índice de figuras.	iii
INTRODUCCIÓN	15
1.1. Problematización de la realidad artística	15
1.1.1. Identificación del hecho artístico objeto de estudio.	15
1.1.2. Problematización de la realidad artística	15
1.1.3. Formulación del problema.	15
1.2 Justificación e importancia	18
1.3. Objetivos de la investigación.	19
1.3.1. General.	19
1.3.2. Específicos.	19
1.4. Hipótesis de trabajo	19
CAPITULO II. MARCO DE REFERENCIA	20
2.1. Estado del arte.	20
2.1. Fundamentos teóricos o artísticos.	28
El engobe	28
El engobe tradicional	28
Características de un buen engobe	29
Procedimiento de aplicación del engobe	30

La decoración en la cerámica	33
La cerámica	33
La cerámica artística	34
Principios y elementos compositivos para el análisis formal de la obra artística	36
Tema de la obra artística	37
CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO	39
3.1. Objeto de investigación.	39
3.2. Técnicas e instrumentos que se aplicaron para recoger información.	39
3.3. Técnicas e instrumentos que utilizaron para organizar, interpretar y sistematizar la información.	39
CAPITULO IV: EXPERIENCIA ARTÍSTICA DESARROLLADA	40
4.1. Descripción de las obras creadas.	40
4.2. Descripción de los materiales, técnicas y procesos desarrollados.	40
4.3. Descripción las medidas, escalas o formatos utilizados.	42
4.4. Explicación de los aspectos artísticos.	42
4.4.1. Presentación de la obra artística	42
4.4.2. Análisis compositivo de la obra artística	43
El espacio	43
Esquema compositivo	44
Ritmo	45
Equilibrio	46
Estructura oculta	47
Sección de interés	48
Recorrido visual	49
Unidad y variedad	50

Color	51
Clave tonal	52
4.5. Explicación del lenguaje y valores comunicacionales y/o estéticos.	53
4.6. Descripción y explicación del proceso seguido.	58
4.6.1. Proceso pre plástico	58
Antecedentes gráficos	58
Planificación e implementación	59
Preparación de la arcilla	64
Preparación del engobe	68
4.6.2. Proceso plástico	70
Modelado de la pieza cerámica	70
Aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe	75
Proceso de cocción y acabados	79
CAPITULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	82
5.1. Conclusiones:	82
5.2. Recomendaciones.	84
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXOS	88

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Plato de cerámica de la cultura nazca	21
Figura 2. Receptor de Formas.	22
Figura3. Objetos ordenados con flecha al centro.	23
Figura 4. Cabeza de Mujer, celuloide y metal.	24
Figura 5. Perú Colombino.	25
Figura 6. Guerreros ancestrales.	26
Figura7: Mujer en Llamas Rojas.	27
Figura 8: Simplificando la Feminidad.	27
Figura 9: Sarcófago de mis Ancestros.	42
Figura 10: Análisis gráfico del espacio	43
Figura 11: Análisis gráfico del esquema compositivo	44
Figura 12: Análisis grafico del ritmo	45
Figura 13: Análisis gráfico del equilibrio	46
Figura 14: Análisis gráfico de la estructura oculta	47
Figura 15: Análisis del grafico del sector de interés	48
Figura 16: Análisis gráfico del recorrido visual	49
Figura 17: Gama cromática	51
Figura 18: Colores predominantes en la obra	51
Figura 19: Clave tonal en la obra	52
Figura 20: Espiral y zigzag en la obra	55
Figura 21: Cruz andina antropomorfa en la obra	55
Figura 22: Rombo aplicado en la obra	56
Figura 23: Mantos de tela o pluma	57
Figura 24: La autora recolectando información y realizando apuntes	58

Figura 25: Pala, pico y sacos para la recolección de la arcilla	59
Figura 26: Bastidor con malla de grano medio	60
Figura 27: Plancha deshidratante de yeso	60
Figura 28: Herramientas de modelado y coloreado	61
Figura 29: Medios para la preparación de engobes	62
Figura 30: Torneta y herramientas de modelado	63
Figura 31: Placas de prueba de color	63
Figura 32: La autora extrayendo el material arcilloso	64
Figura 33: La autora pulverizando el material arcilloso	65
Figura 34: La autora decantándola arcilla	65
Figura 35: La autora tamizando la arcilla	66
Figura 36: La autora deshidratando la arcilla	67
Figura 37: La autora amasando la arcilla	67
Figura 38: La autora seleccionando los pigmentos naturales	68
Figura 39: La autora sedimentando los pigmentos	69
Figura 40: La autora mezclando la pasta base con el pigmento	70
Figura 41: La autora elaborando la base de la pieza	71
Figura 42: La autora levantando la pieza mediante la técnica de rollos	72
Figura 43: Modelado de la parte superior de la pieza con técnica de tablillas	73
Figura 44: Acabado y características planas de la parte superior de la pieza	73
Figura 45: La autora graficando iconografía	74
Figura 46: La autora calando partes específicas	75
Figura 47: La autora aplicando el engobe	76
Figura 48: Parte posterior. Detalle de la aplicación del engobe	77
Figura 49: La autora superponiendo colores con esponja	78

Figura 50: La autora pulimentando la obra mediante el bruñido	78
Figura 51: Rajas de leña a emplear como elemento de combustión	79
Figura 52: La autora en la etapa de calentamiento del horno	80
Figura 53: Detalle de la cámara de combustión en la etapa de cocción	81

Introducción

1.1. Problematicación de la Realidad Artística

1.1.1. Identificación del hecho artístico objeto de estudio.

Iniciando el presente estudio, es pertinente identificar el hecho artístico objeto de estudio; por lo tanto, precisamos como tal, a: El engobe tradicional, como técnica pictórica ornamental, en el proceso de ejecución de una obra de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta.

El engobe tradicional, a pesar que en la actualidad no se emplea mucho dentro de la cerámica artística, es una técnica decorativa usada desde tiempos milenarios. Históricamente el engobe es la técnica de coloración de superficie cerámica más antigua; las piezas cerámicas de las diferentes culturas del mundo antiguo, así como de las culturas precolombinas de América, fueron decoradas mediante engobes.

1.1.2. Problematicación de la realidad artística (Hecho artístico objeto de estudio)

La aplicación de una técnica dentro del proceso de representación en las artes plásticas, entendida como la manera de proceder en la ejecución de un objeto o suceso bajo nuevos aspectos, significados o circunstancias; obliga al uso de un soporte físico, insumos e instrumentos aprehensibles a nuestros sentidos. La materia prima, pero sobre todo la manera de manipularla, así como las posibilidades de uso de herramientas y utensilios, se presentan como aspectos problemáticos que requieren de análisis y una propuesta de uso.

Considerando el amplio universo en cual orbitan las diferentes manifestaciones artísticas plásticas y teniendo en cuenta la amplitud de pensamiento y creatividad del

artista, podemos afirmar que sus técnicas de ejecución son innumerables. En busca de nuevos resultados, casi siempre se está investigando y proponiendo nuevos procedimientos.

Entre las variadas técnicas desarrolladas dentro del arte cerámico tenemos las de naturaleza constructiva, ornamental y de cristalización. "El Engobe", término empleado tanto para identificar un material pictórico como a un procedimiento decorativo con antecedentes históricos, es una técnica ornamental ancestral del arte cerámico universal que se basa en el uso de tintas derivadas de almogres naturales y fijados a través del bruñido.

Lamentablemente el engobe ancestral o tradicional, desde algún tiempo atrás, está siendo conminado al olvido. Su peor amenaza la constituye la propia tecnología de materiales cerámicos, que a pasos acrecentados avanza dejando los procedimientos originarios como signo de rezago. No queremos decir con ello que ya no se practica, si no, que se le ve en ámbitos cada vez más artesanales, como medio para decorar vasijas y figurillas orientados a cubrir un mercado decorativo comercial.

En la ciudad de Trujillo, la técnica del engobe, a pesar de tener como referencia las excelentes piezas de cerámica decorada realizadas por nuestros antepasados precolombinos Mochica Chimú, no se practica en la dimensión que le correspondería, casi siempre se la observa en una producción mediática de réplicas. Las culturas precolombinas mencionadas no solo la utilizaron para marcar o decorar vasijas utilitarias, sino también como medio pictórico expresivo con independencia artística, que desprendiéndose de la forma o superficie que la contiene, busca expresarse dentro de los parámetros artísticos con gran esplendor.

Corresponde mencionar, que otros de los factores que mellan el uso del engobe tradicional, es la preferencia de muchos practicantes o hacedores ceramistas por abordar otras técnicas ornamentales “mediáticas y efectistas”. Consideramos en esta categoría el uso de acrílicos, oleos y otros materiales pictóricos de aplicación directa en frio, que no requieren de ser cocidas para su fijación y que permiten obtener efectos deslumbrantes, pero limitados y direccionados en su función, al campo decorativo artesanal.

En la actualidad, en nuestra escuela no existe material bibliográfico especializado que presente de manera descriptiva, paso a paso, el proceso de aplicación de la técnica del engobe tradicional con orientación artística, solo se abocan de manera sucinta a su definición características y composición. La realidad es que no existe un soporte que genere expectativa hacia esta técnica ancestral, porque la poca información que se tiene no aborda el tema de manera práctica ni estimula la creatividad.

Otro aspecto importante a considerar es que el ciberespacio, que en otros campos resulta de gran apoyo, presenta videos y publicaciones orientados al engobe como técnica, mas no como insumo atávico; por lo tanto es considerado solo como un procedimiento que aporta en la aplicación de vidriados, esmaltados y metalizados. El engobe visto solo de esta manera, contribuye significativamente dentro de la cerámica artística moderna, pero no contribuye en el mismo nivel con la conservación y puesta en valor de procedimientos de preparación y el uso de insumos tradicionales.

Es necesario como practicantes del arte cerámico, asumir la responsabilidad de la investigación; específicamente explorando, identificando, analizando, aplicando y consolidando la información sobre la técnica del Engobe. De esta manera desde

nuestra propia práctica, podremos poner a disposición los resultados de nuestra experiencia artística.

1.1.3. Formulación del problema.

¿Cuál es el procedimiento de aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe en la ejecución de una obra de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta?

1.2 Justificación e importancia

La realización de la presente investigación se justifica en la necesidad de sistematizar el proceso de la producción artística, específicamente el proceso de ornamentación mediante la técnica tradicional del engobe, que a través del rescate de sus modos de preparación y aplicación nos permita emplearla dentro de la cerámica artística.

Es importante porque a la vista del problema de la producción artística, nos permite conocer motivaciones, ideas, conceptos y teorías que sustentan los diversos procesos coadyuvantes en la elaboración de la obra de arte. Así mismo debido a la particular forma en que se abordará el problema plástico, los resultados y conclusiones obtenidos de la aplicación del engobe como técnica pictórica serán específicos, permitiendo posteriormente compararlos con los aspectos resolutivos de otras investigaciones. En ese sentido, el informe del presente proyecto de producción artística al ser publicado podrá ayudar a otros artífices del campo.

De otro lado, este estudio se muestra original, porque investigaciones de este tipo, que tratan el proceso de representación artística desde la práctica misma como hacedor, se muestran escasas.

1.3. Objetivos de la investigación.

1.3.1. General.

Aplicar la técnica pictórica tradicional del engobe en la ejecución de una obra de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta.

1.3.2. Específicos.

- a. Identificar materiales, propiedades y medios específicos de elaboración y aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe.
- b. Describir el proceso de aplicación del engobe como técnica pictórica tradicional en la elaboración de una pieza de cerámica artística.
- c. Determinar las características de la corriente constructivista abstracta que destacan y enmarcan la obra de cerámica artística a realizar.

1.4. Hipótesis de trabajo

El procedimiento de aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe, en la ejecución de una obra de cerámica artística, dentro de la corriente constructivista abstracta; pasa por: Identificar sus materiales, propiedades y medios específicos de aplicación, desarrollar procesos de marcación, colocación y fijación del engobe tradicional y de presentar la obra cerámica a través de formas y figuras simplificadas e identificables, con características estructurales de naturaleza geométrica.

Capítulo II. Marco De Referencia

2.1. Estado del arte

Casi no existe información, sobre todo escrita, donde el propio artista desde la práctica misma describa su manera particular de aplicar normas, leyes y procedimientos para el abordaje y representación de un determinado tema, técnica u objeto en su obra; menos se encuentran estudios que traten específicamente sobre el proceso de decoración a través de la aplicación de la técnica tradicional del Engobe, en el contexto de la cerámica artística contemporánea.

El artista, en su práctica misma, de manera subconsciente pone en acción leyes y normas, pero no tienen práctica en el registro de su procedimiento, o sencillamente no se interesa en ello. Por este motivo, estudios sobre la manera de realizar de forma sistemática, paso por paso, una obra artística con sustento teórico y conceptual, es por decir lo menos, difícil de encontrar. Lo que si se encuentran con mayor regularidad, son las investigaciones o tratados de obras de arte, analizados y comentados por expertos desde un punto de vista contemporáneo o estudios monográficos donde el autor analiza y describe su propia obra ya terminada, pero sin el detalle que solo brinda el análisis y descripción de los procesos en su espacio y tiempo real.

