

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DISEÑO CERÁMICO EN EL ARTE POPULAR DE GUAITIL Y SAN VICENTE,
GUANACASTE, COSTA RICA
(2000-2020)

Tesis sometida a la consideración del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes
para optar al grado de Maestría Académica en Artes

Fernando Camacho Mora

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2022

A la memoria de mi papá.

Agradecimientos

La ejecución de los estudios de maestría que dieron como resultado el tema de investigación “Diseño cerámico en el arte popular de Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2022)”, contó con el apoyo económico del fondo de becas de estímulo brindado por la Universidad de Costa Rica para sus funcionarios. Agradecimiento eterno a la Institución y al Estado Social de Derecho que todavía permite este tipo de avales.

A los ceramistas de ambas comunidades con las que se trabajó: Derix Briceño Espinoza, Lilliam Briceño Espinoza, Andy Campos Leal, Edgar Campos Campos, Gerardo Campos Carrillo, Luz Marina Campos Chavarría, Elipidio Chavarría Chavarría, Martina Espinoza Grijalba, Wilson Espinoza Zúñiga, Harry García Grijalba, Carlos Grijalba A., Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez, Miguel Ángel Leal Vega, Nuri Marchena Grijalba, Junior Matarrita Leal, Luis Pastor Sánchez Grijalba y Maribel Sánchez Grijalba.

A mi comité de tesis por sus atinados comentarios y revisiones rigurosas: Dr. Henry Vargas Benavides, M.Sc. Marta Rosa Cardoso Ferrer y la Dra. Carolina Sanabria.

Agradecimiento especial a Ana Isabel Mora Soto por tomarse el tiempo de leer y releer cada página de cada capítulo de éste documento, también al Dr. Jeffrey Peytrequín Gómez por la lectura crítica y observaciones pertinentes realizadas al borrador final de este trabajo.

A la Licda. Anayensy Herrera Villalobos, por las siempre fascinantes y esclarecedoras conversaciones y reflexión académica; a la M.Sc Iria Salas Paniagua quien me llevó, por primera vez, a Guaitil y a San Vicente y mantengo una estrecha amistad.

Esteban Guevara Walker tomó las fotografías 21b, 35 y 36 dentro del proyecto “Promoción y fortalecimiento de la Cerámica Chorotega”, los permisos para utilizarlas fueron cedidos por él mismo para que aparecieran en este trabajo de investigación.

La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica me permitió usar el pirómetro con que se midieran las temperaturas de cocción en los hornos (de Guaitil y San Vicente), y Yeilan Moya Sandoval colaboró de forma desinteresada en la cocción de las múltiples pruebas de pigmentos realizadas en los hornos de dicha unidad académica.

Al Centro de Investigación en Ciencias e Ingeniería de Materiales, de la Universidad de Costa Rica y al proyecto “Lab-Cultura: Un laboratorio dedicado a apoyar el estudio y conservación del patrimonio cultural”, a cargo de la Dra. Mavis Montero Villalobos por su inestimable ayuda en las lecturas, vía Fluorescencia de Rayos X, de los materiales arcillosos.

“Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes”



Doctor Manuel Matarrita Venegas
Representante de la Decana
Sistema Estudios de Posgrado



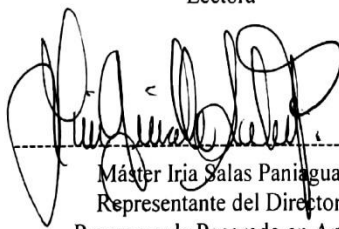
Doctor Henry Vargas Benavides
Director de Tesis



Máster Marta Rosa Cardoso Ferrer
Lectora



Doctora Carolina Sanabria
Lectora



Máster Iria Salas Paniagua
Representante del Director
Programa de Posgrado en Artes



Fernando Camacho Mora
Candidato

Índice

Introducción.....	1
Justificación.....	2
Problema de investigación	4
Delimitación del tema	5
Objetivos	6
Objetivo general	6
Objetivos específicos	6
Estado de la cuestión	6
Recuento de los trabajos realizados sobre cerámica en las comunidades de Guaitil y San Vicente	7
Análisis desde el diseño de objetos precolombinos y tradicionales.....	12
Marco teórico conceptual	18
Para discutir sobre pueblo y cultura popular	19
Breve discusión sobre arte y arte popular	26
Arte y artesanía.....	29
Arte popular y cultura popular.....	33
Teoría del diseño	33
Estudios visuales	35
Semiología visual, semiosfera y la construcción mítica	36
Metodología.....	40
Técnicas de manufactura	41
Morfología.....	42
Elementos bidimensionales de diseño.....	42
El color	42
Fluorescencia de rayos X.....	44
Motivos gráficos.....	44
Etnografía y conversaciones abiertas	45
Capítulo 1	
Cerámica de San Vicente y Guaitil, manifestación de un arte popular	47
1.1 Cerámica de San Vicente y Guaitil, manifestación de un arte popular	49
1.2.1 Formación del ceramista y la tecnología involucrada	51
1.2.2 El papel del mercado en la producción de Guaitil y San Vicente	55

1.2 Ceramistas y talleres.....	61
Capítulo 2	
Diseño e imagen de la cerámica en estudio	62
2.1 Elementos esenciales de la cerámica de Guaitil y San Vicente	64
2.1.1 Manufactura cerámica	64
2.1.1.1 Técnicas de elaboración del objeto cerámico	65
2.1.2 Morfologías	72
2.1.3 Sintagmas decorativos	75
2.1.3.1 El color.....	75
2.1.3.2 Motivos decorativos bidimensionales y tridimensionales	80
2.2 Sintagmas visuales morfológicos	86
2.2.1 Clasificación de los sintagmas visuales morfológicos	87
2.2.2 Genealogía de las formas, referentes morfológicos de las piezas contemporáneas	90
2.3 Sintagmas visuales decorativos	96
2.3.1 Motivos bidimensionales y tridimensionales	96
2.4 Las aves, los saurios y la serpiente emplumada	105
2.4.1 Referentes en la cerámica precolombina	106
2.4.2 Representaciones contemporáneas	111
2.4.2.1 Aves	111
2.4.2.2 La transformación de los saurios	116
2.5 Identificación de autorías	127
2.5.1 Diferencias por comunidad.....	129
2.5.2 Diferencias entre talleres	133
Capítulo 3	
Lo chorotega y lo ecológico. Sistemas visuales en la cerámica de estudio.....	140
3.1 El sistema visual como estilo	141
3.2 Sistemas visuales en los diseños contemporáneos de Guaitil y San Vicente.....	145
3.2.1 El sistema visual chorotega	150
3.2.2 El sistema visual ecológico	161
Capítulo 4	
Aparatos discursivos que inciden en la producción cerámica	170
4.1 La ideología plasmada en el mito.....	173

4.2 Mitos, discursos y producción de imágenes en Guaitil y San Vicente	178
4.2.1 La imagen en Guaitil y San Vicente	187
Conclusiones.....	200
Referencias bibliográficas	211
Anexos	219
Anexo 1	220
Anexo 2	229
Anexo 3	247

Resumen

Esta investigación comprende la práctica cerámica contemporánea, realizada en las comunidades guanacastecas de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya, esta como un arte popular. Dicha categoría central emplea una noción de arte, por tanto, es susceptible de ser comprendida a partir de los elementos que lo ubican como un producto determinado a nivel social espacial y temporal. De manera que con este trabajo se apunta a la inferencia de aquellas variables contextuales que inciden en su producción e influyen, a su vez, en los ceramistas de ambas comunidades bajo estudio.

Así, como arte popular, esta cerámica es analizada desde teorías del diseño. De igual manera, se realizó una investigación de esta manifestación de cultura popular desde la base de la imagen, ello por medio de líneas generadas mediante los estudios visuales y de la semiología visual.

Se obtiene como resultado que la alfarería de ambos pueblos ha sido condicionada desde mediados del siglo XX por agentes externos, mismos que han llegado a transformarla de acuerdo a parámetros impositivos de agentes externos que son incorporados sin discusión.

La investigación se divide en cuatro capítulos. El primero busca generar un punto de partida para la comprensión de esta cerámica como arte popular y producto cultural moderno por medio de tres elementos que lo constituyen: la formación del ceramista, el vínculo con la tecnología y el papel del mercado en su producción. El segundo capítulo tiene como objetivo definir una taxonomía del diseño y de la imagen de las piezas cerámicas de Guaitil y San Vicente, asociando estas con sintagmas visuales que son agrupados en el tercer capítulo a partir de la caracterización de estos diseños con los establecidos sistemas visuales definidos y diferenciados según la propia comunidad, el taller y los artistas populares. Finalmente, el

capítulo cuatro categoriza los temas definidos con los que se infieren los discursos que permean esta producción alfarera.

Lista de tablas

Tabla 1. Nombre de los ceramistas con quienes se trabajó para la realización de la tesis, agrupados por comunidad, taller donde producen su obra y año de establecimiento aproximado del mismo ...	61
Tabla 2. Síntesis del proceso de manufactura del <i>objeto cerámico</i>	71
Tabla 3. Obras cerámicas asociadas al sistema visual Chorotega por comunidad y taller.....	159
Tabla 4. Obras cerámicas asociadas al sistema visual Ecológico, por comunidad y taller	167

Lista de figuras

Figura 1. Mapa de localización de las comunidades en estudio en relación con Costa Rica	50
Figura 2. Sólidos geométricos como referencia a la descripción de las formas de vasijas más comunes de Guaitil y San Vicente y sus representaciones.	73
Figura 3. Partes de las vasijas compuestas características de Guaitil y San Vicente con sus puntos de perfil	74
Figura 4. Formas características de soportes de las piezas de Guaitil y San Vicente	74
Figura 5. Detalle de disposición de estratos naturales utilizados como pigmentos en el arte popular cerámico de Guaitil y San Vicente. Cerro de Cebadilla (cerro del curiol).....	76
Figura 6. Sistematización de los 18 tonos registrados a partir de las pruebas de cocción a 600°C de pigmentos e identificados en las obras cerámicas	78
Figura 7. Sistematización de 17 tonos registrados a partir de las pruebas de cocción a 900°C	79
Figura 8. Disposición y uso de las líneas muertas (1) y vivas (2)	82
Figura 9. Detalles de motivos decorativos de bandas muertas que enmarcan incisos en múltiples presentaciones. Obra realizada por el artista popular Harry García Grijalba	83
Figura 10. Motivos tridimensionales realizados con la técnica del pastillaje modelado por los artistas populares Nury Marchena Grijalba (a) y Elpidio Chavarría Chavarría (b y c) ..	84
Figura 11. Múcra creada por la artista popular Maribel Sánchez Grijalba	85
Figura 12. Figuras en posición sedente realizadas por artistas populares de ambas comunidades. Derix Briceño (a) Carlos Grijalba (b) y Elpidio Chavarría (c).....	86
Figura 13. Formas cerámicas de cilindro (a), hecha por el artista popular Harry García Grijalba y escudilla (b), hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba	88
Figura 14. Diferentes tipos de jarrones. Jarrón hiperboloide (a) realizado por el artista popular Luis Gutiérrez Gutiérrez, jarrón elipsoidal (b) hecho por el artista popular Pastor Sánchez Grijalba y jarrón ovoide (c) creado por el artista popular Andy Campos Leal	89
Figura 15. Formas comunes de piezas cerámicas. Olla globular (a) hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba y plato redondeado (b) creado por la artista popular Lilliam Briceño Espinoza	90
Figura 16. Ejemplos de escudillas precolombinas realizadas en la subregión arqueológica Gran Nicoya (800-1350 d.C.). Colección Museo Nacional de Costa Rica	92
Figura 17. Comparación visual entre una obra precolombina (a) (Colección Museo Nacional de Costa Rica) y otra contemporánea (b) hecha por los ceramistas Harry García Grijalba y Luis Gutiérrez Gutiérrez.....	93
Figura 18. Piezas tradicionales en 1950. Tomado de Stone (1950: 271)	95

Figura 19. Cerámica contemporánea con motivo de mono realizada por el artista popular Wilson Espinoza	97
Figura 20. Representación gráfica de motivo de fauna no identificado 7	98
Figura 21. Representaciones de sintagmas visuales decorativos tridimensionales de ranas (a) y de mono (b), esta última fotografía tomada por Esteban Guevara, 2018.....	99
Figura 22. Jarrón ovoide con sintagmas visuales MFl 3 (tortuga) y MF 1 (planta acuática), hecho por el artista popular Miguel Leal Vega	100
Figura 23. Sintagmas visuales MFl 1 (arriba), 3 (centro) y 4 (abajo) en las que se evidencia el ritmo alternado.....	101
Figura 24. Jarrón cilíndrico y detalles en positivo y negativo que forman los motivos geométricos. Obra hecha por el artista popular Harry García Grijalba	102
Figura 25. Detalle de los sintagmas visuales decorativos de los dibujos MG5 (a) y MG12 (b), con sus respectivos referentes arqueológicos hallados en piezas precolombinas.....	103
Figura 26. Artefactos extraídos del sitio San Vicente. Art. 1 (a), Art. 5 (b) y Art. 11 (c). Figuras no a escala.....	107
Figura 27. Referente precolombino en forma de incensario utilizado por los ceramistas contemporáneos de Guaitil y San Vicente.....	108
Figura 28. Esténciles de representaciones de serpientes emplumadas suministrados por el Instituto Nacional de Aprendizaje (INA), a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Propiedad del ceramista Miguel Leal Vega.....	109
Figura 29. Nambira con diseño precolombino en relieve (Helio Gutiérrez, 2000). Obsérvese el diseño de serpiente emplumada (Imagen tomada de Torres, 2003: 165).....	110
Figura 30. Variantes del tema del tucán variante 1 (izq.) y variante 2 (der.)	113
Figura 31. Tres formas diferentes de representar el motivo de colibrí en Guaitil y San Vicente realizadas por los artistas populares Wilson Espinoza Zúñiga, Edgar Campos Campos y Miguel Leal Vega (en el orden habitual).....	114
Figura 32. Motivo de ave no definida	116
Figura 33. Variantes bidimensionales del motivo de lagartija	119
Figura 34. Motivo tridimensional de iguana en olla globular hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba	120
Figura 35. Motivo de cocodrilo sobre recreación de incensario precolombino, hecho por el artista popular Luis Gutiérrez Gutiérrez, fotografía tomada por Esteban Guevara Walker (2015)	121
Figura 36. Trípode con soportes en forma de cocodrilos hecho por el artista popular Elpidio Chavarría Chavarría, fotografía tomada por Esteban Guevara Walker (2015).....	123
Figura 37. Variante 1 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio.....	125
Figura 38. Banda que agrupa diferentes representaciones de la variante 1 del motivo de serpiente emplumada	125
Figura 39. Variante 2 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio.....	126
Figura 40. Variante 3 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio.....	126

Figura 41. Jarrón de perfil discontinuo y fondo plano hecho por el artista popular de Guaitil Miguel Leal Vega	131
Figura 42. Personaje antropomorfo femenino realizado por el artista popular Junior Matarrita Leal	132
Figura 43. Diferencias de acabados en figuras ovoides hechas por los artistas populares Andy Campos Leal, Guaitil (a), Harry García Grijalba, San Vicente (b) y Nury Marchena Grijalba, Guaitil (c).....	135
Figura 44. Vasijas de formas compuestas realizadas por los artistas populares Miguel Leal Vega (a), Gerardo Campos Carrillo (b) y Elpidio Chavarría Chavarría (c)	136
Figura 45. Comparación de formas de platos realizados por los ceramistas Harry García Grijalba (a) y Pastor Sánchez Grijalba (b).....	137
Figura 46. Transformación de la serpiente emplumada a un ser no identificado realizado por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez.....	138
Figura 47. Personaje No Identificado dispuesto en varias partes de la obra realizada por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez.....	139
Figura 48. Representación gráfica del fondo de una vasija globular realizada por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez	139
Figura 49. Infografía que reúne y sintetiza cada uno de los sintagmas visuales presentes en los dos sistemas identificados; el chorotega y el ecológico	150
Figura 50. Sistema de divisiones espaciales y ordenamiento jerárquico sobre una pieza con el sistema visual chorotega del artista popular Harry García Grijalba	152
Figura 51. Proporción de la pieza cerámica realizada por el artista popular Derix Briceño Espinoza, la cual ostenta 2,9 cabezas de alto.	155
Figura 52. Proporción de la pieza cerámica realizada por el artista popular Elpidio Chavarría Chavarría, la cual ostenta 2,25 cabezas de alto.....	156
Figura 53. Proporción de la pieza cerámica realizada por la artista popular Maribel Sánchez Grijalba, la cual ostenta 5 cabezas de alto.	157
Figura 54. Sistema de divisiones espaciales y ordenamiento jerárquico sobre una pieza con motivos contemporáneos del artista popular Wilson Espinoza Zúñiga.....	162
Figura 55. Obra con representación de quetzal realizada por el artista popular Pastor Sánchez Grijalba.....	163
Figura 56. Diferencias de colores en el sistema visual ecológico según comunidad, Guaitil (izq.) y San Vicente (der.)	164
Figura 57. “Nandayure”, imagen tomada de la página de Facebook del restaurante de comida rápida KFC (KFC, 2022).	184
Figura 58. Eventual lectura como descuido en la aplicación del elemento de pastillaje modelado en la pieza	189
Figura 59. Figura representando a un ave (colibrí) en vuelo.....	190
Figura 60. Figura representando a un saurio	191
Figura 61. Imagen comparativa del colibrí entre el calco de una vasija (a) y el colibrí del Gobierno del Bicentenario de Carlos Alvarado Quesada (b) (este último tomado del directorio digital http://www.camtic.org/wp-content/uploads/2021/04/ , el 27 de agosto 2022).....	198

Figura 62. Representación de un perezoso realizada por la artista popular Nuri Marchena Grijalba	199
--	-----

Introducción

El tema de esta investigación es el análisis de la producción cerámica contemporánea generada en las comunidades guanacastecas de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya, Costa Rica, como expresión de arte popular. El interés radica en la identificación de aquellas variables contextuales¹ que inciden (o no) en su producción e influyen, a su vez, en los ceramistas de ambas comunidades.

Para la consecución del tema propuesto se estudió primero la cerámica contemporánea de ambas comunidades de acuerdo con elementos teóricos de cultura visual, la epistemología de la visualidad desde la óptica de Rudolf Arnheim (1998) y Ana María Guasch (2003) y el arte popular de acuerdo con Lourdes Méndez (2006) y Ticio Escobar (2014). Con base en ello se hizo una lectura del diseño de las piezas de alfarería -como signo y como obra- las cuales, en el contexto de la cultura visual, fueron un medio para la comprensión del mundo de los ceramistas santacruceños y nicoyanos. El diseño es entendido como el proceso de creación visual, con propósito, a partir de elementos dispuestos para establecer una armonía o un orden visual (Wong, 2005).

Así, referirse al diseño cerámico supone la utilización de elementos visuales, es decir, estructuras morfológicas diferentes, recursos ornamentales, signos visuales (o patrones visuales) de representación que complementan su función, todo esto sobre un soporte hecho de arcilla cocida que, a su vez, ha sido generado para que, al conjugarse con los motivos gráficos, exprese un mensaje con una finalidad.

¹ Por variables contextuales nos referimos a elementos o situaciones sociales, políticas, económicas; en fin, aspectos culturales coyunturales (o no) pero que inciden, a su vez, en la modificación de las piezas.

Para esta investigación se parte de la premisa de que, previa a la aplicación de cada componente visual se haya un proceso de pensamiento, el cual busca generar un orden con el propósito de expresar algo socialmente compartido, significativo y definido.

Valga decir que el estudio se circunscribe a las comunidades de Guaitil (ubicado en el cantón de Santa Cruz) y San Vicente (situado en el cantón de Nicoya), Costa Rica. Ambas comunidades son conocidas por producir una alfarería que sigue una práctica tradicional y cuyos registros más antiguos datan de 1914. El *corpus* de la investigación consistirá en el análisis del diseño de 40 piezas cerámicas en las que se representan dos temas específicos y recurrentes en dicha producción alfarera contemporánea: las aves y los saurios.

Justificación

Este trabajo versa sobre el análisis de la cerámica contemporánea como manifestación del arte popular de las comunidades de Guaitil (Santa Cruz) y San Vicente (Nicoya), en relación con la lectura de los componentes del diseño y de la epistemología de la visualidad. El interés por el mismo surge de la reflexión entre la relación del objeto cerámico como producto social y portador simbólico de transformaciones de los procesos sociales, el cual también cumple la función de ser forma de expresión y síntesis de un grupo social.

En este sentido, la cerámica es producida por la relación del accionar humano y entre el objeto alfarero y la naturaleza pero, a su vez, el objeto es productor de sociedad (Lull, 2007). A partir de esta relación dialéctica se generan discursos, como también los sujetos ceramistas son permeados por otros. Ellos son indicadores de esta relación ser humano - seres humanos - naturaleza y las condiciones de estos vínculos.

Es con el análisis de este arte popular cerámico que se pretende acceder a la identificación de los discursos que porta u ostentan sus productores los cuales, a su vez pueden remitir a

situaciones contextuales, variable que, como se verá, no ha sido investigada hasta este momento.

La información histórica y etnográfica de ambos pueblos y de la práctica cerámica realizada por sus habitantes se ha registrado desde 1914 (Alfaro, 1914) y a la fecha constituye parte vital de la identidad cultural de ambas comunidades. En la actualidad, Guaitil y San Vicente son las últimas de Guanacaste que conservan el arte de transformar la arcilla, por medio de la cocción, en cerámica como expresión de arte popular, este no circunscrito solo a lo utilitario.

Aunque estudios sobre los procesos de trabajo técnico vinculados con la producción de las piezas han sido descritos con amplitud desde 1950, su análisis desde el ámbito artístico (ya sea en la práctica, significación o teoría de estas manifestaciones populares) no ha sido tratado a la fecha.

Lo anterior adquiere mayor relevancia pues en los últimos años se han generado en zonas aledañas a las comunidades en cuestión procesos de transformación identitaria condicionados por presiones económicas, o ya sea por políticas gubernamentales y acciones de privatización que atañen a la producción cerámica (Weil, 2009; Chang, 2019).

En este orden de ideas, es conveniente indicar que desde inicios del siglo XXI los alfareros de ambas comunidades han comenzado a modificar su técnica cerámica y los diseños que componen este arte popular, ello para ser más competitivos a nivel económico y en relación directa con las cerámicas que proceden del extranjero. Además, las piezas ahora presentan colores y decoraciones obtenidas mediante el uso de elementos ajenos a su tradición (Weil, 2009).

Por esta razón, la casi inexistencia de una línea de análisis referente al diseño de esta cerámica hace que el presente trabajo sea de interés. Veamos, a partir de una mirada

introductoria al análisis del diseño y arte popular, la presente tesis pretende solventar dicha situación, pues se observa al objeto cerámico como portador de valores simbólicos, así como de variaciones modificadas por discursos y que, a su vez, evidencian transformaciones graduales en los sistemas de representación; los cuales afectan e inciden en las dinámicas de identidad y que son resultados de ciertos condicionantes externos, entre ellos el imperativo económico.

Así, el estudio desde el arte popular y las formas de significación del diseño cerámico realizado en tiempos contemporáneos (2000-2020) en las comunidades de Guaitil y San Vicente (Guanacaste, Costa Rica), es el elemento que motiva esta investigación.

Problema de investigación

Las comunidades alfareras de Guaitil y San Vicente, ubicadas en la provincia de Guanacaste, son conocidas por producir objetos cerámicos mediante una tradición ininterrumpida que se documenta, al menos, desde inicios del siglo XX; la cual ha sido objeto de investigación desde áreas como la historia, la antropología y, en menor medida, las artes.

A pesar de ser estudiada desde diversas áreas de las Ciencias Sociales, el análisis de este arte popular contemporáneo ha sido poco visibilizado desde el arte y el diseño. Para este trabajo se pretenden investigar estos dos componentes como elementos que portan o generan discursos vinculados a variables contextuales que inciden en la modificación de su producción.

En vista de lo anterior, la presente investigación se llevará a cabo a partir de métodos cualitativos para lo que se apela, en primera instancia, a analizar los elementos del diseño cerámico como: morfología, proporción, acabados de superficie, color y motivos gráficos. Luego, se utilizará el método etnográfico y la técnica de conversaciones abiertas para identificar la forma en que se producen discursos desde la propia producción cerámica.

Así, se presenta como pregunta de investigación ¿cuáles son las variables contextuales que inciden en la producción de la cerámica contemporánea, así como en los distintos diseños que la componen, en las comunidades de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya?

Delimitación del tema

En esta investigación se analizará la producción cerámica contemporánea y el diseño expresado en las comunidades guanacastecas de Guaitil (Santa Cruz) y San Vicente (Nicoya) como manifestación del arte popular desde la perspectiva del diseño y la representación visual, esto para la inferencia de aquellas variables que inciden (o no) en la modificación de su manufactura e influyen, a su vez, sobre los ceramistas de ambas comunidades.

Con base en lo anterior se trabajó a partir de dos grupos de objetos cerámicos manufacturados en las mismas comunidades. El primer grupo corresponde a un total de 81 obras; mismas hechas en 11 talleres (6 de Guaitil y 5 de San Vicente) por 18 ceramistas y que presentan una producción que va de los años 2000 al 2020; momento en que se evidencian cambios significativos en los bienes cerámicos a partir de la diversificación de sus técnicas y formas para sobrevivir/competir en un mercado cambiante.

El segundo grupo está compuesto por un total de 40 obras seleccionadas del primer grupo; las cuales corresponden a 9 talleres (5 de Guaitil y 4 de San Vicente) y fueron realizadas por 11 ceramistas. Esta selección se hizo debido a su coincidencia, en ambas comunidades, en temas como las aves (e.g. los tucanes, colibríes y otros tipos, los saurios (como las iguanas, cocodrilos y serpientes emplumadas) y otras representaciones de orden animalista, faunística y geométrica.

Objetivos

Objetivo general

Analizar la cerámica contemporánea, como expresión de arte popular, de las comunidades de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya y de los diseños que la componen, para la inferencia de aquellas variables contextuales que inciden o no en su producción e influyen, a su vez, en los ceramistas de ambas comunidades.

Objetivos específicos

1. Examinar la información obtenida a través de las investigaciones enfocadas en la producción cerámica de ambas comunidades, para el reconocimiento de su función como producto cultural.
2. Definir una taxonomía del diseño de las piezas cerámicas para la identificación de los principales sintagmas visuales presentes en ellas por comunidad y taller.
3. Caracterizar los diseños cerámicos de las piezas bajo estudio para el establecimiento de los principales sistemas visuales desarrollados en estas en el ámbito regional y subregional.
4. Categorizar los temas identificados para la inferencia de los discursos que permean en la manufactura y consumo de las piezas cerámicas.

Estado de la cuestión

En el primer apartado de esta sección se presentan los trabajos realizados por ceramistas y por antropólogos que han tratado específicamente el tema de la cerámica y su manufactura en y sobre las comunidades de investigación. Como se verá, el proceso de trabajo² que conlleva la realización de los objetos cerámicos es descrito en múltiples artículos y varias

² En términos generales entendemos el proceso de trabajo como el proceso de obtención de un objeto natural determinado para su posterior transformación por medio del trabajo hasta lograr un producto establecido (Marx, 1946), en este caso, un objeto cerámico.

tesis de graduación, de manera que es posible seguir una línea de las transformaciones acaecidas en su producción a un nivel diacrónico.

El segundo apartado corresponde a un estudio sobre los elementos del diseño presentes en objetos precolombinos y de manufactura popular tradicional. La decisión de incorporar investigaciones sobre bienes arqueológicos se ha tomado debido a que la investigación tiene como referente los análisis desde el diseño que se han hecho en América sobre estos materiales y, dado que la información de este elemento es reducida para el caso de las cerámicas tradicionales, se ha decidido ampliar el rango de visión a otras manifestaciones de arte popular de Centroamérica.

Recuento de los trabajos realizados sobre cerámica en las comunidades de Guaitil y San Vicente

Las comunidades de Guaitil y San Vicente son reconocidas debido al trabajo de la cerámica de manera tradicional y con inspiración precolombina (Chang, 1995; Weil, 2001). El proceso de trabajo que conlleva la manufactura de los enseres cerámicos que se hace en estas localidades se ha recopilado en numerosas publicaciones y a cargo de varios investigadores desde inicios del siglo pasado. En esta sección se analizará el desarrollo de las investigaciones que hayan tratado el tema particular de la cerámica y su manufactura en dichos lugares.

En el escrito “La cerámica de Chira” de Anastasio Alfaro (1914), se propone reseñar la práctica cerámica que se realizaba en Chira, un barrio ubicado a las afueras de la comunidad de San Vicente (Anayensy Herrera, comunicación personal, 2021). En el documento se plantea el vínculo entre la alfarería contemporánea y la de la época precolombina, a la vez que se trazan posibles vías para perpetuar la práctica cerámica en ese espacio (Alfaro, 1914).

Valga decir que esta es la primera mención directa a las comunidades alfareras de interés, y en especial, a los productos culturales y artísticos producidos en estas. La relación entre la

cerámica que realizan ambas comunidades con la alfarería precolombina de la Gran Nicoya³ es uno de los elementos que comprende el análisis discursivo en esta investigación.

Para 1950 se publica el artículo “Notes On Present-Day Pottery Making And Its Economy In The Ancient Chorotegan Area” (Stone, 1950), de la antropóloga Doris Stone. En este trabajo se presenta la primera descripción relacionada con la manufactura de los artefactos cerámicos de Guaitil, sus formas de consumo y diversos usos que se le daban a las piezas en esa época. También se introduce una lista de precios y una manifestación incipiente de economía vinculada con la venta de productos cerámicos destinada a labores cotidianas, como son la preparación o el transporte de alimentos.

Al mismo tiempo se menciona, por primera vez, la extracción de materias primas (labor desempeñada en aquel momento por los hombres), la manufactura y la cocción de las piezas, además que se exponen ciertos elementos animistas dentro de la práctica de obtención de las materias primas, como sería el caso el curiol⁴, así como se caracteriza este material y se registran dos tipos: uno blanco y otro rojo (Stone, 1950: 275).

Dicho artículo es vital para la investigación debido a que en este se consigna el uso del color tradicional de las piezas cerámicas de Guaitil y San Vicente, junto a que presentan las formas características de las piezas y las técnicas de manufactura que en ese tiempo se realizaban. De la misma forma se aprecia la importancia, aunque básica, que se le empezaba a dar al mercado en las listas de precios de los objetos cerámicos.

Luego de veinticuatro años, en la tesis de licenciatura “Supervivencia de la tradición cerámica indígena “Guaitil” (1974) de la ceramista Mayela Leiva, se vuelve a describir esta

³ Se entiende por Gran Nicoya la región arqueológica comprendida entre la parte del Pacífico nicaragüense y el Noroeste de Costa Rica (Norweb, 1961; 1964).

⁴ Arcilla coloreada naturalmente que se extrae tal cual de la tierra y es utilizada como pigmento (Camacho, 2013).

práctica alfarera. Ella continúa explicando no solo que esta es una cerámica tradicional de raíz indígena, sino un arte en principio doméstico y utilizado para satisfacer las necesidades inmediatas de las personas y, con el tiempo, orientado a la venta. Con este fin los alfareros diversificaron las formas e introdujeron representaciones de animales de su cotidianidad: como gallinas, cerdos, tortugas, entre otros (Leiva, 1974: 6, 15).

La tesis de Leiva resulta de relevancia debido a la recopilación que realiza sobre las diferentes formas y figuraciones que los ceramistas empezaron a ejecutar y evidencia que el mercado ya comenzaba a condicionar la producción cerámica a partir de 1970.

A partir del inicio del siglo XXI los trabajos que se realizan en Guaitil y San Vicente han sido enfocados desde una mirada más ligada a investigaciones arqueológicas y antropológicas que con respecto a la manufactura de cerámica artística en sí. Ejemplo de esto se observa en la tesis de licenciatura en Arqueología de Anayensy Herrera “Tecnología alfarera de grupos ribereños de la cuenca del Golfo de Nicoya durante los Períodos Bagaces (300-800 d.C.) y Sapoá (800-1350 d.C.)” (2001), donde el interés gira en relación a la manufactura de piezas precolombinas, pero tomando como base el trabajo alfarero contemporáneo que se hace en la comunidad San Vicente.

Es importante evidenciar que este no es el primer escrito que explica el proceso de trabajo vinculado con la manufactura cerámica, aunque sí es el primero que lo hace con gran detalle y descripción densa.

Con el mismo, se evidencia el cambio en las técnicas de manufactura de las piezas desde la época precolombina al momento del estudio, poniéndose en evidencia la manera de realizar la cerámica con nuevas morfologías y el uso de materiales ajenos para lograr acabados de superficie más modernos.

Posterior a este trabajo desde el arte se hicieron dos aproximaciones parecidas, pero con miradas diferentes. En el documento “Appreciating The “Work” In Artwork: Handmade Ceramics From San Vicente De Nicoya, Costa Rica” (2005), de Aarón Johnson-Ortíz, se presentan algunas fotografías en un fotoensayo que muestra la memoria visual de la manufactura cerámica; la cual atraviesa desde la obtención de la arcilla hasta la cocción de las piezas en los hornos.

Un artículo desde el arte “Guaitil. Pasado y presente y futuro de la cerámica Chorotega” (2008) de la ceramista Ivette Guier aborda de nuevo la manufactura cerámica desde una mirada alfarera, replicando lo ya mencionado en otras ocasiones desde miradas no artísticas. Sin embargo, mientras este documento se concentra en detalles técnicos de la cerámica, no realiza un estudio formal del diseño o la iconografía implicada. Lo anterior evidencia que el análisis realizado de esta cerámica desde las artes y en particular desde el diseño cerámico, no ha sido tratado a profundidad.

Parte de los cambios en la producción material, inherentes al paso del tiempo, también se relacionan con transformaciones en la sociedad. Esto es observado en el artículo “Cambios y continuidades en una industria alfarera de la península de Nicoya desde mediados de siglo XX” (2009), del antropólogo Jim Weil, en el que se expone la sistematización de los resultados de un taller con artesanos de San Vicente en el que tradujeron pasajes seleccionados del artículo “Notes On Present-Day Pottery Making And Its Economy In The Ancient Chorotegan Area” (mencionado algunas páginas atrás), para el reconocimiento de las modificaciones por las que ha pasado este arte popular en 60 años.

Uno de los hallazgos más llamativos de este artículo es la identificación y el análisis de las múcuras, aquellas botellas de cerámica modeladas que representan el cuerpo de mujeres vestidas con ropas tradicionales y que presentan los brazos flexionados a los lados y una base

redondeada que asemeja una enagua. El documento indica que estos objetos eran utilizados por los hombres cuando iban a trabajar al campo, en ellos llevaban líquido para tomar en los momentos de descanso (Weil, 2009: 128).

La forma en que las piezas y los diseños son olvidados por los ceramistas es de importancia pues refleja la manera de entender su propio arte, casi efímero, con una relevancia elevada, pero fugaz, una característica del arte popular.

A la vez, en este documento se expone la relevancia que ha tenido el turismo en relación a los cambios en cuanto a la morfología de las piezas cerámicas. De modo que a partir de la demanda turística los artistas populares empezaron a hacer piezas cada vez más chicas, para que los visitantes pudieran transportarlas sin temor a que se quebraran; ya que la fragilidad de los objetos grandes requería embalajes cuidadosos y, a menudo, resultaban incómodos de transportar.

En esa misma línea de análisis es que el artículo “La herencia alfarera en la península de Nicoya: Persistencia de una tradición” (2014), de Jim Weil y Anayensy Herrera, se preocupa por identificar aquellos elementos que contengan (en sí mismos) remanentes de una tradición artesanal antigua todavía encontrada en el presente.

Así, investigan materiales, formas de organización social y aspectos considerados por ellos como estilísticos que muestren la persistencia y adaptabilidad de la tradición alfarera. Aunque para este último punto cabe resaltar que no se presenta una caracterización formal del estilo, sino que se mencionan algunos motivos o representaciones que se encuentran en las piezas (Weil y Herrera, 2014: 36-42). Esta idea se redondea al indicar que los cambios generados en cuanto a las representaciones, y otros aspectos de la industria alfarera, son parte de un proceso en el que intervienen no solo la creatividad del artista, sino la preferencia de los consumidores regida por el mercado (Weil y Herrera, 2014: 42).

Un reciente trabajo que menciona el nexo entre patrimonio natural y cultural, a partir del dinamismo presente en la manufactura cerámica, es “Riesgos en la producción cerámica tradicional de Nicoya e interacción de la diversidad patrimonial” (2019) de la antropóloga Giselle Chang. Aquí se trae a colación aquello que se identificó en el artículo de Stone de 1950 “Notes On Present-Day Pottery Making And Its Economy In The Ancient Chorotegan Area” pues muestra que, a pesar de numerosos esfuerzos que se han hecho desde organizaciones sociales y algunos destellos de interés generados por el gobierno de turno, la obtención de materia prima sigue siendo un tema no resuelto.

Análisis desde el diseño de objetos precolombinos y tradicionales

En esta sección se discuten los trabajos que analizan el diseño de objetos precolombinos cerámicos, tanto desde las artes como de la arqueología, por la naturaleza del tema de investigación no se tratarán los trabajos que se enfoquen en otras temáticas, aunque reconocemos la contribución e importancia de los mismos; en específico nos referimos a estudios enfocados en el análisis de petrograbados (Arias, Castrillo y Herrera, 2012; Arias y Herrera, 2016, García, 2016), de estatuaria en piedra, tallas en jade (De la Cruz, 1988, Lange y Bishop, 1988; Leibsohn, 1988; Aguilar, 2003), entre otros.

El interés en el estudio de los objetos precolombinos de Costa Rica, desde una perspectiva ligada con las artes y el diseño, data de finales del siglo XIX con la fundación del Museo Nacional de Costa Rica (en 1887) y de la Escuela Nacional de Bellas Artes (en 1897). Sus primeros directores, Anastasio Alfaro y Tomás Povedano de Arcos, respectivamente, impulsaron su importancia desde diferentes posiciones.

En específico, Povedano se interesó por el estudio de la producción indígena de obras de cerámica y lítica. Por ejemplo, en el documento “El lenguaje de los antiguos símbolos. Algo respecto del sello adoptado por la Sociedad Teosófica. Testimonios transmitidos por la

antigua Sabiduría referente al hundimiento de la Atlántida” (1908), desde una mirada característica de la época y resultado de una incipiente labor arqueológica, se propone que, a partir de un análisis de elementos visuales de un metate de la Región Central del país, había vínculos entre los indígenas precolombinos costarricenses y seres míticos.

Pero también, junto con Anastasio Alfaro este artista se preocupó por dar a conocer el recién considerado arte precolombino en numerosas exposiciones a nivel internacional, práctica que continuó siendo ejecutada por José Fidel Tristán durante su corta dirección de 1930 a 1932 en el Museo Nacional (Rojas y Villalobos, 2007; Solórzano, 2017).

Valga decir que la promoción de estas muestras también se dio a nivel nacional con la Primera exposición de Arqueología y Arte Precolombino (1934) en el Teatro Nacional de Costa Rica. Este tipo de actividades sentarían las bases para que, tiempo después, artistas modernos como Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez, Néstor Zeledón y otros (Rojas, 2003) utilizaran el arte precolombino como referente para sus obras (Solórzano, 2017).

La compilación del catálogo para esta importante exposición estuvo a cargo del investigador Jorge Lines (1934). Junto con una descripción macroscópica de los artefactos, en este documento también se presentan ilustraciones de algunos objetos precolombinos hechas por Fernando Soto, Adela de Lines, Adolfo Sáenz y el mismo Francisco Zúñiga.

Por una cuestión de orden, profundizaremos en varios aspectos relacionados con esta discusión en el siguiente apartado.

No obstante, es importante detenernos un momento en este punto pues Jorge Lines reunió una amplia cantidad de publicaciones en las que, incluso, se preocupó por definir lo que hoy podemos llamar elementos de diseño en piezas precolombinas, un ejemplo de esto es el libro *Taxonomía de la Arqueología de Costa Rica* (1954).

De la misma forma, Lines realizó excavaciones arqueológicas que dieron como producto el libro *Una huaca en Zapandí* (1936). En este escrito argumenta, de acuerdo con su mirada contextual la originalidad de los artistas chorotegas y la superior técnica de su arte, pues ostenta una “marcada independencia artística” debido a la incorporación de influencias mayas y aztecas (Lines, 1936: 31).

Más allá de discutir sobre lo dicho en el escrito, es conveniente indicar que éste trabajo fue, a su vez, uno de los primeros ejercicios investigativos en los que el arte y la arqueología trabajaron en conjunto en el país, pues durante las excavaciones realizadas por Lines se contó con la participación en campo de Francisco Zúñiga, quien realizó ilustraciones científicas de las excavaciones y de las piezas excavadas.

En el año 1926 el investigador Samuel Lothrop publicó *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*, mismo generado a partir de un pensamiento difusionista, parecido al de Lines, que vinculaba la cerámica de ambos países con el Área Cultural mesoamericana.

Aquí resalta el énfasis en las decoraciones cerámicas mediante el uso de ilustraciones, se proponen relaciones entre estos objetos y se describen, de forma detallada, los artefactos proponiendo grupos cerámicos por medio de las similitudes de sus atributos superficiales. Esta última acción serviría de base para que, tiempo después, se establecieran los principales tipos cerámicos del país.

En tiempos más recientes se debe indicar que el análisis de objetos precolombinos, que siga un proceso sistemático de obtención de la información, ha sido liderado por arqueólogos a pesar de que, como vimos, desde otras áreas del conocimiento se ha evidenciado que es posible generar preguntas válidas que brindan una nueva perspectiva relacionada con el pensamiento precolombino.

Por ejemplo, en el libro *Sistemas compositivos amerindios* (2000) del artista argentino César Sondereguer se expone el objetivo de identificar las estructuras compositivas que contuvieron y proporcionaron, a un nivel morfológico, los diseños cerámicos, escultóricos y arquitectónicos de varias partes de América. De la misma forma, a partir de un sistema de retículas y la catalogación de diversas representaciones se presenta el concepto de morfoproporcionalidad.

Según el documento tal concepto corresponde a una expresión ideológica, estéticamente estructurada que implica elementos cósmicos y simbólicos expresados en los géneros plásticos (Sondereguer, 2000: 9). Valga decir que, desde nuestra posición teórica, hay una omisión en este planteamiento y es que en el escrito no se vincula la expresión ideológica a la política; estos elementos deben ir de la mano.

Sin embargo, este trabajo fue de ayuda en la parte metodológica de esta investigación, pues guio, a partir de la identificación de este sistema de morfoproporcionalidad y mediante el contraste de las piezas, el estudio de la cerámica de Guaitil y San Vicente.

Por su parte, el libro *Diseños del pasado que perduran para siempre* (2001) de la ceramista Amalia Fontana realiza un análisis -desde la bidimensionalidad- de varios objetos arqueológicos del Museo del Instituto Nacional de Seguros y se enfocó en elementos de diseño y visuales.

Dicho texto fue el primero que, desde las artes, aborda elementos en los artefactos precolombinos como línea, punto, color y estructura, por lo que es de referencia. No obstante, su análisis dista del que se pretende realizar en la presente investigación, debido a que nuestra atención no se ubica sólo en la identificación de elementos de diseño; sino en comprender la forma en que éstos reflejan realidades sociales de las poblaciones contemporáneas.

En este contexto, desde el año 2006 hasta el 2015 se realizaron una serie de exposiciones curadas por Patricia Fernández, en esos momentos arqueóloga de los Museos del Banco Central de Costa Rica.

Los temas de estas exposiciones estaban vinculados con aspectos específicos sobre el mundo precolombino y cada una de ellas contó con sus respectivos catálogos, como por ejemplo *Mujeres de arcilla* (2006), *Aves de piedra, barro y oro en la Costa Rica precolombina* (2009), *Felinos en la Arqueología de Costa Rica* (2012), *Entre entierros y rituales: jarrones trípodes del Caribe Central de Costa Rica (300 a.C.- 800 d.C.)* (2013), *Sellos precolombinos, imágenes estampadas de Costa Rica* (2015). En términos generales estos documentos presentan, primero, el contexto de las muestras, luego descripciones macroscópicas de los artefactos y para finalizar alguna interpretación basada en perspectivas etnográficas de grupos indígenas contemporáneos.

Por otro lado, en el año 2008 el libro *El diseño indígena argentino. Una aproximación a la iconografía precolombina*, de Alejandro Fiadone, propone un “método” de calco directo a las piezas prehispánicas e indígenas contemporáneas. Con esta técnica de diseño, se logran reconocer elementos como la estructura, las proporciones y la ubicación de los colores dentro de un diseño y a su vez evita la pérdida de “la esencia” de cada uno de los objetos trazados luego por medio de programas en la computadora.

En dicho libro se desarrollaron imágenes bidimensionales que cumplieran con una doble finalidad: ser reflejo de los íconos originales y, a su vez, contituirse en estructuras de fácil reproducción por medio de cualquier técnica o procedimiento. Para ello, los diseños fueron pasados al plano por copia manual o calco, de manera que esa forma de realización de estos elementos fue también utilizada en la presente investigación.

A estos documentos debe agregarse el texto *Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina. Fertilidad y status* (2009) de los artistas visuales Sigifredo Jiménez e Irene Alfaro. En el escrito se analizan algunos artefactos cerámicos conocidos como sellos, elementos que se presume fueron utilizados para decorar la piel.

En dicho trabajo se presenta un análisis de su diseño a partir de la identificación de la forma en que se ordenan las imágenes por medio de patrones definidos y la forma en que éstas estructuras de información visual mínimas se disponían de manera geométrica sobre el espacio (Jiménez y Alfaro, 2009: 41-65).

En lo relativo al diseño de objetos tradicionales sobresale la tesis de doctorado “El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo” (2010) de Henry Vargas, donde se presenta el estudio del remanente indígena precolombino y actual en la producción artística y visual de las máscaras tradicionales de Guatemala, Nicaragua y Costa Rica a partir del diseño, la semiosis y su contexto histórico.

En dicho documento se sostiene que la sistematización simbólica de los patrones o módulos gráficos en las representaciones humana y animal de las máscaras es un claro remanente de tradiciones precolombinas (Vargas, 2010: 22).

Para terminar, el libro *Diseño precolombino de Costa Rica* (2015) del mismo autor, se concentra en el análisis de elementos de proporción, estructura y color en piezas arqueológicas de cerámica y piedra. El documento explica que estos elementos no solo son evidencia de la representatividad estética de la sociedad que los utilizó, sino que engloban un pensamiento que tiene raíces míticas sobre el que las personas desarrollaron su mundo material. Para esto se enfoca en la estructura, como elemento de diseño, de las piezas de alfarería y líticas y encuentra sistemas de representación basados en elementos de la cosmovisión indígena aún presentes en los grupos bribri y cabécares.

Ambos trabajos son la base sobre la que esta disertación se monta, las ideas generales que presentan son tomadas y contrastadas en la investigación.

A partir del repaso de los trabajos realizados en las comunidades de Guaitil y San Vicente y la manera en que desde las artes se ha enfocado al diseño cerámico de ambas comunidades, queda claro que la información al respecto del tema de interés es escasa y que a lo largo de los trabajos realizados no se ha dado un acercamiento que estudie las estructuras de diseño como formas discursivas, reveladoras de procesos identitarios.

Para solventar esto se considera necesario articular diferentes miradas sobre un mismo objeto, con el fin de obtener respuestas relevantes y, así, acceder al objeto cerámico como medio para el análisis de la influencia del contexto en la modificación de los patrones de identificación.

Marco teórico conceptual

En esta investigación se plantea el análisis del diseño cerámico producido en época contemporánea en las comunidades de Guaitil (Santa Cruz) y San Vicente (Nicoya) en Guanacaste, Costa Rica, como manifestación de arte popular.

El objetivo de la misma es el estudio de la cerámica contemporánea realizada en ambas comunidades y de los diseños que la componen como expresión de arte popular, para la inferencia de aquellas variables que inciden en la modificación de su producción e influyen a su vez sobre los ceramistas de ambas comunidades.

Para la consecución de los objetivos propuestos en esta investigación, se utilizarán formas de comprender la realidad a partir de una serie de teorías provenientes de múltiples campos del saber. En la primera parte del presente apartado descompondremos el concepto híbrido de arte popular, ello a partir de su discusión conceptual y el abordaje de sus dos componentes: pueblo y arte.

Después se detallan aspectos conceptuales relacionados con la teoría del diseño, los estudios visuales, la semiología visual y una lectura del mito desde la contemporaneidad, en específico, la forma en que éste produce o reproduce objetos y sujetos.

Para discutir sobre pueblo y cultura popular

Desarrollar una discusión relativa al arte popular es algo retador. De hecho, más de una persona puede considerarlo como una temática terca, obstinada, ya superada, incluso, anacrónica que viene a aumentar o evidenciar la brecha (ya existente) entre éste y el arte hegemónico que absolutiza las formas y criterios artísticos; las cuales están fundamentadas en significaciones apreciables desde y hacia una perspectiva occidental, ello como el modelo universal de lo entendido por arte. Lo anterior, hace del arte popular un ámbito que suele ser desplazado o desatendido y, al hacerlo, privilegia la persistencia del predominio de una mirada hegemónica que define aquello que debe ser entendido como manifestación artística.

Por esta razón consideramos la necesidad por traer a la palestra este concepto. Proponemos el uso de la categoría de arte popular como una forma para romper con esos límites, en apariencia insuperables, entre el arte hegemónico y lo entendido de modo específico como artesanía, esto a partir del reconocimiento de ambos elementos como uno solo: una manifestación cultural de las configuraciones sensibles de un grupo dado.

Nuestra intención con esta discusión no es generar una retórica exhaustiva para plantear nuevos conceptos; esto ya ha sido realizado por teóricos del arte, artistas, estetas y políticos. Lo que deseamos es tender puentes hacia el entendimiento del arte popular y sentar las bases para comprender la producción cerámica de Guaitil y San Vicente como una manifestación concreta de éste.

La producción contemporánea de este arte popular reúne, condensa y produce síntesis de configuraciones discursivas que resultan ser influencias por condicionamientos estéticos de diseño y otros de carácter político canalizados por el mercado.

El arte popular es un concepto híbrido que surge de la unión de dos términos diferentes: arte y pueblo. En este apartado se pretenden valorar las discusiones sobre lo popular como categoría de análisis partiendo de una base: el pueblo no es una condición estética, sino de la filosofía política y, por tanto, resulta relevante ampliar el marco de análisis a otras ramas del conocimiento.

Esto implica que para establecer una adecuada comprensión del término hay que volver la mirada de forma necesaria a textos que no contemplan las artes. Por ejemplo, para Ernesto Laclau (2005: 108) el pueblo al que nos referimos surge a partir del momento en que se produce un antagonismo y rechazo a un poder activo sobre la comunidad. Este antagonismo se percibe por primera vez como un efecto de la Revolución Industrial o el surgimiento de los Estados nacionales y su relación dialógica con el capitalismo como sistema económico dominante en el momento histórico que Occidente conoce como la Modernidad.

Las personas de ese entonces, sintiéndose aparte del proyecto civilizatorio de la industrialización generado por la incipiente sociedad burguesa, se dirigen hacia su pasado común y constituyen una subjetividad social más amplia. Es decir, se perciben como actor histórico en potencia: como pueblo.

Vital recordar aquí el movimiento artístico del Romanticismo que surge como efecto de la Revolución Industrial y cuya estética se evidencia que las obras no buscan producir objetos, sino sentir nostalgia por aquello perdido; por la necesidad de restaurar lo que dejó de ser. El Romanticismo, por tanto, se constituye en un principio en sí mismo como anti moderno, como anti burgués (Hauser, 1998: 178); sumergido en lo antiguo, lo que quería ser

olvidado por las clases hegemónicas o las clases en el poder y, por tanto, en contraposición a ellas y a lo que la Modernidad proponía.

Ahora bien, el uso de esta categoría de pueblo se complica al comprender que este está compuesto por una gran variedad de heterogeneidades. Laclau (2005: 120) lo percibe como algo menos que la totalidad de los miembros de una comunidad. Sin embargo, dicho autor aspira a que el pueblo sea concebido como una agrupación única y legítima pues, a pesar de las diferencias, hay una historia social en común.

En este sentido, vale la pena recordar que Fidel Castro (2019) entiende al pueblo como una unidad en oposición y discusión con la oligarquía, con la élite. De esta manera, hablar de pueblo refiere a objetivarlo a partir de sus condiciones sociales, las cuales se encuentran subordinadas a las de las minorías hegemónicas.

Así, excluido de una participación real/activa en lo social, en lo económico, en lo político, en suma, en el proyecto de construcción cultural del momento histórico del que es parte, el pueblo desarrolla ciertas prácticas y discursos al margen (o en contra) de la dirección hegemónica.

En palabras de Helio Gallardo, la producción popular se cuela dentro de las grietas del mismo sistema que lo formó y se constituye como la representación de un movimiento de protesta, de liberación con raíces y ejes en las situaciones sociales de existencia (Gallardo, 1985: 62).

En este sentido, y como los movimientos sociales y sus prácticas culturales no son estables, ni estáticas, sino cambiantes, movedizas, dinámicas (y esto es dialéctica pura); se considera útil pensar en un elemento que nos permita comprenderlas dentro de este marco de fluctuaciones.

Utilizar el concepto de *cultura popular* (Gallardo, 1985; García-Canclini, 1989) nos faculta, por un lado, comprender los procesos de creación cultural, mismos generados desde el pueblo como expresión de los grupos minoritarios que antagonizan con lo hegemónico, pero, por otro lado, reconocer que el arte popular -como manifestación de la cultura popular- tiene sus matices y no siempre se realiza como respuesta a aquello con lo que adversa.

