

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Doctorado en Arte Latinoamericano Contemporáneo

Poéticas, paisajes y disrupciones en la cerámica
Encuentros Nacionales de Cerámica
Argentina 1988 - 2019



Tesista: Julia Balo

Directora: Dra. Leticia Muñoz Cobeñas

La Plata 2022

Yo soy hija del Enacer

Dedicatoria

A mis compañeres ceramistas que la seguimos

A mis hijos León y Rocco

Agradecimientos

A todos los ceramistas que prestaron amorosamente sus voces para esta investigación y me permitieron aprender de sus palabras.

A mi Directora de Tesis Leticia Muñoz Cobeñas por su buen criterio y paciencia en tantos años.

A mi maestro Tato Corte por tantas charlas compartidas a manos llenas.

A mis maestros de cerámica Eduardo Garavaglia y Emilio Villafañe por sus generosos aportes.

A M. Laura Villasol y a Alejandra Maddonni porque avizoraron el camino.

A mi familia y amigas por todo el tiempo prestado.

Prologo Tato Corte

Ante todo quiero expresar mi admiración al exhaustivo y pormenorizado rastreo de los Encuentros Nacionales de Ceramistas. El texto de Julia Balo es como si estuviéramos reunidos en la próxima edición: la número 17 ... hay despliegue de talleres, pasiones, charlas, comidas, brindis, amasadas, torneadas, quemas, fuegos, noches, debates, escuchas, silencios, preguntas, choques, campamentos ... esos ríos caudalosos en que nos hemos bañado en 34 años.

También es un honor que mi participación y propuestas, hayan sido objeto de la interpelación y estudio por parte de Julia Balo. Agradezco profundamente esta atención, sus preguntas me han llevado a revivir y repensar los hechos a la distancia de los años.

Entre otras... ahora pienso, que había una necesidad en muchos jóvenes que teníamos más de 20 años con el golpe del 76, de participar en espacios horizontales y democráticos, distintos y superadores de las asociaciones, agrupaciones, partidos, “orgas “que habíamos conocido, previamente a la dictadura. Estos nuevos espacios desarrollaron un modo inclusivo de pertenencia, que contenía las divergencias, que privilegiaban la participación, la propia vivencia y el celebrar el encuentro mismo, como objetivo.

Entiendo que el Encuentro Nacional de Mujeres constituido en 1985 y vigente hasta hoy como Encuentro Plurinacional, el Encuentro Nacional de Ceramistas, la Feria de la Cultura de Bahía Blanca 1987- 2000, y seguramente muchos otros, también tuvieron que ver con reflexiones parecidas.

Hablar del ENACER, es por lo tanto hablar de ideas generadas después de años de terror, censura, prohibiciones. Así nos encontramos con Emilio Villafañe, Eduardo Garavaglia, Beatriz Cabezas, Carlos Leporace y Guillermo Mañé. Todos de Buenos Aires y conurbano, a excepción de Cabezas, uruguayo radicada en Puerto Madryn, donde se convocó al primero en 1988. Nos invitaron a reunirnos en un espacio horizontal, sin hacer secretos de las prácticas profesionales, sin la distancia de los maestros, eliminando la desconfianza entre los colegas y los niveles de” sapiencia “y maestría. Esta camada que era conocedora y crítica de las instancias anteriores, convoca a un Encuentro Nacional... que nos “encontró” -valga la redundancia- con otros, que sentíamos lo mismo.

Se fue armando un Espacio Horizontal, sin dirección formal, abierta en Asamblea Soberana, Federal con la participación de colegas del Interior del país en pie de igualdad. En esos años, el centro de la actividad cerámica hegemónica estaba en la metrópoli, allí se celebraban los salones, estaban las escuelas, el conocimiento de materiales, fabricantes. Todo eso estaba lejos, era caro y complejo llegar, para los del interior.

Entonces, este grupo que comenzó el ENACER, se constituyó en un puente para los de tierra adentro. Puente por las relaciones que tenían con las y los maestros reconocidos y por su saber de materiales, prácticas, proveedores. Y como afirmación, se convocaba en el interior del país, en distintas localidades cada vez. No se siguió el ejemplo de la Fiesta Nacional del Folklore en Cosquín o el Encuentro de Escultores en Resistencia, que se hacen siempre en la misma sede.

Por otro lado... la centralidad metropolitana... también impulsó la investigación de los materiales locales que hacíamos en el interior. La primera pregunta que me hice, por la cerámica originaria, fue resultado de meterme en el paisaje y sentir que esa búsqueda de tierras, arcillas, arenas, leñas ya la habían hecho otros... mucho antes de la Colonización.

Desde el 2º Enacer de El Bolsón, (que también fue mi primer encuentro) tenemos la participación y mirada de Julia Balo. Ella es quien, a través de los sucesivos Enaceres, se ha constituido en su registro, testimonio, partícipe. También, se transformó en... *una testigo de cargo*... como entendía Rafael Cacho Martín a todo artista.

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.

No es casual que fuera una mujer, que haya asumido este rol. La cerámica es un invento femenino. Es, a diferencia de otras artes visuales, también un arte de percepción, donde se ve con los dedos, se siente con el cuerpo...esto es profundamente femenino... Y el Colectivo Femenino junto a los Pueblos Originarios son quienes mejor han develado la Crisis

Civilizatoria en que se encuentra el planeta. No se puede testimoniar el Enacer, historiarlo, analizarlo sin vivirlo como partícipe comprometido... corporalmente, como ha hecho Julia.
¡¡¡Queda sólo, disfrutar con su lectura!!!

Índice

- 1. El camino de esta investigación.....Pág. 13**
 - 1.1. Un andar personal y profesional con la cerámica.
 - 1.2. Del espacio biográfico al objeto de estudio.
 - 1.3. Recorridos de la cerámica en la historiografía del arte
 - 1.4. Al cruce de los Encuentros. La definición del problema.
- 2. El método.....Pág. 32**
 - 2.1. De la biografía a las entrevistas.
 - 2.2. La pandemia del Covid 19 como contexto de trabajo. Avances y retrocesos.
 - 2.3. Instrumentos.
 - 2.4. El recorte de la investigación.
 - 2.5. La importancia de la deconstrucción ¿Cómo está hecho?
 - 2.6. Articulaciones conceptuales.
- 3. Acerca de los Encuentros Nacionales de Cerámica.....Pág. 40**
 - 3.1. ¿Qué son los Encuentros?
 - 3.2. Características generales. Mapa.
 - 3.3. Las prácticas cerámicas: el taller.
 - 3.4. 1º Hipótesis: Los Encuentros como dispositivos.
- 4. Las prácticas disruptivas.....Pág. 54**
 - 4.1. Una Propuesta De Investigación.
 - 4.2. Rakú.
 - 4.3. Horno de Papel.
 - 4.4. La Cerámica Experimental en Argentina: Actualidad y Prospectiva.
 - 4.5. Mural Colectivo. (Muro)
 - 4.6. Horno de Barro.
 - 4.7. Horno Viceversa.
 - 4.8. Arcilla - vidrio
 - 4.8.1. Fusiones.
 - 4.8.2. Hornos Escultóricos: “Lechuza, Yaguararé y Ave Fénix”/ “Cardumen del Paraná”

5. Los paisajes.....Pág. 134

- 5.1. El paisaje, la materia y las creencias.
- 5.2. Trabajo de campo en primera persona: El paisaje humahuaqueño dentro de mí.
- 5.3. La cerámica y la geología.
- 5.4. Taller de Modelado y Quema del Altiplano.
- 5.5. Corral de Barro.
- 5.6. Arte Efímero Natural
- 5.7. Lo efímero es lo poético.
- 5.8. La ecocerámica

6. En clave decolonial.....Pág. 162

- 6.1. La cerámica superviviente en Argentina.
 - 6.1.1. Historia abierta, tiempo múltiple.
 - 6.1.2. La diversidad y sus tensiones.
- 6.2. Construcción De Horno de Tiraje Doble de una Placa para Rakú, Quema Mapuche y Engobes.
- 6.3. Extracción de Arcillas Locales en el Rio.
- 6.4. Construcción y Quema De Horno Ladera o Barranca en Laguna de San Antonio.
- 6.5. Técnica Peruana de Tratamiento de Superficie.
- 6.6. Horno “Vulva”.
- 6.7. Taller de Investigación Cerámica – Quema Mapuche.
- 6.8. Vidriadas de Ceniza de Palo Borracho y Arcilla Local.
- 6.9. Esmaltes de Ceniza de Caldén y Arcilla De Cuchi-Có sobre Cuerpos de Gres y Porcelana.
- 6.10. Investigación Interdisciplinaria sobre Cerámica Arqueológica.
- 6.11. Contexto político social en Argentina en 2001.
 - 6.11.1. Situación del Enacer en el contexto nacional.
 - 6.11.2. El paisaje desde su nombre “Resistencia”. Regímenes de (in) visibilidad. Caso “Horno Toba”.
 - 6.11.3. Trabajo de campo en primera persona: Presentación Del Coro Qom “Chelaalapi” El Canto de “La Bandada de los zorzales”.

- 6.12. De Sueños Y Realidades. Trabajo Colectivo para la Creación de un Catálogo Mitológico.
- 6.13. “Los Testigos” Construcción de Tótem y Quema en Acequia.
- 6.14. Taller de Rescate de Cerámica Guaraní.
- 6.15. Taller de Cerámica Mapuche.
- 6.16. Taller de Arte Negroafricano.
- 6.17. El Puente.
- 6.18. Mural en la Cooperativa de Cerámica FaSinPat (Ex Fábrica Zanón)
- 6.19. Intervención en Ladrillos de La Cooperativa CerSinPat (Ex Fábrica Estafani)
- 6.20. Taller de Tierras Locales para la Experimentación como Esmaltes.
- 6.21. Olleros de Casira. Construcción de Piezas a Través de Técnicas Ancestrales
- 6.22. El Vacío es la Forma.
- 6.23. Taller De Cerámica Comechingona. Horneada A Cielo Abierto.
- 6.24. Silbatos Comechingones/Sonajas Antropomorfos.

7. ¿Qué es un puente?.....Pág. 250

Conclusión final.....Pág. 253

Anexo.....Pág. 261

- 1. El Enacer, antes de nacer. Beatriz Cabezas, enero de 2017
- 2. Anteproyecto de Reglamento.
- 3. Comunicación del 29 de mayo de 1989 dirigida a la Comisión Permanente del Encuentro Nacional de Ceramistas.
- 4. Carta con los resultados de la votación 17 de junio de 1989
- 5. Difusión e instructivo para el 2do Enacer en El Bolsón 1989
- 6. Carta a la Comisión Organizadora del Enacer 1991 en Humahuaca y la respuesta obtenida.
- 7. Comunicación a la Comisión Permanente del Encuentro Nacional de Ceramistas Buenos Aires 17 de junio de 1989
- 8. Carta a los delegados del Encuentro Nacional De Ceramistas Buenos Aires 7 de mayo de 1990
- 9. Una propuesta de investigación. Docentes y alumnos del Taller de Artes Visuales de la Municipalidad de Rada Tilly.

10. La cerámica, situación y prospectiva. Eduardo Garavaglia.
11. Acta de la Asamblea Enacer.
12. Propuesta Enacer Santa María 2015 Fundamentos por Karina Garrett.
13. En el Observatorio “Ahora que sí nos ven” Datos destacados.

Bibliografía específica.....	Pág. 289
Videos.....	Pág.294
Bibliografía complementaria.....	Pág.295
Notas.....	Pág. 303

Abreviaturas

- APP Aplicaciones
- CAAC Centro Argentino de Arte Cerámico
- CABA Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- CADIVA Centro de Atención al Discapacitado Visual Adulto
- CCK Centro Cultural Kirchner
- CIA Centro de Iniciación Artística Junín de Los Andes
- EMBA Escuela Municipal de Cerámica “Carlos Morel” Quilmes
- ENACER o Enacer Encuentro Nacional de Ceramistas/ Encuentro Argentino de Cerámica
- FBA UNLP Facultad de Artes Universidad Nacional de La Plata
- IMCAEV Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda “Emilio Villafañe”
- MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
- MDQ Mar del Plata
- NEA Noreste argentino
- NOA Noroeste argentino

1. El Camino De Esta Investigación

1.1. Un andar personal y profesional con la cerámica.

En 1988 fui alumna del Profesorado de Cerámica en Bellas Artes de Quilmes cuando leí un cartel mecanografiado que invitaba a participar de un Encuentro de Ceramistas en El Bolsón para enero de 1989. Mi curiosidad me llevó a imaginar hacer posible el viaje con otros compañeros, nos organizamos junto a la Escuela de Cerámica de Avellaneda para ir a un lugar que desconocíamos por completo la mayoría de nosotros. Viajamos en uno de los últimos trenes que cruzan la Patagonia argentina rumbo a Bariloche antes que fueran privatizados. Luego, nos trasladaron a todos los ceramistas por el único camino de ripio que bordeaba el precipicio hasta el pueblo, ahora ciudad de El Bolsón, donde encontramos a otros contingentes de ceramistas que observé, se saludaban muy afectuosamente, como recordándose. Este primer Encuentro de otros muchos que se sucedieron después marcó no sólo mi vida como ceramista siendo alumna, docente y profesional, sino también la de todos los que estuvimos allí presentes.

Viví el trabajo en grupo compartiendo técnicas, observando otros desarrollos y procesos. Esto que generó dentro de mí una ruptura epistemológica del cómo estábamos aprendiendo en la Escuela de Bellas Artes: alejados de los saberes originales en la producción del conocimiento. Nosotros los estudiante sólo lo reproducíamos aulas adentro utilizando los libros en su mayoría españoles. Como alumna sentía que no disponía por aquel entonces de marcos teóricos posibles para identificar con un lenguaje cerámico esas experiencias y procesos, registrar por ejemplo que además de ser turista en las Sedes donde se desarrollan los Encuentros habitaban ceramistas que continuaban con sus prácticas milenarias que dan origen a presentes y futuras formas supervivientes (Didi-Hubennan, 2012)

Luego de varios años de participar en los Encuentros y quizás por esto mismo, de no tomar la distancia suficiente para comprender las prácticas divergentes por sobre las tradicionales, el resultado quedaba siempre en la anécdota y en la felicidad de haber participado y también de haber aprendido. Soy nativa de los Encuentros, esta enunciación me coloca desde mi identidad en el paradigma elegido porque considero que mi verdadera formación fue gestada en ellos, mi verdadero lugar de nacimiento sin otro título ni condición que el de ser ceramista. La pandemia del Covid 19 logró suspender las actividades cotidianas en el mundo entero. A mí me permitió ver la posibilidad de encontrar a los compañeros ceramistas en sus casas

con un tiempo destinado a aprender el uso de las APP en la virtualidad. Wasap y zoom fueron excelentes herramientas para realizar las entrevistas, enviar fotos, conversar con tiempo sobre los Enaceres, como llamamos afectivamente a los Encuentros que aún esperan su escritura académica como aporte a la teoría cerámica que me he dispuesto a resolver para la presente Tesis de Doctorado.

1.2. Del espacio biográfico al objeto de estudio.

Para viajar a los Encuentros, primero fui coordinadora del grupo estudiantil, tramitamos todos los pasajes junto a otras escuelas. Luego, mis compañeros me nombraron Delegada, lo que generó en mí persona como estudiante de un gran compromiso y responsabilidad. El trabajo fue enorme: generar las Asambleas de estudiantes, las convocatorias, buscar presupuestos en las compañías de transporte, confeccionar las listas de estudiantes con todos los datos en el Ministerio de Transporte de la Nación, que se realizaban a máquina de escribir con carbónicos desgastados, recolectar el dinero, entre otras actividades. Este trabajo consistía realmente en poner el cuerpo en la época previa a la virtualidad, un trabajo artesanal entre todos los delegados. Hoy a la distancia lo conservo como un recuerdo de resistencia y de gran aprendizaje.

Como participante tallerista, propuse tres Proyectos para los Encuentros: en primer lugar, un Taller de Modelado con Integración de personas ciegas y disminuidas visuales en Mendoza, 1999. Asistí junto a mi contingente de alumnos del CADIVA de Berazategui que se sumaron a la propuesta. En una segunda oportunidad, ofrecí un Taller de Modelado de Esculturas contemporáneas en Resistencia, Chaco en 2001 Finalmente ofrecí junto a una colega con raíces afro descendiente un Taller de Arte Negroafricano en la ciudad de Junín de los Andes en 2007 En esta oportunidad viajé junto a mi esposo como voluntario porque viajé junto a mis alumnos adolescentes del IMCAEV. Luego, en todos los otros Encuentros fui asistente, participante y observadora de las actividades que creía que podía hacer. Para ese entonces tenía pocas o muy rudimentarias herramientas técnicas, conceptuales y estéticas.

Sin embargo, de aquellos talleres en los que no entendía qué representaban, qué había que hacer o si eso realmente era arte u otra cosa, no participaba. Recuerdo que yo misma me hacía preguntas, intuía que atrás de esas raras y desconocidas actividades habría en términos de R. Piglia, “otras historias” (Piglia, 1986) Este extrañamiento produjo en mí la suficiente motivación para recortarlos de entre las otras prácticas y traerlas al presente como parte objeto de esta investigación.

1.3. Recorridos de la cerámica en la historiografía del arte.

Cuando comenzamos a historizar los marcos hegemónicos de la cerámica, el estudio de la misma podría enfocarse de múltiples maneras: como un contenido educativo para su enseñanza, como la materia soporte de una obra de arte, como la actividad de un oficio o un producto fabril. Hoy en las instituciones educativas se encuentra integrada al estudio de las Artes del Fuego conjuntamente con los metales y el vidrio dentro del campo de las Artes Visuales. Para fundamentar la existencia del recorrido e identificar sus marcos teóricos, ubicamos ejemplos representativos en Latinoamérica con foco en Argentina a partir de distintos ejes temáticos conceptuales (Balo, 2018) como por ejemplo los mitos; lo popular, la elite y la racionalidad técnica, las industrias culturales, las cooperativas cerámicas, las instituciones educativas, los encuentros de ceramistas, los simposios, entre otros formatos. También utilizaremos indicadores de análisis con una perspectiva de estudio, como podrían ser los objetos cerámicos, los espacios o escenarios donde se producen las prácticas, los planes o programas de estudio, los roles de los actores allí presentes. Nos preguntamos en esta historización los lugares previos y los modos de producción existentes de la cerámica antes de producirse los Encuentros Nacionales debido a que las nociones de artista, espectador, objetos, experiencia, métodos entre otros conceptos difieren para cada eje conceptual arriba escritos.

De acuerdo al Diccionario de Química. (Rose, 1959, págs. 136 - 138) las arcillas son **silicatos de alúmina hidratados** de distintas composiciones y grados de pureza, formada por la meteorización del feldespato u otras rocas similares, observamos el detalle de 48 tipos de arcillas diferentes de acuerdo a sus innumerables usos. Por su naturaleza conforma su definición física química que comprende cuatro propiedades: la plasticidad, la contracción, la coloración y la refractariedad lo que hacen de la arcilla para el uso cerámico de extraordinaria aplicación.

Comenzamos reconociendo infinidad de **mitos** en donde el fuego es el centro del relato que ha permitido a las primeras comunidades ser parte constitutiva de la construcción filosófica de un mundo particular y de pertenencia, el mundo simbólico. Un caso ejemplar son las culturas del Chaco Paraguayo, que según su mitología se alimentaban con comida cruda por desconocer el uso del fuego: comían caracoles crudos hasta que observaron a las aves que

los retiraban con el pico de un humeante tronco quemado. Es a partir de esta observación que les roban el fuego a las aves para cocinar ellos todos sus alimentos (Frazer, 1929) La cerámica estuvo muy presente junto a la cocción del alimento y el resguardo de la semilla de los predadores. Otro ritual primitivo en la cultura Calchaquí fue la utilización de las ollitas de pie:

Todos los ejemplares encontrados tienen sus paredes cubiertas por una espesa capa de hollín, que evidencia el uso que de ellos debió hacerse. Formaron parte de los utensilios de cocina de entonces, y su empleo explica la ausencia absoluta de ornamentos. La forma de estas vasijas es de las más apropiadas para el mayor aprovechamiento del calor, una vez expuestas a la acción del fuego. Este tipo no obstante sus excelentes condiciones para la cocción, no se generalizó entre sus habitantes del NOA, porque el arte calchaquí poseía ya entre sus numerosas piezas un útil de cocina tan práctico como las ollitas de pie: el vaso asimétrico. (Bregante, 1926, pág. 300 y 301)

Los vasos asimétricos fueron realizados de esa forma para evitar el derramamiento de líquidos en su transporte a pie o en canoas durante largas travesías, siendo ésta, una forma particular originaria de la cerámica en América (Corte, 2017) La creación mítica nos ofrece un rico panorama donde hallamos que estrechamente vinculado al uso del fuego se encuentra el alimento cocido y probablemente en simultáneo la creación de la cerámica. En “La alfarera celosa” describe (Levi-Strauss, 1986, pág. 19 y 20):

En los cuatro volúmenes de las Mitológicas, demostré que, en América, el fuego de cocina es la puesta de este combate cósmico entre el pueblo de abajo y el pueblo de arriba. Veremos a continuación cómo, para los mismos indios, el barro de alfarería que hay que hacer cocer, y que por tanto precisa también de fuego, es la puesta de otro combate, esta vez entre un pueblo celeste y un pueblo del agua o del mundo subterráneo. Testigos pasivos de esta lucha, los humanos obtienen accidentalmente el beneficio de ello. O aún más, los humanos, en presencia del pueblo del agua, reciben de él la alfarería con ciertas condiciones y no sin riesgos. La idea de que el alfarero o la alfarera y los productos de su industria tengan en realidad un papel mediador entre los poderes celestes por una parte y los poderes terrestres, acuáticos o ctónicos por otra, responde a una cosmogonía que no es exclusiva de América.

El fuego en el centro de la triada fuego-alimento-cerámica como parte del ritual en las primeras comunidades hasta la actualidad. Se comparte el fuego, estar juntos con la comida es una celebración. La difusión en línea (Barro Calchaquí) del Encuentro Barro Calchaquí, en San Carlos, Salta 2022 enuncia:

El origen de la palabra celebración habla de la concurrencia y la abundancia, contraria al abandono, a lo desierto, y a lo individual. Pero también lo relacionamos con lo ritual y lo catárquico. Celebrar no es necesariamente un festejo; es una manera colectiva de reivindicar

amistades, ideas, posturas, proyectos... Las celebraciones, entendidas como momentos donde se reafirma la cohesión social de grupo, se consolidan lazos, se realizan ritos, se concretan alianzas y se realizan intercambios. La celebración del oficio, la celebración del encuentro, la celebración alrededor del fuego.

En el ámbito de la **cerámica de élite**, fueron clave en los albores del arte cerámico de Buenos Aires en la década de los cincuenta los aportes de la excelencia y la racionalidad técnica en los modelados y concepción de una cerámica de autor de Ana Mercedes Burnichon y Roberto Obarrio, fundadores del grupo porteño “Los Artesanos” y maestros de futuros maestros, como E. Villafañe, Carlos Carlé, Leo Tavella, Mireya Baglietto entre otros ceramistas de renombre. También lo fue la creación del CAAC en 1958 de acuerdo a su Acta fundacional y de representación mayoritaria al área metropolitana en (Villaverde V. , 2014) El escultor Rafael Martín¹ trae a Capital Federal desde EEUU las primeras experiencias de la técnica de Rakú como una actividad participativa, siempre dentro de un reducido número de espectadores convocados por el taller anfitrión. Todos los talleres contaban con grandes hornos eléctricos, extensas mesas de trabajo para la confección de volúmenes y murales en general tratados con el uso de pistolas para sopletear los esmaltes de fabricación comercial. Anexo al taller, existía un espacio generalmente al diseño de obra llamado “el estudio” donde los artistas discutían posiciones ideológicas y acordaban futuras exposiciones, una de ellas realizada en la Galería Rioboo (hoy Jacques Martínez) en Buenos Aires en 1962 (Baglietto, 1983) En este momento, una característica pregnante de este hacer cerámico en Argentina era la realización de proyectos dentro de los talleres privados de cada artista de forma individual, al resguardo de las propias técnicas y procedimientos. Esto probablemente sucedía pues no estaba incluido dentro del método de trabajo el encuentro con el espectador; un trabajo a la vista de un público o colega que pudiera exponer sus dificultades en los procedimientos técnicos y/o en las resoluciones estéticas frente a un otro. Entonces nos preguntamos ¿Cómo resolverían en soledad las lógicas problemáticas de un oficio tan antiguo como comunitario?

¹ Nace en 1935. Premio Konex 1982. Escultor. Durante algunos años realizó su escultura en cerámica, antes y después utilizó las más diversas técnicas escultóricas. Fue Director de la Escuela Superior de Artes Visuales (Bahía Blanca) y Docente en diferentes escuelas y universidades. Introduce la cerámica Rakú en el país (1970).

Con respecto a **la cerámica popular** es reconocida la producción del ceramista peruano Serafín López Fabiánⁱ que interrelaciona su cosmovisión indígena con su presente cosmopolita entendiendo a “lo popular” en términos de T. Escobar, designándolo genéricamente al campo amplio de lo no hegemónico. (Escobar, 2014, pág. 26) Sus obras están realizadas en modelado y tratadas rústicamente con engobes; igual que el jujeño Santiago “Sacha” Haro Galliⁱⁱ siendo sus temas los retablos donde figuran los personajes del barrio, los grotescos en una mixtura telúrica representativa del tronco andino americano, vinculando estrechamente sus lugares de origen con los motivos de sus trabajos.

Otro caso que ha sobrevivido al impacto de las adversidades de la modernidad, resistiendo con técnicas originarias y argumentos en sus motivos conformando bestiarios particulares son las ceramistas paraguayas Marta Rodas (fallecida) que le ha transmitido sus saberes a su hija Julia Isidrez. (Allen Galiano, F. (Comp.), 2010) Su casa tallerⁱⁱⁱ, está inmerso en un circuito turístico de artesanos ceramistas que dan identidad local a la comunidad itaëña por su trabajo, hoy está considerado un verdadero museo viviente, lo que promueve el turismo. Una de sus discípulas en Itá, doña Mirna Brizuela² continúa su tradición mestiza, sus formas de negreado con hojas de mango en un horno a leña que aún conservan en el fondo de su casa taller. Sus piezas forman parte del libro “Jasykañy El libro de barro. Cerámica popular en Paraguay”. Sus talleres de producción cerámica son parte de sus viviendas, lo que indica una estrecha convivencia entre la práctica cerámica y su vida cotidiana. Sus instrumentos de trabajo y herramientas son muy humildes, de fabricación artesanal muy ligados a los recursos del lugar. En Argentina Tato Corte³, recupera técnicas cerámicas mapuches en La Pampa y Patagonia donde recoge experiencias de quemas tradicionales en diálogo entre sus actuales alumnos de la Escuela de Artes en Bahía Blanca y los descendientes de las poblaciones rurales.

En el **ámbito educativo**, las escuelas con orientación en cerámica tuvieron a su fundador español Fernando Arranz, hoy es el Instituto Nacional de Cerámica. Alicia Romero y otros en (Romero A. E., 1997) describen en “Crónica del Instituto Nacional Superior de Cerámica”

² M. Brizuela alterna sus clases de cerámica entre Argentina y Paraguay. Actualmente vive en Florencio Varela.

³ Ceramista mendocino, docente, vive y trabaja en Bahía Blanca, autor del libro “Aprendiendo wizún. Experiencias y reconstrucción de la cerámica mapuche en Pampa y Patagonia.” Tallerista de múltiples propuestas colectivas en los Enaceres. Reconocido por su intensa labor encuentrista en Argentina.

(...) la creación por Decreto N° 59539 del 9 de abril de 1940 de la Escuela Industrial Nacional de Cerámica, ideada y promovida por el maestro español Fernando Arranz. La medida, en sus considerandos, planteaba la intención del gobierno de la Nación de estimular, entre otros los estudios de carácter industrial. Esto dio como fruto la insistencia en la capacitación técnica y de oficio, que era a su vez una demanda de la comunidad de expertos y del público consumidor de la época. (...) En 1948 se incorpora la sección Industria del Vidrio y en 1972 se agrega Esmaltado sobre Metales. Funcionó asimismo un curso para restauración de obras de arte. Las especialidades quedan delineadas como Experto en Cerámica Industrial, Experto en Cerámica Artística, Técnico en Cerámica Artística y Profesor en Cerámica Artística. El proyecto de Arranz arraigado en las tradiciones españolas incluía, desde los comienzos, la creación de una manufactura nacional.

Las instituciones educativas con orientación en cerámica traccionan a una enseñanza de las técnicas de la disciplina, con un modelo pedagógico reproductivo/repetitivo bajo lo órbita de una matriz cultural con perfil europeo, reforzado por los textos de cerámica de las bibliotecas, en su mayoría españoles orientados a la decoración, alfarería y/o moldería, categorías como fueron denominadas las materias de los Planes de Estudio de las instituciones. En paralelo rescatamos la valiosa figura del ceramista José de Bikandi, en 1927 principalmente porque se conocen sus trabajos escultóricos, pues su enseñanza estuvo orientada más a la plástica que a la técnica. (Benvenuto, 1971) En una publicación del Ministerio de Educación (Oropeza, 1960, pág. 9) leemos la finalidad didáctica y su divulgación artística con una adjetivación particular; nombrándola como “obvia” (sic):

“(...) promover el desarrollo de aptitudes de quienes se dedican al arte por vocación; interesar por medio de su conocimiento a quienes aman el arte; iniciar en este culto a quienes necesitan solamente un estímulo para ello y proporcionar a todos un conocimiento útil.”

América desconoce la rueda alfarera, es implantada con la conquista. Aunque en las instituciones se designaba el término al modelado de continentes Para todos los casos que se remita a Alfarería es en sentido restringido para referirse al arte de construir vasijas y otros objetos con la ayuda de la rueda de alfarero. (Garavaglia, 1989)

El caso del Plan de Educación de Adultos de Alfarería y Cerámica (1970 y 1974) (Educación, 1970) expone sólo las técnicas que están estipuladas para su aprendizaje como los contenidos que siguen: fabricación de ladrillos, tejas, modelado a mano y con moldes, coladas, alfarería en torno, cocción de piezas en horno eléctrico, confección de moldes en yeso, pulido y esmaltado de piezas, preparación de los esmaltes, fritar y moler, decoración bajo cubierta, maneras de extender la cubiertas o bañar los objetos, procedimientos de esmaltación,

esmaltación de cuerda seca y engobes. Observamos en todas las fotografías presentes a los alumnos utilizando las herramientas que describe el epígrafe de manera individual, siempre dentro de las aulas salvo las de fabricación ladrillera que son obreros y trabajan juntos. Las fotografías empleadas nos recuerdan a nuestra propia experiencia en el Profesorado de Cerámica en el EMBA en 1987 en relación al gusto por lo europeo. Coincide con la explicación que del tema realizara (Belinche D. , 2021, pág. 90) :

La imposición a través del sometimiento de la etapa colonial y los intentos de institucionalización de la enseñanza artística desde el siglo XVIII en adelante coincidían en dos cosas. Lo que se enseñaba era el arte europeo y el método consistía básicamente en la repetición. El largo periplo que arrancó con las invasiones había conseguido mantener lejos de las aulas las manifestaciones que portaban algún origen nativo o mestizo. He aquí una de las causas de la crisis actual: la ruptura del arte oficial con la vida cotidiana de la mayor parte de la población del país. A las aulas, era esperable, no ingresaban las creaciones originales de diaguitas, puelches y querandíes.

El eje colonial o decolonial aún no se identifica con miras a su interpelación, salvo algunos gestos individuales de alumnos y/o docentes que registran la falta de saberes de la cerámica nativa en Argentina. Dentro de lo instituido con perfil europeo, deja afuera del aprendizaje lo propio a las primeras producciones cerámicas (Puppo, 1979, pág. 26 y 27) de las culturas Condorhuasi, La Candelaria, La Ciénaga, La Aguada como las existentes al momento de la conquista: Santamaría, Belén, Yocavil y Averías (Sunchituyoj) También resultaba empobrecida la enseñanza en la transición entre la cerámica hispano indígena o colonial y su relación con la cerámica popular. (Scocco, 2012, pág. 86) Más adelante en su texto, G. Scocco describe el impacto negativo de la conquista que terminaron anulando, entre otras cuestiones la producción alfarera hasta entrado la segunda década del siglo XX.

“(…) Definiendo a esta etapa como “pérdida de identidad”, “asimilación o asimilado”, “desculturización”, “aculturización” y otros entrecomillas más, pretende sintetizar las múltiples facetas de la compleja e ineludible interacción entre dominadores y dominados, y adjetivar con éstas, el resultado que se produce en su cultura material, disminuyendo de esta manera el valor y la capacidad de sobrevivencia espiritual que poseyó la gente aborigen ante el impacto producido por las nuevas estructuras sociales.” (Scocco, 2012, pág. 135 y 136)

Este modelo reproductivo y tecnicista desde la década del sesenta, el desarrollo de fabricación cerámica en el área industrial en su producción a escala, la inserción social del producto con la distribución comercial y el consumo, atraviesan fuertemente la concepción educativa. Una de las hipótesis del foco puesto en lo técnico para un programa de educación cerámica esté relacionado con la etimología de las palabras; lo que actualmente

denominamos “arte” en griego era *techné*, lo mismo *ars* para los romanos la traducción abarcaba lo que conocemos como “oficio”. Tanto *techné* como *ars* estaban vinculados más a la destreza manual, la confección o elaboración como capacidad de poder fabricar o hacer los objetos que a la clase misma de los objetos. Durante décadas filósofos e historiadores se referían como análogos a las concepciones de arte entre las sociedades griega y romana con las de la modernidad, en pos de organizarlas en categorías, la más clásica de todas ellas fue la separación entre arte y artesanías. (Shiner, 2004 [2001])

Son claves los cambios producidos en el IMCAEV a partir de 1988 como es explicitan en el video institucional (Instituto Municipal de Cerámica, 1988) Se promueve una educación cerámica representativa del Instituto a partir de la articulación de una habituación docente y alumno de una nueva forma de trabajo que integrara las áreas para un mismo proyecto más como un logro grupal en vez de un determinado profesor en particular, a partir del desarrollo de experiencias de investigación bajo técnicas no convencionales, las cuales eran aplicadas en una producción con características propias (Denazis, 1996) siendo una de ellas el uso de un horno a leña a cargo de un Taller de Producción Artesanal, la evaluación colegiada, el trabajo por proyectos con salidas colectivas a las plazas y otras escuelas con tornos pateros para la enseñanza de la alfarería y tachos de Rakú para hacer las quemadas, constituyendo un puntapié inicial muy importante en la construcción de una enseñanza no estandarizada. Leemos en (Denazis, Una experiencia de evaluación cualitativa. Acerca de la escuela oficio, prácticas y vida institucional., 1996) la importancia de **las formas de trabajar** en la educación cerámica:

(...) los alumnos y docentes sienten mayor identificación con sus proyectos con mayor comprensión del significado, mayor experiencia, asimismo señalan que se ha limado asperezas y ciertos temores en cuanto a la posibilidad de confrontar con sus colegas conceptos y lograr un trabajo grupal. Acuerdan en que ellos mismos debieron habituarse a una nueva forma de trabajar.

Es conducente pensar, que la coordinación en el modo de enseñanza abierto a intercambios, las actividades de extensión cultural antes dichas, la existencia de un Taller de Producción Artesanal con características identitarias institucionales, la creación de un Taller de Investigación Tecnológica, la realización de Asistencias Técnicas en otras instituciones promovieran no sólo la creación de los Simposios Internacionales de Cerámica sino el deseo

de seguir encontrándose entre amigos ceramistas ya en otras localidades y a partir de otras convocatorias.

Las **industrias de producción cerámica** tuvieron su momento de auge en la producción y calidad, según (Schvartz, 2002)

Diversas publicaciones periódicas especializadas dan cuenta de la situación de la industria cerámica argentina. Entre ellas Cerámica y Cristal^{iv}, órgano de la Asociación Técnica Argentina Cerámica, donde aparecen artículos sobre la situación de la industria, por lo general de carácter estadístico y actas de Congresos organizadas por la ATAC. Esta publicación como la misma existencia de la Asociación evidencian la importancia que en los años 60 tuvo la industria cerámica y su necesidad de proyectarse a través de tareas de transferencia al ámbito social al “combinar congresos científicos con la exposición de equipos y servicios para la industria, conjuntamente con los productos de la industria nacional, para llegar no sólo al especialista, sino también al público en general”^v, realizadas entre 1963 y 1988.

La ATAC^{vi} surge “con fines exclusivamente técnicos” diferenciándose de otras dos organizaciones vinculadas a la industria cerámica: FICA (Federación de Industrias Cerámicas Argentinas) centrada en los problemas económicos y FOCRA (Federación Obrera Ceramista de la República Argentina) referida a aspectos laborales

En relación a la producción de los murales de los subterráneos de Buenos Aires, continúan los autores en (Schvartz, 2002)

Un antecedente en esta línea, que es particularmente valorado por los actores del campo artístico, es su temprana colaboración con la industria en los murales de los subterráneos, pero este tema no ha sido abordado desde una perspectiva industrial.

Si vinculamos esta fase industrial en la cerámica con la fabricación de otros productos, por ejemplo la producción de murales, debemos incorporar la importación de cerámica europea a la Argentina lo que refuerza la perspectiva colonial antes citada con estos estilos que se formará la cerámica decimonónica en el país con influencias que provienen de Francia, Nápoles, Cataluña y Valencia (Castellón) (Franch, 2001) Es a partir de la afirmación del coleccionismo del arte argentino entre 1930 y 1960 –fundamentalmente en pinacotecas que comienza a ser tema de interés “(...) donde el arte argentino asume un protagonismo inédito, quebrando la hegemonía del arte europeo que hasta ese momento marcó las elecciones estéticas de los aficionados locales desde el siglo XIX.” (Bermejo, 2003)

Las **industrias culturales** en las artes plástica y en particular la cerámica, se presentan en la posmodernidad (Díaz E. , 1999) en formatos de Simposios, Jornadas, Encuentros, Bienales

nacionales e internacionales de cerámica en términos de W. Benjamín, en (Martín-Barbero, 1991, pág. 49) a partir de “algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción.” Estas industrias están insertas en las dinámicas ciudadanas a partir de grandes convocatorias, algunas de ellas promoviendo la desterritorialización, los descentramientos, las transversalidades como de ciertas rupturas en la tradición, los modos de hacer y de saber que producen modificaciones.

Los formatos de **encuentros de ceramistas** se hallan en revistas especializadas, donde aparecen comentarios en Cartas de lectores sobre diversos encuentros, como el Encuentro Latinoamericano de Ceramistas a realizarse en Florianópolis (Brasil) por J. Fernández Chiti, la difusión del 4to Encuentro Nacional de Ceramistas en Benito Juárez (Cerámica. Arte & Técnica, 1992 -1993) o notas completas en (Enacer 2007, 2007, pág. 43) sobre El 10mo. Encuentro Nacional de Ceramistas realizado en Junín de Los Andes, Neuquén. Aunque con otros principios, la Bienal de Cerámica de Villa Gesell (Bienal de Cerámica de Villa Gesell) organizado por el Taller Municipal de la localidad. Por la extensión territorial y por las dificultades que transitan para sostener el taller cerámico son de gran importancia para la Patagonia Argentina, los encuentros provinciales realizados por el Taller Municipal de Rada Tilly (Chubut), los Encuentros en la Cordillera (Encuentro de Ceramistas en la Cordillera, 2018) que se realizan desde 2014 en el Rio Manso (Rio Negro). Enuncia su página web:

“un taller integral que incluye recolección e identificación de vetas de arcilla, preparado de pasta, realización de piezas con técnicas precolombinas, preparación de engobes y horneado a leña.”

Los Encuentros Nacionales de Cerámica que se realizan desde 1989 en distintas localidades del país que promueve la descentralización, la actualización cerámica y la fraternidad entre quienes participan. Un aspecto relevante son los últimos proyectos tecnológicos de innovación presentado en estos encuentros: los hornos de construcción artesanal que atraviesan las formas de hacer cerámica por su uso extendido por los estudiantes y docentes en las escuelas y su fácil construcción, son los hornos de papel o cartapasta, del tipo “póvera” que ha permitido hornear cerámica en las más adversas condiciones y con diversidad de materiales a la mano. La complejidad de este tipo especial de horneadas llega más tarde con

el aporte de los “Hornos escultóricos”⁴ realizados por estudiantes de la Escuela de Cerámica “Rogelio Yrurtia” de Mar del Plata realizados en los Encuentros Nacionales de Cerámica en San Esteban (Córdoba) y en Solar de la Guardia (Santa Fe)

Finalmente podemos agregar como ejemplo de **cerámica contemporánea** en términos de B. (Groys, 2008) no sólo designa el presente sino el acto de estar en el presente y de cómo se presenta este particular presente. El uso de la arcilla junto a otros áridos como la arena, el cemento y el yeso que podrían estar escindidos del fuego como **cerámica expandida**⁵ desde la revisión de estructuras disciplinadas históricas. El concepto “expandido” es abordado a partir del ensayo de R. (Krauss, 1979) "La escultura en el campo expandido", la incorporación del concepto de indisciplina que propone (Duarte Loza, 2015) en "Arte Indisciplinario". Y las producciones efímeras en su dimensión espacio temporales, únicas e irrepetibles. Un ejemplo de ello es el trabajo de lo sensible, un juego corporal en la obra de Marcela Cánepa^{vii} cuando aborda a la arcilla desde su **plasticidad en un soporte vivo**: su propio cuerpo, utilizando en el mismo diálogo los pliegues y morbidez de la piel con las texturas resultantes del estado de la arcilla y el agua que la contiene. En línea con el plano de inmanencia del Arte Núbico de la ceramista M. Baglietto^{viii} que explora la **espacialidad como materia** desde su propio concepto cerámico hasta desprenderse totalmente de la materia y prescindir de ella. En estos dos casos encontramos una relación directa entre el proceso y el estado tecnológico del material en función de sus intrínsecas propiedades y el resultado del proceso estético obtenido lo que permite rescatar las poéticas individuales de quienes exploran. Estos casos enunciados ilustran someramente algunos temas conceptuales donde la cerámica hace de una total presencia, como la relación cerámica y alimento constituyendo verdaderas ideas fuerza por su significativa participación en la vida de las personas.

⁴ <https://www.facebook.com/hornosescultoricosmdq> (Consultado 21/04/2021)

⁵ Este concepto fue presentado en el Encuentro Barro Calchaquí 2022 por la Lic. Graciela Olio y su equipo docente del UNA. En la presentación expusieron los materiales de trabajo Materiales cerámicos expandidos: además de las tradicionales pastas cerámicas, trabajan con otros materiales que consideran de igual forma cerámicos porque ya han sido alterados a priori por el fuego geológico (ciclo litológico) durante su formación, o alterados física y químicamente por la temperatura durante su producción industrial. <https://www.instagram.com/catedraolio/?hl=es> (consultado 10/08/2022)

Observamos en esta historiografía que la documentación escrita del formato “encuentro” se halla ausente, escasa o publicada en su mayoría en sitios web; siendo éstos de gran relevancia en sus aportes tecnológicos y de procesos, pues si bien son de corta data en proporción a la dimensión historiográfica en la cerámica, afirmamos como parte de nuestra hipótesis que los mismos han atravesado todos los ámbitos arriba desarrollados y que aún no han sido difundidos académicamente, aún se adeuda su escritura. Nos preguntamos ¿Cómo fue la divulgación de la cerámica en tanto asistencias técnicas y la comunicación del oficio en estos encuentros? ¿Qué tipo de organización demanda este formato para la gestión del conocimiento cerámico y la transmisión de los saberes producidos en ellos? Sin embargo, la fuerza de la historia de los Encuentros Nacionales de Cerámica de sur a norte y del oeste al este –siendo justos y decoloniales con su cronología, apuntan más a una relación de futuro, a las expectativas de lo que vendrá, lo que aún nos debemos como ceramistas, de lo que todavía falta andar y hacer como parte del colectivo encuentrista, como un relato crítico recuperar la memoria de quienes participaron.

1.4. Al cruce de los Encuentros. La definición del problema.

Para una equitativa distribución del saber cerámico técnico y artístico en Argentina de manera descentrada de las grandes urbes de acuerdo a nuestra hipótesis, debió organizarse **un dispositivo de gestión y participación** que articule en tiempos y espacios copresentes, una serie de elementos que funcionen de manera inequívoca en búsqueda de esta distribución tanto geográfica (alejada de CABA), equitativa como ya expresamos en las regiones periféricas del país y para todos los niveles y competencias del oficio cerámico. Expresa N. Richard en (Giunta A. , 2020, pág. 13)

Subvertir [la] dicotomía de poder requiere producir teoría local, conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales, que generen un desequilibrio de funciones en el interior de la repartición hasta ahora dividida entre el proliferar latinoamericano de las diferencias (como excedente de irracionalidad) y la función de quienes están encargados de producir “la narrativa de restitución del orden” que el latinoamericano usará para otorgarle a cada diferencia un lugar clasificable e interpretable.

Estas acciones restitutivas del orden recompondrían la relación entre escuelas públicas y talleres privados en la divulgación de la actividad cerámica que supere cuali y

cuantitativamente en contenidos y en su distribución a las asistencias técnicas que sí se realizaban en la comunicación del oficio; pero, estas asistencias se sucedían desde una perspectiva local, reducida en su alcance al nivel nacional. Entonces nos preguntamos ¿De qué manera se 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.

En el recorte historiográfico anterior observamos formatos de producción, de enseñanza, de distribución del saber y consumo de la cerámica desde su creación hasta nuestros días, esos estos mismos formatos (a otra escala cuantitativa) se presentan en los Encuentros Nacionales, podemos observar en el mapa que sigue que los mismos están distribuidos geográficamente en la Argentina en distintas localidades entre 1988 y 2019; entonces, en el trayecto de los Encuentros ¿Cuáles han sido los aportes materiales y simbólicos que atravesaron a las comunidades Sedes? ¿Cómo fueron esas experiencias que introdujeron ciertos cambios técnicos que denotaron en lo estético? Sabemos que un paisaje es proveedor de las materias primas para el ceramista, funda y conforma la identidad social. Las palabras, los términos y nomenclatura de los ceramistas locales constituyen el vocabulario propio y el modo de nombrar de cada región.

La década del ochenta fue la de expansión y crecimiento sostenido, de las empresas y de los diversos yacimientos (Piedra Grande S.A. P.G. La Toma S.As., s/f) Nos proponemos una escritura que incluya estas palabras que interrelaciona la actividad cerámica con el paisaje contexto de los Encuentros, atendiendo especialmente a los modos de vivir la cerámica en ese paisaje. En él radica la potencia del lenguaje de quienes allí lo habitan, sus realidades y cosmovisiones. Revisar críticamente como lo ha hecho T. Escobar (2014) en problematizar lo pendiente, la concepción de una cerámica sin conflictos. Nos preguntamos ¿Cómo se manifiesta la conflictividad territorial durante los Encuentros que expone abiertamente el problema del otro? Sabemos de postergaciones en el interior de los Encuentros con las comunidades originarias o primeras, la voz de las mujeres y las disidencias. Es por esto que rastreamos como problema los emergentes dentro de una trama histórica, para analizar el

Encuentro desde una postura situada y crítica respecto a las heridas coloniales y la opción decolonial porque las mismas heridas aún están abiertas.

La cerámica ritual, popular, de corte industrial, experimental, entre otras, están presentes en los talleres de los Encuentros, coexisten de manera simultánea, no sólo en la práctica cerámica sino también en las narraciones abiertas de quienes participan, las voces testimoniales, los relatos de vida, las biografías que se exponen abiertamente también las silenciadas, lo que explica las diversas líneas temporales que conviven en las prácticas de los Encuentros. Este tiempo múltiple nos hablan de un tiempo espacio sostenido por los ceramistas vivido y experimentado de formas diferentes, de manera performativa, temporal y territorial. ¿Cuáles rasgos de la cerámica tradicional latinoamericana encontramos como huellas supervivientes en las realizadas en los Encuentros Nacionales?