Si bien es cierto, no encontramos estudios específicos con referencia directa a nuestro fenómeno artístico objeto de estudio; el engobe, entendida como una técnica de ornamento por la cual una pieza se reviste por una capa delgada de pasta de un color disímil, si lo hallamos presente en ceramios de grandes culturas de la antigüedad, incluidas las precolombinas sudamericanas; destacando los Nazca en el Perú, por su amplia gama espectral, llegando a mostrar hasta once colores y más de ciento ochenta matices.



Figura 1: Plato de cerámica de la cultura nazca (200 a.C.-650 d.C.)

En cuanto a la corriente artística donde se encuentra ubicada nuestra propuesta, encontramos al Constructivismo abstracto, que lo podemos definir como una corriente de vanguardia abstracta y geométrica, que incorpora a la obra de arte el uso de formas y colores de naturaleza plana y sintética.

Refiriéndose a sus características, Peckler (2003) nos dice “...se conforma como una abstracción geométrica de naturaleza desordenada y equilibrada a la vez, cuyas figuras se establecen asimétricas, a veces anárquicamente con un fuerte ritmo dinámico y espacial, con abundancia de líneas curvas y ángulos agudos...” (p. 603).

La cerámica presente dentro del constructivismo abstracto, estaba decorada a partir de elementos suprematistas, lo que quiere decir que se basaban en el diseño de figuras geométricas en un sólo plano, utilizando colores naranja, rojo, azul, amarillo, blanco y negro, casi siempre sobre fondo de color blanco, que le daban vistos de actualidad y de dinamismo.



Figura2: Receptor Forma - K. Malevich, pintura - N. Suetin. (1923)

En Latinoamérica, como un referente del constructivismo, encontramos a Joaquín Torres García, que plantea una nueva forma de expresar conceptos de manera simplificada, representando objetos de la realidad a través de signos que admitan lecturas libres de subjetividad. Plantea un constructivismo con raíces americanas bajo una lectura universal, que reúne características de la vanguardia europea y la simbología de las culturas precolombinas.

Después de algunos años de aparecer el movimiento constructivista en Rusia y que de manera paulatina fue influenciando e instaurándose en nuestro continente, donde se vivía tiempos de cambios y de revoluciones impulsadas por un espíritu renovador político social, se considera a Joaquín Torres García como el verdadero impulsor de este movimiento de arte moderno en Latinoamérica, que fundamenta su propuesta a través de su teoría del “Constructivismo Universal”.

A decir de la representación de objetos, Torres (1944) plantea que para construir objetos estéticos, se debe buscar realizar solo una estructura, en esto está todo lo importante, de esta manera se podrá hacer objetos indeterminados y construcciones más libres, sin apego real con alguna forma natural u objeto existente (p. 246).



Figura3: Objetos ordenados con flecha al centro, Joaquín Torres-García (1949)

En otras manifestaciones de las artes plásticas como la escultura y la pintura, a nivel internacional encontramos a los escultores rusos pertenecientes al constructivismo abstracto: Naum Gabo y Antoine Pevsner, que establecidos en París desde mediados de la década de 1920, representaban en sus obras de manera muy simplificada, figuras u objetos identificables, pero con características estructurales de naturaleza geométrica.

El constructivismo, especialmente el ruso, no se limitó solo a crear objetos de arte; sino también a integrar los elementos u objetos que aparecían en las obras, con el espacio externo que las rodeaban bajo un criterio de unidad. Por ser un movimiento en que predominaba lo tridimensional, se destaca en la escultura, la arquitectura y el diseño industrial; de allí es que

como característica de sus materiales constitutivos, podemos decir que se elaboraban las obras de arte o productos utilitarios, teniendo como base materiales como el metal, plástico, vidrio, cerámica, papel, entre otros.



Figura 4: Cabeza de Mujer, celuloide y metal, Naum Gabo

A nivel Nacional encontramos a:

Juan Carlos Ñañaque Torres, de Lambayeque Perú, de reconocida trayectoria artística que representa en sus pinturas una mixtura de personajes icónicos de la vida diaria de su región, dentro de una perspectiva contemporánea, mostrando figuras u objetos identificables, pero con características estructurales de naturaleza geométrica. Cabe mencionar su obra pictórica “Perú Colombino” cuyas características de forma y color de sus personajes, tienen relativa semejanza a la obra cerámica producto del presente estudio de producción plástica.

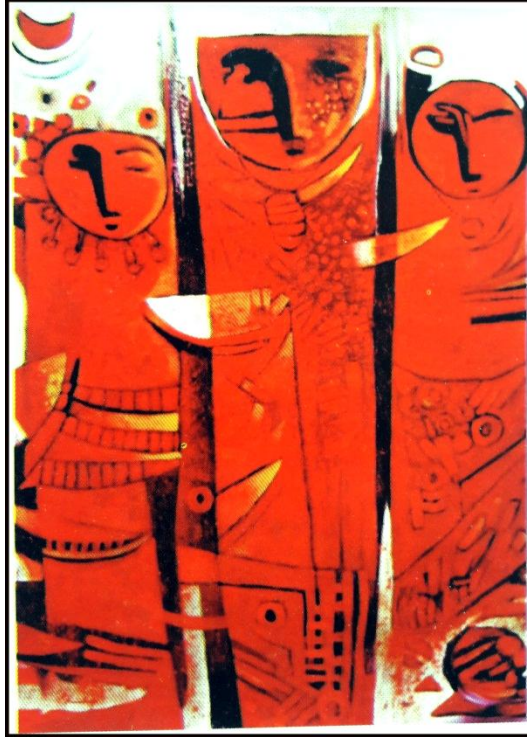


Figura 5: Perú Colombino. Juan Carlos Ñañaque (2018)

Del mismo modo encontramos a Viera (2013) que en su tesis titulada: La iconografía de la Cultura Chachapoyas y el constructivismo abstracto, propone una obra gráfico plástica titulada: “Guerreros Ancestrales”, donde a través de la línea y el color, mediante la técnica del acrílico sobre lienzo, representa algunos elementos iconográficos representativos de la cultura Chachapoyas. Específicamente a las características e iconografía presentada en sus sarcófagos funerarios, nos dice que carecían de brazos y piernas, llevan una máscara ubicada en su parte superior, en la cara o en el pecho. También parafraseando a otros autores nos explica que algunos mostraban pintura facial y adornos geométricos en el cuerpo como el zigzag, el rombo y la greca. Finalmente nos dice que los Chachapoyas para representar sus símbolos iconográficos utilizaron un lenguaje geométrico que coinciden con una propuesta mucho más contemporánea como la del constructivismo abstracto.



Figura 6: Guerreros ancestrales. Luz Viera (2013)

Cabe mencionar en esta parte del estudio, como experiencia o antecedente sobre el trabajo con engobes naturales, algunas experiencias personales que derivaron en obras cerámicas con impresión modernista.

La obra “Mujer en Llamas Rojas”, es una pieza cerámica de 50 cm de altura, 30 cm de ancho y 20 cm de espesor, donde se aplicó la técnica del engobe tradicional en su variedad de restregado con esponja por sobre toda la pieza. Se presentan partes lisas y otras bruñidas en busca de generar contrastes. El pigmento utilizado fue óxido de hierro de tonalidad rojiza.

La obra “Simplificando la Femenidad.”, es una pieza cerámica de 60 cm de altura, 20 cm de ancho y 20 cm de espesor, donde se aplicó la técnica del engobe tradicional en su variedad al pincel sobre sectores de la pieza, queriendo contrastar el color y pulimento natural de la arcilla cocida con el efecto logrado en las partes engobadas y bruñidas. El pigmento utilizado fue óxido de hierro en estado férrico de tonalidad amarilla.

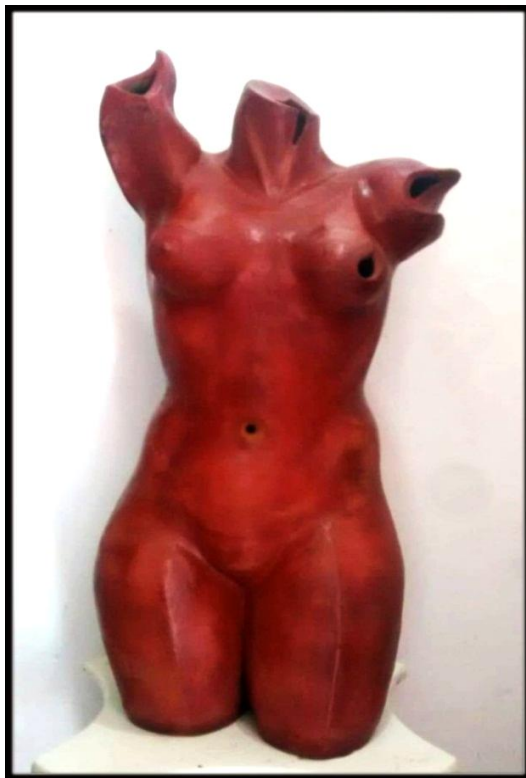


Figura 7: Mujer en Llamas Rojas. Gladys Aguilar (2016)



Figura 8: Simplificando la Feminidad. Gladys Aguilar (2017)

2.1. Fundamentos teóricos o artísticos.

El engobe

El engobe es una técnica decorativa del arte cerámico que consiste en adicionar a una pieza o superficie específica, cuando se encuentra en "Estado de cuero", una capa fina de pasta de un color diferente.

Dillon, Tarela, y Melo (2016) al referirse al término engobe nos dicen que "son arcillas líquidas o barbotinas a las que se han adicionado colorantes, en forma de óxidos metálicos o de sus pigmentos derivados. Pueden variar en espesor, según su aplicación, pero lo ideal es que tengan la consistencia de una crema" (p. 24).

El engobe tradicional

Por excelencia el engobe tradicional es una técnica decorativa creada y ampliamente usada desde tiempos milenarios. Históricamente el engobe es la técnica de coloración de superficie cerámica más antigua, anterior al descubrimiento de los esmaltes. Las piezas cerámicas de las diferentes culturas del mundo antiguo, así como de las culturas precolombinas de América, fueron decoradas con engobes. Los ceramistas de la cultura Nazca en el Perú precolombino, fueron los que consiguieron desarrollar la técnica del engobe tradicional, hasta el mayor grado de refinamiento.

En esencia los engobes naturales son producto de la mezcla de óxido de hierro y arcilla casi siempre del tipo bentónicos. La mezcla de arcilla con óxidos en estado férrico nos permite obtener gamas cálidas, mientras que la mezcla con óxidos en estado ferroso nos proporcionan gamas frías.

Verniers, D. en su espacio web, Cerámica con técnicas americanas, al referirse a los engobes tradicionales nos dice “Se puede usar como engobe todas las arcillas, rojas, blancas o coloreadas que se adhieran bien a la pieza. Estas arcillas se mezclan con agua (barbotina) y se aplican como color de fondo o para diseñar sobre la superficie semihumeda...”.

A si mismo nos dice: “Normalmente se seleccionan arcillas que por sus distintos componentes minerales dan colores que nos resultan interesantes. Con las arcillas férricas se obtiene rojos, naranjas y rosados; y con las de alto contenido de caolín se logran engobes blancos”.

Del mismo modo al referirse a la elaboración de la paleta de colores señala: “...podemos agregar óxidos metálicos para ampliar nuestra paleta de colores...”. “Es común utilizar óxido de hierro, para obtener rojos, manganeso y óxido de cobre para grises oscuros y negros, y también pigmentos calcinados a base de cobalto para los azules, cromo para los verdes, etc.”

Características de un buen engobe

Para la preparación de un buen engobe Dillon et al., en cuanto a la arcilla a utilizar en la constitución del engobe, recomiendan que esta sea del mismo tipo que aquella con la cual se haya construido la base o pieza a ser aplicada. De esta manera, según los citados, se asegura mejores resultados en la adaptación de ambos, al reducir las posibilidades de desprendimiento por factores de disímil contracción.

Del mismo modo, nos dicen que se le puede adicionar una pequeña proporción de fundente, para contribuir a la adherencia y a lograr los colores esperados.

Morós, García, Badenes y Tena, (2013), en cuanto a los pigmentos colorantes, nos exponen las propiedades fundamentales que deben de presentar para ser utilizados para un engobe:

Tienen que ser termoestables “...Tiene una estructura cristalina estable a elevadas temperaturas. Según su estabilidad podemos distinguir entre pigmentos de baja temperatura y de alta temperatura”. “Los primeros son utilizados en vajillería doméstica en segunda o tercera cocción, revestimiento cerámico o incluso pavimento de gres”. “...Los de elevada temperatura se utilizan en cerámica fina, loza y porcelana así como en monococción, en decoración bajo cubierta” (p. 17).

