



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# **Materialidad, procesos de producción y circulación de la cerámica de Casira, pueblo alfarero argentino**

**TESIS de DOCTORADO EN ARTES  
FACULTAD DE ARTES - UNLP 2023**

**Lic. Agustina Paltrinieri**

**Directora: Dra. Mariel Tarela**

**Co-director: Dr. Nicolás M. Rendtorff**

*a quienes hacen ollas  
con un pedazo de montaña*

## Resumen

Casira es un pequeño pueblo de Jujuy declarado “capital alfarera”. Se encuentra al pie de la frontera internacional entre Argentina y Bolivia y está habitado por una comunidad indígena que sostiene y actualiza experiencias tradicionales de producción cerámica prehispánica.

Estas tradiciones tecnológicas se encuentran asociadas arqueológicamente a la comunidad étnica Chicha y al estilo alfarero Yavi que, según los restos cerámicos estudiados, habitan el territorio andino desde hace al menos mil años. Más cerca del presente, en los últimos años algunos *maestros alfareros de Casira* han comenzado a participar en determinados espacios de circulación del arte cerámico argentino, inscribiendo sus prácticas en nuevas tramas de sentido.

La presente tesis aborda las prácticas cerámicas casireñas atendiendo a los espacios de circulación, los procesos productivos y la materialidad cerámica casireña. Para ello, proponemos un diálogo interdisciplinario con trabajos arqueológicos, etnográficos y procedimientos de las ciencias de los materiales. Presentamos un recorrido posible que toma la teoría del arte como punto de partida para estos diálogos y ensayamos algunas respuestas visuales a partir de la fotografía como un lenguaje artístico que nos permite aproximarnos a lo que proponemos como *experiencia cerámica*. Este concepto nos permite articular la historia de la cerámica con las expresiones concretas que desarrolla en cada territorio, atendiendo también a las relaciones que despliega entre culturas, tiempos, personas y otras existencias no-humanas como la materialidad cerámica y las lógicas minerales.

## **Agradecimientos**

Esta tesis fue posible gracias al sistema de educación pública nacional. Los agradecimientos se dirigen al CONICET que otorgó la beca doctoral que permitió realizar esta investigación y a la Universidad Nacional de La Plata. El edificio de Bellas Artes de calle 8 y 61 frente a la plazoleta del jacarandá me ha alojado ininterrumpidamente desde mi ingreso en ciclo básico del Bachillerato de Bellas Artes a los 10 años de edad. Realicé allí mis estudios secundarios y luego las carreras universitarias de Profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Cerámica. Finalmente, realicé allí también el Doctorado en Artes que aloja la presente investigación. Cada uno de los seminarios doctorales arrojó una serie de preguntas que permitieron profundizar en el presente trabajo desde diversas perspectivas teóricas del arte. Agradezco todas las instancias de aprendizaje que allí me brindaron.

A las ceramistas que me transmitieron su sensibilidad para repensar el oficio y su lugar en el arte contemporáneo: Mariel Tarela, Florencia Melo y Verónica Dillon me presentaron el mundo cerámico como un espacio que se habita pasionalmente, y los años de enseñanza junto a ellas fueron el campo más fértil para que las ideas desarrolladas en esta tesis comiencen a gestarse.

Al CETMIC y los cetmiqueanos. A Nicolás Rendtorff por animarse a los desafíos que desata el trabajo interdisciplinario y dar lugar a la investigación científica en artes. A Flor Serra, pionera en la apertura de la investigación desde el arte en este instituto “de científicos” y complemento fundamental durante estos años de trabajo juntas. Este trabajo tampoco hubiese sido posible sin la generosidad de investigadores, becarios y personal de apoyo del CETMIC que compartieron sus saberes químicos y respondieron con paciencia y dedicación a mis preguntas para abordar un estudio interdisciplinario de la materialidad.

A la lectura reflexiva de Paloma Catalá del Río, al acompañamiento de Angélica Guerrier en mi primer viaje a Casira y a la red afectiva que me brindó sostén para concluir este proceso.

A los alfareros de Casira y a los ceramistas que practican la expansión de este arte.

# Índice

<b>Prefacio.....</b>	<b>9</b>
----------------------	----------

## **Capítulo 1**

<b>Plan de investigación y estructura de la tesis.....</b>	<b>12</b>
Planteamiento del problema de investigación.....	13
Objetivos.....	16
Marco Teórico.....	17
De la teoría del arte latinoamericano a la materialidad cerámica.....	17
Las imágenes visuales latinoamericanas.....	17
Arte popular y artesanías.....	19
Materialidad cerámica.....	21
Del plan de investigación al recorrido de esta tesis.....	22
Hoja de ruta: el recorrido a través de los capítulos.....	23
Metodologías.....	24

## **Capítulo 2**

<b>Reflexiones en torno a la cerámica contemporánea.....</b>	<b>28</b>
Cerámica contemporánea, el problema de las disciplinas en el marco contemporáneo.....	31
Instituciones o dónde existe la cerámica contemporánea.....	33
Repaso de algunos hitos históricos para pensar el arte cerámico.....	35
Arte y artesanía.....	38
Algunas reflexiones sobre la cerámica contemporánea.....	44
Materialidad.....	46
Apuntes sobre la escena local y el camino hacia lo contemporáneo.....	49
Cerámica expandida y proyecto fuegos.....	53
Breves reflexiones finales.....	56

## **Capítulo 3**

<b>Prácticas relacionales en Barro Calchaquí y la participación Casireña.....</b>	<b>58</b>
Estructura del capítulo.....	59
Casira en los encuentros.....	60
Barro calchaquí.....	63
Barro Calchaquí 2018: planos territoriales.....	66
Territorio geográfico y geológico: la materia.....	68
Territorio en conflicto: la colonialidad.....	70
Territorio del arte y el arte en este territorio.....	71
Charla organizada por el Tantanakuy alfarero.....	72
Breve análisis sobre las dimensiones territoriales comentadas.....	73
Barro Calchaquí 2022.....	75
Hornos sin fronteras y el manifiesto de la asamblea del Encuentro Nacional de Ceramistas.....	75
Conversatorio colectivas.....	77

Que en cada casa haya una olla de barro.....	80
Comercio justo de cerámicas Casireñas.....	82
Visita a la cantera de arcilla.....	83
Conversatorio espontáneo de reflexión de mujeres.....	84
Resonancias post-encuentro: una reflexión ilustrada.....	85
Participación de los alumnos del colegio secundario n°30 de Casira en Barro Calchaquí 2022.....	85
Debate relacional.....	88
Articulación entre las críticas a la estética relacional y Barro Calchaquí.....	89
Breves reflexiones finales.....	95
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Historia de Casira.....</b>	<b>97</b>
Territorio: Casira es un lugar.....	99
Fundación de Casira.....	102
Casira en los años noventa.....	103
Circulación mercantil de la alfarería.....	106
Manka Fiesta.....	108
Comunidad indígena.....	113
Yavi-Chicha.....	115
Breves reflexiones finales.....	120
<b>Capítulo 5</b>	
<b>Procesos de producción.....</b>	<b>122</b>
Cadena operativa, un útil metodológico.....	123
Cadena operativa de Casira.....	124
Quienes producen.....	124
Aprovisionamiento de los materiales.....	124
Preparación de las pastas.....	127
Construcción de piezas.....	134
Tratamientos de superficie y herramientas.....	150
Secado.....	154
Moldes.....	157
Piezas crudas.....	161
Tipos de hornos y cocción.....	162
Carga del horno.....	171
Descarga del horno.....	175
Breves reflexiones finales.....	179
<b>Capítulo 6</b>	
<b>Cerámica casireña: las piezas.....</b>	<b>180</b>
Cuando una olla es una huella de otra cosa.....	181
Ollas.....	187
Virque.....	192
Tinaja.....	193

Chuiayuro.....	194
Yuro.....	198
Plato y mechero.....	199
Pequeños formatos: sopera, matera, sarta, media sarta, dedalito y semillita.....	201
Nuevas morfologías de ollas.....	207
Teteras.....	210
Tazas.....	213
Piezas en el territorio.....	214
Breves reflexiones finales.....	220

## Capítulo 7

<b>Materialidad.....</b>	<b>222</b>
¿De qué están hechas las cosas?.....	223
Sistema de caracterización.....	225
Resultados.....	226
Materias crudas.....	226
Composición química y mineralógica: las fases cristalinas.....	226
Imágenes microscópicas.....	228
Granulometría.....	229
Plasticidad.....	231
Contracción.....	232
Comportamiento los materiales durante los procesos térmicos.....	234
Análisis Térmico Diferencial y Térmico Gravimétrico.....	234
Dilatometrías.....	237
Cerámica.....	239
Composición cristalino-química.....	240
Porosidad.....	240
Imágenes microscópicas.....	242
Dilatometría.....	243
Breves reflexiones finales.....	244

## Capítulo 8

<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>246</b>
<b>La cerámica como experiencia.....</b>	<b>247</b>
Los principios.....	247
Reflexiones situadas: el territorio.....	249
La experiencia cerámica casireña: procesos de producción y materialidad.....	252
Lo relacional en distintos espacios de circulación de la cerámica casireña.....	262
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>267</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>286</b>
Manifiesto autogestivo de Barro Calchaquí.....	287
Proyecto de declaración elaborado por alumnos del colegio secundario.....	289
Declaración de Casira como Capital alfarera.....	296



# Prefacio

El Museo de Ciencias Naturales de La Plata cuenta con una sala de exhibición de arqueología latinoamericana compuesta principalmente por piezas cerámicas. Expone una vasta cantidad de objetos prehispánicos de diversas culturas indígenas entre las que podemos mencionar a la cultura Nazca, Moche, Chimú, Chancay e Inca. Cuenta además, con una sección de arqueología del noroeste argentino que, nuevamente, tiene como materialidad principal la cerámica de diversas culturas prehispánicas (Condorhuasi, Aguada, Candelaria, Ciénaga, Santa María y Belén), que se exhiben junto a otras materialidades importantes para estas culturas como la piedra, el textil y el bronce.

La ceramista Verónica Dillon trabajó con esta colección de cerámica precolombina durante muchos años, de manera paralela a su producción artística y tarea docente en la Facultad de Artes de la UNLP.

Como Docente Titular de la cátedra de Cerámica Complementaria dictaba cada cuatrimestre una clase en el museo recorriendo estas salas con sus alumnos. Allí presentaba con pasión un mundo simbólico antiguo materializado en cerámica, deteniéndose en los detalles de las distintas piezas, la expresividad de las síntesis formales y las poéticas que estas culturas habían desarrollado. Sostenía también que las piezas eran *fotografías* de culturas pasadas y que en su superficie podíamos encontrar la huella de los dedos del ceramista que las había producido.

También se detenía ante otros objetos exhibidos, como los collares de cuentas de vidrios de colores, para incluir en la clase la mención a los intercambios asimétricos que se dieron tras la conquista española, los sistemas de valores locales y las distintas maneras de vincularse con los materiales.

El taller de Cerámica Complementaria se dirige a los alumnos de la carrera de Artes Plásticas que han elegido otros lenguajes artísticos como orientación (de allí lo “complementario”). El programa que lleva adelante se propone transmitir la diversidad de expresiones cerámicas como un elemento clave para introducir a sus alumnos en el mundo del arte cerámico. Otra clase especial que caracteriza a esta cátedra son las jornadas de quemas a cielo abierto, donde se desarrolla el carácter performático del arte cerámico y aparece nuevamente la pasión<sup>1</sup> como vehículo de estas acciones.

---

<sup>1</sup> Sobre la pasión cerámica es necesario remitir a los escritos de la Dra. Mariel Tarela, actual docente titular de esta cátedra y directora de la presente tesis.

Estas clases construyen experiencias significativas en los alumnos participantes cuyos alcances y resonancias se propagan a lo largo de los años siguientes. La presente tesis es un ejemplo de ello, pues retoma perspectivas y sensibilidades adquiridas con esta cátedra. Primero en carácter de alumna, y luego durante los cinco años que precedieron el inicio de esta tesis, como parte del equipo docente. Mi formación en el arte cerámico hunde sus raíces en las perspectivas decoloniales de esta cátedra; en la asociación del arte cerámico con la diversidad de cosmovisiones, sensibilidades y poéticas; en una concepción de la experimentación cerámica como un diálogo *con* los materiales; en las experiencias performáticas de los procesos como partes constitutivas del arte cerámico.

Estas perspectivas aquí enumeradas constituyen el enfoque desde el que se aborda la presente investigación sobre la cerámica que se produce en Casira. Nos interesa mencionarlas a modo de introducción de una tesis que estudia a una comunidad indígena a partir de su hacer cerámico. Retomaremos estos contenidos a lo largo del desarrollo que sigue donde no sólo se abordan los objetos cerámicos sino el entramado contextual en que se inscriben. No se trata de analizar exclusivamente las piezas cerámicas sino hacerlo teniendo en consideración cómo son sus procesos productivos, el contexto histórico de donde devienen, los distintos espacios de circulación por donde transitan en la actualidad, los paradigmas simbólicos que se generan en torno suyo y las características específicas con las que podemos describirlos. Nos interesa señalar que observar y analizar estos aspectos nos ofrece una versión concreta y contingente desde la cual volver a las teorías sobre el arte para actualizarlas y expandirlas a partir de la introducción de estas cerámicas en tanto manifestaciones empíricas que se desarrollan en el territorio latinoamericano, es decir, aportar a la construcción de conocimientos de manera situada.

Por otra parte, la mención del pensamiento de Dillon respecto a las cerámicas como fotografías se pone en diálogo a otra metáfora similar que ha sostenido Nicolás Rendtorff<sup>2</sup> respecto a la investigación misma: en los diálogos cotidianos mantenidos durante el proceso de investigación expresaba su visión de que esta tesis *es* una fotografía de Casira, en el sentido de que construye una imagen descriptiva en un momento determinado. Ambas expresiones cobraron una nueva densidad durante la investigación pues se fue volviendo necesario incorporar la fotografía como un dispositivo y recurso para la construcción de conocimientos. En consecuencia, en el proceso de investigación lo que comenzó como metáfora se fue definiendo como una necesidad literal a abordar, que derivó en una formación complementaria para aprender sobre este lenguaje artístico. La necesidad de adentrarme en el estudio de la fotografía me llevó a formar parte de un equipo de investigación dirigido por la fotógrafa y artista contemporánea Marina Cisneros,

---

<sup>2</sup> El Dr. Nicolás Rendtorff es co-director de la presente tesis y director de la beca doctoral CONICET que financió esta investigación.

quien se especializa en la filosofía de la imagen. Cisneros propone que la fotografía es la huella del vínculo que establecemos con el mundo.

En la presente tesis la fotografía ocupa un lugar importante por lo cual también retomaremos algunas reflexiones que han surgido sobre ella como un dispositivo que permite construir un tipo de conocimiento específico desde el arte. Ya no como de manera metafórica, sino como un lenguaje que se complementa con el de las palabras aportando su propia eficacia.

# Capítulo 1

## Plan de investigación y estructura de la tesis

## Planteamiento del problema de investigación

Las prácticas cerámicas suceden desde tiempos remotos. Incontables comunidades han tomado un poco del suelo que habitaban, lo han modelado y quemado, han construido sus objetos y con ellos sus costumbres, han materializado pensamientos e ideas, han desarrollado tradiciones tecnológicas y se han vinculado social y culturalmente mediante estos objetos, prácticas y saberes. Podemos hablar de la cerámica como un modo de comprender, construir y habitar el mundo. Pero en cada territorio, según la cultura, el momento histórico, las prácticas productivas, los tipos de suelo, los imaginarios y contingencias de cada territorio, un modo particular de habitar el mundo.

La presente tesis indaga sobre la cerámica que se realiza en un territorio específico: Casira, para conocer sus procesos de producción, materialidad y espacios de circulación.

### Casira

En la puna jujeña, en la frontera con Bolivia, se encuentra **Casira**, un pequeño pueblo declarado *pueblo alfarero*<sup>3</sup> pues sus habitantes han encontrado en este oficio ancestral su medio de vida. Allí, las casas de adobe son también talleres en los que producen cerámica actualizando saberes transmitidos a lo largo de las generaciones, integrando lo heredado con lo contingente en el transcurso del hacer. Han construido y construyen su historia, su identidad, sus quehaceres cotidianos, su trabajo, a partir de esta práctica. La producción cerámica casireña es el objeto de estudio de esta tesis. Nos proponemos describir la materialidad de la cerámica casireña para correlacionar las propiedades y características de las materias primas con los procesos productivos y la posterior *performance* del objeto cerámico en uso.

Como propone María Alba Bovisio los objetos no son portadores de significados delimitados que los inserta en disciplinas de investigación determinadas, es decir, no hay para cada objeto un modo de aproximación, estudio o problematización dado, sino que lo que podemos conocer y explicar serán construcciones que se dan cada vez, en cada ocasión, según las circunstancias y elecciones de los agentes involucrados, según las disciplinas desde las que se los aborda y los objetivos que se persiguen (Bovisio, 2013). Resulta importante tener presente esta advertencia porque nos recuerda que no hay una manera preestablecida para abordar nuestro objeto de estudio, sino que será necesario explicitar desde dónde se escribe esta tesis y cuál es el marco disciplinar que lo aloja. Esta tesis está escrita y dirigida por ceramistas. Conocimos la cerámica de Casira por transitar esas instancias de construcción oral del conocimiento cerámico, en los espacios de circulación del arte cerámico. Nos interesa, por ello, recoger el interés de los

---

<sup>3</sup> En el anexo se incluyen documentos de la declaración de Casira como pueblo alfarero, surgido de un proyecto realizado por alumnos del secundario de artes n° 30 de Casira en el marco del parlamento juvenil 2014.

ceramistas por comprender la materialidad como el enfoque desde el cual construir este objeto de estudio.

Las tradicionales ollas de Casira circulan por el país tanto como objeto material como nexo vinculante entre la comunidad y otros territorios. En los últimos años los ceramistas casireños han comenzado a participar en determinados eventos del circuito de arte cerámico como los encuentros de ceramistas y simposios, inscribiendo su hacer en nuevas tramas de significado.

En estos espacios hay un marcado interés por la materialidad, es decir, no sólo por los procesos de producción sino también una práctica de comprensión del comportamiento de las pastas, de las posibilidades que surgen de las modificaciones en la composición de las pastas, de sus variables críticas, de los modos constructivos, de los tiempos cerámicos, de los ciclos de extracción y preparación de las tierras y barros, de humectación y secado, de cocción y enfriamiento, de descanso y amasado. De las propiedades de los materiales y las lógicas minerales.

El interés por compartir lo que se sabe, conversar sobre lo que se descubre y preguntar por las estrategias inventadas son rasgos constitutivos del arte cerámico local cuando tiene lugar de manera relacional. De allí la proliferación de eventos ceramistas que desplazan el peso gravitatorio del objeto producido hacia los procesos cerámicos de producción y los intercambios de saberes sobre esos procesos, es decir, no sólo interesa lo que hace el otro sino principalmente cómo lo hace. Este fenómeno es conocido por los ceramistas, crece día a día, se extiende y profundiza, pero no hay un archivo académico sobre él<sup>4</sup>, contamos con escasa literatura que los registre y problematice en los términos que propone la teoría del arte. Su existencia empírica se acompaña de reflexión oral, de la palabra hablada y la experiencia vivida.

Estas prácticas relacionales en torno al arte cerámico surgidas en las últimas décadas en territorio argentino, forma parte de un movimiento que se fue construyendo lentamente tras el retorno a la democracia, impulsado en oposición a otra forma de hacer cerámica más celosa de lo propio, que prioriza el hermetismo de los procedimientos y conocimientos conseguidos en cada taller, y concibe una práctica artística más individualista (Balo, 2023). En un sentido similar, surge también por oposición a las instituciones de formación cerámica que adoptaron una concepción del oficio a partir de la implementación de tradiciones españolas y desconocieron las expresiones cerámicas existentes en el territorio. Nombrarlo como un movimiento o una corriente nos permite observar su historicidad y analizar sus perspectivas y

---

<sup>4</sup> De manera paralela al desarrollo de esta investigación la Dra. Julia Balo realizó su tesis para este mismo Doctorado en Artes sobre la historia de los Encuentros Nacionales de Ceramistas (ENACER), su reciente publicación ha sido de suma relevancia para este trabajo dado que también persigue el objetivo de registro e introducción de un fenómeno local en estos espacios de construcción del conocimiento. Su trabajo reafirma que los encuentros de ceramistas como espacio de circulación del arte cerámico en el territorio argentino era un tema vacante en la teoría del arte situada.

posicionamientos.

Será necesario, entonces, que nos detengamos los primeros capítulos de esta tesis sobre este espacio de circulación del arte cerámico, porque es allí donde las prácticas cerámicas casireñas participan no ya como mercancías disponibles al circuito turístico, sino como un fenómeno complejo que incluye a los alfareros y su contexto de producción atravesado por procesos históricos, territoriales, problemáticas económicas, por saberes y prácticas ancestrales que tienen su propia manera de habitar el territorio. Desde esta perspectiva resulta indispensable nombrar que se trata de una comunidad indígena para relacionarse con ella reconociendo las diferencias.

A partir de estos presupuestos nos proponemos abordar la siguiente **hipótesis** de trabajo: el colectivo ceramista nacional ha desarrollado espacios de circulación situados que revierten las jerarquías tradicionales e históricas respecto a las cerámicas de Casira, cómo son pensadas y valoradas. Puede rastrearse una perspectiva decolonial en ellos desde la que se problematizan los cánones heredados del arte cerámico moderno y se propone una versión situada de prácticas cerámicas contemporáneas, donde se vincula el hacer artístico con los contextos sociales, económicos e históricos y se construye un lugar de intercambio y cooperación con pueblos indígenas y mestizos. Los vínculos generados entre ceramistas en estos espacios se encuentran atravesados por la materialidad cerámica.

Respecto a las preguntas que guían este trabajo diferenciamos dos **núcleos problemáticos** que abordan la cerámica casireña y su nuevo contexto de circulación en el arte cerámico. Ellos se encuentran relacionados, principalmente, porque la construcción de las preguntas para investigar la cerámica casireña están enraizadas en los intereses del colectivo ceramista que conforma el otro núcleo, pues toma de él la pulsión por conocer la especificidad de la materialidad de la cerámica casireña.

En este sentido, el problema central podría formularse de manera general: *¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña?*<sup>5</sup> para luego desagregarse en un cuerpo de preguntas más puntuales: ¿Cómo es la cerámica casireña? ¿Qué y cómo se produce? ¿Mediante qué procedimientos, estrategias, gestos y prácticas? ¿Cómo son las morfologías y funciones asociadas a las distintas piezas? ¿Cómo organizan el trabajo? ¿Qué lugar ocupa la cerámica en la vida cotidiana? ¿Cómo se articula con otras actividades? ¿De qué manera la cerámica se presta como vínculo con el territorio? ¿Cómo habitan los ceramistas el territorio? ¿Qué rol ocupa la materialidad? ¿Cómo

---

<sup>5</sup> Esta pregunta da título a un proyecto artístico realizado de manera paralela a la presente tesis, un ensayo fotográfico que aborda la producción cerámica casireña desde los relatos de casireños, los vínculos afectivos que fui desarrollando con ellos y el lenguaje metafórico que nos aproxima a un tipo de verdad diferente al que se propone la investigación científica. El ensayo se encuentra disponible en:

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/162960>

es la materialidad cerámica casireña? ¿Cómo se obtiene, procesa, prepara, almacena, trabaja, hornea y comercializa la materia? ¿Cuáles son sus propiedades críticas, su desarrollo tecnológico y resistencia mecánica al shock térmico? ¿Qué propiedades térmicas tienen las ollas elaboradas para su uso en fuego directo? ¿Cómo desarrollan esa resistencia mecánica? ¿Qué particularidades tienen los materiales empleados, los procesos constructivos y el modo de cocción en el desarrollo de esta propiedad?

Por otra parte, el núcleo contextual arroja sus propias preguntas-problema: ¿Cómo se vincula la cerámica casireña con la esfera del arte? ¿Qué espacios transita, de qué forma lo hace? ¿Cómo se piensa y habla sobre su producción o cómo se relata Casira entre los ceramistas? ¿Cómo son los espacios de circulación del arte cerámico argentino actual en los que participan alfareros casireños? ¿Qué rasgos los definen? ¿Qué lugar ocupa la materialidad para el colectivo de ceramistas? ¿Qué articulaciones pueden trazarse entre estas expresiones situadas y algunas teorías sobre prácticas artísticas contemporáneas? ¿Qué características de este espacio de circulación actualizan de manera contingente ideas y problemáticas abordadas en el debate abierto en torno a la estética relacional?

## **Objetivos**

Para abordar este cuerpo problemático nos proponemos dos objetivos generales enfocados en la cerámica casireña y el nuevo contexto de inscripción, respectivamente: por un lado, describir y analizar la producción cerámica de Casira atendiendo a la articulación entre procesos productivos, características de la materialidad, la relación con el territorio y las propiedades críticas de los cerámicos para sus usos y funciones; y, por otra parte, registrar la participación casireña en los espacios de circulación del arte cerámico para identificar el nuevo entramado en el que se inscriben sus prácticas.

El primer objetivo mencionado se desagrega en los siguientes objetivos específicos: caracterizar los materiales crudos empleados por separado, en combinación como pasta preparada y el cerámico obtenido describiendo sus propiedades estructurales y micro-estructurales; luego, correlacionar las variables críticas del procesamiento con su *performance térmica* de exposición al fuego directo y, finalmente, analizar las piezas de Casira que constituyen la colección CETMIC a partir de la identificación de los distintos tipos de piezas según su morfología y funcionalidad.

Por otro lado, para abordar el nuevo entramado en el que se inscriben las prácticas casireñas nos proponemos describir los espacios de circulación que construye el colectivo de ceramistas recopilando experiencias concretas que nos permitan comprender las perspectivas que las atraviesan e impulsan. Nos proponemos recuperar las problematizaciones que allí se expresan y

lo que se pone en discusión para analizarlo en articulación con algunas ideas provenientes de la teoría del arte contemporáneo como el debate abierto en torno a la estética relacional. En este contexto, nos interesa registrar los distintos formatos de participación casireña para analizar allí cómo son las relaciones entre casireños y demás ceramistas en estos espacios.

Finalmente, nos proponemos reconocer las visiones sobre Casira construidas desde el campo del arte para ponerlas en diálogo con los diversos enfoques existentes desde otras disciplinas. Para ello, incorporamos como un objetivo transversal construir un espacio que reúna investigaciones y miradas sobre Casira donde confluyen diversos enfoques y agentes, poniendo en común investigaciones académicas con la propia voz de casireños, la institución educativa de Casira (directivos, docentes y estudiantes), artistas, ceramistas y gestores culturales.

## **Marco Teórico**

### **De la teoría del arte latinoamericano a la materialidad cerámica**

Una primera pregunta que se presenta en este trabajo de investigación es por qué estudiar la materialidad de ollas artesanales en el marco de un Doctorado en Artes, siendo que a primera vista podría no observarse fácilmente su relación. La pertinencia de esta pregunta está en la precisión respecto al punto problemático que reconoce.

Allí radican las motivaciones fundantes de este trabajo: la necesidad de describir una serie de hechos que existen actualmente, que implican movimientos y posicionamientos sobre el arte latinoamericano, pero que no están debidamente registrados en el vasto cuerpo de la teoría del arte. Es su existencia empírica lo que motoriza nuestra labor, encontrarnos siendo testigos de un fenómeno silencioso que corre en paralelo a las teorías de arte contemporáneo, por fuera de sus circuitos institucionalizados y alejándose del canon heredado del arte moderno, lo que nos deja expectantes ante la apertura que se desata cuando cruzamos estos mundos de apariencia inconexa y podemos compartir algunas reflexiones sobre las proyecciones que de allí se desprenden.

Comencemos por situar algunas coordenadas sobre cómo pensamos las prácticas artísticas de nuestra región, sobre el arte popular y las artesanías para luego detenernos en la cerámica contemporánea como el campo específico en el que se inscribe nuestro objeto de estudio y cómo este deriva en el estudio de la materialidad cerámica.

### **Las imágenes visuales latinoamericanas**

Aquella línea de investigación inaugurada por Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar en *Hacia una teoría americana del arte* (1991) ya problematizaba la colonización conceptual que

provoca una ausencia de reconocimiento a las artes visuales contemporáneas latinoamericanas, advirtiendo un andamiaje epistémico que ha jerarquizado -y aun jerarquiza- las producciones artísticas regionales con categorías construidas en otro tiempo y en otro lugar, extendidas sobre el resto de las producciones con pretensión universal. El contrapunto a tal imposición será entonces volver visibles las formas supervivientes de arte que se remontan a la América profunda (Ciafardo, 2016).

Ante el reconocimiento de un pensamiento hegemónico proveniente de los países centrales, la propuesta de estos autores arroja una metodología que adoptaremos en el presente trabajo: observar las producciones artísticas regionales en sus contextos y especificidades y tomar de ellas las categorías de análisis con las que aportar a la construcción de una ciencia del arte situada (Colombres, 2004).

La vigencia de estas ideas escritas hace ya algunas décadas se reconoce en el hecho de que no basta con explicitar este punto de partida para deshacerse de la colonización epistémica que continúa operando, que puede estar filtrándose entre palabras y pensamientos a pesar de nuestras intenciones. Tal es el efecto de la matriz colonial estructurante. Por ello escribimos -como lega Colombres (2004)- intentando resemantizarlo y refuncionalizarlo todo, pues “cuestionar la dependencia no es demonizar lo ajeno, sino interceptarlo y tomar aquello que sirve a nuestros propios proyectos” (Colombres, 2004: 12). Desde esta perspectiva crítica, materialista y situada intentaremos abordar el presente trabajo.

En este sentido, el proyecto de investigación *La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción* (Gentile, Gustavino, Panfili, Savloff & Suárez Guerrini, 2015) analiza una serie de pensamientos críticos para desarrollar una teoría latinoamericana del arte, no sólo sobre latinoamérica sino, principalmente, desde ella. Este desplazamiento surge de la puesta bajo sospecha de las supuestas oportunidades de inclusión de diversidades en el mundo del arte producto de aperturas posmodernas y el flujo de la globalización. Pues al analizar las formas en que se presenta “lo latinoamericano” en el sistema del arte se observa que opera

una *centromarginalidad estetizante*, noción que Richard recupera de George Yúdice, en la que los centros detentan aún la autoridad del discurso. Para Richard se trata de una recreación de la “función-centro” en todas las instancias de producción de conocimiento: el arte latinoamericano accedió a los centros desde los márgenes pero para continuar siendo hablado en los términos del centro. (Gentile, Gustavino, Panfili, Savloff & Suárez Guerrini, 2015: 2)

Será entonces necesario sostener una mirada crítica que interrumpa la centralidad de los discursos heredados y hegemónicos, la revisión de los términos y paradigmas con los que se piensan las prácticas artísticas en territorios latinoamericanos. En este sentido, la “puesta en escena” puede incorporar lo que cada uno de los autores analizados propone desde distintos

puntos del territorio latinoamericano.

Nelly Richard desde Chile habla de la puesta en escena como una puesta en discurso, para problematizar las representaciones sobre lo latinoamericano. Propone entonces la necesidad de reconocer las diferencias de las expresiones que se desarrollan en cada punto del territorio para no reproducir el estereotipo de un arte latinoamericano esencialista y homogéneo, como una categoría capaz de englobar prácticas dinámicas y heterogéneas, donde lo híbrido, mestizo y mezclado toma formas particulares en cada sitio. Por otra parte, el ecuatoriano Gerardo Mosquera discute la noción de identidad como esencia para pensarla más bien como una construcción voluntaria que conglomerada diversidades sentidas. Luego, el brasileño Ivo Mesquita propone preservar las especificidades de los discursos artísticos por encima de las tradiciones institucionalizadas y desde allí escribir nuevas cartografías, no ya como mapas que describen territorios físicos sino como dispositivos en los que “circunscribir imaginarios, reconstruir trayectos y redes de pensamiento en cartografías que incluyan a su vez el proceso mismo de su trazado” (Gentile, Gustavino, Panfili, Savloff & Suárez Guerrini, 2015: 8). Concluimos este repaso de propuestas recogiendo las del paraguayo Ticio Escobar con su invitación a sostener una mirada atenta para que la diferencia de un sujeto no sea enunciada por otro. En conjunto, ofrecen una perspectiva para abordar las prácticas artísticas situadas de manera crítica que delimitan el enfoque desde el cual abordaremos nuestro objeto de estudio en la presente tesis.

### **Arte popular y artesanías**

Para adentrarnos en las prácticas artísticas que se han desarrollado en territorio latinoamericano resulta importante desentramar la división entre lo que entendemos como arte y artesanía, reconocerla como parte del proceso colonizador que ha invisibilizado las producciones regionales al proyectar sobre ellas un sistema (el Sistema de las Bellas Artes) que clasifica y separa unas artes menores artesanales y otras artes mayores producidas por la genialidad de un artista.

En contrapartida nuestros autores referentes encuentran en el arte popular y el arte indígena las expresiones más apropiadas para construir una teoría americana del arte, señalando la condición subalterna que los signa.

El recorrido que propone Ticio Escobar (2014) repasa la pretensión de inutilidad del arte como herencia kantiana, aquella sacralización de objetos que no cumplían otra función más que la estética, para señalarla como uno de los atributos del arte que suele proyectarse irreflexivamente sobre las producciones artísticas de nuestro territorio. Pero el arte popular se encuentra imbricado en una compleja trama cultural en la que intentar separar la función estética de otras funciones sociales sería forzar una práctica para occidentalizarla. El arte popular americano

suele estar vinculado a lo religioso, lo ritual y lo utilitario, es decir, hay una coexistencia de la función estética con otras funciones culturales.

La cuestión de la funcionalidad de determinados objetos resulta relevante para nuestra investigación que gira en torno a ollas de barro, utilizadas para la cocción de alimentos. En este sentido, cuando Escobar reflexiona sobre la cuestión de *lo artístico* nos pregunta “¿cuáles objetos, cuáles hechos, pueden ser comprendidos dentro de la categoría de arte y cuáles no? ¿por qué tal vasija adquiere esa categoría y esta flecha no?” (Escobar, 2014:58). Pero luego reconoce cómo este tipo de preguntas vuelven a buscar atributos esenciales para pensar el término “arte” a pesar de ensanchar su extensión.

La deriva de tales pensamientos lo llevan (y nos lleva) a posicionarnos desde otro lugar, suspender las categorías rígidas para adentrarnos en los contextos históricos y las miradas de los propios hacedores. Nos recuerda a las estrategias de Canclini (2013) para entrar y salir de la modernidad. La vuelta al arte la encontramos unas páginas más adelante en *los oficios de la belleza* Escobar (2014) dice:

Se ha discutido mucho acerca del valor estético que otorga un indígena a sus creaciones. No las considera, de hecho, obras de arte, pero es evidente que muchas de ellas apelan a la sensibilidad y están animadas por un impulso expresivo y una intención decidida de representar imaginariamente su propio mundo. La cultura indígena intensifica y puntúa de manera retórica determinados momentos de su desarrollo para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte. Y este extraño movimiento no solo involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino que moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales (el sentido). Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante: los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva (Escobar, 2014: 60-61).

La propuesta es ejercitar una ampliación del horizonte que no segmente las partes constitutivas de las producciones indígenas, es decir, comprender las funciones artísticas como prácticas insertas en el orden socioétnico. Y esto implica reconocer también que “los puntos más altos de su producción artística se encuentran en ciertos objetos de uso cotidiano, ligados en su vértice a las funciones más vitales y vigentes” (Escobar, 2014: 65), como las ollas.

Estas ideas que sintéticamente hemos traído como presentación del marco teórico nos permiten posicionarnos frente a la colonialidad epistemológica de las teorías del arte contemporáneo para asumir la herida colonial (Mignolo, 2007) inscrita en el territorio latinoamericano. Tomaremos entonces como práctica decolonial esta perspectiva materialista que prioriza las expresiones y manifestaciones existentes para conocerlas asumiendo su alteridad, su especificidad, su propia historia y contingencia, su visión y propuestas concretas. Las categorizaciones, el modo de nombrar y las explicaciones teóricas aparecen después. No se trata de hacer encajar la empiria en un modelo de representación explicativo, sino de observar lo existente dudando de los

propios prejuicios y proyecciones, dando lugar a lo diverso y heterogéneo, para desde allí volver al campo teórico y actualizarlo según las formas concretas que desarrolla en los territorios.

### **Materialidad cerámica**

En el capítulo siguiente profundizaremos en esta problemática de la Historia del Arte enfocándonos ya en el arte cerámico en tanto un lenguaje que también porta su propia historia y su propia herida. Desde allí, se arriban a ciertas prácticas que se inscriben en esta perspectiva materialista en la que se suspenden las categorías heredadas para priorizar las experiencias concretas. Las prácticas cerámicas que revisaremos pueden pensarse como expresiones de una cerámica contemporánea, un campo expandido que hunde sus raíces en la materialidad y desde allí revisa las herencias modernas para proponer prácticas que interpelan desde el presente.

Esta tesis se presenta como un recorrido que enlaza las ciencias del arte con las ciencias de los materiales, mediadas por las perspectivas y propuestas del colectivo *encuentrista*<sup>6</sup> de ceramistas, en los que circulan saberes sobre las materialidades cerámicas. El interés por conocer los diversos procesos constructivos y comprender cómo se comporta la materia según su composición y tratamientos térmicos forma parte de un deseo colectivo del arte cerámico local. Las estrategias que cada ceramista adopta en su práctica cotidiana de producción se ponen en común frente a otros ceramistas para desentrañar y compartir los diálogos sujeto-materia que habitualmente tienen lugar en los talleres de cada ceramista de manera íntima, individual y solitaria.

La relevancia que toma lo relacional en estos espacios nos ha llevado a adentrarnos en aquella corriente del arte contemporáneo que propone que la materialidad de sus prácticas son las relaciones mismas entre las personas. Hemos encontrado que estos espacios de circulación del arte cerámico estudiados expresan de manera situada prácticas artísticas relacionales, por lo que propondremos que podemos interpretar con ellas una actualización del entramado teórico en torno a la estética relacional. Con ello nos referimos al debate que incorpora las críticas que una serie de autores dirigieron a la *Estética relacional* de Bourriaud (2006): Claire Bishop (2004) en *Antagonismo y estética relacional*, María Celeste Belenguer y María José Melendo (2012) en *El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica*, Marcela Prado (2011) en *Debate crítico alrededor de la estética relacional*, por mencionar los más relevantes.

Por último, hemos mencionado más arriba que en esta tesis confluyen las ciencias del arte con las ciencias de los materiales, dos campos de conocimiento con lógicas y paradigmas diferentes. Sin embargo, aquí se encuentran vinculados por la materialidad cerámica. En el desarrollo de

---

<sup>6</sup> Tomamos el término *encuentrista* de Balo (2023), concepto que se desarrolla con mayor profundidad en el capítulo 3.

los siguientes capítulos se recorre un camino desde una a otra disciplina, partiendo del registro de una forma que toma el arte cerámico en nuestra región desde donde se formula la pregunta por la materialidad de la cerámica casireña, para adentrarnos en su estudio, indagando sus propiedades físico-químicas mediante un sistema de ensayos experimentales que permiten caracterizar estos materiales en estado crudo, durante la cocción y una vez que se han transformado en cerámica (Mari, 2010; Morales Güeto, 2005; Carter & Norton, 2007; Surendranathan, 2014).

### **Del plan de investigación al recorrido de esta tesis**

Como hemos visto entonces en el plan de tesis que acabamos de repasar, el estudio de la materialidad cerámica ha sido/es central, por lo cual podríamos haber comenzado el desarrollo de los capítulos desde allí y luego en los siguientes abordar los demás aspectos que fueron complementando esa caracterización. Sin embargo, hemos optado por un diseño de aproximación que invierte el sentido: a lo largo de los siguientes capítulos nos iremos acercando lentamente a Casira, partiendo del lugar que este escrito habita (una casa de estudios situada en la capital de la Provincia de Buenos Aires), es decir, desde la organización del entramado dentro de la teoría del arte (capítulo 2), para pasar luego al registro de manifestaciones locales del arte cerámico que tienen sede en el norte de nuestro país (capítulo 3) antes de desembocar/atterrizarse en Casira<sup>7</sup>. Desde allí también sostendremos una trayectoria de aproximación en distintas escalas que comienza presentando la historia de Casira (capítulo 4), para luego recorrer el proceso productivo (capítulo 5), observar las piezas cerámicas (capítulo 6) y, finalmente, presentar los estudios de su materialidad en los que miramos la cerámica por dentro y muy de cerca (capítulo 7).

Se trata entonces de un recorrido en el que nos iremos acercando espacialmente, una aproximación sucesiva que se detiene a diferentes distancias. La estructura replica una experiencia territorial que conecta dos puntos: desde la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata hasta los poros de una olla cerámica construida en Casira, al pie de la frontera nacional.

---

<sup>7</sup> La secuencia de presentación en este sentido responde a los efectos de una investigación a la que la territorialidad le imprimió sus propias características. Los trabajos de campo presentados en el capítulo 3, situados en Salta se encuentran a mitad de camino entre La Plata y Casira y han sido un punto intermedio de encuentro antes de llegar al pueblo alfarero. La dificultad de acceso a Casira, además de que no es un pueblo turístico ni acostumbrado a recibir/alojar extranjeros implica que seamos pocos los ceramistas que visitamos este pueblo, de manera que los encuentros de ceramistas constituyen territorialmente un punto de encuentro que acorta las distancias entre distintos territorios.

## Hoja de ruta: el recorrido a través de los capítulos

El punto de partida es el campo del arte: se mira, piensa, pregunta y estudia desde los paradigmas de la teoría del arte, que desde la Facultad de Artes de la UNLP han proporcionado una formación dirigida a la construcción de un pensamiento crítico atento a no reproducir lo dado sino analizar, cuestionar y poner a prueba de la evidencia concreta las conjeturas previas. Desde allí, necesitamos advertirle al lector que se encontrará con un texto de lenguaje heterogéneo y por momentos un tono cambiante<sup>8</sup>. Pues, cada uno de los capítulos de esta tesis desarrolla alguna dimensión de nuestro objeto de estudio de manera particular según aquello que pretende abordar.

Además, en esta tesis hemos intentado articular el lenguaje de las palabras con el de las imágenes otorgándole a cada una el lugar que consideramos más eficiente para abordar los diferentes núcleos que componen esta investigación. En consecuencia veremos que uno y otro lenguaje aparecen con distintas intensidades en cada capítulo, según lo que aportan para los propósitos en cada caso. Sumamos también esta aclaración previa porque el lector se encontrará con un capítulo sin imágenes (capítulo 2) y con otros en los que hay más imágenes que palabras (capítulos 5 y 6). Se encontrará también con ilustraciones provenientes de estudios arqueológicos (capítulo 4), tablas con datos y algunos gráficos que organizan la información en los términos que han desarrollado las llamadas ciencias exactas (capítulo 7). Cada uno de estos dispositivos nos habla con sus lógicas propias y organiza la información según los parámetros que necesita, sostendremos que cada lenguaje desarrolla su propia eficacia para la construcción de conocimientos y la apuesta de esta investigación -que se ha gestado de manera interdisciplinaria- es hacer dialogar estas distintas perspectivas, metodologías y lenguajes dándole lugar a lo propio de cada una de ellas y sin desdibujar sus diferencias.

El estudio de la cerámica casireña nos ha llevado a trabajar con otras disciplinas más allá de la investigación en arte y la teoría del arte, de manera que hemos recurrido cuando ha sido necesario a abordajes arqueológicos, etno-arqueológicos, antropológicos y de las ciencias de los materiales para apoyarnos en los conocimientos que estas otras disciplinas nos aportan. Esta decisión metodológica implicó el desafío de trabajar con insumos, prácticas, tradiciones y lenguajes de otras áreas de conocimiento, cuyas metodologías responden a los objetivos que cada una de ellas se propone abordar y es necesario mencionar la heterogeneidad entre ellas.

---

<sup>8</sup> Como si se tratara del fenómeno conocido como *convergencia fonética* pero en lugar de acentos, entre diversos lenguajes disciplinares.

Sostendremos que explicitar esta heterogeneidad es lo que nos permite desarrollar un diálogo interdisciplinar. En el transcurso de la investigación hemos corroborado la potencia que se desata a partir del encuentro entre miradas diversas y esto aplica también al intercambio entre disciplinas tan diferentes como pueden ser la filosofía del arte y la química, por nombrar dos pilares relevantes en este trabajo. En consecuencia, la estrategia que hemos encontrado ha sido servirnos de la diferenciación entre capítulos para atender en cada uno de ellos a objetivos específicos. Cada capítulo aborda alguna dimensión de la cerámica de Casira con sus propias lógicas, intensidades y hasta lenguajes. Como hemos mencionado, en conjunto puede reconocerse una transición de lo macro a lo micro que parte de cuestiones amplias que necesitamos arribar para dar contexto a nuestro objeto de estudio tomando su inscripción en el mundo del arte como punto de partida hasta llegar a la escala microscópica de observación de la materialidad cerámica en la que el ojo humano desnudo ya no es suficiente y necesitamos apoyarnos en determinados dispositivos tecnológicos acorde a la escala de los componentes de la materia cerámica.

De esta manera, resulta necesario mencionar los propósitos que guían cada capítulo así como las metodologías y estrategias para concretarlos. En consecuencia, cada capítulo se presenta como una unidad en sí misma que, como mencionamos, toma cierto tono o lenguaje dependiendo tanto de aquello que se propone abordar como de los autores puntuales y disciplinas con los que dialoga.

### **Metodologías**

Los capítulos 2 y 3 son complementarios. En conjunto forman un núcleo en el que se profundiza en la fundamentación y justificación de esta tesis: por qué estudiar cómo es la cerámica casireña. Para ello, se articula un entramado teórico (capítulo 2) con una expresión empírica en el territorio argentino (capítulo 3).

El capítulo 2 indaga el concepto de *cerámica contemporánea* como un término problemático, históricamente construido, que deviene de la confluencia entre paradigmas de la historia del arte y la historia de la cerámica. Para ello se mencionan algunos elementos relevantes de la historia de la cerámica que dan cuenta de una amistad entre la humanidad, el barro y el fuego muy antigua, sostenida y actualizada, a la que denominaremos *experiencia cerámica*, un término que propondremos como concepto que puede incluir prácticas contemporáneas del arte cerámico pero no se limita a ellas. Veremos entonces que el arte cerámico desemboca institucionalmente en el territorio argentino como parte de un proyecto de industrialización nacional que reprodujo lógicas coloniales mediante la creación de instituciones que desconocieron las expresiones y saberes históricos del territorio. En contrapartida, veremos que actualmente existen propuestas

de experiencias cerámicas que cuestionan estas herencias coloniales para desarrollar prácticas cerámicas situadas y críticas que desembocan en el siguiente capítulo.

Como hemos mencionado, el capítulo 3 complementa el recorrido teórico del anterior a partir del registro de ciertas manifestaciones de experiencias cerámicas situadas en el territorio nacional. La metodología de este capítulo incluye trabajos de campo<sup>9</sup> en el territorio salteño de San Carlos, donde se desarrolla el encuentro de ceramistas Barro Calchaquí. Hemos trabajado en las dos ediciones que tuvieron lugar durante el período de investigación, la de 2018 y la de 2022, para registrar las experiencias cerámicas que nos permiten construir una imagen del nuevo entramado en el que se inscriben las prácticas cerámicas casireñas. En este capítulo se desarrollan dos ejes principales: lo territorial y lo relacional. El propósito de descripción de estos eventos y la metodología participativa de registro ha derivado en que en este capítulo prime un lenguaje próximo a las crónicas, dado que fue la estrategia que encontramos más eficiente para recoger diferentes actividades atravesadas por determinadas perspectivas críticas a las que nos interesa acceder.

La premisa metodológica que llevamos adelante persiguió la intención de no-interferir con nuestra presencia en el fenómeno que buscamos estudiar, por ello desarrollamos un registro a partir de la observación y escucha. La participación se acotó a estar presente para apuntar textualmente las expresiones de los participantes y describir lo que sucedía en el transcurso del evento. Luego de cada actividad se releían las anotaciones para agregar información relevante que no se había llegado a apuntar en el momento. En este primer trabajo -en 2018- la selección de actividades a registrar se dirigió principalmente hacia las propuestas de participación casireña pero comenzó a gestarse la necesidad de registrar también aquellas actividades que nos permitieron construir una imagen de los posicionamientos y propuestas que allí tienen lugar<sup>10</sup>.

Para el segundo trabajo -en 2022- replicamos esta metodología de escucha y observación dirigida a la recolección de datos de manera descriptiva. Nuevamente, la selección de actividades apuntó en primer lugar a la participación casireña, pero se expandió también hacia aquellas que problematizaron el arte cerámico como tema de discusión y que resultan significativas para comprender el fenómeno estudiado. Además, al regresar se ordenaron estos registros de cada actividad en forma de crónicas y agregamos otros recolectados de redes

---

<sup>9</sup> Sin pretender hacer un trabajo sociológico ni etnográfico que excede nuestro marco disciplinar, tomamos prestado el concepto “trabajo de campo” de las ciencias sociales para nombrar las instancias de investigación que implicaron un desplazamiento territorial de nuestra parte. Se realizaron cuatro trabajos de campo: a Barro Calchaquí en San Carlos (Salta) en julio de 2018 y julio de 2022; y a Casira (Jujuy) en marzo y octubre de 2021.

<sup>10</sup> Por ejemplo, en la edición 2018 el conversatorio organizado por Florencia Califano “arte y oficio cerámico ¿cruzados o confrontados?” arrojó la necesidad de un registro más exhaustivo de este tipo de conversatorios pues en ellos podemos encontrar la puesta en práctica de la discusión colectiva desde las miradas de los hacedores, de distintos ceramistas provenientes de distintos territorios.

sociales, lo que nos permitió contar con imágenes y relatos impulsados por el entusiasmo de sus participantes, es decir, por la pulsión de compartir con otros esas experiencias vividas. Esto nos permitió incluir lo que llamamos “resonancias” que no es sólo la impresión directa de la experiencia, sino sus efectos posteriores, lo que queda *resonando* por haber transitado esas experiencias.

El grupo que conforman los capítulos 2 y 3 concluye con algunas reflexiones que vuelven sobre la teoría del arte, puntualmente, con algunas ideas abiertas por el debate en torno a la estética relacional, en tanto constituye una corriente del arte significativa del arte contemporáneo a la que consideramos que las expresiones contingentes que se desarrollan en nuestro territorio puede actualizar, expandir y profundizar desde una perspectiva situada que implica diálogos interculturales. De esta manera concluimos una primera parte de contextualización del objeto de estudio que, como hemos mencionado, desarrolla la fundamentación de la presente tesis.

Si bien cada capítulo presenta sus propios antecedentes, el capítulo 4 se enfoca, puntualmente, al análisis de los antecedentes bibliográficos que toman la cerámica casireña como objeto de estudio, desarrollando lo que podría pensarse como “estado del arte” de la presente tesis. Trazamos un recorrido por la historia de Casira que nos remonta a las tradiciones tecnológicas Yavi-Chicha. En este capítulo se ve con claridad la advertencia que hacíamos más arriba respecto a la incorporación de lenguajes provenientes de otras disciplinas, pues los antecedentes sobre Casira son estudios arqueológicos, arqueométricos, etnográficos y antropológicos en los que nos hemos apoyado para realizar esta síntesis del estado de cuestión. Para ello nos hemos posicionado como mediadores entre textos que presentan cierto hermetismo disciplinar y lo que consideramos puede interesarle a la comunidad ceramista referida en el capítulo 3, es decir, ofrecer un relato que recoge contenidos desarrollados bajo ciertos modismos académicos de la arqueología, pero presentados pensando en un lector del campo del arte y, más puntualmente, del arte cerámico.

Luego, en el capítulo 5 describimos los procesos de producción alfarera a partir del concepto metodológico de *cadena tecnológica operativa* que permite reconocer el enlazamiento de etapas sucesivas de producción. Para ello hemos ampliado las lecturas de autores trabajados en el capítulo 4 con otros aportes recogidos en la publicación *Relatos sobre Casira: recorridos por el pueblo alfarero* (Paltrinieri, Serra, Moyas y Rendtorff, 2022) donde reunimos versiones de las disciplinas mencionadas con otras del colectivo ceramista, incluyendo también el relato de una casireña que cuenta en primera persona su vínculo con el oficio alfarero.

En este capítulo nos apoyamos en la fotografía como dispositivo que permite registrar los espacios, cuerpos, gestos y demás elementos que sólo pueden describirse visualmente. Las fotografías presentadas en este capítulo forman parte del archivo fotográfico construido en

nuestros trabajos en el territorio casireño. Es necesario mencionar que ese archivo dió lugar además al proyecto artístico *¿cómo se vuelve olla un pedazo de montaña?* mencionado anteriormente, un ensayo fotográfico que recoge relatos que algunos casireños quisieron compartirnos.

Para las instancias de “trabajos de campo” en Casira intentamos evitar tomar a las personas como objeto de estudio, con lo cual ensayamos otras estrategias de registro a partir de una vinculación personal directa. En este sentido, el proyecto fotográfico sirvió para darme a conocer como ceramista y fotógrafa interesada en dar cuenta del trabajo que hay detrás de las cerámicas casireñas, y esa fue la manera en la que me presenté ante los casireños. Como se comentó más arriba, al carecer de formación sociológica o etnográfica mi metodología de aproximación fue intuitiva<sup>11</sup>, y priorizando mi rol artístico para vincularme desde allí, tratando además de ser consciente de las diferencias culturales<sup>12</sup>.

En octubre de 2021 volvimos a Casira para que los protagonistas del ensayo fotográfico se vean en él. Nos encontramos con diversas respuestas y apreciaciones que despertó en los distintos alfareros retratados. Entre esas respuestas surgió la necesidad de tomar nuevas fotografías para registrar determinados momentos del proceso productivo que quisieron mostrar, principalmente aquellos vinculados a la construcción *a pulso*. La *cadena tecnológica operativa* fue reconstruida utilizando el archivo fotográfico ampliado con las propuestas de los mismos casireños, se incluyen entonces en el capítulo 5 estas nuevas fotografías inéditas.

A continuación, el capítulo 6 presenta las piezas cerámicas, los objetos realizados. El capítulo se compone de dos partes: en una primera instancia presentamos los distintos tipos de piezas con sus nombres locales, articulando estudios previos sobre la morfología y funcionalidad de las piezas con un registro fotográfico que realizamos de piezas que conforman la colección de cerámicas casireñas del CETMIC (un conjunto de más de cincuenta piezas que el instituto de investigación fue adquiriendo durante la presente investigación). Luego de esta presentación de las piezas aisladas, en un segundo momento se presentan otro tipo de fotografías que muestran las piezas en su contexto de producción: el territorio casireño.

Finalmente, en el capítulo 7 se presenta el estudio sistemático de la materialidad cerámica casireña realizado en los laboratorios del CETMIC a partir de muestras de materiales

---

<sup>11</sup> El desplazamiento hasta Casira implicó una predisposición del cuerpo a adoptar los ritmos que el nuevo territorio imponía, un acercamiento paulatino para acostumbrarme a la altura, las características climáticas, la incorporación de velocidades de movimiento más lento.

<sup>12</sup> Me refiero al auto-registro de ser una persona que nació y vive en la capital de la provincia, en una ciudad universitaria, de clase media, que con financiamiento estatal está realizando una investigación académica sobre sus producciones, su historia y sus tradiciones. Ser consciente de que provengo de otro lugar, transitar Casira como una visitante no invasiva y, en la medida de mis posibilidades, estar abierta a impregnarme de sus modos.

recolectados en los trabajos de campo mencionados. Se trazó un esquema de caracterización que permite correlacionar las descripciones de materiales crudos, los procesos de transformación durante la cocción y el material cerámico. Así como en el capítulo 4 prima una lógica de construcción del conocimiento proveniente de disciplinas afines a la arqueología, en este capítulo desarrollamos un diálogo interdisciplinar con la química, principalmente mediante el asesoramiento del Dr Rendtorff, co-director de esta tesis, junto a un equipo de investigación que incluye a otros profesionales químicos e ingenieros químicos que colaboraron en la realización de estos estudios. En el capítulo 7 se presentan entonces los resultados obtenidos que fueron publicados de manera autónoma en una revista científica de tecnología cerámica (Paltrinieri, Serra, Conconi, Rendtorff, 2022<sup>13</sup>), pero adecuados en esta oportunidad al campo del arte cerámico. Nuevamente, la estrategia metodológica para presentar estos datos fue la de posicionarnos como mediadores entre los saberes construidos por una disciplina, la ciencia de los materiales, y los intereses de comprensión de la agencia de los materiales que registramos en los espacios de circulación del arte cerámico en territorio argentino.

Concluimos de esta manera el desarrollo del cuerpo de tesis, para arribar finalmente al capítulo 8 donde se integran los contenidos más significativos que hemos ido presentando en los capítulos anteriores, para reflexionar sobre la articulación de elementos trabajados en los distintos núcleos. La sucesión de capítulos se encuentra atravesada por la amplia pregunta por la cerámica casireña: cómo es la cerámica en este territorio, qué hace a su especificidad, cómo son sus arcillas, cómo se comportan, qué se produce y cómo, qué saberes y prácticas motorizan esta producción, por dónde circula, de qué manera, qué significaciones se asocian a ellas. En este capítulo veremos que los distintos componentes que fuimos abordando de manera aislada en cada capítulo se encuentran íntimamente relacionados entre sí, pues la separación en núcleos autónomos fue una estrategia de diferenciación metodológica que, desde distintas perspectivas, fue rodeando un mismo concepto: la experiencia cerámica casireña.

En este último capítulo, nos enfocamos entonces en la construcción de este término en tanto dispositivo semántico que nos permite reunir una serie de rasgos constitutivos de la materialidad cerámica, los procesos productivos, los contextos de circulación de objetos y prácticas cerámicas casireñas, los entramados significantes en los que se inscriben y la actualización de ciertas perspectivas teóricas que hemos ido abordando a lo largo de esta tesis y se ven ampliadas y puesta a prueba con esta expresión contingente que tiene lugar en territorio argentino. El desarrollo de esta investigación desemboca además en una serie de nuevas preguntas epistemológicas con las que ampliar el conocimiento de las prácticas cerámicas casireñas en futuros trabajos de investigación.

---

<sup>13</sup> En el citado artículo se describen en detalle las técnicas y metodologías de caracterización, indicando tanto los equipos empleados como las condiciones y programas que se han utilizado.

# Capítulo 2

## Reflexiones en torno a la cerámica contemporánea

En este capítulo nos proponemos presentar un posible entramado que desde la teoría del arte nos permita analizar la noción de *cerámica contemporánea*, no pensada como una categoría en la que nuestro objeto de estudio se inscribe fácilmente, sino, por el contrario, como un concepto problemático a desentrañar, indagar de manera situada cómo se construye esta categoría, preguntarnos por su alcance, origen y cuáles serían sus rasgos o características. ¿Quiénes hablan de cerámica contemporánea? ¿Desde qué perspectivas? ¿Con qué intenciones? o en todo caso ¿Qué aspectos de esta categoría pueden servirnos para pensar la cerámica casireña?

A partir de estas preguntas desplegamos algunas ideas desarrolladas por una serie de autores con los cuales analizar la categoría de cerámica contemporánea, asumiendo que se trata de un entramado complejo compuesto por perspectivas históricamente construidas y posibles de ser revisadas, cuyo alcance está lejos de reconocerse de manera definitiva. Nos proponemos además, hacer esta revisión de manera situada, es decir preguntarnos por la cerámica contemporánea desde el territorio local que, al menos de manera provisoria, podemos circunscribir a lo argentino.

El fenómeno que nos interesa registrar es una manifestación empírica de ciertas prácticas del arte cerámico argentino que sirven de espacio de circulación de las prácticas casireñas (abordado en el capítulo 3), de manera que este capítulo presenta algunos elementos teóricos que nos introducen en el siguiente, tratando de aproximarnos primero desde algunas concepciones teóricas a lo que luego abordaremos de manera empírica, a partir del registro de experiencias concretas del arte cerámico argentino.

Para llegar hasta allí en este capítulo trataremos de presentar un recorrido posible en torno a la noción de cerámica contemporánea, abordado desde dos ejes, primero uno temporal para luego arribar al territorio local. Mediante estas coordenadas presentamos una serie de ideas que tienen a la pregunta por la cerámica contemporánea como punto de partida y paulatinamente se va aproximando a otra categoría que propondremos se desprende de esta revisión y consideramos que nos sirve mejor para describir un posible contexto en el campo del arte donde se inscribe nuestro objeto de estudio: el concepto de *experiencia cerámica*.

En síntesis, el presente capítulo se ordena en dos partes: partimos de la “cerámica contemporánea” como un concepto paradójico, comentamos sobre su existencia institucional en determinados espacios de circulación, repasamos algunos elementos de la historia del arte cerámico que nos permiten adentrarnos en el eje temporal: su origen milenario, la bifurcación entre arte y artesanía, la jerarquía entre disciplinas, diferencias entre oriente y occidente; y concluimos con algunas reflexiones que esta primera parte nos permite esbozar. Luego, nos detenemos en la categoría de materialidad como una variable necesaria, surgida de las reflexiones anteriores y desde allí continuamos con la segunda parte del capítulo para abordar el

eje territorial: la cuestión situada, es decir, la observación de estas ideas en el territorio local. Es necesario aclarar que no nos adentramos en la discusión sobre *lo argentino* que requiere una revisión de la construcción de los estados nacionales y los imaginarios que se construyen en torno a la identidad nacional. En este capítulo, nos limitamos a mencionar algunos elementos significativos que se desarrollaron en nuestro territorio a partir de algunos elementos, proyectos e instituciones significativas del arte cerámico argentino con los que podamos aproximarnos a una versión situada del fenómeno.

El objetivo del presente capítulo, es entonces dar cierto contexto al siguiente, donde nos enfocaremos en analizar una experiencia emergente de la escena local del arte cerámico que ha generado un nuevo espacio de inscripción para las cerámicas casireñas.

## **Cerámica contemporánea, el problema de las disciplinas en el marco contemporáneo**

Hablar de cerámica contemporánea acarrea ciertas contradicciones. No es un concepto que surja del ámbito del arte contemporáneo ni habita cómodamente sus espacios de circulación. Proviene de la práctica de ciertos ceramistas que inscriben su producción en el arte contemporáneo y encuentran potencia en la confluencia entre el arte cerámico y ciertos paradigmas propios del arte contemporáneo. El repaso que haremos a continuación sobre la construcción de este concepto nos servirá para situar el fenómeno local que presenciamos y desde el cual se establece un nuevo espacio de circulación para la cerámica casireña que ya no es ni mercantil ni arqueológico, sino una territorialidad artística.

Desde luego, no toda la cerámica producida actualmente puede ser pensada como contemporánea, como ya describió extensamente Marc Jimenez en *La querrela del arte contemporáneo* (2010) “contemporáneo” y “actual” no funcionan como sinónimos en el ámbito de la estética. El arte contemporáneo es un paradigma histórico que se separa tanto de los principios modernos como de los posmodernos (Danto, 2009), es decir, refiere a aquellas prácticas artísticas que no son necesariamente lineales, evolucionistas, con intenciones de llegar a un estadio mejor y más avanzado del desarrollo humano mediante propuestas vanguardistas, pero tampoco con la relatividad y descreimiento respecto a cualquier posibilidad de certeza o esperanza en el porvenir. Una de las transformaciones que surge en el arte vanguardista de los años sesenta y ha determinado el arte contemporáneo es precisamente el rechazo de ciertos artistas a la concepción de que existen materiales para la producción artística y

empezaron a usar cualquier cosa en sus obras, sobre todo objetos y sustancias de lo que los fenomenólogos denominan *lebenswelt*: materiales comunes de la vida cotidiana y del mundo en que vivimos. Esto plantea una cuestión central de la filosofía contemporánea del arte: la de cómo distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte, pero que muy bien podrían haber sido utilizadas como obras de arte. (Danto, 2009: 36)

En consecuencia, uno de los rasgos más significativos del arte contemporáneo fue la disolución de las modernas líneas divisorias entre las disciplinas artísticas pues la rigidez de los bordes que las diferenciaban fueron parte de los cuestionamientos que sostenidamente se volcaron hacia todo aquello que se erigía como límites del arte para hacerlos colisionar, un proceso gradual que hilvana la confrontación impresionista hacia la representatividad mimética de las imágenes, la desmaterialización del arte, una obra musical hecha de silencio o un evento efímero colectivo propuesto como obra plástica, por nombrar sólo algunas manifestaciones emblemáticas. Marc Jiménez lo nombra como

*deshilachamientos* de las artes, a las mezclas y las hibridaciones de prácticas y materiales. Se quebró la unidad de las bellas artes -dibujo, pintura, escultura, arquitectura-, que habían legitimado

durante dos siglos la elaboración de eruditas clasificaciones por los historiadores y filósofos del arte, y se abrió así un vasto dominio de innovaciones, experimentaciones, correspondencias inéditas y polivalencias en busca de una nueva coherencia. (Jimenez, 2010: 21-22)

En este sentido, el pasaje del arte moderno al contemporáneo -nombrado desde la filosofía analítica de Danto como el fin de la historia del arte “pues había tomado conciencia de sí misma; se había convertido en su propia filosofía” (Jimenez, 2010: 204) - ha abierto una concepción diferente respecto al arte en el cual el sentido, la interpretación, lo conceptual se vuelven elementos constitutivos de la obra y avanzan sobre las clasificaciones tradicionales que delimitaban las disciplinas artísticas. La transformación se da de manera procesual incorporando aquellos cuestionamientos surgidos en la modernidad, un cambio “que comienza a gestarse en los años cincuenta, emerge en los años sesenta, es combatido durante los setenta, pero se vuelve inequívoco desde los ochenta” (Smith, 2012: 19).

Desde esta perspectiva, se comprende que será considerado arte contemporáneo todo aquello que circule por sus espacios legitimados, independientemente de las materialidades y técnicas de producción, pues lo que determina su carácter de obra será, precisamente, su inscripción en una narrativa artística y especializada que le permite a un espectador de arte contemporáneo transitar una experiencia de arte contemporáneo. Puede sonar tautológico pero es más bien institucional (Dickie, 2005), es decir, la definición del arte contemporáneo forma parte de un acuerdo intersubjetivo entre sus agentes y el entramado discursivo que lo contextualiza. La teoría institucional del arte desarrollada desde los años sesenta por el filósofo George Dickie describe un Mundo del Arte que determina qué es arte, en palabras de Danto:

Para Dickie, el Mundo del Arte es una especie de red social que consiste en curadores, coleccionistas, críticos de arte, artistas (por supuesto), y otros cuya vida está de alguna manera conectada con el arte. Por lo tanto, algo se convierte en una obra de arte sólo si el mundo del arte así lo establece: la idea de Duchamp de que el señor Mutt al tumbar el urinal transformó una mera pieza de fontanería para que los miembros del mundo del arte juzguen que algo es arte. (Danto, 2009: 47-48).

El sistema del arte contemporáneo enfatizó el sentido de las propuestas artísticas por encima de las tradiciones disciplinares como marco regulatorio de sus prácticas, las materialidades dejaron de ser variables de artísticidad para ser entendidas a partir de sus capacidades de significación cultural -“las obras de arte son significados encarnados” concluye Danto (2009: 51)-, de manera que la división entre disciplinas a partir de su materialidad perdió la relevancia que había consolidado durante la modernidad, y se tornó cada vez más prescindible para estos marcos conceptuales sobre la contemporaneidad.

En este contexto cobra relevancia la pregunta respecto a la existencia de una práctica artística que se presenta como *cerámica contemporánea* ¿Cuál es la necesidad de nombrar el oficio, la materialidad, el lenguaje cerámico como una forma específica del arte contemporáneo? ¿Cuáles

son los rasgos que llevan a determinados agentes del mundo del arte a hablar de esta categoría? ¿Qué intenciones nominales sostienen a este concepto? Para aproximarnos a la construcción de una respuesta posible que nos sirva de contexto al fenómeno que estamos estudiando resulta necesario observar el desarrollo histórico que deriva en una cerámica contemporánea y buscar allí los fundamentos de su existencia.

### **Instituciones o dónde existe la cerámica contemporánea**

La cerámica contemporánea es una categoría que circula en determinados *complejos institucionales* del mundo del arte (Danto, 2009). Se han creado instituciones específicas donde la cerámica contemporánea se despliega en diversos formatos como museos, concursos, bienales, congresos, publicaciones, exposiciones, universidades y espacios de formación. Debemos comenzar mencionando a Jingdezhen, considerada la capital de la porcelana pues sostiene una tradición milenaria de producción cerámica desarrollada a lo largo de las dinastías chinas que la ha erigido como emblema mundial<sup>14</sup>. Actualmente allí se encuentran el Museo de Arte Cerámico de Sanbao y la escuela de cerámica Sanbao Ceramic Art Institute que organiza residencias internacionales para propiciar el intercambio entre ceramistas. Otro núcleo significativo es la Academia Internacional de Cerámica (AIC/IAC) creada en 1952, ligada a la UNESCO de 1958, cuya sede se aloja en el Museo Ariana de Cerámica y Vidrio en la ciudad de Ginebra y cuenta con miembros de 78 países<sup>15</sup>, organiza un Congreso Internacional Bienal y publica su Boletín semestral además de la conservación del archivo documental compuesto por catálogos, libros y reseñas cerámicas de todo el mundo.

Las bienales de cerámica contemporánea que se desarrollan en distintos lugares del mundo reafirman la misión declarada de la Academia Internacional de Cerámica respecto a la construcción de espacios de comunicación e intercambio de la comunidad ceramista, la construcción de redes y espacios específicos para el despliegue de la cerámica contemporánea, entre las que podemos nombrar la bienal de cerámica Faenza y su Concurso Internazionale della Cerámica d'arte Contemporáneo, la Bienal internacional de Cerámica de Valencia, la Bienal de Cerámica en El Vendrell, la Bienal Internacional de Cerámica de Manises, la Bienal Internacional de Cerámica Artística de Aveiro, La Biennial Europea de Cerámica y Vidrio Contemporáneos de Bornhold, la Bienal de Cerámica Contemporánea Jakarta de Indonesia, la

---

<sup>14</sup> Sobre Jingdezhen el ceramista británico Edmun de Waal dice “es la ciudad de los secretos, mil años de oficio, cincuenta generaciones excavando la tierra blanca, limpiándola, mezclándola, fabricando porcelana y conociéndola, llena de talleres de alfareros, de esmaltadores y decoradores, de mercaderes, de estafadores y de espías” (De Waal, 2016: 16)

<sup>15</sup> Entre los miembros de la Academia Internacional de Cerámica participan los ceramistas argentinos: Eduardo Andaluz, Ines Lorena Cámara, Alejandrina Cappadoro, Mirtha Cappellari, Silvia Carbone, Cristina del Castillo, María Verónica Dillon, Elizabeth Dychter, Alejandra Jones, Guillermo Jorge Mañé, Jacinto Muñoz, Leandro Niro, Graciela Olio, Elio Ortiz, Luciano Polverigiani, Ingeborg Ringer, Mariel Andrea Tarela, Jaly Aida Ines Vazquez y Vilma Villaverde.

Big Blue Dot Contemporary Ceramics en Grecia, la Bienal de Cerámica Contemporánea Cubana o la Bienal de Cerámica Utilitaria Contemporánea de Veracruz, por mencionar algunas significativas.

Otra institución relevante de la cerámica contemporánea es el National Council on Education for Ceramic Arts (NCECA), una organización compuesta por más de 4000 miembros de Estados Unidos y más de 20 países extranjeros, que se inscribe en esta apuesta por la construcción de espacios de comunidad en torno a la cerámica contemporánea mediante la realización de conferencias anuales y simposios, publicación de revistas y catálogos, organización de eventos y exhibiciones simultáneas así como la promoción a la investigación y residencias para artistas emergentes de la cerámica contemporánea mediante el otorgamiento de becas.

Por otra parte, el entramado de espacios de la cerámica contemporánea se desarrolla también en concursos y ferias. Entre los primeros es importante mencionar el Certamen Internacional de Cerámica Contemporánea (CERCO) en Zaragoza, así como los que se desarrollan en Manises, Alcorra, Valencia y Esplugues, por mencionar algunos importantes de la escena española (Barrio Pérez, 2021) que suelen estar vinculados a festivales, como también sucede entre el International Ceramics Competition Mino, Japan y el International Festival Ceramics Mino. Entre las ferias, podemos mencionar la Feria de Arte y Cultura Cerámica Contemporánea (IFACC) y la Feria Nacional de Cerámica y Alfarería de La Rioja en España (NACE). Incluso han surgido festivales de lenguajes interseccionados como el Festival de Cine de Cerámica (MICICE).

Estos entramados del mundo de la cerámica contemporánea son registrados y difundidos en actualizaciones periódicas de revistas especializadas como la Cerámica Review, Infocerámica o Ceramic Now. Además, a nivel local se destaca el reciente surgimiento -2021- de la primera Especialización de posgrado en Latinoamérica sobre Cerámica Gráfica Contemporánea, en la Universidad Nacional de Artes de Buenos Aires.

Con esta enumeración de eventos e instituciones no pretendemos dar una imagen acabada de la cerámica contemporánea -cuya extensión excede con creces a este breve recorte-, nuestra intención se dirige a evidenciar la existencia de un entramado de instituciones en el que la cerámica contemporánea se desarrolla de manera diversa, simultánea, sostenida y creciente en distintos territorios y en múltiples formatos.

El arte cerámico ha desarrollado sus propios espacios de circulación, que en los últimos años ha adquirido nuevas formas que implican una expansión de sus posibilidades y prácticas, un fenómeno que requiere su correlato en el espacio de la teoría del arte. Tal vez, la expresión “cerámica contemporánea” sea una de las manifestaciones del arte cerámico que señala una

forma de hacer cerámica que se posiciona respecto a la historia del arte y encuentra en lo contemporáneo una serie de concepciones significativas en las que inscribirse. Veamos entonces algunos rasgos de la historia del arte cerámico que nos pueden contextualizar la necesidad de sostener la explicitación de lo “cerámico” como una disciplina específica dentro del arte contemporáneo.

## **Repaso de algunos hitos históricos para pensar el arte cerámico**

Propondremos que algunas pistas posibles para abordar estas cuestiones pueden encontrarse en la historia de la cerámica, pues en ella se comprende que se trata de una temporalidad cuya escala redimensiona la relevancia del surgimiento moderno de las disciplinas y la tendencia a la disolución entre disciplinas característico del pasaje al paradigma contemporáneo, la antigüedad cerámica se remonta a los momentos más tempranos de la humanidad.

Hablar de los inicios de la historia de la cerámica implica ubicarnos en el momento en el que nuestra especie comenzó a vincularse con el barro y el fuego para construir objetos con estas materialidades, como parte del proceso evolutivo biológico de nuestra especie. El hacer cerámico da cuenta de una amistad sujeto-materia que ha resultado trascendente para el desarrollo mismo del ser humano, pues constituye una de las primeras técnicas humanas desarrolladas con las que ha construido sus objetos cotidianos.

Las primeras técnicas que desarrollaron los grupos primitivos fueron las líticas que, de hecho, colaboraron con la capacidad de construir sentido y desarrollar el pensamiento simbólico que caracteriza a nuestra especie. Los vínculos entre el surgimiento de las técnicas y el lenguaje han sido estudiados desde la paleontología ya sobre los australopitecos y arcántropos en términos de la aparición de “un lenguaje de un nivel correspondiente al de sus útiles” (Leroi-Gourhan, 1971: 116) en los procesos de evolución biológica que desembocaron en la humanidad y su capacidad de construir y comprender sentido a través del lenguaje.

Luego, el desarrollo de las sociedades civilizadas a lo largo de extensos períodos evolutivos encuentran un momento significativo con el surgimiento de la metalurgia, la conocida distinción entre una *edad de piedra* y una *edad de hierro* que nombra los procesos de transformaciones mediante los cuales surgen las primeras urbes. En este sentido, es interesante observar que

La metalurgia sería incomprensible si no se le situara en el conjunto de las artes del fuego (cerámica, cristalería, colorantes, cal y yeso) que forman un haz indisoluble (...) La domesticación del fuego no es fechable, solamente se sabe que los sinantropos lo mantenían y que los paleantrópodos lo poseían. La primera aplicación técnica que se conozca de él, salvo el uso culinario, remonta al alba del Paleolítico superior, hacia 35.000 años antes de J.C. A partir de esa época, poseemos el testimonio de la calcinación de los ocre ferruginosos a fin de obtener de ellos diferentes tintes escalonados entre el amarillo anarjado y el rojo violeta. El tratamiento de los colorantes ferruginosos por el fuego prelude con bastante anticipación las otras aplicaciones,

puesto que ningún documento permite pensar en la aplicación práctica de la cocción de la arcilla, la cual se producía sin embargo accidentalmente en los fogones de los moradores de cavernas. Solo hacia el 6.000 a de J.C. en Irak unas figuras moldeadas y unos hornos moldeados en arcilla, parecen haber sido accidental pero fuertemente cocidos, y tan solo hacia el 5.000 a de J.C. la cerámica propiamente dicha aparece y se extiende en las primeras sociedades agrícolas. (Leroi-Gourhan, 1971: 173)

Estos estudios paleontológicos de la década de los setenta describen el modo en que los siglos de prácticas productivas cerámicas han derivado en la consolidación de técnicos “maestros de las artes del fuego” (Leroi-Gourhan, 1971: 175) encargados de construir los objetos simbólicos y funcionales que permitieron el desarrollo de las civilizaciones humanas.

Pero el artesano es un demiurgo atado. Hemos visto que su posición en el dispositivo tecnoeconómico es una posición de subordinación: es él quien forja las armas usadas por los jefes, quien funde las joyas usadas por sus mujeres, quien martela la vajilla de los dioses, es Vulcano todopoderoso, cojo y ridiculizado. Es él quien a lo largo de cincuenta siglos, sin que los niveles ideológicos hayan realmente evolucionado, ha puesto entre las manos de los hombres “capitales” los medios para realizar el triunfo del mundo de lo artificial sobre el de naturaleza. (Leroi-Gourhan, 1971: 175)

Es interesante observar cómo en estos fragmentos provenientes de las disciplinas históricas y antropológicas -y, puntualmente, de un autor al que se considera fundador de los estudios sobre tecnología comparativa que derivaron en la escuela de la tecnología cultural y la etnología de las técnicas (De la Fuente, 2017)- se reconoce esa escala temporal tan extensa del hacer cerámico como una práctica que no ha sido suficientemente reconocida a pesar de la importancia que tuvo para las transformaciones de nuestra especie. Veremos más adelante que esta valoración se repite en diferentes áreas y momentos históricos como un rasgo habitualmente asociado a la cerámica, es decir, que no es esta una descripción completamente aislada.

En este sentido, es interesante comentar algunas ideas a partir de las cuales la ceramista Mariel Tarela propone una historia de la cerámica que busca desentrañar sus significados elementales a partir de la confluencia entre el barro, el fuego y la pasión, en su tesis doctoral *De intrusiones y asimilaciones: Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires, desde 1983 hasta la actualidad* (Tarela, 2021).

La autora inicia su tesis analizando un cuerpo de mitos cosmogónicos de origen provenientes de diversas culturas<sup>16</sup> donde se pone de manifiesto que la humanidad se ha pensado y narrado a sí misma de manera muy cercana a las prácticas cerámicas y se ha servido de elementos del proceso cerámico para explicar en cada cultura la propia existencia. Con la multiplicidad y

---

<sup>16</sup>Tarela (2021) aborda mitos de tribus indias, poemas babilónicos, de sumerios y acadios, la mitología griega y cómo Prometeo consigue el fuego escondido a los humanos por Zeus, relatos judeo-cristianos en el Génesis, la Cábala del S XVI, el Corán, la mitología china, los Maorí de la región oceánica, la cultura Yoruba de África, mitos mayas, Chibchas, diegueños, guaraní y jíbaros.

diversidad de relatos trabajados pone de manifiesto la polisemia característica de la cerámica y, al mismo tiempo, la recurrencia humana por entreverar pasión, fuego y barro a la que hacíamos referencia más arriba.

Desde esta perspectiva, propone al barro como un material de lo humano, y al dominio del fuego como una singularidad humana (Tarela, 2021: 61). La autora señala que el pasaje de nuestra especie de una ecológicamente secundaria a una dominante se ubica cuando el Homo erectus “descubre” el fuego hace 1.700.000 años. Además, el control y cuidado del fuego ha implicado una serie de aprendizajes humanos con efectos tanto anatómicos como neurológicos, relacionados principalmente a la incorporación de alimentos cocidos en las dietas habituales. En esta línea de revisión de aquellos momentos tempranos de nuestra especie, resulta significativa la lectura de Lévi-Strauss en “Lo crudo y lo cocido” (1964) y “El origen de las maneras de mesa” (1968) respecto al pasaje de la rudimentariedad de la cocción asada, es decir, de alimentos expuestos directamente al fuego, a la sutileza y amplitud nutritiva que posibilitó el uso de recipientes cerámicos para hervir alimentos; y con ella, la incidencia que han tenido los objetos cerámicos en el pasaje de sociedades nómadas a otras sedentarias. La producción de ollas cerámicas que permiten la cocción de alimentos constituye un saber que forma parte de las transformaciones determinantes de nuestra especie (Tarela, 2021).