Formará parte de esta investigación la indagación de las maneras de vinculación metafórica y material entre **el paisaje entorno** de los Encuentros con las prácticas que allí se desarrollan privilegiando las voces que intencionalmente manifiesten o se encuadren en la cuestión territorial local en su realización (Flores Ballesteros, 2003) como emergentes de la cerámica americana (Corte, 2017) desde un encuadre decolonial (Dussel, 2020) (Mignolo, 2007)

En este sentido, también despierta vital interés en este trabajo el conocimiento en las distintas apariciones de la cerámica las diversas experimentaciones entendidas como **disrupciones**, un corpus exploratorio de las propiedades de la materia llevadas a límite de los encuadres tradicionales; en la valoración de los procesos creativos y tecnológicos por sobre la mera reproducción de los objetos cerámicos poniendo en quiebre –o por lo menos abriendo a su problematización el estatus de obra de arte cerámico. Es en este sentido que aparece un valorado cruce epistemológico donde emergen renovadas estéticas y con esto, nuevos interrogantes. Es en esta trama de participación colectiva (con lo nuevo) que se presenta lo intertextual. Las acciones que trasgreden la tradición cerámica colocándonos en ambos sentidos: como productores de la experiencia y en simultáneo espectadores de los procesos de rupturas en la relevancia de los procesos físicos y químicos en la materia.

Los bordes indefinidos de estos procesos creativos nos permiten interrogar sobre sus propios límites ¿Hasta dónde es realidad cerámica o metáfora y por lo tanto incumbe al ámbito ficcional? Aportamos la reflexión de (Jiménez, 1986)

El concepto de obra de arte supone, ante todo, una delimitación de ciertos productos humanos frente a otros, respecto a las obras «no artísticas». De un modo inmediato, pues, al hablar de

obras de arte establecemos una distinción entre éstas y los simples *artefactos*. Nos situamos dentro de una categoría especial en el mapa de los objetos y situaciones producidos por el hombre. Ya en este mismo punto, sin embargo, comienzan los problemas. ¿Dónde y cómo se sitúa la línea divisoria entre una obra artística y otra no artística?

En términos de Jiménez, utilizaremos la expresión “obra” o “de obra” (por vincularlo al oficio cerámico) y/o a “experiencia estética” (por el proceso creativo vinculado a lo poético) de manera indistinta para referirnos a partes o a la totalidad de las prácticas seleccionadas como casos para su análisis.

Con este proyecto de investigación intentamos reflexionar fuera del marco estricto y normativo de la categoría “arte” considerando que las prácticas del arte conllevan todas fuerzas expresivas y poéticas que responden a diversas subjetividades, historicidades, cosmovisiones entre otros condicionantes, lo que por esto, también podríamos preguntar si para los casos seleccionados que no entrarían en el corsé conceptual de “obra de arte de la cerámica”, en términos de (Escobar, 2021, pág. 31) “¿Habrá una pequeña muerte del arte?”

El corpus de la **cerámica experimental** está ligado en parte a la acción del fuego como definidor, a la exploración material e identificación de los reactivos de las componendas desde la física y química por ser elementos mayoritariamente refractarios y también fusibles. Aun así, cuando disponemos de esos resultados, observamos un artefacto lleno de huellas en tanto marcas de sinterización, color, texturas, roturas, asperezas, lisuras, chorreados, fundidos que nos colocan más cercano en las búsquedas del tipo antropológicas y también científicas en las preguntas ¿Qué es esto, qué ha sucedido? Sabemos de la relevancia de la documentación del **arte acción** por su cualidad efímera que incluye a las huellas como elementos a analizar. La escucha atenta de las voces testimoniales de quienes participaron de los Encuentros aún no han sido incluidas académicamente, precisamente porque el tiempo del pasado se halla vivido pero espera su irrupción en el presente como escritura comprensible y ordenada, mediante procedimientos de la narración, los testimonios hablan del pasado de los Encuentros (Sarlo, 2007) pero sin suspenderlos en el presente e implicándolos en un futuro en su propio devenir. Sabemos que los tonos de la época de las voces recuperadas se entrecruzarán con mi espacio biográfico (Arfuch L. , 2002). La idea será escribir una lectura transversal que incluya cuestiones de ruptura que promueven persistencias, supervivencias y discontinuidades en la actividad cerámica artística.

Una de las hipótesis de trabajo, hace referencia a la existencia de prácticas sociales del hacer cerámico, como disruptivas en relación a las estéticas tradicionales y a la puesta en crisis del oficio cerámico planteado por la modernidad occidental. Intuimos que estas prácticas sociales, podrían configurar los fundamentos para las búsquedas y reflexiones de la contemporaneidad. En segundo lugar, reconocemos las prácticas decoloniales a partir de la estrecha relación que mantienen con la cerámica originaria realizadas en los Encuentros, con perspectiva a su supervivencia en actuales ceramios. Finalmente, y dentro del problema a investigar, nos preguntamos cómo opera el paisaje contexto tanto en las prácticas disruptivas, las prácticas decoloniales y otras prácticas cerámicas, como lo son las efímeras desarrolladas en los Encuentros que esta Tesis pretende responder de manera no concluyente.

2. El método

2.1. De la biografía a las entrevistas.

“La entrevista es siempre una experiencia vital, muy importante para el entrevistado significa con frecuencia la única posibilidad que tiene de hablar lo más sinceramente posible de sí mismo, con alguien que no lo juzgue sino que lo comprenda”
Bleger (1964)

Al comienzo manifesté mi total involucramiento (cuerpo, voz, acción, identidad de ceramista y ahora la escritura) a los principios del Enacer. Si bien pasaron muchos años, para este trabajo me permití habilitar las palabras de quienes formaron parte de los Encuentros como testigos directos, en distintos roles como organizadores, talleristas, docentes, alumnos, participantes. Esta experiencia personal fue compartida con otros colegas, alumnos y amigos lo que me ha permitido triangular las diversas perspectivas⁶.

De modo dialógico, estos “otros” detonaron los conocimientos que a mí me faltaban, tomando como método entonces, esta cuestión dialógica desde mi identidad y también de la alteridad como un corpus indivisible. Me propuse recuperar las voces de quienes realizaron las prácticas de los Encuentros, a la luz de los años con cuestiones de mi interés que resultaron ser las prácticas y temas que no accedí en la escuela de Bellas Artes: el extrañamiento como ruptura a lo normado en mi propia crisis de representación (Didi-Huberman G. , 2008), salir a trabajar afuera de las aulas y conocer la cerámica originaria de mi país. Los propósitos y supuestos con los que abordé cada entrevista fueron explicitados al inicio de cada llamado. Comencé a solicitar los testimonios desde mi círculo más cercano y accesible, observé que respondían todos –salvo una sola persona nunca contestó, de aproximadamente 150 entrevistas, con mucho entusiasmo para que este proyecto no se interrumpiera, percibí la emoción, la felicidad de hacerlo, el entusiasmo que su voz era tenida en cuenta y valorada; se produjeron expectativas en el colectivo Enacer. Debo decir que por momentos desbordaba la emoción al mismo proyecto, la capacidad de entrega y la edad de quienes relataban el pasado compartido en los Encuentros se mezclaba con el presente que estaba siendo dimensionado en la significación de ese pasado compartido. “En tanto las formas que pueden incluirse en el espacio biográfico ofrecen (...) una posibilidad articuladora no sólo sincrónica sino también diacrónica”. (Arfuch L. , 2002)

⁶ Estamos conscientes de la importancia del lenguaje inclusivo en toda su diversidad. Sin embargo optamos por una escritura tradicional para facilitar su lectura.

Se realizó trabajo de campo en todos los Encuentros desde un rol activo participativo, como observadora, como asistente en los talleres y también de documentación fotográfica que se incluyen en la investigación.

2.2. La pandemia del Covid 19 como contexto de trabajo. Avances y retrocesos.

Todas las entrevistas fueron realizadas de manera remota, digital, fueron obtenidas en el 2020 y 2021 en contexto de la pandemia del Covid 19 por mail, wasap, por mensajes de texto y zoom compartido. Esto requirió de un aprendizaje extra, varias veces tuve que enseñar a usar las APP antes de realizar las entrevistas y yo misma aprender a grabar mientras realizaba las preguntas y escuchaba las respuestas. Por esto, también pudimos conversar en la misma semana en más de una oportunidad con colegas de Bahía Blanca –como T. Corte, de Rada Tilly –como Claudia Gómez y Adriana Vázquez o de Casira (Jujuy) –como Eugenia Reynaga, en el sentido que la virtualidad reemplazó el desplazamiento real territorial.

Por otro lado, en su sentido contrario, me impidió llegar a entrevistar a la ceramista Virginia Cruz, también de Jujuy pues expresó ”que no le gusta hablar por teléfono”. También tuve que aprender a preguntar y a escuchar desde mi cosmovisión ciudadina a ceramistas con otros modos y tiempos, como lo fue la amorosa María Cahuín de la comunidad mapuche y el amigo peruano S. López Fabián.

Ante las dificultades de conectividad, poseo en copia papel y audios MP3 todas las conversaciones realizadas, como así también me las envié por mail para disponer de ellas en cualquier dispositivo digital. En la voz de los ceramistas entrevistados he construido el cuerpo de la tesis, lo que me ha permitido reflexionar en la mirada de los otros mi propia mirada de ceramista.

2.3. Instrumentos.

Elaboré dos tipos de entrevistas como instrumentos de recolección de datos a las que designé por un lado “Ficha de la propuesta ofrecida” para los casos de las prácticas disruptivas y las decoloniales; y por otro, “Ficha de entrevista individual” para aquellos ceramistas que aportaran otras perspectivas de acuerdo al rol que vivió en la actividad. Ambas fichas contaron con espacio para los datos personales, Encuentro por el que contestaba, Talleres que había participado, comentarios, si disponía de fotos o videos. Se seleccionaron de la totalidad de las prácticas de los diez y seis Enaceres y en relación a las propuestas como **casos seleccionados** a desarrollar, todos los autores respondieron con mucha responsabilidad, reflexionando los contenidos interpelados a la luz del tiempo transcurrido. Los mismos autores me han facilitado los croquis, fotos personales, documentos que forman parte del trabajo y que dan cuenta de los recursos epocales. En varias oportunidades rescaté la palabra de un testimonio que no disponía de las diapositivas que usaron como recurso en su momento y tiempo después me la ofrecía otra persona que sí las conservaba, como una colaboración compartida. Como documentos de apoyo se utilizaron copias de las Actas de Asambleas realizadas en los Encuentros, folletería original, copias de cartas del generoso intercambio epistolar acontecido previo a la virtualidad, todos los originales (salvo los particulares) obran en el IMCAEV que me fueron cedidos. Los videos que se confeccionaron en cada Encuentro han servido de apoyatura visual y testimonial donde se indica.

2.4. El recorte de la investigación.

Como señalo más arriba, me he propuesto en este trabajo, investigar los recorridos y aportes producidos por los Encuentros Enacer. Enfoco en las hipótesis, que se preguntan acerca de los aportes que produjeron estos Encuentros en término de prácticas disruptivas, y si estas prácticas, se han constituido en legados. En esta misma dirección, me he preguntado, si estos Encuentros, han posibilitado para las búsquedas de políticas decoloniales formas poéticas populares, emergentes y descentradas en Argentina con proyección a los países limítrofes. Se presentan en forma de Capítulos en tres ejes que nuclean la problemática de interés:

- Las prácticas disruptivas
- Los paisajes
- En clave decolonial

Entendemos a los planos del saber provenientes del arte y las ciencias como permeables, lo que nos adelanta un nuevo plano contingente que resulta común. (Machado, 2006) En esta instancia no nos interesa discriminar dónde limita cada uno de ellos, asumiendo la no existencia de purismos y recuperando como de gran riqueza epistémica, en términos de N. (Richard, 2006) **los pliegues y los cruces** de estos planos, que si bien se analizarán por separado son necesarios e interdependientes entre si. En los Capítulos correspondientes se puntúa las especificidades de cada uno de los ejes.

Como objetivos específicos se intentará describir los modos en que fueron realizadas las prácticas donde se presenta **el extrañamiento** que rompe la matriz perceptiva como sesgo contemporáneo, en cuáles se hace presente como quiebre de la tradición cerámica y de qué manera lo hace.

2.5. La importancia de la deconstrucción ¿Cómo está hecho?

En primer lugar, los Encuentros se desarrollaron en diez y seis localidades distintas en todo el país, lo que nos permite afirmar que nuestra posición decolonial de la investigación no se realizará sobre la periferia del país sino desde la periferia de las grandes urbes para construir **discurso situado** entendido como “postura epistémica” (Castro Gómez, 2007, pág. 251 y 252)

En segundo lugar, las interpretaciones personales sobre lo disruptivo para seleccionar los casos analizados están más cercanos a los problemas de una interpretación que al encuadre de categorías que nos podrían conducir probablemente, por la matriz colonial, en su sentido contrario, reconociendo en todo momento los límites de la interpretación. Sin embargo, asumimos el compromiso de justificar los encuadres para cada práctica artística en particular entendidas como textos para su análisis, recuperamos la frase de U. (Eco, 1992, pág. 32)

(...) las diversas prácticas de deconstrucción desplazan vistosamente el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve un puro estímulo para la deriva interpretativa (...)

Desde una filosofía americana reconsideramos desarmar el saber artístico hegemónico de la modernidad en camino a su desconstrucción histórica, conscientes de la persistencia del trabajo diario, de las prácticas, de la memoria, de cómo estamos formados intelectualmente, y contribuir a la construcción de una pedagogía de la cerámica en Argentina y por extensión a Latinoamérica de manera crítica, inclusiva y decolonial. (Mignolo, 2007) Incorporamos la mirada de los ceramistas encuentristas del Barro Calchaquí pues interpretamos como un continuum en el espíritu filosófico de los encuentros. Leemos el encuadre en (Paltrinieri, 2019)

En nuestro país se suceden de manera creciente diversos encuentros de ceramistas, abiertos al público, que tienen como objetivo principal el intercambio de conocimientos y prácticas sobre procesos cerámicos. [al que mencionan al pie Encuentro Argentino de Ceramistas ENACER] Actores diversos provenientes de contextos y trayectorias también diversas se reúnen para compartir su quehacer cerámico y construir un espacio horizontal de intercambio y reflexión en torno a esta materialidad y sus posibilidades artísticas.

En el presente trabajo nos proponemos identificar algunos rasgos característicos que se desarrollan en estos eventos: el encuentro, lo participativo, lo colectivo, lo descentrado, lo silenciado, las culturas no occidentales, lo temporal, lo político, la desconstrucción del oficio, lo procesual. El entramado que forman en conjunto se ve intensificado y reactualizado cada vez que sucede uno de estos encuentros ceramistas.

Consideramos de suma importancia la cuestión afectiva y lúdica en el proceso creativo, el encuentro fraternal de los ceramistas en los Enaceres, para ello se incorpora a la investigación a H-G. Gadamer [1977] (1991) con el texto *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* y desde lo latinoamericano sumamos el aporte de la exposición cerámica y perspectiva de *La magia de la risa y el juego* (Morante López, 2004) en el arte mexicano originario que nos permite anclar el concepto desde lo decolonial. Asumimos la posición aportada por la Prof. Dra. M. Zatoryi (2007) cuando afirma en la utilización de la voz del amo en este caso el conquistador europeo y a sus designaciones conquistadas como *precolombinos*, por carencia de nuestras propias palabras. Es por esto que nos dirigiremos a las primeras comunidades y los testimonios de sus pueblos como **originarios o primeros pobladores** y/o sus descendientes como tal, aunque entendemos la extensa bibliografía que utilizan el término. Nuevamente nos avocamos a la bibliografía de A. Quijano (1998) en su texto *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en America Latina* para sostener nuestra hipótesis del encuadre en cómo signamos y designamos al otro y en la relevancia de

esta decisión incluyendo el indigenismo en la revisión de la mirada canónica en los Encuentros y la perspectiva de género con los feminismos en América Latina desde R. Segato (2016) con el aporte del Observatorio “Ahora que si nos ven”.

Finalmente, utilizaremos la deconstrucción como método de trabajo, priorizando lo procesual por sobre la obra en todas las experiencias disruptivas, incluyendo en la problemática de trabajo pensar como ceramistas en la deconstrucción del oficio, reconociendo todos y cada uno de sus tradicionales principios tecnológicos pero éstos, podrían tener una fecha de vencimiento, como lo han demostrado las experiencias de la cerámica expandida en cuanto que analizaremos los recortes de interés pero no toda la puesta. ¿Y si el fuego como herramienta corre su imprescindibilidad? Dice (Agamben, 2007, pág. 341)

El éxito de la deconstrucción en nuestro tiempo se funda, precisamente, en el hecho de que concibe el texto entero de la tradición, la Ley entera, como una *Geltung ohne Bedeutung*, como una vigencia sin significado.

Para ello, recurriremos a la estrategia de identificar analíticamente el trabajo a partir de preguntarnos ¿Cómo está hecho? Apoyándonos en el texto que inquiera ¿Cómo lo hicieron? De (Belinche D. &., 2020)

(...) donde se articula una metodología analítica que, sobre la base de contenidos específicos del arte [de la cerámica], privilegia el estudio en torno a la forma, los procedimientos, las operaciones, los recursos y las técnicas desarrolladas en las obras. (...)

2.6. Articulaciones conceptuales.

El horizonte biográfico marca un camino de decisiones para la investigación marcando los conceptos de interés desde el campo formativo, sin embargo la diversidad narrativa en el desarrollo y el análisis también incluirá la errancia o la deriva, el desdoblamiento y el desvío privilegiando la riqueza del problema por sobre los datos duros o tecnicistas, consideramos a las disrupciones como una oportuna experiencia para cruzar otros saberes obteniendo desarrollos transtextuales en tanto textos dentro del texto de análisis con resultantes heterogéneos. Sabemos que la cerámica no está aislada de los problemas del mundo contemporáneo, por ello estarán presentes los conceptos y elementos de la gramática del arte

cerámico con vistas a su actualización como también las problemáticas emergentes: la perspectiva de género, la participación colectiva, la interculturalidad, la producción de alimentos para dar de comer, los métodos de la ciencia, la urgencia del cuidado del medio ambiente, el territorio como disputa (Wechsler, 2015). También registramos en las entrevistas realizadas las desigualdades en Latinoamérica donde el paradigma colonial aún está presente cuando hablamos de cuerpos, territorios o fronteras porque aflora en la discusión la complejidad de nuestras identidades (casos que se abordarán en El Bolsón, Chaco y Humahuaca) cuando nombramos lo regional, arte del interior, ciudadano o periferia, son sólo etiquetas que se recortan muchas más veces como categorías de la modernidad y dejan afuera las ricas particularidades que nos definen, esta es la razón que nos lleva a analizar las prácticas cerámicas de los Encuentros como emergentes de la decolonialidad y desde la afectividad como gesto político en línea con los principios de discusión de ceramistas argentinos, diversos y contemporáneos^{ix} que comienzan a ser replanteados con la irrupción de los Encuentros.

3. Acerca de los Encuentros Nacionales de Cerámica

3.1. ¿Qué son los Encuentros?

Los Encuentros Nacionales de Cerámica son un espacio popular creado por ceramistas para ceramistas con el objeto de difundir y compartir conocimientos en diversos formatos de talleres, como clínicas de alfarerías, modelados escultóricos, charlas, debates, exploraciones de tierras, elaboración y formulación de esmaltes, técnicas de tratamiento de superficie, construcciones de diversos hornos, quemas. En un clima afectivo y de entusiasmo intelectual. Se realizan cada dos años en distintas localidades del país llamadas Sedes que se eligen por votación en una gran Asamblea de acuerdo a lo que ofrecen sus delegados representantes. La abreviatura Enacer aparece escrita por primera vez en una carta de una de sus fundadoras, Beatriz Cabezas en 2017 aunque ya se la nombraba cotidianamente para referirse a ellos desde 1988 entre ceramistas amigos que deciden encontrarse para compartir afectos y conocimiento, por primera vez en la localidad de Puerto Madryn, Chubut. “El ENACER (sic) antes de nacer”⁷ Carta de B. Cabezas:

Los objetivos que nos planteamos creo que no están escritos en ningún lado, pero principalmente conocernos entre ceramistas de diferentes lugares, intercambiar conocimientos, buscar solución a problemas comunes, y sobre todo, disfrutar de estar juntos haciendo lo que más nos gusta, que es embarrarnos y ahumarnos. También nos impusimos hacer actividades abiertas al público y una exposición para difundir nuestro trabajo.

Su origen está relacionado con los afectos de la amistad y las convicciones sobre el trabajo del oficio y la práctica de la cerámica. Como organización civil sin fines de lucro surge luego de varios años de temor y de aislamiento social por las persecuciones sindicales, gremiales, académicas, obreras, estudiantiles, producto de la dictadura cívica eclesial y militar. Un aislamiento que generó inercia social, segmentó proyectos colectivos que debieron madurar junto a los años democráticos, impidiendo además el desarme de una educación artística cristalizada –como ya expusimos en la historización en un modelo reproductivo muy alejado del creativo, experimental e investigativo del arte. (Pineau, 2006)

⁷ Obra en Anexo

3.2. Características generales.

Sólo entre el primer Encuentro en 1988 y el segundo transcurrió un año, luego se desarrollaron bianualmente desde 1989 hasta 2019 en distintas localidades de la Argentina. Como organización surgió de una charla entre amigos, hubo que organizarlo todo, como por ejemplo el tema de la cantidad de delegados y su representatividad en cada provincia por su extensión y por densidad demográfica. Uno de las primeras discusiones identificado como problema y debatido en Asamblea fue el nivel de representatividad de los delegados en la interpretación de **los centros y las periferias** por las lógicas idiosincrasias de cada región, uno de los casos emblemáticos fue la provincia de Buenos Aires por la cantidad de participantes y sus delegados en proporción a su densidad demografía en relación muy desproporcional a otras regiones, lo que termina impactando en los resultados porque todas las resoluciones se toman en Asambleas.

Los Objetivos y la Organización del Encuentro se extraen de una carta dirigida a la Dirección Nacional de Artes Visuales, escrita por los delegados por la Capital Federal Julio Di Martino y de la pcia. de Bs. As E. Garavaglia⁸, (Buenos Aires, 10 de octubre de 1989) a los fines solicitar auspicios. En ella leemos la promoción del acercamiento entre ceramistas de todo el país; la idea de intercambiar experiencias de trabajo a través de talleres, exposiciones y discusiones con el propósito explícito de contribuir al mejoramiento y la difusión de nuestra⁹ cerámica, la investigación, búsqueda y revalorización de técnicas cerámicas originales de nuestro país y avanzar hacia la convocatoria a un Congreso Nacional y Latinoamericano de Ceramistas. La afirmación de la difusión nos motiva a preguntarnos ¿A cuál cerámica *nuestra* se referirían? La forma de organización tiene cierta dinámica en cuanto a mantener una estructura: una Comisión Permanente Del Encuentro integrada por un delegado de cada provincia participante que tienen dos años de mandato y la elección de sus miembros se realiza por Asamblea, una Comisión de Delegados que funciona en cada provincia y está integrada por un Delegado por localidad o institución participante; un Comité Organizador Encargado de la Realización del Encuentro, siendo su Sede la provincia que lo convoca.

⁸ E. Garavaglia Docente ceramista, fundador y miembro activo encuentrista, organizador de la CH. Representó a la pcia. De Buenos Aires Expuso propuestas hasta el 5to. Enacer donde renuncia de manera indeclinable,

⁹ Subrayado del original

Participantes: la convocatoria se realiza a todos los ceramistas: técnicos, profesionales, estudiantes, artistas, docentes a instituciones oficiales o privadas, como así también a otros profesionales con incidencia sobre la cerámica, como los geólogos de las empresas caolineras presentes en las cercanías de las Sedes que comienzan a dar charlas e integrarse con encuentristas y a donar importante cantidad de minerales cerámicos para las instituciones educativas. Las formas de participación pueden ser con debates, ponencias, presentación de trabajos de investigación, talleres, exposiciones, entre otros formatos de presentación. la misma implica pertenencia como encuentrista sin contemplar grado o nivel de experiencia, lugar de residencia o títulos académicos. Las posibilidades de participación como Expositor con Propuestas teórica a desarrollar, Propuesta impresa, Propuesta individual y/o Propuesta de trabajo de taller. Como Asistente: a las diferentes actividades. Los requisitos de participación consisten en tener una actividad dentro de la cerámica o relacionada con ella, presentar una obra por participante para la exposición como obligatoria y otra optativa para donar a la Sede y el pago de una inscripción de 30 dólares. Esto último está sujeto a modificaciones.

Relevamiento geográfico temporal



[Figura 1] Mapa Relevamiento geográfico temporal

1. Puerto Madryn, Chubut. 1988
2. El Bolsón, Rio Negro. 1989
3. Humahuaca, Jujuy. 1991
4. Benito Juárez, Buenos Aires. 1993
5. Santa Rosa, La Pampa 1995

6. Concordia, Entre Ríos. 1997
7. San Rafael, Mendoza. 1999
8. Resistencia, Chaco. 2001
9. Oberá, Misiones. 2004
10. Junín de los Andes, Neuquén. 2007
11. Chapalmalal, Buenos Aires. 2009
12. Playa Unión, Chubut. 2011
13. Neuquén capital, Neuquén. 2013
14. Santa María, Catamarca. 2015
15. San Esteban, Córdoba. 2017
16. Alto Verde, Solar De La Guardia y El Pozo, Santa Fe. 2019

3.3. Las prácticas cerámicas: el taller.

Nos referimos al concepto “taller” a un espacio experimental, y a partir de esto a todo aquello que se proponga como algo flexible y dinámico en todos los órdenes. Los cambios dentro de ese espacio se producen en función de las necesidades del proyecto o programa con materiales, herramientas o conceptos. Esta modalidad permite en el tiempo modificar el taller (total o parcialmente) de acuerdo al resultado de las experiencias Pero no aparece como algo asistemático o inorgánico, se siguen respetando ciertas pautas del oficio, y lo que va surgiendo da lugar a las modificaciones posteriores. Estas exploraciones materiales o experimentaciones pragmáticas generan e incluyen las contradicciones en el hacer, lo que refuerza reiteradamente **la poiesis** la particularidad ficcional del arte en tanto generar las tramas tematizando los talleres una y otra vez.

En cada Enacer se presentan aproximadamente entre 40 o más talleres que abarcan las cuatro propiedades de la disciplina cerámica: la plasticidad, la contracción, la coloración y la refractariedad. El formato taller fue entendido en los Encuentros como síntesis de la práctica cerámica, su propia teoría necesita de su puesta a prueba como parte fundante de una hipótesis de trabajo y; a su vez, las prácticas cerámicas necesitan de una base metodológica en su formulación, aún las prácticas más controversiales. Vemos que ambos campos (teoría

y práctica) se sinterizan –valga la analogía con los procesos cerámicos, en forma compacta poniéndolos siempre a prueba como ensayos de trabajo.

Los talleres se ofrecen al comenzar el Encuentro con la Acreditación, y la cantidad de talleres que se puede elegir depende de la cantidad de inscriptos sugeridos por los talleristas que estiman de acuerdo a las características del trabajo. Por ejemplo, el trabajo interdisciplinario de los talleres ofrecidos por T. Corte como lo fue en Junín de los Andes, Chapalmalal o en Mendoza, de 40 a 70 participantes o más. En el Rakú y la construcción del Rakugama (horno) por Im Kyong Woo¹⁰ y Marcela Romano¹¹ en Santa Fe 2019 debieron acotarse en su desarrollo para no desbordar las horneadas con las garrafas disponibles y el tiempo propuesto para el trabajo. Si bien este formato prevalece en las propuestas ofrecidas por los talleristas, también existen otras formas como demostraciones, ponencias orales, presentaciones de escritos, de viajes a otras latitudes y de exploraciones territoriales.

3.4. Primera hipótesis: Los Encuentros como dispositivos.

Para fundamentar una de nuestras hipótesis, relevaremos las fuentes disponibles que nos permitan avizorar los alcances posibles en pos de una reformulación del término, incluyendo los textos de apoyo para su desglose y análisis. Desde que comienzan los Encuentros se confeccionan variados documentos escritos para organizar las acciones de evento que se estaba gestando, cartas entre delegados, se realizaron carteles de difusión para llevar a las instituciones, solicitudes de fondos y auspicios, votaciones de Sedes, entre otros fines; hubo ceramistas muy comprometidos con la escritura en papel como borradores, inscripciones, Libros de Actas, en cartas coloquiales, en formularios. Una caja con papeles originales y algunas copias quedaron en resguardado en el IMCAEV, allí se realizaban las reuniones la mayoría de las veces y los delegados al regresar de los viajes las guardaban. Conforme pasaron los años, el soporte papel fue dejando paso al soporte digital.

¹⁰ Ceramista, nació en Seúl (Corea) Participó en varios Encuentros como tallerista. <https://www.facebook.com/kyongwoo.im/> (Consultado 20/05/2022)

¹¹ Ceramista argentina. Estudió en IUNA, participa de los talleres en el IMCAEV, Hornos sin fronteras <https://www.facebook.com/marcelafabiana.romano> (Consultado 20/05/2022)

La documentación papel fue muy importante, –como una herencia cultural, es la parte estructurante de la organización del Encuentro, permitió darle fuerza testimonial a las ideas apasionadas entre delegados, que el resto de los encuentristas se anoticiaban después. El “hubo que organizarlo todo” de esa charla entre amigos los papeles organizacionales hoy nos sirven de documentos que demuestran que, para conformar una organización se necesitaba de una estructura. Los ceramistas fundadores recibieron un capital intelectual del oficio que venía siendo de una manera, conforme pasaron los Encuentros se fortaleció el formato con el aporte de los encuentristas como agentes determinantes para corporizar las ideas, realizadores de un trayecto que estructuramos y que se fue amoldando a las contingencias internas y externas. Fuimos y somos estructurados por los Encuentros y también fuimos y seremos ceramistas encuentristas, estructurantes de los Enaceros del porvenir. (Zatonyi, 2007)

El apartado anterior nos permite dilucidar la cantidad de temas, afectividades, desconciertos, incertidumbres, intereses, problemas, nuevos conceptos, prácticas y un sinfín de contingencias con los que se aventuraron los ceramistas para un proyecto colectivo de largo alcance, con una dinámica horizontal que resista el tiempo afrontando los riesgos y las dificultades que esta forma de trabajo conlleva. Nos preguntamos ¿Qué tipo de andamiaje pudiera resistir en el tiempo, adaptarse a las diversas geografías de la Argentina, permita trabajar colectivamente, crecer como amigos ceramistas, descentralizar las prácticas, con las lógicas que cada una de estas cuestiones representa?

¿Qué es un dispositivo?

Presentaremos nociones del término como punto de partida para su encuadre. Nos interesa el relevamiento como un primer aporte descriptivo recabado del trabajo de A. Romero & M. Giménez “¿Qué es una Técnica, qué es un Medio y qué es un Dispositivo?” (2005 [2003]):

(Del latín *dispositus*, p.p. de *disponere*, disponer) Dícese de lo que dispone.
Derecho. Aplícase a la parte de una ley, sentencia o declaración que contienen precisamente lo determinado, resuelto, estatuido o dispuesto, en oposición al preámbulo o la exposición de razones y motivos que le precede. Mecánica. Mecanismo o artificio dispuesto para obtener un resultado automático. Disponer (dis-poner) Colocar las cosas en orden y situación conveniente. (SITUAR = ORDENAR) Preparar, prevenir. Deliberar, determinar, mandar lo que ha de hacerse. Ejercitar en las cosas facultades de dominio, enajenarlas o gravarlas, en vez de atenerse a la posesión y disfrute. Testar acerca de ellas. Valerse de una persona o cosa,

tenerla o utilizarla por suya. Prepararse a morir, arreglando para ello los negocios temporales y espirituales.

La noción de dispositivo ha sido empleada con frecuencia en el campo de los estudios visuales, discursivos, científicos, semiológicos, en tratados de mecánica, y otros ámbitos; entendiendo que en la misma noción de dispositivo aplicada al arte incluye la ruptura de los bordes disciplinares y comunicacionales. El término fue desarrollado por J. (Aumont, 1992 [1990], pág. 171) cuando se refiere a la noción en línea con las artes visuales, que en esta investigación podríamos aplicarla recortadamente, alejados de un formal análisis de obra, pero afirmativamente cuando hablamos del proceso **del tiempo de la imagen y el tiempo espectadorial**. Por ejemplo, en función del análisis de las prácticas efímeras realizadas con arcilla, las mismas requieren de la documentación fotográfica y/o filmica; o la huella del fuego en las instantáneas digitales, entre otras acciones y procesos. Otra perspectiva del término, abordada por O. (Traversa, 2001) podría habilitar una herramienta analítica para un especial tipo de estudio con mayor precisión, es probable en futuras investigaciones desde la semiología o la lingüística en términos específicamente **discursivos de la poiesis cerámica** de los Encuentros. En (Giunta A. , ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?, 2014) se describen situaciones en que el término dispositivo constituye un todo de ruptura. El rol de la obra, su montaje y lo que ellas activan en la sociedad espectadorial en que surgen; caso las vanguardias europeas o las lecturas de las fotografías de Katz. Para nuestra investigación sobre la especificidad del objeto de estudio en cuanto a sus características, los autores no son suficientes para abordar la hipótesis planteada, por lo tanto elegimos el encuadre que le otorga al término dispositivo G. (Agamben, 2014) pues lo define, por un lado como “término técnico” donde recuperamos la idea de **estructura**. Luego en el pensamiento filosófico de M. Foucault en relación a lo que éste llamaba “gubernamentalidad o el gobierno de los hombres”, que lo vinculamos con lo decisivo del concepto de **estrategia**. Porque en términos políticos, es la llevada a cabo por los encuentristas para sostener en todas las condiciones y adversidades la posibilidad de llevar orgánicamente los Encuentros a cabo. Continúa G. Agamben el análisis, cuando dice en una entrevista en 1977 que si bien M. Foucault nunca da una propia y verdadera definición del término, sí aproxima a una especie de definición. Es esta especificidad que nos sirve como encuadre. Describe (Agamben, ¿Qué es un dispositivo? , 2014, pág. 7)

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos." "...por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante.... El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder" "Lo que llamo dispositivo es mucho un caso mucho más general que la episteme. O, más bien, la episteme es un dispositivo especialmente discursivo, a diferencia del dispositivo que es discursivo y no discursivo".

Estructura y estrategia

En una carta abierta¹² como invitación a ceramistas de todo el país firmada por la “COMISIÓN DE ORGANIZACIÓN IV ENCUENTRO” (sic) se describe pormenorizadamente el perfil de los mismos como un ideario de organización. Desagregamos la misma para su análisis luego de la invitación de participación, enuncia:

- *“En la convicción que compartir nuestro trabajo y conocer nuestros problemas, es una necesidad de unirnos y unir nuestro arte con nuestro pueblo y nuestra Nación”.*

Observamos un registro de la desconexión existente entre los sujetos del colectivo de los ceramistas; la existencia y la socialización de los problemas como una posibilidad de solucionarlos y; el encuadre desde una perspectiva social vinculando “nuestro arte” con “nuestro pueblo” reconociendo la falta de representación existente en la Argentina desde una organización popular dedicada a la cerámica, reiteramos entre el centro y los bordes del país. Este vínculo pone en tensión el concepto desde el campo del arte pues se mete en los modos de aprender cerámica: ya no es necesario una “escuela de Bellas Artes” como lugar de élite para aprender la buena cerámica sino que las construcciones y también las rupturas epistemológicas podrían surgir en estos Encuentros.

- *“Este evento, si bien busca auspicios oficiales y privados, y los tiene, es independiente de todo organismo y responde sólo a nuestras decisiones mayoritarias, tomadas en*

¹² Invitación escrita en Buenos Aires el 4 de abril de 1992. Copia que obra delante de mí

asamblea entre asamblea y asamblea, mediante sus organizamos de delegados y Comisión Permanente”.

Leemos una intencionalidad manifiesta en el perfil democrático, explícito en las decisiones y los resultados obtenidos en las Asambleas, aspecto muy relevante que no existía en el colectivo cerámico, muy poco común en la sociedad post dictadura. Los términos “organización, delegados y asamblea” por citar ejemplos arriba escritos fueron términos aún en pugna entre civiles, conflictivos en la década del '80, sabemos que para su utilización cotidiana hubo que transitar al menos, por un período temporal y un trabajo de desarme minucioso por parte de los Organismos de Derechos Humanos para comenzar a despojarlos de prejuicios y temores.

- *“El intercambio y conocimiento mutuo, busca romper el aislamiento, secretismo y conducta elitista que por distintos medios es propuesto como el camino para triunfar del “arte oficial”. (sic)*

Dicho por ceramistas como un secreto a voces, valga la figuración; existió un recelo de compartir fórmulas, técnicas y recetas, como que lo que sucedía en los talleres privados era reserva de ese ámbito cerrado como los alquimistas medievales en sus torres de encierro, usamos los mismos términos: aislados y sin intercambio alguno. Sabemos que desandar los caminos en pos de una deconstrucción en cualquier ámbito social, el artístico no es la excepción: ese aislamiento produjo cierta idea de élite en los talleres de enseñanza privada por la pertenencia a esa cosmovisión como una posición de privilegio, hecho que registraremos como diferencia y ruptura de ese andamiaje con los Encuentros y muchos años más tarde con la producción de los Simposios en el IMCAEV, entre otros eventos. Proponemos reiterar la pregunta a los fines de problematizar el encuadre ¿Cuándo, cómo, dónde triunfa el “arte oficial”?

- *“El Encuentro no sólo es un intercambio de conocimientos técnicos, sino que nos permite abrir los ojos antes la complejidad geográfica, cultural y racial de la Nación. Entendiendo que en el conocimiento y aceptación de nuestras diferencias está la posibilidad de unirnos”.*

En el párrafo precedente entendemos varias cuestiones. Por un lado una posición de principios en tanto que, si bien podemos o no intercambiar saberes, el Encuentro supera con creces el mero intercambio. Por otro, a colación, avisa de una compleja realidad que se vivía en carne propia: la misma realidad geográfica de cada uno de los encontristas como la misma idiosincrasia se presenta sin más cartas que las biografías en algún lugar de pertenencia. El término “(...) racial de la Nación” queda conectado a una idea de frontera, ora provincial o regional que entendemos como necesaria parte de la construcción política de un Estado Nación. Quienes escriben la carta ponen en funcionamiento los imaginarios homogéneos de la existencia de un otro alejado en tiempo y lugar pero, que finalmente son, fueron o serán encontrados. La aceptación de las diferencias queda encerrada en el marco del deseo que podría suceder, como una intención dentro de una gran solapa de realidad colonial de clases, géneros y razas que atraviesa todo el territorio en Argentina hasta la actualidad.

“La sola necesidad de plantear un ENCUENTRO, ENCONTRARNOS reconoce el hecho del desencuentro entre nosotros por nosotros por tanto no debe asustarnos las diferencias, debates ni el impacto cultural siempre y cuando partamos el RESPETO MUTUO y la necesidad de terminar unidos, generando la energía para continuar nuestra labor y crecimiento.”

En concordancia con el resto de la carta invitación, el texto precedente refuerza las ideas decoloniales asumiendo las diferencias desde un marco respetuoso con miras a encontrarnos en el trabajo de la cerámica, siento en este caso el ámbito cultural necesario para construir consensos.

A partir de las definiciones arriba escritas, el material documental disponible, las experiencias personales directas, lo recabado en las entrevistas realizadas, cruzaremos este presupuesto como estructura del Enacer en el campo de la definición de Dispositivo de G. Agamben en su función estratégica:

a) De “un conjunto resueltamente heterogéneo”

El Enacer nuclea a participantes, talleristas, vecinos, Sedes, propuestas, técnicas, problemas, y una serie de otros aspectos que lo conforman. Todas estas categorías de análisis pueden a su vez ser revisadas por otros ámbitos para su mejor comprensión desde otras perspectivas estéticas, pedagógicas, sociales, comunitarias, políticas, tecnológicas.

b) De “discursos e Instituciones”

Lemas que se emiten en las inscripciones, enunciados, Anteproyecto de Reglamento, prólogos, objetivos y principios del ENACER. Manifiestos, Cartas Abiertas, documentos, encuadres de organización, de resolución de problemas, Actas de Asambleas, un nutrido volumen epistolar, avales a los municipios, universidades, Fondo Nacional de las Artes, auspicios.

c) De “instalaciones arquitectónicas”

Todas las Sedes deben demostrar primero que cuentan con la capacidad de albergar a todos los participantes tanto en hoteles como campamentos accesibles, espacios cerrados para laboratorios, exposiciones, demostraciones abiertos para los talleres, en clubes, escuelas, estaciones ferroviarias, museos, etcétera.

d) De “decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas”

Colectivo de ceramistas y/o con afinidad al oficio, con capacidad autónoma de convocatoria y de decisiones a partir del encuadre de Asambleas. La recaudación se traspa a la próxima gestión en un marco reglamentado escrito y en Cajas de Ahorros de varios encuentristas referentes, todas las veces se realizan en Asambleas soberanas donde se vota y escribe lo actuado en Actas. Existe un Anteproyecto de Reglamento.

e) De “enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho”

Hemos mostrado con los ejemplos propuestos en los talleres la existencia de documentación escrita, fotográfica y filmica de las experiencias. Si bien los enunciados de los talleristas no toman rigurosamente al método científico en su forma, sí lo plantean en sus contenidos conformando nuevos marcos interpretativos de la teoría cerámica. Existe numerosísima documentación técnica y estética de lo trabajado en los Enacer que es en el tiempo real lo que supera a cualquier texto o manual. Compartir públicamente los saberes es una decisión política que refuerza cada dos años la idea de un aprendizaje emancipador: referenciándose en el arraigo de las tradiciones histórico culturales a partir de técnicas autóctonas representativas en paralelo a las divergentes o disruptivas. Todos los casos desarrollados en nuestra investigación permiten inferir las reflexiones que surgieron a partir de los principios por un lado, del deber ser como responsabilidad de lo que se realiza y por otro, del cómo ser feliz en tanto afectividad y comunión colectiva. Este modo de conocer, de democratizar

los saberes de manera popular, abierta y accesible es contenido de enseñanza y discurso político, primero porque toda persona de la comunidad que desee acercarse al mismo puede hacerlo y segundo, el modo de distribución horizontal de conocimiento cerámico.

f) De “el dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.”

Los encuentristas se reconocen e identifican con la pertenencia y la participación en los Encuentros, dentro de la red de elementos nos posicionamos “como nativos o nacidos”. Un proceso de subjetivación que habitualmente lo constituyen los dispositivos, en este caso, el Enacer produce “sujetos encuentristas” (Oliveras, 2019, pág. 196) Somos el enlace de los ítems arriba desarrollados, comprendemos que funciona como un dispositivo en tanto red simbólica que impacta en las subjetividades de quienes participan; es afectiva por los lazos y vínculos de cercanía que se generan porque no aísla a las personas sino que por el contrario las acerca, funcionando en la promoción de las diferencias en los trabajos de investigación, enseñanza y organización de talleres de producción y comercialización de la cerámica. Las **relaciones afectivas** se conciben como muy presentes cuanto más socialmente se comparte el proyecto pues los ceramistas creen en él, porque más allá de las contingencias predomina la empatía, la confianza y la amistad como denominador común. Desde las entrevistas recabadas analizamos los emergentes de lo dicho: la alegría de contar y compartir los afectos en primer lugar (amistad, solidaridad y lealtad). Los entrevistados privilegiaron la importancia del aporte del paso del Encuentro en el conocer al otro, cómo trabaja, lo que observó y lo que recuerda. El motor objeto que hace funcionar al dispositivo es el vínculo afectivo, la responsabilidad de continuar el oficio, la expresión y experimentación cerámica en la construcción de su sentido colectivo.

Por lo dicho, recuperamos la idea inicial en cuanto el Enacer funciona como un dispositivo de gestión y participación en tanto estructura que se sostiene en el tiempo (1988-2019) y a su vez, somos estructurados por él como un diálogo zigzagueante que toma tópicos locales de cada Sede y de cargas significativas por y para quienes participan.

4. Las Prácticas Disruptivas

Las prácticas disruptivas son aquellas que producen cierta conflictividad epistémica y puedan generar renovadas relaciones conceptuales en los procesos de subjetivación procesual, desde lo estética y/o tecnológico. Sabemos que las prácticas por sí solas no se reducen a la mera materialidad de su realización, nos interesa rescatar **la trama** lograda a partir del tema propuesto por los talleristas. Aparecen como disrupciones en la lógica disciplinar histórica, sin embargo podrían incluir al resto de las prácticas cerámicas no sólo desde las propiedades de la arcilla sino también desde lo material, formal y/o procedimental. ¿Qué antecedentes previos tuvieron los artistas del proceso de producción de obra/objeto/acción antes de éstas prácticas? Analizaremos específicamente el criterio disruptivo a partir de la idea pregnante de su realización con la utilización de los materiales del medio, las técnicas llevadas a cabo para su concreción, focalizándonos en el ¿cómo está hecho? privilegiando para la escritura los procesos por sobre el producto final. También nos interesa recabar los modos de cocción propuestos, consideramos es fundamental su estudio y documentación de obra acción por su cualidad efímera, observando además las condiciones de su emplazamiento; y su actual estado si aún persistiera el objeto en la cultura local.

Desde el encuadre natural, las características del paisaje en función de cómo opera en los procesos de producción vinculando el territorio con su presente y su pasado social. Entendemos que las prácticas que rompen cuestiones perceptivas tienen un tiempo diferenciado de los estándares, por eso nos preguntamos como dato que podría orbitar el tiempo empleado que llevó la realización de la propuesta y desde lo relacional la cantidad aproximada de participantes y las relaciones que dinamizaron entre quienes participaron de esos procesos de producción, sean ceramistas, vecinos, docentes, técnicos. y de cómo esta relación influyó en la elaboración de la propuesta. Incluyo imágenes, croquis, y diseños que colaboran con la explicitación de las propuestas.

4.1 Una Propuesta De Investigación ¹³

“Así como nosotros estábamos fascinados con la tierra roja de Misiones, ellos estaban fascinados con nuestra arcilla y caolín blanco, uno siempre añora lo que no tiene.”
Sonja Vitulic¹⁴

Utilización de arcillas locales. Estado de la cuestión de la investigación empírica

Uno de los problemas emergentes a la hora de investigar el material local es la falta de escritura sobre las experiencias realizadas. También la falta de conceptos para nombrarlas y el desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar los elementos naturales con una comprensión tecnológica, la escritura metodológica que supere lo meramente instrumental de la recolección. Debemos agregar que la bibliografía usada en esos años era mayoritariamente europea, escasa, o en inglés. Frente a esta falta de escritura local sobre nuestras propias experiencias, leemos a T. Escobar en “El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular” (2014, pág. 39)

(...) que aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran en el casillero de experiencias diferentes y deben ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitable reformulaciones a la hora de considerar lo artístico latinoamericano.

T. Corte presenta en el 3er Enacer las “Experiencias en recolección de Arcillas y preparado de pastas para alfarería en el sur. Ámbito pampeano –norte Patagonia. Un recorrido teórico práctico” (Corte, 1991) donde sintetiza las búsquedas de arcillas y la preparación de pastas desde 1978 hasta 1990. En “Memoria sobre pastas compactas” (Garavaglia, 1987) enuncia las dificultades cuando comenzaron junto a un grupo de estudiantes una investigación sobre arcillas para gres en el IMCAEV

Lamentablemente no contamos al iniciar nuestro trabajo con suficiente cantidad de datos de experiencias similares que, a no dudar, se ha realizado en nuestro medio. Ni tampoco con una bibliografía producida en nuestro país específica de la materia que nos ocupa.