Son insolubles en la matriz vítrea “El pigmento se añade a un esmalte cerámico básicamente de naturaleza vítrea y debe mantener su entidad estructural en la cocción produciendo la coloración homogénea en la matriz” (p. 17).

No tienen que modificar las propiedades de la matriz “El pigmento debe ser un material con buenas propiedades físicas que no modifiquen las propiedades de resistencia mecánica a la abrasión, al agrietamiento y a los agentes atmosféricos, así como al ataque a ácidos y bases de la matriz” (p. 17).

Procedimiento de aplicación del engobe

Antes de la aplicación de cualquier tipo de engobe, sobre todo los de origen tradicional, se tiene que tomar en cuenta que los pigmentos naturales siempre vienen con agentes contaminantes como el cuarzo, arena, grava o mica; que podrían producir ralladuras al ser pulidas posteriormente, para ello se hace necesario disolverlas y colarlas en maya fina.

Sobre la aplicación del engobe recogemos literalmente algunos párrafos de la entrada de Ariel Yametti en el blog: Potte studio, donde nos indica diferentes maneras o posibilidades de aplicar un engobe:

Con los engobes podemos hacer de todo:

Pasarlo a pinceleta para cubrir toda o gran parte de la superficie cerámica, pasarlo a pincel mediano para cubrir pequeñas zonas, pasarlo a pincel fino o liner para trazos bien finos, detalles, puntos, letras, etc., etc.

Aunque cualquier pincel nos servirá para estas técnicas se suele aconsejar que utilicemos los chatos ya que facilitan la carga pareja del material.

Si al preparar el engobe, nos tomamos el trabajo de morterear bien los componentes, dejamos reposar la mezcla en agua varias horas y previo a usarlo lo pasamos por un tamiz o una media, podemos sopletear el engobe tanto con pistolas a compresor, como con los sopletes manuales que venden las casas de cerámica.

Podemos sopletear para cubrir toda la superficie de la pieza, sopletear sobre plantillas, reservas grasas o cinta de enmascarar, etc. sopletear para generar manchas, chorreados, sopletear sobre esmaltes: poca carga, tiñe y "endurece" el esmalte.

En cuanto a la preparación y uso de un engobe espeso, Yametti afirma que una capa más gruesa podría genera descascarado del engobe. Sin embargo si tomamos algunas medidas, se podrían aumentar las variantes de aplicación:

Si preparamos el engobe más espeso, podemos bañar piezas sumergiéndolas o volcándolo sobre la pieza; En estos casos tenemos que trabajar con la pieza en estado de cuero para evitar que el exceso de humedad la raje o ablande demasiado y secar suavemente la pieza.

También podemos superponer dos o más engobes, para luego esgrafiar, es decir retirar con una punta una o más capas en busca del color anterior para generar dibujos sobre la pieza, o raspar zonas más amplias con un cepillo medio duro. Podemos realizar líneas en relieve con jeringas o "peritas".

Podemos hacer incisiones en la superficie y aplicar un engobe espeso, al tomar cuerpo retiramos el excedente para descubrir las líneas previamente marcadas ahora coloreadas, esta técnica se llama mishima. Para evitar los problemas de contracción entre el cuerpo y el engobe (que posee más agua), podemos agregar un poco de chamote fino a la mezcla.

Podemos salpicar el engobe con pinceles, cepillos, etc. Esponjearlo, aplicarlo con plumas, hojas vegetales, telas, etc.

Del mismo modo, en referencia al bruñido, efecto que se logra al pulir las paredes o partes engobadas en una pieza cerámica y su cocción, Yametti (2010) nos dice:

Si frotamos sobre el engobe, como también así sobre la pasta, un elemento de poro cerrado (cucharas, piedras lisas, bolitas de vidrios, etc.) conseguiremos un efecto vidrioso de la superficie, esta técnica se denomina bruñido o satinado y más allá del brillo satinado de la superficie también se sellará parcialmente la superficie del cacharro. Cabe aclarar que las piezas bruñidas se suelen hornear a bajas temperaturas (950 grados aprox.) ya que a mayor temperatura el brillo disminuye.

Sobre un engobe fresco, se puede aplicar "té de moca" que reacciona sobre éste formando un tramado parecido a algas o helechos.

Así mismo, Yametti complementa explicando que el procedimiento de preparación del “te de moca” consiste en hervir un poco de agua con tabaco, procediendo a filtrar, para finalmente agregarle los óxidos colorantes o pigmentos.

La decoración en la cerámica

La decoración en la cerámica nos muestra un sinfín de posibilidades técnicas, y aunque se trate básicamente de ornamentar las piezas elaboradas, existen dos frentes de trabajo, el personal o artístico y el industrial.

Tomando como fuente el sitio web: Todacultura.com, (s.f.) y según en qué grado o en qué etapa de la ejecución de la obra quiera aplicarse la decoración, encontramos diversos métodos de decorado cerámico: “Decoración sobre la pasta húmeda, decoración sobre pasta semi seca con la dureza de cuero, decoración bajo cubierta, decoración sobre cubierta, decoración empleando atmósferas reductoras y decoración por medio de engobes”

La cerámica

Para tratar de definir a la cerámica tomaremos en cuenta a Hald (1952), que en su libro Técnica de la cerámica nos dice: “Cerámica es la denominación común a todos los artículos de arcilla cocida...” (p.79).

Del mismo modo, refiriéndose a la materia prima del arte cerámico, Hald indica: “Además del contenido arcilloso, la mayoría de las especies poseen mezclas de otros minerales que en estado puro no muestran propiedades plásticas, pero con su presencia en la mezcla natural o artificial con la arcilla, pueden con frecuencia mejorar el material y aumentar considerablemente sus aplicaciones” (p.80).

En el mismo sentido, tratando de recopilar más información sobre el arte cerámico, citaremos a Pérez y Gardey (2009) que nos dice que cerámica es el arte de elaborar objetos de arcilla común, loza y porcelana. Esta denominación procede del griego *keramikos*, “sustancia quemada” y está referida a objetos artísticos como a todo lo perteneciente o relativo a la cerámica.

Finalmente podemos definir a la cerámica como el arte tridimensional de modelado en arcilla de diferentes objetos de tipo utilitario, decorativo y artístico que sometidos a altas temperaturas de cocción, adquieren impermeabilidad y dureza. Su materia prima es la arcilla, que básicamente es un silicato de aluminio hidratado, con presencia adicional de minerales antiplásticos que ayudan en su estabilidad.

La cerámica artística

La cerámica tradicionalmente fue asociada a la utilidad práctica y evoluciono estéticamente de acuerdo al requerimiento religioso, desde su descubrimiento hasta el siglo pasado; sin embargo parafraseando a Blume, H. (1984) nos dice que actualmente, la religión y la tradición es solo un aspecto o elemento más dentro del contenido gráfico de la cerámica, porque hoy en día este elemento es reemplazado por un simbolismo mucho más independiente e individual. Del mismo modo nos dice que en la actualidad las obras cerámicas también van desprendiéndose de características localistas para adquirir connotaciones universales, que junto al uso de nuevas tecnologías convierten a la cerámica en un medio expresivo, dentro del campo de las bellas artes (P. 108).

Recogiendo lo expuesto por Acosta F. (1995) en su etapa de recopilación de principios y procesos de su tesis: La integración de la imagen serigráfica como recurso plástico en la cerámica escultórica, expresa: “Las tendencias más nobles y renovadoras dentro del arte

actual tienden a la utilización de muy diversos medios en una misma obra: cerámica y pintura; cerámica y metal; complemento con madera, alambre, telas, materias blandas; cerámica y objetos de uso...” (p.78). Considera de esta manera, que en la actualidad la cerámica como toda acción artística está orientada al uso de técnicas mixtas, eliminando el purismo de anteriores décadas, que la encasillaban dentro de la alfarería con un sentido netamente utilitario, restableciendo de esta forma su fin libertador dentro de la sociedad.

Acosta afirma: “No hay dogmas ya en el arte ni en la cerámica de hoy. Sólo una intención liberadora”. Así mismo dice: “Queda así abierto un vasto campo para la creación original, frenada en épocas pasadas debido a los prejuicios estéticos surgidos de la enseñanza tradicional...”. Sigue señalando: “... en los intereses impuestos por los galeristas y del rastrerismo de no pocos artistas incumbidos sólo en las posibilidades de venta...” (p.78).

La cerámica desde un punto de vista crítico, el principal error ha sido mantenerla atada exclusivamente a la confección de vasos, cerrándole la mira hacia las otras esferas de la plástica tales como la escultura y el mural escultórico, hasta la nueva estética de cerámica de posguerra, que se abre paso y se manifiesta especialmente a través del trabajo precursor de Picasso.

Picasso no fue un tornero ceramista... pero únicamente un ignorante puede negar que fue un artista de la cerámica, y de los mejores por los nuevos conceptos a los que dio paso o introdujo, prueba de lo cual son sus más de tres mil piezas cerámicas que dejó terminadas al morir.

El ingrediente pictórico caracteriza ampliamente a la escultura cerámica actual. Asimismo, “los medios mixtos” se utilizan cada vez más ampliamente: cerámica y pintura; cerámica y montajes escenográficos, cerámica y sonido; con movimiento o a

motor; cerámica con metal; con vidrio; con tela; con papel; con objetos prehechos; cerámica cruda (sin hornear) o pintada con pintura en frío. Todo es válido ya, en esta filosofía permisiva que rige en la actualidad plástica. Los llamados “posmodernos”, al no conseguir instalarse cómodamente dentro de ninguna corriente actual o reciente, niegan la vigencia de las vanguardias y recogen eclécticamente del pasado todo aquello que les sirva. Pero la pasividad nostálgica del posmodernismo o de la filosofía del “desencanto”, posee una raíz más honda en la cultura actual, más allá de la plástica: es la decadencia de todo un modelo de vida tradicional, agotada ya en sus propuestas. (Acosta, 1995, p.79)

Principios y elementos compositivos para el análisis formal de la obra artística

Referidas a las normas o criterios que se ponen en práctica cuando se realiza una composición trascendental dentro del arte. Los principios son el movimiento, la unidad, la variedad, equilibrio, contraste, proporción, y el ritmo. Los elementos tridimensionales son: El espacio, la luz, la forma, material y el color.

Al respecto De S'agaró (1980) nos dice “Componer es organizar con sentido de unidad y orden los diferentes factores de un conjunto, para conseguir de éste el mayor efecto de atracción, belleza y emoción” (p. 7).

En el mismo sentido, Antonino (1972) refiriéndose a los principios y elementos que intervienen en la composición, señala:

En la composición nos situamos frente al puro juego estético intelectual. Combinamos líneas, masas, tonos y espacios, en una fascinante combinación de pesos, contrapesos, movimiento y ritmo, en busca, no ya de la concreta resolución del modelado de una mano

o de una montaña, sino de la unificación de múltiples elementos dispersos que deseamos reducir a una síntesis unitaria y equilibrada. Esta síntesis constituirá en gran medida el núcleo del impacto de nuestro trabajo, ya que se refiere a la impresión total, de conjunto, que aquel producirá en un espectador. (p. 16)

Tema de la obra artística

La pieza de cerámica artística a realizar, tiene como tema al sarcófago Chachapoyas, como elemento funerario precolombino del departamento de Amazonas.

Al respecto Koschmieder (2012), en las investigaciones arqueológicas realizadas en el departamento de Amazonas nos dice que los los sarcófagos, sobre todo los más grandes, fueron construidos para sepultar los restos de la élite Chachapoya, como guerreros y curacas. Estos sarcófagos a diferencia de los pequeños y comunes llevan una cara en miniatura en la parte superior, tipo máscara, la cual representa una cabeza trofeo.

De manera general, Koschmieder afirma que el número y la forma en que se encuentran los sarcófagos son en grupos de 5 a 50 ejemplares encima de tablados naturales o artificiales. Usualmente, sobre todo los de la zona de Carajía, se encuentran pintados, utilizando iconografía representativa. (p. 58)

En cuanto a su ubicación y constitución de los sarcófagos, encontramos la siguiente información:

En la parte norte de Chachapoyas se encuentra la mayoría de los sarcófagos, como, por ejemplo, Carajía, Ayachaqui, Léngate y el Pueblo de los Muertos. Carajía constituye uno de los sitios de sarcófagos preincas, que están emplazados en una cueva excavada en lo alto de un precipicio de varios cientos de metros, que se encuentra ubicado en un pequeño

valle de altas y escarpadas paredes, en la cuenca del Marañón, departamento de Amazonas. Estos sarcófagos fueron encontrados en agosto de 1985 sin signos de haber sido profanados jamás, precisamente por hallarse en un sitio casi inaccesible a una altura de 2702 metros. Los sarcófagos llegan a medir hasta 2,40 metros de altura y fueron realizados mediante la elaboración de gruesas paredes de arcilla mezcladas con paja brava, que se conservan gracias a un armazón de madera, juncos y piedras. (Brachetti, 2013, p.45)

Brachetti (2013) en cuanto a la representación del sarcófago Chachapoyas, también puntualiza:

El aspecto humano de estos viene dado por la gran cabeza escultórica que corona el tronco del sarcófago y que presenta una cara achatada. El cuerpo y la cabeza blanqueados de estas estatuas están pintados en diversos tonos de rojo, encontrándose también huellas de color amarillo. Quizás estas decoraciones pintadas en el cuerpo puedan representar el vestido de los sacerdotes. (p.45)

Kauffmann (2003) refiriéndose a los sarcófagos de aspecto humano, afirma que estos solo eran construidos en el Perú antiguo por los Chachapoyas. No era una forma de sepultura generalizada, puesto que se presenta sólo en territorios del nororiente y en áreas situadas en la margen izquierda del río Utcubamba (p.216).