Como es evidente, la cerámica ha formado parte de la vida cotidiana humana desde mucho antes que aflore la noción de arte, pero aún así encontramos expresiones como las citadas de Leroi-Gourhan que remiten a “las artes del fuego” como un hacer humano que no es posible pensar exclusivamente en términos técnicos y se recurre al concepto arte para referir a la impronta simbólica, sensible y poética que despliega esta materialidad en contacto con lo humano. Ha sido una práctica con fines rituales y expresivos que cada cultura desarrolló materializando sus propios pensamientos y modos de existencia.

La historia de la cerámica incluye eventos que se suceden a lo largo de una extensa temporalidad, está conformada por secuencias que se dieron muy lentamente como la de los ladrillos o el torno. Podemos hilvanar una continuidad prolongada a partir de los ladrillos crudos encontrados en Jericó que datan de hace 10.000 años, los primeros ladrillos cocidos hacia el 3.500 a.C. y la mejora en la calidad de vida de un mayor número de personas cuando la producción pasa a ser industrial en el S XIX y se torna más accesible para la construcción de los hogares (Leyún, 2017). O el hallazgo en el territorio que actualmente se conoce como Irak que indica que hacia el 4.000 a. C. se colocaba debajo de un disco una calabaza cortada que permitía rotar la superficie de trabajo alfarero, invento que se expande hasta el Mediterráneo en el 2.500 a.C. y alrededor del 1.000 a.C. sustituye la calabaza por un objeto terminado en punta que funciona como eje de rotación (Leyún, 2017).

En Oriente el desarrollo cerámico ha tenido una presencia y valoración muy fuerte, ocupando un rol importante en la construcción cultural de las regiones de China, Corea y Japón, donde las lógicas de la materialidad cerámica se encuentran integradas en las sensibilidades, valoraciones y miradas de estas culturas (Gutiérrez, 1997). Por ello suele referirse como un hito de la historia del arte cerámico las influencias asiáticas en el arte europeo, cómo resonó en distintos artistas el contacto con una cultura que veía en los objetos cotidianos cerámicos obras de arte y que veneraba los conocimientos tradicionales milenarios. Sobre los artistas europeos y norteamericanos que se vuelcan al uso de cerámica como material de expresión artística a fines del S XIX, Estévez (2016) dice:

La estética de los objetos del arte del té japoneses, Chanoyu, se extendió rápidamente sobre las producciones cerámicas occidentales, valorando la inmediatez y la rudeza del material, la irregularidad de los contornos, los cuerpos agrietados y la gota del esmalte que se desliza por la superficie de la pieza, convirtiéndola en un organismo vivo. Así, durante el siglo XX, brotaron nuevas posibilidades expresivas del material cerámico, nuevos vidriados, nuevas técnicas y nuevas formas. Como consecuencia el objeto cerámico se convierte en un espacio de expresión plástica cuya nueva valoración dio al utensilio cotidiano el reconocimiento de obra de arte. (Estévez, 2016: 22).

La expansión de los mercados europeos, la exportación e importación de productos y las migraciones han permitido que occidente conozca una cultura en la que la cerámica no se clasificaba como un arte menor, ni era categorizado como artesanía en el sentido del objeto opuesto al artístico. Tras la Exposición Universal en París de 1878 y la Exposición Universal en Barcelona de 1888 (Barrio Pérez, 2021) el arte japonés impacta en la mirada de artistas europeos iniciando lo que se conocerá como el japonismo moderno (Bru, 2016), pues lo que se da a conocer es una versión alternativa al paradigma que regía en la europa de fin del siglo XIX respecto a qué hace bello un objeto: la cerámica japonesa trabaja desde la simpleza, el anonimato del artesano y, sobre todo, desde una filosofía de los oficios. Veremos que durante el SXX muchos ceramistas europeos -Bernard Leach y Shohji Hamada, en Inglaterra o Jan Bontjes van Beek y su trabajo con el conocido esmalte chino *sangre de toro*, en Alemania son algunos emblemáticos- se vuelcan al estudio de la cerámica asiática, fascinados por la fluidez de sus esmaltes, las pastas de gres y los caolines importados, el contraste entre lo áspero y lo suave en chawanes, el encuentro de belleza en las contaminaciones que surgen del raku, la filosofía Zen manifiesta en una estética wabi-sabi que rescata la belleza de lo imperfecto (Matos Carrasco, 1992).

## **Arte y artesanía**

La distinción entre arte y artesanía constituye un paradigma determinante para la historia del arte cerámico, pues establece una diferenciación jerárquica que, a pesar de los recurrentes cuestionamientos de los que ha sido objeto, se sostiene actualmente y vemos sus efectos

directos, por ejemplo, en las valoraciones económicas de las producciones cerámicas regionales. La bifurcación entre prácticas artísticas y artesanales es parte de la herencia moderna, la historia del arte canónico que desde la Antigua Grecia comienza a establecer una serie de clasificaciones y normas de diferenciación entre unas Artes Mayores puras y otras Artes Menores aplicadas (Shiner, 2014). Este sistema consagrado en el Renacimiento, teorizado como “Bellas Artes” dentro del proyecto del iluminismo y sostenido hasta al menos el S XIX, profundizó la separación entre artes mecánicas y liberales de la Edad Media, delimitando que la esfera del arte puro sólo puede ser representada por el arte desinteresado que no cumple otra función más que la de elevar el espíritu. La historia de esta clasificación ha sostenido determinadas prácticas de valoración diferencial desde la antigua Grecia a la producción industrial, pues tanto en una como en otra encontramos la diferenciación entre los “operarios-ceramistas” que construían piezas, es decir, el cuerpo arcilloso, de los “artistas” que pintaban sobre ellas. Debemos entonces a la herencia europea la construcción de una clasificación para nombrar aquello que se le parece al arte -*artesanías* producidas *artesanamente* por *artesanos*-, pero no debe ser confundido con él. Resulta evidente la vigencia de estas concepciones heredadas sobre artista y artesano que se erigen como roles opuestos.

A lo largo de la historia del arte esta jerarquización será cuestionada por diversos movimientos artísticos entre los que se destaca el de Arts & Crafts -artes y oficios- impulsado por William Morris en Gran Bretaña en el Siglo XIX, en un contexto de crecimiento de la producción industrial que propició la resignificación por parte de una serie de artistas de los procedimientos artesanales de producción. Arts & Crafts se volcó hacia estas prácticas en tanto espacios productivos subestimados, para proponer la posibilidad de considerar como obras de arte a ciertas producciones artesanales de oficio, un movimiento que ya no quería acotar el arte a los materiales y técnicas de las Artes Mayores (Leyún, 2017; Matos Carrasco, 2001). El arte decorativo, el diseño y la arquitectura son territorios de producción en los que el arte puede masificarse en pos de la construcción de una *obra de arte total* -Gesamtkunstwerk- como dirá Richard Wagner, que aporte al restablecimiento de los lazos directos entre el arte y la vida.

Podemos encontrar la influencia del movimiento Arts & Craft en el surgimiento -también en Gran Bretaña- hacia finales del S XIX de los Studio Pottery, el alejamiento de aquella tradición en la que el taller era dirigido por un maestro que impartía su conocimiento hacia un formato que integra procedimientos provenientes de otras formas de arte, en las que el ceramista se establece en un estudio donde explora los procedimientos siguiendo una búsqueda artística materializada en lo que comenzará a denominarse “cerámica de autor”. Además, es interesante señalar que lo que se denominaba “cerámica artística” en esa época se organizaba a partir de la subespecialización de diferentes etapas y procedimientos de manufactura que fragmentaba en distintos especialistas las instancias productivas, por el contrario, el surgimiento de los

ceramistas de estudio propone una nueva modalidad en la que la producción se concentra en una sola persona, más allá de que pudiera contar con ayudantes, la lógica de producción encuentra en este desplazamiento nuevas posibilidades y alcances para la práctica cerámica.

Gran Bretaña se consolidó como un centro productivo de excelencia de la industria cerámica, con lo cual generó un contexto particular para el desarrollo de la cerámica de estudio, replicado también en otros centros productivos cerámicos de Europa como Sévres en Francia (paradigma de la cerámica artística del siglo XIX) o el Royal College of Art de Londres (institución de enseñanza de arte cerámico que a principios del siglo XX dió lugar al estudio cerámico más allá de los talleres de oficio tradicionales). El vínculo entre los objetivos estatales por desarrollar diseñadores para la industria cerámica y el surgimiento de nuevas prácticas del arte cerámico encuentra otra manifestación experimental importante a comienzos del S XX en Hungría cuando se crea una colonia de artistas en Gödöllő en la que vivían comunitariamente un grupo de artistas de distintas disciplinas generando no solo un estilo de vida particular sino, principalmente, estableciéndose como centros de encuentro y convivencia que generan comunidad a partir de la afinidad artística. En un sistema aún feudal estos artistas se volcaron hacia prácticas campesinas tradicionales y oficios artesanales, lo que derivó en la construcción de un estilo húngaro moderno enraizado en las prácticas artesanales, combinación que veremos replicada por otros movimientos en diversos lugares como Finlandia, Polonia, Rusia, Checoslovaquia e Irlanda (Tarela, 2021). Los procesos históricos de la modernidad no fueron lineales ni homogéneos, y podemos ver en la existencia de estas colonias cómo desde el arte se crearon espacios productivos que lejos de encandilarse con el avance de las industrias y sus criterios de eficiencia, exploraron formas alternativas de producción e innovación que confiaban en lo que los oficios tradicionales y saberes antiguos han conformado a lo largo del tiempo.

Los avances tecnológicos derivados de la revolución industrial repercutieron en las concepciones sobre el hacer artesanal, destacando aquellos rasgos que solo se obtienen mediante procesos artesanales:

Contra la perfección rigurosa de la máquina, el artesano se convertía en el emblema de la individualidad humana, emblema concretamente constituido por el valor positivo que se atribuía a la diversidad, los defectos y las irregularidades del trabajo hecho a mano. (Sennett, 2009: 109)

Remitimos al lector a profundizar sobre estos movimientos relevados por Tarela (2021) entre los que se destacan el VKhuTeMas impulsado por Lenin en una Rusia soviética de donde surgieron los conocidos movimientos de vanguardia suprematismo, constructivismo y racionalismo ruso (para el área que nos convoca urge mencionar el uso de la porcelana para desarrollar una “economía geométrica” suprematista), así como la fundación de la Bauhaus en Weimar que a pesar de su vínculo con la industria y breve duración contó con su propio taller de cerámica (Matos Carrasco, 1992) y el movimiento japonés Mingei volcado a una artesanía del pueblo.

Además, sus análisis sobre la cerámica de estudio británica permiten reconocer las vertientes orientalistas desarrolladas por Bernard Leach, diferentes a las modernistas impulsadas por Lucie Rie y Hans Coper:

La tradición poética de la cerámica de estudio acentúa la funcionalidad como base de todo buen trabajo: la práctica cerámica debe estar enraizada en la producción de objetos de uso. Y si bien existe un continuo debate entre los artistas-ceramistas-alfareros con sus historiadores y sus críticos acerca de qué exactamente define la práctica y delimita los alcances de la cerámica de estudio, su comienzo histórico se relaciona en todos los casos con la ya mencionada figura de Bernard Leach, quien fue construyendo una imagen que, con mucho de mito, lo consagra como uno de los más grandes ceramistas de su tiempo, puente vivo entre Oriente y Occidente, cuya incidencia sobre las generaciones siguientes de ceramistas es sin dudas sustancial. (Tarela, 2021: 80)

Por otra parte, desde disciplinas no cerámicas una serie de artistas se volcaron a la producción cerámica como estrategia de fuga ante ciertas imposiciones de época en torno a las materialidades, para lo cual debieron trabajar con ceramistas conocedores del oficio que permanecieron generalmente invisibilizados por la crítica de arte del momento (Barrios Pérez, 2021). Los procesos de transformación que atravesó el arte de las primeras vanguardias hicieron que diversos artistas provenientes de otros lenguajes y disciplinas adoptaran la materialidad cerámica por sus posibilidades expresivas, en cuyas prácticas pudo observarse un uso diferenciado del que realizaban los ceramistas de oficio (Leyún, 2017). Es notable el modo en que esta distancia respecto a los procedimientos tradicionales y sus normas instauradas operó como detonante de formas alternativas y experimentales de trabajar los materiales cerámicos, de hecho, en la actualidad encontramos que el cruce interdisciplinar se sostiene con gran potencia (Melo, 2016). Más adelante, en Estados Unidos Peter Voulkos desarrollará lo propio en el Instituto Otis de Los Ángeles, profundizando los cruces entre el arte cerámico y las vanguardias artísticas de entreguerras, llevando adelante algunos postulados de la Bauhaus sobre la formación en materiales y técnicas (Schwartz, 2003) así como ciertos procedimientos que lo vinculan a un expresionismo abstracto cerámico (Leyún, 2017).

Veremos que así como se habla de una *cerámica de ruptura*<sup>17</sup> para mencionar una producción del arte cerámico que se aleja de lo artesanal y de su circunscripción a lo utilitario para adentrarse en las posibilidades experimentales de la materialidad (Serra, Acebedo, Moyas y Rendtorff, 2014) también existe una vuelta a lo artesanal desde nuevas perspectivas, como lo confirma, por ejemplo, *la próxima generación de ceramistas* en Estados Unidos y su tendencia

---

<sup>17</sup> Los autores proponen la siguiente definición: “Entendemos por cerámica de ruptura aquella que se inicia entre los años cincuenta y setenta, con aspectos notables hacia la comprensión, la modificación y el análisis del material como recurso plástico. Aunando aspectos tecnológicos y poéticos del material como una herramienta simbólica se produce, entonces, un quiebre conceptual entre la cerámica utilitaria/artesanal y la de ruptura.” (Serra, Acebedo, Moyas y Rendtorff, 2014: 148) y luego “Este movimiento, surgido en la segunda mitad del siglo xx, comenzó a alejar a la cerámica de los prejuicios que la vinculaban con el oficio artesanal –como la construcción de objetos funerarios y /o utilitarios–, para validarse como obras de arte.” (Serra, Acebedo, Moyas y Rendtorff, 2014: 149).

a incorporar artesanías en las corrientes principales del arte, así como la fusión entre el arte y la vida o entre al alto y bajo arte que propone Schwartz (2003).

Siguiendo la idea de una ética del artesano propuesta por Richard Sennett, Tarela (2021) arriba una concepción sobre la ética del oficio oportuna para describir el arte cerámico y las prácticas del ceramista: el hacedor que busca hacer bien su tarea explora sus propias posibilidades, las articula con un juicio crítico y se compromete con aquello que hace. Esta ética simple y precisa destaca las oportunidades que se desatan cuando comprendemos la producción de las cosas.

Esta concepción resuena en lo que Ullauri Lloré (2017) denominará *cultura del oficio cerámico* en el marco de un análisis sobre las tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo. La autora describe la cerámica contemporánea como una forma de arte que se ha constituido como un mundo periférico y singular del arte contemporáneo, poco reconocido por los circuitos del arte contemporáneo porque lo han ubicado en los estratos bajos de una jerarquización de las disciplinas artísticas históricas pero, en contrapartida, aparece una comunidad artística de ceramistas que afirma su identidad colectiva a partir de la problematización de estos estigmas heredados en torno a la idea de ser un “arte menor”. Sostiene entonces que hay una nueva generación de artistas que integra el espacio de la cerámica a partir de la construcción de una cultura del oficio manifiesta en sus discursos artísticos que incluye determinados rasgos, posicionamientos y hasta un estilo de vida vinculado a un compromiso colectivo de solidaridad entre profesionales y de transmisión cultural: “la cerámica se identifica como una cultura manual con un sistema del saber-hacer y de la afirmación de la tecnofilia que se ha ido construyendo progresivamente” (Ullauri Lloré, 2017: 134).

La autora plantea la contradicción que se desarrolla en torno a la cerámica contemporánea, pues en las últimas dos décadas ha habido cierta revisión sobre la cerámica que la ha colocado como un tema de interés en el arte contemporáneo -vemos artistas consagrados trabajando con esta materialidad y exposiciones que rescatan las piezas cerámicas que habían sido realizadas por reconocidos artistas modernos de la talla de Picasso, Rodin, Duchamp o Matisse, donde se plantea que la cerámica ha tenido una suerte de vida paralela al arte oficial- pero que, al mismo tiempo, aquella inferioridad que se le adjudica respecto a otras formas de arte sigue siendo una realidad no superada (Ullauri Lloré, 2017: 132).

Por otra parte, al ser una práctica secular que se ha desarrollado en ámbitos tan diversos que van de lo arqueológico a las innovaciones tecnológicas, la cerámica acarrea una polisemia terminológica que se presta a confusiones semánticas y operativas. A ese espacio confuso se le agrega el desarrollo de manera simultánea de dos procesos diferentes: de artificación y patrimonialización (Ullauri Lloré, 2017). El primero de ellos se ve claramente cuando a

principios del siglo XX la alfarería en tanto profesión comenzó un proceso de artificación impulsada, en parte, por la adaptación que requirió el oficio ante la masificación de productos industriales de muy bajo costo, situación que impacta en la competitividad económica de la actividad alfarera. En ese contexto se manifiesta un deseo colectivo por sostener el oficio y eso lleva a la construcción de una ética alfarera:

El oficio requería un compromiso colectivo: un medio profesional autónomo, con códigos, éticas y normas profesionales, trabajo de la materia, modos de vida modestos, solidaridad entre profesionales, rechazo del sistema capitalista, implicación en la organización de manifestaciones para la difusión y transmisión de la cerámica, etc. Si bien, los ceramistas son conscientes de la dificultad de vivir de su oficio, se involucran en la práctica por la satisfacción que les procura el trabajo manual, la creación artística y la excelencia técnica, que consideran más valiosa que la retribución financiera. (Ullauri Lloré, 2017: 133)

Si bien es evidente que esta posición no será nunca representativa del hacer cerámico en su totalidad, señala de manera precisa una perspectiva existente y observable en distintos ámbitos de circulación del arte cerámico. Constituye, al menos, una de sus tendencias y nos resulta particularmente interesante de señalar como un rasgo del hacer cerámico dentro de los paradigmas que piensan el arte y la artesanía, o el pasaje entre uno y otro. Corroboramos además, aquella ética del oficio que comentamos anteriormente respecto a la satisfacción por hacer bien la tarea de producción en tanto un horizonte común en el que una y otra vez comulgan ceramistas.

Por otra parte, el proceso de patrimonialización que atraviesa la cerámica es una idea que se refiere a la transformación de un saber-hacer ancestral que requiere ser preservado y conservado. La ambigüedad entre estos procesos confluyen en la cerámica de una manera particular y solapada donde:

El valor patrimonial del saber-hacer artístico, del gesto a la técnica como memoria de un arte vivo, precede la libertad técnica y la dialéctica experimental que caracteriza el arte contemporáneo, otorgando a la cerámica el carácter contemporáneo. Es por esto que la cerámica se identifica como una cultura manual con un sistema del saber-hacer y de la afirmación de la tecnofilia que se ha ido construyendo progresivamente, pero la cual sirve, ante todo, de cimiento y punto de partida para las nuevas prácticas de la cerámica artística actual, más libres y experimentales en cuanto a formatos, materias, conceptos, etc. (Ullauri Lloré, 2017: 134)

Desde esta perspectiva se propondrá que la cerámica contemporánea es una práctica que ha sabido transformar los estigmas históricos que han recaído sobre ella en un valor de reivindicación mediante el cual construir una ética del oficio. En este sentido, podemos retomar la pregunta por la inscripción del arte cerámico en el arte contemporáneo para responder teniendo en consideración el interés de la comunidad ceramista por sostener y reivindicar la práctica del oficio, una manera de habitar el territorio del arte contemporáneo desde un lugar fronterizo que no busca ocultar la historia de segregación, de vida paralela que la ha constituido. Encontramos entonces que la necesidad de nombrar una cerámica contemporánea puede estar

relacionado con un posicionamiento respecto al arte contemporáneo que busca cierta reafirmación de las prácticas de producción en las que los conocimientos, el saber-hacer, los procesos rutinarios del taller y las técnicas vuelven a habilitarse para construir nuevas prácticas artísticas contemporáneas. El concepto de tecnofilia<sup>18</sup> es, además, un registro muy acertado del fenómeno que nos interesa analizar.

### **Algunas reflexiones sobre la cerámica contemporánea**

Si el arte contemporáneo se presenta multidisciplinario, híbrido e indefinido en cuanto a materiales y técnicas, la cerámica contemporánea reivindica su especificidad: su materialidad, sus modos de hacer y su historia propia como puntos de partida, y adhiere a ella *lo contemporáneo* como un adjetivo que le permite nombrar una forma particular que puede tomar a veces el arte cerámico actual, cuando se sirve de algunos elementos que propone el arte contemporáneo. Cuando Terry Smith aborda la pregunta ¿qué es el arte contemporáneo? dirá que *lo contemporáneo* tiene su manera propia de situarse respecto a la historia del arte y de interpelar el presente (Smith, 2012):

Una historia del arte contemporáneo merecedora de ese nombre no debería escatimar esfuerzos por establecer una línea cronológica, pero sí construir un marco de referencia distinto del que subyace al arte moderno, al arte de la modernidad. Tendría que reconocer las herencias positivas y problemáticas del arte anterior (modernista, premoderno, moderno temprano y no moderno). Debería prestar atención al arte que se produce en todo el mundo, en su espacio local y en su circulación internacional, y reconocer, tal vez por primera vez, que se trata de *arte del mundo* (es decir, no un arte universal con distintas manifestaciones locales, tampoco artes locales dependientes de la colonización o la globalización, sino artes particulares generadas por la diversidad del mundo). (Smith, 2012: 328).

La ambigüedad del término “cerámica contemporánea” no debe ser pasada por alto pues es constitutiva de aquello que nombra. Delimita un mundo del arte paralelo al canónico, que ante la expulsión del arte oficial durante siglos se reafirma en lo propio: su materialidad, sus modos de hacer y su historia específica.

Hemos visto que las historias del arte cerámico coinciden en la figura de Bernard Leach como un ceramista que impulsó el surgimiento de la cerámica de autor, se trata de una figura que encarna la confluencia de la milenaria filosofía oriental en un territorio occidental, en un país cuya industria cerámica se encontraba en auge, este ceramista que había nacido en una colonia británica en Hong Kong y se había formado en un taller alfarero de japon se encontró comprendiendo un idioma -su trabajo como traductor del ceramista Tomimoto Kenkinchi será fundamental- cargado de saberes construidos pacientemente durante miles de años, pero, sobre todo, hablando un lenguaje cerámico que combina arte, filosofía, diseño y artesanía (Leyún,

---

<sup>18</sup> La composición etimológica del término nos permite explicarlo como “amor por la tecnología”, que no debe confundirse con una tendencia de afición a dispositivos tecnológicos actuales, sino al concepto griego *techné* que refiere a la habilidad de un oficio o un arte.

2017), construyendo una mirada que no coincidía con las versiones del sistema de las Bellas Artes y el modo acotado desde el cual concebía el hacer cerámico. Esta perspectiva acerca el arte a los objetos populares:

[Bernard Leach] tomó los conceptos tradicionales de *Qza-mno-yu*, la forma de armonizar la belleza y la vida, es decir, la belleza no en una pieza de colección sino imbuida en el contexto cotidiano, y *Shibui*, palabra que reúne la belleza y la pobreza como conceptos expresados en los objetos populares. (Matos Carrasco, 2001: 138)

Además, la división entre artes mayores y artes menores se ha sustentado en una jerarquización de los sentidos humanos de percepción del mundo, donde la vista y el oído se erigieron como los canales privilegiados para la contemplación artística, mientras que el tacto, el gusto y el olfato resultan canales menores y degradantes. Detrás de la arbitrariedad de estas concepciones se encuentra una manera particular de concebir los cuerpos, que le resulta insuficiente al arte cerámico, cuya materialidad no puede acotarse a la visión, es decir a la imagen que nos ofrece, sino que construye una experiencia que es percibida corporalmente por múltiples canales fenomenológicos.

Por otra parte, también es necesario mencionar aquellas perspectivas actuales que consideran que la asociación de la cerámica con las tradiciones artesanales es la causa de infravaloración y encasillamiento del arte cerámico que obtura la integración en el arte contemporáneo, haciendo hincapié en las construcciones de prestigio asociadas al arte contemporáneo y cómo la cerámica ha estado asociada a la producción artesanal de objetos de uso doméstico realizado principalmente por mujeres (Astarloa, 2017) o ven en la artesanía un lastre para el desarrollo del arte cerámico contemporáneo, pues al indagar sobre el rol del arte cerámico en el arte contemporáneo observan de manera evaluatoria, es decir, mediante juicios valorativos a la alfarería, las prácticas tradicionales y principalmente, la funcionalidad para preguntarse si no son estos rasgos los que perjudican su integración en el arte contemporáneo (Barrio Perez, 2021). La lógica detrás de estas propuestas suele proponer una oposición entre la cerámica de autor y la cerámica tradicional, argumentando que el crecimiento de una surge en detrimento de la otra, aspirando tal vez a una versión homogénea del arte cerámico. Esta perspectiva se apoya también en la construcción de una historia del arte cerámico que encuentra una reivindicación de la disciplina a partir de la mención de aquellas obras producidas con esta materialidad por parte de pintores modernos de renombre, lo cual constituyó un hito significativo para la historia del arte cerámico pero es sabido que se ha hecho a partir de una reproducción de la jerarquización entre la pintura y la cerámica, pues la figura del artista era encarnada por el pintor mientras que los productores cerámicos tienden a permanecer en anonimato (Tarela, 2021).

Resulta importante identificar la diferencia entre estas posiciones y aquellas que encontramos más habitualmente en nuestro territorio donde hay una intención de repensar los alcances del arte cerámico a partir de sus propias características en lugar de aspirar a una nueva construcción que se adecúe a los formatos y exigencias ajenas. Nos interesa reconocer la riqueza de las conceptualizaciones locales que proponen que “las producciones cerámicas contemporáneas se apoyan en la concepción de la cerámica como hacer ancestral, cuyo origen se remonta al de toda cultura y que se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y la actualidad” (Tarela, 2016: 1).

## **Materialidad**

Hablar de la materialidad cerámica permite reconocer un rasgo del arte cerámico: en los procesos de producción se enlazan los conocimientos e intuiciones técnicas sobre las propiedades de los materiales con las intencionalidades y búsquedas poéticas de quien hace obra. Cuando la materialidad cobra protagonismo en los procesos creativos, la categoría de “soporte” ya no alcanza para nombrar la incidencia que tiene en la construcción de sentido de obras de cerámica contemporánea (Serra. Acebedo, Moyas y Rendtorff, 2014), la materialidad cerámica es una categoría que permite reconocer la agencia de los materiales, las propiedades intrínsecas según su composición, sus reacciones y transformaciones físico-químicas por acción de energía térmica. La cerámica es un material surgido por la acción intensa del calor que convierte las arcillas crudas en un nuevo material de manera irreversible, por ende, hablar de materialidad cerámica es hablar de un proceso de transformaciones materiales: la materialidad cerámica es procesual.

En una línea similar a la conflictividad que rodea la confluencia entre el arte cerámico y la historia general del arte, con la materialidad del arte sucede algo parecido pues el estudio de la materialidad del arte es una variable que ha quedado relegada en la Historia del arte, subestimado por críticos e historiadores (Bernárdez Sanchís, 2018).

Podríamos haber comenzado este capítulo abordando este eje fundamental para pensar el arte cerámico porque los procesos de transformaciones en la historia del arte se han ramificado y son varios los desplazamientos que nos traen al paradigma contemporáneo, se desarrollan como líneas simultáneas, a veces superpuestas y a veces paralelas, de revisiones y aperturas que modifican los marcos conceptuales con los que abordamos las prácticas artísticas. En *Historia del Arte contemporáneo y materialidad* Carmen Bernárdez Sanchís (2018) dirá que el estudio de la materialidad, de las técnicas y procesos productivos nos acercan a la praxis del artista, necesaria para construir una mirada crítica del arte. Con este punto de partida, la autora piensa las transformaciones que ha atravesado la materialidad en la historia del arte europeo, mediante la revisión de manuales, ensayos, tratados y demás escritos realizados por docentes, artistas e

historiadores. Encontramos en este relato historiográfico europeo una serie de categorías y paradigmas que nos sirven para revisar el arte cerámico y ubicarlo en relación con estos devenires históricos del arte local.

Esta revisión historiográfica señala distintos paradigmas que encarnó la materialidad en la historia moderna del arte occidental: un proceso de mutaciones que parte de una materialidad normativa basada en la jerarquización de los materiales valorados como más o menos nobles y el uso reglamentado de técnicas y procedimientos determinados, hasta llegar al arte contemporáneo donde cualquier tipo de materialidad es posible de ser empleada.

La materialidad normativa era un sistema de jerarquización de los materiales que asociaba la calidad con ideas de nobleza y se validaba por la disponibilidad o escasez. Comparemos el mármol blanco de Carrara y el barro, pigmentos derivados del oro y una roca molida, modelada y quemada. Algunos materiales se consideraban más nobles y adecuados para el arte que otros. Además, para cada tipo de material correspondía un determinado empleo, un modo adecuado de accionar para dominar a la materia, un adiestramiento. Hubo una codificación de los materiales con relación a la constitución de procedimientos eficientes para su manipulación, las técnicas mediante las cuales hacer a la materia “dócil y transmisora muda” (Bernárdez Sanchís, 2018: 22). Bajo este paradigma que se sostuvo durante siglos, la materia fue ocultada, negada, convertida en soporte disciplinado y al servicio de las intenciones artísticas. Este paradigma llega a nuestro territorio como parte del proceso de colonización.

Hubo ciertos momentos de la historia del arte que desataron las transformaciones en torno a la materialidad. Entre ellas, podemos mencionar a las vanguardias impresionistas que con sus pinceladas cargadas de materia pictórica exploraron el uso expresivo del color como cuerpo y su explicitación como sustancia pastosa, es decir, una performance de la materialidad novedosa que se aleja de la sumisión por ocultamiento frente al canon mimético que pretende disimular su presencia ante la trascendencia de la representación. Luego, el arte conceptual propone una desmaterialización del arte o de piezas inmatrimales, un momento en el que se avanzó en torno a la desacralización de los procedimientos normados, para preponderar las ideas e intenciones de las obras. Sin embargo, la desmaterialización del arte es una metáfora, por más intangible que aparente ser una obra de arte inmaterial siempre requiere de algún soporte de materialización aunque estos sean fotones, fibra óptica o electrones<sup>19</sup>, no deja de tener una existencia material.

Entre las transformaciones que se desarrollaron con el pasaje a la modernidad y su refutación a los modelos tradicionales, se dió una liberación de la representación mimética e ilusionista que

---

<sup>19</sup> Los electrones son considerados la partícula elemental de la materia, es decir uno de sus componentes más pequeños y presentes en todas las moléculas. Su mención aquí remite a que incluso la obra de arte más intangible que podamos imaginar necesariamente tendrá algún cuerpo que le dé existencia, así ya sea la materialidad de un pensamiento que tiene lugar en los cuerpos que lo piensan.

concebía a la materia como una sustancia disimulada, transformada en otra cosa. En consecuencia, comienza a aparecer el carácter matérico como gesto expresivo, como las mencionadas pinceladas no disimuladas que se muestran cargadas de significantes. Estas transformaciones se dieron lenta y paulatinamente, dando lugar a una nueva manera de concebir la materialidad que se vió acentuada con las siguientes etapas de vanguardias artísticas, cuando los artistas se replegaron sobre los modelos vigentes para tensionarlos, refutarlos y hacerlos estallar, ampliando las posibilidades materiales habilitadas en el mundo del arte. La incorporación de materiales intrusos para el sistema de las Bellas Artes -es decir, por fuera de aquella materialidad normativa- redefinió el territorio del arte y lo extendió hacia las experiencias, las intenciones y pensamientos que la obra desata, pues estas categorías pasaron a ser consideradas la materialidad misma de determinadas obras, así como para el arte relacional su materialidad son las relaciones humanas (Bourriaud, 2002), o la propuesta de una materialidad política del arte (Arrieta Gutierrez, 2014). El proceso que se desarrolló en torno a la materialidad impulsó un abordaje ideológico respecto a los materiales, la materialidad de las obras se tornó una variable mediante la cual el artista toma decisiones estéticas y políticas, como vemos por ejemplo en las obras procesuales que no son museables ni comercializables producto de lo efímero de sus materiales (Bernárdez Sanchís, 2018).

Ese paradigma tradicional que construye una materialidad normativa tuvo un fuerte efecto en la disciplina cerámica, determinó sus cimientos y aún podemos ver su vigencia en talleres que siguen considerando la nobleza de determinados materiales, vinculado a ideas de pureza y escasez. Podríamos reconocer que se ha establecido una materialidad normativa específica del arte cerámico que jerarquiza de manera distintiva la porcelana de la loza, la primera vinculada a ideas de translucidez, pureza, elegancia, buen gusto, delicadeza, alta cultura, blancura; la segunda tosca, rudimentaria, pobre, contaminada, heterogénea, rústica, porosa, marrón. Una distinción valorativa entre lo brillante y lo opaco, lo blanco puro y lo marrón contaminado. Podríamos profundizar la revisión de este paradigma adentrándonos en la disponibilidad tecnológica de cocción, trazando diferencias entre las altas y bajas temperaturas. Volveremos más adelante/en otros capítulos sobre esta jerarquización para seguir pensando tanto sus orígenes coloniales como la vigencia que tiene en la actualidad.

Desde este paradigma, las grietas de una pasta o burbujas de un esmalte son errores que deben evitarse. Pero veremos que también se desarrollan prácticas locales de experimentación cerámica que intersectan estas herencias mediante experiencias cerámicas diversas. El rol que ha ocupado la materialidad en el arte a lo largo de su historia ha ido mutando y transformándose. Actualmente, vemos su estudio con fuerza en las áreas de conservación y restauración, una especialidad dentro de la historia del arte desde la que se trabaja interdisciplinariamente junto a la química, ciencia de los materiales. En este sentido, resulta

interesante recoger algunas ideas que la conservadora y restauradora Angélica Guerriere no deja como revisión de su disciplina en las conclusiones de tu tesis doctoral sobre la materialidad de cerámicas coloniales:

La conservación debe tener en cuenta que las cerámicas esmaltadas son materialidades que condensan múltiples aspectos, tales como la intencionalidad, la exploración, las búsquedas y los vínculos. Las cerámicas esmaltadas estudiadas en el curso de la presente investigación fueron producidas en contextos distintos a aquellos pretendidos por el ideal de producción cerámica, y cualquier acercamiento a estos materiales debe tener en cuenta tal hecho, tanto como la diversidad resultante.

(...) Conocer y abordar las cerámicas esmaltadas como objeto propio de la sociedad del pasado es fundamental para avanzar en la comprensión de la materialidad como memoria del presente. Solo teniendo en cuenta ese contexto es posible cuestionar algunos de los sesgos impuestos en el análisis, como el que asume que una producción ideal es aquella que genera cerámicas con esmaltados cuidados y tecnológicamente bien desarrollados, sin considerar la posibilidad de que los ideales productivos de los espacios coloniales estuvieran guiados por lógicas diferentes. El estudio de la materialidad puede aportar a revisar esos sesgos, destacando la importancia de que en los diagnósticos no se confundan las burbujas, craqueles, faltantes superficiales y otros rasgos con meras alteraciones, sin previamente comprender el proceso de producción de cada esmaltado estudiado. (Guerriere, 2022: 81).

### **Apuntes sobre la escena nacional y el camino hacia lo contemporáneo**

La mayoría de las instituciones de formación cerámica argentina llevan por nombre Fernando Arranz dado que fue su principal fundador -cuando no colaborador o docente- desde la década de 1930 en Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Tucumán, Catamarca, Jujuy, La Rioja y Santiago del Estero. Su labor formó parte de un proyecto estatal que aspiraba a la modernización nacional, con lo cual las instituciones educativas contaron con un equipamiento solvente, un enfoque de formación técnica y la traslación a nuestro territorio de una tradición alfarera española. En la construcción del arte cerámico local ha tenido una importancia muy marcada su sistematización de una serie de procedimientos como aquellos que el “buen ceramista” debe seguir para obtener resultados adecuados. Llegado a la Argentina en 1927, Fernando Arranz se había formado trabajando en un taller alfarero de Segovia junto a un maestro alfarero que, a su vez, había heredado el oficio de sus generaciones precedentes vinculadas a la realeza española, a la escuela de cerámica de Sévres y a fábricas de porcelana y azulejería urbana de Madrid (Tarela, 2021).

Las instituciones cerámicas construidas por el español Fernando Arranz instalaron un modo particular de producir cerámica, un modelo vinculado a determinados procedimientos tradicionales, una normativa reglada de prácticas eficientes para producir piezas correctas. Con la obra de Arranz se institucionalizó en Argentina un modelo de lo “bien hecho”, o en los términos desarrollados más arriba, la materialidad normativa para la producción cerámica.

El objetivo de estas escuelas era formar ceramistas desde el oficio técnico con una aspiración de producción industrial, técnicos en decoración dirá Vilma Villaverde<sup>20</sup> (2014). Las metodologías pedagógico-didácticas se centraron en el hacer, enseñar trabajando en escuelas-taller en las que se aprendía dibujo, decoración, escultura, alfarería, moldería, historia de la cerámica y química aplicada. Casi cien años después, en las escuelas y talleres actuales encontramos una mayor integración con el mundo del arte, pero es posible reconocer la vigencia de esta secuencia de asignaturas en los programas de estudios. Son muchos los procesos de transformación y actualización que han atravesado las instituciones de formación cerámica desde sus inicios -asociado a la formación de diseñadores para la industria cerámica nacional- al presente, habitadas por estudiantes de arte motivados por intereses diferentes a los de antaño, con nuevas sensibilidades de abordaje y búsquedas de producción artística, con incorporación de otros saberes, en diálogo con procedimientos de otras disciplinas, en fin, mediante una interacción con el mundo del arte y las preocupaciones contemporáneas a través de los sujetos que transitan dichas instituciones.

Actualmente, las perspectivas decoloniales o poscoloniales nos permiten revisar estos hechos históricos identificando el efecto disciplinador que ha acarreado el trasplante de un modelo español erigido como referencia de los procesos correctos, las buenas prácticas, la construcción de estéticas definidas y un entramado de concepciones originadas en otro territorio y en otro momento histórico, un proceso que desconoció los saberes y prácticas cerámicas que tenían lugar en este territorio. Si bien apostar al crecimiento de una industria nacional puede leerse como parte de un proyecto de construcción de soberanía, la idea de desarrollo se construyó a partir de la instalación de formatos y modalidades españolas, la tradición alfarera que se institucionalizó fue una tradición ajena y lejana que desconoció la producción milenaria cerámica que existía y existe en nuestro territorio.

En este sentido, los escritos de Escobar (2014) desarrollan cómo la aplicación acrítica de concepciones sobre el arte construidas en un momento histórico y en un lugar preciso —Europa, entre los siglos XV y XIX— sobre el territorio latinoamericano ha causado un daño que se perpetúa en la actualidad:

Una de las consecuencias más fastidiosas de esta herencia dualista es el binomio arte/artesanía, que plantea inevitablemente dificultades y problemas a la hora de analizar la cultura popular. (...)

---

<sup>20</sup> Vilma Villaverde es una ceramista argentina dedicada a la producción artística, a la investigación sobre el arte cerámico argentino y a la gestión de redes internacionales del arte cerámico: es miembro de la Academia Internacional de Cerámica; presidenta de la Asociación Cerámica Internacional en Argentina (ACIA); miembro de la Asociación Técnica Argentina de Cerámica (ATAC); miembro del Consejo Consultivo de la Korea Ceramic Foundation, Gyeonggi International Ceramix Biennale, Korea; miembro del Consejo organizador de la Asociación Internacional de Ceramistas, Forum Li Ziyuan Collection, Zibo, China; miembro del Consejo organizador del Simposio Mascabal, China y Corea; miembro constitutivo del Contemporary Arts & Crafts International Studio of Jilin Collage of the Arts, Changchung, China.

la cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdos apenas de antiguos cortes, pero frontera al fin. Ella marca los lindes, infranqueables, entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza a la gran obra de arte. El resultado de tales límites es la marginación de estas expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama «los bajos fondos del arte». (Escobar, 2014: 46-47).

Dependiendo de los posicionamientos y elecciones de cada autor se cuentan distintas versiones de la historia de la cerámica local. La historia del arte cerámico argentino que nos cuenta Vilma Villaverde (2014) en *Arte cerámico en Argentina. Un panorama del siglo XX*, comienza con un prólogo de Antonio Vivas, Director de Revista Cerámica de España y miembro de la Academia Internacional de la Cerámica. Luego, la autora cuenta una serie de hechos significativos para el trazado de una historia de la cerámica local: la primera escuela de cerámica en Argentina fundada por Arranz en Córdoba en 1930; el inicio de una cerámica popular en los murales realizados en las estaciones de subterráneos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (retomados en la muestra de 1991 “arte subterráneo” donde se presentó obra de los pintores y artistas gráficos Quino, Horacio Altuna, Carlos Nine, Fernando Allievi, Luis Felipe Noé y Hermenegildo Sábat, que realizaron murales cerámicos); la creación del Centro de Arte Cerámico en 1958 (a partir de 1969 Centro Argentino de Arte Cerámico) y su surgimiento como lugar de ruptura con Fernando Arranz (la diferencia con el enfoque del ceramista español apunta a una reivindicación de la producción artística cerámica, frente a instituciones volcadas al aspecto técnico en tanto un aporte a la producción industrial y comercial); el grupo de ceramistas denominados “los del centro” impulsaron un circuito de exposición de arte cerámico de manera separada a la escultura; el Primer Salón Nacional de Cerámica fue en 1976, dando un marco institucional al arte cerámico y la memoria oral.

La publicación de Vilma Villaverde nos ofrece luego un recorrido por un colectivo de ceramistas realizado a partir de encuentros y entrevistas que hace visitando sus talleres con los que construir una imagen heterogénea de una generación de ceramistas argentinos del siglo XX<sup>21</sup>.

Si la incorporación de una categoría cerámica en el certamen más importante a nivel nacional constituyó un hito para la historia del arte cerámico argentino durante ese período, es interesante

---

<sup>21</sup> La autora nos invita a recorrer un entramado de talleres ceramistas que nos permite entrar en los universos singulares de más de 30 ceramistas consagrados en el ámbito artístico argentino: Fernando Arranz, la fábrica de porcelana de Magdalena de tradición Galicia, Lucio Fontana, Ana Mercedes Burnichón, Roberto Obarrio, Aída Carballo, Pablo Edelstein, Perla Bardin, Nélica Luciani, Leo Tavella, Colette Boccara (vajilla de gres Colbo), María Juana Heras Velasco, Juan Antonio Vázquez, Mariano Pagés, Carlos Carlé, Antonio Pujía, Rodolfo Curcio, Ernesto de Carli, Marha Kearns, Antonio Molina, Teodelina García Cabo, Rafael Martín, Mireya Baglietto, Carlotta Petrolini, la misma Vilma Villaverde, Susana Cattáneo, Ana María Donato, Esther Cristian, Loretta Brass, Nina Kislo de Kairiyama, Alejandra Cappadoro, Daniel Sosa, Jacinto Muñoz y Vanesa Amendolara.

mencionar también las discusiones que tuvieron lugar tras el ingreso en el Palais de Glace de un equipo de conducción con perspectiva de género que apostó por las revisiones de lo dado, la problematización abierta de los criterios que configuran el certámen, y la apertura a nuevas actualizaciones que se adecúen a políticas de integración federal, de las minorías y disidencias sexuales así como de producciones artísticas no-disciplinares que no encontraban la posibilidad de participación. Durante el invierno de 2021 se desarrollaron las *Jornadas de Reflexión sobre el Salón Nacional de Artes Visuales*, una serie de debates abiertos al público mediante plataformas virtuales donde se expusieron perspectivas diversas que sirvieron de marco para el diseño de nuevas reglamentaciones. Entre ellas, la primera mesa se llamó *Conversemos sobre formas de hacer. Entre los ecosistemas de producción artística y las experiencias transdisciplinares* se presentaba de la siguiente manera:

Si bien ha cambiado a lo largo de la historia, el Salón Nacional cuenta hoy con ocho disciplinas: Arte Cerámico, Arte Textil, Dibujo, Escultura, Fotografía, Grabado, Instalaciones y Medios Alternativos, Pintura. La simultánea vigencia de saberes artísticos tradicionales junto al desarrollo creciente de prácticas artísticas transdisciplinares hacen del problema de las categorías o disciplinas un tema de debate rico y necesario en el contexto del actual Salón. Están por un lado quienes consideran la posibilidad de incorporar categorías para así asegurar representatividad y permanencia de cada disciplina, y por otro quienes conciben la práctica artística contemporánea como un proceso transversal a las particularidades disciplinares. ¿Son incompatibles la forma de trabajo que excede la experticia técnica y el sistema compartimentado por categorías?

El Centro Argentino de Arte Cerámico participó exponiendo la historia de lucha del colectivo artístico cerámico mediante la cual se logró la incorporación de la disciplina cerámica en el certámen con autonomía de la escultura, delineando una posición que tensionaba con otras prácticas artísticas de carácter comunitario, relacional y efímeras que no encontraban en el formato de las disciplinas un marco de ingreso al certámen. Lejos de saldar las diferentes perspectivas que se desarrollaron en este espacio de debate, es interesante retomar la problemática de las disciplinas desarrolladas al inicio de este capítulo. La vigencia de la diferencia disciplinar en las instituciones, salones, organismos de formación e incluso en el mercado del arte no sólo es una herencia moderna sino también un marco que da lugar a lo específico de cada lenguaje y ante la clasificación de ciertos lenguajes como “artes menores” permite el reconocimiento de una tradición subestimada, que porta sus propios saberes, procedimientos de producción e historia. Nos interesa, además, volver sobre la teoría institucional mencionada, porque al abrir este debate se permite hacer relecturas de las diferencias disciplinares en tanto lugares de resistencia y sobre todo, da cuenta del carácter histórico de las instituciones, es decir, de su posibilidad de transformación a lo largo del tiempo. Los sujetos que habitan las instituciones tienen posibilidad de agencia en pos de las discusiones contemporáneas y los posicionamientos ante ellas.

## **Cerámica expandida y proyecto fuegos**

Es necesario reconocer que dentro y fuera de los espacios académicos se han desarrollado modos de practicar el arte cerámico que discuten los formatos y normativas heredados de un pasado marcadamente colonial, problematizando la herencia disciplinar y disciplinada para generar prácticas artísticas alternativas al canon moderno. Señalaremos dos expresiones que tienen lugar en espacios académicos para detenernos luego -en el siguiente capítulo- en algunas expresiones no formales que dan cuenta de un hacer cerámico situado. Nos interesa señalar con estos casos la emergencia de una perspectiva del arte cerámico local que se enfoca en la materialidad, los procesos, el territorio, lo colectivo y lo relacional de la cerámica, pues en conjunto conforman lo que llamaremos *experiencia cerámica*.

Una de ellas se desarrolla en un espacio académico de arte en la capital argentina y ha tenido que construir el andamiaje epistemológico que sus propuestas requerían. Nos referimos a la teorización de una *cerámica expandida*, categoría que nombra una práctica artística y pedagógica que se vincula más con el arte contemporáneo que el oficio ceramista moderno.

La *cerámica expandida* es un concepto construido a partir de la práctica productiva en los talleres-laboratorios de la cátedra Olio de la Universidad Nacional de Artes, dirigida por la artista ceramista Graciela Olio sobre cerámica gráfica contemporánea. Retoma la propuesta de Rosalind Krauss (1979) para pensar no ya la escultura sino la cerámica como un campo expandido. Este concepto le sirve a la autora y equipo de trabajo para nombrar tanto a sus producciones artísticas -integradas en el arte contemporáneo internacional- como al enfoque pedagógico-didáctico con el que enseñan cerámica. Su propuesta se aparta de las tradiciones del oficio, de la rigidez de ciertas técnicas y la noción de disciplina en su sentido sancionador (el aspecto autoritario y estructurado de lo disciplinar en tanto imposición de reglas que tienden al orden) para adentrarse en los procesos, la experimentación y exploración con los materiales cerámicos con mayor soltura. En su concepción resulta relevante la diferenciación entre *técnicas* como procedimientos reglados fijos, y *materialidad* como un universo infinito abierto a la exploración experimental (Olio, 2017). Desde esta perspectiva los espacios de producción y aprendizaje se vuelcan a la experimentación con materiales cerámicos en los que la materialidad se presta a composiciones híbridas entre pastas, esmaltes y otros materiales familiares de lo cerámico como el cemento, el yeso o el vidrio, empleados de manera no convencional, y al uso de materiales crudos para elaborar experiencias efímeras e intervenciones espaciales. En sus clases se evidencia una discusión explícita a las concepciones del “buen oficio” mediante un empleo de los materiales deliberadamente indisciplinado (Duarte Loza, 2015).

La discusión de lo disciplinar que propone este equipo de trabajo derivó en la creación de la primera carrera de posgrado de Latinoamérica especializada en Cerámica Gráfica

Contemporánea, en la Universidad Nacional de Artes, donde confluyen dos disciplinas con sus propias historias de segregación (la cerámica y el grabado) para conformar un nuevo espacio de producción en torno a lo que denominaron *objeto cerámico gráfico* (Olio, Ramirez & Mastruzzo, 2009). El surgimiento de esta Especialización de posgrado materializa el trabajo sostenido de un grupo de ceramistas interesadas en la actualización del arte cerámico en clave contemporánea<sup>22</sup>.

Por otra parte, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata la cátedra del Taller de Cerámica Complementaria desarrolla semestralmente las *Jornadas de quema a cielo abierto*, un proyecto pedagógico que ha crecido año a año al punto de adquirir cierta autonomía -Proyecto Fuegos- que sigue convocando a artistas y estudiantes más allá de los estudiantes de cada edición, pues han hecho del momento de cocción una experiencia performática compartida en la que el vínculo con el fuego se ofrece de manera pasional<sup>23</sup>. Desde el año 2017 este proyecto se realiza en la Plaza Ingeniero Francisco Ctibor en colaboración con el Museo del ladrillo. Esta propuesta se dirige a alumnos de carreras artísticas de otros lenguajes plásticos, de manera que a la vez que funciona como práctica de enseñanza sobre el arte cerámico, se desarrolla con un espíritu más próximo al arte contemporáneo y sus concepciones de producción, pues se trata de construir un espacio de experiencia cerámica a ser transitado por artistas que trabajan desde otros lenguajes y procedimientos.

La producción cerámica urbana (incluyendo los espacios de formación) suele utilizar hornos eléctricos priorizando determinadas concepciones de eficiencia respecto al tiempo invertido, la demanda corporal para realizar la cocción, además del interés por el control y la precisión respecto a las temperaturas alcanzadas y velocidades de calentamiento que se requieren para obtener determinados resultados, pero ante la comodidad de esta tecnología las Jornadas de Quema a cielo abierto traen al presente ciertas prácticas en torno a la cocción por fuego directo que nos remite a una historia milenaria, poniendo en evidencia lo joven que son los hornos eléctricos comparados a otros modos de cocción.

Entre estas experiencias de quema a cielo abierto se destaca el Raku por su despliegue performático. Se trata de una intervención en el momento de máxima temperatura conseguida para modificar la atmósfera de cocción de los esmaltes vítreos y conseguir así calidades de superficie muy particulares. Cuando un horno alcanza la temperatura de maduración que requieren los esmaltes -alrededor de 1000°C-, habitualmente se sostiene una corta meseta y

---

<sup>22</sup> La creación de esta carrera surge luego de años de desarrollo de la cátedra Olio dentro de la orientación de Artes del Fuego de la carrera de grado de artes visuales de la UNA, y otros cuantos años también de su desarrollo en el ámbito de extensión universitaria.

<sup>23</sup> El término *pasional* da cuenta de una práctica que cualquier participante de estas jornadas puede constatar fácilmente, pero además, porque la actual docente titular de esta cátedra es Mariel Tarela de quien vimos su concepción de la cerámica asociada a esta categoría. Remitimos al lector para profundizar en ella en *Pasión, materia y fuego* (Tarela, 2017a)

luego se apaga para iniciar el proceso de enfriamiento. Por el contrario, el Raku es una técnica oriental de apertura del horno en ese momento, cuando los esmaltes se encuentran en estado líquido, fundido sobre el cuerpo cerámico, para extraer las piezas en este estado incandescente y colocarlas en materia orgánica que, al entrar en contacto con la pieza, entra en combustión.

Sobre la introducción del Raku en Argentina es necesario mencionar al ceramista Rafael Martín que, habiendo sido discípulo de Paul Soldner en Estados Unidos, en la década de los setenta extiende esta experiencia en Buenos Aires como práctica de exploración performática (Balo, 2023). Al respecto, Balo no solo lo menciona en estos términos de exploración performática sino también lo asocia a un plano afectivo que esta experiencia desarrolla entre sus participantes:

Es el afecto que entra de lleno en la percepción de la experiencia como un nuevo modo en la práctica del Rakú. Como esfera de lo estético participa de la construcción de una forma afectiva de estar juntos en la comunidad, tal como afirma Sara Ahmed en (Peluffo, 2016, pág. 17) (...) las emociones no sólo circulan entre los cuerpos, sino que crean zonas de contacto entre ellos. El roce entre los cuerpos produce una sensación placentera o dolorosa que es a su vez transformada por el sujeto en una determinada emoción. (Balo, 2023: 65)

Resulta interesante señalar que en cada nueva edición se acercan antiguos alumnos u otros ceramistas interesados en participar otra vez de estas experiencias. Se trata de un evento en el que explorar nuevas y viejas técnicas de cocción donde no se trata sólo de los resultados materiales que estos procedimientos arrojan -la superficies de las piezas obtenidas por raku o el horno de latas y carbón al que añaden sulfatos de hierro y cobre durante la cocción, son ejemplos representativos de las particulares calidades de superficie que devienen de estos tipos de quemas- sino, principalmente, del carácter experiencial: el proceso de cocción, la organización y construcción de hornos, la experiencia corporal que estas jornadas habilitan, intransmisibles por otro medio que no sea la experiencia misma, los aprendizajes que -como el olor a humo y el cansancio posterior- quedan en el cuerpo.

La perspectiva desde la cual se desarrollan estas experiencias es la de una práctica sensible que reconoce el carácter indivisible entre el hacer y el pensar:

El fuego convoca y reunidos a su alrededor nuestros cuerpos comprenden, a través de todos los sentidos, que no hay división de teoría y de práctica, sino que es una síntesis de ambas. Este particular momento del efecto del fuego, que convierte a la arcilla en cerámica, nos enfrenta a la cuestión inexorable de las transformaciones que no tienen retorno, del tiempo que no se puede volver atrás y de la finitud de lo humano; puede comprenderse mejor con el cuerpo y desde el cuerpo (Tarela, 2016).

Otro tipo de horno que se construye en las Jornadas de quema a cielo abierto es el *horno de papel*, sobre el cual Balo (2023) refiere señalando el efecto de extrañeza que despierta y la apertura de posibilidades que derivaron de su incorporación:

El horno descartable o de papel, como se lo llamó en adelante; no solo produjo el extrañamiento sino que, este efecto sorpresa se pudo incluir en los resultados de los objetos horneados a los accidentes, los imprevistos o el azar constituyéndose en una nueva estética, parida entre la exploración de los elementos locales de la naturaleza y la construcción de este artefacto más cercano a la incredulidad tecnológica que a las certezas de los modos de hornear. Este aspecto, por ejemplo, aún no se había manifestado con total contundencia en las horneadas eléctricas utilizando pastas cerámicas y los esmaltes “predecibles” comerciales. Es en esta errancia y quizás en cierta orfandad gnoseológica que los ceramistas presentes en el 1er Enacer participan del nacimiento de un cambio radical en la cosmovisión cerámica. Al efecto sorpresa, su rápida construcción y materialidad accesible, el horno de papel fue rápidamente difundido e incorporado a las prácticas cerámicas, tanto dentro como fuera del ámbito del Enacer. (Balo, 2023: 72)

Finalmente, podemos destacar la construcción del *horno de botellas* en tanto ilustra el carácter performático que queremos señalar: en algunas ediciones se realiza un horno cuyas paredes tienen botellas de vidrio que ofician de visores del interior del horno, permiten espiar lo que habitualmente ocurre en el espacio secreto de una cámara cerrada, pero, a diferencia de los demás hornos de la jornada, este no se emplea para la cocción de piezas, se parece más bien a una pieza escultórica, cerámica, performática y efímera con sentido en sí misma y no ya como medio tecnológico instrumental que se realiza para obtener un resultado cerámico. La ineficiencia técnica deja entrever la eficiencia artística de la experiencia cerámica en torno al fuego y las transformaciones de la materia.

### **Breves reflexiones finales**

Podemos arribar entonces a la categoría de *experiencia cerámica* que nos interesa proponer. Sostendremos que mucho antes de la construcción de los paradigmas en torno al arte, del surgimiento de la Estética, de la jerarquización entre disciplinas artísticas, de las transformaciones en la Historia del arte que explican el devenir del arte contemporáneo, del surgimiento de la performance y la instalación como dispositivos privilegiados del arte contemporáneo, la amistad que el ser humano ha desarrollado con la materialidad cerámica ha tenido forma de *experiencia*. No solo de un producto, de un saber, de un hacer y de una manera de conocer el mundo -aunque incluya todo ello- sino principalmente como un tipo de experiencia particular.

Hablar de *experiencia* significa observar el fenómeno no solo desde los objetos obtenidos al final del proceso sino desde aquello que se vivencia, de lo intransmisible que se aprende con el cuerpo, es decir, de lo in-corporado mediante las experiencias. Es hablar también desde lo relacional, pues no se trata solo de lo que nos pasa a los sujetos o a la materia sino lo que se construye en conjunto, las relaciones que sujeto-materia desarrollan en un momento y en un espacio. La experiencia tiene duración y encuentra su densidad en las relaciones que se desarrollan en ella, la confluencia de miradas sobre lo que va sucediendo, las transformaciones que se van desarrollando tanto dentro de un horno como afuera en los cuerpos que alimentan

con combustible, observan, aprenden e incorporan los ritmos que la cerámica propone. La experiencia cerámica es también la que se desarrolla en la soledad de un taller, el diálogo con la materialidad que ha sucedido repetidas veces desde que nuestra especie tocó el barro mojado que encontró a sus pies y descubrió la interacción con él. La experiencia cerámica nos habla del vínculo sostenido en el que además de la obiedad de la acción humana sobre el barro, los ceramistas experimentamos los efectos que la materia tiene sobre nosotros, el intercambio, influencia y afectación sucede en ambos sentidos.

En este sentido, el concepto que proponemos tiene un enfoque procesual sobre lo cerámico, preocupado por comprender la materialidad y su capacidad de agencia. Aquella jerarquización de los objetos cerámicos que señala una oposición entre obras de arte y artesanías forma parte de una construcción occidental y moderna que ha llegado a nuestro territorio mediante los procesos de colonización y se ha perpetuado en los modelos de representación y valoración actuales. Es una distinción vigente y no se trata de negar su evidente existencia, sino de señalar que hay también una práctica cerámica contemporánea situada que desconfiaba de esos modelos heredados, los cuestiona, elige no sostenerlos y se despega de ellos.

Resta decir que la experiencia cerámica encuentra también una expresión importante en torno a lo colectivo. A lo largo de este capítulo hemos visto que esta cuestión aparece reiteradamente tomando diferentes formatos: la reunión alrededor del fuego nos permite trazar una continuidad entre las primeras experiencias que vivió nuestra especie y su actualización contemporánea en eventos como el que lleva adelante la cátedra de Cerámica Complementaria o los que veremos en el siguiente capítulo como una fiesta en torno al fuego. El encuentro colectivo también tuvo lugar en la construcción de colonias de cerámica en distintos países europeos o en aquella definición sobre una cultura del oficio cerámico que desarrolla su propia ética colectiva vinculada a la tecnofilia y a la problematización de los estigmas heredados, una resignificación mediante la cual la comunidad ceramista reafirma su identidad colectiva.

En este sentido, podemos ubicar como una manifestación local que actualiza la experiencia cerámica en los encuentros de ceramistas, un formato desde el cual el oficio reflexiona sobre sí mismo, se practica compartido, y profundiza las intuiciones aisladas en un contexto intersubjetivo de experiencias cerámicas. El recorrido desplegado en este capítulo desemboca entonces en los encuentros de ceramistas como un espacio de circulación del arte cerámico local donde la experiencia cerámica ha habilitado la confluencia de prácticas cerámicas de distintos puntos del país, con tradiciones y búsquedas también diversas, entre las cuales encuentran lugar las cerámicas casireñas.

# Capítulo 3

## **Prácticas relacionales en Barro Calchaquí y la participación Casireña**

## Estructura del capítulo

Este capítulo complementa el desarrollo teórico del anterior a partir de una serie de registros que hemos realizado de ciertos eventos del arte cerámico en nuestro territorio. En conjunto, persiguen el objetivo de ofrecer al lector una imagen sobre este espacio de circulación en el que se inscriben las experiencias cerámicas casireñas en relación con el mundo del arte.

Si bien por momentos hablamos de “los encuentros de ceramistas” para nombrar el formato de circulación al que hacemos referencia, los trabajos de campo realizados se concentran en puntualmente en Barro Calchaquí, pues el recorte nos permite adentrarnos con la profundidad necesaria en las perspectivas que desarrollan, mediante un trabajo de campo que implica el desplazamiento hacia el territorio. El objetivo es dar cuenta de la diversidad de acciones y estrategias mediante las cuales el heterogéneo colectivo de ceramistas pone en acción una perspectiva decolonial.

El estudio de Barro Calchaquí se realizó en las dos oportunidades que tuvieron lugar durante el transcurso de esta investigación: la edición del año 2018 y la de 2022. En la primera de ellas proponemos lo territorial como eje de análisis, pues surgía como un aspecto relevante del evento que nos permitió describir diferentes planos territoriales simultáneos<sup>24</sup>. Tras haber realizado este primer trabajo de campo advertimos que parte de lo que sucede allí desarrolla empíricamente algunas cuestiones cruciales que aborda de manera teórica la Estética Relacional (Bourrieaud, 2002), con lo cual entre un evento y el siguiente fuimos incorporando algunas lecturas provenientes del debate abierto en torno a esta teoría<sup>25</sup> leída además de manera situada, es decir, integrada a una teoría latinoamericana del arte. En consecuencia, en la siguiente edición de Barro Calchaquí realizada en el año 2022 realizamos un nuevo trabajo de campo pero enfocado esta vez en lo relacional como eje de análisis.

A partir del análisis de estos registros, retomamos la discusión dentro de la teoría del arte, incorporando en esta oportunidad el entramado teórico desarrollado en torno a la estética relacional. Propondremos una articulación posible entre el registro de estos espacios de circulación en los que el arte cerámico local se desarrolla de manera concreta y algunas reflexiones provenientes del ámbito de la teoría del arte contemporáneo, la Historia del arte y la Estética. Puntualmente el debate abierto en torno a la estética relacional puede ofrecer una serie de elementos y perspectivas significativas con las que analizar lo relacional en los encuentros estudiados.

---

<sup>24</sup> Este registro fue publicado en la revista *Arte e Investigación, Territorios y cerámica en Barro Calchaquí 2018. Registros de un oficio en deconstrucción* (Paltrinieri, Serra, Rendtorff & Tarela, 2019)

<sup>25</sup> Decimos debate abierto porque su publicación en la década de los noventa suscitó una serie de críticas enfocadas, precisamente, al desfase entre los presupuestos teóricos de la estética relacional y los casos de estudio que propone el autor.

En síntesis, el presente capítulo se desarrolla en tres partes: el eje territorial abordado en Barro Calchaquí 2018, el eje relacional en Barro Calchaquí 2022 y un análisis de estos registros en diálogo con la estética relacional como campo problemático.

Finalmente, resta advertir que esta metodología nos llevó a adoptar por momentos un registro en forma de crónica dado que ha sido el formato mediante el cual recoger ciertas experiencias, y ya en el segundo trabajo de campo incluimos también algunos registros realizados por otros participantes y publicado luego en redes sociales.

### **Casira en los encuentros**

¿Hay *una* cerámica argentina? Tal vez habría que preguntar si hay *una* Argentina. Ese es el interrogante a responder. Latinoamérica tiene como particularidad la diversidad de culturas. No veo la razón para pretender unificar esas culturas. ¿Por qué no dejar, mejor, que cada una se muestre con las características que la distinguen? Entre nosotros los mapuches, los diaguitas, los collas tienen distintas culturas y distintos modos de manifestarse.

Beatriz Orozco en Balo (2023: 245)

La gran cantidad de ceramistas que hay en nuestro país aporta una diversidad de voces y miradas que construyen un colectivo ceramista heterogéneo, un colectivo que se piensa y reformula mediante prácticas compartidas, ramificadas, múltiples, contingentes, en eventos que pueden ser masivos o pequeños, institucionales o autogestionados, pues como sostiene Tarela (2021) existe una inconmensurable pluralidad de prácticas cerámicas. La escena artística local ha desarrollado sus propios formatos de circulación y entre ellos nos interesa señalar a los encuentros de ceramistas. Eventos de experiencias cerámicas intensivas que durante unos días se aboca a compartir los procesos de producción cerámica en espacios públicos fomentando el intercambio de saberes, las reflexiones colectivas sobre el oficio, el arte y la artesanía cerámica, donde tiene lugar la práctica y problematización sobre el hacer cerámico y donde aflora de manera particular lo territorial y lo relacional.

La búsqueda que impulsa los encuentros de ceramistas es una puesta en común entre colegas del oficio cerámico, se comparte lo que se sabe y los modos de hacer, una forma de colectivización del hacer cerámico que deviene en una práctica social compartida. Organizar el trabajo de manera experiencial, con el cuerpo. Los encuentros se proponen como una reflexión sobre este hacer, expresan una revisión del oficio, desarrollan sus propios mecanismos de registro y distribución de esos registros hacia el interior de la comunidad de ceramistas argentinos.

Los encuentros tienen como referencia original y de mayor convocatoria al Encuentro Nacional de Cerámica (ENACER) que se realiza desde 1987 en distintos lugares del país, con el objetivo de compartir las prácticas cerámicas y construir un taller en el lugar sede de cada ocasión, brindando un servicio a las comunidades. La existencia y continuidad de estos encuentros dió lugar a otros con distintas modalidades, propuestas y sensibilidades. Julia Balo (2023) ha estudiado la historia de estos encuentros en su tesis doctoral *Poéticas, paisajes y disrupciones en la cerámica: Encuentros Nacionales de Cerámica Argentina 1988 - 2019* donde describe -a partir de su propia experiencia participativa durante los treinta años de *enaceres* entreverada con un análisis situado desde la teoría del arte latinoamericano- el entramado decolonial que se ha ido gestando en la comunidad ceramista argentina. En el prólogo realizado por el ceramista Tato Corte se reflexiona sobre el carácter decolonial de estas poéticas, paisajes y disrupciones:

Julia ha introducido el concepto de la decolonización en el análisis de los ENACER. Si bien no fue pensado, ni planteado así de antemano, ocurrió. Al ser una estructura suficientemente democrática y abierta, operó como una pantalla, un amplificador, de los caminos de búsqueda, del estudio de las culturas originarias, de las críticas al eurocentrismo de la cerámica hegemónica. Quedó expuesta nuestra compleja diversidad cultural, identidad mestiza, multiétnica y la colonialidad del poder en el país. Hoy, hasta el propio término Nacional del encuentro está cuestionado. (Corte en Balo, 2022: 6)

Este trabajo realizado de manera simultánea al propio evidencia la pulsión de un fenómeno ceramista que requería ser introducido en estos espacios de construcción de conocimiento sobre el arte así como las perspectivas situadas que propicia el Doctorado en Artes de esta casa de estudios. El trabajo de Balo nos aporta entonces un contexto de inscripción al recorte planteado en el presente capítulo, pues Barro Calchaquí deviene de los movimientos del arte cerámico argentino más amplio y de larga data que allí se describen, forma parte del espacio de circulación de la cerámica no ya como objeto, sino como experiencia y práctica artística compartida que reformula su alcance.

Nos interesa reflexionar sobre este fenómeno como un espacio particular de circulación de sus prácticas cerámicas que da cuenta de determinados desplazamientos en el arte cerámico que se inscriben en los procesos desarrollados en el capítulo anterior. El estudio de este fenómeno nos permitirá reconocer empíricamente ciertos posicionamientos epistemológicos que se desarrollan en estos espacios. Nos referimos a una práctica amorfa entre el arte, la artesanía y el oficio que reconoce la diversidad que puede adoptar esta materialidad.

La existencia de un pueblo alfarero ha despertado gran interés en el colectivo de ceramistas y se ha ido entablando una amistad con los colegas casireños. Desde hace unos años comienzan a participar de estos encuentros alfareros y alfareras de Casira.

Los vínculos entre casireños y demás ceramistas se han construido lenta y sostenidamente en el tiempo. Se destacan los eventos del año 2015 como instancias fundantes que se profundizaron

en adelante: en Casira se realizó un simposio de cerámica organizado entre el colegio secundario y el proyecto “Barro de la patria grande” (Carbone, 2021) y el mismo año, en la plaza de Casira se desarrolló el encuentro de ceramistas Tantanakuy<sup>26</sup> alfarero (Wijnants, 2021) concretando un proyecto que se venía gestando desde el año anterior. Luego, en San Carlos, Salta, el encuentro Barro Calchaquí de 2016 tuvo por temática *la alfarería de Casira* lo cual significó un antecedente importante que nos empujó a seleccionar este encuentro como espacio representativo a estudiar. Paralelamente, en ese mismo año en el 12° Simposio Internacional de Cerámica de Avellaneda participa por primera vez en una escuela de cerámica por fuera de Casira una ceramista casireña, la “maestra alfarera” Virginia Cruz viaja hasta Buenos Aires para presentar su práctica de producción frente a otros ceramistas (Paltrinieri, Serra, Rendtorff y Melo, 2016)- (Figura 1), y en el mismo evento el colectivo Tantanakuy alfarero ofrece una charla en la que se expone a la comunidad de ceramistas la problemática de comercio de cerámicas que atraviesa Casira. Esta charla se retoma en la edición de Barro Calchaquí 2018 que comentaremos más adelante. También participaron en el ENACER de 2017 que tuvo lugar en San Esteban, Córdoba, y en el de 2019, en Santa Fé (Balo, 2023: 241-245).

#### PRÁCTICAS Y CONOCIMIENTOS ANCESTRALES: VIRGINIA CRUZ NO ES UNA SOLA, ES UN PUEBLO



Pudimos conocer un poco más acerca de ella y Casira, su pueblo, al escuchar la charla del colectivo Tantanakuy alfarero, del que ella forma parte.

Figura 1: Fragmento del póster sobre el trabajo “Prácticas cerámicas: reflexiones a partir de experiencias en el 12° Simposio de Cerámica de Avellaneda” presentado en JONICER 2016 por Paltrinieri, Serra, Rendtorff y Melo.

<sup>26</sup> *Tantanakuy* es una palabra quechua que refiere al encuentro, reunión o fiesta asociados a la alegría y la música, donde no se persiguen fines comerciales o competitivos sino que se busca potenciar las manifestaciones culturales populares.

Los encuentros de ceramistas son un espacio de circulación del arte cerámico local que participa activamente en su actualización mediante la organización entre los ceramistas involucrados. Son relevantes para comprender el arte cerámico de manera situada, enlazada a las formas concretas que toma en los distintos territorios y culturas de la región reunidas por una materialidad común. Cada uno de ellos tiene su impronta, formato y perspectiva particular, algunos volcados a dinámicas más parecidas a las de un taller y otras más experimentales, las hay más céntricas, institucionales y masivas o más periféricas y de acotada participación, es decir, las perspectivas que sustentan cada uno de estos espacios son también heterogéneas pues surgen de las diversas maneras que los ceramistas podemos pensar nuestro hacer. Nos interesa registrar este fenómeno y describir sus características a partir de la participación directa en el territorio.

Como hemos mencionado, en este entramado se destaca particularmente Barro Calchaquí como nexo vinculante entre casireños y otros ceramistas. Abordaremos las dos ediciones consecutivas de Barro Calchaquí que tuvieron lugar durante el proceso de investigación de esta tesis (2018 y 2022) para analizar el contexto de inscripción de la cerámica casireña en el arte cerámico argentino. Los trabajos de campo en estas dos ediciones nos permitieron visualizar cambios y continuidades, señalar lo que insiste y permanece, lo que se acentúa y profundiza, las discontinuidades y demás desplazamientos propios del devenir del tiempo y las relaciones entre sujetos y materias.

## **Barro calchaquí**

Barro Calchaquí es un encuentro de ceramistas bianual que se realiza desde el año 2010<sup>27</sup> en San Carlos, Salta, donde habita una población indígena diaguita calchaquí. Impulsado principalmente por el Director de Cultura de San Carlos Gastón Contreras -ceramista y gestor cultural- y Juan Nadino -artista gráfico y audiovisual- aunque la organización y gestión se reparte en un entramado de ceramistas más amplio. Se trata de un evento autogestionado, abierto al público, que reúne diversos actores del ámbito cerámico: ceramistas populares, de comunidades indígenas locales y regionales, de ciudades céntricas, artesanos, académicos, artistas y demás trabajadores del arte. Apuesta por una construcción horizontal del conocimiento que reivindica el aprendizaje mediante la observación activa e interactiva: experiencial. Propone una experiencia que complejiza la producción de los talleres individuales para compartir las prácticas cerámicas en múltiples actividades simultáneas de diversos formatos.

Contreras mantiene un vínculo sostenido en el tiempo con los casireños, entre estas amistades se destaca la que construyó con Virginia Cruz, pionera en la difusión de las prácticas casireñas en

---

<sup>27</sup> Con anterioridad se habían realizado entre los años 1994 y 2000 pero la situación de crisis nacional interrumpió su desarrollo hasta su regreso en el año 2010.

ámbitos del arte cerámico nacional. Con el correr del tiempo la participación de Virginia Cruz se ha instalado con lugar propio, consagrada como Maestra Alfarera de Casira y admirada por los ceramistas. Es necesario señalar el trabajo de Contreras porque la perspectiva desde la cual ha construido estos vínculos ha sido cuidadosamente desarrollada y se aleja de las tendencias paternalistas, cuando no invasivas, dirigidas a las poblaciones indígenas<sup>28</sup>. Lo mueve una preocupación explícita por construir espacios en los que las voces de los hacedores puedan expresarse de manera directa, sin una mediación institucional que hable por ellos o determine cuáles son sus necesidades. Pues se observa una convicción en él que busca desarticular aquellas perspectivas que asocian lo indígena y lo popular a la carencia o lo desposeído, ubicándolos como un sector de la sociedad que necesita de la intervención externa o de representantes que hablen por ellos. Por el contrario, la forma de participación que le interesa propiciar a Contreras parte del reconocimiento de la experticia cerámica casireña como una práctica históricamente construida con los suelos puneños y pretende brindar un lugar desde el cual puedan compartir sus prácticas y saberes cerámicos de manera directa.

Esto se observa también en el programa radial que realiza Contreras sobre la cerámica local y artesanal llamado *Historias del viento de arriba*<sup>29</sup>, donde entrevista a ceramistas referentes de la cultura popular, olleras, artesanos y artistas. Sus programas construyen un archivo sobre el arte cerámico local, registra la voz en primera persona de hacedores y gestores culturales que expresan sus procesos productivos, cómo sienten y significan su trabajo, un registro que aporta información desde la sonoridad de sus palabras.

En el segundo episodio<sup>30</sup> conversa con la *Maestra alfarera Flora Párraga de Casira* a quien le le pregunta por la diversidad de ollas, advirtiéndole que las hay tanto de uso cotidiano como ritual. Flora Párraga responde que hay ollas de cuatro asas para hacer *pistinchas*, un alimento elaborado con maíz seco, mazorca, haba seca, papa y carne seca que se hace hervir, que lo que cosecha en el año se ofrece en las festividades patronales de junio y julio, en San Juan y San Santiago, cuando se siembra, para los carnavales y para todos los santos. Cuenta también que las ollas que se usan para hacer chicha se llaman *virque*, y que la preparación hervida se deja reposar en un cántaro, igual que la pasta preparada para hacer cerámica. Luego, otro episodio está dedicado a la conversación con el *Maestro alfarero Damián Cruz de Casira*<sup>31</sup> que también relata cómo aprendió de niño a hacer cerámica y cómo continúa haciendo “como se hacía más antes”. En el transcurso de esta investigación hemos visto a Don Cruzito posicionarse de

---

<sup>28</sup> Balo registra las tensiones entre paradigmas diferentes cuando se impone un centralismo porteño que desconoce las prácticas del territorio en el que se realiza en encuentro y las problematizaciones que de allí derivan, se destaca un conflicto ocurrido en el Enacer de 1991 en Humahuaca a partir del cual comenzaron a cuestionarse estos modos de relacionarse (Balo, 2023: 171).

<sup>29</sup> Transmitido por Radio Ceibo y disponible como podcast en:

<https://open.spotify.com/show/63WMuEJBJZ1Ms5KXPQKK8R?si=efb195d837dd473a>

<sup>30</sup> 7/5/20 - *Charla sobre ollas y procesos cerámicos con la Maestra alfarera Flora Párraga de Casira*

<sup>31</sup> 19/11/20 - *Una charla con el Maestro Alfarero Damián Cruz, del Pueblo Alfarero de Casira, Jujuy*

manera cada vez más activa frente a su producción y la difusión de la cerámica casireña en los espacios de arte cerámico, recuerda con orgullo su participación en este programa de radio.

En el *Manifiesto autogestivo de Barro Calchaquí* (en el anexo) se comentan las estrategias empleadas para recaudar los fondos que permiten sostener este evento a la vez que ir generando otros, entre los que menciona a Barro Sureño (una edición alternativa de encuentro que se llevó a cabo en 2019 relocalizada en un territorio de la patagonia argentina en la que también participó Don Crucito) y los lazos con Casira. Es importante señalar esto porque la participación de *los maestros alfareros de Casira* implica una inversión monetaria dentro de un proyecto cuyos fines “no son lucrativos ni individuales, sino culturales, colectivos y de transformación social”. Además, en este manifiesto se propone la idea de planos territoriales que adoptamos como eje de análisis:

Entendemos Territorio como una palabra que encierra varios conceptos, que tienen que ver con el conjunto de prácticas culturales de una comunidad, el vivenciar lo que el otro vivencia, las reivindicaciones populares que nos atraviesan y que tienen que ver con nuestro lugar, con nuestra cosmovisión y con nuestra cultura.

Entendemos que el Barro Calchaquí sucede e incide en varios planos territoriales. En el territorio físico donde sucede, en el Pueblo que transforma y se ve transformado con cada encuentro. Y también en la comunidad artística, cultural, y sobre todo ceramista, que se nutre de diversas experiencias y devuelve experiencias nuevas hacia otros territorios.

También podríamos pensar que el Barro Calchaquí contribuye a una desestructuración del campo artístico, puesto que sus límites creativos y participativos no se encuentran ligados a grandes agentes legitimadores tales como las Escuelas, instituciones formales y rótulos diversos. Así como tampoco se encuentran limitados a una única disciplina, sino que se abre la posibilidad de interacción entre todos los sectores relacionados al arte, el oficio, la educación y la cultura.

La comunidad con que nos vinculamos se caracteriza por su diversidad. Pero por sobre todo buscamos establecer la unión con el pueblo local, con la comunidad de ceramistas - en principio de nuestra región NOA - proyectando desde aquí hacia el resto del País y países vecinos. La comunidad local es nuestro foco de recepción de propuestas y hacia donde dirigimos la mayor parte de las mismas con un objetivo en común: la consolidación de los lazos sociales, el debate sobre las problemáticas que nos afectan, la visibilización de la cultura local y la legitimación de nuestro accionar como colectivo autogestivo de ceramistas y actores culturales.

En el siguiente apartado presentamos el registro de ciertas actividades significativas que tuvieron lugar en el encuentro con el fin de exponer las formas concretas que desarrolla en el territorio, cómo se materializan estas propuestas enunciadas y, finalmente, cómo este entramado resulta el contexto de inscripción y nuevo espacio de circulación para la cerámica casireña.

Como veremos más adelante, en Barro Calchaquí 2022 Virginia Cruz y Damián Cruz montaron sus puestos de venta a precios justos. Su presencia acompaña una reflexión que reaparece permanente en las distintas actividades que se llevan adelante, se discuten las problemáticas económicas y sociales que rigen sus posibilidades de existencia, colectivamente se significa como una herida colonial la explotación despiadada que determinados agentes de mercado hacen sobre ellos, como consecuencia de una desvalorización sistemática e histórica de sus saberes y prácticas cerámicas.

## Barro Calchaquí 2018: planos territoriales



Figura 2: Virginia Cruz en Barro Calchaquí 2018. A la izquierda trabajando en la plaza durante la semana (Ph: Gastón Larreguy), a la derecha explicando cómo hornea a guano durante la noche (fotografía brindada por los organizadores de Barro Calchaquí, ambas publicadas en *Territorios y Barro Calchaquí*, (Paltrinieri, Serra, Tarela y Rendtorff, 2018).

En la plaza 4 de Noviembre de San Carlos se despliegan mesas y tornos en los que unos treinta ceramistas seleccionados trabajan durante la semana que dura el evento, desde la inauguración del lunes con la entrega de arcilla a los ceramistas hasta la culminación el sábado cuando se abren los hornos que ardieron durante la noche anterior en el patio de hornos del Museo Jallpa Kalchaki durante una fiesta del fuego. Las prácticas que suelen desarrollarse en la intimidad y soledad del taller ocupan ahora el espacio público y se realizan en presencia de otros ceramistas. El encuentro es procesual, compartido y público.