Esto no quiere decir, en ningún sentido, que cultura la popular se asemeje a la noción de prácticas de masas explotadas, atrasadas o ignorantes que se hace necesario “amparar” en un sentido paternalista. Por el contrario, debe comprenderse desde la existencia plena de las personas viviendo en comunidad (Gallardo, 1985: 59-63), es decir, sujetos sociales definidos en términos políticos que viven su mundo propio y, en este caso, lo simbolizan a partir de sus prácticas artísticas sin importar (de un modo inconsciente) la forma o los discursos con que esto se hace.

Discutiremos en los siguientes capítulos esta manera de comprender al pueblo, ello desde la base de la producción visual de los ceramistas de Guaitil y San Vicente, proponemos que, aunque algunos elementos apuntan a una constitución popular semejante a la propuesta en el párrafo anterior; también encontramos manifestaciones que responden a situaciones inerciales de los artistas de ambas comunidades, las cuales responden a elecciones conscientes de los actores populares.

Ahora bien, la categoría de cultura popular configura al pueblo autónomo desde y hacia el mismo y se produce como resultado de una apropiación desigual del capital cultural, al igual que es producto de una elaboración propia de sus condiciones de vida y en la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos (García-Canclini, 1989: 17).

No obstante y previo al análisis de este concepto, en relación al tema de investigación, se considera prudente presentar algunas características específicas de la cultura para comprender su dinamismo.

Desde el siglo XIX se ha venido teorizando desde la Antropología el concepto cultura. Compendios y discusiones al respecto se han dado desde la publicación en 1887 de *Primitive Culture* de Edward Tylor. Sin embargo, por ser una producción humana, toda conceptualización de la misma resulta ser insuficiente.

Aquí no se presentará una discusión sobre las diferentes formas de comprender dicho concepto, en relación a los cambios de moda teóricos o las diferentes escuelas de pensamiento antropológico. Tampoco se pretende construir un nuevo entendimiento de cultura. Pero sí resulta necesario, por lo menos, plasmar lo que se entiende a nivel general de esta; para así sentar las bases de la cultura popular y apreciar la manifestación del arte popular en sí mismo.

Desde nuestra mirada entenderemos la cultura como la capacidad del ser humano para construir un mundo propio, simbolizarlo y transmitirlo de manera social. Con ello, se recuerdan las ideas de Néstor García Canclini (1989: 41) al indicar que esta responde a la producción de fenómenos que contribuyen -con la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales- a comprender, reproducir o transformar el sistema social.

Con esto y de la mano del mismo autor, consideramos necesario advertir que la noción antropológica clásica de cultura es idealista y totalizante de lo que debería ser una formación social (García Canclini, 1989: 41).

Al referirnos a la formación social queremos decir el sistema de relaciones generales de la estructura social; la cual une la consciencia del sujeto y del colectivo a partir de la institucionalidad. Nos referimos, entonces a una forma marxista para comprender la cultura. Mientras tanto, si decimos que ésta es totalizante nos referimos a una dimensión que

homogeniza a las formaciones sociales dentro de una sola cultura: “La” cultura. Por tanto, obvia que existen “las” culturas, aquellas que serían entendidas como estilos de vida diferenciados, en una misma o en diversas formaciones sociales en un tiempo y espacio históricos definidos.

Dicho con palabras de José Echeverría (1993: 38), hay una “cultura hegemónica” que podemos comprender como “la” cultura nacional y existen otras “culturas subalternas”; las cuales son desarrolladas por el pueblo como una alternativa a la primera. Dentro de ellas estaría la cultura popular.

Esta cultura popular se forma a partir de la interacción de las relaciones sociales y se configura por un proceso de apropiación desigual, de los bienes económicos y culturales, en -este caso en una nación- por parte de sus sectores subalternos; así como por la comprensión, reproducción y transformación (real y simbólica) de las condiciones generales y propias del trabajo y de la vida (García Canclini: 1989: 62).

La cuestión decisiva para García Canclini (1989: 67) es entender a las culturas populares en conexión a los conflictos entre las clases sociales y respecto a las condiciones materiales en que esos sectores producen y consumen. Sin embargo, Rodolfo Stavenhagen (1986) sostiene que dicho concepto puede ser tildado de amplio o ambiguo, porque desde su visión se le refiere a la cultura de las clases subalternas; las que no siempre son fáciles de definir y algunas no, de forma necesaria, entran en conflicto con las clases hegemónicas.

Es precisamente por dicha ambigüedad que se considera valioso su uso, pues nos acerca a la comprensión que la cultura popular es y no es contestataria, se opone y a la vez no a lo hegemónico. Como veremos más adelante, en el caso de Guaitil y San Vicente se incorporan, se perfilan elementos ajenos a sí mismos; aunque tratan también de conservar y reproducir “sus” propias formas, temas e iconografías.

En este sentido, se coincide con las ideas expuestas por Ticio Escobar (2014: 90), quien menciona que la repulsión y la convergencia, el enfrentamiento y cruce de la producción popular, en contraste con la producción dominante, es característica de fenómenos que conforman la cultura popular.

Este mismo autor manifiesta que al tratar de definir la cultura popular se debe asumir que está condicionada por movimientos propios de la vida cotidiana de los sujetos sociales y sus respectivas construcciones identitarias (Escobar, 2014: 107).

De acuerdo con Escobar, lo importante en relación con el término es que manifiesta o evidencia al conjunto de esas prácticas cambiantes de un grupo subalterno, que se auto-reconoce como comunidad particular y produce una serie de símbolos o hace suyos aquellos utilizados por los grupos dominantes, de acuerdo con sus necesidades colectivas (Escobar, 2014: 109).

Ahora bien, con el reconocimiento de la posibilidad real de cambio, de transformación, de dinamismo que tiene la cultura por ser producto de sujetos que igualmente sufren estos procesos, entenderemos que el pueblo modifica aquellos elementos simbólicos que en un momento le caracterizaron -o que les fueron entregados-, sin que esto signifique que su identidad se termine.

Por lo tanto, los signos presentes dentro de la producción popular -ya sean construcción propia, incorporados de otros espacios o resemantizados- expresan aspectos de la identidad de ese grupo cultural (Escobar, 2014: 110). En este sentido, las expresiones populares (en cuenta el arte) se compone a partir de la integración, apropiación y reproducción creativa de elementos sígnicos, estos generados en su seno en un proceso de apertura y discusión con los otros actores sociales.

Así, la producción material y simbólica (cultural) de los grupos subalternos, en este caso las obras cerámicas de Guaitil y San Vicente, sintetiza los principales conflictos en relación con los grupos hegemónicos. Estos objetos serán comprendidos aquí como proceso y no como resultado, nos referimos a que en ellos se observan y resuenan relaciones sociales y no son objetos ensimismados. De modo que son considerados una manifestación de arte popular porque dicen algo de las personas que los hacen y los consumen.

Es decir, al comprender la cerámica en estudio como una manifestación de arte popular no se la entiende solo como un objeto, sino como un medio para inferir el mundo, las vivencias, acercarse a las identidades de los artistas populares que las crean.

Breve discusión sobre arte y arte popular

Cualquier análisis sobre arte conlleva la necesidad de presentar, por lo menos en unas cuantas líneas, una definición para este término. Durante el Renacimiento europeo se recurre a una formalización de términos para designar este ámbito como sería la perspectiva, la composición, entre otros. Sin embargo, de acuerdo con Oskar Kristeller (1990) no es sino hasta el siglo XVIII que el concepto moderno de arte se formula a partir de un sistema para las “bellas artes” o se funda una teoría global de la estética.

En este sentido, cabe recordar al filósofo alemán Georg Wilhelm Hegel, quien construye este sistema ordenado. Para él, la jerarquía de las artes se hace de acuerdo con su dependencia sobre la materia. Parte de la base de que el arte es un sistema de significatividad de la cultura y cifra con su planteamiento una relación de inferior a superior; siendo la arquitectura (el arte más denso, de más peso, más relacionado con la materia) el que ostenta menor aspecto artístico y la literatura (por el hecho de haberse desprendido de la materia) este último, al ser producto del lenguaje es, para Roberto Fragomeno, el medio por el que se pone este arte en el mundo (Hegel, 1983: 151-172; Fragomeno, 2019: 40-42).

Posterior a estas discusiones y clasificaciones modernas de arte Moshe Barash (1991), Erwin Panofsky (1998) y otros teóricos del arte se destacaron por analizar otros conceptos presentes desde la época clásica europea. De manera que, pese a evidenciar que las representaciones visuales realizadas durante la Edad Media (o incluso las griegas) no calzaban con su esquema planteado, Kristeller no duda en designarlas como arte.

Así, a partir de este concepto moderno, nos hemos acostumbrado a observar un ícono bizantino o un fresco pompeyano y, sin dudas, calificarles como artísticos.

Pero no ocurre lo mismo con las representaciones visuales generadas, por ejemplo, en América. La historiadora del arte Esther Pazstory (2005) discute de manera acertada que, desde su “descubrimiento” por ojos europeos, la producción material americana -realizada durante y antes del siglo XVI- fue admirada como una curiosidad y es hasta el siglo XIX que se adecuó a los estándares de aquello entendido como arte.

Vale la pena evidenciar que este reconocimiento no fue inmediato, sino parte de un proceso en el que artistas modernos (como Henry Moore) buscaron alejarse de un arte griego, entendido por él como decadente (Braun, 1989) y más bien acercarse a elementos artísticos del arte precolombino americano a partir de la comparación de análisis formales y estilísticos (Russell, 1968).

Para el caso costarricense, José Manuel Solórzano (2017) ha detallado que la categoría de arte precolombino empieza a gestarse en el país con la fundación del Museo Nacional de Costa Rica, esto paralelo a la construcción del proyecto de Estado-nación a finales del siglo XIX. Sin embargo, no se les concedió a los objetos arqueológicos esta distinción sino hasta inicios del siglo XX.

Este investigador sostiene que la categoría arte precolombino no fue una creación *ex nihilo*, sino parte de un proceso en que los museos cumplieron un rol y generaban espacios

para el debate entre la Arqueología y el arte. En este sentido, se empezaron a buscar formas para entender al objeto precolombino a partir del modernismo, esto con la apropiación desde la práctica artística y criterios de exhibición del artefacto arqueológico (Solórzano, 2017: 173-175).

Algo parecido ocurre con elementos considerados como artísticos del arte precolombino peruano (Pazstory, 2005: 197-207), los cuales no hubiesen sido entendidos como tales sin la llegada del movimiento artístico del *land art* (entre las décadas de 1960 y 1970) y la obra de Michael Heizer, por poner un ejemplo (Lippard, 1983).

La discusión sobre lo que es entendido por arte precolombino puede ser aplicable a otro tipo de expresiones de la cultura popular. Entonces, si resulta necesario conceptualizarlo y consideramos acercarnos al planteamiento realizado por Hegel al respecto quien, de manera general, sostiene que el arte es aquello que leemos como arte.

En este sentido, Fragomeno (2019: 32-36) expone que para Hegel el arte es -por sobre todas las cosas- un producto histórico existente en una comunidad. Por tanto, lo comprende como memoria de la especie humana, susceptible de ser imitado a partir de reglas de la producción artística.

En esta misma línea de análisis la investigadora e historiadora del arte María Teresa Uriarte lo objetiva a partir de la explicación de que éste responde a una serie de convencionalismos sociales, políticos, económicos, temporales y religiosos; en suma, convencionalismos culturales que una comunidad decide entender por arte (Uriarte, 2012: 57).

De igual manera, Wladyslaw Tatarkiewicz (2002: 29-31) menciona que aquello que se denomina como arte es un hecho y que las obras de arte tienen la capacidad de cumplir

funciones diferentes y expresar aspectos diferentes, ello dependiendo del país o del período en que estas se observen.

Consideramos lo anterior de importancia para el presente trabajo. No hay miradas desconectadas del proceso histórico, el arte cambia dependiendo del momento y del lugar en que se produce y es un grupo, una comunidad, una sociedad (espacial y temporalmente definida) la que determina qué es entendido por arte. Queremos decir que no hay un arte ingenuo o una imagen inocente (Gombrich, 1982).

En este sentido, de acuerdo con el historiador del arte Ernst Gombrich, al “hacer arte” entran en juego las condiciones que formulan al sujeto. Así, el arte o la imagen se deben leer entendiendo los modos en que se presentan sus temas o se ocultan (Gombrich, 1982).

Dicho de otro modo, el sujeto es atravesado por la ideología a partir de los discursos que le rodean. Siendo el arte una producción humana más, esto indica que todo arte está situado; es decir, que tiene contexto espacial y temporal. Así, la forma del arte es la forma de la sociedad que lo crea y que lo consume (Hegel, 1983).

A partir de esta discusión, surge la duda acerca de la necesidad por especificar lo que llamamos arte popular. ¿Por qué si comprendemos al arte como arte, debemos hacer la especificación de “arte popular”?

Arte y artesanía

Consideramos que existe un desafío en el reconocimiento del arte y de los artistas, el cual responde a criterios hegemónicos. Este desafío, como veremos, es de tipo político y responde a un modelo “universal” o hegemónico del arte. Nos referimos a que de manera histórica lo que se determina como arte (y la creación artística en sí) se ha ubicado en el seno de una comunidad específica; es su privilegio, el de unos pocos, tanto en lo referente a su producción como a su beneficio, a su goce cultural y económico.

De manera que a pesar de la discusión teórica de lo que se entiende y compartimos por arte, en la práctica aquello que se adapta a dicha categoría reúne notas de *ese* arte producido desde una posición hegemónica, elitista. En términos ideológicos esta no es neutra la distinción occidental entre arte y artesanía, entre artista y artesano, sino que la misma escinde a la sociedad.

No problematizar esta situación, quedarnos con la versión teórica que considera al arte como puramente existente, lo que hace es encubrir una concepción de sociedad estereotipada, como a una sola cultura, a “la” cultura y verla como aquello aolo disponible para pocos, para la élite oligárquica.

Se trata, como se ve, de una cuestión política. En un mundo hipermoderno (Lipovetsky y Charles, 2004), tampoco tiene cabida la supuesta autonomía del arte, la idea que el artista es libre de producir lo que desea; que no hay condicionantes externos a él que medien en su producción. Debido a que el tema de la autonomía resulta importante, se emplearán algunas líneas para desarrollarla y con ella nos referiremos a la artesanía.

La idea de la autonomía en el arte, aún presente en muchos artistas y pensadores, se debe en un primer momento al filósofo Immanuel Kant (2003), quien se refería a esta como aquella que se encontraba ligada con la emancipación, con la liberación del artista y con que su producción estaría -por tanto- libre de elementos que la condicionaran. Para él, el arte particularizaba al individuo, lo subjetivaba, lo singularizaba al ponerlo a reflexionar sobre su goce personal.

Para este mismo filósofo lo que define la experiencia estética es el goce y no la técnica o lo repetitivo de ésta. Ello corresponde también a otro elemento central por el cual se da la distinción contemporánea entre el arte y la artesanía.

Esto quiere decir que para Kant (2003: 75-87) tampoco es la producción que se hace lo que diferencia al arte de la artesanía. El objeto aquí es secundario, es una excusa, el objeto se esfuma cuando es gozado en la medida que quien lo goza -como acción- se individualiza, se particulariza; éste asume su propio gozo y se constituye a sí mismo a partir de tal.

El objeto, por tanto y como máximo desde ésta perspectiva, será un medio para el goce y para el reconocimiento personal que el espectador y el artista obtienen al reflexionar sobre la obra.

Debido a que el arte emancipa, el juicio estético no depende de una institución que lo valide, no se requiere de una institución que avale al arte porque para Kant (2003) éste es desinteresado. Es decir, la finalidad del arte es el arte en sí mismo. En ese escenario, el artista no se puede proponer otro fin fuera de la obra misma, de manera que éste traza su diferencia muy clara con la artesanía. Para Kant la artesanía tiene un interés; la artesanía se hace para el mercado, para su venta. Y ahí está el contraste entre uno y otro.

A pesar que Kant no profundiza en esta diferencia, no está de más generar un cuestionamiento al respecto, pues consideramos esta lectura romántica. El filósofo contemporáneo Frederic Jameson (1995), tiempo después y de manera cruda, discute que parte de la lógica cultural del capitalismo tardío corresponde con la estetización de la economía.

Con esto, quiere decir que la economía se ha estetizado porque en la actualidad lo que hace es vender símbolos que recubren los objetos. Para Jameson el arte nace pensado, decidido, sujeto a la forma mercancía (Horkheimer y Adorno, 1988); esto desde antes de su nacimiento (Jameson, 1995: 17).

En palabras de Pierre Francastel (1970: 76), sucede que desde muchas épocas atrás el arte ha tenido como finalidad ser un medio no solo de expresión, sino al servicio de la propaganda;

constituyéndose en uno de los vehículos de la ideología de su tiempo. Así, ese carácter de gratuidad kantiana no es del todo adecuado.

Esta discusión nos lleva a entender que en la actualidad el arte ya no tiene la autonomía de la que gozó en el siglo XVIII, si es que alguna vez la tuvo. Y que al igual que la artesanía a la que se refería Kant, el arte desde hace tiempo está igual de condicionado por el mercado.

Otro elemento que busca justificar esta diferencia es el que viene a darle prioridad a la técnica manual antes que al concepto. Es decir, a lo que se quiere decir, lo que se desea comunicar. Esta propuesta minimiza la práctica creativa por el aspecto manual (Escobar, 2014: 53).

Bajo este planteamiento se desconocen los aspectos simbólicos con los que se construye el mundo y también las razones por las que las representaciones son dispuestas de cierta forma (y no de otras) y se le da una primacía a la materialidad del soporte.

A pesar que no hay diferencia entonces entre uno y otra, la frontera entre el arte y la artesanía se traza con igual fuerza. Por tanto, siguiendo el planteamiento de Lourdes Méndez (2006: 25, 26), consideramos que la aceptación o la no aceptación de un objeto como artístico en realidad encubre una disputa por el monopolio del “poder de consagración”; en cuyo seno se engendra el valor de las obras y la creencia en ese valor.

Entonces, la categoría de arte popular nos servirá para comprender esas expresiones estéticas de cultura popular, ejecutadas por los grupos subalternos, ya sea para afirmar o justificar funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales y propios, representar y expresar elementos de sus identidades sociales que los condicionan e incluso, en algunos casos, los determinan.

Arte popular y cultura popular

Sí, hay dimensiones estéticas y contenidos expresivos en algunas manifestaciones de arte popular. Proponemos que las hay en la cerámica desarrollada en Guaitil y San Vicente, lo cual, lejos de generar ruido en relación con la realidad social, son contenidos y dimensiones que constituyen parte activa de su dinamismo y de su constitución (Escobar, 2014: 126).

Es posible, por tanto, apreciar la relación dialéctica entre cultura popular y arte popular. Elementos de la primera pueden ser observados, comprendidos o, por lo menos, inferidos a partir de la elaboración simbólica, del cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura desde su arte popular.

Por su parte, el arte popular y de acuerdo con Ticio Escobar, viene a buscar la forma de desestabilizar la comodidad cultural, o bien adaptarse a ella, discutir los límites sensibles de la colectividad e intensificar la experiencia social, o responder a condiciones culturales que constituyen al grupo social que lo produce (Escobar, 2014: 126-128).

Con el análisis del arte popular se logra percibir la capacidad de un grupo subalterno de procesar -en forma estética- su propio mundo, de construir su mundo a partir de sus ojos; pero también del de miradas impuestas (Escobar, 2014: 130).

El arte popular es, por tanto, una forma de manifestación dentro de una cultura popular determinada en términos espaciales y temporales. Es la materialización de algunos aspectos legitimados y validados por el grupo social, como representación y proyección de su mundo y de lo que acontece en éste.

Teoría del diseño

El diseñador y teórico del diseño Wucius Wong (2005: 9) sitúa el diseño como la creación visual con el propósito de establecer una armonía o un orden visual. Al igual que la considera como la práctica con la que se forjan y determinan ideas y formas que se materializarán mediante procedimientos manuales o mecánicos.

Sin embargo, es el diseñador Robert Scott quien asocia al diseño con una función, al definirlo como toda acción creadora que cumple su finalidad, siendo esta inseparable de las necesidades del sujeto o de la sociedad (Scott, 1970: 16). Para él, con finalidad se refiere a la función y la expresión la primera alude al uso que se da a los objetos y, la segunda, al significado de su morfología.

Por su parte, el teórico Jesús Donoso (1983) explica que el diseño es una práctica en la que se desarrollan ideas y formas que luego deberán ser puestas en el mundo, o sea materializadas, esto a partir de acciones manuales o mecánicas. Dichas maneras de entender el diseño implican concebirlo como un proceso visual que condensa un lenguaje, pensado con la necesidad de comunicar algo particular.

Ese lenguaje visual es interpretado por Wong (2005) como la base de la creación del diseño. Para eso, sistematiza su contenido en cuatro grupos de elementos, a saber: conceptuales, visuales, de relación y prácticos.

Ahora bien y volviendo a Donoso (1983), para la correcta comprensión del mensaje es también necesario analizar aquellos factores que condicionan su producción, los cuales son las circunstancias sociales, culturales, políticas o económicas. Según este autor el diseño, al ser un producto cultural, no está desligado; lo que contradice en una nueva ocasión la visión kantiana.

Desde los primeros estudios del diseño realizados por Vasili Kandinsky (2003) se explica que el punto, la línea y el plano son los componentes básicos para cualquier etapa primaria de elaboración de elementos visuales. A partir de estos, se obtiene una multiplicidad de herramientas que para esta investigación llegan a ser importantes de mencionar. Destaca el contraste y la organización de las figuras, el movimiento, el equilibrio, la proporción, el ritmo, el color, la profundidad y la ilusión plástica, la organización tridimensional y la luz.

Al referimos a Diseño cerámico nos enfocaremos en los siguientes elementos de análisis que lo componen: técnicas de manufactura, morfología de las piezas (que podemos agrupar en tres grandes grupos: platos, vasijas [con formas abiertas y cerradas] y figuras humana y animal) y acabados de superficie que involucran colores y motivos gráficos.

Estudios visuales

Para realizar este trabajo se comprende a las imágenes como representaciones de una realidad que las trasciende, pero su interpretación puede variar conforme el pensamiento de quienes las consumen.

Así, el investigador Tanius Karam expone que a partir del análisis de la imagen se puede trascender de las condiciones pictóricas o visuales (mismas que se sintetizan en elementos de Diseño como el color, las formas, los íconos o la composición) de la obra, para realizar estudios de elementos históricos e, incluso, socio-antropológicos que constituyen parte vital de lo que llamaríamos una semiótica de la imagen (Karam, 2014).

En este sentido, hemos dicho que la manufactura cerámica en Guaitil y San Vicente es entendida como una expresión de arte popular (Escobar, 2014), elemento simbólico y material, un producto cultural humano, puesto en el mundo en su proceso de transmisión social. Este mundo, condensado en la imagen de acuerdo con Rudolph Arnheim (1998), es susceptible de ser entendido a partir de la visualidad.

Para Anna María Guasch (2003) y W. J. T. Mitchell (2011), los estudios visuales se encuentran amparados dentro de los estudios culturales y constituyen un campo que trasciende la historia del arte como forma de acceder a una realidad; esto a partir de una lectura multidisciplinar que atraviesa, de forma tangencial, todas las manifestaciones de la cultura viva. Dicho ámbito e enfoca en el fenómeno visual desde diversas miradas, de una

manera más compleja y cargada por distintos matices donde la visualidad, el discurso y la “figuralidad” se entremezclan con la materialidad.

Así, comprendemos los estudios visuales como acercamientos interdisciplinarios para comprender la cultura viva y en permanente transformación, ello con el objetivo de superar una lectura formal, buscando lo estilístico, iconográfico y lo vinculado a la historia social de la propia obra. Por tanto, es posible también aplicar estos estudios al ámbito del arte popular.

A la vez, Guasch (2003: 9) sostiene que los estudios visuales se concentran tanto en los elementos de la materialidad como de la intersubjetividad; donde abordan al objeto como un lugar de convergencia y conversación a través de múltiples formas de ver.

En este sentido y según Vicente Lull (2007), somos hijos de la materialidad a la que Guasch hace referencia. Es decir, de los objetos que hacemos y que, a la vez, nos hacen. Para Lull, esta materialidad está cargada por objetos sociales o visuales y por el propio toque de distinción de quien los pone en el mundo; puesto que todo objeto visual tiene consigo un sustento intersubjetivo acumulado que contribuye a su acontecer.

En esta misma línea de análisis, cabe recordar que Mitchell (2017) considera que en tanto se las trate como agentes con vida, las imágenes estarán vivas. De manera que éstas influyen en las personas y las persuaden en su diario vivir.

Semiología visual, semiosfera y la construcción mítica

Para Ferdinand de Saussure la semiología es el estudio que tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas (Saussure, 1945). Lo trascendental de la semiosis (como forma de análisis) es comprender que todo mensaje reposa en una convención. Es a partir de este reconocimiento que pueden explicarse los mecanismos de funcionamiento de los signos en la vida social y cultural (Eco, 1986: 243).

De acuerdo con Humberto Eco (2000), lo más importante de la semiosis desarrollada por Saussure es que considera a los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y, también, las imágenes como sistemas de significación.

Con este fin, él desarrolla una serie de categorías -o elementos semiológicos dicotómicos- que conforman una unidad sígnica; los cuales son: significado y significante, sistema y sintagma, denotación y connotación, entre otros (Saussure, 1945).

Así, de acuerdo con María Acaso (2009), la semiología visual es la rama de la ciencia semiológica que se preocupa por entender qué son los signos visuales que componen el lenguaje visual.

Por otro lado, el poder detrás de la imagen radica en que esta siempre tendrá más información que la que -en apariencia- la representación gráfica ostenta, esto en concordancia con lo que propone Roland Barthes (1971); donde la narrativa de las imágenes se diferencia de la narrativa de las palabras debido a que esta nunca es lineal, siempre remitirá a un evento de la vida (ya sea social o individual) del sujeto que la consume.

En este sentido, cabe tomar la idea original de Iuri Lotman (1996) cuando observa la cultura y la forma en que se crean y desarrollan los signos que componen parte del texto escrito, de manera que genera el término de semiosfera para interpretar fenómenos culturales donde la comunicación es un elemento importante. Según el autor, dentro de un proceso comunicativo existen signos y, por lo tanto, existe cultura.

Para la antropología el tema de la cultura se ha desarrollado desde finales del siglo XIX y cada antropólogo que se dedique a conceptualizar sobre aspectos culturales tendrá una definición propia. En nuestro caso comprendemos la cultura de la forma en que la expone Andrés Fábregas (2005) quien la refiere como la capacidad del ser humano para construir un mundo propio, simbolizarlo y transmitirlo socialmente.

Podemos ampliar este concepto con lo propuesto por Néstor García Canclini (1989: 41, 43) al exponer la cultura como la producción de fenómenos que contribuyen, desde la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o transformar el sistema social. Su función, por tanto, es la de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas, ello dentro de las necesidades de producción de sentido. Una forma para hacerlo es a partir de los elementos del arte y el diseño.

De forma que para comprender el concepto de semiosfera Lotman hace uso del concepto biológico de biosfera, este definido como un sistema compuesto por el conjunto de seres vivos del planeta Tierra y las relaciones que estos desarrollan; sistema conformado por una variedad de organismos y especies que interactúan entre sí y forman la diversidad de ecosistemas (Lotman, 1996: 54).

En este sentido, la semiosfera es el espacio donde se crean signos que configuran parte de la cultura de un grupo social. En este grupo cultural se realizan procesos comunicativos con estos signos culturales y, de esta forma, también se producen nuevas informaciones (Lotman, 1996: 54).

A pesar de ser una herramienta llamativa, la utilización de la categoría semiosfera como fue entendida por Lotman presenta una serie de limitantes. Primero, el autor considera que su espacio está limitado por fronteras en niveles diferentes; por ejemplo, límites del lenguaje, donde cada uno de los grupos humanos tiene su propia identidad semiótica, ésta construida en relación con los demás y que resulta infranqueable si no se es parte del mismo grupo social (Lotman, 1996: 55).

Como afirma el investigador Ticio Escobar (2013: 1), la identidad es entendida como el (auto)reconocimiento que hace una persona (o un grupo de personas) al adscribirse a una red

imaginaria que les sostiene, que les une, es decir; que les genera unidad grupal, cohesión social.

Ahora bien, como expresa el antropólogo Daniel Rojas (2009: 33), la identidad cultural no es algo permanente que se pueda definir o establecer de previo, consideramos por tanto que no es una meta a conseguir. Por el contrario, es un elemento no acabado; parte de un proceso que se erige a través de las relaciones de carácter histórico, social, político o económico, entre otras, que se pueden establecer entre los individuos o grupos en un espacio y un tiempo determinados.

A juicio del antropólogo Néstor García Canclini para la época contemporánea, con la globalización como elemento homogeneizador, las identidades ya no son formadas sólo a partir construcciones nacionales o étnicas; sino por medio de elementos como la diversidad de repertorios artísticos, de medios comunicacionales y la migración. Todos estos contribuyen a reelaborar las identidades a partir de la coexistencia de varios códigos en un mismo grupo o sujeto (García Canclini, 1995: 129- 130).

En este mismo orden de ideas, Escobar menciona que como manifestación identitaria ciertos grupos sociales, comunidades o personas individuales, tienden a desarrollar una particular producción artística apoyada en su propia experiencia o en la construcción de su propia identidad para asumir y redefinir imágenes impuestas. Resultado de esta mezcla es una iconografía que brinda signos de la identidad popular (Escobar, 2013: 7).

Sin embargo, Barthes (2010) explica que la producción puede no estar ligada a esas construcciones propias o producidas por los mismos actores culturales, sino por grupos hegemónicos que construyen esas ideas, mensajes o discursos para ser entregados a los sujetos subalternos, quienes repiten dichos mensajes a partir de signos específicos, él explica que esto ocurre desde la figura del mito actualizado al día de hoy.

Este mismo filósofo conceptualiza el mito como una estrategia política de construcción regida siguiendo una posición ideología definida, misma que es generada por una clase social hegemónica para que sea replicada por los sectores subalternos de una sociedad históricamente constituida (Barthes, 2010: 200).

Así, Barthes señala que la importancia de los signos es que permiten dividir el texto, el objeto de análisis, en nuestro caso las piezas cerámicas, en unidades significantes mínimas conocidas como sintagmas. De forma que el análisis sintagmático nos ayuda a estudiar la superficialidad del mensaje, el orden que ostenta la presentación de sus signos (Barthes, 1978).

Ahora bien, al hablar de sintagmas visuales se hace referencia a un conjunto de signos (de diferentes tipos) que se conjugan para cargar con un significado completo al significante que los emite (Eco, 1986).

Los significantes, en este caso la cerámica de Guaitil y San Vicente, obtendrán un significado mayor que el que sólo la pieza emita a partir de la interacción de cada uno de estos sintagmas visuales. Para el caso de estudio, estos serán los elementos de diseño, las imágenes, la morfología, el color, entre otros que, al ser conjugados, darán un significado de mayor profundidad al objeto que está determinado por una serie de mitos que condicionan su producción.

Metodología

En esta sección se plantea una serie de pasos para responder a la consecución de los objetivos de este trabajo, el cual versa con el análisis de la cerámica contemporánea, como expresión de arte popular, de las comunidades de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya y de los diseños que la componen, para inferir aquellas variables que inciden en su producción e influyen, a su vez, en los ceramistas de ambas comunidades.

De acuerdo con el diseñador Luis Fernando Quirós (1998), la investigación en diseño tiene por finalidad la formulación de conjeturas a partir de un hecho proyectual en el que se ordenan las observaciones, se recopila la información (para jerarquizar y sistematizar las experiencias) y así nutrir el conocimiento del objeto y del sujeto.

En la actualidad, se ubican 88 talleres en las comunidades de ceramistas bajo estudio. Para esta investigación se trabajará con los 11 talleres (6 ubicados en la comunidad de Guaitil y 5 en la de San Vicente) que son parte de la Cooperativa Coopesanguai, esto debido a que son con quienes el autor ha trabajado en un pasado y, a partir de esas experiencias, se perfilan como las personas más interesadas en participar de este tipo de pesquisas.

De estos once talleres se identificó una muestra de 81 piezas cerámicas sobre las que se aplicaron criterios morfológicos y de diseño (pigmentos, incisiones, pastillajes e impresiones) con los que se reconocieron temas específicos y recurrentes dentro de la amplia producción cerámica de ambas comunidades.

Técnicas de manufactura

Parte importante del estudio del diseño cerámico conlleva la realización de una descripción de las técnicas de manufactura y del proceso de trabajo de manera general. Para este fin se hizo un trabajo de campo intensivo, mediante el uso de técnicas cualitativas como las conversaciones abiertas (que se exponen en un apartado más adelante) y la observación participante.

A su vez, la información obtenida fue triangulada a partir de lo referenciado por otras investigaciones desde la década de 1950, momento en que se expuso -por primera vez- la secuencia de manufactura cerámica de estas comunidades.

Las técnicas de manufactura no se ceñirán a la formación de la pieza cerámica, sino que se prestará atención desde la obtención de materias primas, hasta la cocción de las piezas.

Morfología

El estudio de la forma se puede enfocar desde diversas miradas. Una es la funcional, otra la estética y, la última, es la taxonómica. Las formas de las piezas pueden ser de contorno simple o de contorno compuesto (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992).

El primero responde a una forma tridimensional básica, sin ángulos de quiebre o puntos de inflexión. El segundo está constituido por formas que presentan estos puntos de inflexión; los cuales generan estructuras compuestas o complejas.

Para la descripción morfológica se utilizarán términos geométricos sólidos y en caso de tratarse de formas compuestas, se referenciarán en relación con lo expuesto por Hélène Balfet, Marie-France Fauvet y Susana Monzón (1992).

A su vez, se estudiarán otros elementos que caractericen las piezas cerámicas como los bordes de las bocas y sus bases (redondeadas, angulares, rectas), además de las terminaciones en forma de soportes, bases anulares o pedestales).

Estos aspectos estructurales, vistos como un todo (la pieza cerámica en su totalidad), constituyen indicadores que remiten a relaciones de autoría o de diferenciación entre talleres y entre una comunidad ceramista de la otra (Guaitil de San Vicente).

Para estas identificaciones, cada pieza cerámica (como unidad) se analizará a partir de la fotografía (tomada mediante la cámara digital *Canon PowerShot SX720 HS*) y el dibujo digital de la pieza; lo último mediante el uso del programa de computación *Adobe Illustrator* versión CS6.

Elementos bidimensionales de diseño

El color

El color cumple la función de delimitar el espacio y es una forma de plasmar varios elementos gráficos sobre las piezas, al igual que es un medio de expresión en sí mismo. Los ceramistas de Guaitil y San Vicente disponen elementos geométricos, míticos, zoomorfos y

lineales en las piezas cerámicas a partir de la aplicación cromática de pigmentos arcillosos; los cuales son llamados popularmente “curioles” (Camacho, 2015)

Para analizar el color de las piezas se utilizó la tabla de coloración de suelos Munsell (2009) de Gretag Macbeth, la que se basa en la intensidad y valor tonal de un color; mismo que cuenta con 450 tonos distintos y establecidos.

Para utilizarla es necesario disponer la tablilla sobre la pieza a analizar y comparar el color de una con la otra. La tabla Munsell provee tres escalas diferentes para determinar un color en específico: tono, luminosidad y saturación.

A partir de este sistema de identificación universal se obtiene como resultado una designación del color (un código) y no un nombre. Esta denominación está definida por la anotación de tres elementos a saber: tono, luminosidad y saturación (en ese orden específico); donde el tono es la abreviación de las letras R, YR, Y, GY (según las palabras en inglés “red”, “yellow-red”, “yellow”, “green-yellow”) precedidas por un número entre 0 y 10.

La luminosidad consiste en una escala de 0 (para designar el negro absoluto) a 10 (que refiere al blanco absoluto). Mientras, la saturación hace referencia a un rango ubicado entre 0 (que indica un gris neutral), hasta un máximo de 20 (designación de una saturación total).

De manera que el color termina siendo designado como, por ejemplo, 7,5YR 6/8; donde 7,5YR responde al tono, 6 a la luminosidad y 8 a la saturación.

Cada color, además, fue trasladado al programa *Adobe Illustrator* versión CS6 a partir de una fotografía tomada mediante el uso de una cámara *Canon PowerShot SX720 HS* con la finalidad de obtener también los tonos en formato CMYK y RGB.

También se hicieron pruebas de cocción de los curioles y otros pigmentos utilizados por los ceramistas contemporáneos de Guaitil y San Vicente, esto para obtener un conocimiento del cambio de los colores en relación con la temperatura de cocción de las piezas.

A partir del cambio en el color de los pigmentos se infirió, a qué temperaturas las piezas cerámicas fueron cocidas. Para ello se empleó la experimentación, como una forma de obtener información referencial, de manera que los pigmentos fueron cocidos en hornos especializados de la marca *Paragon high fire kiln* modelo Caldera XL, y el *Skutt automatic kiln*, modelo KM-818, para las temperaturas de 600°C y 900°C respectivamente.

Fluorescencia de rayos X

Sobre los tres curioles bases a saber: blanco, rojo y negro, se aplicó la técnica de fluorescencia de rayos X en el Centro de Investigación en Ciencias e Ingeniería de Materiales de la Universidad de Costa Rica, por medio del lector *X-Ray Fluorescence analyzer Mesa-50* de la marca *Horiba Scientific*.

Esta técnica de análisis físico se realizó sobre las tres muestras de curioles previamente molidas hasta que sus granos alcanzaran el grosor de 20 a 200 μ , y consistió en la irradiación de rayos X (por medio de un tubo con fuente radiactiva) que desplazan los electrones de la órbita de cada átomo que la compone. La energía resultante de este proceso es un segundo rayo X sobre excitado que es contabilizada por un lector que proyecta una longitud de onda y estima la intensidad del pico mayor de los rayos X resultantes; los cuales se asocian con elementos químicos definidos, como Sílice, Hierro, Titanio, Potasio, Bario, Manganeso, etc. (Rice, 2005: 393)

Motivos gráficos

Se analizaron los motivos gráficos generados a partir no solo del uso de pigmentos, también por medio de modelados, pastillajes definidos o incisiones.

Los pastillajes y modelados se consiguen al agregar material de la pasta en forma de aplicados como: botones, tiras, bandas y adornos de formas diferentes. En cambio, las incisiones son producidas por los trazos de líneas (rectas o curvas) con el uso de instrumentos

puntiagudos de madera, hueso, espinas, piedras o conchas, esto cuando la cerámica esta aún fresca, antes de su cocción.

Los motivos gráficos se analizaron por medio de la fotografía, la copia manual o el calco del diseño. Por último, estos fueron regularizados geométricamente para corregir los errores producto del trabajo manual o deformaciones causadas por el almacenamiento. No obstante, se buscó respetar siempre el trazo y la regularidad de la línea que formaba los motivos gráficos.

Lo anterior debido a nuestro interés por estudiar la imagen en su totalidad, la cual trasciende la obra cerámica e implica cada uno de los sintagmas visuales que forman el diseño. Consideramos que para hacerlo se debe asegurar la mayor fidelidad al trazo que conforma los signos visuales.

Todos estos elementos se conjugan en la pieza cerámica, la cual fue diseñada al tener en cuenta por un lado la función, como dijo Scott (1982), pero también el proceso de pensamiento o el mito condensado en el objeto.

Etnografía y conversaciones abiertas

De la misma forma que se realizó el trabajo de análisis del diseño, se llevó a cabo entrevistas a partir de conversaciones abiertas con ceramistas de ambas comunidades, ello con la finalidad de reconstruir la secuencia de manufactura de lo que denominaremos “el objeto cerámico”, es decir, el objeto cerámico “típico”, objetivado en una pieza cualquiera.

A su vez, esta técnica sirvió para contextualizar la mirada de los mismos ceramistas, los momentos históricos clave por los que ellos han pasado y se perciben en la manufactura de las piezas; así como determinar los condicionantes de la producción cerámica establecidos por ellos mismos.

La etnografía es un método por excelencia que se utiliza para el estudio cualitativo de la sociedad humana y su cultura. Permitiendo hacer un acercamiento real del investigador hacia sus informantes/colaboradores por medio del trabajo de campo.

Fueron las conversaciones abiertas la técnica de la antropología social para estas dos partes del trabajo de campo. De acuerdo con Daniel Rojas, esta técnica consiste en espacios de diálogo intersubjetivo (entre el investigador y los sujetos investigados), los cuales no fueron guiados por preguntas directas tipo entrevista, aunque tampoco corresponden con espacios informales (2009: 26).

El objetivo con este tipo de acercamiento fue compartir, de una manera lo más abierta y poco restrictiva posible, los temas de interés. La misma técnica permite dejar de lado, hasta cierto punto, aspectos rígidos de la investigación como los objetivos de estudio, pues a menudo impiden que se den conversaciones espontáneas que pueden llegar a ser importantes para la comprensión de aquellos elementos significativos en términos culturales para los informantes.

Los informantes clave fueron fundamentalmente ceramistas de las comunidades (Hermitte, 1966 y Guber, 2001) y aquellas personas que se identifiquen como valiosas para responder de un modo idóneo, las preguntas de investigación.

Capítulo 1

Cerámica de San Vicente y Guaitil, manifestación de un arte popular

En el presente capítulo se pretende examinar y cotejar la información obtenida por medio de las investigaciones que se han enfocado en la producción cerámica contemporánea de las comunidades de Guaitil y San Vicente, ello para esclarecer las mismas como un producto cultural y, en especial, como arte popular.

Para lograr lo anterior, el enfoque se hará a través de vincular la lectura del arte popular, como un exponente cultural de los ceramistas de ambas comunidades a partir de su contexto social y espacio temporal. En este sentido y en virtud de lo expuesto en el capítulo previo, comprendemos que las obras en cuestión son una manifestación del arte popular cerámico; un producto cultural que nos habla del mundo de los ceramistas.

Veremos más adelante que este mundo varía en razón no solo del pueblo (siendo, en ocasiones, diferente el arte de Guaitil al de San Vicente), sino también del taller que crea las obras. Pero, por el momento, basta con comprender que estas manifestaciones estéticas (contemporáneas) expresan aspectos varios de las personas que las hacen. Entre otras cuestiones, ello implica que la cerámica investigada está condicionada a los problemas que la Modernidad encierra.

Esto, lejos de ser algo extraño de entender, se demuestra con facilidad demostrado si comprendemos que el arte popular es una manifestación de una cultura popular específica; la cual se constuye a partir de las vivencias cotidianas de los sujetos sociales y sus construcciones identitarias.

Con este objetivo en mente se presentan varios apartados que buscan generar un sentido de orden a la información consignada. Se desarrollará una síntesis para ser contrastada, a manera de estudio de caso, con la cerámica que se manufactura en Guaitil y San Vicente, objeto de estudio de la presente tesis.

En suma, se considera que la injerencia que el mercado, las decisiones políticas y los cambios en la economía del país, a partir de la introducción del turismo, generaron la adaptación de este arte popular en términos no solo morfológicos, sino en los motivos decorativos y las técnicas de manufactura, o sea, elementos fundamentales del diseño cerámico.

1.1 Cerámica de San Vicente y Guaitil, manifestación de un arte popular

La práctica alfarera en Guaitil y San Vicente es un elemento característico de la identidad cultural actual de la zona de Guanacaste. A pesar de ser pocos los estudios realizados desde una mirada artística sobre la cerámica de dichas comunidades (Leiva, 1974 y Guier, 2008), estos trabajos demuestran la trascendencia de dicha manifestación cultural en ambas localidades guanacastecas (Fig. 1).

Por medio de sus propias vivencias, los ceramistas de ambas comunidades imprimen en su arte popular modificaciones morfológicas, simbólicas y estéticas. Estos, de forma necesaria, no son sólo generados por las lecturas propias de su mundo, en relación con lo hegemónico; sino que se constituyen como producto de cambios sociales ocurridos también por la presencia de terceras personas (ajenas a la comunidad).

Como se verá más adelante, la influencia de extranjeros propició la entrada de turistas a Nicoya y San Vicente en parte porque habían oído hablar de una cooperativa de mujeres que voluntarios del Cuerpo de Paz ayudaron a establecer en ambas comunidades (Wherry, 2008: 96-97).



Figura 1. Mapa de localización de las comunidades en estudio en relación con Costa Rica

A continuación, se descompondrá el arte popular de ambas comunidades desde la base de tres situaciones que lo condicionan y explican: la formación del ceramista, el vínculo con la tecnología aplicada y la relación con el mercado; todo ello conlleva a lecturas estéticas y tienen implicaciones en los diseños cerámicos bajo estudio.

Dichos elementos se configuran como una unidad tripartita: una unidad que ha sido dividida en tres partes diferentes, pero que terminan interrelacionándose -de un modo dialéctico- unas con otras; de manera que para su comprensión siempre se deberán observar los tres elementos de manera conjunta. Con esto se pretende inferir la función de este arte popular como producto cultural.

Es decir, existe una invariable concatenación de estos elementos. Así, discutir sobre el arte popular involucra a su vez conocer aquellos aspectos que -desde su manufactura hasta el término del producto y su consumo- hablan de la sociedad que le dio creación y sentido.

1.2.1 Formación del ceramista y la tecnología involucrada

Previo a la década de 1980 la labor cerámica en Guaitil y San Vicente era realizada, de forma exclusiva, por las mujeres. La antropóloga Doris Stone registró que para 1950 su manufactura era practicada por familias en las que una o más hijas aprendían el oficio de su madre quien, a su vez, fue enseñada por su respectiva progenitora (1950: 270). Lo anterior, perfila una práctica caracterizada por la ceramista Mayela Leiva –todavía a mediados de la década de 1970- como femenina, simple, reservada, lenta, espontánea y tradicional (Leiva, 1974: 15).

En la mitad del siglo XX, las mujeres no eran consideradas como ceramistas. Su función, dentro del pueblo y aquellos pueblos vecinos en relación con la alfarería, era la de proporcionar objetos que respondieran a ciertas necesidades objetivas, a saber: ollas para guardar alimento, cargar líquidos, preparar comida y otras actividades características de la vida cotidiana.

En ese contexto el objeto cerámico no tenía más valor que el que conllevaba la satisfacción de las necesidades cotidianas y, dado que era una práctica común en algunos pueblos y cada familia generaba sus propios enseres, la venta era esporádica y sólo se hacía hacia otros sectores de Guanacaste y Puntarenas.

Durante esa época las mujeres trabajaban la arcilla y eran ayudadas por los miembros masculinos de su hogar para conseguir las materias primas y realizar la quema de las piezas (Weil, 2009). No obstante, historiadores como Yanina Pizarro y Jorge Marchena (2009) sostienen que, con la entrada del turismo a partir de 1980, luego de ser parte de un entorno

pueblerino apartado; estas comunidades se vieron insertas en un generalizado proceso de globalización que modificó su mirada del mundo y, con esto, añadimos, la estética de las piezas.

Por su parte algunos varones, que hasta entonces se habían mantenido ajenos al recién considerado arte cerámico tradicional, habían tenido la oportunidad de participar en excavaciones realizadas por arqueólogos del Museo Nacional de Costa Rica en un asentamiento antiguo cercano de la comunidad de San Vicente (Lorenzo Grijalba, 2016, comunicación personal).

A partir de ese “contacto” con las piezas cerámicas precolombinas, ellos vieron en la práctica alfarera una forma para obtener un ingreso económico. Desde este momento, ser un hombre productor de cerámica dejó de ser calificado como degradante; elemento vinculado con un tabú discriminatorio hacia la homosexualidad (Weil, 2009 y Luis Gutiérrez y Miguel Leal, 2020, comunicación personal) y se le empezó a considerar como un ceramista. De tal modo y en dicha coyuntura, los hombres se acercaron a sus abuelas y éstas les enseñaron la práctica de la alfarería, misma que se transformó (de manera abrupta) ahora sí en algo reconocido como un oficio (Luis Gutiérrez, 2020, comunicación personal).

La Modernidad colonizó así a la cerámica de Guaitil y San Vicente, modificó su finalidad inicial y, de esta forma, pasó de ser un objeto satisfactor de necesidades cotidianas a convertirse en un medio para producir dinero a través de prácticas vinculadas con un incipiente turismo. Este último alineó la práctica alfarera como una actividad económica a partir de la forma mercancía (Horkheimer y Adorno, 1988).

Con la entrada de los hombres a esa incipiente industria alfarera, la manufactura de objetos cerámicos se hace más llamativa en términos de Diseño. Lo anterior, justificado y orientado por la venta y consumo de compradores extranjeros, por medio de la réplica de motivos y

formas que recordaran una estética vinculada al pasado precolombino, como un elemento clave de su identidad. Ello es lo que nos permite establecer lo que en esta tesis denominados el mito Chorotega⁵.

De la mano con esta situación se comienza a modificar, también, la técnica de cocción de las piezas cerámicas para adaptarse a la urgencia del mercado turístico. Así, dejó de importar la funcionalidad del objeto y tuvo primacía el aspecto estético (por sus implicaciones económicas). Desde la mentalidad de los ceramistas era mejor ahorrar en el combustible y acelerar la quema de los objetos en detrimento de la calidad del objeto. Como ejemplo, mientras con una carga de leña antes se quemaba un lote de 50 piezas, con este cambio de pensamiento la misma madera se empezó a utilizar para dos lotes de objetos (Gerardo Campos, 2020, comunicación personal). Con esto devino una pérdida de la capacidad de trabajo de la cerámica.

La cerámica es barro cocido que, previo a ese proceso, es maleable y dúctil por la plasticidad y cantidad de agua que guarda sus poros. Al secarse, parte de esta agua se evapora y los poros se cierran un poco, pero no es hasta que la pieza es cocida (a una temperatura superior a los 900°C) que el objeto cierra por completo sus poros; esto al perderse todas las moléculas de agua (Hammer, 1975; Conrad, 1989).

Cuando lo anterior ocurre ya el objeto cerámico puede ser utilizado para guardar líquidos que no se filtrarán, al igual que soportará mejor los choques térmicos –producidos por los cambios de temperatura al prepararse alimentos o en su posterior enfriamiento brusco- o bien

⁵ Este elemento será caracterizado en capítulos posteriores. Por el momento, basta indicar que corresponde con un régimen ético de la imagen (Rancière, 2009) que codifica lo social a partir de la repetición de imágenes relacionadas con un pasado precolombino.

los golpes involuntarios que la pieza pueda sufrir. A esta capacidad del material cerámico le llamamos *capacidad de trabajo* (Camacho, 2013).

Al bajarse la exposición al calor y, por tanto, alterar la temperatura de cocción de los objetos cerámicos, los alfareros modificaron la capacidad de las piezas de desempeñar los trabajos que antes realizaban. De manera que la cerámica de estas comunidades comenzó a utilizarse solo como objeto decorativo/ornamental y no funcional; algo más pensado para el mercado que para el uso pero, como queda claro, no ligado con una autonomía del artista sobre su producción.

Una década después, los productos cerámicos con acabados decorativos semejantes a los precolombinos, hechos en exclusiva para la venta, dejaron de ser de interés para el público en general. El país enfrentaba una crisis económica y, en la década de 1990, se creó desde el gobierno de turno la política de la “Costa Rica verde”, de un país ecológico, como un elemento atractivo para el turismo interesado en la ecología (Wherry, 2008).

Esta política nacional llega a cubrir múltiples aspectos del funcionamiento del Estado. Con la creación del Sistema Nacional de Áreas de Conservación (SINAC) se fortalece el sistema de parques nacionales, mientras el Instituto Nacional de Aprendizaje (INA) busca la forma de trabajar en las comunidades y se da una promoción a la actividad artística en conjunto.

Dichos impulsos generan en las localidades de Guaitil y San Vicente una necesidad de adaptación a las eventuales solicitudes de un nuevo mercado, ideado y presentado como una forma de reactivación económica para todo el país.

Aunque la economía mundial hizo menester que las poblaciones locales mercantilizaran sus tradiciones artesanales, como un medio para su supervivencia, los diferentes gobiernos no vieron como relevante el apoyo a este tipo de iniciativas.

A finales de la década de 1990 y comienzos del siglo XXI se intensifica en Guanacaste la venta de piezas cerámicas contemporáneas producidas en Nicaragua las cuales, aún en la actualidad, se caracterizan por presentar colores saturados obtenidos mediante el uso de esmaltes industriales y ostentar acabados de superficie con aspecto brillante.

Los esmaltes industriales brindan colores como el azul y verde, de manera que son más buscados por el turismo extranjero que ve en estas piezas un mensaje cromático más ligado con la política ecológica del Estado, relacionado a la flora, lo natural. Mientras que los acabados bruñidos, realizados a partir de la aplicación de cera en las piezas, resultan más llamativos de realizar para los ceramistas en términos de tiempo y venta.

1.2.2 El papel del mercado en la producción de Guaitil y San Vicente

Guanacaste es una de las provincias del país con mayores problemas económicos, fuentes de empleo inestables e inseguridad laboral. Esto se desprende del censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censo (INEC) en el año 2010, donde se indica que para esa época la Región Chorotega tenía un índice de pobreza del 32,6% y un 9,6% de desempleo abierto. Estos datos evidencian una clara brecha en relación con los promedios nacionales del 21,3% de hogares pobres y un 7,3% de desempleo abierto (INEC, 2011).

Como se verá en este apartado, desde la década de 1980 se había tratado de revertir esta situación con la incorporación del turismo dentro de la dinámica económica. Incluso antes se habían generado varias iniciativas, tanto nacionales como internacionales, para evitar conflictos internos y promover formas de solventar los problemas económicos.

A pesar de ello, en tiempos recientes Esteban Barboza (2020) ha propuesto una verdad incómoda. Este investigador argumenta que el modelo de desarrollo turístico adoptado en Costa Rica es una copia al calco del Mediterráneo pero que, a diferencia de éste lugar, en el país y en especial en Guanacaste éste no llegó a brindar las condiciones mínimas de bienestar

social a la población, a pesar de seguir siendo promovido como la salvación por la inversión extranjera directa y los gobiernos de turno.