A si mismo refiriéndose a la constitución de los sarcófagos, nos dice que están compuestos por una cubierta de arcilla que aloja una momia, en cuclillas, circundada en telas y sentada sobre cuero de animal. Recipientes de cerámica y utensilios empleados en el arte textil aparecen junto al personaje momificado, en calidad de ofrendas (p.208).

Capítulo III: Marco Metodológico

3.1. Objeto de investigación

Proceso de aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe, como fase ornamental, en la elaboración de una pieza de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta.

3.2. Técnicas e instrumentos que se aplicaron para recoger información

Las técnicas aplicadas para la recolección de la información fueron:

El análisis de documentos, donde se aplicó como instrumento fichas de registro de datos.

La observación, donde se aplicó como instrumento la Ficha de registro diario o Bitácora y libreta de apuntes.

El registro fotográfico, utilizando como instrumento a la cámara fotográfica.

3.3. Técnicas e instrumentos que utilizaron para organizar, interpretar y sistematizar la información

Obtenida la información, se efectuó la depuración de datos y se procedió al procesamiento y tratamiento de la información. El tratamiento de la información se realizó identificando, analizando, comparando y priorizando la información que ayude a organizar el marco teórico sustentatorio; así como el registro y ordenamiento secuencial de los procedimientos plásticos, debidamente descritos y documentados de manera visual.

Instrumentos: Ficha para organizar e interpretar información teórica

Ficha de Sistematización de Fases de ejecución plástica

Ficha de Sistematización de Materiales y Técnicas

Ficha de Análisis Compositivo de la Obra

Ficha de Sistematización Semiótica

Capítulo IV: Experiencia Artística Desarrollada

4.1. Descripción de la obra

La obra realizada es una pieza de cerámica artística que lleva como título: “Sarcófago de mis Ancestros”. Se encuentra ubicada dentro de la corriente constructivista abstracta, al presentarse a través de formas y figuras simplificadas, con características estructurales de naturaleza geométrica, pero claramente identificables.

La presente propuesta artística tiene como técnica de ornamentación el uso del "Engobe Tradicional", objetivo general de la presente investigación de ejecución plástica, con la intención de rescatar sus procedimientos.

Esta pieza tiene como fuente de inspiración a los sarcófagos de la zona de Carajía, icono funerario representativo de la cultura Chachapoyas, ubicada en la zona nororiental del Perú. Sepulcros de aspecto humano que se caracterizaban por la gran cabeza escultórica y cara achatada que coronaba sus cuerpos cónicos.

La obra cerámica se construyó haciendo uso de técnicas de modelado mixto directo al vacío sin asistencia, en su variante de rollos y planchas, la misma que le permite tener características de pieza única dentro de una interpretación personal y creativa.

4.2. Descripción de los materiales, técnicas y procesos desarrollados.

Obtención de la materia prima			
Materiales	Técnicas	Herramientas y utensilios	Procesos
Arcilla sedimentaria. Óxidos residuales.	Identificación Extracción artesanal	Pala Pico Escobillas Sacos	Se extrajo arcilla sedimentaria de betas locales, aproximadamente a 4 metros sobre el nivel del mar, además de óxidos residuales de la localidad de huancas, departamento de Amazonas.

Preparación de la materia prima			
Arcilla sedimentaria. Óxidos residuales. Agua.	Técnica de preparación y adecuación tradicional de arcilla y engobes	Moledora Malla de grano medio Contenedores plásticos Plancha deshidratante Depósitos herméticos.	Se realizó el proceso de pulverización, decantado, tamizado, deshidratado y compactado del material arcilloso; así como el depurado de óxidos y temperado del engobe.
Modelado			
Arcilla de grano medio	Técnicas de modelado mixto directo al vacío: variante rollos y placas.	Meza de modelado Torneta Estecas Horquillas Cortadores Texturadores Esponjas Pulidores	Se aplicó técnicas de modelado mixto directo al vacío, considerando el uso de rollos y placas con acabado liso y pulido.
Ornamento			
Engobe tipo líquido Engobe tipo pasta	Técnica pictórica de engobe tradicional	Pinceles de pelo Pincel de cerda Pulidores Esponja	Se hizo uso del engobe como técnica pictórica, en sus variantes pulido empastado y esfumado.
Secado			
	Técnica tradicional de secado bajo sombra	Placas de soporte Andamio	Se procedió al secado de la pieza en un ambiente cerrado, utilizando una base individual sobre andamio.
Cocción			
Combustible orgánico tipo leño.	Técnica de oxidación.	Horno tradicional cerrado de tiro largo.	Se realizó la cocción en un tiempo aproximado de 5 horas desde el calentamiento hasta los 900 grados de temperatura, empleando un horno tradicional cerrado de tiro largo, con técnica de oxidación y usando leños como combustible.
Tratamientos posteriores a la cocción			
Cera industrial.	Lustre artesanal	Franela Escobillas	Como acabado final se procedió a dar un acabado de brillo mate post quema, utilizando cera industrial.

4.3. Descripción las medidas, escalas o formatos utilizados.

La obra presenta las siguientes dimensiones: 75 cm de altura, 34 cm de ancho y 34 cm de espesor. Fue elaborada en base a una maqueta considerando una escala de 0.25

4.4. Explicación de los aspectos artísticos.

4.4.1. Presentación de la obra artística



Figura 9: Sarcófago de mis Ancestros

4.4.2. Análisis compositivo de la obra artística

El espacio

El espacio en una obra volumétrica, obedece al área real que se encuentra ocupando en un determinado lugar. La pieza cerámica en análisis, se encuentra delimitada por sus líneas de contorno y ocupa un espacio tridimensional cuyas dimensiones son:

Altura : 75 cm.

Ancho : 34 cm.

Espesor : 34 cm.



Figura 10: Análisis gráfico del espacio

Esquema compositivo:

La presente obra se presenta dentro de un esquema compositivo simple, debido que la totalidad de la obra es absorbida o se encuentra dentro de una sola figura geométrica.

Por las características de forma y direccionalidad de la pieza cerámica, la encontramos inmersa dentro de una figura geométrica esférica ovoidea, con ligera inclinación hacia el lado izquierdo.



Figura 11: Analisis gráfico del esquema compositivo

Ritmo

Toda obra tridimensional presenta un ritmo helicoidal, que recorriendo de manera modulada y dinámica, transita por los elementos más resaltantes alrededor de ella. A decir de De S'Agaró (1948) el ritmo sugiere repetición, fluidez, acción y movimiento (p. 48). Entre los tipos de ritmo, Tosto (1969) indica que los de naturaleza dinámica son los únicos que prestan real y eficaz ayuda a la plástica; causando sugerencias utilizables de gran eficacia para la composición plástica (p. 44). La obra en análisis presenta un ritmo dinámico ascendente, por el movimiento que exhibe la misma en su postura, sucesión iconográfica y la secuencia creciente de masas.

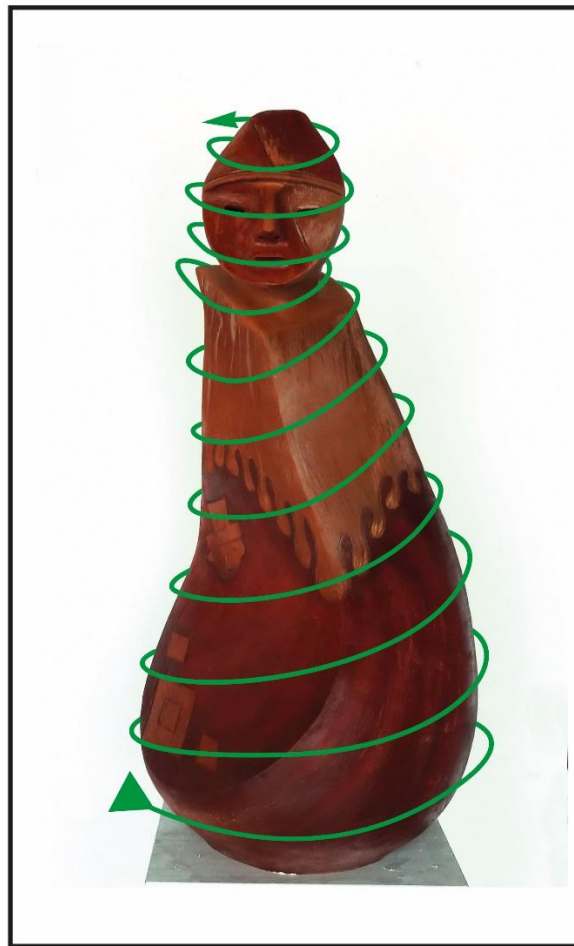


Figura 12: Analisis grafico del ritmo

Equilibrio

Teniendo en cuenta lo dicho por De S'Agaró (1948), que las obras artísticas que indican mayor energía y acción son aquellas que presentan un equilibrio asimétrico, al tener cada uno de sus lados una fuerza de atracción diferente (p. 52), es que planteamos la presente obra con un equilibrio asimétrico o dinámico.

Al dividir la figura en su parte media con una línea recta, encontramos que estos segmentos no tienen la misma forma, pero si existe compensación de masas.

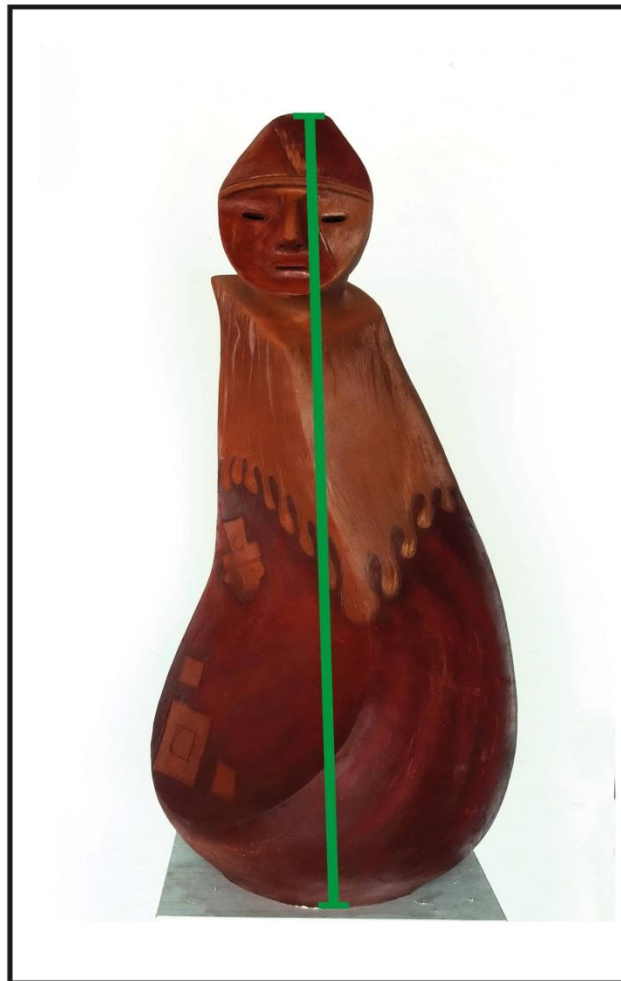


Figura 13: Análisis gráfico del equilibrio

Estructura oculta

Determina la ubicación de los ejes internos que imaginariamente soportan la obra. Estos pueden ser principales y secundarios. Al respecto De S'Agaró (1948) plantea que la estructura oculta, está compuesta por líneas que conforman el esqueleto del cual depende el cuerpo de una obra (p. 12).

En la pieza cerámica la estructura oculta está dada por un eje principal ligeramente curvado que pasa por su parte media y dos ejes secundarios que marcan y dividen la obra en tres partes.