En cada edición se establece una temática, la elegida en 2018 ha sido el concepto *minga*, un vocablo quechua para nombrar la actividad voluntaria y colectiva de trabajo, que suele emplearse para distintas actividades colectivas como la construcción de una casa, cosechar papas o seleccionar y recolectar la arcilla en determinados sectores del valle. Este concepto señala el carácter participativo que se busca propiciar en las modalidades de trabajo y de organización de las actividades. planteadas desde una intencional horizontalidad (Correa, 2018).

Además, es una práctica que vemos se manifiesta en reiteradas actividades como formato relacional de producciones colectivas. Por ejemplo, Lorena Cámara y Ester Bonomo coordinaron una *minga* de escultura en la que colectivamente se realizaron piezas de gran formato mediante su emplazamiento<sup>32</sup>.

El carácter colectivo se manifiesta en todas las propuestas de Barro Calchaquí, pues se trata precisamente de hacer con otros lo que habitualmente se hace en soledad. De esta manera, observamos la superposición y complementariedad de distintas actividades que ofrecen múltiples formatos de participación. La materialidad cerámica y los procesos de producción conforman el núcleo sobre el que gravitan las actividades, pero también se desborda lo cerámico y surgen otros lenguajes, materialidades y poéticas. Coexisten charlas y debates, talleres de todo tipo, muestras artísticas, noches musicales, recitales, encuentros de copleros, demostraciones y exhibiciones de técnicas específicas, títeres, lecturas y escrituras, un micrófono abierto y proyecciones son algunos de los otros lenguajes que también tienen lugar.

En relación a otros lenguajes artísticos que se desarrollan de manera articulada al cerámico podemos comentar el taller de animación con arcilla que se realizó en 2018 destinado a niños y adultos que realizaron una animación *stopmotion* con arcilla, una historia fantástica que sucede en San Carlos durante el encuentro de ceramistas<sup>33</sup>. La plasticidad del barro arcilloso se presta especialmente para esta técnica de manera que el cruce de lenguajes cerámico-audiovisual se ha sostenido y profundizado en adelante con proyección hacia las siguientes ediciones como un campo de producción en sí mismo que congrega a realizadores audiovisuales al trabajo con arcillas locales<sup>34</sup>

En esta línea de cruces de lenguajes artísticos es necesario mencionar la fuerte presencia musical en recitales, fiestas, talleres de canto colectivo, danzas y fundamentalmente el encuentro de copleros y copleras que aporta una sonoridad propia al Barro Calchaquí, influye en los ritmos, la cadencia y velocidad con la que se percibe esta experiencia que se realiza como práctica de agradecimiento a la Pachamama. Hay algo circular que se siente en el cuerpo al oír nuevamente “al barro vengo” y que se despliega como una invitación a los cruces culturales.

---

<sup>32</sup> Las piezas realizadas permanecieron crudas guardadas durante cuatro años hasta que se retomaron en Barro Calchaquí 2022 para finalmente hornearlas y emplazarlas.

<sup>33</sup> Disponible en youtube como *Arcilla, Cámara, Acción! - Producción del taller de Stop Motion realizado en el Barro Calchaquí 2018*.

<sup>34</sup> A diferencia de las conocidas animaciones de Svanmajer, por mencionar un antecedente de la historia del arte que ha experimentado con esta técnica, los barroes del NOA desarrollan una paleta propia de marrones cálidos vinculada a los minerales térreos de estos suelos en los que el óxido de hierro se presenta en abundancia.

## **Territorio geográfico y geológico: la materia**

San Carlos se encuentra en el centro de los Valles Calchaquíes. Uno de los principales caminos para llegar es a través de la Quebrada de las Conchas, un conjunto imponente de montañas y rocas declarado Monumento Natural, que evidencia una escala temporal geológica. Su nombre hace referencia a fósiles marinos que se hallaron en estos sitios, hoy áridos. Encontrarse ante estas formaciones rocosas nos enfrenta a escalas temporales no humanas, su diversidad morfológica e inmensidad evidencian las transformaciones que las hicieron surgir en largos períodos de tiempo. Cuando se los ubica en su propia escala temporal se comprende que el suelo y la corteza terrestre son dinámicos. Las montañas no han estado allí eternamente sino que “la secuencia evolutiva del relieve nos enseña que hay una Tierra dinámica antes que estática, en permanente cambio, aun cuando ellos sean imperceptibles para el lapso insignificante de una vida humana si se la compara con el abismo geológico” (Alonso, 2015: 19). Incorporamos una experiencia particular al estar en un territorio árido, seco y erosionado sabiendo que fue un mar.

Entre los accidentes geográficos se destaca la Garganta del Diablo; el Ministerio de Ambiente de Salta afirma en un cartel informativo:

Una secuencia de roca sedimentaria, compuesta por materiales que se acumularon durante mucho tiempo. 90 millones de años le tomó a la naturaleza forjar la ladera para dar forma a este monumento natural. La forma que hoy tiene se debió al agua, que fue penetrando en los poros y grietas de las rocas desgastándolas y modelándolas. El piso se conserva a pesar del paso del tiempo y del accionar del agua, ya que está constituido por rocas más duras originadas hace 500 millones de años.

Junto a este señalamiento se encuentra otro que agrega: “Patrimonio Cultural de la Comunidad Indígena Suri Diaguita Kalchaki, sitio sagrado centro de observación y estudios de la cosmovisión diaguita. Una puerta al supramundo”. Leer un cartel y luego el otro pone en evidencia la superposición de pasados latentes en este espacio: el paisaje impone una dimensión temporal bajo cuya escala la presencia de la humanidad, incluso de las distintas sociedades que lo habitaron, se nos acerca al presente y podemos encontrarla más cercana ¿qué son 500 años frente a 500 millones de años? Al transitar este territorio nos preguntamos quiénes han habitado estas tierras, de qué procesos históricos fueron testigos estas montañas y qué formas ha tomado su suelo arcilloso.

Una de las actividades que se realiza en cada ocasión de Barro Calchaquí es la visita a la cantera. La geografía y geología local cuenta con cerros de arcilla seca que los ceramistas de San Carlos han identificado y aprendido a utilizar. En la cantera se identifican arcillas diversas provenientes de distintas vetas, que presentan comportamientos particulares. La adquisición de arcilla para los ceramistas urbanos se obtiene mediante la compra en mercados especializados

de insumos cerámicos, la pasta ya viene preparada, fraccionada, empaquetada y lista para usar. Ante estos hábitos, la experiencia de encontrarse frente a una montaña de arcilla es impactante.

La capacidad de transporte y acceso a la cantera es limitado, se busca que sea una experiencia cuidada y controlada, que permita la reflexión de los participantes ante lo que despierta encontrarse frente a semejante cantidad de arcilla, en su sitio de formación. La visita a la cantera se desarrolla junto a una reflexión sobre cómo se originó esta arcilla, el tiempo que le llevó a la naturaleza producirla y su carácter no renovable. Se trata de una experiencia que suspende los impulsos humanos más inmediatos y culturalmente adquiridos que nos empujan a ver la montaña como un recurso natural del que podemos disponer, que se ofrece gratuitamente frente a nosotros, para vincularnos desde un lugar abierto a las lógicas minerales.

El encuentro en sí mismo se desarrolla como un contexto que va preparando a los participantes para esta experiencia hacia el final, las charlas y actividades que se despliegan a lo largo de la semana tienden a la construcción de maneras alternativas de experimentar el vínculo con la materia, las reiteradas ofrendas de agradecimiento a la Pachamama, por ejemplo, proponen una cosmovisión del todo diferente a los modelos extractivistas. En este sentido, la visita a la cantera significa una experiencia poética de valorización de la materia. Volveremos sobre esta actividad al abordar Barro Calchaquí 2022, cuando pudimos realizar un registro directo de esta experiencia.

Para concluir este apartado sobre la materia del territorio queremos comentar el proyecto Turu Runa, un ensayo sobre arcillas calchaquíes que investiga los barros locales (literalmente, los barros calchaquíes) realizado por Serafín Mendoza (ceramista que hereda el oficio de su padre, Eduardo Mendoza, maestro alfarero de San Carlos) y Gastón Contreras. En las cercanías del pueblo hallaron una granza compacta de granulometría heterogénea producto de la erosión natural de la roca, la mezclaron con la arcilla que obtienen de las barrancas de la cantera a 10 km de San Carlos y elaboraron una pasta que estudiaron sistemáticamente. Analizaron tanto sus propiedades materiales características como su performance en la construcción de piezas cerámicas de gran tamaño, un formato exigente en el que las tensiones que provoca la contracción conlleva gran dificultad y requiere destreza técnica. Compartieron el descubrimiento respecto a cómo se modifica la contracción de la arcilla cuando le agrega granza mientras pasaba de mano en mano de un puñado de este material para que los participantes tengamos contacto con el objeto estudiado. La materialidad, el comportamiento de los barros, la comprensión de sus lógicas y propiedades, la relación entre los componentes de una pasta, las características de cada tipo de arcilla y sus posibilidades de uso constituyen el interés común entre los ceramistas que participan del encuentro. La materialidad es el tema y a la vez el lenguaje con el que se habla de ella.

## Territorio en conflicto: la colonialidad

Tato Corte presentó el libro “Aprendiendo Wizún: experiencias y reconstrucción de la cerámica mapuche en pampa y patagonia” donde transmite la idea de *experiencia* como una forma de conocer lo que históricamente ha sido desconocido, es decir, el ceramista comparte las propias vivencias junto a comunidades mapuches que le han compartido sus conocimientos y prácticas cerámicas, para recoger los testimonios alfareros de estas culturas y las experiencias cerámicas que tradicionalmente han desarrollado, resaltando además cómo se ha construido una versión oficial de la cultura mapuche que no da cuenta de la riqueza de sus prácticas. La preocupación que explicita el autor forma parte de una perspectiva afín al posicionamiento que el mismo Barro Calchaquí desarrolla: la cerámica como un aspecto de la vida que habilita relaciones entre culturas indígenas y no indígenas, y se replantea las formas de esa relación.

Por otra parte, la comunidad indígena Los Chuschagasta del Valle de Choromoros de Tucumán junto a otras agrupaciones<sup>35</sup> brindaron un sobre Taller comunitario de cerámica «Javier Chocobar» - reafirmando la Identidad Diaguita. En ella se vinculó la construcción cerámica con la identidad diaguita y los procesos de resistencia actuales. Comenzaron mencionando el convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y tribales, en tanto marco internacional que reconoce los derechos de los pueblos indígenas que aseguran el control de sus formas de vida y de sus propias instituciones, marco legal que busca que estas comunidades puedan gozar de sus derechos y libertades sin discriminación ni obstaculización por parte de los poderes públicos así como los derechos vinculados a las tierras (Jareño, 2019).

Luego, presentaron una problemática actual que atravesaba su comunidad: la denuncia por el asesinato de Javier Chocobar, dirigente de la comunidad indígena, el 12 de octubre de 2009, en un contexto de lucha por sus tierras ancestrales (Manzanelli, 2018). Desde allí se discutió sobre la resistencia territorial, la persecución política que concluye con asesinatos, las condiciones materiales de vida, los estigmas que recaen sobre las comunidades indígenas y de los procesos de lucha que llevan adelante en pos de la consolidación de un autogobierno, pues denuncian que el estado se ha organizado a la manera occidental, sustentado en legislaciones que les permite a otros dominar sus territorios. El territorio es habitado históricamente por esta comunidad desde antes de la creación del Estado Nacional que regula sus dominio en términos de propiedad. Este conflicto territorial expone la actualidad de las prácticas coloniales y la continuación de luchas que nos remiten a las guerras calchaquíes, aquel proceso de más de cien años de resistencia a la colonización.

---

<sup>35</sup> Unión de los Pueblos de la Nación Diaguita de Tucumán, Familiares de Ismael Lucena, Andhes-Abogadas y abogados del NOA en DDHH y Estudios Sociales, H.I.J.O.S. -Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, la Corriente de Organizaciones de Base La Brecha, La Plata Comunicación Popular, APDH-Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Agrupación Tapy Ñam y La 49.

Entre los siglos XVI y XVIII, el valle Calchaquí fue un espacio concreto y simbólico de desobediencia desatada por los Diaguitas que se consolidó como “un verdadero agujero negro de la conquista” (Giudicelli, 2007). Para esta comunidad indígena, una de las metas principales es el reconocimiento de su identidad y de sus tierras, dos aspectos mutuamente implicados. Alfredo Nieva, cacique de la comunidad indígena Amaicha del Valle, en su declaración como testigo en el juicio mencionado explica que el territorio se encuentra entrelazado a todas sus actividades y modos de vida, el sentido de pertenencia territorial excede la cuestión material para formar parte de una cosmovisión (Cruz, 2018).

Giudicelli (2018) sostiene que el proceso colonial intentó llevar adelante un modelo de territorialización-disciplinamiento, es decir, la ocupación del espacio geográfico fue la estrategia mediante la cual imponer un dominio sociopolítico sobre las culturas nativas. Fue necesario establecer una estricta cuadrícula del espacio como medida de control y sometimiento. Sin embargo, los grupos diaguito-calchaquí que habitaban el valle reaccionaron fuertemente ante este embate y contrarrestaron la invasión que en otros contextos se imponía violentamente. “Esta resistencia se entiende no sólo como mera reacción al embate colonial, sino como producción y reproducción de autonomía, más particularmente como afirmación de una territorialidad no sujeta a las coordenadas espaciales y políticas definidas por las instancias coloniales” (Giudicelli, 2018: 133). El territorio calchaquí fue utilizado como refugio para los indígenas rebeldes provenientes de otros lugares, que rompían con la obediencia colonial y escapaban hacia este foco de autonomía en el que los invasores no lograban tener control (Giudicelli, 2018).

La perseverancia indígena por defender su autonomía derivó en que *calchaquí* se consolide como un término empleado para nombrar a los indígenas que no se doblegaban ante el proyecto que intentaba imponerse, un modo colonial de definir al enemigo, al contraejemplo de lo que se esperaba de los indios (Giudicelli, 2007). *Calchaquí* nombraba a los indígenas infieles, insumisos, rebeldes, desobedientes e indisciplinados.

En este contexto, San Carlos se erige como un significativo espacio en disputa. Es reconocido por los hechos históricos del período comprendido entre 1551 y 1630 durante el cual fue fundado cuatro veces porque la resistencia calchaquí provocó que sucumbieran los intentos españoles por instalarse en ese territorio (Bayón de Torena, 2017).

### **Territorio del arte y el arte en este territorio**

En sintonía con las ideas desarrolladas en el capítulo anterior respecto a la herencia -fastidiosa, como le llama Escobar (2014)- dicotómica entre arte y artesanía, nos interesa señalar el trabajo

que llevan adelante las ceramistas Florencia Califano -artista jujeña- y Verónica Córdoba -artista cordobesa- por introducir estos debates en el encuentro.

Puntualmente, la charla-debate *Arte y oficio cerámico ¿cruzados o confrontados?* organizada por Califano, dispuso un espacio de reflexión sobre estas categorías para repensar la relación entre arte, artesanía y oficio cerámico. Para este abordaje se analizaron dos obras contemporáneas que trabajan con la materialidad cerámica desde la performance y el audiovisual y se integran en los contextos socioculturales en que suceden: *Tranchée*, de Alexandra Engelfriet, y el documental *El cuaderno de barro* sobre el trabajo que Miquel Barceló realizó en el pueblo Dogón (Ordóñez, 2012). La densidad poética de ambas sacude la versión acotada del oficio cerámico, evidencia su carácter antropológico, histórico y conflictivo, y expone otros lugares que puede ocupar la cerámica. La referencia a estas prácticas del mundo del arte contemporáneo en un espacio abocado al arte cerámico da cuenta de un hacer diverso que no puede ser concebido de manera unívoca, sino que conviven con mayor o menor tensión propuestas y perspectivas que a veces se cruzan y otras, confrontan.

Complementariamente, Verónica Córdoba (Pollo, 2018) también cuestiona la división arte/artesanía como una imposición mercantil y señala que la diferencia entre ellas está dada por el valor monetario, es decir, por una jerarquización establecida por criterios del capital. Por ello, considera que el encuentro remueve concepciones instauradas sobre el oficio cerámico que es necesario deconstruir. Las artesanías son muchas veces manifestaciones culturales de gran valor simbólico, expresiones de tradiciones alfareras de pueblos originarios profundamente vinculados a las diversas identidades culturales.

### **Charla organizada por el Tantanakuy alfarero**

Como hemos mencionado anteriormente, el Tantanakuy alfarero es un colectivo que organizó un encuentro en Casira en el año 2015 a partir del cual comenzaron a brindar conversatorios en los que se exponen las problemáticas que atraviesan los casireños en torno a la comercialización y distribución de su producción en manos de intermediarios. En esta ocasión, contaron con la participación de Virginia Cruz en el debate.

Allí, se expusieron los procesos de producción, la adecuación a las características geográficas de la Puna y sus méritos tecnológicos. Este colectivo de ceramistas manifiesta una preocupación respecto a la explotación económica a la que los casireños están sujetos y por ello describen las dinámicas comerciales con los intermediarios como estrategia de visibilización sobre cómo se distribuyen las ganancias económicas por la venta de cerámicas casireñas.

El aislamiento geográfico y los pocos recursos económicos para acceder a medios de transporte dificulta la posibilidad de distribución y venta directa de sus piezas. En consecuencia, se ha

desarrollado un sistema de intermediarios que al encargarse de la distribución por el resto del país, conservan el mayor porcentaje de ganancias por estos productos artesanales. Además, la demanda de los intermediarios por mayores cantidades de piezas llevó a los casireños al empleo de moldes de yeso como proceso productivo que paulatinamente fue reemplazando la construcción *a pulso* pues los intermediarios propiciaron la competencia entre casireños que deriva en la venta a muy bajos costos.

La creciente demanda de los últimos años por mayores cantidades de piezas no se ha visto reflejada en un aumento de las ganancias de los productores casireños, pues las lógicas mercantiles de intercambio introducidas desembocan en la mencionada competitividad entre casireños. El incremento de las ventas y los volúmenes de producción así como la consolidación de Casira como centro productivo de este tipo de alfarería forman parte de las transformaciones recientes de este poblado.

Estas transformaciones han repercutido en los modos de producción y en el tipo de los objetos realizados. Entre ellas, se destacan el empleo de moldes y la realización de ollas que se asemejan a los diseños de ollas Essen, respectivamente. La inclusión de moldes en el proceso productivo permite aumentar la cantidad de piezas en menor tiempo, pero esta supuesta mejora tecnológica no tiene correlato con el rendimiento económico obtenido, pues tanto el precio de venta como el ritmo de producción están marcados por los intereses de los intermediarios, quienes reproducen la infravaloración que surge de la intersección de múltiples factores históricos en torno a las materialidades, los procesos artesanales, las tradiciones indígenas, las actividades realizadas en ámbitos domésticos y, principalmente, por mujeres así como lo elemental de las prácticas tecnológicas.

Es interesante señalar entonces que estos factores de subestimación forman parte de las reivindicaciones que construye el colectivo de ceramistas, quien ve en estos rasgos el estigma proyectado desde paradigmas con los que está en desacuerdo y a los que les opone resistencia. En Barro Calchaquí se desarrolla un espacio de conversación cerámica que encuentra valiosos saberes en los procesos productivos casireños y reconoce el trabajo que hay detrás de la producción de estas piezas cerámicas.

### **Breve análisis sobre las dimensiones territoriales comentadas**

Hemos repasado algunas situaciones que nos permiten identificar ciertos rasgos representativos de Barro Calchaquí, señalar aquello que pone en cuestión y problematiza. Pensarlo como dimensiones territoriales que se despliegan simultáneamente nos permitió abordar diferentes aspectos relevantes de un evento situado, enraizado en su territorio, que problematiza lo calchaquí dentro de una trama histórica que evidencia una postura activa, situada y crítica

respecto a las heridas coloniales (Mignolo, 2007). Es un evento artístico que prioriza las perspectivas indígenas sobre las herencias epistemológicas que reproducen determinados cánones de belleza, autenticidad y desinterés kantiano que tan fuertemente han delimitado la esfera del arte. Aquellos parámetros perpetrados por instituciones y aplicados en territorios, culturas y sociedades que nada tenían que ver con sus lógicas y fundamentos estéticos (Escobar, 2014). En este recorrido de deconstrucción es posible reconocer elementos que lo emparentan con las corrientes decoloniales, un proceso continuo que comienza por advertir las manifestaciones actuales de la vieja colonización, cuestionarlas y aportar a la construcción de otras realidades posibles respetuosas de la diversidad en un amplio sentido del término. Barro Calchaquí demuestra que estas estructuras importadas e impuestas también se resquebrajan y entre sus intersticios aparecen formas alternativas de pensar y hacer arte o, en el caso que nos compete, formas alternativas de pensar y hacer cerámica.

En cada territorio el oficio cerámico es diverso: los suelos, las culturas, los procesos históricos, las subjetividades y las alianzas desarrollan prácticas cerámicas específicas. Desde esta perspectiva situada resulta importante reconocer que la producción cerámica tuvo un desarrollo fundamental en las culturas indígenas. En ellas, así como es innegable el valor simbólico y estético desarrollado, no ha sido necesario diferenciar estos aspectos respecto a lo funcional, ni preponderar uno sobre otro, como tampoco ha existido la necesidad de constituir una esfera de producción de belleza exclusiva que se identificara con una dimensión por fuera de los usos cotidianos (Escobar, 2014). Por el contrario, la cerámica ha estado profundamente entrelazada con todas las prácticas culturales que organizan las sociedades y, a su vez, cada cultura ha materializado con ella sus pensamientos de manera particular. De allí la importancia de rescatar lo que Córdoba (en Pollo, 2018) llama *deconstruir el oficio cerámico*. Se trata de desaprender algunos hábitos, revisar y repensar lo que hacemos para decidir cómo se trabaja. Cuestionar las consecuencias de las valoraciones que hace el mercado, remover los cimientos en los que se apoya, construir colectivamente y con perspectiva histórica el quehacer cerámico, y que ese quehacer sea una plataforma desde la cual debatir, transitar y accionar hacia un horizonte de transformación del mundo.

Finalmente, diremos que Barro Calchaquí está lejos de ser un evento masivo. Por el contrario, es más bien pequeño, se realiza sin importantes inversiones económicas, en la única plaza de un pueblo chico, descentrado, lejos de las grandes ciudades, custodiado por inmensas montañas y caminos sinuosos. Sin embargo —¿o tal vez por eso mismo?— sucede allí algo muy potente. Hemos intentado ponerle palabras a un acontecimiento de carácter empírico, a una experiencia que se vivencia corporalmente: Barro Calchaquí nos interpela deteniéndose en la materia cruda —plástica, amorfa, dinámica—, ofrece un territorio de encuentro para deconstruir el oficio y

reflexionar, desde el intercambio de voces diversas, sobre la práctica artística cerámica contemporánea.

## **Barro Calchaquí 2022**

Interrumpido por una pandemia, Barro Calchaquí volvió a desarrollarse cuatro años después de la edición recién comentada, tiempo durante el cual ciertas ideas se profundizaron, decantaron y construyeron una mirada con un enfoque dirigido a lo relacional en el siguiente registro. El estudio de la estética relacional de Bourriaud y las críticas que se desataron en torno suyo se prestaron como entramado teórico del arte contemporáneo cargado de elementos con los que podemos pensar estos encuentros. En consecuencia, cuando volvimos a Barro Calchaquí para realizar un nuevo trabajo de campo nos interesamos puntualmente por abordar la pregunta que nos deja Bishop (2014): si la estética relacional se trata de las relaciones humanas nos toca preguntarnos ¿cómo son esas relaciones? ¿qué intercambios proponen? ¿cómo afloran en ellas los antagonismos propios de las sociedades democráticas?

Para abordar esta cuestión presentamos unas breves crónicas de ciertas actividades que tuvieron lugar en Barro Calchaquí 2022, tomando como antecedente el registro anterior para observar las continuidades y profundizaciones que se desarrollan, así como las nuevas propuestas o aquellas que tal vez ya estaban allí pero aún no podíamos ver.

### **Hornos sin fronteras y el manifiesto de la asamblea del Encuentro Nacional de Ceramistas**

En la tesis comentada de Balo (2023) se habla de *encuentristas* dando cuenta de una práctica sostenida que construye maneras interpersonales de relacionarse. Las crónicas aquí presentadas forman parte, continúan, actualizan y expresan este movimiento más amplio de *encuentristas* que se ha gestado lentamente y se cruzan, como en este caso que en Barro Calchaquí se presenta un manifiesto redactado colectivamente en la asamblea para organizar el próximo ENACER. Decimos que son prácticas cruzadas porque en un mismo conversatorio impulsado por Emilio Villafañe<sup>36</sup> se expuso de manera simultánea el proyecto Hornos sin fronteras y el manifiesto.

*Hornos sin fronteras* es un proyecto colectivo de ceramistas coordinado por Emilio Villafañe que en Barro Calchaquí 2022 organizó una charla para exponer la perspectiva que han construido a lo largo de los años. El contenido que comentamos a continuación da cuenta de ciertos posicionamientos éticos, políticos e históricos representativos de este colectivo

---

<sup>36</sup> Hijo del reconocido titiritero y escritor Javier Villafañe, Emilio fue durante más de treinta años director del Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda y su trabajo en la docencia ha marcado una perspectiva y sensibilidad particular en el arte cerámico local, destacando la instancia de cocción, los saberes y experiencias en torno a la horneada cerámica como una experiencia afectiva de producción de conocimiento. Luego de haber trabajado largamente en la educación formal, en una de las instituciones de cerámica más relevantes de Argentina, desde el 2015 dejó la institucionalidad formal para abocarse con mayor intensidad al proyecto de Hornos sin Fronteras (Usina Cerámica, 2020).

encuentrista. La charla comienza con la sugerencia de que al participar de la visita a la cantera “nos llevemos la arcilla en los ojos, en el recuerdo, y no en bolsas a nuestros talleres” porque es un recurso natural limitado que usan los ceramistas locales con extracción controlada y cuidada. “Dejar la arcilla en su veta para la gente del lugar es un acto amoroso que va a contramano de lo salvaje del capitalismo” nos dice Emilio Villafañe.

*Hornos sin fronteras* se trata de compartir conocimientos más que de enseñar, compartir el momento de construcción de hornos y su uso para resolver junto a otros los inconvenientes que van surgiendo en cada oportunidad y en cada territorio. En este sentido, el horno es pensado como hecho simbólico y proponen que por cada horno construido corresponde plantar tres árboles. Este colectivo surge en 1987 en el 1er ENACER, realizado en Puerto Madryn y tiempo después adopta este nuevo nombre. El grupo que conforma el colectivo no es estable ya que se encuentra en permanente movimiento de integrantes. La premisa que persiguen es ir a cualquier lugar público donde haya una necesidad en torno a la cocción cerámica. Nos cuentan que los tiempos del colectivo no coinciden con los tiempos de las comunidades con las que se vinculan, por lo cual muchas veces es necesario volver al territorio tiempo después, volver a generar la experiencia, volver a hornear. Hablan de los hornos como herramienta de autonomía para las comunidades. Sostienen que ir a un lugar a hacer el horno que el ceramista externo cree que necesitan, es colonizar. Por el contrario, les resulta necesario trabajar con la comunidad dado que son quienes saben del lugar, del clima, del viento y sus recursos. Son las personas de cada lugar las que tienen los saberes con los cuales trabajar y tomar decisiones de construcción.

El conversatorio termina con la lectura de un manifiesto escrito recientemente en la asamblea de organización del próximo ENACER. A continuación se transcriben algunos conceptos mencionados que llegamos a apuntar:

- las ideas se amasan
- somos una familia ceramista
- unir el arte con el pueblo
- intercambios que buscan desaislar
- destino común
- sin seguir las formas del arte oficial
- aceptación de las diferencias
- respeto mutuo
- plurinacionalidades
- nombrar las disidencias
- no individualista
- no competitivo
- no negocio

· ética estética popular del buen vivir y el bien común.



Figura 3: despliegue de fotografías del archivo de horno sin fronteras durante el conversatorio

### **Conversatorio colectivas**

*Conversatorio colectivas* fue una actividad organizada por la ceramista Vero Córdoba en la que se convocó a distintos colectivos de mujeres y disidencias a compartir sus experiencias, problemáticas y estrategias de acción. El espacio de conversación se organizó en torno al dibujo de un mapa regional donde marcar los lugares en los que se localiza cada uno con el objetivo de situar los puntos con los que construir redes de colaboración, explicitar que el encuentro se trata de la puesta en común desde diversos territorios.

Comenzó el colectivo cordobés *Acción Alfarera* mencionando la necesidad de organización como parte de un proceso de legitimación del oficio, mediante la unión, el colectivismo, las participaciones en espacios públicos, el compartir saberes como estrategia de autoformación. *Acción Alfarera* es un colectivo que busca habitar el espacio público, irrumpir en eventos y manifestaciones, salir del taller. Habla de la necesidad de reconocer que la mayoría de ceramistas son feminidades pero que los cargos jerárquicos de las instituciones y otros dispositivos legitimantes como premios y salones están ocupados mayoritariamente por masculinidades. Luego, desde Mar del Plata *Fractales* reflexionó sobre la construcción colectiva del conocimiento como herramienta de multiplicación de saberes, sobre el trabajo en conjunto, horizontal, sin jerarquías de poder. Además, hablaron de la organización del conjunto

como un racimo en el que es posible y necesario sostener las subjetividades en la producción y los proyectos personales.

Provenientes de Santa Fe *Colectiva Transitoria* se presenta como un grupo de trabajadoras del arte y del barro que comienza por preguntarse por la función y el propósito de arte, a quienes se dirige y por dónde circula, cuestionamientos que derivaron en una serie de intervenciones públicas y acciones participativas que buscan implementar lo colectivo como estrategia potenciadora de lo relacional. Sostienen que el arte construye un modo de percibir el mundo de manera alternativa y sobre esa posibilidad accionan en el espacio público para irrumpir el cotidiano. Durante el encuentro realizaron una intervención participativa en la plaza con arcilla cruda y elementos naturales, un tejido vegetal que creció por encima de nuestras cabezas y dio frutos de barro como se ve en la Figura 4.



Figura 4: actividad participativa de intervención en el espacio público organizada por Colectiva Transitoria

Por otra parte, *Entregrietas* es una red de ceramistas que realiza en Colombia experiencias similares a las aprendidas en Argentina. Destacan que hay una lógica colectiva en nuestro país que viene creciendo en los últimos años, y este colectivo activa redes de registro e intercambio en el país vecino. Desde Misiones el colectivo *Pie De Elefante* cruza el hacer cerámico con el muralismo y su trabajo ocupa el espacio público. Trabajan con el territorio: recogen relatos familiares, historias de cada lugar y realizan murales en casas familiares. También de Misiones el colectivo *Mujeres Trashumantes* forma parte de un proyecto situado en la represa Itapú de la

triple frontera que congregó a los artesanos de la zona desde hace varios años, donde trabajan junto a tejedoras paraguayas en una mixtura de materiales y técnicas. Expresan la voz de artesanas situadas en los márgenes nacionales, donde no existen los espacios de formación, capacitación. disponibilidad de recursos ni espacios de circulación que habitualmente encontramos en otros territorios urbanos, capitales y céntricos.



ver\_cordoba en el último @barrocalchaqui sucedió el espacio de conversatorio COLECTIVAS / mujeres y experiencias de organización. Fue un impulsonecesario propiciar estas coordenadas donde confluyeron colectivas del interior del país organizadas en torno a lo laboral y/o la acción en el espacio público.

Y que estos colectivos no están solamente conformados por mujeres sino también son un espacio donde compañerxs LGBTQ+ encuentran contención y se organizan, visibilizando la diversidad y poniendo en tensión formas binarias y estrechas del oficio y de la vida, como aportaron mis queridxs compañerxs de @accion.alfarera. O que el espacio público puede ser un horizonte donde visibilizar diversos sentidos y hacernos presentes como trabajadoras del oficio, como aportaron las compañeras muralistas del colectivo Pie de Elefante en Misiones. O que lo principal es el grupo humano, el vínculo, los afectos; y luego las formas, como compartieron desde su andar las compañeras de la cooperativa @fractalesmdq de Mar del Plata. O que el trabajo cooperativo entre nosotras puede ser también sustento y posibilidad de emancipación económica para la mujer en el contexto rural, como relataron las compañeras de @entremujeresyelbarro de Profundidad, Misiones. O que como trabajadoras del arte juntas tenemos más fuerza y podemos hacernos un lugar en instituciones y sistemas que están profundamente atravesados por lógicas excluyentes e incluso pensar al espacio público como un terreno fértil para que el arte tenga presencia en el cotidiano, como visibilizaron las compañeras de @colectiva.transitoria

Fueron muchas voces las que fueron sumándose, armando la trama de lo común, palabra y escucha, mientras iniciábamos una cartografía, un mapeo de nuestras existencias colectivas en los territorios. Y otrxs se fueron reconociendo, y sintiéndose cerquita, y arrimándose. Y tal vez sean nuevos tejidos, nuevas redes, nuevas formas de andar juntxs en este oficio. Gracias a todas las personas que hicieron parte de esta ronda. A las colectivas que recibieron la invitación a compartir su experiencia. Y a todas las que se sumaron al mapeo, etiquetadas en comentarios. Sigue allí.

Figura 5: registro publicado por Vero Córdoba en redes sociales

La reflexión que se generó en este espacio de discusión apuntaló sobre la debilidad que proporciona la producción cuando sólo se da de manera individual y el problema de la competencia entre ceramistas. En contrapartida, se puso de relieve las redes que se generan entre distintas productoras tanto desde la contención afectiva directa que lo relacional puede proporcionar como las estrategias de organización más pragmáticas para fijar precios mínimos

que den cuenta del trabajo que hay detrás de cada objeto cerámico vendido en ferias informales a precios muy bajos. En este sentido, se discutió la posibilidad de generar tarifarios<sup>37</sup> nacionales como una medida ante la explotación mercantil, aunque se reconoció que la diferencia de realidades en cada región imprime las propias variables que no es posible unificar o abordar de manera homogénea. Atendiendo esta heterogeneidad como punto de partida se propuso generar tarifarios por regiones y apostar a la organización entre colectivos.

### Que en cada casa haya una olla de barro



Figura 6: conversatorio *que en cada casa haya una olla de barro*

Julio Hernandez coordinó la ronda de saberes “que en cada casa haya una olla de barro”<sup>38</sup>, una propuesta sobre el uso de estos objetos como una forma de pensar y decidir cómo alimentarnos, cómo vincularnos con el territorio e incluso, como un modo particular de habitar el mundo. La actividad se realizó alrededor de una olla de Casira sobre el fuego, en uso, destacando que no

---

<sup>37</sup> La elaboración de tarifarios replica la reciente iniciativa de un tarifario de Artes Visuales consensuado por diversas organizaciones de artistas visuales como *Artistas autoconvocados*, *Nosotras proponemos*, *TAFGBA*, entre otros.

<sup>38</sup> Esta expresión se replica desde hace años expresada por distintas voces y en distintas situaciones. La escuchamos en la charla del 12° simposio organizado por el IMCA, se encuentra en el folleto del XV Enacer del año 2017 expresada como premisa “Tal vez en casi toda casa de ceramista haya una olla hecha por manos de Casira.” (Balo, 2023: 243), la leemos como frase final del capítulo escrito por Tato Corte (2022). Más allá de que pueda rastrearse un autor que le dio origen, es una expresión de que trascendió la individualidad para devenir deseo colectivo de ceramistas.

son objetos decorativos ni de exposición sino que su lugar es aquel en el que puedan desarrollar su potencial funcional: sobre el fuego cocinando los alimentos.

La experiencia comenzó con el ofrecimiento de un pequeño pedazo de arcilla para cada participante y la invitación a construir con ella una pequeña olla de barro que recordemos significativa en nuestra historia personal. A partir de los relatos que esta acción provocó en cada participante se desarrolló una ronda de saberes, una conversación de escucha atenta a los recuerdos personales y subjetivos que al sucederse y acumularse comienzan a poner en evidencia lo que tienen en común, lo que queda asociado a las ollas de barro, los rasgos que las describen, su eficiencia desde la experiencia de uso, incluyendo la implicación emocional asociada. De esta manera los saberes que circularon en la ronda destacaron la sencillez y precisión de su forma envolvente de vapores y mantenedora de calor, transmisora continua de temperaturas, preservadora, conservadora, eficiente calórica, de tiempos lentos y sostenidos, de acompañamiento del fuego en la cocción de nuestros alimentos. Los momentos de cocción de alimentos como instancias afectivas de acción y existencia. El sabor de sus comidas y los usos diferenciados según los alimentos<sup>39</sup> son algunos de los tópicos que observaban sus cualidades y compartían el reconocimiento de sus propiedades. Además de comprarle ollas de manera directa a los casireños, también se habló de saber hacer y usar ollas de barro como una acción que proporciona autonomía en comparación al uso de una de aluminio que genera dependencia. De los ritmos y velocidades de vida que proporcionan una y otra.

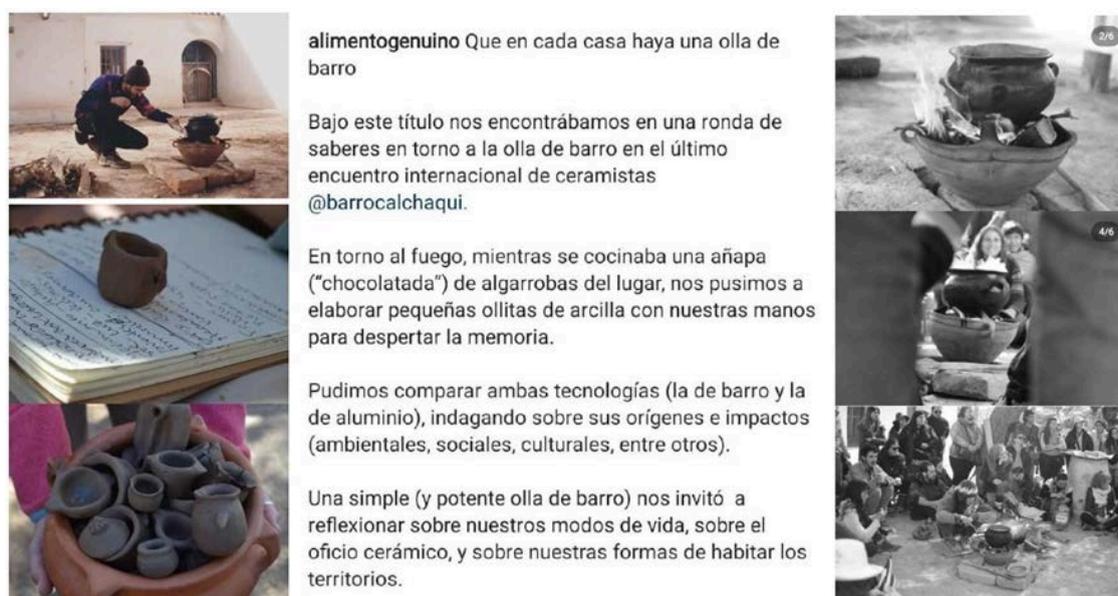


Figura 7: Registro publicado por Julio Hernández en sus redes sociales (@alimentogenuino).

<sup>39</sup> La porosidad de esta cerámica provoca que sobre su superficie de contacto queden alojadas partículas de los alimentos y, en consecuencia, parte de sus sabores. Por esta razón aquellas que son empleadas, por ejemplo, para hacer un dulce se reserva exclusivamente para este tipo de sabores. Resulta entonces una práctica extendida para quienes usan habitualmente ollas de cerámica tener un ajuar de ollas, que permite destinar una para guisos, otra para sopas, otra para locro, y así, con la variedad de comidas de olla.

## Comercio justo de cerámicas Casireñas

En la plaza se montaron dos puestos de feria para los ceramistas de Casira Virginia Cruz y Damián Cruz. La reflexión extendida entre ceramistas y sostenida en el tiempo respecto a Casira como un lugar emblemático de producción cerámica, de saberes ancestrales y tradiciones tecnológicas muy valiosas pero desvalorizadas económicamente, hace de Barro Calchaquí un espacio de circulación particular para la cerámica casireña donde se logra el comercio directo.

Como hemos mencionado, la situación actual del pueblo alfarero se ha construido históricamente en torno a una serie de parámetros valorativos cargados de estigmas y jerarquizaciones sobre las materialidades, los procedimientos artesanales de producción, los saberes ancestrales indígenas, las producciones domésticas realizadas principalmente por mujeres, los cánones de belleza hegemónicos, los objetos utilitarios, entre otros. En consecuencia, no basta la excelencia y eficiencia de sus productos para insertarse en un mercado de manera que el rédito económico guarde proporción con el trabajo de producción. Hay una infravaloración de los costos productivos que invisibiliza el esfuerzo corporal, el tiempo dedicado que requiere la producción cerámica, que desconoce el *know-how* tecnológico y confunde la disponibilidad de los barros en las cercanías del pueblo con una gratuidad material.

Por el contrario, los *encuentristas* conocemos algo de esos procesos y de la infravaloración que el mercado impone a la producción artesanal cerámica y además, Casira ha generado una admiración colectiva en el ámbito del arte cerámico, con lo cual los modos relacionales que los casireños establecen con otros ceramistas en estos eventos constituyen una experiencia de resistencia y discontinuidad relevantes. En estos contextos, la venta de piezas puede realizarse a precios justos y de manera directa con sus productores. En los puestos que montan Virginia y Don Crucito las ollas se venden a un precio justo, sin intermediarios que se queden con la ganancia, venden a otros ceramistas que saben del valor de sus piezas y eligen comprarlas directamente a los productores aún sabiendo que en cualquier feria cercana se venden piezas similares, seguramente también producidas en Casira, a un precio tres o cuatro veces menor. Aquella ley de mercado que tiene por presupuesto que un comprador naturalmente tiende a elegir el vendedor más económico, queda aquí desactivada. En todo caso, se revisa que la noción de “costo” no es solo monetaria, pues las variables que entran en juego consideran los costos en un sentido más amplio y reconoce que la compra en sitios de distribución intermediada resulta muy costosa para el pueblo alfarero.

Claro está que no modifica las condiciones materiales y estructurales de Casira, es una situación excepcional que no incide en la estructura económica de Casira pero sirve para comprender las lógicas que el colectivo ceramista elige construir, es representativa de una ética cerámica

lentamente construida, un espacio de sensibilización que logra decantar en gestos concretos en torno al dinero y las elecciones posibles de su circulación.

### Visita a la cantera de arcilla

Como hemos mencionado de manera incipiente en el apartado anterior, un momento particularmente significativo de Barro Calchaquí es la visita a la cantera de arcilla que se encuentra en las cercanías de San Carlos. No se accede fácilmente a ella, requiere cruzar un río, transitar varios kilómetros por caminos sin indicaciones y finalmente hacer un largo tramo a pie. La visita tiene un carácter experiencial en la que la caminata de este último tramo en manada muy temprano predispone los cuerpos para lo que vendrá. Ya lo habíamos comentado en el registro de Barro Calchaquí 2018: para cualquier ceramista la experiencia de encontrarse frente a una montaña de arcilla que se levanta desde el suelo unos cuantos metros hacia arriba es impactante.

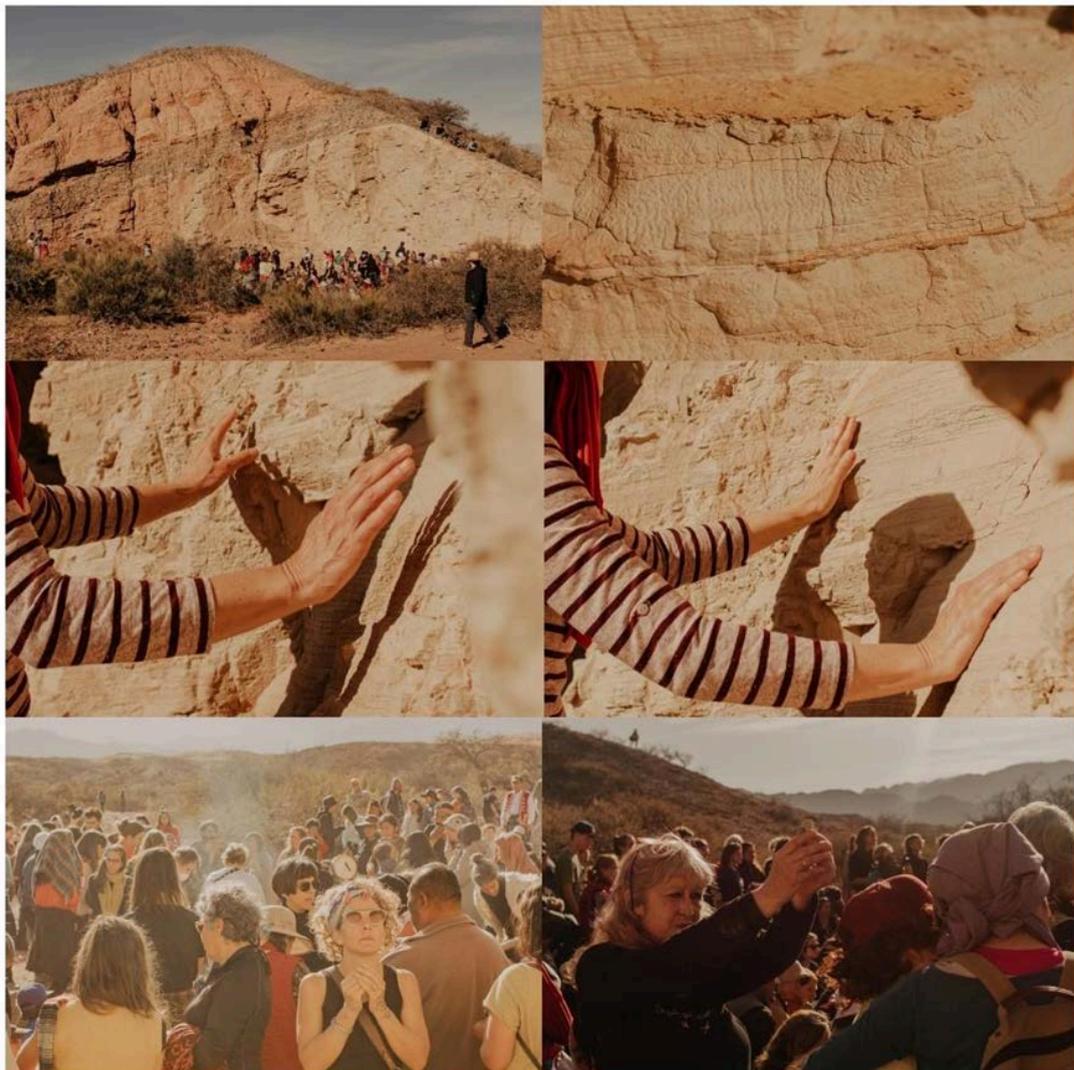


Figura 8: Registros de la visita a la cantera.

Allí, se hace una ceremonia de agradecimiento, se discute sobre lo desmedido y dañino que resulta el modelo extractivista de producción actual, se proponen modos alternativos de vincularse con la naturaleza y con el mundo, de habitarlo, desde el ritual de agradecimiento y ofrenda. También hay quien toma un poco para llevar a su taller, la tentación es enorme. Pero como mencionamos más arriba, en los conversatorios durante la semana se reflexionó sobre la importancia de dejar esta arcilla para los artesanos del lugar y es la actitud que predomina. Podemos ver en esta experiencia una práctica ética cerámica colectiva. Las copleras cantan, las artesanas se manifiestan y danzan, nos invitan a un ritual que busca hacer presente maneras de habitar estas tierras como se hacía hace quinientos años.

Esta actividad tiene una impronta performática en la que los cuerpos habitan ese territorio en un momento compartido, el “aquí y ahora” genera una experiencia que si bien podemos recoger en estas palabras y fotografías, arrastra la imposibilidad de traducción a este lenguaje verbal-visual pues su materialidad es definitivamente otra: la intransmisible contingencia de estar presente en una situación en cierto tiempo y espacio.

### **Conversatorio espontáneo de reflexión de mujeres**

El último día del encuentro se destina a la cocción de las piezas realizadas en la plaza, finalmente se encienden los hornos que fueron construidos durante la semana y el patio de hornos del museo arde.

Mientras estas actividades se llevaban adelante, en la plaza un grupo de mujeres autoconvocadas se reunieron para conversar sobre una serie de preocupaciones sobre el encuentro que necesitaban compartir y trabajar. Las dinámicas que los movimientos feministas desarrollaron en nuestro país en los últimos años han construido estrategias de acción colectivas que se replican en estos espacios o que aparecen como instancias necesarias para explicitar conflictos e incomodidades vividos durante el encuentro. El surgimiento de este conversatorio espontáneo da cuenta de la necesidad de abordar ciertos malestares y desacuerdos que suceden en el encuentro y apuntan a una transformación del estado de cosas en adelante.

Este grupo de feminidades planteó una serie de preocupaciones en torno a los cuidados en distintas escalas que incluían el cuidado de San Carlos y sus habitantes. ¿Cuántos somos? ¿cómo habitamos el pueblo? ¿cómo queda cuando nos vamos?; preocupaciones por la contaminación del agua, propuestas de organización de la producción de alimentos, sobre el cuidado de niños y cuidados generales a la exposición al sol.

Se observó el crecimiento exponencial que hubo respecto a ediciones anteriores, lo cual se vio reflejado no solo en la cantidad de actividades desarrolladas sino también en el número de participantes. San Carlos es un pueblo pequeño que se ve transformado por el evento que aloja

cada dos años. Entonces, se planteó la necesidad de preguntarnos cómo le afecta a los pobladores este evento, cómo queda después, la necesidad de conocer qué pensarán sobre nuestra presencia. Tan grande fue la convocatoria que tuvo en esta oportunidad que comenzaron a verse desbordadas las posibilidades de alojamiento e incluso en algunas ocasiones se volvía problemático el abastecimiento de alimento para este número de personas. ¿Cómo será en los próximos años? ¿Fue un incremento casual, un efecto post-pandémico excepcional o seguirá en aumento? ¿Es suficiente la organización que se hizo hasta el momento si la cantidad de participantes siguiera subiendo? ¿Es posible colectivizar la gestión y organización de Barro Calchaquí delegando las responsabilidades?

### **Resonancias post-encuentro: una reflexión ilustrada**

Caribay es una ilustradora y ceramista Venezolana que vive y trabaja en Buenos Aires. Días después del encuentro compartió en sus redes sociales una reflexión ilustrada sobre las resonancias que tuvo en ella la experiencia del Barro Calchaquí 2022, (figura 9) donde podemos ver la relevancia que tiene lo relacional en estos espacios y el tipo de relaciones que se propician. La autorreferencialidad de este registro, la metáfora del dibujo y la paleta de colores así como la construcción de una narrativa de cuadros temporales se presentan como recursos eficientes para expresar una afectividad y emocionalidad íntima y subjetiva, pero no por ello individual. La emocionalidad trabajada en estos dibujos fue colectivamente construida, forma parte de un entramado intersubjetivo entre los participantes del encuentro y quienes transitamos la experiencia de un Barro Calchaquí podemos encontrarnos representados en esta manifestación.

### **Participación de los alumnos del colegio secundario n°30 de Casira en Barro Calchaquí 2022**

En la edición de 2018 se había programado una actividad con alumnos del colegio secundario de Casira que tuvo que suspenderse pues no habían logrado llegar a San Carlos. En cambio, en Barro Calchaquí 2022 se logró sortear esta dificultad y se realizó una actividad organizada desde el Colegio Secundario n°30 de Casira: tres alumnos del último año realizaron una demostración de procedimientos en la plaza central, probablemente se trate de los expositores más jóvenes en un Barro Calchaquí.

En torno a ellos se genera una expectativa particular por parte de los participantes. Se destaca la atención en la observación asociada a la admiración que los casireños generan en los demás

cari.bay @barrocalchaqui pt.1

Tengo muchas anotaciones de lo que viví la semana del encuentro y decidí dividirlos en partes comenzando por una de las cosas que más me marcó: el equipo. Tuve la suerte de toparme con personas maravillosas toda la semana, que me enseñaron muchísimo pero en la habitación que me tocó quedarme encontré un equipo cariñoso y atento. Un equipo que acompañó charlas, vinos y paseos, un equipo que me acompaña por siempre. Yo sabía que el barro era mágico pero no para tanto!



Figura 9: Ilustración de Caribay publicada en sus redes sociales (@cari.bay)

ceramistas. Los tres alumnos presentaron una serie de técnicas y procedimientos de producción que quisieron compartir, alternándose para exponer de a uno. En estas prácticas puede observarse que no trabajan exclusivamente con los procedimientos tradicionales que se emplean en Casira sino que la institución educativa tiene un interés sostenido por abordar y propiciar también otros procedimientos. El colegio tiene una especialización en cerámica en el marco de instituciones educativas de arte y trabajo y el edificio mismo agrega a los espacios áulicos los formatos de taller donde convive la enseñanza de contenidos similares a demás escuelas de cerámica argentinas con saberes específicamente casireños, pues la currícula incluye un área de “cerámica ancestral” dictada por “idóneas” del pueblo, actualmente la alfarera Canchi. Se consideran idóneas a aquellas alfareras que sostienen los procedimientos de producción

tradicional. Su inscripción en la currícula da cuenta de una intención de integración institucional, el reconocimiento de saberes culturalmente adquiridos, es decir, por fuera de la educación formal. Detrás de este diseño pedagógico se evidencia la perspectiva que reconoce indispensable los saberes que portan estas alfareras.



Figura 10: presentación en Barro Calchaquí 2022 de alumnos del colegio secundario N°30 de Casira

Entre los procedimientos que expusieron se destacó una versión local de la *técnica moca*, aquel tratamiento de superficie que se realiza con engobes (pastas coloreadas en estado líquido que se emplea como pintura sobre una pieza) a partir de la reacción entre un medio alcalino y otro ácido, habitualmente realizado con tabaco, los alumnos casireños mostraron que pueden desarrollarlo con *tola* un pequeño arbusto que crece en la puna casireña. Luego de las demostraciones se destinó un momento de taller en el que los participantes trabajaron con la pasta casireña y los procedimientos mencionados.

## Debate relacional

La Estética Relacional (Bourriaud, 2006) ha sido una importante propuesta para la teoría del arte que quiso advertir un movimiento de transformación del arte contemporáneo de manera simultánea a su emergencia –tarea por más difícil- con lo cual el resultado puede pensarse como un experimento teórico que, así como evidencia contradicciones insoslayables, también, ha ofrecido un andamiaje teórico cargado de herramientas de análisis con las que pensar el arte cuando se enfoca directamente en las relaciones humanas. El arte contemporáneo continúa problematizando lo vincular en sus prácticas. Pensar lo relacional como una instancia de apertura y búsqueda es una propuesta vigente dos décadas después del escrito de Bourriaud, insistiendo en su relevancia y tomando nuevas formas de materialización.

Luego, las críticas que ha recibido dan cuenta de una potencia latente en aquellos postulados de fin de milenio. En las recopilaciones de las principales críticas (Prado, 2011; Belenguer & Melendo, 2012) podemos visualizar un espacio de reflexión teórica continuada, de discusión sobre la estética relacional que la expande y hace más compleja. Estos debates tienden a coincidir respecto a la identificación de un desacierto respecto a la proyección de estas ideas en obras concretas, es decir, en la selección del cuerpo de obras con las que Bourriaud construye su teoría a las que cabría la réplica respecto a la superficialidad de las relaciones en juego. Sin embargo, es posible otorgar cierta autonomía al desarrollo teórico relacional que aún nombra inquietudes y prácticas del mundo del arte. O en los términos de Belenguer y Melendo quedarnos con “lo que es posible decir de la *estética relacional* y Bourriaud no dijo” (2012: 92). En este sentido, la revisión de las críticas que ha suscitado construye también una nueva versión en la que se rescatan sus aspectos más sugerentes y se la amplía incluyendo las diversas problematizaciones.

Propondremos, entonces, que esta crítica puede complementarse con la sugerencia que hace Ticio Escobar (2014) respecto a suspender la categoría de arte para pensar las manifestaciones artísticas latinoamericanas. Detenemos a observar, registrar y reflexionar sobre las formas estéticas concretas locales dejando que ellas nos impregnen con sus imágenes y lógicas propias. La apuesta por una metodología materialista permite, en todo caso, rescatar de ellas lo que pueden aportar a las construcciones teóricas que han sido desarrolladas en otro espacio y con otras historias. Esta misma suspensión es la que hemos sostenido respecto a la Estética Relacional, sólo así es posible proponer analogías entre dos instancias artísticas tan disímiles.

Los encuentros de ceramistas son espacios relacionales en los que podemos analizar cómo se desarrollan utopías de proximidad o micro-utopías, la problematización del contexto social como una práctica que se posiciona en contra de la estandarización de los lazos sociales, una modelización -que es distinto a una representación- de universos posibles, un intento por

re-aprender a habitar el mundo, repensar la forma del arte como intersticio social con una participación del espectador, la construcción de una comunidad temporal y la intersubjetividad como punto de partida para una construcción colectiva del sentido (Bourriaud, 2006).

### **Articulación entre las críticas a la estética relacional y Barro Calchaquí**

En la teoría desarrollada por Bourriaud los conceptos que hemos enumerado en el párrafo anterior se encuentran interrelacionados. Por ejemplo, el concepto de *micro-utopías de proximidad* que introduce en el prólogo le sirve para describir las comunidades temporales producidas por el arte relacional, en las que el contacto y la proximidad de sus participantes toman circunstancialmente una forma utópica, una fuga respecto al “sujeto ideal de la sociedad (...) reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio” (Bourriaud, 2002, p. 7) en el contexto de una sociedad que mercantiliza los lazos sociales. La conjunción de “micro-utopía” articula la voluntad moderna de la emancipación de los pueblos (lo utópico) con una materialización fragmentada marcadamente posmoderna que escapa a los grandes relatos (lo micro), pues para el autor “No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica” (Bourriaud, 2002, p.11). Además, la “proximidad” refiere a los modos urbanos de vincularnos:

El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los "estados de encuentro" propuestos por la Ciudad. ¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas? (Bourriaud, 2002, p.15).

Para la articulación entre este paradigma estético y el fenómeno que nos proponemos analizar es necesario alguna discriminación previa entre ellos. Las obras analizadas por Bourriaud y los encuentros de ceramistas son situaciones de naturaleza diferente: las primeras son obras de arte contemporáneo repensando las formas que puede tomar, expandiendo su alcance al intercambio entre personas que asisten a un encuentro en un espacio de arte, donde las relaciones humanas devienen formato y materialidad de la obra. Bourriaud se basó en obras de arte contemporáneo exhibidas en galerías y museos de arte contemporáneo, es decir, en sus espacios legitimados e instituciones especializadas. Allí, señala el gesto de introducción en el mundo del arte una condición cotidiana del exterior para proporcionar una experiencia estética en torno a las relaciones humanas. Por el contrario, los encuentros no son obras de arte ni se enmarcan en un espacio del sistema del arte que reglamente la participación de sus espectadores. Se despliega en la plaza, las casas y mesas, el museo arqueológico, el camping municipal de San Carlos, hospedajes en pueblos vecinos y se desplaza hasta una cantera. No tiene horarios de apertura al público, su duración semanal permite la entrada y salida, la participación intermitente y, hay que

decirlo, el cronograma de actividades<sup>40</sup> es más bien una referencia flexible que se actualiza y modifica permanentemente según las circunstancias. Además, hay un accionar colectivo de hacer público parte de las actividades de producción que cotidianamente se realizan de forma privada. Lo que ocurre en espacios privados se desplaza al espacio público para hacer con otros lo que habitualmente se hace de manera individual.

En ambos casos -las obras que analiza Bourriaud y los encuentros de ceramistas- se trata de desplazamientos de sus lugares habituales para inscribirse en otros espacios y formatos que ponen de relieve lo vincular, lo que se genera al compartir un lugar, una actividad, una experiencia junto a otros. Es en torno a lo relacional que identificamos posibles puntos de contacto.

Otra de las categorías que nos propone Bourriaud para pensar el arte relacional es el *intersticio social*, término con el que Marx nombra aquellas comunidades que de alguna manera logran fugar las formas capitalistas de intercambios humanos, un espacio de relaciones alternativas. Apoyado en esta idea sostendrá que el arte relacional pasa de la representación a la *modelización* de otras tramas sociales:

Es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, "intersticio", fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. (Bourriaud, 2002, p.15-16)

Siguiendo las ideas del autor veremos que esta versión del arte dirigida a una emancipación social se apoya también en las ideas que Guy Debord (1967) desarrolla en *La sociedad del espectáculo*, un destino anunciado hace cincuenta años que aún logra describir la mediación comercial de las relaciones humanas y lo controlado de los espacios de interacción como parte de una lógica de consumo. Los argumentos teóricos de Bourriaud parecieran dar cuenta de una posición crítica hacia el sistema capitalista y, en contrapartida, expectante respecto al rol del arte contemporáneo como modelización alternativa y creadora de nuevos modos de vinculación social. En este sentido, el autor nos invita a pensar el arte como resistencia a la estandarización de las relaciones humanas a partir de la construcción de las **micro-utopías de proximidad** que comentamos más arriba, donde ese modo alternativo de habitar el mundo se desarrolla en

---

<sup>40</sup> En el anexo se encuentran los cronogramas de actividades de Barro Calchaquí 2018 y 2022.

escalas más pequeñas, aisladas y circunstanciales. Este concepto nos sirve para nombrar algo que sucede en los encuentros de ceramistas respecto a la construcción de horizontes deseables, resuena en el accionar colectivo que durante el evento apuesta por la imaginación de maneras alternativas de habitar el mundo que podría ser vista como utópica pero su existencia da cuenta de la construcción de comunidades temporales con posicionamientos críticos desde donde se construyen modelizaciones de vidas ceramistas cuyas propuestas de vinculación con lo mineral es del todo distinto a los habituales o los más extendidos como los formatos extractivistas de producción.

Las revisiones éticas que se desarrollan allí priorizan un bienestar más extendido que el de las individualidades y la inmediatez. Por ejemplo, la decisión de que la mayoría de las piezas realizadas durante el evento no se cocinen es parte de una convicción política que ilustra esta experiencia ceramista que buscamos señalar: la producción cerámica en Barro Calchaquí incluye una reflexión respecto al combustible en los términos de cuánta madera se necesita para alimentar un horno, cuántos árboles necesita una horneada, cuánto tiempo tardaron en crecer esos árboles, cuál es el costo de cada cocción, entendiendo por *costo* lo que le cuesta al mundo, el modo en que le afecta a los ecosistemas. De esta manera las experiencias cerámicas que tienen lugar aquí incluyen la advertencia de que los árboles no están en el mundo dispuestos como recursos para satisfacer aquella pulsión por conservar una pieza cerámica. Es habitual aquel tipo de actividades participativas en las que al finalizar cada participante se lleva la pieza realizada. En Barro Calchaquí se despliegan varias actividades en las que los participantes construyen piezas pero la propuesta que prima es la de darle valor a ese renunciamento individual de hornear y conservar el objeto realizado para devolver ese barro al suelo. Esta también es una experiencia cerámica fundamental de Barro Calchaquí, un accionar humano que problematiza su lugar en el mundo reconociendo que a la corteza terrestre le ha llevado miles de años devenir en arcilla. Se trata de limitar la acción humana como un acto de resistencia y diferenciación respecto a otras formas que tiene la especie humana de vincularse con estas otras formas de existencia no humana.

En este sentido, puede pensarse como una versión actual y situada que se entrelaza con ciertas intenciones de la estética relacional, aunque también la trasciende. La teoría de Bourriaud se inscribe en una serie de pensamientos filosóficos que han buscado explicar de manera crítica el devenir humano señalando lo opresivo de los contextos socioeconómicos y describir estrategias emancipatorias desde el campo del arte para contrarrestar el advenimiento de una *sociedad del espectáculo*. Bourriaud dialoga entonces con autores como Benjamin, Althusser, Marx, Debord, Guattari, Deleuze, Lacan, Lévi-Strauss, Nietzsche, Danto, Tzara, Duchamp o Warhol, articulando sus ideas con un cuerpo de pensamientos que le sirven de andamiaje histórico sobre el que apoyarse. Si bien es posible reconocer cierto exceso por hacer confluír tantas ideas con la

justificación de su teoría<sup>41</sup>, también podemos leerlo como un entusiasmo teórico o una convicción sobre su propuesta como un devenir posible en el que confluyen estos pensadores que lo antecedieron.

Tal vez allí esté parte de la potencia de la estética relacional, que comenzó queriendo describir una nueva manera del arte contemporáneo -que, además, intentó hacerlo desde un posicionamiento materialista que se suponía partía de la observación de experiencias empíricas en las galerías de arte- pero la escritura y el diálogo filosófico con tantas ideas propició su expansión y autonomía. De hecho, si pensamos el debate que se abrió en torno suyo los años posteriores a la publicación y tomamos la propuesta de Belenguer y Melendo (2011) que encuentran la revisión crítica como una instancia constructiva que amplía la teoría original integrando las contradicciones y visiones estética y políticamente contrapuestas, es posible volver una y otra vez a sus palabras para continuar pensando el arte contemporáneo o, como en este caso, algunas prácticas no categorizadas del arte actual, situadas y experienciales.

Las experiencias vividas en nuestros encuentros tienen su núcleo en las prácticas de una disciplina específica, la cerámica, pero la desbordan y se inyectan en diversos estratos de las relaciones humanas. No sólo promueve vínculos sociales que habiliten intersticios en el sistema mercantil -la venta de piezas a precios justos, por ejemplo- sino que pone en discusión cómo nos relacionamos con la materia, con los cerros y suelos, cómo se ve afectado el mundo cuando producimos, cómo producen distintos grupos humanos, cómo pueden organizarse los productores artesanales para hacer sustentable el trabajo. En este sentido, acerca una respuesta propia a la pregunta abierta por Bishop (2004) respecto a la necesidad de preguntarnos cómo son las relaciones que promueve el arte relacional. En estos espacios de experiencias cerámicas veremos que lo relacional ya no se acota a las relaciones humanas sino que se extiende a reformular las relaciones con otros agentes no humanos, principalmente, con los minerales en sus distintos estados.

Otra crítica reiterada que se le ha hecho a la estética relacional - por parte de Clarie Bishop, Hal Foster, Anthony Downey, Stewart Martin entre otros- señala el error de llamar “democrática” a una actividad por el hecho de ser abierta o participativa (Prado, 2011). Bishop (2004) explica que en una sociedad democrática necesariamente existe el debate, la discusión y la confrontación entre posiciones diferentes, pues la democracia se construye sosteniendo estos conflictos, no eliminándolos o negando su existencia. De allí su conceptualización en torno a los antagonismos en tanto remite a una dinámica que permite que emerjan nuevas políticas y se habite realmente una democracia pluralista. En las obras de arte relacional que analiza

---

<sup>41</sup> Prado (2019) recoge la crítica de Philippe Dagen sobre lo ecléctico de los autores como una falacia de autoridad y un exagerado interés por estar de acuerdo con el mayor número posible de autores.

Bourriaud la creación de comunidades temporales practican una relacionalidad que no habilita lo conflictivo de las relaciones humanas ni las tensiones generadas por las diferencias.

Estas ideas pueden servirnos para observar lo participativo en los encuentros de ceramistas, cómo son las relaciones que allí se generan ¿hay lugar para trabajar los antagonismos -estructurales o circunstanciales- que pudieran surgir?

En una primera aproximación, podemos pensar que aquella dimensión territorial que hemos identificado en Barro Calchaquí 2018 como *Territorio en conflicto: la colonialidad* pone de manifiesto la presencia de luchas históricas y vigentes, ofrece un espacio de visibilización de luchas territoriales de pueblos indígenas que no cuentan con mucha difusión y de esa manera se posiciona frente a un entramado contextual de evidentes antagonismos históricos que forman parte de una resistencia a las imposiciones coloniales de disciplinamiento territorial. En este sentido, el antagonismo se vuelve un tema necesario de exponer, una estrategia de acción frente a ciertas desigualdades estructurales o ante casos de represión policial que se mantienen con impunidad y complicidad estatal. La problematización y difusión forma parte de una serie de estrategias de posicionamiento político que encuentra resonancia y apoyo en parte del colectivo de ceramistas.

Otra forma de pensar los antagonismos puede ser a partir del registro de ciertas tensiones o debates que se dan entre los participantes de estos eventos, y allí nos acercamos más al planteo de la autora, porque ya no se trata de enunciar un antagonismo que está afuera del evento sino problematizar algo del propio encuentro. Sin proponer una respuesta acabada sobre este asunto podemos decir que si bien prima un clima festivo que se apoya en lo común entre sus participantes, las diferencias son intrínsecas al colectivo ceramista que habita estos espacios. De hecho, sólo es posible hablar de un colectivo ceramista si se advierte su carácter heterogéneo. Muchas de estas tensiones y diferencias históricas han sido registradas por Balo (2023) en su historia de encuentristas, pues las dinámicas asamblearias así como la existencia de distintos encuentros con distintos enfoques ya da cuenta de estrategias de gestión de las diferencias. Entre los registros que hemos presentado en este capítulo se destaca el surgimiento de un conversatorio de mujeres autoconvocadas como una expresión significativa de las discusiones que problematizan explícitamente dinámicas relacionales dentro del encuentro.

Con el paso del tiempo estos encuentros han ido perfilando una serie de posicionamientos políticos que buscan repensar cómo son los vínculos entre sujeto y materia, entre el ceramista y la arcilla, entre las sociedades y los suelos. Discutir cómo se reparte el territorio, se habita o explota. La profundización en estas cuestiones surge no tanto del encuentro en sí, sino del encuentro sostenido en el tiempo, el reencuentro. Las comunidades que se generan en cada ocasión no tienen la temporalidad que veíamos en las obras de arte relacional -comunidades

temporales- sino que se prolongan y están vinculadas a las prácticas cotidianas de cada integrante, a la profesión, el trabajo, los intereses y conocimientos, no se arman y desarmen en cada ocasión. Hay algo que permanece y se reactualiza, un retorno que hace más densas las relaciones, profundiza sus interacciones y permite cierta sofisticación de los diálogos. Los conversatorios retoman conflictos que tuvieron lugar dentro del colectivo y forman parte de su historia.

Finalmente, mencionar que los registros aquí expuestos pretenden traer al espacio de producción académica de conocimientos algunos momentos que permitan aproximarnos al espíritu de los encuentros. En este sentido, nos incorporamos en la pregunta que arroja Balo:

¿De qué manera actualiza el arte cerámico sus marcos teóricos fuera de lo convencionalmente instituido y desde qué lugares lo hace? Esta pregunta encierra la imagen doble; por un lado, rescatar y recoger los saberes locales solapados por la tradición de la cerámica hegemónica, a partir de la expulsión o no, de su seno de la mentalidad colonial; y por otro lado, la de fundar los conceptos de una cerámica disruptiva con ciertos cruces de saberes (técnicos, históricos, estéticos) que problematicen los existentes. (Balo, 2023: 28)

Entre las estrategias que han desarrollado los *encuentristas* podemos incluir en estos últimos años el territorio virtual de las redes sociales, pues -con una naturaleza diferente a lo que sucede en la experiencia- constituyen un espacio de sostenimiento, reafirmación y continuidad de aquellas interacciones que se desarrollan en los encuentros: facilitan la organización y circulación de información, la construcción de redes, seguimiento y contacto entre sujetos territorialmente distantes. Son también un espacio en el que encontrar luego repercusiones y reflexiones posteriores respecto a cómo viven los participantes su paso por allí. En este sentido, hemos incorporado las ilustraciones de Caribay (figura 9) en tanto muestra las resonancias afectivas que suele despertar la experiencia cerámica de participación y su trascendencia al tiempo del encuentro, como sostiene Balo “El motor objeto que hace funcionar al dispositivo [del encuentro] es el vínculo afectivo, la responsabilidad de continuar el oficio, la expresión y experimentación cerámica en la construcción de su sentido colectivo.” (Balo, 2023: 53)

En los días, semanas y meses posteriores al encuentro continuaron surgiendo nuevas publicaciones -de las que la citada es sólo una muestra- sobre lo que esta experiencia dejó en sus participantes, de qué manera los ha interpelado y las reflexiones y acciones que de allí derivaron. Tal vez, ese material ramificado en la virtualidad pueda servir como insumo de futuras investigaciones sobre la gran pregunta que la estética se ha hecho insistentemente respecto a si puede el pueblo representarse a sí mismo. O en los términos de Bourriaud:

Sería útil escribir algún día la historia del arte desde la perspectiva de las poblaciones que la protagonizan y las estructuras simbólicas/prácticas que permiten recibirlas ¿Qué flujo humano, regulado según qué modalidades, pasa entonces por las formas artísticas? (Bourriaud, 2006: 91)

Tal vez, los encuentros de ceramistas formen parte de las estrategias de repolitización del arte, una forma posible que adopta un área determinada del arte que no se ha sentido suficientemente alojada por las instituciones oficiales y los espacios legitimados del sistema del arte por lo que construye sus propias maneras de circulación, gestión, organización, problematización, producción, participación, intercambio, revisión, denuncia, inserción en las tramas sociales, prácticas y experiencias artísticas donde explorar y desarrollarse, intentando además reconfigurar el tipo de relaciones humanas propuestas por las ideologías dominantes.

En este sentido, podemos pensar que el arte cerámico transita a su manera aquellas paradojas del arte político que enuncia Ranciere (2010) cuando piensa en un espectador emancipado. Hay una tradición del arte cerámico vinculada a cierta estética de representación de sectores oprimidos y dominados, una tematización recurrente que puede observarse en las exposiciones de arte cerámico. Pero las relaciones humanas que se desarrollan en estos espacios devinieron en una necesidad de organización para la acción de colectivos en los que discutir las políticas de este arte e imaginar estrategias posibles de transformación de las condiciones materiales concretas del arte cerámico en tanto profesión y trabajo. Es necesario entonces reconocer estas instancias diferenciadas: así como durante el encuentro se desarrollan exposiciones y muestras de arte que sostienen esa ficcionalidad propia del arte, con un tiempo y espacio discontinuo del resto de las experiencias, también se dan espacios de discusión colectiva en la que definir posicionamientos y acciones políticas sin la mediación representacional de desinterés kantiano, es decir, sin una estetización de la discusión política. Ranciere insistiría en reconocer a cada una de ellas como formas diversas de abordar el arte cerámico, sin exigirle a una los efectos que dependen de la otra.

En todo caso, quedará por ver si tal separación puede delimitarse en estos eventos o si no se construye allí una experiencia amorfa de otro tipo en la que discernir estas instancias se vuelve forzoso o artificial. Por el momento, nos animamos a nombrarlo como una experiencia cerámica y su propio devenir determinará las formas, alcances y efectos que este fenómeno depara.

### **Breves reflexiones finales**

El conversatorio que problematizó lo colectivo desde una perspectiva feminista -conversatorio colectivas- aportó una serie de pensamientos e imágenes que aún no habíamos visto en ediciones anteriores. Una puesta en palabras de experiencias colaborativas que potencian lo que habitualmente se desarrolla en soledad. La imagen fractal -que da nombre al colectivo de Mar del Plata- es una geometría de repetición a diferentes escalas de aproximación, lo que sucede en pequeño tiene correlato con la forma que se ve a lo lejos cuando es enorme, una imagen que les permite abordar una relacionalidad alternativa a las jerarquías verticales de poder para construir de otra manera. En este sentido, es interesante pensar si lo fractal no permite reconfigurar la

idea de micro-utopías en tanto el accionar en una pequeña escala podría tener resonancias y afectar escalas más amplias.

Esta colectiva señaló la confusión que recae a veces sobre la grupalidad cuando se la piensa irreflexivamente homogénea, pues la potencia de la grupalidad se obtiene por la suma de voces sin que ello implique el desdibujamiento de las singularidades que lo componen. En este sentido, nos recuerda las propuestas de Giasson (2000) en *El “yo” y los “otros” ¿comunidad o colectividad?* cuando plantea lo colectivo como un conglomerado de voces diferentes, de voces en diálogo que -siguiendo la estética de la creación verbal de Bajtín- ya no ocultan los “yos” sucesivos que construyen colectividad por añadidura de voces a lo largo del tiempo. Análogamente, esta dialéctica nos sirve para pensar el fenómeno de la tradición, que suele interpretarse como la repetición de una herencia que se replica de generación en generación, pero no debería por ello asumirse pasiva, “sino más bien como un diálogo entre el *yo* presente y los *yos* pasados” (Giasson, 2000: 57), existe una continuidad entre lo dado y lo creado, donde “lo creado se crea de lo dado” y “todo lo dado se transforma en lo creado” (Giasson, 2000: 61) es decir, las voces individuales se añaden una a una y cada vez al entramado de un enunciado colectivo. Como en una conversación.

El dibujo en el centro de la conversación fue un mapa y la propuesta, cartografiar los colectivos que se presentaban para configurar una cartografía relacional, colaborativa, una red de colectivos ceramistas en el territorio argentino y más allá de él. Esta estrategia cartográfica forma parte de una insistente<sup>42</sup> necesidad de inscribir territorialidades propias. Resuenan aquí las propuestas cartográficas que mencionamos en el capítulo 1 cuando señalamos las propuestas que distintos pensadores y curadores delinearon en torno a la construcción de una teoría del arte desde latinoamérica, y la discusión a partir de lo que se pone en escena. Puntualmente, señalamos la propuesta de Ivo Mesquita respecto a la escritura de nuevas cartografías como un dispositivo que permite preservar las especificidades de los discursos artísticos de cada territorio. La territorialidad que piensa el autor ya no se circunscribe al plano físico sino que incluye también la reconstrucción de trayectos, redes de pensamiento e imaginarios que se despliegan cuando se traza una cartografía.

---

<sup>42</sup> El adjetivo *insistente* refiere a las múltiples experiencias cartográficas que últimamente vienen desarrollándose en el ámbito artístico actual, más allá de la que estamos mencionando, en tanto podría pensarse como otro fenómeno de las prácticas contemporáneas más amplio.

# Capítulo 4

## Historia de Casira

La producción cerámica de Casira ha sido estudiada desde diversas disciplinas de las ciencias sociales, principalmente desde la arqueología, la etnoarqueología y, en menor medida, desde la antropología y sociología. En este capítulo analizaremos algunos aportes que arrojan estos trabajos que nos precedieron, recogiendo no sólo los datos que nos permiten contextualizar nuestro objeto de estudio sino también las problematizaciones o preocupaciones que cada autor brindó al describir estas prácticas productivas de cerámica. Además, cada uno de ellos construye una imagen desde un momento determinado de Casira, en conjunto podemos trazar una línea temporal que atienda a las transformaciones y continuidades de esta comunidad y sus prácticas cerámicas en distintos momentos para conocer el contexto histórico de Casira.

Tomaremos como punto de partida el trabajo del antropólogo Juan Carlos Rodríguez (2002) *La alfarería de Casira: las artesanías y el proceso de transformación en su integración a mercados urbanos*. Antes de su investigación era muy poco lo que se conocía sobre Casira, circulaba información oral que mencionaba la dificultad para acceder al territorio por las características de los caminos y las lluvias, por lo cual su trabajo fue pionero de una serie de investigaciones que le siguieron.

Rodríguez enfoca su estudio en las transformaciones de la producción artesanal alfarera de Casira en su inserción al mercado urbano a partir de registros directos realizados durante la década de los noventa: realizó un censo que complementa con una serie de testimonios de alfareros, una descripción de las características sociodemográficas de Casira y la reconstrucción de la historia de fundación de esta localidad fronteriza a partir de la fragmentación de un poblado más grande también llamado Casira perteneciente a la jurisdicción de Bolivia. Este poblado más amplio se caracterizaba por presentar asentamientos dispersos de pobladores rurales en la cuenca media del Río Grande de San Juan, asociado arqueológicamente al conjunto alfarero Yavi-Chicha. El trazado de la frontera internacional lo dividió entre dos nacionalidades, la antigua Casira quedó fragmentada en dos pueblos conocidos como Casira argentina y Casira boliviana.

En el presente capítulo analizamos la historiografía arqueológica desde las primeras aproximaciones de Raffino, las diferenciaciones que aporta Krapovicas, el trazado de cambios y continuidades hasta el presente de Perez Pieroni, el espacio de circulación tradicional que aún se sostiene en la Manka Fiesta, y, finalmente el análisis historiográfico de la construcción arqueológica del concepto *Yavi-Chicha* realizado por Ávila que nos permite profundizar en las características visuales del estilo alfarero Yavi y su asociación con el grupo étnico Chicha.

## Territorio: Casira es un lugar

El territorio cumple un rol fundamental en la producción cerámica, pues sus prácticas forman parte de un modo de habitar la puna como una actividad cotidiana, doméstica, de supervivencia y reproducción de la población mediante el trabajo artesanal con determinados barros del suelo.

Casira se ubica a 3.500 metros sobre el nivel del mar, en un semi-desierto habitado por personas, vicuñas, llamas (Figura 11) y ovejas entre arbustos bajos y dispersos, típicos de territorios áridos, como la tola, la yareta y el iru que sobreviven a la amplitud térmica y heladas gracias al desarrollo de grandes raíces. A los árboles les cuesta sobrevivir allí, la vegetación es principalmente xerófila. Tiene una amplitud térmica de 35° C en un mismo día, vientos de hasta 100 km por hora, ciclos anuales de sequía y lluvias, alternando períodos de clima extremadamente seco entre abril y noviembre y crecidas del Río Grande que interrumpe los caminos de acceso durante el verano. La altura provoca una disminución de la presión atmosférica y del oxígeno ambiental. El suelo es suelto, permeable, arenoso y rocoso (Rodríguez, 2002).