¹³ 1er Enacer Puerto Madryn (Chubut) 23 al 31 de enero de 1988 Por docentes y alumnos del Taller de Artes Visuales de la Municipalidad de Rada Tilly Adriana Vázquez y Claudia Gómez. Siempre dentro de este caso nos dirigamos a “investigación” nos estaremos refiriendo al trabajo de Rada Tilly, salvo que se indique lo contrario.

¹⁴ Ceramista Encuentrista que habita en la Patagonia. La frase fue dicha por el Enacer de Oberá.

A. Vázquez¹⁵, una de las autoras de esta propuesta en relación a cómo empezaron con la investigación habla de **los modos de aprender**, modos replicados –como anticipamos en otras escuelas de cerámica en el país. Rememora:

Se aprendía cerámica medio a los ponchazos porque hasta ese momento nadie venía de ninguna escuela digamos... La chica que daba cerámica en ese momento, había visto tres cosas en Bellas Artes en Comodoro, y en realidad te diría que las chicas que en ese momento daban el taller, creo que consultaban específicamente a Chiti y los tres libros locos que había. Y entonces ahí, medio prueba y error, prueba y error, empezamos así como a los tumbos (...) de pensar...de tener la posibilidad de usar las arcillas locales, porque bueno nuestro terreno es muy bentonítico, arcilloso (...) es Eva Celia Duarte la que le pregunta a Eduardo (Garavaglia¹⁶) esta inquietud. Entonces dice Eduardo: podrían encarar esta investigación, de ver qué pasa con estas arcillas...y ahí es donde...como que él ordena un poco el método de investigación, cómo tendría que ser, creo que es importante el aporte jajá... (A. Vázquez Entrevista personal realizada 28 de julio de 2020)

La figura que sigue es un ejemplo de trabajo posterior al presentado en el 1º Encuentro, lo que refuerza la idea de una *acumulación cognitiva* en una investigación en tanto búsqueda de solución a un problema concreto que es la utilización de las propias arcillas. Esta propuesta con sus modificaciones será luego presentada por la delegación de Rada Tilly en los Enaceres de Humahuaca, Benito Juárez y Santa Rosa.

Continúa A. Vázquez:

Mirá, ese cacharrito de la foto lo hizo Tato en el '91, que seguimos con esto de investigar nuestras pastas locales, las arcillas y que se yo...; y que en algún momento yo te comentaba que en realidad es tanto trabajo hacerla apta que en realidad...creo que no, no funciona, porque fijate en esta foto que vos vez ahí que tiene esa impureza...eso es carbonato de calcio; por qué? Porque toda esta zona hace no sé cuántos años atrás estaba cubierto por mar, y vos podés encontrar ostras...todo lo que...subís al cerro, la meseta, y en la punta de la meseta tenés estas conchillas...entonces tienen mucho carbonato de...de qué sería la conchilla? De calcio! Entonces se te hacen estos agujeritos...es un tratamiento complicado para lograr que se pueda usar. Por otro lado, como también tiene mucha bentonita encoge mucho...bueno. Entonces en realidad no estamos usando esta arcilla –la que nos queda como más cerca-; por ahí si lo que usamos para los esmaltes de alta es ceniza de centolla o ceniza de las matas que tenemos por acá.” (Entrevista personal a A. Vázquez realizada 30 de julio de 2020)

¹⁵ A. Vázquez, ceramista, docente, vive en Rada Tilly, trabaja en los Taller Municipal de Cerámica. Autora junto a C. Gómez de numerosas propuestas en relación a las minerales de la costa radatillense.

¹⁶ E. Garavaglia ceramista, Profesor titular de Taller Cerámico 2/4 en Universidad Nacional de las Artes Vive y trabaja en la pcia. de Misiones. Editor de la revista Cerámica. Activo participantes y delegado en los Enaceres.



[Figura 2] Prueba de pastas sureñas donde se identifican minerales aptos y no aptos.

Fuente Fotografía gentileza A. Vázquez

El pasaje de utilizar materiales industriales o naturales de la zona donde vive el ceramista es **un pasaje**. La materia que se utiliza como imprescindible es la arcilla, como también otros minerales para componer una pasta: cuarzo, feldespato, caolines, calcio, para los esmaltes o cubiertas vítreas conchas de bivalvos, cenizas de árboles, algas, matas. De cómo opera este pasaje en un proceso y convertirse en discurso estético cuando ese material natural se transforma en objeto cultural es tarea de los teóricos. Avizorar los recursos naturales de cada región geográfica requiere de una mirada comprometida con el paisaje natural –para no contaminarlo y/o desperdiciarlo, y de cómo el uso de estos insumos resultará en lo estético conceptual en la producción de obra. Justamente es este pasaje lo que convierte el sesgo en ideología. El objeto de esta propuesta a partir de lo que identifica y valora Norma

Clementoni¹⁷, marca el tópico disruptivo como un aporte relevante del Enacer al corpus cerámico:

Las actividades que se realizaron como novedosas en ese momento fueron distintos trabajos que trajeron personas de lugares alejadas de Buenos Aires donde se analizaban y estudiaban los elementos minerales del territorio para poder formular sus propias arcillas y sus propios pigmentos colorantes, dado que aun viviendo en el sur del país, *utilizaban las arcillas que se compraban en Buenos Aires*. Eso fue una parte muy importante porque se empezó a descubrir un mundo maravilloso que a lo largo del tiempo nos dio el resultado que hoy goza la cerámica, donde no hay una sola tendencia dentro de lo que es la construcción de objetos, en cuenta a la imagen, a su textura, de sus distintas composiciones. Así que desde ese punto de vista lo más relevante *fue transitar el estudio de los terrenos* para quien pueda utilizarlos en su lugar y cambiar –por otro lado la mentalidad de lo que es o no la cerámica a lo largo y en lo sucesivo de los Encuentros se fue integrando otras zonas donde se hacía otra cerámica. (N. Clementoni Entrevista personal realizada el 13 de junio de 2020)

Aquí aparece otro aspecto importante cuando hablamos de la inclusión de nuevos materiales en la exploración, investigación y aplicación de los recursos locales porque estamos abordando **los otros modos de producción** que requiere la utilización de este nuevo material seleccionado. Conocer estos otros modos nos permite tomar conciencia de la relación entre el taller cerámico y los recursos naturales del paisaje, un abordaje cerámico de la geografía Argentina en 1989. En este primer Encuentro aunque la Sede Madryn no presentó una propuesta específica con lo territorial. Sin embargo si se inscriben otras cuatro propuestas que dan cuenta de la relación entre la materia prima, el paisaje y la cerámica como tema recurrido en la Patagonia. Se extrae del Informe Final del Encuentro:

1) La “Experiencia Micro”

Propuesta por E. Villafañe acerca la reflexión “sobre el uso de los recursos naturales locales para una cerámica representativa o regional, (...) debería partir para su elaboración de las materias primas locales...” Siendo esta última frase la única idea coincidente entre todos los participantes luego del debate de las comisiones.

¹⁷ N. Clementoni Técnica ceramista. Ex Coordinadora de Talleres en el IMCAEV hasta el año 2015, participó en varios Encuentros. Vive en Avellaneda

2) “Experiencias con arcillas de la zona”

La delegación de El Bolsón expuso diapositivas que mostraban una real integración entre el paisaje del lugar y el trabajo que el ceramista realiza en ese puntual cotidiano. En voz del coordinador C. Leporace¹⁸

Nosotros presentamos un trabajo con los alumnos de la escuela, todo lo que era el movimiento de la escuela con respecto a... cómo nos organizamos para obtener los materiales [...] entonces bueno, nos proveíamos de arcillas de la zona, prácticamente trabajábamos con muy poca materia prima. (C. Leporace Entrevista personal realizada el 06 de julio de 2020)

3) “El nombre y el Medio”

La delegación de Bariloche coordinada por Zalka Arnsek y Ruth Viegner con su propuesta de integración grupal orientaba metafóricamente en esta misma dirección en cuanto a “unir significados y significantes en una sola imagen plástica dentro de un medio circundante que aporte connotación.”

4) “Una propuesta de Investigación”

Es la propuesta de Rada Tilly que fue presentada como investigación, instancia que supera e incluye a la reflexión, la extracción, su procesamiento, la utilización en probetas en laboratorio para su análisis cuali y cuantitativo, y la evaluación de los resultados del objeto de estudio, de manera metódica y expandida a otros recursos naturales disponibles en el territorio local. Según consta en el Informe Final “... la buena recepción de esta labor por parte de los asistentes, el intercambio de opiniones y conocimientos, hablan de una necesidad de transitar este camino de investigación para aproximarse a una cerámica con sentido regional.”

El diálogo con Adriana Benbassat¹⁹ expone abiertamente los emergentes:

Yo creo que el aporte de este encuentro a la comunidad fue que descubrieran que había muchos ceramistas trabajando, mucha gente comprometida con el lugar, gente que le importa la naturaleza, el medio ambiente, somos muy cuidadosos.

¹⁸ C. Leporace Ceramista docente. Vive y trabaja en Viedma desde 1992. Técnico de la Escuela Nacional de Cerámica. Participante y coordinador en 1º y 2º Encuentro de Ceramistas. Jurado en Salones. Expone su obra, obtiene numerosos premios. Actualmente docente en Escuela de Arte en Carmen de Patagones.

¹⁹ A. Benbassat Ceramista, vive en Puerto Madryn desde 1982. Participante 1º Encuentro de Ceramistas. De familia tradicional de ceramistas reconocida en la comunidad, junto a su esposo se dedica al Rakú

A partir de ese encuentro que nosotros hicimos y que después se replicó en distintos lugares cada 2 años, el espíritu del encuentro no ha sido solamente (y se fue acrecentando con los años) el hecho de mostrar el trabajo de cada uno, o como uno trabaja, sino también de *las necesidades que tenemos cada uno de los integrantes de esto en los distintos lugares de la Argentina*. No es lo mismo el norte que el centro que el sur. Cuando llamo el centro, llamo las grandes capitales como Buenos Aires, por ejemplo. Entonces, también se comparte el hecho de las necesidades que cada uno tiene. Si bien mi taller es particular, entonces tengo una empresa familiar-particular, hay otros lugares donde realmente las enseñanzas se hacen desde la comunidad. Y ahí es donde fallan las cosas, *donde no hay ayuda de los municipios o de los gobiernos...Se trabaja muy en solitario*, hay lugares que lo hacen todo muy a pulmón, que no tiene ayuda de alguna manera. Entonces también ese es el espíritu de estos encuentros: no solo compartir lo que hacemos sino también compartir nuestras necesidades. Que me pasa a mi acá en Chubut, que le pasa al otro en Jujuy...bueno y así en todo el país, no? Sobre todo los que trabajan en la comunidad, en talleres barriales, talleres municipales, en talleres provinciales...*Todavía falta que se le dé a esto la importancia que tiene*. Como salida laboral por un lado, como oficio-arte por otro y como tantas otras y otras especialidades y disciplinas artísticas. Fundamentalmente en este caso uno necesita de muchas cosas, de muchos insumos. *Los que vivimos en el interior por ejemplo, muchas de las materias primas son compradas afuera, en Buenos Aires por ejemplo*. En mi caso no porque la compro en el sur, *pero todo es compra, o sea todo se paga...y los fletes y las distancias y los pedidos se hacen muy complicados*. Y sobre todo el que tiene que vender fuera de su taller, también se hace complicado en el mercado...” (A. Benbassat, Entrevista personal realizada el 12 de julio de 2020)

Por lo expuesto, identificamos las dificultades que transitan los ceramistas sureños para sostener el taller cerámico, la desigual distribución entre el centro y la periferia del país a la hora de proveerse de materias primas industrializadas y, los costos que esta desigualdad impacta en el producto final. De manera transitiva el desconocimiento del uso de los recursos del lugar le ha otorgado a la cerámica la misma calidad industrializada en el aspecto del tratamiento de su superficie. Paradójicamente alude el tema, S. Vitulic²⁰ cuando responde sobre la mirada entre la materia y el territorio en una propuesta llevada al 9no Enacer:

Queríamos aportar o mostrar algo de nuestra provincia (del) Chubut; y justamente como a 150 km de Trelew en la zona del Dique Ameghino está la planta de extracción y lavado de arcillas y caolines de Piedra Grande –que es la gran proveedora de arcillas y caolines, cuarzo y feldespato a la industria cerámica y a todos los ceramistas del país- queríamos bueno...mostrarle al resto del país, íbamos a ir a un punto tan distante de la Argentina –como Misiones, queríamos mostrarle de dónde, unos de los tantos lugares de dónde salen nuestras materias primas. Sabemos que quizá los ceramistas que viven en zonas urbanas tienen, como material para trabajar, pastas ya preparadas y compradas en los negocios de insumos de cerámica; por el contrario, nosotros carecemos en la ciudad, en la zona y en las cercanías de negocios de insumo para cerámica, pero podemos acceder a materias primas. (S. Vitulic Entrevista personal realizada el 19 de septiembre de 2020)

²⁰ S. Vitulic, ceramista, vive y trabaja en Chubut. Aporta más adelante datos sobre los yacimientos de materias primas de la planta Piedra Grande, proveedora de arcillas, caolines y cuarzo a todo el país.

¿Cómo está hecho?

La experiencia “Una propuesta de Investigación” fue desarrollada oralmente por la delegación e ilustrada por paneles donde se incluyeron resultados prácticos y un detalle con información escrita. El comienzo del trabajo del taller rada tílense (relativo a Rada Tilly) se origina en la necesidad de trabajar con materiales de la región para lograr la identidad de la cerámica de la localidad. La metodología de trabajo incluyó salidas de campo, morteradas de los materiales, visitas al laboratorio del taller, conocer los elementos, identificarlos, tratarlos: lavar, pesar, medir, tamizar; hacer catálogos con probetas de distintos porcentajes de los elementos seleccionados, comparar, anotar y reflexionar. Constituyéndose todas estas acciones en una nueva experiencia. El giro disruptivo está puesto **en los nuevos modos de producción del conocimiento y por consiguiente su impacto en la calidad estética** que este proceso conlleva. Estamos ante la presencia de un desafío intelectual a partir de otros objetos de estudio, que incluye trabajo en equipo, crecimiento humano para sostenerlo y la posibilidad de seguir investigando junto a su difusión para el enriquecimiento colectivo.

Decimos **investigación** porque la propuesta aporta una rigurosa metodología de trabajo y un informe escrito final puesto a consideración de los participantes al Encuentro, siendo clave por la innovación en los procesos realizados con los recursos locales. Esta afirmación nos permite registrar la importancia del método nunca antes utilizado, porque ha modificado los aspectos estéticos y a partir de esto la posibilidad de otra tematización simbólica a partir de los recursos naturales cercanos. A los fines de actualizar el estado de la cuestión para futuras investigaciones como aporte recibido hemos decidido incluir el documento en el Anexo.



[Figura 3] Panel de muestras de los recursos naturales utilizados en tecnología cerámica.

Fuente Fotografías gentileza A. Vázquez

4.2 Rakú²¹

Escribir sobre Rakú, dicen “es comenzar un laberinto borgeano”. Podemos delimitar su temperatura, cubierta y tipo de pasta pero, cuyo resultado terminarán sorprendiéndonos en un plano de inmanencia, de posibilidades creativas infinitas, básicamente es una infracocción. El sistema americano para realizar cerámica Rakú significa “pronto o rápido” quemando esmalte de las piezas entre 800 y 900 °C; una vez fundido el esmalte, se baja el fuego y el ritmo, se retiran las piezas incandescentes utilizando unas pinzas largas para no quemarse. Las piezas se arrojan calientes en tachos con hojas secas o aserrín para la reducción del oxígeno lo que ocasiona un denso humo. Es muy común sumergir las piezas aún humeantes en baldes con agua para su completo enfriamiento. R. Martín, discípulo de Paul Soldner introduce la técnica del Rakú desde EEUU en 1970 en la ciudad de Bahía Blanca, luego lo lleva en 1975 a Capital Federal, marca **la primera huella performática** en la cerámica cuando lo performático como condición artística en la cerámica Argentina aún no estaba siendo presente, quizás como un hecho aislado de exploración que como una práctica arraigada. En (Villaverde V. , 2014, pág. 25) Dijo R. Martín:

Nadie más entusiasta que yo en su difusión, desarrollaré un curso en la Galería Ática en Olivos. Abrigo la certeza de captar el interés de una juventud imaginativa y creativa como pocas, que se dejará atrapar con placer en los hilos a veces misteriosos e inconsútiles del Rakú y dominar una de las artes del fuego

El profesor C. Leporace lo realiza en la Casa de la Cultura de Avellaneda junto a sus alumnos de la escuela. E. Garavaglia contextualiza su propia experiencia en 1984 en la Plaza seca del Centro Cultural San Martín en Buenos Aires:

Era un **espectáculo extraño**: un horno exótico alimentado a leña, instalado en el medio de la ciudad quemando cerámica de una manera inhabitual, con una tecnología que contradecía las normas más comunes sobre el modo de hacer cerámica. El Rakú era entonces una práctica poco divulgada aún entre los ceramistas. (Entrevista personal realizada el 06 de octubre de 2020)

Estas referencias que preceden sirven para introducirnos en algunas cuestiones que marcaron como **cuestión divergente** en el oficio cerámico que entraría a los Encuentros. Si bien es en

²¹ 1er. Enacer Puerto Madryn (Chubut) 23 al 31 de enero de 1988 Por B. Cabezas, E. Garavaglia, G. Mañé y E. Villafañe.

el ámbito de la tecnología y por consiguiente en los aspectos estéticos en pastas y esmaltes que se producen los cambios de mayor importancia. El Rakú introduce además, otra acción disruptiva **que es la participación** de quienes desarrollan la técnica nunca antes alcanzada en la cerámica en Argentina.

En 1911 el maestro Bernard Leach fue tentado a compartir una fiesta en Japón al aire libre, junto a artistas y escritores; donde apenas llegados los invitan a pintar sus piezas cerámicas con esmaltes y a participar de todo el proceso que incluye la particular horneada. “Como resultado de esta experiencia, debió despertarse en mí un impulso adormecido, pues enseguida busqué un maestro” (Leach, 1981, pág. 51 y 52) Esta imagen de participación colectiva, creación de un tiempo nuevo que evita el aislamiento de los talleres, nos acerca a la idea de **fiesta** que describe Hans-Georges (Gadamer, 1991, pág. 46) en “El arte como fiesta”:

La fiesta. Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos.

Observamos una paradoja que plantea la condición del tiempo: en 1911 el mismo año que B. Leach celebró junto a sus amigos la fiesta del Rakú en Japón, el francés N. (Bourriaud N. , 2020, pág. 28) escribe

Después de la instauración en 1911 del meridiano de Greenwich como patrón general y de la creación -al año siguiente- de un tiempo universal fijado por la Oficina Internacional de la Hora, los humanos sufrieron un movimiento de estandarización de sus ritmos de trabajo.

Vemos que la práctica del Rakú reúne en la misma **experiencia de la fiesta** a la comunidad y al **tiempo** como clave de ésta. Habla de “la experiencia al tiempo asociada.” Si el trabajo es el negocio, la palabra negocio es una palabra latina formada de *nec* y *otium*, o sea "sin ocio", el trabajo divide a cada uno en lo que debe hacer, nos separa; niega el esparcimiento, a la fiesta. El Rakú entonces consagra el giro: es tiempo de celebración, fiesta alrededor del fuego, porque no sólo estamos juntos, sino que lo hacemos congregados para hornear colectivamente. **Lo público** se hace presente en la práctica cerámica. De los talleres privados a lo colectivo artístico y social. Las plazas y los patios abiertos ya son los nuevos puntos de encuentro para la celebración de la práctica artística, montar los objetos de la escenografía cerámica: tachos, mesas, sillas, pinzas, aserrín, garrafas, horno, mangueras. La disposición

en el espacio para una escenografía del orden. Todo está dispuesto todo ahí para realizar el Rakú: esperar que las piezas tomen su punto para retirarlas con las pinzas y someterlas a la reducción, ese es el carácter temporal del Rakú, la duración de la práctica de acuerdo a la cantidad de piezas, la disposición de las participantes y las materias primas. Es el tiempo espacio de hacer Rakú, existe una intencionalidad de ocuparnos con la actividad abierta: la fiesta es la comunidad de Puerto Madryn en la plaza del estacionamiento de un supermercado a las 17 hs. del día miércoles del 27 de enero de 1988 en el 1er. Enacer. La cadena de significantes comienza desde la propuesta de una actividad coordinada por la delegación Sede, al aire libre, abierta a la comunidad y por varios miembros participantes. Como una actividad que desde su mismo nombre enuncia el perfil: para el público en general. Quiere decir que los transeúntes sin conocimientos previos en la cerámica están incluidos en la participación. En el Informe Final entregado por la Sede se lee: “Por lo atrayente del procedimiento del Rakú, la experiencia contó con numerosos observadores que en muchos casos tomaron parte activa.” Entendemos que no es sólo la construcción de un objeto cerámico sino **una acción concreta, participativa y abierta**. Es este tópico una de las cuestiones disruptivas que asume el 1er. Encuentro, incluir la participación y la mirada pública en la práctica cerámica desde los hechos y procedimientos, marca una relación directa entre la experiencia cerámica y la incipiente construcción estética como valoración comunitaria, frente a un público no especializado. La inclusión de otros espectadores en la práctica cerámica excedió el lenguaje de la disciplina, motivando con esto a prestar especial atención a la percepción comunitaria como otro modo de conocimiento y significación lo que lleva a entender el nuevo corpus de intenciones. 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.

El Rakú; también puede ser interpretado como un dispositivo constituido por la articulación en la práctica artística entre ceramistas que manejan el control del tiempo de la horneada en la relación tiempo temperatura; que sostienen las pinzas cuando sacan con sumo cuidado

las piezas incandescentes del horno, la reducción final en los tachos con aserrín y que al ahumar otros deben tapar para reducir el oxígeno y finalmente el público expectante.

Este público que participa, al comienzo lo hace pasivamente rodeando la escena intentando decodificar de qué trata toda esa escenografía (como un montaje entre personajes, avisos coordinados y el humo) hasta que se anima a participar en algo que puedan hacer o sostener, constituye por primera vez una verdadera **estética relacional** como define N. (Bourriaud N. , 2008, pág. 142)

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Este encuadre de trabajo permitió a posteriori el desarrollo de una idea concreta de participación comunitaria para las comunidades Sedes. En el tiempo-espacio-acción que conlleva la práctica del Rakú, se agrega **el alimento**, regresamos a la idea de fiesta de G. H. Gadamer. En general parrilla con carnes, bondiolas y chorizos, pizzas integrales y verduras, acompaña el tiempo del horneado, refuerza la cuestión afectiva, de intercambio social e intelectual. Una connotación relacional, donde el arte y el alimento se encuentran en la participación colectiva. Estos intercambios simbólicos y materiales que se suceden en la espera son centrales en la ocupación del tiempo-espacio-acción: una articulación de distintos abordajes para aproximarse a las emociones y los afectos con los que se tramita la experiencia. Esto constituye una **unidad** como campo de conocimiento de la cerámica. Es la matriz de la experiencia directa que promueve **la intensidad** de la misma. (Balo, 2019) Este proceso que incluye a la fiesta, el alimento, el público curioso, el fuego centrípeto de ceramistas, la hechura cerámica, las herramientas del taller al lado de la parrilla encendida, la transformación de los materiales, el esmalte que se funde a la temperatura del Rakú y la espera que las cosas sucedan, cuestiona al saber encorsetado de los talleres privados. Le saca la tela al fantasma dejando desnudo el conocimiento de cómo se hace a la mano de quien quisiera tomarlo. Esta puntual convocatoria de los ceramistas y la participación de la comunidad un tanto ajena a la cerámica tradicional permitieron ampliar la zona de frontera del centro y la periferia en la que suceden los hechos artísticos.

Esta acción disruptiva representa dentro del 1er Encuentro de Ceramistas **un sistema de reinterpretación de un lenguaje**, propio del Rakú japonés que existe en Argentina aproximadamente desde hace cincuenta años, a partir de la interpretación que hicieron otros

ceramistas que la importaron desde otros países, tal son los casos de R. Martín que lo trae desde Estados Unidos en la década del setenta y de E. Garavaglia desde España en 1984. Este comienzo en Puerto Madryn se inscribe como fundacional en el quehacer cerámico en Argentina hasta el presente. La práctica está instituida en los Encuentros constituyendo una performance familiar identitaria del oficio para re interpretarlo y gozar de él.

De La Estética Del Rakú

Con la inclusión del Rakú en los Encuentros, comienza a extenderse un especial tipo de valoraciones y conocimientos sobre las superficies y desarrollos estéticos aún muy poco difundidos: pastas ásperas y ennegrecidas que dan cuenta de una reducción focalizada; esmaltes cuarteados, chorreados, a veces con elementos pegados, virutas y ciertas “desprolijidades” que corrieron la frontera de lo hasta el momento conocido y naturalizado como lo fueron los esmaltes comerciales de 1020/1040 °C. En el escrito, continúa E. (Garavaglia, La cerámica, situación y prospectiva, 1989):

(...) Huellas de los procesos de elaboración, accidentes y señales producidas por el fuego no son evitadas se aceptan y se muestran. En cambio de forzar la materia para que se aproxime a la idea se trata de desnudar su historia, mostrar el proceso, acercarla al mundo. Hemos visto mucho “Rakú” en muestras y jornadas, como nunca tanto. Pero la imaginación parece agotada en la reiteración de recetas y procedimientos, en una técnica que sin lugar a dudas tiene una ancha franja de indagaciones.

¿Cómo está hecho?

“Casi nunca usamos esmalte de plomo. Sometemos a las piezas en un intenso proceso de reducción apenas sale del horno de esmaltado, lo que se obtienen objetos vigorosos y llamativos con brillantes superficies esmaltadas craqueladas en contraste con la pasta áspera y oscura de la reducción.”
Marta Farías (1985)^x

Esmalte blanco mate 70 %
Minio 30 %
R. Martín. 5to. Enacer La Pampa (1995)

Dice A. Benbassat:

Nosotros empezamos haciendo rakú, por una cuestión accidental pero hasta el año 2001 hicimos solamente rakú, vivíamos de la cerámica y de eso, con Julio Díaz mi marido, y ofrecimos nuestro taller para hacer las experiencias de rakú, que teníamos todo, el horno a gas, y todos los elementos necesarios para poder hacer eso. Pero a su vez se hicieron, para que la comunidad también asistiera, no era un encuentro cerrado, estaba abierto a la comunidad. Pero la comunidad de Madryn es muy particular, sobre todo en esa época que no eran tantos habitantes, así que ellos mucho no participaron. Si participó gente de distintos lugares como figura en ese afiche: Lago Puelo, Buenos Aires, Esquel, Trelew, vinieron gentes (sic) de todos lados, fue maravilloso. Con Emilio en una esquina céntrica de Puerto Madryn hicimos una demostración de rakú, armamos un hornito muy precario, con un torno, era un lugar que había un espacio, como si fuera un hueco de un edificio, un terreno baldío, vacío, y ahí en pleno centro hicimos esta demostración. (A. Benbassat Entrevista personal realizada el 12 de julio de 2020)

Del Informe Final del Primer Encuentro Nacional de Cerámica

“Rakú, experiencia abierta” Actividad participativa coordinada por varios miembros del grupo organizador del Encuentro.

Objetivo: Esta propuesta apuntaba a integrar al público en general al hecho cerámico y por lo tanto se llevó a cabo en una esquina céntrica de la ciudad.

Desarrollo: Se esmaltaron y quemaron una veintena de piezas de alfarería previamente bizcochadas, utilizando un pequeño horno a gas de garrafa. Por lo atractivo del procedimiento del Rakú, la experiencia contó con numerosos observadores, que en muchos casos tomaron parte activa. Se repartía también arcilla para modelar, propuesta que fue especialmente bien recibida por los chicos.”



[Figura 4 (Izq.)] Escenas de quema. [Figura 5 (Der.)] Horno de tambor con manta refractaria para quemar a gas.

Fuente Fotografías gentileza B. Cabezas (Izq.) y S. Solís (Der.)



[Figura 6] Esmaltado del Rakú: participación colectiva en Pto Madryn.

Fuente Fotografía gentileza S. Solís

4.3 Horno de papel descartable²²

“El término *ex forma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder.”
N. Bourriaud (2015)

El aporte del horno descartable de la mano de E. Garavaglia al 1er. Encuentro es de un valor incalculable en el tiempo. Por su intenso uso y apropiación generalizada incluyó todo tipo de experimentaciones como por ejemplo la versión “Viceversa” de G. Mañé, en el horno de acequia coordinado por T. Corte y en los hornos escultóricos coordinados por Belén Chamorro²³. Estos ejemplos demuestran su repercusión en el desarrollo tecnológico y en su accesible fabricación al alcance de los estudiantes y talleristas; tributarios de esa primera realización hecha en Puerto Madryn. Un objeto que logró potenciar su propia fuerza refractaria en la diversidad de materiales, se ha ido complejizando en su contenido y en todas sus adaptaciones. Esta noción de presencia en el tiempo, **su durabilidad** en parte da cuenta lo que se ha logrado capturar en la generación de ideas y derivas formales y tecnológicas; que entran en múltiples diálogos en cierto modo con cada contexto cultural donde se emplaza. Paradojalmente encuentra su conflicto de existencia en el descarte del objeto; ergo su **descartabilidad** en cuanto a la materia se refiere de este tipo especial de hornos. Compartimos lo dicho por T. Escobar en (Richard, 2014, pág. 81) “Las acciones transgresoras buscan desorientar el orden simbólico, alterar el trazado que aquieta (y clausura) el contorno de lo social y distribuye las jerarquías de lo visible y lo enunciable.” Según el programa de actividades del 1er. Encuentro se publica como “Actividad participativa” (...) en un lugar a determinar de acuerdo a las condiciones climáticas 10 hs.” Tiempo y espacio se hacen presentes en la condición de su realización, estimando que en Pto. Madryn para la fecha del Encuentro marca un 9% de probabilidad de precipitaciones. Dice E. Garavaglia:

En Puerto Madryn mi ponencia fue la construcción de un horno para quemar cerámica empleando papel y una barbotina de arcilla y aserrín. De esta acción, un horno de

²² 1er. Enacer Puerto Madryn (Chubut) 23 al 31 de enero de 1988 Por E. Garavaglia

²³ B. Chamorro Ceramista argentina. Realizó los Hornos Escultóricos junto a los estudiantes de la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro (Mar del Plata) en los Encuentros Nacionales, entre otros espacios culturales.

construcción frágil, remedio de un volcán encendido, enfrentando el aguacero y la inundación final sin apagarse, de testimonio quedó una foto. (E. Garavaglia Entrevista personal realizada el 06 de octubre de 2020)

La construcción del horno descartable generó un **extrañamiento** entre los ceramistas presentes. Su nombre indicaba lo imposible: un pequeño recinto de arcilla y papel superara los 900° C; que estuviera construido con materiales de desecho: papel de diario, de ilustraciones pesado, de tapas de revistas, restos de madera, aserrín, arcilla, una parrilla de hacer asado, y como combustible carbón vegetal. Esto condujo a pensar rápidamente que no se necesitaba de una compleja tecnología para quemar cerámica. Los estudiantes disponen con este tipo de hornos de una económica y accesible construcción. La opción concreta de ver realizadas sus piezas con un procedimiento performático, girar sobre una forma de volcán colocando papeles y barbotinas en capas superpuestas y sucesivas: todos los estudiantes podrían construirlo y experimentar con este artefacto accesible. Cuantitativamente aumentó el número de horneadas y con esto el espíritu de producción tanto individual como colectiva en los Enaceres. Podemos afirmar el comienzo de una **fractura irreversible** en la condición de **efímero** como concepto distante en las prácticas cerámicas debido a su condición material árida y refractaria.

Las categorías de clasificación cerámica en la modernidad dividieron usos e instrumentos de acuerdo a arquetipos: el horno eléctrico para la ciudad y para las zonas rurales el horno a leña, no pudiendo salir de este formato aun incluyendo podas municipales en la ciudad y la electricidad en zonas despobladas o rurales que si disponen. Sabemos que son múltiples las razones por las cuales es inaccesible hornear a leña en un departamento. La historiografía cerámica da cuenta de esto con razones de orden práctico, la dificultad de su construcción por cercanías de otras propiedades o las reglamentaciones ciudadinas. En la década del ochenta en Argentina los hornos alimentados con leña no eran del todo aceptados por los ceramistas radicados en las ciudades y poblados que han horneado con electricidad hasta en hornos colocados en las terrazas, y en los balcones de los departamentos donde un pirómetro indicaba la temperatura en la formación tradicional con orden, control y medida. Toda la racionalidad técnica que coincide con la utilización de esmaltes y arcillas comerciales de fabricación estándar.



[Figura 7] Horneado de la primera experiencia de Horno de papel en la plaza en Pto. Madryn
Fuente Fotografía gentileza B. Cabezas

De “HORNOS Y COCCIONES” (Mañé, 1992, pág. 1)

Existe todavía un velo de misterio sobre los hornos cerámicos de combustión, de los cuales se dice que son impredecibles, inseguros, difíciles de controlar, de atmósfera reductora, entre otras cosas del mismo tenor. (...) Son incomparables las satisfacciones que brindan al ceramista en cuanto a variedad de resultados y por la vivencia directa de la quema, es uno mismo quien determina el “pulso” de la horneada, sin preocuparse por las variaciones de tensión que suministra la compañía eléctrica. Si tenemos presente que prácticamente toda la cerámica anterior al siglo XX fue horneada a leña o carbón (...) podemos deducir que todos los prejuicios acerca de la confiabilidad de los hornos de combustión son producto del desconocimiento.

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. En el Informe Final del Primer Encuentro se evalúa la propuesta como “un juego participativo y como un aporte para el diseño de hornos no convencionales”. Los Hornos Escultóricos son claramente uno de los resultados de la propulsión de este artefacto que, si pensamos en la fecha de primera realización (1988) los albores de la era digital y en plena urgencia climática, el horno de papel descartable se presenta en el Enacer por su accesibilidad como un nuevo paisaje mental de posibilidades creativas para todos los ceramistas. Las ideas fuerza son enunciadas: juego –participación –aportes – no convencional que estarán presentes en todos los Enaceres y darán comienzo a nuevas problematizaciones en los conceptos. **Lo alternativo**, es el término que comienza a escucharse con más fuerza para referirse a cualquier clase de horneadas que devenga de este tipo de construcciones que reemplacen a los hornos eléctricos. Se incorpora entonces al léxico cerámico el concepto de lo alternativo. Para los ceramistas urbanos que usan la red eléctrica y/o de gas natural y/o garrafas el uso de estas quemas se considera como la **alternancia**. En cambio, en el interior profundo del país el uso más convencional de cochura cerámica es a leña, bosta, carbón o turba. Aprovechamos este trabajo para compartir una discusión producida en el seno del IMCAEV^{xi} entre profesores y alumnos en 2018 en relación a estas quemas como alternativas. El mismo término es a su vez cuestionado varios años después en cuanto a que ya era utilizado como una genuina y única herramienta de trabajo para muchos ceramistas del interior del país, entonces ¿Alternativo para quién?

Esta discusión en el seno de los ceramistas puso en relieve de alguna manera el desconocimiento de los modos de producción del centro y de la periferia del país entre los propios ceramistas. ¿Quiénes son los que hablan y desde dónde lo hacemos en una quema colectiva? A. (Colombres, 2007, pág. 49) expresa en su libro “Sobre la cultura y el arte popular” las diversas perspectivas a la hora de hablar sobre el concepto:

(...) el resultado de un encuentro entre elementos culturales típicamente urbanos y los traídos por la migración campesina [...] Quiero decir con esto que mientras la cultura popular es siempre una realidad verificable, la cultura oficial resulta con demasiada frecuencia en nuestros países un simple proyecto ideológico.

Lo descartable/Materia

Definimos “horno cerámico” a una atmósfera o ambiente aislado que pueda acumular calor por determinado tiempo en su interior. El análisis de este horno de papel descartable encuentra su condición disruptiva en lo efímero de su existencia, en su mismidad es imposible separar la forma del horno con el modo de construcción, el material descartable y la intencionalidad final de su destino que es la de cocinar arcilla para convertirla en cerámica. El texto de (Petruschansky, 2002, pág. 14) nos conduce a relacionarlo directamente con las construcciones de Mario Merz y el arte **Póvera**:

La Póvera alude básicamente, en su especificidad artística, a los materiales que utiliza y están en el mundo y en sus calidades y cualidades. Los materiales humildes tierra, agua, mimbre, piedras, vidrio, cobre, grasa, luz, etc. son los protagonistas y los principios que ellos mismos describen y activan: maleabilidad, conductibilidad, energía, gravedad, calor, tensión, etc. proponiendo dinámicas de asociación y observación que se contraponen obligatoriamente: frío/calor, equilibrio/desequilibrio, oscuro/luminoso, blando/duro, etc. Materiales que en definitiva proporcionan escasa información aparente. Pobres en su presencia y ricos en significados y metáforas. Ellos son los protagonistas fundamentales, nosotros ponerlos en marcha, sacarlos de su pasividad, transformar sus apariencias y mostrarlos al mundo en su inmanencia.



[Figura 8] “Pirámide” M. Merz 1997

Fuente (Petruschansky, 2002, pág. 96)

La introducción de este apartado responde, por analogía, y también por la manera pormenorizada a la misma concepción tecnológica que llevó a E. Garavaglia a experimentar en su taller particular no sólo con cenizas de troncos y ramas de los “palos borrachos” para hacer nuevos vidriados, mezclando con tierra y pasto de su casa que él mismo llamó “Tecnología ciruja, versión vernácula del Arte Póvera” y, a partir de esto a atreverse a presentar como una propuesta a realizar en un Encuentro Nacional. La diferencia sustancial ocurre cuando la función del papel deja de ser soporte para convertirse en un cuerpo refractario. Este horno logra correr el límite de lo posible en la cerámica: el elemento papel no posee la condición necesaria de refractariedad (223 °C) como para alcanzar a la que sí posee la arcilla, entre 800 y 900 °C Por otro lado, al ser un producto industrial, no natural, interpela su uso en las quemas problematizando la relación con la naturaleza. Lo que resulta descartable es el uso múltiple del artefacto, no así los materiales con los cuales está fabricado. Si bien la experimentación de tierras locales y otros elementos naturales como cenizas de

árboles, molienda de valvas marinas en la fabricación de pastas y esmaltes se desarrolla casi en simultáneo, la inclusión de papeles de diario, cartón, tapas de revistas, de bolsas de harina, cal o cemento, se desprende así del uso original por el que fueron elaborados. Se reemplazará más tarde hojas plastificadas para evitar el desgarro del papel de diario cuando se humedece por la barbotina. Estos materiales al alcance de las mayorías que pueden ser reemplazables (el aserrín por hojas secas, por ejemplo) dialogan con una **lógica de la contemporaneidad** transformando un artefacto que debe acumular calor. En la formación parte de las, en voz de R. (Laddaga, 2010) “**ecologías culturales**” que se constituirá como idea-fuerza en el tema que abordará la ceramista J. Frías y que desarrollaremos en el Cap. 5. Se hace presente un costado filosófico del control o de descontrol sobre la naturaleza: tierra, madera, fuego, aire y ahora de los descartables en el acto de creación; lo que provoca, esto último de un conocimiento más allá de la naturaleza. De todas maneras, es un hecho técnico lo de controlar la electricidad en los hornos eléctricos o el quemador de gas en los tambores con manta. El fuego dentro de un artefacto de papel es incontrolable, salvo que se lo acondicione con muchas capas (mínimo 8) del material refractario. Vemos en la misma acción de hornear un aspecto orgánico, vivo, latente por el fuego y la luz, la materia que se consume y por otro, como de cierta abstracción por las incertidumbres que ocasiona. El extrañamiento de verlo por primera vez en una totalidad de *tiempo-espacio-materia* en un presente conduce a su construcción precaria, a lo primitivo, una lógica presencia del pasado. Leemos a Danilo Eccher en *Conversaciones con M. Merz* (Merz, 2003, pág. 13)

La incompreensión es la señal de una lejanía que es la diferencia, extraneidad y, quizás, también hostilidad. Por un lado el arte invade nuevos caminos expresivos, inaccesibles hasta hace poco tiempo, pero el artista queda al margen del régimen de reconocimiento.

¿Cómo está hecho?

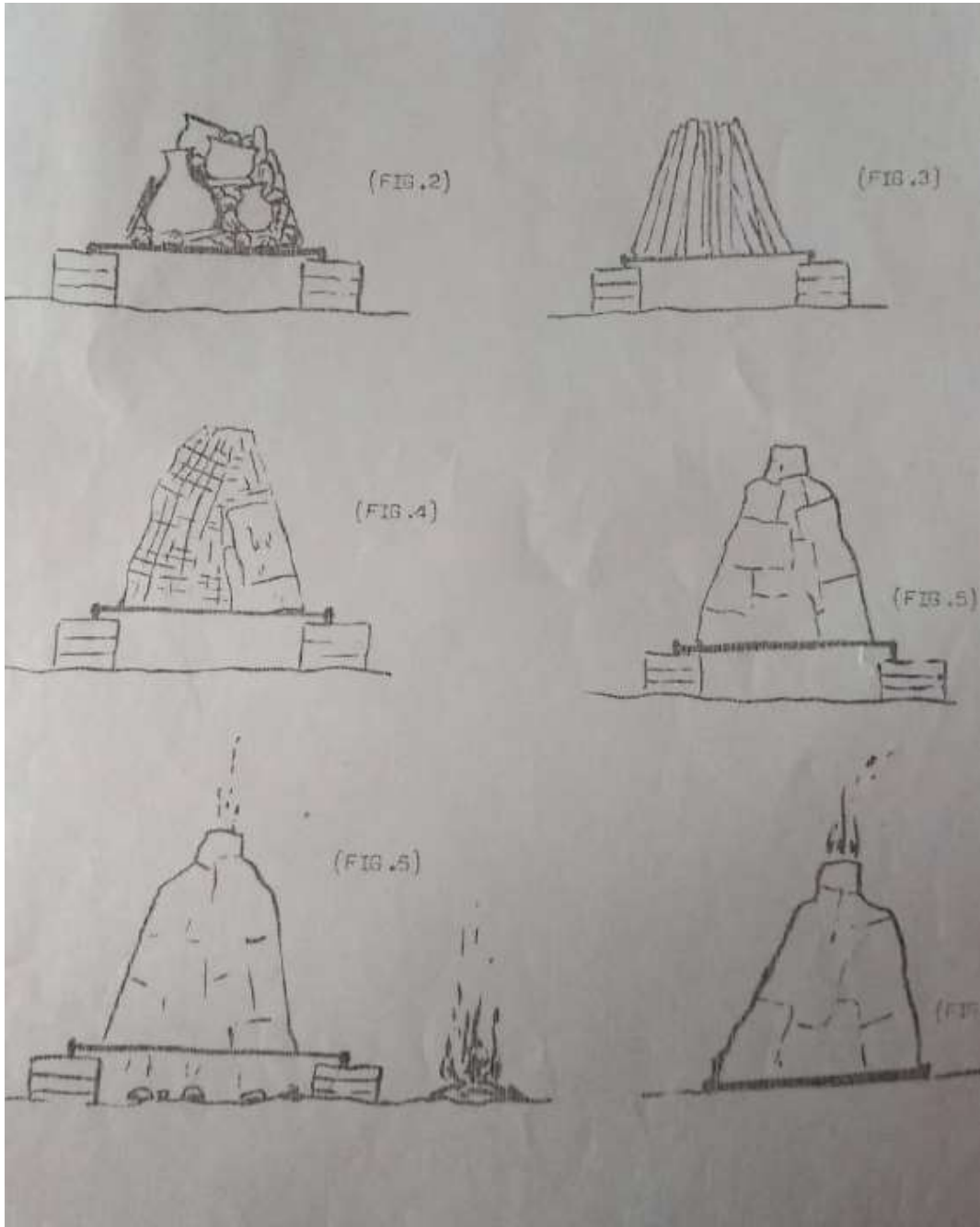
“Es necesario activarlo o disminuirlo; es preciso ubicar el punto que el fuego señala en una sustancia, así como el instante que el amor marca en una existencia”.
G. Bachelar, *Psicoanálisis del fuego*. (1966)

El horno de papel descartable se realizó sobre una parrilla de asado invertida como soporte en su base, donde en el centro se colocó carbón dentro de un perímetro circular; y sobre éste y entremezclado con este, las piezas crudas y encimadas provistas por los asistentes al encuentro. La pila crece formando un pequeño volcán. Luego se cubre completamente con ramas, cañas o listones de madera alrededor, formando en equilibrio un cono. Se lo rodea con una malla de alambre del tipo “gallinero” o con alambres de fardo sueltos a los fines de sujetar las maderas conservando la forma cónica, es muy importante para direccionar el tiraje. Una vez dispuestas las ramas se cubren éstas con papel de diario (a veces revistas plastificadas) embebidas en barbotina. En los próximos encuentros se reemplazará por papel de bolsas de harina o cemento, hasta con hojas de diario solas. A la barbotina se le agrega aserrín para que la mezcla quede porosa y liviana, arena para otorgarle estructura, mezclas de barro, y agua para ligar la barbotina. Cada hoja se empapa bien con la mezcla y se rodea el cono en su totalidad. Se alternan capas de papeles empapados con barbotina y otros tantos papeles secos, hasta llegar a superponer entre ocho a diez capas alternadas, formando una estructura de 3 a 4 cm de grosor y de forma pareja en todo el volumen del horno. En la parte superior se coloca un cilindro de metal o de cartón a guisa de chimenea integrándola a la forma cónica. La parrilla queda apoyada en cuatro pilas de ladrillos para separarla del suelo. Se preparan brasas con carbón y madera muy cerca de la base del horno, para ir templando, paso fundamental en las horneadas con piezas crudas, luego, se van acercando cada vez más abajo del horno. La totalidad de su interior está lleno de elementos combustibles y también refractarios. Este paso puede durar de dos a tres horas aproximadamente hasta su completo encendido. La horneada tiene una duración proporcional al tamaño del horno y la condición de su carga, lleva de seis a ocho horas su quema y luego menos tiempo el enfriado. Una vez terminada la combustión, las piezas se extraen de las cenizas y del resto del **horno también horneado**; como una cáscara. Es muy probable que salgan las piezas con manchas de la reducción y las improntas del fuego. Son parte del repertorio visual que inaugura este tipo de quemas. Las atmósferas oxidantes y reductoras tan características, como las horneadas de leña están sujetas a la presencia de oxígeno en mayor o menor medida en relación al material combustible y a la disposición de las piezas, muy ligado a los resultados estéticos tanto en las pastas como en los esmaltes. Cada horneada es un **ensayo, una hipótesis de trabajo** inestable, poblada de ciertas certezas, abierto a preguntas tanto en los ceramistas como en los

espectadores. Es importante incluir en los relatos de época la poca o escasa disponibilidad de textos, imágenes o gráficos para explicar los artefactos creados en los Encuentros. Si bien había cámaras de fotos, la difusión de las imágenes estuvo sujeta a la réplica de los negativos y a la buena voluntad de sus propietarios. La escritura, la notación de estos procesos tan importantes para un ceramista, como lo es la fabricación y el uso de este horno de papel; constituye el comienzo a mano alzada de un incipiente volumen de teoría tecnológica cerámica en Argentina; inexistente o desconocida hasta ese momento.

El gráfico de la pág. siguiente que ilustra G. Mañé, posibilita la rápida comprensión y con esto la difusión de este “extraño y descartable artefacto”, no solo como vocabulario sino como una nueva llave en la teoría, en **la problematización del lenguaje disciplinar**. Forma parte de una crítica a los modelos hegemónicos de trabajo para entender y reescribir la historia desde Rojas, el interior de la pcia. De Buenos Aires que luego se replica en el país. El vocablo tecnológico que comprende a lo descartable, lo precario, útil, efímero y rápido sirve de guía y acompaña esta nueva **cartografía del horneado** cerámico, ya como algo vivo y propio a ser modificado por cada ceramista que quisiera hacerlo, como una narración abierta en cada Enacer.