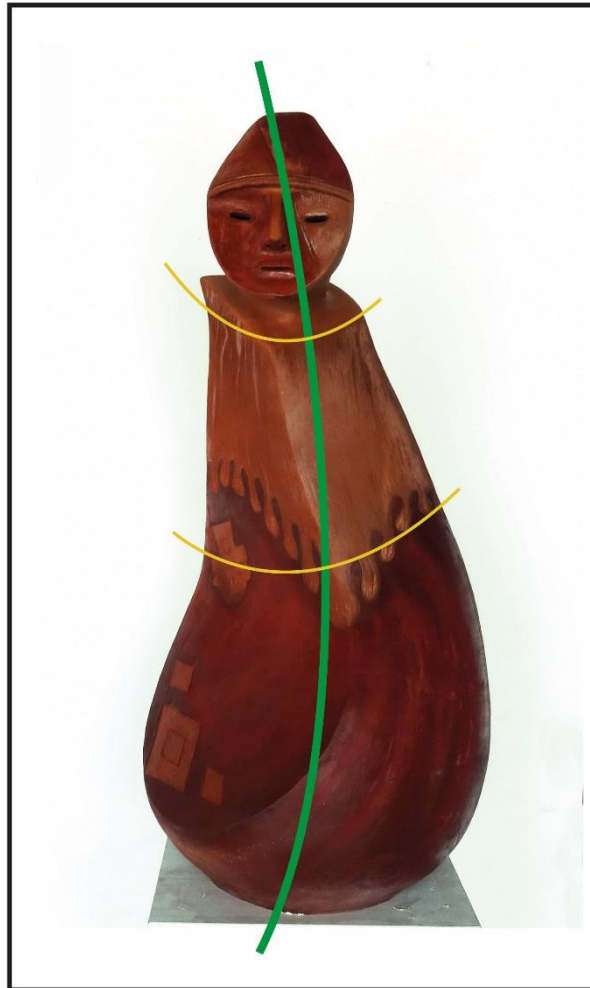


Figura 14: Análisis gráfico de la estructura oculta

Sección de interés

Se trata de determinar el sector más adecuado para ubicar el o los elementos más resaltantes de la obra. Para determinar el sector de interés, primero se tiene que determinar el punto áureo, para el cual me valí del método aritmético que consiste en dividir las dimensiones de la obra (altura y ancho) entre el número de oro 1.618. Luego mediante el uso del plano cartesiano, pude establecer el sector de interés de manera bidimensional, trasportando los resultados de izquierda a derecha y viceversa. Posteriormente, en busca de su tridimensionalidad, proyecté los ejes hasta el resultado obtenido de la división entre el espesor y el número de oro.

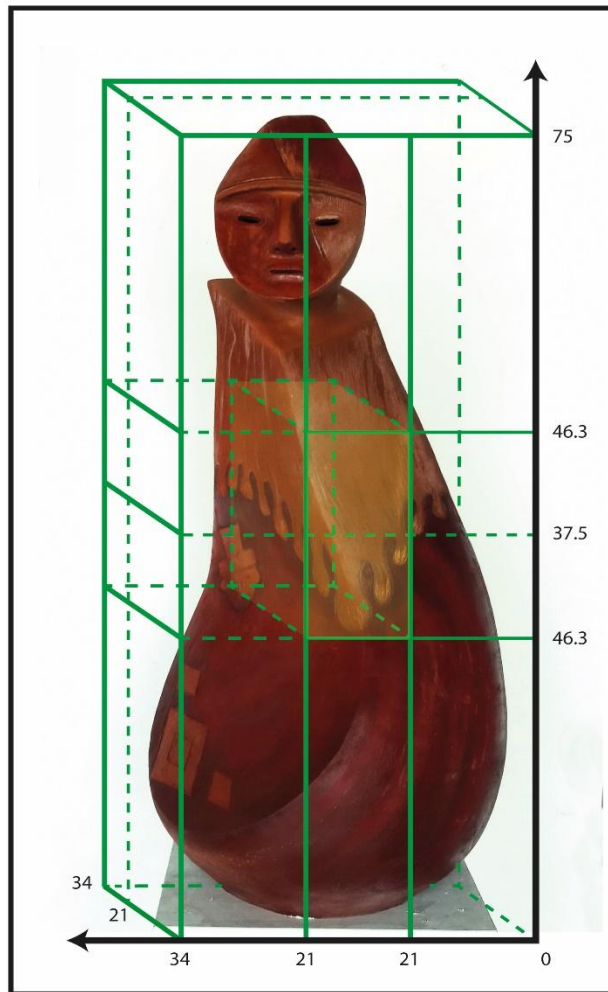


Figura 15: Análisis gráfico del sector de interés

Recorrido visual

Es la ruta que sigue el espectador a través de la vista, dentro de la obra. Usualmente se fija la mirada en un punto, para luego de manera subconsciente comenzar a recorrer la obra por sus elementos y espacios. Lo ideal es mantener la atención del observador dentro de los límites de esta, para que la pueda apreciar en su totalidad, con cierta direccionalidad o control. “El control del movimiento de los ojos sobre la obra se obtiene por el conocimiento de unos simples principios y por una acertada situación de los diferentes factores del arreglo, dentro del espacio de la composición”. (De S'Agaró, 1948, p.27)



Figura 16: Análisis gráfico del recorrido visual

Unidad y variedad:

La unida y variedad en una obra se logra cuando los elementos y aspectos de esta, están estrechamente relacionados sin perder su individualidad y característica particular. Tomando en cuenta a De S'Agaró (1948) nos dice que la unidad interviene en el tema y en todos los aspectos y factores visuales de la obra artística. La unidad se asegura cuando cada elemento está subordinado a un motivo principal (p. 35). Así mismo nos dice que la variedad anula el efecto monótono y estático de lo excesivamente unificado o perfecto (p. 35).

En la obra de análisis, la unidad y variedad se manifiesta en sus líneas constitutivas, que en su mayoría se muestran curvas, pero de diferentes dimensiones y acentuación. También la encontramos en la afinidad geométrica de las dos masas que la conforman, cuerpo y cabeza, pero distadas por sus desiguales dimensiones. En las figuras esgrafiadas, de naturaleza iconográfica dentro de una misma temática, pero de distinta representación. En sus texturas y acabados, de estrecha relación étnica, pero de variada presentación de tramas lustres y veladuras. En su color, estableciéndose la obra dentro de una gama cálida, pero mostrando una variedad de tonos rojos, naranjas y amarillos con manchas de blanco como factor relativamente disonante.

En conclusión, la obra presenta unidad y variedad porque existe entre sus elementos y aspectos constitutivos una estrecha relación, sin perder las características particulares que descartan la monotonía y brindan diversidad.

Color:

A decir de Parramón (1998) “El color de un cuerpo resulta de la propiedad física que posee para absorber o reflejar determinados rayos que conforman la luz. Todos los cuerpos opacos, al ser iluminados, tienen la propiedad de reflejar toda o parte de la luz que reciben” (p.87).

Siguiendo como criterio de clasificación la posición de los colores en el círculo cromático, existen dos gamas cromáticas: la gama fría y la gama cálida. La obra cerámica, producto de análisis, es un cuerpo opaco que refleja colores establecidos dentro de una gama de análogos con tendencia cálida, predominando colores marrones, ocres rojizos y sienas.

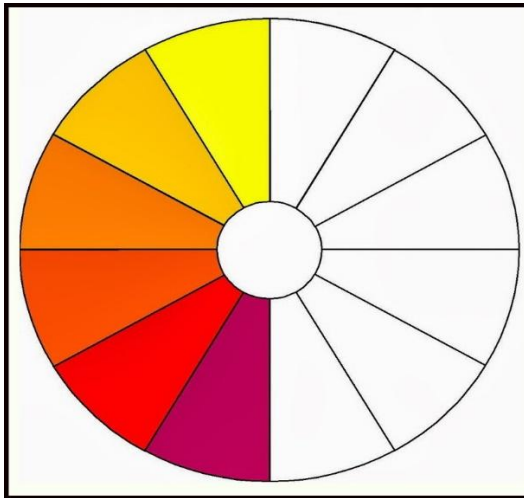


Figura 17: Gama cromática

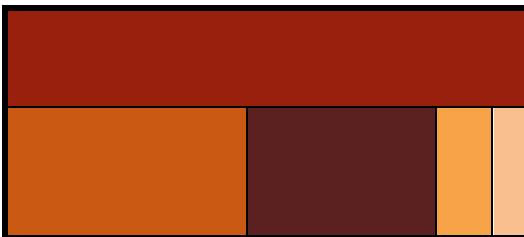


Figura 18: Colores predominantes en la obra

Clave tonal:

En cuanto a su clave tonal, la pieza artística de cerámica se encuentra en una clave tonal intermedia menor, debido a la presencia mayoritaria de grises medios en coexistencia con grises oscuros y claros, sin llegar al blanco y al negro puro. De S'Agaró (1948), al referirse a la clave tonal intermedia menor, nos dice que está conformada por grises medios con acentos de gris claro y gris oscuro, sin presencia del blanco ni negro puro (p. 22).



Figura 19: Clave tonal en la obra

4.5. Explicación del lenguaje y valores comunicacionales y/o estéticos

La presente obra, producto del modelado cerámico y de la aplicación de colores de naturaleza mineral, se inspira y representa al sarcófago Chachapoyas. Esta obra artística nace a partir de una imagen recuente en mi memoria, que desde temprana edad fue adquiriendo interés; en un primer momento por su carácter enigmático, forma antropomorfa sintética y la inhospitalidad de los lugares donde se encontraban ubicados. Luego con el transcurrir del tiempo, el conocimiento de la importancia que tuvo como elemento funerario dentro de la cosmovisión de la cultura Chachapoyas, incrementó el interés por su representación. Cabe mencionar que mis orígenes provienen de la región donde se encuentran los sarcófagos mencionados, por lo tanto, existía desde siempre la necesidad velada de hurgar dentro del simbolismo y la forma de comunicación iconográfica que tuvieron los Chachapoyas, como sociedad precolombina.

Para realizar una obra, dentro de las artes plásticas y visuales, necesitamos utilizar los signos propios de su lenguaje, es decir, tanto para generar formas, colores y detalles, es preciso el uso del punto, las líneas, las formas, coloraciones, las texturas y el espacio bidimensional o tridimensional.

Por su naturaleza tridimensional la obra realizada hace uso del lenguaje plástico visual, recurriendo al tacto, entre otros sentidos, para generar volúmenes, texturas y coloraciones; así como a la representación iconográfica para proponer signos e imágenes que la contextualicen.

El medio plástico que por excelencia permite materializar el trabajo cerámico es el modelado en arcilla, por tanto, se hizo uso de una arcilla sedimentaria de grano medio originaria de la región, la que posteriormente fue sometida al horno en busca de completar su proceso natural.

En cuanto a la forma, la obra en análisis se presenta en una combinación de volúmenes que delimitan una zona en el espacio tridimensional, además está conformada en su mayoría por líneas curvas que denotan un contraste con el elemento representado, que se muestra más rígido e inexpressivo.

La obra presenta determinadas texturas, que se establecen en la calidad de su superficie, es así que se identifican texturas táctiles, que las podemos percibir mediante el tacto y texturas visuales cuyas características las percibimos mediante la vista

En cuanto al lenguaje icónico, encontramos en la obra la presencia de figuras sintéticas de tipo geométrico que refieren a la iconografía Chachapoyas, los mismos que se emplearon de manera repetitiva como códigos de comunicación en sus diferentes manifestaciones culturales. Por este motivo basándonos en su representatividad e importancia, justificamos su presencia dentro de nuestro trabajo artístico, como elementos de contextualización cultural. Específicamente hablamos del zigzag, el rombo, el espiral y la cruz andina o chakana.



Figura 20: Espiral y zigzag en la obra

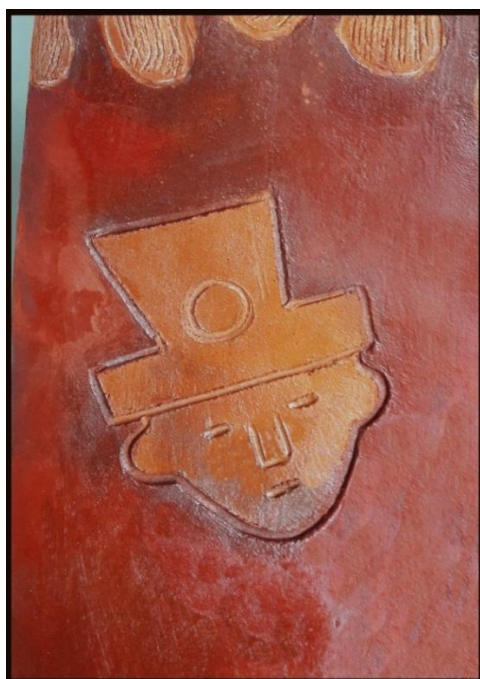


Figura 21: Cruz andina antropomorfa en la obra

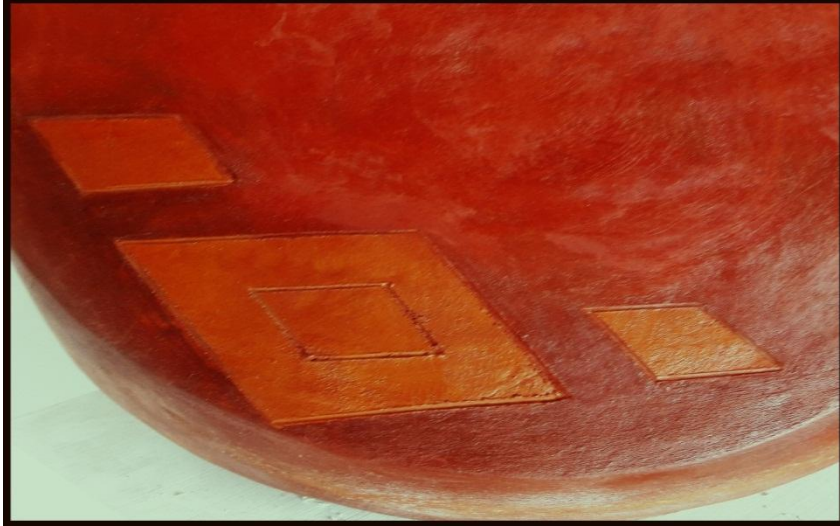


Figura 22: Rombo aplicado en la obra

El zigzag, que representaba a la serpiente y que era concebida como símbolo de autoridad. El espiral o círculos concéntricos, que a decir de Koschmieder, K. (2012) fue utilizado por los Chachapoyas como símbolo de la vida con trascendencia celestial, íntimamente relacionados a los cuerpos celestes como el sol (p. 137). La cruz andina como símbolo milenario de los pueblos andinos, ya sea como resultante de la observación astronómica, puntos cardinales, estaciones del año o tiempos de siembra y cosecha. El rombo que representaba el ojo felino, específicamente del jaguar que junto a la serpiente y el cóndor fueron considerados dioses.