Entre todo esto los ceramistas de Guaitil y San Vicente observaron desde la distancia la mayoría de esos esfuerzos. No fueron parte del proyecto económico de los gobiernos, que perfilaba el turismo enfocado a los atractivos naturales como aquella iniciativa que solucionaría los problemas de la provincia.

Tampoco había en esta zona o en el resto de las comunidades rurales del país un valor mercantil apreciable en sus tradiciones culturales, lugares históricos o de significaciones (Wherry, 2008), los cuales constituyeron los factores que consolidan al turismo a partir de valores propuestos por la Modernidad como el romanticismo, la libertad, la sensibilización hacia la naturaleza (Wang, 2000).

Así, los ceramistas buscaron la manera para insertarse dentro de esta nueva dinámica de mercado debido a que desde finales de la década de 1960 lo largo de este tiempo se comenzó con una paulatina desarticulación de la agricultura tradicional por la implementación de nuevas técnicas de cultivo, la tecnificación de otros y la escasa oferta de tierras (Leiva, 1974).

Paralelo estas acciones y de acuerdo con el documento “Aportes para la comprensión histórica de la cerámica de Guaitil y San Vicente, Guanacaste” de los historiadores Yanina Pizarro y Jorge Marchena (2009) a finales de la década de 1960 se implanta en Costa Rica la iniciativa estadounidense denominada “Alianza para el Progreso”; la cual tenía por propósito otorgar beneficios económicos y asistencias financieras a los países latinoamericanos para mejorar la distribución de la riqueza, el bienestar social en general con el objetivo de impedir el surgimiento de grupos sociales descontentos.

Esta fue una práctica generalizada por los Estados Unidos. En la tesis doctoral “La ayuda norteamericana en Centroamérica (1980-1992)” de José Antonio Sanahuja (1996), se retrata

un contexto geopolítico caracterizado por crisis económicas e inestabilidades políticas en la región centroamericana.

El mismo documento presenta una hipótesis relacionada con el desarrollo de los proyectos de cooperación estadounidenses realizados en Costa Rica al argumentar que dichos “apoyos” permitieron mantener la estabilidad política del país (Sanahuja, 1996: 256).

A partir de los mencionados proyectos se impuso un nuevo modelo de crecimiento en el que las exportaciones de productos no tradicionales, la intervención extranjera y el turismo se convirtieron en sectores importantes y competitivos para la economía específicamente costarricense (Sanahuja, 1996: 260).

En este sentido el trabajo “Guaitil, una reserva autóctona en peligro” de Mireya Hernández y Flora Marín (1975) describe que Yoy Danielson y Richard León, dos miembros de los Cuerpos de Paz, fueron asignados a la comunidad de Guaitil (entre 1969 y 1971), con la consigna de lograr un mayor desarrollo para este grupo e impulsar la fundación de cooperativas de artesanos y un mejor aprovechamiento de los recursos o la búsqueda de nuevos mercados (Hernández y Marín, 1975: 28).

Resultan de relevancia los cruces de información generados en estos trabajos debido, por un lado, a la recopilación que se realiza sobre los inicios de las diferentes formas y figuraciones que los ceramistas comenzaron a ejecutar. Pero quizá lo más importante que evidencian es la forma como el mercado comenzó a condicionar la producción cerámica a partir, entre otros factores, de las representaciones cerámicas y la formación de las primeras cooperativas.

Durante la década de 1970 hubo dos iniciativas más realizadas por el Partido Liberación Nacional que empezaron a exponer estas piezas, ya asumidas por el mercado, a un público más amplio.

La primera fue la iniciativa de la Asociación Nacional de Desarrollo de la Artesanía (ANDA) presidida por la ex-primer dama Karen Olsen, la cual buscaba impulsar y adiestrar a grupos de artesanos en la obtención de financiamientos y asesorías para la promoción del desarrollo artesanal (Pizarro y Marchena, 2009: 87), como por ejemplo la implementación del rol⁶.

Vale la pena indicar que, de acuerdo con el documento “La herencia alfarera en la península de Nicoya: Persistencia de una tradición”, los primeros roles fueron entregados por la propia esposa del expresidente José Figueres (Weil y Herrera, 2015: 38).

Una segunda iniciativa se dio durante la administración de Daniel Oduber (1974-78) con la promulgación de un decreto ejecutivo que fundaba el Consejo Nacional de Pequeña Industria y Artesanía, el cual tenía por objetivo impartir cursos de capacitación a grupos de artesanos (Pizarro y Marchena, 2009: 87).

Paralelo a estas acciones, se realizaron a lo largo de la década diversas ferias artesanales, principalmente en la ciudad de San José, con la consigna de dar a conocer el trabajo artesanal y generar un mercado dirigido al turismo (Pizarro y Marchena, 2009: 88).

Estas iniciativas trascendieron las comunidades de Guaitil y San Vicente. Se encontraron situaciones similares, por ejemplo, con los artistas populares de la comunidad indígena de boruca en la producción de textiles y máscaras (Campos, 2018). Lo anterior indica que durante esta época ya existían los primeros indicios de comercialización a gran escala de elementos culturales populares.

⁶ Elemento ideado como una plataforma que gira sobre su propio eje (a manera de la torneta del ceramista) a partir del impulso generado por la mano.

En el documento “La máscara: transformación social, económica y cultural en la comunidad indígena de Boruca (1979-2017)”, de la antropóloga Pamela Campos se evidencia que esta no fue una acción aislada.

Por el contrario, evidencia que en la comunidad indígena de Boruca, ubicada en el Pacífico Sur de Costa Rica, durante esta misma época se desarrolló una serie de proyectos con finalidades mercantiles financiados por fondos estadounidenses y canalizados por medios de varias organizaciones no gubernamentales (Campos, 2018: 75, 108).

La presencia estadounidense en zonas rurales del territorio costarricense, una en el Norte y otra en el Sur (sólo por poner estos dos ejemplos), evidencia la atención que en términos internacionales se le ponía al país y lo poco deseado que era que conflictos de tipo armados produjeran crisis revolucionarias, como las que estaban ocurriendo en otros países de la región, incluso países limítrofes de Costa Rica, como lo es Nicaragua.

Vemos entonces que la cerámica objeto de nuestro estudio, como manifestación de arte popular, presenta esta doble naturaleza en la que reproduce formas, símbolos y crea mensajes propios. Pero a la vez incorpora dentro de sí otros elementos simbólicos emanados y entregados a ellos por agentes externos tanto nacionales como internacionales.

Sus fines eran varios, no hay duda que algunas de las iniciativas analizadas tenían como meta la promoción de la práctica alfarera de las comunidades y de los productos cerámicos que ahí se hacían, pero otras lo veían como un objetivo táctico que tenía por encima la despolitización de la región.

Sea como fuere, su injerencia tuvo repercusiones en la vida de los ceramistas de ambas comunidades, repercusiones que son palpables a partir del estudio de la técnica alfarera y en los diseños cerámicos que componen este arte popular, como se verá en futuros capítulos.

Para finalizar este apartado vale la pena hacer una observación en este punto. Toda persona que haya trabajado en las comunidades de Guaitil y San Vicente notará la separación social y las rencillas internas entre ambos pueblos. Existen resentimientos históricos relacionados con el acceso a recursos económicos que imposibilitan la unión por fines en común.

Las personas de San Vicente reclaman que la mejor vía de acceso a su pueblo es por la calle que pasa antes por Guaitil y que los turistas prefieren quedarse en este lugar en vez de seguir hacia el siguiente pueblo. También argumentan que, por estar geográficamente ubicado en el cantón de Santa Cruz, Guaitil recibe más notoriedad que San Vicente, ubicado en Nicoya. Sostienen, además, que los fondos de ayuda del Estado y las organizaciones sociales privilegian a Guaitil por encima de San Vicente por sus reiteradas cooperativas y asociaciones (Nury Marchena, comunicación personal, 2021).

Por el lado de Guaitil los resentimientos giran en razón que es en San Vicente donde se estableció el “Ecomuseo de la cerámica chorotega” y una importante cantidad de patrocinios internacionales para beneficio de San Vicente son gestionados a través de esta institución. A su vez, existe cierto malestar dentro de los ceramistas de Guaitil con que la fuente de materia arcilla que históricamente se ha utilizado (la que se ubica en la propiedad comprada por Doris Stone) se ubique precisamente en San Vicente (Derix Briceño Espinoza, comunicación personal, 2021).

A partir de la revisión documental realizada en este capítulo consideramos que gran parte de los problemas internos presentes en ambas comunidades se deben a conflictos característicos de la Modernidad, en donde el papel del mercado es condicionado por agentes externos a los pueblos en cuestión y llega a ser determinante para su cerámica como expresión del arte popular.

1.2 Ceramistas y talleres

Para finalizar este primer capítulo se presenta una lista (Tabla 1) en la que se detallan los ceramistas con quienes se trabajó y el nombre del taller en el que éstos producen su obra. La tabla se divide por comunidad en que el taller se encuentra y se presenta un año aproximado de establecimiento del mismo.

El único taller que tiene fecha exacta de establecimiento es el Ecomuseo de la cerámica chorotega; el cual se ubica en San Vicente. Este espacio empezó a construirse en el año del 2005 y para el 26 de mayo de 2007 se inauguró con presencia de instituciones nacionales e internacionales (Maribel Sánchez Grijalba, comunicación personal, 2021).

Tabla 1. Nombre de los ceramistas con quienes se trabajó para la realización de la tesis, agrupados por comunidad, taller donde producen su obra y año de establecimiento aproximado del mismo

Comunidad	Taller	Año de establecimiento	Ceramistas
Guaitil	Nimbuera	1990	Edgar Campos Campos, Luz Marina Campos Chavarría y Wilson Espinoza Zúñiga
Guaitil	Nambrú	2015	Miguel Leal Vega
Guaitil	Cudeg	1980	Andy Campos Leal, Gerardo Campos Carrillo, Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez
Guaitil	Pilón	1990	Nury Marchena Grijalba
Guaitil	El metate	1970	Derix Briceño Espinoza, Lilliam Briceño Espinoza, Martina Espinoza Grijalba
Guaitil	Mono congo loco	2015	Junior Matarrita Leal
San Vicente	El centro	1980	Luis Pastor Sánchez Grijalba
San Vicente	---	1980	Carlos Grijalba Acosta.
San Vicente	Harry	1980	Harry García Grijalba
San Vicente	Ecomuseo	26 de mayo 2007	Maribel Sánchez Grijalba
San Vicente	Chorotega	1970	Elpidio Chavarría Chavarría

Capítulo 2

Diseño e imagen de la cerámica en estudio

En este segundo capítulo, se presenta una caracterización visual de la cerámica contemporánea producida en las comunidades de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya, pueblos alfareros de la provincia costarricense de Guanacaste.

Con esto se busca definir una taxonomía del diseño de las piezas cerámicas para la identificación de los principales sintagmas visuales presentes en ellas, a lo interno de cada comunidad y por taller.

Para dicho fin, se realizará un análisis técnico sobre la manufactura de la cerámica de ambos poblados que dará pie a la caracterización general de las piezas. Ambos son entendidos como atributos o sintagmas visuales; en otras palabras, como signos visuales de diferentes tipos que se conjugan para otorgar un significado completo a las piezas cerámicas en cuestión.

Por un lado, la clasificación de los sintagmas visuales morfológicos brindará un entendimiento de aquello que denominaremos la genealogía de las formas cerámicas, en relación no solo con elementos de diseño contemporáneos; sino a partir de la base de piezas cerámicas precolombinas. Con esto se obtendrá un conocimiento de los referentes de esta manifestación de arte popular. Para ello se hará uso de la metodología dispuesta en la presentación del trabajo.

Veremos la misma situación con los sintagmas visuales decorativos, los cuales indican la influencia de los motivos gráficos presentes en esta cerámica. Finalmente, a partir de estos análisis nos proponemos identificar diferencias en los diseños cerámicos entre cada uno de los pueblos y entre talleres. Con esto, buscamos plantear una forma para la identificación de autorías dentro de esta manifestación de arte popular.

2.1 Elementos esenciales de la cerámica de Guaitil y San Vicente

Como se ha indicado en páginas anteriores, comprendemos los sintagmas como aquellas combinaciones de signos que tienen como base la extensión lineal, mensurable en el tiempo de una expresión. En el lenguaje articulado Saussure (1945) estipula que esa extensión es lineal e irreversible, a manera de “cadena hablada”.

Al mencionar que los sintagmas tienen una extensión mensurable (o medible) lineal, en términos lingüísticos implica que éstos se desenvuelven en el tiempo, pues constituyen letras que configuran palabras que no pueden ser pronunciadas a la vez.

Esto lo ha demostrado Barthes (1971) al transferir el lenguaje articulado a otros formatos, por ejemplo, el visual con el tema de la moda. No es posible, por ejemplo, usar a la vez un sombrero y una gorra, pues corresponden con un mismo tipo de sintagma visual. Pero sí es posible usar un sombrero y una chamarra o una camisa y un pantalón pues corresponden con sintagmas visuales diferentes para formar parte de un mismo sistema visual.

En el caso que nos interesa, entendemos los sintagmas visuales en las obras cerámicas de Guaitil y San Vicente como aquellos elementos de diseño que las configuran, es decir, la forma, el color, los motivos bidimensionales o tridimensionales que se disponen sobre el soporte.

Así, para la definición y el estudio de los sintagmas visuales en este apartado se comenzará por un detallado análisis de la manufactura cerámica y de las morfologías realizadas por los ceramistas. Para finalizar nos referiremos a elementos decorativos como el color y los motivos bidimensionales y tridimensionales.

2.1.1 Manufactura cerámica

Cada obra cerámica es un mundo en sí mismo condensado a partir de su materialización objetual, de manera que cada pieza tiene sus particularidades técnicas en cuanto al

procedimiento o trato del material para su manufactura. No obstante, es posible mencionar a grandes rasgos el proceso de creación cerámica que se realiza en Guaitil y San Vicente, indistintamente del tipo de objeto o tema que se desea plasmar.

Como se ha visto en el capítulo anterior, los ceramistas de estas dos comunidades hacen uso de un conocimiento heredado, aprendido y especializado a partir de la observación a lo interno de la comunidad y de la experimentación individual. Por ello, los principios básicos de manufactura que se verán a continuación son un punto de referencia generalizado para la comprensión de lo que se denomina el *objeto cerámico*; generalización que se realiza para comprender el “paso a paso” para la manufactura de esta manifestación artística.

A pesar de lo anterior, será necesario tener siempre en cuenta que este proceso no es rígido, que puede haber variaciones entre un objeto cerámico y otro, y que de hecho las hay. Estos cambios son condicionados por factores como la forma en que cada ceramista trabaja, su propia creatividad, las características de los materiales que fueron recolectados, cambios generacionales, materiales utilizados, entre otros.

2.1.1.1 Técnicas de elaboración del *objeto cerámico*

El principal componente para la manufactura del *objeto cerámico* es la arcilla. Para la década de 1950, Doris Stone menciona que se utilizaban dos tipos de arcilla diferentes: una de grano grueso, de color negro, para vasijas dedicadas a labores domésticas y una de tonalidad blancuzca, de grano más fino, para piezas con las que no se cocinará (Stone, 1950: 270).

De acuerdo algunos ceramistas, la arcilla negra no se fusiona de una manera adecuada con los curioles; los cuales son pigmentos arcillosos naturales con que se decoran las vasijas (Luis Gutiérrez Gutiérrez, comunicación personal, 2019).

Por esta razón, dicho material no es utilizado para la manufactura de piezas decoradas como las que constituyen el *corpus* con el que estamos trabajando. Así que para lo que sigue, nos referiremos únicamente a la arcilla de tonalidad blancuzca-gris.

Ese material se compone de minerales poco cristalizados del grupo de la caolinita y de la esméctica, con algún contenido de cuarzos, óxidos de potasio y mica (Guadamuz, 2019: 103). Esta particularidad, siguiendo los criterios de clasificación de Frank Hamer (1975: 17) la designa como una arcilla de tipo *ball clay*; la cual, de acuerdo con los ceramistas, por su elevada plasticidad corresponde con un material de importante potencial cerámico. Lo anterior hace que sea necesario incluirle un antiplástico para evitar que al momento de su cocción el choque térmico la reviente dentro del horno.

Para este fin recurren a la arena de iguana, un material compuesto por sedimentos arenosos de color café y elevado contenido de cuarzo (45%) de grano fino de tamaño variable entre 0,064 a 2 mm (Guadamuz, 2019: 53; Hammer, 1975: 159).

Este material es llamado por los ceramistas como arena de iguana debido a que es extraído de los nidos en forma de agujeros en el terreno que realizan las iguanas, indistintamente del género o especie del animal (*Iguana iguana* o *Ctenosaura similis*).

Una vez molida la arcilla sobre un pilón, operación que se realiza para extraer los restos de raíces y rocas grandes hasta dejarla lo más fina posible, ésta es tamizada para extraer los fragmentos más pequeños de materiales que puedan interferir con los siguientes pasos en la formación del *objeto cerámico*.

A este material preparado se le adiciona una cantidad de arena de iguana, la cual cambia de acuerdo con el tipo de pieza que se desea realizar o la calidad de la arcilla con la que se está trabajando. Esta puede variar entre una proporción de dos tercios ($\frac{2}{3}$) de arcilla por un tercio ($\frac{1}{3}$) de arena de iguana, como dice el geólogo Diego Guadamuz (2019: 37), o una

proporción de dos medidas de arcilla por una de arena, como se ha observado a lo largo del trabajo de campo.

A esta mezcla luego se le añade agua y se deja reposar hasta asegurar que todo el material se ha unido en una pasta que deberá ser amasada. Esta actividad del amasado se realiza de la misma forma desde la primera referencia que se tiene del proceso de trabajo en 1950: la pasta se dispone sobre el suelo y con los pies desnudos se maja. A esto se le conoce como “patear el barro”. Lo que se busca con ello es integrar en su totalidad la pasta, hasta hacerla homogénea y eliminarle todas las burbujas de aire, que luego pueden reventar la pieza durante la cocción.

Con la pasta preparada se procede a formar el *objeto cerámico*, para lo cual se hace uso de técnicas que se conjugan en la materialización de la obra como el modelado, la técnica de rollos y posteriormente el torneado. Para la descripción de esta parte del proceso se tomará como base la sistematización realizada por Owen Rye (2007: 62-64) en la formación del *objeto cerámico*.

En un primer momento se toma una cantidad de arcilla en forma de bola y mediante la presión o golpes se le da una forma cóncava o parecida al objeto finalizado. Este objeto se dispone sobre el rol que está debidamente asentado sobre la mesa de trabajo. Para evitar que la arcilla se desplace se le pone una tira de arcilla a manera de base que asegure la estabilidad de la pieza.

Se toman otros pedazos de arcilla y con las manos se realizan rollos gruesos de 2 a 4 cm y de largos variables (entre 30 a 40 cm de longitud), dependiendo del tamaño de la pieza, los cuales se disponen uno sobre otro hasta otorgar al objeto de la forma y altura deseadas.

Para unir los rollos unos con otros hasta desaparecer las uniones, se alisa la superficie utilizando un olote de maíz, los dedos de las manos o una galleta de plástico⁷.

Hay objetos que, debido a sus tamaños o los ángulos de inflexión de las formas, no pueden ser completamente realizados en un primer momento. Para continuar trabajándolo y completar el objeto es necesario dejar que la pieza seque ligeramente, que se logra cubriéndolo con una bolsa plástica y dejando reposar a la sombra. La parte restante se completará cuando el secado sea el óptimo para que soporte el resto de la arcilla. Por último, si el ceramista así lo decide o la forma de la pieza lo requiere de acuerdo con la función de la misma, se le hace un borde o *gollete*. Y se deja secar de la misma manera que se mencionó más arriba.

Una segunda parte de la formación del *objeto cerámico* se produce luego que este se haya secado. Durante este proceso se le termina de dar forma a partir del retorneado de la pieza sobre el rol, para lo que se utiliza una galleta de plástico.

También en este punto se le adhieren aquellos elementos de pastillaje en partes definidas. Por ejemplo, si el objeto debe llevar asas, soportes, bases, decoraciones de pastillaje (como los diseños de las iguanas o las cabezas efigies de jaguar), es en este momento que se deben poner, lo mismo que el pigmento a la pieza.

Como se ha dicho, se trata de un material arcilloso que se encuentra de forma natural en varios tonos: Blanco, rojo, *fanta* (nombre dado por los mismos ceramistas por alusión al refresco carbonatado) y negro. Los primeros tres se ubican en un mismo lugar, el cerro

⁷ Herramientas o instrumentos de trabajo que presentan un lado o el borde completo redondeado; los mismos son delgados y están hechos en madera o plástico. Se emplean durante la manufactura del cuerpo de las vasijas para otorgar un acabado alisado, sellar los poros de la pieza y darle, entre otras funcionalidades, impermeabilidad (Camacho, 2013: 200).

Cebadilla o cerro del Curiol. Por su lado, el curiol negro se extrae de un lugar ligeramente alejado, en el poblado de Santa Bárbara.

Por una cuestión de orden, dedicaremos una sección en específico dentro de este mismo capítulo para hablar del curiol y en especial de los colores con que las piezas se decoran, por el momento vale la pena definirlo como una lodolita silificada con presencia de óxidos de hierro y vetas de sílice, que se produce a partir de su meteorización. Esto es lo que le confiere las diferencias de color entre el curiol blanco del *fanta* y el rojo (Guadamuz, 2019: 49; 157).

En el anexo 1 se presenta el análisis químico mediante fluorescencia de rayos X (FRX) (realizado en la Escuela de Química de la Universidad de Costa Rica por personal del laboratorio de Química inorgánica, durante 2018) sobre tres de los colores tradicionales y principales: rojo, blanco y negro. Con este análisis se obtiene una caracterización elemental de los colores.

Ahora bien, este material se aplica sobre la pieza de forma líquida. Para ello primero el curiol se debe escoger de forma manual, con lo que los ceramistas se aseguran de quitar todas las impurezas que puedan afectar el color final o las rocas que puedan afectar el acabado de la pieza durante el bruñido. Una vez hecho polvo se le agrega agua y se deja reposar por unos días.

A todas las piezas cerámicas que se van a pintar se les debe aplicar primero siete (7) manos de curiol blanco, primero muy diluido y luego más espeso. Cada mano de pintura implica un período de secado mínimo para que el mismo pigmento no se corra entre mano y mano de pintura.

En el caso de que la pieza lleve otros colores, es el momento de aplicarlos. Para ello se utiliza una brocha o pincel fino que permita realizar líneas, bandas o espacios más amplios del *objeto cerámico*.

Por último se pule o luja la pieza, con el objetivo de terminar de fusionar la capa de curiol a la superficie. De no realizarse, el pigmento no termina de adherirse a la arcilla de forma que durante la cocción en el horno el curiol se resquebrajaría.

La pieza se deja secar hasta que adquiera lo que los ceramistas denominan dureza de cuero, es decir, momento en que ha perdido suficiente líquido, pero sigue con humedad de manera que se siente fría al tacto. Ello significa que todavía puede ser modificada.

Estas modificaciones corresponden con lo que llamamos el tercer momento de formación y tiene que ver con la finalización del acabado decorativo. En este punto se realizan los diseños incisos o esgrafiados de tipo geométricos, lineales o curvilíneos. Para ello se extraen partes definidas por el artista popular, de acuerdo con el diseño que desea realizar sin quitar el pigmento blanco. Éste es el que genera el contraste con el resto de la pieza.

Para terminar el proceso de formación de las piezas es necesario someterlas a la cocción en el horno. Previo a ello las ponen toda la mañana bajo el sol, para que se calienten lo suficiente, de manera que el choque térmico se aminora.

La cocción de las piezas es la parte más arriesgada de toda la formación cerámica. Si la arcilla que la conforma no se ha amasado de una manera adecuada y alguna burbuja de aire se mantiene en el interior, es posible que la misma explote dentro del horno. Ocurre lo mismo en caso de que haya habido un cambio brusco de las llamas de fuego y por tanto en la temperatura de cocción.

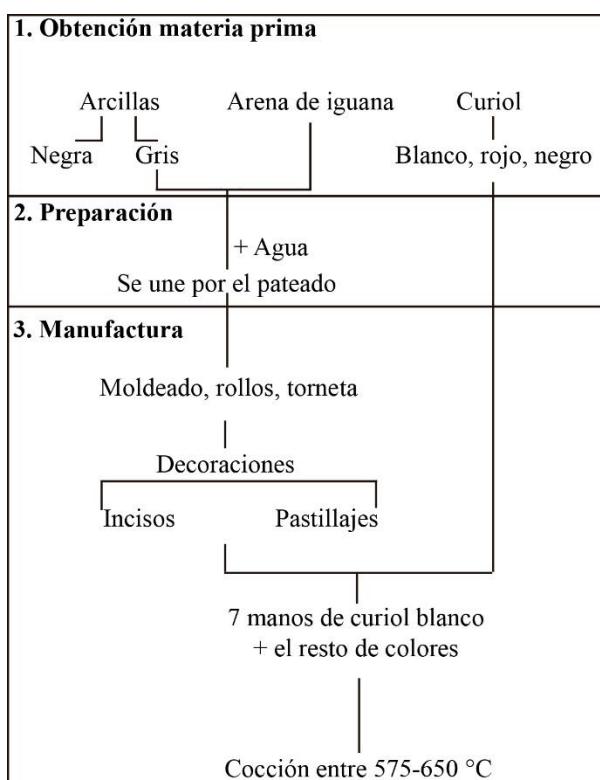
Los hornos utilizados son una invención colonial, de introducción española y conocidos popularmente en Guanacaste como los hornos para hacer pan (Guier, 2008: 44). De acuerdo con lecturas realizadas con pirómetros (proporcionados por la Escuela de Artes de la Universidad de Costa Rica) se determinó durante el trabajo de campo que la temperatura de cocción que alcanzan varía entre los 575 y 650°C.

Para cocer las piezas se llena el horno con madera rolliza de pochote (*Bombacopsis quinata*) seco, la cual se enciende y se mantiene ardiendo durante un tiempo prolongado hasta que la misma se consuma y se generen brasas. Las brasas se acomodan con una horqueta de metal al fondo y a los costados del horno. Una a una se introducen las piezas con ayuda de la misma herramienta y se dejan cocer por alrededor de treinta minutos a una hora.

Este no es un tiempo de cocción adecuado, pues no permite que lleguen a una temperatura de cocción cercana a los 900°C. Por ello muchas de estas piezas no son funcionales. Sin embargo, como comenta la ceramista Ivette Guier (2008: 44), la premura actual por aumentar la producción, independientemente de la calidad del trabajo cerámico hace que esta se haya convertido en una práctica común en muchos casos.

Con la idea de exponer de una forma más sencilla la información que se ha presentado se dispone la tabla 2, que sintetiza el proceso descrito.

Tabla 2. Síntesis del proceso de manufactura del *objeto cerámico*



2.1.2 Morfologías

La morfología es el estudio de la forma de los objetos. En este caso comprende las características formales que definen a las piezas cerámicas de las dos comunidades alfareras en estudio. Este elemento de diseño, presente en los objetos cerámicos, se desprende a partir de la asociación de su contorno en relación con un volumen.

En esta sección se presentan las formas características de las obras cerámicas, definidas a partir de sólidos geométricos como esféricos, ovoides, cilíndricos, entre otras. De la misma manera se realiza la identificación de las vasijas más comunes en dos grandes categorías, diferenciando las que son abiertas de las cerradas y las simples de las compuestas.

A partir de la observación en campo de las 81 piezas sobre las que se realiza esta parte del estudio, entendemos por formas abiertas aquellas que no presentan una constricción de su diámetro, de manera que la medida máxima de la forma corresponde con el diámetro de la boca. Mientras tanto, las formas cerradas son aquellas que, independientemente de que presenten un cuello, el menor diámetro de la vasija corresponde con una fracción (un tercio o poco más de la mitad) del diámetro mayor.

Como se explicó en capítulos anteriores, las formas simples o compuestas se reconocen en relación con los puntos de inflexión de las piezas. En términos generales se observó que las formas abiertas carecen de puntos de inflexión por lo que ostentan contornos simples. Mientras que las formas cerradas pueden presentar tanto contornos simples como compuestos.

Sin importar la terminación del cuello de las vasijas, una parte importante de las obras cerámicas analizadas se puede agrupar en formas volumétricas como esféricas, elipsoides, ovoides y cilindros (Figura 2). Estas son las formas simples características del arte de ambas comunidades alfareras, lo cual no quiere decir que no se puedan presentar otras morfologías

compuestas (como en realidad ocurre y veremos de inmediato), pero el estilo característico simple de la manifestación de arte popular cerámico de Guaitil y San Vicente puede circunscribirse a dichas formas de sólidos geométricos.

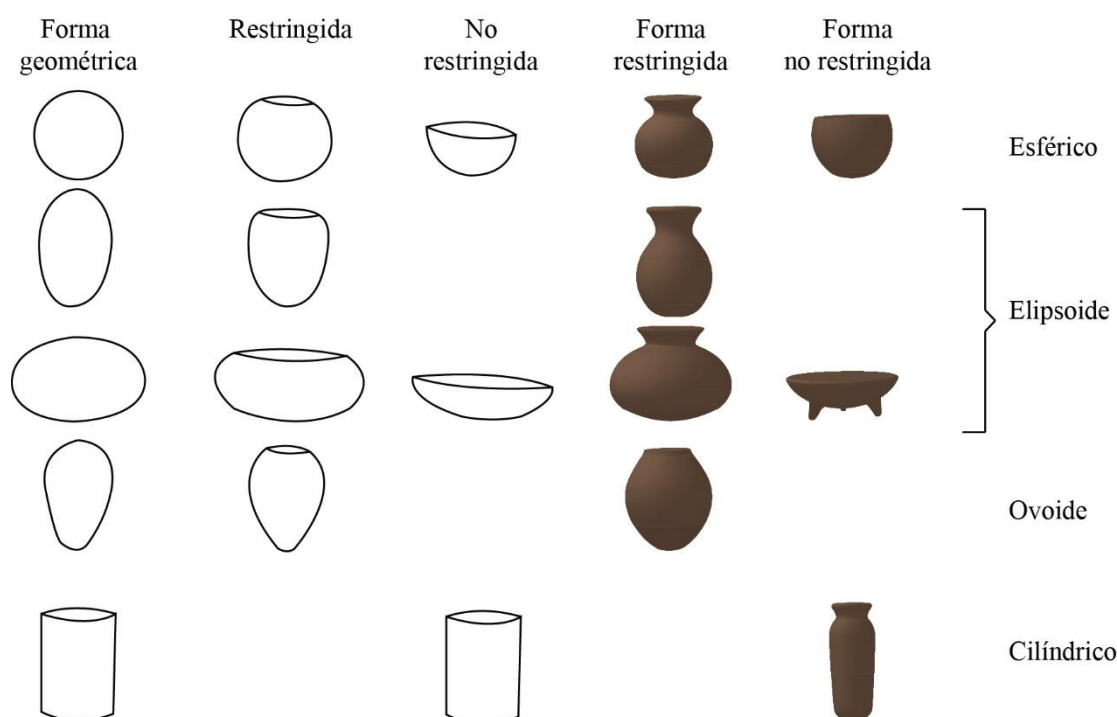
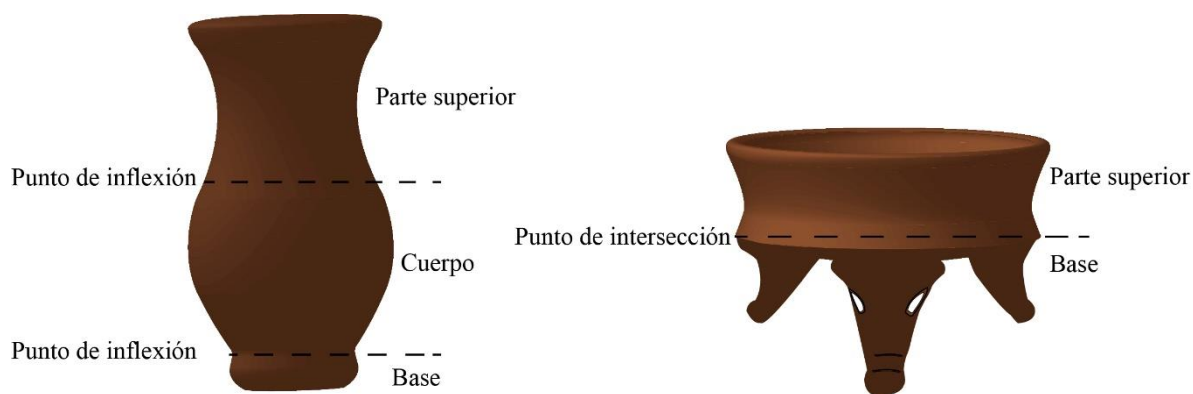


Figura 2. Sólidos geométricos como referencia a la descripción de las formas de vasijas más comunes de Guaitil y San Vicente y sus representaciones.

Por el lado de las formas compuestas se identificó que las piezas presentan perfiles tanto de tipo continuo como discontinuo. Los primeros se generan con las divisiones de los segmentos del perfil a partir de puntos de inflexión, mientras que los perfiles discontinuos se forman mediante puntos de intersección (Figura 3).

En términos visuales y, como se ve en la Figura 3, consideramos que las piezas con perfiles continuos son aquellas que no presentan quiebres pronunciados, mientras que las de perfiles discontinuos son objetos con quiebres o cortes bruscos en el soporte que forma las obras.



Vasija compuesta de perfil curvo continuo

Vasija compuesta de perfil curvo discontinuo

Figura 3. Partes de las vasijas compuestas características de Guaitil y San Vicente con sus puntos de perfil

Todas las formas señaladas, en especial aquellas de contornos compuestos ocasionalmente, disponen de elementos que les confieren estabilidad y evitan que se vuelquen. Estos son los soportes y bases.

Dichas aplicaciones de pastillaje son utilizadas siguiendo un conocimiento adquirido por la tradición, el cual les permite identificar que, en el caso de los soportes, por ejemplo, es más conveniente que sean tres en lugar de cuatro, debido a que una triada brinda mayor estabilidad y no permite que la pieza quede inestable. Sus formas pueden variar de terminaciones de tipo cónicas puntiagudas o cónicas redondeadas y zoomorfos (Figura 4).



Figura 4. Formas características de soportes de las piezas de Guaitil y San Vicente

En términos generales las proporciones de las obras cerámicas son reducidas. Sólo 8 de las 81 piezas cerámicas analizadas superan en promedio los 25 cm de altura. De esta manera se concuerda con lo señalado por otros investigadores (Weil, 2010; Herrera y Weil, 2021) al

respecto de que, con el paso del tiempo y el objetivo de venta al mercado extranjero, el tamaño de los objetos varió conforme a la demanda por piezas pequeñas, que ocuparan menos espacio y fueran más sencillas de transportar.

2.1.3 Sintagmas decorativos

Dentro del análisis de las obras cerámicas se han definido dos sintagmas decorativos o componentes simbólicos, los cuales son el color y los motivos visuales generados a partir del uso de pigmentos, pastillajes modelados o incisiones. En la primera parte de esta sección nos referiremos al tema del color, a la extracción de los materiales que lo producen y a las maneras de aplicarlo. Además, se presenta la paleta cromática obtenida por medios experimentales y cotejada con las piezas en análisis.

Mientras tanto, en la segunda parte se verán aquellos motivos decorativos que generan elementos visuales como bases, líneas, bandas, figuras naturales, animales y geométricos, además de las decoraciones generadas a partir de pastillajes modelados o incisiones.

2.1.3.1 El color

Dentro de los elementos decorativos que caracterizan y diferencian la cerámica de Guaitil y la de San Vicente con la de otras zonas es el uso de elementos naturales que producen diferentes coloraciones, en específico el uso del curiol.

Como se ha dicho, curiol es una palabra tradicional empleada por los ceramistas de ambos poblados y ha sido documentada desde 1914 (Alfaro, 1914). Hace referencia a un tipo muy especial de arcilla con altos contenidos de óxido de hierro y caolín. Por las particularidades físicas y químicas de este material no es posible realizar el cuerpo de las obras cerámicas, sino que se ha utilizado históricamente como pigmento.

Es importante mencionar que, aunque su uso se ha documentado desde inicios del siglo XX, gran cantidad de evidencia arqueológica como sitios funerarios y material cerámico y

lítico permiten inferir que la zona estuvo poblada al final de la época precolombina y, aunque no se han encontrado talleres cerámicos de este período y tampoco se tienen registros de una ocupación continua hasta el presente, se puede suponer que debido a lo difícil que es acceder a los yacimientos del curiol y la complejidad que implica su extracción y preparación, este pigmento no ha dejado de extraerse y de utilizarse desde la época precolombina hasta la contemporánea (Camacho, 2015; Herrera y Weil, 2021).

Como se mencionó antes, son cuatro los colores primarios utilizados por los ceramistas. Estos son el rojo, el blanco, el *fanta* y el negro. Los primeros tres son extraídos de la parte más alta del cerro de Cebadilla y se hallan dispuestos a manera de estratos naturales bajo un delgado suelo orgánico de 5 cm de grosor (Figura 5) (Camacho, 2015: 88, 89). Por otro lado, el curiol negro se obtiene de una fuente cercana al pueblo de Santa Bárbara en forma de rocas compactas (Gerardo Campos Carrillo, 2021 comunicación personal).

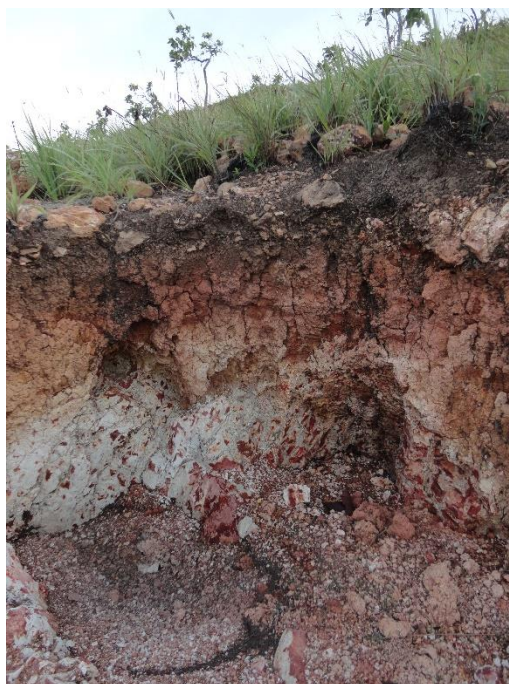


Figura 5. Detalle de disposición de estratos naturales utilizados como pigmentos en el arte popular cerámico de Guaitil y San Vicente. Cerro de Cebadilla (cerro del curiol).

Con estos cuatro colores base se realizaron pruebas experimentales sobre placas de arcilla de la zona, las cuales se sometieron a temperaturas de 600°C y 900°C. Con esta acción se lograron extraer nueve tonos secundarios e identificarlos con colores presentes en obras realizadas por los ceramistas populares. Estas tonalidades van desde cremas, amarillas, rojas, moradas y varios matices de grises.

Coloraciones diferentes ocurrieron desde la primera década del año 2000, momento en que se produjo el ingreso a Costa Rica y en específico a la zona de las playas de Guanacaste de una serie de productos culturales, con formas muy parecidas a las realizadas por los ceramistas de Guaitil y San Vicente, pero decorados con colores artificiales de tonalidades verdes, celestes y turquesas (Luis Gutiérrez Gutiérrez, comunicación personal, 2021).

Estos pigmentos no son obtenidos de forma natural, como se hace con los curioles. Por el contrario, son esmaltes industriales que, con el paso del tiempo, constituyen un elemento característico de la alfarería contemporánea nicaragüense (Herrera y Weil, 2021: 10).

Debido a lo llamativo de los acabados conseguidos y la gama de colores que se pueden obtener, estos aditamentos cromáticos se empezaron a utilizar en Guaitil y San Vicente. Adquiridos de forma comercial, estos esmaltes se mezclan con pocas cantidades de curiol blanco para asegurar una adecuada fusión del pigmento con la pasta.

Se obtuvieron dos colores secundarios a partir de la mezcla de los esmaltes con mayores cantidades de curiol blanco, único material con que los mezclan (Nury Marchena Grijalba, comunicación personal, 2021). Estos colores calzan dentro de la escala de tonalidades grises de la tabla Munsell.

En las figuras 6 y 7 se presentan los resultados sistematizados y digitalizados de las pruebas de pigmentos luego de ser cocidos a 600°C (Figura 6) y 900°C (Figura 7). En estas

imágenes se identifican los colores a partir de su designación con la escala Munsell, RGB y CMYK.

Colores primarios

Arcilla natural



Munsell: 7,5 R 5/4
CMYK: 42, 76, 87, 9
RGB: 136, 85, 54

Fanta



Munsell: 2,5 YR 5/6
CMYK: 40, 89, 99, 13
RGB: 128, 63, 30

Negro



Munsell: XXX
CMYK: 83, 83, 73, 76
RGB: 16, 12, 14

Blanco



Munsell: 7,5 YR 5/2
CMYK: 25, 41, 56, 0
RGB: 187, 155, 121

Rojo



Munsell: 7,5 R 4/8
CMYK: 42, 98, 100, 23
RGB: 109, 33, 27

Colores secundarios

Crema 1



Munsell: 5 YR 7/4
CMYK: 20, 47, 72, 0
RGB: 192, 148, 107

Amarillo rojizo



Munsell: 7,5 YR 6/8
CMYK: 39, 75, 100, 6
RGB: 143, 90, 30

Gris



Munsell: 2,5 Y 5/1
CMYK: 65, 77, 76, 32
RGB: 81, 64, 54

Crema 2



Munsell: 5 YR 8/4
CMYK: 30, 54, 67, 0
RGB: 172, 131, 97

Rojo claro



Munsell: 2,5 YR 5/4
CMYK: 41, 97, 100, 20
RGB: 115, 39, 28

Gris rojizo



Munsell: 2,5 YR 4/1
CMYK: 68, 83, 75, 44
RGB: 66, 48, 44

Crema 3



Munsell: 5 YR 8/3
CMYK: 31, 62, 76, 0
RGB: 166, 117, 78

Morado



Munsell: 7,5 R 3/3
CMYK: 62, 96, 90, 60
RGB: 55, 12, 11

Gris oscuro



Munsell: 10 YR 3/1
CMYK: 79, 82, 76, 64
RGB: 35, 31, 27

Colores artificiales primarios

Verde



Munsell: XXX
CMYK: 69, 50, 93, 9
RGB: 102, 111, 72

Turquesa



Munsell: XXX
CMYK: 83, 47, 59, 3
RGB: 80, 115, 112

Colores artificiales secundarios

Gris verdoso



Munsell: Gley 1 7/ 5GY
CMYK: 46, 38, 58, 0
RGB: 152, 147, 119

Gris azulado



Munsell: Gley 2 8/10BG
CMYK: 55, 40, 55, 0
RGB: 135, 138, 122

Figura 6. Sistematización de los 18 tonos registrados a partir de las pruebas de cocción a 600°C de pigmentos e identificados en las obras cerámicas

En específico para la figura 7 es necesario indicar que las obras cerámicas no son quemadas a temperaturas cercanas a 900°C; sin embargo, en ocasiones se ha visto que

algunos hornos alcanzan ligeramente los 650°C, de manera que se decidió hacer esta prueba para conocer el comportamiento del pigmento a una temperatura más utilizada por los ceramistas que no son de Guaitil y San Vicente.

Colores primarios

Arcilla natural



Munsell: 5 YR 5/6
CMYK: 40, 89, 100, 15
RGB: 124, 61, 29

Fanta



Munsell: 2,5 YR 6/7
CMYK: 29, 77, 88, 0
RGB: 163, 93, 53

Negro



Munsell: 10 YR 4/1
CMYK: 77, 85, 78, 72
RGB: 29, 20, 15

Blanco



Munsell: 5 YR 8/2
CMYK: 18, 32, 39, 0
RGB: 204, 179, 155

Rojo



Munsell: 7,5 R 4/8
CMYK: 42, 97, 100, 22
RGB: 111, 37, 28

Colores secundarios

Crema 1



Munsell: 2,5 YR 7/6
CMYK: 16, 43, 55, 0
RGB: 200, 157, 120

Crema 2



Munsell: 2,5 YR 8/4
CMYK: 23, 51, 64, 0
RGB: 184, 139, 102

Crema 3



Munsell: 7,5 YR 7/8
CMYK: 27, 45, 56, 0
RGB: 181, 147, 118

Naranja oscuro



Munsell: 2,5 YR 6/8
CMYK: 38, 86, 94, 8
RGB: 137, 71, 40

Morado



Munsell: 7,5 YR 3/2
CMYK: 64, 88, 81, 52
RGB: 62, 37, 32

Gris



Munsell: 5 YR 6/1
CMYK: 56, 61, 65, 6
RGB: 122, 105, 91

Gris rojizo



Munsell: 10 YR 5/1
CMYK: 72, 80, 76, 47
RGB: 59, 48, 42

Gris oscuro



Munsell: 7,5 YR 3/1
CMYK: 76, 83, 74, 57
RGB: 47, 37, 34

Colores artificiales primarios

Verde



Munsell: XXX
CMYK: 81, 58, 99, 26
RGB: 67, 82, 38

Turquesa



Munsell: XXX
CMYK: 97, 79, 63, 42
RGB: 0, 48, 56

Colores artificiales secundarios

Gris verdoso



Munsell: Gley 1 5G 7/2
CMYK: 47, 34, 53, 0
RGB: 151, 152, 128

Gris azulado



Munsell: Gley 2 8/5 BG
CMYK: 60, 36, 49, 0
RGB: 128, 141, 132

Figura 7. Sistematización de 17 tonos registrados a partir de las pruebas de cocción a 900°C

Es también importante mencionar que el color amarillo rojizo que aparece en la figura 6 no se logró identificar a 900°C, debido a que este color no se consiguió con las pruebas realizadas en laboratorio.

Para finalizar este sub-apartado, es importante indicar que tanto los colores empleados y algunos diseños son característicos de la manera en que se decoraban las vasijas durante los últimos años de la época precolombina, como veremos más adelante.

El color delimita espacios, produce también diseños y, por lo tanto, puede ser comprendido como un medio de expresión de valores socialmente significativos. A partir de este elemento visual es posible aproximarse a condicionantes mediante la identificación de sintagmas visuales no solo en términos de discursos presentes en las cerámicas, sino también a lo interno de cada comunidad y taller.

2.1.3.2 Motivos decorativos bidimensionales y tridimensionales

Los motivos decorativos son aquellos elementos que sirven para ornamentar la cerámica producida en ambas comunidades. Por el momento nos referiremos a estos elementos visuales como decoraciones. Sin embargo, consideramos obligatorio aclarar que su presencia o ausencia responde a procesos de significación mucho más complejos que lo que a una simple decoración refiere.

Las obras cerámicas portan mensajes y configuran discursos que han permeado en los artistas populares y que se ponen en el mundo como una lectura de *su* mundo. Este tema será visto en capítulos posteriores.

Los ornamentos de las piezas de Guaitil y San Vicente se realizan a partir de elementos bidimensionales y tridimensionales. Así como se hallan obras cerámicas que presentan una única forma de decoración, también se encuentran aquellas que las combinan. Es decir, en

este arte popular no hay una exclusividad o restricción a la hora de plasmar motivos decorativos.

Las técnicas y las decoraciones bidimensionales son ejecutadas a partir de tres técnicas plásticas, estas corresponden con las líneas, las bandas y los motivos incisos. Mientras las dos primeras se realizan por medio de técnicas que involucran la adhesión de elementos cromáticos, las incisiones se realizan mediante la extracción de las primeras y delgadas capas de arcilla hasta formar las figuras deseadas.

Para empezar, la línea puede dividirse en dos las cuales, siguiendo la clasificación realizada por César Sondereguer (2000, 2003) podemos clasificarlas en líneas vivas y líneas muertas. Para este investigador la *línea viva* refiere a un elemento visual cargado de vitalidad y dinamismo y expresión; el cual sirve para representar seres o personajes en la obra. En contraposición, la *línea muerta* la conceptualiza a partir de un elemento gráfico de grosor relativamente constante e inexpresivo, utilizada para enmarcar formas; las cuales, al estar limitadas, potencian su intensidad cromática.

En el arte popular alfarero de Guaitil y San Vicente, se utilizan ambos estilos de línea siendo empleada la *línea viva* para la representación no solo de elementos de fauna o flora (que es lo más recurrente en estas manifestaciones), sino también en aquellos motivos geométricos, como los presentes en la figura 8 en donde se observan dos casos (Figura 8a y Figura 8b) en donde las *líneas muertas* (1) enmarcan a las *líneas vivas* (2) como las que ejecutan espirales o elementos más complejos, como las líneas escalonadas.



Figura 8. Disposición y uso de las líneas muertas (1) y vivas (2)

Por otro lado, las bandas son disposiciones cromáticas que se hacen mayoritariamente con curiol rojo o negro y llegan a tener anchos considerables que varían entre 1,5 y 4 cm. Estas bandas se utilizan, en términos generales, para separar de manera visual los bordes de las obras de los cuellos, aunque también tienden a encontrarse en otros sectores de las piezas constituyéndose una suerte de *bandas muertas*; las cuales enmarcan otros elementos de diseño, como los incisos (Figura 9).



Figura 9. Detalles de motivos decorativos de bandas muertas que enmarcan incisos en múltiples presentaciones. Obra realizada por el artista popular Harry García Grijalba

Los incisos son una técnica para producir bajo relieves que se consiguen quitándole material de manera controlada al soporte original (el cuerpo de la pieza) dejando un nivel por debajo de la superficie de la obra. Esta técnica da representaciones figurativas, abstractas o concretas.

El otro elemento por estudiar dentro de los motivos decorativos es el tridimensional. Hay dos formas de observarlo en las piezas de Guaitil y San Vicente, la primera es como apéndice

de las obras y se halla dispuesta fundamentalmente en el borde sin pintar de las piezas (Figura 10a) o como un modelado en sus soportes (Figura 10b). En casos excepcionales se observa en el fondo de obras abiertas, como con los comales o platos (Figura 10c).



Figura 10. Motivos tridimensionales realizados con la técnica del pastillaje modelado por los artistas populares Nury Marchena Grijalba (a) y Elpidio Chavarría Chavarría (b y c)

Estos elementos tridimensionales realizados a partir del modelado de la arcilla hacen referencia a figuras de anfibios o reptiles, fundamentalmente cocodrilos o iguanas o lagartijas, y pocas veces tienen otro tipo de representaciones.

Esto no quiere decir que los ceramistas de ambas comunidades realicen sólo este tipo de figuras tridimensionales. Para la década de 1950 la antropóloga estadounidense Doris Stone había reportado unas representaciones figurativas de personajes femeninos llamados *múcuras* por los lugareños. Estas obras eran funcionales en esa época y fueron utilizadas por los hombres para transportar líquidos e hidratarse en las labores de campo (Weil, 2010: 126).

Las *múcuras* son vasijas esféricas compuestas y bocas restringidas que forman botellas. Su espita es el tronco de la mujer, tienen una pequeña oquedad en la cabeza y los brazos, formados por tiras de pastillaje, son adheridas al cuerpo y servían como asas o agarraderas.

Con el paso del tiempo dicha función dejó de ser una necesidad, la múcura lentamente fue olvidada y por tanto se dejó de realizar. En esa época no se pensó en la múcura como un objeto que pudiera ser asumido por el mercado en función de la forma mercancía.

Sin embargo, para el año 2010 el antropólogo Jim Weil le enseñó a un grupo de mujeres ceramistas de San Vicente el artículo de Stone y hoy la múcura volvió a ser recreada, esta vez como manifestación de arte popular y la incorporación en algunas de estas representaciones de motivos contemporáneos (Figura 11).



Figura 11. Múcura creada por la artista popular Maribel Sánchez Grijalba

Estas obras con decoraciones tridimensionales incrementaron la demanda de piezas que ostentan figuraciones humanas, e hizo que otros ceramistas buscaran diversificar su obra a partir de la incorporación de otro tipo de representaciones vinculadas con distintos referentes, más ligados con los temas precolombinos.

Así, en ambas comunidades se empezaron a desarrollar figuras en posición sedente, algunas con motivos geométricos (Figura 12a), otras lisas (Figura 12b) y otras con decoración de curioles con tonos crema, rojos y negros (Figura 12b).

Un elemento destacable resulta evidenciar que algunas de las representaciones humanas comparten el atributo de los brazos flexionados a manera de asas, parecidos a las múcuras que los originaron. Otras son figuras en forma de bulto, cuyas extremidades no se proyectan del cuerpo, sino que se representan a partir de la disposición de tiras de pastillaje acentuadas por bandas y líneas de curiol.



Figura 12. Figuras en posición sedente realizadas por artistas populares de ambas comunidades. Derix Briceño (a) Carlos Grijalba (b) y Elpidio Chavarría (c)

Lo cierto es que todas las figuras humanas realizadas por los ceramistas de Guaitil y San Vicente llevan sus brazos flexionados ya sea a la altura de la cadera o las piernas a diferencia de otras representaciones humanas hechas en cerámica durante la época precolombina que, por el contrario, mantienen los brazos rectos a ambos lados del cuerpo.

2.2 Sintagmas visuales morfológicos

Para nuestro interés identificamos dos niveles de análisis en cada pieza cerámica, uno macro, el cual veremos en este apartado sobre los sintagmas visuales morfológicos que constituye el universo en su conjunto y el otro micro que se verá en el apartado sobre sintagmas decorativos y se compone por módulos gráficos y plásticos.

En este apartado primero se presentan las categorías morfológicas de las obras cerámicas identificadas en ambas comunidades y sus clasificaciones de acuerdo con aquellas características que las conforman.