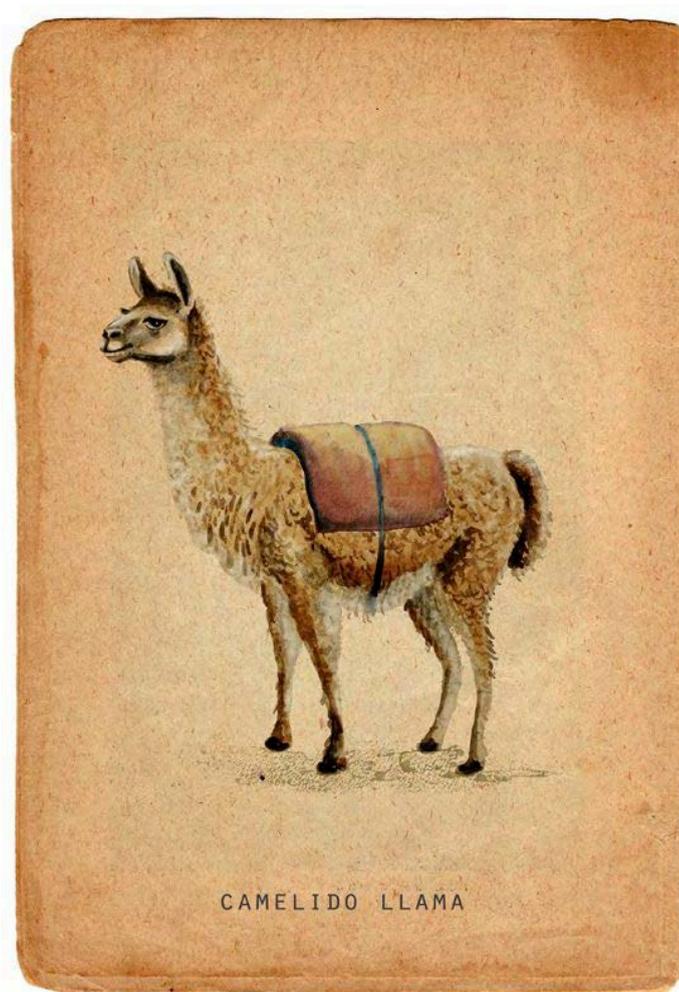


Figura 11: Ilustración de Julieta Pellisari sobre la fauna de la puna.

La precariedad de los caminos de acceso ha tenido gran incidencia en el aislamiento de Casira. En la década de los noventa los transportes públicos iban sólo dos veces a la semana hasta Cieneguillas (pueblo cercano), sin llegar hasta ella. Actualmente, los colectivos que van a Casira no salen de la terminal oficial de La Quiaca sino de un estacionamiento que se encuentra a unas cuadras. Sus días y horarios están estructurados en relación a las actividades laborales de organismos estatales, es decir, para asegurar el traslado de docentes y directivos de las instituciones educativas (la escuela primaria y el colegio secundario) o el agente sanitario que va los fines de semana. El aislamiento se ve disminuido por el desarrollo de los medios de transporte y mantenimiento de los caminos, que hacen más sencillo el traslado hacia y desde La Quiaca. Sin embargo, en las épocas de lluvia -verano- los ríos que abrazan Casira llenan su caudal bloqueando eventualmente las vías de acceso, con lo cual el aislamiento territorial sigue siendo un rasgo característico de Casira que hace dificultoso llegar o partir de allí. Ella misma es una olla<sup>43</sup>, como puede observarse en la Figura 12.

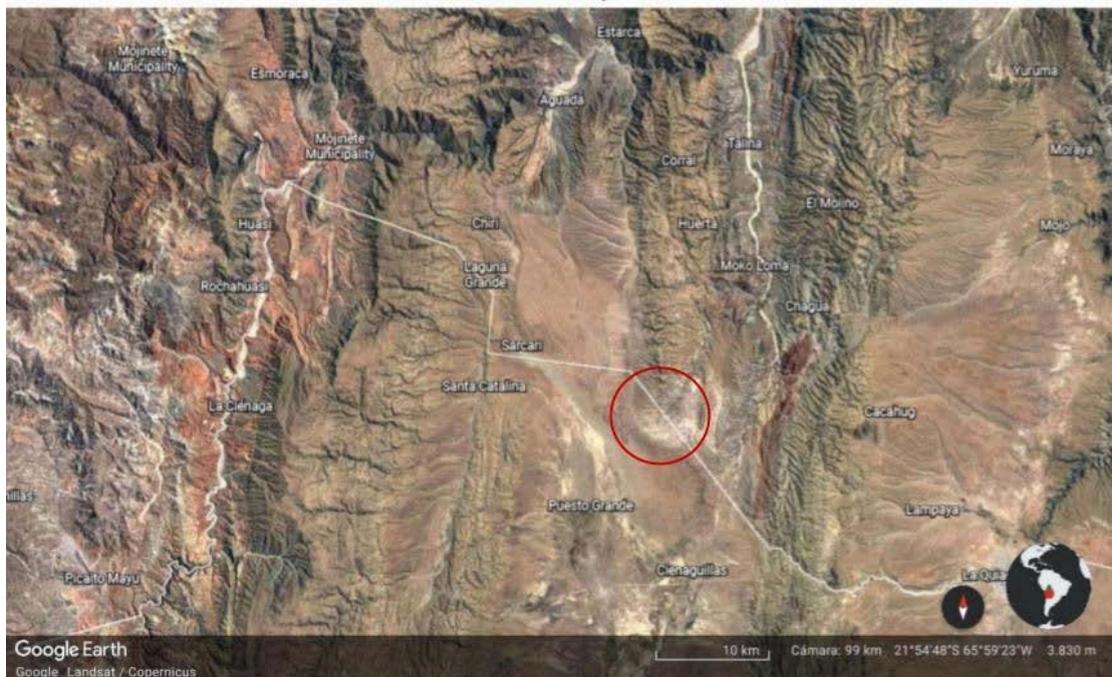


Figura 12: imagen satelital de la ubicación de Casira. La línea blanca representa la frontera internacional que separa Argentina y Bolivia.

Casira se encuentra en la Puna argentina, una meseta sobreelevada, también llamada planicie de altura, rodeada por un cordón montañoso que la aísla, sus únicos caminos naturales de comunicación son las quebradas de Humahuaca, la del Toro o la de los Calchaquíes (Merlino & Rabey, 1978).

<sup>43</sup> Hemos observado que así la llaman en la región.

La Puna argentina es una de las cuatro regiones de Jujuy junto con la Quebrada, los valles y la Yunga. Estos ecosistemas tan diversos se han relacionado históricamente de manera complementaria y cada uno de ellos imprime sus propias características. A lo largo del tiempo, los habitantes se han adaptado a ellas y han organizado sus vidas en función de estas particularidades territoriales, a los distintos pisos altitudinales, a sus diferencias fitogeográficas y a los distintos tipos de recursos que pueden utilizarse en ellos (Rabey, Merlino & González, 1986).

Las características climáticas de la Puna, los recursos naturales y los ciclos de alternancia entre lluvias y sequías se han mantenido estables en los últimos cuatro milenios con lo cual el empleo de los recursos naturales y las tecnofacturas que de ellos derivan han servido a las analogías etnográficas-arqueológicas a establecer parámetros de comparación a partir de la observación de las sociedades actuales (López, 2014). Casira ha sido estudiada como marco de referencia en diversos trabajos arqueológicos pues sus prácticas productivas dan cuenta de una serie de saberes sobre las materialidades específicas de este territorio, sobre sus propiedades y posibilidades de uso: la cerámica que se produce en Casira deviene de una tradición tecnológica situada que actualiza prácticas de herencia milenaria.

Casira presenta un patrón de asentamiento disperso con un núcleo concentrado cuya organización del trabajo se estructura en unidades domésticas, es decir, cada casa es un taller productivo y la actividad cerámica está integrada en las dinámicas del hogar, se realiza entre todos los miembros de la familia y constituye una actividad cotidiana doméstica.

Este modo de organización es similar al de otras poblaciones de Bolivia que también se dedican a la agricultura, ganadería y alfarería, pues Casira forma parte de una demografía más amplia que incluye el sur de Bolivia: habitada por poblaciones rurales de montaña acostumbrada a los procesos migratorios, cuya economía se encuentra determinada por estos ciclos de lluvias y sequías que inciden en las actividades históricas de subsistencia agro-pastoriles (Montero, 2004), en la que se replican estas estructuras productivas junto a otros aspectos sociales y culturales.

Entre las tradiciones tecnológicas situadas que se han desarrollado en este territorio, nos interesa puntualmente describir las que tienen lugar alrededor de las cuencas del Río Grande dado que constituye el espacio de desarrollo de la comunidad Chicha, de donde deriva Casira. Para comprender el origen de Casira será necesario repasar brevemente el trazado de la frontera internacional entre Argentina y Bolivia.

## **Fundación de Casira**

Hasta 1899 la Puna no formaba parte del territorio nacional argentino, Casira se inscribe geográficamente en esta unidad altiplánica que excede las divisiones internacionales actuales y desarrolla una organización cultural quechuahablante (Merlino & Rabey, 1978). El pueblo que actualmente conocemos como “Casira” formaba parte de una unidad territorial más grande con el mismo nombre cuyo asentamiento de población era disperso, es decir, la localidad que estudiamos en esta tesis deviene de la fragmentación de un poblado como parte de un proceso de consolidación de las fronteras nacionales entre Argentina y Bolivia.

El antropólogo Juan Carlos Rodríguez (2002) reconstruye esta historia fundacional a partir del archivo guardado por la Escuela Nacional de Frontera N°4, con datos obtenidos del “libro histórico” de esta institución junto con el “informe final de la comisión mixta demarcadora de límites Argentina-Bolivia” del Instituto Geográfico Militar de 1953.

En 1925 una serie de tratados binacionales de Argentina y Bolivia acordaron el dibujo de su frontera. Sin embargo, los pobladores del territorio interpretaron que la frontera bordeaba la “olla” (figura 12) de manera tal que el territorio que habitaban pertenecía a Bolivia y sus habitantes se consideraban bolivianos.

En 1942 se crea una comisión mixta para resolver esta confusión y allí se rectifica que ese tramo de la frontera es una línea recta entre el hito de Calahoyo y el hito Cerro Tablón (en la imagen satelital la vista cenital permite ver la artificialidad de la línea en relación con las características geográficas, a diferencia de otros tramos cercanos de la frontera), de manera tal que el poblado casireño de asentamiento disperso queda fragmentado: la parte más grande, la escuela a la que asistían los niños de esa zona, la iglesia y las tierras de cultivo quedan del lado boliviano y se vuelve necesario para el gobierno argentino crear una oficina de registro civil municipal para asentar sus bases nacionales en el territorio. En 1943 se realiza el acto fundacional de Casira en una ceremonia que izó la bandera nacional argentina. Luego, en 1944 se inaugura la Escuela Nacional N°146 que comenzó a funcionar en un local cedido por el señor Evangelisto Mamaní y recién en 1969 inicia su funcionamiento como Escuela Nacional de Frontera N°4.

Se comprende entonces que Casira es una localidad relativamente nueva, surgida de la delimitación política de una frontera que atraviesa una población dejando dos partes con nacionalidades diferentes. El dibujo de una línea divisoria fue parte de un proceso político que se consolida en 1943 cuando se realiza formalmente la fundación de Casira en Argentina y se instaure la separación del territorio boliviano. En consecuencia, a pocos kilómetros se encuentra Casira Grande, también conocida como San Lorenzo, un poblado perteneciente a Bolivia. Las

diferencias nacionales conviven ante una frontera permeable de hecho, habitantes de uno y otro lado comparten la construcción social del espacio, el desarrollo de sus actividades económicas (López, 2014) y mantienen vínculos de parentesco (Rodríguez, 2002).

### **Casira en los años noventa**

La reconstrucción histórica que realiza Rodríguez sostiene que los primeros pobladores no sólo pertenecían a esta comunidad de un “Casira” más amplio, sino que también se constituyó con otros pobladores provenientes de Talina y Berque, Bolivia. En el libro histórico de 1966 se construye un árbol genealógico con los pobladores originales que ocuparon algún cargo comunal en el que se menciona a Nicolás Cruz, Matías Gregorio, Isabel Esteban, Patrocinio Cruz, José Luis Cruz, Marcos Cruz y Simón Cruz que era el alcalde. En nuestro trabajo de campo pudimos recoger el testimonio de Eusebia Reynaga quien sostiene que originalmente un grupo de ocho familias se asentaron en el territorio, de vínculos parentales, entre quienes se encontraba su abuelo<sup>44</sup>. Construyeron sus casas de manera dispersa entre sí, pudiendo encontrarse a más de un kilómetro de distancia entre ellas. Luego, años más tarde se fueron incorporando más familias en este territorio.

El trabajo de Rodríguez nos sirve de referencia para observar cambios y continuidades desde los últimos treinta años. Por ejemplo, en Casira no había tendido de energía eléctrica en esa época, sólo el puesto policial y la escuela contaban con paneles solares recientemente colocados que les proporcionaba electricidad. De esta manera alimentaban una radio en la estación policial que representaba el principal medio de comunicación con el resto de la provincia. En ese momento tampoco había redes de agua en los domicilios, sino que contaban con canillas públicas de uso compartido que traían agua de una bomba cercana.

El censo registra cuatro canillas públicas y cuarenta construcciones de las que algunas se corresponden a las siguientes instituciones: oficina de registro civil, escuela primaria, puesto de policía, salón comunitario, estafeta postal e iglesia católica. Además, en la Figura 13 se representan la plaza con juegos infantiles, la cancha de fútbol y el cementerio, que aún se mantienen. Hacia 1990 se instala además el templo evangélico. Como es habitual en la región, las casas están construidas de modo eficiente ante la hostilidad climática, protección que se obtiene con casas hechas de adobe, piso de barro, techo de paja y barro, con puertas y ventanas pequeñas, o directamente sin ventanas. Para ese momento, las únicas construcciones de ladrillos cocidos eran la escuela, la iglesia y el espacio comunal.

---

<sup>44</sup> Nombró a José Cruz que tenía chacras, totorales y caballos, a Desiderio, Matildo, Pastor y del matrimonio de Seferino, Audonia Nieve nacieron Silvestre y Cecilia, madre de Eusebia. Es necesario reparar de todos modos que una reconstrucción genealógica es difícil porque en el relato oral algunos datos se presentan distintos cada vez que repreguntamos.

En la figura 14 podemos ver un plano de este núcleo central realizado a partir de una imagen satelital del 2020 que, al compararlo con el relevamiento de 1990, se observa cómo han aumentado las construcciones y su población.

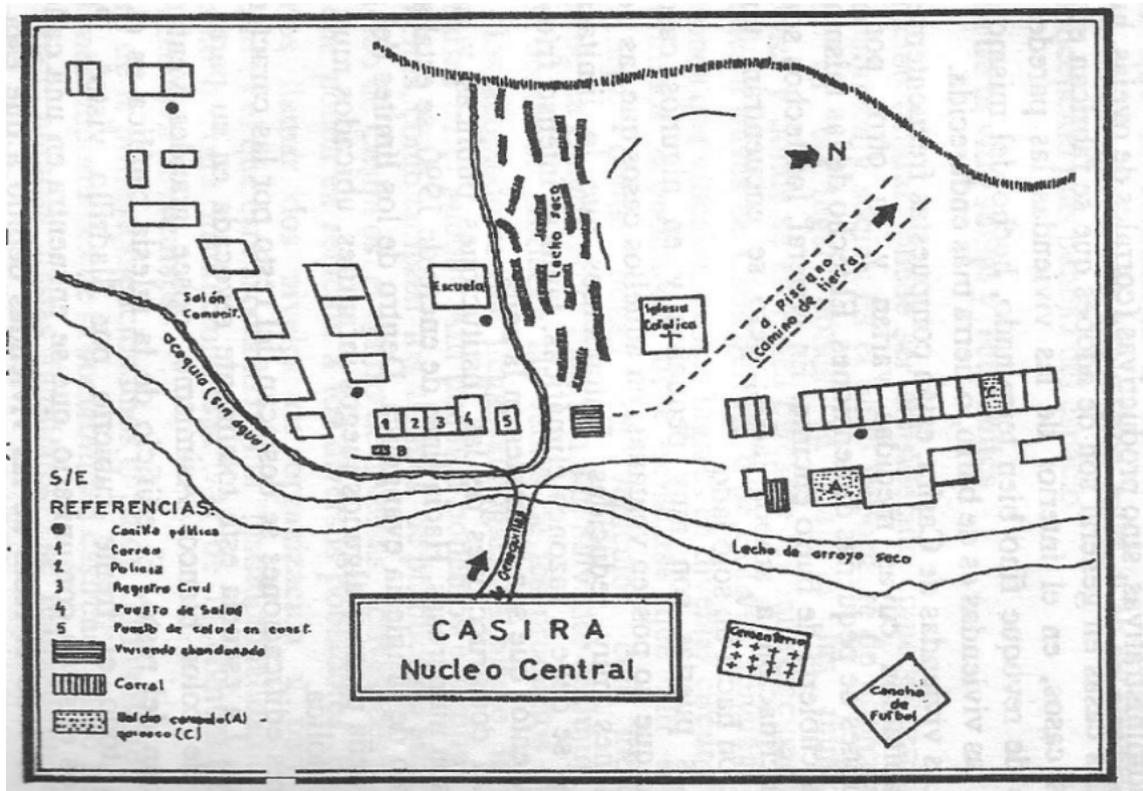


Figura 13: Plano del núcleo central de Casira realizado por Rodríguez (2002: 29)

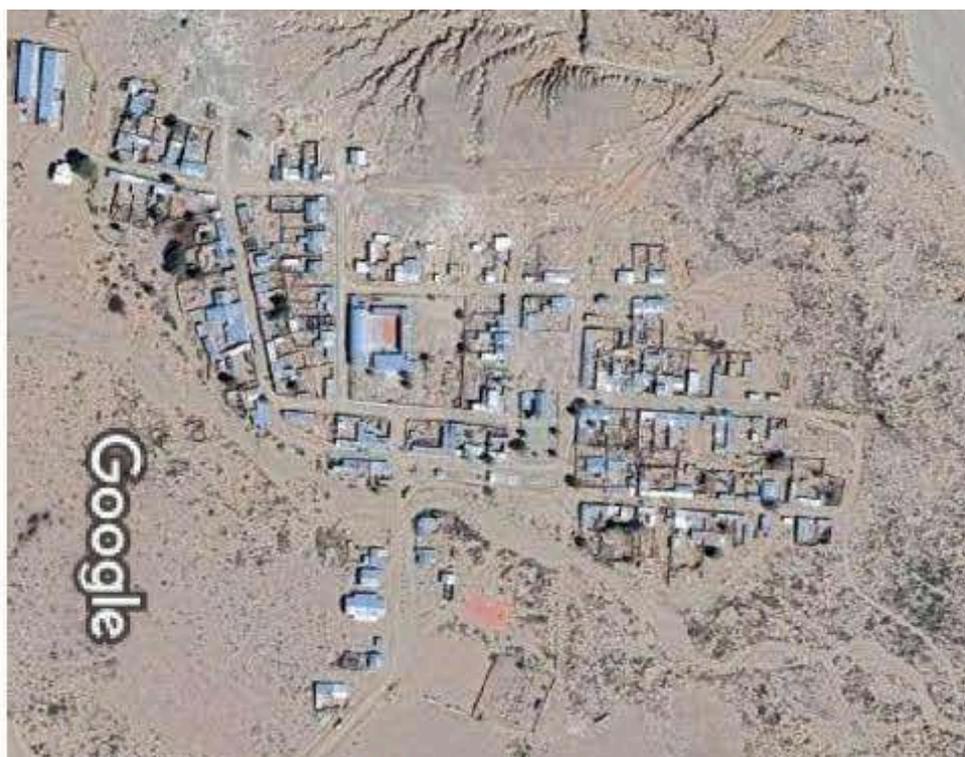


Figura 14: Imagen satelital de Casira. Google 2020

Por otra parte, el trabajo antropológico de Rodríguez apunta aquellos problemas de la organización comunal que manifiestan distintos casireños, recoge y transcribe sus palabras con seudónimos para preservar su identidad. De esta manera, el autor nos propone observar ciertas lógicas y modos de vinculación, aproximarnos a los roles que despliega lo colectivo en distintos ámbitos, señalar ciertos conflictos o posibilidades en cada uno de ellos. El autor refiere a una institucionalidad oficial que puede observarse en las actividades del Salón Comunitario, las fiestas patronales y otros eventos en los que se establecen determinados vínculos sociales. Al parecer, la convocatoria no es muy numerosa, un casireño comparte su preocupación por la poca participación de la comunidad en tareas colectivas. En otros ámbitos se desarrollan instancias de organización en la que el colectivo adquiere una autorrepresentación significativa como es el caso de la distribución y otorgamiento de tierras para cultivo y viviendas que se decide por votación comunitaria, siendo generalmente solicitadas por parejas jóvenes que desean construir un nuevo hogar. Rodríguez identifica que esta actividad asamblearia es la más comunitaria, tanto por la repartición de tierras como por otros cuidados que realizan de manera colectiva.

Registrar las opiniones de varios alfareros permite identificar una serie de conflictos que se desarrollan en los diferentes ámbitos. El Centro Vecinal suele relacionarse con partidos políticos y esto ha generado versiones contrapuestas entre los casireños. Rodríguez transcribe el malestar de casireños ante la falta de cumplimiento de promesas que han realizado candidatos en momentos pre-electorales que luego no volvieron a aparecer en el territorio. Además, desde 1983 hubo tres intentos fallidos de organización de una cooperativa de trabajo<sup>45</sup> para hacer frente a la asimetría de negociación ante los intermediarios, pero resultó una experiencia desgastante de los lazos sociales dado que las personas que ocupaban roles administrativos de la cooperativa priorizaron intereses particulares por sobre los colectivos y, según los relatos directos, hubo estafas intra grupales. Por otro lado, la iglesia católica y la evangelista se presentaban como dos focos de rivalidad por convencer a sus adeptos a partir de la comparación entre ellas respecto a cuál tiene mayor presencia. Para Rodríguez, distinto es el ámbito de las canchas de fútbol, espacios dinámicos de encuentro social donde se reúne el equipo de Casira “Santa Rosa” perteneciente a la Liga Puneña de Fútbol.

Entre estos conflictos mencionados es importante resaltar que la principal problemática que identifica el autor es aquella que se desata por la diferencia de estratos sociales según las distintas posiciones económicas y políticas de los casireños. Si bien no constituyen clases

---

<sup>45</sup> La cooperativa de trabajo Kollasuyo-Casira surge a partir de la experiencia de algunos casireños que habiendo migrado a centros urbanos conocieron el funcionamiento de cooperativas incentivadas por movimientos indigenistas. El segundo intento fue en 1988, Rodríguez cuenta que la comunidad aún mostraba confianza pero que se seguía dependiendo del asesoramiento externo para completar cuestiones legales y no pudo concretarse porque el asesor que iría desde Buenos Aires no se presentó.

sociales en el sentido tradicional del término, observa una marcada disparidad en las posibilidades de vida entre quienes administran algún negocio o almacén, quienes poseen burros de carga, quienes tienen vínculos con partidos políticos y una mirada comercial vinculada a las lógicas aprendidas en centros urbanos y quienes no disponen de estos beneficios.

Si bien nuestro trabajo no tiene por objetivo analizar estas características socio-demográficas y solo hacemos mención a ellas como contextualización, es interesante señalar que esta serie de conflictos mantienen parámetros de continuidad en la actualidad, aunque con algunas diferencias. Por ejemplo, la relevancia respecto a la posesión de burros como un patrón de diferenciación se ve actualmente reemplazado por la posesión de vehículos, pues la inmensidad territorial, las distancias de las vetas de extracción de arcilla y el peso del material son los mismos en la actualidad, aunque cuenten con otras estrategias de resolución para el traslado. La posesión de burros es, en este contexto precario, uno de los factores diferenciadores de las unidades domésticas, los burros son importantes para el traslado de las arcillas desde lugares alejados, lo que afecta el volumen que se puede trasladar. Además, el estiércol de burro es fundamental para la cocción. En esta zona el burro es un medio de carga fundamental: los traslados de carga hacia y desde las zonas vecinas en territorio boliviano se hacen en burros.

Nos detendremos en un conflicto particular que el autor describe en detalle y que se vincula con nuestro trabajo dado que constituye el relato que los casireños llevan a los espacios de circulación del arte cerámico: la comercialización por parte de intermediarios.

### **Circulación mercantil de la alfarería**

La numerosa producción de cerámica que se elabora en Casira puede ser pensada como una economía de subsistencia (Hocsman, 2006), pues no deja ganancia económica a sus productores, más bien genera un esquema que les permite sobrevivir pero no acumular capital. Esto se debe, principalmente, a la dinámica mercantil propiciada por intermediarios: comerciantes provenientes de grandes ciudades que se trasladan hasta Casira a comprar directamente en las unidades domésticas, adquiriendo grandes cantidades de piezas, fijando precios a muy bajo costo y conservando las ganancias de su comercialización en los distintos centros urbanos. El carácter de aislamiento geográfico es determinante en esta situación, por lo que Rodríguez propone que los intermediarios abusan de la situación de vulnerabilidad de casireños que ante la necesidad de obtener algunos medios para sobrevivir venden su producción a precios que a veces no llegan a cubrir siquiera el costo de realización.

Tal es la asimetría entre unos y otros que en la década de los noventa se registran intercambios directamente por alimento, una forma de salario arcaico. Los intermediarios arriban a Casira con camiones cargados de productos básicos de alimentación (harina, fideos y arroz) que es

entregado como forma de pago por las piezas cerámicas. El acopiador es el principal beneficiado en el proceso de producción y comercialización artesanal, quien además de adquirir los productos alfareros aparece como proveedor de productos industrializados.

El autor observa con preocupación -advierte una tendencia a la que sugiere observar en los años siguientes- la aparición de algunos casireños que generalmente han vivido algún tiempo en alguna ciudad y vuelven a Casira con una mirada empresarial, tienen algún negocio allí y comienzan a operar como acopiadores de piezas, es decir, ellos mismos se vuelven intermediarios. Algunos ya no producen piezas y sólo se encargan de su comercialización, en ocasiones se alejan del formato que vimos en torno a la unidad doméstica para construir talleres más grandes donde pueden producir mayor cantidad de piezas, para lo cual requieren la contratación de otros casireños que trabajen en la realización de tareas determinadas. En estos casos también se observa el tipo de salario arcaico mencionado más arriba en el que en lugar de dinero se paga con mercadería de almacén.

El poco margen de acción para fijar precios por parte de los alfareros provoca que se acentúe la actitud competitiva entre ellos. Tal vez, esta situación podría haberse contrarrestado con la consolidación de la cooperativa de trabajo pero se vio obturada porque quien organizaba la cooperativa era al mismo tiempo uno de los alfareros devenido acopiador, aquel que refieren como estafador, que ocupaba un cargo político en Bolivia y era también funcionario en la Comisión Municipal de Cieneguillas. La concentración de poder político y económico en una sola persona no dejó lugar al desarrollo de un trabajo colectivo y cooperativo.

El análisis de Rodríguez se apoya en la perspectiva que desarrollan Néstor García Canclini y Mirko Lauer al estudiar las transformaciones socio-económicas e ideológico-culturales asociadas a la producción, circulación y consumo de artesanías en contextos dominados por el capitalismo, es decir, se inscribe en un marco de estudio sobre los procesos de transformación de las prácticas productivas artesanales cuando se insertan en los mercados urbanos. En el caso de Casira, las piezas cerámicas que históricamente habían sido elaboradas con fines de autoconsumo devienen mercaderías, adquiriendo entonces nuevas significaciones y funciones asociadas a lo folclórico y decorativo, al elemento autóctono que se consume turísticamente, lo cual implica modificaciones en las resoluciones formales que se adecúan a las preferencias de consumo urbano (se ha instalado el trabajo “a pedido” en el que el intermediario indica el tipo de objeto que comprará) y modificaciones también en los procesos productivos, principalmente el empleo de moldes para agilizar la productividad en detrimento del procedimiento más trabajoso y antiguo, la construcción *a pulso*.

Es notable la influencia que ha tenido este trabajo de Rodríguez en la construcción de un análisis sobre la problemática de los intermediarios que se discute en los espacios de circulación del arte cerámico que hemos abordado en el capítulo anterior.

Es necesario reconocer también que la comercialización de productos cerámicos tuvo como precondition indispensable una tradición de intercambios entre productores rurales que formaba parte de las tradiciones culturales andinas, donde las relaciones sociales no estaban mediadas por mercancías sino por otras formas de intercambio no capitalistas. Por este motivo el autor habla de *esferas de intercambio no mercantil* para abarcar aquel conjunto de relaciones domésticas de producción y reproducción que constituyen diversas actividades realizadas en ámbitos domésticos: formas de acceso a la tierra, gestión del agua, control de cultivos, agricultura, alfarería, entre otros. Además, de manera complementaria a la producción alfarera, la agricultura ha sido una actividad doméstica desarrollada “a través de un espacio transfronterizo” (Rodríguez, 2002: 53), es decir que, aunque cuenten con sus hogares en territorio argentino, algunas tierras de cosecha quedaron en el sector boliviano donde había mayor disponibilidad de agua para riego. La agricultura tiene por finalidad el autoconsumo, forma parte de las prácticas andinas de existencia y reproducción. Al igual que en otras poblaciones del sur de Bolivia, en Casira se dedican también a la agricultura y la ganadería como actividades complementarias a la alfarería.

Para finalizar el repaso por el trabajo de Rodríguez mencionaremos algunas preocupaciones con las que concluye su investigación: el capitalismo ha penetrado en el departamento de Casira mediante la comercialización de la alfarería, imponiendo una dinámica que no les permite la acumulación de capital a los productores sino que el beneficio económico es exclusivo de los comerciantes externos a Casira o los pocos casireños que han adoptado lógicas empresariales. Las condiciones que explican este estado de cosas se encuentran interrelacionadas y podrían resumirse en la dispersión y el aislamiento de los artesanos que no disponen de canales propios de comercialización, la falta de control de los precios por parte de los artesanos, la autoexplotación producto de las relaciones familiares de trabajo, la limitación del capital disponible, la creencia de que la obtención de materias primas es gratuita<sup>46</sup>, el control del mercado por parte de los grandes mayoristas de artesanías y los pagos en forma de mercadería y con sobreprecio.

## **Manka Fiesta**

Actualmente, la venta de piezas cerámicas constituye el principal intercambio y medio de

---

<sup>46</sup> Rodríguez sostiene que “los alfareros de Casira, como en otras situaciones campesinas y de producción doméstica, no perciben su propio trabajo como costo de producción. Por ejemplo, los productores afirman que la arcilla es gratis, aunque su obtención y traslado implican un gran trabajo” (Rodríguez, 2002: 105).

ingresos económicos para los casireños pero podemos encontrar un espacio de circulación anterior que aún persiste, un intercambio no monetario conocido como trueque o cambalache que tiene lugar en fiestas y ferias del territorio andino<sup>47</sup>, entre las que se destaca la *Manka Fiesta*, voz quechua que significa, precisamente, “la fiesta de la olla” y se realiza anualmente cada tercer domingo de octubre en La Quiaca. El doble significado de *feria* y *fiesta* ya nos da un indicio del carácter festivo que desarrolla este evento cultural que no tiene como única finalidad la compra-venta sino que se trata de un espacio de encuentro en el que se desarrollan prácticas rituales indígenas con cierta adaptación al sistema capitalista global.

Para comprender este espacio de circulación de la cerámica de Casira es necesario partir de su inserción en un espacio de acción más amplio, pues Casira forma parte de una macro-región donde el norte argentino (Puna, Quebrada y Valles) se encuentra integrado con el sur boliviano, territorio que sostiene desde tiempos precoloniales una serie de redes de intercambio entre campesinos productores.

Algunos autores extienden esta macro región al territorio chileno actual, aunque en los últimos años la integración con este sector ha disminuido como consecuencia de las medidas de división entre estados nacionales. En la figura 15 se presenta un cuadro elaborado por Rabey, Merlino y González (1986) sobre las distintas producciones que se desarrollaban en cada región de este ecosistema. Las ferias constituyen, entonces, una instancia de intercambio de los productos que cada grupo de campesinos elabora, primero para el autoconsumo, pero luego genera un excedente que ofrece a otros productores de la región en un intercambio con otros productos. De esta manera han generado históricamente un tipo de circulación no mercantil, una red de intercambios de productos entre pobladores a partir de su valor de uso (Rodríguez, 2002).

En este contexto, la Manka Fiesta se destaca por ser la más grande y antigua que aún se realiza -los registros documentados ubican su inicio a fines del siglo XIX aunque hay quienes afirman que es anterior-, su profundidad histórica condensa una práctica cultural tradicional del territorio andino (Bergesio, González & Golovanevsky, 2019). Las prácticas de intercambio en ferias de este tipo han resistido sin grandes modificaciones -aunque las hay- los procesos introducidos por la conquista inkaica primero, por la española después y el actual sistema capitalista global, con lo cual podemos hablar de modelos de intercambio sostenidos y actualizados. El impacto de la colonización ha derivado en la multiplicación de ferias que se organizan siguiendo un cronograma de fiestas católicas, pero aún con estos cambios los investigadores indican la

---

<sup>47</sup> El entramado de ferias se desarrolla siguiendo un calendario de fiestas patronales en distintos lugares, entre las que podemos mencionar la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Cieneguillas el 2 de febrero, la feria en Yavi y Abra Pampa en Semana Santa del calendario católico, la fiesta de Santa Rosa en Casira el 30 de Agosto, la fiesta de la Virgen de Rosario en Iruya el primer domingo de Octubre y las fiestas de Santa Ana o feria de las miniaturas el 27 y 28 de julio en la Quebrada de Humahuaca (López, Acevedo, Mancini & Cruz, 2010).

permanencia de las lógicas simbólicas y sociales locales, sosteniendo una continuidad cultural andina (López, 2014).

**CUADRO No. 1**  
**BIENES PRODUCIDOS POR LOS DISTINTOS ECOSISTEMAS ANDINOS,**  
**UTILIZADOS EN INTERCAMBIOS**

<b>PUNA</b>	<b>QUEBRADAS</b>
Sal Lana en vellón (llama y oveja) Cueros de llama y oveja Lana hilada Queso Chuño Carne fresca: "abiertos" Carne disecada: charqui y chalonga Plantas medicinales: chachacoma, pupusa, ricarica, otras Coipa (sal para lavar el cabello) Pluma: parina, patos Tejidos: Frazadas, mantas, barracanes y otros cortes (telar) Medias y guantes (cinco agujas) Pulloveres, chalecos (dos agujas) Sogas, "tulmas" (trenzadas) Chuspas, chumpis (fajas en telar) Grasas Cuero "pila" para chipas o chiwas para el transporte de frutas Yuyucho (desechado): alga de las vertientes de altura Quinoa Leña: churqui, queñoa Ollas y otros objetos de barro cocido Pielés de animales salvajes: zorros, hurones	Maíz Papas Habas Porotos Verduras: cebolla, ajo, zanahorias, lechuga y otras Frutas (frescas o secas, "pasas"): manzanas, peras, uvas, membrillos, duraznos, nueces y otras Cestos Plantas medicinales: cola de caballo, menta, otras
	<b>VALLES BAJOS</b>
	Maíz Frutas: especialmente cítricos Ají Verduras Miel y cera Pabilo para velas Calabacines Maderas: generalmente manufacturadas, por ej.: tablones, puertas, ventanas, bateas, cucharas, platos Cañas Plantas medicinales: semillas de quina Tintóreas: corteza de nogal Caña de azúcar Pielés de animales salvajes: gatos del monte, puma, corzuela
	<b>VALLES CHILENOS</b>
	Frutas secas (pasas): manzanas, higos, uvas, etc. Nueces Chañar
<b>VALLES ALTOS</b>	
Papas y otros tubérculos Habas	

Figura 15: Cuadro elaborado por Rabey, Merlino y González (1986) sobre la procedencia de distintos productos de intercambio histórico. El señalamiento de ollas nos pertenece.

Los estudios sobre los modos de intercambios que tienen lugar en los andes centrales proponen la existencia de un patrón andino de articulación intra-étnica, inter-étnica y con el núcleo de la sociedad compleja, donde las ferias constituyen espacios de encuentro para el intercambio entre los distintos ecosistemas andinos. Allí, no solo se desarrolla la reciprocidad como manifestación tradicional, sino que también se integra con otros tipos de intercambio -presentados en la figura 16 elaborada por Rabey, Merlino y González (1986)- que incluyen el trueque o la venta, dando

cuenta que se trata de estrategias de adaptación andina a las formas de relacionalidad surgidas en este territorio a partir de la colonización (Rabey, Merlino y González, 1986). Sin embargo, es necesario señalar que de los seis tipos de intercambio identificados a mediados de la década de los ochenta<sup>48</sup> las ollas ya constituían un producto que se intercambiaba por dinero, como podemos observar en la siguiente figura:

**CUADRO No. 3**  
**TIPOS DE TRANSACCIONES EN LAS FERIAS**

		Ejemplos
1°	$P_1 \times P_2$	carne x frutas
2°	$\begin{matrix} D \\ P_1 \times P_2 \end{matrix}$	maíz x sandalias ("abarcas")
3°	$P_1 \times P_0 ; P_0 \times P_2$	carne x sal; sal x papas
4°	$P_1 \times D ; D \times P_2$	tejidos x dinero; dinero x miel
5°	$D \times P_1 ; P_1 \times P_2 ; P_2 \times D$	dinero x grasa de llama; grasa x fruta; fruta x dinero
6°	$D \times P_1 ; P_1 \times D$	dinero x ollas; ollas x dinero

Figura 16: cuadro elaborado por Rabey, Merlino y González (1986) sobre los 6 tipos de intercambios tradicionales de las ferias andinas.

La Manka Fiesta paulatinamente ha incorporado el dinero como una forma más de transacción, a veces se utiliza como medida de referencia sin utilizarlo efectivamente, dado que es una red entre productores que se caracteriza por desarrollar un intercambio directo de sus productos mediante el trueque a tasas de cambio culturalmente establecidas (Campisi, 2001). En este sentido, es interesante señalar que algunos estudios registran que la olla sirve de unidad y medida volumétrica para el intercambio de determinados productos, donde una olla de barro equivale a su contenido en papas y tomates o un platillo por su contenido en ajos (Karasik, 1984). Decir que las tasas de cambio son culturalmente establecidas implica reconocer una relacionalidad social interétnica. De hecho, no se observan casos de trueque con turistas o agentes externos a la comunidad feriante a quienes incluso puede decidir no vender determinados productos que reservan para el intercambio con productores con quienes ya tienen un vínculo previo y sostienen fidelidad (Campisi, 2001). La obtención de excedentes económicos no pareciera ser el objetivo principal de los feriantes, sino más bien satisfacer las necesidades de consumo mediante el ofrecimiento de las producciones propias. En este sentido,

<sup>48</sup> En estos estudios encontramos las menciones más tempranas sobre la producción cerámica de Casira, presentada de manera indiferenciada respecto a la que se realizaba en el cercano pueblo de Calahoyo, pues los habitantes de ambos espacios tienen acceso a una arcilla de muy buena calidad que -según la conversación personal que los autores mantuvieron con el reconocido arqueólogo Raffino- se trata de una actividad realizada desde hace siglos destinada al trueque y a su venta a acopiadores provenientes de centros urbanos cercanos como La Quiaca o más distantes como Tucumán, Córdoba y Buenos Aires.

López (2014) recoge el caso en el que el feriante decide no vender productos significativos -como un feto de llama que se emplea con fines medicinales- a determinados asistentes a la feria, sino reservarlo para personas con las que comparte una pertenencia cultural. Las formas de intercambio que se desarrollan en estas ferias no son rápidas ni automáticas, se desarrollan a partir de una relacionalidad sostenida en el tiempo y a la vez cambiante y dinámica, que incluyen a veces una reciprocidad social que genera compromisos entre los individuos del grupo, es decir, se brinda al otro un servicio o un producto con la confianza de que será retribuido en el futuro y construyen así relaciones de fidelidad (López, 2014). En este sentido, vemos una lógica diferente a la de los intercambios monetarios y capitalistas donde la finalidad de la producción es la adquisición de ganancia monetaria, pues lo que se desarrolla en estos espacios es una sociabilidad compleja que incluye planos afectivos, emocionales, rituales, festivos y ceremoniales. Se trata de una multiplicidad de motivaciones para el intercambio que se han desarrollado cultural e históricamente como lazos sociales determinados (Bergesio, González & Golovanevsky, 2019).

Por otra parte, en estos espacios también aparece la figura -mencionada más arriba- de los acopiadores de productos (no sólo alfarería sino también cestería, caña hueca, lana de llama y de oveja), López (2014)<sup>49</sup> identifica que suelen ser hombres de mediana edad provenientes de ambientes más urbanos (Bergesio, González & Golovanevsky, 2019).

Algunos autores señalan la porosidad de la frontera internacional que se observa en los pueblos fronterizos cuyos habitantes mantenían zonas de pastoreo en lado argentino y tierras de cultivo en el lado boliviano, dado que en este último el estado reconocía la propiedad comunitaria de tierras (Rabey, Merlino & González, 1986). En este sentido, la Manka Fiesta es un evento que ha servido para problematizar las nociones que se construyen en torno a la frontera nacional argentino-boliviana, dado que su ubicación en La Quiaca la sitúa en el actual espacio de paso de un estado a otro. La Manka Fiesta desarrolla una comunidad cultural feriante para quienes la frontera se presenta como un obstáculo, una imposición que dificulta el histórico desarrollo de su práctica tradicional de intercambios (Campisi, 2001).

La continuidad de las ferias, para estos agentes, es de primera necesidad puesto que así consiguen los productos necesarios para la subsistencia y para ello también producen el excedente. Junto a éstas, consiguen satisfacer necesidades de orden afectivo, necesidades tan vitales como los bienes para el consumo. La feria no sólo es el escenario del trueque como práctica económica sino que es el contexto de prácticas culturales como la copleada y la queniada, el juego y los bailes. Y el trueque no sólo es una tecnología para conseguir bienes sino que va más allá de una mera práctica

---

<sup>49</sup> El trabajo de López (2014) se enfocó en la producción de ollas cerámicas lo cual la llevó a realizar una serie de entrevistas a alfareras casireñas además del trabajo de campo en la Manka Fiesta. Sus registros fueron realizados en el año 2002, ocasión en la que las ollas cerámicas provinieron de otros sitios como Casira Bolivia, Talina, Chagua, Chacaloma, Tarija (pueblos de Bolivia) y Calahoyo (Argentina), pues los casireños no pudieron llevar sus piezas de manera directa, sino que dependen de la venta realizada por intermediarios.

económica: es una práctica que encierra formas culturales recíprocas y normas morales de conducta. (Campisi, 2001: 11)

Campisi (2001) propone dos categorías complementarias: las expectativas y las metas. Las expectativas unifican, se refiere a lo que distintos grupos tienen en común, la expectativa por el trueque. Por el contrario, las metas son particulares de cada grupo y necesariamente tienen que ser diferentes, pues se trata de la necesidad de un grupo que produce un determinado producto de adquirir otro, quienes cosechan habas, por ejemplo, tienen como meta adquirir charqui y quienes producen charqui, de conseguir habas. De la complementariedad entre lo mismo y lo diferente es que se posibilita el intercambio en tanto práctica social situada, histórica y cultural.

## **Comunidad indígena**

En el territorio nacional argentino actual Jujuy representa la provincia con mayor porcentaje de habitantes indígenas, concentrado principalmente en la puna, donde a pesar de presentar diferencias étnicas es percibido como una unidad sociocultural habitada por distintos grupos desde hace 10.000 años: Casabindo, Cochino, Chicha, Atacama y Omaguaca (García Moritán & Cruz, 2012).

Tras las políticas estatales de reconocimiento de las comunidades actuales indígenas, Casira se ha registrado como *comunidad aborígen de Casira* en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas, adquiriendo así personería jurídica y posesión comunitaria de las tierras. Su organización se apoya en asambleas periódicas en el centro vecinal y la elección de un comunero que actúe en representación de la comunidad. Su inscripción actual está asociada al Quechua y al amplio grupo Kolla, dos categorías lo suficientemente amplias para nombrar la actualidad indígena. Pero de manera más específica los trabajos arqueológicos muestran una vinculación con la categoría Yavi-Chicha que es necesario incluir para pensar su historia, pues el territorio donde se ubica Casira ha sido un espacio productor de cerámicas desde antes de su inscripción incaica (con la que se asocia actualmente al nombrarse kolla y de habla quechua).

En este sentido, resulta un antecedente fundamental la tesis doctoral realizada por María Josefina Pérez Pieroni (2014) *Prácticas productivas y tradiciones tecnológicas: la manufactura cerámica prehispánica tardía y colonial en la cuenca sur de Pozuelos y el área de Santa Catalina, Puna de Jujuy, Argentina*. Esta investigación de la producción cerámica en un amplio período temporal toma a Casira como referencia contemporánea de producción cerámica con la cual establecer los cambios y continuidades respecto a la cerámica Yavi-Chicha.

Su metodología de investigación articula los -escasos- documentos históricos que mencionan la producción cerámica de la puna, relatos de viajeros, trabajos arqueológicos y etno-arqueológicos mediante los que establecer las *cadena tecnológica operativa*

(Lemmonier, 1986). Esta investigación ha evidenciado la existencia de continuidades en los modos de producción principalmente en el empleo de materias primas y composición de sus pastas con inclusiones. Por otro lado, las discontinuidades se observan en los aspectos formales tanto las morfologías cerámicas como sus tratamientos pictóricos de superficie.

Pérez Pieroni (2014) destaca como rasgo característico que se diferencia de lo que se observa en otras partes del noroeste argentino la llamativa ausencia de elementos europeos, con lo cual infiere que la cultura material de los habitantes coloniales de este espacio no habría sufrido grandes cambios respecto a los momentos prehispánicos, al menos hasta el siglo XVII:

La composición de las inclusiones y las técnicas de modelado empleadas son prácticas tecnológicas que podrían estar indicando, en principio, una **tradicción de manufactura puneña**, que tendría sus orígenes al menos en el período tardío de la secuencia prehispánica local. (...) Seguramente, el impacto de la conquista, el traslado de poblaciones, las encomiendas, las explotaciones mineras y su consecuente movimiento de personas, entre otros factores, contribuyeron a desestructurar a estas poblaciones y como consecuencia ciertos aspectos de las prácticas productivas cerámicas; además de que estas poblaciones categorizadas como etnias diferenciadas, probablemente se encontraban interdigitadas desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad.<sup>50</sup> (Pérez Pieroni, 2014: 113-114).

Más cerca al presente puede reconocerse la incidencia que ha tenido la inclusión en una economía de mercado capitalista, cuya demanda de determinados productos provocó la sustitución de piezas tradicionales por la adecuación a determinadas piezas y diseños formales. Además, se intensificó la escala de producción en las localidades de Chagua y Casira para lo cual comenzaron a construirse hornos con mayor capacidad volumétrica, el pasaje al horno de dos cámaras, la introducción de moldes de yeso y el uso del torno en los procesos productivos (Pérez Pieroni, 2014). Es interesante señalar la simultaneidad de contextos en los que circula la cerámica puneña, pues, así como se ve afectada por las presiones del mercado global que repercute en los procesos productivos, existen simultáneamente aquellos otros espacios de circulación comentados más arriba, de ferias que sostienen prácticas culturales andinas de intercambio no monetario, reciprocidad y ritualidad tradicionales.

En síntesis, desde los registros más antiguos que se tienen de la Puna se ha identificado una fuerte presencia de **tradiciones tecnológicas cerámicas**<sup>50</sup> que construyen un saber hacer con la materialidad mineralógica del territorio: reconocer las diferentes arcillas en sus vetas naturales,

---

<sup>50</sup> La autora define el concepto de tradiciones tecnológicas asociado al de *habitus* de Bourdieu: “La producción se da así dentro de lo que denominamos tradiciones tecnológicas, que entendemos como productos de *habitus* compartidos por grupos de artesanos. Los *habitus* dan origen a prácticas productivas, que pueden ser semejantes inintencionalmente y sin referencia consciente a una norma. Estas prácticas son originadas en condiciones de existencia y de aprendizaje relativamente homogéneas (Bourdieu, 1993). El *habitus*, de acuerdo a cómo lo define Bourdieu (1993: 91), es un sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes, duraderas y transferibles, constituido en la práctica y orientado para funciones prácticas. En el caso de los grupos sociales como productores y productoras de cerámica, estos *habitus* serían compartidos y no individuales, se trataría de un sistema subjetivo de estructuras interiorizadas, de principios comunes de percepción, concepción y acción (Bourdieu, 1993: 104)” (Pérez Pieroni, 2014, p.23-24).

componer pastas específicas para determinados usos a partir de la combinación de distintos materiales, los procesos de preparación de esas pastas que incluyen la molienda y tamización, la hidratación, tiempos de reposo, integración de distintos componentes, los tiempos que requiere cada una de las instancias, la manipulación de la pasta para la elaboración de piezas y conformados diversos, el proceso de secado, los tratamientos de superficie para obtener determinados acabados y finalmente, los saberes necesarios para la construcción de hornos y cocción de piezas.

Estas etapas aquí sucintamente enumeradas serán desarrolladas con mayor profundidad en el capítulo sobre los procesos productivos, lo que nos interesa señalar por el momento es el carácter histórico que hay en ellos, su proveniencia de formas de habitar estos territorios que se remontan a un pasado particularmente antiguo. Como hemos mencionado, la tradición tecnológica productiva se asocia a la cultura cerámica conocida en la literatura arqueológica como “Yavi-Chicha”, de manera que concluimos este apartado histórico con un breve repaso por las investigaciones que han construido este concepto y la información relevante para el presente trabajo que podemos encontrar en ellas.

## **Yavi-Chicha**

Desde comienzos del siglo XX una serie de arqueólogos (Ambrosetti, 1902; Boman, 1908; Bregante, 1926; Casanova, 1938) estudiaron las cerámicas halladas en el departamento de Yavi de manera asociada a la cultura Omaguaca. Luego, a partir de la década de los sesenta Pedro Krapovikas publica una serie de trabajos (Krapovickas 1965, 1975, 1984; Krapovikas & Cigliano, 1963; Krapovickas & Aleksandrowicz, 1990) que profundizan estas investigaciones y se comienza a reconocer un estilo alfarero diferenciado<sup>51</sup>, una entidad cultural que denominó Yavi en referencia al sitio arqueológico de procedencia. Las sucesivas investigaciones que siguieron permitieron una sistematización tipológica de estas cerámicas y su inscripción territorial a las cuencas del Río Grande de San Juan.

La característica distintiva de la alfarería Yavi es una pasta de consistencia compacta color ante y con inclusiones blancas. Las formas características incluyen botellas con asas asimétricas, cántaros de cuello abierto (también llamados baldes), cantaritos con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo, vasijas grandes globulares de base restringida, apéndice en el centro y cuello corto que presentaban habitualmente asas asimétricas, modelados antropomorfos y zoomorfos, y un trabajo pictórico sobre superficie pulida realizadas con engobes de color morado, rojo y ante.

---

<sup>51</sup> Los estudios de Boman sobre las cerámicas halladas en Yavi las asociaban a la entidad cultural Omaguaca pues encontraban mayores parecidos con esta que con las de Atacama, a medida que se incrementaron las investigaciones y se amplió el repertorio de piezas disponibles para su estudio pudo comenzar a diferenciarse el estilo Yavi como una práctica cerámica con características propias (Krapovickas, 1965).

También presentaban dibujos en negro con determinados diseños presentaban como espirales, volutas, triángulos, ameboides, trazos de gotas que se intercalan y líneas paralelas (Krapovickas, 1975; Ávila, 2005, 2011).

Por otra parte, la diferenciación de entidades étnicas también constituía un problema epistemológico para la arqueología pues los intentos por reconocer e identificar los distintos grupos indígenas que habitaron la puna al momento de la llegada española se basaron inicialmente en el análisis de fuentes escritas realizadas por cronistas españoles<sup>52</sup>. Entre ellas que se destaca la carta de Matienzo de 1566 para el territorio que nos compete donde pueden leerse algunas referencias a los Chichas, por ejemplo que fueron encomendados a Hernando Pizarro (hermano del conocido conquistador Francisco Pizarro). Allí se los describe como pacíficos, destacando que ya habían sufrido el sometimiento por parte de otros grupos. Sin embargo, también mencionan que hubo parcialidades que participaron de las alzadas de resistencia organizadas por Juan Calchaquí (Krapovickas, 1978).

La complementación de los trabajos de Krapovickas sobre la cerámica Yavi con los de Raffino (1978; Raffino, Vitry, & Gobbo, 2004) sobre la cultura Chicha permitió identificar la centralidad política y cultural en Tupiza y su continuidad natural por las cuencas y afluentes del Río Grande de San Juan que habilitó, finalmente, la vinculación entre la entidad étnica Chicha y el estilo alfarero Yavi a partir del análisis de cerámicas obtenidas en distintos sitios del sur de Bolivia, derivando en el concepto integrado Yavi-Chicha<sup>53</sup> (Ávila, 2011). Para momentos incaicos se ha identificado el pueblo de Chagua (en Bolivia, a solo 16 km de Casira) como centro productivo de cerámica Yavi-Chicha que luego eran distribuidos en una amplia región (Pérez Pieroni, 2014).

Uno de los trabajos más recientes sobre la cerámica Yavi-Chicha es la tesis desarrollada por Florencia Ávila (2011) *Los efectos de lo bello: Valores estéticos y práctica social del estilo alfarero Yavi-Chicha s.XI a XVI*. Allí, se presentan las investigaciones sobre la extensa escala temporal y territorial de esta práctica cerámica asociada a una cultura determinada. Los estudios sobre la antigüedad de las cerámicas Yavi-Chicha se realizaron mediante fechados radiocarbónicos que arrojaron las siguientes dataciones calendáricas: 930 ( $\pm$  30) d.C., 1170 ( $\pm$  40) d.C. y 1460 ( $\pm$  35) d.C. a partir de las cuales se estableció una Fase Yavi Chico que

---

<sup>52</sup> Visto a la distancia y con las revisiones críticas que se han desarrollado en las últimas décadas resulta evidente que estas fuentes aportan más información sobre los cronistas y sus perspectivas que sobre aquello que observan y describen, los análisis actuales sobre estas fuentes arrojan información sustanciosa respecto a la mirada europea, los sistemas de valores proyectados y las formas de organización en encomiendas de indios que se desarrolló en el período colonial.

<sup>53</sup> Ávila (2011) sostiene que la construcción de la categoría “Yavi-Chicha” tardó en construirse porque se estudiaron de manera separada, dejando ver la influencia de las políticas de financiamiento de investigaciones científicas arqueológicas que se ven afectadas por las divisiones nacionales y por la tendencia de los investigadores por circunscribir sus trabajos a los territorios nacionales de procedencia.

comprende el período desde el 900 hasta 1480, es decir, en términos de periodización arqueológica formaría parte del Tardío y de los Desarrollos Regionales (Krapovickas, 1988). Con lo cual se trata de una tradición tecnológica que se ha desarrollado desde el siglo X. Luego, Ávila (2011) presenta unas calibraciones de los fechados mediante el programa Oxcal 3.10, utilizando una curva de calibración para el hemisferio sur, que aproxima las dataciones entre 1020 y 1500 d.C., corroborando el rango propuesto por Krapovickas para la fase. En adelante, veremos que las fechas se focalizan entre los siglos XI al XVI (Ávila, 2013).

Por otra parte, en la figura 17 realizada por Florencia Ávila (2011) puede observarse la región donde se desarrolló la cultura Yavi-Chicha y su zona más amplia de influencia a partir de los sitios donde se han encontrado piezas cerámicas, es decir, el espacio de circulación que se ha determinado arqueológicamente a partir de los restos de cultura material. El señalamiento en color rojo fue agregado por nosotros con el fin de ubicar a Casira en el esquema cartográfico.

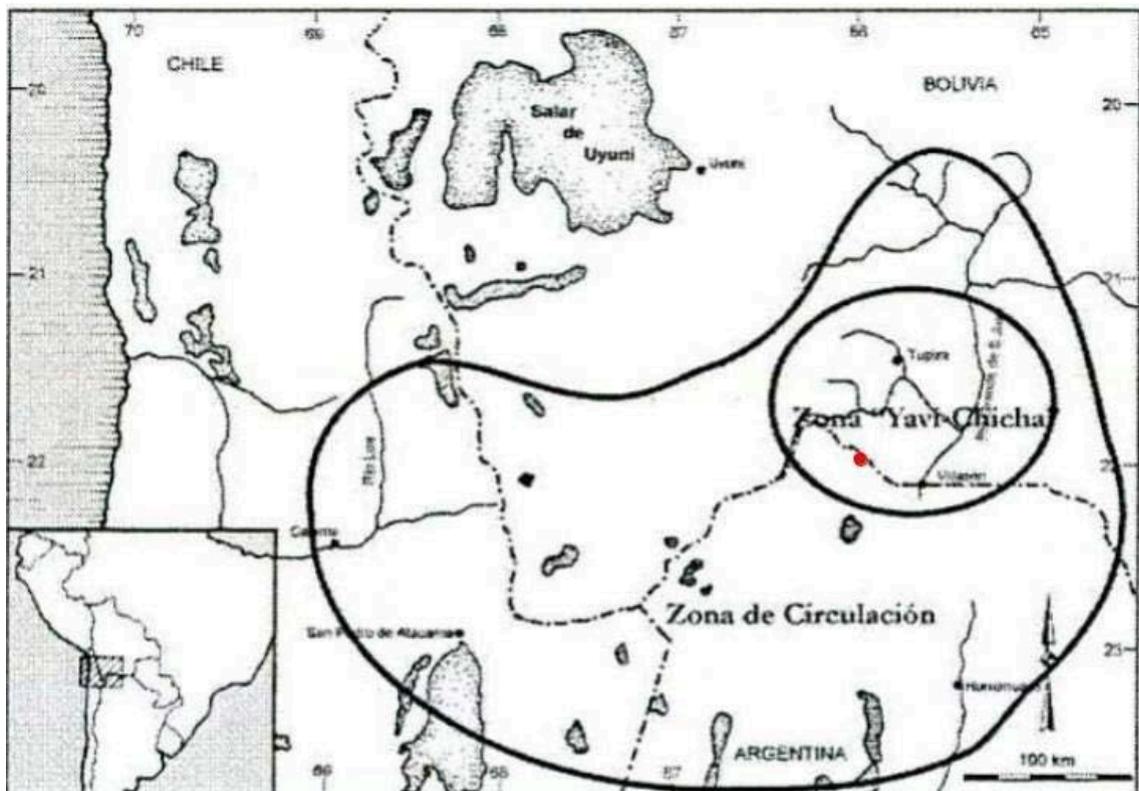


Figura 17: Plano de la zona Yavi-Chicha y el espacio más amplio de circulación de sus piezas cerámicas realizado por Florencia Ávila (2011: 44). En color rojo señalamos la ubicación actual de Casira.

Los Chichas fueron una sociedad fuertemente estructurada cuya cultura material se extendió hacia otros territorios y se integró, sin disolverse completamente, con el Tawantinsuyu tras el avance incaico. Poco tiempo antes de la llegada de los españoles a este territorio las comunidades Chichas habían sufrido una invasión incaica a la que lograron hacerle frente y negociar. En este proceso desarrollaron una relación especial entre sus cerámicas que no se

limitaba al reemplazo de una por la otra sino una fusión entre ellas, lo que deriva en la realización de piezas de estilo incaico pero realizadas con pastas típicamente Yavi. El ejemplo más significativo es el que se denominó *Inca Paya*. Además, la integración al Tawantinsuyo permitió una importante expansión en la distribución y circulación de cerámicas Yavi-Chicha que tuvo influencias en cerámicas de otros territorios -incluso chilenos<sup>54</sup>- y el surgimiento de estilos alfareros como la cerámica *Diaguita Mixta con influencia Yavi* (Ávila, 2011).

Esta supervivencia de tradiciones de producción cerámica a las invasiones incaica y española es sumamente relevante si tenemos en cuenta la desarticulación que implicó para los Chichas respecto a las formas de vida desarrolladas desde hacía siglos, pues la incorporación al Tawantinsuyu implicó episodios de matanza y rebelión, de traslados de la población, de reocupación del espacio por mitmaqunas incas, es decir, se desarrolló un fuerte proceso de descomposición de su autonomía política y una reorientación de sus redes de intercambio (Ávila, 2011). Luego, la colonia española profundiza su desarticulación cuando en 1573 Francisco de Toledo encarga la traslación de diecinueve grupos Chichas y su reducción en Talina, aunque lograron una negociación que les permitió mantener ciertos derechos sobre sus tierras en determinados sitios donde tenían chacras y zonas de pastoreo cercanos al cauce del Río Grande de San Juan. Estos procesos imprimen una complejización de las identidades culturales que en cada micro-región irán desarrollando colectivos diversos y cambiantes, asociaciones y conflictos, reestructuraciones políticas situadas en cada lugar y momento histórico según las posibilidades y estrategias que se han desarrollado hasta la actualidad (Ávila, 2011).

Las formas, cromas y pictografías son divisiones analíticas que deben interrelacionarse para comprender una misma realidad material: la alfarería. También creemos que la cerámica –como otros aspectos de la cultura material– junto con las personas, los lugares y los momentos que forman los contextos de acción son parte de una *red social* (Latour, 2007) cuya trama deberíamos recomponer para acercarnos al proceso por el cual las personas y las cosas –las poblaciones del río Grande de San Juan y su alfarería– fueron creándose recíprocamente en la práctica. (Ávila, 2013: 387)

El estilo alfarero Yavi-Chicha constituye una unidad perceptual a partir de determinados rasgos visuales y materiales regulares, su identificación y caracterización por parte de la arqueología da cuenta de que el estilo alfarero construye con la estética de sus piezas una experiencia compartida, en la que socialmente se desarrolla un “acuerdo intersubjetivo implícito respecto a cómo deben ser los objetos” (Ávila, 2011: 286). Los objetos encontrados actualmente en estos territorios son restos de una cultura material que presentan distintos estados de conservación que se asocian muy claramente a dos esferas sociales diferenciadas. Por un lado, los ejemplares

---

<sup>54</sup> Los estudios que indican la presencia de materiales cerámicos de estilo Yavi fuera de su área de origen aparecen en las colecciones funerarias de los oasis de San Pedro de Atacama (Tarragó, 1968; González & Tarragó, 2004).

de piezas enteras que conforman las colecciones de museos y permiten estudiar las composiciones visuales provienen del ámbito funerario, pues su enterramiento ha sido el motivo de preservación a lo largo de los siglos que los separa hasta la actualidad. Por otra parte, la cerámica de la esfera cotidiana cuenta con un número muy reducido de piezas enteras con lo cual su estudio se realiza a partir de fragmentos hallados, que solo en pocas ocasiones permite su reconstrucción mediante métodos de anastilosis. En consecuencia, la construcción desde el presente de una serie de rasgos con los que definir el estilo se encuentra fuertemente apoyada en las piezas empleadas en entierros pero no se cuenta con la misma posibilidad de información respecto a los objetos que formaban parte de la vida cotidiana. La sistematización de estos trabajos ha permitido reconocer una gran variedad morfológica de las piezas cerámicas Yavi-Chicha que se presentan en la figura 18:

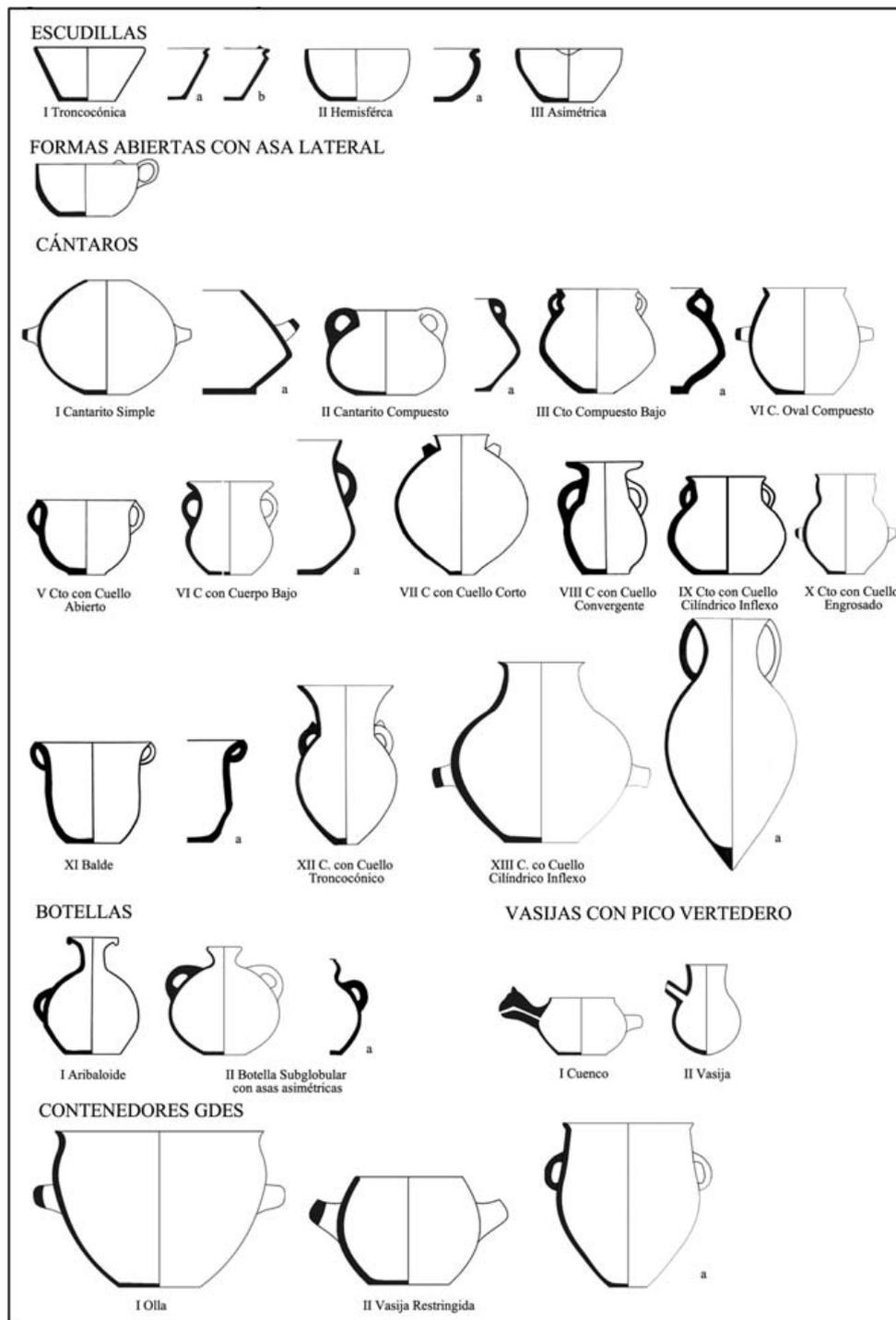


Figura 18: Variabilidad morfológica de las piezas cerámicas Yavi-Chicha. Ilustración perteneciente a Ávila (2008: 201).

Es interesante mencionar como un rasgo de esta cultura material que si bien presenta esta variabilidad de piezas se habla también de un canon morfológico, es decir, se observa un uso reiterado de determinadas geometrías donde los bordes, las asas y bases se realizan de la misma manera sosteniendo cierta uniformidad en el conjunto cuya variación depende de la funcionalidad a la que se destina cada objeto, replicando este canon en diferentes tamaños (Ávila, 2011).

Este canon morfológico se observa como rasgo que ha permanecido a lo largo de los procesos históricos mencionados y podemos verlo en las piezas que realizan actualmente los alfareros casireños. En el capítulo 6 presentamos el registro de diversas piezas cerámicas para mostrar visualmente esta reiteración en los bordes, labios, asas, en las curvas del contorno y los volúmenes globulares, las proporciones entre las partes y demás resoluciones formales que dan cuenta de una geometría reiterada, sostenida y persistente.

### **Breves reflexiones finales**

En este sentido, podemos concluir el presente capítulo recuperando lo que los distintos trabajos han ido identificando respecto a los cambios y continuidades de la producción cerámica en este territorio: las invasiones y sometimientos sucesivos que acontecieron sobre las comunidades Chichas derivaron en la producción de nuevos diseños de piezas alfareras, es decir, que lo que se conoce como “estilo” habitualmente asociado a los diseños pictóricos sobre las superficies, la apariencia externa de los objetos cerámicos, constituye la variable de cambio, lo que se pierde y reemplaza. Pero, los procedimientos de producción, esto es, la preparación de determinadas pastas y las estrategias de secuencias productivas se han sostenido hasta la actualidad y conviven con nuevas estrategias productivas. En el capítulo siguiente se describen los procesos de producción atendiendo, entonces, a la variabilidad de estrategias productivas que se desarrollan simultáneamente y entre las que podemos reconocer las tradiciones tecnológicas a las que nos referimos en este capítulo.

Finalmente, para cerrar este capítulo sobre la historia de Casira que nos ha llevado al repaso de algunos elementos con los que conocer el estilo alfarero Yavi-Chicha, nos interesa recuperar una reflexión que desarrolla Ávila hacia el final de su tesis en torno a la noción de *contraste cromático* que representa para ella el atributo distintivo:

El color es indudablemente el atributo característico del estilo Yavi-Chicha, la marca del sentido de belleza que lo unifica y lo distingue de otros estilos alfareros contemporáneos del sur andino. La importancia del color queda demostrada por la elevada frecuencia de piezas coloreadas en todas las muestras analizadas. Como argumentamos en el capítulo anterior, sin embargo, son los contrastes cromáticos -antes que los colores individuales- los determinantes en la conformación visual de la experiencia. Es el efecto cromático el que nos atrapa, no las tonalidades en sí mismas. (Ávila, 2011: 298)

La autora insiste en el efecto que provoca la conjunción de estos tres colores que se repiten y caracteriza al estilo alfarero Yavi-Chicha: morado, rojo y ante. Propone entonces que la experiencia que proporciona esta combinación cromática no se da en las piezas de manera aislada, sino en el conjunto de cerámicas, el ajuar, la colección de cada familia o grupo. La paleta se desarrolla entonces también con piezas monocromas que cuando se encuentran unas junto a otras construyen los espacios de uso.

Luego de arribar a esta concepción de las piezas que destaca su capacidad de construir contexto y la necesidad de no pensarlas de manera aislada sino más bien entendiendo a su relacionalidad (qué imagen construyen en conjunto, unas junto a otras, relacionadas al espacio y al territorio) resulta significativo que la autora concluye su tesis presentando la imagen que reproducimos como figura 19 donde se propone que la combinación característica de colores que caracteriza al estilo alfarero Yavi-Chicha -morado, rojo y ante- coincide con los colores del paisaje en donde se ha desarrollado esta cultura. Registra que se trata de una paleta presente en el territorio.



Figura 19: Imagen presentada por Ávila (2011) cuyo epígrafe original indica “Vista del Río Grande de San Juan. Un paisaje morado sobre ante”.

# Capítulo 5

## Procesos de producción

## Cadena operativa, un útil metodológico

El estudio de los procesos productivos se organiza a partir de la descripción de una *cadena operativa*, un recurso metodológico que permite describir la secuencia de pasos encadenados mediante los cuales se producen los objetos cerámicos, señalando tanto la sistematicidad y tendencias generales como las variaciones particulares que pueden observarse. Los procesos de producción cerámica en Casira son diversos dependiendo el tipo de piezas que se estén realizando y quien produce, pero mantienen una secuencia de pasos estructurada que presenta también regularidad y repetición de etapas con una serie de procedimientos que se suceden ordenadamente. En el presente capítulo describiremos las cadenas operativas de producción cerámica de Casira a partir de la articulación entre las observaciones, entrevistas abiertas y fotografías que hemos realizado en nuestros trabajos de campo y los antecedentes bibliográficos que han realizado estudios etnográficos con la producción cerámica casireña, lo cual nos permite contar con registros de hace algunos años o décadas así como con comparaciones que se extienden a escalas temporales mucho más amplias y las vinculan a momentos prehispánicos.

La cadena operativa o *Chaîne Opératoire* es una propuesta metodológica desarrollada por André Leroi-Gourhan (1971) surgida de la etnología francesa iniciada por Durkheim y Mauss, respecto a la construcción de una imagen de sociedad como totalidad, es decir, la observación del *cuerpo social*, sus fenómenos e interacciones, atendiendo a un aspecto estructural que se desarrolla tanto en las representaciones colectivas como en las instituciones sociales. La propuesta de Leroi-Gourhan plantea la dimensión social de la tecnología y la reproducción social de los grupos a partir de una metodología comparativa de la cultura material que permita reconocer las tendencias técnicas, es decir, aquellas soluciones que se han desarrollado a lo largo de los procesos evolutivos históricos (De La Fuente, 2017).

Los estudios de las cadenas operativas analizan los procesos técnicos a partir de la secuencia significativa de acciones, operaciones y estrategias, donde “La técnica es a la vez gesto y útil, organizados en cadenas por una verdadera sintaxis que da a las series operatorias a la vez su fijeza y su flexibilidad. La sintaxis operatoria es propuesta por la memoria y nace entre el cerebro y el medio material” (Leroi-Gourhan 1971: 116). En este sentido, es interesante señalar que hablar de secuencia de pasos no implica una estructura rígida de producción, sino que analiza la tendencia de prácticas dinámicas, es decir, incluyendo las contingencias y variabilidades.

Luego, la teoría desarrollada por Leroi-Gourhan fue retomada y profundizada en el campo de la producción cerámica por el tecnólogo cultural Pierre Lemmonier:

Las secuencias operativas son series de acciones las cuales transforman una materia prima a partir de su estado natural a un estado manufacturado. Estas operaciones son realizadas con acciones

sobre la materia, fases preparativas, fases de descanso y están asociadas con un conocimiento y un saber-hacer específico. (Lemmonier 1980: 8).

## **Cadena operativa de Casira**

### **Quienes producen**

El espacio de producción alfarera se ubica en las mismas unidades domésticas donde viven las familias de Casira. Se destinan espacios específicos de la vivienda para almacenar piezas realizadas u organizar las que se encuentran en alguna etapa del proceso de producción. El espacio de trabajo más recurrente que hemos observado es en el exterior, en los patios de las casas. La disposición de espacios específicos en los hogares se da de manera diversa entre las familias, dependiendo de las posibilidades materiales de cada una de ellas, aunque hay una tendencia general a disponer de determinados espacios para la tarea alfarera o al menos el almacenamiento de materiales y piezas.

La organización del trabajo es, principalmente, familiar. Las asociaciones entre alfareros se realizan en primer lugar a partir de los lazos familiares. También se da el caso de establecer contrataciones para tareas específicas cuando se tiene que cumplir con un pedido que lo requiera, en estas situaciones también hemos observado que se ponderan los vínculos familiares para ofrecer este trabajo. El crecimiento de Casira como centro productor de la región ha derivado en una intensificación de la cantidad de producción y una concentración laboral en la actividad alfarera, de allí que actualmente sea una tarea realizada tanto por hombres como por mujeres, contrariamente a la tendencia tradicional de ser una tarea fuertemente feminizada (Califano, 2022). Los registros de comienzo del siglo XX ya señalaban que eran las mujeres de la Puna quienes se encargaban de la producción alfarera (Boman, 1908) lo cual se había sostenido hasta las últimas décadas llegando al menos hasta los registros de Rodríguez (2002) quien señala una división del trabajo por género en la que la construcción de las piezas era predominantemente femenina y la participación por parte de los varones se concentraba en tareas de mayor esfuerzo físico como la extracción de materiales y su traslado, o bien, asociadas a las innovaciones tecnológicas como el uso de moldes y torno.

### **Aprovisionamiento de los materiales**

Para preparar las pastas se utilizan distintos tipos de barros y rocas que se obtienen mediante la extracción de vetas naturales en sitios cercanos a las unidades domésticas. Los materiales que se utilizan son: *barro chico*, *pirca* y *puca*, cada uno de los cuales cumple funciones específicas y aporta ciertas propiedades (tratadas con mayor profundidad en el capítulo 7 sobre la materialidad).

Como venimos describiendo en los capítulos anteriores, en los últimos años se han acentuado las transformaciones respecto al crecimiento del pueblo como centro productivo, de manera que las tendencias que Rodríguez había expuesto como transformaciones por su inserción en mercados urbanos en los años noventa se han profundizado en las décadas siguientes.

Esto se observa en todas las etapas de la cadena operativa. Puntualmente, respecto al aprovisionamiento de materiales resulta significativo que para la década de los noventa se establecía una diferenciación relevante entre los casireños que poseían burros y quienes no, indispensables para el traslado de materiales desde sus sitios de extracción a unos pocos kilómetros de las viviendas. Dado el peso de estos materiales, su traslado se resolvía mediante el uso de animales de carga que cuando no se poseían, se alquilaban. Luego, fueron reemplazados paulatinamente por vehículos automotores que facilitaron las posibilidades de autonomía en distintas etapas del proceso productivo, principalmente para la obtención de las materias primas. Sin embargo, en la actualidad también se observa la presencia de agentes externos que se encargan de la extracción y venta de estos materiales como una tarea diferenciada. La venta de materiales convive con la actividad de extracción que aún realizan algunos alfareros por sí mismos.

Ya en los escritos de fines del siglo XIX como la *Descripción Brevísima de Jujuy* realizada por Carrillo (1988 [1888]: 165) se encuentran referencias a la *pirca* pues constituye el material antiplástico característico de esta cerámica. Luego, Rodríguez (2002) relata la procedencia de las diferentes materias a partir de registros de alfareros -citados con nombres falsos para preservar su identidad- donde puede leerse el modo en que los casireños expresan esta etapa de la cadena operativa y las referencias territoriales:

Las arcillas provienen de diferentes lugares. La denominada *pirca* se extrae de la zona norte de Casira a una hora de distancia, caminando. Los caminos que llevan al lugar son solamente huellas, con escasa vegetación (tola y otras similares), y en algunos tramos se debe atravesar por el cauce de un río seco, donde la arena dificulta mucho el caminar. En ese lugar hay “*arcilla para las grandes, hay que ir a buscarla al Hatum Orqo*” (Marta). El Hatum Orqo es un vocablo proveniente del quechua cuyo significado en castellano es “cerro grande”, en este caso con acceso bastante difícil.

Para buscar arcilla para las ollas más pequeñas “*hay que ir a Quebrada seca (...) para allá* (para el lado de Bolivia)” (Marta). Según el cálculo de los propios alfareros, el lugar queda a dos horas o un poco más. También se puede obtener arcilla “*de acá* (indicando para el sur, a Cieneguillas), *traen arcilla para las más chicas*” (Sara).

También para ollas pequeñas se utiliza la arcilla colorada, un tercer tipo de material, que es obtenido de una zona al sur de Casira, próximo al camino que conecta esta localidad con Cieneguillas, a una distancia que está de cuarenta y cinco minutos a una hora, siempre caminando. Además de las arcillas para formar el cuerpo de la pieza, la arena roja es fundamental para pintar las ollas terminadas, aunque se utiliza un volumen menor, antes de la fundición. Esta es obtenida de un lugar cercano a Quebrada Seca, en Bolivia.

(...) La extracción es una tarea que presenta dificultades. La *pirca* es la que presenta mayores problemas, a lo que se suma la lejanía de las vetas. La roca de donde se extrae es bastante dura y la

arcilla aparece en forma de vetas que se extrae con picos y otros elementos con los que pueden romper el piso. Se debe cavar en el suelo sacando pedazos grandes de material que luego deben ser molidos a golpes y zarandeados, obteniéndose de esta manera una algo más fina y granulada, que luego es cargada en bolsas, que en el caso de ellos no se llenan totalmente, para ser trasladadas al lugar de trabajo. Cavan en distintos lugares hasta que se va agotando y deben buscar nuevos espacios, en el mismo cerro. “*Es muy costoso conseguir arcilla (...), está muy lejos*” (Marta). Cuando se recorre el Hatum Orqo se puede observar en distintos lugares señales de que en algún momento se extraía de allí arcilla, ya que quedan huellas del trabajo realizado de excavar, moler y zarandear, y se puede observar, también, algunos pobladores o alfareros trabajando. Según algunos artesanos esta arcilla es muy difícil de sacar y requiere todo un proceso que implica la dedicación de un tiempo considerable (Rodríguez, 2002: 62-63).