Afirma T. Escobar en (Richard, 2014, pág. 87) “La escritura basada en la obra es una operación fundamental del pensamiento crítico.” La escritura junto a la pedagogía del gráfico de cómo se construye, el paso a paso del cómo hacer se inscribe en la ruptura de los modos de producir cerámica antes elitista y a partir de lo arriba expuesto de manera **explícita, performática y desconstruida**.



[Figura 9] Un gráfico original para difundir el proceso de construcción y quema del horno de papel.
Fuente Documento de divulgación (Mañé, 1992)



[Figura 10 (Izq.)] y [Figura 11 (Der.)] Armado del horno con sucesivas capas.

Fuente Fotografías gentileza S. Solís



[Figura 12] Contexto de armado y horneada. Proceso de templado.

Fuente Fotografía gentileza S. Solís.

4.4 La cerámica experimental en Argentina: actualidad y prospectiva²⁴

Exposición oral y coloquio sobre la situación de la cerámica artesanal y artística a la luz de algunas experiencias llevadas a cabo durante la década de los ochenta y sus posibilidades de evolución. En este informe, el autor actualiza de forma escrita un detalle muy puntualizado de innovaciones originales que fueron inscriptas dentro de lo que denominaron “incorporación y recuperación de técnicas y procedimientos”. En una primera aproximación fueron delimitadas cinco áreas en el campo a explorar: la Formación profesional, Profesional, Estética, Tecnología, y la Difusión de la tecnología cerámica en la Argentina. El origen de esas innovaciones fueron halladas en primer lugar en la difusión del Rakú como una acción participativa que evita los métodos tradicionales de la cerámica y del uso de instrumental específico. Además del impacto de la reducción de las quemas en pastas y esmaltes la aparición del azar y las improvisaciones en los resultados estéticos, lo que ha permitido extender las experiencias al ámbito del diseño y al de la fabricación de hornos. En segundo lugar, la aparición en el mercado de la fibra cerámica. Ambos hechos se dan casi al mismo tiempo a mediados de la década del ochenta, con una incipiente toma de conciencia de las consecuencias cancerígenas del uso de la manta refractaria^{xii}. Su disrupción radica en una presentación radicalizada en términos tecnológicos que marca una primera instancia teórica con la presentación del documento escrito dentro de los Encuentros. Por su importancia lo incluimos en Anexo.

²⁴ 2do. Enacer El Bolsón (Rio Negro) 21 al 28 de enero de 1989 por E. Garavaglia

4.5 Mural Colectivo ²⁵

“No es el cuerpo del cangrejo sino sus pinzas lo que me impide dormir.”
Proverbio africano.

La Monumentalidad

Afirma J. J. Beljon en su texto “Gramática del Arte” (1993, pág. 228) “La historia de la escultura es, primordialmente, la historia de la lucha por la monumentalidad” Esta frase nos remite a los tiempos pasados en donde los gobiernos Estados debían promover la síntesis de sus principios políticos y lo hicieron mediante la implantación de monumentos. Existe una relación estrecha entre el concepto de monumentalidad y la concepción de Estado, tanto la imagen seleccionada, sus materiales incluidos, el lugar de emplazamiento denotan la concepción que sobrevive en el tiempo hasta que es derribada por otro paradigma que promoverá nuevos monumentos ilustrativos. Son abundantes los ejemplos construidos en épocas dictatoriales excedidos en cemento o en la época de la migración europea las diagonales en las plazas con los próceres de bronce erigidos en su centro. Lo público, como todo un corpus político se ve tensionado en el tiempo por lo expuesto o denegado de quienes gobiernan el Estado. Los artistas que produjeron la idea del “Mural Colectivo” son los mismos que generaron la creación del “muro” ya que se produjo una conversión desde el soporte, lo semántico, las técnicas implicando la construcción de sentido sobre la marcha de su realización: de Mural Colectivo como soporte pared pasó a llamarse simplemente “el muro”, en la jerga de los participantes, siendo totalmente contrarios en su identificación.

En la actualidad el proyecto logra combinar las cualidades de su omnipresencia (por sus dimensiones materiales y simbólicas) en el imaginario de los ceramistas con una cierta simplicidad. El muro pudo llevarse a cabo materialmente, siendo ésta una de las claves en el fundamento que lo constituye en monumental dentro de las prácticas en los Enaceres.

La propuesta fue realizada entre 100 y 150 participantes de manera alternada de distintas partes del país y del exterior. De acuerdo al pasquín “Manos artesanas” repartido en el predio, fue concebido directamente como un gigantesco “horno de 12 metros de largo por 3 de alto, los ceramistas participantes dieron rienda suelta a sus pasiones...”. También pudo leerse

²⁵ 6to. Enacer Concordia (Entre Ríos) 09 al 15 de febrero de 1997 Por R. Martín y T. Corte

el Objetivo: dijo T. Corte: “Levantarlo contra la deshumanización creciente y avasalladora que sufrimos los argentinos” (...) El período político al que se refería T. Corte era el menemismo. El artista crea sus propios conceptos y objetos impactado, consiente o no por las improntas socioculturales, políticas y económicas que lo atraviesan. Si nos remitimos a la **mirada mágica** (Debray, 1994 [1992]) de los pueblos, el muro construido enteramente para ser quemado, sin otro fin que atreverse con una obra monumental, tuvo desde su concepción algo de mística reverencial, casi una adoración aún antes de verlo, pues toda esa construcción fue engendrando en su interior el propio germen de su destrucción, porque el objetivo no fue la de su conservación. Los ceramistas que participan de la propuesta desconocieron lo que se realizaría; pero confiaron en algo que prometía ser descomunal: construirlo para su inmolación como un ritual de incineración, aunque no se planteó específicamente por parte de los autores que quedara para la posteridad. La ambigüedad entre lo matérico refractario y lo efímero del papel y la leña ofrece el primer signo de contradicción en la comprensión del objeto. Su imagen tuvo el **poder del ídolo**, de un Dios, y por eso también del panóptico: a dónde camináramos el muro podía seguirnos, como invirtiendo el orden, Él nos sujeta. Ocupó un lugar generoso en el predio del camping, fue invasivo en el llano. ¿Algo controversial como el caso de Tilted Arc de Richard Serra? (Efland, 2003 [1996], pág. 210) Es imposible olvidar que estamos signados por muros que dividieron a Alemania, muros entre México y Estados Unidos, entre otros. Este objeto –en voz de T. Corte “faraónico” no podía dejar de verse: entero, parcial, alejado por la perspectiva; o recorrerlo con las manos para comprenderlo en su totalidad. Todos hablan de él: somos ceramistas obreros, construimos la grandiosidad de ladrillos donde obviamos los detalles en beneficio del gran resultado final: construir la monumentalidad para luego prenderlo fuego.

Una de las organizadoras del Encuentro en Concordia, G. Sosa Girat²⁶ aporta lo siguiente:

“(...) el muro, así, un muro yo tenía (se refiere a si misma)... El muro es parte de mi vida, que pongo entre las personas y yo, así que tengo que derribar el muro. Hay un hermoso video dónde aparece Emilio, Clarisa, Tato, el churrero... Si bien causó mucha expectativa, en realidad tenía una parte negativa. Yo veía que las cosas (las cerámicas) tenían que quedar, no que hay también un arte efímero, que existe un momento creativo, que hay un colectivo que genera [lo efímero] que hoy está como más respetadas. No sé si voy a participar pero hoy

²⁶ G. Sosa Ceramista uruguayana, docente, organizadora del 6to Enacer, actualmente vive y trabaja en San Martín de Los Andes, Neuquén.

están más aceptadas, no me involucro en que eso no es un acto cerámico porque sí lo fue. (G. Sosa Girat Entrevista personal realizada 23 de agosto de 2019)

Enunciar lo efímero dentro de la cerámica, ya de por sí es correr un eje, como así también lo ecléctico en lo móvil, lo útil, lo cambiante, lo pétreo, lo refractario, lo clásico, lo retórico, lo permanente. La **diversidad de soportes** de este proyecto estuvo presente desde la presentación pública de la propuesta: se forrará completamente con papel de bolsas y con pastón pisado de barro y arcillas. Uno de los mejores ejercicios para adquirir el sentido del material es repetir la misma forma cada vez con un material diferente. La innovación fue total, nunca en los Enaceres se había manifestado un objeto con estas dimensiones, siendo la **proporción** otro concepto clave del arte también discutido por sus creadores. Si consideramos la horneada de papel como alternativa a la luz y al gas, forrar un muro bordeaba para esa época con la incredulidad. ¿Cómo abrazar tamaño fuego sin que se produzca un incendio? Un enlace directo podríamos ubicarlo con los grandes hornos japoneses de una sola cámara, de ladera “Anagama”, para la cochura de las porcelanas o los esmaltes de cenizas, pero Latinoamérica está muy alejada de este tipo de experiencias. Todo se justifica para la puesta en escena de la construcción paradójica de otra Torre de Babel, comienza con órdenes y contraórdenes tanto de T. Corte, de R. Martín como así también de los participantes entre sí. En los nichos fueron colocando objetos de arcilla, pedacitos de algo, piezas apoyadas: los llenos y los vacíos, se produce la **alternancia** constituyendo un gran aparador vivenciando un intenso frenesí: los participantes colocan objetos en sus resquicios, como en un otro muro, el de los Lamentos, rezando quizás para que no se rompa o se pierda en la desmesura de la puesta. Se compone la performance: cuerpos, tiempo, espacio, acciones, objetos, ruidos, risas, palabras. “Forma y función son para Gombrich dos elementos inseparablemente unidos a la hora de considerar las imágenes en tanto representaciones significativas” (Malosetti Costa, 2009, pág. 4) La frase que antecede justifica la idea que a esa imagen de muro le corresponde una fogata descomunal en la forma que crece como un **happening**: acción tiempo. El relato, además de experimentado añade la fotografía y la filmación, lo que permite estructurar los recuerdos, funcionan ahora como recursos documentales que fortalecen la memoria de la existencia del hecho objeto porque hoy en el predio no ha quedado nada material del proyecto.



[Figura 13] R. Martín y T. Corte posan delante del proyecto de su autoría en el Polideportivo Municipal Concordia, Entre Ríos 28 de febrero de 1997.

Fuente Fotografía gentileza T. Corte.

¿Cómo está hecho?

Secuenciar las imágenes nos permitirá reconstruir los pasos técnicos realizados. Desde lo territorial se emplazó en una ubicación elegida, según T. Corte desde lo geográfico por los puntos cardinales. Luego se enmarcó con una ronda con más de cien personas con una intencionalidad significativa: tratar de ubicarse desde lo antropológico con preguntas disparadoras que debían pensar ¿Dónde estamos?, ¿Quiénes somos?, ¿Qué testimonio dejamos?, ¿Qué hemos hecho? ¿Qué hemos sido en este mundo? Y otros interrogantes.



[Figura 14] Las bases se emplazan sobre el terreno con ladrillos comunes y pastón.

Fuente Fotografía gentileza L. Villasol



[Figura 15] Se decide dejar nichos vacíos para colocar en ellos modelados y alfarerías realizados en el encuentro. Posan en el frente niños concordenses.

Fuente Fotografía gentileza L. Villasol



[Figura 16] Las bocas de carga se construyen en sus costados y extremos. Una vez colocadas las piezas en los nichos se fue cubriendo con tejido de alambre y varillas de hierro que sostendran los papeles y las barbotinas y pastones

Fuente Fotografía de mi autoria.



[Figura 17] El buen tiempo facilitó el secado de un costado. La pared expuesta a la sombra debió templarse durante toda la noche porque ladrillos, pastón y piezas conservaron la humedad.

Fuente Fotografía Gentileza L. Villasol



[Figura 18] Una vez templado la malla metálica se cubre con papeles gruesos y pastón. Se calcula un grosor de 8 a 10 capas entre papeles secos y papeles cargados con pastón.

Fuente Fotografía de mi autoría



[Figura 19] (Pág. Anterior) y Figura 20] Abajo Una vez que el alambrado se cubrió por completo, se continuó templando con listones de pino y maderas de descarte. Luego se cubrió con pastón y más papeles.

Fuente Ambas fotografías de mi autoría.



[Figura 21] Aspecto final de la experiencia

Fuente fotografías de mi autoría.

Lo Controversial: Quemar Un Muro

“(…) la verdad (. . .) no aparece en el revelado sino en un proceso que podría ser designado analógicamente como el abrasamiento de la veladura (. . .), un incendio de la obra en el que la forma alcanza su más alto grado lumínico”.

W. Benjamín en Georges Didi-Hubennan “Arde la imagen” (2012)

“La imagen es un acto, no una cosa.”

J. P. Sartre (1936)

Quemar un muro invita a pensar que parte de lo que es quemado se convierte en efímero pero a su vez la construcción de ladrillos es matérica, entonces observamos una contradicción, algo que aún no está resuelto y que es justamente lo controversial. Genera cierta inquietud en quien observa, el espectador podría preguntarse ¿Qué es eso? Nunca lo vi ¿Esto es arte? Interpele a la acción antes planteada (quemar) y también al objeto (muro). El espectador ceramista hace las consabidas preguntas: ¿A qué temperatura va a llegar? ¿Cuándo lo prenden? ¿Cuánto tarda en enfriarse? Cómo si esas preguntas resolvieran realmente el problema, sólo aproximan datos técnicos. Es el consuelo del instante de la pregunta ya que el modo de construir la pregunta y la imagen poseen tanta carga emocional, corporal y matérica como lo que dice la imagen.

Desde lo técnico, todo el planteo fue que el proyecto se pueda sostener con ladrillos y pastón sin cemento, con un diseño a lápiz de albañil realizado por T. Corte sobre cartones de pizza. La misma construcción tuvo más de participación colectiva del tipo “obrero” por el montaje particular del megaproyecto que de poéticas individuales capaces de sobresalir en la magnitud de la propuesta. La quema del temple duró toda la noche hasta el amanecer controlado por personas que tuvieron una densa tarea: por un lado manejar el alimento del horno con leña para acumular calor, luego sostener la temperatura y ascenderla en las diversas bocas de carga. Para este problema no sólo hizo falta poseer la experiencia inmediata del manejo del fuego ya aprendido sino incorporar con las prácticas el involucramiento de las intuiciones arrastradas, queremos decir, como una **errancia** del saber de la especie humana de tantas horneadas preexistentes, como un saber original, es el primero, el de la intuición^{xiii}. En el transcurso de la construcción se avizora la complejidad del horneado.

Finalmente, T. Corte dice frente a un pequeño grupo de discusión: “ (...) el problema por los tiempos que tenemos de seguir con el plan original del horno, o sea de rodear el muro, quemar el muro dentro del horno, digamos, el día entero de hoy estaría hecho exclusivamente para quemar el horno (...)” En (Dickinson, 1997, 00.05.54)

T. Corte nos ofrece un testimonio actualizado: encuadra al proyecto desde una mirada política, pues mantuvieron una charla confrontada con R. Martín antes de comenzar el trabajo. Recupera la idea del **extranjero como el extraño** que llega ajeno al paisaje local y por último; referencia los aportes replicados, ya en otra experiencia por las ceramistas en Rada Tilly.

Su testimonio comienza:

“Cacho”²⁷ asiste a dos Encuentros seguidos, pero siente algo así como algo “vergonzante”. O sea, estimulaba esas cosas colectivas (...) Dijimos “El Encuentro es el lugar para hacer cosas en conjunto” (...) La idea del muro es de él. Y él, cuando cae el Muro de Berlín, dice: - “bueno, pero en realidad el muro es para defenderse de los malos, defenderse del capitalismo”. Idea que yo no acuerdo en absoluto. Yo entendía que el capitalismo ya se había restaurado en la URSS años antes, estaba adentro del muro el capitalismo ya era una potencia socialimperialista. (...) Pero él tenía esa idea, como diciendo, bueno, “defendámonos de los malos, defendámonos de los que nos hacen mal...”

Fijate, el Muro [de Berlín] cae en 1989 y el Encuentro es en el '95 después devino todo el debate de Fukuyama y el fin de la historia, toda esa historietita. La verdad, que construir un muro para dejar afuera a los otros, la verdad ... eso no lo “compro” bajo ningún punto de vista, él no lo dijo. [cuando propusimos el proyecto] La idea era hacer fundamentalmente un muro que albergara, sostuviera el trabajo de los ceramistas, desde ahí nos unimos en ese punto. (...)

Lo que pasa que se hizo como algo que podía llegar a hornearse, pero ahí está el desconocimiento... con el clima... vez? Ahí está el ser extranjero, la mirada eurocéntrica, “porteñocéntrica”, en donde pienso que el clima que tengo en Bahía Blanca voy a tener en Concordia ja ja... Yo estuve en Campamento en los '70 en Corrientes, yo sabía cómo llueve en Concordia, Entre Ríos y no le dí “bola”, pensaba que se podía hacer... Nosotros alcanzamos sólo a secarlo, había quedado la gente de Concordia en hornearlo, pero con todas las discusiones que tuvimos con Salvini²⁸, yo no me metí... Y claro! Era imposible hornearlo, habría que haber hecho una carpa para que no se moje, en primer lugar, y después “hornearlo a nado”.

Durante la hechura, yo discutí mucho con Cacho, le dije: ¡Esto es enorme! Es imposible hornear, hagámoslo más pequeño. “-Noooo!! O todo o nada” contesta Cacho... El tipo se ponía como los del FMI “-tiene que ser grande sino no tiene sentido, es un muro que tiene que ser imponente...” Y yo, acostumbrado a la disciplina como todo setentista... Yo me quedé callado, es lo que hay y tiramos para adelante. Y no se horneó. Después se llevaron los

²⁷ T. Corte se refiere afectivamente a R. Martín como Cacho.

²⁸ A. Salvini, Director de la Escuela de Cerámica de Concordia y uno de los coordinadores de la Sede.

ladrillos y las piezas con barro... Ese fue el desajuste ¿Qué sentido tenía hacer semejante muro de 12 metros? Lo llegamos a temprar, pero bueno, al día siguiente vino la tormenta del tipo trópico y se llevo todo, no quedo nada jaaja ja

En un sentido fue una pena, pero la gente lo recuerda –bah, alguna gente que se anima a hablar conmigo lo recuerda como un hecho positivo. ..

Las que si comprendieron esto fueron estas dos mujeres que recuperaron la idea, son dos “baluartes” del sur: C. Gómez y A. Vazquez. Ellas lo hicieron en un lugar pequeño, creo que en una plazoleta que existe hasta el día de hoy. (T. Corte Entrevista personal realizada el 17 diciembre de 2021)

4.6 Horno De Barro: Una Imagen Superviviente. Lo Popular, Dar De Comer²⁹

El horno de barro es un dispositivo que se utiliza para la cocción de los alimentos, su origen es rural y se rastrea con más de 5 000 años de historia. Sin embargo, al ser construido en contextos artísticos, logra correr el eje contemplativo –**un desplazamiento** de la mera cocción del alimento, para constituirse como **un extraño mojón** de implicancias políticas. Rastrear el origen de este artefacto y cruzarlo con otros planos de conocimiento nos remitirá a una **imagen superviviente** no solo a la crítica de la enseñanza colonial que lo omite, sino a un sistema axiológico del manejo del fuego y a un corpus valorativo de afectos y de resistencias, donde la disponibilidad del alimento nos conducirá inevitablemente a la equidad en su distribución como un bien público; o por el contrario, en su restricción por no proveerlo.

En general, cuando los ceramistas cargamos un horno se suelen acercar personas ajenas al oficio, nos observan y preguntan lo siguiente: *¿Se pueden hacer unas pizzas ahí, calentar unas empanadas?* Como un arquetipo inamovible, es común que suceda esta relación calor y comida (**arte come**); también se relaciona con el calor del abrigo conyugal, familiar y ritual comunitario. El **territorio como escenario**: cuidar el fuego para que no se apague, conservarlo; la provisión de leña disponible, abundante y seca. El fuego, como objeto para los horneros, no solo es un elemento privilegiado de posesión del control del tiempo y la temperatura, determinante en la tarea cerámica; se rescatan las construcciones de horno de

²⁹ 6to. Enacer Concordia (Entre Ríos) 09 al 15 de febrero de 1997 Por E. Villafañe y Luis Pardini

barro como dispositivos en tanto **organizadores de un escenario de producción**, las técnicas del fuego en espacios públicos para cocer pan, con espectadores presentes y participativos para la fabricación del horno, cocinar comida y también repartirla. De esta manera, constituyen mojones de resistencia e intencionalidad política en el escenario social del arte. El primero que nos referiremos fue realizado en 1972 en la Capital Federal, el segundo, en 1997 en Concordia pcia. de Entre Ríos durante el 6to. Enacer y por último en la provincia de San Juan durante la pandemia 2021: lo popular, dar de comer.

¿Cómo está hecho?

Antecedentes

Las primeras cocciones cerámicas se realizaron a cielo abierto: colocando las piezas sobre el suelo, rodeadas con bosta, paja, leña y también con tios rotos a modo de reparo. El combustible debe estar en contacto directo con las piezas y se produce una atmósfera, en general, mixta reductora, por la disposición irregular de las piezas; entonces, el fuego podrá ser impetuoso y rápido, bajo las formas dispersas del combustible amontonado. Aún en la actualidad, las comunidades wichis del NEA continúan con la práctica de hornear con bosta de vaca, y alcanzan aproximadamente 900 °C. En la comunidad Toba en el Chaco, se evidencian piezas secadas y horneadas directo al sol, situación que las vuelve frágiles y se disgregan. En su libro “Manual del Ceramista”, B. (Leach, 1981, págs. 272-273) acota esta primera práctica de horneado vinculada al contexto de su enseñanza, a la cocción de los alimentos y a la perspectiva de género:

Al final de la cocción las piezas, algunas rojas, otras negras y algunas jaspeadas, como puede esperarse de la cantidad variable de humo a lo que han quedado expuestas en una atmósfera no controlada, se alzan en pértigas. Aquellas que se van a usar con fines culinarios se untan, mientras aún están calientes, con el jugo de ciertas hojas para cerrar los poros. Tal es el origen del horno y podría sugerirse que los rudimentos de cerámica se enseñaran de esta manera en las escuelas rurales. (...) Entre los pueblos primitivos de una gran parte del mundo que no han sufrido alteraciones, la manufactura de las piezas de cerámica está estrictamente en manos de las mujeres. Parece que los hombres las desplazaron en la época en que empezaron a utilizarse hornos y tornos construidos adecuadamente.

Cocción en pozo: al cavar un pozo en la tierra, se obtiene mayor temperatura y mejor aislación con el exterior, el fuego es duradero y resguardado debido a la forma del pozo en

la tierra. Así, se forma una cámara cerrada y se colocan las piezas y el combustible, cerrando todo con una tapa de piezas rotas. *El “curanto”* es una comida cocida dentro de un pozo lleno de piedras redondas calientes, las cuales se intercalan con trozos de carnes, pescado, vegetales y hojas típicas de la zona, luego se tapa con unas mantas de arpilleras (vinculación chilena) y sobre estas se vuelca tierra con palas pequeñas, para que no caiga sobre la comida; este método aún se utiliza en la Patagonia argentina en zonas fronterizas, rurales (o gourmet) **Horno Maya en forma de concha marina:** las piezas están protegidas por una semiesfera, el fuego circula entreverado por la pared posterior del horno, con una puerta de frente donde se ven las piezas en la quema. De acuerdo con la dirección y la fuerza del viento podría acelerar o apagar la horneada, a veces se cubre con nopales para proteger las piezas y retardar la quema. Esta forma de cocinar tiene vinculación formal y procesal con el **horno de barro** utilizado por los guaraníes establecidos en el límite con Paraguay, quienes lo llamaban “tatacuá” (cueva de fuego) o “pacuá” (hueco del diablo).

El fuego, tanto en la cerámica como en la comida, incluso el calor de la digestión, está en el centro de estas prácticas; además, la forma del horno (suelo, pozo, semiesfera o cueva) está estrechamente relacionada con la función que cumple en la cocción de la cerámica o del alimento. La forma del horno también es el contenido de la horneada, dado que se reactualizan por esta contigüidad en su construcción utilitaria. **Forma y función** conforman una unidad tecnológica como dispositivo. Se desplaza en el tiempo por los distintos territorios americanos a partir de los recursos disponibles: piedras, leña, tierra que son similares tanto para cocer cerámica como alimentos



[Figura 22] Cocción de churrascos de carne sobre piedras calientes en fogón construido con piedras del lugar. Pcia. De Jujuy.

Fuente Fotografía gentileza Angela Kolesnik



[Figura 23 (Izq.) Figura 24 (Der.)] Quema a cielo abierto en el encuentro de ceramistas “Cerámica Negra” en Las Flores pcia. De Bs. As.

Fuente Ambas fotografías de mi autoria.

La Práctica Del Manejo Del Fuego

“PROHIBIDO PASAR, SO PENA DE MUERTE”

Cartel colocado en la entrada de Sala de Hornos

Escuela de Cerámica de Bellas Artes “Carlos Morel” Quilmes Buenos Aires(1989 a 2001)

Para entender ciertos procesos presentes o ausentes en la cerámica es necesario recurrir a la historiografía de su enseñanza. Observamos un tiempo casi invisible en el gran cuerpo de la historia oficial, el de la cerámica originaria en especial del NOA, abordada en todo comienzo de la Historia del Arte y de la Cultura argentina, y olvidado después salvo honrosas excepciones. Como enunciamos al comienzo, a las aulas ingresan modelos reproductivos de saberes creados en contextos ajenos, la mecánica de la reproducción conduce a una disociación entre la teoría de su sustento (saber hornear) y la lógica de su práctica aplicada (poder hacerlo) lo que resulta en su significación un eterno préstamo. Alejado del saber original de la cerámica, como lo es el de las primeras comunidades, un oficio imbricado con la vida junto al tejido, la recolección y la cría de animales como subsistencia, los alumnos de las escuelas de cerámica desconocen entonces que el respeto al fuego es un respeto enseñado. Ahora bien, las Salas de Hornos fueron normalmente concebidas en lugares inaccesibles en las instituciones, con puertas cerradas con candados, con personal específico para la carga, horneada y descarga del horno. La ansiedad por ver a lo lejos las piezas crudas apoyadas en los estantes y desconocer los cómo y los cuándo de su transformación en un producto cerámico. La falta de enseñanza y apropiación del vocabulario específico del proceso de horneado deja excluidos de la producción de conocimiento, al desplazar el fundamento tecnológico a una mirada mágica: “Las piezas entran por una puerta con un aspecto y calidad y salen por otra totalmente diferentes”, desconociendo el proceso fundante del oficio.

Entonces, la violenta frase del epígrafe escrita sobre un cartel por quien horneaba en ese entonces con la anuencia de todo el personal docente y directivos, conlleva pensar en la colonialidad del saber y del poder instituidas durante generaciones de cohortes que transitaron por esa escuela de Bellas Artes. La experiencia artística es la experiencia transitada, vivida para un real involucramiento subjetivo: no es lo informado por otros, sino que la misma persona atraviesa su proceso de aprendizaje técnico creativo. Desde esta perspectiva, la construcción y el uso de un horno de barro, por un lado, y los programas de

estudio en las escuelas de cerámica, por otro lado, son dos planos que no se estrechan con profundidad. Al respecto T. (Escobar, 2014, pág. 39) aporta lo siguiente:

A la hora de considerar lo artístico popular latinoamericano, aparece enseguida el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica. Aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones.

La práctica sostenida en el tiempo de variadas experiencias que comienza con la aparición del Rakú y la manta o la fibra cerámica para los tachos de estas quemas, la adecuación de los esmaltes existentes, la experimentación de nuevos, junto a las pastas refractarias que soporten el choque térmico produjeron cambios significativos desde lo tecnológico en la cerámica y la apropiación de un lenguaje signifiante para el oficio y la investigación. Otro aporte que se produjo fue el diseño y la construcción de hornos de baja temperatura de tiro ascendente, con ladrillos rojos comunes, de formas cilíndricas o de panal. Asociar los ladrillos a la manta refractaria permitió elevar la temperatura y, con esto, nuevos aportes a la teoría cerámica como lo fue el aprendizaje del gres y hasta porcelana, pues logra sobrepasar la temperatura estándar de los esmaltes cerámicos industriales. Se suman las atmósferas reductoras que posibilitan nuevas exploraciones como son los lustres y reflejos metálicos. Estos aportes al corpus cerámico se realizaron, de manera restringida, en talleres privados por su costos y especificidad para su práctica sostenida.

En la **práctica del manejo del fuego**, la descentralización del Enacer ha operado como una huella decolonial, en tanto sitúa en otros paisajes en su geografía física y social, a los organizadores y participantes corriendo el centro de los acontecimientos de Buenos Aires. No obstante, lo que realmente cohesionaba lo sensible y lo racional de estos encuentros es el protagonismo de lo popular, que supera con creces, desde su organización horizontal y transcultural, los lineamientos liberales elitistas; ello posibilita genuina y accesiblemente el saber hacer en la práctica del manejo del fuego en cualquier dispositivo “horno” para cerámica.

El Horno De Barro como un Dispositivo de Resistencia. Lo Popular, dar de Comer. Soberanía Alimentaria.

El contexto (del tiempo y del espacio) es un gran definidor para el arte. **Son las formas** de los hornos las que se manifiestan y enlazan el recurso del fuego con los artistas obreros, como hacedores para su realización, siendo el horno una de las formas por excelencia de encerrar el fuego y acumular calor.

Cooperación, Producción y Alimentación.

Primer Enlace.

“Cuanto más escondidos son los puntos de vista del autor,
tanto mejor para la obra de arte”
Cita de Engels por Víctor Grippo en A. (Giunta, 2011)

La construcción de un horno de barro por el artista Víctor Grippo y el escultor Jorge Gamarra junto al albañil Rossi se inaugura el 23 de septiembre de 1972 en la Plaza Roberto Arlt, previo a la llegada de Perón a la Argentina en 1973. La obra formaba parte de una serie de denuncias que venían realizando los artistas que intentaban ocupar el espacio público para poder decir, exponer fuera de los salones tradicionales de exposición. Un territorio que pugnó ser revolucionario, “*un salto al vacío*” en voz de Graciela Carnevale dado que rompió los esquemas tradicionales y conservadores de la élite rompiendo los moldes del circuito del arte. Cabe anotar que toda ruptura del orden establecido era recuperada por los artistas como revolucionario, Víctor Grippo construyó el horno en 48 horas sobre una platea de ladrillos y se cocinó el pan que repartieron caliente entre los paseantes. La policía lo desarmó al día siguiente, razón por la cual solo quedan fotografías del hecho. Esta performance sería la pionera de otras tantas en similares condiciones que se sucederían a posteriori en la historia del arte marcando efectivamente que la **obra acción** es la condición para dar de comer como un hito de lo público y lo reaccionario.



[Figuras 25 (Izq.)] V. Grippo en el proceso de construcción del horno. [Figura 26 (Der.)] repartición del pan

Fuente Fotografía tomada de *Grupo CAyC Dossier*. En G. (Sarti, 2013) http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_04.php

Segundo Enlace.

E. Villafañe y L. Pardini³⁰, propusieron construir colectivamente un horno de pan^{xiv} el 10 de febrero de 1997, durante el 6to Enacer realizado en la ciudad de Concordia, Entre Ríos, a fin de utilizarlo en la cocción de alimentos, tal como lo especificó E. Villafañe en la presentación de las propuestas. En los años noventa, el menemismo atravesó la industria nacional con la apertura indiscriminada de la importación, lo que ocasionó el cierre de talleres de producción y, con esto, la merma de las ventas de objetos cerámicos y las fuentes de trabajo. Como lo rememora su autor:

Alguien me lo enseñó hace mucho tiempo... hice muchísimos hornitos porque era la herramienta de cocción, que después bueno... el horno de pan se convirtió en un producto gourmet como suele pasar con todas las modernidades, ¿no? Pero sigue siendo todavía un uso indispensable en ciertos territorios de la Argentina, entonces el construir un hornito de pan era generar un espacio sobre todo de comunión, ahí nos juntábamos a cocinar entre varios, comida para varios... y se contaban historias, y se sabía cómo estaba el otro... y se compartían experiencias... (E. Villafañe Entrevista personal realizada el 01 de septiembre de 2021.)

³⁰ L. Pardini maestro ceramista, docente de la Escuela Nacional de Cerámica N°1 "Bulnes". Fallece en 2022



[Figuras 27 (Izq.)] Los autores preparan la base midiendo el diámetro mayor. [Figura 28 (Der.)] Preparación colectiva de la mezcla del pastón.

Fuente Fotografías de mi autoría. .

Tercer Enlace.

“La alquimia como transmutación, la alimentación en un mundo desbalanceado con una industria que destruye el medio ambiente, la comunidad y el lugar del artista como generador de contenidos, son algunos puntos que tocan al visitante”.
(Sepúlveda, 2021)

El curador C. (Godoy, 2021) en Museos y Patrimonios Nación, en relación con la acción de V. Grippo y J. Gamarra en su “Horno popular para hacer pan” responde por qué lo recuperaron en 2021:

Porque constituye una de sus intervenciones más reconocidas a nivel internacional, Grippo es un referente temprano del conceptualismo en el mundo. Casi 50 años después, al recuperar esta acción, la muestra vuelve a poner en evidencia los procesos básicos de cooperación, producción y alimentación. Este trabajo se llevó a cabo sobre la base de material de archivo y de registro de la época, como bocetos, fotografías y anotaciones del artista, además del cuidado y la autorización de los herederos y albaceas de su obra.

Es preciso señalar que la exhibición montada en la casa natal de D. Sarmiento se inauguró en la provincia de San Juan, en el marco de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo

del Sur siendo clave los tres conceptos antes señalados para este proyecto: **cooperación, producción y alimentación.**



[Figuras 29 (Izq.) Una actualización de la performance de Víctor Grippo organizada por la Untref Buenos Aires. [Figura 30 (Der.)] Para la degustación del pan el cocinero lo extrae del horno en el momento.

Fuente “Victor Grippo. Un horno para dos mesas” por C. Godoy, 2021. https://bienalsur.org/es/single_agenda/307

La convergencia entre estas construcciones tiene una mezcla de ritual, compromiso social y ceremonia de eucaristía: **dar de comer**. La cooperación en la construcción de los hornos se retribuye con la solidaridad al compartir el pan y la carne cocidos in situ. Enseñar, recibir una lección de cocción de alguien que posee la experticia de un oficio es una performance: aprender a comer con el otro que decidió la construcción del horno, de la comida y de la cocción. Todo este paso a paso colectivo es fotografiado porque los actos de cocinar y de comer son efímeros; allí se funde el arte en su rol social.

Claramente, **el contexto es el gran definidor estético**: en el caso de Grippo, el marco es el de la muestra colectiva “Arte e ideología. CAYC al aire libre”; en cuanto a E. Villafañe y L. Pardini, el montaje se da al interior del Enacer y la réplica del 3er caso dentro de la Biental del Sur, donde los participantes espectadores y productores de obra también están vinculados necesariamente para involucrarse: ver, oler y degustar es parte de la apreciación y el deseo. Estas relaciones son estéticas, debido a que tienen que ver con los sentidos; asimismo, son políticas debido a que el público que participa gobierna o canaliza los sentimientos como en

el arte relacional, la percepción y las posibles reacciones. Estas experiencias reafirman el rol de hacedor del artista y también el del oficio del artista obrero.

El Plan Argentina contra el Hambre se apoya en el fortalecimiento de las acciones que lleva adelante el Programa Nacional de Seguridad Alimentaria y Nutricional^{xv}; además, implica la promoción y el fortalecimiento del acceso a la canasta básica de alimentos. Aunado a ello, se encuentra vigente la Ley de Emergencia Alimentaria, N° Ley 27519, donde el Senado y la Cámara de Diputados de la Nación Argentina, reunidos en Congreso, con 61 votos afirmativos dejaron aprobado por unanimidad el Proyecto de Ley que prorroga la emergencia alimentaria hasta el 31 de diciembre del 2022.

El Horno De Barro Como Una Imagen Superviviente

¿Es el horno de barro una obra artística? Claro que no, pues como está descrito en el texto, su origen y su uso rural lo traccionan hacia lo culinario. Sin embargo, los contextos artísticos donde fueron emplazados los hornos y sus creadores logran correr los límites de las categorías impuestas por la mirada con matriz colonial, de ahí el extrañamiento, donde el horno de barro podría ser interpretado como un hito de **transculturalidad, de activismo y de apertura**. Los artistas no solo lo cumplen acabadamente con “el dar de comer”, sino que irrumpen con la construcción del horno en la mirada contemplativa del espectador, es un acto disruptivo desplazando la construcción normada, que solo los peones rurales pueden hacer en el campo o en la periferia de la ciudad. Así, nos permiten no solo enlazar el modo en que aparecen las formas del pasado sin la carga folclórica en el presente del arte, como un pasaje de alimento del alma y el espíritu esteta, sino también intencionalmente (y literal) al digestivo. T. Corte (2017) escribe sobre la historia de la cerámica originaria en América, y en su descripción, afirma que ésta era de una sola cocción, continúa con la fabricación de vasijas como los cántaros con asas estribo o puente para evitar el derramamiento del agua y el consumo de los alimentos provistos por la naturaleza. Reiteramos con estos datos la vinculación entre la fabricación de la cerámica, el alimento y sus cocciones forman una triada indivisible.

Por otro lado, el Enacer sitúa la acción colectiva participativa en un contexto específico para la práctica cerámica, realizada por ceramistas de todo el país, quienes incorporan los modos de construir un horno con los mismos materiales cerámicos, siendo recurrente la frase proyectiva: “En mi casa tengo un horno de barro ¿yo podría hornear cerámica ahí?”; lo que indica un desplazamiento en la clave interpretativa de acercamiento al objeto, pero ya prefigurado en el mundo de la producción y el aprendizaje de la cerámica, al margen de la culinaria. Frente al elevado costo de los hornos eléctricos o a gas para cerámica, y/o la falta de entrenamiento para su correcta utilización, podría pensarse que los hornos de barro funcionarían **como el pliegue crítico** (De Rueda, 2018) como el giro que enuncia en la historia de la cultura americana la interpelación a los modos de conocer hegemónicos de las Bellas Artes. Es el dispositivo “horno de pan” el que forma parte de la tensión entre tradiciones propias y ajenas por fuera de esa hegemonía.

‘Las herramientas del maestro no dismantelarán la casa del maestro’
A. Lorde (1979)

Desde el encuadre educativo será interesante promover preguntas de los mismos ceramistas participantes que se mueven en los Encuentros como un rizoma, con el propósito de problematizar, el cerco del modelo artístico colonial, al exponer sus contradicciones, como lo es aprender cerámica sin saber hornear, que genera no solo el desconocimiento tecnológico imprescindible para la cerámica, sino la omisión, su rescate y el registro de formas supervivientes en Latinoamérica.

Entendemos que la construcción de un horno de barro o de pan en contextos artístico logra correr los límites convencionales de las categorías del arte cerámico impuestas por la colonialidad del saber, y ello permite extraer desde la convergencia, por un lado el plano retórico de ser intencionalmente propuestos para dar de comer un mojón de resistencia contra el hambre. Por otro lado, en su disrupción con el paisaje en lo contextual habitual, llevarnos a las primeras prácticas de horneados que lo preceden desde lo formal y lo tecnológico en las quemas.

4.7 Horno “Viceversa”³¹

La Experimentación

“Las renovaciones técnicas y tecnológicas siempre cobran su costo estético para que luego se recompense a sí mismo sobradamente”.

M. Zatonyi (2007)

La huella de ruptura entre la cerámica tradicional y la experimental podemos encontrarla en el cruce de saberes y lenguajes, en la búsqueda de marcas que señalan irrupciones o innovaciones en los procesos. Lo relevante en la experimentación, alejada de los principios de lo utilitario y de la mirada contemplativa de la modernidad se produce en Argentina a partir de la década del ochenta. Se desprenden de las experiencias artísticas estandarizadas aquellas donde se prioriza el resultado final o la obra por sobre los procesos, la mayoría de las veces como puesta efímera incorpora como necesaria la documentación con un registro fílmico, fotográfico o de otro tipo.

Los Enaceres funcionaron como contexto ideal, específico y apropiado para el desarrollo de este tipo de experiencias por la misma idiosincrasia de ruptura y de trasgresión que el mismo dispositivo fue dándose en el tiempo en tanto producción cerámica por proyectos en diversas geografías. Es el **cruce de saberes, planos y lenguajes** la parte constitutiva de este tipo de experiencias, alejadas de los grandes relatos instituidos de la modernidad. Lo justifica G. Mañé cuando rememora:

(...) en aquellos tiempos era mucho más limitado nuestro contacto con las producciones de otras latitudes, el acceso a la información era más escaso y llegaba con retraso normalmente. Mi preocupación entonces fue que nos corriésemos de nuestra zona conocida y confortable para transitar otros territorios. A partir de éstas y otras experiencias realizadas por muchos ceramistas durante los encuentros se amplió la mirada, se despertaron inquietudes por realizar distintas búsquedas, se intensificó la investigación y el uso de materiales locales, se ensayaron distintos tipos de quemados, se corrió el horizonte.

El hecho “ENACER” cambió el curso de la cerámica en nuestro país. (G. Mañé Entrevista personal realizada 22 de mayo de 2020)

Un primer acercamiento al objeto es el empleo de elementos cotidianos para cualquier espectador, elementos cercanos y conocidos como lo son el papel, el carbón, la madera y el barro. Luego, la misma construcción del horno desarma lo naturalizado de este saber

³¹ 6to. Enacer Concordia (Entre Ríos) 09 al 15 de febrero de 1997 Por G. Mañé

cotidiano pues rompe con la percepción cotidiana de lo posible. Recuperamos de la historización de la cerámica, señalar en las prácticas sesgos disruptivos cuando en ellas se encuentran presentes la alteración del empleo de materias primas (como mantas refractarias, cenizas volcánicas, vidrios, tierras y arcillas locales, piedras), los procesos térmicos y de representación formal en los hornos: como los “hornos de papel” en todos sus formatos y cocciones; la arcilla como elemento expresivo: cruda en lo efímero de su utilización en las experiencias performáticas. Se incluye el cruce con otros lenguajes artísticos en el tratamiento de su superficie como con la foto y serigrafía cerámica. Observamos se presentan cuestiones de la química y la tecnología de la acción del fuego en la materia, siendo éste el plano resultante en la intersección entre los campos del arte y el de la ciencia como otrora fueron entendidos por separados en la cerámica tradicional.

En la utilización efímera del material la ruptura se produce a partir de la teoría crítica que cuestiona a la cerámica como un producto decorativo y/o funcional dejando afuera el aspecto **poético experimental y procesal de las cualidades de la arcilla** pero sólo en dos de sus cuatro principios: el de plasticidad y de la contracción. En este punto interesa más lo exploratorio, lo sensorial, subjetivo y procesal como **estadio experiencial** que el resultado de una obra como producto final.

La etimología de la palabra *experiencia* –del latín, proviene de *experientia* comprobar, ensayar y que sus sinónimos son habilidad, costumbre y práctica. Ampliamos la idea que se tiene del término en “Historia del arte. Diccionario de certezas e intuiciones” de D. (Aisenberg, 2019, págs. 209-210) Recoge expresiones³², enumeraciones, de autoría colectiva, información pública y citas, lo siguiente:

Amorosa, docente, estética, extrasensorial, inolvidable, intransferible, mística, **profesional**, sensorial, sexual, única, **la obra**, fuerza poderosa, con o sin, **fruto** de (...), **calidad** intransmisible, una cierta suma de equivocaciones, estar inmenso (...) implica un **tiempo** narrativo, sólo se verifica en (...) del otro, etc.

También podríamos relacionar estos términos con jugar, arriesgar, funcionar, apostar y aventurar que nos conduce a pensar que la experiencia artística y el juego están imbricados en un **generoso plano de convergencia** difícil de separar, y que en muchas oportunidades tanto en la experimentación como en el juego se suceden los avances y los retrocesos como

³² En negrita del original.

formación necesaria del conocimiento. El diseño de la idea es aproximada o divergente al esperado en la fase final; los resultados se desarrollan en el mismo proceso de la experiencia que atraviesa quien diseña el proyecto de experimentación. En “La actualidad de lo bello” de G.H. (Gadamer, 1991, pág. 31) fundamenta la actividad vital como algo básico, pues enuncia “Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico”. Es el movimiento o la libertad de ese movimiento la que nos permite no sólo soltarnos de la tradición cerámica sino la de aprender en ese espacio del arte, ergo el espacio del juego. Es en este contexto que el efecto de extrañamiento es una característica común en los espectadores cuando, si bien existe un rango de saberes previos que responden a la lógica cerámica como parte irremplazable en el proyecto; es en realidad el efecto sorpresa, un continuo ensayo de cierta improvisación en lo conceptual y de innovaciones que revalorizan nuevas exploraciones. De igual modo la incorporación del uso del fuego ya como una herramienta que abre y estimula múltiples posibilidades.

Una de las particularidades justamente es el **alcance vital** de la misma: hay que vivir la experiencia, no cuenta lo mismo si la hace otra persona y lo transmite; por lo tanto al campo tecnológico cerámico se incorpora **la intensidad** como concepto pregnante. Es el corpus del saber senso perceptual en lo corporal lo que está participando. Literalmente es poner el cuerpo. El rol del espectador estará sujetado en develar de qué trata la cuestión que está observando o participando a partir de su propia creatividad.

Estas experimentaciones están en los bordes, en “las fronteras del arte, uno de los sitios inestables del arte” (Richard, 2014, pág. 10) carecemos de un lenguaje común y específico para nombrarlas, de ahí su extrañeza. Las recorremos por completo llegamos a pensar que no existieron antes de nosotros aunque posean contenidos reconocibles del arte, como el color, la composición o la trama. El caso “Viceversa” participa en la realización de **los meandros** en el tratamiento de la superficie como lo fueron en la prehistoria las primeras huellas gestuales sobre las paredes húmedas en las cuevas una analogía las realizadas por el ceramista G. Mañé sobre las placas.



[Figura 31] Tratamiento gestual. Improntas sobre barro, engobes coloreados sobre las placas del objeto. Cortes producidos en la materia con material rústico. (Detalle)

Fuente Fotografías gentileza L. Villasol.

¿Cómo está hecho?

Cuando G. Mañé comenzó a estirar pastón arriba de unas planchas de alambrado sobre el piso con formas alargadas para hacer el “Horno viceversa”, nos costó entender que aunque no estaba haciendo alfarería, vasijas o parte de un mural, también estaba haciendo cerámica. Esta experiencia ya fuera del formato disciplinar estándar generó la pregunta qué era concretamente lo que realizaría ¿un modelado convencional? ¿Un mural horno? La **trasgresión poética** desplazó de lleno el concepto “objeto a ser horneado” a “objeto horno” como una unidad indivisible. En diálogo con el autor:

La intención de contraponer una mirada disruptiva donde los materiales y procesos jugaran un rol dominante en el producto cerámico, el posicionamiento de la investigación al servicio de la creatividad y la disconformidad con el modelado que el fuego se encarga pasivamente de consolidar fueron los temas centrales de mis aportes. La performance llamada “horno viceversa”, denominación que Emilio Villafañe magistralmente utilizó para incorporarla al listado de actividades del día durante el ENACER realizado en Concordia, Entre Ríos, fue sin duda la propuesta conceptual más lograda en cuanto al cuestionamiento sobre el lugar que ocupa la obra y el lugar que ocupa el proceso. (...)

¿Qué cuestionamos a través de este hecho? ¿Dónde se produce el hecho disruptivo en la mirada del observador, especialmente en el ceramista? En primer lugar tenemos que el producto primario de la acción creativa es el horno en sí mismo. Podría ser visto y utilizado

como un horno sin otra alternativa. Funciona, tiene espacio interno para contener objetos cerámicos. Pero no tuvo ninguna pieza de barro en su interior.

Comienza el primer desplazamiento conceptual: es un horno para hornearse a sí mismo. No es un intermediario pasivo ajeno a la obra.