En la obra artística al igual que en el sarcófago original, encontramos además de los símbolos descritos, la representación de los mantos de tela o pluma propios de la usanza de la época por personajes religiosos y políticos de importancia.



Figura 23: Mantos de tela o pluma

En cuanto al color, podemos decir que este elemento expresivo del lenguaje plástico en la cerámica, a diferencia de otras expresiones visuales, su logro resulta ciertamente más complejo; por que obedece a un proceso de ejercicios que conllevan a determinar que pigmentos, después de un proceso de cocción, generan colores deseados. De no existir un registro de resultados previos, podría ocasionar una mala elección de pigmentos, por consiguiente colores que no guardasen relación con la temática u objeto representado.

Específicamente, la obra en análisis se presenta en una gama predominante de rojos, que la liga a la vida y la muerte. Este color fue el más característico de la cultura Chachapoyas caracterizada como una sociedad guerrera.

4.6. Descripción y explicación del proceso seguido.

4.6.1. Proceso pre plástico

Antecedentes gráficos

Se recolecto información utilizando como instrumento gráfico el Apunte. Los apuntes realizados, consideraron diferentes elementos, aspectos y factores que pudieran contribuir en la concepción y construcción de la idea final; por lo tanto, estos, graficaron un solo objeto, varios objetos, detalles, contextos, ejercicios compositivos, etc. (Anexo A). La información gráfica recolectada y sistematizada (idea última), finalmente se materializo de manera tridimensional mediante una Maqueta, punto de partida para el proceso plástico (Anexo B).

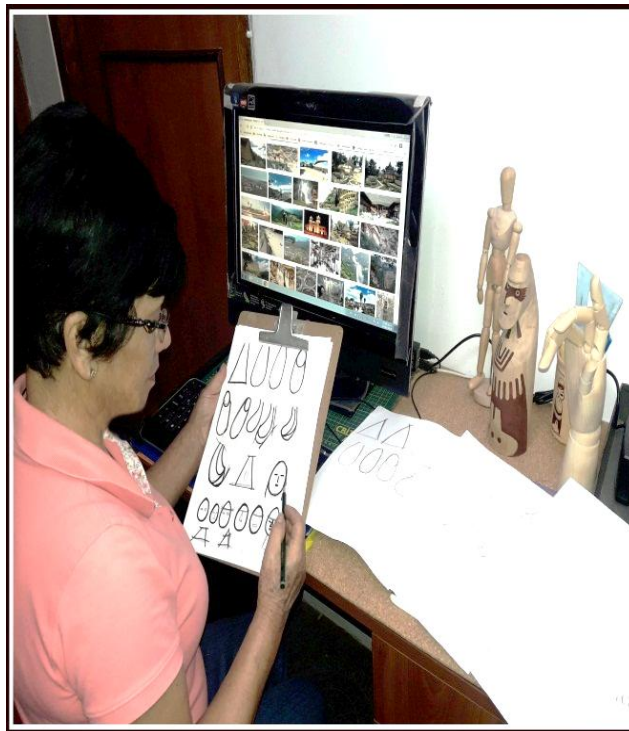


Figura 24: La autora recolectando información y realizando apuntes

Planificación e implementación

Se elaboró un plan de acción considerando las actividades generales y estrategias a desarrollar, como ruta o guía a seguir, para la consecución de la obra.

Es importante, antes de iniciar el proceso plástico, contar con los medios e instrumentos apropiados para la preparación y adecuación de materiales e insumos; así como con las herramientas y utensilios para la elaboración de la obra artística.

Para la obtención de la arcilla se hizo necesario contar con palas, pico y sacos para su trasportación.



Figura 25: Pala, pico y sacos para la recolección de la arcilla

Para la adecuación de la arcilla se tuvo que implementar con un elemento que permita pulverizar el material arcilloso, un bastidor con malla de grano medio y contenedores para su tamizado, plancha deshidratante de yeso y depósitos herméticos.



Figura 26: Bastidor con malla de grano medio



Figura 27: Plancha deshidratante de yeso

Para el levantamiento de la pieza cerámica, las herramientas de modelado que se obtuvieron son básicamente las de tipo directo al vacío sin asistencia, por ejemplo: tornetas, horquillas, estecas, cortadores y esponjas.

Para preparar los engobes se obtuvo un mortero, un tamizador, y una balanza electrónica.

Para la aplicación del engobe se prepararon pinceles de pelo y de cerda; así como brochas y esponjas.

Para fijar el engobe, en ciertas partes de obra, se acondiciono pulidores metálicos. Para logra ciertos efectos, las herramientas de esgrafiado como punzones también son importantes,



Figura 28: Herramientas de modelado y coloreado



Figura 29: Medios para la preparación de engobes

Tanto para el modelado como para el decorado de la pieza cerámica, la obtención de una torneta es casi necesaria, dado que nos libera de dar vueltas alrededor de la pieza gracias a su propio giro, pudiendo realizar líneas y diseños con mayor simetría.

Los materiales dispuestos para la preparación del engobe son: arcilla, que es la misma que se utiliza para el levantamiento de la pieza a decorar; óxido metálico, como agente colorante y agua, para diluir los ingredientes en polvo. Es Básico, como elemento de registro y referencia, contar con tus placas de prueba de color y características de cocción.



Figura 30: Torneta y herramientas de modelado



Figura 31: Placas de prueba de color

Preparación de la arcilla

El proceso de preparación de la arcilla comienza con la identificación y selección de la materia prima, para esto procedemos a la exploración, visitando lugares donde por sus características geológicas, existe este material. El sector seleccionado fue la campiña de moche, perteneciente al valle del mismo nombre, aproximadamente a 20 minutos de la ciudad de Trujillo.

Identificado el material arcilloso en estado natural, en sitio se sometió a pruebas empíricas verificando su consistencia, textura, tonalidad y grado de pulimentación.

Para su extracción se empleó la pala y el pico, así como sacos para su trasportación. Ya en el taller se procedió a pulverizar el material recolectado con la intención de homogenizar el tamaño de las partículas, preparándola de esta manera para el proceso de limpieza.



Figura 32: La autora extrayendo el material arcilloso



Figura 33: La autora pulverizando el material arcilloso

La arcilla pulverizada se sometió a su lavado (Decantado) pasando por a varios cambios de agua, con la intención de expulsar sales y elementos no arcillosos, que puedan perjudicar la pasta.



Figura 34: La autora decantándola arcilla



Figura 35: La autora tamizando la arcilla

Utilizando un cedazo tensado en un bastidor, se procedió a colar la pasta, con el propósito de sacar materiales densos, que puedan ocasionar rupturas futas en las piezas a modelar.

Obtenida la pasta pura, se hizo uso de una plancha de secado (yeso), para eliminar el exceso de humedad. Conseguida la consistencia adecuada de la masa de arcilla, se procedió a adecuarla con anti plásticos naturales para mayor consistencia.

Como último paso se procedió a amasar la arcilla, utilizando la técnica manual de abanico y de golpe, quedando de esta manera temperada y lista para su conservación y almacenamiento.



Figura 36: La autora deshidratando la arcilla



Figura 37: La autora amasando la arcilla

Preparación del engobe

Conseguidos los óxidos naturales para la preparación de la pasta pictórica, se procede a preparar el engobe de manera tradicional. Se dispusieron cuatro colores diferentes: Rojo, amarillo, blanco y negro; teniendo en cuenta el cambio tonal de los óxidos y tierras naturales cuando son sometidos a altas temperaturas.

Se comenzó el procedimiento pulverizando trozos secos de la arcilla preparada para el modelado, vertiéndola lentamente en un recipiente de agua. Se puede emplear una arcilla más clara o blanca, pero de preferencia hay que utilizar la misma arcilla que se utilizará para modelar la pieza a decorar, para evitar su incompatibilidad si es que tuvieran diferentes grados de contracción. La proporción de agua y arcilla que se utilizó fue aproximadamente es de 40% y 60% respectivamente, para preparar engobes sueltos y de 60% y 40% para engobes más viscosos.

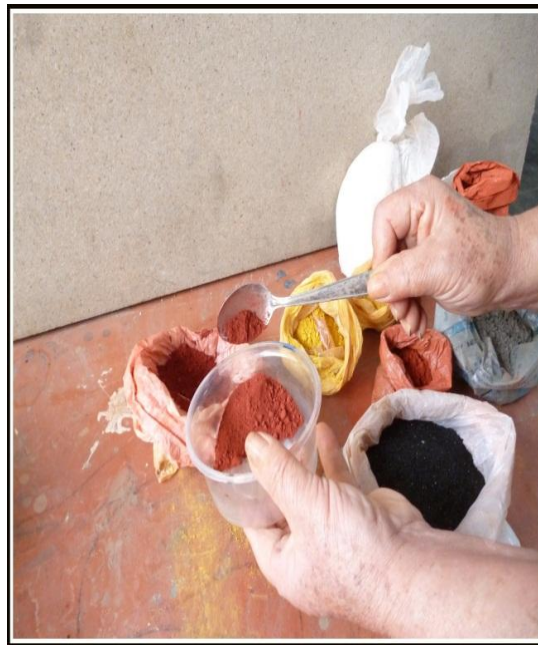


Figura 38: La autora seleccionando los pigmentos naturales



Figura 39: La autora sedimentando los pigmentos

La idea es que la arcilla pulverizada, al mezclarse con el agua, quede diluida de manera uniforme; por lo tanto, mantener la mezcla en constante elevación resultó importante, es por ello que el batido tuvo que ser continuo hasta descartar posibles brumos. Conforme se agregaba más partículas de arcilla se revolvía, para evitar que se sedimente y se endurezca tempranamente la mezcla. El objetivo final fue batir el engobe hasta obtener la consistencia de una crema espesa.

Posteriormente se procedió a darle color a las pastas preparadas (agua y arcilla), usando óxidos naturales de cristalización baja: Óxido de hierro en estado férrico para los engobes rojo y amarillo en una proporción de 20% de la cantidad de pasta de arcilla, manganeso o hierro natural en una proporción de 15% para el color negro y arcilla blanca o caolín puro para el engobe blanco.

En todo el proceso de preparación de los engobes, tanto en la preparación de la pasta base como en la coloración de esta, se tuvo que tomar precauciones que van desde el uso de morteros para una buena pulverización de componentes, hasta el empleo de un tamiz para no dejar pasar partículas grandes y duras que logran producir ralladuras en zonas bruñidas.



Figura 40: La autora mezclando la pasta base con el pigmento

4.6.2. Proceso plástico

Modelado de la pieza cerámica

Considerando su característica de pieza única, la técnica que apliqué es la de modelado directo al vacío sin asistencia, en su modalidad mixta de rollos y placas. En primera instancia, sobre la torneta, procedí a dimensionar y formar la base teniendo en cuenta la maqueta proyectada.

En un segundo momento, habiendo elegido la técnica de rollos, por su facilidad para conseguir formas circulares, se inició con la construcción de las paredes de la

pieza. Elaborándose rollo por rollo y pegándola con barbotina (pasta de arcilla suelta) se fue levantando la estructura básica de la pieza cerámica.



Figura 41: La autora elaborando la base de la pieza

Es importante mencionar que, para lograr mejor adherencia entre rollos, también tuve que realizar incisiones sobre el rollo puesto con anterioridad, esto garantizaba el ensamble y posterior sellamiento de las paredes.