Resulta significativa la mención sobre la dificultad que requería esta tarea, pues explica que una de las transformaciones en la cadena operativa desde los años noventa a la actualidad sea la tercerización de la tarea de extracción. Agentes externos de Casira que necesitan trabajo encuentran una actividad que será remunerada económicamente por los alfareros casireños. Un alfarero contemporáneo que provenía del pueblo cercano Cusi Cusi, refería a Casira como “un lugar donde nunca falta trabajo”. Otra referencia respecto a la procedencia y extracción de materiales la encontramos en el capítulo de Cremonte, Scaro y Couso (2022) -que recoge una serie de entrevistas a alfareras casireñas realizadas en la década del ochenta y que habían quedado inéditas hasta esta reciente publicación- donde también se hace una mención a una posible tercerización de esta actividad por parte de peones contratados con tal fin, de manera que no es una innovación completamente actual sino que fue gestándose a lo largo del tiempo:

Los bancos de arcilla más cercanos se encontraban a unos veinte minutos del pueblo de Casira. Se trataba de depósitos expuestos que presentaban un estrato de 1,3m de sedimento blanco, seguido por una capa de arcilla marrón plástica de 1,35m. Para sacar la arcilla se excavaba directamente en la barranca dejando numerosas oquedades, o “pozos” como los llamaba la gente, de aproximadamente 1,40 x 1,30 x 0,70 m de profundidad. Se realizaba una primera molienda del material en la cantera antes de ser trasladadas al pueblo. En el momento del registro se extraían entre 10 y 20 cargas de materias primas de 50kg aproximadamente cada una, que eran traídas al pueblo por peones (Cremonte, Scaro & Couso, 2022: 103).

En nuestros trabajos de campo hemos registrado que en la actualidad la obtención de *pirca* se consigue por medio de la compra a proveedores que las extraen del Cerro Blanco de Toquero y Quichina (Bolivia). Algunos alfareros las extraen por sí mismos en jornadas familiares de recolección. En ocasiones puede encontrarse algo de *pirca* al costado del camino que comunica Casira con La Quiaca desprendida por las actividades de mantenimiento vial. Las demás arcillas *barro chico* y *puca* se consiguen en las cercanías de las viviendas, incluso en el patio mismo de algunas unidades domésticas. El único momento de recolección de barro que pudimos registrar fue una situación espontánea de una alfarera que quiso realizar una demostración de cómo

construía *docenitas* mientras observaba el ganado de ovejas en referencia a sus primeras experiencias alfareras en la niñez<sup>55</sup> (Figura 20).



Figura 20: Cecilia se detiene a juntar barro del costado de un camino para enseñarme cómo construía *docenitas* cuando era niña.

Hemos observado que incluso las alfareras cuyos modos de producción mantenían las prácticas más antiguas y tradicionales de elaboración, en ciertas ocasiones compran pasta a otro alfarero.

Para transportar los materiales extraídos suelen dejarse primero un rato al sol para que se sequen y así sean más livianos, facilitando su traslado. En algunos casos la primera etapa de molienda de la *pirca* se realiza en el espacio de extracción, aunque en la mayoría de los casos es una tarea que se realiza posteriormente. Esto responde a que la *pirca* es un material compacto que se presenta naturalmente en forma de roca de una dureza considerable, por lo cual requiere procesos de molienda y tamizado antes de su uso.

### Preparación de las pastas

Como se mencionó en el apartado anterior se emplean distintos materiales para conformar las pastas. El material utilizado para realizar piezas pequeñas se denomina *barro chico* y para piezas grandes y/o piezas que se expondrán al fuego directo -como las ollas- se prepara una

---

<sup>55</sup> La alfarera relata que cuando era niña y acompañaba al ganado a pastar, simultáneamente construía estas piezas en pequeño formato que iba acumulando en un recipiente que llevaba colgando, una lata con un hilo. Por las noches ya en su casa completaba el conformado agregándole las asas.

pasta que llaman “barro grande”. El *barro chico* es una arcilla muy plástica que se hidrata y amasa. Por lo general no se utiliza inmediatamente después del amasado, sino que se deja reposar un tiempo en forma de pasta coloidal antes de comenzar el proceso constructivo. Una alfarera casireña que hemos entrevistado refería a esta etapa como una necesidad de descanso de la pasta que funciona mejor luego de “dormir” un tiempo. Algunos alfareros preparan la pasta agregando *puca* de manera que se modifica el color de la pasta, y otros lo emplean sin agregarle nada dado que luego todas las piezas son pintadas con *puca*.

La “maduración” de la pasta constituye una etapa que también ha sido registrada por distintos trabajos de investigación, donde se desarrolla una variabilidad significativa respecto a su duración. En *Relatos sobre Casira* (Paltrinieri, Serra, Moyas & Rendtorff, 2022) encontramos estos dos registros significativos:

Los alfareros mezclan en partes iguales arcilla y pirca, la preparación se deja reposar, el tiempo de envejecimiento se relaciona con la durabilidad del objeto. Antiguamente se dejaba reposar de un año para el otro pero hoy, por la demanda, esto no es posible. (González Alberti, 2022: 71)

Y luego, en otro capítulo:

En relación a las técnicas de manufactura, en Casira, el proceso se iniciaba con el preparado de la arcilla, que se dejaba reposar por lo menos 12 horas, aunque las alfareras entrevistadas recomendaron dejar reposar la arcilla dos o tres días ya que esto genera mejores resultados, las piezas suelen ser más fuertes y duraderas. La maduración de la arcilla durante tiempos prolongados permite un crecimiento bacteriano que mejora la plasticidad del material (Rye, 1981). (Cremonte, Scaro & Couso, 2022: 108).

A pesar de las distintas medidas de tiempo que se mencionan en estos fragmentos, podemos ver la coincidencia entre ellas respecto a que el tiempo de espera antes de su empleo mejora las propiedades de las piezas, los casireños encuentran un valor agregado en ese tiempo asociado a la durabilidad de las piezas.

El barro grande se prepara mediante la combinación de barro chico y pirca. El barro chico suele almacenarse en tambores de plástico de procedencia industrial<sup>56</sup>, un recurso que actualmente se observa en la mayoría de los talleres pues resulta muy efectivo para el proceso de hidratación a la vez que funciona para su almacenamiento manteniéndolo preservado y en cantidades considerables. También se lo utiliza para preparar barbotina, es decir, la pasta en estado coloidal que se utiliza para el conformado de piezas con molde mediante coladas. La forma y tamaño del tambor es óptimo para esta función permitiendo dispersar el barro en agua con ayuda de un palo (Figura 21).

---

<sup>56</sup> Es interesante mencionar que un alfarero nos ha contado que había trabajado en el rubro de transporte de productos industriales que le permitía acceder a estos tambos.



Figura 21: Materiales que componen las pastas: arriba a la izquierda cascotes de *barro chico*, arriba la derecha barbotina para coladas, abajo *pirca* y el palo que se emplea para molienda

Como ya hemos comentado, la *pirca* se extrae en forma de roca compacta por lo cual es necesaria su molienda. El método más tradicional consiste en golpearlo con un palo, aunque hay algunos alfareros que poseen un molino mecánico que facilita esta fase del proceso con menor costo corporal. Los casireños nos informan que hace algunos años habían obtenido estos molinos por acción gubernamental dado los evidentes beneficios de mecanizar este trabajo, pero

con el uso los molinos se fueron percutiendo y sólo los alfareros con mayores recursos pudieron costear su mantenimiento. Actualmente, es habitual el alquiler del molino entre alfareros o incluso personas que se acercan a Casira con su molino para prestar el servicio. En todos los casos, luego de la molienda se procede a pasarlo por un tamiz, actividad que llaman “zarandeo”, mediante el cual determinan un tamaño máximo de grano para la *pirca*.

Recién una vez que la *pirca* fue molida y tamizada y el *barro chico* hidratado y “descansado” se procede a la preparación de la pasta mediante la mezcla de estos dos materiales. Las proporciones de cada uno de ellos son variables tanto por apreciaciones de cada alfarero como por las características contingentes de los materiales, es decir, el grado de hidratación del barro y la molienda de la *pirca*. En todos los casos la proporción se define empíricamente mediante la observación y evaluación del comportamiento de la pasta, diferenciando las funciones de cada uno de estos materiales: el *barro chico* aporta plasticidad y la *pirca* aporta estructura (disminución del índice de contracción, mayor trabajabilidad, aumento de las propiedades de resistencia mecánica), rasgos complementarios que se equilibran empíricamente mediante el proceso de amasado. En el siguiente capítulo se profundiza sobre esta caracterización de la materialidad que estamos comentando.

Respecto a los registros arqueológicos, Pérez Pieroni (2014) señala que

La alfarera observada por Boman (1908) amasaba la arcilla y trabajaba sobre un poncho viejo tendido en el suelo. Esto resulta muy interesante, dado que se conocen fragmentos cerámicos prehispánicos con improntas textiles con una amplia distribución en la puna de Jujuy (Krapovickas, 1975; Mamani, 1998). (Pérez Pieroni, 2014: 252)

En nuestros relevamientos hemos observado que el amasado se realiza sobre una mesa, en grandes cantidades de pasta por lo cual se utiliza íntegramente la fuerza corporal, es decir, no es una actividad que se realice solo con brazos y manos sino que implica una manera de pararse y de manipular la pasta con el peso del cuerpo (Figura 22). A esta etapa refieren con el término “apuñar” el barro.



Figura 22: Amasado de pasta



Figura 23: espacio de trabajo donde se realiza el amasado



Figura 24: Amasado de pasta

## Construcción de piezas

El procedimiento de construcción que prima en Casira es el denominado *a pulso*, es decir, el levantamiento a mano mediante el modelado de la pasta en estado plástico comenzando por la base y agregando paulatinamente hacia arriba más material. Es un proceso de interacción entre el cuerpo del alfarero, la materia y sus transformaciones en el tiempo, principalmente, el proceso de secado-endurecimiento que permite el crecimiento de una pieza.

En la Figura 25 se puede ver el sistema de producción inicial de una alfarera sentada sobre un cuero en el suelo, que dispone a un costado de una bolsa de pasta preparada. Separa la pasta en volúmenes regulares que va apilando al otro costado. Dispone a su alcance de los elementos que necesita como ya había registrado Rodríguez (2002):

Para el modelado de las piezas las alfareras trabajan sentadas en el suelo, sobre cueros de oveja, disponiendo frente a ellas una piedra plana sobre la cual van modelando. Este trabajo se realiza, generalmente, en el pequeño patio, o algún lugar libre cerca de la casa, al aire libre. Cuando hay mucho viento o llueve, lo que es común en el verano, este trabajo lo realizan dentro de uno de los cuartos de vivienda, en el lugar que presenta una mayor iluminación. Las alfareras disponen al empezar de todo el material preparado, mezclado en las proporciones que corresponde de acuerdo al trabajo que efectuarán y en un lugar cercano, donde puedan alcanzarlo con la mano desde el lugar donde se encuentran sentadas. Ponen junto a ellas un pequeño recipiente con un poco de agua que utilizan para humedecer la arcilla y las herramientas con las que trabajan. (Rodríguez, 2002: 65)



Figura 25: Sistema de producción de Viviana sentada en el suelo. A un lado, la bolsa de pasta preparada, al otro los bollos que va preparando para cada pieza.

La superficie de trabajo suele ser una piedra lisa sobre el suelo a la que se le coloca una pequeña cantidad de *pirca* que se muele allí mismo con ayuda de otra piedra, de esta manera se genera una superficie con material seco y suelto sobre la cual comenzar a levantar la pieza impidiendo su adherencia a la superficie de apoyo como puede verse en la Figura 26.



Figura 26: Leonarda prepara la superficie de trabajo moliendo arcilla con una piedra.

Sobre esta superficie se realiza una base mediante modelado de pasta. Suele comenzar realizando una forma circular que se va aplastando y modelando hasta obtener la forma plana de una base con bordes levantados correspondiente a la parte inferior de cualquier objeto a realizar. Las bases de las distintas piezas son similares y a veces es en el desarrollo posterior que se define la forma final del objeto a realizar<sup>57</sup>.

Las referencias arqueológicas suelen diferenciar entre el modelado y la construcción por rollos, pero a nuestro parecer es difícil establecer tal distinción. En todo caso, la construcción por rollos es una forma de modelar la pasta, de distribuir una porción del material de manera horizontal sobre la pieza que se va construyendo desde abajo hacia arriba por la sucesión de agregados. La humedad de la pasta permite que trozos distintos de pastas puedan integrarse,

---

<sup>57</sup> Al observar cómo trabajaba Leonarda realizando varias bases registramos que se preguntaba en voz alta “¿será una materita? ¿será una azucarera?” sin necesidad de definir una respuesta inmediata, más bien esperando que en el transcurrir de la producción se defina qué pieza resultaría. Llevaba tiempo sin producir y no eran piezas por encargo, sino que había conseguido dinero que empleó comprando barro a otro alfarero. Es interesante observar en esta manera de hacer que no estaba condicionada por la intención de la alfarera sino que habría otros factores que definirían el tipo de objeto.

pero esta posibilidad debe equilibrarse con cierta dureza que sólo se obtiene con menores cantidades de agua, a medida que una pieza va aumentando su tamaño, mayor es el peso que debe soportar. La pasta en estado muy húmedo se deforma por acción de su propio peso, de allí la necesidad de agregar material paulatinamente a medida que pierde cierta cantidad de agua, pero no tanta como para perder la posibilidad de integración.

La dinámica que se desarrolla entonces entre la materia, el alfarero y las transformaciones de la materia a lo largo del tiempo implican instancias constructivas de agregado de material que hace crecer la pieza y su alternancia con momentos de espera en que las piezas se colocan bajo el sol para acelerar el proceso de secado. En consecuencia, la estrategia de los alfareros es trabajar en varias piezas simultáneamente, aprovechando los tiempos de secado como parte del ciclo de construcción de una serie de piezas similares. Esto se logra también por las condiciones climáticas de la puna, que se caracteriza por la baja humedad ambiental y la fuerte incidencia del sol, características determinantes de la dinámica expuesta. De allí también, que durante los meses de lluvia no se produzca cerámica con la misma intensidad que los meses secos del año.

Podemos complementar estas descripciones sobre el modelado con dos fragmentos de distintos registros etnográficos que hacen referencia a la continuidad de técnicas prehispánicas y el modo en que estos procedimientos se observan luego en las piezas arqueológicas como macrotrazas, es decir, huellas a partir de las cuales inducir el gesto constructivo:

El modelado descrito para los recipientes cerámicos es muy similar a lo que hemos documentado a partir de las macrotrazas para los materiales prehispánicos y coloniales. Consiste en la conformación manual de la base a partir del estiramiento de un bollo, que da como resultado bases planas, a las que posteriormente se agregan rollos que se unen, sucesivamente, por presión de los dedos. Continuamente se van alisando las superficies externas e internas con diferentes instrumentos. Este modelado se puede realizar sobre un soporte, tal como una piedra plana, que permite girar la pieza mientras se levantan las paredes. Los recipientes de mayor tamaño se van confeccionando por partes, ya que requieren un tiempo de secado en distintos momentos (Rodríguez, 2002; López, 2014), de forma similar a lo que hemos postulado para los recipientes cerrados prehispánicos y coloniales. (Pérez Pieroni, 2022: 55)



Figura 27a: Viviana trabajando en varias piezas de manera simultánea.



Figura 27b: Viviana trabajando en varias piezas de manera simultánea.

En Casira se empleaba una técnica mixta que incluye rollos y modelado. La base de la pieza es elaborada a partir de una bola ahuecada que se deja secar. Se hacían rollos gruesos -localmente denominados yapos o sorochos- que podían ser aplanados con paletas de madera para generar tiras (esta técnica era utilizada también en Inti-cancha) o que, sin aplanar, se iban apretando con los dedos de manera vertical al aplicarlos a la pieza. Antes de adherir un nuevo rollo, se pellizcaba el borde para que todo el contorno de la pieza quedara a la misma altura y se dejaba secar la pieza. En general, las partes de la pieza se dejaban secar de un día para el otro. Particularmente en el caso del asa, se elaboraba un rollo delgado y con agua se adhería de manera horizontal desde un extremo, agregándole refuerzos internos y externos para ocultar la unión entre los rollos; y se alisaba a mano. (Cremonte, Scaro & Couso, 2022: 108)

Otro registro interesante para describir el proceso de conformado es el que realiza el ceramista Tato Corte, pues nos permite complementar las perspectivas arqueológicas con las de un productor contemporáneo habituado a trabajar bajo otras condiciones climáticas:

Levantamos paredes finas como para porcelana- trabajando al sol del trópico en la Puna- humedeciendo permanente la pieza porque se seca. Se trabaja rápido. Se estira y presiona a la vez, con una herramienta plana de forma ovalada o redonda (como una lama gruesa de madera de 10 mm espesor), contra la mano que controla del otro lado de la pieza o se golpea con paleta comprimiendo y dando forma. Se inicia modelando la base por pellizco, luego al sol se estira la pared, mojando siempre y presionando contra la mano que está del lado de afuera. Lograda la forma deseada a la mitad de la altura, se oreo y se apoya un chorizo grueso de 25 mm sobre un borde de 3-4 mm. Se une ese chorizo por pellizco, se estira y afina la pared nueva apretando ¡Siempre mojando! (Corte, 2022: 76-77)

Si bien puede parecer contradictorio que se deje secar y que se humedezca la pieza, el vínculo con el agua constituye una característica importante a tener en cuenta para comprender los procesos productivos casireños, pues se trata de un trabajo de adecuación permanente del grado de humedad necesario en cada momento de trabajo, equilibrando la acción de un clima que acelera los procesos de secado -necesarios para desarrollar la resistencia mecánica- con el mantenimiento de cierta humedad en la pasta que asegure la integración de una nueva porción de materia, por lo cual es común también el empleo de herramientas mojadas como estrategia de regulación de la humedad óptima.

La construcción se realiza de abajo hacia arriba, por ello sucede que la parte inferior de la pieza puede ya encontrarse completamente seca mientras que la parte superior no sólo está húmeda sino que se le agrega agua constantemente. Este procedimiento no es habitual en los procedimientos constructivos cerámicos, constituye otro rasgo distintivo de las cualidades de las pastas elaboradas en Casira cuyo índice de contracción al secado es mínimo (figura 28).

Además, es necesario destacar que la simetría que presentan estas piezas se obtiene mediante el gesto permanente de alisado rotando la pieza y una práctica incorporada de gran precisión y observación para alcanzar esta simetría rotacional. Además, la ubicación y dirección con la que se colocan las asas se realiza sin ayuda de herramientas complementarias para lograr esta simetría axial, dando cuenta de un eficiente *habitus* incorporado para el desarrollo morfológico.



Figura 28a: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28b: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28c: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28d: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28e: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28f: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28g: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28h: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28i: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.



Figura 28j: Secuencia de fotografías de Don cruzito construyendo *a pulso* dos yuros.

### Tratamientos de superficie y herramientas

Permanentemente se va alisando la superficie de la pieza construída tanto su cara interna como la externa, para ello se utilizan herramientas mojadas de madera que se mantienen dentro de un recipiente con agua, piedras o un cuerito. Estas últimas herramientas tienden a utilizarse cuando la pieza ya porta dureza suficiente, en estados más plásticos se usan principalmente herramientas mojadas de madera. Las asas se colocan una vez que el cuerpo de la pieza ya se encuentra realizado, a partir de un pequeño rollo modelado manualmente e integrado a la pieza con ayuda de herramientas, agua y la presión de los dedos como se ve en la secuencia fotográfica de la figura 28.

Para estirar planchas se ha extendido el uso de una botella de vidrio envuelta con tela (generalmente se reutiliza una vieja prenda de vestir de forma similar a la botella como puede ser una manga o una media). Se utiliza de la misma manera que un palo de amasar, la tela tiene por función impedir que la pasta se adhiera al vidrio (Figura 29).

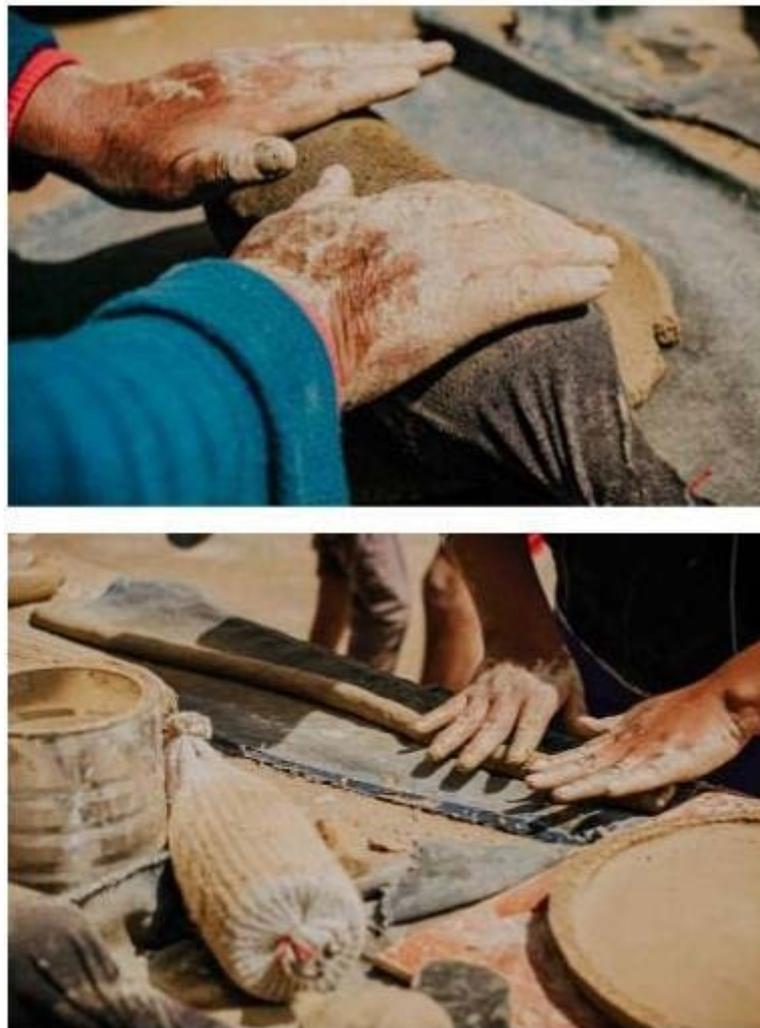


Figura 29: herramientas de trabajo

Respecto a las herramientas empleadas [Fig. 38], en Casira se utilizaban distintos elementos para alisar las superficies, como paletas y cucharas de madera, guijarros (también son utilizadas como pulidores), suelas de zapato (para alisar el borde y darle forma) y trozos de madera cóncavos. Asimismo, se utilizan pinceles de lana y paja gruesa para pintar algunos diseños en las piezas. Al momento de su elaboración, la pieza era ubicada sobre una base de madera. (Cremonte, Scaro & Couso, 2022: 106).



Figura 30: Herramientas mencionadas por Cremonte, Scaro & Couso: “Figura 38: Instrumentos utilizados en la elaboración de piezas cerámicas por las alfareras de Casira (fotos de las autoras).”

En Casira, según Rodríguez (2002), el acabado de la superficie externa se completaba al final del modelado, mediante el pulido. Finalmente, se la pintaba de color rojizo o anaranjado, con una pintura preparada a tal efecto mezclando arcilla rojiza con agua. Actualmente, se producen mayormente piezas alisadas o pulidas, no observándose otro tipo de acabados de superficie ni decoración, exceptuando piezas formadas con moldes que tienen motivos figurativos en relieve. Sin embargo, en otras localidades de la puna hemos observado piezas con esmaltado de plomo. (Pérez Pieroni, 2014: 257)

Las piezas se van alisando desde el inicio de su construcción, pues la pirca aporta una rugosidad a la pasta que se trabaja superficialmente para obtener una terminación más lisa. A medida que las piezas se van secando el proceso de alisado se va convirtiendo en pulido como puede verse en la figura 31. Las piezas se dejan secar completamente al sol y luego se alisan y pulen con un pequeño trozo de cuero mojado, etapa a la que llama “suelar” la pieza, en referencia al uso de una suela. Luego se pule con una piedrita humedecida y finalmente, se pinta con *puca*. La *puca* es un material con alto contenido de óxido de hierro que le proporciona el color característico, se emplea en estado coloidal en la última etapa previa a la cocción, mediante una bolsita de nylon abollada.



Figura 31a: Luisa trabajando en los tratamientos de superficie



Figura 31b: Luisa trabajando en los tratamientos de superficie



Figura 31c: Luisa trabajando en los tratamientos de superficie

### Secado

Rodríguez (2002) señala que las piezas se guardan en el interior por un tiempo antes de exponerse al sol pero debemos considerar que no es una necesidad de las pastas para no quebrarse como ocurriría con pastas comerciales en otros ámbitos con distintas condiciones

climáticas. La pasta que elaboran en Casira con cantidades considerables de pirca desarrolla un índice de contracción muy bajo lo cual le permite secados abruptos sin modificaciones de tamaño, es decir, sin desarrollar grietas críticas.

El traslado al sol no necesariamente responde a retrasar el momento de secado, más bien es una tarea en sí misma dentro del proceso. El tiempo de acaparamiento en espacios internos está relacionado con el resguardo de las piezas de animales o lluvias y que forma parte de la organización de dinámicas de los tiempos de trabajo, dependiendo del momento del día y las demás tareas que se realizan de manera simultánea o secuencial. En todos los casos las piezas se exponen al sol y aire para asegurar el secado completo previo a la cocción, pero por la composición de las pastas, a diferencia de lo que ocurre en otros territorios con mayor humedad y uso de pastas comerciales, no requiere un secado lento.



Figura 32a: traslado de las piezas al sol para su secado



Figura 32b: traslado de las piezas al sol para su secado

## Moldes

El uso de moldes constituye una de las principales transformaciones de los procesos productivos en Casira en las últimas décadas, implica la incorporación de un procedimiento productivo que se aleja de las tradiciones tecnológicas locales en pos de aumentar la productividad y de esta manera se erige como el procedimiento más emblemático respecto a las transformaciones de una producción para el autoconsumo e intercambios con otros productores regionales hacia la producción de mercancías destinadas a la comercialización en espacios de circulación más amplio. Pérez Pieroni (2014) lo registra de la siguiente manera vinculado a la incorporación del torno:

Actualmente en Casira hemos observado gran número de moldes de yeso entre los alfareros y muchas piezas modeladas por este método. También se siguen modelando las piezas por superposición de rollos (“a pulso”, según los pobladores locales). Sin embargo, un alfarero manifestó que él produce empleando el torno y que son varios los olleros que producen con torno desde hace aproximadamente 15 años. (Pérez Pieroni, 2014: 254)

El molde es una herramienta que permite la elaboración de una figura íntegra (principalmente para realizar objetos de decoración de motivos figurativos, en ocasiones referencias de la cultura global de la industria de comunicación con formas a las que le toman un molde) o bien de una parte de ella que luego se complementa con modelado manual. Los moldes de yeso agilizan la etapa de construcción de piezas. En la figura 33 se observa la elaboración de moldes de yeso a partir de una serie de productos industriales, en este caso bandejas de vidrio de diversos tamaños. Se utiliza grasa de automotor como antiadherente, se construye un encofrado que contendrá el yeso en estado líquido para tomar la forma de la matriz y se procede a la preparación y volcado del yeso. Una vez realizados los moldes se dejan secar íntegramente al sol antes de usarse para la confección de piezas cerámicas.





Figura 33: elaboración de moldes a partir de bandejas industriales

Los moldes pueden utilizarse con pasta en estado plástico o líquido, mediante distintas técnicas de conformado. El tipo de molde de la figura 33 se utiliza con pasta en estado plástico, a partir del estiramiento de una plancha que toma la forma del molde en una primera instancia de construcción de la pieza que luego se continúa con otras formas de construcción a pulso. En estos casos el uso de moldes es complementario a la construcción tradicional.

Por otro lado, también se utilizan otro tipo de moldes mediante la técnica de colada, es decir, con pasta en estado líquido o coloidal. Estos moldes suelen usarse para la construcción de figuras decorativas, pequeñas esculturas de representación figurativa en cuyo repertorio encontramos personajes de la industria cultural. La técnica constructiva por colada consiste en un molde compuesto por varias partes (taseles) sujetos entre sí con algún material elástico, y que en la parte superior presentan una entrada abierta denominada boca de colada. Por allí se llena con una pasta en estado coloidal con ayuda de una jarra, como puede verse en la figura 34. Luego, se espera unos minutos a que se constituya la pared de la pieza por acción de la absorción de agua que realiza el yeso y finalmente se vuelca la pasta líquida sobrante nuevamente en el recipiente de almacenamiento (figuras 34 y 35). El molde se deja secando al sol unas horas antes de abrirlo y retirar la pieza. Este proceso puede repetirse varias veces al día, llegando a usarse entre tres y cuatro veces en un mismo día, lo cual es llamativo<sup>58</sup> pero se comprende por la fuerte acción del sol y los vientos locales.



Figura 34: proceso de colada en la construcción de piezas con moldes. A la izquierda se ve el llenado y a la derecha el vaciado.

---

<sup>58</sup> Lo señalamos como llamativo porque las condiciones climáticas de la ciudad de La Plata, por mencionar el lugar en el que estamos situados, no permiten abrir un molde hasta el día siguiente.



Figura 35: proceso de colada en la construcción de piezas con moldes. Espera entre la instancia de llenado y de vaciado.

Respecto al uso de torno, se trata de un torno patero que según nuestros relevamientos sólo era empleado en tres talleres y constituía un método secundario, de uso ocasional. Como señala Pérez Pieroni en la cita de arriba la inserción de los tornos surge del mismo proceso de inserción en los mercados urbanos que llevó a la implementación de moldes, aunque esta última herramienta se extendió más que los tornos. En este sentido, resulta oportuno mencionar que los estudios sobre los cambios y continuidades de la producción cerámica de la puna resaltan que ha perdurado lo que se vincula con la materialidad (los tipos de materiales empleados, la preparación de las pastas, los procesos manuales de producción y, en parte, de cocción) y los cambios se observan en los aspectos formales, principalmente, las pinturas que se realizaban sobre la superficie y desarrollaron el estilo Yavi con características distintivas se han ido perdiendo al punto que no se encuentran registros actuales de decoraciones pictóricas, y en segundo lugar, las morfologías cerámicas se han diversificado por la demanda comercial encarnada por los intermediarios, de manera que así como se observan rasgos tradicionales en las ollas y otros objetos similares, se producen también otros tipos de piezas con morfologías que provienen del intercambio global, entre las que se destacan ollas que replican la estética de ollas Essen. Sobre las morfologías y tipos de piezas elaboradas profundizaremos en el capítulo 6.

### Piezas crudas

Los volúmenes de producción de cada taller son muy variables. Algunas alfareras producen pequeñas cantidades de manera fluctuante y otros alfareros cuentan con talleres espaciosos donde trabajan realizando pedidos de gran cantidad de piezas, para lo cual suelen contratar además a otros casireños que realizan determinadas tareas del proceso constructivo (principalmente la terminación de las piezas). Los grandes talleres hornean permanentemente, los pequeños de forma esporádica. Pero en todos los casos la cocción se realiza cuando se alcanza el volumen de piezas acorde al tamaño de horno empleado. Por esta razón incluimos entre los pasos de la cadena operativa una instancia de almacenamiento de piezas crudas mediante el cual acumular la cantidad necesaria de piezas listas para su cocción, cuya demora es variable según el ritmo productivo de cada taller.



Figura 36: piezas crudas secándose al sol



Figura 37: piezas crudas

### Tipos de hornos y cocción

La cocción de las piezas proporciona la transformación química irreversible de la materia que pasa de arcilla a cerámica. Se realiza mediante la acumulación de temperatura con fuego en

hornos construidos con barro y adobes. Tradicionalmente se utilizaba un horno llamado *manka kakana* que sólo es empleado en la actualidad por las alfareras de mayor edad que sostienen modos ancestrales de cocción, pero desde hace algunos años se ha extendido el uso de otros hornos cuya estructura es más duradera y presenta una serie de diferencias con el anterior.

La cocción con un *manka kakana* forma parte de los contenidos curriculares del colegio secundario de Casira, representando la producción ancestral que transmiten las *idóneas*. Se trata de la construcción de una cámara de combustión sobre el piso a partir de la distribución de grandes ladrillos de adobe en forma circular, cuadrada o rectangular colocados verticalmente uno al lado del otro de manera que forman el perímetro de contención. Estos ladrillos no se empastan ni unen con ningún material ligante sino que simplemente se disponen cerca dejando intersticios entre ellos que funcionan como aberturas de entrada de oxígeno. Este rasgo es fundamental para la combustión óptima, pues el combustible empleado en este horno es guano de distintos animales y para lograr que desarrollen llama es indispensable la acción del viento ingresando a la cámara de combustión.



Figura 38a: horno de piso *manka kakana*



Figura 38b: horno de piso *manka kakana*

Se emplea el guano que disponga cada alfarero, según los animales que cría, pudiendo ser de llamas, ovejas o burros. El aprovisionamiento de combustible también se realiza por recolección en el campo o la compra a otros habitantes locales que crían animales. Se utiliza también *tala*

que es el guano apelmazado que se forma en el suelo de los corrales, el cual compacta grandes cantidades de guano y resulta por ello un combustible muy eficiente.

La construcción del horno *manka kakana* se realiza en cada ocasión de cocción y se desarma luego de su empleo, aunque suele destinarse un mismo lugar donde quedan los ladrillos para una próxima cocción. Se comienza colocando una capa de guano sobre el piso al que llaman “cama” o “colchón” formando una superficie de apoyo de al menos unos 10 cm de espesor. Sobre ella se colocan las piezas ordenadas de manera que optimicen el espacio interno, luego se cubre con más guano y tiestos de piezas cerámicas que cubren las piezas crudas y colaboran a mantener la temperatura durante la cocción. Se enciende desde arriba utilizando tola que es un arbusto que crece en abundancia en la región y que una vez que está seco proporciona una combustión veloz con llama de gran eficiencia para el encendido del horno. La cocción dura unas cuantas horas dependiendo del tamaño, cuanto más grande más tiempo de cocción. Queda encendido hasta que se consume todo el combustible y luego se espera a que se enfríe para retirar las piezas horneadas.

Este tipo de horno resultaba eficiente para momentos en los que la producción cerámica se destinaba principalmente al autoconsumo pero el crecimiento de Casira como centro productivo de cerámica exigió un aumento de la productividad para el cual ya no fue suficiente, principalmente porque el guano disponible no alcanza para cocinar la cantidad de piezas que demanda el mercado. En el siguiente fragmento puede leerse la referencia a la cantidad de producción relevada en la década de los ochenta:

En la Puna, la producción de alfarería se realizaba durante todo el año, exceptuando la temporada de lluvias ocurrida entre octubre y abril ya que al mojarse el guano y los adobes del horno la quema se veía dificultada. La magnitud de la producción variaba, en Casira se elaboraban unas 250 ollas por mes. (Cremonte, Scaro & Couso, 2022: 112-113)

La cocción puede generar una atmósfera mixta<sup>59</sup>, consiguiendo en determinados espacios una reducción química durante la horneada. Como resultado se obtienen manchas en la superficie de las piezas de coloración metálica intensa, plateada. Esta mancha se ha establecido como rasgo característico de las piezas antiguas y tradicionales de Casira. Cada mancha es única.

Respecto a la capacidad productiva, costos y mantenimiento hay que decir que estos hornos son sumamente sencillos y versátiles. El tamaño del horno depende de la cantidad de piezas que se necesite hornear, pudiendo ampliarse o achicarse de acuerdo a la producción acumulada. Los

---

<sup>59</sup> Se llama atmósfera mixta a las combustiones que presentan simultáneamente atmósferas oxidantes y reductoras. Cuando en la cámara de combustión hay suficiente oxígeno se denomina oxidante y, por el contrario, cuando falta oxígeno se habla de una atmósfera reductora. La reducción hace referencia a un proceso de transformación química de ciertos materiales que incrementan sus electrones y pierden número de oxidación. Los óxidos metálicos que se encuentran presentes en la composición de los minerales cerámicos reaccionan ante una atmósfera reductora mediante la pérdida de átomos de oxígeno en su composición, lo cual tiene como consecuencia visible la aparición de “manchas” metalizadas.

ladrillos se reutilizan en varias horneadas y se reemplazan cuando se rompen. Estos ladrillos constituyen el material básico del horno *manka kakana*, siendo los mismos que se emplean para la construcción de los hogares. El costo es nulo en términos monetarios. Aunque en términos de esfuerzo físico presenta mayor grado de dificultad que el uso de un horno eléctrico en un ámbito urbano.

En consecuencia, fueron construyéndose otros hornos con estructuras que diferencian una cámara de cocción donde se ubican las piezas y se acumula temperatura y otra cámara debajo de ellas donde se produce la combustión y puede ser alimentada con distintos combustibles durante el proceso de cocción (figura 39). Estos hornos se construyen también con adobe y son en sí mismos una pieza cerámica. El interior se pinta con *puca*, el mismo material con el que se pintan las piezas, y las transformaciones de su coloración a lo largo del tiempo les permite a los alfareros registrar el envejecimiento del horno, que tiene unos 3 o 4 años de vida útil luego de lo cual se desarma y realiza uno nuevo. Entre las cámaras se realiza un piso con agujeros que permiten el paso del fuego de una cámara a otra, el fuego se dirige hacia arriba en busca de oxígeno. Actualmente hemos registrado cuatro alfareros que se presentan como horneros pues son los encargados de su construcción, cada uno de los cuales desarrolla variantes morfológicas en su construcción: algunos son circulares de poco más de 1 m de diámetro realizados por un joven alfarero que nos ha contado detalles que fue descubriendo con la experiencia sostenida de construir y usar hornos, como la importancia de la geometría estructural, o leves inclinaciones de las paredes que contrarresten las tensiones que se producen por el sometimiento a altas temperaturas haciendo más duraderos los hornos. Este horno de menor tamaño se caracteriza por ser muy eficiente respecto a la cantidad de combustible que requiere, se usa con leña proveniente de palets obtenidos como material de descarte industrial (al que llaman *tarimas* y consiguen en La Quiaca) pudiendo realizar una cocción completa con tan solo 5 unidades.



Figura 39: Horno con cámara de combustible



Figura 40: horno con cámara de combustible



Figura 41: otro horno con cámara de combustible

Otros horneros que realizan piezas de mayor tamaño construyen sus hornos también de forma circular pero de hasta 2m de diámetro y 1,5m de alto. En estos casos hemos visto que se combina el uso de leña con el guano, este último sigue colocándose entre las piezas al momento de su carga aprovechando su pequeño tamaño ocupa los intersticios que quedan entre las piezas, proporcionando combustiones en contacto directo con el material, lo cual colabora en

el aumento de temperatura. También en todos los casos se cubre con tiestos cerámicos y más combustible por encima. En estas estructuras se enciende desde abajo en la cámara de combustión y se va alimentando durante las horas que dura la horneada.



Figura 42: Combustibles empleados. Arriba a la izquierda tola seca, arriba a la derecha tarimas, abajo puede verse el guano quemado en la parte superior del horno luego de una cocción.

Uno de los alfareros entrevistados alimentó uno de estos hornos de gran tamaño enteramente con guano para lo cual empleó aproximadamente  $3\text{m}^3$  de guano, que debía agregar de manera paulatina y constante (figura 43). Al respecto manifestaba que el trabajo con leña es algo menos dificultoso pues el agregado de combustible se realiza cada unos cuantos minutos (entre 5 y 10 minutos aproximadamente) a diferencia del guano cuya combustión inmediata exige cantidad y alimentación constante, lo cual resulta un trabajo de gran exigencia corporal. Además, el guano emana humo denso y muy oscuro que los alfareros reconocen dañino para la salud, por lo cual es habitual que un sólo alfarero se encargue de la cocción para preservar al resto de la familia de su exposición, principalmente a los niños a quienes no permiten aproximarse a la zona de cocción durante esas horas.



Figura 43: Cocción exclusivamente con guano en horno con cámara de alimentación

En algunos casos los hornos presentan una forma rectangular con mayor capacidad volumétrica interior, de los que hay con una y dos bocas de alimentación (figura 44).



Figura 44: Horno de producción a gran escala con doble boca de alimentación

En las palabras de la alfarera casireña Flora Párraga puede leerse que también refieren al horno como “fundidor” y al proceso de horneado, “fundición”:

La fundición es la última etapa para terminar el trabajo. El fundidor en Casira es construido por el mismo artesano. Algunos son fogones a cielo abierto sobre el piso y otros son hornos a leña. Los fundidores sobre el piso son generalmente de dos a tres metros de largo por uno o dos metros de ancho con una altura de unos 50 centímetros. Las paredes son de adobe mientras que para el piso se forma una cama con guano de oveja, llama y burro. Las piezas se acomodan colocando las grandes en las orillas y las pequeñas al medio y se cubren con pedazos de cerámica. Por último, se cubre en su totalidad con guano y se enciende el fuego logrando mantener una llama constante durante tres o cuatro horas. (Párraga, 2022: 37)

### **Carga del horno**

Las piezas se colocan cuidadosamente apiladas entre sí, con una disposición que aproveche de manera eficiente el espacio interno de cocción. Las piezas muy pequeñas se colocan en un recipiente que los contenga. Cada alfarero desarrolla su propio sistema de disposición de las piezas a partir del análisis de las piezas a hornear, la cantidad y sus formas.



Figura 45a: proceso de carga del horno con piezas pequeñas



Figura 45b: proceso de carga del horno con piezas pequeñas

Habitualmente, la carga del horno se realiza al atardecer para contar con la luz del día, se enciende cuando baja el sol y se alimenta durante la noche. Esta temporalidad es relevante pues integra los ciclos de luz y oscuridad que cada momento requiere. El proceso de carga del horno con las piezas crudas necesita suficiente luz para ver cómo acomodar cuidadosamente las piezas que se apilan entre sí y se disponen en el espacio de manera ordenada, y el proceso de cocción

requiere oscuridad para reconocer por el color cambiante del fuego la temperatura que va adquiriendo el horno.



Figura 46: proceso de carga del horno con ollas con nuevas morfologías. Cocción de un encargo de gran volumen que superó el espacio interno del horno. Se coloca un borde de ladrillos para elevar la altura de las paredes y se cubre con tiestos cerámicos para conservar la temperatura.



Figura 47: encendido del horno con la última luz del día

### Descarga del horno

Para descargar el horno es necesario esperar a que se enfríe, lo cual puede llevar la noche y la mañana siguiente. Hemos visto que suele ocurrir cerca del mediodía. De todas maneras la etapa final de enfriamiento concluye fuera del horno, pues por debajo de los 300 - 200 °C el enfriamiento se realiza de manera muy lenta cuando las piezas se encuentran amontonadas dentro de la cámara del horno y rodeadas de las cenizas resultantes. Por ello, cuando ya se enfrió hasta ese rango de temperatura se procede a una descarga con ayuda de trapos o elementos similares que protejan las manos de los alfareros, pues resulta peligroso el contacto directo, como puede verse en la figura 48.

También puede observarse las dinámicas familiares de las unidades domésticas que mencionamos al inicio de la cadena operativa. En este caso, trabaja una joven alfarera junto a su madre y esposo mientras el padre (que es quien construye los hornos de este núcleo familiar) cuida de la hija pequeña del joven matrimonio.



Figura 48a: proceso de descarga del horno

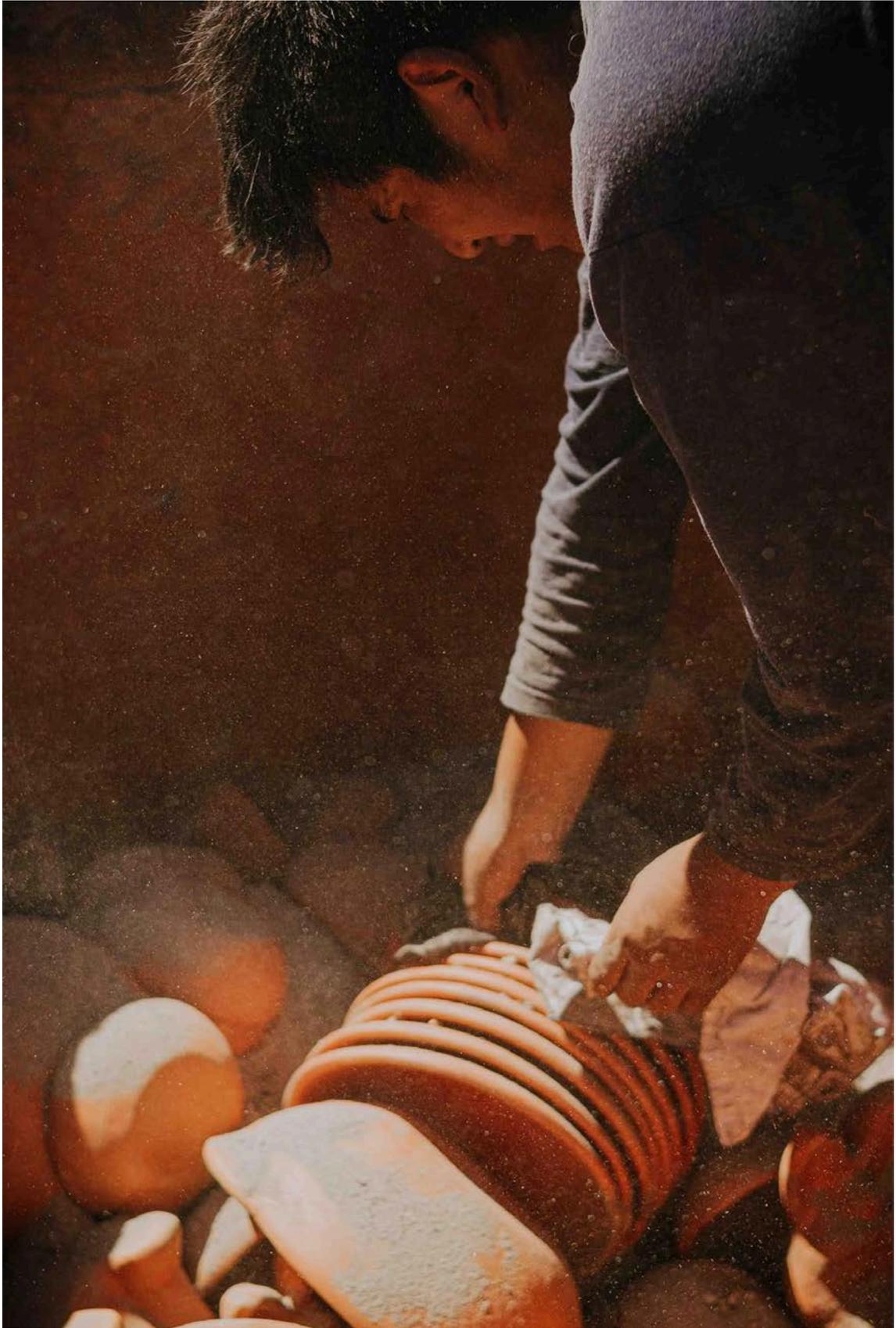


Figura 48b: proceso de descarga del horno



Figura 48c: proceso de descarga del horno

## Breves reflexiones finales

En este capítulo hemos repasado las etapas del proceso productivo articulando el dispositivo analítico-metodológico de *cadena operativa* con un cuerpo de imágenes fotográficas tomadas en el territorio casireño. La descripción de las cadenas operativas realizadas por distintos autores -incluyendo ceramistas que también explican las secuencias de prácticas aún sin expresar una inscripción en este constructo metodológico de investigación- nos arroja información diversa que da cuenta de un proceso que se desarrolla con variantes y estrategias simultáneas, con diversas preparaciones de pastas, operaciones constructivas, tipos de hornos y combustibles y dinámicas de organización. Es posible identificar pasos que se suceden unos a otros, confluencias y divergencias entre los procedimientos que lleva adelante cada alfarero. El objetivo que nos hemos propuesto en este capítulo ha sido, sin embargo, complementar los estudios preexistentes que ya habían documentado la cadena operativa con una serie de registros fotográficos, a partir de la sospecha de que estas imágenes no son ilustraciones supeditadas al relato verbal sino que hay una posibilidad de registro y descripción en ellas que nos aproximan a la experiencia cerámica casireña con una eficacia propia.

En este sentido, es interesante señalar que las fotografías aquí presentadas fueron tomadas en dos momentos. Algunas forman parte del proyecto artístico (comentado en el capítulo 1) llamado *¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña?*, otras forman parte del archivo fotográfico que sirvió a ese proyecto pero no fueron incluidas en esa publicación, pero la mayoría de las fotografías que integran este capítulo han surgido como respuesta de los mismos alfareros al verse en el ensayo fotográfico.

En este sentido es que consideramos que las fotografías exceden el rol que habitualmente se les asigna desde otras disciplinas como complemento ilustrativo de una idea, para aflorar con la potencia surgida de una experiencia en el territorio, entre los cuerpos, que da cuenta de la construcción de la imagen que los alfareros hacen y desean hacer sobre su práctica alfarera. Las reacciones de cada uno de los alfareros al verse en el ensayo fotográfico fue distinta, subjetiva, compleja, atravesada por sus expectativas, valoraciones y posicionamientos. Surge de ellos el pedido de realizar nuevas fotografías que registren momentos específicos del proceso productivo y es de esta demanda que se construye el cuerpo fotográfico que presentamos en este capítulo. Entonces, las fotografías que componen este capítulo no sólo son registros de la secuencia de pasos del proceso productivo, sino que incluyen la mirada de los propios alfareros en la construcción del registro. Presentan ciertas intencionalidades de los casireños respecto a cómo piensan su práctica alfarera y recoge las respuestas performáticas que quisieron incluir para dar cuenta de los procesos de producción cerámica que realizan habitualmente.

# Capítulo 6

## **Cerámica casireña: las piezas**

*Se fabrican en todos los lugares de Jujuy vasijas de tierra cocida. Se emplea un ocre mui notable, gris azulado, que llaman en el pais pirca. Ni en formas, i en accesorios decorativos, la industria cerámica está adelantada. Se fabrican ollas, fuentes, platos, yuros, braseros, tazas, candeleros i todos los demás útiles de un menaje simplicimo, algunos balaustres para barandas i caños para conductos variados. No conocemos en la actualidad personas que se ocupen del vidriado por el ócsido de plomo, como ecsistian antes. Creemos que esta embrionaria industria ha declinado en manos de las mismas jentes que la han hecho siempre, los indigenas. I sin embargo, hai en el pais elementos riquísimos, la variedad i mérito de las arcillas es recomendable.*

Carrillo, (1989) [1889]: 165

## **Cuando una olla es una huella de otra cosa**

La cita que da inicio a este capítulo es un fragmento que Pérez Pieroni recupera de un trabajo encomendado para ser publicado en la *Descripción de la Provincia de Jujuy. Informes, objetos y datos que presenta el Comisionado Provincial, Senador Nacional D. Eugenio Tello a la Exposición Universal de 1889 en París*. Allí puede leerse que los objetos que se fabricaban en ese momento siguen siendo los mismos que encontramos en la actualidad y presentaremos en este capítulo: ollas, fuentes, platos, yuros, braseros, tazas, candeleros y otros objetos útiles para la vida que no requieren de una cubierta vítrea como un esmalte, menos aún uno que contenga plomo lo cual haría muy peligroso su uso para la cocción y consumo de alimentos.

Podemos leer también en este fragmento que las descripciones que se hacen de los objetos no son nunca objetivas, directas o transparentes enumeraciones de rasgos claros y evidentes. Una descripción dice tanto del objeto observado como de la perspectiva, el posicionamiento, el marco valorativo, las construcciones de jerarquización heredadas y reproducidas de quienes llevan adelante la tarea descriptiva. De allí que en este capítulo, se revisen las metodologías de descripción de otras disciplinas con las que nos interesa dialogar para construir un registro que se posicione desde el campo del arte donde la imagen construye formas propias de enunciación. La disciplina amiga con la que dialogaremos será la arqueología.

A partir de una serie de trabajos arqueológicos de Shepard (1956), Rice (1987), Balfet, Fauvet-Berthelot & Monzón (1992), Orton, Tyvers & Vince (1993) y la realización de la Primera Convención Nacional de Antropología en 1966 se consolidó un sistema general de nomenclatura para abordar las vasijas cerámicas que propone una terminología específica para las distintas clases de formas de las piezas.

Para realizar una caracterización de las piezas siguiendo este método se tienen en cuenta un conjunto de aspectos que permiten su descripción: se toman las medidas entre puntos

característicos -punto terminal superior e inferior, puntos de inflexión, puntos de tangencia vertical interno y externo, puntos de intersección o angulares-; se analiza el perfil de la pieza -contorno simple, inflexionado, angular o compuesto- identificando curvas continuas y discontinuas; se diferencian zonas morfológicas de cada pieza -parte superior, cuello, hombro, borde, labio, boca, base, reborde, pie, pata, cuerpo, asa y oreja-; se describe la accesibilidad a partir del grado de apertura y la profundidad de la vasija -diferenciando vasijas accesibles, moderadamente accesibles o poco accesibles- y se menciona el tipo de objeto que es a partir de su forma -pucó, tinaja, olla, urna, taza, vaso, mate, etc.- (Iucci, 2016). Con estos parámetros se aborda la diversidad morfológica de las vasijas para sitios arqueológicos específicos con los cuales se pueden construir luego datos estadísticos a partir de la sumatoria de casos estudiados, es decir, es un recurso metodológico con el que comparar cualquier tipo de vasija cerámica, poner en común piezas de diferentes culturas, sitios y momentos históricos. Dado que la cerámica de Casira ha sido estudiada etno-arqueológicamente encontramos esta metodología que emplea las *Normas para la descripción de vasijas cerámicas* (Belfet, Fauvet-Berthelot & Monzón, 1992) en los trabajos de Josefina Perez Pieroni (2014), Cremonte (1990) Cremonte & Botto (2009) y Menacho (2001; 2007).

La universalidad del método arqueológico y arqueométrico permite a los científicos de esta disciplina identificar los rasgos característicos de piezas asociadas a determinados territorios y en determinados momentos históricos, reconocer las prácticas productivas, las tendencias de ciertos procedimientos, la reiteración de estrategias, la reconstrucción de gestos de manufactura. Para la arqueología el objeto de estudio no son las vasijas cerámicas en sí mismas, sino las sociedades y culturas que las produjeron. Las vasijas son los restos materiales a partir de los cuales pueden interpretarse o proponerse ciertos *habitus*, tradiciones, prácticas productivas de sociedades y habitantes que ya no existen. La rigurosidad del método se comprende entonces por la finalidad que persigue este campo de conocimiento, desde el cual las piezas cerámicas sirven de registro de un pasado inaccesible, son testigos materiales de una cultura que las produjo como parte de su manera de habitar el mundo, restos de los objetos humanamente contruidos para acompañar sus prácticas cotidianas de alimentación, rituales, expresiones identitarias de los grupos y demás formas de materialización que toma el mundo simbólico de culturas pasadas.

A partir de estos trabajos arqueológicos se describen entonces prácticas de uso de distintas piezas cerámicas que se comparten en la región puneña con distintos fines según el tipo de morfologías, donde se destaca su uso relacionado a prácticas rituales:

La alfarería en la puna se emplea para fines domésticos, especialmente la preparación de alimentos y a veces para almacenamiento de agua; y para fines rituales. Las morfologías empleadas para estos dos tipos de usos son diferentes (Nielsen, 2000; Menacho, 2007). En la elaboración,

almacenaje y servicio de alimentos y bebidas para rituales, solo se usan recipientes cerámicos. Muchos de ellos, especialmente los usados para la manufactura y servicio de la chicha (virques, yuros, ollas grandes), tienen una vida útil muy larga, pudiendo ser heredados, y son almacenados en lugares especiales de las viviendas para que no sufran roturas (Nielsen, 2000; Menacho, 2001, 2007; Cremonte et al, 2009). Incluso, muchas de estas piezas son las únicas que presentan decoración en el repertorio cerámico de las unidades domésticas puneñas (Menacho, 2007). (Pérez Pieroni, 2014: 268)

Respecto al uso doméstico de la cerámica casireña es interesante la descripción que propone el equipo dirigido por Cremonte, donde se asocian los distintos tipos de piezas a la cocción de determinados alimentos:

Respecto a las formas de las piezas elaboradas y su funcionalidad en Casira tradicionalmente se fabricaban dos clases de yuros (especie de cántaro pequeño) para la cocción de mote (preparación que incluye el pelado de los granos con ceniza y el posterior hervido por tiempo prolongado) de maíz o de habas. Las ollas eran utilizadas para preparaciones de tipo guiso, por ejemplo, de maíz pelado o de trigo, mientras que algunos recipientes chatos se utilizaban para el ají o yajwa (salsa picante tradicional utilizada para acompañar otras preparaciones). Los cántaros se utilizaban para el almacenamiento de agua. Se producían además grandes virkes para la elaboración de chicha. (Cremonte, Scaro & Couso 2022: 113)

Para profundizar en este sentido, resulta oportuno el trabajo de Menacho (2007) que se enfoca en la funcionalidad de las piezas, por lo cual realiza un análisis de las características morfológicas considerando la incidencia que tienen para distintas tareas como la transportabilidad o la manipulación de alimentos. Las vasijas como contenedores sirven para diversos usos asociados a preparar, servir o consumir alimentos. Por ello le resulta importante determinar el volumen interno y las proporciones entre altura y diámetro, para diferenciar acciones de volcar o contener. Además de diferenciar los contextos de uso -doméstico o ritual-, el estudio de las trayectorias funcionales distingue las intenciones con las que fueron realizadas las piezas de otros usos asignados posteriormente. Finalmente, las alteraciones o huellas de uso que según la adhesión o remoción de material le permite realizar una *trayectoria de vida* de la vasija a modo de traceología.

A partir de estos estudios previos que describen las vasijas cerámicas de Casira nos interesa lo que emerge a partir de los cruces posibles entre estas disciplinas y el arte como campo de pensamiento, por lo cual retomaremos algunas perspectivas que circulan en el ámbito del arte cerámico, que se posicionan críticamente frente a ciertas concepciones y paradigmas heredados de la modernidad y la colonización para reconocer las resistencias históricas que están detrás de las ollas<sup>60</sup> elaboradas artesanalmente por comunidades indígenas en el presente. El relato de la

---

<sup>60</sup> Esta expresión hace referencia al capítulo escrito por la ceramista Vero Córdoba en *Relatos sobre Casira* llamado, precisamente, *Detrás de cada vasija hay una historia* donde comparte crónicas de su visita a Casira que incorporan las impresiones que le provoca con la eficacia de la metáfora: “Quiero ser un cacharro, acurrucada, esperando el fuego. Los cacharros y nosotrxs, bajo una manta de luna y estrellas, esperando el fuego. El aire helado aviva suavemente la llama, nuestra transformación es inminente.” (Córdoba, 2022: 25).

ceramista Vero Córdoba del II Simposio Internacional de Cerámica en Casira ocurrido en octubre de 2019 manifiesta estos y otros cuestionamientos:

Domingo y Dominga llegan junto a Pascuala. También hacen con barro y nos invitan a conocer su casa, donde guardan unas viejas vasijas, que hace mucho tiempo hizo Pascuala con sus propias manos. Vasijas preciosas y útiles, cántaros para lo cotidiano y lo ritual, para el agua y para la chicha, que hoy conservan un lugar especial de la casa, aunque cada vez se usen menos. Los cacharros conviven con la loza y el plástico. También dicen que, en muchas casas, comer en cerámica es sinónimo de comer donde los animales. “Los animales comen en barro” dicen por ahí. Y entonces pensamos cuándo nos hicieron creer que ya no éramos animales; o que parecemos era ofensa; o que el plástico era mejor que el barro; o que el barro era frágil y sucio; o que lo blanco era mejor que lo negro; o que lo de afuera mejor que lo hecho aquí; o que las cosas que usamos pueden hablar de quienes somos, de nuestra dignidad, nuestro lugar en el mundo. ¿Las cosas que usamos hablan de quienes somos, de nuestra dignidad y de nuestro lugar en el mundo? (Córdoba, 2022: 26).

Encontramos también el pensamiento crítico de la autora en una entrevista que le realizaron sobre las motivaciones que impulsan Barro Calchaquí (Pollo, 2018), donde sostiene que comprar una olla de barro es un hecho político y forma parte de una ruptura con los parámetros de valoración convencionales sobre lo artesanal. La reivindicación de la olla encarna una disputa simbólica sobre cómo se valora la cerámica, una discusión a los criterios de jerarquización heredados del sistema de las bellas artes. Se refiere a la mirada extendida sobre la cerámica artesanal asociada a algo mal hecho, de cocción precaria, a los tosco o rudimentario y su inscripción como concepciones instaladas que es necesario poner en discusión para volver a pensar qué objetos son considerados bellos o valiosos, poner en disputa el poder simbólico históricamente construido (Pollo, 2018: 3).

Al pago barato por una olla de Casira esta perspectiva propone la pregunta por lo que se está invisibilizando del trabajo artesanal de sus productores y las condiciones materiales de existencia:

El hecho de que una olla de barro nos haga preguntarnos todas estas cosas es maravilloso y da la pauta de que comprar una olla de barro es un hecho político porque estás decidiendo también un modelo de economía y una forma de vida para el artesano que lo produce. Estas cosas en Barro Calchaquí se ponen en discusión: qué hacemos con nuestro trabajo, qué tipo de consumidor de lo artesanal estamos formando, qué tipo de creadores estamos formando en nuestros talleres de cerámica, qué materiales estamos usando, qué recursos. Es ir más allá de la acción de consumo (Vero Córdoba en Pollo, 2018: 4)

En un sentido similar, podemos retomar también la actividad que tuvo lugar en Barro Calchaquí 2022<sup>61</sup> denominada *Que en cada casa haya una olla de barro* (presentado en el capítulo 3): una experiencia de reflexión colectiva alrededor de una olla casireña. La olla como punto de partida desde el cual repensar cómo nos alimentamos, cómo cocinamos nuestros alimentos, qué

---

<sup>61</sup> El evento mismo de Barro Calchaquí realiza parte de sus actividades en el museo arqueológico y los conocimientos que aporta esta disciplina forman parte de los discursos con los que se piensa el arte cerámico en este contexto de convivencia con grupos indígenas.

diferencias en las formas de vida plantea el uso de una olla producida industrialmente respecto a una cocción en una olla de barro casireña. Se planteó así, el uso de ollas de barro asociado a ideas de autonomía. En este conversatorio también se describieron las características morfológicas de una olla de barro asociadas a sus funciones de uso: lo orgánico de su geometría circular proporciona una continuidad envolvente que propicia un recorrido particular de los vapores durante la cocción, que vuelven hacia el centro y colaboran a mantener el calor. Así como la descripción de las partes que componen cada pieza en el sistema arqueológico comentado establecía una relación con las partes del cuerpo humano (*cuerpo, cuello, hombro, labio, boca, pie*) en esta ocasión se asoció a la forma contenedora de un vientre gestante. Desde allí, se profundizó en lo que puede *gestarse* en una olla de barro, en el sentido amplio y metafórico del término.

Desde esta mirada se señala cómo la simpleza formal de estas ollas está implicada en su funcionalidad, en una forma orgánica que distribuye las tensiones provocadas por los cambios de temperatura y se reconoce como un atributo que forma parte de una estética de lo simple, lo lento y lo profundo.

La cocción de alimentos en ollas de barro requiere una disposición temporal más lenta, que para estar integrada en las prácticas cotidianas de alimentación provoca una revisión de las dinámicas apuradas de la vida diaria en las ciudades. En este sentido, se va reconociendo una serie de cuestiones que surgen de la olla de barro como cuestionamientos a la vida moderna y las velocidades productivas de los ámbitos urbanos. Reflexiones que se despliegan a partir de pensar la olla como fuente de aprendizaje para revisar las propias prácticas adquiridas e incorporadas: poner la olla en el centro de la conversación no fue solo una disposición espacial de la experiencia sino principalmente ponerla en el centro de la reflexión para aprender de ella maneras alternativas de habitar el mundo.

Finalmente, para concluir esta introducción resta mencionar que el objetivo de este capítulo es presentar algunos objetos cerámicos que se producen en Casira. A lo largo del proceso de investigación de esta tesis se construyó una colección de piezas cerámicas casireñas del CETMIC, una actividad paralela a la investigación que apuesta a la institucionalización de estas piezas en tanto patrimonio significativo de nuestro país. Esta colección está conformada por más de cuarenta piezas adquiridas en varias etapas, a medida que se realizaban los trabajos de campo en Casira. En un primer momento se adquirieron ollas representativas de la tradición ancestral Yavi-Chicha, es decir, aquellas realizadas *a pulso*, horneadas en una *manka kakana* y que dejan ver la huella de la cocción con guano. Estas piezas fueron seleccionadas en diálogo con los alfareros productores que decidieron qué pieza consideraban más significativa de su

saber hacer. En los viajes que siguieron se fue complementando la colección con otros tipos de piezas para dar cuenta de la diversidad de piezas elaboradas en Casira.

La estrategia metodológica que proponemos para abordar nuestro objetivo es la presentación de un registro fotográfico de la colección CETMIC. Nos serviremos de los tipos de piezas que Menacho ha registrado como hoja de ruta (figura 49) con las piezas de la colección.

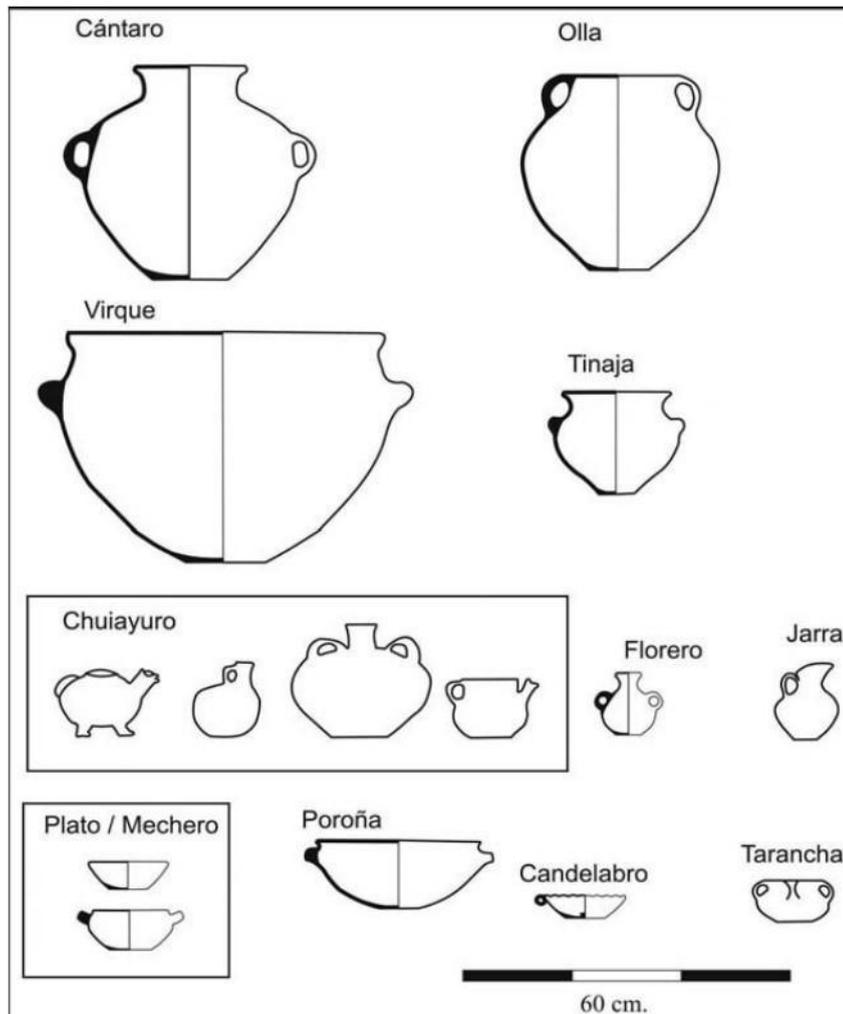


Figura 49: Tipos de vasijas registradas por Menacho (2007: 153)

Como hemos comentado al inicio de este capítulo, desde la arqueología se ha normativizado la descripción de vasijas cerámicas, incluyendo pautas para la ilustración y la fotografía:

El dibujo como técnica de documentación y registro del material arqueológico deviene una herramienta esencial en la formación y en la práctica de la Arqueología, que poco tiene que ver con la imagen artística; aunque huelga decir que una buena representación siempre será importante. Su función es registrar de manera objetiva un artefacto, una estructura, etc., con la finalidad de que éstos puedan ser percibidos, analizados y comparados con rigor. (Moreno Marín & Quixal Santos, 2013: 179)

Este fragmento nos permite comentar algunas diferencias disciplinares para delimitar cómo nos proponemos abordar el registro fotográfico. Por un lado, consideramos que la imagen artística no tiene tanto que ver con una “buena representación” sino con el uso del lenguaje visual y la metáfora para construir sentido. Por otra parte, encontramos un desplazamiento de la pretensión de un registro objetivo hacia una construcción intersubjetiva, que asuma que la fotografía es la huella de las relaciones entre quien toma la fotografía, lo fotografiado, el contexto concreto del acto fotográfico y el entramado simbólico que se desarrolla en estas relaciones. La normativa arqueológica prioriza la rigurosidad de un punto de vista situado de frente al objeto, de manera centrada:

Como podemos imaginar en la fotografía de objetos el punto de vista es importante. Así, por ejemplo, cuando fotografiamos un recipiente globular o semiesférico como una olla o una escudilla, el punto de vista puede ser el centro del objeto, fotografiando a una distancia que permita capturar todo el perfil de la pieza incluyendo la base, pero sin que ésta sea excesiva; o encuadrar con una ligera inclinación hacia abajo para que el borde del recipiente también aparezca en la foto. (Moreno Marín & Quixal Santos, 2013: 195)

Las fotografías que aquí presentamos en algunos casos toman esta recomendación y en otros encontramos que el desplazamiento alrededor del objeto y la reducción de la profundidad de campo permitía enriquecer el registro a partir de las relaciones que se fueron estableciendo con la pieza fotografiada, priorizando una mirada activa e intencional como gesto descriptivo. Es decir, optamos en esta oportunidad por suspender el ocultamiento del sujeto que fotografía en búsqueda de un registro objetivo, para ensayar diálogos con los objetos cerámicos, en el sentido aprendido en los espacios de circulación cerámica que mencionamos más arriba respecto a una predisposición por *escuchar* y *observar* lo que las piezas tienen para enseñarnos.

## Ollas

*Se incluyen en este tipo vasijas cerradas de forma subglobular con cuellos cortos y dos fuertes asas funcionales que unen el cuello con el cuerpo superior. Son empleadas en el procesamiento de alimentos sólidos y líquidos (vegetales, animales y agua). Estos usos implican cocinar (guiso, calapi, calapurca, chanfaina, diferentes variedades de sopa, picante de mondongo, etc.), hervir mote y calentar agua en contextos domésticos o rituales. La utilización de ollas en estas actividades implica la exposición al fuego, por lo que presentan hollín en la superficie externa.*

*Las ollas pueden derivarse en usos como guardar objetos pequeños y diversos (clavos, cucharas, pedazos de alambre) o alimentos (semillas de girasol y maíz en grano o harina). Algunas de estas piezas presentan rajaduras o agujeros que impiden su utilización para la cocción de alimentos. De aquí que, en muchos casos, la trayectoria funcional está relacionada con el estado de preservación de sus propiedades originales.*

*La receptividad<sup>62</sup> (0,45 a 0,72) presenta valores intermedios entre los tipos con baja receptividad como los cántaros y alta receptividad como los virques. Esta receptividad intermedia permite cierto acceso y manipulación del contenido (por ejemplo permite revolver con una cuchara); pero el relativo cierre contribuye a retener el calor o posibilita el uso de una tapa para este fin.*

---

<sup>62</sup> La receptividad es la relación entre el diámetro de la abertura y el diámetro máximo de la pieza, calculado a partir de la división del primero sobre el segundo, por lo cual el valor en casi todos los casos es inferior a 1, salvo alguna excepción.

*El tamaño de las ollas es bastante variable, exhibiendo diferencias en torno al contexto de uso. Las utilizadas exclusivamente en actividades domésticas presentan volúmenes que se distribuyen entre 0,75 y 11 litros; las utilizadas en contextos rituales varían entre 11 y 42 litros y las piezas medianas entre 15 y 18 litros son destinadas a ambos contextos*  
*Menacho, 2007: 153*

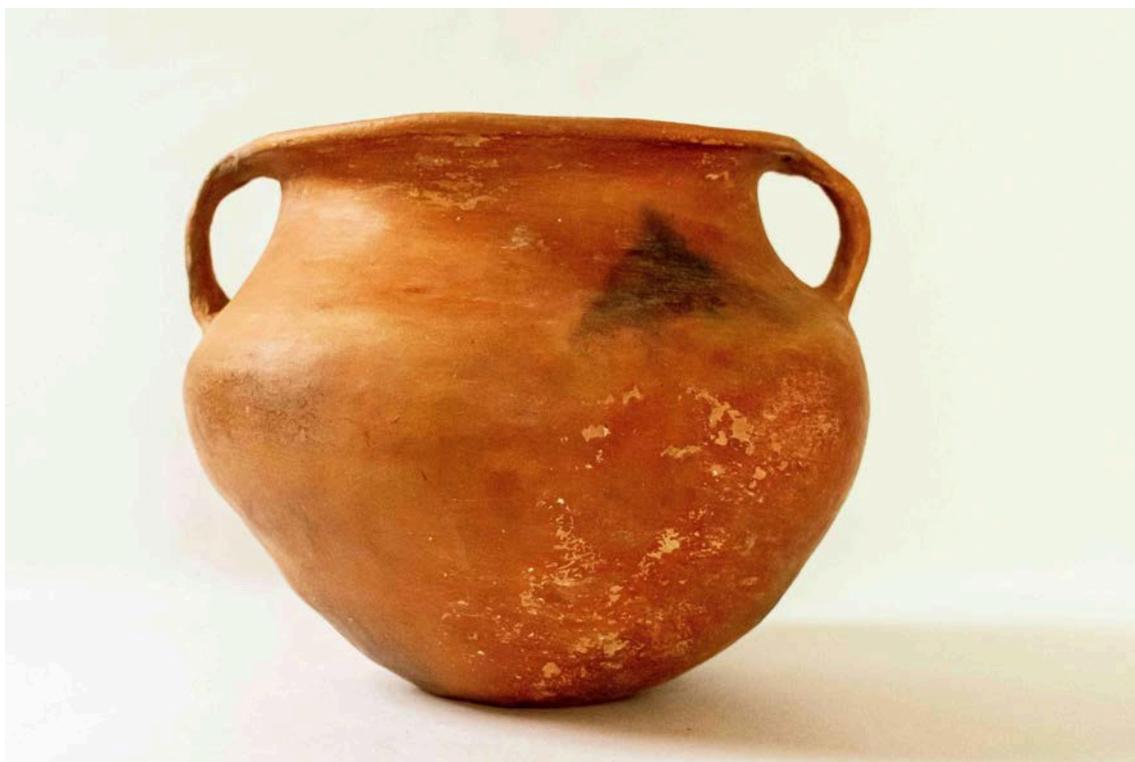


Figura 49: Olla realizada por la señora Beatriz

Según esta categorización por volumen las ollas aquí presentadas corresponden al primer grupo, de uso exclusivo doméstico, pues la más grande de ellas (la primera en la secuencia fotográfica, se presentan de mayor a menor tamaño) tiene una capacidad interna de 10 litros. En las fotografías puede verse diversidad entre las ollas: hay ollas de dos y de cuatro asas (a las que también se les llama *tarancha*), una de ellas con un pequeño detalle decorativo o distintivo en las asas, otra con la inscripción “don crucito” haciendo mención al artesano que la realizó, con y sin tapa, con grandes manchas metalizadas producto de la cocción reductora con guano, de proporciones más altas o bajas. El conjunto deja ver una morfología familiar con características parecidas entre sí, pero ninguna igual a otra. Cada olla deviene de sus propias contingencias de producción.



Figura 50: Olla elaborada por Donata



Figura 51a: Olla elaborada por Donata



Figura 51b: Olla elaborada por Donata

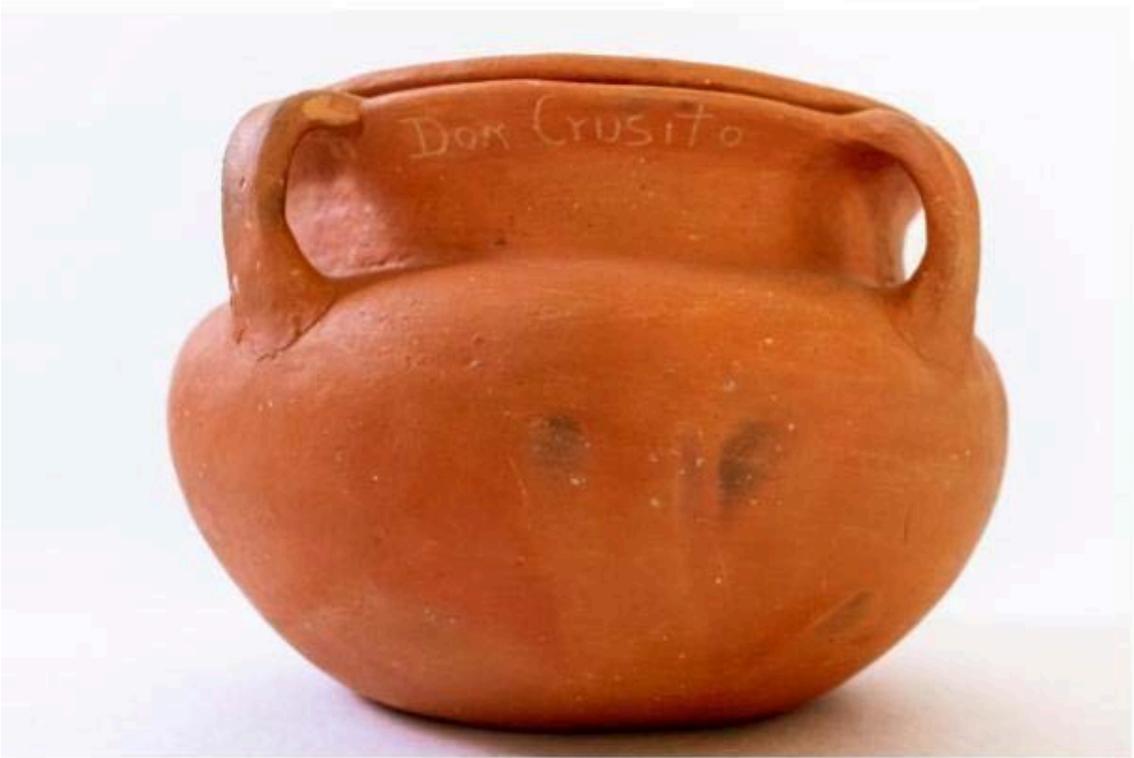
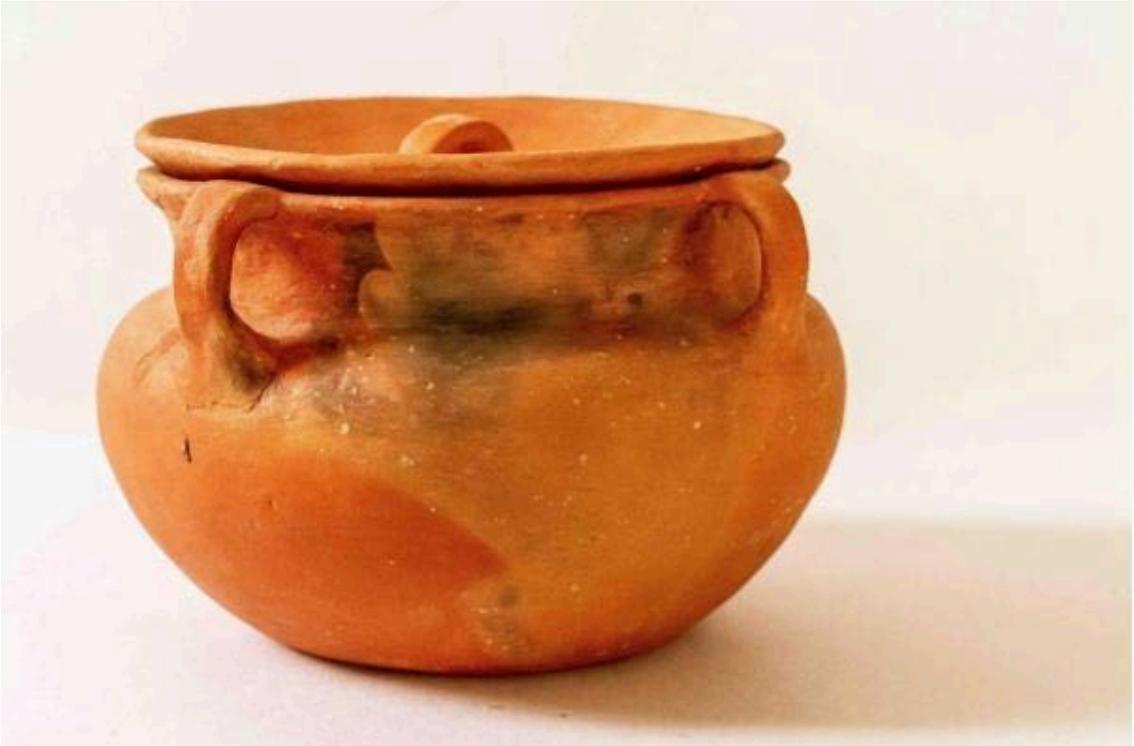


Figura 52: Olla elaborada por Don Crucito

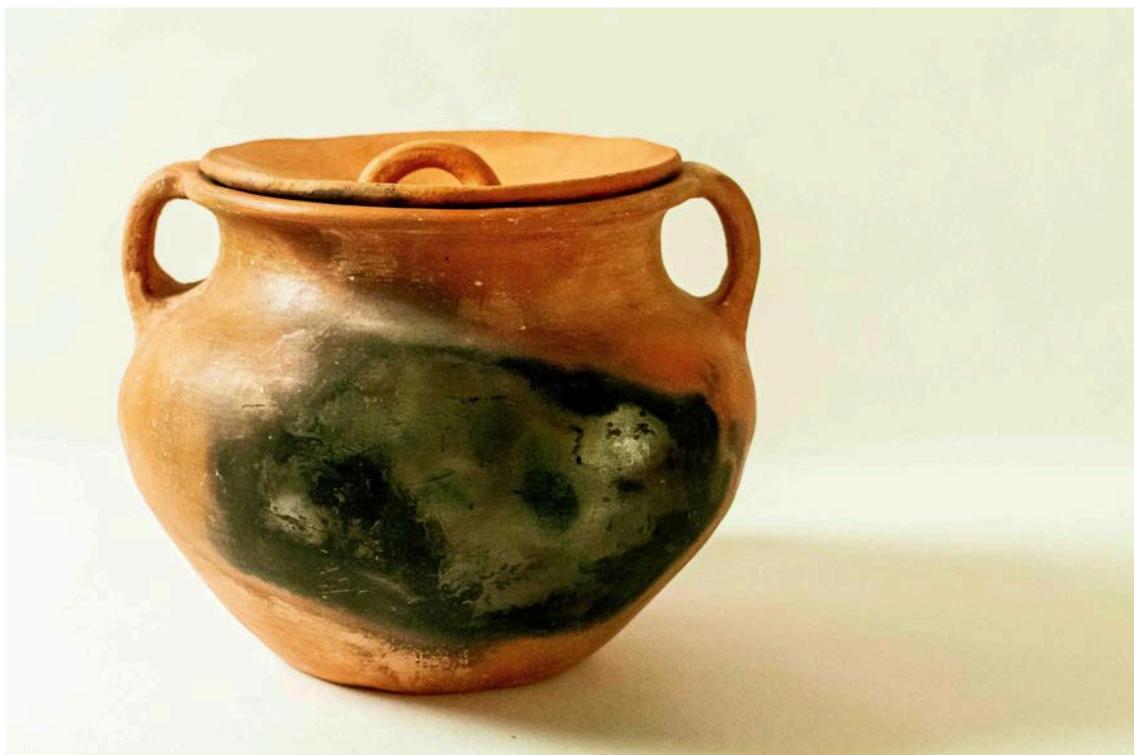


Figura 53: Olla elaborada por Andrea Párraga

### Virque

*Se trata de piezas cerradas de forma subovoide y contorno compuesto sin cuello que se utilizan en contextos rituales para el procesamiento de la chicha, interviniendo en tareas que no necesitan de exposición al fuego (sobar y mezclar el contenido). Una consecuencia del movimiento de las piezas durante la fabricación de chicha es la remoción de material (abrasión) en la superficie externa de la base, cuerpo inferior y cuerpo medio. Ocasionalmente los virques pueden derivarse en usos secundarios como contener agua utilizada durante la desparasitación del rebaño. Este cambio está relacionado con el deterioro de la pieza, como presencia de agujeros o rajaduras en el cuerpo.*

*Las propiedades formales ligadas al uso de los virques son la receptividad y el tamaño. Se caracterizan por tener altos valores de receptividad (entre 0,67 y 0,91) lo que significa que el diámetro de la abertura presenta valores cercanos al diámetro máximo y permite acceder o manipular el contenido con ambas manos.*

*Por otro lado, todas las piezas de este tipo son grandes y poco transportables, presentando volúmenes que se distribuyen entre 34 y 70 litros.*

*Menacho, 2007: 154*

Las piezas estudiadas por la autora provenían no sólo de Casira sino también de Calahoyo, Casira Boliviana y Berque, todos ellos muy cercanos entre sí. Berque se caracteriza por la construcción de piezas de gran tamaño como los virques mencionados por la autora<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Es interesante comentar que la directora del colegio secundario Noemí Gregorio ha realizado una tesis de licenciatura en la que compara la producción cerámica de Casira y la de Berque, dos pueblos a un lado y otro de la frontera internacional que se dedican a la producción cerámica en pequeño y gran tamaño, respectivamente. Lamentablemente, este documento no se encuentra disponible en algún repositorio y en

## Tinaja

*Se trata de piezas de forma semejante a la de los virques pero de menor tamaño. Es un tipo polifuncional que se utiliza en todas las actividades mencionadas para los tipos anteriores. Es decir que se trata de piezas que pueden intervenir tanto en la cocción de alimentos sólidos y líquidos (cocinar, hervir agua y mote), como en el procesamiento sin fuego y distribución de vegetales (fabricar chicha, amasar pan, servir chicha, guardar anchi).*

*Las empleadas en tareas que implican exposición al fuego presentan hollín en la superficie externa; mientras que las utilizadas en tareas semejantes a las de los virques presentan abrasión en las porciones inferiores de las piezas. Las tinajas tienen un amplio rango de receptividad (0,56 a 1,02) y poseen una morfología comparable a la de los virques; pero se diferencian de estos por el tamaño (2 a 25 litros en tinajas, 25 a 70 litros en virques).*

*Los altos valores de receptividad permiten un modo particular de servir chicha, mediante la introducción directa de un vaso o tutuma (recipiente de calabaza) para extraer el líquido. Por otro lado, alrededor de los 15 litros se encuentra el límite para el uso en actividades que implican el transporte o desplazamiento.*

*Al mismo tiempo, la gran receptividad es responsable de la baja eficiencia de las tinajas para retener el calor durante la cocción de alimentos, por ello se utiliza una tapa, esto es posible solo si la pieza presenta un diámetro de la abertura inferior a 20 cm.*

Menacho, 2007: 155



Figura 54: Tinaja elaborada por la señora Martina

---

nuestras visitas la autora no tuvo oportunidad de buscarlo, pero es un trabajo que sería muy interesante recuperar.