Aquí se produce la segunda disrupción: el horno sirve para hornearse a sí mismo porque el horno desarmado y convertido en tríptico es la obra. Nos servimos de recursos materiales y procesales para llegar a la obra. El horno cerámico, mediador entre el barro crudo y la cerámica deja de ser un mero intermediario pasivo. Puede convertirse en la obra en sí misma pero no sólo eso sino que aún sin su desarmado para formar el tríptico

Puede su quema convertirse en una acción *performática* la cual es una obra propiamente dicha.

Horno- horno autohorneante-tríptico-performance. Cuatro posibles lecturas donde podemos hacer foco. El corrimiento de las fronteras del trabajo cerámico tradicional donde nos acercamos a experiencias más contemporáneas del arte cerámico. (G. Mañé, Entrevista personal realizada el 22 de mayo de 2020)

Al no ser expuesto en ningún otro lado por la fragilidad de sus partes, ergo un **no museable** logra de alguna manera disolver un modo paradigmático de hacer cerámica, o por lo menos de pensarla. Es imprescindible fotografiarlo por la categoría de efímero en su concepción, el autor introduce la idea de experiencia estética alejada de la de creación de un objeto obra a ser expuesta y perdurar en el tiempo. Por otro lado, al ser quemado de manera experimental, el objeto obra se desmaterializa, lo que reitera la necesaria documentación. Las fotos siguientes funcionan como un registro residual de la obra poética personal del artista y como complemento de una **memoria descriptiva**. Dice (Didi Huberman, 2004, pág. 49)

“(…) en cada acto de memoria –el lenguaje y la imagen, son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación”.

Siendo el proceso la fase más importante en estas propuestas utilizaremos ambos recursos.



[Figuras 32 (Izq.)] Proceso de armado: montaje de los planos del obelisco sobre una plataforma de cemento cubierta con cartón corrugado. [Figura 33 (Der.)] Sobre alambrado se coloca los pastones de la mezcla de arcilla.

Fuente Fotografías de mi autoría.



[Figuras 34 (Izq.)] Vista cenital de la base que distribuye el fuego y sirve para el montaje de los planos y el encastre propiamente dicho. [Figura 35 (Der.)] El interior se carga con listones secos de maderas para su cochura.

Fuente Todas las fotografías de mi autoría

El autor describe su proyecto:

La actividad consistió básicamente en la construcción de un horno efímero de tres paneles unidos entre sí que conformaron un obelisco de unos dos metros de alto aproximadamente. Los paneles consistían en un soporte de hierro y alambre revestido de barro. Las caras interiores de los paneles fueron intervenidos con engobes y texturas. el espacio interno del horno fue relleno con maderas y carbón y fue encendido para auto hornearse el tiempo que durase el combustible de su interior.

Una vez enfriado el horno fue desarmado y los tres paneles intactos fueron desarmados formando un tríptico que mostró el tratamiento matérico dado al barro y las improntas de humo dejadas en la horneada. . (G. Mañé Entrevista personal realizada 22 de mayo de 2020)



[Figura 36] Contexto de trabajo. G. Mañè sujeta y apuntala el proyecto con maderas porque la mampostería está recién hecha con pastón fresco.

Fuente Todas las fotografías de mi autoría.



[Figuras 37 (Izq.) La quema se produce durante el día. [Figura 38 (Der.)] Continuación de la quema en la noche, lo que conduce a la dimensión temporal del proceso en su última fase.

Fuente Todas las fotografías de mi autoría.



[Figura 39] G. Mañè posa orgulloso al lado de los planos del “Horno Viceversa.”

Fuente Fotografía de mi autoría.

La pasta local quemada más la contracción logró las cuarteaduras que se notan en los paneles que evocan a las tazas antiguas de té. La quema directa y la irregularidad en la mezcla de leña y oxígeno provocan los manchones oscuros, afirmando el proceso de la acción del calor en las arcillas de manera mixta (reductora y oxidante)

4.8 Encuadre Arcilla – Vidrio

El vidrio es un líquido sub enfriado que no ha llegado a su punto máximo de cristalización. Por lo tanto se trata de una fusión que llega a un estado amorfo. En términos generales decimos que se obtiene de la fusión de arena, carbonato de sodio y carbonato de calcio. Existe una gran variedad en la composición de los distintos vidrios, según cuál será su aplicación: vidrios planos, para óptica, laboratorios, iluminación, especiales para seguridad, como también el agregado de plomo, feldespatos, sulfato de sodio, boratos, aluminio. El estado amorfo se debe a que los átomos no logran ordenarse para formar estados cristalinos por un enfriamiento rápido de la masa fundida. En la fabricación de vidrios de gran calidad, se hace un templado de las piezas obtenidas, y en ese templado, lo que se pretende es lograr un enfriamiento lento. Los hornos para fusión del vidrio se construyen con ladrillos refractarios. Durante el trabajo de fusión de la mezcla “ataca” a los ladrillos, de manera que pasado un tiempo, el horno se debe apagar y luego de varios días de enfriamiento poder reconstruirlos.³³

Una de las ceramistas precursoras en la exploración y experimentación con vidrio fue Mabel Waisman^{xvi} donde puso en verdadero diálogo las artes del fuego: primero con la arcilla (discípula de Ana M. Bournichón y de Leo Tavela), luego con el vidrio. A partir de 1996 toma un Seminario sobre Vidrio de fusión Termo moldeado con Judith en La Scola. Pilchuck Glass School. Seattle, Washington, USA. Es con el vidrio, donde M. Waisman logra como verdadero desafío el desarrollo de su nueva obra utilizando los elementos plásticos convertidos a su trabajo: la luz, el color y las transparencias a partir de la fusión del vidrio y los óxidos colorantes y, finalmente su experiencia aplicada en la joyería artística contemporánea.

³³ Asesoramiento de Alberto Balo, Técnico Químico de la Cooperativa Cristalería “El Progreso”, Ezpeleta, Buenos Aires.

4.8.1 Fusiones³⁴

Una de las integrantes de la propuesta aporta el **enfoque experimental** de la misma. Dice

L. Cámara³⁵:

(...) “entonces lo llevamos a una escala inabarcable para nosotros... era bien experimental..... era bien experimental, [repite] lo fuimos construyendo un poco entre todos –el delirio que cada uno tenía el de hacer el “Hornito dragón” (L. Cámara Entrevista personal realizada el 12 de octubre de 2020)

¿Cómo está hecho?

N. Rendtorff³⁶ también fue uno de los ceramistas participantes de esta propuesta. En la entrevista encuadra la misma desde **la química**, su campo de conocimiento, donde abarca un abanico de conceptos dentro del eje experimental en cuanto a la relevancia de los procesos físicos y químicos de la materia y su grado de refractariedad. Los materiales, su tratamiento y el resultado obtenido a partir de ese tratamiento de acuerdo a los métodos aplicados. “**El fuego como herramienta**” (Garavaglia, 1989) aquel concepto que ya se enunciaba en su documento, ahora es utilizado en esta práctica en toda su dimensión experimental. Conscientes del nuevo lugar que se está ocupando como ceramistas de rupturas, el encuadre de los cruces de saberes como perspectiva decolonial, decimos, el desdibuje de los límites entre categorías y reconociendo en las zonas de fronteras del saber; es en esta amplia zona fronteriza que se constituyen estas experiencias disruptivas que finalmente se separan de las categorías instaladas en la modernidad. Es por esto, que también se mueven los roles de los productores y de los espectadores ocasionales (muchas veces ofuscados por no entender) como también el espectador que sigue curioso el proyecto, atento a los nuevos procesos desde la intuición, la repregunta y quizás, más adelante la imitación como aprendizaje. La documentación de obra en los proyectos efímeros a los fines del rescate de **las huellas y las**

³⁴ 9no. Enacer Oberá (Misiones) 20 al 24 de julio de 2004 Por Nicolás Rendtorff, Alejandra Bernardi, Lorena Cámara, Julio Cando y Marta Midaglia.

³⁵ L. Cámara Ceramista argentina, alfarera, Profesora Nacional de Cerámica. Vive y trabaja en la ciudad de Rojas, pcia. De Bs. As.

³⁶ N. Rendtorff Ceramista argentino, investigador en el Centro de Tecnología de Recursos de Investigaciones Científicas de la Pcia. De Buenos Aires y del Conicet. Profesor de Tecnología Química y de los materiales en la Universidad de La Plata, facultad de Exactas en el Departamento de Química. Vive y trabaja en su taller de cerámica en Ranelagh, Berazategui.

huellas controladas como elementos a analizar dentro del proyecto parcial o total como elementos amorfos. La arqueología en las búsquedas y la antropología a los fines de la interpretación dentro del campo de trabajo del arte. Como consecuencia de la acción del fuego aparecen en escena las nuevas estéticas a partir de la transformación de los materiales; y con esto, la inclusión de otras poéticas ahora instituidas en el colectivo de los ceramistas participantes. Esta situación da lugar a las evoluciones en la obra como un dispositivo de análisis y de rupturas de lógicas convencionales permitiendo su problematización.

Días previos a la entrevista a N. Rendtorff se le envía por wasap una fotografía de su propia experiencia en Oberá. La imagen es la que sigue a modo de recuperar contenidos y disparadores:



[Figura 40] Uno de los objetos *amorfos* resultantes de la experiencia es sostenido por N. Rendtorff en Oberá.

Fuente Fotografía gentileza G. Molinari

Del análisis realizado a partir de la imagen, transcribimos el siguiente diálogo como **memoria descriptiva:**

N. R.: La propuesta fue armar un horno de fusión –poder fundir materiales en dos días hacer un horno de la nada, con muchos materiales, fusibles y no tan fusibles, mezclándolos y armar toda una propuesta de ensamble de bloques hechos de manera colectiva por un grupo, éramos como 20 los que habíamos trabajado para hacer los bloques; y después hicimos un horno – medio de ladrillos medio de papel con una forma que parece una cama...

Se armaron las cajas, cada una de esas cajas era un bloque donde se superponían y se ensamblaban piezas, piezas cerámicas, piezas de vidrio, vidrio de botella, vidrio molido

Había de todo!, vidrio en piezas y había bidones de silicato de sodio, que si uno lo mezcla con un poquito de arcilla se genera como una especie de cemento, en frío, pero que después a temperatura se funde también, se forma una liga, es muy interesante... entonces, la propuesta también era poder usar esta mezcla de silicato –como ensamblador de piezas ya cocidas de cerámica, de ladrillo o piezas de bizcocho...botellas y demás cosas; era muy interesante porque era como un ensamble matérico, de muchas piezas hechas por muchos...por todos...

J. B.: ¿Dentro de esas cajas compusieron los objetos o fueron colocados de manera aleatoria?

N. R.: Había una idea de componer, porque el proyecto era a ver si lográbamos que los bloques fueran sustentables, o sea, que se puedan apilar...y la idea, la gran idea era por ahí la cama, varios bloques y poder armar una especie de tótem o algo; pero eso no se logró...porque no se logró meter tanta materia, entonces...

J. B.: Quedó frágil...

N. R.: ...quedó frágil y quedaron piezas más chicas... Pero la palabra que me disparó el otro día cuando vos me mostraste las fotos, me pareció interesante y la quería compartir...y después busqué también, es que el laburo después es como arqueológico...es como una búsqueda de lo que te queda, hay como una arqueología de... la cara esa es la de un arqueólogo...

J. B.: Buscando la huella...

N. R.: ...que va...que es testigo de lo que queda...pero no es...y bueno, y el arqueólogo – que tiene el ojo preparado, es el que puede ver, y diferenciar una piedra de un hueso, como si fuera que está cortando una pieza cerámica. Ahí yo creo que hubo algo, de *arqueología*...o sea, todos los que vivenciamos el proceso y que construimos ese proceso, y que hicimos...la toma de decisiones que se tomaron...la selección de materiales, las búsquedas, el armado, esto de buscar un material fusible pero que a su vez sea de textura arcillosa, para poder ensamblar, ensamblar cosas que eran de vidrio con cosas que eran de cerámica...

Hay una decisión de trabajar, y después bueno, esta decisión de someterlo a una temperatura muy alta en un horno que era circunstancial, era un horno que armábamos para eso, con la materias primas que teníamos ahí y el combustible que teníamos ahí; y todo ese proceso, que es como una empresa digo, un desafío que se plantea colectivamente con algunos objetivos, es más, yo creo que es más importante todo el proceso que la obra en los Encuentros, no hay duda...el proceso compartido no el proceso individual, el proceso dialogado...tomar decisiones, argumentar, compartir...tener dudas y que el otro te acerque una respuesta, esa construcción colectiva es muy interesante, entonces, cuando termina la horneada y volvés al

otro día porque ya se enfrió, ahí hay lugar de arqueólogo, ir a buscar, encontrar y explicar qué es lo que había pasado... poder entender cómo es el proceso térmico o físico-químico-térmico que sucedió en ese horno derivó en esos objetos... y que tenían una belleza increíble, de la energía, de la materia en su transformación, y poder agarrarlo...

Yo me acuerdo que el anhelo era mucho más grande... pero no logramos ensamblarlas tan grandes y quedaron estas piezas más pequeñas, que no por eso no eran representantes de todo este proceso, no?

Por eso, muchas veces me pasa eso con la cerámica a mí, porque la cerámica es tan *procesual*, *es tal el proceso*... y uno cuando es público de la cerámica –que yo siempre digo que soy muy público, si bien yo soy ceramista soy muy público de la cerámica, o sea, me gusta ver la cerámica, toda... y de todas las maneras que se puede ver, hay un lugar en la cerámica donde uno es un arqueólogo porque uno ve sólo la pieza, a veces te dan otros indicios pero en realidad uno ve la pieza o las piezas, o la obra... pero detrás de todo eso...

Hay una toma de decisiones, hay un proceso físico – químico –térmico, un proceso cerámico digo yo siempre, porque va... atraviesa todas las etapas del proceso... empezando en la montaña y terminando en la sala blanca o la caja o en el estante o en la propuesta cerámica; es súper interesante, entonces yo siempre digo: que el ojo del arqueólogo ceramista... el ceramista es un arqueólogo de la cerámica, per se, porque uno ve, acá estoy tomando una tacita hermosa, y atrás de esta tasa hay una dimensión que es la dimensión del proceso cerámico para llegar a esta tasa... esa dimensión es interesantísima, y a nosotros, los que estamos formados tenemos más herramientas para disfrutarla... y eso es lo interesante.

Entonces, cuando se plantean estas situaciones en los Encuentros, que uno está más despojado, más suelto, más flojo con más ganas de *experimentar y probar*, y uno sabe que es una propuesta acotada en el tiempo... uno llega con una energía e intenta hacer todo un proceso y es riquísimo, porque se discute todo esto, se vive, y es otra la obra ahí dando vueltas... es otro el proceso, muchas veces pasa que el objeto no es lo más importante.

J. B.: Claro! También los ideales de belleza, otras búsquedas, entonces me parecía importante quedarnos en no perder el gesto de esta foto en cuanto a una valorización que rompe con los cánones de belleza anteriores, más aún de una pieza terminada...

N. R.: Eso es... no hay duda de eso, y eso te lleva a la lógica... yo lo que digo es, a ver, esto que vos decís –terminadito y prolijito y demás, hay un lugar donde el autor se retira y deja la pieza sola, en una caja blanca en una sala, en un estante o en el piso o en la pared, y ahí funciona de determinada manera el dispositivo, la treta del arte... el dispositivo del arte es una puesta en escena, donde los escenógrafos –que son los artistas, salen y dejan entrar al público. Y el público, con alguna guía o no participa de esa obra... a veces hay un manual de explicaciones digo yo para analizar una obra y a veces simplemente es una sala blanca donde uno entra.

En los Encuentros, la lógica es definitivamente otra, y lo producido es otra cosa, entonces la estética de eso, esa estética, esos gestos, esa poética del momento y de los objetos se transforma en otra cosa, y es compartida ¿Y sabes qué? El autor no se fue, está con vos porque son obras colectivas... (Entrevista personal realizada el 03 de noviembre de 2020)



[Figura 41 (Izq.)] Soportes de ladrillos refractarios y parrillas de hierro para estructura y montaje.

[Figura 42 (Der.)] Luego de la carga con los cajones se arma la bóveda del horno con arcos de varillas de hierro y sobre éste las mallas de alambrado para fabricar el horno descartable.

Fuente Fotografías gentileza L. Cámara



[Figura 43] (Pág. Ant.) El horno se conforma con la sucesión de capas de pastón sobre soporte de papel grueso que cubre la carga.

Fuente Fotografías gentileza L. Cámara



[Figura 44 (Izq.)] N. Rendtorff delante del horno prendido durante el proceso de templado con astillas de madera. [Figura 45 (Der.)] Detalle de los resultados obtenidos luego de finalización de la horneada

Fuente Fotografía gentileza G. Molinari.

L. Cámara, aporta **la cuestión poética** resultante en la experiencia dentro de los procesos de construcción crítica:

Conseguimos, pedimos las cajas a la sede para que consigan esas cajas de madera para armarlo, fue todo bastante... después lo fuimos como rearmando entre nosotros, pero Luisito^{xvii} nos tiró una re onda con esto, viste? Fue así un poco el tema. (...)

Cada uno componía dentro de la caja utilizando, tenía que haber como cierta estructura entre las tejas, el vidrio y el aglutinante o pegamento era el silicato. Lo que pasó después, que al acostar las cajas se fueron para abajo, no se mantuvieron las estructuras...era una actividad complicada de que saliera bien con semejante grupo de gente...mucho gente participó... ..el entusiasmo que todos teníamos...es algo como para realmente...es una actividad digamos experimental, pero para hacer algo seriamente con esta temática hay que ponerse uno en su taller, pensarlo, calcularlo, darle el formato.

Yo calculo que habrá ido a 800°, porque cuando empezamos a ver qué fundía el vidrio, que caían esos gotones, lo apagamos. Nosotros empezamos a ver por debajo de la parrilla que iban chorreando unas gotas, viste? Y ahí bueno, imagínate, una locura terrible; y en un momento dijimos bueno... basta porque se va a desarmar todo. No, no... el tema fue que en realidad...o sea, el vidrio por ahí se desplazó hacia abajo y no quedó pegado a la teja como era la idea, entendés? (L. Cámara Entrevista personal realizada el 12 de octubre de 2020)

En la entrevista conversamos sobre la evaluación entre las expectativas, los resultados y la vinculación con otras experiencias:

J. B.: ¿Qué dijeron los participantes?

L. C.: No, no... de entrada nosotros planteamos que era algo bastante experimental y...

J. B.: Sí, de prueba.

L. C.: ...Por lo menos yo, o sea, tal vez si le preguntas a otra persona y te da otra versión, seguramente, pero para mí no fue una frustración, fue una experiencia.

J. B.: Claro, capitalizaron esa experiencia, totalmente.

L. C.: De ahí sacamos que el que quisiera experimentar con esta temática se metía ahí... y bueno, ya sabía lo que iba a pasar o no pasar, viste? Digamos que...uno trabaja con una fantasía llamémosle jaja y bueno, y después... generalmente cuando se hacen estas experiencias no se pone tanta expectativa en el resultado...sino que la idea es, justamente transitar esa experiencia...

J. B.: El proceso...el proceso de obra...

L. C.: ...Y bueno, ver qué pasa...es algo que digamos sería exploración...si, más vale que también teníamos la fantasía de sacar alguna esculturita, pero tampoco...no fue...o sea, yo esto lo pienso también en otro Encuentro, a veces sale bárbaro y a veces te encontrás con que el resultado no... Como fue con el muro también...

J. B.: En Concordia...

L.C.: El muro, yo me acuerdo en un momento Luisito (Pardini) estaba en Concordia y dijo: “-brindo por esta gran frustración!” O algo así –tenía esas cosas sarcásticas, viste? pero en realidad con el muro ...En realidad con el muro también pasó, de alguna manera la expectativa que había de ese gran muro...bueno, quedó algo ahí pero nada que ver con la idea original. (L. Cámara Entrevista personal realizada el 12 de octubre de 2020)

4.8.2 Hornos Escultóricos

“Lechuza, Yaguareté Y Ave Fénix”³⁷ Y “Cardumen Del Paraná”³⁸

“Las formas de los animales surgieron así, del fuego, como de un cadáver exquisito.”

A. Chamorro³⁹ (2020)



[Figura 46] El proceso de templado es muy lento por la envergadura del proyecto y la cantidad de material con que fue hecho el horno y su carga interior.

Fuente <https://www.facebook.com/hornosescultoricosmdq/photos/298331464887745> (Chamorro, s.f.) (Consultado 25/05/2022)

Nos preguntamos acerca de **los modos de superación** en la construcción de un proyecto en cuanto a su complejidad, extensión y/o profundidad ¿Cómo se elabora y se transforma? ¿Cómo se convierte una tradición en otras formas más actualizadas en sus aspectos? Si recordamos el arte Póvera podemos aproximar una respuesta según lo explica G. Guglielmino en (Petruschansky, 2002, pág. 37)

³⁷15avo. Enacer San Esteban (Córdoba) del 06 al 11 de febrero de 2017 Ambas realización en los dos Encuentros por B. Chamorro y la delegación de Mar del Plata.

³⁸ 16avo. Enacer Alto Verde, Solar De La Guardia y El Pozo. Santa Fe, del 15 al 20 de julio de 2019

³⁹ Creadora y coordinadora general del Proyecto “Hornos escultóricos”

Para Merz la progresión de Fibonacci es explicación y metáfora al mismo tiempo del crecimiento en todo el campo. La naturaleza se incrementa y se expande, así como la sociedad. Tales cambios se fundan en la suma del evento del pasado que por lo tanto es parte integrante y vital de todo desarrollo futuro. Lo mismo acontece con el arte.

El arte contemporáneo no puede ser sino la suma de las obras de arte que le precedieron y nada se puede crear, en esta progresión sin fin, de la nada sin el auxilio de los que nos han antecedido. El crecimiento del mundo (y por lo tanto de la sociedad y del arte) se produce a través de una constante ampliación que vuelve a elaborar la tradición pasada, de la que se sustenta.

Esta reflexión arriba escrita aproxima el fundamento en su disrupción que los hornos escultóricos son un **aporte directo** del 1er Enacer, en términos del trabajo en equipo, que surge del primer horno descartable y en la cuestión performática de la actividad. De la conversación con G. Mañé extraemos la confirmación de nuestra hipótesis:

(...) porque si no me equivoco el primer horno de papel fue el que hizo Eduardo (Garavaglia) en Puerto Madryn, y los que han desarrollado esa experiencia fueron las chicas de Mar del Plata: Belén Chamorro y un equipo –**ya trabajan en equipo** y han ido a muchos lugares, no sólo a las jornadas de la escuela de Mar del Plata, sino a otros lugares que las han invitado, incluso nosotros los invitamos a la escuela de Junín...

Han desarrollado el horno como una performance, como una escultura en sí misma, y una performance en cuanto a la construcción y la quema, la operación del horno. Así que eso es directamente un producto –no estoy seguro si directo ó semi directo de un Enacer; (...) eso es derivado de los Enacer claramente, no? (G. Mañé Entrevista personal realizada el 20 de septiembre de 2020)

Una de las autoras vincula la figuración resultante en los hornos desde el origen del proyecto con el paisaje, constituyendo un enlace directo con lo territorial y con el pasado social y natural de la comunidad. Expone:

(...) en el caso del Enacer el Paraná era muy significativo para Santa Fe porque el taller de La Guarda saca la arcilla de ahí, entonces era un elemento como muy significativo que bueno, ahí nomás quisimos trabajar con los peces del Paraná; y jugando con eso surge la idea de cardumen. ¿Y cómo lo podríamos hacer?

Al principio nos fijamos los peces que había en el Paraná como para intentar hacer algo más figurativo. Pero terminó en... O sea, visualmente los peces terminaron siendo como más pictóricos, menos figurativos... menos realistas (B. Chamorro Entrevista personal realizada 16 de octubre de 2020)

Otro aspecto que tiene en cuenta la ceramista dicente, es el **develamiento de misterio** que poseen los hornos cerámicos, esto es, a perder el miedo a construir los hornos y también a la acción de hornear. Como anticipamos en el primer Horno De Papel una de las características más pregnante es que no necesitan más tecnología que participar de la misma construcción

in situ y utilizar los materiales disponibles del paisaje y/o cotidianos fortaleciendo la experiencia en cada oportunidad. Continúa su relato:

Hay como ciertos mitos con respecto a los hornos, que se necesitan como materiales especiales... En realidad un horno es una cosa muy simple, es una caja de fuego, lo podemos hacer con tierras, ni siquiera necesita que sea arcilla, digamos... De hecho así eran los primeros hornos primigenios; entonces nunca hubo como requerimientos respecto al material, o sea, trabajamos con lo que hay, básicamente eso. (B. Chamorro Entrevista personal realizada 16 de octubre de 2020)

¿Cómo está hecho?

Afirma la ceramista en relación:

A la documentación de obra por lo efímero y relevante de los procesos:

Yo tengo una página que la armamos este año, hace poco durante la pandemia, me pude ahí un día a organizar la página en el Facebook –se llama “Hornos escultóricos” y hay un álbum por cada horno que hemos hecho.

En el caso de Santa Fe y de San Esteban están los tres juntos, porque fue la misma propuesta; está bien organizadito, o sea, vos podés entrar y seleccionar las fotos que quieras. (B. Chamorro Entrevista personal realizada 16 de octubre de 2020)

A la secuencia de cómo lo hicieron desde lo tecnológico y lo poético:

Primero mandamos la lista de materiales y las compañeras *gestionaron* todo en la sede. En general estamos bastante acotados con los tiempos en los Encuentros, y nuestras propuestas vienen creciendo, y llevan mucho tiempo, llevan bastante tiempo ya sea *soldar la estructura metálica*; después *armar la cartapesta*, porque hay que hacer capas y llegar al grosor del ladrillo, eso lleva tiempo, y después viene la parte *escultórica* y...después el color, es como que tiene varios días de desarrollo. *Lo pintamos con engobes*, en esa propuesta sí; hemos pintado bueno, en la charla yo lo explicaba, que en realidad lo pintamos con lo que sea ja ja pero como habían quedado muchos engobes de otros talleres –que ya habían finalizado los pudimos utilizar. (B. Chamorro Entrevista personal realizada 16 de octubre de 2020)

Se seleccionan y adjuntan imágenes de acuerdo al testimonio de B. Chamorro para reconstruir su relato con material fotográfico organizado y ofrecido por la dicente, todas extraídas del sitio web “Hornos escultóricos” confeccionado ad hoc salvo cuando se especifique lo contrario. Por tal motivo no se reitera la fuente a colación de las fotografías.



[Figuras 47] Armado de la estructura metálica



[Figuras 48] Colocación de las botellas de vidrio que conforman los ojos de los peces del cardumen.



[Figura 49] Realización de la cartapesta de diario y arcilla.



[Figura 50] La inclusión del cenicero y boca de carga con ladrillos y hierros en un primer plano.



[Figura 51] Composición del diseño del “Cardumen” con moldes de papel de acuerdo a la forma soporte del horno.



[Figura 52] Se le otorga volumen con cartapasta de acuerdo al diseño. Una de las estrategias es el trabajo colectivo para tomar las decisiones en el montaje.



[Figura 53 (Izq.)] Modelado formal del soporte y los motivos finalizados.

[Figura 54 (Der.)] Una vez terminado el modelado, sobre los peces de cartapesta con ojos de botellas, se aplica los engobes de color con pinceles.

[Figura 55] (Pág. Sig. arriba) Detalle del modelado en primer plano.

[Figura 56] (Pág. Sig. abajo) El proceso es minucioso por los detalles y la cantidad de peces realizados.





[Figura 57] Los engobes disponibles excedente de otros talleres se recuperan para su aplicación.



[Figura 58] Temple del horno, para ello, el ingreso de combustible debe ser lento y parejo por un tiempo prolongado.



[Figura 59] La transformación de los materiales por la evaporación en el templado. Se avizora en su interior las llamas por los ojos de los peces.



[Figura 60] El contraste resultante entre la opacidad de la cartapesta de papel y arcilla y la translucidez de las botellas, aún la temperatura no alcanza el grado de fluidez completa del vidrio (entre 850° y 1000 °C aprox.)



[Figura 61] Interior del horno luego de finalizada la horneada. El punto de fusión del vidrio es inferior al de la cerámica, por la fluidez resultan chorreadas los picos de las botellas.

5 Los Paisajes

El paisaje es tierra, barro, ladera, leña, monte, arena, río, arcilla, cantera y otros materiales. Todos ellos son intervinientes en la fabricación de un modelado, de un horno o de una alfarería. También lo son como partes fundamentales de las cosmovisiones incluidas en los sujetos como planos mentales (el pensamiento es lenguaje interiorizado) sean estos planos sincréticos, geológicos, religiosos, metafóricos. Finalmente el paisaje también es lo que recordamos y la nostalgia que estuvimos ahí.

En el abordaje atenderemos a las particularidades específicas del paisaje en relación a cuando se desarrolló el Enacer y cómo fue percibimos en ese pasado y también en el presente. La construcción metafórica en relación a las propuestas vinculadas al entorno natural y al pasado social local. Será oportuno atender las valoraciones en cuanto a los materiales provistos por la geografía utilizados por los participantes como relevancia del contexto en tanto clima y territorio en el desarrollo total del Encuentro. Cada Sede es una localidad diferente, en épocas distintas y en función del clima y los encuentristas vienen de toda la Argentina. A partir de esto, la posibilidad de inferir en el impacto de lo territorial en el estudio matérico y cerámico como cambio conceptual. Atenderemos los trayectos de los ceramistas en los recorridos para el desarrollo de las propuestas y los modos que se conjuga el binomio *paisajes- participantes* en los procesos de producción de obra.

5.1 El paisaje, la materia y las creencias ⁴⁰

La materia que utiliza el ceramista es fundamentalmente la arcilla. De cómo opera como discurso cuando ese material natural se transforma en objeto cultural es tarea de los teóricos. El territorio humahuaqueño nos lleva de inmediato a la referencia tierra, recurso literal y en términos de Kusch, en (Caballero, 2016, pág. 34) nuestro “molde simbólico” para los ceramistas ya que es ese el plano mental el que habitamos. Además en él están presentes las propiedades tecnológicas que habilitan al oficio cerámico y los cuatro elementos de la naturaleza que le otorgan una mística y particular impronta. Según R. (Kusch, 1994, pág. 86) “En Buenos Aires nunca llegaremos a ser magos ni brujos, porque no creemos en el cuento de los cuatro elementos” por lo que relacionar la actividad cerámica con las prácticas religiosas de devoción a la Pachamama resulta ser un fenómeno visible en el 3er Enacer y no antes. Incluimos de manera consciente o de asimilación inconsciente los paradigmas de la cerámica tensionados entre el hedor y la pulcritud. La tierra y el viaje es un corpus indivisible para el ceramista. Dijo S. López Fabián (1993) “Un ceramista es aquel que lo puedas dejar en cualquier parte del mundo y sepa encontrar sus tierras, hacer sus pastas, sus engobes, sus herramientas y sus hornos desde aquellos a cielo abierto o bajo suelo”. Es pertinente la pregunta de modo general de N. (Bourriaud N. , Radicante, 2009, pág. 124)

¿Cómo los artistas dan cuenta del espacio en que se encuentran viviendo? La forma de la expedición constituye una matriz porque ofrece un motivo (el conocimiento del mundo), un imaginario (la historia de la exploración sutilmente vinculada con los tiempos modernos) y una estructura (la cosecha de informaciones y extracciones a través de un recorrido)

Pero, la primera necesidad para fijar ese mapa mental va ligada directamente **a la idea del viaje**. Es decir, en voz de Ítalo Calvino^{xviii} en (Careri, 2013, pág. 127)

(...) es el *memorándum* de la sucesión de etapas, el trazado es el recorrido. Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa) (...) En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea”.

Ciertas imágenes, un par de fotografías del 3er. Enacer serán nuestro *memorándum* para repensarlas en un plano que orbite entre la mirada **contemplativa** de la época vivida a esta otra mirada, la del aquí y ahora en plena era de la **videosfera** (Debray, 1994 [1992]).

⁴⁰ 3er. Enacer Humahuaca (Jujuy) 12 al 19 de enero de 1991

Intentamos realizar un ejercicio dialéctico en sus proposiciones; como un recorrido autorreferencial por las imágenes y sus discursos, articulando por un lado la vivencia de haber transitado el Encuentro como ceramistas y sacar las fotografías como **hitos de verdad**: “yo estuve ahí” (Didi Huberman, 2004) y por otro; el problema de la construcción de sentido de aquellas imágenes a partir de concepto “tierra” siendo éste, un elemento clave en el oficio cerámico y a los fines de posibilitar nuevas preguntas e interpretaciones. Se utilizará como disparador una fotografía en donde se encuentran los ceramistas Ana Floriani⁴¹ y S. López Fabián⁴². Fotografiar no sólo como modo de registrar lo observado sino también como modo de reconstrucción de la mirada del sujeto que participa.



[Figura 62] Exploración y extracción de la arcilla en Peñas Blancas, Jujuy, 1991
Fuente Fotografía de mi autoría.

Materia, método e ideas son esferas indisolubles e imprescindibles del proceso creativo, cada obra o experiencia estética se apoya en alguna de ellas al momento de comenzar el trabajo pero luego va sobresaliendo una por sobre las otras, y esto responde a **la intencionalidad** de cada trabajo. Con respecto a la imagen, ambas personas se encuentran en una veta de arcilla rosada, Ana como estudiante urbana, no tiene acceso directo de vivir, de atravesar la

⁴¹ A. Floriani Alumna de la Escuela de Cerámica de Bellas Artes de Quilmes “Carlos Morel” hoy docente de la misma institución.

⁴² S. López Fabián Ceramista y escultor, nacido en 1961 en la localidad de Chavín, depto. De Ancaz. Perú. Visitó la Argentina en varias oportunidades, participó en el 3er, 4to y 5to Enacer, Seminarios y Simposios de cerámica en la Argentina.

situación. Extraer el material de su lugar de origen para los estudiantes urbanos de Bellas Artes constituye un dato precario. También en esa oportunidad se rescataron pigmentos de colores y el procedimiento para molerlos y aplicarlos luego sobre el soporte cerámico crudo. Para S. López Fabián este proceso es la forma lógica de acceso directo al conocimiento, comprendiendo el procedimiento no tercerizado.

El concepto “tierra o arcilla” presenta entonces dos imágenes antagónicas. Por un lado la bolsa de 10Kg de pasta cerámica de la fábrica Chilavert que es la que se compraba en Bellas Artes, y por otro, el momento donde observamos el contexto de extracción y el origen mineralógico del material puro. Dos paradigmas antagónicos del saber cerámico contenidos en el mismo espacio de tierra.

Aparece la imagen de la *huella*, es imprescindible tener esta imagen de huella porque remite a buscar la información que nos precede, a rasgar para ver las señales del pasado social y geológico. **Citas del pasado** en las vetas de arcilla, como una referencia controlada que ofrece: las marcas de los dedos, improntas o meandros dejadas por los ceramistas en la superficie. Son atractivos, los trazos dan información tanto como la pluma en el papel. Y es en ese momento donde S. López Fabián se convierte en traductor de saberes significativos: decodificar qué tipo de material vamos a extraer, lo sabe por la historia de los pueblos cercanos a él. Qué y cómo sacarlo es información vital, ancestral. El negativo de la huella de los dedos en el barro es la data que dejaremos nosotros a los futuros pobladores, decirles que ya pasamos por esa excavación. Como una dialéctica en el tiempo, son las citas del pasado que inspiran nuevas imágenes y saberes.

En el año 1993 S López Fabián me concedió una entrevista con el título “Sin fronteras” donde ya anunciaba cuestiones filosóficas de la tierra. En esa entrevista personal relata e invita a pensar en su **modelo de representación** de la cerámica donde aparece otra vez la idea del espacio mental como paisaje interior. En lo personal vive la tensión que existe entre lo que ha heredado de sus padres y ancestros, “de generaciones pasadas, la tradición como una escuela, un sistema artesanal en la inspiración del patrón andino, las proporciones y todo de acuerdo a lo utilitario y lo decorativo en el relato de lo cotidiano. Desde lo catedrático de las instituciones donde aprendió y se recibió en Bellas Artes, Lima, Perú con un sistema de programas, y desde el contexto actual, en términos del artista “(...) del sistema capitalista como todo el mundo pero más primitivo, más rudimentario, de otra manera, de otra

realidad.” Estas cosmovisiones distantes conceptualmente entre sí pero imbricadas en su formación como persona y como ceramista abre y posibilita planos de convergencia como enlaces entre una y otra perspectiva de vida. En la entrevista enuncia:

Cuando estoy acá (en Argentina) trato de relacionar las cosas de este mundo pero si estoy en mi lugar (Perú) entonces tengo que tratar de representar o tener una inspiración muy propia de mi sistema o influencia cultural que nosotros tenemos. ¿Eso quiere decir que cuando vuelva yo tenga que cambiar con una mentalidad muy europea a mi trabajo, no? [...] Si yo cambiara de religión, sería como darle la espalda a mi gente, no podría. A los sudamericanos no nos conviene eso, más bien, tenemos que tener una identidad cultural, yo creo que es el soporte del futuro. La identidad cultural de Perú se ve reflejada en nuestro trabajo. Es irrenunciable esa identidad y tiene mucho reflejo en nuestro trabajo, nuestras artes, nuestra cultura” (Entrevista personal S. López Fabián, realizada en 1993)

Perfilamos la imagen de S. López Fabián como nuestro **radicante** en términos que ya “... pone en marcha sus propias raíces en contextos y formatos heterogéneos (...) intercambiar en vez de imponer” (Bourriaud N. , 2009, pág. 22) ¿Sería entonces la figura errante entre Chavín de Huáncar, Lima, Buenos Aires y ahora Humahuaca el que exponía amablemente los métodos arcaicos, sus saberes ancestrales a nosotros, gringos y “empobrecidos” estudiantes donde el centro y la periferia se entreveran? Separarse de sus raíces para volverse a aclimatar en Jujuy, arraigarse otra vez, como un nómada que puso en marcha un andamiaje ambulante, en circuitos diferentes. Su pasado convertido en tradición ahora son leídos de manera positiva y valorativa. Podemos pensar esta situación como una fagocitación inversa. Este trayecto nómada por el territorio americano de ir desprendiéndose de saberes ancestrales *hedientos* (en términos de Kusch) y a su vez de retroalimentarse de otros y pulcros, occidentalizados saberes, quizás tome la forma de un particular recorrido de experiencia estética, que integra lo que representa su obra. Lo confirma en la entrevista:

(...) (Dentro del mundo contemporáneo) a la negra indígena, a la migración indígena de la costa a la sierra y de la sierra a la costa; o sea una mezcla total; y a la migración de los personajes europeos pero dentro de una mezcla que existe en Perú: los negros, los chinos, los japoneses y el sistema andino” (S. López Fabián Entrevista personal realizada en 1993)

5.2 Trabajo de campo en primera persona: El paisaje humahuaqueño dentro de mí.

“Ojos azules no llores, no llores ni te enamores”
Copla puneña.

Volver a las imágenes para recuperar contenidos será como recordar, volver a pasar por el corazón uniendo las partes de esas “tessera hospitalis”
Julia Balo (2008)

El paisaje actúa como un poderoso relato visual. Abraza modos de ver y de pensar del momento exacto que se aprecia y vivencia, especialmente cuando se proyecta en él un denso imaginario de práctica cerámica. Llegamos a la ciudad de Humahuaca en enero de 1991 con un contingente de estudiantes y docentes de la EMBA, del IMCAEV y de la FBA de la UNLP con más expectativas y desconcierto que certezas del lugar. Se calculó la participación de 600 ceramistas de todo el país para ese 3er Encuentro en una localidad de 4.8% de densidad de población (Hab./km²) ¿Qué imaginamos? Los valles, las quebradas, las pendientes con sus precipicios, los colores de la tierra y del agua, todo ese paisaje abrazador nos fagocitó impactando de alguna manera en años de historia y de vida urbana. Humahuaca fue también lo que no sabíamos o lo que negábamos de ella porque en esa época no existía la cultura mediática con una previa del lugar cargando años de asimilaciones. Nuestra identidad occidentalizada como estudiantes y hacedores ceramistas se basaba tanto en el deseo de ser feliz como en los principios del deber ser. La incipiente idea de la caída del Muro de Berlín no había llegado aún a ese paisaje puneño de 1991, en un pequeñísimo televisor en blanco y negro vimos los ataques de la Guerra del Golfo. La globalización era un término prácticamente desconocido en nuestro lenguaje y el sincretismo religioso se mezclaba por entremedio del arte popular en las parroquias, en los comedores del barrio y los hogares. ¿Qué quiero decir? Para la mayoría de nosotros el lugar era tan misterioso y distante como la capacidad de asombro ante los rituales que se fueron sucediendo no tenía fin. Estos espacios internos, el de los habitantes y compañeros puneños; y externos, el de la inmensidad de la Quebrada son los que nos encontramos al arribo a Humahuaca colocándonos literalmente frente a “los estratos profundos de Latinoamérica con su raíz mesiánica y su ira divina a flor de piel” Siendo nosotros los recién

llegados, los progresistas y occidentalizados ciudadanos intentando corregir y ordenar lo que no estuviera bajo los preceptos gringos. Digo gringos, porque así escuchaba que se referían a nosotros. Es inquietante ver que para desarrollar un proyecto sobre un Encuentro nacional, estemos hablando de “ellos” y de “nosotros” lo que pondría otra vez a tensar al término “encuentro”. En la foto que sigue, vemos a la persona central orando concentrado y de rodillas junto a unos niños muy cerca de la apacheta. Los creyentes con los ojos cerrados, nosotros espectadores pasivos con los ojos abiertos de las cámaras fotográficas: todo había que documentar, llevárnoslo puesto en imágenes. Sacar fotos como extender más aún el paisaje, como llevarlo puesto en la mochila. Cada foto era un recorte de subjetividad para arrancar algo, llevárnoslo todo hasta el apunamiento por la altura. Pudimos visualizar in situ la estrecha relación entre la estructura del diseño del felino andino, o jaguar, del suri, de las dualidades en la superficie cerámica y las prácticas paganas en el territorio jujeño. La excursión a Rodero no fue planificada por los organizadores.

Viajamos por la Puna y comunidades cercanas: la fiesta de La Señalada que compartimos junto a otros gringos. La Señalada es una celebración local, una gran fiesta donde bebimos chicha y comimos empanaditas de carne fritas.



[Figura 63] Encuentristas en Peñas Blancas, Jujuy, 1991 antes de llegar a la veta de arcilla

Fuente Fotografía gentileza Silvia Rubinetti

Baile, bebida y comida también son contenido de la experiencia de vida en tanto definen la esencia del arte, pero se trata de una esencia ligada a lo antropológico, vincula en esa cosmovisión aymara y/o colla el propio mundo de estos pueblos, su amor por la tierra, sus proyecciones de vida y sus tradiciones populares y paganas: en el medio de un gran terreno plano y sobre un mástil de escuela izaron la bandera argentina, todos juntos entonamos las estrofas de la Oración a la Bandera, me sentí patriota. Luego, se realizó la fiesta: cada familia bajó del cerro portando en sus manos cajas sonoras, maíces, cintas de colores, bandera que las identificaban y definían. En todo momento la simbología de la comunidad nos dejó afuera, fuimos espectadores pasivos, quedamos en el margen de ese gran centro colorido lleno de aullidos y música. Volvimos con el color y olor del térreo paisaje dentro de cada uno de nosotros casi como un estado emocional difícil de superar.



[Figura 64] La comunidad de Rodero luego de la celebración posa junto al grupo de estudiantes de cerámica de las Escuelas de Bellas Artes de La Plata y de Quilmes.

Fuente Fotografía de mi propiedad.

5.3 La cerámica y la geología

La geología y la cerámica son dos ámbitos del saber que comparten los mismos elementos: tierra, agua, aire y fuego en el corpus paisaje. La geóloga Marina Lema⁴³ expone su apreciación sobre el tema a los fines de problematizarlo. Consideramos importante repensar el concepto junto a la geóloga ¿Qué es un paisaje? ¿Cuáles problemáticas quedan expuestas a partir de las intervenciones que realizan los artistas con sus prácticas? De lo conversado en la entrevista rescatamos lo siguiente:

La idea sería agregarle elementos de la geología a proyectos no geológicos. Traducir y poner al alcance de los emprendimientos la información geológica necesaria para que puedan usarla y aplicarla a las actividades, *como tener el mineral en la mano*. Uno de los paradigmas de la geología está orientado a los *productos terrestres como recursos también*, y a la naturaleza de ese objeto de estudio como su parte más pragmática en un proyecto que pueda ser sostenido en el tiempo, en un desarrollo saludable social, cultural, más cercano a lo artístico que a lo utilitario como por ej. la extracción del petróleo a nivel masivo.

El tema “arcillas” dentro de la geología es muy específico; como todo un mundo, hay cierta especialización en el tema. Es más, la especialización puede ser por las propiedades, aplicaciones del material o sus propiedades desde lo químico, lo físico en las distintas estructuras del material. (...) Los geólogos trabajamos con los problemas, ahí está nuestro trabajo: en cuanto a la extracción del material como algo de lo que ocurre, no todos cuestionamos la práctica en sí, la idea es mejorar los procesos del trabajo de esas personas. Diferenciar *la extracción del extractivismo intensivo* porque además, externaliza los costos y es muy poco responsable en lo ambiental, prioriza definitivamente la rentabilidad. (...) No hay práctica humana que no tenga impacto en el ambiente, no existimos en una “ecología pura”, todas las prácticas tienen un impacto. Nuestras actividades tienen que sostenerse con el menor impacto posible tanto en el desarrollo de la cultura como la preservación del ambiente.

Con respecto *al método de trabajo* en los ceramistas desde la óptica de la geología, la práctica a realizar debe incluir desde el vamos *–después de realizada la perturbación o el disturbio en el terreno pensar cómo revertirlo parcial o totalmente* habría que desglosar el paso a paso de ese proceso productivo. Por un lado ¿Qué opciones hay? ¿Por qué eligen ir a ese lugar a extraer y no a otro en la costa de Rada Tilly? ¿De qué forma eligen al lugar? Y por otro lado entender ¿Cómo es la adquisición del material? Anotar y caracterizar con el lenguaje que maneja cada uno: las herramientas de extracción, las cajas con el volumen que llevan al laboratorio y qué queda en el lugar, y así ir describiendo todo el proceso, *incluyendo que impacto significativo podría ocasionar la extracción ¿Habría otra forma de hacerlo que nos dé resultados similares pero que minimice ese impacto?* Aun siendo en pequeña la escala optimizar la extracción ¿Llevamos sólo lo necesario o “por si las moscas” llevamos de más?^{xix} Además, no es lo mismo una pequeña actividad extractiva en la costa de Rada Tilly que de un arroyo pampeano el impacto que va a tener. ¿Cuál es la *tasa de renovación* de ese recurso? Por ej. en el río los áridos^{xx} son renovables, su tasa de reposición está bien porque lo que el

⁴³ M. Lema Geóloga, nacida en Córdoba vivió muchos años en Comodoro Rivadavia, vacacionaba en Rada Tilly y vive en Buenos Aires. @mapageotoursurbanos

rio trae supera a lo que se extrae, el impacto es mínimo. Ahora, sacar de la barranca del río ya es otra cosa, es menos renovable son sedimentos mucho más antiguos. (...)