En un segundo momento se discutirá la relación de estas con aquellas presentes dentro del registro arqueológico, lo que facultará evidenciar que si bien es cierto hay formas precolombinas que han sido tomadas como referentes para las piezas actuales, los ceramistas contemporáneos de ambas comunidades innovan y crean figuras novedosas y eficientes para disponer sus diseños bidimensionales y tridimensionales.

2.2.1 Clasificación de los sintagmas visuales morfológicos

A partir del análisis de las 81 obras cerámicas que componen el universo de piezas sometidas a discusión en este primer punto, se han identificado 7 grandes categorías morfológicas, las cuales comprenden formas pequeñas y medianas; que en términos generales no sobrepasan los 30 cm de alto o de diámetro, pero también se encuentran obras de hasta un metro de altura.

Las formas pueden ser agrupadas en cilindros, escudillas, figuras humanas, jarrones, ollas globulares y platos. Algunas de estas tienen como variante la presencia de soportes y, en el caso de los jarrones se hallan tres subgrupos: los elipsoides, los ovoides y los hiperboloides.

A continuación, se presenta una caracterización visual de cada una de estas formas, a excepción de las figuras humanas, las cuales han sido discutidas previamente.

Cilindros: El término cilindro es la forma común como los ceramistas de San Vicente denominan a las vasijas con bocas no restringidas, cuyos diámetros tienden medir de 6 a 8 cm y bordes con ligeras curvaturas. Las paredes son verticales y tienen bases planas (Figura. 13a).

Escudillas: Son vasijas abiertas con paredes divergentes, que forman diámetros cercanos a los 30 cm. Son obras con paredes poco profundas. Todas las piezas analizadas tenían por característica la presencia de tres soportes, en ocasiones modelados con formas de animales (Figura 13b).



Figura 13. Formas cerámicas de cilindro (a), hecha por el artista popular Harry García Grijalba y escudilla (b), hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba

Jarrones: Hay tres tipos de jarrones que son vasijas de formas compuestas cuyas paredes presentan curvaturas continuas. Las bocas son abiertas o restringidas y presentan bordes exversos o inversos. Los tamaños pueden variar desde los 10 cm, hasta los 30 o 40 cm de altura. Son las obras cerámicas que presentan más diversidad de formas y de ornamentaciones, las cuales se verán más adelante. Las bases, como en el caso de los jarrones hiperboloides, tienden a ser redondeadas, de manera que los artistas populares utilizan soportes para brindarle estabilidad a las mismas (Figura 14a).

También se hallan jarrones elipsoidales que acostumbran a tener tamaños más reducidos (Figura 14b) y jarrones ovoides que pueden presentar bocas abiertas o restringidas (Figura 14c). En estas dos últimas no es común encontrar formas terminaciones o aplicaciones de

pastillaje, a manera de soportes. Por el contrario, son formas que ostentan una simpleza estructural definida con bases ligeramente redondeadas, como en el caso de los jarrones elipsoidales, o bien planas, como se puede apreciar en el jarrón ovoide.



Figura 14. Diferentes tipos de jarrones. Jarrón hiperboloide (a) realizado por el artista popular Luis Gutiérrez Gutiérrez, jarrón elipsoidal (b) hecho por el artista popular Pastor Sánchez Grijalba y jarrón ovoide (c) creado por el artista popular Andy Campos Leal

Ollas: Son vasijas redondeadas con o sin cuello y cuyo diámetro de boca es un tercio de su altura. Tienen contornos continuos o simples y sus bases están redondeadas. Junto con los jarrones elipsoidales y ovoides estas formas son las más comunes de apreciar en ambas comunidades (Figura 15a).

Platos: Son obras abiertas con paredes completamente divergentes cuyos diámetros son, en términos proporcionales 5 veces su altura. También se hallan algunos platos realizados a manera de una placa completamente recta, sin curvaturas. Existen variantes de estas formas

que incorporan la aplicación de pastillajes modelados a manera de soportes. Como se verá más adelante, esta forma fue muy utilizada en por ambos poblados durante tiempos recientes pues constituía el objeto tradicional conocido como comal. Los comales son objetos utilizados de manera cotidiana para preparar algunos alimentos, como las tortillas. Sin embargo, la incorporación de los pigmentos a esta forma es relativamente reciente (Figura 15b).



Figura 15. Formas comunes de piezas cerámicas. Olla globular (a) hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba y plato redondeado (b) creado por la artista popular Lilliam Briceño Espinoza

2.2.2 Genealogía de las formas, referentes morfológicos de las piezas contemporáneas

Cuando hablamos de una genealogía de las formas cerámicas, nos referimos a la acción de situar en términos temporales las obras dentro de un contexto de producción cerámica de manera diacrónica y comprender aquellas obras previas utilizadas por los artistas como referentes de su producción contemporánea.

Es decir, se estudiarán las piezas sujetas a análisis en relación con la producción cultural alfarera realizada en ambas comunidades en épocas anteriores, para la identificación de las influencias que las mismas pudieron tener. Con esto, podemos ver algunas piezas conexas o

“antepasados” de las obras contemporáneas dentro del mismo arte precolombino y de objetos realizados en la historia reciente de ambas comunidades.

Dentro de ese orden de ideas, las grandes categorías expuestas en el apartado anterior se han analizado y se ha observado, por ejemplo, que en el caso de las escudillas trípodes con paredes compuestas se hallan referentes dentro del registro arqueológico en cerámicas que datan desde el 800 d.C., como por ejemplo la observada en la figura 16a.

En dicha imagen se observa una forma primaria, lejana a las escudillas contemporáneas, pero con características que pueden asociarse a una “proforma” de éstas. Por ejemplo, el perfil curvo continuo ligeramente hemisférico, el borde de la pieza con un pequeño reborde y la presencia de tres soportes, en este caso con huecos y formas triangulares, elemento que difiere de la gran mayoría de las escudillas contemporáneas a excepción de las del artista popular, Elpidio Chavarría.

Por otro lado, la figura 16b se asocia a una escudilla realizada en el mismo lapso del 800 hasta el 1350 d.C. y corresponde con una forma mucho más semejante a las escudillas compuestas con paredes ligeramente divergentes, realizadas por los ceramistas contemporáneos. En el mismo sentido, la forma de los soportes tiene un parecido mucho más cercano a estas, no obstante, no es sino en objetos cerámicos como el de la figura 16c cuyas características terminan de asemejar la forma de obras modernas.

En esta figura se observa un contorno curvo discontinuo y sus soportes modelados a partir de la incorporación de pastillajes que conforman la cabeza de algún tipo de animal o ser mítico. Como se verá más adelante, este mismo atributo decorativo y la técnica con que se realizan son utilizadas en este tiempo para generar aplicaciones tanto en el cuerpo de las piezas como en algunos soportes.



Figura 16. Ejemplos de escudillas precolombinas realizadas en la subregión arqueológica Gran Nicoya (800-1350 d.C.). Colección Museo Nacional de Costa Rica

Si nos referimos a formas precolombinas, como referentes de las obras contemporáneas de San Vicente y Guaitil, quizá las características vasijas hiperboloides trípodes realizadas en la época del 800 al 1350 d.C. son los mejores indicadores de esta relación. En la figura 17 se presenta una comparación entre aquella precolombina (Figura 17a) con una realizada por el ceramista Harry García Grijalba y pintada por el ceramista Luis Gutiérrez Gutiérrez (Figura 17b).



Figura 17. Comparación visual entre una obra precolombina (a) (Colección Museo Nacional de Costa Rica) y otra contemporánea (b) hecha por los ceramistas Harry García Grijalba y Luis Gutiérrez Gutiérrez

Una lectura visual detallada y comparativa de estas piezas evidencia que el ceramista busca no usar la pieza precolombina como referente, sino replicarla a partir de un original guardado en su pensamiento. En este original Gutiérrez no detalla elementos estructurales de la pieza como la forma de la boca, el contorno o la terminación de su base, sino que se fija más bien en los sintagmas visuales decorativos como el uso del color, los apéndices y soportes.

En términos de proporciones la obra contemporánea refleja mayor grosor en el cuello, cuerpo y base. Además que la boca, con su borde curvo divergente, produce una sensación de mayor tamaño en comparación con el original precolombino.

Por otro lado, encontramos referentes de obras como las ollas y los actuales platos en un registro mucho más reciente al arqueológico. La primera mención a formas específicas hechas en ambas comunidades en estudio la hizo la antropóloga Doris Stone (1950), quien

generó dibujos de la vajilla completa utilizada en dichos tiempos para las labores domésticas de cada núcleo familiar.

En la figura 18 es posible apreciar dichas ilustraciones. En específico vale la pena llamar la atención de la figura “d” denominada comal y la “f” nombrada tinaja (Figura 18). En el caso de la primera resulta relevante que estos objetos no se encuentran dentro del registro arqueológico, pero que para la primera mitad del siglo XX eran objetos comunes.

Mientras el comal fue modificado a partir de la incorporación de elementos cromáticos y, en términos estructurales, con la aplicación de soportes (en algunos casos) y tamaños más reducidos, la tinaja de la figura 18 fue poco reformada mediante la yuxtaposición de características de otros objetos cerámicos, como el cuello del cántaro.

Estos objetos ingresan al mundo moderno por lo que se identifican como manifestaciones de arte popular y una alternativa para asegurar que el conocimiento sobre la realización de piezas tradicionales cerámicas se mantuviera en las nuevas generaciones.

Aunque en la época contemporánea persiste la manufactura de piezas tradicionales con fines domésticos, estas formas dejan de ser relevantes para las comunidades en estudio pues hay alternativas más eficientes para cocinar o calentar la comida, pero al transformarlos en objetos que pueden ser puestos en venta a partir de modificaciones de tamaño, incorporación de pigmentos y motivos de diseño, su relevancia se mantiene vigente (Martina Espinoza Grijalba, comunicación personal, 2021).

El tamaño de estas dos formas cerámicas fue modificado en tiempos recientes para que el comprador pudiera transportarlas de una manera más cómoda. Los comales habitualmente tienen diámetros de 40 cm, mientras que los platos no sobrepasan los 30 cm de diámetro. Pasa algo parecido con las ollas, las cuales varían desde los 10 cm hasta los 60 cm de altura.

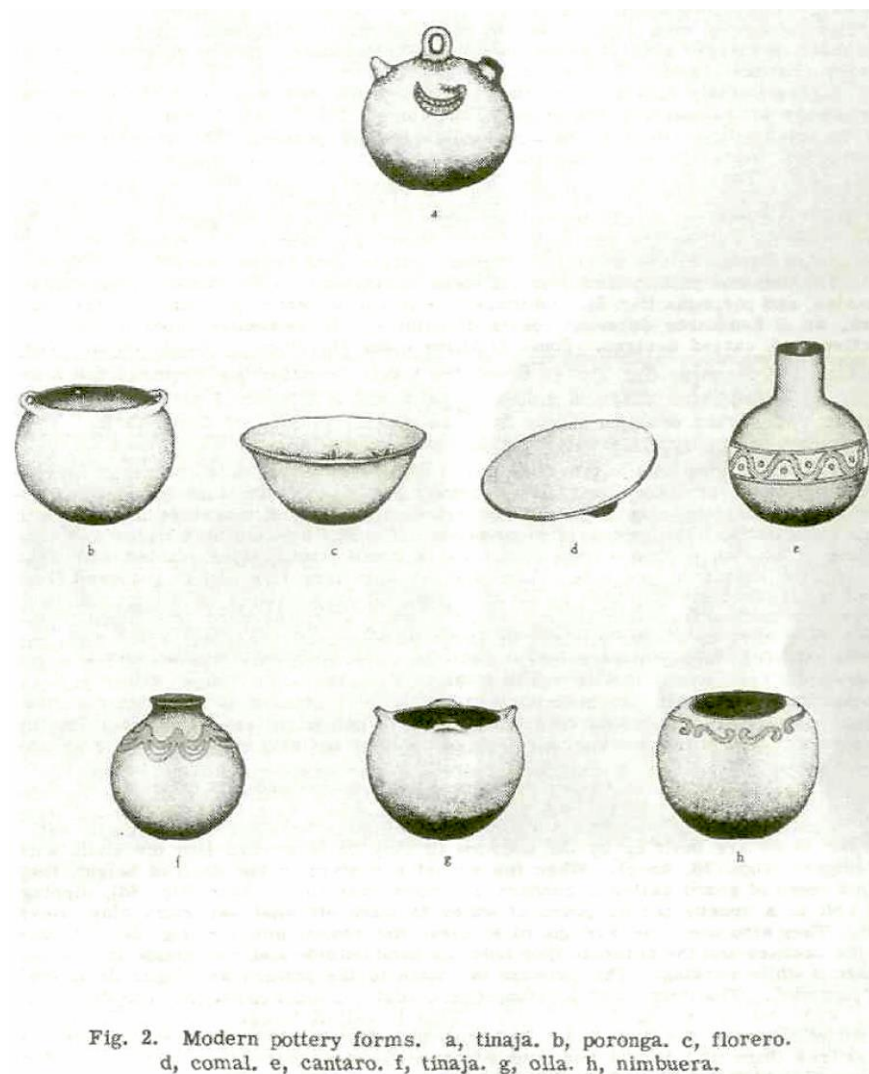


Figura 18. Piezas tradicionales en 1950. Tomado de Stone (1950: 271)

En este mismo orden de ideas es que nos encontramos con las formas de cilindros y jarrones (tanto ovoides como elipsoidales). Estas dos formas no tienen un registro precolombino anterior, como tampoco se encuentran formas a inicios del siglo XX que las antecedan. Por sus proporciones se propone que son hechas desde el primer momento pensando en su venta, para el mercado, y debido a sus características morfológicas (cuyo referente no fue posible de identificar), constituyen buenos soportes para plasmar sintagmas visuales decorativos, que serán estudiados a continuación. El tamaño de estos objetos responde a la misma necesidad de venta de la obra.

2.3 Sintagmas visuales decorativos

Para la identificación y clasificación de los sintagmas visuales decorativos, se estudiaron las 81 obras cerámicas que componen la totalidad de los objetos analizados. Los sintagmas visuales que comprenden la manifestación de arte popular cerámico de San Vicente y Guaitil, pueden ser agrupados en cuatro grandes categorías: motivos de fauna, motivos de flora, motivos geométricos y representaciones de seres míticos (característicos de la cosmología indígena, previa a la conquista española).

Entre los motivos de fauna se pueden identificar con mayor regularidad representaciones de diferentes tipos de aves, como los tucanes y los colibríes y los motivos de saurios, como los cocodrilos y las iguanas. Por su regularidad dentro de esta expresión de arte popular, estos personajes, además de algunos seres míticos, serán objeto de estudio más detallado en un apartado específico.

2.3.1 Motivos bidimensionales y tridimensionales

Aparte de las representaciones de fauna mencionadas, los artistas populares de Guaitil y San Vicente incorporan otras temáticas vinculadas con la animalística dentro de su producción. En términos generales las imágenes más recurrentes, es decir, las que se observan con mayor regularidad sin importar el ceramista que las realice, se identificaron en grupos como el de las tortugas (MF1, Anexo 3), las mariposas (MF2, Anexo 3), los monos en dos variantes diferentes (MF3 variantes 1 y 2, Anexo 3), los pizotes (MF4, Anexo 3) y los perezosos (MF5, Anexo 3)⁸.

Cada una de estas representaciones bidimensionales se disponen en las piezas como el elemento central de la composición. El mismo, como se dijo con anterioridad, sobresale

⁸ Se considera conveniente dar a conocer que el grosor y regularidad de la línea de cada una de las figuras presentes en los dibujos se respetó de las originales hechas en cerámica. De manera que aquellas líneas irregulares que se encuentren en las ilustraciones están así en las obras.

debido a su representación figurativa y poco detallada, ejecutada a partir del uso de líneas vivas (Sondereguer, 2000: 39), en ocasiones descuidadas, hechas con trazos bruscos y quebradizos. Estos motivos de fauna se realizan a partir de la técnica de incisos sobre el soporte de arcilla en dureza de cuero, constituyendo ésta el elemento que delimita la figura del fondo de la composición (Figura 19).



Figura 19. Cerámica contemporánea con motivo de mono realizada por el artista popular Wilson Espinoza

Existe otra forma de representar los motivos de fauna a partir de diseños horizontales compuestos por bandas de grosores entre los 3 y 4 cm de ancho y que se disponen siguiendo la circunferencia de la obra. Estos motivos de animales son pocas veces reconocibles, al punto que no nos fue factible identificar los dos motivos diferentes que recopilamos (MF ni 6 y 7. Ver Anexo 3). Incluso al consultarle a Luis Gutiérrez Gutiérrez, el ceramista que los realizó, nos informó que algunos de esos motivos podían no ser atribuibles a un animal conocido (Luis Gutiérrez Gutiérrez, comunicación personal, 2021).

En términos de diseño es notable que estas figuras presentan una simetría por traslación que da la sensación de continuidad. Por otro lado, algunas ostentan tal inventiva que se realizan a partir de la técnica de incisos sobre fondos negros, lo cual genera que al removerse dicho curiol se perciba el tono blanco sobre el que éste se dispuso (Figura 20).



MF ni 7

Figura 20. Representación gráfica de motivo de fauna no identificado 7

Dentro de dicho tipo de diseños también se encuentran otros motivos de fauna realizados de manera plástica, a partir de la incorporación de pastillajes modelados. A pesar de que esta técnica es de las primeras que se aprenden a realizar en el trabajo cerámico y se ejecuta por la gran mayoría de los artistas populares de ambas comunidades, no fue sino hasta inicios de la década del 2000 que se empezó a incorporar a las obras (Martina Espinoza Grijalba, comunicación personal, 2021) mediante la aplicación de decoraciones de arcilla. Uno de ellos es el caso de las ranas (Figura 21a); las cuales son dispuestas de forma exclusiva sobre las bocas de las vasijas.

Otro tipo de representaciones tridimensionales se dan con la incorporación de modelados que asemejan motivos precolombinos (Figura 21b). Estos sintagmas visuales no varían en cuanto a formas de representación de aquellos realizados en el período anterior a la llegada española, pero sí en acabado.

La mayoría de las piezas contemporáneas presentan la unión de pastillajes de forma brusca, es decir, poco detallada. Esto se evidencia por las aplicaciones de arcilla que dejan sus bordes mal integrados al cuerpo de la pieza o los colores delineados de manera rápida.



Figura 21. Representaciones de sintagmas visuales decorativos tridimensionales de ranas (a) y de mono (b), esta última fotografía tomada por Esteban Guevara, 2018

Como se observa, los motivos tridimensionales pueden ir acompañados de pigmento o no. En el caso de aquellos que se disponen sin pigmento, se asocian con otros sintagmas visuales como las aves, motivos de flora, entre otros. Son obras que buscan separarse de lo precolombino que les dio creación, siendo actualizadas de acuerdo con nuevos referentes.

En contraste, los motivos tridimensionales que son pintados con curioles buscan traer al recuerdo las piezas precolombinas como inspiración. Este tipo de obras son en realidad réplicas de piezas arqueológicas originales que en algún momento fueron vistas por los ceramistas, reinventadas dentro del proceso de creación (Maribel Sánchez Grijalba, comunicación personal, 2021).

En el caso de los sintagmas visuales decorativos de flora se identificaron cuatro motivos diferentes denominados MF1 1, 2, 3 y 4 (Ver Anexo 3). A pesar de su (en ocasiones) descuidada ejecución apreciable en un grosor irregular en la línea o un trazo brusco, consideramos conveniente hacer notar que en las composiciones no se encuentra un desequilibrio, ni excesiva tensión visual entre sus componentes. Cuando la hay, es

solucionada con otro recurso de diseño que termina por encerrar o delimitar el mensaje que el ceramista deseaba imprimir en la obra.

Tal es el caso del sintagma MF1 3, que solo se combina con el motivo de fauna MF 1 (Figura 22). En este sentido, el diseño de tortuga sólo se asocia con este motivo de flora, el cual podría representar una especie de planta acuática, posiblemente un tipo de alga.



Figura 22. Jarrón ovoide con sintagmas visuales MF1 3 (tortuga) y MF 1 (planta acuática), hecho por el artista popular Miguel Leal Vega

Por otro lado, en lo concerniente con el resto de los sintagmas de flora es posible observar una combinación armónica a partir de la organización de los distintos elementos de la representación visual. Se encuentra un ritmo alternado, presente en los elementos florales o de hoja, el cual se observa con mayor detalle en la siguiente figura (Figura 23).

Esta distribución produce una armonía visual que genera cierto sentido de movimiento y marca intervalos, secuencias o ritmos visuales, a partir de una serie de repeticiones ordenadas ejemplificadas con las letras A, B y C.

Vale indicar que el motivo MF1 4 es en ocasiones representado con las líneas curvas con terminación en espiral. Esta variante se utiliza cuando es la flor el centro de la composición y no se presenta otro elemento visual más que éste.

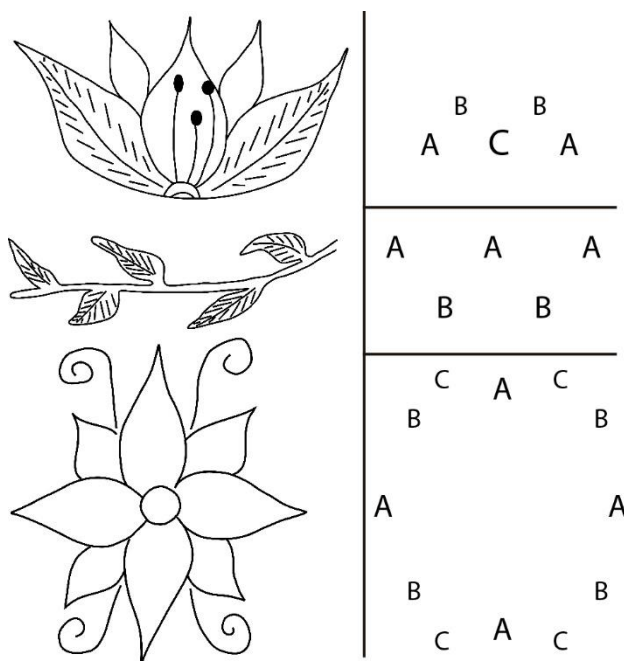


Figura 23. Sintagmas visuales MFI 1 (arriba), 3 (centro) y 4 (abajo) en las que se evidencia el ritmo alternado

Por otro lado, para el caso de los sintagmas visuales geométricos se identificaron 22 diseños diferentes. No obstante, es posible que existan más de ellos y de diferentes variantes dependiendo del ceramista (ver Anexo 3).

Estos diseños geométricos se ejecutan a partir de las dos técnicas descritas para los motivos de flora, pero predomina el uso de las incisiones como medio de decoración. Estas son realizadas en ocasiones con tal destreza que remueven por completo el pigmento que se había dispuesto sobre el curiol blanco, sin alterarlo.

Por ejemplo, en la siguiente figura se ve el detalle logrado y el juego de composición entre positivos y negativos que denotan la separación de elementos modulares, pero a su vez se percibe su unificación en una misma banda y entre esta y el resto, las cuales generan la totalidad del diseño de la obra (Figura 24).



Figura 24. Jarrón cilíndrico y detalles en positivo y negativo que forman los motivos geométricos. Obra hecha por el artista popular Harry García Grijalba

Los 22 sintagmas visuales decorativos geométricos identificados están dispuestos sobre las piezas de forma horizontal, rodeando la obra a manera de bandas con anchos variables, entre los 1,5 y 4 cm. Estos elementos están compuestos por círculos, espirales, grecas, puntos, triángulos, cuadros, líneas onduladas, líneas rectas, escaleras, entre otros. Casi todas estas figuras derivan las unas de las otras y siempre están relacionadas entre sí, conformando un tipo de código que refleja la creatividad del ceramista.

Muchos de estos diseños son inventados por los mismos artistas populares. Sin embargo, otros tienen como inspiración objetos arqueológicos, algunos de los cuales fueron vistos por los mismos artistas populares al ser excavados, como los motivos geométricos MG5 y MG12, cuyos detalles se presentan en la siguiente figura (Figura 25).

En este caso resulta conveniente observar que la figura 25a ostenta una disposición en el diseño de cadenilla con cambios mínimos, pero sustanciales como su orientación y forma. La idea está ahí, el recuerdo del original precolombino fue transformado en un original inventado en el pensamiento del artista popular.

Situación parecida ocurre con la figura 25b, en donde el motivo característico de punto y raya de los artefactos cerámicos precolombinos del tipo Mora Policromo (Abel-Vidor *et al.*, 1991: 151) se mantiene con algunas diferencias a la hora de plasmarlo. Ambos casos (MG5 y MG12) son indicadores del uso de objetos arqueológicos como referentes a esta manifestación de arte popular.



Figura 25. Detalle de los sintagmas visuales decorativos de los dibujos MG5 (a) y MG12 (b), con sus respectivos referentes arqueológicos hallados en piezas precolombinas

Otros diseños geométricos son llamativos por el trabajo de composición en su diseño, los cuales brindan una armonía a partir de la repetición de elementos que impresionan por su aparente simpleza, como en el caso de las grecas de motivo geométrico número 20 (Anexo 3).

En especial algunos de estos motivos presentan elementos de simetría y ritmo que vale la pena analizar brevemente como MG6, MG8 y otros (Anexo 3) que proyectan las clásicas simetrías por traslación modular (Washburn y Crowe, 1988).

Otros casos más complejos se observan en sintagmas como MG9 en donde se encuentra una simetría por reflexión o de espejo (Brainerd, 1942: 166). Aquí, un módulo se proyecta a manera de reflejo del anterior y para que luego se produzca una nueva proyección en sentido inverso. Este complejo fenómeno visual es poco utilizado por los ceramistas de ambas comunidades, no obstante, su presencia es notoria en algunas piezas.

Sin embargo, a propósito del movimiento de los elementos visuales se encuentra MG1, sintagma representado en ambas comunidades en diversidad de formas cerámicas. Es un motivo que introduce un módulo en espiral y posteriormente es rotado 180° en vertical, lo cual genera una espiral igual a la anterior, pero que se proyecta desde arriba de la banda, lo que hace al observador mover su mirada en diagonal.

En este mismo motivo se aprecia un ritmo en la composición geométrica que llega a ser mejor detallado en otros sintagmas visuales, como MG14. Dicho elemento gráfico presenta una simetría radial con la incorporación de tricromía, que permite dimensionar un pensamiento más complejo y de diseño, pues no solo cada uno de los módulos tiene la misma medida, sino que el color rota siguiendo una secuencia establecida, misma que no se altera durante el recorrido visual alrededor de la circunferencia de la obra.

Dentro de todo este apartado debemos realizar una mención aparte al sintagma visual del color, sobre el que se volverá en el capítulo 3 para explicar su relación con elementos relevantes al estilo de las piezas cerámicas.

En este sentido, tanto los diseños representados como los colores con que éstos se trazaron sobre las piezas son sintagmas visuales. Son elementos comunicativos que refieren a una idea

y como el color es puesto con el sentido de comunicar algo definido, podemos decir que constituye un sintagma visual más dentro del universo de elementos decorativos de las piezas.

No obstante, a diferencia de los otros sintagmas visuales (la morfología y los diseños bidimensionales y tridimensionales), que son compartidos por ambas comunidades de ceramistas, el uso de los colores industriales (vistos en el apartado 2.1.3.1) -los cuales brindan las tonalidades verdes, turquesas y celestes, en diferentes saturaciones- son utilizados de forma exclusiva por los ceramistas de Guaitil. Por decisión propia de la comunidad, en San Vicente no incorporan dentro de su obra este tipo de pigmentos (Elpidio Chavarría Chavarría y Maribel Sánchez Grijalba, comunicación personal: 2021).

2.4 Las aves, los saurios y la serpiente emplumada

De las 81 piezas que forman el universo total de obras en análisis, 38 ostentan motivos de aves, de saurios⁹ y de serpientes emplumadas, como elementos centrales de la composición. Esta recurrencia sugiere que dichas representaciones son de interés reiterado para los artistas populares de ambas comunidades en estudio. Por ello se decide tratar estos motivos en el presente apartado.

Dentro de los motivos de aves se han identificado a los tucanes y colibríes, cada uno de ellos con respectivas variantes. También se encuentran representaciones de aves (que no han podido ser identificadas) en bandas alrededor de la circunferencia de la obra. Debido a que no se ha logrado encontrar una correlación taxonómica entre los diseños y las aves reales contemporáneas, sus características parecen referir a un motivo inspirado en temáticas precolombinas.

⁹ Por saurios nos referimos a cocodrilos, iguanas o lagartijas y por serpiente emplumada hacemos referencia a un ser mítico proveniente del panteón mesoamericano que reunía atributos visuales tanto de serpiente como de quetzal (*Pharomachrus mocinno*).

Por otro lado, los saurios corresponden a cuatro representaciones diferentes de iguanas y cocodrilos; estos últimos son elementos que también aparecen de forma repetitiva en la producción precolombina. De igual manera encontramos algunos seres míticos, como la serpiente emplumada.

En la primera parte de esta sección se presenta un análisis de los referentes utilizados para la formación de los motivos contemporáneos. Luego, se presentan estos tres motivos dentro de la producción artística popular en estudio.

2.4.1 Referentes en la cerámica precolombina

Como se indicó en páginas anteriores, en la década de 1980 el Museo Nacional de Costa Rica (MNCR) efectuó labores de excavación en un sitio arqueológico cercano al centro de la comunidad de San Vicente. A pesar de que dichos trabajos no generaron ningún informe de investigación todos los artefactos obtenidos, producto de los trabajos de campo, se encuentran en las bodegas del MNCR.

Con base en las características morfológicas y de diseño de las piezas arqueológicas, este asentamiento precolombino se encuentra ubicado, en términos cronológicos, en un rango temporal que va del 800 al 1350 d.C. Las actividades humanas que en este espacio se realizaron debieron ser de tipo funerario, lo que evidencia una serie de tumbas, las cuales contenían en su interior una importante cantidad de artefactos que fueron depositados a manera de ofrendas.

Resulta llamativo que gran parte de las representaciones de animales en las ofrendas son objetos cerámicos con decoraciones de aves. Estos motivos cumplen tanto finalidades decorativas (como la presente en la figura 26a), como funcionales (plasmadas en los soportes de figura 26b) y, eventualmente podría asignársele una función “ritual” a la representación de ave de la figura 26c, por corresponder con una ocarina; es decir, un instrumento musical

que produce sonido al ser soplado. Este tipo de artefactos musicales ha sido objeto de numerosos estudios (Snarskis, 1983; Guerrero, 2011; Molina y Aguilar, 2015).

Como se puede observar en todas las manifestaciones señaladas de arte precolombino (Solórzano, 2017), no solo resultan muy variadas las morfologías de los artefactos en cuestión, sino las maneras diversas de representar a las aves.



Figura 26. Artefactos extraídos del sitio San Vicente. Art. 1 (a), Art. 5 (b) y Art. 11 (c).
Figuras no a escala

Ahora bien, aunque no hay representaciones de saurios o seres míticos como serpientes emplumadas dentro de los artefactos excavados en el sitio San Vicente, y por tanto se podría asumir que las imágenes contemporáneas de estos seres no tienen un referente en el registro arqueológico, es importante recordar que desde la década de 1970 -y con mayor intensidad

después de 1990- diferentes organizaciones nacionales buscaron la forma de modificar las piezas cerámicas de ambas comunidades.

Algunas instituciones se enfocaron en mostrar fotografías de artefactos precolombinos, como los característicos incensarios e incentivaban a los ceramistas a realizarlos con miras a la expansión a nuevos mercados (Gerardo Campos Carrillo, comunicación personal, 2021).

Estos objetos resultan ser muy llamativos porque se encuentran compuestos por la unión de dos escudillas de paredes convexas; una asentada sobre la base de pedestal o la base anular y la otra en posición invertida, dispuesta a manera de tapa sobre la primera.

Esta última ostenta las representaciones de saurios ejecutados mediante la técnica de pastillaje modelado (Figura 27). Los mismos fueron realizados en un lapso que comprendía cronológicamente desde el 300 al 800 d.C.



Figura 27. Referente precolombino en forma de incensario utilizado por los ceramistas contemporáneos de Guaitil y San Vicente.

Otras, como el Instituto Nacional de Aprendizaje, desde la década de 1990 ofrecieron talleres y cursos en ambos poblados. En estos incluso llegaron a dar esténciles a los ceramistas para que sólo tuvieran que aprender la forma de replicar los trazos (Figura 28).

Como se ha sugerido antes, este tipo de sistema de manufactura se enfoca, se interesa o preocupa de forma exclusiva por la producción de carácter comercial como fin en sí mismo y la desvincula del proceso de construcción identitario. Así, estas acciones forman casi un concepto de empresa maquila, que llega a frenar el desarrollo propio de la tradición cerámica de ambos poblados, siendo otros quienes definen lo que es y no es culturalmente relevante perpetuar.

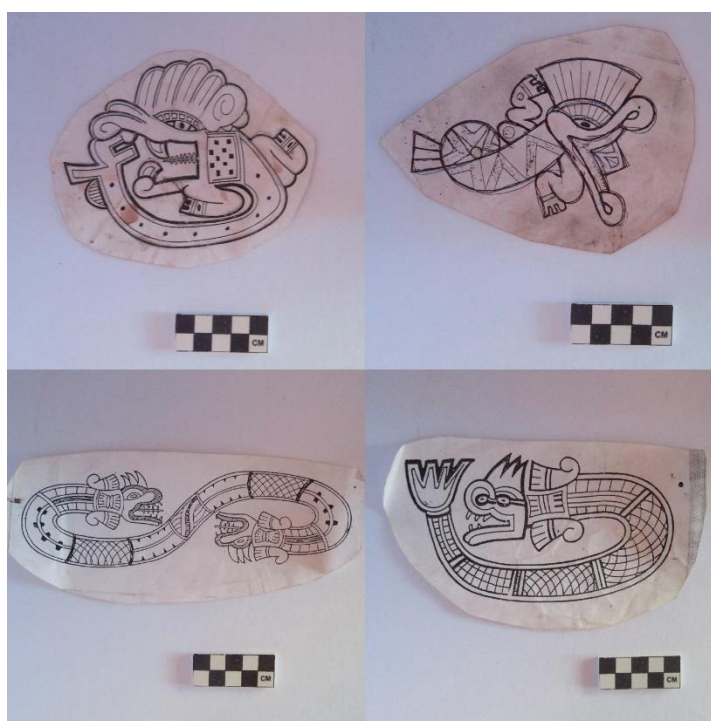


Figura 28. Esténciles de representaciones de serpientes emplumadas suministrados por el Instituto Nacional de Aprendizaje (INA), a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.
Propiedad del ceramista Miguel Leal Vega

Ahora bien, apuntar como referente solo las diversas acciones nacionales sería un error trágico en este caso. A inicios del siglo XXI, no solo se dio el ingreso desde Nicaragua de los esmaltes con tonalidades verdes y azules que llegaron a introducir nuevos acabados sobre

las piezas, sino que con éstos también ingresaron formas novedosas de conceptualizar mensajes.

En este caso, artistas nicaragüenses como Helio Gutiérrez o Miguel Maldonado innovaron no solo a partir de las formas cerámicas, sino de los diseños y la manera de realizarlos con el uso de incisiones y texturas como es apreciable en la figura 29.



Figura 29. Nambira con diseño precolombino en relieve (Helio Gutiérrez, 2000).
Obsérvese el diseño de serpiente emplumada (Imagen tomada de Torres, 2003: 165)

En específico dicha obra (Figura 29) no solo toma el motivo precolombino, sino que lo reconfigura con nuevos elementos iconográficos como el tocado en la cabeza y la pérdida de su lengua. A la vez, incorpora este elemento a partir de la diversificación técnica pues con entresacados genera una textura rugosa que recuerda a la tierra y se contrapone al acabado liso realizado por los grupos indígenas previos a la conquista y actualiza la forma del soporte por medio de la adición de formas vegetales (Torres, 2003: 165).

2.4.2 Representaciones contemporáneas

El apartado anterior nos permite atestiguar que, en específico de las representaciones de motivos definidos como los de las aves, los saurios y los seres míticos la producción contemporánea de Guaitil y San Vicente no son una creación *ex nihilo*. Esta práctica cultural que genera la manifestación artística conlleva un intrincado proceso cultural en el que se observa una lectura estética de los mismos artistas populares, que, a pesar de ello, sigue teniendo el imperativo económico de fondo.

En este sub-apartado nos enfocaremos en el análisis de las representaciones de aves, las cuales constituyen el primer punto a tratar. Como se ha indicado éstas son las más regulares de encontrar en las diferentes obras de ambas comunidades y, a partir de su análisis, es posible inferir aspectos culturales de tipo social, económico y político. Además, valga la pena mencionar que éste ha sido el único tema en donde se observa una lectura propia del artista a partir de la incorporación de diferentes temas con sus respectivas variantes.

Luego, como segundo punto se presenta lo que hemos denominado la transformación de los saurios. En este se pondrá especial atención no solo a la disposición de éstos, sino que se observará la manera en que el motivo del cocodrilo o la serpiente emplumada cede el paso al de las iguanas o lagartijas.

2.4.2.1 Aves

El tema de las aves en el arte popular de Guaitil y San Vicente se compone por representaciones gráficas de tucanes, de colibríes y de seres no identificados. Algunas versiones se encuentran en ambas comunidades y tienen una regularidad excepcional en la producción cerámica de los artistas populares.

La temática de los tucanes tiende a ser representada mediante decoraciones en grandes formatos, en donde se exhiben formatos bidimensionales que ocupan la totalidad de la superficie a decorar.

Por lo anterior, en todos los casos, se encontraron tucanes en obras con morfologías de platos, cuyas paredes son completamente divergentes, lo que favorece que estos motivos gráficos se dispongan en sus fondos.

Se identificaron dos variantes para esta temática, las cuales difieren en su forma de representación, pero no en sus atributos iconográficos. Ambos ostentan la forma característica de los tucanes, pero en representaciones diferentes mientras la variante 1 (Figura 30, izq.) muestra al ave de perfil derecho en reposo, la variante 2 (Figura 30, der.) lo representa calmo de perfil izquierdo.

Como elementos iconográficos de esta temática se observa la necesidad de representar la rama de un árbol que nunca se termina de ver del todo. Sin embargo, brinda al espectador la certeza que se encuentra ahí y genera en el animal un sentido de estabilidad, de un “algo” que lo ancla y que justifica su posición. Como se verá, este elemento no se encuentra en otras representaciones de aves, de forma que la aparición de las ramas en unión con el ave es un elemento diferenciador del tucán, quizá como contenido simbólico por finalidad narrativa.

En lo que respecta al uso del color se puede encontrar una policromía presente con tonos grises, rojos, cremas y negros para el caso de San Vicente, como también la incorporación de colores industriales como se puede ver en Guaitil.

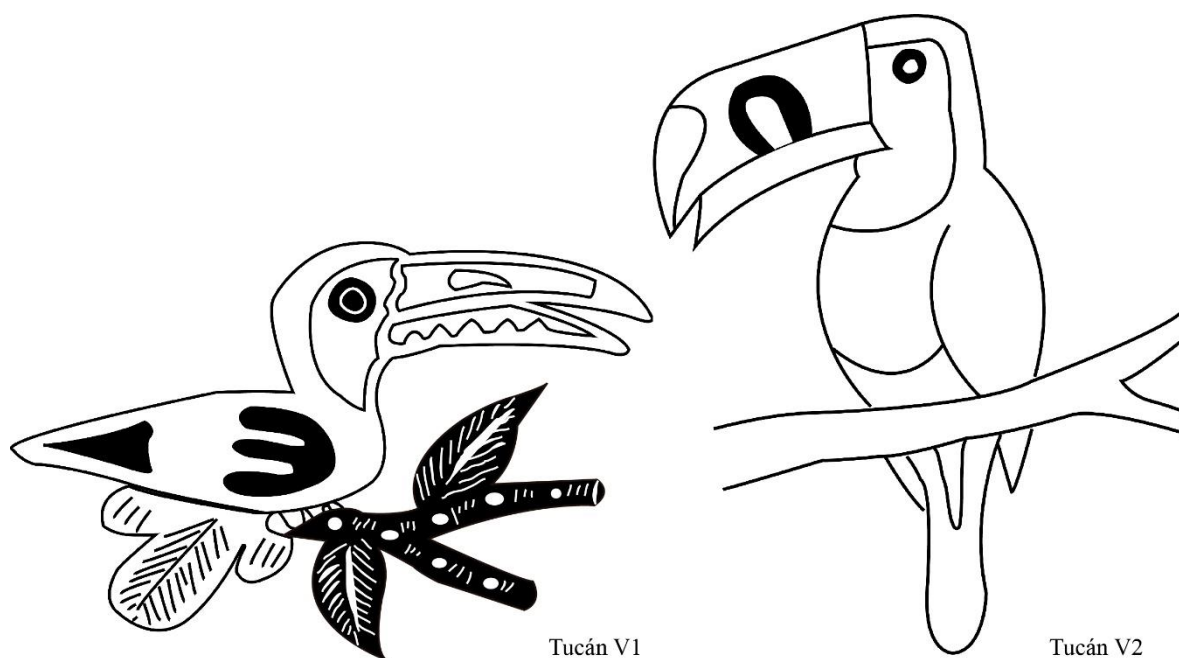


Figura 30. Variantes del tema del tucán variante 1 (izq.) y variante 2 (der.)

Otro tema repetitivo que se encuentra al referirse a las aves es el de los colibríes. Estos motivos gráficos pueden ser representados en formatos grandes, como las ollas globulares, jarrones ovoides y con formas compuestas, además de los característicos platos.

Así como con el caso de los tucanes, los colibríes tienen diversas variantes que se diferencian entre sí por la forma en que se disponen sobre el soporte. En todos los casos aparecen siempre insinuando su movimiento, suspendidos en el vuelo con las alas detenidas sobre sus cabezas.

Sin embargo, quizá lo llamativo de estos motivos no sea la posición de sus alas, sino sus cuerpos y picos. En ellos se aprecian algunos diseños hábilmente estilizados como en el caso de la figura de la olla globular y otros mucho más geométricos como en el jarrón de silueta compuesta (Figura 31).

De la misma forma, ambas variantes se encuentran dispuestas siguiendo un eje vertical. Es decir, por la forma en que están representadas da la impresión que las alas no sostienen el peso del ave, de manera que ésta se halla casi colgando; en una posición, por lo demás,

convencional. Esto cambia con la tercera variante, representada en la imagen central de la figura 31; la cual presenta un colibrí con su cuerpo suspendido de manera horizontal.

Al igual que el tucán del que se discutió en páginas pasadas, las tres variantes de colibríes identificadas tienden a ser dispuestas como el centro compositivo de las obras. De la misma forma, estos motivos tienden a ser representados haciendo uso de otro elemento iconográfico. Necesariamente todo colibrí representado debe ir acompañado de una flor (a menudo MFI 1 o MFI 4).



Figura 31. Tres formas diferentes de representar el motivo de colibrí en Guaitil y San Vicente realizadas por los artistas populares Wilson Espinoza Zúñiga, Edgar Campos Campos y Miguel Leal Vega (en el orden habitual)

Wilson Espinoza Zúñiga, ceramista y artista popular de Guaitil expone que estos dos elementos iconográficos deben ir de la mano, porque se ve al colibrí únicamente en compañía de la flor; “yo puedo poner flores si quiero, vea este plato sólo con la flor. Pero si pongo al colibrí no lo puedo dejar solo. El colibrí va con la flor” (Wilson Espinoza Zúñiga, comunicación personal, 2021).

Esto permite inferir, como ha quedado expuesto con los tucanes y las ramas o las tortugas y las algas, que existe una relación que no se puede segmentar entre los motivos de fauna y la flora. Misma que puede responder a una narrativa retórica con fines comerciales.

Finalmente existe un tercer modelo de ave, el cual difiere de los otros dos diseños naturalistas pues se presenta siguiendo una serie de pautas más asociadas a lo simbólico de una estética precolombina. El mismo se dispone en forma de banda y rodea la totalidad del cuello de la vasija. A pesar de no identificar la especie, este motivo se asocia a un ave por la forma del pico en un extremo y las plumas en el otro.

Estos diseños recuerdan las figuras en bandas con caras estilizadas que han sido tratadas primeramente por el arqueólogo estadounidense Samuel Lothrop (1926:150-52) y después por el arqueólogo canadiense Larry Steinbrenner (2010: 988). Este último las caracteriza como representaciones de cabezas humanas, vistas de perfil y rodeadas a ambos lados por tocados de plumas y otros elementos.

En este sentido, el diseñador gráfico Henry Vargas (2020: 99) ha identificado que este tipo de decoraciones se disponen sobre las piezas de forma que la cara esté dirigida hacia la izquierda. Pero en una ocasión identificó una cara zoomorfa que lo hacía a la derecha. Resulta llamativo este elemento pues, al igual que lo visto por Vargas en las piezas precolombinas, este motivo de ave reproduce el mismo fenómeno. Su cara se dispone hacia la derecha, de forma poco habitual si se compara con los referentes arqueológicos.

A diferencia de los otros pájaros que ostentaban diversidad de colores, el motivo de ave no definida realizada por ceramistas de ambas comunidades en estudio es trazado haciendo uso de incisiones y calados que levantan el curiol -mayoritariamente- negro, hasta dejar expuesto el curiol blanco de fondo.

Este motivo presenta elementos iconográficos como frente, ojo, pico, boca y tocado de plumas al extremo izquierdo, todo esto encerrado en una banda que puede llegar a medir entre 3 y 4 centímetros de grosor (Figura 32). A su vez, cada perfil de ave puede estar separado por algún acabado geométrico como líneas verticales gruesas o motivos geométricos semejantes a MG1, MG5 o MG18.



Figura 32. Motivo de ave no definida

2.4.2.2 La transformación de los saurios

La temática de los saurios es uno de los temas centrales, más representados y populares en la producción artística contemporánea de Guaitil y San Vicente. Estos seres se ejecutan a partir de técnicas tanto bidimensionales mediante incisiones que realizan el contorno de los motivos para su posterior decoración con pigmentos, como tridimensionales con la incorporación de pastillajes modelados.

Durante el trabajo de campo se identificó un total de cinco variantes de iguanas; cuatro realizadas mediante técnicas bidimensionales y otra variante más hecha a partir de pastillajes. Mientras tanto, hay dos variantes de cocodrilos generados mediante técnicas tridimensionales.

Por último, se decidió incorporar dentro de este gran bloque a personajes míticos que corresponden con las representaciones de serpientes emplumadas. Lo anterior se debe a que, desde nuestra mirada, hay un vínculo en común, existe un lazo que une los motivos y que será explicado en este sub-apartado.

En relación con la idea anterior, al hacer observaciones sobre los objetos cerámicos precolombinos realizados previo al ingreso de los grupos migrantes mesoamericanos al actual territorio guanacasteco, estas ostentaban detalladas figuraciones de cocodrilos, como el de la Figura 27, los cuales, con el paso del tiempo y el impacto cultural que trajeron consigo las migraciones, fueron transformados por las serpientes emplumadas (Camacho y Peytrequín, 2013; Salas, Camacho y Guier, 2015).

Ya empezado el siglo XX ambos motivos comenzaron a coexistir de manera sincrónica en las obras de las comunidades alfareras en estudio y debido a la importancia que se le empezó a dar a la arena de iguana como material constituyente de la arcilla para trabajar, los diseños de cocodrilos continuaron transformándose, esta vez en pequeñas iguanas (Luis Alberto Gutiérrez, Gutiérrez, comunicación personal, 2021).

La decisión de utilizar uno de estos elementos o transformarlo en alguno de los otros dos es tomada por los mismos artistas populares, en función del estilo con el que están trabajando. Esto se verá con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Ahora bien, como se mencionó en cuanto a los soportes bidimensionales valga la pena indicar que, aunque la gran mayoría de estos diseños se realiza en la parte interior de los platos hemisféricos, hay ceramistas que los plasman en las ollas globulares grandes. Pero no se encuentran estas decoraciones en otros tipos de vasijas.

Lo anterior puede ocurrir debido a grandes dimensiones y llegan a ocupar el centro compositivo de las obras. Es decir, este tipo de figuras deben ser amplias y cubrir el universo completo de la pieza, por lo que en términos visuales uno de estos motivos no se ve bien en obras de formatos pequeños.

Por otro lado, es posible identificar cuatro variantes diferentes de iguanas. Proponemos que la variante 1 (Figura 33) reúne una serie de características distintivas en relación con las

otras. Esta variante es realizada por la ceramista Martina Espinoza Grijalba, una de las artistas populares más mayores y que continúa haciendo piezas en la comunidad de Guaitil.

Ella explica que durante la década de 1990 las obras comenzaron a producirse buscando semejar los componentes iconográficos del animal o flor en cuestión (Martina Espinoza Grijalba, comunicación personal, 2021).

Este tipo de naturalismo conllevó a que los mismos artistas populares se fijaran en los detalles de los objetos de estudio, observaran las formas y características físicas de éstos y los representaran de la manera más realista posible en las obras.

Otras representaciones de iguanas, como la variante 2 (Figura 33) presenta detalles mucho menos realistas, incluso estilizados. Es una figura creada desde el inicio en la mente del artista popular, el original se encuentra en su pensamiento y no en el mundo material, de manera que es habitual encontrar estos seres con notables caras felices, en los que únicamente se representan dos de sus cuatro extremidades y en especial los dedos son resueltos mediante trazos quebradizos hechos por incisos.

Situación parecida ocurre con la variante 4, la cual es una forma generada a partir de la síntesis de elementos de la variante 3, en la que se percibe un realismo un poco más desarrollado. La variante 3 por tanto cumple como referente de la variante 4, la cual es hecha con trazos poco orgánicos, sin atención a las proporciones y da la sensación que es realizada de manera expedita.

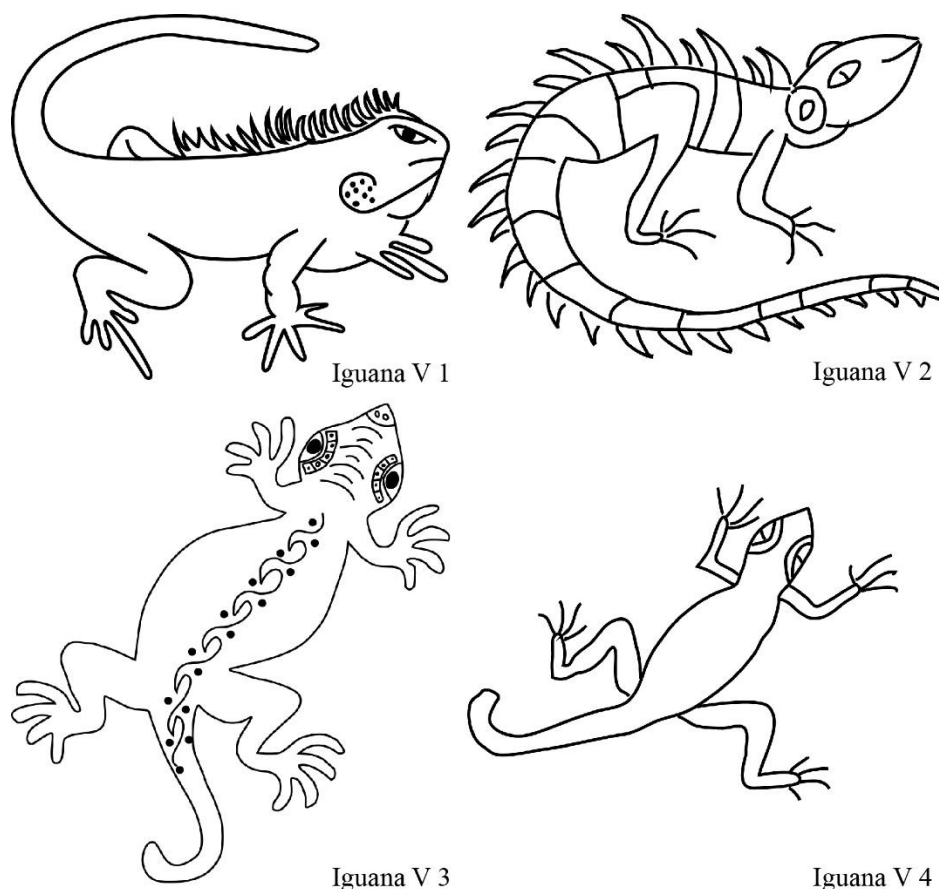


Figura 33. Variantes bidimensionales del motivo de iguana

Una situación homóloga se percibe con las representaciones del motivo de iguana realizadas mediante la técnica del pastillaje modelado. Por lo que fue visto en campo, las formas, dimensiones, acabados, entre otros de estos diseños varían dependiendo del ceramista que lo haga. Pero hay una serie de sintagmas que deben estar presentes siempre, como la presencia de las cuatro extremidades -que en el caso de los motivos bidimensionales podía estar o no-, una cola alongada que gire alrededor ya sea de la boca de la obra o sobre la misma iguana y, quizás el más importante sintagma visual, es el color tradicional de la arcilla sin pintar.

Esto no quiere decir que la pieza no lleve color. En realidad, la gran mayoría de estas representaciones de saurios-iguanas ostentan decoraciones pictóricas que se hayan en lugares claramente separados del personaje tridimensional, como se puede observar en el caso de la

figura 34, o bien la imagen C de la figura 10. En lo que respecta a las formas en que estas representaciones se encuentran se mencionan los jarrones ovales, elipsoides, las ollas globulares y los platos circulares.



Figura 34. Motivo tridimensional de iguana en olla globular hecha por la artista popular Nury Marchena Grijalba

Ahora bien, los cocodrilos son otros sintagmas visuales que aparecen dentro de este grupo de saurios. Se encuentran presentes en la cerámica de ambas comunidades, pero a diferencia de las anteriores representaciones de iguanas, estos diseños excluyen el uso de colores industriales en las formas de vasijas y sobre sí mismos.