## Chuiayuro

*Se trata de recipientes cerrados que presentan cierta variedad formal, registrándose piezas de forma esférica, subovoide y subrectangular. Se usan exclusivamente para rociar chia el rebaño durante la señalada. Otras sociedades de pastores andinos también utilizan este tipo de artefactos en ceremonias ligadas a la fertilidad del rebaño (ver Flores Ochoa 1977; Tomoeda 1993). Los chuiayuros presentan una trayectoria de vida muy diferente a otros tipos del conjunto ya que nunca son derivados en otros usos y no se han registrado piezas de este tipo en áreas de descarte ya que el fin de la vida útil de estas piezas está asociado a rituales mortuorios como “el despacho de las almas”.*

*El tipo Chuiayuro se distingue por el tamaño y la decoración, se trata de piezas pequeñas y muy transportables cuyos tamaños varían entre 0,5 litro y 1,5 litro. La receptividad no es un rasgo distintivo del tipo ya que tiene un amplio rango de variabilidad (de 0,03 a 0,7). Los diseños decorativos de los chuiayuros están inspirados en los “seres” a los que dedican el ritual de la señalada; incluye decoración modelada zoomorfa representando camélidos, ovinos y caprinos; diseños llamados por los informantes “llamita, oveja y torito” respectivamente.*

Menacho, 2007: 155



Figura 55a: Chuiayuros realizados por Don Crucito

Estas cuatro piezas fueron realizadas por Don Crucito destinadas a los usos rituales comentados por Menacho en torno a la *señalada* de los rebaños. El alfarero las tenía en venta desde hacía mucho tiempo pues no son objetos que tengan demanda por parte de los compradores. En su relato sobre estas piezas las asocia a lo que “hacían más antes los abuelos” y agrega “no tiene mucha salida el trabajo de los abuelos, no quieren pagar lo que vale”. Luego, menciona que en algunos lugares que conocen la historia de estas piezas sí “quieren pagar lo que vale” y contó la experiencia que tuvo con Gastón Contreras quien lo entrevistó en su programa de radio (abordado en el capítulo 3). Este alfarero trabaja en parte por encargos grandes que son los que

generan insumos económicos más constantes, pero de manera simultánea sostiene una práctica productiva a pulso, de piezas tradicionales, como una decisión personal que está asociada a sus convicciones y pertenencia cultural. Para el desarrollo de este tipo de producción, piezas que no encuentran lugar en el mercado regulado por los intermediarios, el alfarero refiere a la existencia de espacios determinados de circulación con otros criterios de valoración y reconocimiento para estas cerámicas.



Figura 55a: Chuiayuros realizados por Don Crucito



Figura 55a: Chuiayuros realizados por Don Crucito

## Yuro<sup>64</sup>

*Nombre utilizado para denominar piezas cerradas de forma subovoide utilizadas para la contención y distribución de líquidos; esto es específicamente servir chicha y recolectar leche, Las características que definen al tipo son dos atributos con función específica: apéndice en la boca que actúa como pico vertedor y gran asa a modo de manija ubicada en el lado opuesto al pico. La receptividad es de entre 2,5 a 4,5).*

Menacho, 2007: 155.

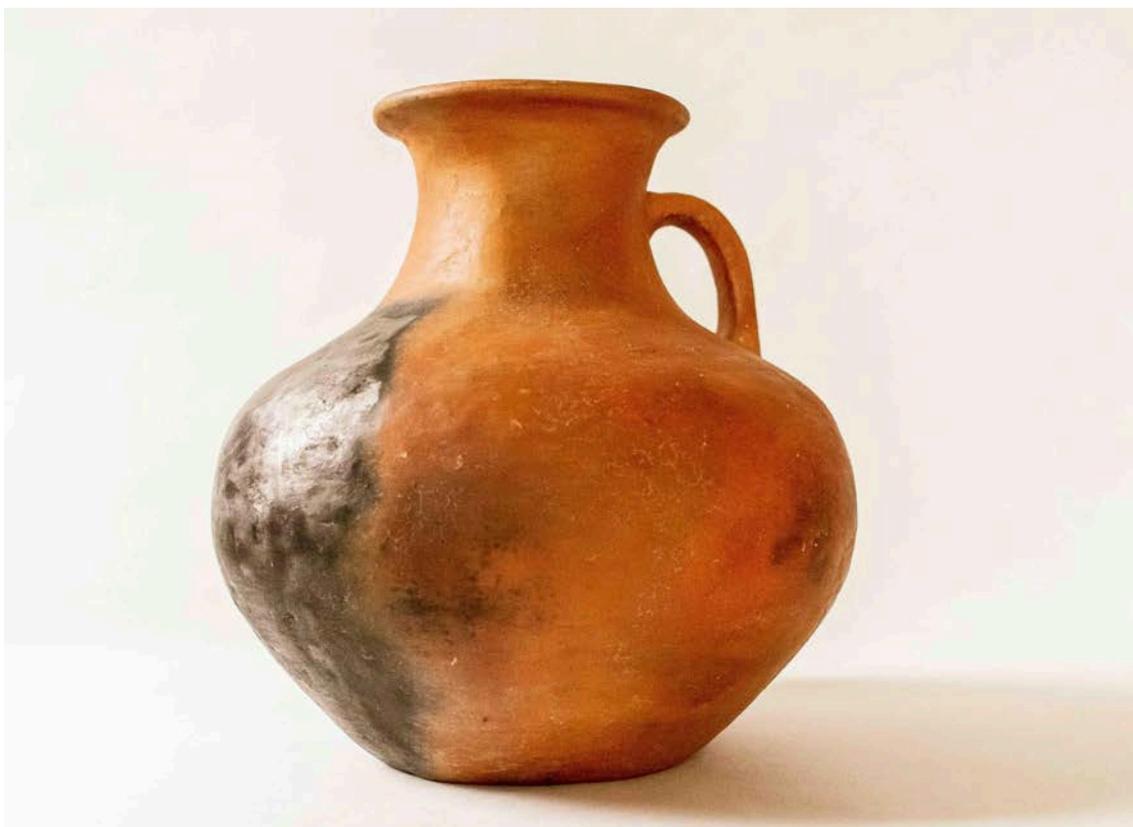


Figura 56a: Yuro realizado por Andrea Párraga

Esta pieza fue elaborada por Andrea Párraga en el año 2017 y horneada en un *manka kakana*. La superficie metalizada es un rasgo característico de este tipo de cocción y la alfarera encuentra en esta mancha un atributo que le interesa sostener, explorar y producir a pesar de que suele ser menospreciada por los intermediarios. En el proceso de construcción y carga del horno la pieza se coloca apoyada sobre guano de tal manera que se elige el lugar de la pieza en la que se desarrolle esta reacción química. Es un espacio de contacto entre la pieza y el combustible, el punto de apoyo de la pieza que por el propio peso del cuerpo cerámico genera un espacio de atmósfera reductora durante la cocción, esa falta de oxígeno es la que origina las transformaciones químicas de los óxidos metálicos en elementos metálicos, proceso químico conocido como reducción. Esta mancha es un rasgo característico que encontramos en varias piezas de las que hemos ido presentando, principalmente se observan en las ollas adquiridas en

<sup>64</sup> Menacho utiliza el término “jarra” pero en este apartado lo hemos reemplazado por “yuro” dado que es vocablo quechua que emplean los casireños.

la primera etapa de adquisición de piezas en la que se eligieron piezas significativas para los alfareros, representativas de las tradiciones tecnológicas y los procedimientos más ancestrales de producción como es el uso de un horno de piso (*manka kakana*).



Figura 56b: Detalle del yuro realizado por Andrea Párraga

### Plato y mechero

*Piezas abiertas de forma troncocónica de contornos simples directos o compuestos inflexos utilizadas para la distribución y consumo individual de alimentos (servir sopa, calapi, guiso, etc.) en contexto doméstico y ritual. Como resultado del uso algunas piezas presentan abrasión leve en la superficie externa de la base.*

*Las características que afectan la función de los platos son la receptividad y el tamaño. La receptividad, en la mayoría de los casos es igual a 1 pero puede presentar valores levemente menores. Esto significa que el diámetro de la abertura y el diámetro máximo de la pieza coinciden o presentan valores semejantes, permitiendo el acceso al contenido necesario para el consumo de alimentos. Se diferencian de piezas con receptividad semejante (virque o tinaja) por el tamaño y la relación alto/ancho; los platos son piezas pequeñas, con poca altura máxima y con volúmenes que se distribuyen entre 0,2 y 1 litro, resultando altamente transportables.*

*El nombre mechero denomina piezas que originalmente sirvieron como plato pero que fueron derivadas para contener una mecha y combustible (grasa animal) con el fin de alumbrar habitaciones. Este uso secundario tiene como consecuencia la presencia de hollín y grasa en la superficie interna de las piezas y la abrasión en la superficie externa de la base. Algunos mecheros pueden presentar fracturas o ausencia de porciones de las piezas, siempre que no pierda el combustible.*

Menacho, 2007: 156.



Figura 57: Plato pequeño elaborado por Eusebia



Figura 58: Plato pequeño elaborado por Don Crucito

Hasta acá presentamos nuestros registros siguiendo los tipos que Menacho ha estudiado, sirviéndonos de sus descripciones morfológicas que ponen en palabras y números algunos

rasgos que podemos ver en las imágenes. En adelante, proponemos otros tipos de piezas que hemos encontrado en nuestros trabajos de campo, que también se producen en Casira, acompañadas por relatos que dan cuenta de la voz de los alfareros sobre estas piezas y finalmente, algunas fotografías que ya no aíslan el objeto cerámico de su contexto productivo sino que fueron tomadas en el territorio, para complementar este cuerpo de registros sobre las cerámicas casireñas.

**Pequeños formatos: sopera, matera, sarta, media sarta, dedalito y semillita**



Figura 59a: Sopera pequeña realizada por Leonarda



Figura 59b: Sopera pequeña realizada por Leonarda



Figura 60: Materita realizada por Julio Mamani



Figura 61: Materita realizada por Altagracio



Figura 62: Materita realizada por Donata

En el conjunto de piezas de la figura 63 se puede observar cómo se mantiene la geometría de las ollas, tinajas, virques y un cantero, con las mismas proporciones, partes y tratamientos, pero en una escala de tamaño mucho menor. La más grande de estas piezas es una azucarera de 15 cm de altura que muestra la mancha metálica que mencionamos más arriba. Es la única con tapa de esta colección que fue realizada por la señora Cecilia, madre de Eusebia.

Eusebia relata que las primeras familias que se instalaron en el territorio que hoy es el núcleo central de Casira fue la generación de su abuelo Ceferino Cruz y su esposa Ausonia Nieve junto a sus hermanos José, Desiderio, Matildo y Pastor, que tenían chacras, tolares y caballos con los que se asentaron en este territorio y sus hijos fueron poblando Casira. Eusebia cuenta que la producción alfarera de estas familias se concentraba exclusivamente en piezas pequeñas que sólo utilizaban barro chico, el tamaño de la pieza más grande que fabricaban eran las macetas, es decir una escala del volumen de las manos, cada vez más pequeñas hasta las semillitas que es de la escala de los dedos. Sostiene la alfarera que luego se fueron incorporando más familias provenientes de Bolivia que trabajaban con pirca y realizaban piezas más grandes como encontramos en la actualidad.



Figura 63a: Azucarera, media sarta, dedalitos y semillitas realizadas por Cecilia



Figura 63b: Azucarera, medias sartas, dedalitos y semillitas realizadas por Cecilia



Figura 64: Azucarera con tapa realizada por Cecilia

### Nuevas morfologías de ollas

Para Casira, la importancia y demanda del mercado urbano ha impuesto nuevos diseños y formas, tales como macetas y objetos de adorno (Rodríguez, 2002), fenómeno que también se observa en la localidad boliviana de Chagua (Sapiencia de Zapata et al, 1997). Las formas que hemos observado personalmente en Casira incluyen ollas globulares con o sin tapa, con dos o cuatro asas, jarras grandes y pequeñas, platos o pucos con o sin asas (dos o cuatro), tazas y platos pequeños para las mismas, candelabros y alcancías en forma de chanco. Estas morfologías están orientadas mayoritariamente al mercado externo, no observándose las piezas grandes relacionadas a la producción de chicha local, como ollas y *virques*. Una de las olleras entrevistadas, de edad mayor, manifestó que sí produce estas piezas eventualmente, aunque en el momento de nuestra visita no tenía ninguna. (Pérez Pieroni, 2014: 256-257)

Además de las ollas presentadas hasta el momento, en Casira se producen ollas con morfologías que se alejan de la producción más tradicional de la construcción a pulso para utilizar moldes con los que construir piezas cuya apariencia se aproxima a los parámetros de consumo que priorizan ideales de simetría y prolijidad industrial. El proceso sigue siendo artesanal, pero el empleo de moldes no sólo acelera los procesos de productividad y permite realizar una mayor cantidad de piezas en menos tiempo, sino que también incide en transformaciones asociadas a una nueva construcción de la imagen de olla que llega a tomar una nueva forma ya no subglobular como vimos hasta acá en todos los casos, sino además con una superficie homogénea que ya no presenta manchas ni marcas de su paso por el fuego. Puede verse la referencia directa a las ollas tradicionales, pues formalmente mantiene sus partes y proporciones

generales, pero es notorio el cambio hacia una pieza que no muestra evidencia de una mano artesanal productora o la contingencia de una cocción con fuego, se han eliminado las huellas del proceso artesanal tradicional de producción.

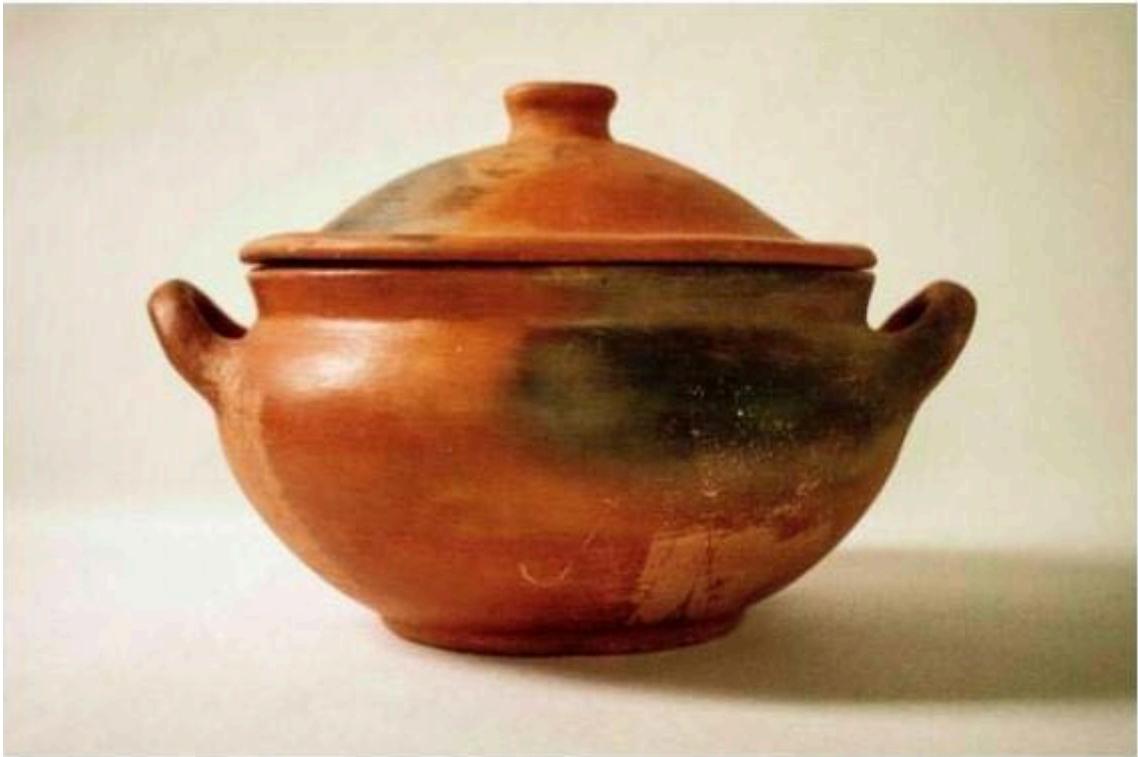


Figura 65: Olla realizada por Emilia Martínez

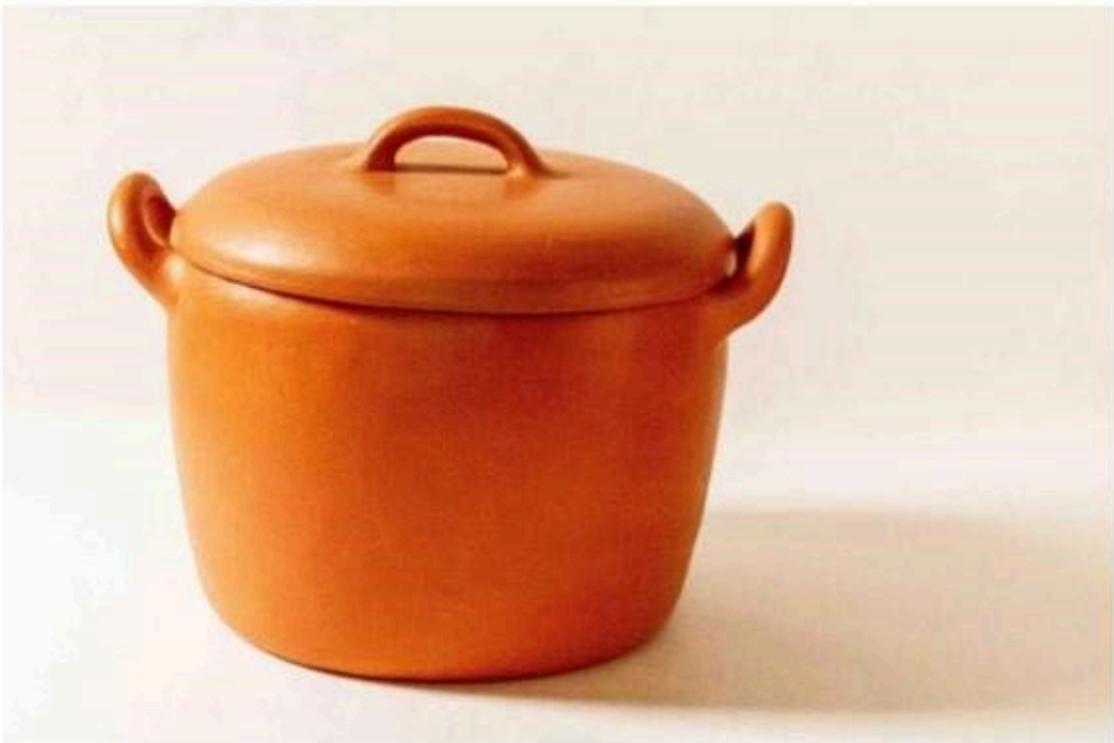


Figura 66: Ollas con nuevas morfologías realizadas por Flora Párraga

Teteras



Figura 67a: teteras realizadas por Don Crucito



Figura 67b: teteras realizadas por Don Crucito



Figura 67c: teteras realizadas por Don Crucito

## Tazas

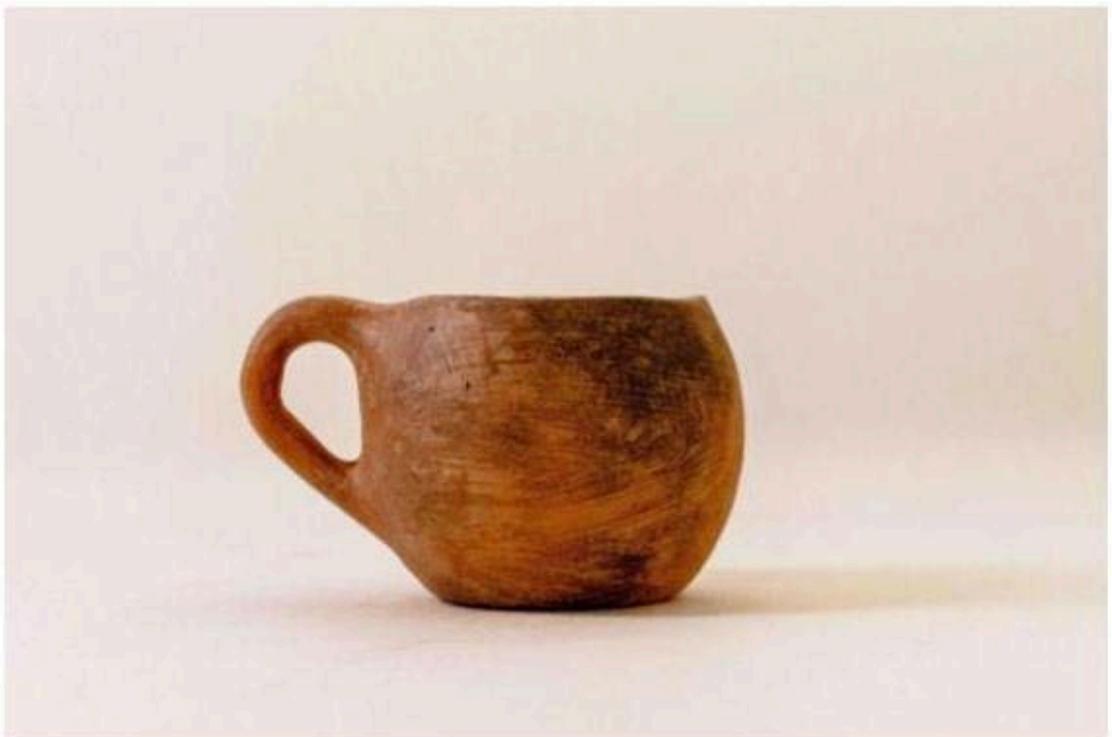


Figura 68: tazas realizadas por Eusebia



Figura 69: taza y plato realizados por Don Crucito

### **Piezas en el territorio**

Finalmente, para concluir este capítulo donde hemos presentado algunas piezas cerámicas características de las tradiciones tecnológicas casireñas vamos a complementar este recorrido con algunas imágenes de piezas cerámicas ya no descontextualizadas en el infinito blanco. En este apartado nos interesa traer también algunas imágenes que den cuenta de la diversidad de piezas que se realizan actualmente en Casira. En la figura 70 pueden verse distintas piezas en el taller de Don Crucito. Piezas que presentan decoraciones agregadas en volumen con diseños de flores y hojas, cuencos de distintas formas, ollas cuadradas, las ollas de pequeño formato conocidas como *docenitas* porque se montan de a doce sobre un hilo, cántaros de gran formato con bordes ondulados y la inscripción “casira”, un brasero (pieza de gran formato que presenta un espacio donde se ponen brasas encendidas y sobre la parte superior unas salientes en las que apoyar ollas y cocinar en ellas).



Figura 70: piezas en el taller de Don Crucito



Figura 71: Cerámicas casireñas. De derecha a izquierda, en orden descendente: piezas crudas y cocidas (se distinguen por el color) amontonadas en la casa de Leonarda, la preparación de un trabajo por encargo de unas 150 ollas realizado por Marlene y Luis, una serie de figuras realizadas con molde por Verónica y Renzo que se venden como objetos de diseño (un perro caniche, “Tom” un gato de una caricatura digital actual y de videojuegos infantiles, “Burro” personaje de la serie de películas Shrek, una mulita con un orificio para ser empleada como maceta). Luego, las tres imágenes que siguen se corresponden a un local

montado por Gregorio Cruz en Casira que tiene piezas a la venta que el alfarero compra a otros productores e interviene con distintos tratamientos de superficie como pintar con esmaltes sintéticos y barnizar las piezas con una laca que aporta brillo. Allí, además de las distintas ollas, pueden verse chanchitos, fuentes y bandejas que también son piezas que encontramos a menudo en Casira. Las figuras de personajes a veces presentan una ranura y se venden como alcancías. En las imágenes podemos ver un intermediario cargando piezas en su camioneta y, finalmente, un puesto de venta de piezas en Humahuaca. Estos puestos se encuentran en todos los pueblos turísticos del norte argentino y constituyen el principal destino de la producción casireña.



Figura 72: reutilización de piezas y moldes en la construcción de viviendas de Casira.



Figura 73: Fragmento de la colección de piezas casireñas del CETMIC en el laboratorio de la institución con las nomenclaturas de inventariado.

## Breves reflexiones finales

Las piezas cerámicas que se realizan en Casira están destinadas principalmente a la venta, por ello priman los fines utilitarios y decorativos. Cada núcleo familiar desarrolla su propio repertorio de piezas dependiendo también de los acuerdos establecidos con cada intermediario. Se ha extendido el trabajo por encargos, lo cual implica que el intermediario solicita el tipo de piezas, la cantidad y se negocia un precio y una fecha de entrega. A pesar de la diversidad de piezas que hemos presentado en este capítulo, y aún sabiendo que sólo constituye un recorte de un repertorio más amplio, es posible reconocer una estética propia, cierta constancia formal entre las diversas piezas. Sin embargo, vemos que han aparecido otras estéticas y proporciones que dan cuenta de una incorporación de diseños e imágenes provenientes de la industria.

Podemos pensar que las ollas constituyen el objeto más emblemático de Casira, no tanto porque sean los que se producen en mayor escala, ni los más solicitados por los intermediarios, sino porque al ser portadores de las tradiciones tecnológicas enraizadas en el territorio, en la cultura, en los saberes ancestrales y las prácticas cotidianas de uso resultan el objeto más significativo y valorado tanto por el contexto cultural de la región como por la comunidad de ceramistas. Además, las ollas despliegan la eficiencia técnica y material de sus pastas para el uso asignado: la cocción de alimentos mediante la exposición al fuego directo, una resistencia al shock térmico que analizaremos en el siguiente capítulo.

En este capítulo hemos visto una parte de la colección CETMIC de piezas casireñas, producidas y adquiridas durante el proceso de investigación que llevamos a cabo entre los años 2017 y 2022. En una primera etapa se adquirieron ollas de gran tamaño, a partir del diálogo entre el Dr. Rendtorff y diferentes alfareros a quienes se les pidió elijan la pieza que les resultara más representativa, aquella que cada alfarero quisiera compartir o exponer.

En una segunda etapa, la colección se amplió con otros tipos de piezas en pos de dar cuenta de la variedad morfológica de la cerámica casireña, destacando que las formas de las ollas las vemos replicadas en un amplio espectro de tamaños (en nuestra colección va desde los 5 mililitros a los 10 litros) aunque se realizan piezas aún más grandes.

Respecto al tamaño de las piezas es necesario mencionar que cerca de Casira, del otro lado de la frontera internacional, se encuentra Berque que se caracteriza por la realización de piezas de gran tamaño. Como hemos comentado, algunos casireños sostienen que en un primer momento de ocupación del actual territorio casireño sus pobladores realizaban exclusivamente piezas pequeñas, una producción complementaria a la de Berque, pero que con el correr del tiempo emigraron a Casira pobladores de otros pueblos bolivianos llevando consigo las prácticas productivas de piezas de gran formato que se extendieron e instalaron en el pueblo argentino.

En el mismo sentido, explican que las piezas que se realizaban en Casira eran más rústicas y sencillas, pero al crecer como pueblo alfarero y ser poblado cada vez más por alfareros de pueblos vecinos se introdujeron otros tipos de piezas y un procedimiento de acabado de superficie más meticuloso.

El diálogo que hemos propuesto entre el registro realizado en estos años y aquellos que ha aportado la arqueología a partir de relevamientos anteriores permite corroborar que la producción cerámica en Casira es dinámica y cambiante. Su inscripción en el mercado la ha llevado a incorporar nuevas morfologías. Además, vemos que también es diversa entre los distintos talleres productivos, desarrollando micro tradiciones familiares con sus propios repertorios y que estas modificaciones son parte de las estrategias de adaptación a una historia cambiante.

# Capítulo 7

## Materialidad

## **¿De qué están hechas las cosas?**

Las preguntas por la materia, por su comportamiento y propiedades, por las causas de las transformaciones químicas y físicas forman parte de una genuina curiosidad despierta en muchos de nosotros. Particularmente, a quienes hacemos cerámica la pregunta por la materialidad se encuentra incorporada en nuestra práctica de producción; pues para hacer cerámica nos vinculamos con una materialidad que se transforma y se deja transformar cuando comprendemos algunos porqués de su performance. Este capítulo se dirige principalmente a los ceramistas interpelados por la agencia de los materiales, una curiosidad que vemos se profundiza cada vez más. Se dirige también a todo aquel que sin ser ceramista persigue la necesidad vital de comprender de qué están hechas las cosas.

Desde este enfoque presentamos el último capítulo del desarrollo de esta tesis, abocado a la descripción de la materialidad cerámica casireña. En el amplio espectro de formas de hacer cerámica -que va desde el uso de materiales industriales de los que desconocemos su composición pero sabemos emplear, la experimentación, “la mezcla a ojo”, el seguimiento de fórmulas proporcionadas por manuales para ceramistas, el estudio experimental para desarrollar pastas y esmaltes artesanales, hasta los ámbitos de ciencia y técnica que desarrollan investigaciones aplicadas a la industria o de ciencia básica- se desarrollan distintas maneras de aproximarse a la comprensión de las materialidades con las que se trabaja.

Dentro de estas diferentes aproximaciones al conocimiento de la materialidad, es posible dialogar con la disciplina que se aboca a la pregunta que da título a este apartado (aunque seguramente formulada con otras palabras): la química, la ciencia de los materiales. Nos interesa construir un diálogo con esa forma altamente sistematizada de abordar la materialidad a partir de ensayos experimentales con los que medir y cuantificar las propiedades de la materia. Advertimos, entonces, que las ideas que comienzan a continuación, a diferencia de capítulos anteriores, incluyen números y unidades de medida.

Vamos a recorrer una serie de datos sobre la materialidad casireña que se han obtenido a partir de un sistema de caracterización que reúne y relaciona diferentes ensayos técnicos y de laboratorio. Para su realización se trabajó de manera interdisciplinaria recurriendo a procedimientos descriptivos, métricos y analíticos realizados en los laboratorios del Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámicos (CETMIC), siguiendo el diseño de un plan y la dirección del químico director de esta tesis, el Dr. Nicolás Rendtorff, junto a la colaboración permanente de un equipo de investigadores, becarios y personal de apoyo que forman parte del CETMIC.

Este sistema de caracterización de los materiales cerámicos se apoya en la correlación de ensayos experimentales que permiten registrar y cuantificar diferentes aspectos relevantes de las materialidades estudiadas, para conocer su composición, sus propiedades intrínsecas, su performance durante los procesos térmicos que transforman los materiales arcillosos crudos en cerámicos y las propiedades resultantes en el material devenido cerámico (Serra, Conconi, Suarez, Aglietti & Rendtorff, 2013 y 2015; Conconi, Gauna, Serra, Suarez, Aglietti & Rendtorff, 2014).

Esta correlación de diversos ensayos permite conocer los rasgos particulares que se van identificando de los materiales estudiados, arroja datos que se inscriben en un universo de estudios anteriores sobre las materialidades cerámicas cuantificadas a las que se les han medido las mismas propiedades, es decir, permite una comparación desde la cual reconocer la especificidad de los materiales estudiados.

En el presente capítulo ensayamos una mediación posible entre las ciencias de los materiales (cuyas tradiciones portan lenguajes y procedimientos específicos de su campo) y el interés por comprender el comportamiento de los materiales cerámicos que hemos observado en la comunidad ceramista. Para ello, nos situamos en un lugar *entre* estos distintos ámbitos con la intención de acercar saberes específicos del campo de las ciencias de los materiales a este sector del arte cerámico curioso por la agencia de los materiales cerámicos, en general, y con los que trabaja y produce el pueblo casireño, en particular.

Consideramos importante explicitar el lugar desde el que nos situamos para desarrollar el presente capítulo porque requiere que nos detengamos brevemente en algunas cuestiones técnicas de los ensayos realizados. Se comentan algunos principios constitutivos importantes para comprender de qué manera se construye el dato, antes de exponer los resultados obtenidos. Sostendremos que los estudios que hemos realizado siguiendo procedimientos de las ciencias de los materiales puede resultar de interés para el campo de conocimiento del arte y, puntualmente, del arte cerámico; por las razones que se han desarrollado a lo largo de los capítulos anteriores respecto al abordaje de la materialidad.

Esta estrategia mediadora entre campos de conocimiento diferentes es la que fundamenta la descripción de los ensayos con un lenguaje accesible (incluyendo aquella información que consideramos necesaria para que el lector pueda reconocer el sentido de los resultados arrojados), y la omisión de otros datos que suelen presentarse (como las especificaciones de los equipos y condiciones empleados para cada medición). Tampoco nos detendremos en las fórmulas y las teorías que dan sustento científico para los ámbitos especializados en la química de los materiales. El estudio sistemático que presentamos en este capítulo recoge los datos publicados en *Properties and technical characteristics of Casira pottery, Jujuy, Argentina*,

(Paltrinieri, Serra, Conconi y Rendtorff (2022), donde podrá consultarse esa información química, aquí omitida.

Resta decir que esta estrategia intermediaria entre disciplinas tan distintas fue posible gracias a la generosidad de los integrantes del CETMIC que acompañaron mi tarea de caracterización, alojaron mis preguntas para comprender estos principios y me compartieron sostenidamente sus conocimientos.

## **Sistema de caracterización**

La ciencia de los materiales se propone describir la relación entre la composición, el procesamiento, las propiedades y los comportamientos de los materiales. Para ello se diseña un sistema de caracterización: se definen las muestras de materiales de estudio y los ensayos a realizar para cada una de ellas.

En nuestro caso, las **muestras** se componen de materiales crudos y cerámicos. Para estudiar el cerámico se tomaron muestras de la base y borde de una pieza elaborada en 2017. Para los materiales crudos tomamos muestras de la pasta preparada, de barro chico y de la pirca molida, facilitada por los alfareros el mismo año. De esta manera pudimos diferenciar las propiedades de los distintos componentes empleados por separado y compararlo con las propiedades de la pasta preparada con ellos en conjunto. En síntesis, el sistema se diseñó a partir de cuatro muestras: barro chico (BC), pirca (P), pasta preparada (PP) y el cerámico (C)<sup>65</sup>.

Por otra parte, diferenciamos tres etapas de análisis que responden al carácter procesual de la producción cerámica: material crudo, material durante los procesos térmicos y material cerámico. Presentamos los resultados siguiendo este orden secuencial porque permite abordar las transformaciones de los materiales desde el estado crudo al cerámico conformado.

En la primera etapa, se analizó la composición química y mineralógica de los materiales crudos mediante difracción de rayos X; y se observó la microestructura mediante imágenes obtenidas con microscopio de barrido electrónico. Estos dos ensayos se realizaron sobre las tres muestras crudas.

Hemos visto que la pasta preparada se compone por la combinación entre barro chico y pirca. Para caracterizar las propiedades de estos dos componentes se diferenciaron sus funciones complementarias en la conformación de la pasta: el barro chico aportaría plasticidad y la pirca funciona como antiplástico. En consecuencia, el tamaño del grano de la pirca molida resulta un dato necesario para comprender su agencia como antiplástico, por lo que estudiamos la granulometría de la pirca. De manera complementaria, se estudió la plasticidad de barro chico y

---

<sup>65</sup> Entre paréntesis se indican las abreviaturas de cada muestra empleadas en algunos gráficos.

se replicó el ensayo para la pasta preparada, obteniendo así un parámetro de comparación entre estos materiales para identificar cuán plástico es el barro chico y cómo se modifica esa plasticidad cuando se lo combina con pirca en una pasta preparada. Finalmente, concluimos la etapa de caracterización de los materiales crudos estudiando la contracción al secado de la pasta preparada.

En la segunda etapa se analizaron las transformaciones de los materiales en su pasaje de crudo a cocido. Se realizó un análisis termogravimétrico del barro chico y la pirca, para identificar las modificaciones de la masa de cada uno de estos materiales durante los procesos de cocción. Como explicaremos luego al presentar este ensayo, este ensayo se complementa con un análisis termodiferencial que registra las reacciones químicas que liberan o consumen energía en forma de calor, lo que permite ubicar las temperaturas a las que ocurren este tipo de transformaciones químicas. Por otra parte, se realizaron una serie de dilatométrías de la pasta preparada, es decir la cuantificación de la modificación del tamaño en función de las temperaturas de cocción.

Finalmente, en la tercera etapa se estudiaron las propiedades del cerámico. Se analizó su composición química y mineralógica mediante difracción de rayos X; y se observó la microestructura de la superficie y de una fractura fresca mediante imágenes obtenidas con microscopio de barrido electrónico. Además, se estudiaron sus propiedades texturales mediante la cuantificación de su porosidad y densidad aparente. Luego, se profundizó el análisis de la porosidad con otro ensayo que permite diferenciar los tamaños de poros y su distribución. Finalmente, se realizó una dilatometría a las temperaturas empleadas para la cocción de alimentos.

En conjunto, los ensayos de cada una de estas etapas constituyen un sistema de caracterización de los materiales estudiados, que nos permitió describir la relación entre la composición, el procesamiento, las propiedades y los comportamientos de la materialidad cerámica casireña.

## **Resultados**

### **Materias crudas**

#### Composición química y mineralógica: las fases cristalinas

Para conocer la composición química de los materiales se realiza un ensayo llamado Difracción de rayos X, que se basa en el análisis del comportamiento de un haz de luz (rayo X) cuyo tamaño de longitud de onda se encuentra en la escala intermolecular, es decir, que al dirigirse a un material sólido este lo absorbe, refleja, refracta y difracta. Este último fenómeno sucede en interacción con los planos cristalinos de la materia.

Los cristales de los materiales en estado sólido se ordenan geoméricamente en el espacio, pues los átomos elementales que componen cada molécula se organizan ordenadamente en redes cristalinas. Según de qué material se trate la red cristalina de sus átomos desarrolla una estructura específica, es decir, un ordenamiento espacial que difracta el rayo X en una dirección determinada. Se llama “hacer un barrido” al recorrido alrededor de la muestra que hace un detector de los rayos difractados. Recorre un trayecto programado en función del ángulo, durante el cual va recogiendo el haz de luz difractado del rayo X. Este ensayo arroja como resultado un difractograma, es decir una imagen que grafica el valor de la intensidad de la difracción del haz en función del ángulo formado entre la muestra y el detector.

Luego, se realiza un análisis de los difractogramas para reconocer en la ubicación de los picos las posibles redes cristalinas asociadas, para ello se utilizan programas que tienen una gran base de datos cargados sobre materiales asociados a los picos que cada uno de ellos desarrolla en un difractograma, un trabajo de interpretación de datos que asocia los picos principales y secundarios a determinados materiales. De esta manera se identifican los sólidos cristalinos de una composición mineral.

En el caso de los materiales estudiados este ensayo nos permitió identificar los diferentes minerales que componen al barro chico, la pirca, y la pasta preparada, que son fragmentos de suelos compuestos de varios minerales cristalinos. En la figura 74 se muestran los tres difractogramas de estas muestras y los picos que indican su composición cristalinoquímica:

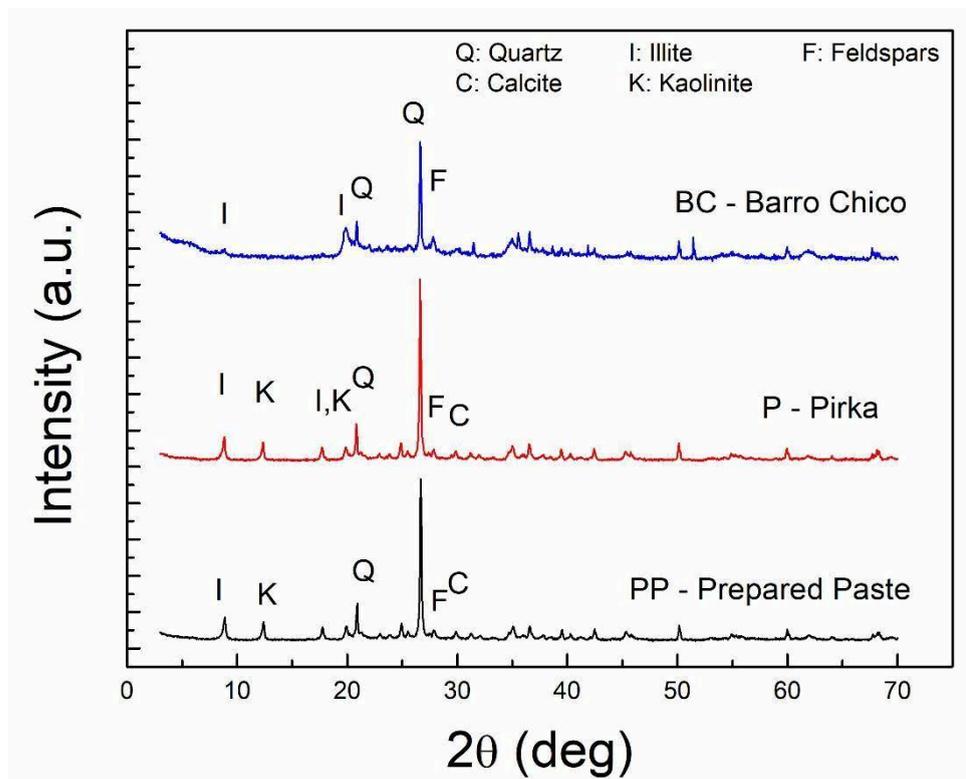


Figura 74: Difractogramas de barro chico, pirca y pasta preparada. Se señalan los picos principales que permitieron identificar la presencia de cuarzo, calcita, illita, caolinita y feldespato.

A partir de este ensayo podemos decir que las materias crudas están compuestas principalmente de arcillas, cuarzo y otros minerales accesorios.

Las arcillas de barro chico son principalmente esmectitas, cloritas e illitas y los minerales secundarios presentes son plagioclasas y sanidinas -que son dos tipos de feldespatos-. Además, se encontró una fase de hierro atribuible a la hematita. Las esmectitas constituyen el principal componente de las arcillas bentonitas que tienen la particularidad de ser muy plásticas y una gran capacidad de absorción de agua (Mari, 1998)

La pirca es principalmente caolinita y moscovita (un tipo de arcilla y de mica, respectivamente), sus minerales accesorios también son plagioclasa y sanidina (feldespatos) y presenta pequeñas cantidades de calcita (carbonato de calcio). Es interesante mencionar que la presencia de este carbonato de calcio (calcita) podría funcionar como indicador de temperatura a la que una pieza fue expuesta, dado que se descompone hacia los 780°C.

### Imágenes microscópicas

El microscopio de barrido electrónico es un dispositivo que permite obtener imágenes de la morfología de un material a escalas microscópicas. La construcción de estas imágenes difiere de la fotografía pues lo que detecta no son rayos de luz, sino la interacción con electrones. La imagen se construye a partir de las intensidades de interacción de los electrones de la superficie de la muestra a la que se le proporciona corriente eléctrica. Las muestras deben ser preparadas para este fin. Se les aplica una metalización superficial (que puede ser con carbono o con oro) y en un espacio vacío (se utiliza una bomba de vacío) se les proporciona corriente eléctrica que se conduce por esta superficie metalizada. El sensor del equipo detecta los electrones y con ello construye imágenes de la superficie analizada a escala nanométrica.

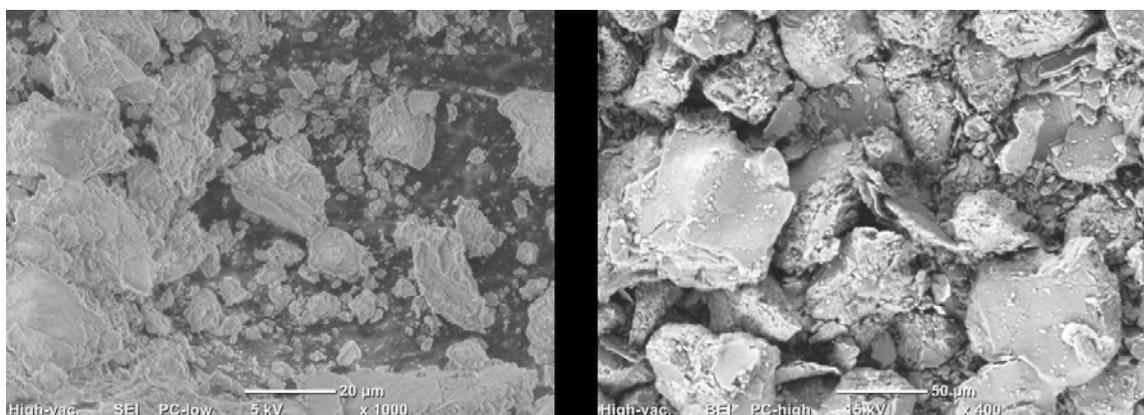


Figura 75: Imágenes microscópicas de barrido electrónico. A la izquierda se observa una muestra de barro chico a escala de 20 micrones y a la derecha, de pirca a una escala de 50 micrones

Al observar con el microscopio de barrido electrónico estos dos materiales sin modificar su molienda, es decir, tomando una muestra tal como la emplean los casireños, puede verse un alto grado de aglomeración de las partículas en ambos casos. El barro chico es un material fino que se aglomera en granos de entre 20 y 50 micras. La pirca es más variada pues presenta aglomeraciones mayores a 50 micras y partículas finas de menos de 2 micras. El rasgo distintivo que nos aporta esta imagen es el alto grado de compactación que presentan los granos de pirca y las visibles estructuras arcillosas laminares, además de que puede verse la estructura de algunos filosilicatos detectados.

### Granulometría

El barro chico está compuesto de granos muy finos y homogéneos. Por el contrario, la pirca se caracteriza por tener un amplio espectro granulométrico, por lo que hemos realizado un ensayo granulométrico que nos permita cuantificar los distintos tamaños de granos. Este ensayo de medición se realiza con 500gr de material que se coloca en una serie de tamices de diferentes tamaños apilados desde el más grueso al más fino, se le proporciona una vibración constante durante diez minutos y luego se calcula el porcentaje que retiene cada uno de estos tamices.

Es interesante señalar que la presencia de granos grandes cuya composición química hemos visto que constituye un tipo de arcilla, pero para la clasificación de suelos del ámbito de la geología (Güeto, 2010) son granos demasiado grandes para ser considerados arcilla (para el sistema de clasificación geológico en función del tamaño de granos, se encuentran en la categoría de arenas y grava dado que es mayor a 75 micrones). Con esto queremos señalar que el sistema geológico de clasificación no coincide exactamente con la definición de arcilla a partir de su composición cristaloquímica. Los granos compactos de estos tamaños *se comportan* como gravas o arenas a pesar de tener una composición química de las familias de arcillas.

<b>mallá de tamiz</b>	<b>tamaño en micrones (<math>\mu\text{m}</math>)</b>	<b>proporción de masa (%)</b>
16	$\leq 74$	17.18
25	74-149	16.52
50	149-297	17.61
100	297-710	26.24
200	710-1190	15.15

Figura 76: granulometría de pirca. Cada fila se corresponde con un rango de tamaño de grano indicado en la segunda columna, en la tercera columna se indica el porcentaje de cada uno.

En la tabla se presenta la distribución de tamaños de granos de la pirca, donde puede verse que hay proporciones significativas de cada rango de tamaño sin predominar uno sobre otro. Los porcentajes de cada rango de tamaño se distribuyen equitativamente entre los rangos de tamaño estudiados. Se observan cantidades similares para cada una de las escalas de tamaño de granos entre los que son inferiores a 74 micrones, y los mayores a 200 micras.

Podemos decir que la granulometría de la pirca se asemeja a las empleadas para cerámicos refractarios. La porción fina de pirca puede hidratarse y funcionar junto al barro chico como material plástico que aporta trabajabilidad en la pasta, pero los granos más gruesos no logran hidratarse por la compactación geológica, de manera que actúan como antiplásticos en la pasta preparada. Podemos ver que el uso de barro chico para aportar plasticidad a la pasta está directamente relacionada a la posibilidad de molienda de la pirca, que es muy variada entre los casireños, pues hay quienes cuentan con molinos de martillo automáticos y quienes deben realizar este trabajo de manera manual. En consecuencia, cada alfarero adecúa la cantidad de barro chico que incorpora en la preparación en función de la trabajabilidad y plasticidad que empíricamente reconoce en la pasta que va formulando.

### Plasticidad

Como se ha mencionado más arriba, la molienda de la pirca incide en la plasticidad de la pasta preparada, por lo cual hemos realizado ensayos de plasticidad por el método de Atterberg que compara el índice de plasticidad -derivado del rango entre, el límite líquido y el límite plástico- de la pasta preparada y el barro chico.

El límite líquido de una pasta se establece mediante un artefacto llamado Casagrande. Es un ensayo que determina la cantidad máxima de agua que puede tener una pasta para ser trabajada. Se calcula con un método conocido como *25 golpes*, pues se coloca la pasta sobre una cuchara metálica (Casagrande), y luego, con un instrumento incisivo se le hace un surco en el medio. La pasta se encuentra en estado de límite líquido cuando este surco se cierra 12mm al recibir 25 golpes de la cuchara Casagrande.

Por otra parte, el límite plástico establece la cantidad mínima de agua que puede tener una pasta para ser considerada plástica, lo cual se calcula realizando rollitos de 3 mm de diámetros sobre una superficie no porosa hasta que presente grietas visibles.

El porcentaje de agua que contiene la pasta en un estado y otro se calcula a partir de la diferencia entre el peso de la pasta en el estado determinado en cada uno de estos ensayos y esa

misma muestra completamente deshidratada. Una vez establecidos estos valores el índice de plasticidad indica el rango que hay entre ellos.

En el gráfico de barras de la figura 77 puede observarse la diferencia de plasticidad entre estas dos muestras: el barro chico tiene un mayor índice de plasticidad en comparación a la pasta preparada. El barro chico empleado sin pirca agregada absorbe una gran cantidad de agua. Esto se vería reflejado en la contracción de la pasta, pues el agua de una pasta en estado plástico ocupa un volumen que se pierde al secarse, disminuyendo el volumen del cuerpo. Por el contrario, la combinación de barro chico con pirca contrarresta considerablemente este rango de absorción de agua. Esto se correlaciona con la composición cristaloquímica de barro chico mencionada más arriba, pues la presencia de esmectitas desarrollan estas propiedades.

Los parámetros de plasticidad se comprenden mejor cuando se relacionan con el estudio de contracción al secado, pues ambos ensayos permiten dar cuenta de la aptitud y de la especificidad de estos materiales para un uso alfarero, cómo es su comportamiento y en vínculo con el agua.

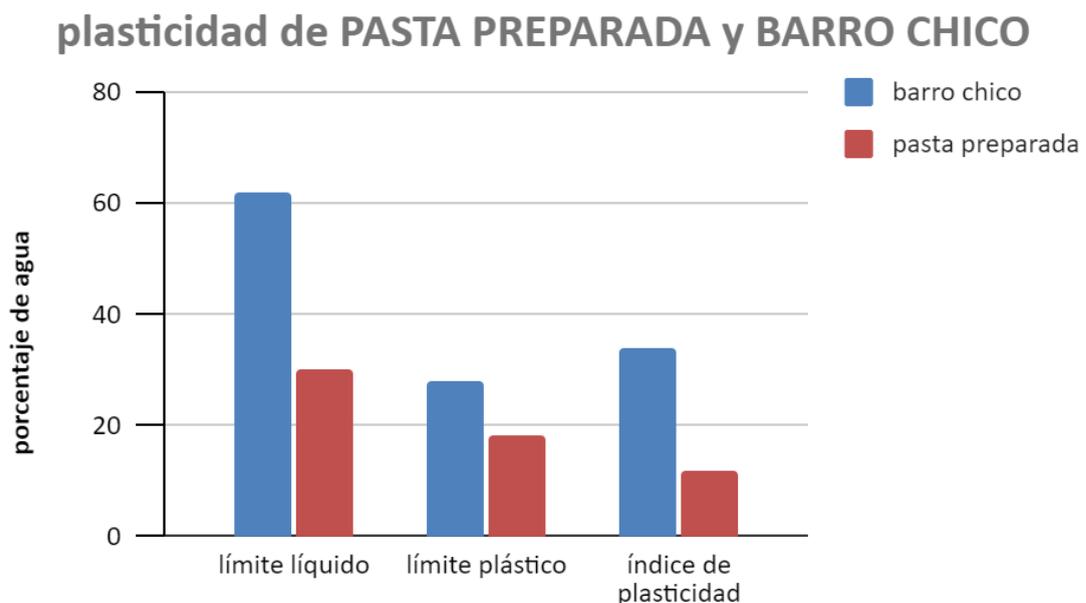


Fig. 77: gráfico de barras comparativo de la plasticidad del barro chico y la pasta preparada. Se muestra el porcentaje de agua que tiene cada muestra en las instancias límites: líquida y plástica. El tercer par de barras muestra el índice que arroja la diferencia entre estos valores límites.

#### Contracción

La contracción de una pasta es, como su nombre indica, la reducción de su tamaño. Dado que es un proceso que sucede a medida que el cuerpo se va secando puede graficarse como una curva.

Este método es conocido como curva de Bigot y consiste en registrar la correlación entre la pérdida de masa (es decir, el peso que va perdiendo al secarse, correspondiente al agua que va eliminando) y el tamaño longitudinal de la pieza; la relación entre estos puntos a lo largo del proceso de secado construyen la curva de contracción de una pieza.

La contracción de la pasta cerámica durante su secado es una variable crítica del proceso productivo, es un movimiento de la pasta que genera tensiones y en consecuencia grietas y fisuras que pueden derivar en la rotura de la pieza en esta etapa. Por eso vinculamos el ensayo anterior a este, pues una pasta con índice de plasticidad alto incorpora mayores cantidades de agua, lo cual ocupa volumen que se pierde durante el secado, teniendo entonces una mayor contracción.

Este ensayo de contracción al secado se realizó con la pasta preparada arrojando los resultados que se observan en el siguiente gráfico de la figura 78: la pasta contenía un 20% de su peso en agua que implicó una contracción lineal menor al 6%.

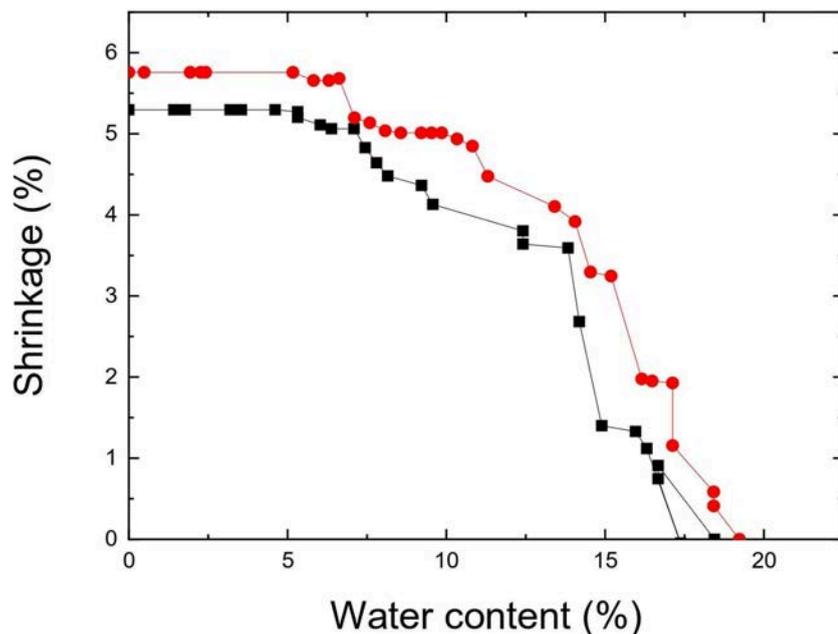


Figura 78: Curva de Bigot de la pasta preparada. El eje vertical indica el porcentaje de disminución de tamaño y el horizontal, la cantidad de agua indicada también porcentualmente.

En este ensayo se observa el bajo contenido de agua que incorpora la pasta preparada, lo cual se explica por la característica mencionada de la pirca de no mojarse, ni desaglomerarse en presencia de agua. A diferencia de otras arcillas, la pirca no absorbe grandes cantidades de agua en su superficie. La muestra analizada contaba con tan solo un 18% de agua, lo cual coincide con el límite plástico identificado. Se observa que la contracción es muy poca, en torno al 5% y el punto crítico de contracción se alcanza en el último 9% de pérdida de humedad, debajo de esa

humedad las piezas ya no cambian de dimensión, lo cual describe una de sus cualidades específicas: una pasta plástica y trabajable con bajo contenido de agua y prácticamente sin modificación de tamaño al mojarse y al secarse.

Esta característica de mantener el mismo tamaño resulta muy oportuna para el proceso de construcción de piezas, y veremos que también aparece durante los tratamientos térmicos, constituyendo, a nuestro parecer, el rasgo más relevante de la caracterización realizada: la pieza de arcilla que deviene en cerámica tiene un cambio mínimo de tamaño durante los procesos de cocción que provocan esta transformación.

### **Comportamiento los materiales durante los procesos térmicos**

#### *Análisis Térmico Diferencial y Térmico Gravimétrico*

El Análisis Térmico Diferencial (ATD) y Térmico Gravimétrico (TG) son dos mediciones que se toman en un mismo ensayo, en el que se programa un ciclo de calentamiento y enfriamiento mediante el cual se registran ciertas transformaciones de la muestra.

Por un lado, el ATD mide la temperatura de la muestra y la de otro material que se coloca junto a ella y hace de patrón de referencia (de allí lo “diferencial”), se utiliza un material inerte física y químicamente al cambio térmico, como la alúmina. Se va midiendo la temperatura de ambas muestras a medida que transcurre el ciclo de cocción programado. Con este registro permanente durante el proceso se detectan los momentos del ciclo en los que la muestra tiene un aumento o disminución de la temperatura en comparación con el material referente. Estas diferencias indican procesos químicos con liberación o consumo de energía en forma de calor, es decir, detecta la temperatura a la cual desarrolla procesos exotérmicos o endotérmicos respectivamente. Al conocer las temperaturas a las que ocurren estas transformaciones químicas, junto al dato respecto a si liberan o consumen energía calórica, se pueden inducir ciertos procesos causantes.

Por otro lado, el TG va midiendo simultáneamente el peso de nuestra muestra, detectando la pérdida o ganancia de masa que se produce durante este proceso térmico. Al ver estas mediciones en conjunto se pueden detectar los procesos de transformaciones físico-químicas que se desarrollan durante la cocción y que implican tanto una modificación de la masa como de la temperatura intrínseca.

En la figura 79 se grafican los resultados obtenidos del TG para una muestra de barro chico y de la pirca. La línea negra representa el peso de la muestra en relación con la temperatura que va alcanzando, y la gris es una derivada de la anterior -mediante la aplicación de una fórmula- que

permite identificar los puntos en los que se dan estas transformaciones, es decir la temperatura en la cual se dan procesos de pérdida de masa.

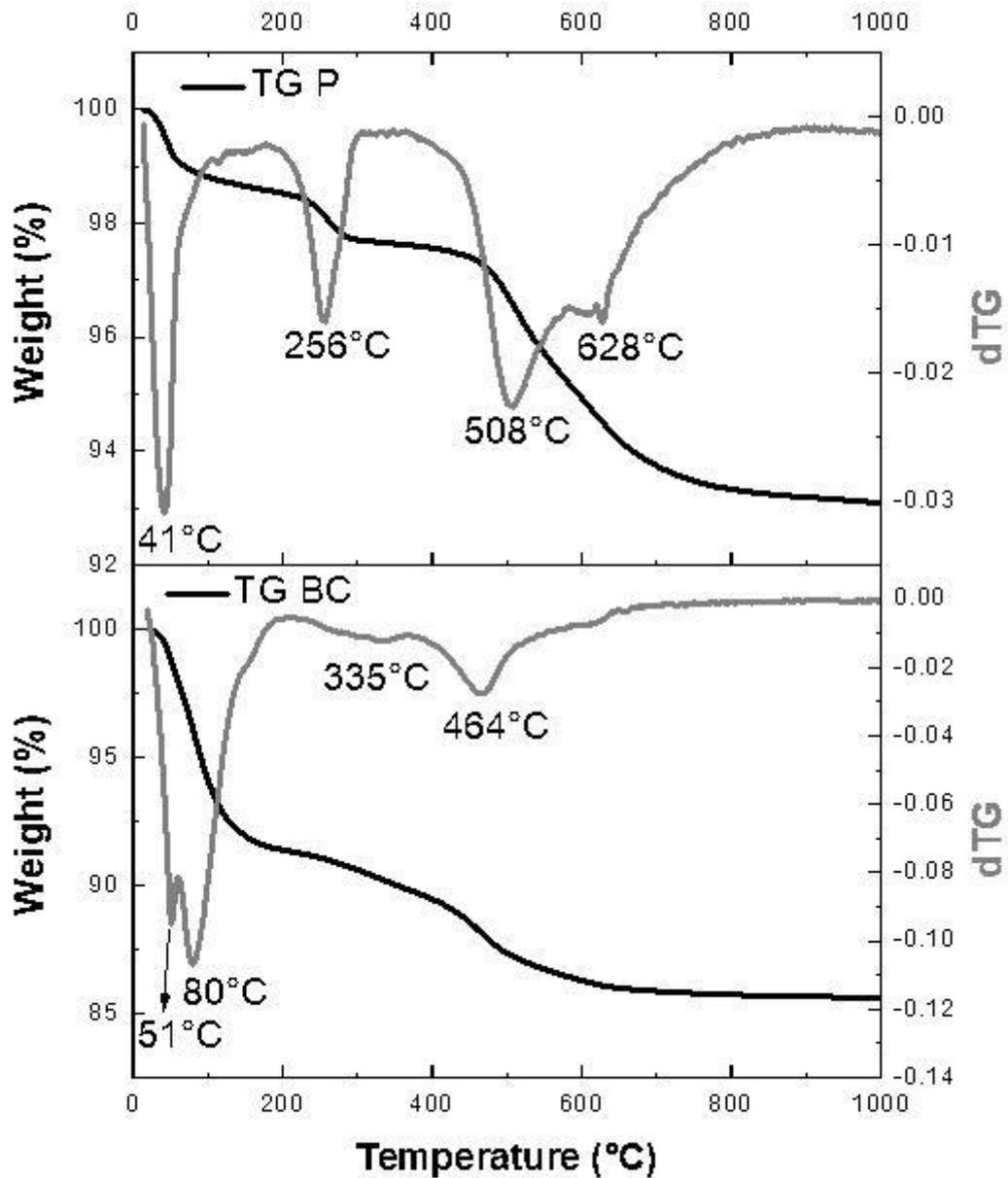


Figura 79: gráficos de los análisis termo-gravimétrico de la pirca (arriba) y barro chico (abajo). El eje horizontal muestra la temperatura, el vertical a la izquierda muestra el porcentaje de masa perdida (representado en la línea negra) y el eje de la derecha adecúa la escala para la línea derivada (gris)

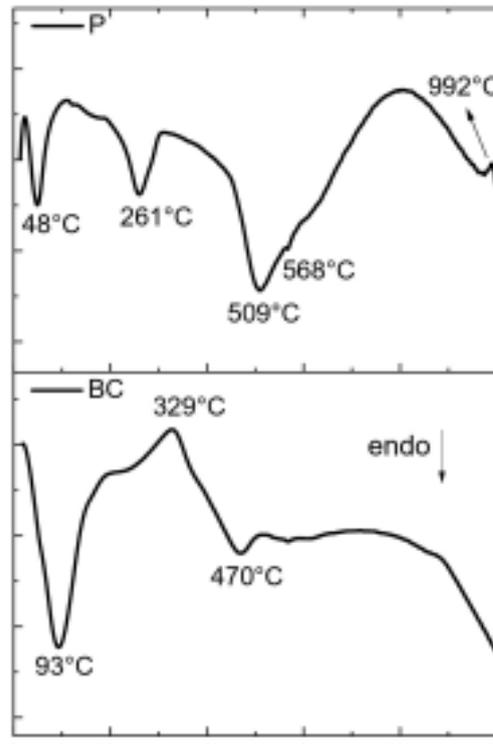


Figura 80: gráfico del análisis termo-diferencial de la pirca (arriba) y barro chico (abajo). El eje horizontal muestra la temperatura y el vertical el porcentaje diferencial respecto a la muestra patrón. Se indican las temperaturas de cada pico.

Del análisis de estos gráficos se puede desglosar una serie de observaciones. El análisis termodiferencial y termogravimétrico de barro chico muestra que la pérdida de masa se produce en tres pasos significativos. El primero de ellos ocurre a los 150°C cuando baja un 9%, atribuible a la pérdida de agua entre partículas. Luego en el rango de los 200 a 400°C pierde otro 2% de masa, seguido por una pérdida más abrupta entre los 450 y los 600°C cuando pierde un 3%, alcanzando una pérdida total del 14%. Esto es atribuible a la descomposición estructural de las arcillas. Este análisis termodiferencial indica que el primer proceso es endotérmico, el segundo, exotérmico y el tercero, endotérmico. El proceso exotérmico puede ser producto de alguna combustión y/o la transformación del hierro presente en el material, que suele tener una pérdida de masa entre los 450 y los 600°C. Además, en la curva del análisis termodiferencial se observa una pequeña señal a los 573°C que se corresponde a las transformaciones del cuarzo.

El análisis termo diferencial y termogravimétrico de la pirca también muestra tres pasos, aunque al observar la derivada vemos que el tercero puede subdividirse en dos partes: el primer paso corresponde a la pérdida de agua superficial hacia los 100°C, seguida por una pérdida más abrupta de 1% a los 270°C atribuible a la descomposición de hidróxidos de aluminio o hierro, luego un proceso más importante de pérdida de masa desde los 2,5% a 7% entre los 500° y 700°C, que como hemos mencionado puede dividirse en dos etapas, correspondientes a la

descomposición de arcillas pues tanto la caolinita como la muscovita presentan procesos a estas temperaturas, desarrollando fases de baja cristalinidad por deshidroxidación (un pasaje de caolín a metacaolín y/o de moscovita a metamuscovita). Estos procesos de deshidroxidación irreversible constituyen el sólido de baja cristalinidad (pero no de estructura amorfa como una fase vítrea característica de mayores temperaturas) que conocemos como cerámica de baja temperatura, de estructuras bidimensionales a nivel microscópico: láminas.

En este ensayo se descarta el indicio antes mencionado en torno al carbonato de calcio dado que no se observa su incidencia pues de estar presente queda solapada por las pérdidas mencionadas, más intensas. Hacia los 568°C puede verse un pico en el análisis termo-diferencial sin pérdida de masa, correspondiente al cuarzo. A los 980° se observa un pico de diferencia exotérmica que indica una transformación del metacaolín en una espinela, una fase del sistema alúmino-silicato típicamente observable en las arcillas caoliníticas.

### Dilatometrías

La dilatometría es la medición del cambio de tamaño de una pieza durante el proceso térmico, lo habíamos mencionado junto a la contracción porque ambos identifican esta transformación en distintos momentos del proceso (aunque indiquen el achicamiento uno, y el agrandamiento el otro). La dilatometría calcula, entonces, la modificación del volumen de una pieza durante el proceso térmico, en un ciclo de temperatura programado. Al igual que para el ATD-TG este ciclo se programa indicando velocidad de calentamiento, temperatura máxima, sostenimiento en esa temperatura y puede incluirse, velocidad de enfriamiento. Cuando se incluye también la medición longitudinal durante el enfriamiento se habla de dilatometrías “reversibles”, que fueron las que realizamos nosotros. El diseño de estudio dilatométrico se basó en la comparación de varios ensayos en los que observar esta variable en distintas para distintas temperaturas máximas. Esto nos permitió reconocer cuánto se modifica el tamaño de la pasta preparada cuando atraviesa un proceso térmico hasta 400°C, 600°C, 700°C, 800°C, 900°C y 1000°C. Luego de realizar estos ensayos, las muestras cocinadas fueron sumergidas en agua con lo que se comprobó que la pieza que había llegado hasta los 400°C no se había sinterizado (se disolvió), mientras que las demás muestras ya presentaban una transformación irreversible a la que podemos considerar materiales cerámicos.

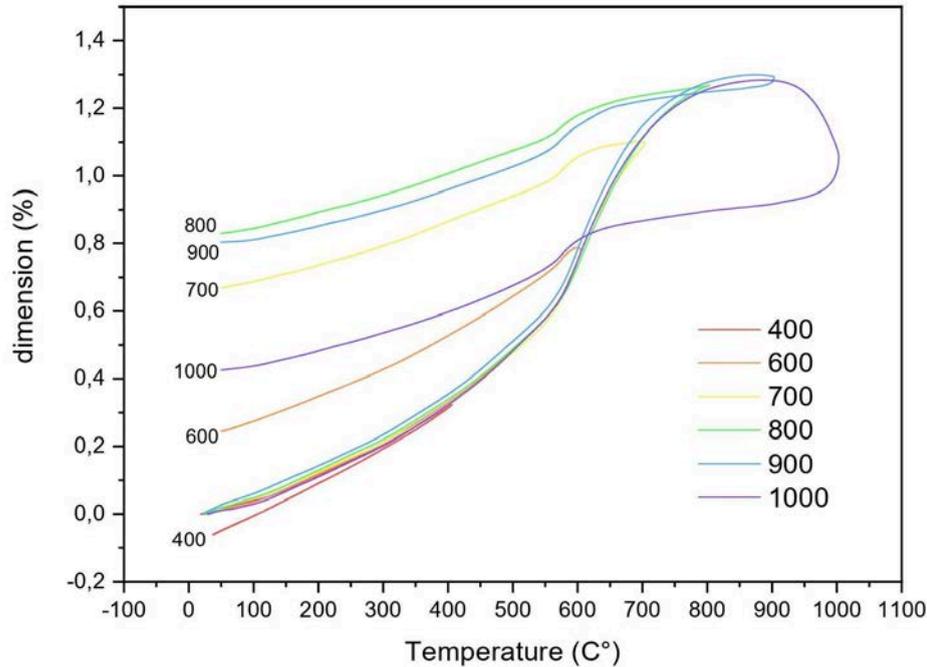


Figura 81: gráfico de las dilataciones reversibles de la pasta preparada. El eje horizontal muestra la temperatura, el eje vertical indica el porcentaje de modificación del tamaño en cada ensayo. Las líneas en diferentes colores refieren cada uno de los ensayos programados con diferentes temperaturas máximas.

Al observar el comportamiento de la pasta preparada sometida a distintas temperaturas se desprenden algunos datos interesantes a saber: en primer lugar, que a diferencia de cualquier cerámico tradicional cuya performance térmica tiende a la contracción, en este caso no solo no contrae sino que hay una muy leve expansión (de hasta un 1,3%). El comportamiento observado en un ciclo completo de calentamiento-enfriamiento hasta 1000°C tiene un comportamiento no lineal, curvo, probablemente exponencial hasta los 550°C, a partir del cual hay un cambio, una aceleración, en la expansión, relacionado con el pasaje de alfa a beta del cuarzo, luego, una desaceleración del crecimiento hasta llegar a un punto máximo de expansión entre los 800-900°C a donde se desarrolla una meseta y, finalmente, entre los 900-1000°C hay una pequeña contracción, aunque inferior a la expansión desarrollada hasta ese momento, con lo cual, en todos los casos, el cerámico resulta levemente mayor que la pieza cruda. Estos cambios de crecimiento se corresponden con los mencionados respecto a la pérdida de masa, aquella deshidroxidación de las arcillas entre los 450 y 600°C, la transformación del cuarzo a los 573°C y la formación de espinela hacia los 980°C. Este último proceso probablemente esté acompañado por una pérdida de porosidad o sinterizado.

Es interesante observar también las curvas que se construyen si tomamos la longitud máxima alcanzada durante el proceso de cocción, a la que llamaremos  $L_m$  y la longitud final que se obtiene cuando termina el ciclo de calentamiento-enfriamiento, a la que llamaremos  $L_f$ . En la figura X se grafican estos dos valores tomando como parámetro la temperatura máxima de cada

dilatometría, con lo que podemos visualizar la curva de expansión que desarrolla nuestro material de estudio: una expansión de hasta 1,2% en caliente, que resulta en un cerámico con una expansión máxima de 0,8%. Vemos cómo las curvas se desarrollan paralelas entre sí. Podemos identificar entonces que esta propiedad de las pastas casireñas respecto a que casi no modifica su tamaño durante la cocción, permite una cocción rápida de los materiales sin que la pieza corra riesgo de romperse. Además, los hornos artesanales empleados en Casira presentan fuertes gradientes de temperatura en su interior, pero por estos rasgos registrados del material, los posibles estreses termo-elásticos no resultan en eventos catastróficos.

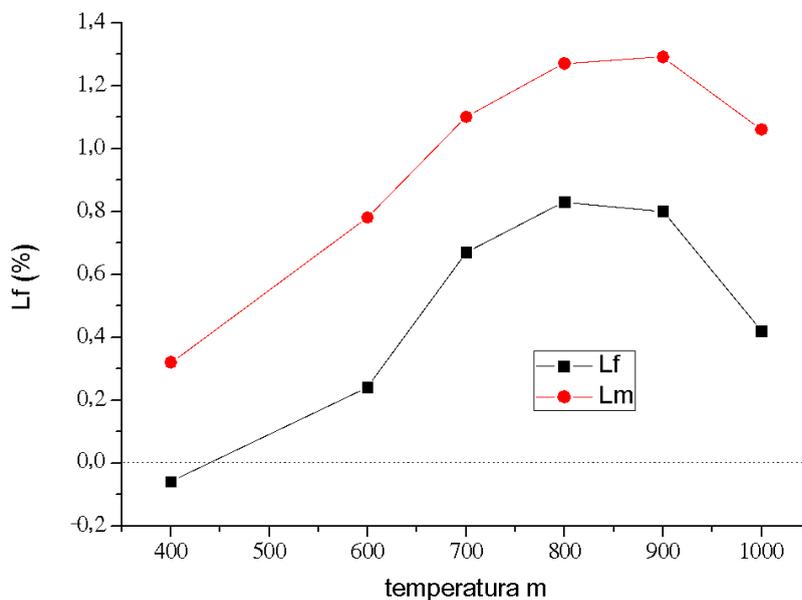


Figura 82: Gráfico realizado a partir de los diferentes ensayos dilatométricos que presentan el coeficiente de expansión final (negro) y de expansión máxima (rojo). El eje vertical muestra porcentualmente la dilatación y el eje horizontal se refiere a cada ensayo realizado con diferentes temperaturas máximas.

## Cerámica

Luego de haber presentado la caracterización de los materiales crudos y las transformaciones que atraviesa en los procesos térmicos, pasemos finalmente a analizar las propiedades que caracterizan el material cerámico. Para ello hemos tomado como muestra fragmentos de una pieza casireña a la que le realizamos los siguientes ensayos: composición cristalo-química mediante difracción de rayos x, propiedades texturales (porosidad y densidad por el método de Arquímedes, complementado con el ensayo de porosidad con mercurio), imágenes para observar su microestructura obtenidas mediante el microscopio electrónico de barrido sobre una fractura fresca y finalmente una dilatometría a baja temperatura para observar su performance a la exposición al calor, que es lo que sucede cuando se utiliza una olla de cerámica sobre el fuego para la cocción de alimentos.

## Composición cristalo-química

Dado que la descripción de los principios de este ensayo fue comentado más arriba, en este apartado señalaremos directamente los resultados obtenidos mediante la difracción de rayos X.