El paisaje es como un marco temporal. Es como una confluencia de muchas miradas que pueden instalarse, no solamente desde lo geológico sino me interesa verlo desde lo visual. El paisaje es un tema de acercamiento a la cerámica, desde lo geomorfológico, o sea, desde las formas, de los procesos y dinámicas que le dieron origen a la tierra. El paisaje es un lienzo inicial, también tomo la *noción de palimpsesto*: escribir y sobrescribir los procesos a lo largo de la historia geológica. La arcilla tiene en sí una trama de procesos temporales. Esos materiales que Udes. usan hoy no son instantáneos, tienen una historia. (M. Lema Entrevista personal realizada el 28 de mayo de 2021)

Planteadas las cuestiones precedentes podemos relacionar el paisaje con su vinculación social entendida en el contexto actual del antropoceno que define N. (Bourriaud N. , Inclusiones, 2020, pág. 56)

El estatus que una sociedad le otorga a la naturaleza y los modos de representación que derivan de esto último constituyen un reflejo exacto de los vínculos humanos que rigen en ella. Por ese motivo, la noción de antropoceno funciona como una proyección simbólica. Pues, antes de ser un hecho científico, esta noción representa la culminación de un programa ideológico: la explotación desenfrenada de los recursos naturales es el fruto de una filosofía y la condición actual del planeta es el reflejo de nuestras elecciones culturales.



[Figura 65] Extracción de arcillas naturales en el cajón del río Azul por los encuentristas del 2do. Enacer en El Bolsón, Río Negro.

Fuente Fotografía Gentileza S. Solís

Silvia Solís⁴⁴ aporta una mirada actualizada sobre el uso indiscriminado de los recursos naturales locales utilizados por los ceramistas, la sociedad de consumo en el contexto de explotación de los recursos naturales:

Y creo que...yo el último que estuve fue el de Catamarca; yo tengo un rollo personal –mío con el tema del consumo y todo esto entonces creo, porque... en el último Barro Sureño^{xxi} que se hizo acá en Pirámides escuché a Virginia Cruz⁴⁵ de Casira, donde hablaba de toda la difusión y toda esta cosa que ha tenido Casira –que van con los camiones a hacer pedidos ...que le llevan un modelo para hacer y toda esa cuestión, por ejemplo está generando un problema bastante serio porque la demanda de leña que tienen es mucho mayor a la que ellos hacían normalmente (digamos como a una escala humana), y a la escala que se está produciendo ahora, que la leña la llevan ellos de Caimancito, que es un pueblo de Salta, que a su vez por otro lado sé que tiene un problema bastante serio con los acuíferos que nos contaminan las petroleras...Entonces me parece que eso sería un tema que no se está viendo, no? O sea, como una práctica responsable...quemamos leña, sacamos tierra...que estaría como faltando.... Y también, porque por ejemplo Virginia decía que la arcilla pirca, que ellas usan específicamente para las ollas, para que puedan servir para el choque térmico y todo lo demás, la están usando para hacer enanitos de jardín. Entonces, a veces sin mala intención, esta cosa de hacer cosas y de crear espacios y de generar y generar y generar...talleres y producir y producir sin que nos paremos a decir: qué hacemos, cómo, para qué y todo eso, me parece que estaría faltando. (S. Solís Entrevista personal realizada el 21 de julio de 2020)

Casira es una localidad jujeña muy cerca de la frontera boliviana. Se caracteriza por la cantidad de alfareros y de su producción cerámica en pugna entre sus modos de vida y los sobrepuestos de los mercados de artesanías, la explotación y el transporte a las ferias de comercialización. El uso de los recursos renovables o no renovables en el tiempo de las imágenes de 1988 no es el mismo hoy en 2022 donde el problema del **cambio climático** está presente en las agendas, la contaminación y la acumulación de residuos industriales exceden los discursos, en voz de (Bourriaud N. , Inclusiones, 2020, pág. 11)

(...) la densificación se apodera del planeta y la población humana del siglo XXI tiene que afrontar una saturación sin precedentes. Si esta es, sin duda la era de la sincronización de los tiempos, el capitalismo y la catástrofe ecológica (...)

En estas cuestiones arriba descritas se encuentran tensiones que surgen manifiestas en los testimonios, hablan de las dificultades y las fortalezas del ceramista y su paisaje contexto que se propone en los Encuentros y a partir de esto, su reflexión y socialización. Se transcriben los

⁴⁴ S. Solís Ceramista, docente, vive y trabaja en Puerto Madryn participó activamente en varios Encuentros.

⁴⁵ V. Cruz Ollera popular, participa en Simposios y Encuentros con su trabajo de modelado de vasijas.

testimonios en su extensión aun cayendo en lo tedioso, pero registran sutiles gestos imprescindibles para comprender el panorama. Recupero la palabra ecología desde su etimología: a partir de las palabras griegas oîkos ‘casa’ y lógos ‘tratado’, con el sentido de ‘estudio del lugar donde vive o se halla algo’ a los fines de pensar que el hecho de explorar nuestro lugar de pertenencia para recolectar elementos para aplicarlos en nuestro trabajo, no hace más que volvernos a lo doméstico, lo conocido y familiar. Conduce a generar lazos amigables entre el paisaje y el estudio y su función; saber del lugar le da relevancia a la pertenencia territorial, al pasado social local incluyendo en el presente su cuidado y conservación.

5.4 Taller de Modelado y Quema del altiplano ⁴⁶

¿Cómo se traslada un paisaje?

En la vinculación del paisaje con la actividad cerámica existen no sólo los materiales disponibles en la naturaleza, sino los modos de producir, las herramientas y las huellas del pasado histórico y social de los pueblos que conforman las tradiciones identitarias. Éstas quedan suspendidas en el tiempo y actualizadas por las nuevas generaciones que siguen esos pasos y proceder, o su aniquilamiento y desaparición. Recuerda T. Corte ese taller cuando **relaciona paisaje y hacer cerámico:**

Eusebia intenta hacer la quema de la Puna a 4000 metros de altura en Misiones con “4000 metros de humedad”, cuando allá hay 100 de precipitaciones. Obviamente se le rompieron todas las piezas, ella trabajó muchísimo, realizó como 30 piezas. El guano estaba mojado, las piezas estaban mojadas, quedó una pieza sola entera... no se puede trasladar la metodología de la Puna a la selva misionera (T. Corte. Entrevista personal realizada el 08 de julio de 2021).

La ceramista G. Molinari confirma que esta misma experiencia fue realizada en el Barro Calchaquí:

(...) donde [Eusebia] llevó consigo bolsas con el carbón que usaba y su bosta de caballo y bosta de llamas y chivos de Jujuy, y salió perfecto (...) (G. Molinari Entrevista personal realizada el 08 de julio de 2021)

⁴⁶ 9no. Enacer Oberá (Misiones) 20 al 24 de julio de 2004 Por Eusebia Reynaga: Ceramista, originaria del pueblo de Chagua, Bolivia. Actualmente prepara una muestra personal en el Museo Terry de Tilcara. Inauguración 09/10/21 <https://museoterry.cultura.gob.ar/> (Consultado 23/08/2021)

El Taller ofrecido por E. Reynaga aproxima una respuesta en su experiencia cerámica y el paisaje donde vive en la frontera con Bolivia. Consultada al respecto, responde que aprendió las técnicas de su familia paterna de la zona de los olleros. Su abuela Evarista que vivió hasta los 100 años, hizo cerámica hasta los 85 y que le transmitió a ella y a sus hermanas el oficio desde que era pequeña:

(...) Yo soy de la frontera entre el sur de Bolivia y el norte de Argentina aunque mi familia vivió más de 40 años en San Salvador de Jujuy. Yo aprendí el oficio así muy lindo, yo lo hago todo al natural; nosotros hacemos las ollas para fuego directo, con nuestras *propias arcillas que nosotros vamos a extraer al monte* –no compramos nada; (...) Nosotros tenemos dos o tres arcillas de la zona: un barro se llama pirca, el otro barro colorado y el otro, como en quechua que le decimos “*lilina*”^{xxxiii} yo le escuché muchas veces decir a mi abuela...

(...) las traemos en burro, todavía usamos ese transporte. Eso lo hace mi hermana, que todavía está trabajando en eso, sola en el campo. Las bolsas de arcillas son muy pesadas, por eso llevamos muy poquita cantidad. Y encima, somos las mujeres las que hacemos, ya no hay mujeres tampoco ni hombres que hacen esto, porque... ya no hay hombres ni mujeres porque dejaron la cerámica porque no tienen mucho valor, porque te pagan monedas... La gente que revende las piezas te pagan poquito, ellos creen que es fácil, te ven con necesidad y lo venden a cualquier precio, esto también pasa mucho...

J. B.: ¿Se reúnen con otros ceramistas para plantear el problema? ¿Qué conversan frente a esta realidad de tanto trabajo y escasa remuneración?

E. R.: Sí, sí, sí... Si, a veces por eso la gente abandona, no quiere hacer más cerámica. Yo tengo dos hermanas que ya de adolescentes dejaron la cerámica, yo sigo trabajando en mi taller (...) Ahora estoy haciendo cerámica, te tiene que gustar hacer cerámica. Si vos trabajas por trabajar tampoco sirve...

J. B.: ¿Cómo es el método de trabajo que llevaste al Enacer?

E. R.: Nosotros armamos todo manual, con las manos y después nosotros horneamos con el guano de oveja, con guano de llama, con bosta de caballo y de vaca, todo lo que sea de animales “cosechamos” y tenemos para cocinar la cerámica, todo al aire libre, nosotros no tenemos horno, solamente lo armamos en el momento. Hay muy poca leña a esa altura, hay poquitos árboles y la usamos para la cocina; nosotros buscamos el guano, ¡Nos peleamos por el guano!

Lo armamos al aire libre [la horneada] ya tenemos un lugar que es el piso sobre la tierra, y hacemos paredes con las mismas ollas que se nos rajan y fuentes, piezas rotas que nos sirven de paredes a nosotros. Ahora cuando voy a los Encuentros, siempre he pedido ladrillos, así ladrillos con ladrillos... Llegan a 850, 900 y hasta 1000 [grados] depende que pongas los guanos... Las herramientas son de piedra, nosotros usamos piedras, todo muy indígena los alisados con piedras, bueno ahora tengo un mejor taller... todo muy natural, con los recursos del lugar... A veces hago algunas pinturas sobre las piezas, me gusta ir a buscar los materiales, todo todo natural. Nosotras no teníamos pincel, hacíamos así con lanitas de oveja o de llama en unas pajitas, esos son nuestros pinceles (...)

J. B.: ¿Cómo resuelves cuando vas a un lugar que no hay bosta, o la bosta que hay no es la que están acostumbrados ustedes?

E. R.: Mirá en Uruguay conseguí todo y la horneada me salió re bien, muy bien y en Oberá también salió bien, lo que pasó en Oberá es que el horno fue muy chiquitito muy poquito, el día fue corto. En cambio en Uruguay tenía más preparado todo, los guanos estaban más secos... por eso, la horneada salió mejor en Uruguay. También hicimos en Salta [el Barro Calchaquí] y salió bien, bueno, casi se pasó de temperatura y terminamos fundiendo las piezas ja ja ja... Ahí hay otro ceramista que hace la misma cerámica que yo, Gastón Contreras... (...) Mi abuela falleció hace poquito, casi 6 años, y la trajimos desde Tucumán aquí... Hizo cerámica hasta más o menos los 85 años, yo aprendí igual que ella. Mucha gente ve mi cerámica y me dice: igual que tu abuela ja ja ja (E. Reynaga Entrevista personal realizada el 20 de agosto de 2021)

De la entrevista rescatamos el “nosotros” tantas veces repetido la idea pregnante de la comunidad, habla desde una cosmovisión del hacer cerámico y de vida comunitaria ancestral. La perspectiva de género en una comunidad tradicional reforzada patriarcalmente con un sino predestinado en la **masculinización de los territorios**, con toda la violencia implícita y explícita que esto representa. La idea de lo migrante en el deseo de un mundo mejor social y económicamente rentable, tanto para hombres como mujeres, en un enlace como diásporas hacia otras provincias y países, donde el concepto **frontera** (E. Reinaga vive entre Bolivia y Argentina) podría proyectarse en un sentido más amplio tanto político como metafórico. El producto **olla** enlaza al objeto cotidiano del cocinar con la memoria de un pueblo alfarero y el espíritu de los antepasados como el de su abuela. En el rastreo del ¿Cómo está hecho? E. Reinaga describe pormenorizadamente su práctica cerámica en la idea de realización, las técnicas utilizadas tanto en la extracción, modelado, tratamiento de superficie, construcción del dispositivo horno y la quema, finalmente en relación al producto realizado las variables de su localización o comercialización. Observamos el método de extracción artesanal de la arcilla en simultáneo al **neextractivismo**^{xxiii} (Svampa, 2019) en la región latinoamericana. En la síntesis de una descripción vemos escenas del pensamiento andino en la estrecha relación con la naturaleza del paisaje puneño: clima, altura, minerales, leña, guano, herramientas, sistema en el entendimiento de los avances y retrocesos de su técnica de la extracción en el monte y de los recursos para la quema. Corresponde al plano afectivo el sufrimiento, la resignación y la impotencia por la inequidad entre su producción cerámica y la desvalorización del oficio en su comercialización.

"El pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza."
Rodolfo Walsh (1973)

El diagnóstico actualizado de M. (Svampa, 2019, pág. 44 y 45) con respecto al plano de situación de la problemática indigenista, territorial y feminista nos permite encuadrar críticamente la condición de *todas las E. Reynaga* y al Enacer como colectivo consciente:

(...) a partir del año 2003, la dinámica de las luchas socio ambientales fue asentando las bases de un lenguaje común de valoración sobre la territorialidad, algo que podemos denominar como giro **eco territorial**, ilustrado por la convergencia de diferentes matrices y lenguajes, esto es, por el cruce innovador entre matriz indígena comunitaria y narrativa autonómica, en clave ambientalista, a lo que se añadió, al promediar el fin de ciclo, la clave feminista. En consecuencia, surgió una narrativa común que busca dar cuenta del modo en cómo se piensan y representan las actuales luchas socio ambientales, centradas en la defensa de la tierra y el territorio. El giro eco territorial hace referencia a la construcción de marcos de la acción colectiva, que funcionan al mismo tiempo como estructuras de significación y esquemas de interpretación contestatarios o alternativos. Dichos marcos colectivos tienden a desarrollar una importante capacidad movilizadora, instalan nuevos temas, lenguajes y consignas, en términos de debates de sociedad, al tiempo que orientan la dinámica interactiva hacia la producción de una subjetividad común en el espacio latinoamericano de las luchas.



[Figura 66 (Izq.)] E. Reynaga durante el proceso de quema en su trabajo. [Figura 67 (Der.)]

Producción de vasijas realizadas por la autora.

Fuente <https://www.facebook.com/ester.reynaga.5> (Consultado 27/05/2022)

5.5 Corral de Barro⁴⁷

T. Corte explicita el origen del nombre que llevará su taller:

“Corral de Barro o cruce de los vientos” Según una descendiente de los indígenas que vivía sobre Arroyo, el vocablo (aunque es raro) tiene dos significados para la palabra Chapalmalal, que efectivamente “Corral de Barro salado” y a su vez, el otro nombre es tehuelche, es el anterior, la llegada mapuche es bastante posterior. (T. Corte Entrevista personal realizada 06 de junio de 2020)

De acuerdo al significado del nombre Chapadmalal, desde un comienzo el tallerista cifra con su cosmovisión la tarea. Una de las organizadoras del Enacer, la ceramista Carolina Bravo⁴⁸, su ayudante confirma ese encuadre:

En dónde yo más participé fue en la propuesta de T. Corte, en Estafeta, participó más de 60 personas, una obra colectiva. Prepararon el material porque Estafeta está al lado de un arroyito que termina en el mar, de ahí recolectaron barro, lo mezclaron con un poco más de arcilla. Hicieron un tratamiento a partir de la zona, lo que tenía que ver con el mar, con ese lugar. Viajando a través del tiempo, con lo que tienen que ver con los antiguos habitantes. Las costas de MDQ las habitaron Los Pampas, en las temporadas venían a cazar, se dice que CHAPALMALAL es un vocablo *mapuzungún* que significa “Corral de Barro”. Se sumó mucha gente de la zona a ver la propuesta y la verdad que fue realmente un juego, un aprender del lugar, desde la propuesta que atravesó bastante el encuentro.

(...) fue una obra que se realizó durante el encuentro, nos convocó después del encuentro más veces para terminarla, para cuidarla para que se seque bien y después hornearla. El encuentro fue en febrero y la emplazamos en marzo en una plaza de Estafeta. (C. Bravo Entrevista personal realizada 05 de junio de 2020)

⁴⁷ Bravo. Enacer Chapalmalal (Buenos Aires del 8 al 14 de febrero de 2009 Por T. Corte

⁴⁸ C. Bravo Ceramista, tallerista, cooperativista. Una de las organizadoras del Enacer 2009 Chapadmalal



[Figura 68] T. Corte junto a los encuentristas revisan las varillas de hierro de la estructura metálica para formar el horno.

Fuente Fotografía gentileza de N. Leguizamón

El autor recorre el primer día la zona costera junto a los talleristas, esto promueve la observación y la participación de los vecinos que registran el desplazamiento de los encuentristas con curiosidad. Los vecinos son convocados a sumarse a la propuesta, esto conlleva a una doble transmisión de saberes como intercambio: datos locales de la historia y geografía en la exploración territorial del pueblo La Estafeta: las barrancas o acantilados, el arroyo Lobería, la costa y el mar; playas sedimentarias donde luego extrajeron el barro para trabajar. A cambio, los encuentristas enseñan las técnicas de modelado explicando el objeto del taller. Hallamos una estrecha relación entre el trabajo de T. Corte **como ceramista y como etnógrafo en el desplazamiento territorial** logra un armado de suma de partes interrelacionadas más que en un pensar en la forma estética que adquirirá la experiencia “Corral de Barro”. Recuperamos la idea del **andar como práctica estética** (Careri, 2013) ya recorrida en relación a recorrer el paisaje chapadmalense. Entendemos como aplicado el método **indiciario** en tanto búsqueda de huellas, partes de historias, informaciones particulares, rastros de un pasado reciente que coloca a esta práctica que realizan en las

antípodas de los megarelatos. Esta condición actualizada en la contemporaneidad como imagen texto superviviente en la zona, otorgando un nuevo sentido subjetivado por el barrio en la trama narrativa del Enacer. Como corolario de la afectividad en el aprendizaje que retroalimenta los intereses y las valoraciones de la ciudadanía por el hacer cerámico.

Continúa C. Bravo:

Los mismos vecinos quedaron impresionados con un movimiento interesante de la gente, contentos con la propuesta que se instalara un Taller. Un lugar donde aprender y quizás lograr un ingreso. Ese taller después de 10 (diez) años sigue funcionando con esa propuesta, es autogestivo, lo único que se paga desde la Municipalidad son las horas del docente (estoy a cargo yo actualmente) Comunidad de Lobos. Muchas de las personas que vivieron este 1º Enacer luego de participar empezaron a ir a otros encuentros (C. Bravo Entrevista personal realizada 05 de junio de 2020)

T. Corte logra meterse de lleno problematizando el contexto heterogéneo del paisaje de Chapadmalal integrando y comprendiendo lo territorial como espacio habitado desde los pueblos originarios. Los recursos minerales para reutilizar debido a que hace aproximadamente setenta a ochenta años atrás se construyeron las casas barriales con ese barro material es del mismo arroyo el que provee de arcillas y lodos sedimentarios. La re significación histórica y social de los vecinos que comparten su presente y su pasado local como signo cultural relevante que conjugan con los procesos de producción de la obra. La vinculación afectiva y pedagógica en la trasmisión de los saberes vinculados al entorno a partir de la exploración y saberes previos de la topología del paisaje donde salieron a recolectar de los bosques: pastizales, pinos, cortaderas, eucaliptus. De la costa: conchas marinas, arenas, caracoles. De los acantilados: piedras, arena y sedimentos para aplicar como tratamiento texturante y de color en las superficies de las piezas. El aporte específico a la comunidad es el proyecto terminado colocado en la plaza en Estafeta. Este tratamiento de intercambios de saberes en los aprendizajes del paisaje y del oficio fortalece aún más la convivencia entre los participantes encuentristas y vecinos por la confianza y el afecto puesto en el proceso artístico.

“Corral de Barro” podría considerarse un ejemplo válido desde el contexto local como paisaje proveedor de materias primas, creador de los observadores participantes, donde se concatenan otros significantes para los vecinos, y es por esto su tracción a una actualizada definición de arte contemporáneo, produce imágenes ficcionales a partir de la acumulación

de disparadores temáticos, materiales y simbólicos con claras intencionalidades proyectivas: la obra “Nido” de M. Minujin podría ser un ejemplo.

Recuperamos la frase final de la primera entrevista personal realizada a C. Bravo, cuando textualmente expresa “realmente un juego, un aprender a jugar”, esto último, cumple con el objetivo de los organizadores de la sede cuando planifican la inclusión del **juego/lo lúdico** en el desarrollo del Enacer:

El juego se propuso (el suspendido x la tormenta) para el día de descanso, tuvo bastante convocatoria, fue descontracturante. Y salió aún mejor porque lo que se pensó como competencia terminó en un “carnaval de barro y agua” en Arroyo Lobería a partir de un mito fundacional (C. Bravo Entrevista personal realizada 05 de junio de 2020)

El mito de la creación de la tierra y el juego como estrategia proviene en uno de sus orígenes de los pueblos de Latinoamérica, como por ejemplo en Veracruz, México (Morante López, 2004, pág. 37)

En las costas del Golfo de México, lo lúdico en relación con la risa se complementa con la presencia de juguetes y objetos que recrean escenas de personajes que juegan. La manifestación llamada risa, a pesar de parecernos muy humana, en muchas obras plásticas va más allá de lo humano. Este gesto denota sentimientos primitivos que han prevalecido en todas las etapas de la historia y que son similares en todos los hombres. Sin embargo, la valoración y el significado de cada pueblo y cada sociedad otorgaron a la risa varía, y por ello debe considerarse en los contextos del tiempo y del espacio.

La Obra “Nido de hornero” de Marta Minujin como Actualización Contemporánea

Nos interesa extender el trabajo realizado “Corral de Barro” por su complejidad situada desde lo territorial, material, participativo y simbólico (arte acción) como una imagen superviviente en Argentina y por extensión a Latinoamérica con la obra “Comunicando con tierra” que fue exhibida en el marco de la exposición Arte en cambio II 1976 en el coloquio “*¿Existe una vanguardia latinoamericana en las artes visuales?*” en el CAyC. En el catálogo del MALBA por M. (Minujin, 2010, pág. 34), podemos leer la descripción del proyecto:

“La obra involucraba una compleja acción conceptual que contemplaba extraer 23 kilos de tierra de Machu Picchu, enviar 1 kilo de tierra a cada artista latinoamericano previamente seleccionado residente en cada país, quien recibiría la instrucción de mezclarla con tierra de su propio lugar, y mandar 1 kilo de dicha mezcla a Minujín en Buenos Aires. Minujín luego regresaría con los 23 kilos de tierra provenientes de los diversos países a Machu Picchu, y los enterraría en el mismo sitio del cual había extraído la tierra original. Minujín pudo realizar la extracción de la tierra, como lo demuestran las diversas fotografías, que asimismo registran la quema de un billete de US\$ 1, acción mediante la cual proclamaba la independencia de su

labor artística. En el CAyC, donde presentó la documentación de esta obra, la artista exhibió asimismo el video de su performance Autogeografía (1976) dentro de un gigantesco nido de hornero. Autogeografía es una video performance durante la cual Minujín es protagonista de un ritual de purificación a través de la tierra.”

¿Por qué decimos que actualizamos “Corral de Barro” con la obra de M. Minujin?

Tierra-acción-participación son las ideas fuerza de este proyecto. Hoy se replica como muestra y recorrido del “Nido” expuesto en el CCK desde una política de emergencia ecológica que involucra, no sólo a las personas y a la tierra, sino a la toma de conciencia que significa vivir en ella. La exposición actual^{xxiv} se llama “Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia” donde los artistas exploran con su arte nuevas formas de habitar el mundo:

Hablamos de “emergencia” porque, además del sentido de urgencia del desequilibrio ambiental, queremos aludir también al surgimiento de otras maneras —no hegemónicas— de concebir y gestionar la vida en la Tierra. Ellas pueden ser nuevas o longevas, pueden provenir de las artes, las ciencias o de saberes ancestrales: en todos los casos ven al planeta como una entidad viviente y vulnerable de la que somos parte de un modo necesariamente simbiótico.



[Figura 69] “Aquiii saludo desde dentro del Nido de Hornero” M. Minujin en el CCK

Fuente <https://twitter.com/martaminujin/status/753666275805724672/photo/1> (Consultado 02/06/22)

5.6 Arte efímero natural⁴⁹

Existe un contraste muy particular entre las obras de Fernando Fader, por ejemplo la pintura “El estanque viejo” (1917) en donde la penumbra de los árboles habla de una frescura que incluye al agua presente o ausente en la pileta. El tiempo de la penumbra es efímero por la cuestión solar, sabemos que al desplazarse modificará ese estar. En “El corral de cabras (1923) en cambio, percibimos calor y luz cenital sobre las espaldas de la mujer y el lomo de los animales. También los balidos, el olor a pesebre y leche fresca. Otro caso similar aplica tanto en los cuerpos dorados que trabajan agachados mientras cargan carbón en “Cargando el horno de acero” (1944) de B. Quinquela Martín en el interior de la fábrica como los cuerpos que observamos en “Chimeneas” (1930) del mismo autor. **La relevancia del espíritu del lugar se entromete en el “yo”** de estos artistas, siendo identitario y vital el sentido de cada lugar en las obras. Aceptar los ambientes para interiorizarlos en pos de una obra alimenta el lenguaje del arte tanto en formas como en las texturas, el volumen y demás conceptos. Es el espíritu del lugar lo que comporta y atraviesa la subjetividad de quienes permanecen ahí, conformados también por las tradiciones que cada uno conlleva y sus maneras de vivir en estas circunstancias geográficas y epocales. Es el tiempo y el lugar donde construir la obra acción, la distribución de los objetos materiales, la orientación adecuada de los mismos y la intencionalidad de lo breve o fugaz lo que le otorga la configuración a la imagen final.

P. Dickinson⁵⁰ expone en su relato cómo concibe la noción de obra, la utilización de los recursos naturales disponibles y los modos de trabajo de quienes participaron en ella.

La propuesta de Junín fue porque hacía tiempo que quería hacer una obra efímera en la naturaleza para que lo trabaje el clima y el tiempo y se me dio en esa oportunidad.

Mi idea original era hacerlo con el barro del sitio pero me encontré con cantos rodados en medio del río, así que usamos ese recurso.

El grupo que me tocó fue muy dócil, los convencí de hacer un caballo, (mi primera pasión) y accedieron voluntariosos, es más, la asistente que me asignaron también ama los caballos, (...) o sea que todo apuntó a realizar una obra representando un caballo en la naturaleza, terminó siendo un unicornio, claro!!!

⁴⁹ 10mo. Enacer Junín de los Andes (Neuquén) 08 al 13 de enero de 2007 Por P. Dickinson

⁵⁰ P. Dickinson Ceramista argentina, estuvo exiliada en Venezuela, participó en talleres de cerámica comunitarios de mujeres indígenas en el Amazonas. Colabora en el Taller de Producción de Cerámica en el IMCAEV

Elegimos una isla en medio del río entre las flores silvestres y plantas. La isla se asomaba en medio del río que corría con nivel bajo, para llegar había que quitarse los zapatos y cruzar el agua fría y correntosa, para mí fue muy simbólico tener que lavarse los pies para pisar ese pequeño reducto.

Entre todos juntamos las piedras y armamos la figura de un caballo acostado y se decoró con ramas, flores y algunos participantes agregaron piezas de arcilla crudas para acompañar la obra en su destino, destino que sería lavado y llevado a otros lugares cuando el río creciera. Creo que esta experiencia fue fundamentalmente para entender que es el desapego, y vivir un pequeño ritual en honor a los elementos. Los ceramistas sabemos que la arcilla quemada se hace eterna y yo tenía la necesidad de apartarme de esa noción, y dejarnos llevar en una experiencia donde el río sea el principal protagonista. (P. Dickinson Entrevista personal realizada el 23 de septiembre de 2020)

El aporte de uno de los participantes, el joven Jonathan Medina⁵¹, alumno del Taller de Cerámica para Adolescente del IMCAEV agrega otra faceta al relato. La relevancia de su aporte se encuentra proyectado en lo que converge al espectador de arte contemporáneo: el asombro, la incredulidad, la extrañeza, el aprendizaje, la diversidad de soportes, la documentación de la obra y en este caso, la necesaria e imprescindible participación. Su vívido testimonio y las imágenes recortadas del video del 10º Enacer dan cuenta de la internalización del concepto efímero porque ha atravesado la experiencia e incorporado el saber desde lo corporal, lo intelectual y lo perceptual. Conversamos con J. Medina:

A mí me tocó estar en el río y fue una actividad que teníamos que hacer algo, una escultura... o sea, hacer algo con los materiales que había a nuestro alrededor... ¿cómo era? ...no me sale la palabra ahora ¿Cómo se dice cuando el tiempo solo lo deshace? La actividad era hacer algo efímero, en ese momento, que después la misma naturaleza o el tiempo se destruya o que dure lo que tenga que durar; o sea, la actividad era hacer algo efímero con materiales que había en esa pequeña isla a nuestro alrededor.

De todo el grupo que éramos nos dividimos en dos, y cada grupo poniéndose de acuerdo, hablando lo que podíamos hacer, hicimos cada grupo una escultura con los materiales que teníamos alrededor: las piedras, maderas, hojas, ramas, todo.

En mi grupo habíamos hecho un caballo, que estaba como acostado, como sentado por así decirlo sobre el pasto...hicimos un caballo.

Me acuerdo que llegamos, tuvimos que cruzar el río –que estaba helada el agua, cristalina, impecable...el cruzar descalzo y tocar así las piedras con los pies y la sensación helada era como algo que yo en forma particular no había sentido.

Bueno así...entre nosotros nos ayudamos a cruzar; cruzamos a una mini isla...y bueno, nos sentamos, me acuerdo que la profesora nos dio una charla de cómo era el lugar, que quería hacer algo con el concepto de lo efímero; nos explicó lo que era efímero.

Nosotros... bueno, yo en particular no conocía la palabra, cuando ahí lo supe: que es algo que se pierde, se rompe, desaparece con lo que es el ambiente, o sea, no lo destruye algo o alguien –una persona o algo, sino lo natural, o sea, que uno no lo ve. y creo que habíamos terminado

⁵¹ Ex alumno del IMCAEV, uruguayo, fue convocado junto al resto del Taller de Adolescentes a participar del 10mo. Enacer como experiencia activa de aprendizaje. Actualmente vive en Dock Sud, pcia. de Bs. As.

la idea de un caballo porque vimos una rama caída que parecía como un esqueleto. Entonces, de ahí surgió más o menos la idea y terminamos haciendo el caballo.

O sea, usamos esa rama como esqueleto –la parte de la cabeza...y todo y después forramos con ramas, hicimos barro, pusimos, y dentro de todo había quedado bueno. (J. Medina Entrevista personal realizada el 09 de septiembre de 2020)

J. Medina fortalece la imagen que recuerda del proyecto sabiendo el destino con su propia imagen interna de ese momento. Era adolescente cuando lo vivió junto a su grupo escolar y ahora siendo adulto, recupera en el recuerdo la emoción **de transitar en al paisaje el acto creativo**. La entrevista se extiende en los consensos y discusiones que debieron atravesar por el desconociendo entre los integrantes de un grupo que se convoca a trabajar en un mismo Proyecto. J. Medina finaliza su relato:

Y la verdad que el tema de alrededor, escuchar el agua correr...alrededor de nosotros mientras estábamos laburando...o sea, medio que te perdés en ese lugar, y medio que te desconcentra a la vez; porque uno aprecia ese lugar que no está acostumbrado –yo no estaba acostumbrado y me encantaba, y cada minuto que pasaba lo disfrutaba como...como si fuera que nunca iba a volver. Y la verdad que fue algo que me marcó porque es una experiencia que me gustó mucho, aparte de eso el reencuentro y el haber viajado con mis compañeros de cerámica, o sea...era un grupo que me marcó, que nos unió más como grupo...y la verdad que son momentos que uno no se olvida. (J. Medina Entrevista personal realizada el 09 de septiembre de 2020)



[Figura 70] P. Dickinson explica en el contexto real parte del proceso de llegar al ambiente donde desarrollar la experiencia.

Fuente Fotogramas extraídos (Suárez, 2007) (00:16:47- 00:17:15)



[Figura 71] Acto de atravesar con el cuerpo el paisaje de manera vivencial.
Fuente Fotogramas extraídos (Suárez, 2007) (00:16:47- 00:17:15)



[Figura 72] El proyecto caballo en su etapa final delante de sus hacedores.
Fuente Fotografía gentileza Magui Sarrate y G. Sosa Girat

5.7 Lo efímero es lo poético

Conforme fueron sucediendo los Encuentros, los ceramistas participantes comienzan a incorporar las prácticas efímeras a partir de distintas motivaciones. Estos fueron nuevas búsquedas poéticas, otras interpretaciones materiales, la vinculación de la práctica con una fase ritual y reflexiva de nuestras vidas o con el concepto de finitud, por ejemplo. También la de la recuperación sean éstas herramientas o el mismo barro, inclusión de lo lúdico como estímulo más que la obra en sí. El aspecto económico en tanto evitar las quemadas para el cuidado de la leña: la misma es muy cara para los artesanos populares.⁵² Las imágenes que siguen y los testimonios fueron necesarias en la documentación de los procesos por su cualidad efímera.



[Figuras 73 (Izq.)] Propuesta de devolver las tierras de los modelados al río Resistencia. [Figura 74 (Der.)] “El barro vuelve al barro” en el 8vo. Encaer, Chaco 2001

Fuente Fotografías gentileza G. Molinari

⁵² Este último punto es el aplicado en el Encuentro Barro Calchaquí constituyéndose en una triste paradoja que el ceramista por un aspecto ecológico y económico termine cancelando las quemadas.

Modelado bilateral ⁵³



[Figura 75] Experiencia participativa con arcilla fresca sobre alambre “gallinero”.

Fuente Fotografía gentileza G. Sosa

La autora de la propuesta explicita la misma:

Se trata de una experiencia de modelado por parejas, dentro de un espacio acotado. Ese espacio – un plano de tejido de alambre de 40 cm de lado – tiene la particularidad de que puede ser penetrado transversalmente, cubierto en su totalidad o dejando espacios que comuniquen ambos lados. De esta manera los participantes pueden elegir, como en la vida diaria, hacer cada uno la suya o ponerse de acuerdo y organizar algo en común. La elección del material – pasta de papel – tiene que ver con la liviandad, lo espacial, y la ductilidad que permite agregados o modificaciones aún cuando lo anterior ya esté en proceso de secado. Al mismo tiempo, el tejido de alambre fino le da al conjunto un soporte adecuado durante el secado y queda incluido, no interfiriendo para nada en el horneado. Desde el punto de vista técnico, la propuesta permite conocer la pasta de papel desde su preparación hasta algunas de sus posibles aplicaciones. (B. Cabezas Entrevista personal realizada 22 de abril de 2018)

Propuesta 1 Neuquén 2013

Se trata de una construcción colectiva a partir de una instancia de reflexión enmarcada en la celebración de los 25 años del primer Enacer.

La idea es desarrollar un trabajo plástico con arcilla y ladrillos, no pensando en que resulte algo permanente (lo cual demandaría más cuidado desde el punto de vista técnico), sino más bien expresivo y lúdico. (B. Cabezas, entrevista personal realizada 08 de mayo de 2018)

⁵³ Extraído de la Ficha de inscripción para los Talleres del 10mo. Enacer, Junín de los Andes 2010. Por B. Cabezas

Propuesta 2 Neuquén 2013

Lo que hicimos en Neuquén fue hermoso, se llamó "El Arbol del Movimiento". Una especie de instalación en el medio del parque, tomando un árbol como punto de partida, fuimos subiendo con el modelado por el tronco y terminamos colgando letras de arcilla de las ramas....un delirio, pero lo más lindo fue el proceso, cómo fuimos llegando a esa creación colectiva, que en realidad simbolizaba lo permanente del cambio, estar en movimiento, seguir andando el camino, juntos...quizás encuentres a algun participante que te pueda contar su punto de vista, para mi fue eso. Si encuentro las fotos te mando, más abrazos, (B. Cabezas, entrevista personal realizada 08 de mayo de 2018)

Esta condición de lo pasajero focaliza más aún en su instancia procedimental, lúdica y con conexión con otras dimensiones quizás más espirituales que materiales de la obra. Al no ser un objeto museable su destino se encuentra desplazado a la acción y no a su conservación, lo que supone en muchas oportunidades un conflicto. En el imaginario colectivo los participantes interiorizan poder llevarse algo de los talleres, “ese algo” generalmente es el objeto realizado. Ese algo, es más que la propia experiencia, es un algo material. Es por esta razón que los talleristas que ofrecen este tipo de trabajos deben especificar muy bien el sentido de la práctica pues rompe con uno de los arquetipos en la cerámica, llevarse el recuerdo o souvenir.

5.8 La ecocerámica

Juliana Frías⁵⁴ promueve el concepto de la ecocerámica desde hace más de 30 años, fundamenta la diversidad de los Encuentros con una valoración positiva, vinculándolo de forma directa con el paisaje y los modos de trabajar la cerámica:

(...) esa cuestión de que haya delegados en todas las provincias y que vaya rotando de provincia en provincia es fundamental porque la gente va conociendo otras geografías... otra forma, otra idiosincrasia, otra cultura. Y lo bueno nuestro es que nosotros tenemos mucho – la materia local se trabajó fundamentalmente con nuestra arcilla... y eso estuvo muy bueno. (J. Frías. Entrevista personal realizada 26 de agosto de 20210)

⁵⁴ J. Frías Docente ceramista, una de las organizadoras del 16avo Enacer. Sugerimos el video con sus primeras experiencias corporales “Fuimos hechos de arcilla” <https://www.youtube.com/watch?v=RZ0mKTY-4As&feature=share&fbclid=IwAR0YfCrKr54IytsqjzCB2bijlJXVYTR5Oec3ri9wdJGjrvsnPjlhr1k1W5g> (Consultado 27/05/2022)

Continúa la ceramista su relato, cuando desnuda el primer saber decolonial desde una perspectiva **ecocerámica** cuando expone el concepto en el sitio oficial del Enacer 2019 “Santa Fe Cuna de la Cerámica (Frias, 2021)

(...) El entorno, el mundo natural e inmediato que nos rodea es fuente de inspiración y a la vez sitio de donde extraemos el buen barro, los elementos para hacer las herramientas, el combustible para las quemas y el agua. Con el surgimiento a fines de los 60 de la Nueva Arqueología, se comienza a destacar la importancia de las interacciones ecológicas como base para entender los procesos culturales, una nueva perspectiva que hace de la ecología cerámica una aproximación contextual al análisis cerámico, buscando colocar la información técnica tanto dentro de un esquema ecológico como dentro de un esquema sociocultural de referencia para relacionar las propiedades tecnológicas de los recursos locales para la producción y uso de los productos cerámicos. (Matson, 1965) La *ecocerámica* comienza con el estudio del medio ambiente cerámico, las fuentes locales usadas en la confección de la alfarería y también con la descripción de las características ecológicas y climatológicas que deben enfrentar los artesanos ceramistas.

6 En clave decolonial

Para los casos propuestos se identifican las propuestas vinculadas intencionalmente con las comunidades originarias latinoamericanas A la promoción y el cuidado a la tierra y la naturaleza en tanto recuperación de los preceptos ancestrales. Aquellas prácticas que incorporan elementos del paisaje local en cualquiera de sus formas sean éstas minerales (apropiación de los elementos de la tierra), naturales (en la aplicación en el tratamiento de la superficie cerámica) y territoriales (como los casos de las fábricas y cooperativas recuperadas de cerámica) entendiendo a la solidaridad y la amistad entre los pueblos como un valor intrínseco de las comunidades, la trama social rota por la conquista hace más de 500 años. También tendremos en cuenta las huellas, los indicios o señales que enlazan tradiciones, continuidades o supervivencias, y cómo estas citas del pasado se establecen en la cerámica contemporánea.

6.1 La cerámica superviviente en Argentina

Nos interesa reconocer en las producciones cerámicas contemporáneas los enlaces con aquellas cuestiones de la cerámica originaria. Cuestiones formales, materiales, simbólicas, pedagógicas que están presentes y que es probable que se encuentren solapadas por los prejuicios. Podría ser como producto de la europeización y la conquista; por desconocimiento, por lo que ya expusimos desde la historia educativa dentro de las artes visuales por considerarla “arte menor”. Y también por la mirada folclórica que condena y/o destierra la cerámica primaria postergándola, peso que impide su reconocimiento artístico y con esto su actualización en el presente. Los casos rastreados critican la estética occidental desde el margen en que se encuentran, pero cruzada inevitablemente con ella. ¿Encontraremos el aura original en estas producciones? Es probable como un concepto contradictorio y a su vez flexible, capaz de iluminar aunque sea brevemente donde la cerámica sobrevive. ¿Y qué es una cerámica superviviente entonces? Su definición nos acerca a que sobrevivió a algo, a algún peligro. T. (Escobar, 2021) nos habla del **aura** en el arte. Nosotros lo entendemos con lo que aún perdura de él, sabemos que permanece condicionado por la grandilocuencia del arte en un mundo mezquino y desigual. Es en ese condicionamiento que debemos rastrear los indicios de la belleza original o detectar, en voz del autor “los latidos de su poesía”. Por otro lado, nos habla de **latencia**, concepto que nos permitirá encontrar los casos sobrevivientes dentro de los Encuentros, pero será necesario poder activar dicha latencia pues no todos pertenecemos al circuito del arte cultural indígena, con sus prácticas sociales, su sistema de creencias y valores. Sabemos que estamos atravesados por la matriz occidental, es un problema complejo porque implica un replanteamiento de los valores en búsqueda de la cerámica argentina y por extensión, latinoamericana ¿Entonces qué criterios usaremos, con cuáles marcos teóricos?

Las culturas populares indígenas en Argentina y en general, como un subsistema (Richard, 2014) **las culturas alternativas** como las surgidas en los Encuentros carecen de definición de arte, podríamos problematizar el desmonte de las narrativas oficiales para constituir nuestro propio montaje de las pequeñas o grandes historias, pero nuestras. Habrá que partir de la pregunta ¿Cuáles son las características de nuestra cerámica? ¿Responderá a las citas intergeneracionales que nos hablaba W. Benjamín? Este capítulo buscará las formas supervivientes del pasado en las imágenes del Encuentro desde una perspectiva decolonial.

Contamos con el siguiente presupuesto para abordar el problema formal, teórico y de otras índoles en pos de buscar las huellas del pasado. Reconocer los modos de hacer cerámica que perduran aun habiendo sido rechazados desde la conquista, que pugnan por ser vistas ante el peligro de su invisibilización eterna. El dispositivo Enacer queda encauzado dentro de un mito fundacional como narrativa general y matriz cultural. Un modelo de conocimiento cerámico que se entiende dinámico y cambiante por el tiempo de existencia transcurrido desde 1988 hasta 2019. Un imaginario colectivo y sus modos de conocer de las prácticas y de producir conocimiento cerámico como modelo epistémico desplegado en las comunidades Sedes que siguen estando en inevitable tensión (como veremos más adelante) entre lo instituido y lo instituyente. La gestión democrática de las Asambleas de las Enaceres fueron gestadas, como enuncian al respecto (Castro Gómez, 2007, pág. 79) bajo una “estructura arbórea (...) una estructura triangular desde el poder, el ser y el saber” Que si bien está enmarcado dentro de la gestión divergente de los Encuentros; podría funcionar opacamente como instrumento de colonialidad que aún prevalece como hegemonía cultural que legitima el saber y las decisiones producidas en ellas, incluyendo la ausencia de **la perspectiva de género y el indigenismo** en los debates.

Específicamente desde la historia de la **cerámica originaria** en Latinoamérica (Corte, 2017, pág. 126 y 127) tomamos los aspectos característicos: de una sola cocción; las formas modeladas a mano asimétricas, abstractas y figurativas antrozoofitomorfas; la inclusión de asas estribos o puentes para evitar el derrame de líquidos en su transporte; los engobes elaborados con arcillas muy finas y con diversidad de colores; las vasijas que transportan fuego en los pueblos que se mueven de a pie. En las vasijas que son textos se pueden leer / interpretar la historia y la vida cotidiana. Las pastas impermeables por pulidos profundos del bruñido y cocciones que sinterizaron la arcilla, el uso de grasas animales y vegetales. Agregamos el uso de las arcillas locales para el modelado y las construcciones de hornos en la geografía: como es en una acequia o una ladera.

Incluiremos las lógicas de las diversas corrientes culturales propias de cada comunidad Sede frente al **problema del otro** (Quijano, 1998) A este punto se refiere Juan Acha en (Flores Ballesteros, 2003, pág. 34)

(...) si consideramos que nuestra identidad constituye un proceso al calor de la realidad local y mundial, en cuanto somos y queremos ser otros, y si pensamos que somos plurales, en tanto nacemos y crecemos rodeados de las diferencias más opuestas, nos nutren varios mestizajes

y podemos adoptar indistintamente varias maneras de ser (...) entonces, no todo lo latinoamericano es típicamente latino ni nadie puede señalar con probidad lo que es y no es legítimamente latinoamericano en arte; menos aún imponérselo a los artistas.

“Pero la desvalorización implícita en la mirada del conquistador es *epistemofílica*. Está asociada al amor o rechazo que le genera el objeto de estudio, al vínculo”.
T. Corte (2017)

Estas cuestiones arriba enunciadas dejan la puerta abierta hacia **la deconstrucción de lo colonial** en nuevas perspectivas y miradas propositivas desde la constitución de puentes simbólicos y materiales interculturales. Esperamos no caer en el lugar naturalizado por el “hechizo de los afectos” (García Canclini, 1995, pág. 93) si recuperamos la frase que sigue, en la Carta “El ENACER antes de nacer” como fundamento de los Encuentros vemos que todos los objetivos están dirigidos, están hablando **afectivamente hacia un otro**. En la misma leemos:

(...) Los objetivos que nos planteamos creo que no están escritos en ningún lado, pero principalmente conocernos entre ceramistas de diferentes lugares, intercambiar conocimientos, buscar solución a problemas comunes, y sobre todo, disfrutar de estar juntos haciendo lo que más nos gusta, que es embarrarnos y ahumarnos (Pág. 2)

6.1.1 Historia abierta, tiempo múltiple

“Desde los otros de este Sur que somos todos:
colonial, negro, migratorio, femenino, cuir, político, indígena, censurado, caníbal,
desaparecido, periférico.”
Agustín Pérez Rubio en (Giunta A. &, 2016)

“Elegir ir hacia dentro del país, era revolucionario vuelvo a decir, en esa época.”
L. Villasol⁵⁵ (2021)

⁵⁵ L. Villasol Nacida en Dolores, pcia de Bs As. Vive y trabaja en La Plata. Desarrolló tareas en el Consejo Nacional de la Mujer en la época menemista. Música, Prof. De Historia del Arte UNLP

Este apartado pretende dar cuenta de una situación que ha sido enunciada por los entrevistados con múltiples argumentos de acuerdo a los diferentes casos. La traza general en todos ellos nos remite literal o elípticamente a la **colonización americana**. Este, es el suceso trágico que desencadena no sólo el genocidio americano y a Europa como unívoco referente del saber; sino las consecuencias sociales, culturales, estéticas y educativas entre otras críticas cuestiones que aún se suceden en todo el continente. M. (Oporto, 2020, págs. 130-148) lo desarrolla en el Capítulo “1942” específicamente desde la historia social contemporánea a partir de las conferencias de E. Dussel. Consideramos pertinente dejar planteado el tema en el contexto de los Enaceres, las prácticas seleccionadas en las Sedes, aun así dejar escrito que el mismo dispositivo fue una práctica decolonial en sí misma como resistencia a otros formatos existentes en el momento de su creación. A partir de la lectura del Anteproyecto de Reglamento y de ciertos tópicos surgidos en las entrevistas nos permitimos dejar expuestas algunas revisiones entre las concepciones canónicas de la modernidad instituida en las prácticas cerámicas desarrolladas en los Encuentros desde una mirada situada en una perspectiva americana decolonial. En Arte y creación, la autora M. (Zatonyi, 2007, pág. 35) observa el concepto de “cultura precolombina” cuando se designa al pueblo conquistado:

El mismo nombre de la civilización americana previa a la llegada del hombre europeo, la precolombina, se signa por la invasión, eterniza la conquista. Y como consecuencia hablamos sobre arte precolombino (...) Faltan palabras porque nos acomodamos en la voz del amo usando su palabra.