Estos temas se emplean cuando se quiere retratar al saurio vinculado con la tradición indígena o lo que para ellos corresponde con el pasado chorotega. En caso de que estas obras presenten colores, tienden a ser curioles dispuestos de forma quizá “barroca”, debido a la profusión de elementos tanto de tipo referencial como abstracto (Figura 36).



Figura 35. Motivo de cocodrilo sobre recreación de incensario precolombino, hecho por el artista popular Luis Gutiérrez Gutiérrez, fotografía tomada por Esteban Guevara Walker (2015)

La figura 35 es un claro ejemplo de lo mencionado con anterioridad. En este caso, se replica con exactitud del tema del cocodrilo que se realizaba en la zona de Guanacaste durante el período comprendido entre los años 300 al 800 d.C. y ha sido presentado como referente de estos diseños en la figura 27.

En este caso específico, el artista popular Luis Gutiérrez Gutiérrez demuestra un conocimiento especializado, que se vincula no solo con el comportamiento de los materiales con los que trabaja, sino con el uso del horno y las temperaturas de cocción. Como se observa,

la figura del cocodrilo es hecha mediante la técnica del pastillaje modelado y presenta una serie de calados y oquedades en su interior que se suman a otros ejecutados en la parte superior de la escudilla invertida, la cual funciona como tapa.

Lo anterior responde dos motivos, uno técnico y el otro funcional-estético. Por un lado, los agujeros permiten que la pieza modelada respire durante la cocción, lo que evita que explote en el horno. Por el otro lado, los huecos se hacen debido a que este motivo era realizado en época precolombina para cumplir una función de incensario y, de acuerdo con algunos escritos hace referencia a leyendas producto de la tradición oral (Abel-Vidor, *et al.* 1991: 129), con estas oquedades sale el humo del material que se queme durante su vida útil, posterior a la cocción.

En términos generales, los motivos de cocodrilos que se presentan en las obras cerámicas contemporáneas están dispuestos en aquellas piezas con morfologías compuestas y tienen como referente obras de arte precolombino, como la tratada en páginas anteriores.

Estas formas compuestas de perfiles continuos o discontinuos incorporan al saurio de maneras diferentes a las del resto de la producción de ambas comunidades. Lo representan en posiciones poco convencionales si tomamos como norma la producción hasta ahora referida. Las obras que incorporan los cocodrilos, son disonantes del resto de la producción de Guaitil y San Vicente.

Este tipo de saurios también se disponen a manera de soportes, en jarrones trípodes cuyas dimensiones varían. Tal es el caso de la figura 36, donde se observan cocodrilos como decoraciones de pastillaje modelado sobre los tres soportes cónicos y huecos de la pieza. Las decoraciones de pelotas de arcilla en el cuello de la obra son otro sintagma visual que recuerda las obras precolombinas.



Figura 36. Trípode con soportes en forma de cocodrilos hecho por el artista popular Elpidio Chavarría Chavarría, fotografía tomada por Esteban Guevara Walker (2015)

Dentro de este apartado se ha estudiado la transformación de los saurios (en sus dos variantes morfológicas, bidimensionales y tridimensionales) a los cocodrilos, estos últimos como diseños exclusivamente tridimensionales. Ahora volvemos a la bidimensionalidad con una nueva fase de transformación, en la que los cocodrilos se convierten en representaciones de seres que asociamos con la serpiente emplumada.

La serpiente emplumada es un ser mitológico del panteón precolombino mesoamericano. Este personaje mitad serpiente, mitad ave y, en ocasiones (de acuerdo con Lothrop, 1926: 146), mitad jaguar se halla en diferentes tradiciones culturales mesoamericanas desde época teotihuacana (*circa* 100-650 d.C.) hasta la conquista española (Cowgill, 2011; Piña, 2013;).

En Costa Rica, en específico Guanacaste, se han encontrado interpretaciones gráficas en cerámicas precolombinas policromadas, las cuales constituyen una de las características más

importantes que en el campo de Arqueología se utilizan para relacionar contenidos estéticos a grupos étnicos específicos, en este caso grupos de habla chorotega que provenían, de acuerdo con algunos cronistas, del sur de México.

Un estudio detallado de este personaje y de las transformaciones visuales que experimenta en el país, en relación con otras zonas de América, se escapa a los objetivos y propósitos del presente trabajo de tesis. No obstante, valga la pena indicar que por los lugares que transitó durante la migración mesoamericana hasta el actual Guanacaste, transformó las formas de representación de personajes importantes dentro de la cultura de los pueblos.

Proponemos que una de esas transformaciones ocurre en Guanacaste durante el lapso del 800 al 1350 d.C., cuando la serpiente emplumada desplaza de los modos y formas de representación al cocodrilo¹⁰. En este sentido, la cerámica precolombina sufrió un cambio en su estilo y las figuraciones se dejan de realizar de forma tridimensional, como resultaba con el cocodrilo y se muestran únicamente bidimensionales. Consideramos que un proceso semejante vemos en la actualidad en Guaitil y San Vicente

Ahora bien, dentro del arte popular de las dos comunidades en estudio se identificaron tres variantes del tema de serpiente emplumada, aunque debido a que es un motivo popular cada ceramista lo realiza de formas diferentes.

Con esta salvedad en mente, las variantes se determinaron de acuerdo con formas que son totalmente diferentes entre sí. Así, la figura 37 corresponde con la primera variante del motivo de serpiente emplumada, el cual es representado con la cabeza del personaje de perfil y ostenta un tocado de cuatro plumas del lado izquierdo. De la misma forma de su boca se

¹⁰ Esta propuesta deberá ser estudiada a profundidad en futuros trabajos. Pero algunas referencias que apuntan a dicha inferencia pueden encontrarse en Abel-Vidor *et al.* (1991) y Camacho y Peytrequín (2013)

proyectan dos colmillos al lado derecho. Finalmente, esta representación tiene lo que pareciera ser un brazo, que se dibuja a manera de *zig-zag*, en la zona inferior de la figura.

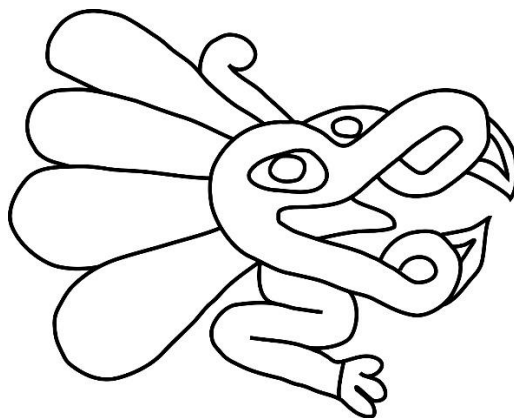


Figura 37. Variante 1 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio

Esta variante se realiza en todos los casos observados a partir de la técnica de incisos y, aunque aparece como motivo central de algunas obras como platos redondeados, también se encuentra como un súper módulo que se repite de forma rítmica a lo largo de la circunferencia de la obra, enmarcado en una banda hecha igualmente mediante la técnica de incisos (Figura 38).

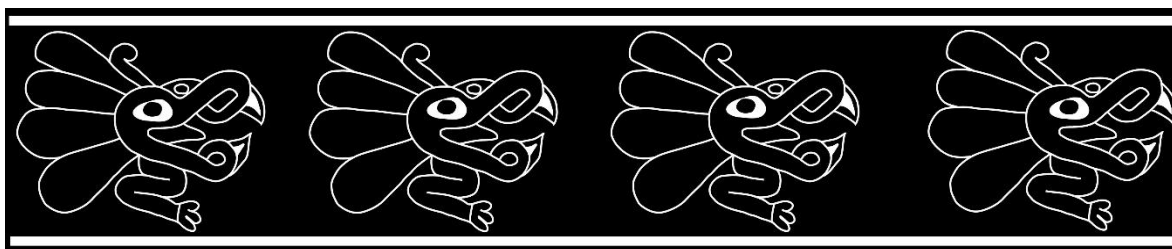


Figura 38. Banda que agrupa diferentes representaciones de la variante 1 del motivo de serpiente emplumada

Dicha disposición no se repite con el resto de variantes de serpientes emplumadas. Las dos figuras siguientes (Figura 39 y Figura 40) muestran no solo la cabeza del personaje, con sus características fauces abiertas y la lengua en medio de ellas, sino que por fin se percibe el cuerpo de este ser, el cual siempre se representa realizando un movimiento ondulatorio y ya sea en su parte posterior o como tocado en la cabeza se representan cuatro plumas.



Figura 39. Variante 2 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio

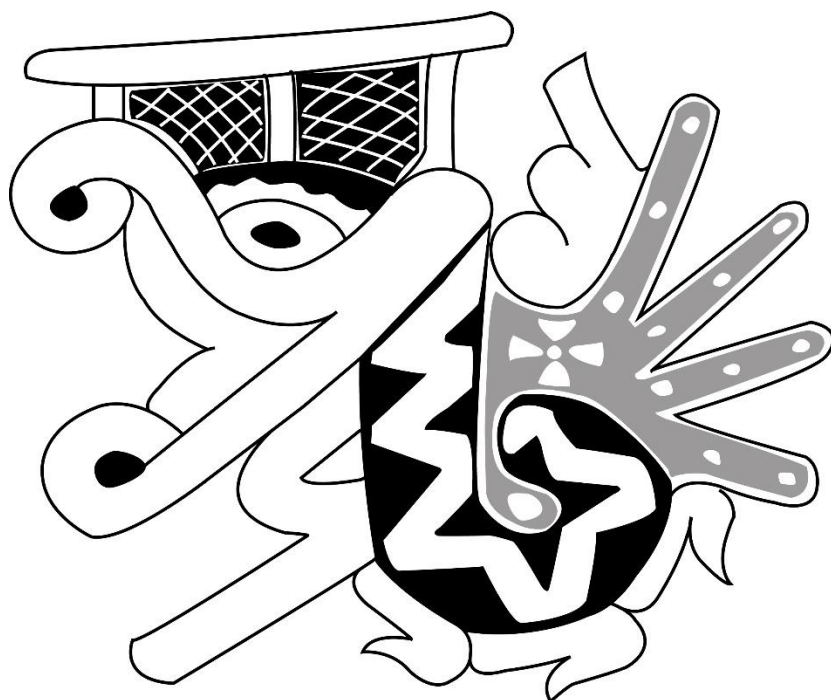


Figura 40. Variante 3 del motivo de serpiente emplumada reconocida en la cerámica en estudio

2.5 Identificación de autorías

En el capítulo anterior y en varias secciones del presente se ha hecho mención a la autoría como una característica que desde el arte popular resulta relevante y que incluso lo define dentro de esta manifestación de cultura.

Aquí se retoma el tema desde una perspectiva diacrónica. Se discute de manera pormenorizada sobre el nacimiento histórico de la categoría del artista y aquellos elementos que lo constituyen, pues no corresponde la investigación con una discusión historiográfica de esta figura o su concepto, pero sí resulta relevante para la comprensión de éste en relación directa con la producción de obras en Guaitil y San Vicente.

Consideramos importante referirnos a la autoría para proponer que incluso en el siglo XVIII ya se encuentran las bases para el entendimiento de ésta desde el arte popular. Para ello, recordamos que la aparición de la categoría “artista” se produce en el Renacimiento y desde este momento se cubre al artista con un halo semi-divino que ha sido descrito por algunos historiadores del arte como una proyección de los escritores modernos (Burckhardt, 1975; Barasch, 1991).

En realidad, de acuerdo con Moshe Barash (1991: 148) esta transición entre el artesano (en el sentido medieval del término) al artista del Renacimiento no se dio sin que éstas personas debieran justificar en términos sociales su relevancia dentro de la cultura de la época. Estos nuevos actores sociales sostenían entre otros temas que, dado el conocimiento en geometría, en anatomía y familiaridad con la literatura e historia clásica, debían tener para producir las obras que los mecenas pidieran, era natural que llegaran a ostentar el mismo rango que un doctor.

Esta lucha por el reconocimiento social y legal iba también de la mano de otros elementos como las habilidades y disposiciones psicológicas que debía tener el artista, entre ellas la creatividad o “*invenzione*” (Barash, 1991: 152-156).

Con el advenimiento de la ilustración en el siglo XVIII, viejas palabras se resemantizaron dentro del proceso de conformación de la sociedad moderna. Una de ellas fue la de artista, quien deja de ser “el elegido por la divinidad” como mediador entre éste y el resto de humanos y se personifica, se individualiza. Eso significó que el artista ya no salvaba con su arte, sino que lo ponía en el mundo para que hablara en un sentido estético del mundo.

También se generan conceptos que antes no existían, uno de estos constituye el del genio. Para Kant (2003), este es el elemento determinante del artista y lo sitúa en un paso “liminal” entre una persona corriente y un loco. Este filósofo sostiene que la genialidad no brota de la cultura, sino de la naturaleza en momentos de explosión incontrolable y espontánea.

Como otros efectos de este período y de la Revolución Industrial hicieron que el artista se apartara de su producción, hasta conseguir que su obra se convirtiera en un objeto único (Escobar, 2014: 55). En parte por esta razón es que Hegel critica a Kant al argumentar que su planteamiento carece de bases sociales o de lo que podríamos comprender como una teoría social (Hegel, 1983).

Aquí es donde generamos el vínculo con el arte popular, pues desde esta mirada resulta imposible desprender el arte del trasfondo de las condiciones sociales. La creación popular depende de circunstancias históricas mucho más que el arte entendido como acto individual, porque el arte popular es una producción colectiva (Escobar, 2014: 56) en la que cada artista observa, discute, experimenta, aprende, replica o innova la obra del otro.

De esta manera, comprendemos que la creación colectiva es propia del arte popular partiendo además que estas formas, o estas manifestaciones de arte están sujetas a códigos

sociales, los cuales para cambiar, deben pasar por un acuerdo colectivo, por lo que son menos flexibles que otras manifestaciones de arte tan cambiantes como individuales y, diríamos ahora, fluidas.

El arte popular no tiene una pretensión de singularizar, no se haya más cercano al sueño del genio kantiano, sino que descarta de antemano ser valorado como creación individual. Sin embargo, en ocasiones es posible identificar momentos en que las circunstancias sociohistóricas en que se generan estas expresiones hacen sobresalir a algún artista de su colectividad (Escobar, 2014: 73).

En esta última sección del capítulo ahondamos en estos momentos de individualidad, algunos de los cuales no son del todo extraños para el caso de San Vicente y Guaitil, sino que estas personas se han especializado tanto en su producción que ya ni siquiera son tratados de replicar por sus compañeros.

De manera que, las diferencias en cuanto a las autorías las comprendemos desde una base histórica y no desde una condición abstracta de artisticidad. Para ello, en la primera parte definimos las diferencias de autorías por comunidad, lo cual implica la separación en el uso de sintagmas morfológicos y visuales específicos.

En la segunda parte nos adentramos en algunos ejemplos de caso que, en una misma comunidad ayudan a definir autorías por taller y en solo una ocasión logramos identificar al artista popular del resto.

2.5.1 Diferencias por comunidad

Si bien es cierto, las comunidades de Guaitil y San Vicente son reconocidas por la manufactura objetos cerámicos mediante una tradición ininterrumpida que se ha documentado desde 1914, la mirada fugaz y externa de los visitantes e incluso de los diferentes estudiosos de esta manifestación cultural ha homogenizado su producción bajo la

idea que los ceramistas hacen objetos en masa, bajo la presunción que existe una estandarización sostenida en la réplica de obras, cuando no es así.

A partir de un análisis pausado y respetuoso, que busque comprender y valorar la práctica tradicional como expresión de arte popular, es posible darse cuenta de aquellas particularidades en las obras. Como hemos visto en este capítulo, existen morfologías, diseños, colores, tamaños que caracterizan este arte popular, pero también es verdad que hay diferencias en la forma de trabajo y las obras de los ceramistas. En esta sección se discuten las diferencias por comunidad, entre Guaitil y San Vicente.

Para ello consideramos como base referirnos en un primer momento al tamaño de obras, los cuales, como se ha indicado, en términos generales sufrieron adaptaciones a partir de las décadas de 1970 a 1980.

En dicho período las obras cerámicas se comenzaron a hacer más pequeñas y fáciles de transportar, ya no para un consumo local; sino para un público que frecuentaba ambas comunidades como turista. En este sentido, los tamaños se adaptaron a las preferencias de estos nuevos actores sociales.

Aunque esto fue generalizado en ambos pueblos, en la comunidad de Guaitil se encuentran piezas de mayor tamaño que en la de San Vicente. Esta última se ha decantado por realizar piezas más pequeñas e innovar en cuanto a morfologías como las vasijas compuestas de perfiles continuos o las escudillas compuestas de perfiles discontinuos. Incluso se hallan en San Vicente los jarrones cilíndricos que no llegan a medir más de 30 centímetros de altura.

De manera similar ocurre con algunas piezas de Guaitil, no obstante, en estas también se observa la continuidad en la manufactura de vasijas de mayores proporciones, como las ollas globulares o los jarrones de perfiles discontinuos y fondos planos (Figura 41). Este tipo de

obras evidencian la persistencia de una tradición que, como veremos, se mantiene en otros elementos de diseño cerámico, tales como el color.



Figura 41. Jarrón de perfil discontinuo y fondo plano hecho por el artista popular de Guaitil Miguel Leal Vega

Sin embargo, previo a ello retomamos la escultórica humana en cerámica como un elemento diferenciador de ambas comunidades alfareras. Como se ha observado en páginas anteriores, tanto en Guaitil como en San Vicente se hacen obras con representación antropomorfa, pero se pueden reconocer elementos que difieren en este tipo de piezas de una comunidad a otra.

Por ejemplo, el trabajo cerámico ejecutado por los ceramistas de San Vicente refiere de forma constante a modelos más ligados con aspectos del pasado, lo que hace que su producción se enfoque en representaciones tanto de tipo tradicional, tanto precolombina (Figura 12 b y c) como de un pasado reciente (Figura 11).

En este último caso es llamativo notar que la realización de las múcuras es un elemento característico de San Vicente y en especial de artistas populares femeninos. Vale la pena apuntar que, hasta donde se ha observado en diferentes visitas a la comunidad y en especial durante el trabajo de campo realizado para esta investigación, no se observó que las múcuras fueran hechas por ceramistas masculinos.

En contraposición, las representaciones de personajes antropomorfos se diversifican en Guaitil. Estas son observables no solo en formas, sino acabados, los cuales buscan recordar elementos precolombinos a partir de temáticas como la femineidad (Figura 42) y en el caso de la figura 12a, con decoraciones de incisiones geométricas a lo largo del cuerpo de la pieza.

No obstante, estos elementos son incorporados bajo miradas que no buscan replicarlos sino hacerlos propios, aprehenderlos e incorporarlos dentro de su nueva realidad, dentro de su nuevo mundo ligado y a la vez condicionado por actores e influencias ajenas.



Figura 42. Personaje antropomorfo femenino realizado por el artista popular Junior Matarrita Leal

El uso de los colores es quizás el elemento diferenciador más fácil de reconocer entre una comunidad y otra. Esta es la última característica que diferencia en términos subregionales, es decir, a cada poblado.

Como se ha dicho antes, a partir de la década del 2000 en el mercado nacional se comenzaron a introducir piezas extranjeras con características formales parecidas a las que se hacían en Guaitil y San Vicente, pero con acabados cromáticos diferentes. Los ceramistas de ambas comunidades en estudio rápidamente se percataron de ellas y las comprendieron como competencia.

Por sus acabados bruñidos y brillantes colores verdes, turquesas y celestes estos objetos fueron más interesantes para los turistas, lo que puso en una disyuntiva a los artistas populares guanacastecos.

La respuesta a esta situación varió dependiendo del pueblo. Mientras en Guaitil se decidió buscar la forma de incorporar estos colores a su producción, en San Vicente se optó por dejarlos de lado y continuar con la tradición de los pigmentos naturales o curioles, como único elemento cromático de las piezas.

2.5.2 Diferencias entre talleres

Pensar que las diferencias de autorías se circunscriben únicamente a elementos geográficos, como la ubicación de un pueblo en relación con el otro sería un error teórico y metodológico. Los seres humanos somos migrantes por naturaleza, estrechamos vínculos con otros sujetos sin importar el espacio que nos separa, pues el desplazamiento geográfico es habitual en el desarrollo de la formación social.

A pesar de que, como ya ha sido demostrado, es indudable la diferencia morfológica y en elementos específicos de diseño de las obras entre cada comunidad, también es verdad que cada taller tiene una producción hecha a su manera y esto no tiene que circunscribirse a

variables espaciales, sino a las relaciones sociales y técnicas de producción que los mismos ceramistas establecen.

El trabajo en ambas comunidades es en ocasiones colaborativo, esto quiere decir que en varios casos si un ceramista tiene un encargo grande de obras, éste les solicita ayuda a otros. Así, la práctica artística conlleva la observación, la experimentación, el aprendizaje y la manufactura de las piezas sometidas a encargo.

Una vez finalizado el trabajo, cuando el ceramista auxiliar regresa a su taller, continúa con un nuevo proceso que involucra la discusión, la experimentación, la copia de las obras o la innovación de nuevas piezas.

En términos morfológicos se identificaron tres casos en donde diferentes ceramistas realizan las mismas formas, pero sus acabados cambian en virtud de las posibilidades de cada artista popular. Así, se identificaron vasijas de formas ovoides, vasijas compuestas y platos hemisféricos.

El primer caso responde a obras cuyos perfiles tienen formas ovoides, las cuales, como se observa en la figura 2, son figuras cuyas bases resultan tener diámetros más pequeños que las bocas. Esta constituye una forma muy popular y cada ceramista tiene su forma distintiva de realizarla, como se observa en la siguiente figura (Figura 43).

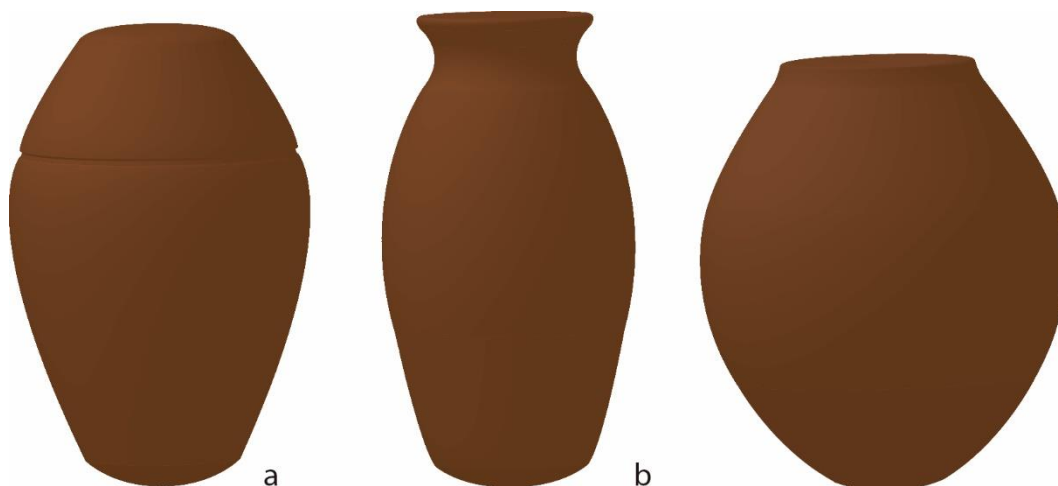


Figura 43. Diferencias de acabados en figuras ovoides hechas por los artistas populares Andy Campos Leal, Guaitil (a), Harry García Grijalba, San Vicente (b) y Nury Marchena Grijalba, Guaitil (c)

Es posible notar que en la figura anterior el artista popular Andy Campos Leal (44a) realiza el diámetro del hombro de las piezas ovoides proporcionalmente mayor que el resto de diámetros de la obra y le da a la pared del cuerpo una terminación recta hacia su base. Dicho acabado se asemeja a las morfologías que realiza el ceramista Harry García Grijalba para este mismo tipo de figuras (43b). Sin embargo, el hombro de sus piezas no crece de manera brusca como sí lo hace la figura 43a. Por el contrario, en este último punto el diámetro mayor se encuentra dispuesto de manera que ostenta un peso visual más balanceado en el cuerpo de la pieza.

Consideramos conveniente indicar que Harry no es el único que realiza las bocas de estos objetos con el borde exverso y redondeado. En realidad es común encontrar las bocas de estas obras de esa manera, de conformidad no se debe utilizar como criterio para la identificación de autorías las bocas de las figuras.

Por otro lado, en la misma figura se identifica a una forma ovoide realizada por la artista popular Nury Marchena Grijalba, debido a que aquella presenta un perfil continuo con terminación en su base sin puntos de inflexión o quiebres bruscos. Esto se puede observar en

la Figura 43c. De la misma forma esta ceramista genera obras con dicha morfología, las cuales tienden a ser mucho más bajas que el resto de los artistas de Guaitil y San Vicente.

Otras piezas importantes de identificar son las vasijas compuestas de perfil continuo, realizadas por ceramistas como Miguel Leal Vega (Figura 44a), Gerardo Campos Carrillo (Figura 44b) y Elpidio Chavarría Chavarría (Figura 44c), siendo este último el único del que se dispone registro que las realiza con bases en forma de soportes trípodas.

Además, este ceramista demuestra maestría a la hora de trabajar la arcilla cuando comprime sin mayor reparo el cuello de éstas piezas hasta llevarlo a constituir un tercio del diámetro mayor de la vasija. Esta forma llama la atención por lo estilizado del perfil.

No obstante, son las obras de Leal Vega aquellas que muestran un mejor balance visual, el cual se observa desde la apertura de la boca hasta la terminación de la base en forma de pedestal. Dicho elemento no se encuentra en las mismas vasijas de forma compuesta de Campos Carrillo, quien ejecuta bases poco elevadas y en ocasiones da la sensación de que el punto de equilibrio vertical lo desvía ligeramente.

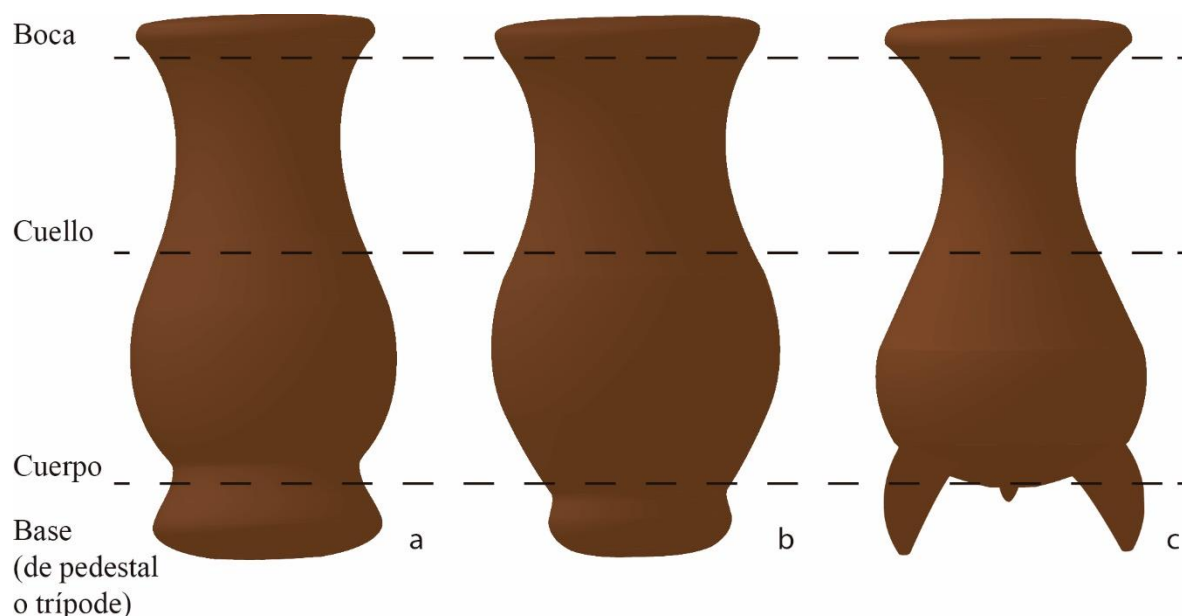


Figura 44. Vasijas de formas compuestas realizadas por los artistas populares Miguel Leal Vega (a), Gerardo Campos Carrillo (b) y Elpidio Chavarría Chavarría (c)

Un fenómeno similar ocurre cuando se comparan obras realizadas por los mismos ceramistas populares: Harry García Grijalba y Pastor Sánchez Grijalba (Figuras 45). En este caso se presenta la reconstrucción hipotética de un plato hemisférico con soportes trípodes. Por sus dimensiones, altura de las paredes y continuidad en la línea, a forma hecha por Harry (45a) pareciera corresponder más con una escudilla o un plato hondo que con un plato semejante a los comales, mientras que la obra de Sánchez Grijalba (45b) tiene paredes con una divergencia mayor que las obras de García Grijalba.

De la misma forma los soportes de este último se presentan como pastillajes sólidos y bruscos, dispuestos en la base de forma rápida de manera que a menudo estos objetos no presentan una buena estabilidad.

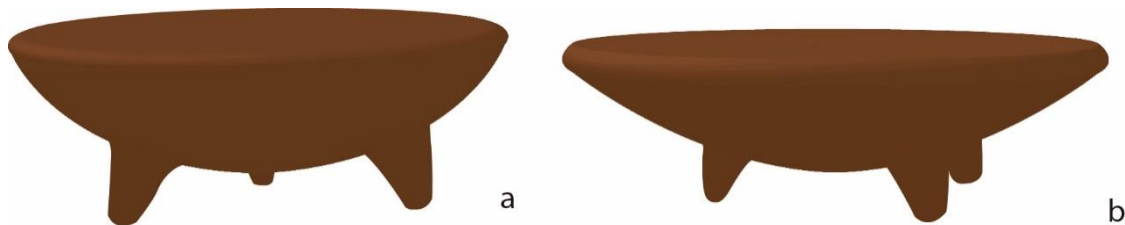


Figura 45. Comparación de formas de platos realizados por los ceramistas Harry García Grijalba (a) y Pastor Sánchez Grijalba (b)

Finalmente, en páginas anteriores se detalló la forma en que los diseños precolombinos se reintrodujeron a las obras cerámicas contemporáneas realizadas en Guaitil y San Vicente. Con esto se puso atención a la manera en que dichos motivos fueron incorporados por los ceramistas de acuerdo con sus gustos, preferencias y detalle que le ponen a su ejecución.

El artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez es quizás el ceramista que más innova, destaca y diferencia en la confección y reproducción de figuras que toman como base, o como referente, esos diseños entregados tiempo atrás por terceras personas. En este sentido los convierte o actualiza y los dispone sobre obras de maneras creativas.

Un ejemplo de lo anterior está presente en la figura 46, en la que se observa la figura original (46a) a la que ya nos hemos referido en este capítulo y sobre la que el artista trabaja para realizar producir un nuevo ser. Esto lo consigue eliminando partes específicas del diseño original (las partes sombreadas de la figura 46b), hasta generar el motivo de la derecha de la misma imagen.

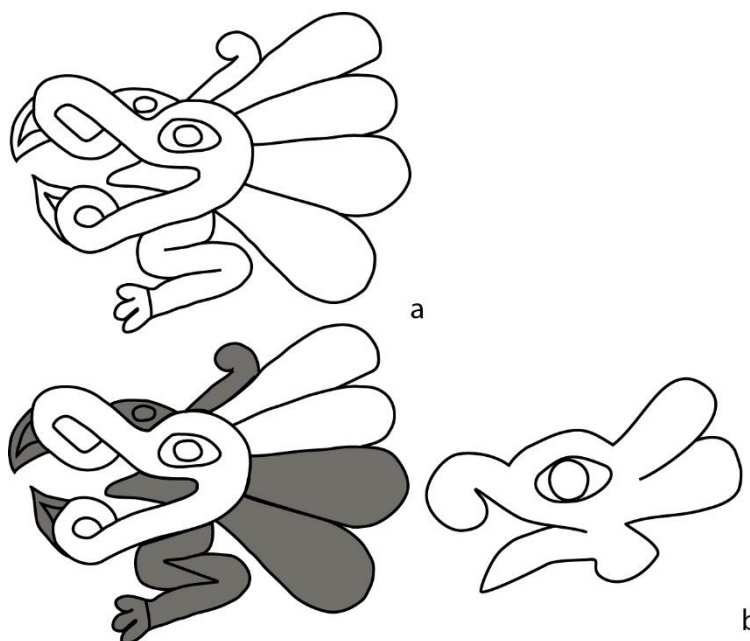


Figura 46. Transformación de la serpiente emplumada a un ser no identificado realizado por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez

Posteriormente Gutiérrez Gutiérrez dispone este motivo en diversas posiciones, como por ejemplo aquella que se observa en el cuello y patas del ser mítico que aparece en la vasija hiperboloide trípode de la figura 47. En esta, dicho personaje pareciera ya no tener plumas, sino orejas e insinuar el cuello del mismo.



Figura 47. Personaje No Identificado dispuesto en varias partes de la obra realizada por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez

Por último, es conveniente referirse a la forma en que este ser se dispone sobre las piezas, pues se presenta siempre de manera caótica, desordenada, algo disperso y sin un ritmo o simetría definidas. No se distingue cuál fue el primer motivo realzado ni el último y su tamaño, como en el caso de la figura 48, depende del espacio que la misma pieza tenga, lo cierto es que en ocasiones este ser no identificado evidencia una suerte de temor a dejar espacios vacíos en la composición.

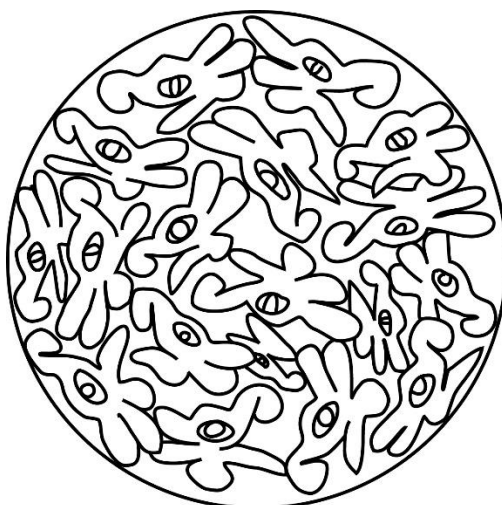


Figura 48. Representación gráfica del fondo de una vasija globular realizada por el artista popular Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez

Capítulo 3

Lo chorotega y lo ecológico. Sistemas visuales en la cerámica de estudio

El punto medular de este tercer capítulo es el establecimiento de los sistemas visuales que se desarrollan y plasman en las cerámicas de las comunidades de Guaitil y San Vicente. Para ello se procede a caracterizar los diseños cerámicos de las piezas de estudio, de acuerdo con los sintagmas visuales ya descritos y analizados en el capítulo anterior.

Con este fin en mente utilizamos como base el análisis semiótico. Así, en la primera parte de este capítulo se presenta una discusión en la que se propone que el sistema, como figura semiótica aplicada -en este caso- al registro visual, puede ser entendido de manera análoga con el concepto que desde el arte y la antropología se utiliza para designar al estilo. De forma que primero sentaremos las bases que permiten comprender este elemento de análisis desde la mirada de numerosos investigadores de ambas disciplinas. Luego, expondremos nuestro planteamiento a partir de la combinación de la semiótica y el arte.

La segunda parte de este capítulo corresponde con la presentación y caracterización de los dos estilos que se identificaron en la cerámica realizada en Guaitil y San Vicente. Ambos corresponden a los estilos denominados como chorotega y ecológico.

En esa sección se verán formas para identificar cada uno de los estilos, a su vez nuestro análisis permitirá diferenciar aspectos visuales de los mismos. Como se verá, se encuentran diferencias importantes en ambos y entre cada comunidad que los produjo.

3.1 El sistema visual como estilo

¿Qué hace que cuando se observa una pieza de cerámica contemporánea, se pueda identificar que ésta haya sido hecha en Guaitil o San Vicente? Es a partir de los sintagmas visuales que podemos comprender cómo esas unidades mínimas de expresión que producen información superficial de la obra. Esos sintagmas facultan la posibilidad de distinguir formas o diseños característicos.

Pero no podemos decir que sea un sintagma visual el que determine la procedencia de la obra o que cargue en su interior un contenido determinado. No en vano un diseño o motivo específico puede ser tomado de una manifestación cultural y dispuesto sobre otra, sin que ésta tenga mayor significado en el nuevo producto.

Lo que sí se puede argumentar es que una combinación ordenada, jerarquizada y normada de sintagmas visuales, es decir, de expresiones o de elementos de diseño -como los descritos en el capítulo anterior- puede apuntar a una relación cultural validada de manera social, la cual es conocida como un sistema visual.

Este sistema visual, por tanto, se encuentra compuesto por una agrupación de sintagmas visuales; de atributos visuales, de motivos decorativos, de elementos de diseño como la morfología, el color, los motivos bidimensionales o tridimensionales los cuales siguen una jerarquía o un orden determinado (Barthes, 1978).

Ahora bien, proponemos que desde la historia del arte se hace referencia a otro concepto para comprender el sistema, a saber, el estilo. Esta disciplina lo considera una noción de clasificación primaria para caracterizar una manifestación artística determinada y su análisis nos permite trazar una relación con las personas que ejecutan las obras.

Para el historiador del arte Ernst Gombrich el estilo es entendido como cualquier forma distintiva y, por tanto, reconocible en el que un objeto es o debe ser realizado. Lo comprende como la manifestación formal con la que se somete una obra singular a una totalidad de obras de arte. Para el autor, con este concepto se identifican los elementos que una obra -o que una parte de su configuración- comparte con otras (Gombrich, 1968).

Desde su concepción, Gombrich considera que hay un sentido normativo en el estilo, el cual denota una consistencia y conspicuidad deseables que hacen a un artefacto destacarse de una agrupación de objetos no distinguidos (Gombrich, 1968: 129). Es decir, que hay una

norma, o un principio visual que se impone o se considera deseable para que el estilo se genere.

De la misma forma, el historiador del arte Meyer Schapiro (1962) ahonda en la idea normativa del estilo al explicar que éste manifiesta el carácter totalitarista de la cultura, mismo que refleja o proyecta la forma interior del pensamiento y el sentimiento colectivos.

Al referirse a una idea totalitarista de la cultura, lo entendemos como que la normatividad es cultural; se construye, se comparte, se aprende y se simboliza socialmente. Por esto, también se sanciona o se niega aquello que no se adapte a lo establecido. No obstante, menciona que el estilo no es estático, sino que sus características varían constantemente, puesto que a lo largo de la historia hay anticipación, mezcla y continuidad (Schapiro, 1962: 360).

Ahora bien, desde una perspectiva más analítica, el historiador del arte Whitney Davis se cuestiona por la manera en que el estilo se define. Considera que esto puede construirse a partir de la relación de tres elementos clave: el primero constituye una descripción que caracterice a un grupo de objetos, en relación con una serie de atributos visuales y no solo de uno. Además, deben ser distinguibles las relaciones de similitud entre los objetos y, finalmente, la identificación de los sistemas de producción que lo sitúen tanto en términos temporales como espaciales (Davis, 1993).

Se ha reconocido también en diferentes debates que el estilo puede continuar siendo el mismo a pesar que las técnicas con los que la pieza se realiza se modifiquen (Magaloni, 1995). En relación con esto, la historiadora del arte precolombino María Teresa Uriarte considera posible que con el paso del tiempo se den adaptaciones técnicas en cuanto a la forma de elaborar las diferentes obras y esto no refiere necesariamente a cambios de estilo (Uriarte, 2012: 74-75).

Alejado de estas discusiones analíticas, técnicas y conceptuales, las cuales se encuentran desligadas del fenómeno social que motiva el entendimiento del estilo, desde una posición teórica del materialismo histórico, el historiador del arte Nikos Hadjinicolaou sostiene que aquel puede entenderse como la combinación específica de elementos formales de la imagen que constituyen una de las formas particulares de ideología de una clase social determinada (Hadjinicolaou, 1979: 96).

El investigador considera que lejos de ser sólo representaciones visuales y metafóricas con las que se infiere un tiempo y espacio de producción, el estilo permite aprehender las particularidades de la producción y el contexto social en que una obra es producida. Además, plantea que a partir del análisis de una imagen es posible hablar de un conjunto de representaciones, valores y creencias que la misma expresa. De esta forma, cada obra constituye la concreción particular y única de una ideología en imágenes colectivas (Hadjinicolaou, 1979: 96-100).

En el siguiente capítulo se discutirá y conceptualizará aquello que entendemos por ideología y la relación que, desde nuestra mirada, existe entre ésta y el papel del mito en la construcción de identidades colectivas. De momento, valga indicar que compartimos el planteamiento del autor al comprender la producción de obras como un vehículo de las ideologías en el sentido en que la forma, los diseños, los motivos, albergan ideologías entendidas como contenidos y que éstas serían maneras de explicar al ser humano y su mundo.

Como se observa, a excepción de Hadjinicolaou -cuya propuesta teórica no tuvo mayor repercusión en la historia del arte-, esta disciplina (incluso aquella que se concentra en el arte precolombino) lo que hace es estudiar la obra, pero deja de lado el elemento humano; nos

referimos al sujeto que crea al objeto artístico o al grupo humano que materializa algo socialmente compartido.

A partir de la arqueología y la antropología podemos acercarnos a esta lectura del ser humano desde el estilo. Con ellas es posible comprender que, en efecto, este elemento constitutivo de las obras permite ordenar una variabilidad de objetos en virtud de las diferencias o similitudes que presentan. Pero, además, nos permite comprender la forma en que los estilos, o sistemas visuales, varían con el paso del tiempo.

Sobre este tema se generaron discusiones relacionadas con que la similitud de los estilos entre grupos humanos era proporcional a la cercanía entre sus miembros (Whallon, 1968; Longacre, 1970).

No obstante, posiciones posteriores han hecho observaciones al respecto. Por ejemplo, Ian Hodder argumenta que la similitud de objetos que compongan un estilo, no necesaria ni de manera exclusiva reflejan interacciones sociales, esta también puede hacer referencia a otros fenómenos, como los sistemas de creencias (Hodder, 1985).

De ambos planteamientos es posible discutir la continuidad o cambios en cuanto a los estilos chorotega y ecológico identificados en las obras contemporáneas de Guaitil y San Vicente, por lo que es conveniente tomar en cuenta lo que arqueólogos como Anne Shepard (1980) argumentan en razón de que hay comunidades a las que, a pesar de su cercanía geográfica con otras, desarrollan estilos diferentes dentro de sus producciones propias.

Estas manifestaciones particulares e independientes de la cercanía o la relación entre comunidades han sido también objeto de estudio por Stephen Plog (1980), quien desestima la hipótesis de interacción con la idea que los pueblos comunican sus identidades sociales a partir de elementos estilísticos. Esto explica, de acuerdo con el investigador, la posibilidad

de encontrar estilos semejantes, pero con variaciones entre una comunidad y otra (Plog, 1980: 118).

De forma que, más que adaptarse a una norma, como señalan Schapiro (1962) o Gombrich (1968), el estilo o sistema visual puede comprenderse a partir de un proceso en el que los ceramistas de ambas comunidades en estudio, como grupo, encuentran una forma socialmente aceptada de representar o de comunicar aquello significativo en términos culturales (Lotman, 1996), lo que explica la razón por la que una comunidad puede tener un sistema visual en especial y no otro, a pesar de su proximidad geográfica.

En este sentido resulta conveniente retomar lo propuesto por la arqueóloga Polly Wiessner (1983, 1984) quien sostiene que, para nuestro caso, un sistema visual puede ser utilizado como un medio de transmisión de información y constituye una forma en que se proyecta la identidad de un grupo social o de una persona en particular hacia los demás.

Lo anterior podría explicar el fenómeno que los sistemas visuales varíen con el paso del tiempo, pues las transformaciones son congruentes con los cambios sociales, identitarios y culturales que experimenta una comunidad determinada.

De forma que, siguiendo lo expuesto con anterioridad, el hecho que un conjunto de obras presente un sistema visual definido y prolongado a lo largo del tiempo no indica necesariamente que éste no llegue a variar, pues las condiciones sociales se modificarán, de modo que es natural que las representaciones artísticas, y por lo tanto estilísticas, también cambien.

3.2 Sistemas visuales en los diseños contemporáneos de Guaitil y San Vicente

En el presente sub-apartado se definen los dos sistemas visuales (estilos) que componen la cerámica contemporánea realizada por los artistas populares alfareros de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya, provincia de Guanacaste. Con este fin en mente primero se

retomarán aquellos trabajos que hayan tratado el tema del estilo en las manifestaciones artísticas en cuestión. Para finalizar, se presentarán y caracterizarán los dos sistemas visuales definidos: el chorotega y el ecológico. En lo que a éste último se refiere se reconocerán sus variantes por comunidad, pues es el único que presenta diferencias determinantes.

El tema del estilo, que desde nuestra mirada entendemos como un sistema visual, es compuesto por una serie definida, organizada y jerarquizada de sintagmas visuales como los morfológicos y los decorativos, entre los que se pueden nombrar los motivos de fauna, los motivos de flora, los motivos geométricos y los colores. Los sistemas visuales que se analizarán más adelante son producto de grupos culturales, sociales e históricamente determinados y son resultado de una tradición alfarera de producción específica, de forma que éstos son consecuencia de disposiciones socialmente adquiridas.

Han sido tres los trabajos que tratan este tema en la cerámica contemporánea de Guaitil y San Vicente, el primero de ellos, “Virtual antiquities, consumption values and cultural heritage economy in a Costa Rican artisan community” (Weil, 2004), concibe a las obras cerámicas como si éstas contuvieran en su interior una suerte de aura de antigüedad, a esto se refiere el documento cuando nombra las obras de ambas comunidades como “antigüedades virtuales”.

En el mismo se deja entrever un solo estilo cerámico y es el que para este trabajo entendemos como chorotega. En el artículo se sostiene que la categoría de “virtual” es utilizada como un sinónimo de “casi” y se emplea para transmitir la noción de ser un sustituto que duplica en cierta forma la esencia de aquello original precolombino (Weil, 2004: 236).

El documento explica que los ceramistas de ambas comunidades han entendido los valores del mundo moderno, lo que les permite seguir aquellos patrones de consumo y distinguir los estilos que los turistas quieren comprar. Utilizan la tradición como un recurso para

representar de manera plástica su propia visión del pasado precolombino, no les resulta relevante el conocimiento arqueológico relacionado con la iconografía o la técnica de manufactura presente en las obras prehispánicas, prefieren una lectura propia a partir de sus inspiraciones estéticas y las preferencias del mercado (Weil, 2004: 241-245).

Posteriormente, en el documento inédito “Tradición y cambio en la cerámica producida en las comunidades de San Vicente y Guaitil” (Herrera y Weil, 2009) se desarrolla más la idea esta vez no de un solo estilo, sino de tres. Cada uno de ellos es identificado ya no desde la mirada del mercado, sino desde una caracterización rápida de las decoraciones que los componen. Estos son el tradicional, el chorotega renovado y el ecológico.

Mientras el estilo tradicional es presentado como aquel que aglomera formas relacionadas en las labores del hogar como las ollas sin decoraciones y los comales, el estilo chorotega renovado se da a partir de la intención de replicar piezas indígenas obtenidas en contextos precolombinos o tomados de catálogos o libros especializados (Herrera y Weil, 2009: 54-56).

Caso aparte se menciona en el estilo ecológico que es caracterizado por “dibujos más literales” y acabados innovadores, que se alejan de la forma acostumbrada de representar los temas tradicionales, a la vez que incorporan nuevas temáticas diferentes al estilo anterior.

El documento lo presenta como una prueba de lo viva que está la tradición alfarera de la zona pues se encuentra basada en un conocimiento técnico de las anteriores generaciones (Herrera y Weil, 2009: 57).

En el trabajo más reciente sobre esta temática “La postguerra de las imágenes y la incursión del turismo: Representaciones visuales en la alfarería “chorotega” contemporánea en Guanacaste, Costa Rica”, se describen tres tipos de diseño, los cuales podríamos comprender como estilos. El documento comenta que éstos son influenciados por

requerimientos del mercado turístico y tienen como objetivo hacer más atractivas las piezas (Barboza, 2018: 293).

El artículo caracteriza los diseños desde una perspectiva mercantil y turística. Sostiene que hay un diseño que resulta ser copia de piezas precolombinas, las cuales satisfacen expectativas acerca del lugar de visita o de sus atractivos turísticos.

Otro diseño lo denomina “estética ecológica”. De acuerdo con el escrito, este se asemeja a una estética occidental contemporánea apreciable en el uso de la pintura y los paisajes; los cuales se disponen para para fomentar la imagen de Costa Rica como atractivo turístico. El tercer diseño no se define bien, se propone que se da a partir de la unión de lo decorativo con lo utilitario, como las alcancías con morfologías de cerdos (Barboza, 2018: 293-296).

Como se puede observar, estos tres trabajos convergen en la idea que es el mercado, y en específico el turismo, el condicionante base que moviliza o genera los cambios en la producción de Guaitil y San Vicente. Como se ha visto hasta el momento y como se verá con mayor detalle en el siguiente capítulo, podemos decir que en parte es así. Sin embargo, circunscribir los estilos a este elemento implica no comprender a profundidad este arte popular.

Entender el estilo como un sistema visual nos faculta dimensionar una parte de la profundidad a la que nos referimos. Con esta lectura realizamos dos acciones, por un lado, concebirlo como una manera con que los ceramistas de ambas comunidades proyectan información relevante de sus mundos. La otra acción es reconocer y separar en partes todos aquellos elementos visuales que lo constituyen. Con esto último nos acercaríamos a elementos identitarios de los alfareros.

A continuación, presentamos los dos sistemas visuales identificados desde nuestro análisis: el chorotega y el ecológico, que constituyen el arte popular alfarero de las comunidades de Guaitil y San Vicente.

Para el establecimiento de cada sistema visual, se definieron aquellos sintagmas que lo componen. Estos se aglomeran en cinco (5) grupos, los cuales son los motivos geométricos, los motivos de fauna, los motivos de flora, las morfologías y el color. Cada uno de ellos es representado y descrito de manera somera en la figura 49. Los mismos serán caracterizados con mayor rigor en su respectivo apartado con base en el sistema específico al que corresponden.

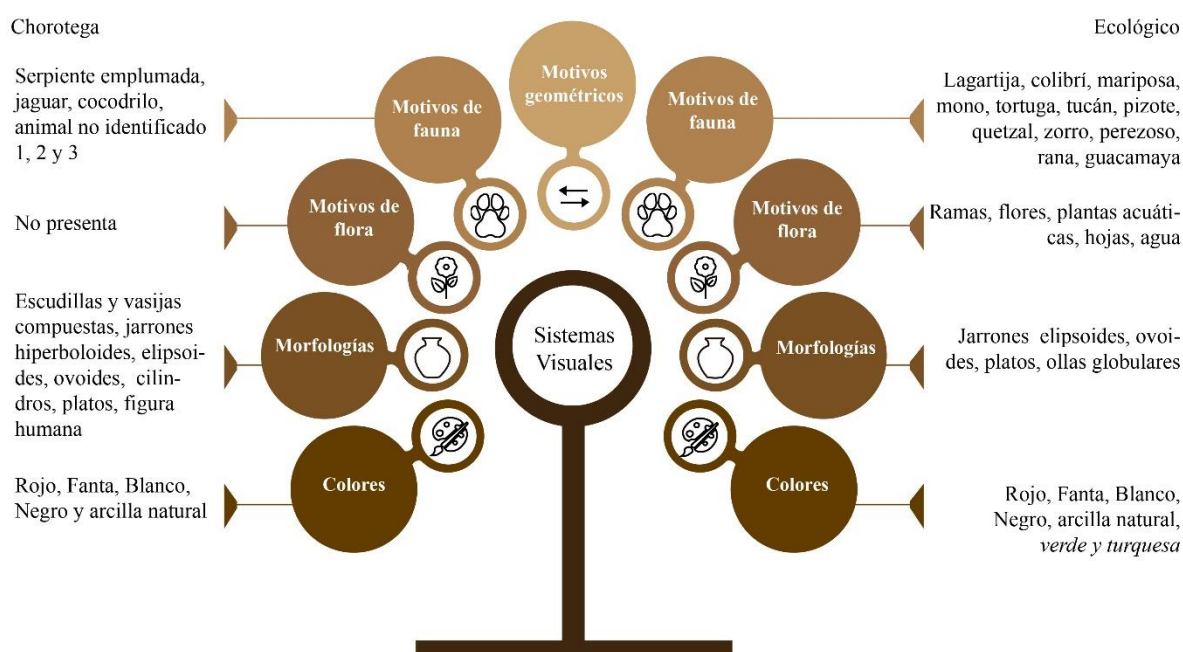


Figura 49. Infografía que reúne y sintetiza cada uno de los sintagmas visuales presentes en los dos sistemas identificados; el chorotega y el ecológico

Antes de realizar dicha labor, sostenemos que ambos sistemas visuales reconocidos en las manifestaciones de arte popular cerámico de Guaitil y San Vicente presentan, en términos decorativos, la disposición de elementos bidimensionales desde el borde hasta su base. La forma de aplicar los colores y el sistema de composición hace que sean motivos definatorios de la cerámica de ambas comunidades alfareras.

Independiente de las formas cerámicas, a partir del estudio de las 81 obras se han identificado dos maneras específicas en que estas composiciones se ordenan en términos espaciales; las cuales responden a los sistemas visuales identificados, Chorotega y Ecológico.

Como se verá, en ambos ordenamientos se presenta un sistema jerárquico de divisiones espaciales que define el centro compositivo, a la vez que permite identificar unidades secundarias de decoración y las reglas de combinación de ambas.

3.2.1 El sistema visual chorotega

Hay un conjunto de cuarenta (40) obras cerámicas que ostentan un estilo particular al cual denominamos como sistema visual chorotega. En un principio este se diferencia del sistema visual ecológico por la disposición de elementos sintagmáticos siguiendo un orden o un sistema ordenado y jerárquico.