En alguna literatura y dependiendo de la formulación de la arcilla a utilizar, se encuentra que algunos ceramistas construyen varios rollos de una sola vez y hasta los van dimensionando de acuerdo al área en que van a ser empleados. Esta modalidad de trabajo, en mi caso, por el tipo de arcilla sedimentaria que se utilizó, no hubiera dado resultado por tener un secado más violento; entonces no podía exponerme a que los rollos se resacasen, cuarteasen y produzcan posibles rajaduras.



Figura 42: La autora levantando la pieza mediante la técnica de rollos

Siempre teniendo en cuenta la maqueta, fui dando la forma dispuesta a cada parte del cuerpo de la pieza. Al llegar a la parte superior, específicamente a la altura de los hombros, los contornos al mostrarse cada vez más geométricos; nos obligan a cambiar de variante de modelado, siendo la más apropiada la de tablillas, en busca de generar áreas planas.

De la misma manera que fueron pegados los rollos, también fueron soldadas las tablillas, terminándose de dar forma a la estructura del cuello y de la cabeza de la pieza.

Como se puede apreciar en la maqueta proyectada, el rostro de la imagen tiene desniveles generados por la disposición de planos, estos se ven reflejados en la cara, frente y nariz de la figura; los mismos que al hacer uso de herramientas de planchado,

medida, corte y pegado, se pudieron materializar dándole la forma y dimensiones deseadas.



Figura 43: Modelado de la parte superior de la pieza con técnica de tablillas



Figura 44: Acabado y características planas de la parte superior de la pieza

Terminada la fase de levantamiento de la estructura, se comenzó a alisar el cuerpo de la pieza, eliminando todo desnivel. De esta manera obtuve paredes llanas que permitieron su intervención, a través de la texturación, grafismo y pulimentado.

Para las áreas de trama hice uso de texturadores de tipo peineta, para los iconos y elementos graficados alrededor de la pieza utilicé diferentes punzones, y para el pulimentado se hizo uso de herramientas metálicas y objetos cristalizados.

Finalmente como última acción dentro del proceso de modelado, procedí a realizar cortes específicos para definir los ojos y la boca. El motivo de dejar para el final el calado, es buscar la condición de dureza requerida: semi dura; este estado permite una mejor estabilidad del área a intervenir, para una mejor definición de corte.

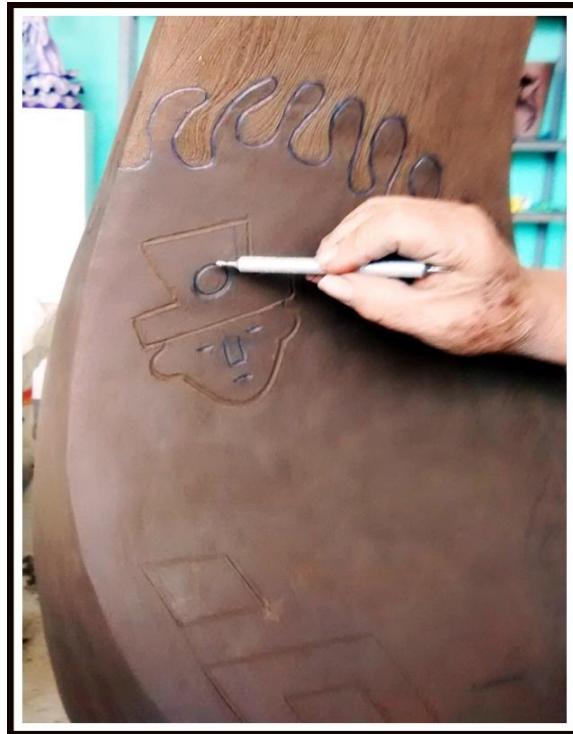


Figura 45: La autora graficando iconografía



*Figura 46:*La autora calando partes específicas

Aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe

Teniendo lista la pieza modelada, en primera instancia, tuve que dejar secar de manera diferenciada la obra, considerando las formas en que pensaba aplicar los engobes. Si queremos que no ocurran accidentes y efectos no deseados, tenemos que tener en cuenta que para cada modo de aplicación del engobe existe un grado de viscosidad de éste, por ejemplo, en mi caso al querer aplicar la arcilla coloreada con pincel y esponja, tuve que preparar una pasta con una densidad intermedia y otra más diluida.

La manera de desecar de forma diferenciada las partes de la pieza modelada, fue cubriendo con pedazos de bolsas plásticas y de modo controlado algunas áreas que requerían de un engobe más viscoso, tratando de semejar sus niveles de secamiento.

La pasta de engobe tradicional, preparado con la fórmula descrita con anterioridad, usando óxidos en estado natural, manganeso o hierro elemental y arcilla blanca, como insumos colorantes, generaron cuatro colores: Rojo, amarillo, blanco y negro, para ser utilizados de manera individual o combinada.

De manera general, para la aplicación del engobe en la obra, utilicé como herramientas de coloreado: pinceles, brocha y esponja, dependiendo del efecto a conseguir. Específicamente los pinceles que empleé fueron de pelo sintético número 14, 6 y 1, obedeciendo al área a cubrir o la figura a pintar; una brocha de 1 pulgada para cubrir extensiones amplias y una esponja para motear y generar efectos de y trazado grueso.



Figura 47: La autora aplicando el engobe



Figura 48: Parte posterior. Detalle de la aplicación del engobe

También he superpuesto dos o más engobes para crear efectos de veladura, concretamente en la obra, superpuse engobe rojo diluido sobre el amarillo, engobe negro sobre el rojo y engobe blanco sobre rojo y negro; esperando antes de cada superposición, que el primer color aplicado quede absorbido.

Finalmente para lograr fijar el engobe a la pieza a decorar, recurrí como miles de años atrás, a frotar ligeramente con un elemento de poro cerrado de superficie pulida; en este caso específico un elemento metálico como la cuchara de uso común, en diferentes tamaños y concavidad, me sirvieron para conseguir tal propósito. La calidad o efecto satinado o vidrioso, logrado en algunas de las partes de la pieza de cerámica, se consiguió mediante la técnica del bruñido, que consiste en repetir el proceso de frotado en estado de cuero o semi humectación.



Figura 49: La autora superponiendo colores con esponja



Figura 50: La autora pulimentando la obra mediante el bruñido

Proceso de cocción y acabados

Luego del proceso de coloración mediante engobes, dejé secar las piezas bajo sombra por 6 días, para luego someterla a cocción, siguiendo apropiadamente los pasos de adecuación y combustión en un horno tradicional.

Específicamente el horno empleado, por su tiraje, es de Tiro directo; por el tipo de alimentación es de combustión a leña y por la temperatura que alcanza es un horno de baja temperatura de hasta unos 950 grados centígrados.

En primera instancia, agenciado del combustible orgánico a utilizar (leña), procedí a cargar el horno, ubicando la pieza cerámica en el centro de la cámara de cocción, en busca de una quema homogénea, procediendo luego a cerrar las puertas del horno.



Figura 51: Rajas de leña a emplear como elemento de combustión

Como paso siguiente empecé con el calentamiento del horno, procediendo a prender ramas y leños delgados en la puerta de la cámara de combustión; los mismos

que poco a poco fui haciéndolos ingresar al interior de la cámara de cocción. Esta fase se realizó en un tiempo de 1 hora aproximadamente y tuvo como propósito eliminar, mediante un calor controlado, resagos de humedad existentes en nuestra pieza.



Figura 52: La autora en la etapa de calentamiento del horno

Posteriormente comencé con el proceso químico de cocción, echando cargas de leña de manera cruzada a ritmo lento y constante, tratando de subir la temperatura de manera gradual dentro del horno. En esta fase fue importante el uso de una mirilla o agujero para vigilar la cochura, por ejemplo pude observar el color de la llama dentro del horno y el tono de cocido que iba alcanzando la pieza.

Luego en una segunda fase de la cocción, cuando la llama generada por la combustión se encuentra alta y llegando a salir por la chimenea, procedí a introducir cargas de leña más gruesa, buscando alcanzar unos 900 grados centígrados como

temperatura máxima. El proceso de cocción en sus dos etapas tuvo una duración de 4 horas aproximadamente.



Figura 53 :Detalle de la cámara de combustión el la etapa de cocción

Como último paso de la cocción, cuando los últimos leños entraron a un estado de carbon, se mantuvo la temperatura, cerrando progresivamente la cámara de combustión y chimenea, dejando enfriar el horno hasta el otro día. Es importante recalcar que el cierre total del horno solo lo realicé cuando la leña estuvo en estado de carbon, en otro caso la pieza se hubiera humeado.

Al día siguiente cuando el horno se encontraba frío, se procedió a su descarga. Con mucho cuidado se sacó la pieza cerámica, limpiándola detenidamente con una escobilla. Finalmente, buscando resaltar la obra, apliqué cera industrial mate.

Capítulo V: Conclusiones y Recomendaciones

5.1. Conclusiones:

En aras de rescatar el proceso de aplicación del engobe tradicional, como técnica de coloración, en la elaboración de una pieza de cerámica artística dentro de la corriente constructivista abstracta, se concluye que:

En el desarrollo del presente estudio se identificó como materiales para la elaboración de engobes tradicionales, a la misma arcilla pulverizada con que se modeló la pieza a decorar, el agua como agente disolvente y a los elementos colorantes como óxidos naturales de cristalización baja, entre ellos los óxidos de hierro en estado férrico y ferroso, manganeso o hierro natural, y arcilla blanca o caolín puro. Como medios específicos de elaboración de los engobes se empleó morteros para una buena pulverización de componentes y un tamiz para descartar partículas grandes y duras que pudieran producir ralladuras en zonas bruñidas. Como instrumentos de aplicación encontramos a los pinceles, brochas y esponjas, dependiendo del acabado y efectos que se quiso lograr.

El proceso seguido en la aplicación de la técnica pictórica tradicional del engobe, sobre una pieza de cerámica artística, teniendo en cuenta la forma en que los va a aplicar, pasa primero por preparar pastas con diferentes densidades. En primer lugar haciendo uso de una brocha se cubrió con un color de engobe de densidad intermedia extensiones amplias, previamente marcadas en la pieza; para luego después de su absorción, en busca de crear un efecto de veladura, pasar a sobreponer y extender de manera suave con la esponja otro color más diluido. Casi para concluir, haciendo uso de pinceles, se remarcó líneas de diferente expresión, quedando delimitadas las áreas y figuras en la pieza. Finalmente la calidad o

efecto brillante, logrado en algunas de las partes de la obra, se consiguió al igual que nuestros antepasados mediante el bruñido.

Las características de la corriente constructivista abstracta que destacan y enmarcan la obra cerámica producto de este estudio son: Su característica estructural de naturaleza geométrica, que en concordancia con el constructivismo en América y dentro de una perspectiva contemporánea, muestra figuras u objetos identificables, pero sin detalle; plasmando formas casi puras, que más que pormenores presentan estructuras. La característica de frontalidad, presentando objetos de frente y a través de planos, donde no existe el efecto óptico de la perspectiva. El uso de colores de predominio cálido, que al igual que la cerámica de la época donde se inicia esta corriente, estaba ornamentada a partir de elementos suprematistas, los cuales se basaban en el diseño de figuras geométricas en un sólo plano que le daba una sensación de modernidad y dinamismo.

5.2. Recomendaciones.

Se recomienda a las entidades relacionadas con la cultura implementar un registro y guía metodológica de técnicas tradicionales de las artes plásticas, que por diferentes factores vienen quedando relegados, con la intención de asegurar su conservación y práctica.

Se recomienda a las Escuelas de Arte promover en la realización de futuras investigaciones, el tratamiento de temas cuyo objeto de estudio tenga relación con la conservación y aplicación de técnicas tradicionales, con el propósito de rescatar procedimientos valaderos que sustenten o incrementen el abanico técnico actual.

Se recomienda a nuestra institución incentivar en los alumnos y artistas interesados en la práctica cerámica, el uso de la técnica pictórica tradicional del Engobe, con la intención de aprovechar su riqueza expresiva dentro del proceso de ornamentación de piezas artísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta F. (1995) *La integración de la imagen serigráfica como recurso plástico en la cerámica escultórica*. Tesis doctoral. Universidad de la Laguna
- Antonino, J. (1972) *La composición en el dibujo y la pintura*. Barcelona, España. Edit. CEAC
- Blume, H. (1984) *Manual del Alfarero*, España. Madrid, Editorial Novograph S. A.,
- Brachetti, Á. (2013) Los sarcófagos y los mausoleos preincas en Chachapoyas. *Anales del Museo de América XXI*, (21). Recuperado de: sede.educacion.gob.es/publiventa/anales-del-museo-de-america-xxi2013/.../20013C
- De S'Agaró, J. (1948) *Composición artística. dibujo, pintura, fotografía, grabado, escultura*. Barcelona, España. Edit. LEDA. 6ta Edición
- Dillon, V.; Tarela, M. y Melo, F. (2016) *Puertas de barro y fuego: caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP*. Buenos Aires, Argentina. Editorial de la Universidad de La Plata
- Hald, P. (1952) *Técnica de la cerámica*. Barcelona, España. Edi. Omega S. A.
- Kauffmann, F. (2003) *Los Chachapoyas - Moradores Ancestrales de los Andes Amazónicos Peruanos*. UAP Universidad Alas Peruanas, Lima.
- Koschmieder, K. (2012) Jucusbamba. Investigaciones arqueológicas y motivos chachapoyas en el norte de la provincia de Luya, departamento de Amazonas, Perú. Lima, Perú. Tarea Asociación Grafica Educativa.
- Morós, G; García,A.; Badenes, J.; Tena, M. (2013) *El color en la cerámica: nuevos mecanismos en pigmentos para los nuevos procesados de la industria cerámica*. Castellón de la plana España. Editorial Athenea, publicación de la Universidad de Jaume.