Identificar los talleres decoloniales, escribirlos y desarrollar aquellos más disruptivos que funcionen como ideas fuerza en este apartado que puedan interpelar las ideas de poder con el cual se estuvieron manejando en la gestión de los Enaceres. El Anteproyecto de Reglamento confeccionado en Humahuaca leído en la Asamblea final, el perfil de las propuestas cerámicas de los talleres, los conflictos ideológicos que se imponen por sobre otros o, como lo representativo de la cuestión local en cada Sede (Flores Ballesteros, 2003); y siendo consciente del lugar desde donde escribimos como ceramistas participes son algunas de las formas de participación del Enacer. Parte de las realizaciones históricas sabemos que poseen la matriz colonial y se expresan como casos a los fines de problematizarlos. Este ejercicio imparcial, anacrónico y subjetivo, sin embargo nos

permitirá al menos romper con lo lineal de un relato muchas veces afectado justamente por ser parte de la **afectividad** de los Encuentros.

La construcción de otras tramas narrativas de la cerámica identitaria latinoamericana a partir de la lectura de las propuestas ofrecidas por los talleristas y los marcos teóricos decoloniales nos permiten enfocar, comparar e identificar prácticas y temáticas que interpelan el relato eurocéntrico establecido, resolver qué cuestiones deconstruir y para qué hacerlo, considerando clave el aporte de T. (Escobar, 2014) en relación a las experiencias diferentes que como alternativas deben ser readaptadas o sustituidas en un **proceso de constantes reformulaciones** pero ¿Rescatadas del margen de la gran tradición idealista occidental? Afirmar T. Escobar “La escritura es fundamental del pensamiento crítico. La mirada es una aliada y una adversaria del pensamiento: tanto lo acompaña como impulsada por el deseo perturba su devenir y desarregla sus categorías” T. Escobar en (Richard, 2014, pág. 87) Entonces ¿Cuáles han sido las constantes historiográficas que conviven en la escritura de la práctica cerámica ejercida en los Enaceres? Los aspectos que siguen podrían ser factibles para pensar las problemáticas presentes de colonización, aculturación, periferias, etnocentrismo y regionalismos presentes en las prácticas de los Encuentros.

En su organización surgen lógicas controversias, aporta E. Garavaglia uno de sus organizadores:

El Encuentro en sus comienzos fue anárquico. Para empezar, teníamos algunos contactos en El Bolsón, Puerto Madryn y Trelew, por haber realizado asistencias técnicas en algunos casos y en otros, por amistades. En Buenos Aires publicamos la convocatoria en las escuelas con muchas precauciones, temíamos un desborde, un número de participantes difícil de contener. La cuestión política siguió discutiéndose. Había fundamentalmente dos posiciones: la de los que proponíamos acabar con el centralismo de Buenos Aires, para lo cual no veíamos otra posibilidad que no fuera la dar al Enacer una entidad jurídica. Y la de los que militaban, inocentemente, a favor del centralismo. A estos últimos, mayoría absoluta, les fue fácil imponerse. Esa fue la razón fundamental de mi renuncia indeclinable al Enacer. (Entrevista personal realizada el 06 de octubre de 2020)

La experiencia cerámica dentro y fuera de las instituciones termina encauzada dentro de un poder ya establecido, como un patrón de existencia de los modos de conocer tensado entre lo impuesto desde afuera y lo que resiste desde su origen. Todo enmarcado de manera irregular por las diferentes delegaciones, de las regiones geográficas en Argentina y heterogéneas por la misma idiosincrasia regional. Son también discontinuas porque los procesos sociales no

son lineales en el tiempo, sino contradictorias y conflictivas en la reorganización de dicha experiencia. Además, la mayor parte del tiempo las discusiones fueron negadas como parte de la estrategia colonizadora en la naturalización del conflicto. Tal como afirma (Quijano, 1998, pág. 229 y 230) en cuanto a los modos de la **formación de la experiencia** en la construcción de la colonialidad del poder en Latinoamérica

(...) en bruscas y drásticas mutaciones de la experiencia histórica en el mundo [en alusión a la creación del patrón de dominación] (...) Serían impedidas de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse (...) Ya desde fines del siglo XVIII, y sobre todo tras las guerras llamadas de "Emancipación" se identificarían como "europeos" o, más genéricamente, como "blancos". Y los descendientes de las relaciones genéticas entre todas esas nuevas identidades serían conocidos como "mestizos"

6.1.2 La diversidad y sus tensiones

“La película del Rey”
Carlos Sorin

En el 2do. Enacer en El Bolsón se produce un hecho particular que queda como una primera huella de todas las otras huellas que se sucedieron después en los Enaceres como “el problema del otro”. Sea migrante, indígena o mujer, este *otro* fue inquietado de alguna manera por los Encuentristas y viceversa. Y es probable que en el concepto “encuentro” esté incluida la clave del porqué suceden las cosas. El mismo término conserva su doble sentido de coincidencia y colisión. A la hora de pensar los mandatos fundacionales y las nuevas interpretaciones de lo que hay que hacer en miras de poder dar respuesta a las relaciones de poder –explícitas o solapadas que se suceden en los Enaceres, sin desconocer que las prácticas cerámicas trabajadas en el territorio de las Sedes son parte de la elaboración de un pensamiento identitario.

R. Kusch en (Tasat, 2013, pág. 24) afirma que toda cultura, todo modo de “pensar situado”, de este modo es construido por quienes lo habitan y a su vez construye subjetividades en sus habitantes.

El relato de quien fuera el coordinador, C. Leporace nos acerca a lo antes dicho:

(...) El Encuentro fue todo bien, excepto que tuvimos un pequeño incidente, fue un choque cultural muy grande, en esa época era muy marcada la cuestión *de los locos y los paisas*, Bolsón siempre... todavía había mucha migración, mucha gente que llegaba generalmente de Buenos Aires o de otros lugares (pero generalmente Buenos Aires); y hubo –siempre hay una cuestión, una pica sobre los pobladores nuevos... Y hubo un incidente con un grupo de gente... unos tipos que tenían una vivienda medio encanutada en el bosque cerca del arroyo, era una ocupación, era una ocupación de las pocas que había en esa época; cuando se juntó tanta gente, no sé, pensaron... no sé qué pasó por la cabeza de esa gente, (estaban inclusive medios tomados)... y a un flaco que se había ido medio de fiesta, bueno después nos enteramos con un poco más de detalle que no fue tan solo culpa del que tiró el machetazo... hubo ahí toda una cuestión. Y bueno, fue un choque muy grande, hemos tenido mala prensa, inclusive han salido en algunas revistas, en algunas publicaciones de la zona... “*Campamento de ceramistas atacado a machetazos*” y no sé cuántas cosas más... hubo desbande de gente que se quería volver... (C. Leporace. Entrevista personal realizada 06 de agosto de 2020)

Más adelante, inscribe en su apreciación otros tipos de violencias materiales y simbólicas con lo que se encuentran algunos organizadores luego de finalizado el Encuentro:

Y después tuvimos como otro incidente cuando se fueron –del mismo grupo del flaco que tuvo este problema, después nos enteramos porque faltó una bolsa de dormir que nos había *prestado la gendarmería*, (para repartir entre la gente que no tenía abrigo) y que la tuvimos que pagar nosotros porque hubo que devolverla... y después nos enteramos que esa bolsa se fue para otro lugar –no se perdió. Después de ahí... *por asamblea la cosa se normalizó*; yo creo que se hicieron... *no hubo muchas actividades porque tampoco hubo demasiadas propuestas*. (C. Leporace. Entrevista personal realizada 06 de agosto de 2020)

Comienzan a aparecer formalmente las disidencias ideológicas frente a los ojos de los organizadores que utilizan la Asamblea como medio de resolución de problemas; que es también el mismo modo de discutir y votar la próxima Sede. Luego de describir el problema del “pequeño incidente”, a colación el coordinador enlaza y evalúa el tema “propuestas” desde una perspectiva de desánimo y como el efecto negativo nos permite pensar ya en **clave emocional** el impacto de lo afectivo en la elaboración de los proyectos. La imagen del incidente en El Bolsón sintetiza tiempos históricos, culturales, etnográficos y emocionales, entre ellos, suele palpase siempre la conexión tanto positiva como negativa en el contexto

territorial de quienes llegan y de quienes ya están. Lo intuye R. (Kusch, 1999 [1962], pág. 20) cuando bosqueja una hipótesis entre dos extremos:

(...) ser alguien que descubro en la actividad burguesa de la Europa del s. XVI y, el otro, el estar o estar aquí, que considero como una modalidad profunda de la *cultura precolombina* y que trato de sonsacar a la crónica del indio Santa Cruz Pachacuti. Ambos son dos raíces profundas de nuestra mente mestiza –de la que participamos blancos y pardos –y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito...

Lo explícito del relato de C. Leporace no deja dudas sobre la huella como marca. Una huella que nos interpelará a lo largo de los Encuentros y que se desplazará en forma rizomática; extendida en múltiples direcciones por todo el territorio argentino en el esfuerzo de la construcción cultural del Enacer que deberá incluir o no hacerlo, la complejidad ideológica sin puntos ni posiciones fijas sino como ramificaciones en todos los sentidos.

Este problema, tomará formalidad escrita en el diseño de Anteproyecto de Reglamento del Enacer⁵⁶ a realizarse en el 3er. Encuentro en Humahuaca en 1991:

Concientizar sobre la complejidad geográfica, étnica y cultural de la Nación, entendiendo que en el conocimiento y en la aceptación de nuestras diferencias está la posibilidad de unirnos y de hacer un arte representativo de nuestro pueblo.

Marca una intencionalidad que lleva muchos años de marchas y contramarchas. Al respecto, casi treinta años después y en función de focalizar el tema T. Corte enuncia “aún no está saldado el tema”. En la ampliación de su mirada, deja abierto lo posible como para comprender el problema de **la otredad**: por un lado lo mínimo que es la mera descripción de un problema social que nos atraviesa como colectivo y registramos que con describir al problema no alcanza para resolverlo. Y por otro lado, una versión máxima como lo es el proceso de construir y formar parte de una teoría de la **decolonialidad** lo más cercano posible a las formas en que los encontristas perciben el universo y organizan sus propias vidas. Vinculando en esa discusión a la educación, al poder, a la identidad y otros conceptos tensados entre desigualdades y equiparaciones posibles como pensamiento “otro”, registrando en primer término la herencia colonial que arrastramos justamente, como herencia. (Castro Gómez, 2007) Si retomamos la imagen de planos convergentes planteado por A. (Machado, 2006) supera este trabajo el análisis de las múltiples miradas entre los

⁵⁶ Obra en Anexo

encuentristas en relación a avanzar en el conocimiento geográfico de nuestro país, con su complejidad y las naciones que lo componen, cabría entonces problematizar las mismas preguntas que se realizara J. Clifford en (Díaz R. , 2001, pág. 149) “¿De qué modo son atravesados los espacios desde afuera? ¿Hasta qué punto el núcleo de un grupo es la periferia de otro?”

¿Entre dónde y dónde está usted?
Julia Balo (2018)

“Nos hemos caído, tenemos que levantarnos y volver a caminar”
Fernando Savoye⁵⁷ (1991)

En varios Enaceres como dispositivos de gestión y participación colectiva, se produjeron conflictos entre encuentristas con paradigmas divergentes. Cuerpos teóricos confrontados en las lógicas de una convivencia de una semana donde también se incluyen los conflictos no resueltos en voz de (Zatonyi, 2007) “en el confin los confinados”.

Sin embargo, en el Acta de la Asamblea final⁵⁸ realizada en Humahuaca estas diferencias provocaron el suficiente ruido para “sacarle la sábana al fantasma” de lo que sí debíamos hablar. En ella se lee:

(...) “La sola necesidad de plantear un encuentro, encontrarnos, reconoce el hecho del desencuentro entre nosotros. Por lo tanto no debe asustarnos las diferencias, debates, ni impacto cultural, siempre y cuando partamos del respeto mutuo y la necesidad de terminar unidos; generando la energía para continuar nuestra labor y crecimiento.”

Las conversaciones continuaron, T. Corte reconoce puntualmente el problema:

Ahora que repaso, lo increíble de Humahuaca, 3er. Enacer, 1991, es que no se visitó ni desarrolló ninguna temática originaria, ni se visitó ningún taller local estando en la quebrada de Humahuaca.... increíble.... El centralismo porteño de la organización estaba concentrado en que habían cobrado un loco muy caro.... y se terminó dividiendo el Enacer entre interior y Buenos Aires. Felizmente, se votó mayoritariamente a favor de la Comisión Organizadora local, que incluyó el voto de Emilio y se salvó el Enacer. Pero... creo y esto es personal, que cuando se pasa de Córdoba arriba al norte... se entra en otro país... y muchos argentinos no se dan cuenta de esto... Son extranjeros y no se dan cuenta. (T. Corte Entrevista personal realizada 12 de mayo de 2020)

⁵⁷ Ceramista participante de la Asamblea en Humahuaca 1991 Frase extraída del las

⁵⁸ El subrayado es original del Acta de Asamblea final del III Encuentro de Ceramistas Humahuaca 19 de enero de 1991. Pág.1

Si el Enacer había nacido como contracultura a la cerámica hegemónica, la asimilación producida en el caso arriba escrito que enuncia T. Corte clausura toda perspectiva crítica, ya que somos incapaces de intervenir directamente en la realidad. Arte y política en términos de lo popular deberían plantear cuestiones que comprometan y cuestionen la armonía del disenso para alejar cierta idea *romántica o folclórica* en términos de N. Richard que subyace como riesgo entre encuentristas frente a la figura de la diferencia. Compartimos la pregunta de N. (Richard, 2014, pág. 105)

¿Cómo sortear ese peligro de romantización y floclorización de lo subalterno que complace las versiones más domesticadas de la hibridación intercultural sin dejar de acentuar la especificidad de lo local (la contextualidad de la “diferencia situada”) para que ciertas construcciones de discursos e identidades otras logren subvertir el relativismo de la asimilación cultural?

6.2 Construcción De Horno De Tiraje Doble De Una Placa Para Rakú, Quema Mapuche Y Engobes ⁵⁹

Dialogamos con T. Corte:

J. B.: -¿Ese horno lo usaron con todo lo que habían modelado en el Encuentro?

TC: -Si, y dicen que lo siguieron usando un tiempo después para bizcochar; yo expliqué, mostré, creo que una sola variante mapuche que era hacer piezas negras; estuvo muy bien, fue un primer momento de encuentro entre todos, lo que si se notaba era que había mucho *desconocimiento de los problemas culturales*. O sea, yo el machetazo al pibe obviamente no lo justifico ...pero el problema era que las carpas estaban en donde allá llaman *los paisas*, que son los mapuches, bajaban sus vacas a tomar agua al río; y ellos vieron las carpas colocadas ahí como una invasión a lo que habitualmente hacían...o sea, se entiende el malestar. A su vez la comunidad mapuche, en lugares como El Bolsón, es doblemente segregada porque después vinieron la gente de las ciudades...que decían los hippies...allá en...

J. B.: -Si...en la década del '70...

TC: -...y hubo hippies efectivamente, como el caso de Rowan que vino de Inglaterra a hacer ese proceso ahí. Entonces, primero los mapuches se tuvieron que comer la conquista y la llegada de los alemanes...

⁵⁹ 2do. Enacer El Bolsón (Río Negro) 21 al 28 de enero de 1989 Por T. Corte

J. B.: -Si, fue como una segunda colonización, una segunda conquista, un segundo desplazamiento.

TC: -Tal cual. Segundo desplazamiento, muy bien, eso fue. Por lo tanto no es que yo justificara lo que pasó, pero entiendo...entiendo lo que pasó... (...) (T. Corte. Entrevista personal realizada 05 de agosto de 2020)

El autor justifica la construcción del horno en la comunidad de El Bolsón:

Con la comunidad mapuche, porque digamos, el problema...yo iba a ir a devolver lo que había aprendido, lo poco que había aprendido para ese entonces como relato en mi libro, yo ahora estaba devolviendo, sabía cómo se quemaban las piezas negras, sabía cómo se quemaban las piezas manchadas...y ya sabía lo de la leche que me había explicado (...) Bueno podemos hacer la horneada entonces, el jueves construimos el horno (esto creo que era miércoles o sea que al otro día había que construir el horno) y el día viernes lo horneamos. El horno se hizo donde funcionaba *la Cooperativa* que estaba, a ver, el Hogar Albergue está más saliendo hacia Puelo y la Cooperativa donde trabaja la Gringa, trabajaba Leporace, trabajaba Rowen, lo conocía porque era amigo de Memo, o sea, habíamos hecho un encuentro con ceramistas. (T. Corte. Entrevista personal realizada 05 de agosto de 2020)



[Figuras 76 (Izq.)] Construcción del horno mapuche desde su base. [Figura 77 (Der.)] Vista frontal de la construcción en la Cooperativa de El Bolsón

Fuente Fotografías gentileza T. Corte

Otras construcciones realizadas:



[Figura 78] (Izq.) Construcción de otros hornos en simultáneo. El de “ladera” de tiro ascendente.

Fuente fotografía Gentileza T. Corte

[Figura 79] (Der.) Versión diferente al horno de papel que reemplaza su forma cónica por la media esfera utilizando un armazón para contener la bosta, las piezas y la paja.

Fuente fotografía De mi autoría.

6.3 Extracción De Arcillas Locales En El Rio ⁶⁰



[Figura 79] Extracción de arcillas naturales en el cajón del rio Azul, El Bolsón.

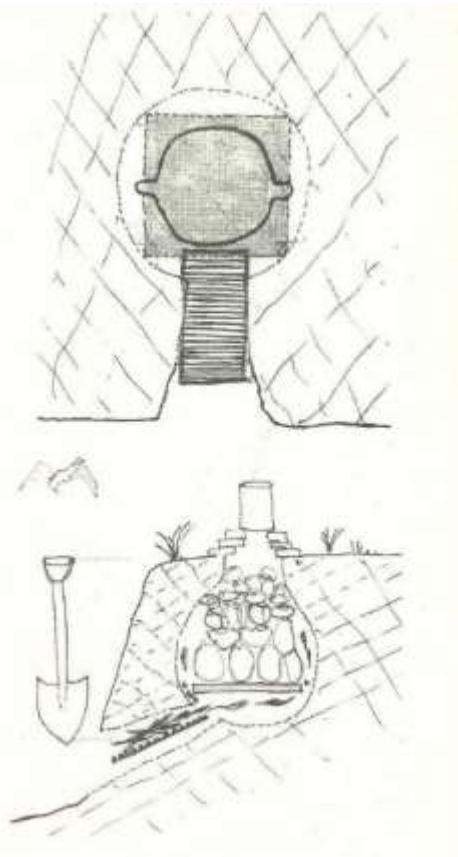
Fuente Fotografías Gentileza S. Solís

⁶⁰ 2do. Enacer El Bolsón (Rio Negro) 21 al 28 de enero de 1989 Por la delegación de El Bolsón.

6.4 Construcción Y Quema De Horno Ladera O Barranca En Laguna San Antonio⁶¹

T. Corte nos introduce en el tema, el horno es americano de las culturas andinas ya existentes en el NOA. En el Enacer se le agregaron dos elementos asiáticos europeos: la parrilla y la placa refractaria. T. Corte propone aprovechar una ladera al costado de la laguna de San Antonio. Describe:

“(…) la barranca es arcillosa, es de greta, entonces, cavé un horno de barranca, una botellita en la barranca es el hogar...y ese horno era la sensación de todo el mundo porque la barranca echa humo (T. Corte Entrevista personal realizada el 10 de mayo de 2020)



[Figura 80 (Izq.)] Croquis del corte frontal del horno. Fuente Plano realizado por el autor (Corte, 2017, pág. 150)

[Figura 81 (Der.)] Encendido en la ladera. El tacho superior sirve de chimenea y tiraje. Fotografía gentileza L. Villasol. (Der)

⁶¹ 4to. Enacer Benito Juárez (Buenos Aires) del 01 al 07 de febrero de 1993 Por T. Corte

6.5 Técnica Peruana De Tratamiento De Superficie⁶²

La estrategia de la transmisión

Existe una íntima relación entre los modos de conocer y el contexto en que se producen o reproducen los saberes en tanto niveles de integración. Una de las cuestiones nodales que expone abiertamente en su filosofía el Enacer son los métodos para fijar creencias (Ynoub, 2007) Los Encuentros pusieron blanco sobre negro las pedagogías existentes para aprender cerámica contraria al modo por excelencia de la modernidad, que fue la de conformar categorías desfragmentando la lógica de la disciplina cerámica sin planos convergentes significativos. Si bien el tema está abordado en lo contextual, es necesario atender sobre **los contenidos** del arte cerámico, los modos y los contextos de producción en las instituciones educativas en la década del ochenta y luego en los noventa quedaban reducidos a su propio ámbito del saber (Lundgren, 1992). Recordamos que la dictadura cívico militar en la Argentina alcanzó una influencia negativa en el ambiente educativo. Las dudas y los temores permanecieron un tiempo posterior como todo proceso social con respecto a los modos de conocer, reconociendo además aquello que fue escindido de los relatos y aceptar que muchos de estos relatos de artistas desaparecidos se borraron para siempre. “Documentar las políticas culturales sigue siendo una tarea indispensable para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos” (García Canclini, 1987, pág. 21) El valor de la experiencia artística quedó por mucho tiempo subsumido al encierro institucional y a los talleres privados. Las instituciones artísticas post dictadura y toda la educación en general quedaron signadas con la lógica del desarme del andamiaje docente y estudiantil en su propia capacitación y a la autorepresión desde la lógica de terrorismo estatal lo que condujo a trabajar en soledad sujetos a las condiciones inmediatas de la **experiencia desde lo cercano**.

Hablar de contenidos educativos como recortes del conocimiento para ser enseñados, también nos lleva a pensar en la idea de continente ¿Dónde y cómo están esos saberes?

Si nos remitimos a otros contextos, los aprendizajes básicos de mantenimiento de la vida; por ejemplo en las culturas originarias de Tierra del Fuego, los Yámana vivían la mayoría del tiempo en canoas y pescaban para su alimentación. Los niños varones aprendían a pescar

⁶² 4to. Enacer Benito Juárez (Buenos Aires) del 01 al 07 de febrero 1993 Por E. Villafañe

con arpones, aprendían a pescar pescando en el Canal de Beagle. La cultura Shelk`man cazaba guanacos en los bosques nativos de lengas. Los niños aprendían a cazar guanacos junto a los mayores cazando, como así también, el saber pescar (el contenido) existió en el mismo lugar de la pesca en los canales y las costas (el continente) con sus canoas, arpones y demás instrumentos. Prosigue R. (Ynoub, 2007, pág. 15)

Todos estos elementos nos hablan de una nueva forma de inteligencia cuyo objetivo ya no es sólo la supervivencia biológica (...) sino también la supervivencia del grupo y de las tradiciones de la cultura. (...) Aparecen así nuevas necesidades que no solo se deben a nuestra biología sino también a nuestro espíritu, como por ejemplo, el arte y la religión.

En este nuevo encuadre en el aprendizaje de vida el modo de conocer es la mimesis de otro, sigo a mi par; a la que se suma luego el modo de conocer por la tradición (sigo a mis padres, mis maestros o sacerdotes chamanes) irrumpiendo con una serie de representaciones míticas religiosas y artísticas dando lugar al pensamiento abstracto. En la cultura educativa de la modernidad, los contextos de **producción** de conocimiento artístico estuvieron separados de su contexto de **reproducción**. La escuela es mediadora, trasmite con su pedagogía saberes que fueron producidos fuera de ella misma. De modo colonial la escuela de Bellas Artes tendría la misión de meter a los estudiantes en mundos del arte que no le son propios.

Las Técnicas peruanas de tratamiento de superficie que S. López Fabián le transmitió a E. Villafañe son un legado vinculado con el método de la autoridad como parte constitutiva e identitaria. Es el método de la tradición por antonomasia con sus costumbres ancestrales peruanas sin que estén escritas en algún lado. Son códigos invisibles que se transmiten entre generaciones, un saber que existe en la comunidad y que sus miembros son custodios de esta referencia histórica. La cerámica de los pueblos originarios subsiste como reveladores universales de la cosmovisión aunque no así sus creadores. En este plano de situación, E. Villafañe narra en la entrevista el contexto en que surgen los Enaceres y los modos de aprender cerámica:

Lo que no había era una interrelación entre escuelas y talleres, entre talleres y entre escuelas. Y a partir de ahí, es que yo creo que el Enacer, el Encuentro Argentino de Ceramistas en su primer momento en Puerto Madryn, logra romper con esa estructura de compartimentos estancos. Empieza a haber una mirada sobre la cerámica más democrática, más participativa, se empiezan a divulgar los conocimientos en distintos aspectos comunitarios, sociales, empiezan las asistencias técnicas que se daban desde Nación a distintos lugares del país. Y empieza a establecerse una red de intercomunicación entre los ceramistas, que lentamente

comienzan a valorizar los conocimientos y sus producciones, y la cerámica tiene, a partir de ese momento (para mi gusto) un desarrollo mucho más profundo en cuanto a lo que era el oficio, y sobre todo la comunicación del oficio. Ese intercambio permitió que mucha gente se acercara a la cerámica. Nosotros desde la Escuela de Avellaneda comenzábamos a salir a las plazas, a los barrios, a los centros culturales, buscando que la cerámica tenga difusión en espacios donde habitualmente la cerámica no tenía. Convengamos que en general las artes plásticas han sido siempre parte de las elites y romper con eso fue un hecho significativo. (E. Villafañe Entrevista personal realizada el 13 de octubre de 2020)

Es en este tránsito contextual educativo de la cerámica, que E. Villafañe recibe esta técnica tradicional de las manos de S. López Fabián que se identifica con el espíritu solidario del Enacer y puede compartir su conocimiento ancestral. ¿Cuál es su forma? , ¿En qué consiste recuperar una imagen superviviente, un gesto del pasado en el presente? Escribe (Bourriaud N. , 2020, pág. 38)

Es una huella que tienen el poder de crear un pliegue en el tiempo, uniendo el ayer y el ahora. Allí hay *diferencia*. Para Bataille, su carácter específico se basa en la existencia de una distancia simbólica en el espacio o en el tiempo. Esta fuerza de aparición, que funda allí su valor, equivale a la irrupción de la lejanía en lo cercano: es su talento para ahonda en nuestro presente, como un túnel que lleva a otro planeta.

Describe E. Villafañe el modo de la transmisión en que recibió el conocimiento:

Serafín venía mucho a la escuela (de Avellaneda) y empezó a darse cuenta en qué consistía esta cuestión del aprendizaje, del oficio; entonces un día me dijo: -Emilio, te voy a enseñar la técnica que te había prometido porque me doy cuenta esto de transmitir conocimientos. Entonces en ese momento me mostró cómo él trabajaba, lo que él llamaba positivo negativo, que era una técnica originaria de Chulucanas, donde se trabajaba con hojas verdes y se hacía una reserva de arcilla sobre el cuerpo de bizcocho y se negreaba, hasta obtener un negro muy intenso y después se limpiaba esa reserva y quedaba un objeto sumamente bello. Nosotros lo hacíamos con papel de diario –no teníamos ese tipo de hojas que él usaba en Perú, y logramos unas calidades muy interesantes. Y a partir de ese conocimiento lo que hice fue bueno, compartir con tantos otros la experiencia. Por eso ese título en B. Juárez. (E. Villafañe Entrevista personal realizada el 06/de julio de 2020)

Como un aporte concreto desde lo estético, esta técnica recibida comienza a incluirse en las prácticas desplazando muy lentamente a los esmaltes cerámicos industriales de gran aplicación en escuelas y talleres. La reducción también comparte junto al esmalte el espacio de tratamiento de la superficie cerámica. Debemos reconocer que la inclusión de las superficies opacas y muchas veces ásperas por los restos carbónicos aunque se las lave y pule con arena; llevó un prolongado tiempo reconocerlos, aceptarlos e incorporarlos en el

imaginario colectivo cerámico. Las lógicas del mercado y de la industria impusieron un gusto por la brillantez y la tersura de los esmaltes de manera desproporcionada desplazando los tratamientos de superficie pulidos y con un leve brillo satinado otorgado por la técnica del bruñido.

¿Cómo está hecho?

S. L. Fabián describe el proceso en un documento más tarde ofrecido a los participantes en las 2das. Jornadas de Cerámica en Rojas, Bs. As. en (López Fabián, 1993)

El horno de reducción localizada se utiliza para provocar efectos reductivos en distinta intensidad sobre cuerpos bizcochados. Consiste en un pozo cavado en la tierra cuyo tamaño depende del número y volumen de objetos a quemar. Las piezas bizcochadas se pintan con *bloqueador*: una mezcla de 50% de arcilla y 50% de arena fina. Puede usarse pincel y admite el esgrafiado con estecas. El bloqueador preserva la pieza del negreado generando un contraste entre la figura y el fondo. El fondo del horno se cubre con una capa de viruta de madera, luego aserrín, hojas, hierbas y sobre ellas los objetos, que se recubren con más hojas. Se sigue igual hasta completar la carga. Finalmente se cubre el tal con hojas y se enciende. La quema avanza en forma descendente. Los objetos resultan con ciertas veladuras y transparencias que permiten relacionar al individuo con su pasado y su existencia. El sentimiento que se transmite de generación en generación a través de nuestra cultura, para rescatar el sentir indígena del continente.



[Figura 82] Proceso de encendido con el horno de pozo ya cargado.

Fuente (Producciones, 1993, 00:42:51)



[Figura 83 (Sup.)] Al tapar la horneada se reduce el oxígeno generando justamente la reducción en las piezas cerámicas. [Figura 84] (Inf.) Una vez consumido el combustible, se enfría la carga y puede desarmarse la horneada

Fuente (Producciones, 1993 00:44:52)



[Figura 85] Finalmente se lava el objeto con agua para retirar el bloqueador.

Fuente (Producciones, 1993 00:45:10)

6.6 Horno “Vulva”⁶³

“Las formas prevalecen a la función.”
Umberto Eco. (s/f)

Ante la pregunta ¿Cómo funciona el arte en la vida de los pueblos? Podemos afirmar en principio de múltiples maneras y en estrecha relación con la forma, las técnicas y la materia con que fue resuelta la experiencia. Luego, y para el caso del horno “Vulva” debemos incluir la fuerza simbólica, conceptual del lugar y tiempo de origen de donde procede y por quienes

⁶³ 4to. Enacer Benito Juárez (Buenos Aires) del 01 al 07 de febrero de 1993 Por S. López Fabián

fue hecho, es decir de la cosmovisión que en sí conlleva. Sabemos que otros cruces son posibles a la hora de analizar esta práctica desde ámbitos filosóficos, literarios y/o antropológicos, entendiendo que el recorte es necesario para otorgarle especificidad al tema. Se podría superponer como zona de frontera algunos conceptos de las disciplinas antes dichas; y que a los fines de escribir teoría cerámica nos centrará **en lo formal y lo material**, asintiendo que aparecerán nuevos pliegues de interrogantes en la investigación en este tipo de hornos.

Para comenzar, es necesario entender que siempre realizamos traducciones. Si bien estuvimos presentes en una práctica del año 1993, la voz del autor y otros testigos intermediarios fueron construyendo esta versión de la historia que es posible que hayan destapado duplicidades, faltas y omisiones. Para entender esta práctica que se realiza en Perú desde hace más de 2000 años a este horizonte contemporáneo requerirá sumar otros significantes. Al rastrear otras representaciones vinculadas a la forma función “Vulva”, nos encontramos con elementos de análisis que merecen incluirse. Desde lo historiográfico la diversidad de ejemplos con fuerza simbólica que aún subsisten y de una manera u otra reaparecen en este presente ya en forma de ausencia o de manifestación colectiva y contemporánea.

En el horno “Vulva” la trama propuesta está centrada en la connotación constituida en el concepto a partir de los diversos cruces propuestos lo que permitirá develar y con esto hacer posible el aporte como **un capital simbólico y poético** a la experiencia tecnológica cerámica. Cercar la definición de “Vulva” como un lugar de enunciación pero entendiendo el concepto como parte de una totalidad mayor “(...) En la retórica del cuerpo un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles entre el ente animado y la “naturaleza muerta”” en (Ramírez, 2003, pág. 207) y además vincularlo desde las propias subjetividades personales que esta porción de cuerpo genera en relación por ejemplo al dolor y/o al placer entre otras percepciones.

La forma es uno de los conceptos operatorios claves del arte. El caso de este horno la literalidad entre la forma figura en su contexto y su designación “Vulva” en el 4to. Enacer, remite a diversas representaciones y significados culturales desde los albores de la humanidad hasta la actualidad. Para poder confrontar la realización de este horno con las

fuentes originales, lo más cercano y también accesible es, no sólo el discurso de su autor como práctica y palabra sino como cuerpo político: gesto es acción y forma de vida. Este horno “Vulva” es un dispositivo que desde lo formal, demarca un **territorio** para definir conceptos indecibles y contingentes a su vez, será necesaria “una base mínima donde negociar o resistir” (Escobar, en Richard, 2014, pág. 10) S. López Fabián toma prestado de la cultura Cupisnique y aplica en el Enacer tanto **la forma del horno como el método de horneado**.

De acuerdo al Catálogo del Museo (Artífices del barro, 1990) Cupisnique es una región arqueológica de la costa norte del Antiguo Perú, una

(...) expresión regional de Chavín de Huáncar entre 1400 – 400 a. C. (...) Un ejemplo es el arte de Chavín en piedras y textiles (...) se trata de una forma de representación ceñida al principio de simetría bilateral conteniendo la noción de dualidad que impregna la vida andina.

Esta norma formal de simetría irá unida luego a reemplazos literales y metafóricos en la cerámica americana, con diseños figurativos y simbólicos de fauna, flora y/o geométricos. Por extensión también a la construcción simétrica de los hornos para quemar la cerámica, la técnica de horneado tiene sus raíces vinculadas al misticismo andino, una relación indisoluble entre el ser humano, el espacio y el tiempo. El ser se encuentra firmemente relacionado con su religión y su pasado unido a la filosofía que expresa la íntima cercanía entre el objeto sagrado en su funcionalidad requerida y el ser inmerso en el universo.

El diseño del horno se realizó en el Enacer formalmente escindido en la tierra, la Madre Tierra, cavado con forma vulvar en el mismo lugar de su quema posterior. Esta imagen dual de labios mayores y menores y de simétrica podría tener relación con el alimento y también con un tipo de horno maya, frontalmente abierto como una concha marina. Leemos en Historia Peruana la introducción (Historia Peruana, s.f.) en diálogo con las imágenes que siguen:

(...) *spondylus princeps* o *mullu*, una concha marina habitual en las costas que aparecían en abundancia luego de las tormentas e inundaciones por las corrientes de El Niño en Perú. Otra concha marina presente de suma importancia es el *strombus* o *pututu*, que en los rituales milenarios de los Andes, estas dos conchas formaban una dualidad simbólica que atribuía al *spondylus* características femeninas y al *strombus* cualidades masculinas que representaban las dos fuerzas complementarias del universo en la cultura cupisqueña.



[Figura 86 (Izq.)] Ejemplares de caracoles. Fuente En (Naturalista, s.f.)

[Figura 87 (Der.)] Antiguamente las conchas eran usadas por los chasquis Incas como sistema de comunicación. Actualmente se usa en las comunidades indígenas andinas con fines artísticos, religiosos y comunitarios. Fuente En (Historia Peruana, s.f.)

La forma del pozo del horno “Vulva”, el hueco realizado en la tierra nos permite recuperar la idea primitiva: “La cavidad simboliza la matriz y el sepulcro” (Beljon, 1993, pág. 98) es una afirmación que conduce desde lo icónico y lo conceptual a otros contextos en la esfera mortuoria o en tránsito hacia otras manifestaciones de la vida.

El tiempo, otro concepto clave del arte, ahora como un elemento que retoma la memoria del pasado cupisnequeño, emerge en el presente en el acto de ver/hacer el horno, incluso, hay cierta anticipación en este presente. En lo más contemporáneo de la práctica cerámica se presenta una reconfiguración de la temporalidad que retoma aristas del pensamiento benjaminiano: horno y horneada se constituyen en un nuevo tiempo y espacio, permitiendo otros modos de comprender y percibir el proceso a través de valoraciones y operaciones cognitivas de nuevas comunidades alfareras. A este diálogo temporal entre generaciones, W. Benjamín se refería como una “penetración dialéctica.” Si bien esta horneada es en el tiempo cronológico de la horneada propiamente dicha; posible de medirla con instrumentos en término de proceso cerámico, se presenta como algo más que un patrón de medidas. En ella también está incluida el tiempo desdibujado en alguna zona de incertidumbre e inestabilidad conceptual por fuera del campo de las certezas. En un tiempo subjetivo, multidireccional y dialéctico con otras cuestiones que se presentan en la quema. A contrapelo de la historia:

fuego y vulva en el Medioevo; fuego y vulva en la horneada en el Enacer, fuego y vulva en la obra metafórica “Consolación” de L. (Ferrari, 2012, pág. 36). Como vemos, este horno lleva implícito en su **forma y función** múltiples tiempos y espacios en la cosmovisión de quienes la construyan. Es el **proceso de layerización** de acuerdo con M. Zátanyi (2011, pág. 49) el que nos indica una superposición de imágenes tempo espaciales. Capas sobre capas de imágenes de siluetas o partes de ellas, fragmentos o fracciones que vienen siendo ocultadas o mutando su forma en otras formas. Sigue la autora: “Es un medio espléndido para ocultar detalles cuando no las necesitamos y con eso, facilitar la abstracción”. Es en estas capas singulares y sucesivas que se observan las huellas de la vulva del pasado en un nuevo paradigma. Lo que ha sucedido en el ayer como representación pero hoy pugna salir de otra manera, ya sea con formas míticas, conceptuales, voyeristas y/o tecnológicas. La forma ovoidea del horno es una abstracción de una figura mucho mayor ora en su invisibilidad, transformación comprendida en una silueta completa o incompleta, una configuración o una organización previa.

Siguiendo los pasos del fenómeno de layerización podemos formular una hipótesis para rastrear antecedentes dentro y fuera de Latinoamérica. Hallamos a **Baubo** la diosa del vientre, sobrevive desde la generación de los mitos arcaicos, tiene sus correlatos en otras deidades de la mitología hindú, egipcia, persa, japonesa. Es la diosa que personifica la vulva: impúdica y jocosa llega desplazada hasta las chicas Súper Poderosas^{xxv} de la animación que todo lo pueden. Y **Sheela Na Gig** con su doble mensaje: la vulva abierta y el rostro sonriente disipan todo temor. Sin embargo, podría penetrarse demasiado en sus profundidades y no regresar jamás a la luz del día, lo que la vincula directamente desde ese lugar a las leyendas de vulvas dentadas con fuerte implicación sexual que culminaría en la emasculación o castración del hombre.

“Concha, conchita, zorra, cotorra o almeja del lado soez; “Vulva”, del lado de la falsa corrección anatómica; lo cierto es que para la “Vulva” no hay palabra que quede cómoda y por tanto ella, que tiene labios mayores y menores, infinidad de terminales nerviosas que convocan al placer en el clítoris y otras tantas glándulas y conductos; ella se queda muda.”
(Viola, 2007)



[Figura 88] (Izq.) Versión de Baubo. Fuente (Owens, 2018)

[Figura 89] (Der.) Versión de Sheela na Gig. Fuente (Cornwell, 2020)

Suma su perspectiva en la divinidad del género femenino la escritora Adele (Getty, 1996, pág. s/p) cuando refuerza la idea mítica e identificando su invisibilización como mecanismo cultural:

La Gran Diosa, la Madre Tierra, es vientre y tumba de la humanidad, la sagrada fuente de la renovación perpetua. Aunque su culto se ha suprimido y manipulado, perdura en el mundo entero como poderosos recuerdo ancestral, una presencia viva que se manifiesta en una miríada de aspectos religiosos y mitológicos, como Gea y Cibeles, Isis y Kali, Tara y la Virgen María. Al final, se está redimiendo lo sagrado femenino y empieza a reconocérselo como ideal arquetípico, símbolo de la plenitud, la fortaleza y el misterio.

Aunque coexisten sincrónicamente poblaciones creyentes de las diosas arriba nombradas y que los grupos etnográficos ya no son los mismos de los pobladores fundacionales sino sus descendientes. Es necesario reconocer el profundo enlace entre el mito fundacional y la producción simbólica en tanto, frente a la opacidad de la imagen existen infinitas capas temporales que la sustentan y que están disponibles para ser develadas como producto cultural de estos pueblos y de sus miradas sobre estas diosas. Porque aún en la más completa

indiferencia entre la contemplación estética en relación a su objeto; dice E. (Cassirer, 1990 [1944], pág. 118) “semejante indiferencia es por entero ajena a la imaginación mítica; en ella va incluido, siempre, un acto de creencia”. La forma vulvar conlleva en su función mítica, artística y matérica una triada indivisible. Más adelante subraya la tesis de Sir James Frazer cuando plantea “... que no existe una frontera clara que separe el arte mágico de nuestros modos de pensar científico.”

“Entendiendo lo propio a partir de una construcción colectiva que se pregunta por la estancia en el terruño, en el barrio, en América, que como acontecimiento significativo genera el símbolo.”

J. P. Pérez “El hedor. Un posible espejo de América” en (Tasat, 2013)

La noción de arte en Latinoamérica no es estática como tampoco lo es la noción de belleza. Si bien su base mítica está situada en lo fundacional desde lo historiográfico, se comporta con cierta errancia en las representaciones, tomando conciencia y diversidad junto a las migraciones en su mayoría forzadas, en las sociedades globalizadas modernas y contemporáneas. El contexto de los pueblos y la subjetividad de los artistas cuando elaboran una base antropológica que se mueve con la misma organicidad que el arte y su propia construcción mítica y/o ficcional. Aporta M. (Ciafardo, 2016, pág. 25)

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una memoria colectiva.

Exhumar las fuentes de la práctica cerámica en la construcción y quema de este tipo de hornos implica un esfuerzo de archivos, porque si existen evidencias de las cerámicas en los museos pero no sus procesos. En este caso, el tránsito entre la comunidad de Cupisnique y Benito Juárez disponemos de la experiencia del autor en la producción del horno, la inscripción en el Enacer y la recepción obtenida por los participantes como un hecho pliegue para recuperar en el presente. Nos preguntamos si este horno “Vulva” presentado por S. López Fabián representa en sí una forma visible superviviente de los pueblos originarios desarrollada por el colectivo cerámico en un Enacer que lo desconocía hasta ese momento, al ponerlo en práctica pudo ser resignificado. Entonces su hechura, actualiza el pensamiento

autóctono americano que estaba siendo en este caso postergado, suspendido en las márgenes de la historia y omitido en su escritura.

La parte por el todo

Las “Siluetas” de Ana Mendieta⁶⁴ en diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino en su propio cuerpo, también hablan de una estrecha simbiosis entre lo corporal y lo artístico ya como un mensaje desde lo connotativo de la imagen como dispositivo entre la relación cuerpo-madre-tierra y experiencia de vida. Las siluetas tratan de restablecer los vínculos rotos entre A. Mendieta y su patria. Ella y su familia de la que fue exilada, una vuelta al vientre materno. Salir de la vulva, del cuerpo y regresar a la génesis de origen: silueta-tierra. Si bien A. Mendieta enfatiza en su obra al cuerpo de la mujer como instrumento y materia para su producción artística, es evidente que lo ofrece como una **forma de reinscripción**. La obra es una forma más de su huella, el surco su figura, existe en este desplazamiento un traslado al paisaje en diversos materiales: espacio, agua, fuego, espuma de mar, roca, flores, tierra...

En (Moure, 1966, pág. 54) A. Mendieta ha dicho:

Mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.

Vinculamos el trabajo de A. Mendieta “Siluetas” que incluye como dijimos al comienzo; morfológica y metafóricamente a la vulva, realizadas todas éstas con elementos diversos del paisaje en estrecha relación con la naturaleza y en su fundamento a la Madre Tierra. Del binomio cuerpo-tierra entendemos al cuerpo de la artista, las siluetas; como una idea universal en tanto que la asociación entre la tierra y lo femenino está inscrita en él. Aprovecha que el espectador ya entiende la forma como metáfora de la tierra como mujer: procrea la vida y la recibe de vuelta; es natural y eterna, es salvaje y necesita ser cultivada. Es, a la vez, fructífera sexual, es la madre de todos. Se ha seleccionado la silueta acción “Volcán”

⁶⁴ A. Mendieta nace en La Habana, Cuba en 1948. En 1961, la exilian con su hermana a Estados Unidos, como parte de la Operación Peter Pan. Multifacética en lo artístico Es extenso y profundo el repertorio de su trabajo en fotorperformances, fotografías en blanco y negro, film en Súper 8, etcétera. Promovió el Body Art, y también el Arte en la tierra, con la tierra, o en la naturaleza. A. Mendieta muere de forma dudosa, accidental y violenta en 1985

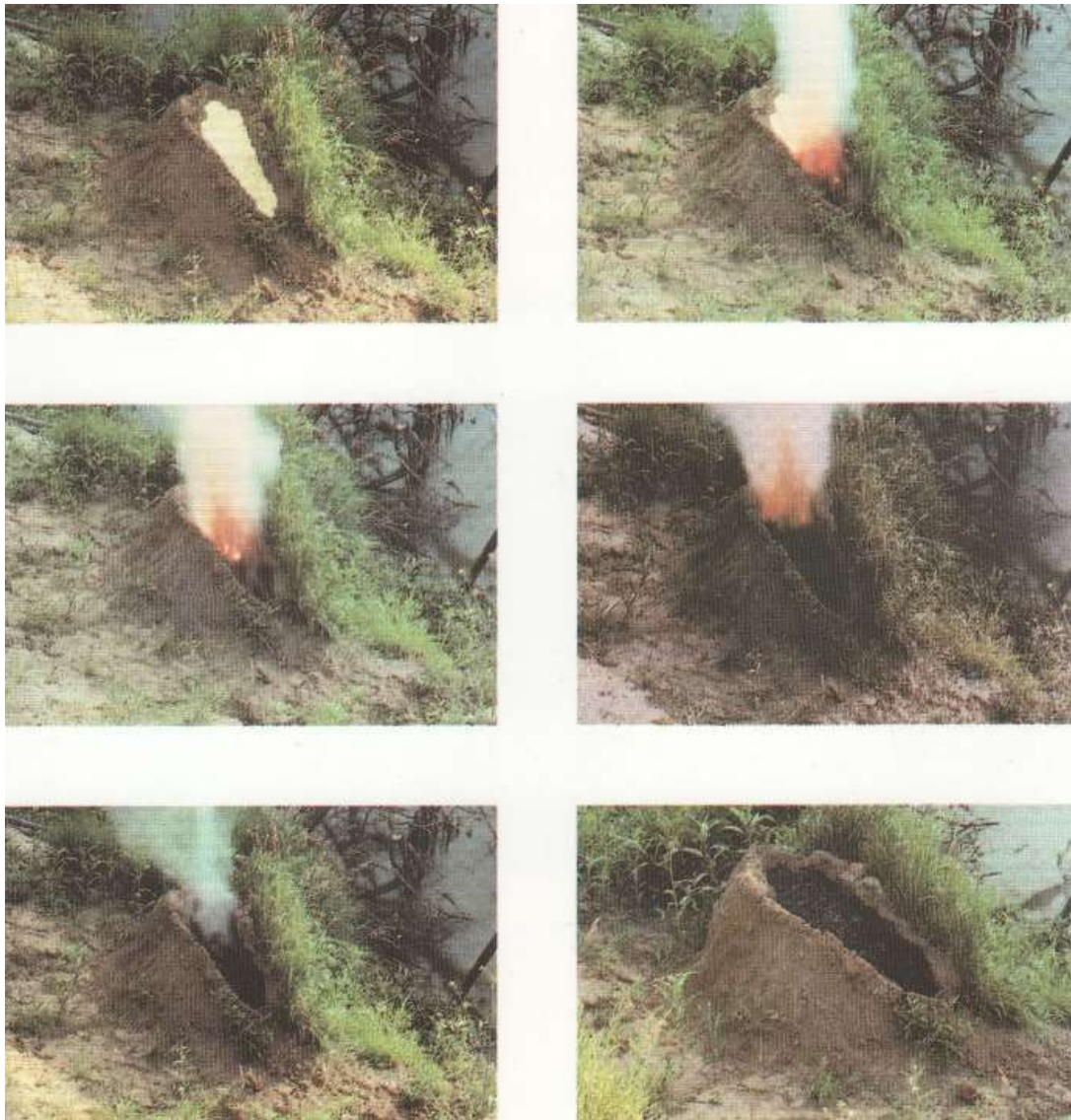
fundamentalmente no sólo por su analogía formal con el horno “Vulva”, sino porque hallamos en la imagen de la silueta la posibilidad que en “la decisión de mostrar por montaje (...) [como] un método de conocimiento y un procedimiento formal (...) que tome acta del “desorden del mundo“ (Didi-Huberman G. , 2008, pág. 77) incluyendo en ese “desorden” el conflicto de violencia no resuelto por lo que expone y problematiza A. Mendieta en sus siluetas. Tendremos en cuenta nuestros presupuestos como puntos de partida como ceramistas, pero también incluiremos los límites que acarrearán nuestras interpretaciones, en términos de (Blocker, 2001, pág. 377)^{xxvi}

No obstante, decir cuál era el significado preciso de la tierra para Mendieta —en un sentido simbólico, emotivo, ideológico— es una cuestión mucho más compleja. La tierra es tan ubicua en su obra que uno podría empezar a pensar en ella como un personaje que siempre interpreta el mismo papel. Sin embargo, esta ubicuidad no quiere decir que debamos dar por sentada su significación.