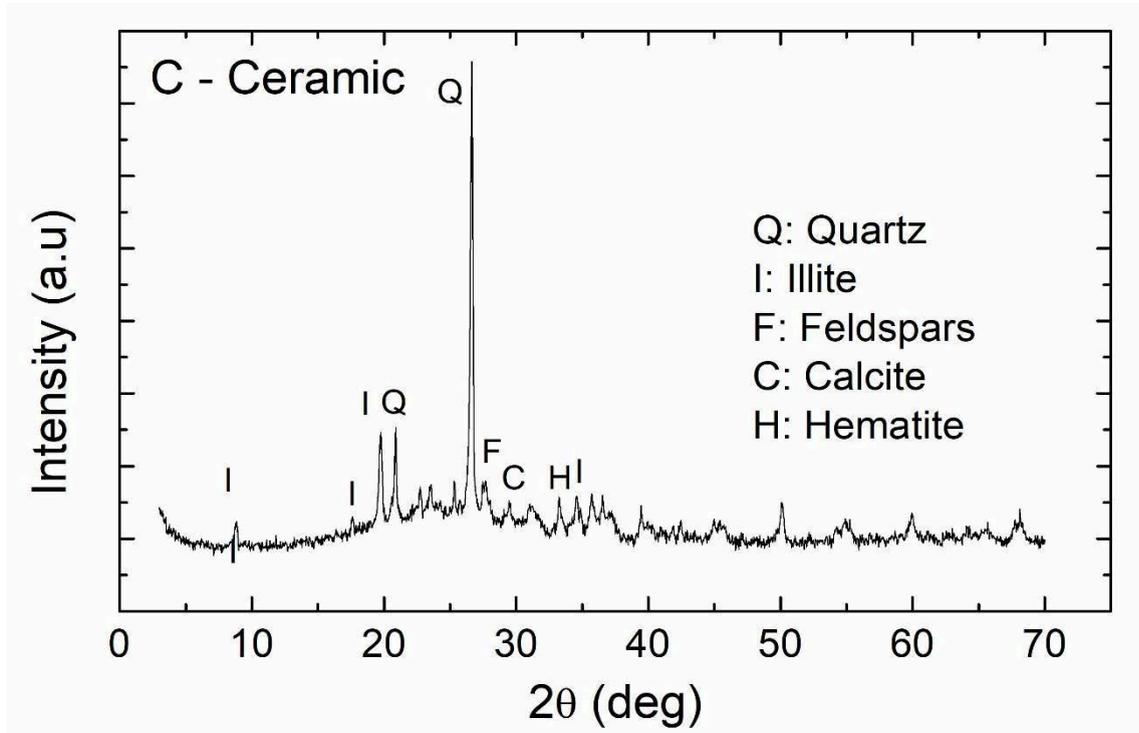


Figura 83: Difractograma del cerámico donde se señalan los picos principales que permitieron identificar la presencia de cuarzo, illita, feldespato, calcita y hematita.

La composición mineralógica del cerámico muestra que la mayoría de la arcilla ya no aparece (aunque quedan trazas de Illita, lo cual evidencia que esta pieza muestreada fue horneada por encima de los 700° pero a menos de 900°C) y se compone de cuarzo, feldespatos, calcita y hematita. Además, como puede verse en el difractograma, hay una banda centrada en los 22 grados que se corresponde a una presencia de fase amorfa basada en sílice, es decir, una descomposición de arcillas en vidrio. Los feldespatos que ya habíamos encontrado en las materias crudas se mantienen estables en el cerámico lo que indica que la cocción sucede por debajo de los parámetros de transformación del feldespato. Finalmente, se observan picos de difracción asociados a hematita que también habían sido identificados en las materias crudas y no han sufrido transformaciones térmicas.

## Porosidad

La porosidad de un cerámico es la parte de un material en donde no hay materia cerámica. Son los agujeros e intersticios que desarrolla en su interior donde puede alojarse aire, agua u otras partículas. La porosidad está vinculada a la resistencia al choque térmico pues su existencia en

la microestructura amortigua los (mínimos, como hemos visto más arriba) movimientos de dilatación y contracción de la pieza que se expone al fuego. Para medir la porosidad de un material empleamos el método de Arquímedes que se basa en calcular la cantidad de agua que entra en los poros, para lo cual se emplea una fórmula que relaciona los valores de una pieza en tres estados: completamente seca, mojada (esto se realiza dejándola sumergida dentro de una bomba de vacío que extrae el aire de los poros para que ingrese en ellos el agua) y sumergida. Mediante este ensayo pudimos observar que se trata de una cerámica porosa con un valor aproximado del 19 % de poros y una densidad aparente de  $1,99 \text{ g/cm}^3$ .

Además, este ensayo se complementa con otro que emplea mercurio en lugar de agua y permite identificar la distribución de esos poros según su tamaño. Mediante este ensayo se identificó que la distribución del tamaño de poros es asimétrica, monomodal (de un sólo tamaño) y se encuentra en el rango de 0,1 micrones (110 nanómetros) a 0,26 micrones (26 nanómetros), lo cual es considerablemente bajo. Estos valores se presentan en el siguiente gráfico.

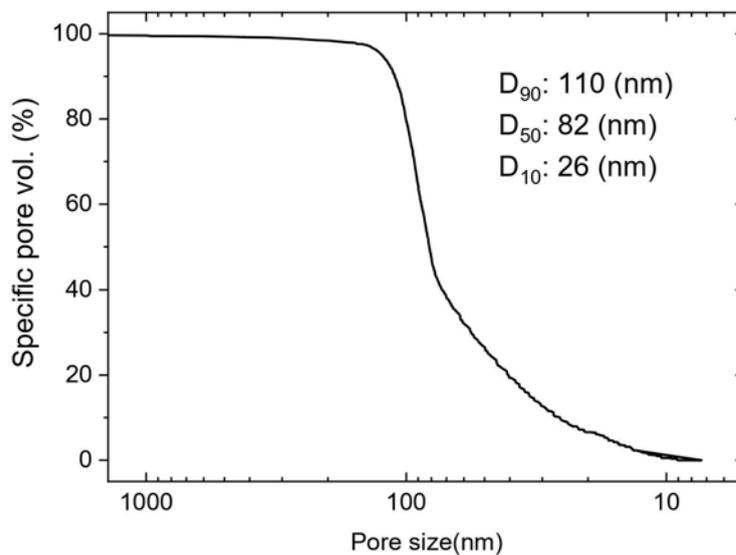


Figura 84: gráfico de distribución porcentual de los tamaños de poros. El eje horizontal representa el tamaño en escala nanométrica y el eje vertical el porcentaje en que se presenta cada tamaño.

## Imágenes microscópicas

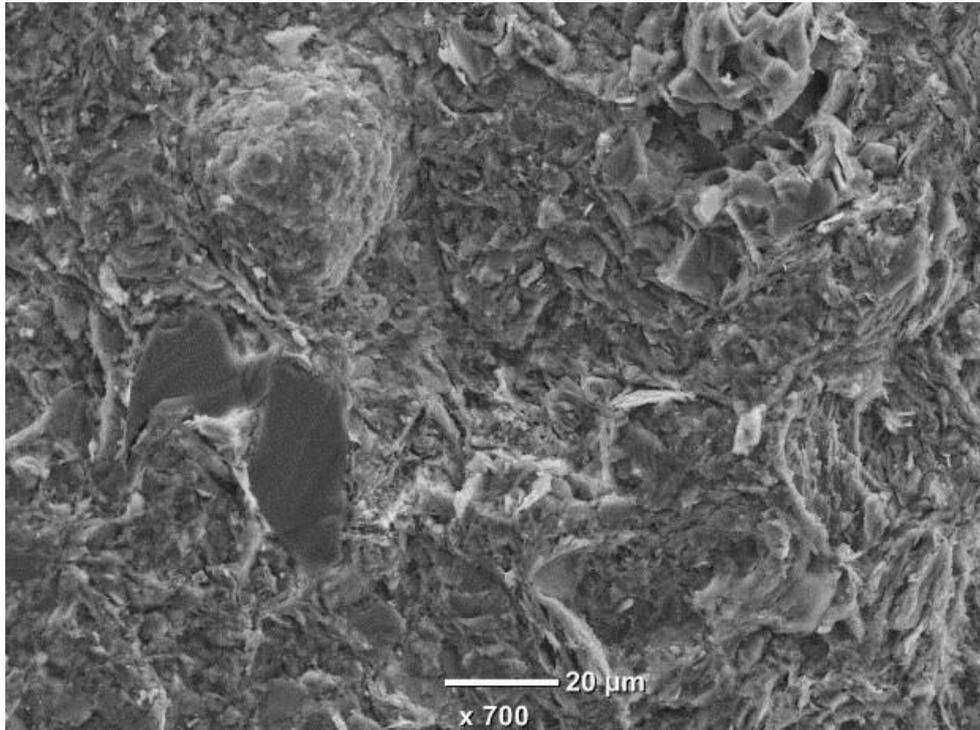


Figura 85: Imagen microscópica de barrido electrónico del cerámico (fractura fresca)

El grano liso que se observa a la izquierda es un cuarzo, puede verse que tanto los granos como los poros que se generan entre ellos son pequeños. Además, en la siguiente figura se incluyen otras imágenes donde puede verse la diferencia entre la superficie trabajada de la pieza (en las imágenes de la derecha) y la superficie de una fractura fresca que nos deja ver el interior de la pieza (en las imágenes de la izquierda). Puntualmente, la imagen del vértice superior derecho muestra ambas partes separadas por una visible línea diagonal que es el borde entre la superficie y el interior. En las siguientes imágenes se va aumentando la escala de aproximación con lo que la diferencia se hace más notoria. En la 1er imagen puede observarse la presencia de un grano compacto que podría tratarse de una inclusión de pirca dentro de una matriz que lo rodea y embebe, y cómo su presencia origina microgrietas que, al igual que los poros, amortiguan los eventuales cambios de tamaño del cerámico por exposición al fuego.

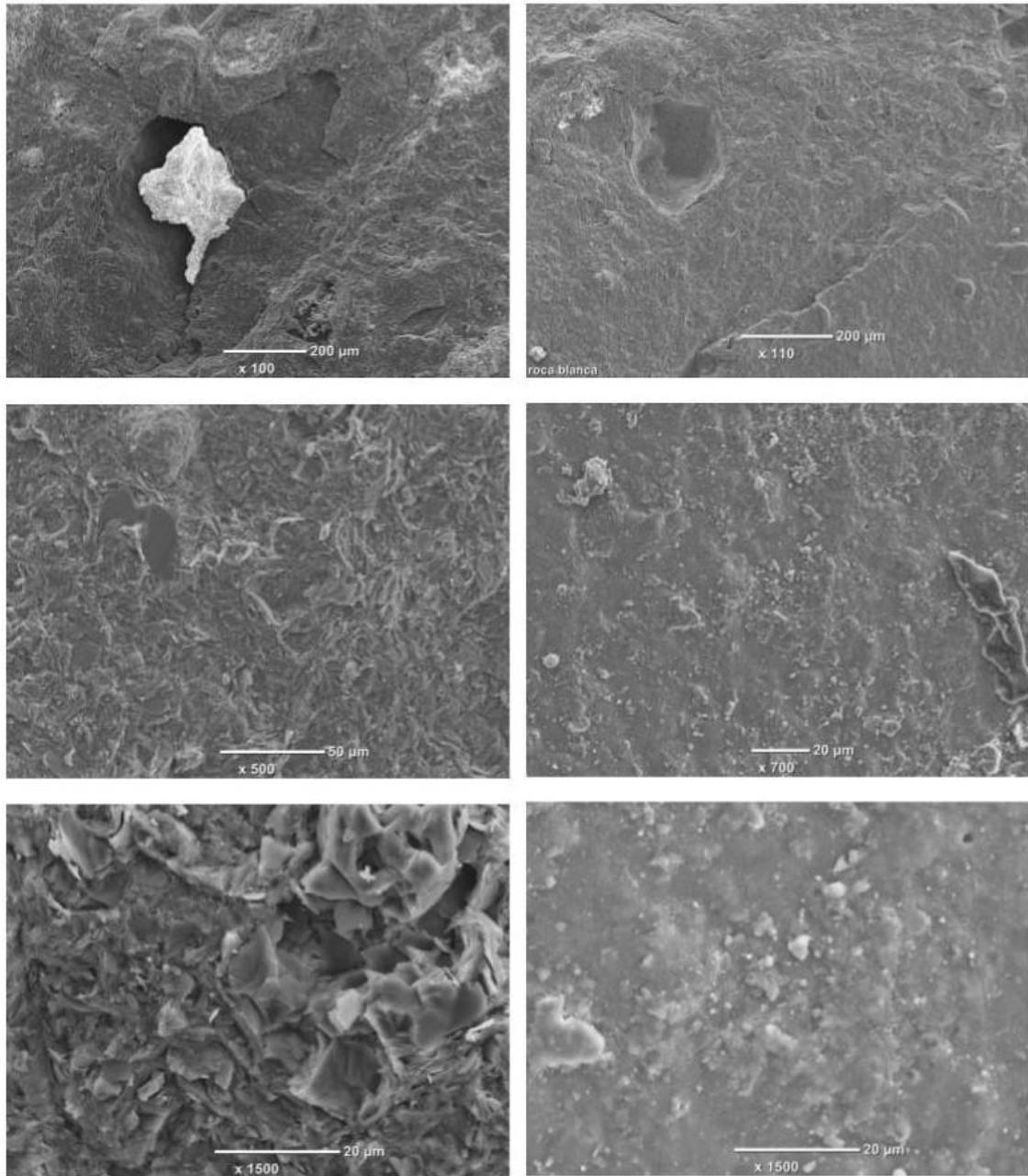


Figura 86: imágenes microscópicas de barrido electrónico del cerámico a diferentes escalas. La columna de imágenes de la izquierda muestran la superficie alisada del cerámico y las de la derecha la fractura fresca.

### Dilatometría

Finalmente, realizamos otra dilatometría, pero esta vez al material cerámico para cotejar la modificación de su tamaño al exponerse a las temperaturas propias de uso culinario, es decir, para conocer cómo le afecta a este material ser colocado sobre el fuego para cocinar alimentos. La dilatometría hasta 500°C nos muestra una leve contracción, inferior al 0,1% constituyendo un comportamiento óptimo y distintivo para funciones mencionadas, pues las tensiones que

puedan ocurrir entre distintas partes de una misma pieza ante la exposición al fuego directo no significan un riesgo para nuestros materiales, describiendo su eficacia y buen comportamiento en términos de resistencia al choque térmico.

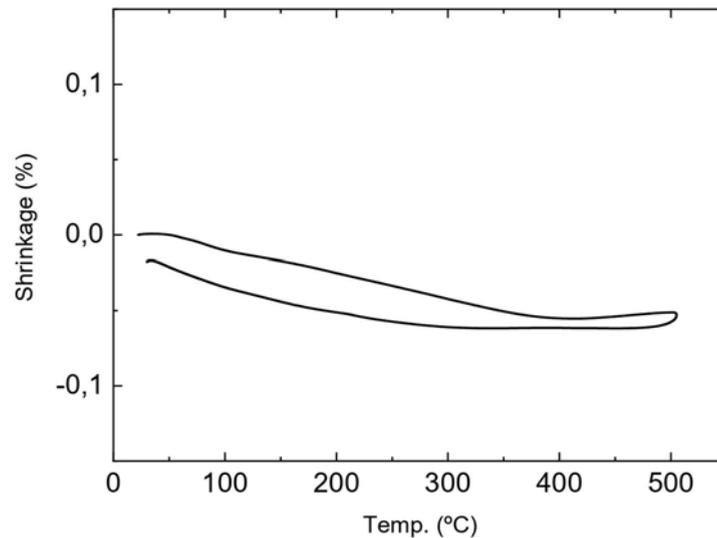


Figura 87: dilatometría reversible del cerámico hasta 500°C. El eje horizontal muestra la temperatura y el eje vertical el porcentaje de dilatación.

### Breves reflexiones finales

Hemos visto que la pirca es una arcilla caolinítica de alta refractariedad y dureza en estado crudo lo que le aporta características distintivas a la pasta casireña, también que es empleada por su granulometría de una manera poco convencional, en el sentido de que no se busca una típica molienda fina y homogénea sino, como hemos visto, un amplio espectro de tamaños de granos que incluye partículas considerablemente grandes, de hasta más de 3mm y otros muy finos. Esta característica la asimila a materiales refractarios y a los concretos diseñados en la industria cerámica. La plasticidad se desarrolla tanto por los granos más finos de la misma pirca como mediante la incorporación del barro chico, obteniendo una trabajabilidad óptima con índices bajos de humectación, lo que permite un proceso de conformado rápido, dado que pueden construirse piezas grandes, altas y por ende, pesadas, en poco tiempo, pues las piezas en poco tiempo pierden la poca agua que contienen obteniendo la resistencia mecánica necesaria para soportar tal crecimiento sin desplomarse. También esto explica esa práctica observada de mojar la pieza durante el proceso de trabajo que hemos visto en el capítulo 5. La baja contracción al secado también se encuentra en consonancia con estas características de alta eficiencia para la construcción rápida de piezas voluminosas, que se secan rápido sin consecuencias negativas y pueden rehidratarse localmente para intervenir con detalles como las

asas, bordes o modelados similares, logrando una buena adherencia. El ambiente de altura, sequedad y mucha exposición al sol acelera estos procesos de secado y a diferencia de lo que sucede en un taller urbano, no es necesario controlar la velocidad de deshidratación. Finalmente, señalar que la baja contracción durante el secado es un atributo destacable que también se observa durante el proceso de cocción en el cual directamente no hay contracción, con lo cual las cocciones pueden ser veloces y discontinuas sin generar las típicas roturas que cualquier material tradicional sufriría. La relación entre estos aspectos que hacen a la especificidad de los materiales casireños y sus tradiciones tecnológicas demuestran que se trata de un material de excelencia para resistir al choque térmico, es decir, una tecnología óptima para la cocción de alimentos sobre fuego directo.

# Capítulo 8

## Reflexiones finales

## La cerámica como experiencia

### Los principios

Hemos iniciado esta tesis sugiriendo que podemos hablar de la cerámica como un modo de habitar, comprender y construir el mundo. Dijimos también que las prácticas cerámicas suceden desde tiempos remotos, cuando las personas reconocieron la plasticidad de ciertos barro encontrados en el suelo, en el lecho de un río o en la veta de un cerro. Esta posibilidad de construir objetos con barro le ha permitido a nuestra especie materializar pensamientos y expresarse mediante la interacción con un material maleable que adopta las formas que se le imprimen.

La cerámica surge del descubrimiento de la transformación del barro cuando pasa por el fuego y -a diferencia de la destrucción de la materia orgánica de la que sólo queda ceniza- sobrevive con una nueva materialidad, convertido en piedra duradera. Se trata de una tecnología elemental con la que las culturas antiguas construyeron sus objetos. Los surgimientos de la cerámica han sido múltiples y reiterados en distintas sociedades, tiempos y lugares. En cada uno de ellos la práctica cerámica se desarrolló de manera particular, según las características de los suelos, las contingencias de cada momento histórico, los imaginarios, necesidades y búsquedas de cada cultura, cada territorio, cada sociedad, cada momento.

Hemos repasado algunas cuestiones sobre los surgimientos de la cerámica en el mundo en el capítulo 2, recogiendo lo que algunos ceramistas han rescatado como aspectos significativos de la historia de la cerámica. Los autores trabajados son, principalmente, ceramistas, de manera que la experiencia incorporada del hacer cerámica habla también a través de ellos. Pensar la historia de la cerámica nos remite a tiempos antiguos, probablemente porque hay algo elemental de esta práctica que trae al presente formas de vida de nuestra especie en otros tiempos. Como sostiene Tarela, “las producciones cerámicas contemporáneas se apoyan en la concepción de la cerámica como hacer ancestral, cuyo origen se remonta al de toda cultura y que se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y la actualidad” (Tarela, 2016: 1)

El tiempo resulta entonces un factor relevante de la cerámica contemporánea, pues tiene una particular capacidad de traer al presente experiencias de otros momentos históricos. Podemos decir que constituye uno de los rasgos necesarios para pensar la *cerámica contemporánea*. La pregunta por este concepto ha sido el punto de partida del capítulo 2, donde hemos intentado comprender qué busca nombrar este concepto ¿Cuál será la necesidad de hacer confluir la especificidad de un lenguaje disciplinar con un paradigma artístico -el arte contemporáneo- que se caracteriza por priorizar el sentido de sus prácticas sin circunscribirse a disciplinas diferenciadas? La pregunta nos ha llevado a recorrer diferentes paradigmas que signaron el arte

cerámico dentro de la historia del arte canónico y atender, finalmente, a su desarrollo en nuestro territorio.

Vimos que la cerámica contemporánea se desarrolla principalmente de manera institucional, en determinados espacios del sistema del arte internacional. Al adentrarnos a desentrañar las intenciones de los ceramistas que forman parte de dichas instituciones encontramos que hay también una posición colectivamente construida de hacer confluir el arte cerámico y el arte contemporáneo, y que el cruce entre ellos deviene en una práctica artística determinada por la historia de esta materialidad. La cerámica contemporánea expresa en el presente una práctica histórica, una experiencia antigua actualizada, cuya potencia surge de lo elemental de sus componentes, lo que Tarela sintetiza con la tríada barro-fuego-pasión.

Se observa cómo la extensa temporalidad de la historia cerámica constituye uno de sus rasgos significativos. Los sujetos y la materialidad cerámica han desarrollado una amistad sostenida. Cuando decimos que la cerámica construye una forma de habitar el mundo nos referimos a aquello que a lo largo del tiempo se actualiza en la práctica de cada ceramista. Aquella continuidad entre la experiencia de una persona que construyó un cuenco con sus manos hace miles de años y alguien que lo hace en la actualidad. El barro tomando la forma que poco a poco le imprimen las manos, los dedos que comprenden cuánta presión ejercer sobre la pasta para mover sus partículas de un lugar a otro, son las mismas experiencias reiteradas. Aquello que el ceramista aprende e incorpora al interactuar con la materia más abundante de la corteza terrestre ya había sido experimentado por otras personas, hay un sentir compartido en torno a la práctica ceramista.

Las prácticas cerámicas surgen del devenir de una historia propia que permanece vigente en cada nueva expresión y continúa ejerciendo sus propios efectos. Nombrar una cerámica contemporánea puede corresponderse con una doble inscripción: primero, en la cerámica misma, atendiendo a la forma de habitar el mundo que esta materialidad propone; y luego, lo contemporáneo como un complemento que habla de su inscripción en un paradigma artístico con sus propias transformaciones históricas.

En este sentido, cobra relevancia aquella idea de una ética del artesano que Tarela señalaba siguiendo las ideas de Sennett, sobre el hacedor que busca hacer bien su tarea, que se interesa por comprender cómo se producen las cosas a partir del compromiso con la exploración de las posibilidades de cada materialidad. Una ética de la simpleza del hacer. Esta idea se complementa además con la que propone Ulliuari Lloré en torno a una *cultura del oficio cerámico*, que incluye un posicionamiento ético y, principalmente, un posicionamiento ante la historia del arte. Las tensiones históricas entre la alfarería y el arte oficial, artes mayores, las bellas artes, artes liberales, en fin, las artes consagradas y legitimadas se fundan en una

jerarquización de los lenguajes y materialidades artísticas que durante mucho tiempo han relegado al arte cerámico a un lugar periférico e inferior. De manera que la *cultura del oficio cerámico* es, precisamente, una perspectiva ética llevada adelante por la comunidad de ceramistas que se posicionan ante esta herencia histórica, como una problematización aún necesaria mediante la cual reafirmar su identidad colectiva.

### **Reflexiones situadas: el territorio**

Esta cultura del oficio cerámico ha desarrollado su propio devenir en el territorio argentino. Junto al eje temporal resultó necesario luego complementarlo con un eje espacial que nos permita pensar estas cuestiones de manera situada. Hemos repasado cómo en el territorio argentino las instituciones de formación cerámica fueron fundadas a principios del siglo XX como parte de un proyecto de construcción nacional más vinculado a la industria cerámica que al arte, lo cual determinó un enfoque del oficio reglamentado, que ejemplifica la *materialidad normativa* propuesta por Bernárdez Sanchís (2018). El desarrollo de una perspectiva española encarnada en la figura de Fernando Arranz se extendió como la versión hegemónica y legitimada del hacer cerámico mientras se desconocieron las prácticas, saberes y expresiones de las distintas culturas indígenas del territorio. El surgimiento de las instituciones de formación cerámica formó parte de la construcción de un modelo de país al que no le interesó relevar y conocer lo existente en el territorio. La necesidad de formar ceramistas de oficio perseguía una finalidad de obtener mano de obra para la floreciente industria cerámica que carecía de personal calificado.

En esta perspectiva pueden observarse con claridad los efectos colonizantes en el ámbito cerámico: se constituyó como referencia del saber cerámico un paradigma español que reglamentó el oficio en torno a determinados procedimientos productivos que establecieron una normatividad sobre lo “bien hecho”, propiciando determinadas concepciones sobre el gusto, la belleza, lo correcto y lo valioso en la cerámica. Paralelamente, las expresiones cerámicas existentes en el territorio fueron ignoradas. Las múltiples culturas indígenas que habitaron históricamente el territorio cuentan con una vasta práctica cerámica, diversa para cada una de sus culturas y territorios, dinámicas a lo largo del tiempo, específicas e híbridas, mixturadas entre sí cuando sus pueblos se interrelacionaron, producidas con finalidades simbólicas, rituales, funerarias, domésticas o cotidianas.

En el capítulo 4, cuando repasamos la historia de Casira, abordamos cómo ha sido esta cuestión puntualmente en la región de la puna andina y del grupo étnico Chicha que se caracteriza por el desarrollo de una práctica cerámica desde, al menos, el siglo X. En este capítulo se presentan los fundamentos de la tradición tecnológica cerámica de donde proviene el pueblo alfarero. La existencia actual de prácticas de producción que mantienen continuidades milenarias da cuenta

de una supervivencia y resistencia considerables. La invasión incaica que incorporó a los Chichas en el Tawantinsuyo se siguió con la invasión española que profundizó la desarticulación de los grupos indígenas. Ambos ejercieron violentas matanzas, traslados de población e invasión de las tierras que ejercieron una fuerte descomposición de la autonomía política Chicha. A la ocupación de los espacios con mitmaqunas incas le siguieron la reducción y traslación de los grupos Chichas encargadas por Francisco de Toledo.

Sin embargo, hemos visto también que hubo episodios de rebelión y negociación por parte de los Chicha, entre los que se destaca la posibilidad de mantener algunos derechos sobre ciertas tierras donde tenían chacras y zonas de pastoreo cercanos al cauce del Río Grande de San Juan, es decir, el espacio donde se encuentra Casira. Al analizar la historia de Casira mediante una serie de trabajos arqueológicos vamos comprendiendo que se trata de un proceso de cambios y continuidades en las tradiciones tecnológicas puntualmente y en la historia misma de las identidades culturales que se van complejizando en cada micro-región, donde los diversos colectivos van atravesando conflictos, asociaciones y reestructuraciones cambiantes. Un proceso dinámico que se ha ido transformando política y culturalmente en cada lugar y en cada momento histórico según las posibilidades y estrategias de cada grupo.

Los estudios que nos permiten acceder a estos relatos históricos provienen de las disciplinas arqueológicas. La riqueza cerámica que se había desarrollado en el actual territorio nacional comienza a ser valorada institucionalmente mucho tiempo después de la fundación de aquellas instituciones de formación cerámica a las que referíamos párrafos más arriba, cuando los estudios arqueológicos que observan los restos materiales de culturas del pasado se enfocan en el análisis de la cerámica en tanto materialidad testigo de experiencias y prácticas con las que reconstruir conocimientos sobre aquellas culturas.

Por otra parte, desde la misma comunidad de ceramistas que desarrollaron sus propios espacios de circulación artística hemos visto cómo también se han volcado a la integración de estas prácticas cerámicas vigentes en el territorio nacional. En este sentido, podemos retomar la pregunta respecto a la construcción de una *cerámica contemporánea* para pensarla de manera situada. Hemos visto que las personas que habitaron las instituciones de formación en arte cerámico fueron proponiendo sus propias transformaciones en diálogo con paradigmas artísticos. En el capítulo 2 abordamos dos expresiones significativas en este sentido: la cerámica expandida y el carácter performático que toman ciertas experiencias de quema. En ellos el cuerpo en acción cobra relevancia sensible como parte de la práctica artística y nos permite aproximarnos a un concepto que fue atravesando nuestro estudio y reúne las ideas aquí tratadas: *la experiencia cerámica*.

Este concepto surge de la necesidad de nombrar la forma que tiene la amistad que el ser humano ha desarrollado con la materialidad cerámica en sus diferentes devenires históricos. Enfocarlo desde la experiencia de este hacer nos permite hablar de la cerámica no sólo en tanto producto-objeto sino también de los saberes y prácticas, los *habitus* incorporados y los pensamientos materializados, lo que se vivencia al producir esos objetos cerámicos. Nos permite incluir también esta sospecha de que el hacer cerámica puede incidir en las formas de habitar el mundo.

La *experiencia cerámica* ubica dónde suceden esas vivencias en la que transformamos minerales y los minerales nos transforman a nosotros. Esta concepción de una reciprocidad y afectación mutua se escucha entre ceramistas, circula y se extiende en los espacios que los ceramistas encuentran para compartir su sentir respecto a la práctica cotidiana del hacer cerámica. También lo propone Ávila en aquel fragmento -incluido en el capítulo 4- en el que retoma la idea de *red social* de Latour:

la cerámica –como otros aspectos de la cultura material– junto con las personas, los lugares y los momentos que forman los contextos de acción son parte de una *red social* (Latour, 2007) cuya trama deberíamos recomponer para acercarnos al proceso por el cual las personas y las cosas –las poblaciones del río Grande de San Juan y su alfarería– fueron creándose recíprocamente en la práctica. (Ávila, 2013: 387)

En esta relacionalidad sujeto-materia hunde sus raíces otra idea trabajada en el capítulo 2: la *tecnofilia*. Se emplea este concepto para describir a las comunidades de ceramistas que desean comprender las lógicas minerales, sus propiedades y comportamientos, las transformaciones químicas que la caracterizan, es decir, la agencia de los materiales cerámicos.

Hay ceramistas que encontramos en la experiencia cerámica una práctica que transforma nuestra existencia: las velocidades a las que vivimos y pensamos, lo que consumimos y de qué manera lo hacemos, lo que consideramos valioso o incluso bello. Hemos visto que de manera paralela a los relatos hegemónicos heredados y a las versiones del arte legitimadas, la historia de la cerámica ha sostenido una experiencia propia que encuentra sentido en una reivindicación de lo poroso, húmedo, rugoso, lento, simple y barato. A su manera, el arte cerámico ha formado parte de las esferas del arte culto, pero también ha mantenido otras versiones por lo bajo.

Arribamos al concepto de *experiencia cerámica* en tanto permite aproximarnos de manera más precisa al fenómeno de los encuentros de ceramistas que el de *cerámica contemporánea* -más preocupado tal vez por una inscripción en el sistema del arte contemporáneo-, aunque uno y otro se encuentran relacionados y sería interesante profundizar la articulación entre ellos en futuros trabajos. Al repasar ciertas transformaciones del arte cerámico hemos abordado la jerarquización histórica de los objetos cerámicos que distingue como categorías contrapuestas las obras de arte respecto a las artesanías, un paradigma que forma parte de una construcción

occidental y moderna que ha llegado a nuestro territorio mediante los procesos de colonización y, como tal, se ha perpetuado hasta la actualidad con una notoria vigencia en las valoraciones sobre la cerámica popular y artesanal existentes en los imaginarios cotidianos.

Lo que nos interesa señalar, entonces, es que además de esta evidente distinción hay también una práctica cerámica contemporánea situada que desconfía de esos modelos heredados, los cuestiona, elige no sostenerlos y se despega de ellos. Quienes habitamos este territorio hemos tenido que desaprender muchos de los legados que nos han transmitido como intrínsecos al hacer cerámico y presenciamos un fenómeno de organización colectiva, autogestiva y disidente que desnaturaliza esos modelos. En el capítulo 3 hemos ahondado en experiencias concretas que desarrollan un nuevo entramado de sentido. Recordemos lo registrado en uno de estos conversatorios: *las ideas se amasan, somos una familia ceramista, unir el arte con el pueblo, los intercambios que buscan desaislar, proyectar un destino común, dejar de seguir las formas del arte oficial, aceptar las diferencias, el respeto mutuo, nombrar las plurinacionalidades y disidencias, lo no individualista, lo no competitivo, un no negocio, una ética estética popular del buen vivir y el bien común.*

Metodológicamente, los capítulos 2 y 3 son complementarios. El primero de ellos de manera más teórica desarrolla ciertas coordenadas relevantes que aquí hemos sintetizado y, el segundo presenta los registros empíricos con los que constatar y adecuar ese entramado teórico. En conjunto constituyen una primera parte de esta tesis que nos permite contextualizar nuestro objeto de estudio y, sobre todo, describir la fundamentación de nuestra investigación a partir de las perspectivas que encontramos tienen existencia en estos espacios. Volveremos más adelante sobre estos capítulos cuando repasemos los distintos espacios de circulación de la cerámica casireña. Por el momento, hemos visto que si la pregunta fundamental que atraviesa esta tesis es **cómo son las experiencias cerámicas casireñas**, es porque, previamente, encontramos un colectivo interesado en este problema.

### **La experiencia cerámica casireña: procesos de producción y materialidad**

La pregunta puede desagregarse en una serie de preguntas más puntuales que se desarrollan en los capítulos siguientes: ¿Quiénes producen y de dónde provienen las experiencias cerámicas casireñas? ¿Cómo son los procesos de producción? ¿Qué se produce? y ¿Cómo es la materialidad cerámica casireña?

En la sucesión de capítulos 4, 5, 6 y 7 hemos abordado estas preguntas respectivamente, intentado rodear cómo sería esta forma de habitar el mundo a través de las prácticas cerámicas que tienen lugar en Casira. En cada uno de ellos abordamos estas cuestiones desde una perspectiva que no pierda de vista las nociones propuestas en la primer parte de la tesis, es decir,

dando lugar a lo territorial, lo relacional y las perspectivas críticas decoloniales que nos advierten sobre no reproducir paradigmas creados en otros tiempos y lugares sino observar las manifestaciones concretas, para que desde allí surja la construcción y modelización teórica sobre la experiencia cerámica casireña. Además, lo hemos hecho a partir del diálogo interdisciplinar con aquellas otras áreas con las que compartimos el objeto de estudio.

Podemos comenzar señalando que en Casira, se expresa una **tradición tecnológica cerámica** que se remonta a momentos prehispánicos. Desde los registros más antiguos que se tienen de la Puna se ha identificado una fuerte presencia de tradiciones tecnológicas cerámicas que construyen un saber hacer con la materialidad mineralógica del territorio.

Los habitantes históricos de este territorio saben reconocer las diferentes arcillas en sus vetas naturales y componer pastas específicas para determinados usos a partir de la combinación de distintos materiales. Las tradiciones tecnológicas incluyen procesos de preparación de esas pastas mediante procedimientos como la molienda, la tamización, la hidratación, el amasado y se destaca la construcción *a pulso*. Hemos visto que se preparan diferentes pastas dependiendo el tipo de piezas a realizar y que han surgido nuevos procedimientos constructivos como el uso de moldes de yeso y del torno. Forman parte también de la cadena operativa los tratamientos de superficie que derivan en los acabados de las piezas (alisado, pulido y pintado), así como los saberes relativos a la construcción de hornos y cocción de las piezas. Estas etapas presentan tiempos de manipulación sobre la materia y otros momentos de espera, necesarios para la maduración de las pastas y el secado de las piezas crudas.

Para describir cada una de las etapas de la cadena operativa en el capítulo 5 se analizaron los distintos capítulos de *Relatos sobre Casira: recorridos por el pueblo alfarero*. En esta publicación pudimos reunir diversas miradas que circulaban por espacios inconexos, relatos provenientes de distintos ámbitos cerámicos: investigaciones arqueológicas que han abordado la cerámica desde un plano comparativo temporal como el capítulo de Pérez Pieroni; o en un plano regional que analiza la manufactura en la puna y la quebrada como el capítulo de Cremonte, Scaro y Couso. Los proyectos llevados adelante por el colegio secundario de Casira. Los encuentros de ceramistas que tuvieron lugar en Casira, llevados adelante por los colectivos Tantanakuy alfarero y Barro de la patria grande. Los relatos de otros ceramistas que han desarrollado una amistad sostenida con los casireños como son los capítulos de Tato Corte, Verónica Córdoba, Florencia Califano y Clara Gonzalez. Y la escritura en primera persona de una alfarera casireña que cuenta su experiencia a partir de los propios recuerdos y reflexiones. Cada uno de los autores aquí mencionados ha aportado un capítulo del libro y una versión de los procesos productivos.

Apoyados entonces en estos relatos, en el capítulo 5 describimos cada una de las etapas de la

cadena operativa de producción que hemos articulado con la selección de un cuerpo de fotografías.

La implementación de la fotografía como dispositivo descriptivo se encuentra íntimamente relacionado al concepto de experiencia cerámica que hemos propuesto. Si consideramos que la cerámica no se trata sólo de un objeto sino que forma parte de un entramado más amplio que se desarrolla siempre en un contexto específico, que es procesual, es decir, que tiene duración temporal, que se realiza con el cuerpo, que es relacional con el mundo y las materialidades, que los cuerpos in-corporan lo que las materialidades mismas proporcionan, en fin, que se trata de un conglomerado de aspectos que condensamos con la expresión de *experiencia*, se comprende que la fotografía no ocupa un lugar complementario para ilustrar una serie de ideas o afirmaciones. El devenir mismo de esta investigación nos ha empujado a aprender a trabajar con el dispositivo de registro fotográfico para captar no sólo una imagen sino, principalmente, el acontecer de una experiencia situada en un momento determinado.

En este sentido, es necesario explicitar que no hemos pretendido una objetividad documental mediante este dispositivo, sino que nos hemos servido de él para captar también lo performático de la experiencia cerámica, es decir, aquello que los casireños intencionalmente decidieron se registre de sus procesos productivos. Construir conocimientos en el marco de un doctorado en artes ha propiciado que confiemos en la eficiencia de los lenguajes artísticos para acceder a ciertas verdades que consideramos no estaban siendo aún integradas en la construcción de conocimientos sobre la cerámica casireña.

Si bien el texto del capítulo 5 mantiene la misma proporción que en otros capítulos, puede observarse que su extensión es mayor, precisamente porque allí se despliega este registro fotográfico al que nos pareció importante darle lugar. Las fotografías registran los procesos productivos incluyendo las decisiones de los alfareros respecto a cómo quisieron mostrarse, sus propias expectativas respecto a la representación y construcción de una imagen de su hacer cerámico.

Tras haber realizado una maqueta del ensayo fotográfico *¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña?* regresamos al territorio casireño para contar con la mirada de los alfareros retratados antes de su publicación. Las respuestas y reacciones han sido diversas para cada uno de ellos, ofreciendo información de la complejidad del fenómeno estudiado, al que nunca se llega a abordar completamente. Resulta significativo mencionar al alfarero que se disgustó al verse trabajando con un molde pequeño y no construyendo *a pulso*, por lo que me pidió realice nuevas fotografías: me citó a la hora del día en la que tendría un *yuro* ya construido para que registre el momento en el que hacía las orejas. Me esperó con dos *yuros* listos a los que les construyó asas dobles perpendiculares.

De manera similar ocurrió con otra joven alfarera que había sido fotografiada realizando moldes por colada. En los meses posteriores a la realización de aquellas fotos, su taller y producción habían crecido notablemente, con lo cual me pidió que la fotografíe nuevamente, realizando distintas tareas de la cadena operativa. En ese período de tiempo ella había realizado un cambio importante en su posicionamiento como alfarera y en las fotografías se registra de alguna manera, parte de esa transformación tan significativa para ella.

Estas fotografías presentadas en el capítulo 5 registran características fundamentales para comprender la materialidad cerámica casireña y los procesos productivos. Por ejemplo, el hecho de que una pieza puede estar seca en una parte mientras en otra se la humecta e interviene agregándole partes. La resistencia que presenta ante estos cambios de humectación, la conservación de sus dimensiones sin agrietarse, constituye un rasgo distintivo de la cerámica casireña que se observa en esa serie de imágenes. Pero también, estas fotografías muestran al alfarero y la alfarera decidiendo su puesta en escena. Registra las intenciones que lo movilizan performativamente, así como parte de su propio imaginario respecto a cómo quieren verse representados.

De esta manera, encontramos un recurso que nos permite volver visibles las formas supervivientes de arte que se remontan a la América profunda (Ciafardo, 2016), expresiones actualizadas con las que podemos comenzar a ensayar un desplazamiento de aquel lugar de enunciación del otro para generar formas de registro afines a las intenciones de sus protagonistas (Escobar, 1996).

En este sentido, podemos agregar que la presente tesis se había propuesto inicialmente un objetivo más bien descriptivo de la cerámica casireña, en el sentido metafórico de la fotografía<sup>66</sup> como construcción de una imagen en un momento determinado. Pero el proceso de investigación, articulado con ciertos marcos críticos de pensamiento que nos invitan a revisar las formas en que construimos conocimientos y nos vinculamos con lo que estudiamos, nos ha llevado lentamente a encontrar nuevos núcleos problemáticos que en estas conclusiones hemos ido sugiriendo y sobre los que sería interesante profundizar en trabajos posteriores.

Retomando el caso del alfarero, es interesante señalar la identificación que manifiesta con la construcción *a pulso* y cierto distanciamiento respecto al uso de moldes. Estos procedimientos diferenciados constituyen las transformaciones que se describen para los procesos productivos cuando son analizados de manera histórica. Los estudios sobre cambios y continuidades en las tradiciones tecnológicas de manufactura cerámica ubican estos dos procedimientos como elementos que describen lo que cambia -incorporación de moldes por la presión del mercado que demanda mayor productividad en menos tiempo- y lo que permanece -la construcción

---

<sup>66</sup> Nos referimos a lo comentado en el prefacio.

artesanal tradicional *a pulso* que es más lenta y trabajosa-, un paradigma que hemos visto se aborda tanto en los ámbitos científicos como en los espacios del arte cerámico. Podemos esbozar algunas ideas en torno a la construcción *a pulso*, surgidas desde la experiencia cerámica.

La construcción por moldes se sirve del yeso como soporte que da forma y, al mismo tiempo, modifica la humectación de la pasta<sup>67</sup>, su uso agiliza los procesos constructivos a gran escala. Por el contrario, la construcción *a pulso* no cuenta con la mediación de este material complementario y se basa en el gesto más elemental que podemos pensar para la producción cerámica: la acción de los dedos sobre una pasta en estado plástico. Tiene la eficiencia milenaria de la acción del pulgar oponible que permite ejercer una presión controlada a un material maleable. Trabaja desde el espesor de la pasta, mediante la interacción de las manos o los dedos adentro y afuera de la pieza de manera simultánea. Se articula la presión que se ejerce de un lado con la contención que se proporciona del otro. Entre ellos la pasta toma la forma que las manos le imprimen. Lo que nos interesa señalar con esto -que para un ceramista resulta obvio- es que la construcción *a pulso* es aquella en la que la relación sujeto-materia se desarrolla de manera directa, los cuerpos humanos y minerales afectándose mutuamente. Decimos mutuamente porque la que se mueve, ofrece resistencia, desarrolla su propia plasticidad y capacidad de transformación morfológica es la pasta arcillosa, cuyas posibilidades de agencia se encuentran determinadas por la especificidad mineral y composición de cada pasta particular. La construcción *a pulso* es relacional entre estos cuerpos.

Además, al pensar este tipo de procedimiento constructivo en relación con los cuerpos es necesario mencionar la referencia de la expresión *a pulso*, al ritmo cardíaco. En la experiencia cerámica puede observarse que se refiere a la velocidad del ritmo de cada movimiento de presión con los dedos y desplazamiento al costado. Las piezas circulares se trabajan de manera lineal por el contorno, recorriendo la circunferencia del borde a la velocidad del ritmo al que late el corazón.

Otro elemento significativo de la construcción *a pulso* es que marca el punto de inflexión dentro de la cadena operatoria. Se ubica precisamente en la instancia de corte más significativo con las tradiciones tecnológicas puneñas que se asocian a Yavi-Chicha, aquellas prácticas productivas que se han sostenido por aproximadamente mil años. Hemos visto que los cambios en la producción alfarera se observan en las formas construidas, el tipo de piezas, los diseños morfológicos y los tratamientos superficiales pictóricos que caracterizaron el estilo alfarero Yavi. Estos elementos se vieron discontinuados, interrumpidos, perdidos y reemplazados desde la invasión incaica, profundizados por la española y transformados en mercancía tras la

---

<sup>67</sup> El yeso es un material muy poroso que además de ser empleado para la reproducción por moldes, habitualmente se usa también para absorber más rápido la humedad de una pasta.

incorporación al mercado capitalista de las últimas décadas. Pero, por el otro lado, los estudios arqueológicos indican que los procedimientos anteriores a la definición del tipo de objeto a realizar -que comienzan en el reconocimiento en el territorio de los materiales a extraer, los tratamientos posteriores y el resto de los saberes productivos que se extienden hasta la cocción- constituyen los elementos que han permanecido, que han resistido a las sucesivas desestructuraciones culturales y políticas de los Chichas. De manera sintética, podríamos afirmar que la construcción *a pulso* representa el punto hasta el cual han podido sostenerse las prácticas ancestrales, pero lo que sigue en la cadena productiva, es decir, qué se construye mediante este procedimiento, ya forma parte de las incorporaciones posteriores. Los diferentes contextos históricos han determinado qué hacer, pero cómo hacerlo forma parte de los saberes y maneras de habitar ese territorio que ha resistido hasta la actualidad.

Sin embargo, no debe ser tomado rígidamente como si se pudiese diferenciar entre lo que cambia y lo que permanece de manera tajante, lo proponemos más bien como un elemento significativo. Las actualizaciones de las experiencias cerámicas en distintos contextos históricos han encontrado los propios intersticios de permanencia y actualización. Una comunidad viva es, necesariamente, una comunidad que actualiza sus prácticas de manera activa ante diferentes circunstancias. Las piezas que se construyen actualmente mantienen sus propias continuidades con prácticas ancestrales. Por ejemplo, para futuros trabajos sería interesante abordar cómo es la relacionalidad entre los cuerpos de los alfareros y las morfologías construidas, pues advertimos que entre ellas se desarrolla una experiencia de mutua afectación que sería interesante abordar con mayor profundidad. Recordemos, por ejemplo, las fotografías de Cecilia construyendo *docenitas* (figura 20) y cómo se adecúa esta nueva escala a las proporciones de los dedos de la mano. O qué vínculos hay entre los volúmenes globulares de las ollas y los espacios que forma un cuerpo sentado. Planteadas estas inquietudes y sospechas sobre las formas de las piezas cerámicas, podemos comentar brevemente el capítulo 6, pues de allí surgen estas nuevas preguntas.

En el capítulo 6 presentamos un repertorio posible de piezas casireñas para dar cuenta tanto de la diversidad como del canon morfológico que hay entre ellas. Hemos propuesto como punto de partida que las ollas pueden ser pensadas como huella de otra cosa, pues de esta manera podemos articular diferentes perspectivas que construyen un entramado de significaciones para abordar un estudio descriptivo de las piezas cerámicas casireñas de manera interdisciplinaria. Presentamos los enfoques que se desarrollan desde la arqueología con una terminología propia y criterios de clasificación basados en determinados documentos como las *Normas para la descripción de vasijas cerámicas* (Belfet, Fauvet-Berthelot & Monzón, 1992). Por otra parte, hacemos un repaso de las propuestas más significativas que hemos recogido de los espacios de circulación del arte cerámico trabajados en el capítulo 3, donde se coloca una olla casireña en el

centro de la discusión (literal y simbólicamente) para repensar desde allí cómo habitamos el mundo. En el conversatorio al que hacemos referencia *-que en cada casa haya una olla de barro-* se propuso observar una olla para aprender de ella.

Nuevamente, proponemos un diálogo entre este entramado simbólico y lo que nos ofrecen los registros fotográficos como dispositivos descriptivos para la construcción de conocimientos. Para ello, dividimos el capítulo en dos partes.

En la primera, se presentan los distintos tipos de piezas siguiendo el estudio arqueológico que analiza las morfologías según las funcionalidades, al que aportamos nuestras fotografías de la colección de piezas casireñas del CETMIC. Allí, las piezas son retratadas de manera descontextualizada haciendo un uso intencional del lenguaje fotográfico como relación entre el objeto, la luz, la cámara y el sujeto que fotografía. Las fotografías no fueron tomadas según las normativas arqueológicas que *-pretendiendo objetividad-* determinan el punto de vista centrado respecto al objeto, sino que nos hemos desplazado alrededor de las piezas para construir *con* ellas estas imágenes.

La segunda parte presenta una serie de fotografías de las piezas en sus contextos de producción en el territorio casireño. Sumamos también algunas fotografías realizadas en centros turísticos cercanos donde se comercializan, pues constituye un contexto importante de su circulación. En este apartado presentamos también las piezas que más se alejan de las formas que tradicionalmente tomaron las cerámicas en este territorio, figuras provenientes de la industria cultural como es el caso de un personaje de la animación cinematográfica actual.

De esta manera, en el repertorio de piezas casireñas se incluyen macetas, alcancías y esculturas decorativas que se suman a los primeros tipos de piezas abordadas: además de las tradicionales ollas, en Casira se producen virques, tinajas, chuiayuros, yuros, platos, mecheros, soperas, materas, sargas, dedalitos, semillitas, teteras, tazas y ollas con nuevas morfologías. Finalmente, es necesario mencionar que la producción alfarera se organiza en núcleos domésticos y grupos familiares como talleres diferenciados. En cada uno de ellos se especializan en la producción de determinados tipos de piezas, lo cual mantiene correlación con los diferentes procesos productivos en cada taller, tanto para las estrategias constructivas como para los tipos y tamaños de hornos.

A continuación, el capítulo 7 inicia con la amplia pregunta *¿de qué están hechas las cosas?* pues nos interesa recoger el impulso curioso *-que también forma parte de la *experiencia cerámica-** por comprender la materia, de qué se compone, qué propiedades tiene, cómo se transforma y por qué es cómo es.

En la primera parte de la tesis rodeamos la noción de cerámica contemporánea mediante un análisis reflexivo que arrojó la idea de *tecnofilia* como uno de sus rasgos más relevantes. Vimos cómo se manifiesta en la reiteración de encuentros de ceramistas que buscan poner en común saberes y prácticas sobre la materialidad cerámica. Recordemos por ejemplo, el proyecto Turu Runa (del capítulo 3) donde se presentaban las exploraciones y descubrimientos de un ensayo de investigación sobre arcillas calchaquíes, una conversación sobre las propiedades de los materiales locales que se acompañaba por el gesto de pasar de mano en mano entre los participantes, un puñado de la granza explorada. El tema de esa conversación fue cómo se modifica la contracción de una pasta al incorporar este material hallado. Hay un reconocimiento de la diversidad de los suelos y un interés por comprender sus propiedades específicas: ¿cuán plástico es un barro? ¿cómo se modifica cuando se combina con otro? ¿de qué está compuesto? ¿cuánto se contrae durante el secado y la cocción? ¿cómo es por dentro? ¿qué transformaciones le provoca la cocción? Estas son el tipo de preguntas que se hacen los ceramistas, forman parte de la experiencia cerámica interesada en comprender la materialidad con la que se trabaja.

Se podría decir que estas preguntas suelen responderse empíricamente mediante la práctica y la experimentación. Porque, como venimos argumentando, la cerámica se desarrolla desde la experiencia. Sin embargo, estas mismas preguntas también pueden ser reformuladas en el ámbito de investigación de las ciencias de los materiales, donde se ha desarrollado una tecnología sofisticada para ofrecer respuestas en términos cuantitativos. Han desarrollado estrategias de medición de las propiedades tecnológicas. También se encuentran fuertemente asociadas a lo experimental y al plano de la experiencia, pero en este caso se aborda mediante ensayos experimentales realizados en laboratorios de centros de investigación que cuentan con dispositivos tecnológicos altamente especializados para el estudio de materiales cerámicos.

En el capítulo 7 hemos abordado esta serie de preguntas en diálogo interdisciplinario. En el transcurso de la investigación dirigida por el Dr. Rendtorff en el Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámica llevamos adelante un estudio sistemático de la materialidad cerámica casireña que tuvo su inscripción en el ámbito de la ciencias químicas mediante la publicación de *Properties and technical characteristics of Casira pottery, Jujuy, Argentina*, (Paltrinieri, Serra, Conconi y Rendtorff, 2022).

Nos interesa señalar que el sentido de las preguntas que esbozamos como intereses del colectivo ceramista no difieren sustancialmente de las que nos guiaron la investigación del artículo. Se trata, sin dudas, de dos ámbitos distintos. En cada uno de ellos se persiguen diferentes objetivos, se establecen diversos criterios de validación de los saberes y se habla lenguajes diferentes. No es nuestra intención desdibujar estas evidentes diferencias. Sin embargo, sostenemos que a pesar de ser ámbitos tan disímiles comparten la pulsión curiosa por comprender la agencia de la

materia.

En consonancia con las ideas que hemos ido desarrollando sobre las relaciones de doble afectación entre sujetos y materia, podemos pensar que el sostenimiento de esta curiosidad ha permitido que la materialidad provoque determinadas preguntas en las mentes humanas. De allí, la posibilidad de desplazarnos entre campos de conocimientos diversos, pues en ambos encontramos este efecto de una materialidad *provocando* determinadas preguntas. Las pastas crudas, la cocción y el cerámico tienen lógicas minerales propias que se dejan conocer, desarrollan comportamientos comprensibles, analizables, posibles de caracterizar mediante la experimentación relacional con ellas.

La apuesta que desplegamos en el capítulo 7 sería que a los ceramistas no sólo nos resulta interesante comprender la materialidad cerámica mediante principios químicos, sino además, que es posible abordar esos conocimientos mediante un formato, un tono y un lenguaje que propicie la comprensión de las lógicas minerales entre lectores de ámbitos no especializados en las ciencias químicas.

Para ello resultó necesario ensayar una mediación posible en el trabajo interdisciplinar que tuvo lugar en el CETMIC. Resulta oportuno mencionar que esta institución fue mi lugar de trabajo desde el que llevé adelante esta investigación doctoral. Lo que se presenta en el capítulo 7 condensa la traducción de lenguajes que tuve que construir para incorporar procedimientos, lógicas y principios de una disciplina que han sabido compartirme. En este capítulo se expresa una serie de principios y saberes incorporados durante esos años de trabajo en esta institución.

Apoyada en aquel interés y curiosidad que el arte cerámico despliega, lentamente se consolidó la convicción de que aún sin contar con la formación académica de los especialistas químicos es posible comprender las lógicas de la materialidad cerámica mediante sus estrategias. Será una comprensión diferente, con posibles simplificaciones y omisiones, pero el trabajo interdisciplinario se trata de este tipo de traducciones y apropiaciones que suceden mediante el diálogo sostenido y la voluntad de los sujetos de explicar y de comprender, de confiar en los criterios de los profesionales y especialistas y construir las preguntas que necesitamos en cada oportunidad para ir paulatinamente incorporando estos conocimientos.

Mencionar este posicionamiento de un lugar *entre* dos ámbitos diferentes ha sido otra forma de encarnar la experiencia cerámica, pues son las relaciones con esta materialidad lo que posibilitó el intercambio entre disciplinas.

En el capítulo 7 presentamos un sistema de caracterización de los materiales que nos permitió reconocer los roles complementarios que ocupan los dos componentes de las pastas casireñas y cómo esa complementariedad deriva en determinadas propiedades del cerámico resultante.

Barro chico y pirca se componen de arcillas, cuarzos y otros minerales, pero al analizar sus fases cristalinas se observó que se trata de diferentes tipos de arcillas. El barro chico se compone de esmectitas, un mineral arcilloso que tiene la característica de ser muy plástica y de absorber grandes cantidades de agua.

Esto lo corroboramos midiendo la plasticidad. Vimos que el límite líquido de barro chico es muy elevado, es decir, que puede contener un alto porcentaje de agua (más del 50%) y aún mantener un cuerpo de pasta trabajable. Al compararlo con la pasta preparada, es decir, al barro chico en combinación con la pirca, se observa cómo disminuye considerablemente esta propiedad.

Por otra parte, la pirca es un material compacto geológicamente compuesto de arcillas caoliníticas, mica y feldespatos. Se emplea luego de un procesamiento de molienda mecánica pues no alcanza con hidratarla para que sus granos se desagreguen. Esta molienda hace que la pirca presente distintos tamaños de granos que hemos analizado a partir de un ensayo granulométrico. Vimos que presenta un porcentaje de granos finos que lo asimilan a otras arcillas<sup>68</sup>, es decir, hay una parte de la molienda que alcanza granos finos, pero luego presenta distintos tamaños en un amplio espectro de dimensiones. De allí su función de antiplástico, aún siendo mineralógicamente un material arcilloso.

En combinación estos dos materiales con propiedades complementarias conforman una pasta plástica y trabajable con distintas cantidades de agua. Cada vez que se moja, el barro chico absorbe el agua entre sus finos granos, pero al tener granos de distintos tamaños que mantienen constante su volumen el cuerpo que componen no modifica su tamaño.

Al estudiar la contracción de la pasta preparada se observó que es mínimo el cambio de tamaño de este material al secarse. Es interesante pensar esta propiedad en las condiciones climáticas del contexto casireño. Vimos en el capítulo 5 que al trabajar bajo el sol, en un clima seco y ventoso las piezas tienen un secado rápido. La pirca hace que este secado no proporcione grietas críticas, aunque es posible pensar que a pequeña escala se generen microfisuras alrededor de los granos de pirca. Los cambios volumétricos por interacción con el agua sólo acontecen en la proporción del barro chico de la pasta preparada, que al estar embebiendo granos de diferentes tamaños puede generar micro movimientos de manera distribuida. Lo que queremos señalar aquí en relación a los procesos productivos es que aquella práctica de secado y mojado reiterados generan una microestructura de pequeños movimientos que se distribuyen en el interior del cuerpo siempre por los mismos lugares: las microfisuras creadas la primera vez funcionan como amortiguadores de los siguientes movimientos. En consecuencia se conforma

---

<sup>68</sup> Recordemos que según la clasificación geológica de suelos según el tamaño, sólo este porcentaje se corresponde a la categoría de arcillas y los demás rangos de tamaños serían considerados arenas.

un cuerpo que ha distribuido en su matriz los espacios de contención de movimientos de expansión y contracción de uno de sus componentes.

Se observa una correlación entre la poca contracción de la pasta al secado con la variable crítica que mejor nos permite comprender las propiedades del cerámico casireño: su comportamiento durante los procesos térmicos de cocción. El ensayo que arrojó los resultados más llamativos fue la dilatometría.

Hemos visto que la pasta preparada tiene un índice de dilatación especialmente bajo. Al observar estos resultados decidimos profundizar en este ensayo y realizar una serie de dilatometrías reversibles, es decir, que nos muestre el tamaño de la pieza en los procesos de calentamiento y de enfriamiento, y además, hacerlo a distintas temperaturas máximas para evaluar esta propiedad en los rangos de cocción que se obtienen con hornos artesanales y de combustiones variantes como los que se emplean en Casira. De esta manera, se pudo identificar el leve movimiento que desarrollan estos cuerpos durante su cocción y describir así uno de los rasgos más distintivos de la cerámica casireña: su capacidad de mantener prácticamente el mismo tamaño cuando está expuesto al fuego.

Que estos materiales resultan particularmente eficientes para las funciones asignadas era un hecho histórico que no requiere nuestra corroboración. Que las materialidades casireñas despliegan un comportamiento particularmente oportuno para ser usadas como ollas en las que preparar y cocinar alimentos se comprueba en la permanencia de las prácticas productivas. Que la combinación de estos tipos de suelo, empleados del modo en que son empleados proporciona una pasta resistente al choque térmico es un saber enraizado en un territorio a lo largo de mucho tiempo. Lo que hemos querido aportar, entonces, mediante estos estudios y procedimientos de las ciencias de los materiales, son algunos datos significativos que explican estas propiedades distintivas, cuantifican estas variables críticas y reconocen las características específicas de una materialidad empleada por alfareros a los que los ceramistas y colectivos de ceramistas llaman *maestros alfareros*.

Podríamos decir que la maestría deviene del modo en que estas personas habitan estos suelos hace más de mil años. Las prácticas productivas cerámicas se han desarrollado a partir de las relaciones entre personas y materialidades minerales, una relacionalidad sostenida y actualizada, tradicional y dinámica, de resistencias y resignificaciones.

### **Lo relacional en distintos espacios de circulación de la cerámica casireña**

Hemos propuesto tres ejes para abordar nuestro objeto de estudio: materialidad, procesos productivos y espacios de circulación. A diferencia de los dos primeros que se desarrollan cada

uno en un capítulo específico, los espacios de circulación han sido abordados en distintas partes de la tesis, por lo cual resulta necesario integrar aquí este eje como parte de las conclusiones arribadas.

Un aspecto importante de Casira para comenzar a abordar la circulación es su aislamiento característico. Casira se ubica en un territorio de difícil acceso. A mucha altura, entre cerros irregulares con caminos sinuosos. La conexión con los pueblos cercanos es limitada, aunque en los últimos años ha crecido la frecuencia de transportes que la comunican con La Quiaca, una ciudad grande y con mayores posibilidades de acceso.

Hemos visto que Casira surge del trazado de una frontera internacional hace menos de cien años, a partir de la cual se integró al territorio nacional argentino marcando diferencias con el fragmento del poblado que quedó en territorio boliviano. En el capítulo 4 incluimos una imagen satelital que permite ubicar a Casira observando el relieve de esta geografía. Resulta notoria la artificialidad del dibujo de la frontera, que en otras partes cercanas acompaña la morfología geológica, pero en esa parte se establece una línea recta entre dos hitos políticamente decretados, que interrumpe la continuidad de poblados asentados en las cuencas del Río Grande de San Juan.

Podemos situar como primer ámbito de circulación de la cerámica casireña a las comunidades Chichas que históricamente habitaron estas cuencas, cuyo recorrido desemboca en el actual territorio argentino, pero vemos que proviene bajando desde el norte, es decir, del territorio boliviano. Recordemos que una de las negociaciones que los Chichas lograron defender ante el avance español fue el derecho sobre estas tierras cercanas al Río Grande de San Juan, lo que les permitió sostener una práctica cerámica con sus barro que no significaba una amenaza para los colonizadores.

Este río es el mismo que en épocas de lluvia se llena y bloquea los caminos de acceso a Casira. Hemos visto que este territorio presenta ciclos de alternancia entre meses de lluvia (verano) y de sequía (el resto del año) que organiza también la actividad alfarera. En el período de lluvias no sólo se acentúa el aislamiento, también cuesta mucho mantener seco el combustible por lo cual la actividad alfarera se ve interrumpida.

Históricamente, los pobladores de esta zona se dedicaron al cultivo de alimentos y cría de animales de manera complementaria a la actividad alfarera. Las poblaciones rurales de este territorio desarrollaron una tradición andina de intercambio de sus productos, lo que derivó en formatos de ferias/fiestas regulares de encuentro e intercambio a tazas culturalmente establecidas. El territorio casireño forma parte de una macro-región andina de productores rurales que ha sabido desarrollar redes de intercambio entre los diferentes ecosistemas y los

productos que de ellos derivan. Constituye una esfera de circulación no mercantil (Rodríguez, 2002) aunque la integración en el sistema capitalista ha introducido cada vez más la transacción por dinero en detrimento del tradicional trueque y otras formas de intercambio no mercantiles. En este sentido, se observa cómo en la actualidad los productores participan de las ferias con la finalidad de abastecerse de los productos que necesitan, más que persiguiendo obtener ganancias económicas. Esto se confirma en los casos que se observan donde los productores deciden no vender ciertos productos a turistas o limitan la cantidad que venden para reservar esos productos a otras personas con las que mantienen vínculos de fidelidad en los ciclos feriantes. Se prioriza además, el valor de uso de los productos, manteniendo así ciertas prácticas desde tiempos precoloniales.

Estas prácticas sociales desarrollaron sus propios criterios relacionales, que se destacan por la reciprocidad y la lealtad entre vínculos afectivos. Vimos también que persiguen finalidades rituales en estas ferias/fiestas que también se erigen como espacios de sostenimiento y actualización de prácticas culturales ancestrales. El intercambio monetario no ha logrado desplazar completamente las otras formas de intercambio que se desarrollan en estos espacios. Resulta significativo mencionar que las ollas se empleaban como unidad volumétrica de medida para ciertos intercambios, lo cual permite ilustrar el lugar de objeto cotidiano y valioso que han tenido las ollas de cerámica en las tradiciones culturales andinas.

Entre estos espacios de circulación se destaca la Manka Fiesta, por ser la fiesta de la olla. Donde vimos que se desarrolla una comunidad cultural feriante. Ubicada en La Quiaca, las investigaciones etnográficas que las han analizado concluyen que la frontera internacional es vivenciada como un obstáculo que dificulta el desarrollo de los intercambios, es decir, que se impone en perjuicio de sus prácticas tradicionales.

Los modos de intercambios que tienen lugar en los andes centrales proponen la existencia de un patrón andino de articulación intra-étnica, inter-étnica donde las ferias constituyen espacios de encuentro para el intercambio entre los distintos ecosistemas andinos sosteniendo una continuidad cultural de la región.

Por otra parte, se desarrolla una esfera de circulación mercantil de las cerámicas casireñas que paulatinamente se ha ido imponiendo tras la inserción en el mercado, gestionada principalmente por la figura de los intermediarios. Hemos visto que esta situación constituye una problemática para el pueblo alfarero que genera competitividad entre los alfareros casireños a la vez que transforma las prácticas de producción. Lo que Rodríguez registraba para la década de los noventa se ha ido profundizando y en la actualidad determina la dinámica de producción casireña. El tipo de piezas producidas y los métodos de conformado se han visto transformados

por la demanda de los intermediarios sin que esto signifique una mejora en las condiciones de vida de los casireños.

El abordaje de esta problemática nos vincula con otro espacio de circulación que hemos estudiado en la presente tesis: la inscripción de las prácticas casireñas en determinados ámbitos del arte cerámico nacional. Nos referimos a los encuentros de ceramistas en donde se problematiza directamente sobre estos mecanismos de comercialización de la alfarería casireña señalando cómo se desvaloriza el trabajo, los saberes y tradiciones que dan lugar a la producción alfarera casireña.

La integración casireña en el mundo del arte cerámico ofrece un nuevo espacio de circulación desde el cual revisar los paradigmas de valoración para estas prácticas y producciones. Desde luego, no constituye un factor de transformación en las condiciones materiales de los casireños, sino que se presenta como un espacio de discusión de los discursos y jerarquías estructurales heredadas de la colonización. Allí, se practican formas alternativas de intercambio asociadas al buen vivir y a los precios justos mediante la compra directa de sus productores. Se despliega también un espacio de valoración de los conocimientos casireños que se opone a invisibilizaciones que se han hecho de estas prácticas, por ejemplo, en la construcción de instituciones nacionales de formación cerámica o las infravaloraciones monetarias que promueven los intermediarios en la esfera de circulación mercantil. Sin embargo, es necesario ajustar nuestra hipótesis inicial donde sosteníamos que en los encuentros de ceramistas se “revierten las lógicas históricas y tradicionales de valoración” pues no se había tenido en consideración que la producción cerámica casireña forma parte de una cultura de intercambios andinos que había desarrollado espacios de circulación e intercambio entre productores donde las cerámicas casireñas son altamente valoradas como objetos de uso cotidiano y ritual.

Hemos abordado también que pensar los espacios de circulación en la esfera del arte implica preguntarnos por las formas relacionales que se desarrollan allí. En Barro Calchaquí hemos visto que las piezas casireñas se observan como objetos que resultan de procesos productivos, en contextos socioeconómicos e históricos necesarios de problematizar. En este sentido, son espacios posicionados a contrapelo de la estandarización de los lazos sociales para modelizar otras formas de relación posibles. Siguiendo con los términos que propone la estética relacional, vemos que son espacios que desarrollan utopías de proximidad y micro-utopías que buscan re-aprender a habitar el mundo y ensayar formas desde el arte que habilitan intersticios sociales a partir de la construcción de comunidades ceramistas.

Las formas de participación casireña en estos espacios han ido creciendo lentamente. La amistad entre casireños y otros ceramistas se ha desarrollado lentamente en el tiempo y aún se limita a algunos casireños interesados en estas relaciones. Estas inscripciones resultan

significativas para el arte cerámico, que aprende de sus prácticas y se expande hacia estas experiencias cerámicas que no habían sido incluidas en las instituciones oficiales de formación cerámica. Presenciamos un importante movimiento en este sentido proporcionado por las comunidades ceramistas que saben de Casira y problematizan los paradigmas heredados que aún invisibilizan y subestiman el valor de la cerámica casireña.

En los registros que hemos podido recoger de la participación casireña en estos ámbitos de circulación se observa que Virginia Cruz fue una alfarera pionera en la difusión de la cerámica casireña. Luego, hemos visto que Don Crucito ha comenzado a tener una participación cada vez más activa en estos espacios en los últimos años. Además, desde el colegio secundario se ha desarrollado otro camino de participación institucionalizada que facilita algunos medios para concretar este tipo de participaciones. Recordemos que el carácter geográficamente aislado de Casira hace dificultoso los traslados a otros territorios. La actividad que los alumnos del colegio llevaron adelante en la última edición de Barro Calchaquí inaugura un formato que posiblemente se profundice en adelante y aún no conocemos los efectos y resonancias que esto tenga en el pueblo alfarero. Los tres alumnos que llevaron adelante la exposición son hijos de familias alfareras de quienes hemos visto sus piezas y registrado sus procesos productivos en las fotografías presentadas. Como puede verse en las fotografías de la figura 10, estos jóvenes casireños se encontraron con un grupo de participantes que apuntaban los procedimientos explicados, que los observaban con detenimiento y admiración, que registraban cada uno de los pasos que iban exponiendo, que se amontonaban a su alrededor para aprender lo que quisieran compartir. Señalamos estas actitudes relacionales porque sospechamos que pueden resultar experiencias significativas para las nuevas generaciones de alfareros casireños.

# **Referencias bibliográficas**

- Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del sol.
- Albeck, M. E., & Ruiz, M. S. (2003). *El tardío en la Puna de Jujuy: poblados, etnias y territorios*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (20), 199-219.
- Alonso, R. N. (2015). *Historia geológica de Salta y reflexiones sobre los Andes: breve ensayo de filosofía de la geología*. Mundo Gráfico Salta Ed.
- Ambrosetti, J. B. (1902). *Antigüedades calchaquíes: datos arqueológicos sobre la provincia de Jujuy*. Anales de la Sociedad científica argentina, tomos LIII y LIV. Coni hermanos.
- Angiorama, C. I., Pérez Pieroni, M. J., & Becerra, M. F. (2017). *Moreta, "pueblo de yndios chichas y tambo del ynga"(puna de Jujuy, Argentina)*. Estudios atacameños, 55, 163-181.
- Angiorama, C. I., Pérez Pieroni, M. J., Becerra, M. F., & Giusta, M (2018). *Cambios y continuidades en la Puna de Jujuy (actual Argentina) durante la colonia*. Población y sociedad, 25, 1, 5-43.
- Arrieta Gutierrez, P. (2014). Una materialidad política para el arte: Territorio, procedimiento y estrategia en las obras de Alfredo Jaar, Francis Alÿs y Santiago Sierra.
- Astarloa, E. (2017). *Escenas contemporáneas. La cerámica en el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés*. Diferents. Revista de Museus, (3), 132.
- Ávila, F. (2005). *El estilo alfarero yavi y su relación con la construcción de entidades culturales*. Theoria, 14, 1, 85-101.
- Ávila, F. (2008). *Un universo de formas, colores y pinturas: Caracterización del estilo alfarero Yavi de la puna nororiental de Jujuy*. Intersecciones en antropología, 9, 197-212.
- Avila, F. (2009). Interactuando desde el estilo: variaciones en la circulación espacial y temporal del estilo alfarero yavi. *Estudios atacameños*, 37, 29-50.
- Ávila, F. (2011). *Un universo de formas, colores y pinturas: Caracterización del estilo alfarero yavi de la puna nororiental de Jujuy*. Intersecciones en Antropología, 9, 197-212.
- Ávila, F. (2013). *Estabilizar la experiencia material: diferencias y similitudes contextuales de la alfarería yavi-chicha (frontera argentino-boliviana, siglos XI a XVI)*, Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXVIII, 2, 377-399.
- Balfet, H., Fauvet-Berthelot, M. F., & Monzon, S. (1992). *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México: Centre d'Études mexicaines et centraméricaines.
- Balo, J. (2023). *Poéticas, paisajes y disrupciones en la cerámica* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).

- Barnes, G. E. (2013). An apparatus for the determination of the workability and plastic limit of clays. *Applied Clay Science*, 80, 281-290.
- Barriandos Rodríguez, J. (2013). La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos.
- Barrio Pérez, E. (2021). *Consideraciones y problemática de la cerámica contemporánea española*. Tesis Doctoral
- Bayón de Torena, N. (2017). *Territorio y reproducción social. Estudio de casos en comunidades andinas de San Carlos–Salta. La territorialidad y las prácticas cotidianas de las familias diaguita calchaquí de San Carlos, Salta, Argentina. Periodo 2000-2012* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Córdoba).
- Beierlein, M. (2008). Cultura material y fuentes escritas: los chichas de los Andes del sur. *Comechingonia: Revista de Arqueología*, 11, 1, 105-125.
- Beierlein, M. (2008). La cerámica prehispánica tardía del Altiplano de Sama y su relación con las regiones vecinas: Una aproximación arqueológica a la complejidad cultural de la macrorregión Noroeste Argentino-Sur de Bolivia. *Estudios atacameños*, 37, 51-61.
- Beierlein, M. (2013). El sitio de Pucunayoj en el altiplano de Sama (Depto. Tarija, Bolivia): excavaciones en un sitio Yavi-Chicha Tardío, *Estudios sociales del noa*, 13, 147-168.
- Belenguer, M. C., & Melendo, M. J. (2012). *El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica*. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 6, 8, 88-100.
- Benedetti, A. (2003). Los efectos de la inclusión. Transformaciones territoriales y reorganización de la red de lugares poblados en Jujuy, República Argentina, durante el siglo XX. *Histoire des Alpes*, 8, 99-121.
- Bergesio, L., González, N. & Golovanevsky, L. (2019). *Manka Fiesta: tipos de intercambio en una feria andina argentino-boliviana*. Confluente XI, 1, 312-338.
- Bernárdez Sanchís, C. (2018), *Historia del arte contemporáneo y materialidad*, en MOLINA, Álvaro (ed.), *Historia del arte en España*, Editorial Polifemo, Madrid, pp. 219-271.
- Birksees, Tony (1995). *Guía completa del ceramista*. Blume
- Bishop, C. (2004). *Relational aesthetics and antagonism*. *October*, 110, 51-80.
- Boman, E. (1908). *Antiquitiés de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama par Éric Boman* (Vol. 1). Imprimerie nationale; H. Le Soudier.
- Bourriaud, Nicolás (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bovisio, M. A. (2013) *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. Caiana
- Bregante, O. (1926). *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste Argentino*. Estrada.

- Bru, R. (2016). *Japón en la Exposición Universal de 1888*. Estudios de arte español y latinoamericano, (17), 41-52.
- Bustamante, J. (2014). Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado.
- Buxeda i Garrigós, J., Cau Ontiveros, M. A., & Kilikoglou, V. (2003). Chemical variability in clays and pottery from a traditional cooking pot production village: testing assumptions in Pereruela. *Archaeometry*, 45(1), 1-17.
- Caballero, M. M. (2016). Teoría de la práctica artística: Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural. *Libros de Cátedra*. EDULP.
- Califano, F. (2022). *Manka llut'as*. En *Relatos sobre Casira*. 202-214.
- Campisi, A. P. (2001). "...argentinos , bolivianos, todos somos lo mismo..." la comunidad cultural feriante y el problema de la frontera argentino-boliviana en las ferias de intercambios indígenas. *Andes: antropología e Historia*, 12, 1.
- Canclini, N. G. (2012). *Culturas híbridas*. Debolsillo.
- Cano Abadía, M. (2015). Nuevos materialismos: hacia feminismos no dualistas. *Oxímora*, 7, 34-47.
- Cantarutti, G., & Mera, R. (2001). Alfarería de la Fase Inca en el Valle de Limarí: Evidencias de Influencia Yavi o Chicha en Jarros Antropomorfos. In *IV Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile.
- Cantó, J. M. C. (1992). Carta del Factor de Potosí Juan Lozano Machuca (al virrey del Perú Don Martín Enríquez) en que da cuenta de cosas de aquella villa y de las minas de los Lipés (año 1581). *Estudios Atacameños (En línea)*, 10, 30-34.
- Carbone, S. & Bruno, P. (2022) *La cerámica como fuente de vida y educación*. En *Relatos sobre Casira*. 145-156.
- Carrillo, J. (1988) [1888] *Descripción brevísima de Jujuy, provincia de la República Argentina. Trabajo encomendado por la comisión auxiliar para la exposición de París*. En *Descripción de la provincia de Jujuy. Informes, objetos y datos que presenta el Comisionado Provincial, Senador Nacional Eugenio Tello a la Exposición Universal de 1889 en París*. Reimpreso por la UNJU, Jujuy.
- Carter, C. B. & Norton, M. G. (2007). *Ceramic materials: science and engineering*, Springer 716.
- Casalla, M. (2010). Aproximaciones a una estética de lo americano. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 77, 103-116.
- Casanova, E. (1938). *Investigaciones arqueológicas en Sorcuayo, Puna de Jujuy* (Vol. 39). Imprenta de la Universidad.

- Catelli, L., & Lucero, M. (2014). Materialidades (pos) coloniales y de la (de) colonialidad latinoamericana. *Rosario, UNR Editora*.
- Catelli, L., & Lucero, M. E. (2012). Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana: despliegues, matices, definiciones. *Rosario: UNR, 90*.
- Ciafardo, M. (2016). *Las imágenes visuales latinoamericanas*. Octante.
- Circosta, C. (2010). La fiesta-feria de Alasitas en el La Wak'a de Parque Avellaneda (CABA): acerca de la presencia de los pueblos originarios y su incidencia en el arte y la cultura argentinos.
- Circosta, C. (2015). Miniaturas y composición en el mundo andino: forma, función y agencia. In *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*.
- Citro, S. V., & Rodríguez, M. (2020). Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad.
- Citro, S., & Gómez, M. (2013). Perspectivismo, fenomenología cultural y etnografías poscoloniales: intervenciones en un diálogo sobre las corporalidades. *Espaço Ameríndio, 7(1)*, 253-253.
- Citro, S., Mennelli, Y., & Agüero, S. T. (2017). “Cantando al patrimonio...”: las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, (29)*.
- Cobas Fernández, I. & Martínez, M. P. P. (2001). La cadena tecnológica operativa como una herramienta teórica y metodológica. Una perspectiva desde los planteamientos de la arqueología del paisaje. *Cuadernos de estudios gallegos, 48, 114*, 9-27.
- Cobeñas, L. M. (2016). Globalización y creatividad en el arte contemporáneo. *Arte e investigación, 12*, 47-56.
- Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente: ensayo*. Ediciones del Sol.
- Conconi, M. S., Gauna, M. R., Serra, M. F., Suarez, G., Aglietti, E. F., & Rendtorff, N. M. (2014). *Quantitative firing transformations of a triaxial ceramic by X-ray diffraction methods*. *Cerâmica, 60*, 524-531.
- Córdoba, V. (2022). *Detrás de cada vasija hay una historia*. En *Relatos sobre Casira*. 24-32.
- Correa, N. (2018). *Entrevista a Gastón Contreras, organizador de Barro Calchaquí. Hablando de Arte*. Rivadavia am 630. [Archivo de audio]. Recuperado de <https://radiocut.fm/audiocut/hablando-de-arte-13-05-18/#f=search&l=result>
- Corte, T. (2017). *Aprendiendo Wizún: experiencias y reconstrucción de la cerámica mapuche en Pampa y Patagonia*. Bahía Blanca Che, Asociación Cultural de defensa y Promoción de las Artes Regionales.
- Corte, T. (2022). *¿Por qué es única la alfarería de Casira?*. En *Relatos sobre Casira*. 75-80.

- Cosentino, P. (1991). *Enciclopedia de Técnicas de Cerámica*. Barcelona: Acanto.
- Costán, P. Z. (2008). De barro, agua y fuego. Itinerario cultural por los centros alfareros de la provincia de Almería. *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 16(66), 80-88
- Cotes de Álvarez, M. C. (2018). Caracterización de las arcillas utilizadas en alfarería en tres corregimientos del municipio de Valledupar–Cesar, Colombia. *Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte*, 13 (23), 197-209.
- Cremonte, M. B. (1990). *La alfarería tradicional actual: reflexiones y posibles aplicaciones para la Arqueología a través de dos casos de estudio*. RUNA, archivo para las ciencias del hombre, 19, 1, 117-133.
- Cremonte, M. B., & Botto, I. L. (2009). *Unas vasijas especiales de contextos tardíos del Noroeste Argentino: manufactura de los "Pucos Bruñidos"*. *Estudios atacameños*, 37, 63-77.
- Cremonte, M. B., Baldini, M., & Botto, I. L. (2003). Pastas y colores: Un camino al conocimiento del estilo Portezuelo de Aguada. *Intersecciones en antropología*, (4), 3-17.
- Cremonte, M. B., Maro, G., & Díaz, A. M. (2015). Acercamiento a la producción y distribución del estilo Inca Pacajes: un estudio arqueométrico de las pastas. *Chungará (Arica)*, 47, 3, 387-400.
- Cremonte, M.B., Scaro, A. & Couso, G. (2022). *Olleras de la puna y la quebrada. Saberes e identidades tradicionales en la fabricación de piezas cerámicas (Jujuy)*. En *Relatos sobre Casira*. 90-122.
- Cruz, E. N. (2021). Historia y memoria autoetnográfica acerca de la divinidad y el culto andino de la tierra en el Noroeste Argentino.
- Cruz, G. (2018). *Javier Chocobar: lo que dejó la justicia 9 años y 12 días después*. La Palta. Recuperado de <https://lapalta.com.ar/derechos-humanos/2018/10/29/javier-chocobar-lo-que-dejo-la-justicia-9-aos-y-12-dias-despues>
- Cultrone, G., Rodriguez-Navarro, C., Sebastian, E., Cazalla, O., & De La Torre, M. J. (2001). Carbonate and silicate phase reactions during ceramic firing. *European Journal of Mineralogy*, 13(3), 621-634.
- Cusicanqui, S. R. (2018). *Sociología de la imagen*. Tinta limón
- Danto, A. (2009). *After the end of Art [Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia]* (Elena, Neerman trad.) Paidós.
- De la Fuente, G. A. (2017). *Chaîne Opératoire, Ritmos Culturales e Identidad Técnica en Arqueología: la Noción de Tecnología en André Leroi-Gourhan*. *Boletín del Laboratorio de Petrología y Conservación Cerámica*, 3, 2.
- De la Nuez Santana, J. L. (2012). La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular. *Aisthesis*, 52, 199-220.