A continuación, se muestra el modelo general de una de las formas de presentar los elementos bidimensionales sobre piezas que del sistema visual chorotega (Figura 50), en el que “a” es la totalidad de la pieza, el borde de esta se encuentra representado por la letra “b” y habitualmente se halla pintado con curiol rojo o negro.

El cuello se representa con la letra “c” y este espacio en términos generales carece de decoración salvo el color base con que la obra es pintada. No obstante, en algunos casos es posible observar que el borde y cuello ostentan el color característico de la arcilla cocida, sin pigmento. Esta es una decisión del ceramista en relación con la forma del objeto que quiere realizar; por ejemplo, algunos jarrones ovoides u ollas globulares presentan este acabado junto con decoraciones de pastillaje modelado, como se verá más adelante.

A partir de este punto se halla la letra “d”, un elemento secundario del diseño, compuesto por la combinación de una línea delgada y una banda con motivos geométricos. Bajo ella se ubica el espacio “e”, el cual configura el punto central de la imagen y está formada por un

bloque de subdivisiones (f, g y h) en donde “f” y “h” enmarcan una banda “g” que constituye el centro de la composición.

Este centro puede representar elementos geométricos, figuras zoomorfas estilizadas y patrones modulares realizados con *líneas vivas*, es decir, trazos orgánicos cargados de dinamismo (Sondereguer, 2000: 39).

Estos son realizados a partir del uso de pinceles que no absorben de manera adecuada el curiol, lo que produce líneas disparejas, en ocasiones gruesas y en otras delgadas, a veces muy cargadas de pigmento y en otras degradadas en el trazo.

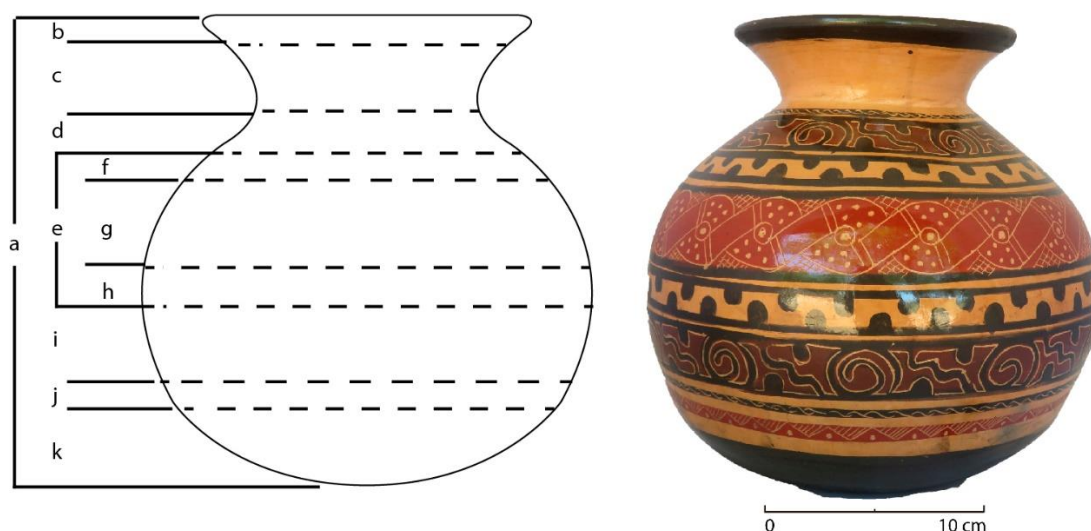


Figura 50. Sistema de divisiones espaciales y ordenamiento jerárquico sobre una pieza con el sistema visual chorotega del artista popular Harry García Grijalba

Bajo este elemento compositivo se encuentra “i”, otro motivo secundario de diseño que se asemeja en su diseño a “d”. Bajo éste se presenta “j”, una banda delgada que en ocasiones es omitida por el ceramista y que pareciera ser dispuesta como un elemento de relleno en la composición o utilizada como una forma de dar paso a “k”, que resulta ser la base de la obra.

Las líneas o bandas de un solo color producidas por trazos rectos son *líneas muertas* (Sondereguer, 2000: 39), inexpresivas, que se utilizan para enmarcar o delimitar un diseño

horizontal del siguiente. En algunas ocasiones también es posible observar bandas de colores contrastantes, pero estos elementos son característicos de algunos autores y no de otros.

Como es posible observar en la figura 50, los diseños del sintagma visual chorotega se disponen de manera alterna y llenan por completo los espacios vacíos, hasta llegar a la base de las piezas, las cuales, en muchos casos, son pintadas con color negro o se deja con el color blanco de fondo.

Ahora bien, el sistema visual trasciende la disposición ordenada de los sintagmas visuales. Comprende, en realidad, un código específico que configura dichos sintagmas en un lenguaje visual. Los motivos que lo conforman se pueden observar en la parte izquierda de la figura 49.

Es así como se puede describir el sistema visual chorotega como la agrupación ordenada de sintagmas visuales o motivos gráficos los cuales, por su forma de representación, las técnicas con que se realizaron y los temas planteados remiten a una construcción o a una mirada contemporánea del pasado precolombino de los pobladores de lo que hoy es Guanacaste.

Las obras cerámicas que responden a este sistema reúnen motivos de fauna como la serpiente emplumada, el jaguar, el cocodrilo y tres figuraciones de animales no definidos. Estos últimos podrían corresponder con un ave y dos seres más (representados en el Anexo 2; MF ni 6, MF ni 7).

A diferencia de estos sintagmas de fauna, los de flora tienden a ser mayoritariamente obviados dentro del sistema visual chorotega, salvo algunas excepciones como ha encontrado Henry Vargas en bandas de ciertos artefactos que presentan interpretadas por el investigador como flores o ramos de hojas (2021: 19).

Una eventual explicación para esta poca presencia de contenidos de flora es algo que todavía no se ha identificado en términos arqueológicos, pero es posible que no fuera relevante en términos culturales para los grupos precolombinos incorporar elementos con temática de vegetación dentro de sus producciones plásticas.

En términos de morfologías es importante indicar que aquellas formas que se relacionan con este sistema son las escudillas y las vasijas compuestas con perfiles continuos y discontinuos, los jarrones hiperboloides –característicos de objetos arqueológicos como en ejemplares del tipo cerámico precolombino Pataky policromo (Figura 17) y los cilindros, sobre los cuales ya nos hemos referido en el capítulo anterior.

Cabe indicar que tanto los cilindros como las escudillas, al igual que los jarrones hiperboloides, son obras constituidas por formas que se utilizan de manera única en el sistema visual chorotega.

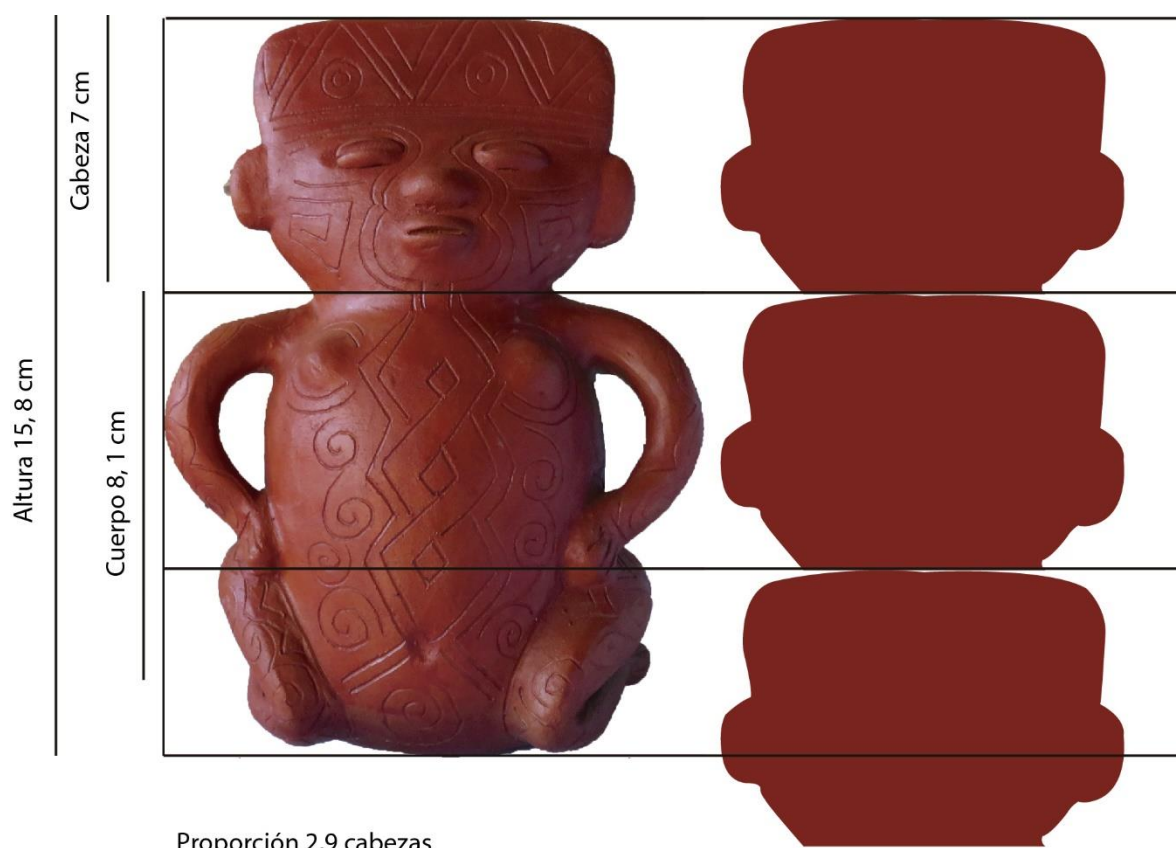
Agregamos que bajo este mismo sintagma visual morfológico la figura humana, es decir, la estatuaria con representaciones antropomorfas que es utilizada sólo bajo este sistema visual, a pesar que también se han encontrado otras figuraciones humanas como la múcura pero este tipo de formas no responden a un sistema en específico.

Estas manifestaciones artísticas contemporáneas con figuraciones humanas tienen como referente directo piezas precolombinas. Lo anterior se infiere a partir no del uso de los curioles; los cuales, como veremos, son un referente secundario, sino en la forma en que están siendo representadas y, quizá, lo más importante, el sistema de proporciones que presentan.

En este sentido, Henry Vargas ya había identificado que, a la hora de hacer las representaciones humanas en posición sedente, los grupos precolombinos del actual Guanacaste utilizaban una proporción de entre 2,37 y 3,6 cabezas. Bajo esta posición el

investigador considera que el sistema de proporción prehispánico se define tomando la cabeza del personaje como base modular de la obra. Este elemento es parte de un ente compositivo dentro de un sistema histórico y contextualmente definido (Vargas, 2015: 3-17).

A partir de esta premisa y, ante la observación realizada en campo de características proporcionales similares entre las piezas contemporáneas realizadas en las comunidades en estudio y aquellas precolombinas, se realizó el ejercicio de identificar el sistema de proporciones de estas obras (Figuras 51 y 52).



Proporción 2,9 cabezas

Figura 51. Proporción de la pieza cerámica realizada por el artista popular Derix Briceño Espinoza, la cual ostenta 2,9 cabezas de alto.

Lo que se obtuvo de éste proceso, como se aprecia en la figura 51, es que el sistema de proporción sigue el mismo parámetro precolombino, en este caso se mantiene dentro del margen detallado con anterioridad con 2,9 cabezas de altura. El mismo sistema se observa en

la figura 52, la cual es en términos de tamaño mucho más pequeña que la primera, pero mantiene un similar sistema de proporción, esta vez de 2,25 cabezas de altura.

Ahora bien, el tamaño de las piezas es irrelevante porque lo que el sistema de proporciones evidencia es una forma de composición que responde a una métrica de ordenamiento culturalmente definida (Scott, 1999; Vargas, 2015).

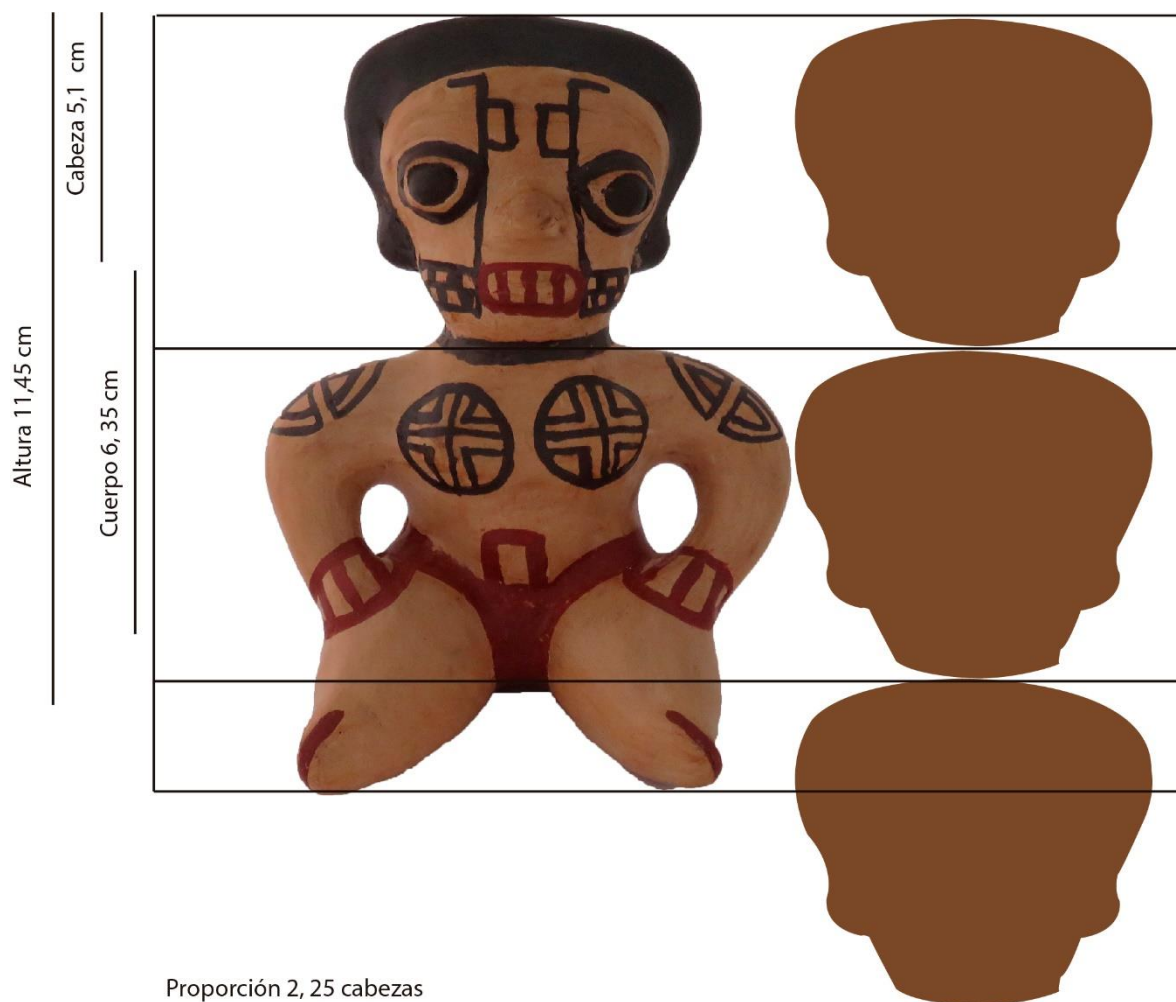


Figura 52. Proporción de la pieza cerámica realizada por el artista popular Elpidio Chavarría Chavarría, la cual ostenta 2,25 cabezas de alto.

Dentro de este marco de lectura podría creerse o asumirse, por error, que se puede generalizar dicho sistema de proporciones y afirmar que todas las piezas antropomorfas que se realizan en ambas comunidades implementan dichas medidas. Lo cierto es que esta lectura

es mucho más compleja, como queda evidenciado en la proporción de la figura 53, la mícura a la que nos hemos referido en páginas anteriores.

Dicha obra no calza dentro de los estilos o sistemas visuales que hemos identificado. Si acaso es lo más cercano a lo que podría ser el tercer diseño propuesto por Barboza (2018) pero que, como dijimos, no define claramente.

El caso es que la mícura presenta una proporción completamente diferente, que corresponde con 5 cabezas exactas (Figura 53). Este hecho la diferencia no sólo en cuanto a temática sino también en cuanto a idea o criterio estético tras el objeto.



Proporción 5 cabezas

Figura 53. Proporción de la pieza cerámica realizada por la artista popular Maribel Sánchez Grijalba, la cual ostenta 5 cabezas de alto.

Eventualmente se podría argumentar que este sistema de proporciones cambia por la función del objeto, pues hay que recordar que las mícuras se pensaron a partir de la segunda mitad del siglo XX como botellas para transportar líquidos y la función o el cumplimiento de una necesidad tiende a ser más importante que el criterio estético (Lull, 2007). Lo cierto es que la figura 51 también es una vasija, de manera que nos inclinamos a inferir que este cambio responde a criterios estéticos.

Otro sintagma visual que compone el sistema chorotega es el color. Este elemento es el que quizá induce a más error pues se asume que un color determinado ya encasilla a la pieza entre uno u otro sistema visual.

A partir de nuestro análisis de las 41 obras cerámicas que componen este sistema, podemos indicar que presenta los curioles base rojo, fanta, blanco, negro y sus respectivas combinaciones, generando colores secundarios como los observados en la figura 6.

También se encuentra el uso de la arcilla natural como forma de decoración pictórica, sin embargo, no es una tendencia en este sistema visual. Al respecto, algunos ceramistas la utilizan para generar decoraciones puntuales, como los pastillajes modelados. Pero llega a ser mucho más utilizado y expresivo en el sistema visual ecológico, mismo que estudiaremos en el siguiente apartado.

Como corolario previo la tabla 3 detalla un desglose y descripción de las obras cerámicas realizadas por ceramistas de ambas comunidades.

Tabla 3. Obras cerámicas asociadas al sistema visual Chorotega por comunidad y taller

	Taller	Ceramista	Descripción
Guaitil	Nimbuera	Luz Marina Campos Chavarría	Olla globular achatada con pigmentos
Guaitil		Miguel Leal Vega	Plato circular con pigmentos e incisos
Guaitil	Cudeg	Andy Campos	Jarrón semi globular con pigmentos e incisos
Guaitil		Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez	Vasija hiperboloide trípode con pigmentos e incisos
Guaitil	Pilón	Nury Marchena Grijalba	Olla globular de boca restringida con pigmentos e incisos y pastillaje
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Olla achatada con pigmentos
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Olla globular con pigmentos
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Tazón de paredes divergentes con pigmentos, incisos, pastillaje y soportes trípodes
Guaitil	El Metate	Derix Briceño Espinoza	Figura humana sedente con pigmentos e incisos y pastillaje
Guaitil		Derix Briceño Espinoza	Figura humana sedente con pigmentos e incisos y pastillaje
Guaitil	Mono congo loco	Junior Matarrita Leal	Figura humana sedente con bebé en brazos, con pigmentos y modelado
Guaitil		Junior Matarrita Leal	Plato redondeado con soportes sólidos con pigmentos e incisos
San Vicente	El Centro	Luis Pastor Sánchez Grijalba	Plato redondeado con soportes sólidos con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Plato redondeado con soportes sólidos con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Vasija cilíndrica de cuello alto con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Vasija globular de cuello alto con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Jarrón elipsoidal de cuello alto y exverso con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Jarrón globular con pigmentos e incisos
San Vicente		Luis Pastor Sánchez Grijalba	Plato redondeado con pigmentos e incisos
San Vicente	XXX	Carlos Grijalba A.	Plato redondeado con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Plato redondeado con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Incensario zoomorfo compuesto con pigmentos, modelado y entresacado

	Taller	Ceramista	Descripción
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Figura humana en posición sedente modelada
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Jarra globular con asa y pedestal con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Incensario zoomorfo trípode con pigmentos e incisos
San Vicente	Harry	Harry García Grijalba	Vasija hiperboloide trípode con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija compuesta de perfil continuo con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija globular ligeramente achatada con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija globular de cuello alto con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija cilíndrica de cuello corto con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija cilíndrica de cuello corto con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Vasija cilíndrica de cuello corto con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Plato redondeado de paredes ligeramente divergentes con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Plato profundo redondeado y trípode con pigmentos e incisos
San Vicente	Chorotega	Elpidio Chavarría Chavarría	Personaje femenino sedente con pigmentos y modelado
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Olla globular ligeramente achatada con pigmentos e incisos
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Tazón hemisférico compuesto trípode con pigmentos, incisos y modelado
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Tazón hemisférico compuesto trípode con pigmentos, incisos y modelado
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Figura sedente con bebé en brazos con pigmentos y modelado
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Figura sedente con pigmentos y incisos
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Vasija compuesta de perfil continuo con pigmentos y modelado

3.2.2 El sistema visual ecológico

El sistema visual ecológico es el segundo estilo que identificamos dentro de las obras de arte popular cerámico que realizan las comunidades de Guaitil y San Vicente. Este es mucho más complejo que el chorotega y presenta variantes importantes entre ambas localidades. Es decir, hay una forma de realizar el sistema ecológico en Guaitil y otra en San Vicente.

Como se verá, con nuestro análisis proponemos que las técnicas o los materiales utilizados en realidad no son elementos determinantes para caracterizar o diferenciar un estilo de otro. Hay algo más relevante que esto y corresponde con la temática que se desarrolla. Este elemento lo obtenemos al comprender el estilo como un sistema visual.

Pero antes de ingresar a esto deseamos detallar la forma en que los diferentes sintagmas visuales se disponen sobre las obras de este sistema. Como se verá, a diferencia del anterior en donde la sobreposición de diseños geométricos caracteriza el sistema chorotega en este contrapone con decoraciones caracterizadas por temas relacionados con la naturaleza (Figura 54), además de la incorporación de algunos referentes precolombinos, pero plasmados con formas menos abstractas y geométricas. A su vez, es notoria la presencia de colores industriales como el verde, el turquesa y en ocasiones celeste, a los que ya nos hemos referido.

El modelo general para la disposición de elementos bidimensionales con temáticas contemporáneas puede ser esquematizado en la figura 54, en donde, al igual que en la anterior, “a” corresponde con la pieza completa y “b” con el labio de ésta. Este elemento es de manera comparativa más delgado que el caracterizado para las piezas anteriores. El cuello, delimitado por la letra “c”, es una banda de colores crema o verdes y turquesas.



Figura 54. Sistema de divisiones espaciales y ordenamiento jerárquico sobre una pieza con motivos contemporáneos del artista popular Wilson Espinoza Zúñiga

Una delgada línea muerta se encuentra en el espacio delimitado por la letra “d”. Bajo ésta se observa el centro de la composición, definido por la letra “e” que puede plasmar personajes zoomorfos de diferentes tipos como colibríes, tortugas, monos, mariposas, entre otros, pero también de fondos vinculados. En el caso de la figura 54 consiste en manchas abstractas de colores que remiten a zacate en el aire (Wilson Espinoza Zúñiga, 2021, comunicación personal).

El espacio definido por la letra “f” puede representar una banda divisoria con elementos geométricos o ser una banda de tono sólido que separa el fondo de la obra, definido por la letra “g”.

Este sistema visual utiliza dentro de sus sintagmas visuales de fauna, representaciones de seres como la lagartija, el colibrí, la mariposa, el mono, la tortuga, el tucán, el pizote, el quetzal, el zorro, el perezoso, las ranas y las guacamayas, cada uno con sus respectivas variantes que ya hemos indicado.

Muchos de estos motivos de fauna no son propios de la región del Pacífico Norte donde se ubica Guanacaste, como en el caso del quetzal (Figura 55), y menos éste puede ser

asociado con un elemento de flora como lo que pareciera ser una mata de café. No obstante, estas representaciones en apariencia incongruentes son altamente representativas del sistema ecológico y ponen de manifiesto un mensaje contenido en el mismo que se quiere transmitir, como será estudiado en detalles en el próximo capítulo.



Figura 55. Obra con representación de quetzal realizada por el artista popular Pastor Sánchez Grijalba

Mientras los personajes míticos son propios de los motivos de fauna del sistema chorotega, los sintagmas de fauna mencionados en este apartado caracterizan temáticas del sistema visual ecológico. Éstos a su vez se conjugan con todos los sintagmas identificados de flora y son figuraciones de ramas, flores, hojas, plantas acuáticas y motivos alusivos a elementos naturales como el agua. Este último motivo se representa a menudo a partir de brochazos gruesos que cubren una importante parte de la obra sobre el que se disponen otros elementos visuales como las flores.

En cuanto a los sintagmas morfológicos hay una menor diversidad de formas que en el sistema visual chorotega. En el ecológico lo que ocurre es que las formas responden de una

mejor manera a transmitir mensajes determinados, es decir, mensajes que tienen como base conceptos como naturaleza, vida animal, entre otros.

De esta manera las formas que se utilizan dentro de este sistema visual son aquellas que permitan un mayor campo al artista popular para representar los motivos de fauna y de flora de manera literal. Así, se encuentran los jarrones elipsoides y ovoides, los platos y las ollas globulares.

Finalmente, en el uso de los colores encontramos diferencias importantes entre las piezas realizadas en Guaitil en relación con las de San Vicente. En ambas comunidades se encuentran los colores tradicionales presentes en los curioles rojo, fanta, blanco, negro y sus combinaciones para generar colores secundarios, pero en Guaitil se utilizan otros colores como el verde y el turquesa (Figura 56).



Figura 56. Diferencias de colores en el sistema visual ecológico según comunidad, Guaitil (izq.) y San Vicente (der.)

Lo anterior nos permite proponer que el color, a diferencia de lo que a menudo se ha pensado e incluso los mismos ceramistas así evidencian en conversaciones informales, no es un elemento que determina el sistema visual ecológico. Estos colores constituyen licencias o

permisos que los artistas se dan y que consolidan ese mensaje relacionado con la naturaleza, pero no son necesarios para que éste se genere.

Dicho de otro modo, el uso de colores producidos mediante engobes industriales, permite a los ceramistas de Guaitil reforzar aquello que denominamos el sistema visual ecológico. Pero éste atributo de diseño no constituye el elemento que determina la presencia de un sistema visual o de otro. No obstante, a partir de una adecuada revisión de la cerámica que los ostenta, nos damos cuenta que no es exclusivo este uso para su existencia.

La imagen de la derecha de la figura 56 es un ejemplo de ello, en donde se observa una morfología y elementos gráficos que responden al sistema visual ecológico como el plato y la mariposa, pero sus colores constituyen los tradicionales empleados desde las primeras referencias documentales que se cuentan de la zona.

Por tanto, consideramos que resulta factible la existencia del sistema visual ecológico sin la necesidad del uso de los colores industriales. Las obras realizadas por los artistas populares de San Vicente así lo evidencian. Ellos han tomado la decisión de no incorporar estos materiales a sus obras por lo que constituyen otra forma de comprender lo ecológico.

En este orden de ideas, resulta relevante proponer que esta situación no ocurre a la inversa. Es decir, puede haber un sistema visual ecológico sin el uso de los acabados cromáticos industriales, pero no puede haber estilo chorotega con esos colores. El color constituye una licencia que posibilita un refuerzo del estilo ecológico, pero discrimina el chorotega. No puede haber un estilo chorotega con colores industriales.

Es decir, el sintagma visual cromático es un elemento comunicativo que termina de cerrar un círculo de expresión del mensaje, pero no es el único indicador para referirse al sistema ecológico, como tampoco es su presencia lo que lo determina. Como se indicó, en San

Vicente se hacen piezas que refieren a este sistema, a partir de los colores tradicionales y sus respectivas combinaciones.

Por tanto, se comprende que estas piezas responden a lo ecológico por las decoraciones de flora y fauna que ya hemos tratado. Corresponden con sintagmas visuales que definen y sirven para identificar, sin importar la comunidad en donde las obras fueron hechas a este sistema visual ecológico.

Otro punto es el que se puede apreciar con los sintagmas visuales geométricos. Estos se utilizan a manera de “licencia” o “permiso” de uso en ambos estilos. Es decir, el estilo ecológico permite utilizar estos elementos geométricos como “licencias gráficas”, lo que quiere decir que ofrece la flexibilidad para permitir la incorporación de dichos motivos si el ceramista así lo determina.

Sin embargo, los motivos geométricos son elementos que deben, necesariamente, aparecer en el estilo chorotega, el cual se compone por la presencia de dichos sintagmas visuales, además de los pigmentos arcillosos naturales extraídos por los mismos ceramistas. Este sistema no permite incluir como licencia gráfica los esmaltes industriales.

De la misma forma que en el sistema visual Chorotega, a continuación se muestra la tabla 4 que presenta y describe por comunidad y taller las 40 obras cerámicas hechas por artistas populares que siguen el sistema visual Ecológico.

Tabla 4. Obras cerámicas asociadas al sistema visual Ecológico, por comunidad y taller

	Taller	Ceramista	Descripción
Guaitil	Nimbuera	Edgar Campos Campos	Plato circular con pigmentos e incisos
Guaitil		Edgar Campos Campos	Plato circular con pigmentos e incisos
Guaitil		Wilson Espinoza Zúñiga	Olla globular con pigmentos
Guaitil		Wilson Espinoza Zúñiga	Olla globular con pigmentos
Guaitil		Wilson Espinoza Zúñiga	Plato circular con pigmentos e incisos
Guaitil		Wilson Espinoza Zúñiga	Plato circular con pigmentos e incisos
Guaitil	Nambrú	Miguel Leal Vega	Jarrón elipsoidal de paredes achatadas con pigmentos e incisos
Guaitil		Miguel Leal Vega	Jarrón elipsoidal de paredes achatadas con pigmentos e incisos
Guaitil		Miguel Leal Vega	Jarrón ovoide con pigmentos e incisos
Guaitil		Miguel Leal Vega	Jarrón ovoide con pigmentos e incisos
Guaitil		Miguel Leal Vega	Vasija de forma compuesta de perfil continuo, pigmentos, incisos y base de pedestal
Guaitil		Miguel Leal Vega	Vasija de forma compuesta de perfil discontinuo con pigmentos, incisos y estampados
Guaitil		Miguel Leal Vega	Vasija de silueta compuesta, de paredes rectas y cuello corto con pigmentos, incisos, estampados y pastillajes
Guaitil	Cudeg	Andy Campos	Jarrón ovoide con pigmentos, incisos y pastillajes
Guaitil		Andy Campos	Jarrón globular con pigmentos, incisos y pastillajes
Guaitil		Gerardo Campos Campos	Olla globular de boca restringida con pigmentos e incisos
Guaitil		Gerardo Campos Campos	Vasija compuesta de perfil continuo con pigmentos, incisos y base de pedestal
Guaitil		Gerardo Campos Campos	Plato rectangular de bordes redondeados con pigmentos e incisos y soportes trípodes
Guaitil	Pilón	Nury Marchena Grijalba	Jarrón elipsoidal con pigmentos e incisos y pastillaje
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Jarrón globular con pigmentos, incisos y pastillajes
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Compuesta cerrada de perfil continuo con pigmentos e incisos y pastillaje
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Vasija compuesta con forma de florero con pigmentos
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Vasija compuesta con forma de florero con pigmentos
Guaitil		Nury Marchena Grijalba	Plato ovalado con pigmentos

	Taller	Ceramista	Descripción
Guaitil	El Metate	Derix Briceño Espinoza	Plato redondeado con pigmentos e incisos
Guaitil		Lilliam Briceño Espinoza	Plato redondeado con pigmentos e incisos
Guaitil		Martina Espinoza Grijalba	Figura humana sedente, con pigmentos y modelado
San Vicente	El centro	Luis Pastor Sánchez Grijalba	Plato redondeado con soportes sólidos con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Ocarina zoomorfa con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Ocarina zoomorfa con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Ocarina zoomorfa con pigmentos e incisos
San Vicente		Carlos Grijalba A.	Ocarina zoomorfa con pigmentos e incisos
San Vicente	Harry	Harry García Grijalba	Jarrón elipsoidal de cuello alto con pigmentos y pastillaje
San Vicente		Harry García Grijalba	Olla globular de boca restringida con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Plato redondeado con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Plato redondeado con pigmentos e incisos
San Vicente		Harry García Grijalba	Plato redondeado trípode con pigmentos e incisos
San Vicente	Ecomuseo	Maribel Sánchez Grijalba	Personaje femenino (Múcura) con pigmentos y modelado
San Vicente		Maribel Sánchez Grijalba	Plato circular con pigmentos e incisos
San Vicente		Elpidio Chavarría Chavarría	Plato circular con pigmentos e incisos

Las tablas 3 y 4, presentes en este capítulo evidencian que, del universo de 81 obras cerámicas analizadas, 41 de ellas correspondieron al sistema visual chorotega, 12 de las mismas fueron hechas en Guaitil y 29 en San Vicente. Mientras tanto, el sistema visual ecológico está compuesto e identificado a partir de 40 obras cerámicas, 27 obras fueron manufacturadas en Guaitil y 13 en San Vicente. Estos datos nos permitirán inferir en el

próximo capítulo aquellos discursos y mitos que permean la producción de imágenes y las obras cerámicas.

A lo largo de este capítulo se presentó como principal propuesta la comprensión del estilo artístico desde una mirada semiótica, realizando una analogía con el sistema visual definido como tal por Roland Barthes (1978). Mediante lo planteado se entendieron las diversas manifestaciones de arte popular cerámico de Guaitil y San Vicente desde los dos sistemas visuales definidos, el chorotega; de tipo simbólico y que utiliza como referentes aspectos precolombinos, y el ecológico; con características descriptivas con fundamentos tomados de flora y fauna idealizada con finalidad turística y comercial.

Se logró reconocer que cada uno de ellos está formado, compuesto, constituido, por la sumatoria o por la unión de los diferentes sintagmas visuales identificados en el capítulo anterior. Sin embargo, en el próximo capítulo veremos que los mismos se componen y se crean por muchos más elementos que no están en la obra. Es decir, hay algo de la obra que la obra no dice, hay un afuera de la obra que podemos inferir mediante el estudio de la imagen representada en la obra cerámica.

Capítulo 4

Aparatos discursivos que inciden en la producción cerámica

A partir de los elementos descriptivos y su análisis en los capítulos anteriores, en el presente concretamos nuestra lectura en torno a la cerámica de Guaitil y San Vicente, como manifestación de arte popular.

En este capítulo se presenta una discusión sobre la constitución del relato mítico, su vínculo con la ideología y su papel en la producción cerámica de ambas comunidades. Se discute de forma pormenorizada la concepción antropológica clásica del mito para después revitalizarlo y traerlo a la época contemporánea, con el fin de proponer que más allá de transmitir un mensaje, éste constituye un vehículo o un modo en que se plasma una ideología determinada por los grupos hegemónicos. Esta ideología la veremos plasmada en los sistemas visuales y en las imágenes.

De la misma forma sostenemos que esta práctica cerámica en particular no tiene como objetivo incomodar o desestabilizar las seguridades culturales hegemónicas, desde una representación estética del mundo, como ha sido propuesto para otras manifestaciones de arte popular, por teóricos de prácticas artísticas, entre ellos Ticio Escobar (2014).

Por el contrario, con el análisis de las obras y de las imágenes representadas, sostenemos que esta manifestación artística se enfoca en la adaptación a un mundo determinado por otros, de forma que en términos generales se construye por medio de una mirada impuesta a partir de un régimen ético y definido de las imágenes, reconociendo y discutiendo la existencia de elementos visuales como afirmación de sus propias identidades sociales.

Estos últimos rasgos gráficos surgen de la adaptación a ese mundo impuesto por terceros, pues evidencia aspectos reprimidos de su cultura, los cuales entendemos como síntomas culturales dado que son utilizados por los mismos ceramistas como fuente de inspiración.

Así, planteamos que la imagen presente en estas manifestaciones de arte popular no ostenta un poder, sino que lo evidencia, lo “sintomatiza”. Esta influencia en cuestión no

radica en la imagen, es un poder alejado de la imagen que ostenta un grupo hegemónico que condiciona la forma en que los ceramistas entienden el mundo y producen su arte. No obstante, ésta lo manifiesta. La imagen condensa un dominio que está fuera de ella misma, como también está fuera del grupo social y de los artistas populares que hacen la imagen.

De esta forma entendemos las obras de alfarería como síntomas culturales (Didi-Huberman, 2009; Warburg, 2010), es decir, son portadoras de contenidos sociales determinados que evidencian movimientos con trayectoria histórica, antropológica y, por supuesto, artística que se cristalizan en un momento histórico y espacial dinámico, en constante transformación como elemento social.

Es a partir de ellas que buscaremos inferir aquellos movimientos o discursos que permean su manufactura y consumo (Didi-Huberman, 2009). Para esto, siguiendo el pensamiento del filósofo Jaques Rancière (2005) abordamos este arte popular desde una lectura del régimen ético o archiético de las imágenes que lo condiciona, es decir, comprendemos aspectos de lo cultural a partir de la repetición de imágenes relacionada en cada uno de los sistemas visuales identificados.

Con esto, nos referimos a que el interés se enfocará en comprender la forma en que las imágenes que conforman este arte popular se producen por medio de discursos definidos y son entendidas en relación con lo que condensan en ellas mismas (Rancière, 2011: 39). Para esto necesariamente ubicamos esta producción artística desde sus coordenadas espacio temporales y aceptamos a la vez que es una representación del mundo de la Modernidad que le da origen.

Así, comprenderemos a las imágenes y dimensionaremos el poder que encierran desde la perspectiva generada a partir de los estudios visuales, mediante posiciones epistemológicas

presentadas por Anna María Guasch (2003), Susan Buck-Morrs (2009), y W.J.T Mitchell (2011).

Al conjugar esas lecturas con el mundo de los ceramistas de Guaitil y San Vicente, según se ha observado mediante el trabajo de campo, proponemos que las imágenes presentes en esta manifestación de arte popular, así como no ostentan un poder, tampoco tienen o engloban necesariamente una posición política, sin embargo, evidencian un padecimiento cultural de su mundo, mismo que las genera.

Consideramos el tema del poder importante de tomar en cuenta, pues al sostener que las imágenes no lo tienen cabe preguntarse por aquello que sí tienen. Compartimos con Mitchell el hecho que, si la imagen no tiene poder, implica que tiene un deseo (2017: 30-31). La diferencia entre nuestra mirada y la de este estudioso es que el deseo no lo vemos como propio de la imagen. La imagen es un medio para comprender ese deseo, por medio de un discurso definido.

Lo anterior trasciende la lectura recurrente y característica de otras investigaciones sobre el mismo objeto de estudio que sitúa su problemática bajo una lógica mercantil de producción y venta. Sostenemos que ese elemento es producto, es consecuencia, es derivado de algo mucho más grande y es que, como se ha visto en detalle desde el capítulo 1, la injerencia de terceras personas o instituciones ha modificado, ha propiciado, ha condicionado a estos ceramistas y, por tanto, a su manifestación artística, elementos que se verán más adelante.

4.1 La ideología plasmada en el mito

Desde la mirada de este trabajo y lejos de otras lecturas en ocasiones románticas, que se hacen de él, se entiende el mito como un sistema de comunicación que configura y codifica un régimen ético de imágenes determinado. Es decir, la imagen nos permite conocer e inferir aspectos de un mundo definido por el relato mítico el cual es, la construcción hegemónica de

un discurso sobre aspectos determinantes de la identidad cultural de un grupo social subordinado.

Así, nos distanciamos de la posición clásica de la Antropología, la cual, de manera pormenorizada lo percibe como una enseñanza que transmite, mediante el uso de un lenguaje emotivo, una “historia modelo” a imitar por los sujetos sociales.

A pesar de ello, encontramos en esta una base importante que deseamos rescatar y sobre la que se asienta nuestra lectura, de forma que veremos algunos puntos importantes sobre la misma. El antropólogo Claude Lévi-Strauss considera los mitos como relatos transmitidos de forma oral, cuya finalidad es generar una estructura de imágenes mentales sobre el universo, sobre la vida social, sobre la realidad circundante y que le confieren sentido al mundo del pueblo que lo aprehende (Lévi-Strauss, 2019: 43-47).

De lo anterior se desprende que los relatos míticos son un producto cultural y tienen por objetivo facilitar la comprensión de aspectos relevantes de la cultura de los pueblos y de las sociedades humanas. En este sentido, el antropólogo Daniel Rojas argumenta que el mito, más que una construcción cultural inmutable o estática, es dinámica, cambiante, que se construye a través de la historia y se convierte en narración forjada de manera social, política y económica (Rojas, 2009: 35-37).

Como se puede inferir, esta lectura del mito está hecha desde y sobre los pueblos y sociedades ágrafas, que por carencia de escritura recurren a esta estrategia para explicar su mundo.

Si deseamos actualizar al mito o verlo desde los ojos contemporáneos, debemos hacerlo reconociendo una realidad obviada por la antropología clásica, pero reconocida por investigadores como Roland Barthes (2010). Para este académico el relato mítico no es una construcción única de los pueblos sin escritura, sino que sigue presente en nuestra vida pues

constituye un sistema de construcción regido a partir de una ideología definida, la cual es generada desde una clase social dominante para los sectores subalternos de una sociedad históricamente constituida (Barthes, 2010: 200).

De forma que sin importar de cuándo este relato se ha hecho o el grupo humano que lo produce, el mito responde a una necesidad de comunicación destinada a generar discursos que modifican o modelan a un sector social o a la sociedad en general, de acuerdo con una ideología determinada y generada por una clase que ostenta el poder.

En otras palabras, un grupo hegemónico utiliza un conjunto más o menos sistemático de creencias, definidas por ellos mismos, en forma de discursos que intentan explicar al ser humano, su mundo y lo que lo rodea. A la vez este planteamiento ideológico orienta la conducta de los sujetos y de las sociedades determinadas a partir de ciertos valores aceptados como correctos en términos culturales.

La definición que hace el marxismo sobre la ideología va un paso más allá y explica que al ser producida por una clase hegemónica, ésta tiene como función enmascarar los distintos tipos de relaciones sociales y dotarlos de legitimidad a fin de mantener el sistema en marcha (Marx y Engels, 1969).

El filósofo Louis Althusser transforma de manera leve este concepto, aunque de igual forma lo circunscribe a un sujeto productor, diferente del que lo recibe. En especial explica que la ideología es una relación imaginaria entre los seres humanos y las condiciones de existencia reales, que la expresa una voluntad, una esperanza, expresa un anhelo más que la adscripción a una realidad concreta o material (Althusser, 1973a: 194).

De lo anterior se desprende que una representación ideológica es una herramienta para determinar la manera en que grupos subalternos comprenden la realidad. Siguiendo este planteamiento, el mismo autor señala que ésta no produce sino una ilusión debido a que

brinda cierto conocimiento del mundo pero, al mismo tiempo, por ser construido por los grupos hegemónicos antes que por los sujetos populares no conduce sino a un desconocimiento de su propio mundo (Althusser, 1973b: 19).

Esto que entendemos por ideología tiene entonces una relación con el papel del mito en la construcción de identidades colectivas. Lo anterior ocurre porque desde la perspectiva de Barthes aquél se construye desde una posición de dominio en donde, a partir de discursos diseñados, ejerce su hegemonía ideológica para negar que la sociedad en general y los sujetos específicamente construyan y simbolicen su propio mundo (Barthes, 2010).

El mismo autor profundiza más en este sentido al sostener que la ideología se puede notar a partir de un análisis semiótico. Según él, la ideología se palpa en una representación visual mediante las relaciones de connotación apreciadas dentro de cada significante (Barthes, 1971).

Propone que lo connotativo remite a una forma ideológica como sistema semántico secundario, el cual hace pasar como natural aquello que resulta convencional o legitimado. Así, desde la perspectiva barthesiana lo connotativo se asocia a significados ideológicos.

Podemos por tanto referirnos a que la finalidad del elemento mítico es la de transmitir un discurso ideológico diseñado y planificado; el cual, por ser producido para apelar a las emociones, es consumido por el público sin mayor cuestionamiento.

De esta forma, los sujetos subalternos son atravesados por la ideología a partir de los discursos que les rodean y se encargarán de replicar o de continuar repitiendo lo entregado por el grupo en el poder por medio de sus prácticas culturales.

Así, la validez histórica de los mitos que tanto destacó en antropólogos clásicos llega a ser poco relevante, pues lo que en realidad interesa es la forma en que son asumidos y cómo, en nuestro caso, desde la práctica artística estos mitos se perpetúan.

Siendo el arte una producción humana, todo arte estará situado; es decir, tiene contexto espacial y temporal. En otras palabras, la forma del arte es el modo en que la sociedad lo crea y lo consume. En el caso de nuestro objeto de estudio, los mitos se codifican de manera estética en las obras, mismas que manifiestan los relatos o discursos míticos por medio de la repetición de imágenes, de formas, de motivos, de diseños, de colores, es decir, de los diferentes sintagmas visuales.

Estos sintagmas visuales y sus combinaciones sistémicas albergan ideologías, las cuales entendemos como contenidos dentro de la imagen y constituyen maneras de explicar al ser humano y su mundo a partir de una manipulación.

Desde las obras de Guaitil y San Vicente la hegemonía a la que hacemos referencia la observamos a partir de los discursos que permean la producción cerámica. Estos discursos, lejos de pensar que describen modos de construir el mundo desde los grupos de artistas populares, como veremos, en realidad evidencian una óptica que es replicada por los mismos ceramistas mediante la producción de imágenes.

Como propusimos, estas imágenes manifiestan un poder lejano a ellas mismas y los artistas, a partir de su práctica popular y su producción nos recuerdan de ese poder, nos hablan de ese poder que ellos no ostentan, sino que ostentan los grupos hegemónicos desde posiciones políticas diversas y que ellos sólo comunican.

Así, el mito que responde a una ideología definida puede ser articulado también en una imagen. Esta representación visual se comprende como un discurso pensado y articulado por medio de signos visuales para una comunicación definida y su existencia se da por y para ese poder que la atraviesa.

En las vasijas cerámicas de Guaitil y San Vicente, el mito que se observa se lee a partir de la decodificación de los distintos significantes visuales, es decir, de formas o referentes

extrasígnicos apreciables en los diseños presentados a partir de la imagen. La materialidad social, por tanto, replica el mito y manifiesta de manera codificada ese discurso, ese relato impuesto, visto por el sujeto como verdad.

4.2 Mitos, discursos y producción de imágenes en Guaitil y San Vicente

Los sistemas visuales (entendidos aquí como análogos al estilo) identificados en las manifestaciones de arte popular cerámico producidas en Guaitil y San Vicente, provincia de Guanacaste, son síntesis condensada de la agrupación de diferentes sintagmas visuales (códigos jerárquicos, elementos de diseño). Estos se materializan en este mundo como consecuencia de relatos míticos específicos, de discursos diseñados desde los grupos hegemónicos y replicados desde la práctica alfarera de ambas comunidades.

Para la inferencia de los condicionantes que permean la producción cerámica, cada sistema visual detallado en el capítulo anterior se estudió de manera contextual, siguiendo lo que el historiador del arte Aby Warburg (2010) considera movimientos que atraviesan a la imagen y responden a un recorrido histórico, político, ambiental, económico; en suma, a un recorrido cultural entendido de manera diacrónica. Es decir, a partir de las condiciones culturales que le dieron creación. Pues, como hemos dicho en el apartado anterior, consideramos que el sistema visual porta un discurso y traduce de manera gráfica un mito legitimado por su contenido social y estético.

En otras palabras, los signos expresivos dentro de cada sistema visual se disponen de manera atractiva a la vista y por su sistemática recurrencia y asociación con otros, permiten la inferencia de elementos culturales que interpelan, durante lo cotidiano, a los artistas populares. De esta forma, los sistemas visuales constituyen un síntoma mítico / cultural fundamental en la explicación del grupo social que le da creación.

Hay dos mitos que moldean a los ceramistas de ambos pueblos y modelan su producción cerámica. Estos mitos son homónimos a los sistemas visuales que los crean; el mito chorotega y el mito ecológico. En este apartado se analizan los discursos que le dan creación a cada uno de estos relatos, que serán estudiados contextualmente a partir de la imagen y de los estudios visuales.

El sistema visual chorotega surge como consecuencia del mito que reúne la idea de descendencia de un pasado remoto que privilegia lo indígena (solo lo indígena) como punto focal de la identidad guanacasteca y la tradición ancestral de elaborar obras cerámicas con la adhesión de curioles y bajo patrones definidos por la cerámica precolombina.

Esta idea de pertenencia ancestral a dicho pasado la encuentra Doris Stone (1950: 269) en su visita a Guaitil a mediados del siglo XX. Sin embargo, su materialización en la cerámica de la ambas comunidades se da con la inauguración de lo que para Esteban Barboza (2020) es “la era del turismo”, a finales de la década de 1970, cuando algunos hombres que hasta entonces se habían mantenido ajenos a la labor cerámica tradicional, trabajaron en excavaciones controladas por el Museo Nacional de Costa Rica en un sitio arqueológico cercano a la comunidad de San Vicente y también consiguieron libros, catálogos y otros documentos con representaciones de piezas arqueológicas (Lorenzo Grijalba. 2016, comunicación personal).

A partir del contacto con las piezas cerámicas precolombinas y desde la coyuntura de un mercado turístico en supuesta expansión, consideraron que la práctica alfarera podía ser una forma segura para obtener su sustento económico.

Estos nuevos actores incorporaron dentro de su imaginario la idea de ser chorotegas o descendientes directos de este grupo indígena precolombino migrante del centro-sur de México. Las piezas cerámicas, que hasta entonces habían sido producidas por alfareras para

satisfacer las necesidades inmediatas de su grupo familiar, comenzaron a entenderse como mercancía lo que modificó la finalidad del arte popular de Guaitil y San Vicente, alineándolo con un incipiente turismo.

Para soportar este mito se comenzó a ofrecer una prueba directa con base en la manufactura de objetos orientados al consumo por compradores extranjeros, a través de la réplica de diseños precolombinos que dieran la idea de una continuidad identitaria entre el pasado indígena y los ceramistas de entonces.

Este régimen ético de las imágenes (Rancière, 2005) codifica lo social desde la repetición de imágenes relacionadas con un pasado precolombino. Los sujetos fueron permeados, y el mundo material que construían se modificó en razón de esto. Las imágenes por tanto sobran sentido en razón del efecto que tienen sobre el modo de ser vistas por la colectividad

Las imágenes que responden a este mito son producidas desde este nuevo mundo que obvia otras construcciones sociales, culturales e identitarias y privilegia en exclusivo el pasado indígena idealizado. Esto facultó a que diferentes iniciativas e investigaciones formuladas por terceros, incluso en la actualidad, presenten este arte popular como uno hecho por grupos indígenas contemporáneos (Leiva, 1974; Ferrero, 1980; Guier, 2008).

Respecto a este punto resulta pertinente sopesar las propuestas realizadas por universidades públicas para la generación de una *Denominación de Origen* que fue otorgada por el Registro de la Propiedad Industrial en el año 2017 y lleva por nombre *Cerámica Chorotega* (Rubí y Rueda, 2015; Salas, 2016, 2017, 2018).

Las acciones específicas de esta iniciativa pretendían reafirmar la identidad cultural de los ceramistas y generar una sensibilización individual y colectiva de ese pasado en común, además de la recuperación de las prácticas ancestrales y el mantenimiento de la calidad de las piezas cerámicas para cumplir con los estándares establecidos por las mismas

universidades en el Pliego de Condiciones para optar por el sello de Denominación de Origen (Salas, 2017). El objetivo estratégico consistió en la venta a un mercado turístico de productos que siguieran en exclusiva la combinación de sintagmas visuales que conformearan el sistema chorotega.

Esta *Cerámica Chorotega* es una estrategia para que el turismo se decante por una opción más relacionada con aspectos culturales de los pueblos guanacastecos en relación con la ya conocida oferta natural.

Con la implementación de la misma se aseguran los compradores que el producto mercantilizado es (en teoría) de la mejor calidad posible y los ceramistas que serán remunerados de manera adecuada por su trabajo (Salas, 2018). A su vez el prestigio del sello de Denominación de Origen facilitaría a que ambas comunidades de ceramistas se posicionaran como destino de turismo cultural.

La implicación estética atrás de esta iniciativa es que, debido a la imposibilidad-definida en términos legales en un manual sobre administración y normativa para su uso (Salas, 2018) de innovar en formas, en motivos y en técnicas de producción, este arte popular quedaría anclado en una única manera de producirse para obtener un mayor rédito económico.

Así, dicha iniciativa, quizás en principio bien intencionada, se basó en una posición paternalista que es en parte resultado de esa minoría hegemónica que busca ayudar a los grupos subalternos, sin darse cuenta de su posición de poder y, por tanto, niegan la posibilidad que los mismos grupos populares puedan imaginar y desarrollar sus propios proyectos históricos y productos artísticos.

Lo anterior va de la mano de aquello expuesto por Ticio Escobar (2014) al referirse a que parte del mito impuesto al que la producción artística debe adscribirse, implica que tiene

invariablemente que permanecer sin cambio alguno y detenida en algún momento de su propia historia, como ejemplo superviviente de un mundo que dejó de existir.

Esto conlleva a que bajo la misma mirada paternalista se justifique no solo la forma de desarrollar el arte, sino de plasmar las condiciones fácticas que lo determinan. Con esto el problema trasciende el hecho de si se puede cambiar o no la *Cerámica Chorotega*, superamos también la discusión romántica y de ideologías nacionalistas que ponen un tipo de producción en un estado de perpetua estabilidad relativa a qué se conserva y qué queda por fuera. Nos enfocamos por tanto en algo más profundo, a saber, si los ceramistas tienen control sobre los cambios realizados en su producción.