Toda Cultura. Com. (s.f.) Recuperado de: <http://www.todacultura.com/ceramica/decoceramica.htm>

Torres, J. (1944) *Universalismo constructivo*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Poseidón S.A.

Peckler, Ana María (2003) *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid, España. Editorial Complutense S.A.

Perez, J. y Gardey, A. (2003) Cerámica. Definición. De. Recuperado de: <https://definicion.de/ceramica/>

Verniers, D. *Cerámica con técnicas americanas*, en: www.arteprecolombino.com.ar/engobes.htm

Viera L. (2013) *La iconografía de la Cultura Chachapoyas y el constructivismo abstracto*. Tesis. ESFAPBA Macedonio de la Torre.

Yametti, A. (19 de abril de 2010) Engobes – Técnicas de aplicación [Entrada en un blog]. Potte studio. Recuperado de <https://potteblog.wordpress.com/2010/04/19/engobes-tecnicas-de-aplicacion/>

REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

Plato de cerámica de la cultura nazca (200 a.C.-650 d.C.). Museo de Arte de Lima

Receptor de Formas. Fotografía recuperada de: <https://www.livemaster.ru/topic/619273-dekorativnyj-suprematizm-farfor-malevicha>

Objetos ordenados con flecha al centro, Fotografía recuperada de: <http://www.artnet.com/artists/joaqu%C3%ADn-torres-garc%C3%ADa/objetos-ordenados-con-flecha-al-centro-1IycVIJeKbYf>

g2

Cabeza de Mujer, celuloide y metal. Museum of Modern Art, Nueva York

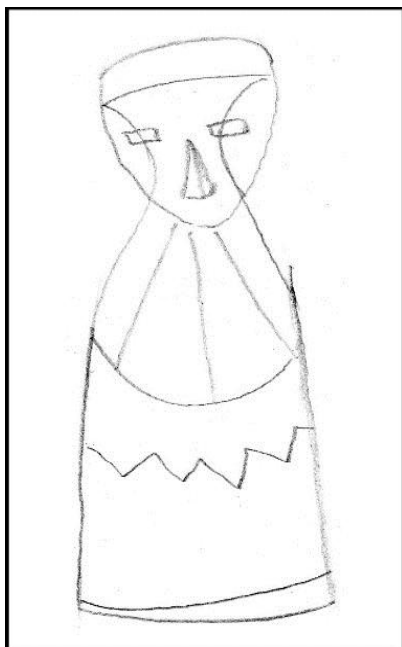
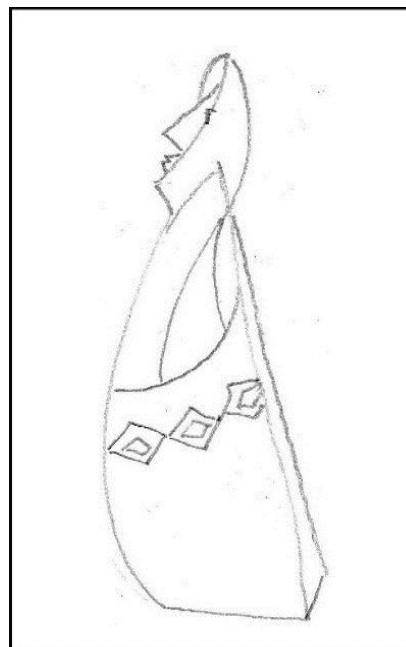
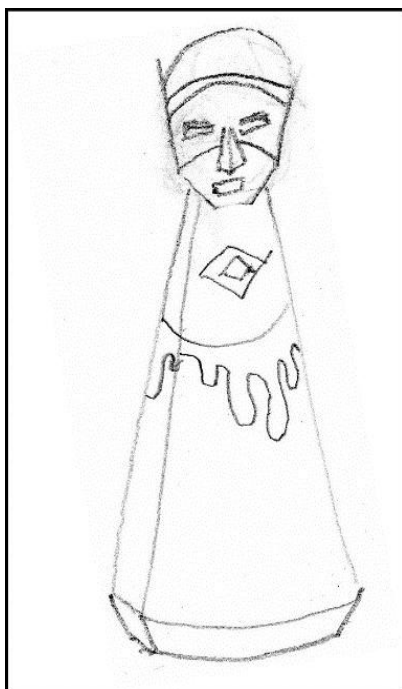
Perú Colombino. Cortesía: Catalogo museo de Túcume

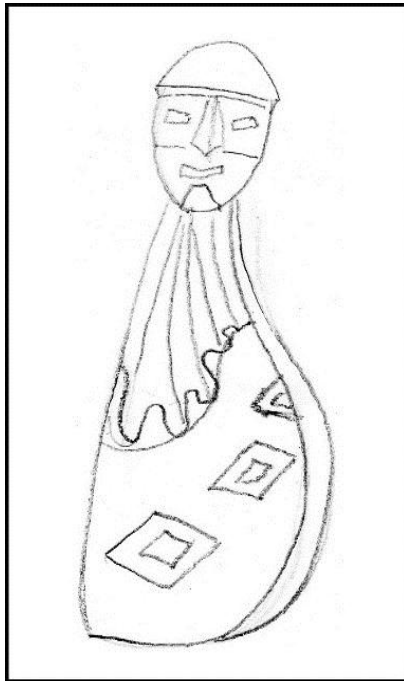
Guerreros ancestrales. Crédito fotográfico: Luz Viera

Mujer en Llamas Rojas. Crédito fotográfico: Gladys Aguilar Dávila

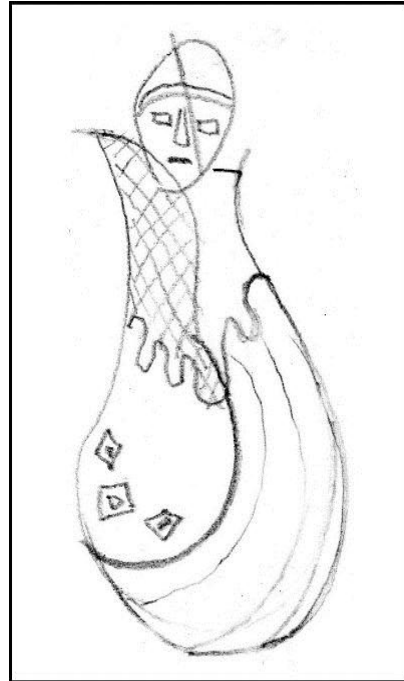
Simplificando la Feminidad. Crédito fotográfico: Gladys Aguilar Dávila

ANEXOS

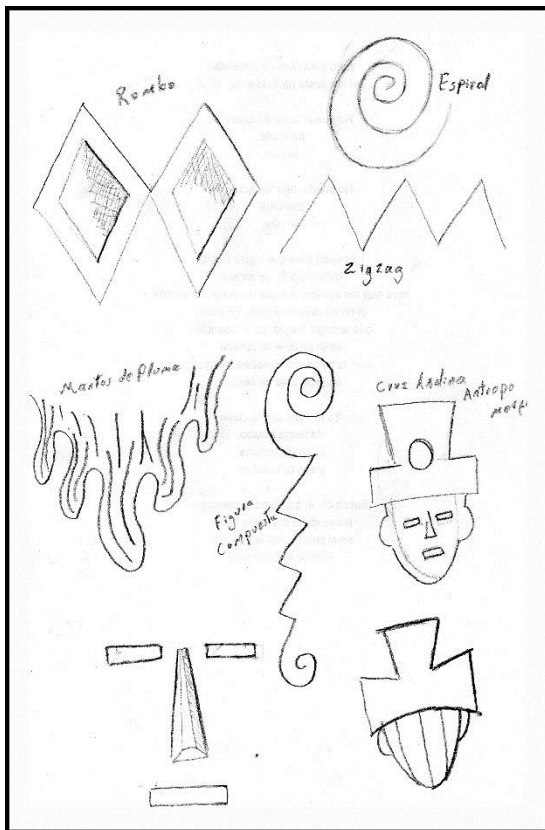
Anexo A: Apuntes que anteceden a la maqueta final*Apunte 1**Apunte 2**Apunte 3**Apunte 4*



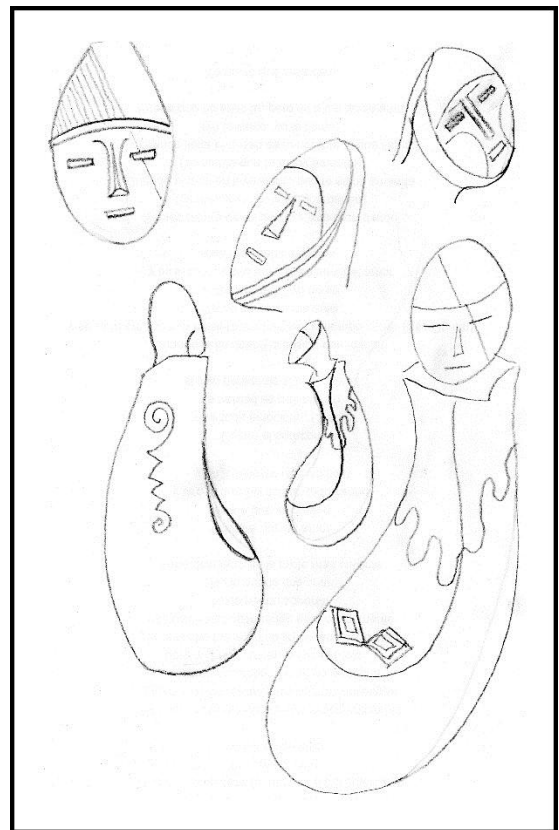
Apunte 5



Apunte 6



Apunte 7



Apunte 8

Anexo B: Maqueta final



Imagen1: Vista frontal



Imagen2: Vista lateral derecha



Imagen3: Vista lateral izquierda



Imagen4: Vista posterior

Anexo C: Instrumentos que se aplicaron para el recojo de información

Ficha N° 01: *Ficha de registro diario Bitácora*

Institución: Escuela Superior de Formación Artística Pública Bella Artes “Macedonio de la Torre”

Título de la Investigación: Rescate de la Técnica Pictórica Tradicional del Engobe en la Ejecución de una Obra de Cerámica Artística

Investigador: Aguilar Dávila, Gladis Margot **Fase:**.....

Indicaciones: Este formato está diseñado para ser llenado por el artista ejecutante, de manera diaria, dando cuenta del trabajo realizado.

Fecha	Actividad realizada	Herramientas medios y materiales	Descripción de la actividad	Tiempo utilizado

Ficha N° 02: *Ficha de registro de datos textuales o parafraseo*

Institución:

Título de la Investigación:

Fase:

Investigador:

Lugar:

Especificaciones: Este formato está diseñado para ser llenado por el artista ejecutante, para recabar información de libros, revistas y bibliografía especializada impresa o digitalizada.

Datos de la Fuente		Referencia
Tipo	
Contenido:		

Anexo D: Instrumentos que se aplicaron para Organizar, interpretar y sistematizar la información.

Ficha n° 03: *Ficha para organizar e interpretar información teórica*

Institución :		
Título de la Investigación:		Investigador:
Especificaciones: Este formato está diseñado para organizar e interpretar información referida a la investigación realizada, desde diferentes perspectivas.		
Tema	Categoría	Organización y análisis de la información
	A	1
		2
		3
	B	1
		2
		3

Ficha n° 04: *Ficha de Sistematización de Fases de ejecución plástica*

Institución:

Título de la Investigación:

Fase:

Investigador:

Periodo: Del.... Al.....

Indicaciones: Este formato está diseñado para ser llenado por el artista ejecutante, después de terminada una fase o periodo, describiendo de manera concreta el proceso y resultados obtenidos.

Método o estrategias empleadas	Herramientas medios y materiales	Descripción del proceso y resultados obtenidos
	

Ficha n° 07: *Ficha de Sistematización Semiótica*

Institución :		
Título de la Investigación:		Investigador:
Indicaciones: Este formato está diseñado para describir y fundamentar el uso de códigos, iconos y símbolos en la obra de arte.		
N°	Imagen	Descripción e interpretación
	