- De Mèredieu, F. (2017). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Larousse.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo xxi.
- De Waal, E. (2016). *El oro blanco*. Seix Barral.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Delgado, L. (1988). *Los componentes estéticos de la práctica social notas para el estudio del arte prehispánico*. Boletín de Antropología Americana, 18, 33-48.
- Dickie G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós
- Dillon, M. V., Tarela, M., & Melo, M. F. (2016). Puertas de barro y fuego. *Series: Libros de Cátedra*.
- Distel, A. (2008). "Morrito" Una Atalaya con arte rupestre en la frontera entre Argentina y Bolivia. *Comechingonia: Revista de Arqueología*, 11, 1, 143-174.
- Dondi, M. (2018). Feldspathic fluxes for ceramics: Sources, production trends and technological value. *Resources, Conservation and Recycling*, 133, 191-205.
- Dorado, M. R. (1990). El reflejo de la memoria: notas sobre arte y arqueología. *Revista española de antropología americana*, (20), 19-34.
- Duarte Loza, D. M. (2015). *Arte indisciplinary*. Metal, 1.
- Dupey, A. M. (2006). Transferencia de sentidos y prácticas del consumo de la conformación del campo artesanal. ¿Exclusión o negligencia de su abordaje entre los expertos del arte popular o artesanal?
- Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del " mito de la modernidad"*. Plural.
- Echenique, E., Ávila, F. & Nielsen, A. (2021). *Potting practices and social integration in the southern Andes during the late intermediate period: The case of Yavi-Chicha pottery*, Journal of Anthropological Archaeology, 61.
- Escobar, A. (1998). *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Editorial Norma.
- Escobar, A. (2016). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. 11–32.
- Escobar, T. (1996). "Arte, aldea global y diferencia". En *Una nueva historia del arte en América Latina*. Oaxaca: México
- Escobar, T. (2001). Elogio del silencio: la resistencia en el tiempo del mercado. *Huellas. Búsquedas en artes y diseño*, 3, 60-65.

- Escobar, T. (2014). El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Estévez, M. R. A. (2016). *La renovación de la cerámica contemporánea española a través de la estética japonesa*. RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, (67), 22-32.
- Fernández Chiti, J. (1980). *Curso práctico de cerámica*. Tomo III. Condorhuasi.
- Fernández, J. (1999). Caracterización mineralógica, petrográfica y granulométrica de arcillas y antiplásticos usados en la alfarería tradicional de la Puna Jujeña. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 24.
- Fernández, J. E. (1989). Ocupaciones alfareras (2860±160 años ap) en la Cueva de Cristóbal, puna de Jujuy, Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 17.
- Fernández, R. (2012). La estética invisible del arte popular. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*.
- Frazer, J. (1986). Mitos sobre el origen del fuego. *Cuadernos de crítica e investigación*, 2, 26-36.
- Freitag, V. (2014). Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *El Artista*, (11), 129-143.
- Gaona, M., & Ficoesco, V. S. (2012). La jujeñidad cuestionada. Acciones colectivas que desafían las normas y los márgenes. *Question/Cuestión*, 1, 35, 100-113.
- García Moritán, M., & Cruz, M. B. (2012). *Comunidades originarias y grupos étnicos de la provincia de Jujuy*. Población y sociedad, 19, 2, 155-173.
- García Rosselló, J. (2009). Cadena operativa, forma, función y materias primas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 34.
- García, M. R. (1995). Prehistoria y arqueología regional: el noroeste argentino. In *Anales de prehistoria y arqueología*.
- García, S. S. (2019). Aproximaciones políticas en el arte contemporáneo.
- García, S. S., & Valli, V. (2014). Las formas sombrías del arte contemporáneo. *Arte e Investigación*, 16.
- García, S., & Belén, P. S. (2016). La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano.
- Gentile, L., Gustavino, B., Panfili, M., Savloff, L., & Suárez Guerrini, F. (2015). *El arte latinoamericano en cuestión: Mapas y denominaciones en los debates críticos contemporáneos*. En las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina (La Plata, 2015).

- Gentile, M. E. (1988). Evidencias e hipótesis sobre los atacamas en la puna de Jujuy y Quebrada de Humahuaca. *Journal de la Société des Américanistes*, 87-103.
- Giasson, P. (2000). *El "yo" y los "otros". ¿Comunidad o colectividad?*. Estudios mesoamericanos, (1), 56-65.
- Giudicelli, C. (2007). *Encasillar la frontera. Clasificaciones coloniales y disciplinamiento del espacio en el área diaguito-calchaqui, siglos XVI-XVII*. Anuario de la Revista del Instituto de Estudios Histórico Sociales, (22), 160-211.
- Giudicelli, C. (2018). *Disciplinar el espacio, territorializar la obediencia. Las políticas de reducción y desnaturalización de los diaguitas-calchaquíes (siglo XVII)*. Chungará (Arica), 50(1), 133-144.
- Giunta, A (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- González Alberti, C. (2022) *Sensibilidad y compromiso*. En Relatos sobre Casira. 68-73.
- González, C. M. (1996). *Arte y cultura popular*. Universidad del Azuay.
- González, L. R., & Tarragó, M. N. (2004). *Dominación, resistencia y tecnología: la ocupación incaica en el Noroeste Argentino*. Chungará (Arica), 36, 2, 393-406.
- González, N., & Bergesio, L. (2020). Tensiones y flujos socioeconómicos en la frontera boliviano-argentina: el caso de la Feria Binacional de Camélidos y la Manka Fiesta. *Revista Ciencia y Cultura*, 24, 44, 147-173.
- Grassi, M. C., Tedeschi, Á., & Ciocchini, E. (2016). Poética del fuego: Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas.
- Grassi, M. C., Tedeschi, Á., & Podestá, L. (2013). *Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica: mixes procedimentales*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Grau, H. R., & Gasparri, N. I. (2018). Los socioecosistemas de la Puna en contexto nacional y global. *La Puna Argentina: naturaleza y cultura. Serie Conservacion de la Naturaleza*, 24, 484-497.
- Gregorio, N. F., Sánchez, M. J. A., Mamani, F. Cruz, D. (2022). *Un colegio de Artes en la localidad de Casira*. En Relatos sobre Casira. 158-174.
- Grimson, A., & Karasik, G. (2017). Introducción a la heterogeneidad sociocultural en la Argentina contemporánea. A. Grimson, & G. Karasik edits, *Estudios sobre diversidad cultural en la Argentina contemporánea*, 15-24.
- Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. trad. Ernesto Menéndez-Conde, 1.
- Guber, R. (2019). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI editores.
- Guerriere, M. A. (2022). *Las producciones de cerámicas esmaltadas coloniales, aproximaciones a su materialidad* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).

- Guerrini, F. S., & Gustavino, B. (2015). La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción1. *Arte e Investigación*, 11, 136-142.
- Güeto, J. M. (2010). *Tecnología de los materiales cerámicos*. Ediciones Díaz de Santos.
- Gutiérrez, F. G. (1997). *El arte del té en Japón*. Laboratorio de arte, (10), 195-210.
- Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 167-176.
- Herrera Calvo, V. (2017). El legado de la tierra que perdura en los fogones.
- Hocsman, L. D. (2006). *Territorialidad campesina y economía de subsistencia*. Centro de Estudios Avanzados, (19), 91-102.
- Iucci, M. E. (2016). *Producción, uso y circulación de cerámica tardía en el Valle de Hualfín (Catamarca, Argentina)*. Sociedad Argentina de Antropología.
- Jareño, R. G. (2019). Convenio sobre pueblos indígenas y tribales, 1989 (núm. 169). *Relaciones Laborales y Derecho del Empleo*.
- Jimenez, M. (2010). *La querelle de l'art contemporain*, Haber, Cardoso trad. Amorrortu.
- Karasik, G. (1984). *Intercambio tradicional en la puna jujeña*. Runa, archivo para las ciencias del hombre, 14, 51-91.
- Karasik, G. A. (2007). Celebraciones y colonialidad: investigadores y nativos en el extremo Noroeste Argentino en la primera mitad del Siglo XX. *Trabajo presentado en las "XI Jornadas Interescuelas-Departamento de Historia"*. Tucumán.
- Karasik, G. A. (2008). Haciendas, campesinos y antropología: conflictos sociales y colonialidad en el extremo noroeste argentino en la primera mitad del siglo XX. *Travesía: Revista de Historia económica y social*, 10, 197-223.
- Kozak, C. (2007). Construcción y exploración de lenguajes: del poema/proceso a la tecnología *Poesía y Experimentación*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Krapovickas, P. (1965). *La cultura Yavi, una nueva entidad cultural puneña*. Etnia, 2, 9-10.
- Krapovickas, P. (1975). *Algunos tipos cerámicos de Yavi Chico*. En Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina, 293-300.
- Krapovickas, P. (1978). *Los Indios de la Puna en el Siglo XVI*. Relaciones de la sociedad argentina de antropología, 12.

- Krapovickas, P. (1984). *La economía prehistórica en la Puna*. RUNA, archivo para las ciencias del hombre, 14.
- Krapovickas, P. (1988). *Nuevos fechados radiocarbónicos para el sector oriental de la Puna y la Quebrada de Humahuaca*. Runa: archivo para las ciencias del hombre, 17, 1, 207-219.
- Krapovickas, P., & Aleksandrowicz, S. (1990). *Breve visión de la cultura de Yavi*. Anales de arqueología y etnología, 41, 83-127.
- Krapovickas, P., & Cigliano, E. M. (1963). *Investigaciones arqueológicas en el Valle del Río Grande de San Juan: (Puna Argentina)*. En Anales de Arqueología y Etnología, Tomos 17-18.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. October, 8, 31-44.
- Lara, C., & Ramón, G. 49 (1)| 2020 Etnografía alfarera y arqueología andina.
- Leach, B. (1940). *Manual del ceramista*. Barcelona: Blume SA (1981)
- Lemonnier, P. (1980). *Les salines de l'Ouest: logique technique, logique sociale* (Vol. 4). Les Editions de la MSH.
- Lemonnier, P. (1986). *The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems*. Journal of anthropological archaeology, 5(2), 147-186.
- Lenarduzzi, V., & Samela, G. (2019). Formas, encuentros, mezclas. Comunicación, arte y sensibilidad contemporánea (una lectura de Bourriaud). *Índex, revista de arte contemporáneo*, (7), 68-76.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Editorial Universidad Central de Venezuela.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *Lo crudo y lo cocido*. Revista de la Universidad Nacional (1944-1992), (9), 119-157.
- Lévi-Strauss, C. (1981). *El origen de las maneras de mesa* (Vol. 3). Siglo XXI.
- Leyún Orrico, M. (2017). *Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas*. Tesis Doctoral
- Lilley, C. (2017). *Vitamin C: Clay and ceramic in contemporary art*. Phaidon
- López, M. A. (2003). Tecnología cerámica en La Huerta, Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, República Argentina.
- López, M. A. (2012). Marcas en la producción cerámica artesanal. Hacia una arqueología de la identidad. *Comechingonia Virtual: Revista Electrónica de Arqueología*, 6, 1, 1-38.
- López, M. A. (2014). *Casira y la Manka fiesta, Jujuy, Argentina. Observaciones actualísticas sobre la producción de piezas cerámicas para el intercambio e implicancias en la distribución de piezas arqueológicas en la Quebrada de Humahuaca*. Rebelión de los objetos: enfoque cerámico, Espejo, E. & Eyzaguirre, M. eds. 201-222.

- López, M. A., de la Fuente, G. A., & Fiore, D. (2012). Arqueometría del arte: estudios fisicoquímicos de pigmentos arqueológicos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 17(2), 75-81.
- López, M. R. M., & Gutierrez, P. A. R. D. (2005). *Los chichas preinkaicos del sur de Bolivia y noroeste de la Argentina*.
- López, M., Acevedo, V., Mancini, C., & Cruz, E. (2010). *Miniaturas en la Fiesta/Feria de Santa Ana (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina)*. Carnavales, Fiestas y Ferias en el mundo andino de la Argentina, 219-242.
- Lorenzo, D. (2016) Horno Hoffman en 3 posibilidades. disponible en:
- Lozano, L. (2012). High tech/Low tech. *Arte y cultura digital*.
- Lucero, G. (2018). Cristal y piedra para una estética mineral.
- Lucero, M. E. (2018). Relatos visuales y violencias transnacionales: pasajes del arte latinoamericano. *Boletín de Arte*.
- Manzanelli, M. (2018). *Espacios de lucha territorial y reconocimiento identitario. Experiencias comunitarias de los Chuschagasta*. Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas, 7(14), 115-140.
- Mañero-Rodicio, J. (2013). Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada. *Arte, individuo y sociedad*, 25, 2, 289-302.
- Mari, E. A. (1998). *Los Materiales cerámicos: un enfoque unificador sobre las cerámicas tradicionales y avanzadas, los vidrios, los cementos, los refractarios y otros materiales inorgánicos no metálicos*. Alsina.
- Martin Linares, N. (2017). Estéticas Low-tech del error. Ficciones identitarias y voces inaudibles en el arte emergente de Buenos Aires. *REVELL: Revista de Estudios Literarios da UEMS*, 3, 17.
- Martínez-Luna, S. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad. *Escritura e imagen*, 12, 93-111.
- Materia, C. (2022). Coordenadas para una estética materialista posthumana situada. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (72), 6-9.
- Matos Carrasco, A. D. (1992). *Ensayo para el establecimiento de un vocabulario crítico del proceso cerámico*. Tesis doctoral
- Melo, F. (2016). *Yo no soy ceramista*. En las VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Menacho, K. (2001). *Etnoarqueología de trayectorias de vida de vasijas cerámicas y modo de vida pastoril*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 26.

- Menacho, K. A. (2007). *Etnoarqueología y estudios sobre funcionalidad cerámica: aportes a partir de un caso de estudio*. *Intersecciones en antropología*, 8, 149-161.
- Merlino, R. J., & Rabey, M. A. (1978). *El ciclo agrario-ritual en la puna argentina*. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 12.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Mignolo, W. D. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Montañés, E. S. (2003). Arte indígena contemporáneo: ¿Arte popular?. *Revista española de antropología americana*, (1), 69-84.
- Montero, R. G. (2004). *Población, medio ambiente y economía en la Puna de Jujuy, Argentina, siglo XIX*. *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican Population Studies*, 22(1), 185-208.
- Montero, R. G., Morales, M., & Mendiola, M. Q. (2007). Economía rural y población: la emigración en áreas de montaña. Humahuaca y Yavi (provincia de Jujuy) durante el siglo XX. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 21(62), 43-84.
- Morales Güeto, J. (2005). *Tecnología de los materiales cerámicos*. Díaz de Santos.
- Moreno Martín, A. & Quixal Santos, D. (2013). *Bordes, bases e informes: el dibujo arqueológico de material cerámico y la fotografía digital*. *Arqueoweb*. *Revista sobre Arqueología en Internet*, 14, 178-214.
- Moyinedo, S., Brachet-Cota, M., Panfili, M., Cipriano, M. J., Savasta Alsina, M., Casares, K. & Sanchez Olguin, G. (2012). Historicidades y geograficidades de la obra de arte.
- Nicolai, L. E. (2019). *" Hombre, barro, fuego"... el rescate del origen* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).
- Nielsen, A. E., Avalos, J. C., & Menacho, K. A. (2000). *Más allá del sitio: El registro arqueológico de baja densidad y su importancia para el estudio de sociedades agroalfareras*. *Revista del Museo de La Plata*, 9(83), 355-370.
- Nimio, E. (2014). La dimensión material y cultural de las prácticas artísticas. Entrevista a Gabriela Siracusa no. *Nimio*, (1), 27-34.
- Ochoa, P., & Otero, C. (2017). Contribuciones al estudio de la vialidad incaica en el sector central de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 22, 2, 83-101.
- Olio, G. Ramirez, N. & Mastruzzo, J. (2009) *Un intento por conceptualizar el objeto cerámico gráfico*. Conferencia en IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

- Olio, Graciela (2017). *Cerámica expandida*. En el Primer congreso de enseñanza y producción de las artes en América Latina, UNLP.
- Oliveras E. (2016). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Emecé.
- Ordóñez, R. (29 de abril de 2012). *El cuaderno de barro. Miquel Barceló y el pueblo Dogón* [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/41234369?ref=fb-share&1>
- Orton, C., P. Tyvers & A. Vince (1993) *Pottery in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Otero, C. (2015). Distribución y consumo de cerámica inca en el Pucará de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Argentina). *Chungará (Arica)*, 47, 3, 401-414.
- Páez, M. C. (2014). Sincretismo e ideología en la cerámica del noroeste argentino. *Kaypunku*, 1.
- Paltrinieri, A. Serra, F. Rendtorff, N., Tarela, M. (2022). Estudio analítico de Relatos sobre Casira. *Tópicos actuales de la cerámica: libro de resúmenes de las 5tas Jornadas Nacionales de Investigación Cerámica*.
- Paltrinieri, A. Serra, F., Sosa Fabre, E., Rendtorff, N., Tarela, M. (2022c). Volver a Barro Calchaquí: lo relacional en el encuentro de ceramistas. *Libro de resúmenes de las 5tas Jornadas Nacionales de Investigación en Cerámica*.
- Paltrinieri, A., Serra, F. & Rendtorff, N. (2019). Encuentros de ceramistas: espacios de circulación de la cerámica local desde una estética relacional. *Libro de resúmenes de las 4tas Jornadas Nacionales de Investigación en Cerámica*.
- Paltrinieri, A., Serra, F. Rendtorff, N., Melo, F. (2016). *Prácticas cerámicas: reflexiones a partir de experiencias en el 12° simposio internacional de Avellaneda*. Libro de resúmenes de la 2das Jornadas Nacionales de Investigación en Cerámica.
- Paltrinieri, A., Serra, F., Conconi, M. S., & Rendtorff, N. M. (2022). *Properties and technical characteristics of Casira pottery, Jujuy, Argentina*. *Cerámica*, 68, 392-401.
- Paltrinieri, A., Serra, F., Moyas, E. & Rendtorff, N. (2022). Relatos sobre Casira, recorridos por el pueblo alfarero. *Eduulp*.
- Paltrinieri, A., Serra, F., Rendtorff, N. & Tarela, M. (2019). *Territorios y cerámica en Barro Calchaquí 2018: apuntes de un oficio en deconstrucción*. *Arte e Investigación*, 15, 1-13.
- Paltrinieri, A., Serra, F., Rendtorff, N., & Melo, F. (2015). Tecnología milenaria en cuatro microrrelatos: pastas coloreadas en la cerámica contemporánea. *X Jornadas nacionales de investigación en arte argentino*, UNLP.
- Párraga, F. E. (2022) *Casira y su alfarería*. En *Relatos sobre Casira*. 34-39.
- Peng, Q. (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art*, Doctoral dissertation, The Australian National University (Australia).

- Perez Pieroni, M. J. (2014). *Prácticas productivas y tradiciones tecnológicas: la manufactura cerámica prehispánica tardía y colonial en la cuenca sur de Pozuelos y el área de Santa Catalina, puna de Jujuy, Argentina*. Tesis Doctoral UNLP.
- Pérez Pieroni, M. J. (2022). *La manufactura cerámica en la puna de Jujuy en el tiempo. Desde las alfareras y alfareros prehispánicos a las/los de Casira*. En *Relatos sobre Casira*. 41-66.
- Piotrowski, P. (2018). Del giro espacial o una historia horizontal del arte. *Boletín de Arte*.
- Pollo, J. (1 de agosto de 2018). *Vero Córdoba: «Comprar una olla de barro es un hecho político»*. La tinta. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/08/vero-cordoba-comprar-olla-barro-hecho-politico>
- Prado, M. (2011). *Debate crítico alrededor de la Estética Relacional*. *Disturbis*, 10, 1-13.
- Quarti, M. (2010). *El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)*.
- Rabey, M. A., Merlino, R. J., & González, D. R. (1986). *Trueque, articulación económica y racionalidad campesina en el sur de los Andes centrales*. *Revista Andina*, 7, 131-160
- Raffino, R. A (1978). *La ocupación inka en el NO argentino: actualización y perspectivas*. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 12, 95-121.
- Raffino, R. A. (1994). *Expresiones artísticas indígenas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*.
- Raffino, R. A., Vitry, C., & Gobbo, D. (2004). *Inkas y Chichas: identidad, transformación y una cuestión fronteriza*. *Boletín de arqueología PUCP*, (8), 247-265.
- Ramírez Galicia, A. (2017). *La chaîne opératoire de Andre Leroi-Gouhan: algunas reflexiones sobre la historia y actualidad de un concepto*. *Boletín del Laboratorio de Petrografía y Conservación Cerámica*.
- Rampley, M. (2006). *La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología*. *Estudios visuales*, 3, 186-211.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Ranieri, M. (2015). *Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultural/Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global*. *Ecozon@*, 6(2), 26-37.
- Rice, P. M. (1987). *Pottery Analysis, A Sourcebook*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta limón.

- Rodríguez, J. C. (2002). *La alfarería de Casira*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Jujuy
- Rodríguez, L. B., Boixados, R. E., & Cerra, M. C. (2015). La etnohistoria y la cuestión indígena en el Noroeste argentino Aportes y proyecciones para un campo en construcción.
- Romero, A. (2006). Prácticas de lo sensible. In *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina (La Plata, 2006)*.
- Romero, A., & Giménez, M. (2007). Las Artes del Fuego en la Perspectiva de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas. Fundamentos para la Creación de un Área de Investigación, Producción y Gestión en Artes del Fuego. *Proyecto de investigación, 1*(130), 07.
- Romero, A., & Giménez, M. (2014). Prácticas artísticas contemporáneas. Los haceres comunitarios, colectivos y participativos. *Boletín de Arte, (14)*, 123-139.
- Rosselló, J. M. G. (2009). Cadena operativa, forma, función y materias primas. Un aporte a través de la producción cerámica del centro de Chile. *Relaciones-Sociedad Argentina de Antropología, (34)*, 123-148.
- Rueda, M. D. L. Á. D. (2016). Territorialidad, artes y medios. *Arte e Investigación, 18*.
- Rueda, M. D. L. Á. D., & Guzmán, G. J. (2018). Modernidad artística y giro decolonial. *Arte e Investigación*.
- Sadir, M. F. (2009). Interacciones entre argentinos y bolivianos en espacios fronterizos: procesos de estigmatización y discriminación, entre jujeños y bolivianos en la frontera argentino-boliviana. *X Jornadas Argentinas de Estudios de Población*. Asociación de Estudios de Población de la Argentina.
- Sadir, M. F. (2012). Procesos de discriminación y fronteras, interacciones en la frontera argentino-boliviana: el caso de Villazón, la Quiaca and San Salvador de Jujuy. *Miradas en Movimiento, 6*, 66-102.
- Salcedo, M. T., & Gómez, P. P. (2007). *Arte y etnografía: de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Santacreu, D. A. (2014). *Materiality, techniques and society in pottery production: the technological study of archaeological ceramics through paste analysis*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Schwartz, A. E., & Jordán, C. R. (2006). *Modelado en torno alfarero: del artesano anónimo al autor*. In *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*.
- Segura, M. (2007). *Ollas y comales: Más allá del barro. La construcción social y simbólica de las alfareras pames de Cuesta Blanca* (Doctoral dissertation, Tesis de Maestría en Antropología Social).
- Sempé de Gómez Llanes, M. C., Grassi, M. C., Dillon, M. V., & Tedeschi, Á. (1998). Variables morfológicas en cerámicas funerarias de las culturas agroalfareras argentinas. *Arte e Investigación, 2*.

- Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Serra, F., Acebedo, F., Moyas, E., & Rendtorff, N. (2014). *La materialidad en la cerámica contemporánea. Las obras de Casanovas, Pérez y Serra*. Boletín de Arte, (14), 148-152.
- Serra, M. F., Conconi, M. S., Suarez, G., Aglietti, E. F., & Rendtorff, N. M. (2015). *Volcanic ash as flux in clay based triaxial ceramic materials, effect of the firing temperature in phases and mechanical properties*. Ceramics international, 41, 5, 6169-6177.
- Serra, M. F., Paltrinieri, A., & Rendtorff Birrer, N. M. (2017). La ciencia y el arte cerámico: Confluencia en la obra de Graciela Olio.
- Serra, M. F., Paltrinieri, A., & Rendtorff, N. (2021). Perspectivas emergentes en el arte cerámico. Análisis de la obra de Rafa Pérez y Gregorio Peño. *Boletín de Arte*, (42), 213-223.
- Serra, M.F; Conconi, S; Suarez, G. Aglietti, E; Rendtorff, N. (2013) *Firing transformations of an argentinean calcareous commercial clay*, Cerâmica. 59, 350 p.254-261. São Paulo: Associação Brasileira de Cerâmica
- Shepard, A. O. (1956). *Ceramics for the Archaeologist* (Vol. 609). Washington, DC: Carnegie Institution of Washington.
- Shiner, L., & González, E. H. E. J. (2014). *La invención del arte*. Ediciones Paidós.
- Siracusano, G. (2008). Las entrañas del arte: un relato material (s. XVII-XXI): del 16 de septiembre al 28 de octubre de 2008. Buenos Aires: Fundación OSDE : Imago Espacio de Arte.
- Siracusano, G. (2014). La dimensión material y cultural de las prácticas artísticas. Nimio, año 1, núm. 1. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/42893>
- Siracusano, Gabriela. (2005) *El poder de los colores*. Buenos Aires, FCE.
- Smith, T. (2012) *What is contemporary art [¿Qué es el arte contemporáneo?]* (Hugo Salas Trad.) Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- Stanley-Baker, J., & Alemany, S. (2000). *Arte japonés*. Destino.
- Suárez, B. (2014). Discursos sociales para reproducir la sociedad: Tópica del arte relacional en Latinoamérica. *Hallazgos*, 11(22), 67-87.
- Suckaer, I. (2008). Barro y palabra. La cerámica artística contemporánea en México.
- Surendranathan, A. O. (2014) *An introduction to ceramics and refractories*. CRC Press.
- Tafur Chávez, M. P. X. Hacia donde nos lleva el barro: regímenes de valor y trayectorias de la cerámica Kichwa Lamista. Tesis
- Tarela, M. (2013). Consideraciones sobre la función en el arte cerámico argentino contemporáneo. In *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013)*.

- Tarela, M. (2016). *Variaciones en la práctica artística de la cerámica contemporánea en las primeras décadas del siglo XXI y sus repercusiones en la práctica docente*. In VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016).
- Tarela, M. (2017a). *Pasión, materia y fuego*. In I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina-CIEPAAL (La Plata, octubre 2017).
- Tarela, M. (2017b) *Un horno cerámico de seiscientas botellas. Tradición e innovación en cerámica contemporánea*. Revista Arte e Investigación (N° 13), La Plata: Papel Cosido, FBA, UNLP.
- Tarela, M. (2018). Cerámica y arte contemporáneo. Emergencia de prácticas milenarias en el siglo XXI. *Arte e Investigación*, (14), e004-e004.
- Tarela, M. A. (2021). *De intrusiones y asimilaciones: Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires, desde 1983 hasta la actualidad*. Tesis doctoral FDA-UNLP.
- Tarragó, M. (1968). *Secuencias culturales de la etapa agroalfarera de San Pedro de Atacama (Chile)*. En Actas y Memorias 37 Congreso Internacional de Americanistas, 2, 119-145.
- Tarragó, M. N. (2007) *Ámbitos domésticos y de producción artesanal en el Noroeste Argentino prehispánico*. *Intersecciones en antropología*, (8), 87-100.
- Tatarkiewicz, W. (1990). Historia de seis ideas: arte. *Belleza, Fama, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética, Madrid*.
- Trincheró, H. H., Muñoz, L. C., & Valverde, S. (2014). *Pueblos indígenas, Estados nacionales y fronteras*. CLACSO.
- Turok Wallace, M. (2013). Análisis social de los artesanos y artesanas en latinoamérica.
- Ullauri Lloré, E. (2017). *Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo. El doble proceso de artificación y de patrimonialización en un mundo periférico del arte contemporáneo*. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (5), 130-135.
- Usina Cerámica (2020). *Sembrador de oficio cerámico: Entrevista a Emilio Villafañe, fundador de la Escuela de Avellaneda*. <http://usinaceramica.com/entrevista.php?entrevista=28> Enero 2020.
- Vásquez, A. G. (2018). Un arte disensual a partir de Jacques Rancière. *Estudios Artísticos*, 4(5), 192-205.
- Vásquez, A. P., Hernández, M. L. D., & León, M. Y. Desarrollo y transferencia tecnológica y su impacto en la competitividad de las artesanías de barro.
- Vázquez, A. S. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Unam.
- Verdusch, A. G. (1974). El empleo del cuarzo en las composiciones de cerámica blanca. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 13(5), 409-418.
- Verdusch, A. G. (1994). *Cerámica tradicional y no tradicional*.

Verón, E. (2000). Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado. Ramona

Villaverde V. (2014) *Arte cerámico en Argentina: un panorama del siglo XX*. Maipue.

Wijnants, J. (2022). *Un pueblo alfarero en la Puna de Jujuy*. En *Relatos sobre Casira*. 137-143.

# Anexo

## **Manifiesto autogestivo de Barro Calchaquí**

Hace unos días nuestra página de Facebook superó los 10.000 seguidores. Además de festejar el crecimiento de esta comunidad virtual, que va de la mano del crecimiento cuantitativo que vivimos Barro tras Barro, nos propusimos reflexionar sobre lo que significa, y sobre cómo pensamos el crecimiento desde la práctica autogestiva.

---

### **Barro Calchaquí - Cultura Autogestionada.**

Desde que retomamos la organización del Barro Calchaquí, en el año 2010, nos propusimos una serie de objetivos. Para lograrlos, ponemos el cuerpo quienes organizamos estos encuentros junto a quienes participan y se suman, sabiendo la profunda importancia de generar y mantener este tipo de espacios, con la idea clara de que los fines no son lucrativos ni individuales, sino culturales, colectivos, y de transformación social.

A poco tiempo de cumplir 10 años de trabajo y militancia, volvemos a mirar aquellos primeros objetivos, algunos de los cuales ya estamos viendo realizados. Luego de recuperar la continuidad del Barro Calchaquí, buscamos generar un marco cultural más amplio en torno al encuentro, promoviendo charlas, talleres, exposiciones, proyección de videos, y actividades de todos los ámbitos artísticos. Nos moviliza la necesidad de lograr una mayor visibilización de los valores culturales Calchaquíes y de la región; generando participación de la comunidad local, fomentando el turismo cultural, enriqueciendo el patrimonio cultural; propiciar nuevas generaciones de ceramistas, trascendiendo las fronteras del país, logrando participación internacional en los encuentros, para hacer de San Carlos un lugar de referencia para la cerámica a nivel nacional e internacional.

Además, como decisión fundamental y directamente ligada con estos propósitos, nos propusimos que las actividades en torno de los encuentros que organizamos sean siempre abiertas, libres, gratuitas, y sin inscripción previa.

¿Cómo logramos que un evento de tales características funcione, se mantenga en el tiempo, se autosustente, y logre sus objetivos?

La tarea más difícil, la de generar los recursos necesarios, fue encontrando diferentes alternativas, siempre en el marco de la autogestión: plataformas como ideame, sorteos, venta de piezas, aportes de organismos estatales y no estatales, la inscripción de ceramistas que trabajan en la plaza, y los aportes no monetarios, tanto de compañeros y compañeras que participan en el cronograma de cada encuentro, como de vecinos y vecinas que ofrecen todo tipo de ayuda - hospedajes, comida, trabajo, materiales, etc .

De esta manera no solo se hace posible el encuentro en sí, sino que también se genera un fondo que nos permite continuar generando otros espacios a partir del Barro Calchaquí - Barro Sureño, lazos con Casira, Etc.

Esta forma de hacer, a la manera de La Minga, fue motor del crecimiento de los Barros Calchaquíes, en los que cada vez más gente participa, y debe ser también la forma de encauzar ese crecimiento de una manera consciente. La Minga es la idea contenedora y horizontalizadora de las diversas individualidades que se suman al Barro, como se leyó en los últimos encuentros: "la profunda sabiduría de saberse parte de un todo". Esa es la manera en la que entendemos la autogestión, y la forma que elegimos para que El Barro Calchaquí sea el tipo de encuentro que es, y que queremos que sea.

¿Qué significa LA MINGA? . Quienes llevamos adelante esta tarea, generamos y gestionamos recursos de forma autónoma, buscamos colaboraciones, tomamos decisiones. Pero La minga como forma de autogestión es más que eso; dentro del encuentro, todas las personas que en ese momento están asistiendo al mismo, ya sea como participantes o como espectadores, necesariamente forman parte de este ser colectivo, y por lo tanto, son actores en la construcción autogestiva.

Las personas son el encuentro, y son conscientes de eso. Por esto decimos que las prácticas asentadas en el hacer colectivo y comunitario, con formas solidarias de participación y organización, comprenden un sentido social y político preponderante en nuestra forma de trabajo.

### **Territorio, Comunidad, y Diversidad**

Entendemos Territorio como una palabra que encierra varios conceptos, que tienen que ver con el conjunto de prácticas culturales de una comunidad, el vivenciar lo que el otro vivencia, las reivindicaciones populares que nos atraviesan y que tienen que ver con nuestro lugar, con nuestra cosmovisión y con nuestra cultura.

Entendemos que el Barro Calchaquí sucede e incide en varios planos territoriales. En el territorio físico donde sucede, en el Pueblo que transforma y se ve transformado con cada encuentro. Y también en la comunidad artística, cultural, y sobre todo ceramista, que se nutre de diversas experiencias y devuelve experiencias nuevas hacia otros territorios.

También podríamos pensar que el Barro Calchaquí contribuye a una desestructuración del campo artístico, puesto que sus límites creativos y participativos no se encuentran ligados a grandes agentes legitimadores tales como las Escuelas, instituciones formales y rótulos diversos. Así como tampoco se encuentran limitados a una única disciplina, sino que se abre la posibilidad de interacción entre todos los sectores relacionados al arte, el oficio, la educación y la cultura.

La comunidad con que nos vinculamos se caracteriza por su diversidad. Pero por sobre todo buscamos establecer la unión con el pueblo local, con la comunidad de ceramistas - en principio de nuestra región NOA - proyectando desde aquí hacia el resto del País y países vecinos. La comunidad local es nuestro foco de recepción de propuestas y hacia donde dirigimos la mayor parte de las mismas con un objetivo en común: la consolidación de los lazos sociales, el debate sobre las problemáticas que nos afectan, la visibilización de la cultura local y la legitimación de nuestro accionar como colectivo autogestivo de ceramistas y actores culturales.

Como desafío, nos proponemos la necesidad de tomar conciencia, quienes hacemos y participamos de los encuentros, respecto de nuestras propias prácticas en el territorio, de nuestros roles como artistas, trabajadores y trabajadoras de la cultura, de nuestras propias construcciones y actuaciones, que inciden sobre la realidad que nos atraviesa, deconstruyéndola y otorgándole a su vez, una nueva forma.

Creemos que después de los encuentros, cada persona regresa con una visión más amplia, reflexiva y cálida. La Autogestión y La Minga, no se dan como mero hecho administrativo, sino como forma de ver y hacer en conjunto, que se vivencia en la práctica.

El Barro Calchaquí lo hacemos entre todos y todas, si ves una tarea es tuya.

**Proyecto de declaración elaborado por alumnos del colegio secundario**



**LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY  
"XII PARLAMENTO JUVENIL PROVINCIAL"**

**COLEGIO SECUNDARIO DE ARTES N°30 "CASIRA"**

**NOMBRE DEL TRABAJO**

***"Declarar al pueblo de CASIRA, capital  
provincial de la alfarería"***

**PERTENECIENTE A LOS ALUMNOS: Bautista, Kevin Jonatán**

**Farfán, Cruz Cintia Abigail**

**DOCENTE ASESOR: Salazar, Raúl Cesar**

**AÑO 2014**

LEGISLATURA DE JUJUY SALA DE LAS COMISIONES	
RECIBIDO	29/10/14 Hs. 10 <sup>00</sup>
FIRMA	Margarita



LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014

Proyecto de declaración

**“Declarar al pueblo de Casira, como capital provincial de la alfarería”**

Fundamentos:

Señor/a presidente:

El presente proyecto se desarrolla en el marco de la “XII Edición del Parlamento Juvenil 2014” del cual el Colegio secundario de Artes N°30 de “Casira” es participante. Este colegio se encuentra atravesado en su interior por un contexto socio histórico y económico, desde lo más profundo, estableciendo relaciones indisolubles con la comunidad.

El Colegio Secundario de Artes N° 30 se encuentra en la localidad de Casira, otorga el título de Bachiller en Artes Visuales con especialidad en Producción Cerámica, dicha modalidad se la adopta en consonancia con la realidad productiva y social de la comunidad.

En este escenario, se ha desarrollado esta propuesta que tiene como finalidad “Declarar al pueblo de CASIRA, como CAPITAL PROVINCIAL DE LA ALFARERIA”, que constituye una causa necesaria para la comunidad Casireña.

**Casira una historia sin límites:**

El nombre del pueblo “CASIRA”, proviene del vocablo de origen aborígen, que significa, “conglomerado de ranchos” (lo que podríamos decir por estos días un conjunto de casas o caseríos), en lo que a su ubicación geográfica esta comunidad se encuentra en la puna jujeña como la vastedad de pueblos y/o comunidades aborígenes que comparten este suelo de exquisita historia que hoy por hoy no ha sido investigada ni revisada, esta pequeña comunidad se encuentra a 52 kilómetros de la ciudad de La Quiaca y a 350 kilómetros de



## LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014

---

la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy, y pertenece al departamento de Santa Catalina situada a 3.600 metros sobre el nivel del mar.

Este es un pueblo forjado por cuestiones limítrofes debido al tratado realizado en 1.925 entre la República Argentina y del Estado Plurinacional de Bolivia, localidad que paso a ser parte del territorio Argentino el 25 de enero de 1.943, fecha en que se realizó el acto de toma de posesión con la presencia del diputado de Santa Catalina Don Epifanio Saravia y otras autoridades de la región, por lo que Casira pasa a ser parte del territorio argentino.

Su clima se caracteriza por ser, frío y seco, tiene elevada sequedad atmosférica, es calurosa en el día y muy fría en la noche, en invierno la temperatura oscilan entre 20 °C y - 15 °C; En general es una zona muy árida, donde la vegetación predominante es la tola y la rica rica, esta ultima muy utilizada por los lugareños para desayunar y merendar, a su vez como planta medicinal, entre otras especies herbáceas resistentes a la aridez. La superficie del suelo está sometida a la erosión por fuertes vientos y lluvias que se presentan a lo largo de las estaciones del año. Esta realidad hace que no se desarrolle la actividad agrícola en el lugar, por lo que algunas familias producen pequeñas parcelas para consumo, como ser los diferentes tipos de papa andina como por ejemplo: La collareja, himilla, entre otras.

Por otra parte este lugar es un importante sitio arqueológico cuyos hallazgos se continúan una vez pasada la frontera argentino-boliviana.

### **La alfarería: un pueblo forjado por el barro**

Rodolfo Raffino en su libro "Poblaciones Indígenas en Argentina" clasifica a Casira, como un sitio del formativo inferior, es decir de los primeros ceramistas de la zona, (500 años antes de Cristo, 400 después de Cristo)

Por otra parte Jorge Fernández luego de investigaciones realizadas en el pueblo describió a la cerámica hallada de la siguiente manera "cerámica caracterizada por su tamaño, relativamente pequeña, extremada delgadez de sus paredes y notable pulimiento de sus superficies exteriores. También Fernández observando los tipos de cerámica encontrados, acercan a Casira,



## LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

### XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014

---

al patrimonio arqueológico del salar de San Pedro de Atacama, (Chile) y con ello a la cultura portada por los antiguos atacamas.

Continuamente durante la dominación incaica, la producción alfarera solo era de consumo.

Con el paso tiempo el pueblo de Casira, en sus primeras instancias era conocido como "BARREROS" (productores de barro o arcilla), y cuando paso a ser parte del territorio argentino "Casira" empieza con la alfarería en masa como un mercado autoemprenderdor en los diferentes mercados nacionales del país.

Hacia 1981, se funda una cooperativa de olleros (CALLASUYI) y se comienza con la producción alfarera en forma artesanal marcando una firma de autenticidad para la expansión en los mercados provinciales, nacionales e internacionales.

En la actualidad, es un pueblo con una economía basada en la alfarería, todas las casas son pequeñas fábricas donde se elaboran piezas de cerámica artesanal, (véase imagen N°1) su proceso de elaboración directa o indirectamente se pasan de padres a hijos, (véase imagen N°2) muchos de ellos alumnos de nuestra institución, ya sea en el proceso o realizando tareas de ayuda a los padres para que ellos puedan trabajar, o bien participan ya sea en la elaboración de las piezas, o bien en la búsqueda de los insumos como ser arcillas, estiércol para usarlo como combustible, también en el acopio de turba (mezcla de pasto embadumados con petróleo y tierra que hay en la zona), o en la preparación de los homos, etc.

Se preparan ollas de distintos tamaños, jarras, cazuelas, virques, cantaros, entre otras cosas.

#### **¿Por qué Casira Capital Provincial de la Alfarería?**

- Porque toda la economía de Casira depende de la Alfarería (producción de piezas de cerámica), y como la rentabilidad que ofrece es baja, es normal que sus habitantes transiten situaciones de necesidad, y de postergación económica.



LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014



- Con esta declaración no solo se realiza un reconocimiento a la labor de estos alfareros que realizan día a día sus producciones, plasmando en obras de arte su acervo cultural. Esta declaración a demás puede ser útil para re significar y transformar la realidad de la propia comunidad.
- Este proyecto se realiza para generar la posibilidad de explotar comercialmente y potencialmente con beneficio para la comunidad en la comersalizacion de sus obras de arte alfarera, si bien se realiza en otros puntos de la provincia, precede la elaboración conservando lo artesanal en sus piezas, que en muchos lugares este proceso se hace en masa, de manera industrializada, como también buscar impulsar la actividad turística de fortalecimiento económico.
- Porque Casira es un centro de producción alfarera, sus productos son comercializados no solo en la mayoría de los pueblos de la quebrada y valles, sino también en los negocios de las distintas zonas turísticas del país y también del extranjero,
- Porque esta experiencia permitirá que los alumnos trasladen sus aprendizajes y conocimientos previos como herramientas para profesionalización de la alfarería Casireña.

Por todas estas razones, creemos que es necesario declarar al pueblo de Casira, Capital, Provincial de la Alfarería, haciendo un análisis de lo que sería llevar a delante esta declaración podemos decir que, dará impulso al desarrollo productivo del lugar, para competir en el futuro en los mercados internos y externos con mejor calidad, permitiendo mejorar al artesano sus ingresos económicos y la calidad de vida. De esta manera cubrirá los requerimientos básicos de este rubro que solicita el turismo provincial y nacional, dando como resultado positivo en los habitantes de esta zona, la generación de su propio trabajo a partir del empleo de las materias primas y/o recursos disponibles en el lugar.

Es por ello que solicitamos a nuestros pares, que nos acompañen con la sanción de la presente iniciativa.



LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014



LA LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

SANCIONA LA SIGUIENTE RESOLUCIÓN:

“DECLARAR AL PUEBLO DE CASIRA, COMO CAPITAL PROVINCIAL DE LA ALFARERIA”

**ARTICULO 1.-** Declarar al pueblo de Casira, departamento Santa Catalina, como CAPITAL PROVINCIAL DE LA ALFARERIA.-

**ARTICULO 2.-** De forma.-

Bautista Kevin Jonatán

Legislador Juvenil

Farfán Cintia Abigail

Legisladora Juvenil



LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

XII Parlamento Juvenil Provincial 2.014



**Anexos:**



Imagen N°1, interior de una de las casas de la comunidad de Casira.

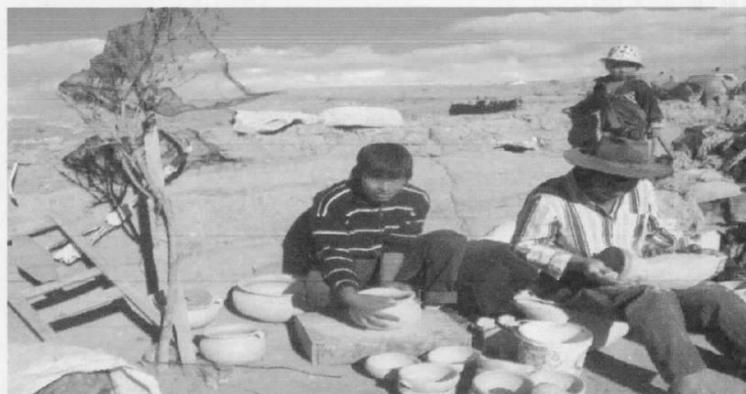


Imagen N°2, la familia produciendo ollas.

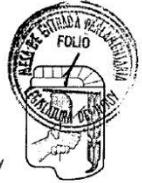
# Declaración de Casira como Capital alfarera



## BLOQUE DE DIPUTADOS JUSTICIALISTAS

LEGISLATURA DE JUJUY

Gorriti 47 - Tel. (0388) 4239200 - Fax (0388) 4239288 - 4239248 - 4239285 - 4239251 - 4600 S. S. de Jujuy



San Salvador de Jujuy, 11 de noviembre de 2014

SECRETARIA PARLAMENTARIA LEGISLATURA DE JUJUY
GIRO: <i>Cultura</i> <i>De Just</i>

Al Señor

Presidente de la LEGISLATURA DE JUJUY.

**Dr. GUILLERMO JENEFES.-**

**SU DESPACHO**

Tengo el agrado de dirigirme a Ud., con el objeto de solicitar tenga a bien disponer, de acuerdo al Reglamento de la Legislatura de Jujuy, dar entrada al siguiente Proyecto de Ley declarar al Pueblo de Casira Capital Provincial de la alfarería y Cerámica, que se adjunta con la presente, compuesto de tres (3) fojas útiles, (incluyendo antecedentes y nota de presentación) para ser tratado en la próxima Sesión Ordinaria.

Sin otro particular aprovecho la oportunidad para saludarlo a Ud. con atenta consideración.

GUILLERMO E. M. SNOPEK  
Bloque Justicialista

MESA DE ENTRADA PARLAMENTARIA LEGISLATURA DE JUJUY
FECHA: <i>11-11-14</i>
HORA: <i>12:50</i>
RECIBIO: <i>[Firma]</i>

MESA DE ENTRADA PARLAMENTARIA COMARBI	RECIBIO
FECHA: <i>11.11.14</i>	RECIBIO
HORA: <i>12:55</i>	<i>70 KB</i> <i>[Firma]</i>



# BLOQUE DE DIPUTADOS JUSTICIALISTAS

## LEGISLATURA DE JUJUY

Gorriti 47 – Tel. (0388) 4239200 – Fax (0388) 4239288 – 4239248 – 4239285 – 4239251 – 4600 S. S. de Jujuy



### PROYECTO DE LEY

#### FUNDAMENTOS

**Señor Presidente:**

El presente Proyecto de Ley tiene como finalidad el de declarar al Pueblo de Casira, Departamento Santa Catalina, Pcia. de Jujuy, "Capital Provincial de la Alfarería y Cerámica".-

A 52 kilómetros de La Quiaca, y a unos 2,500 msnm, con la particularidad que en el año 1942 se la dividió en dos sectores: argentino y boliviano. Casira es un poblado de apenas un centenar de habitantes.

La Puna jujeña tiene una gran riqueza cultural que se manifiesta en sus artesanías, los tejidos, la cerámica, alfarería, pintura, etc., en cada región poseen una característica particular.-

En este sentido, Casira es la localidad artesana por excelencia, porque la totalidad de sus habitantes realizan la mejor e insuperable cerámica. El viajero hallará en esta localidad las típicas ollas, tinajas, yuros y birques, en todas sus formas y tamaños, de arcilla roja con las manchas negruzcas de la cocción, que se realiza en un hoyo excavado en la tierra con técnicas ancestrales. Lo mejor del arte popular en Casira se concentra en la feria del 15 de agosto, fecha de su Santa Patrona, la Virgen de la Asunción.

Cabe señalar que la mencionada Comunidad de Casira desde hace varias décadas viene desarrollando la actividad artesanal en lo referente a la Alfarería y Cerámica, se caracteriza principalmente en la producción de ollas de barro y arcilla.-

La Comunidad de Casira es conocida en el ámbito provincial y nacional por sus artículos artesanales en alfarería, extremo éste que la identifica y caracteriza, como así también permite mantener la fuente de trabajo heredada de sus ancestros como para la supervivencia y superación económica en cada núcleo familiar de la Comunidad.-

Que siguiendo las costumbres y la transmisión oral de la sabiduría artesanal en el rubro alfarería heredada de sus ancestros, hizo al pueblo de Casira ser considerada una comunidad netamente artesanal en relación a los demás pueblos.-

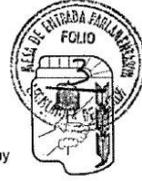
Cabe destacar también que desde el año 2013 el Colegio Secundario N° 30 se reconvirtió en "Artes", el cual ha incorporado en el sistema de



## BLOQUE DE DIPUTADOS JUSTICIALISTAS

### LEGISLATURA DE JUJUY

Gorriti 47 – Tel. (0388) 4239200 – Fax (0388) 4239288 – 4239248 – 4239285 – 4239251 – 4600 S. S. de Jujuy



aprendizaje nuevos diseños artísticos en mejora de la calidad del producto sin cambiar su autenticidad original.-

Por otro lado es preciso señalar que los ingresos económicos que poseen los habitantes de Casira, justamente están basados en la producción y venta de artesanías en arcilla y barro que elaboran las familias que componen dicha Comunidad.-

La declaración del Pueblo de Casira como “Capital Provincial de la Alfarería y Cerámica”, conllevará una atracción y fomento turístico muy importante para dicha Comunidad y para la Provincia toda, ya que con dicho Título, ayudará a la promoción y difusión de dicha región de la Puna Jujeña.-

Con el atractivo turístico se ayudará también a mejorar la economía de la Comunidad de Casira, puesto que lo que se pretende es que la puedan visitar turistas de distintos lugares tanto nacionales como extranjeros, y poder de esa manera vender los productos artesanales a todos los visitantes.- Como así también la posibilidad de introducirse dicha Comunidad, en un mercado tanto interno como externo para la venta de sus productos artesanales, lo que redundará en una mejora significativa en la economía regional del Pueblo de Casira.-

Cabe destacar que la Comisión Municipal de Cieneguillas, Depto. Santa Catalina, emitió la Ordenanza N° 11/2014 de fecha 03 de Noviembre de 2.014, en virtud de la cual se apoya la iniciativa presentada por el Colegio Secundario de Artes N° 30 y de la Comunidad de Casira, para que la referida Comunidad sea declarada por el Gobierno de la Provincia de Jujuy, “Capital Provincial de Alfarería y Cerámica”.-

No cabe duda alguna que dicha Comunidad es merecedora de llevar tan importante título con que debe ser galardonada, para orgullo de la Provincia toda, por demostrar la misma ser la fuente de nuestra artesanía y cerámica provincial, que se insertó en dicha Comunidad desde hace varias décadas atrás, por la costumbre, tradición y enseñanza recibidas de sus ancestros.-

Por los motivos expuestos, es que solicito a mis pares el acompañamiento para aprobar el presente Proyecto de Ley.-

LA LEGISLATURA DE LA PROVINCIA DE JUJUY

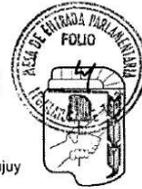
SANCIONA LA LEY N°.....

**Declarar al Pueblo de Casira, “Capital Provincial de la Alfarería y Cerámica”.-**



**BLOQUE DE DIPUTADOS JUSTICIALISTAS**  
**LEGISLATURA DE JUJUY**

Gorriti 47 – Tel. (0388) 4239200 – Fax (0388) 4239288 – 4239248 – 4239285 – 4239251 – 4600 S. S. de Jujuy



ARTICULO 1º: Declárese al Pueblo de Casira, Departamento Santa Catalina, Provincia de Jujuy, Capital Provincial de la Alfarería y Cerámica.-

ARTICULO 2º: Comuníquese al Poder Ejecutivo Provincial, quien deberá realizar todas las acciones tendientes para la promoción y difusión, a través de la Secretaría de Turismo y Cultura, al Pueblo de Casira, Depto. Santa Catalina, como Capital Provincial de la Alfarería y Cerámica.-

ARTICULO 3º: De forma.-

**MANUEL ESTEBAN SOLER**  
 DIPUTADO PROVINCIAL  
 BLOQUE JUSTICIALISTA

**GUILLERMO E. M. SNOPEK**  
 Bloque Justicialista



LEGISLATURA DE JUJUY

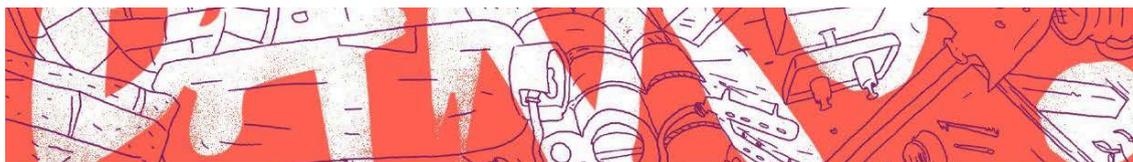


ENVIO EXPEDIENTE - MESA DE E. PARLAMENTARIA

Expte	A	Fojas	Forma
1081-DP-14	SALA DE LAS COMISIONES	5	PROYECTO DE LEY

Enviado por MASTRANDREA, SILVIA ADRIANA el 11/11/2014 a las 14:05:00

## **Cronograma Barro Calchaquí 2018**



## **Cronograma de actividades - Barro Calchaquí 2018**

Del 9 al 14 de Julio - San Carlos, Valles Calchaquíes, Salta

### **-.LUNES 9 -.-.-.-.-.-.-**

#### **10 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Apertura, acreditación y bienvenida a los participantes. Entrega de arcilla e inicio del trabajo.

#### **11 a 13 hs y 15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

#### **15hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Demostración de alfarería en Torno - Sus posibilidades como herramienta de producción y modelado. A cargo de Javier Wijnants (Montevideo, Uruguay), Osvaldo Fuentes (Hurlingham, Bs As).

#### **16 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Exhibición de trabajo a cargo de los Maestros Alfareros de Casira, Jujuy, y de la Maestra Ollera de San Carlos, Doña Joaquina Rueda.

#### **15 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Arcilla/Cámara/Acción! - Taller de animación con arcilla y creación audiovisual para jóvenes de 12 a 101 años. A cargo de Facundo Quiroga (Salta) y Sebastián García (Río Cuarto, Córdoba).

#### **19 hs // Museo Jallpa Kalchaki.-**

Inauguración de las muestras:

Estados - Muestra de grabados de Virginia Chialvo (Tilcara, Jujuy).

Un retorno a lo compartido - Muestra de cerámicas de Marcelo Troxler (Salta).

Cuentos de la Tierra - Muestra de dibujos de José Estevez (Santiago del Estero).

Minka Dibujada - Muestra de dibujos, historietas, y obras de los participantes del Fanzine del Barro Calchaquí.

#### **22 hs // El Caedero.-**

Noches Musicales:

/Lourdes Agüero de Chazal - Folclore Latinoamericano (Tucumán).

### **-.MARTES 10 -.-.-.-.-.-.-**

#### **10 a 13 hs y 15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

#### **10 hs a 13 // Museo Jallpa Kalchaki.-**

Taller de dibujo básico con modelo vivo. A cargo del maestro Miro Barraza (Salta) - Inscripción previa para 25 personas. Será necesario llevar lápiz blando y hojas de dibujo.



## **-MIÉRCOLES 11 -.-.-.-.-.-.-**

### **10 a 13 hs y 15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

### **10 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Encuentro de copleros y ceremonia de ofrenda a la pachamama. A cargo de Copleros y Copleras de San Carlos y alrededores.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de torno Shablon. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.) - Para ceramistas con conocimiento previo.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de Cerámica para niños de 4 a 12 años. A cargo Sofía Gervan (Santa Maria, Catamarca) y Nicolás Ruggieri (Junin, Bs.As.).

### **15hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller alfarería en torno para principiantes. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).

### **15 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Minga de escultura - actividad participativa. A cargo de Lorena Camara (Rojas, Bs.As.) y Esther Bonomo (Mar del Plata).

### **15 hs // El Caedero.-**

Arcilla/Cámara/Acción! - Taller de animación con arcilla y creación audiovisual para jóvenes de 12 a 101 años. Por Facundo Quiroga (Salta) y Sebastián García (Río Cuarto,Córdoba).

### **15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Espacio La Ventolera:

/Tejido en Telar Colectivo por Inés Arechaga.

/Títeres en Miniatura Murmullos - Teatro de Títeres Ambulante.

/Taller de Títeres por Andrea García.

/Lectura de Cuentos para chicos y chicas por Silvia Martínez y Andrea García.

/Micrófono Abierto e Intervenciones musicales a cargo de Juan de La Cruz.

### **17 hs // Patio del Museo Jallpa Kalchaki.-**

Taller dinámico de canto colectivo - Actividad para todo aquel que tenga ganas de cantar con otros. A cargo de Verónica Condomí (Bs.As.). Para hacer el taller será necesario tener ropa cómoda y descalzarse.

### **19 hs // Buffet del Camping Municipal.-**

Sobre el Tantanakuy Alfarero - Charla con ceramistas de Casira. A cargo del Colectivo cultural Tantanakuy.

### **21 hs // Buffet del Camping Municipal.-**

Charla y Presentación del Libro "Aprendiendo Wizún" - Experiencias y Reconstrucción de la Cerámica Mapuche en Pampa y Patagonia. A cargo de Tato Corte (Bahía Blanca).

### **22 hs // El Caedero.-**

Noches Musicales:

/Alejandra Bermejillo (Mendoza).



## **-MIÉRCOLES 11 -.-.-.-.-.-.-**

### **10 a 13 hs y 15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

### **10 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Encuentro de copleros y ceremonia de ofrenda a la pachamama. A cargo de Copleros y Copleras de San Carlos y alrededores.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de torno Shablon. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.) - Para ceramistas con conocimiento previo.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de Cerámica para niños de 4 a 12 años. A cargo Sofía Gervan (Santa Maria, Catamarca) y Nicolás Ruggieri (Junin, Bs.As.).

### **15hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller alfarería en torno para principiantes. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).

### **15 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Minga de escultura - actividad participativa. A cargo de Lorena Camara (Rojas, Bs.As.) y Esther Bonomo (Mar del Plata).

### **15 hs // El Caedero.-**

Arcilla/Cámara/Acción! - Taller de animación con arcilla y creación audiovisual para jóvenes de 12 a 101 años. Por Facundo Quiroga (Salta) y Sebastián García (Río Cuarto,Córdoba).

### **15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Espacio La Ventolera:

/Tejido en Telar Colectivo por Inés Arechaga.

/Títeres en Miniatura Murmullos - Teatro de Títeres Ambulante.

/Taller de Títeres por Andrea García.

/Lectura de Cuentos para chicos y chicas por Silvia Martínez y Andrea García.

/Micrófono Abierto e Intervenciones musicales a cargo de Juan de La Cruz.

### **17 hs // Patio del Museo Jallpa Kalchaki.-**

Taller dinámico de canto colectivo - Actividad para todo aquel que tenga ganas de cantar con otros. A cargo de Verónica Condomí (Bs.As.). Para hacer el taller será necesario tener ropa cómoda y descalzarse.

### **19 hs // Buffet del Camping Municipal.-**

Sobre el Tantanakuy Alfarero - Charla con ceramistas de Casira. A cargo del Colectivo cultural Tantanakuy.

### **21 hs // Buffet del Camping Municipal.-**

Charla y Presentación del Libro "Aprendiendo Wizún" - Experiencias y Reconstrucción de la Cerámica Mapuche en Pampa y Patagonia. A cargo de Tato Corte (Bahía Blanca).

### **22 hs // El Caedero.-**

Noches Musicales:

/Alejandra Bermejillo (Mendoza).



## **-JUEVES 12 -.-.-.-.-.-.-**

### **10 a 13 hs y 15 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

### **10 a 18 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Espacio La Ventolera:

/Tejido en Telar Colectivo por Inés Arechága.

/Títeres en Miniatura Murmullos - Teatro de Títeres Ambulante.

/Taller de Títeres por Andrea García.

/Lectura de Cuentos para chicos y chicas por Silvia Martínez y Andrea García.

/Micrófono Abierto e Intervenciones musicales a cargo de Juan de La Cruz.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de torno Shablon. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.) - Para ceramistas con conocimiento previo.

### **11 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller de Cerámica para niños de 4 a 10 años. A cargo Sofía Gervan (Santa Maria, Catamarca) y Nicolás Ruggieri (Junin, Bs.As.).

### **11 hs // Museo Jallpa Kalchaki.-**

Ciclo conversatorios:

/Charla Debate: Arte y Oficio cerámico, ¿Cruzados o confrontados?. A cargo de Florencia Califano (Jujuy).

### **15hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Taller alfarería en torno para principiantes. A cargo del Maestro Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).

### **15 hs // El Caedero.-**

Arcilla/Cámara/Acción! - Taller de animación con arcilla y creación audiovisual para jóvenes de 12 a 101 años. Por Facundo Quiroga (Salta) y Sebastián García (Río Cuarto,Córdoba).

### **15 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Minga de escultura - actividad participativa. A cargo de Lorena Camara (Rojas, Bs.As.) y Esther Bonomo (Mar del Plata).

### **15 hs // Plaza 4 de noviembre.-**

Ciclo Conversatorios:

/Las palabras que llevamos en la piel - Taller de juego poético para producir pequeños textos comunitarios. A cargo de Mónica Oliver (Bahía Blanca).

### **16 hs // Museo Jallpa Kalchaki.-**

Ciclo conversatorios:

/Charla Debate: Arte y Oficio cerámico, ¿Cruzados o confrontados?. A cargo de Florencia Califano (Jujuy).

### **19 hs // Buffet del Camping Municipal.-**

Música en vivo:

/Mauricio Tiberi (Cafayate).

/Proyecto Verdeado Dulzor - Verónica Condomí y Matías Betti (Bs.As.).



**22 hs // El Caedero.-**

Noches Musicales:

/Verónica Mendez, Victoria Cataldi, y Eloy Notario (Salta).

**-VIERNES 13 -.-.-.-.-.-.-**

**8 hs // Salida desde la Plaza 4 de Noviembre.-**

Visita a la Cantera de arcilla. Regreso al pueblo: 11 hs.

**9 hs // Cantera de arcilla.-**

Charla sobre arcillas Locales. Coordinado por Verónica Córdoba (Córdoba).

**11 a 13 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Trabajo de los ceramistas a la vista del público.

**15 hs // Patio de los Hornos en el Museo Jallpa Kalchaki.-**

Preparación de las horneadas:

/Horneada a Guano a cargo de los alfareros de Casira.

/Horneada a leña en los hornos del Barro Calchaquí.

/Taller de Raku Obvara . A cargo de la Profesora Marta Midaglia (Bs.As.).

**15 hs // Patio del Museo Jallpa Kalchaki.-**

Espacio La Ventolera:

/Construcción y representación colectiva de obra de títeres. A cargo de Andrea García.

**16 hs // Patio de los Hornos en el Museo Jallpa Kalchaki.-**

Taller de Danzas Folclóricas. A cargo del maestro Santos López (San Carlos).

**17 hs // Patio de los Hornos en el Museo Jallpa Kalchaki.-**

Inicio de las horneadas con Coplas Vallistas. A cargo de copleteros sancarleños y músicos invitados.

**19 hs // Patio de los Hornos en el Museo Jallpa Kalchaki.-**

Proyecciones en el patio:

/Fotografías de los Barros Calchaquíes.

/Arcilla/Cámara/Acción! - Proyección del trabajo realizado durante la semana.

**22 hs // El Caedero.-**

Noches Musicales:

/Peña libre!

**-SÁBADO 14 -.-.-.-.-.-.-**

**10 hs // Patio del Museo Jallpa Kalchaki.-**

Apertura de los Hornos y preparación de las piezas para su exposición.

**14 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Inauguración de la exposición de obras realizadas por los ceramistas durante las jornadas anteriores y entrega de distinciones.



**15 hs // Plaza 4 de Noviembre.-**

Cierre Musical del Barro Calchaquí:

/Amorino del monte (San Rafael, Mendoza).

/Las Copleteritas de San Carlos.

-----

**Trabajaran en la plaza a la vista del público:**

Vero Horak - Provincia de Buenos Aires.  
Maria Estela Moreno - Catamarca.  
Martin Gaston Merlos Quinteros - La Plata.  
Colectivo Fuego Blanco Cerámica - Villa Bosch-BsAs.  
Mariana Cendoya - Londres, Catamarca.  
Alvaro Cutipa - Cafayate, Salta.  
Dana Prieto - Toronto, Canada.  
Barbara Libertad Bourbotte - Punta Indio, BsAs.  
Colectivo Ceramistica - San Juan.  
Soledad Cutipa - Corralito, Salta.  
Mabel Lopez - San Carlos, Salta.  
Raul Fuentes y Eduardo Berrios - Santiago, Chile.  
Vanina Cian - Reconquista, Santa Fe.  
Adriana Rondina - Ituzaingo, BsAs.  
Diego Dario Fernandez - Río Cuarto, Córdoba.  
Maria Quipildor - San Carlos, Salta.  
Marisa Diaz - Santiago del Estero.  
Silvia Solis - Puerto Madryn, Chubut.  
Ramon Guido Cutipa - Cafayate, Salta.  
Carlos Hugo Manuel Pacheco - Oberá, Misiones.  
Carolina Muiño - La Paloma, Uruguay.  
Veronica Cebey - Santa Rosa, La Pampa.  
Veronica Rodriguez - C.A.B.A.  
Gabriela Heligon y María Fernanda Maglier - Santo Tomé, Santa Fe.  
Elizabeth Mercedes Ríos - Cafayate, Salta.  
Adriana Irene Martinez - Avellaneda, BsAs.  
Candela Aguilera - Puerto Pirámides, Chubut.  
Natalia Rios Marigual - Carmen de Patagones, BsAs.  
Espacio de Arte La Lechuza - Paraná, Entre Ríos.  
Claudia Diaz - Yerba Buena, Tucumán.  
Inés Breccia y Cecilia Coria - Mendoza.  
Erick Pertile - Puerto Tirol, Chaco.  
Nicolas Simon Diaz - Puerto Madryn, Chubut.  
Florencia Amarelle - San Salvador de Jujuy.  
Lucia Aranda - San Miguel de Tucuman.  
Serafin Mendoza - San Carlos-Salta.  
Julia Espinoza - San Carlos-Salta.

-----

**BARRO  
CALCHAQUI**



[www.barrocalchaqui.com](http://www.barrocalchaqui.com)

ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

# BARRO CALCHAQUI

2022

## CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDADES ABIERTAS, LIBRES, GRATUITAS, SIN INSCRIPCIÓN PREVIA.  
LUGARES: PLAZA 4 DE NOVIEMBRE, MUSEO JALLPHA KALCHAKI, CAMPING MUNICIPAL.

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

• INFORMACIÓN: [WWW.BARROCALCHAQUI.COM.AR](http://WWW.BARROCALCHAQUI.COM.AR)

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

# LUNES 18

- 10: Apertura/Acreditación/Bienvenida a Participantes. Entrega de arcilla e inicio del trabajo.
- 11a13/15a18: Trabajo de ceramistas participantes a la vista del público.
- 11a13: Taller: Alfarería en torno para principiantes. A cargo de Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).
- 11a13/15a18: Actividad participativa: Construcción del horno escultórico de Papel. A cargo de Belen Chamorro, Sergio Chuprion, y Perla Murillo (Mar del Plata).
- 15a17: Actividad participativa: "Cerámica para enhebrar" Escultura colectiva. A cargo de Emilio Villafañe (Bs.As.).
- 15: Exhibición de trabajo: Maestras y Maestros alfareros de Casira, Jujuy. A cargo de Virginia Cruz, Damián Cruz, Reynaldo Vazquez, y Fausta Quispe.
- 15a18: Estudio Abierto: Construcción de Vasija Mezista por Guillermo Mañé (Rojas, Bs.As.).
- 16: Conversatorio: La construcción colectiva de una obra a través de la experiencia de Palasparán. A cargo de Paulina Rocco (Bs.As.).
- 16a18: Actividad participativa: "La Glorietta de la Celebración" A cargo de Colectiva Transitoria (Santa Fe).
- 19: Inauguración de las muestras en el Museo Jallpa Kalchaki.

### LA CELEBRACIÓN:

Fernando Arce (Arequipa, Perú)  
Emilio Haro Gali (Ticaras, Jujuy)

Música en vivo: Serafín Mendoza (San Carlos, Salta)  
Lucas Méndez (San Rafael, Mendoza)

- 22: Noches musicales en El Caedero.

18 AL 23 de JULIO

SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

# MARTES 19

- 10a13/15a18: Trabajo de ceramistas participantes a la vista del público.
- 10a12: Taller: Alfarería en torno para principiantes. A cargo de Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).
- 10a13: Aula abierta y Actividad Participativa: Hornos, el recorrido del fuego. A cargo de Tato Corta (Bahía Blanca).
- 11: Taller: Tizetes de dedo con arcilla, para niños y niñas de 6 a 12 años. A cargo de Fernando Arce (Arequipa, Perú).
- 11: Charla: "Ñai'opo Itoko/La cultura del quehacer cerámico". A cargo de los Colectivos de Mujeres Alfareras Kambuchi Apo (Itá, Paraguay) y Driembiguru Apoha (Tobatí, Paraguay).
- 11a13: Actividad participativa: "La Glorietta de la Celebración" A cargo de Colectiva Transitoria (Santa Fe).
- 11a13/15a18: Actividad participativa: Construcción del horno escultórico de Papel. A cargo de Belen Chamorro, Sergio Chuprion, y Perla Murillo (Mar del Plata).
- 15a18: Estudio Abierto: Construcción de Vasija Mezista por Guillermo Mañé (Rojas, Bs.As.).
- 15a17: Actividad participativa: "Cerámica para enhebrar" Escultura colectiva. A cargo de Emilio Villafañe (Bs.As.).
- 16: Proyección: Tierra Adentro. Modelar en familia un mundo propio durante el confinamiento. A cargo de Pablo Brie y Paulina Rocco (Bs.As.).
- 16: Taller: "Palabras para amasar la ternura" taller de poesía para encontrarnos, sentir las voces y pronunciarlas. A cargo de Monica Oliver (Bahía Blanca).
- 16: Espacio de lectura libre, Juego en torno a los libros. A cargo de Denise Ugarte (Bs.As.).
- 17: Exhibición de trabajo: Maestras Alfareras del Pueblo Chane. A cargo del Grupo Orembeapo Maepora: Ester Lopez, Lilia Lopez, Vicenta Ovando, Gabriela Orio (Comunidad Tutiatí, Campo Durán, Salta).
- 17: Charla: "Taller Mendoza, Cerámica Sancarleña". A cargo de Serafín Mendoza (San Carlos).
- 18: Proyección: "Barro Animado, Los cuentos de la Pacha" presentados por Aldana Loiseau (Humahuaca, Jujuy).
- 19: Charla: Experiencias pedagógicas con la Cerámica en el campo expandido. A cargo de Graciela Orio, Anabel González Alonso, Luciana Poggio Schapiro y Deborah Vicente (La Plata).
- 20: Charla: Cerámica Shipibo - Arte kene. Obra de Lily Sandoval Panduro (Pucallpa, Perú).
- 22: Noches musicales en El Caedero: Mariana Bara.

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

# MIERCOLES 20

- 10a13/15a18: Trabajo de ceramistas participantes a la vista del público.
- 10: Encuentro de Copleras y Copleros y ofrenda a la pacha.
- 10a13: Exhibición de trabajo: Torno shablón, hechura de planilla y moldes. A cargo de Pedro Crispo (Glew, Bs.As.).
- 11a13: Actividad participativa: "La Glorietta de la Celebración" A cargo de Colectiva Transitoria (Santa Fe).
- 11: Exhibición de trabajo: Cerámica Shipibo. A cargo de la Maestra Lily Sandoval Panduro (Pucallpa, Perú).
- 11: Taller: "Seres Sonoros" Taller de Silvatos para niños y niñas. A cargo de Pájaro Arbol (Islas del Delta, Tigre).
- 11: Conversatorio: "Una olla de barro en cada casa" Ronda de saberes. Coordinado por Julio Hernandez (Cordoba).
- 11a13: Actividad participativa: Construcción del horno escultórico de Papel. A cargo de Belen Chamorro, Sergio Chuprion, y Perla Murillo (Mar del Plata).
- 15: Exhibición de trabajo: Maestras y Maestros alfareros de Casira, Jujuy. A cargo de Virginia Cruz, Damián Cruz, Reynaldo Vazquez, y Fausta Quispe.
- 15a17: Actividad participativa: "Cerámica para enhebrar" Escultura colectiva. A cargo de Emilio Villafañe (Bs.As.).
- 15a18: Estudio Abierto: Construcción de Vasija Mezista por Guillermo Mañé (Rojas, Bs.As.).
- 16: Actividad participativa: Hornada en el horno de papel.
- 16: Música: La tierra en Flor - Música Ancestral para niños por Graciela Mendoza (Bs.As.).
- 17: Charla: "Obras cerámicas, Hornos sin Fronteras y otras yerbas". A cargo de Emilio Villafañe (Bs.As.).
- 17: Exhibición de trabajo: Maestras Alfareras del Pueblo Chane. A cargo del Grupo Orembeapo Maepora: Ester Lopez, Lilia Lopez, Vicenta Ovando, Gabriela Orio (Comunidad Tutiatí, Campo Durán, Salta).
- 18: Proyección: "En Busca del Fuego Azul" Cortometraje Documental sobre el artista Emilio Harogalli. Dirigido por Baltazar Segárnaga (Salta).
- 20: Música en vivo: Claudia Guerrero (La Rioja).
- 21: Música en vivo: Cuarteto Cadron (Bs.As.).
- 22: Noches Musicales en El Caedero: Irene Cervera e Inárrigo Sanchez.

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

JUEVES 21

- 10a13/15a18: Trabajo de ceramistas participantes a la vista del público.
- 10a13: Exhibición de trabajo: Torno shablón, hechura de plantilla y moldes. A cargo de Pedro Crispo (Cien, Bs.As.).
- 10: Charla: "Técnicas de levantamiento y decoración cerámica". A cargo de alumnos, alumnas y docentes del Colegio Secundario de Artes de Casira, Jujuy.
- 10a13/15a18: Exhibición de trabajo: Demostración y diseño de alfarería. A cargo de Rafael Bonorino (San Carlos).
- 11: Taller: "Ritualito, construcción de amuletos en barro". Para niñas y niños. A cargo de Agustina Prati (Junin, Bs.As.).
- 11: Actividad participativa: Minga de escultura, emplazamiento. A cargo de Lorena Camara (Rosas) y Esther Bonomo (Mar del Plata).
- 11a13: Actividad participativa: "La Glorietta de la Celebración" A cargo de Colectiva Transitoria (Santa Fe).
- 11: Exhibición de trabajo: la técnica del Na'lipo. A cargo de los colectivos Colectivo Kamautchi Apo y Oratambipuru Apeha (Paraguay).
- 11: Taller: Transferencias sencillas, pintar y dibujar sobre barro crudo. A cargo de Graciela Oso, Anabel González Alonso, Luciana Poggio Schapiro y Deborah Vicente (La Plata).
- 15a17: Taller: exploración del barro y construcción de plumas. Para niñas y niños. A cargo de Paulina Rocco (Bs.As.).
- 16a18: Radio en vivo: "Historias del Viento de Arriba". A cargo de Gastón Contreras y Divra Grillo (San Carlos).
- 16a18: Conversatorio: "COLECTIVAS - mujeres y experiencias de organización" Coordinado por Verónica Córdoba (Córdoba).
- 17: Proyección: Festivalito de Cortos Animados.
- 18: Charla: Organización y funcionamiento del colectivo de mujeres ceramistas Olleras en contexto urbano. A cargo de Olleras Cooperativas (Bs.As.).
- 19: Charla: "Polémica en el Barro" un intercambio de ideas sobre la actualidad cerámica. Coordinan Vero Córdoba y Gastón Contreras.
- 20: Noche de celebración: Comparsas, comida en el buffet del camping. Música en vivo.

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

VIERNES 22/SÁBADO 23

- VIERNES
- 9: Visita a la Cantera de Arcilla.
- 10: puesta en común de experiencias con Arcillas locales. Coordinado por Ines Reverdito (San Jose, Catamarca).
- 10a13/15a18: Trabajo de ceramistas participantes a la vista del público.
- 15: Preparación de las horneadas: Hornuada a huano a cargo de alfareros de Casira. Hornuada cielo abierto a cargo de Alfareros Chane. Hornuada a leña en los hornos del Barro Calchaqui.
- 16: Taller de Raku. A cargo de Cesar Velarde (Jujuy), Belen Gomez y Sergio Arneone (San Antonio de Areco).
- 16: Taller de danzas folclóricas. A cargo de la Mantra Claudia Bernal (San Carlos).
- 17: Inicio de las horneadas con coplas Vallistas. A cargo de copleras y copleros sancarleños, y músicos invitados.
- 18: Instalación: Proyecciones analógicas Pavoreal, Pequeñas acciones Calcifer y Juegos del señor del fuego. Por Mariano Svak - Microtaller Hogareño- (Bs.As.).
- 20: Festivalito de Cortos Animados.
- 22: Noches Musicales en El Caidero: Amalaya Trio (Córdoba).
- SÁBADO
- 10: Apertura de los hornos y preparación de las piezas para su exhibición.
- 14: Inauguración de la muestra de trabajos realizados por los y las participantes. Entrega de distinciones.
- 15: Cierre del Barro Calchaqui con música en vivo por Lucas Mendez (San Rafael, Mendoza).

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

BARRO CALCHAQUI  
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

PARTICIPANTES

Trabajarán en la plaza 4 de Noviembre a la vista del público:

Adriana Cecilia Perazza - Quilmes, Bs.As. / Mercedes Dorado - Bariloche, Rio Negro.  
Victoria Morando - Los Cocon, Sierras de Córdoba. / Silvia Valverde - Jujuy.  
Christian Rosales Jorquera - Pismoire, Chile. / Mabel López - San Carlos, Salta.  
Platero Ricardo Alberto - Mendoza. / Yuly Olivares - Isla del Delta, Tigr.  
Altamiranda Carina - Buenos Aires / Rubén Esteban Corzo - Jujuy.  
Tatiana Szeftel - CABA. / Colectiva Pie de Elefante - Posadas, Misiones.  
Paula Delorenzi - Buenos Aires / Yasmín Escobar - Región Metropolitana, Chile.  
Paula Cousiño - Buenos Aires. / Judith del Valle Cristaldo - Resistencia, Chaco.  
Silvana Lopez - Chascomus, Buenos Aires. / Florencia Sabatini - Chubut.  
Yimara Pizabuen y Juan Holguin - Pucura, Los Rios Chile / Gabriela Gallo - CABA.  
Florencia Ametoski - Puerto Madryn, Chubut. / Carbay Marquina - CABA.  
Aldá Patricia Domínguez - Trenque Lauquen, Bs.As. / Silvana Palomo - Salta.  
Manuela Sáez - Punta Rubia, Uruguay / Colectiva Transitoria - Colastiné, Santa Fe.  
Camila Zampatti - Villa Elisa, La Plata. / Colectivo Patagonia - Trevelin, Chubut.  
María del Carmen Castro - Lima, Perú. / Julia Espinoza - San Carlos, Salta.  
Victoriano Ruiz Gaspar - Perú. / Sulma Barrientos Sanchez - Bolivia.  
Lucio Espinoza - El Barrial, Salta. / Soledad Cutipa - Corralito, Salta.  
Celina Cardoso - San Carlos, Salta. / Sandra Carrasco - San Carlos, Salta.



Con el apoyo de:



18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CERAMISTAS

BARRO  
CALCHAQUI  
2022

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDADES ABIERTAS, LIBRES, GRATUITAS, SIN INSCRIPCIÓN PREVIA.  
LUGARES: PLAZA 4 DE NOVIEMBRE, MUSEO JALLPHIA KALCHAKI, CAMPING MUNICIPAL.

18 AL 23 de JULIO  
SAN CARLOS, VALLES CALCHAQUIES, SALTA, ARGENTINA

• INFORMACION: WWW.BARROCALCHAQUI.COM.AR