Es decir, estas iniciativas, en principio pensadas para facilitar condiciones de vida a los grupos de ceramistas populares, en realidad dan como resultado coartar la libertad artística en pro de un beneficio económico. Con esto para Rancière (2009) se produce un reparto desigual de lo sensible a partir de un sistema de formas definidas *a priori* que determinan lo que se da a sentir por el ceramista popular en términos de lo que gusta o no, de lo que es bello o feo de acuerdo con otros.

Todo lo anterior nos permite proponer que desde el ingreso a la era del turismo, a finales de la década de 1970, los ceramistas de estas dos comunidades dejaron de pensar su propio arte y su proyecto histórico. Fueron otros quienes les dijeron y todavía les dicen como verse y producirse. Es decir, no ha habido producción propia, no se han vuelto a ver hacia adentro, sino hacia afuera y son otros, estos grupos hegemónicos, los que determinan qué y cómo deben hacerse las cosas.

Estos “modos de hacer” (Rancière, 2009), determinan las maneras en que se hacen las prácticas artísticas. Ejemplos de esto se pueden nombrar muchos, de momento consideramos oportuno recordar la figura 28 presente en el capítulo 2; la cual evidencia una serie de

esténciles entregados a los ceramistas de Guaitil y San Vicente por el Instituto Nacional de Aprendizaje durante la década de 1990 para facilitar el calco, la copia de dibujos que materializaran el mito chorotega que buscaba ser implantado.

Un nuevo ejemplo para sustentar estos modos de hacer es la iniciativa publicitaria desarrollada en el año 2021 por la franquicia de comidas rápidas KFC, con motivo de la conmemoración de los 197 años de la anexión del partido de Nicoya a Costa Rica. Esta campaña de publicidad tenía como base la rifa de una serie de obras mandadas a hacer por la misma empresa a ceramistas de Guaitil. De acuerdo con Yeudy Guido Arce, director creativo de la empresa Havas Costa Rica, quien desarrolló la campaña publicitaria el objetivo trascendía la compra del producto comestible, el festejo por la anexión y el posicionamiento de la venta de pollos dentro de los compradores (Yeudy Guido Arce, 2021, comunicación personal).

Para el creativo de la empresa la intención era que con lo recaudado se les pudiera ayudar a los ceramistas de Guaitil por medio del establecimiento de diferentes rótulos en la calle a fin de que las personas supieran dónde queda este pueblo (Yeudy Guido Arce, 2021, comunicación personal). Para ello se mandaron a hacer 45 objetos de cerámica (uno para cada restaurante ubicado en el país), que fueron decorados siguiendo especificaciones que la misma empresa les indicó. Por ejemplo, podían emplear cualquiera de los dos sistemas visuales que desearan, pero incentivaban que los ceramistas se decantaran por el chorotega pues era el que de forma más fiel recordaba esa tradición cerámica (Yeudy Guido Arce, 2021, comunicación personal).

Un ejemplo de este caso es el observado en la Figura 57, que presenta la forma de los casquetes trípodes realizados durante el Período Clásico maya, con una serie de sintagmas visuales, como los curioles y los característicos motivos de serpientes emplumadas.

En ambos casos observamos que, en su base, las propuestas del INA y de Havas-KFC parecieran ser bien intencionadas dentro una lógica propia del mercado que condiciona a las obras y, como vimos, a los ceramistas. Pero la implicación de ello es que los mismos artistas populares que desearon participar en la campaña no tuvieron libertad creativa para construir su propio discurso.



Figura 57. “Nandayure”, imagen tomada de la página de Facebook del restaurante de comida rápida KFC (KFC, 2022).

Bien se podría argumentar que en lo referente a la campaña de publicidad señalada se trataba de un encargo, un trabajo, y los ceramistas de Guaitil podían decidir si participaban o no. El caso es que cuando sopesamos los imperativos económicos tomando en cuenta el contexto social en que los artistas populares viven, mismo que fue presentado en el apartado

1.2.2 del capítulo 1, debemos admitir también que, bajo dicha realidad, se comprende el condicionamiento de la producción.

Tiempo después de asumir el mito chorotega como propio, los productos cerámicos que respondían al sistema visual homónimo, hechos exclusivamente para el mercado y para el turismo extranjero dejaron de ser de interés para el público en general.

Nelson Graburn ha argumentado que las políticas estatales son aquellas que seleccionan qué productos apoyar, en función de la propia imagen de identidad nacional que los grupos hegemónicos quieren proyectar hacia afuera del país (Graburn, 1976: 21). Quizá por ser un producto popular periférico, o no cumplir criterios de homogenización de la sociedad costarricense, la cerámica de Guaitil y San Vicente y en general el arte popular y las manifestaciones tradicionales y culturales de Costa Rica no fueron seleccionadas para esta finalidad.

Por el contrario, a partir de la década de 1990 el país se decanta por un tipo de turismo y de mercado vinculado con el mito creado desde un grupo hegemónico de la Costa Rica verde, el del país ecológico, como un elemento atractivo para atraer inversión interesada en la ecología.

En este momento, como técnica de supervivencia y para adaptarse a las solicitudes de un nuevo mercado, los ceramistas de Guaitil y San Vicente asumen un nuevo mito. El discurso ideológico de la “Costa Rica verde” genera el relato mítico ecológico, que dio nacimiento a un nuevo sistema visual en el que los ceramistas modifican los motivos gráficos y diversifican las imágenes de fauna que hasta el momento habían producido (Miguel Leal Vega, 2021, comunicación personal).

Continúan representando imágenes de felinos, aves, monos, cocodrilos y serpientes emplumadas, elementos característicos de la iconografía precolombina y del sistema visual

chorotega. Pero, a su vez, para adaptarse al nuevo mito insertan tortugas, colibríes, mariposas, iguanas, recientemente perezosos, motivos de flora y otros en un sistema visual aparte que en la actualidad continúa caracterizando la mayor parte de la producción, siguiendo pautas referidas también por una forma de propaganda.

Ambos sistemas visuales coexisten de manera sincrónica dentro del mismo espacio. Sin embargo, la aparición del sistema visual ecológico evidencia una forma de política del arte que interrumpe una forma de hacer y genera una nueva experiencia sensorial por medio de diseños ecológicos.

A partir de esta nueva trayectoria apreciable en el movimiento social y político, los ceramistas transformaron el discurso y buscaron la manera de darse a conocer por representaciones más naturalistas que las figuras estilizadas y abstractas precolombinas, lo que les permite el uso de otras técnicas de decoración y de colores comerciales (esto último para el caso exclusivo de Guaitil), mismos que fueron incorporados siguiendo diseños y patrones vistos en otras piezas ajenas a su producción (Miguel Leal Vega, 2021, comunicación personal).

Lo anterior produjo que los artistas populares de Guaitil, quienes hasta este punto continuaban haciendo su arte de manera tradicional mediante aplicación cromática de pigmentos naturales y realizaban el bruñido a partir de la fricción constante y prolongada de pequeños guijarros de cuarzo, vieron en estos objetos foráneos una amenaza para su trabajo.

La respuesta fue simple: reforzaron el mito ecológico con la aplicación de los mismos componentes industriales de las piezas extranjeras y modificaron su discurso ante los compradores (Martina Espinoza Grijalba, comunicación personal, 2021).

A pesar de lo anterior la cerámica de ambas comunidades continuó sin ser tomada en cuenta por el Estado como un elemento trascendental de la identidad nacional, los ceramistas

se mantuvieron aparte del proyecto cultural hegemónico. Esto siguió siendo así hasta el año 2013 cuando se le otorgó dos declaratorias a nivel nacional a esta práctica cerámica: una como patrimonio nacional inmaterial (Decreto 37824-C) y otra de interés público (Decreto 37823-C).

Específicamente en la declaratoria de interés público, uno de sus considerandos indica que este arte popular le ha proporcionado al turismo nacional y extranjero la posibilidad de acceder y consumir los objetos cerámicos realizados por ambas comunidades. Por esta razón e decreta, en el artículo 2º, que tanto el Sector Público como el Privado pueden contribuir con recursos económicos o donaciones para su conservación y desarrollo (La Gaceta, 2013, N° 153). Estos decretos validaron de alguna forma las modificaciones realizadas por el asumido mito ecológico.

4.2.1 La imagen en Guaitil y San Vicente

Desde los estudios visuales, han sido bastantes los investigadores que trabajan el tema de la imagen y en específico de la imagen transparente. Para el antropólogo Hans Belting, por ejemplo, la imagen constituye un medio para interpretar el mundo que nos rodea pues es una expresión del medio que la produce (Belting, 2007).

A pesar de que en principio compartimos lo propuesto por este investigador, desde la perspectiva de la imagen transparente se debe partir de la base que ésta organiza los signos que la componen de modo que hace que el espectador se olvide que aquello que observa es en realidad un signo o una combinación de éstos.

Esta es la importancia que W.J.T. Mitchell determina en la imagen transparente, la de proyectar su forma de entender el mundo y, con ello, su bagaje cultural (Mitchell, 2011). En este sentido, la imagen transparente tiene como objetivo que quien la observa crea que está

frente a otra cosa, que piense que se encuentra frente a lo que está siendo representado por ella de acuerdo con los cánones de la sociedad que la produce (León, 2016).

Esta idea basa su planteamiento con que la transparencia debe hacer ver en el observador que lo observado no es una imagen, sino lo que ésta representa; que tiene una realidad concreta y material que elude al observador, lo hace olvidarse de la imagen.

Al comparar este planteamiento con lo observado en las obras cerámicas de Guaitil y San Vicente es inevitable encontrarse con algo disonante. En el arte popular de ambas comunidades no hay deseos de transparentar la imagen. Por el contrario, hay un rechazo por parte de los ceramistas a esa transparencia. Ellos no parecen interesados en hacernos creer que las imágenes son dispuestas sobre los soportes de arcilla son reales, no se preocupan por dotarlas de cierto realismo y eso se aprecia en las representaciones visuales de su producción.

A lo largo del capítulo dos, en numerosos momentos se caracterizaron las aplicaciones de pastillaje modelado o los trazos con que los diferentes motivos se realizaron como descuidados, incluso en la mayoría de los diseños dispuestos en el apartado de anexos se ejemplifica esta última tendencia a partir de líneas sinuosas o quebradizas cuando, de acuerdo con convenciones occidentales de diseño, deberían ser rectas.

Esto puede entenderse de dos maneras, la primera como una justificación a problemas técnicos a la hora de la manufactura de la obra. Por ejemplo, si la arcilla no fue cernida de una manera adecuada y fragmentos gruesos de arena quedaron en el cuerpo, los cuales hicieron que la línea incisa saliera movida, o que el pulso del ceramista haya fallado en algún momento. La segunda como una respuesta estética a una situación socialmente determinada.

Como ejemplo del segundo elemento, podemos referirnos a la figura 58, la cual muestra un craquelado entre la zona de pliegue del personaje tridimensional y el borde de la vasija. Quien lo observe puede intuir de inmediato que hubo un error durante el modelado de la

pieza o que en algún momento del proceso de cocción se formó esa fisura y, por lo tanto, alguna persona sostendrá que la pieza ya no sirve o no podría salir a la venta.

No obstante, este detalle no incomodó a Harry García Grijalba, el autor de la obra. Por el contrario, de acuerdo con lo indicado por él mismo este elemento muestra que la pieza fue hecha a mano y que ese tipo de situaciones tienden a pasar por ese hecho. Para el artista popular evidencia el valor que tiene la cerámica, porque a diferencia de otras piezas en apariencia hechas siguiendo otros métodos, la que se hace en ambas comunidades es totalmente hecho a mano (Harry García Grijalba, comunicación personal, 2020).



Figura 58. Eventual lectura como descuido en la aplicación del elemento de pastillaje modelado en la pieza

De la misma forma, el arte de ambas comunidades de alfareros ostenta representaciones sugeridas como caricaturezcas, más que todo cuando se perfila el sistema visual ecológico y los sintagmas visuales que lo componen. Algunos investigadores (Herrera y Weil, 2009, Weil, 2009) sostienen que éstas obras presentan decoraciones mucho más realistas, sin

embargo, a partir de nuestro estudio consideramos que estas son en apariencia más descriptivas, incluso caricaturezcas (Figura 59).



Figura 59. Figura representando a un ave (colibrí) en vuelo

Lo anterior podemos observarlo con la figura 59, la cual corresponde con un dibujo propio realizado a partir del calco presente en una vasija de Guaitil, en donde se ilustra un colibrí en posición de vuelo.

Esta imagen presenta las características mencionadas con anterioridad, por ejemplo, la forma quebradiza y poco simétrica de representar las alas, el ancho disparejo del pico, que pareciera más un apéndice dispuesto cerca de lo que se dispone como la cabeza del colibrí, antes que un elemento anatómico que se proyecta de ahí, o la manera despreocupada en que se ejecuta el círculo que llegaría a formar el ojo del ave.

Algo parecido ocurre con la figura 60, la cual representa lo que en apariencia sería una lagartija. Este dibujo fue realizado igual que la figura 59 procedente del calco fidedigno de una vasija, esta vez de San Vicente.

Debemos poner atención a la manera en que se realizan algunas partes anatómicas del animal como las flexiones de sus extremidades y en especial la fragilidad de los dedos de cada garra. Aún más, no deja de ser llamativa la forma expedita y desproporcionada de su cola y la solución de la terminación de la cabeza.

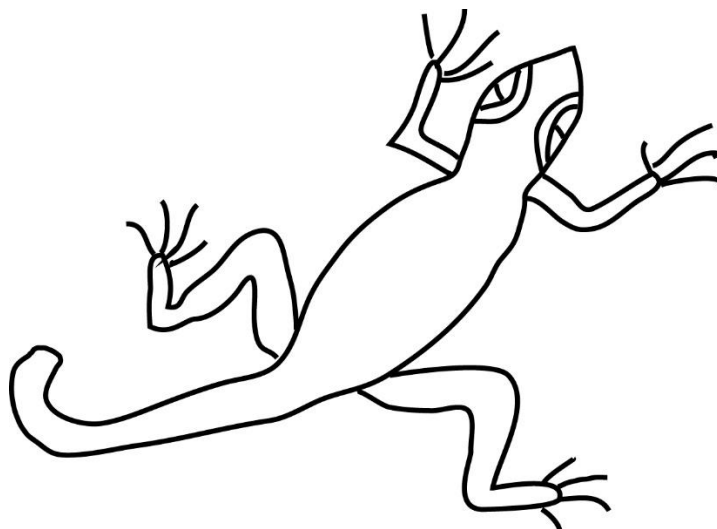


Figura 60. Figura representando a un saurio

Este tipo de imágenes más descriptivas que realistas, nos devuelven la mirada al tema de la inocencia que hemos venido tratando. Así como no hay una imagen transparente en las obras cerámicas populares de Guaitil y San Vicente, tampoco encontramos esa inocencia en su conformación.

No hay una inocencia en la imagen, la transformación del personaje abstracto de la serpiente bidimensional al cocodrilo tridimensional (en el sistema visual chorotega), en aquella iguana y posterior lagartija del sistema visual ecológico no es un cambio temático, técnico y estilístico inocente.

No hay intención de hacerlos cercanos a un realismo o de representar los temas de manera más reflexionada. Por el contrario, algunas representaciones tienden a ser apenas un boceto producido por líneas quebradizas. Para mayores ejemplos de estos casos se presentan los motivos de fauna presentes en el anexo 3 del documento.

Lo indicado por Harry García Grijlba generó una inquietud y permitió preguntarse por la razón de estos elementos en apariencia realizados de manera descuidada o inocente, que alejan de un disfrute estético de la obra y nos hacen cuestionarnos la razón de sus representaciones.

Para el historiador del arte Aby Warburg las imágenes condensan una anomalía, hay una inestabilidad en la imagen, hay una molestia que expresa la imagen y trasciende el hecho de cómo está presente en la obra (Warburg, 2004). Este investigador sostiene que dicho padecimiento es un malestar cultural. De manera generalizadora y con un planteamiento adscrito a una posición científica evolucionista y psiconalítica (Freud, 2001) plantea que dicho malestar se produce de la misma forma en toda comunidad humana, esto independiente del momento o el lugar de la misma. De acuerdo con su pensamiento esto responde a un deseo reprimido o postergado que se produce en el momento del desarrollo humano en que pasamos de un estado de naturaleza al de seres culturales (Warburg, 2004: 60-66).

Siguiendo este planteamiento, Ulrich Raulff (2004) profundiza y reconoce que la producción del arte, que en nuestro caso podemos asimilar con la de las imágenes en cuestión, lo que hace es administrar o tramitar la satisfacción de ese deseo natural que todos tenemos por ser el hecho de ser seres culturales.

Con el presente trabajo no es nuestra intención proponer una hipótesis que abarque de manera general la razón de la producción artística de la totalidad de la humanidad pasada, presente y futura. No solo porque no es nuestro tema de investigación, sino porque si eventualmente fuera posible inferir algo relacionado con ello en varios grupos humanos, no podríamos más que proponerlo como una hipótesis blanda de trabajo en tanto reconocemos algo en apariencia obviado por Warburg y es la complejidad humana y la imposibilidad de proponer una teoría antropológica como esta.

En este sentido y con respecto a nuestra pregunta de investigación, deseamos recordar lo que desde el inicio se ha argumentado. La producción artística de Guaitil y San Vicente tiene coordinadas espacio temporales definidas y características discursivas que la condicionan.

De esta forma vale la pena volver la mirada al planteamiento inicial de Warburg sobre ese malestar cultural que hace que se produzca el fenómeno artístico. Proponemos que éste no puede ser generalizante, sino que está determinado por la vida misma del grupo social dispuesto sobre y mirando a su propio mundo.

Cada grupo social tiene su propio malestar cultural, pues experimenta corrientes o movimientos (Didi-Huberman, 2009) que lo desestabilizan y de inmediato lo tranquilizan a la fuerza. En ese sentido, Didi-Huberman (2009: 38-43) sostiene que las imágenes son un fósil de las pasiones reprimidas. Ese estado psíquico fosilizado nos hace verlas como un momento energético, un momento dinámico y como forma de condensar un aspecto cultural determinado.

Así, las imágenes en análisis presentes dentro de la tradición artística popular de Guaitil y San Vicente deben comprenderse desde las situaciones experimentadas por los miembros de la sociedad que los crea. Los sistemas visuales chorotega y ecológico responden a una serie de condicionantes ajenos a los alfareros, pero accesibles a ellos por diferentes medios como las instituciones públicas, iniciativas extranjeras y personas definidas. De forma que buscan perpetuar estos mitos para asegurar la pervivencia de la práctica y la suya propia.

Por eso proponemos que las imágenes que componen el arte de estas dos comunidades no se preocupan por ser transparentes ni inocentes, en realidad no desean serlo porque están evidenciando una serie de movimientos que a su vez las determinan.

Dicho de otro modo, el hecho de ser producidas por medio de técnicas de manufactura en apariencia pobremente ejecutadas al aplicar un pastillaje determinado o de trazos groseros y

frágiles a la hora de generar motivos bidimensionales, es una forma de hablar del mundo que las está produciendo, del cual no se sienten parte, del que se ven separados y por eso no buscan detallarlo en su arte popular.

El mundo que, en primer término, hizo producir obras cerámicas a manera de réplicas precolombinas, con decoraciones de personajes de serpientes emplumadas y de cocodrilos, tuvo como base un movimiento o situación de tipo social que marcó al arte popular de Guaitil y San Vicente.

Esta situación corresponde con la incorporación de los hombres como artistas populares quienes, como se ha visto desde el capítulo uno y se explicó con más detenimiento en éste, llegaron a alterar por completo la dinámica productiva y de formación de los ceramistas de ambas comunidades.

Tiempo después se comenzó a dar de manera más activa la participación de terceros dentro de la manufactura de este arte popular. Este hecho ya había ido ocurriendo desde la década de 1960, cuando los cuerpos de paz introdujeron a las cooperativas como forma de agrupación comunitaria con fines económicos y para ser luego normado e institucionalizado por parte de gobiernos en ferias de artesanías o ayudas gubernamentales. Sin embargo, fue la década de 1990 que transformó la forma de realizar el arte popular como tal. Lo anterior ocurre por una serie de condicionantes ideológicos y construcciones de relatos míticos generados desde los grupos hegemónicos y que los ceramistas de ambas comunidades incorporan como propios o como respuesta para evitar ser desplazadas e innovar con su producción.

Así, los ceramistas asumen para sí y como referente el mito de la Costa Rica verde y lo incorporan dentro de la producción cerámica, a partir del sistema visual ecológico. De esta forma, las serpientes emplumadas y los cocodrilos, motivos gráficos característicos del

sistema visual chorotega -y por lo tanto no compatibles con el nuevo sistema visual-, son transformados en representaciones de iguanas o lagartijas.

Dichos elementos, aunque se encuentran trazados de manera bidimensional en algunas obras, tienden a aparecer de forma reiterativa como motivos tridimensionales, los cuales en su totalidad carecen de pigmento. El artista deja estos detalles en tono del color natural de la pasta una vez cocida como una decisión estética, técnica y estilística.

Esta decisión puede tener una raíz presente en un régimen ético palpable a partir de un solo movimiento que mezcla lo político, con lo económico y con lo ambiental. Es decir, la decisión de los ceramistas por incorporar esta temática de la manera señalada es una respuesta para adaptar su producción a un segmento de mercado específico y los colores -o la falta de estos-, proponemos, responde a valorar el producto arcilloso como elemento trascendental.

Como vimos, parte fundamental del proceso de trabajo que forma el objeto cerámico es la obtención de las materias primas, una de ellas es la llamada arena de iguana, se extrae de huecos a la orilla de los ríos cercanos a las comunidades. La presencia de sintagmas visuales tridimensionales que representan mayoritariamente saurios y anfibios sin pigmento, permite al ceramista relatar al turista la importancia de éste material dentro de la manufactura de las obras. Así, estas imágenes incluyen los tres movimientos desde una sola manera de hacer la obra, que se replica en cada taller.

Lo anterior nos permite redondear la idea de que hay un discurso atrás de cada forma de representación. Por tanto, proponemos que las imágenes presentes en las obras cerámicas son formas de expresión de ese mundo que las produce como reiteración de relatos míticos asumidos como representaciones de una realidad.

Estas imágenes no traen con ellas lo mejor de su mundo, sino que nos permiten ver el poder que hay detrás de su producción (no en ellas), mismo que las condiciona e impacta a

través de la vida de los artistas que las materializan. Las imágenes sintomatizan evidencia producto de los movimientos de tipo político, social y económico, muestran la inestabilidad acaecida por ello, evidencian lo reprimido de su mundo y que afecta a los ceramistas populares.

Comprendemos por tanto que hay una relación entre la imagen presente en la cerámica en estudio y el poder. Sin embargo, este poder no radica en ella y aunque pareciera acercarnos entonces a posiciones como la de teóricos como Mitchell (2017) quien indica que debido a la falta del mismo, estas “manifestaciones subalternas” lo que presentan son deseos, nuestra mirada difiere pues no las vemos como entes aparte de la vida social.

Compartimos más bien la idea, quizá más kantiana que comprende la imagen como un medio para acceder a la comprensión del mundo que la creó. En palabras de Susan Buck-Morris (2009), el sentido de la imagen es la intencionalidad del mundo que la proyecta.

De manera que, como se indicó al principio del capítulo las imágenes que conforman este arte popular no tienen poder, éste no radica en ellas sino que lo evidencian. Dicho poder es lejano a ellas y quien lo ostenta es el grupo hegemónico que dice cómo es el mundo, cómo debemos entenderlo y lo que es importante dentro de éste. Así, el mismo grupo condiciona el entendimiento de la realidad por parte de los artistas populares y la forma en que producen su arte.

Este poder podría creerse que reside en el espectador pues es quien determina lo que se compra, con base en aquello que gusta o no, pero es un error. Es un poder que lo traspasa y que incluso determina su propio gusto. Es un poder fuera de nosotros mismos -artista y espectador- y es al que la imagen se debe. Ella se crea en respuesta y como consecuencia de ese poder y se relaciona con aquello que hemos venido discutiendo: un proyecto social,

económico, político, en suma, un proyecto cultural definido que moldea el mundo del ceramista y se presenta en la imagen.

Este proyecto cultural utiliza los productos como medio para su réplica. Las imágenes, entonces, se producen desde ese poder y son consumidas por el espectador sin comprenderlo necesariamente. Como vimos en capítulos pasados y en este, los grupos hegemónicos lo han venido utilizando conforme a su necesidad.

Proponemos que el uso masivo de la imagen del colibrí responde a dicha forma de proyectar el poder, un poder que se asocia con el sistema visual ecológico y el mito homónimo, mismo que adquiere fuerza de réplica a partir de la idea globalizatoria a la que Costa Rica se adhiere de un desarrollo económico sostenible en armonía con la naturaleza.

Como ejemplo de lo anterior tomemos la imagen del colibrí, elemento que se proyecta según la obra en distintas posiciones de vuelo (Figura 61a), pero siempre asociado con el recurso gráfico vegetal de la flor. Ambos corresponden con lo que Rancière ha llamado *un modo de hacer* (2009) la imagen y cumplir con el mito impuesto bajo la demanda ideológica.

Resulta tan valioso este elemento visual para la proyección de la idea de naturaleza que incluso gobiernos definidos han llegado a utilizar este elemento visual como identificador. En el gobierno del expresidente de la República, Carlos Alvarado Quesada (2018-2022) se recurrió al mismo en el denominado Gobierno del Bicentenario (Figura 61b).

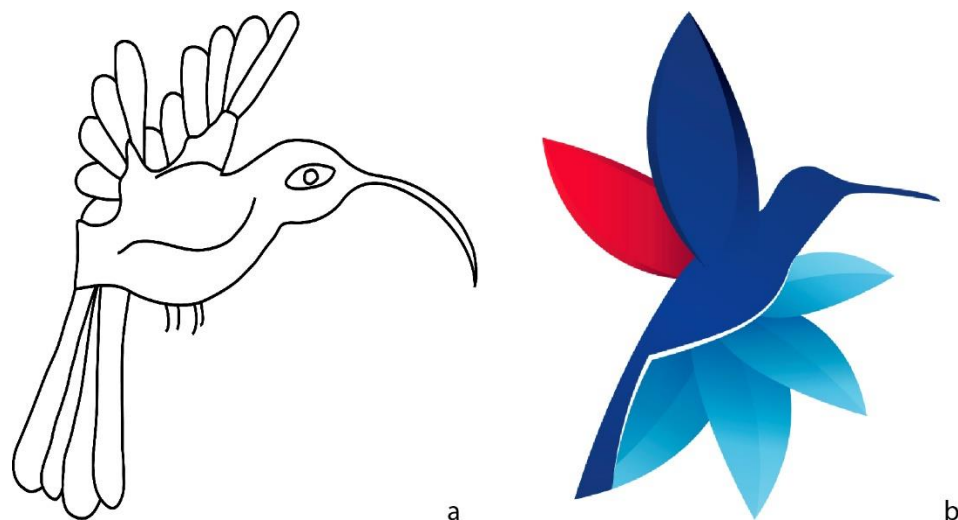


Figura 61. Imagen comparativa del colibrí entre el calco de una vasija (a) y el colibrí del Gobierno del Bicentenario de Carlos Alvarado Quesada (b) (este último tomado del directorio digital <http://www.camtic.org/wp-content/uploads/2021/04/>, el 27 de agosto 2022)

Esta imagen, aunque sigue siendo ejecutada por todos los ceramistas, al igual que otras como los tucanes, los cocodrilos e incluso las iguanas y lagartijas, con el paso del tiempo han cedido el poder conferido de representatividad identitaria, pues ante la posibilidad de múltiples lecturas, se dan nuevas perspectivas sobre la imagen, nuevas significaciones.

Ante esto surgen nuevas posibilidades gráficas amparadas, nuevamente, en elementos entregados por terceros e incorporados como recurso gráfico por los artistas populares, como es el caso del perezoso (Figura 62 y MF5 en el Anexo 3) que fue declarado como Símbolo Nacional de la Fauna Silvestre de Costa Rica mediante la Ley de la República N°10.007 en el año 2021.



Figura 62. Representación de un perezoso realizada por la artista popular Nuri Marchena Grijalba

Para finalizar, a pesar que desde el inicio del documento se han venido rondando los condicionantes y discursos que permean la manufactura y consumo de las piezas cerámicas, en el presente capítulo se logró dar cierre uniando los elementos vistos en los tres capítulos anteriores.

Con esto, proponemos el arte popular realizado en las comunidades de Guaitil y San Vicente como uno determinado por elementos ajenos a su mundo, pero que incorporan en él por medio de la práctica popular mediante una relectura y resegmentización de los contenidos ideológicos que lo conforman.

Conclusiones

Como resultado de la investigación desarrollada a partir de métodos cualitativos orientados desde la mirada del diseño y de la representación visual, de la mano de un trabajo de campo que conllevó la formulación de entrevistas a profundidad, se analizó la producción cerámica contemporánea realizada por las comunidades guanacastecas de Guaitil (Santa Cruz) y San Vicente (Nicoya) comprendiéndola como una manifestación de arte popular.

Con ello nos referimos a que esta expresión artística es la materialización de algunos aspectos trascendentales de la cultura popular de ambas localidades, la cual por sus características propias no ha sido valorada ni promovida por el mundo moderno en el que está inserta.

Por el contrario, las obras de arte que la conforman son históricamente marginadas, al no adaptarse a la mirada del sistema cultural hegemónico. De manera que, para ser apreciada, los ceramistas que las crean buscan incorporar elementos de dicho sistema -ajeno a sus prácticas populares- dentro de su producción.

Valga la pena indicar que al referimos a un sistema cultural hegemónico, hacemos alusión no solo a los grupos vinculados con el mercado, sino al sistema cultural en su totalidad, del cual son también parte las políticas país y la marginalidad de la práctica artística popular dentro del universo de consagración del arte académico.

La manera de lidiar con unos y con otros varía en dependencia del grupo particular con el que los ceramistas estén tratando. Por ejemplo, con el tema del arte académico, se perciben como artesanos y con ello continúan perpetuando una forma definida de entender el arte en términos occidentales y previamente establecidos. Con el tema político, del que el mercado es sólo una consecuencia, hay una adaptación de su producción que responde a variables contextuales que deben ser comprendidas desde una mirada diacrónica y que comprendemos como mitos. Es decir, construcciones hegemónicas de aspectos de la identidad de un pueblo.

Así, a lo largo del trabajo de investigación se identificaron dos mitos que inciden en la producción cerámica contemporánea y de los diseños que la componen en ambas localidades. Estos mitos son el Chorotega y en Ecológico, cada uno de ellos está compuesto sintagmas visuales (o elementos de diseño) que lo diferencia del otro y la combinación de estos constituye sistemas visuales (o estilos definidos). Todo esto se verá a continuación.

En el primer capítulo de este trabajo de investigación se examinó la información bibliográfica de las diferentes investigaciones enfocadas en la producción cerámica de ambas comunidades con el objetivo de comprender su función como producto cultural.

Esto nos permite argumentar que la producción cerámica realizada en Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya, provincia de Guanacaste, se ha llegado a datar de manera ininterrumpida desde inicios del siglo XX, sin embargo, es probable que esta sea anterior. Mientras tanto, aquella práctica cultural que ubicamos bajo la categoría de arte popular cerámico, responde a una manifestación contemporánea producida como resultado de un proyecto sistémico y civilizador que reconocemos como la Modernidad.

Para ello vemos su producción cerámica desde la base de tres elementos que permiten su comprensión de manera diacrónica: la formación del ceramista, el vínculo tecnológico y la relación con el mercado.

Obtenemos que las dos localidades de estudio, a pesar de los procesos de cambio social que han experimentado, hasta hace poco tiempo no habían sido apreciadas por sus tradiciones culturales. Por esta razón, no fueron parte del proceso de construcción del proyecto moderno desarrollado por los grupos hegemónicos del país.

Vimos además que caso contrario ocurrió con el medio ambiente, el cual fue inscrito bajo la idea que éste podía ser apreciado y disfrutado sin perder las comodidades del mundo moderno. Este elemento terminó consolidando al turismo, a partir de valores propuestos por

la Modernidad en donde el papel del mercado es condicionado por este nuevo sistema de desarrollo.

Hemos tratado de demostrar que frente a una hegemonía sistémica o un proyecto totalizador como este, los ceramistas tratan de afirmarse a partir de prácticas identitarias históricamente propias, pero modificadas siguiendo los discursos valorados por los grupos en el poder.

Concluimos dicho apartado considerando que en esta manifestación artística se halla una contradicción en el sentido que mientras persigue la manera de legitimarse a sí misma, también viene a buscar la forma de adaptarse a presiones externas.

En el capítulo dos se definió una forma de investigar la taxonomía del diseño de las piezas cerámicas, con el objetivo de identificar los principales sintagmas visuales presentes en ellas por comunidad y taller, en la medida de las posibilidades.

Con esta caracterización visual se describió el proceso de manufactura cerámico, sus diferentes técnicas de elaboración y se obtuvo por primera vez la composición química de los diferentes pigmentos arcillosos tradicionales, llamados curioles por los ceramistas. Con esto último, por ejemplo, se evidenció la importante cantidad de manganeso que tiene el curiol negro, lo cual lo hace tóxico y no apto para el consumo humano.

Las obras cerámicas se estudiaron siguiendo su morfología y aunque algunas de las 81 piezas presentaban volúmenes particulares, la gran mayoría se agrupó en cuatro sólidos geométricos: esféricos, elipsoides, ovoides y cilíndricos, de los cuales se obtuvieron siete grandes categorías morfológicas: cilindros, escudillas, figuras humanas, jarrones, ollas globulares, platos y vasijas hiperboloides.

Mientras algunas de estas tienen referentes tomados del arte precolombino de la zona de Guanacaste, otras son la continuación de formas más recientes que fueron documentadas a mediados del siglo XX.

Seguidamente se estudiaron los sintagmas visuales decorativos y se agruparon en motivos de fauna, motivos de flora, motivos geométricos y representaciones de seres míticos (propios de la cosmología indígena, previa a la colonia). Estos se hacen siguiendo formas de representación bidimensional o tridimensional sobre los que se hizo un análisis de diseño.

Con dicho estudio se observó que las representaciones de aves (como los tucanes, los colibríes y otros tipos de seres alados), saurios (como las iguanas y los cocodrilos) y las serpientes emplumadas eran aquellas más habituales dentro de este arte popular representados mediante motivos bidimensionales y tridimensionales.

Estos temas tienen como referentes símbolos presentes en el arte precolombino y en políticas de estado que los mismos ceramistas han visto, pero también que les han entregado instituciones como el Instituto Nacional de Aprendizaje y organizaciones extranjeras.

Los ceramistas las replican, pero discriminan los motivos a incorporar en dependencia del tema que estén desarrollando. A partir de lo visto en capítulos anteriores consideramos que los ceramistas de estas comunidades no se apropian de ellos mediante resemantizaciones o lecturas y reelaboraciones propias; por el contrario, son asumidos como les son transmitidos con la esperanza que eso les brinde una mejor recepción del comprador.

El capítulo tres tenía como meta la caracterización de los diseños cerámicos de las obras bajo estudio para establecer los principales sistemas visuales desarrollados en un ámbito regional (ambas localidades) y subregional (Guaitil y San Vicente como unidades separadas).

En este sentido se lograron identificar lo que para nosotros son los dos sistemas visuales (los estilos), definidos mediante la agrupación ordenada y jerárquica de lo que entendemos

como sintagmas visuales o elementos de diseño analizados. Estos sintagmas son la morfología, el color y los motivos gráficos que forman, líneas, bandas, representaciones de fauna, flora, elementos geométricos, entre otros.

Los sistemas visuales identificados son el chorotega y el ecológico. El sistema visual chorotega presenta temas compuestos mediante sintagmas visuales que representan animales de lo que se supone era parte de la cosmología indígena. Están realizados en forma abstracta, mediante líneas de pigmento o de incisos. Dichas líneas también configuran otros elementos visuales como escalones, trenzas o cuerdas, que recorren la circunferencia de vasijas y platones. Ostentan además característicos curioles como los rojos, blancos, negros, fanta y sus diversas combinaciones.

Por su parte, el sistema visual ecológico representa la fauna y flora contemporánea, mediante sintagmas visuales generados por medio de trazos más orgánicos y la aplicación de pastillajes modelados, los cuales se dejan en el color natural de la pasta luego de la cocción. Este sistema visual también manifiesta algunos elementos presentes en el sistema visual anterior, como los motivos geométricos que incorporan dentro de la producción a manera de licencias o permisos visuales.

En relación con los colores presentes en este sistema visual cabe decir que a inicios del siglo XXI los ceramistas de Guaitil comenzaron a incorporar pigmentos industriales de tonalidades verdes y azules, traídos de Estados Unidos como estrategia para adaptarse al mito ecológico. Sin embargo, San Vicente no incluye estos colores dentro de su producción, sino que se mantiene realizando los mismos trazos ecológicos mediante los curioles tradicionales.

Proponemos que quizá la presencia de ambos sistemas visuales en las dos comunidades, pero las diferencias en cuanto a las formas de representación del diseño como, el color, se deba no a la cercanía o la interacción entre ambos poblados o entre éstos y otros estímulos

ajenos a ellos, sino a situaciones que los trascienden, como lo son las decisiones propias de cada artista popular. Estos elementos no necesariamente tienen que ver con sistemas de creencias, sino a situaciones cotidianas que hacen a unos artistas populares desarrollar un estilo local.

Algo llamativo de ambos sistemas visuales es que presentan diseños decorativos que evidencian lo que definimos como un terror por los espacios vacíos. Estas piezas son altamente cargadas de contenido visual, de mensajes que encubren un temor a dejar áreas sin decoración. Ya sea de forma figurativa o geométrica, los artistas populares tienen la necesidad de llenar el soporte cerámico en su totalidad, lo cual se deberá investigar más en futuros trabajos relacionados con el tema.

En relación con los saurios, a diferencia de las licencias visuales de los trazos geométricos y de los curioles, hay una serie de motivos que se discriminan y no se utilizan de forma indistinta en cada uno de los sistemas visuales definidos. Por ejemplo, el motivo de la serpiente emplumada no se encuentra en piezas con temáticas que responden al sistema visual ecológico. En relación con éste los mismos ceramistas argumentan que “no calza” dicho personaje con lo que se quiere comunicar. Misma situación ocurre con la iguana para el sistema visual chorotega.

Con base en lo planteado sostenemos que la serpiente emplumada muta, se transforma, sus componentes visuales se modifican con el cambio de un sistema visual chorotega al ecológico y mientras dicho ser se hace siempre mediante las técnicas de incisos o delineados con pintura -generando un diseño bidimensional-, en el sistema visual ecológico aparece la técnica de pastillaje modelado que genera diseños tridimensionales.

Por otro lado, en el capítulo cuatro se buscó inferir los discursos que permean la manufactura y consumo de las piezas cerámicas, a partir de los temas identificados. Para ello

la atención se centra en la constitución del relato mítico y su vínculo con la ideología, con esto se perfila su rol en la producción cerámica realizada en ambos pueblos.

Como se demostró en el trabajo, entendemos los sistemas visuales como formas de materializar los mitos, es decir, ambos surgen como consecuencia de relatos míticos generados mediante la reiteración de discursos ideológicos por grupos que ostentan el poder y replicados por los sujetos subalternos, entre ellos los mismos ceramistas de Guaitil y San Vicente. Los grupos que los formulan resultan ajenos a los propios ceramistas populares, sin embargo, por medio de los mitos definen los mecanismos en que los ceramistas construyen su identidad, las formas de entender su mundo y de representarlo por medio de sus prácticas artísticas.

Con ello, proponemos que este arte popular no surge del lado promisorio, contestatario, combativo o denunciante. No es un arte propositivo, sino uno que se ajusta a los condicionantes entregados por otros, es un arte que busca adaptarse a un mundo definido por otros sin cuestionarlo, es un arte popular, sí, pero generado por un pueblo social o una masa social inercial (Gallardo, 2016) objetivamente explotada a partir de discursos ideológicos, de acciones hegemónicas (algunas bien intencionadas en un principio, como la de la Denominación de Origen o quizá las ferias artesanales de la década de 1970) o variables contextuales generadas por terceros e implementadas por ellos como medio de subsistencia.

Ahora bien, a lo largo del documento se logró apreciar la forma en que, de manera diacrónica, la cerámica de estos lugares se ha modificado. En este sentido, la injerencia del mercado, las decisiones políticas y los cambios en la economía del país amparados en el proyecto sistémico moderno -fundamentalmente a partir de la introducción el turismo- generaron la adaptación de este arte popular en términos no solo morfológicos sino de los motivos decorativos que lo componen y de las técnicas de manufactura.

Por tanto, el problema en cuanto a la producción de este arte popular, contrario a lo que de manera superficial pareciera ser, no es la lógica mercantil que se escabulle entre las obras, sino que esta fue impuesta por otros y que en ambas comunidades hay poca capacidad de respuesta ante su embate, pues si los ceramistas populares deciden hacer obras, necesariamente deben adaptarse a un mundo definido por terceros, es decir, a un proyecto cultural que limita su producción.

En este sentido cabe recordar que desde la lectura del arte popular, como categoría artística, el tema de la autoría no resulta determinante. Con el arte popular el artista pasa a un segundo plano pues lo que importa es la producción del grupo social como unidad y no del individuo separado de su mundo, lo que resulta trascendente dentro en relación con este tema es el resultado que la cultura popular define.

De manera que limitar la producción popular de acuerdo con una forma definida y monolítica de hacer el arte es a su vez limitar la libertad creativa del grupo social, es evitar que la colectividad defina su proyecto de construcción popular, así como un modo de soslayar que dicho pueblo social se constituya en un pueblo político.

Consideramos valioso generar algún tipo de discusión en función de los aportes que este trabajo pone a consideración. En primer término, la discusión del arte popular es una categoría de análisis que ha sido ampliamente discutida a partir de la división en partes de dicho concepto híbrido. Las lecturas de *pueblo* como categoría de la filosofía política y del de *cultura popular* desde la antropología han servido de base para comprender que este arte se ve ampliamente modificado por condicionantes ajenos a la labor del artista. A partir de la referencialidad teórica presente entendemos el arte popular cerámico de ambas comunidades como un producto cultural que nos habla del mundo de los ceramistas y de los condicionantes que lo producen.

Valga acotar que esta unión entre diferentes ramas del conocimiento permite actualizar el estado o los ejes de investigación de cada una de ellas a la vez que faculta, de ser el caso, de espacios de reflexión interdisciplinaria. Específicamente resulta de importancia para el campo del arte, debido a que una lectura de la práctica artística contemporánea conlleva la realización de cruces y convergencias entre disciplinas.

Ahora bien, en la investigación se evidenció que los elementos visuales que componen esta manifestación de arte popular son susceptibles de ser analizados siguiendo teorías y metodologías de diseño. Sin embargo, se nos obliga a comprender el mundo de los artistas populares para apreciar que estos sintagmas visuales no responden necesariamente a patrones definidos por la academia, sino que ante la crudeza de lo dicho antes, ellos proponen su forma de entender ese mundo por medio de su práctica artística y generan modos de hacer definidos.

Para finalizar, nos parece necesario indicar que a partir de los resultados de esta tesis se abren nuevas preguntas de investigación que incluyen, pero que no limitan, aspectos que se podrían analizar desde la sociología de arte. Nos referimos al estudio de la forma en que este arte popular es consumido por el mercado; el tema de la demanda y la venta de piezas que respondan a ambos sistemas visuales estudiados en este documento.

En relación con lo anterior, es importante indicar que los mismos ceramistas se han organizado, no sin roces, en varias redes que producción que tienen como puntos de venta no solamente la zona de Guanacaste, sino varios puntos fuera de ella.

Para ello, recomendamos comprender de previo que ambas comunidades tienen diferentes formas para relacionarse con el comercio, mismas que condicionan sus posibilidades de venta. No obstante, consideramos que los puntos desarrollados acá deben ser investigados con mayor profundidad pues reconocemos que falta información al respecto.

Con base en lo observado durante los años de trabajo de campo en la localidad, notamos una inequidad con respecto a la proyección del arte popular cerámico de ambas comunidades, a pesar de que, como se vio, producen objetos muy similares.

Esto se debe a factores como la fundación el Ecomuseo de la cerámica chorotega en San Vicente, los vínculos de mercado que algunos ceramistas tienen con museos, galerías, tiendas en San José y Guanacaste, puntos de venta en zonas de playas de la provincia, puestos a orillas de las calles entre Nicoya y Santa Cruz y en vínculo con empresas turísticas que se aseguran de llevarles semanalmente potenciales clientes para favorecerles la venta.

Con base en lo anterior surgen otras interrogantes como si a partir de los sistemas visuales definidos se puede observar la preferencia del mercado por uno más que por el otro y que, siendo así, la razón por la que aún exista la producción de dos estilos tan diferenciados.

De la misma manera surge una nueva pregunta relacionada con la eventual transformación de los sistemas visuales identificados y la forma en que se incorporarán nuevos sintagmas visuales que configurarán temáticas socialmente relevantes.

Referencias bibliográficas

- Abel-Vidor, S., Baudez, C., Bishop, R., Bonilla, L., Calvo, M., Creamer, W., Day, J., Guerrero, J., Healy, P., Hoopes, J., Lange, F., Salgado, S., Stroessner, R. y Alice Tillet. (1991). Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya. *Vínculos* 13 (1-2). Pp. 35-317.
- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Aguila, C. (2003). *El jade y el chamán*. Editorial Tecnológica de Costa Rica
- Alfaro, A. (1914). "La cerámica de Chira". *Revista de Costa Rica* I (2). Pp. 254-256.
- Althusser, L. (1973a). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI.
- (1973b). Theorie et formation theorique. Ideologie et lutte ideologique. *Casa de las Américas* 34. Pp. 17-24.
- Arias, A.; Castrillo B. y Grace Herrera. (2012). *Una historia escrita en piedra. Petrograbados de Guayabo de Turrialba*. Vicerrectoría de Acción Social. Universidad de Costa Rica.
- Arias, A y Grace Herrera (2016). Los petrograbados de Guayabo de Turrialba, Costa Rica: Un acercamiento a su significado. *Revista Herencia* Vol. 29 (2). Pp. 175-204.
- Arnheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Balfet, H., Fauvet, M. y Susana Monzón (1992). Normas para la descripción de vasijas cerámicas. Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos (CEMCA), México.
- Barboza, E. (2018). La postguerra de las imágenes y la incursión del turismo: Representaciones visuales en la alfarería "chorotega" contemporánea en Guanacaste, Costa Rica. En: *Experiencias del turismo rural en América Latina y el Caribe*. Picón, J.; Caravaca, D.; Hernández, A. y Laura Obando (Eds.). Pp. 285-300. Universidad Nacional.
- (2020). Las playas imaginadas. Turismo, imaginarios y discurso colonial en Guanacaste, Costa Rica. Editorial Arlekin.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. París: Editions du Seuil.
- (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Barash, M. (1991). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz
- Brainerd, G. (1942). Symmetry in Primitive Conventional Design. *American Antiquity*, 8 (2). Pp. 164-166.
- Braun, B. (1989). Henry Moore and pre-Columbian art. *Res* 17/18. Pp. 159-168.
- Buck-Morris, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda* 9. Pp. 19-46.
- Burckhart, J. (1975). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Iberia
- Camacho, F. (2013). Un estudio de los cambios y las continuidades en los procesos productivos cerámicos a través del Período Bagaces (300-800 d.C.) e inicios del Período Sapoá (800-1350 d.C.) en la falda suroeste del volcán Rincón de la Vieja, Guanacaste (Tesis de grado). Universidad de Costa Rica. San José.
- (2015). Un viaje por curiol. Cambiado la perspectiva sobre la extracción del pigmento en la alfarería contemporánea guanacasteca. *Revista Herencia* 28 (1), Pp. 85-92.
- Camacho, F. y Peytrequín, J. (2013). *Acercamiento a la cerámica precolombina de Guanacaste, Costa Rica. Un recuento*. Ponencia presentada en el I Encuentro de Cerámica Mesoamericana y del Caribe. San José
- Campos, P. (2018). La máscara: transformación social, económica y cultural en la comunidad indígena de Boruca (1979-2017). Tesis de maestría académica en Antropología. Sistema de Estudios de Posgrado. Universidad de Costa Rica.

- Chang, G. (1995). Artesanía indígena costarricense e identidad cultural. *Ístmica* 2. Pp. 155-166).
- (2019). Riesgos en la producción cerámica tradicional de Nicoya e interacción de la diversidad patrimonial. *Vínculos* 39 (1-2). Pp. 115-134.
- Castro, F. (2019). *Segunda declaración de La Habana: La Habana, 4 de febrero de 1962*. Unión de Juventudes Comunistas de España.
- Conrad, J. (1989). *Ceramic formulas: The complete compendium*. McMillan Publishing Co.
- Cowgill, G. (2011). Crecimiento, desarrollo arquitectónico y cultura material de Teotihuacan. En: *Teotihuacan Ciudad de los dioses*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. Pp. 31-36.
- Davis, W. (1993). Style and history in art history. En: *The uses of style in archaeology*. Conkey, M y Christine Harstorf (Eds.). Pp. 18-30. Athaneum Press Ltd.
- De la Cruz, E. (1988). Mace heads as stylistic signaling devices. En: *Costa Rican art and archaeology: Essays in honor of Frederick R. Mayer*. Pp. 111-130. Boulder-Jhonsons Books.
- Decreto 37823-C de 20013 [con fuerza de ley]. Declaratoria de interés público de la cerámica de Guaitil y San Vicente. 12 de agosto de 2013. La Gaceta 153
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Echeverría, J. (1993). La identidad es una política y no una herencia. *SARANCE* 18. Pp. 37-44).
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, España: Editorial Lumen,
- Escobar, T. (2013) Identidades en tránsito. Ponencia presentada en el Seminario sobre identidad y nación. Paraguay.
- (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. Ariel.
- Fábregas, A. (2005). “La interculturalidad en el mundo contemporáneo”. *Gaceta de la Universidad Intercultural de Chiapas*, núm, 1. Pp. 3-5.
- Fragomeno, R. (2019). *Todas las palabras y los silencios juntos. Filosofía y literatura en Hegel*. Ediciones Arlekin.
- Francastel, P. (1970). *La realidad figurativa. Elementos estructurales de la sociología del arte*. Emecé.
- Freud. S. (2001) Más allá del Principio del Placer (1920). Obras Completas, v. 18. Amorrortu editores.
- Fernández, P. (2006). *Mujeres de arcilla*. Museos del Banco Central de Costa Rica.
- (2009). *Aves de piedra, barro y oro en la Costa Rica precolombina*. Museos del Banco Central de Costa Rica.
- (2012). *Felinos en la Arqueología de Costa Rica*. Museos del Banco Central de Costa Rica.,
- (2013). *Entre entierros y rituales: jarrones trípodes del Caribe Central de Costa Rica (300 a.C.- 800 d.C.)*. Museos del Banco Central de Costa Rica.
- (2015). *Sellos precolombinos, imágenes estampadas de Costa Rica*. Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Ferrero, L. (1980). *Exposición de artesanía indígena actual de Costa Rica* (Documento inédito) Museo Nacional – Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.

- (2012). *Francisco Zúñiga y el arte precolombino*. San José, Costa Rica: Banco Improsa.
- Fiadone, A. (2008). *El diseño indígena argentino. Una aproximación a la iconografía precolombina*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca de la mirada.
- Fontana, A. (2001). *Diseños del pasado que perduran para siempre*. San José, Costa Rica: Instituto Nacional de Seguros.
- Gallardo, H. (1985). *Cultura, política, estado*. Serie de estudios políticos. Editorial Nueva Década.
- (2016, 9 de diciembre). Movimientos y sujetos políticos populares hoy [Sesión de congreso]. Novena Conferencia Dominicana de Estudios de Género, Instituto Tecnológico de Santo Domingo. República Dominicana. https://heliogallardo-americalatina.info/index.php?option=com_content&view=article&id=509:movimientos-y-sujetos-politicos-populares-hoy&catid=11&Itemid=106
- García, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García, S. (2016). *Diseño simbólico en la roca. Manifestación de arte rupestre*. Museo del Jade y de la cultura precolombina. Instituto Nacional de Seguros.
- Gombrich, E. (1968). Style. En: *International encyclopedia of social sciences*. Vol. 15. David Sills (Ed.). Pp. 352-361.
- (1982). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología y la representación pictórica*. Alianza Editorial.
- Graburn, N. (1976). *Ethnic and tourist arts: Cultural expressions from the Fourth World*. University of California Press.
- Guadamuz, D. (2019). *Localización de recursos útiles de arcillas para la producción de cerámicas en la Región Chorotega de Costa Rica*. (Tesis de grado). Universidad de Costa Rica. San José.
- Guasch, A.M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales* 1. Pp. 8-16.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Normal.
- Guerrero, J. (2011). Entre instrumentos musicales, ritos y muerte en Garza, Nicoya, Guanacaste (G-752 Rj). *Cuadernos de Antropología* 21.
- Guier, I. (2008). Guaitil. Pasado y presente y futuro de la cerámica Chorotega. *Herencia* 21. Pp. 39-45.
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI
- Hammer, F. (1975). *The potter's dictionary of materials and techniques*. Londres: Pitman Publishing.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Tomo 2. Debate.
- Hegel, G.W.F. (1983). *Lecciones de estética*. Ediciones Leviatán.
- Hermite, E. (1966). La observación por medio de la participación.
- Herrera, A. (2001). *Tecnología alfarera de grupos ribereños de la cuenca del Golfo de Nicoya durante los Períodos Bagaces (300-800 d.C.) y Sapoá (800-1350 d.C.)* (Tesis de grado). Universidad de Costa Rica. San José.
- Herrera, A. y Weil, J. (2009). Tradición y cambio en la cerámica producida en las comunidades de San Vicente y Guaitil. Documento inédito. Universidad Nacional de

- Costa Rica.
- (2021). El pasado verificado y el futuro imaginado de la tradición alfarera de Nicoya, Costa Rica. Manuscrito. San José.
- Hodder, I. (1985). Postprocessual Archaeology. *Advances in archaeological method and theory*. Pp 1-26.
- Horkheimer, M y Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Howard, P. (1979). A re-study of the Guatil Cooperative, Guanacaste. Manuscrito. Central American Field Program, Associated Colleges of the Midwest, San José.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós
- Jiménez, S e Irene Alfaro. (2009). *Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina. Fertilidad y status*. Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses.
- Kandinski, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado.
- Karam, T. (2014). *Introducción a la semiótica de la imagen*. Portal de comunicación InCom-UAB. Universidad Autónoma de Barcelona.
- KFC. (2022, 21 de agosto). Buckets de la anexión “Nandayure”. [Imagen]. Facebook. <https://www.facebook.com/KFCCostaRica/photos/a.4185341574836308/4185337158170083>
- Kristeller, O. (1990). *The Modern System of the Arts*. En: “*Renaissance Thought and the Arts*. Princeton University Press. Pp. 163-227.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Fondo de cultura económica.
- Lange, F y Ronald Bishop. (1988). Abstraction and jade exchange in pre-Columbian southern Mesoamerica and lower Central America. En: *Costa Rican art and archaeology: Essays in honor of Frederick R. Mayer*. Pp. 65-88. Boulder-Jhonsons Books
- Leibsohn, D. (1988). The Costa Rican effigy head tradition. En: *Costa Rican art and archaeology: Essays in honor of Frederick R. Mayer*. Pp. 131-160. Boulder-Jhonsons Books
- Leiva, M. (1974). *Supervivencia de la tradición cerámica indígena “Guaitil”* (Tesis de Grado). Universidad de Costa Rica. San José.
- León, A. (2016). De la imagen transparente a la imagen opaca. Hacia una taxonomía de la imagen fotográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze. *Estudios de filosofía*. Vol. 14. Pp. 188-204.
- Lévi-Strauss, C. (2019). *Mito y significado*. Alianza editorial.
- Lines, J. (1934). *Catálogo descriptivo Primera Exposición de Arqueología y Arte pre-Colombino*. Secretaría de Educación Pública. Imprenta Nacional.
- (1936). *Una huaca en Zapandí*. Editorial Lehmann.
- (1954). *Taxonomía de la Arqueología de Costa Rica*. Librería Universitaria.
- Lipovetsky, G y Charles, S. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Lippard, L. (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of pre-history*. Pantheon Books.
- Longacre, W. (1970). Archaeology as Anthropology: a case study. En: *Anthropological papers of the Arizona University* 17. University of Arizona Press
- Lothrop, S. (1926). *Pottery of Costa Rica and Nicaragua, Vol II*. Nueva York, Estados Unidos: Museum of the American Indian. Heye Foundation.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Universitat Valencia. Valencia.

- Lull, V. (2007). *Los objetos distinguidos*. Barcelona: Edicions Bella Terra.
- Magaloni, D. (1995). El espacio pictórico teotihuacano: tradición y técnica. En: *La pintura mural prehispánica en México, I: Teotihuacán*. Beatriz de la Fuente (Coord). Pp. 187-225. México. UNAM-IIE.
- Marcolli, A. (1970). *Teoría del campo*. España: Xarait Ediciones.
- Marx, K. (1946). *El Capital. Crítica a la Economía Política*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. y Engels, F. (1969). *La ideología alemana*. Editorial Progreso, Moscú.
- Méndez, L. (2006). ¿Quiénes dictan las reglas del arte? De la privatización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente. *Artes la Revista*, 6 (11). Pp. 24-34.
- Mitchell, W.J.T. (2011). ¿Qué es una imagen? En: Varas, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Bilbao: San Soleil Ediciones.
- Molina, P y Aguilar, M. (2015). *La metáfora de los sonidos*. Fundación Museos del Banco Central. San José.
- Panofsky, E. 1998. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducido por María Teresa Pumarega. Cátedra (Ensayos Arte).
- Pazstory, E. (2005). *Thinking with things. Toward a new vision of art*. University of Texas Press.
- Piña, R. (2013). *Historia, arqueología y arte prehispánico*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Pizarro, Y. y Marchena, J. (2009). Aportes para la comprensión histórica de la cerámica de Guaitil y San Vicente, Guanacaste. Documento inédito. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Plog, S. (1980). *Stylistic variation in prehistory ceramics. Design analysis in the American Southwest*. Cambridge University Press.
- Povedano, T. (1908). El lenguaje de los antiguos símbolos. Algo respecto del sello adoptado por la Sociedad Teosófica. Testimonios transmitidos por la antigua Sabiduría referente al hundimiento de la Atlántida. *Virya* 1(2): Pp. 76-87.
- Quirós, L. (1998). *Diseño: teoría, acción, sentido*. Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM ediciones.
- (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual S.A.
- Rice, P- (2005). *Pottery Analysis. A Sourcebook*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Rojas, D. (2009). *Dilema e identidad del pueblo Bribri*. Universidad de Costa Rica.
- Rojas, J. M. (2003). *Arte costarricense: Un siglo*. Editorial Costa Rica.
- Rojas, M. y Gabriela Villalobos. (2007). *Diario de Arqueología de José Fidel Tristán*. Museo Nacional de Costa Rica.
- Rubí, J. y Rueda, D. (2015). Sistematización de la experiencia de desarrollo endógeno local y turismo rural sostenible desarrollada en el distrito tercero de Nicoya, por el equipo interdisciplinario del Centro de Apoyo para el Desarrollo de Denominaciones de Origen Agroalimentarias (CadenAgro) de la Escuela de Ciencias Agrarias de la Universidad Nacional (Documento inédito). Universidad Nacional de Costa Rica.
- Russell, J. (1968). *Henry Moore*. Penguin Books.
- Rye, O. (2007). *Pottery technology. Principles and reconstruction*. Editorial Taraxacum,

- Salas, I. (2016). Promoción y fortalecimiento de la Cerámica Chorotega (Documento inédito). Proyecto presentado ante la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica.
- (2017). Promoción y fortalecimiento de la Cerámica Chorotega (Documento inédito). Proyecto presentado ante la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica.
- (2018). Manual de Administración y normativa de uso Sello de Denominación de Origen Cerámica Chorotega (Documento Inédito).
- Salas, I., Camacho, F. y Guier, I. (2015). *Huellas de nuestra raíz chorotega. Recorrido histórico de los primeros pobladores en la Gran Nicoya (2000 a.C. - 1500 d.C.)*. Masterlitho. San José.
- Sanahuja, J. (1996) *La ayuda norteamericana en Centroamérica 1980-1992*. Volumen 1. Tesis doctoral Departamento de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales. España. Editorial Universidad Complutense de Madrid.
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Scott, R. (1982). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires, Argentina: Victor Lerú S.A.
- Shapiro, M. (1962). Style. En: *Anthropology Today. An encyclopedic inventory*. Alfred Kroeber (Ed.). Pp. 257-311. Illinois: The University of Chicago Press.
- Silva, F. (2018). *Antropología. Conceptos y nociones generales*. Fondo editorial de cultura.
- Snarskis, M. (1983). *La cerámica precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros. San José.
- Solanas, J. (1983). *Diseño, arte y función*. Barcelona, España: Salvat Editores, S. A.
- Solórzano, J.M. (2017). La construcción teórica de la categoría arte precolombino en Costa Rica (1887-2010). Tesis de maestría académica en Artes Visuales. Sistema de Estudios de Posgrado. Universidad de Costa Rica.
- Sondereguer, C. (2000). *Sistemas compositivos amerindios*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Stavenhagen, R. (1986). La cultura popular y la creación intelectual. En: *La Palabra y el Hombre* 57. Pp. 5-18.
- Steinbrenner, L. (2010), *Potting Traditions & Cultural Continuity in Pacific Nicaragua, AD 800-1350*. Tesis doctoral, Universidad de Calgary.
- Stone, D. (1950). "Notes on present-day pottery making and its economy in the ancient chorotegan area". *Middle american research records* 16 (1). Pp. 269-280.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: Artes, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos/Alianza.
- Torres, M. (2003). *Del arte occidental al arte nicaragüense*. Fundación Ortiz/Gurdián.
- Uriarte, M. (2012). *Arte y Arqueología en el altiplano central de México. Una visión a través del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vargas, H. (2010). *El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional. Heredia.
- (2015) *Diseño precolombino en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- (2020). Jarrones que hablan: la cerámica pataky y jicote de la Gran Nicoya. En:

- Mundos de creación de los pueblos de América Latina. Ana Cielo Quiñones (Ed.). Pp. 83-104. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.
- (2021). Sobre animalística y bandas precolombinas de la Gran Nicoya. *ÍSTMICA. Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, 1(27), 9-27.
- Wang, N. (2000). *Tourism and modernity*. Emerald group publishing.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal S.A.
- Washburn, D. y Crowe, D. (1988). *Symmetries of Culture: Theory and practice of plane pattern analysis*. Seattle, Univ. Washington Press
- Weil, J. (2001). Un ecomuseo para San Vicente. Artesanos con cerámica y turismo cultural en Costa Rica. *Herencia* 13 (1). Pp. 137-154.
- (2004). Virtual antiquities, consumption values and cultural heritage economy in a Costa Rican artisan community. En: *Values and valuables. From the sacred to the symbolic*. Werner, C y Bell, D (Eds.) Pp. 231-256. Altamira Press.
- (2009). Cambios y continuidades en una industria alfarera de la península de Nicoya desde mediados de siglo XX. *Vínculos* 33 (1-2). Pp. 105-136.
- Weil, J., y Herrera, A. (2014). La herencia alfarera en la península de Nicoya. Persistencia de una tradición. *Cuadernos de Antropología* 24 (2). Pp. 25-47.
- Weissner, P. (1983). Style and social information in Kalahari San projectile points. *American Antiquity* 49 (2). Pp. 253-276.
- (1984). Reconsidering the behavioral basis for style: a case study among the Kalahari San. *Journal of Anthropological Archaeology* 3. Pp. 190-234.
- (1993). Is there a unity to style? En: *The uses of style in archaeology*. Conkey, M y Christine Harstorf (Eds.). Pp. 105-112. Londres: Athaneum Press Ltd.
- Whallon, R. (1968). Investigations of the late prehistoric social organization in New York State. En: *New perspectives in archaeology*. S. Binford y L. Binford (Eds.). Aldine Press: Chicago.
- Wherry, F. (2008). *Global markets and local crafts: Thailand and Costa Rica compared*. Johns Hopkins University press.
- Wong, W. (2005). *Fundamentos del diseño*. Barcelona. Gustavo Gili.

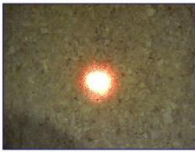
Anexos

Anexo 1
Resultados de fluorescencia de rayos X sobre curioles

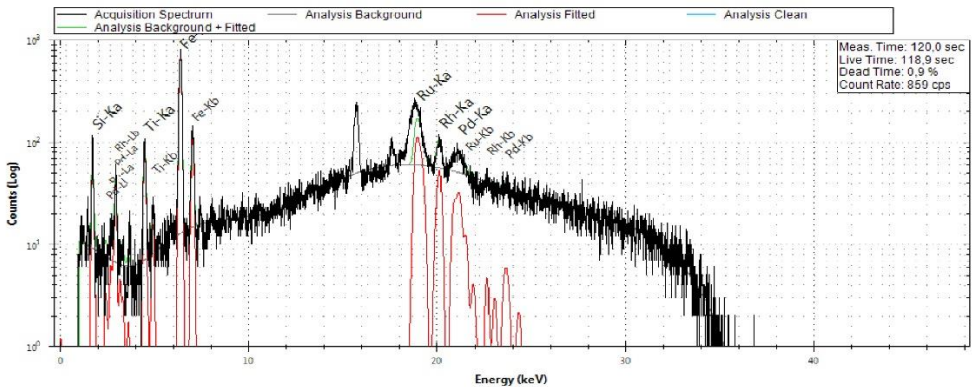
Blanco 01
02/07/2018 14:20:42



Measurement Time: 120,0 s
Tube Voltage: 40 kV
Tube Current: 20 μ A
Tube Target Material: Rh
Elio Device: SN990
Device Mode: Head
Acquisition Mode: Manual
Acquisition Channels: 4096
Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	96,37%	$\pm 3,84\%$
Fe	2,53%	$\pm 1,06\%$
Ti	1,1%	$\pm 3,2\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:21:11
Analysis Type: Advanced
Spectrum Left Cut: 1 keV
Spectrum Right Cut: 50 keV
Spectrum Upper Limit: 50 keV
Use M Line: False
Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
Si, Fe, Ti

Included Elements for Fitting Analysis:
Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti

Notes:

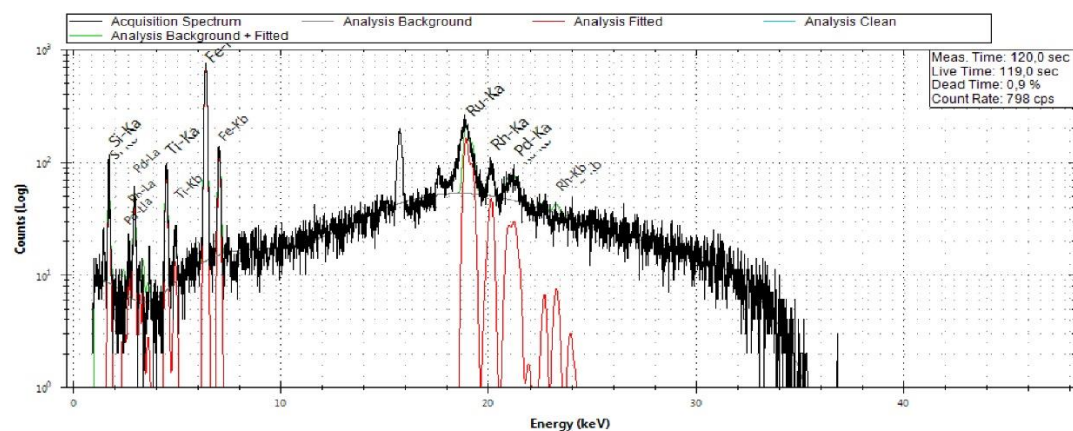
blanco 02

02/07/2018 14:24:31

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	96,62%	$\pm 3,69\%$
Fe	2,37%	$\pm 1,05\%$
Ti	1,01%	$\pm 3,23\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:25:19
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Ti

Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti

Notes:

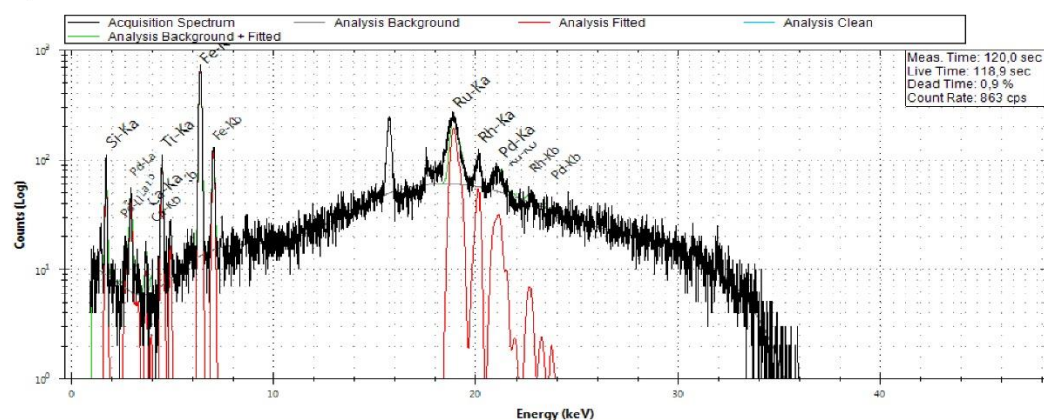
Blanco 03

02/07/2018 14:29:11

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	96,31%	$\pm 3,61\%$
Fe	2,26%	$\pm 1,06\%$
Ti	1,02%	$\pm 3,15\%$
Ca	0,4%	$\pm 10,44\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:30:14

Analysis Type: Advanced

Spectrum Left Cut: 1 keV

Spectrum Right Cut: 50 keV

Spectrum Upper Limit: 50 keV

Use M Line: False

Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:

Si, Fe, Ti, Ca

Included Elements for Fitting Analysis:

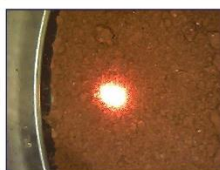
Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti, Ca

Notes:

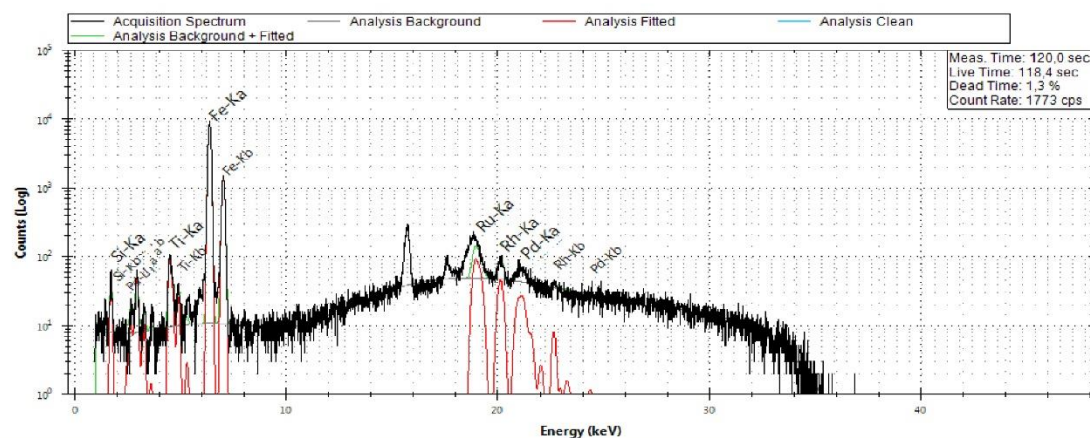
rojizo rojizo 01

02/07/2018 13:56:17

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	75,3%	$\pm 4,62\%$
Fe	23,94%	$\pm 0,3\%$
Ti	0,76%	$\pm 2,96\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 13:56:42
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Ti

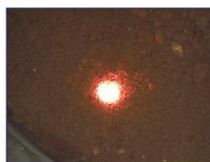
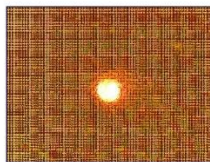
Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti

Notes:

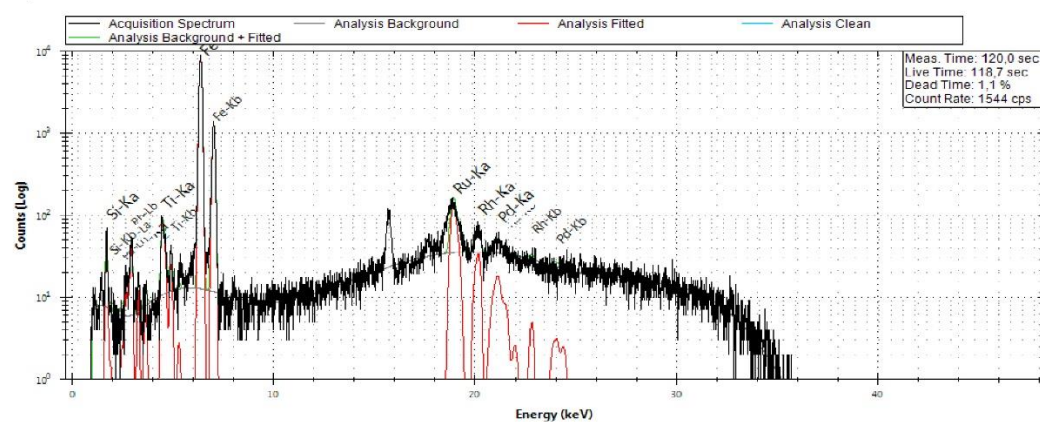
rojizo 02

02/07/2018 14:10:17

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	75,14%	$\pm 4,68\%$
Fe	23,45%	$\pm 0,3\%$
Ti	0,79%	$\pm 2,96\%$
K	0,62%	$\pm 9,17\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:10:39

Analysis Type: Advanced

Spectrum Left Cut: 1 keV

Spectrum Right Cut: 50 keV

Spectrum Upper Limit: 50 keV

Use M Line: False

Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:

Si, Fe, Ti, K

Included Elements for Fitting Analysis:

Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti, K

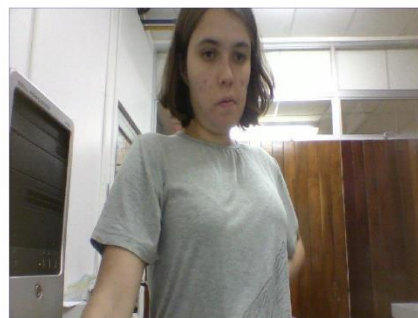
Notes:

rojizo 03

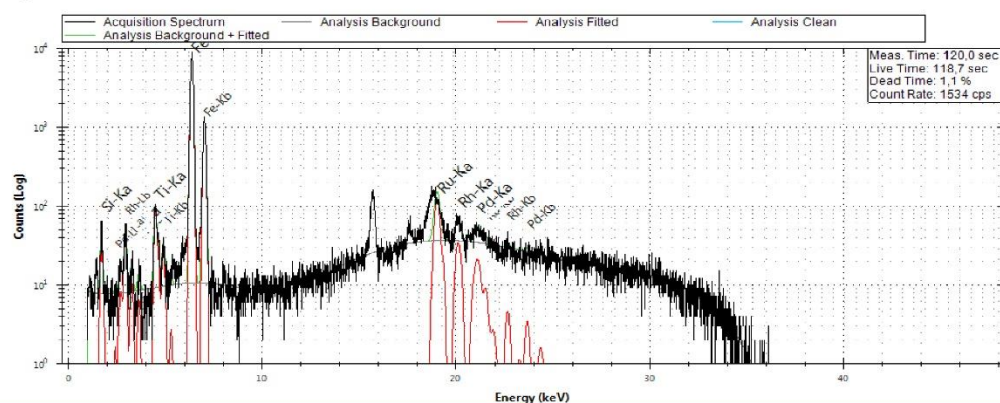
02/07/2018 14:14:11

XGLAB
 X and Gamma Ray Electronics

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	69,41%	$\pm 5,7\%$
Fe	29,03%	$\pm 0,31\%$
Ti	0,91%	$\pm 3,03\%$
K	0,66%	$\pm 9,75\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:14:23
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Ti, K

Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Pd, Rh, Ru, Fe, Ti, K

Notes:

negro 01

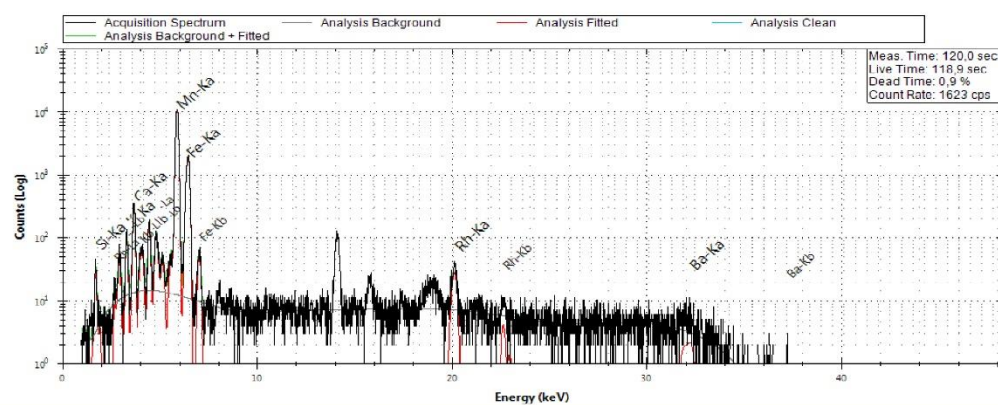
02/07/2018 14:35:19

XGLAB
 X and Gamma Ray Electronics

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Mn	43,87%	$\pm 0,28\%$
Si	39,23%	$\pm 7,49\%$
Ca	8,1%	$\pm 1,74\%$
K	4,32%	$\pm 2,97\%$
Fe	3,3%	$\pm 0,88\%$
Ba	1,17%	$\pm 2,06\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:36:16
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Mn, Ba, Ca, K

Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Rh, Fe, Mn, Ba, Ca, K

Notes:

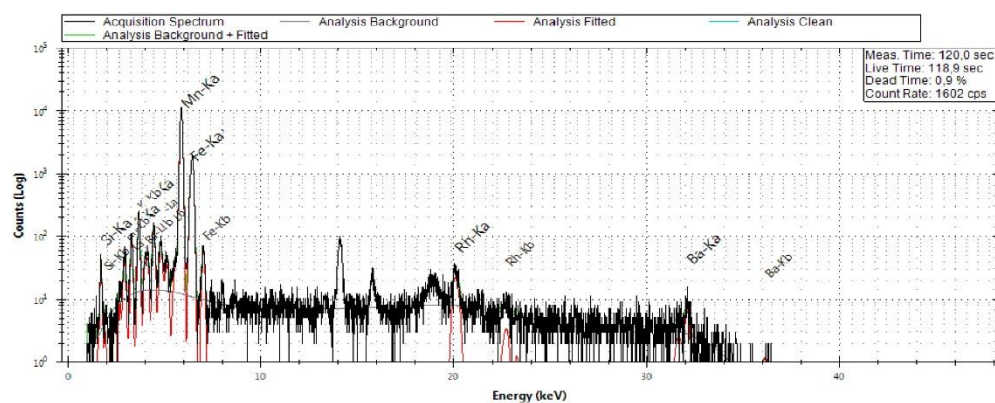
negro 02

02/07/2018 14:39:39

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	55,47%	$\pm 5,19\%$
Mn	32,78%	$\pm 0,28\%$
Ca	5,2%	$\pm 2,03\%$
K	3,58%	$\pm 3,11\%$
Ba	1,49%	$\pm 2,4\%$
Fe	1,47%	$\pm 1,13\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:40:04
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Mn, Ba, Ca, K

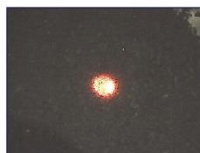
Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Rh, Fe, Mn, Ba, Ca, K

Notes:

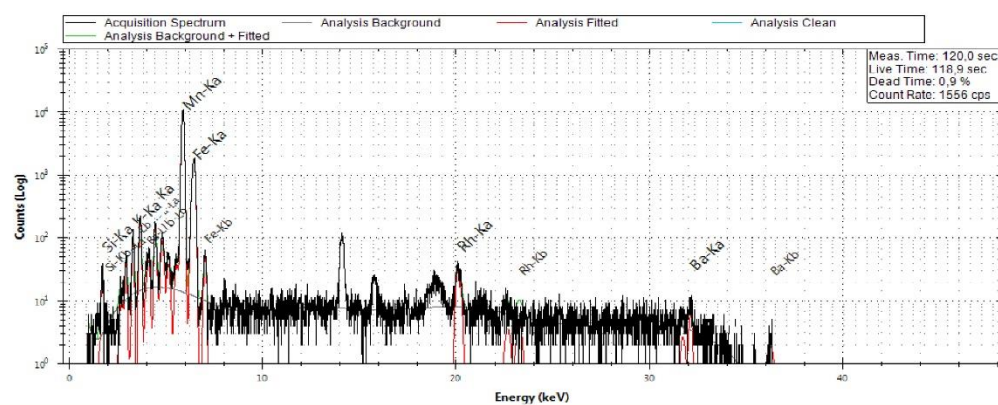
negro 03

02/07/2018 14:43:20

Measurement Time: 120,0 s
 Tube Voltage: 40 kV
 Tube Current: 20 μ A
 Tube Target Material: Rh
 Elio Device: SN990
 Device Mode: Head
 Acquisition Mode: Manual
 Acquisition Channels: 4096
 Sample to Detector Material: Air



Spectrum:



Analysis Results:

Element	Concentration	Error
Si	53,17%	$\pm 5,63\%$
Mn	34,37%	$\pm 0,28\%$
Ca	4,71%	$\pm 2,21\%$
K	3,71%	$\pm 3,17\%$
Fe	2,9%	$\pm 0,84\%$
Ba	1,14%	$\pm 2,29\%$

Analysis Date and Time: 02/07/2018 14:43:35
 Analysis Type: Advanced
 Spectrum Left Cut: 1 keV
 Spectrum Right Cut: 50 keV
 Spectrum Upper Limit: 50 keV
 Use M Line: False
 Super Impose Peak Areas: False

Selected Elements for Analysis:
 Si, Fe, Mn, Ba, Ca, K

Included Elements for Fitting Analysis:
 Si, Rh, Fe, Mn, Ba, Ca, K

Notes:

Anexo 2**Consentimiento informado para el uso de obras cerámicas mediante imagen fotográfica**

①

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11/3/2021

Por este medio, yo Edgar Campos Campos, número de cédula 5-223-566 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Edgar Campos C.

Firma.

②

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 11-3-21

Por este medio, yo Wilson Espinoza Zúñiga, número de cédula 5-320-954 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Wilson Espinoza Zúñiga

Firma.

3

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11/3/2021

Por este medio, yo Luz Marina Campos Ch, número de cédula 6-210-322 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Luz Marina Campos Ch

Firma.

④

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11 marzo 2021

Por este medio, yo Miguel Angel Lora N, número de cédula 5241545 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Miguel Angel Lora N

Firma.

⑤

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11-3-2021

Por este medio, yo Luis Gutiérrez G., número de cédula 503110023 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Luis Gutiérrez G.

Firma.

⑥

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente. Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11 marzo 2021

Por este medio, yo Bienvenido Chavito G, número de cédula 5-215-518 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Bienvenido Chavito G

Firma.

⑦

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 11/03/2021

Por este medio, yo William Briceño Espinoza número de cédula 5-271-233 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

William BE

Firma.

⑧

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11-03-2021

Por este medio, yo Derix Briceño Espinoza, número de cédula 5-0323-0245 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula I-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.


Firma.

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

9

Fecha: 11 marzo 2021

Por este medio, yo Martina Espinoza G., número de cédula 5-158-323 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Martina Espinoza G.

Firma.

(10)

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 11 marzo 2021

Por este medio, yo Rury Marchena Gijalva, número de cédula 5-193545 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.


Firma.

(71)

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 11-03-21

Por este medio, yo Junior Matarrita Leal, número de cédula 1-1260-0339 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.



Firma.

(12)

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente. Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 12 marzo 2021

Por este medio, yo Luis Paster Sánchez Grijalba, número de cédula 5-168-961 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.



Firma.

(13)

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 12-07-2021

Por este medio, yo Marihel Sanchez Grijalva número de cédula 5147540 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.


Firma.

(14)

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 12/3/21

Por este medio, yo Carlos Grisold A., número de cédula 50147-1172 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.


Firma.

(15)

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 12/3/21

Por este medio, yo Harry García Grigalba, número de cédula 5281-624 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Harry García Grigalba

Firma.

(16)

"Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)".

Fecha: 12-03-21

Por este medio, yo Elpidio Chavarría Ch. número de cédula 5-219 591 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.



Firma.

(17)

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 13/03/2021

Por este medio, yo Andy Campos Leal, número de cédula 1 14270512 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

Andy Campos Leal

Firma.

(18)

“Diseño cerámico y arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Fecha: 13/3/2021

Por este medio, yo Gerardo Campos Carrillo número de cédula 5235 311 doy mi consentimiento para que Fernando Camacho Mora, número de cédula 1-1298-0013, y número de carné de la Universidad de Costa Rica A71304, utilice fotografías de mis piezas cerámicas para la realización de su tesis de maestría en la Maestría Académica en Artes; la cual tiene como tema el diseño cerámico y el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020).

El investigador se compromete en utilizar las fotos de las piezas para fines exclusivamente académicos y educativos, no lucrativos. A su vez, por cada fotografía utilizada se consignará en el título de la imagen y en los agradecimientos del trabajo en cuestión el nombre del ceramista que realizó la pieza.

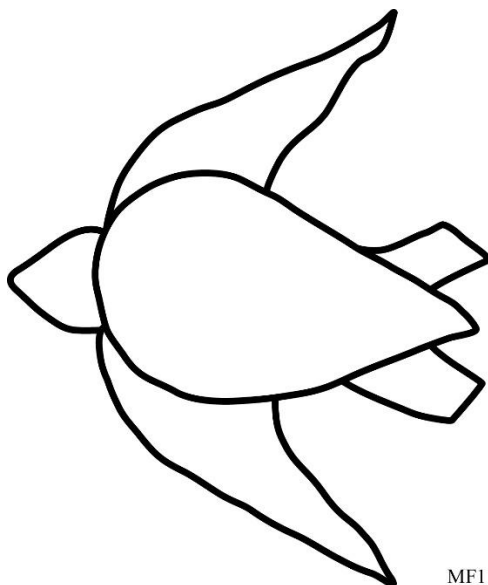
Gerardo Campos Carrillo

Firma.

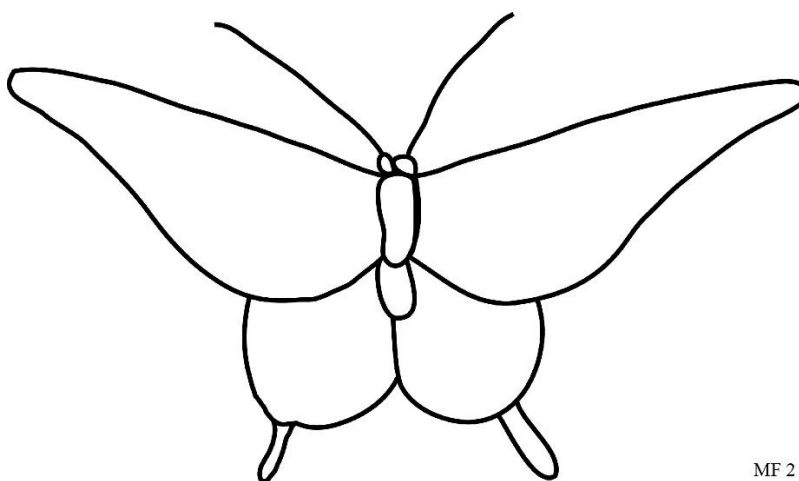
Anexo 3

Sintagmas visuales decorativos bidimensionales presentes en las obras cerámicas contemporáneas realizadas en ambas comunidades

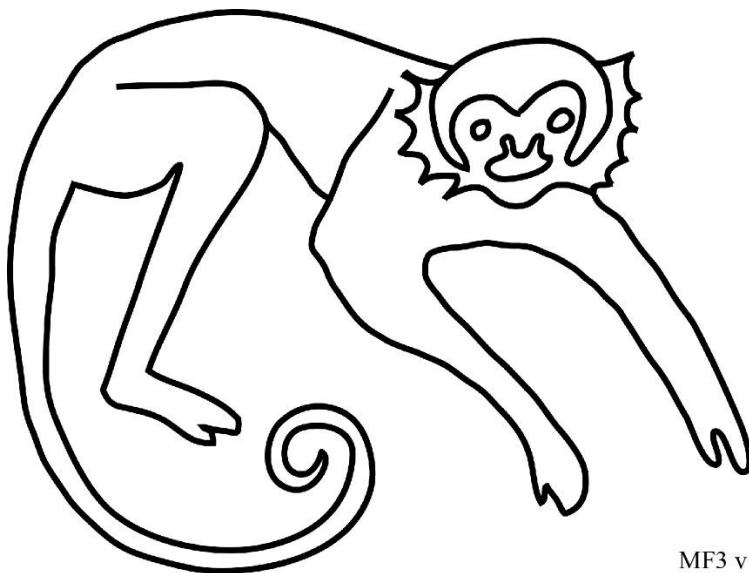
Motivos de fauna (MF)



MF1



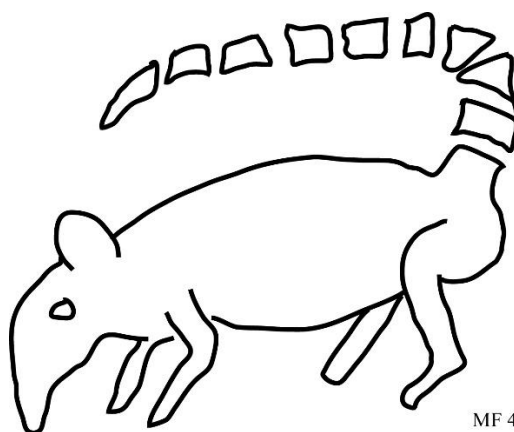
MF 2



MF3 v 1



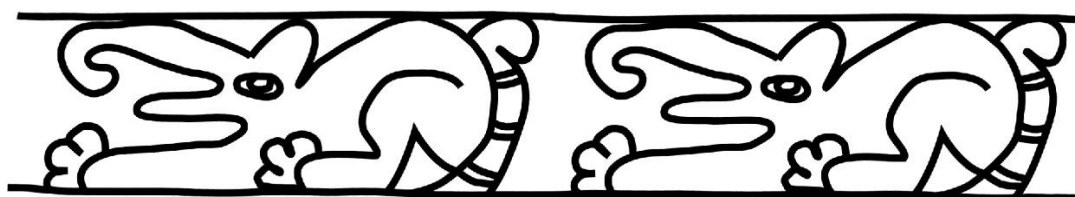
MF3 v 2



MF 4



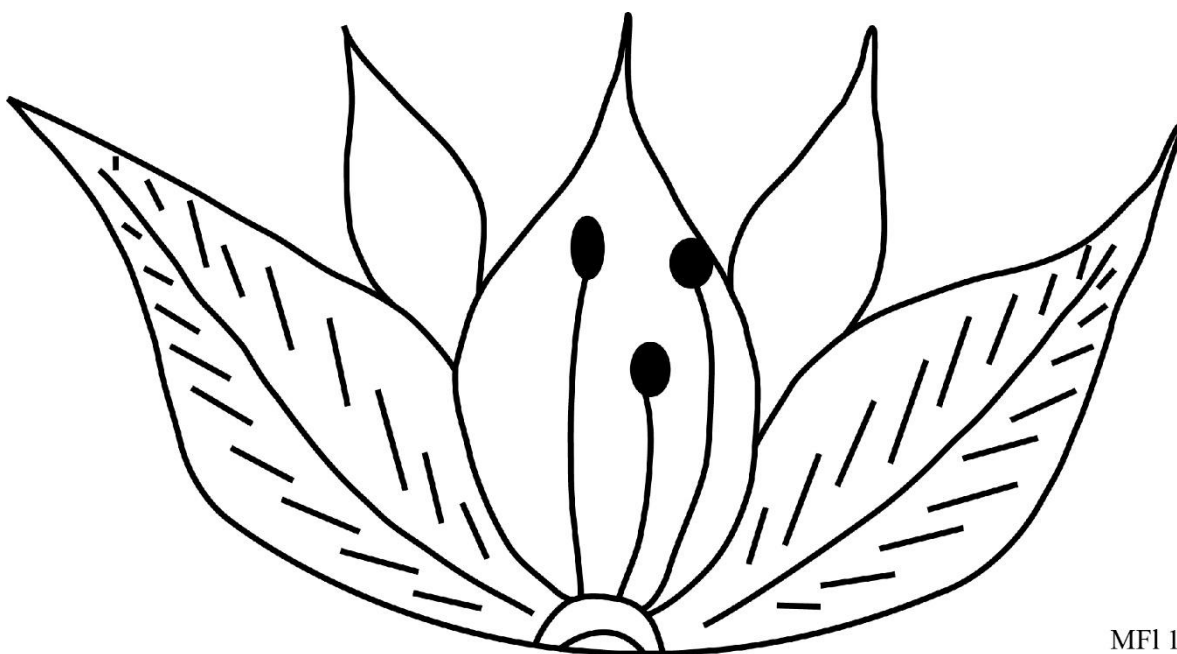
MF5



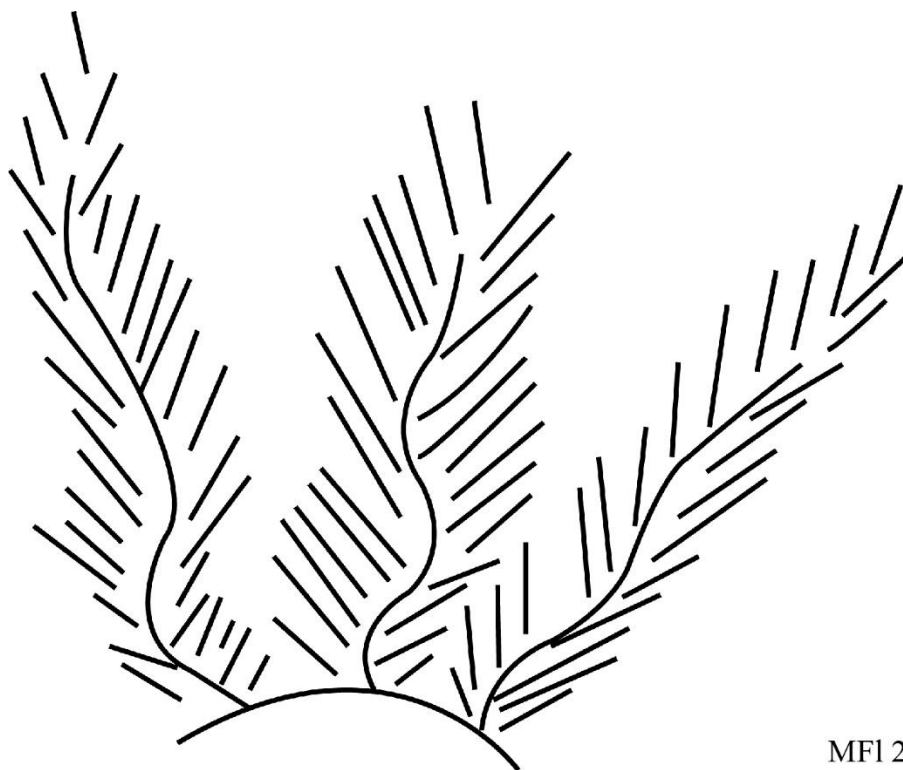
MF ni 6



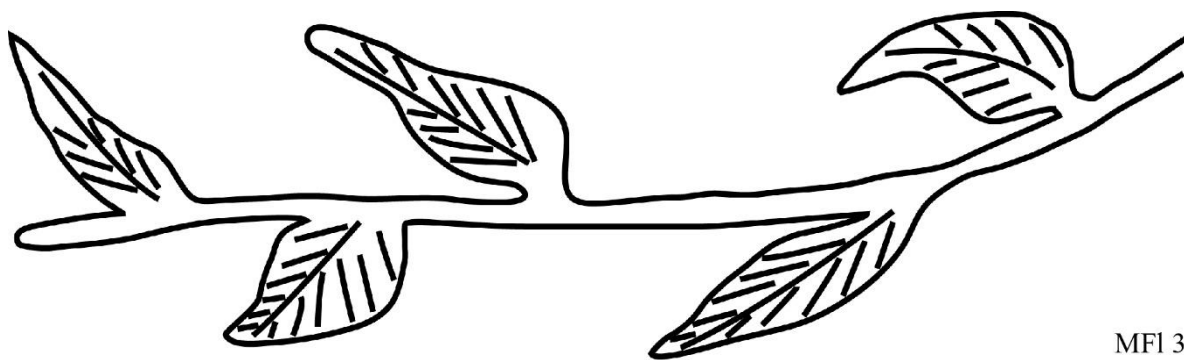
MF ni 7

Motivos de flora (MF1)

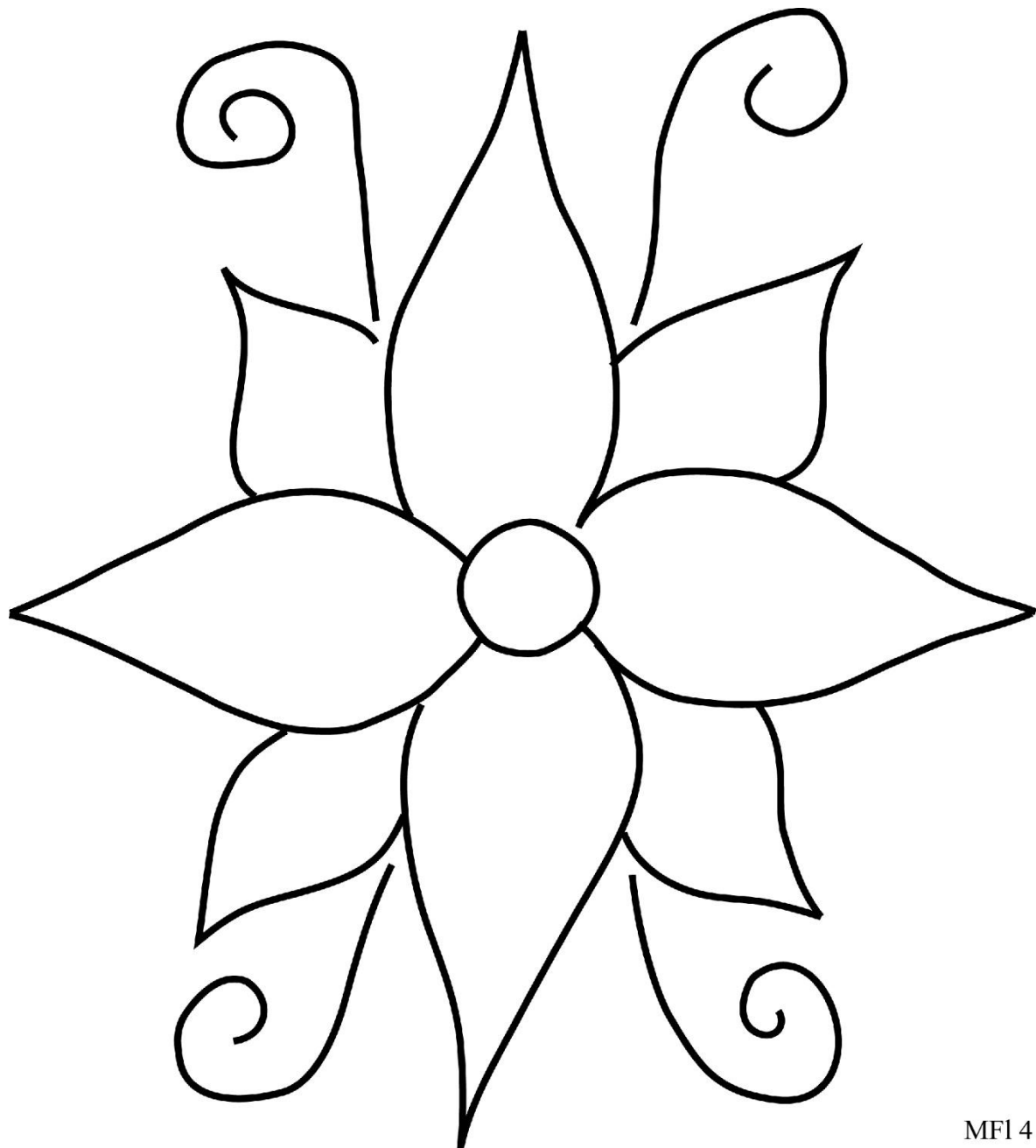
MF1 1



MF1 2

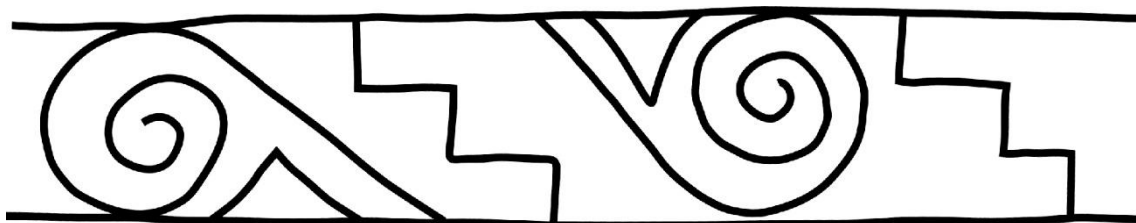


MF1 3

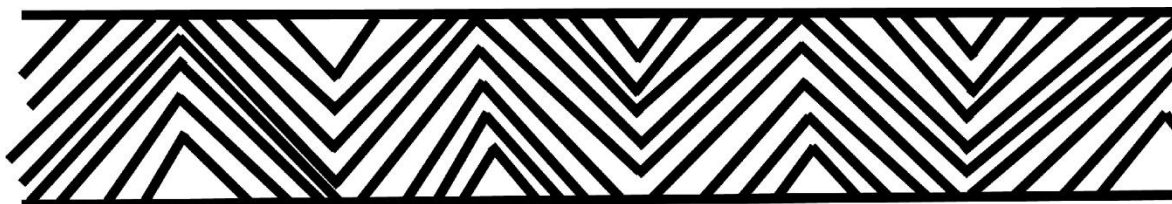


MF1 4

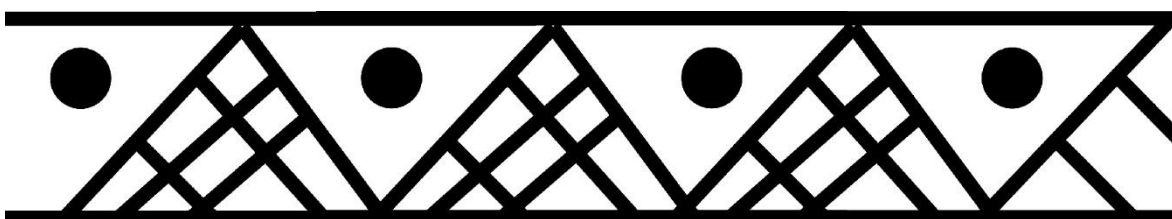
Motivos Geométricos (MG)



MG 1



MG 2



MG 3



MG 4



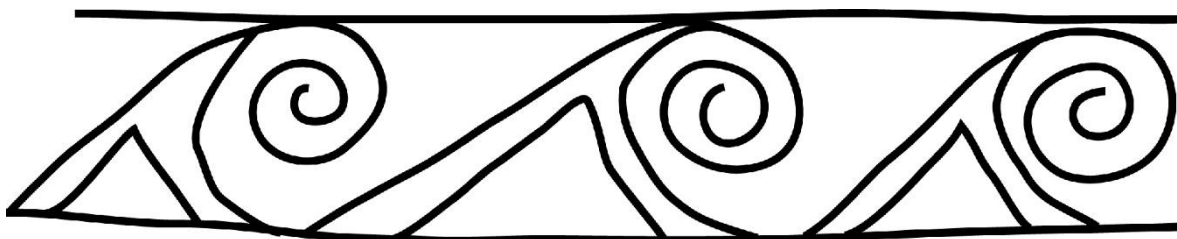
MG 5



MG 6



MG 7



MG 8



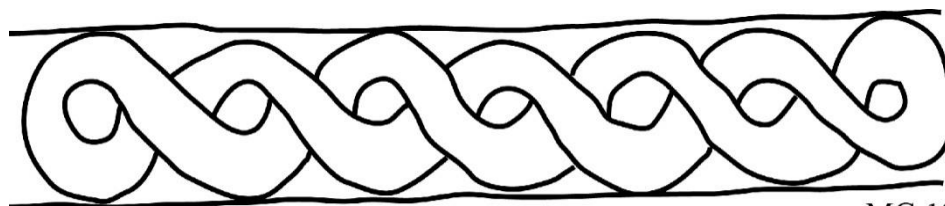
MG 9



MG 10



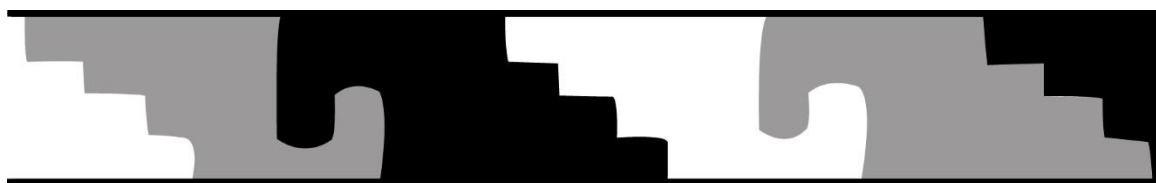
MG 11



MG 12



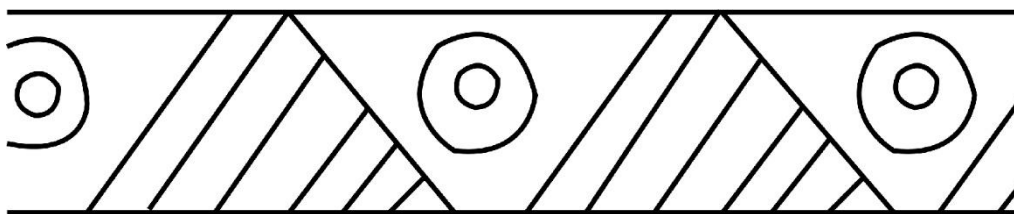
MG 13



MG 14



MG 15



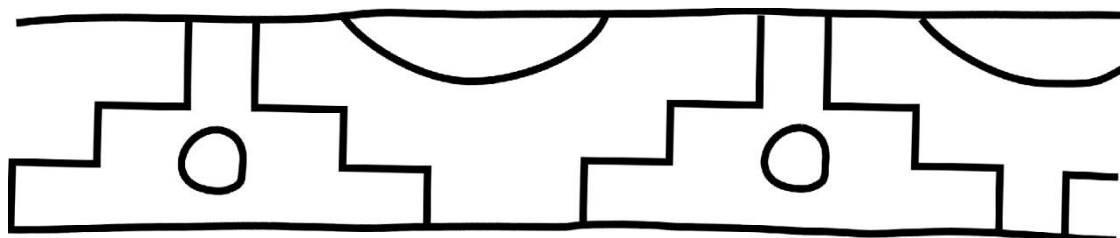
MG 16



MG 17



MG 18



MG 19



MG 20



MG 21



MG 22