Análisis de la obra “El Volcán” de A. Mendieta

El elemento tierra elegido por A. Mendieta, también inscribe una ruptura o distancia con la modernidad en su arte efímero corporal. La contemplación de un cuerpo de barro, o mejor dicho, su huella pues hay una ausencia de corporalidad que no responde a los cánones de belleza, siendo esta ausencia de carácter efímera. Es el barro y el fuego los elementos del lenguaje elegido para su representación performática. El barro colocado precariamente encimado, delimita grotescamente el borde sinuoso de su silueta, de manera irregular la forma mórbida, reconocemos la cabeza que sobresale en el nivel superior. Un diálogo entre su yo íntimo y la precariedad del material suponemos en un predio descampado rodeado con hierbas. La plasticidad del barro húmedo le permitió acumularlo en los bordes del contorno que se eleva hacia arriba aproximadamente en más de un metro lo que constituye un continente. Al incluir el fuego, una de sus propiedades de la materia tierra (la de contraerse por la evaporación del agua) se hace visible en las pequeñas grietas, rajaduras de su borde. En las fotografías de la obra de A. Mendieta se observa el fuego que dinamiza la obra en el tiempo de la quema lo que podría incluir **el tiempo espectadorial**. Presenciar el proceso desde el encendido hasta la finalización de material combustible. El cuerpo de A. Mendieta no está en su presencia sino en el tiempo del fuego dentro del volcán, el fuego es su cuerpo, una lógica del desarraigo, sesgo de la discriminación y su doloroso exilio: sigue quemando

en su interior. En el dispositivo Silueta, está presente la intervención en la naturaleza desde lo territorial con forma de volcán: inscripto, ofrecido y expuesto en el paisaje. Desde lo matérico en estrecha analogía con lo cerámico: la silueta “Volcán” y el horno “Vulva” comparten la tierra, el fuego y el cuerpo Y aunque las intencionalidades son divergentes, el cuerpo como objeto político (se desdibujan la barreras de intervención) en ambas representaciones hay un borde en la forma hacia la totalidad que remite –entero o a pedazos lo unívoco: el cuerpo de la mujer.



[Figura 90] A. Mendieta “Volcán” realizada en el Sharon Center, Iowa en 1979

Fuente (Moure, 1966, pág. 65)

Lectura en clave de género

“No hay historia posible sin morfología de las “formas del tiempo”.
A su vez no habría morfología o análisis de las formas sin un análisis de las fuerzas.”
Didi-Huberman en Dialéctica de lo sensible. (Entel, 2008, pág. 124)

El horno “Vulva” presentado por S. López Fabián en el 4to. Encuentro conlleva una carga en el presente de lo que urge hablar; inscribir el tratamiento del tema del **cuerpo de la mujer y las disidencias** en el debate actual. Debo decir en tono personal, que la forma de este horno me inhibió en ese momento de acercarme en su construcción. En 1993 aún no disponía de discursos empoderados, por lo tanto no sólo no participé en su hechura sino tampoco pude hacerlo con palabras: sentí vergüenza de ver las manos y los brazos de mis compañeros todos hombres dentro de la forma cuando lo construían. En mi ponencia en el 14avo. Simposio Internacional de Cerámica en IMCAEV^{xxvii} pude hablar delante del público sobre el tema. Otro caso similar por mí ya objetado en (Balo, 2018) es el video del 3er Encuentro en Humahuaca (Echeverría, 1993) que muestra sintéticamente el enfoque de las pechos, ropa interior, piernas de las encuentristas en vez de su trabajo. ¿Cuántas mujeres en los Encuentros nos sentimos invalidadas del hablar y del hacer? ¿Cuántos más hornos “Vulva” harán falta en los Encuentros para romper lo cristalizado proponiendo otro mejor “desorden” en este mundo?

“Según los últimos números de la ONU, Latinoamérica es el continente con más muertes.”
(Segato, 2016) El Observatorio de Femicidios de 2020^{xxviii} enuncia:

La pandemia -con todas sus implicancias socio ambientales-, y las medidas de aislamiento para prevenir la propagación del Coronavirus COVID-19, han contribuido durante el 2020 al aumento de los casos de violencias hacia las mujeres y niñas y de los femicidios.

Tanto en el ideario “Vulva” como en “Siluetas” subyace la idea del género femenino. El concepto “vulva” está siendo integrado al lenguaje técnico del hacer cerámico, una forma nunca antes resuelta junto a las horneadas convencionales involucra el debate intelectual. Al construirse una vulva como horno, desnaturaliza o suspende la omnipresente idea patriarcal de violencia y de apropiación del cuerpo de la mujer en sumisión y explotación.

Conjuntamente con el trabajo de A. Mendieta refuerza a interrumpir la mirada contemplativa, habilita al menos su problematización. El 4to. Enacer fue en 1993 muchos años antes de la conformación en volumen y en discurso del movimiento feminista mundial actual, siendo éste, el movimiento político más extenso y disruptivo, transversal a los partidos políticos y clases sociales, de los últimos años y en diversas representaciones, como lo es el #Niunamenos. Nos preguntamos si esta particular forma de horno ensanchará subjetividades con su forma poética. Si traerá consigo un aura que invite a pensar focalizadamente en propuestas decoloniales y feministas en un futuro cercano como modo de activar discursos que perturben lo naturalizado, lenguajes inclusivos, otras formas de gestión que incluyan de manera intestina las diversas perspectivas de género. Cabe mencionar que tanto los 10avo., el 15avo. Y 16avo. Enaceres estuvieron gestionados en su mayoría por mujeres.

Feminismo e indigenismo son dos conceptos recurrentes en las diversas conversaciones mantenidas con T. Corte. Queremos rescatar una de sus frases, en la misma entrevista donde aparecen los conceptos que además, estuvieron presentes como **problema** en otros relatos de las ceramistas entrevistadas.

Porque son las dos entidades –o los dos movimientos por así decirlo, que han puesto en foco el tema de la crisis civilizatoria... O sea, no es que es un problema solamente llamémoslo económico, de opresión de los países ricos sobre los pobres, hay todo, como dicen las mujeres lo privado, lo cotidiano es político. (T. Corte Entrevista personal realizada el 10 de mayo de 2021)

La encuentrista L. Villasol actuó como “cronista” según su propia perspectiva, dentro de los Encuentros. Aporta una nota sobre el tema:

Participar de asambleas, casi no era posible para mí, fuera de ámbitos de la política tradicional. Se gestionaba además, modos de vinculación verticalistas, y toda una dinámica de discursos que eran inaccesibles para muchas de nosotras. Las mujeres que accedían eran en general porque en sus familias se había participado o, porque estaba al lado de un varón que lo hacía. Y por lo tanto, instruía, permeaba, contagiaba o ligaba su deseo al de su compañera. Al del “*gusto por el vino en pingüino y su disgusto por el turismo all inclusive*” según Luciana Peker. Súper binario, como si la revolución de clase eliminara todas las injusticias. Era una convivencia de opiniones (posiciones) ideológica y conceptual entre herederos de la militancia setentista con su verticalismo tácito y la entronización del macho nuevo, y el statu quo, alumnas en general de talleres privados de cerámica o de escuelas que seguían estudiando Historia del Arte bajo programas de mediados de siglo. Entonces las voces de los varones eran las que habilitaban (o eso creímos) a algunas a poder pensarse como posibilidad de ser sujetos políticos. (L. Villasol, nota enviada por mail el 25 de enero de 2022)

¿Cómo está hecho?

Se presenta un registro fotográfico pormenorizado de los pasos realizados en la construcción del horno, para explicitar y comprender cómo funciona la forma, el método de horneado y la relación de éstos con los resultados característicos de las horneadas reductivas, es decir, con escaso oxígeno y a muy baja temperatura de cocción, entre 650 a 900° C.

Desde la forma y función de horno cerámico, se construyó a partir del diseño que aportó S. López Fabián en el acto y en el predio del camping durante una jornada. Lo que sigue surge de la entrevista que le realizáramos al autor:

La forma específica del horno estuvo condicionada en su ubicación en el terreno, su construcción debió estar orientada por donde soplen los vientos, eso es importante, acelera la combustión en la quema. Se planteó el diseño en tres niveles. El horno se modeló con una mezcla de barro humus, paja, agua y arcilla blanca o rosada.” Todo esto se pisó entre varias personas de forma circular, como una noria. El horno Cupisnique por su forma protege a los objetos realizados con arcillas finas y a base de engobes, se protegen con cerámicas rotas y así evitar que se negreen los objetos de colores, y se queman de palos gruesos y al final con astillas o pajas atadas. (S. López Fabián Entrevista personal realidad el 28 de octubre de 2020)

El proceso de realización fue filmado por (Producciones, 1993), fotografiado por los asistentes, se adjunta plano de carga por T. Corte. La participación a la propuesta fue voluntaria y conforme fue avanzando su desarrollo se fue incrementando tanto en la observación como en la activa construcción. En simultáneo se realizaron cargas y construcciones de otras horneadas, la misma se realizó de noche entre el 4 y 5 de febrero de 1993 en el predio del parque Taglioretti de Benito Juárez, Pcia. De Buenos Aires.

Los fotogramas que siguen fueron extraídos de (Producciones, 1993, 00:17:27 – 00:20:58) salvo donde se especifica lo contrario.



[Figura 91] Delimitación del terreno y socavado del pozo La delimitación del perímetro con una pala para lograr la forma de huso, dirigido según los vientos.



[Figuras 92] Preparación del pastón: con distintas arcillas, se va incorporando agua hasta lograr una determinada densidad.



[Figura 93] Incorporación de paja y arena para otorgarle estructura.



[Figura 94] Se pisa para otorgar plasticidad a la componenda, integrando muy bien los materiales.



[Figura 95] Se va perfilando las paredes primero con agua. El autor alisa e hidrata la superficie del horno para poder agregar más pastón y que pueda adherirse en ella.



[Figura 96] Se rellena con el pastón levantando nuevas paredes adentro del horno para otorgarle estructura y refractariedad.



[Figura 97] Las paredes del horno se compactan muy bien dando golpes con las manos.



[Figura 98] Momento de estructurar las paredes con elementos disponibles en el predio y así sostenerlas para montar el techo del horno con una cimbra artesanal de cartón.

⋮

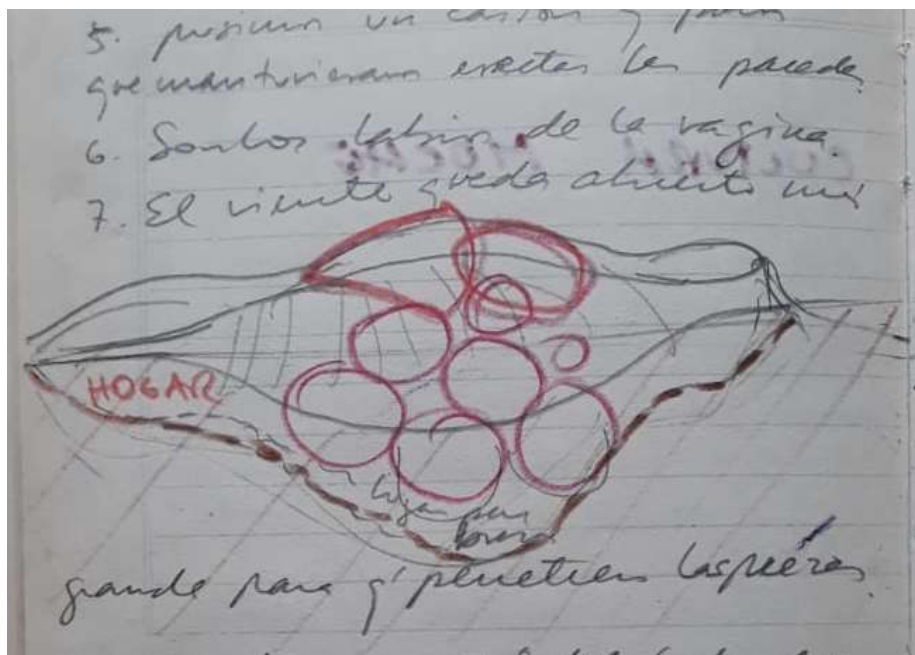


[Figura 99] Una vez concluido el armado se deja secar por completo aproximadamente entre 5 a 7 días.



[Figura 100] El horno conserva su forma original. Se lo carga por arriba en su abertura mayor y se sella con piezas rotas una vez cargado.

Fuente Fotografía gentileza M. L. Villasol.



[Figura 101] “El horno se cargó en el útero”. Fuente Frase y croquis original cedido gentileza T. Corte

6.7 Taller De Investigación Cerámica – Quema Mapuche⁶⁵

La misma experiencia ofrecida en el 1er. Enacer se repite: las autoras presentan el panel de muestras de arcillas junto a un grabador con la voz en off de Doña Ignacia Quintulaff y texto de María José Abeijon⁶⁶ Ambos recursos forman parte de lo recuperado en tanto identitario de la práctica cerámica en el sur patagónico, más precisamente en Rada Tilly con los saberes ancestrales de la tradición cerámica y la historia oral Mapuche. C. Gómez se refiere al audio donde se escucha la voz de Doña Ignacia Quintulaff:

(...) donde ella (doña Ignacia) nos contaba que se decía que en esta zona no se hacía cerámica, por el simple hecho de que no encontraban hornos, y el método era hacer un pozo con las piezas de todas las familias y cubrían con mata de piedra o leña de piedra (hace mucha brasa) y ahí quemaban por todo el día...y eran de uso cotidiano la vajilla (C. Gómez Entrevista personal realizada 19 de agosto de 2020).

Por lo arriba escrito vemos lo estrecho entre ambos lenguajes. La cerámica y la literatura nos acerca al pensamiento patagónico desde lo epocal y en un encuentro entre colegas que

⁶⁵ 4to. Enacer Benito Juárez (Buenos Aires) del 01 al 07 de febrero de 1993 Por C. Gómez y A. Vázquez

⁶⁶ Escritora, periodista y Directora de Cultura de la ciudad de Rada Tilly 1993. Aprendió *mapuzungún* (idioma mapuche) y telar con Doña Ignacia. El texto fue pedido por las talleristas para la presentación en el Enacer.

refuerza más aún la construcción de sentido decolonial sacudiendo pilares de prejuicios e indiferencia. Abajo el texto poético que acompañó la grabación por M. J. Abeijon:

Vivimos entre la meseta y el mar.

El presente, el pasado y el futuro se confunden en el infinito.

Los extremos: aridez, belleza, viento, luz, calma plena y tempestad nos acompañan en el camino.

Echarse a andar en ese paisaje es ser apasionado.

Las cosas de todos los días, lo cotidiano, tienen todas las huellas de nuestra sangre y la búsqueda siempre nos lleva más cerca del instinto que de la ciencia, la vida nos encuentra cerca de las sensaciones y del afecto fuera de catálogo.

Será por eso que trajimos, nada más (y nada menos) que un trozo de historia. Como si fuera un guijarro recogido en la meseta o el último sonido del silbido de un pájaro del mar ó una ráfaga recortada del vendaval.

Un trozo de la historia de Ignacia. Ignacia Quintulaf, compañera de trabajo, de origen mapuche.

Es lo que nos cuenta de la arcilla, lo que recuerda del barro...Ignacia cuenta mientras hila interminablemente la lana. Por sus manos se va armando la trama.

No tenemos un pasado común, a lo mejor es solo este momento el que nos hermana.

6.8 Vidriadas de Ceniza de Palo Borracho y Arcilla Local⁶⁷

El objeto fue exponer sintéticamente el modo empírico de obtener cubiertas vítreas por simple mezcla de cenizas vegetales y barros locales y, al mismo tiempo contribuir a la caracterización de materias primas no convencionales. La ponencia se presentó en forma de póster consistente en diez y seis tablas y otras tantas láminas. Hubo una charla explicativa a cargo del ponente y se cerró con un coloquio. El origen de esta investigación surge del acopio y aprovechamiento de los restos de árboles de las podas municipales en CABA.

⁶⁷ 2do. Enacer en El Bolsón (Río Negro) 21 al 28 de enero de 1989 Por E. Garavaglia.

6.9 Esmaltes de Ceniza de Caldén y Arcilla de Cuchi-Có sobre Cuerpos de Gres y Porcelana⁶⁸

La ponencia consistió en la presentación descriptiva de un esquema triaxial de sesenta y seis puntos que aplica con la utilización de cenizas de caldén, feldespatos y arcilla de la localidad de Cuchillo-Co para lograr vidriados. Agregan a la ponencia y de manera expositiva una serie de pequeñas piezas de alfarería torneada, vidriadas y quemadas a cono Orton n° 8 en un horno a gas. La justificación de la ponencia estuvo en señalar la facilidad con que el ceramista, empleando materias primas de su entorno natural sin disponer de análisis químicos puede, empíricamente, obtener vidriados de gran belleza a un costo económico irrelevante.

6.10 Investigación Interdisciplinaria sobre Cerámica Arqueológica.⁶⁹

La experiencia consistió en replicar técnicas aborígenes a partir de una investigación interdisciplinaria sobre cerámica arqueológica (análisis y comparación de objetos hallados) ofrecida por el ceramista A. González, director y profesor de la Escuela de Cerámica de Mar del Plata. El entrevistado resume pormenorizadamente la puesta donde incluye a las instituciones participantes: el Taller sobre Pueblos Originarios a cargo del grupo de arqueología bonaerense de la Universidad de Mar del Plata, la Prof. Analía Correa. Por parte de la Escuela de Cerámica, su director, A. González y la alumna María Rodríguez Álvarez. El contexto de la experiencia consistió en una grieta sobre un morro o sierra pequeña cerca de una cueva en la piedra donde se distinguían dos corrales de pircas (“pircados”) para ganado. Cerca de lo que fuera la Reducción Jesuítica Nuestra Señora del Pilar en la Laguna de Los Padres, en el sur de la pcia de Buenos Aires. Los objetos fueron una acumulación de cerámicas de distintos períodos: restos de piezas de gres, lo que denotaba un intercambio con los españoles y restos de asas muy típicas del sur argentino del pueblo mapuche, no estaban sueltos x el terreno, sino que “ciento y pico” de restos se hallaron todos en una grieta en una piedra, una grieta importante, desconociendo cómo fueron colocados allí, unas 20, 30 piezas cerámicas. La clave fue el mineral *ortho cuarcita*, típica de la zona, es la piedra

⁶⁸ 5to. Enacer en Santa Rosa (La Pampa) del 04 al 11 de febrero 1995 E. Garavaglia y Érica Azzato.

⁶⁹ 7mo. Enacer en San Rafael (Mendoza) del 07 al 13 de febrero de 1999 Por Adrián González

blanca con ciertos brillitos, la piedra que llamamos “mar del plata”, con el tiempo se transforma en una arenilla bastante fina de color amarillento. Esto da algunas pautas en la fractura dentro de los objetos arqueológicos de piedra en su interior. El problema es que la vegetación autóctona está desaparecida en la zona, la experiencia no podía hacerse porque no podían quemar pino ni eucaliptus, con ninguna planta que fuera exógena. La metodología fue comparativa: entre la cerámica actual y la arqueológica encontrada, se utilizaron tres tipos de arcillas de la zona y algunos fragmentos arqueológicos, ambas muestras se hornean en horno eléctrico a 1000°C. En las arcillas y en la quema se comprueban similitudes y diferencias en el aspecto tecnológico y visual, siendo los resultados: identificación de varias culturas en diversas etapas cronológicas en el supuesto de los intercambios de ganado y enseres entre MDQ y Chile y entre MDQ y Neuquén; y entre indios y españoles. Se concluye el reconocimiento de la óptima utilidad de las arcillas locales y los aportes de esta investigación específica a la comunidad.

Concluye A. González:

Lo interesante de esta experiencia, además de ir al campo o meternos en otro ámbito como es la arqueología, que es muy interesante y enriquecedor, fue empezar a considerar dentro de la escuela a la cerámica aborígen como una cerámica valorable. Si bien, forma “careta” como siempre, todos hablamos de la cerámica aborígen, de la tradición, que se yo... de nuestro acervo cultural y que se yo... Lo cierto es que, dentro de nuestra escuela nunca se le dio gran importancia a este tipo de cerámica: se la considera elemental, muy rústica. Pero bueno, esto fue un inicio por lo menos a revalorizar toda esa parte cultural nuestra. Esta movida, terminó generando un convenio con la universidad para dar un Taller Extracurricular en la escuela en la cual se diera Cerámica precolombina de pueblos originarios, no tanto precolombino.... (A. González Entrevista personal realizada 01 de noviembre de 2021).

6.11 Contexto Político Social en Argentina 2001

Proponemos abordar la propuesta realizada en el Chaco 2001 dentro del análisis político económico a los fines de identificar cuestiones que afectaron el desarrollo del Enacer; y las discusiones que formaron parte como una fuente de legitimación colectiva en la organización de prácticas decoloniales. Estarán signados como ejes de análisis el contexto político social en la Argentina 2001, el paisaje chaqueño desde los regímenes de (in)visibilidad de su población nativa y el trabajo de campo de quien escribe en la participación del coro local. En simultáneo al Encuentro se realizó el Concierto Internacional de Jazz en el Complejo Cultural Guido Miranda, sugerimos incluir como aporte la mirada intelectual del escritor Mempo Giardinelli (Giardinelli, 2011), nativo y residente chaqueño sobre el impacto de la crisis de 2001 en la cultura nacional y local.

La crisis de credibilidad política, vaciamiento económico y fractura social que atravesó la Argentina con su epicentro el 19 y 20 de diciembre de 2001 expuso un momento de clivaje entre el antes y el después en la conciencia social en la original y unívoca movilización ciudadana repercutiendo además en todos los ámbitos. El “sistema del arte” (Richard, 2014, pág. 9) fue uno de los más afectados. Este encuadre nos habilita pensar que la crisis de representación un modelo político y económico no sólo se debilita frente a la sociedad sino que lleva consigo en su arrastre el impacto negativo de las producciones artísticas y culturales, y el Enacer no sería la excepción.

6.11.1 Situación Del Enacer en el Contexto Nacional

La crisis contextual del país impacta sobremanera a los ceramistas, dijo E. Villafañe en alusión a las políticas neoliberales y la participación al Encuentro:

“(…) estuvo a punto de suspenderse, hacerlo Resistencia es una forma de resistir (…) si no dejamos a un lado el individualismo estamos jodidos. Se cobró una inscripción muy económica para que la gente pudiera ir”⁷⁰ (E. Villafañe Entrevista personal realizada 06 de julio de 2020)

⁷⁰ Un caso concreto que nos atravesó decisivamente como colectivo artístico, fue justamente la crisis sociopolítica vivida en Argentina en el 2001. La escritora A. Giunta desarrolla el impacto de la crisis en el campo del arte en su libro “Poscrisis. Arte Argentino después de 2001”.

Aún con todas las dificultades propias del contexto restrictivo se decide en la Asamblea de San Rafael, Mendoza concretarlo en la ciudad de Resistencia, Chaco desde el 23 al 28 de julio de 2001, lo que conlleva un enorme esfuerzo por parte de la Sede. Si bien los avales^{xxix} se solicitan en todos los Enaceres a su comunidad, **el esfuerzo** y también a cada uno de los organismos a los fines de dimensionar la necesidad de estructurar el Enacer debido a que la fragilidad no sólo fue económica y social sino también emocional. El abordaje en ese momento crítico y de logística, no dispuso de índices que pudieran medir la pobreza, el desarrollo, la corrupción o el crecimiento entre otros diagnósticos como así tampoco de indicadores climáticos que pudieran prever la ola de frío polar y sus consecuencias en la salud de los acampantes en el camping frente al río Negro del “Parque 2 de Febrero”. Este encuadre dejó afuera, más afuera todavía a las comunidades indígenas llevándolas a precipitarse al colapso económico y por lo tanto, a la idea consciente de la condición de auto representación del “ellos” y del “nosotros” en el proceso de interacción cultural. Nos preguntamos en términos de R. (Reguillo, 2008) ¿Sigue siendo la Argentina un país encerrado en una ciudad? Este aspecto de invisibilidad y a contramano del efecto centralizador de Buenos Aires o de otras urbes céntricas provinciales **la construcción de un horno a leña por la delegación de San Juan en el barrio Toba** podría servir de contraejemplo. Sin embargo, esta construcción del horno a leña ha interpelado al contexto. Leemos en A. (Giunta A. , Poscrisis. Arte argentino después de 2001, 2009, pág. 69) :

(...) la existencia de un nuevo mapa de actividades que organizan un itinerario por distintas ciudades del país, a prácticas situadas en contextos específicos, que multiplican las escenas y que relativizan la representación centralista de Buenos Aires

La ciudad de Resistencia posee un significativo número de esculturas emplazadas en diversos sitios públicos realizadas en cemento, hierros, maderas y otros materiales. Al respecto, y en relación al Enacer, G. Mané expresa:

Quisiera añadir que en ese contexto post dictadura de efervescencia cultural surge el mismo año el Encuentro de Escultores de Resistencia a partir de la iniciativa de Fabriciano Gómez con similares características que el Enacer germinal, escasos recursos aportados por los participantes y un lazo profesional afectivo como motor. Es notable la divergencia en los rumbos tomados por ambos encuentros: la Bienal de Escultura del Chaco se transformó en un megaevento de nivel y trascendencia internacional con una estructura ejecutiva, administrativa y logística muy desarrollada con importantes aportes económicos del estado y de espónsors privados (G. Mañé Entrevista personal realizada el 22 de mayo de 2020).

6.11.2 El paisaje desde su nombre “Resistencia”. Regímenes de (in) visibilidad. Caso “Horno Toba”

Decidimos poner comillas, designar así el nombre “Resistencia”, por todo lo que el mismo nombre designa. La carga representativa que posee, por lo que podamos enunciar y también por lo silenciado que esas comillas nos permiten incluir. Pensamos el nombre de una ciudad como una marca discursiva. Como una enunciación histórica de un sentido que a través del paso del tiempo recorre tanto narraciones lineales como solapamientos contradictorios entre nativos, colonos, indígenas, explotadores, explorados, militares que en este caso siguen sosteniendo binariamente el corpus entre la oposición civilización resistentes / barbarie resistidos. Este encuadre se podría aplicar, por las controversias que suscita (como ya dijimos antes y desarrollaremos después, a la construcción de un gran horno en el barrio Toba) que los regímenes de visibilidad no son nunca neutros ni naturales. El paisaje chaqueño, la historia de la comunidad en el paisaje constituye fundamentalmente su idiosincrasia; su propia cosmovisión está comprometida en la labor cerámica.

Relata J. C.⁷¹

(...) todo está regido por el permiso al Tata Dios , me contó Hilda Chiara, una señora ceramista en sus sueños Él le da su autorización, no es su marido ni el cacique sino la aprobación del Tata a través del sueño para modelar figuras huecas, pequeñas mujeres, pajaritos, tatús, víboras... los bichos del monte con que se encuentran. Sus piezas son muy frágiles, hornean las artesanías al sol directo en un pozo, o sea, secan las piezas al sol, una vez lavé un cenicero y se desarmó. (J.C. Entrevista personal realizada el 27 de junio de 2021)

Uno de los grandes problemas de las comunidades originarias es la escasez de recursos para la compra de leña, que está muy restringida al uso culinario Al respecto sobre hacer un horno de leña en estas condiciones contextuales, responde T. Corte:

Ni aporté por el barrio Tobas de Resistencia... Yo dije: ir a construir un horno a una comunidad que en ese momento está vendiendo cerámica cruda porque no puede comprar leña, digamos es como ir con el dedito de maestro normal y decirles que están haciendo mal los deberes. La leña es cara, con leña se cocina la comida, se calienta el agua para el mate, o sea yo dije que no estaba de acuerdo con la propuesta. (T. Corte. Entrevista personal realizada el 18 de mayo de 2021)

⁷¹ Por pedido personal se omite su nombre.

¿Qué elementos no vimos, cuáles pasamos de largo? ¿Qué fue lo negado para pensar a lo lejos de toda lejanía esa construcción del horno? “Los brillos de la gran ciudad nos han cegado” refiere el teórico (Han, 2015, pág. 19) relaciona esta ceguera (la de negar algo) con los brillos que enceguecen, cuanto más encandilados estamos menos vemos. “La permanente presencia (...) de lo visible destruye lo imaginario. Paradójicamente, no da nada a ver”. Aporta la ceramista G. Molinari, que participó de la construcción del horno y fotografió el proceso:

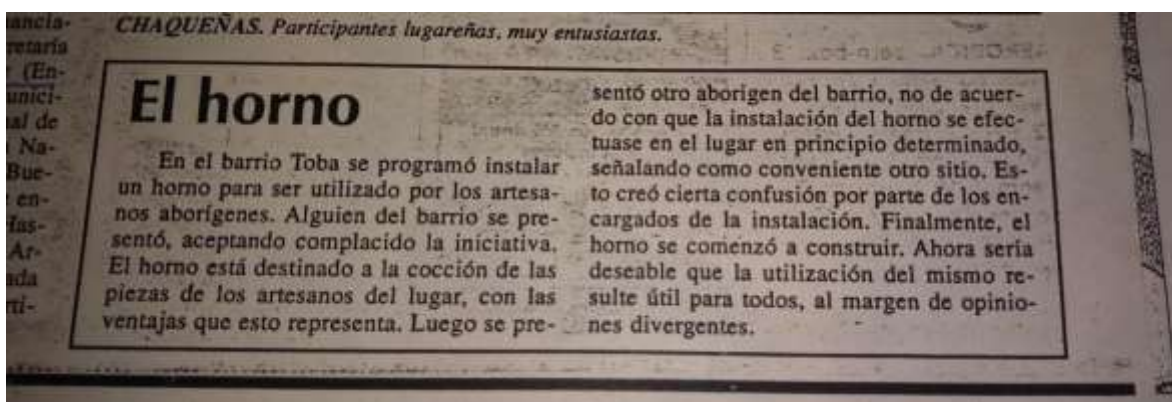
La propuesta fue de Pepe Vilanova de la Pcia de San Juan Fue acordada meses antes con los organizadores del Enacer y con Aniceto, el cacique de la comunidad Toba que ofreció su casa para construirlo. La casa era todo de tierra rojiza, sin nada verde.... ¡Pero se complicó porque no había nada de agua! Había por ahí un arroyito que por momentos pasaba agua y otras veces no, con 40 ° de calor fue terrible! (G. Molinari Entrevista personal realizada el 28 de junio de 2021).



[Figura 102] Proceso de construcción de horno de leña en la casa del cacique Aniceto en la comunidad Toba.

Fuente Fotografía gentileza G. Molinari

Construir un horno de grandes proporciones es parte de una franja de indeterminación en que “los otros” suponen una modernidad transformadora. La idea de progreso para los Tobas “que no evolucionaron” en voz de J. C. residente en Resistencia y que termina siendo amenazante y de clausura, porque además de no resolver o anular los conflictos, muy por el contrario; sigue sosteniendo la perspectiva dominante, reforzando la mirada romántica de lo invisible está situada como una representación legítima e histórica. El horno podría ser como un mojón de memoria, un instrumento más revestido de cierta neutralidad y de objetividad incuestionable por la buena fe con que fue construido. Acentúa esto último una nota periodística acerca del conflicto en la propia comunidad por la lógica de su uso.



[Figura 103] Publicación periodística.

Fuente Diario local “*El diario*” en Resistencia, 26 de julio de 2001.

M. I. Rossi, ceramista, fue una de las organizadoras del 8vo. Enacer. Actualiza la nota periodística veinte años después:

Si, el horno se hizo, pero después tuvimos quejas de otros artesanos porque el dueño de la casa donde se hizo el horno incumplió el trato, no dejaba quemar a nadie más, sólo él. No sé si usa el horno ahora, lo usaba al principio. Pero hace unos años le arreglaron las casitas del barrio y no sé qué habrá sido del horno. El horno se hizo en el barrio Tobas original. Ahora está mucho más grande [el barrio] No es fácil que te dejen entrar al barrio si no tenés referentes dentro de él. Yo trabajé con otros grupos donde también hice hornos y si o si siempre tenes que trabajar con algún referente o sino no podés acceder a trabajar. Están tan curtidos que les mientan y los usen que se protegen de esa manera. (M. I. Rossi Entrevista personal realizada el 25 de agosto de 2021).

Cercano y lejano son entonces conceptos en pugna que dialogan de manera disímil en el territorio y entre las distintas comunidades a la hora de realizar las propuestas para llevar a los Encuentros. Mirado a la luz del tiempo y poniendo “un microscopio como una tecnología de lo cercano”, nos permitimos problematizar la idea de **diversidad** generadas por otras matrices de pensamiento de la modernidad colonial. Queremos decir, hacer del problema un frente reflexivo y crítico a aquello con lo que convivimos. Que fuimos o no capaces de ver y en estrecha relación, reiteramos, con los ejes propuestos en el Anteproyecto de Reglamento que lo enuncian o lo omiten.

Si afirmamos que **la doxa** es la opinión común, o sea lo convenido desde lo más elemental como un saber reconocido, **la paradoxa**, la paradoja se ubica en el borde de ese sentido común, no se puede decir que no existan pero en voz de Deleuze (ARCIS, 2016) más bien insisten o subsisten. Así fueron expresadas las conclusiones de los Talleres de Reflexión. El grupo “RESISTENCIA-PARADOJA”⁷² ha escrito un diagnóstico de esa realidad:

“La desinformación general de toda la comunidad lleva al desinterés, a la falta de comprensión, a la desvalorización, desintegración y los prejuicios. Entre los artistas existe incomunicación, mucho individualismo y competencia.”

Todos los encontristas tuvieron en común el frío de una ola polar en la semana del Enacer. Impensado por todos los contingentes que viajaron desde otros lugares con una mirada y entendimiento desde ese lejos. La contaminación del agua con el “bicho del agua” que produjo además el “Mal del viajero” al decir popular de los chaqueños. Continúa (Reguillo, 2008, pág. 4)

Mirar y entender “lo lejos” atrajo los esfuerzos científicos de una sociedad que buscaba su camino hacia la modernidad. No sobra decir que la etnografía, la geografía, las florecientes sociedades exploradoras, la literatura de viajes, se corresponden en diferentes planos y en el mismo periodo con la pregunta por lo “lejos” que no es otra cosa que la pregunta por la otredad. Lo otro, se pensaba, estaba situado en un más allá de los límites de la ciudad, del país, del continente, del planeta.

Otra paradoja que surge desde la diversidad de todo tipo en estos Encuentros Nacionales sino también de paisajes como experiencias. Situaciones de vida, de arraigos y desarraigos “de unos y de otros”, de una **diferencia situada** en términos de García Canclini en (Reguillo,

⁷² En mayúsculas en el original.

2008, pág. 13) **y relacional**, es decir, “el registro consciente de esta condición al autorepresentarse en el proceso de interacción cultural”. Lo expresa muy bien el testimonio que sigue de J.C. Ella es nativa de El Bolsón (Río Negro) egresada como Profesora de Cerámica en Quilmes (Buenos Aires), residente y docente en Resistencia (Chaco) desde 1993 hasta la actualidad. Participante del 8vo. Encuentro, nos dice:

(...) Alejada de Bellas Artes y de la arcilla, me enteré de casualidad del Encuentro. (...) Sentí el desarraigo al venir de otro lado, acá [se refiere a Resistencia] en ese entonces si venias de afuera te trataban como un Dios, pero “guay” si se enteraban que te querías quedar ahí te mostraban las “garras”, esto creo que sigue todavía. Era muy tenso cuando vine a vivir acá con un título cuando nadie tenía título, el trato era de terror, eso me afectó mucho, por eso casi no me entero del Enacer (...)

En el Enacer participé en grupos con gente que no conocía, hicimos como un horno con personas de diferentes lugares, en conjunto; esa actividad estuvo muy buena con gente que no se conoce es muy enriquecedor: porque si bien todos tenemos *nuestros egos*, están más aplacados en querer integrar al otro también, nos escuchamos y consensuamos. Cuando estamos entre conocidos [se refiere a los lugareños] el ego del líder, se hace lo que él dice. Eso es lo bueno de cuando se desparraman bien los grupos y hay una variedad de todos lados, no sólo de cabezas sino hasta étnicas podríamos decir. (...) Bueno, lo que yo veo entre los ceramistas de esta zona, “los blancos” como nos dicen los originarios; hablan siempre de unirnos pero hablan de esta manera: “*porque ellos los blancos...*” y nosotros los blancos decimos “*porque ellos los originarios...*” Va a faltar la famosa unión que se pretende, cada uno marca sus cualidades, pero tienen una cosa en común que es el ego, muy recelosos. Eso es lo que pasa: el rechazo al nuevo de las dos culturas. Yo no me había dado cuenta que era una migrante (J. C. Entrevista personal realizada el 27 de junio de 2021)

Este aporte nos invita a preguntarnos desde la misma tautología del nombre de la ciudad de Resistencia en ¿Cómo convertir en fortalezas esos desencuentros entre afirmaciones de las diferencias y las desigualdades grupalmente identificadas?

6.11.3 Trabajo de campo en primera persona: Presentación Del Coro Qom “Chelaalapi” El canto de “La Bandada de los zorzales”

Tengo la foto original delante de mí, la sostengo en la mano y me detengo en ella, el tiempo es en realidad lo que se detiene. El tiempo de la foto y mis recuerdos en ella también se suspenden en los seis músicos parados delante de una gran pared de fondo, una pared blanca, inmensa y fría, que los adelanta hasta mis ojos otra vez. No hay sombras ni sombritas, la inmensa pared no tiene fin. El espacio del Domo es enorme aunque esté lleno de gente el tinglado se va del cielo. Aunque la foto es cándida ofrece un no lugar, estamos de paso y lo sabemos y es lo que me hace sentir tanta distancia. Si cierro los ojos intento llegar hasta ellos con mi pensamiento, yo estuve ahí. Como las fotos que saca la fotógrafa, esta foto es un instante de verdad. Estamos en el Domo de Resistencia, Chaco, es de noche y hace demasiado frío. Yo tengo mucho frío y me cubro con un aguayo que traje de Jujuy, del 3er Encuentro en Humahuaca y también tengo puesto un gorro cosaco de piel sintética que me recuerda mucho a mi bobo y a mi abuelo polaco. Yo estoy sentada en una silla de plástico que también está helada, temo caerme. Una joven mujer los presenta, veo su saquito de lana con detalles de piel verdadera. Denota algo de elegancia: estoy entretenida entre la lana brillosita de su saco y la aspereza del chaguar de los músicos, me cuesta concentrarme. Cuando los presenta para darnos la bienvenida, no puedo moverme por el frío pero quiero llegar hasta ellos porque quiero tocarlos. Quiero oler, meter las telas ásperas de las polleras en mi nariz. Las chuspas de fibra de palmera son ásperas como cortaderas, las conozco bien, las vi hacer rodando las hojitas por los muslos de las piernas: te quedan ardidadas y coloradas de tanto rodar yo también las hice con las mujeres, me han regalado una chuspita que aún conservo. Me llama el sonido de las pezuñas de cabra que sostiene la más joven de los músicos ¿Qué edad tiene? Miro el detalle que jala mi mirada, observo atentamente su piel, busco algún anuncio en sus arrugas, algo que me diga algo de ella; quiero saber, visito el motivo de su chuspa. Busco en su pelo grueso y atado algún lugar para mí, pero me atrae con ese sonido de pezuñas de cabra que deja caer como estocadas de sus manos. Me enredo ahí, no puedo salir, y sin embargo me da ternura ese pequeño lugar, lo siento como un nuevo abrigo: el sonido es lo cálido que se condensa en mí. Una caricia tierna, confío. Comienzan a bailar y correrse de la blanca pared ¿Estaban pegados, la pared los sujeta?

Más allá se van sus voces, pasa la noche, tocan sus instrumentos y cantan sonidos que desconozco. Vuelvo a ver la foto y ya recuerdo la danza circular donde los músicos sin la pared en sus espaldas invitan a los ceramistas a bailar y a cantar. Yo voy colgada de las pezuñas de cabra y siento el olor de todas las cronologías de ese instrumento; del sonido y el batir del tambor, estiro la mano para pasar algún dedo a contrapelo en el cuero del tambor pero no, es el violín, la lata del violín, el frío de la lata del violín de una cuerda que sacude alguna gota. Me arrullan con fuerza las sonajas e intento dormir.



[Figura 104] Bienvenida al 8vo. Enacer por el grupo “Coro Chelaalapi” en el Domo del Parque “2 de Febrero” de la ciudad de Resistencia el día 25 de julio de 2001

Fuente Fotografía gentileza de G. Molinari

6.12 De sueños y realidades. Trabajo colectivo para la creación de un catálogo mitológico⁷³

Recuperamos la idea de mito funcional como relato establecido, para intentar resolver qué cuestiones deconstruir y para qué hacerlo. Consideramos el taller “De sueños y realidades” abordó como aspecto disruptivo la idea de los lenguajes originales (oral y escrito) desde lo afectivo emocional del encuentro con el otro. Como así también la vinculación con el cacique Aniceto y su esposa Irene en palabras de la ceramista Verónica Dillon⁷⁴, enunciado por la artista en el video del 8vo. Enacer.

La creación de un catálogo supone una diversidad de fenómenos resueltos y por resolver desde la mirada mágica y el juego como ámbito de lo posible. Recupera la idea de juego para confirmar los argumentos. Conduce a ahondar en la experiencia antropológica del arte a través de tres conceptos: **juego, símbolo y fiesta** (Gadamer, 1991) los tres ejes presentes en la propuesta “De sueños y realidades”.

El juego, fundamentado antropológicamente como un exceso, le sirve a Gadamer para sostener una tendencia innata del hombre al arte. Como faceta de aquél también implicaría el auto movimiento que caracteriza a lo viviente en la recreación de nuevos mitos. Como aporte de la propuesta al encuadre decolonial, afirmamos que la reinención de mitos locales o la recreación de éstos a partir de sesgos o huellas aportadas por los participantes de los mitos ya existentes en el territorio, la geografía y lo social **invierten** sustancialmente el orden del eje Europa- Latinoamérica. Los mitos, sostienen rituales ancestrales de conformación del origen del hombre, el alimento, la tierra; en definitiva la vida de toda la comunidad.

Se escriben abajo las palabras que se extraen del Proyecto:

Ollja, rop, pitera, carogui, ala, drapragre, toritam, rocoa, jutagüè, métarò, gatila, tigala y latigan, ayaté, tatoito, cabragucurja, lloal, hoal, garbagaja, guaro, fuega, capnjá, nanatóna, mima, paicegua,

⁷³ 8vo. Enacer en Resistencia (Chaco) Del 23 Al 28 De Julio 2001 Por Verónica Dillon.

⁷⁴ V. Dillon Argentina Ceramista Docente, evaluadora e investigadora de la UNLP y otros ámbitos académicos. Subdirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano IPEAL de la facultad de Bellas Artes de la UNLP. Titular de la Cátedra Taller Cerámica Complementaria.

6.13 “Los testigos” Construcción de tótem y quema en acequia⁷⁵

Asumimos que las producciones artísticas realizadas en los Enaceres son genuinos aportes como hechos culturales que los encuentristas enlazan, por un lado con lo que ya está situado en el paisaje Sede y es tomado como punto de partida, con los supuestos de sus autores al presentarla, lo que luego realmente sucede en la propuesta. Por otro, con el resultado obtenido. Para T. Corte esta propuesta fue la más completa en tanto aporte a la comunidad. Justifica que fue muy movilizante para el gran grupo de participantes pues se generaron antinomias, en voz de T. Corte “la grieta”. Para resolver las ideas de diseño debieron debatir, acordar, escuchar, registrar aun soportando cierto nivel de agresividad de algunas personas por el posicionamiento intransigente.

Lo colectivo como un plus cualitativo en el proceso artístico contemporáneo en cruce con un involucramiento de lo originario, los encuentristas participantes construyeron carpas para sudar, son los *inipis* como ritual de purificación, como ejemplo concreto. La integración de personas ciegas y disminuidas visuales fue intencional hacia su participación activa, ellos fueron: Mariano Marín, Andrea; Carmen Tolosa, y Luis. La horneada se realizó en la acequia del campamento: paisaje contexto luego de terminado el Encuentro con voluntarios presentes fue como la continuación del Mural de Concordia, por la complejidad del proyecto se considera propedéutico para otras intervenciones futuras. Dejan emplazado un tótem en el parque San Rafael que existe colocado hasta la fecha.

El tótem

En su texto *Inclusiones*, la mirada filosófica de N. Bourriaud (2020, pág. 12) nos remite a un actualizado encuadre acerca del concepto

(...) el antropoceno funciona como un “estadio de espejos” colectivo, proponiendo una imagen de un universo por fin *integral*, hecho de lazos vitales y de codependencias, en reemplazo de un mundo hecho trizas por la depredación económica. Este enfoque inclusivo del mundo se orienta, entre los artistas de nuestro tiempo, hacia una nueva forma actualizada de *totemismo*. Lo cual nos conduce a la antropología, pues este término designa un modo organización social fundado sobre el principio del tótem: es decir, la convicción de que existe un lazo, una comunión esencial, entre una persona (o un grupo) y las especies naturales, sean estas animales, vegetales o incluso atmosféricas.

⁷⁵ 7mo. Enacer en San Rafael, Mendoza del 07 al 13 de febrero de 1999 T. Corte y R. Martín

El lazo, al que hace referencia el autor podría proyectarse explícitamente a la red del dispositivo Enacer que anunciamos en términos de relaciones y conexiones entre los distintos objetos, procesos y los ceramistas involucrados en participar. Formalmente en el tótem la disposición de los elementos es acotada: con cierta circularidad, como la estructura de piedras del Crómlech de Stonehenge, en sentido horizontal, como las clásicas piedras de sacrificio aztecas o, apilado en sentido vertical, como los que realizara el ceramista argentino Carlos Carlé⁷⁶. Cada una de estas construcciones podría sentirse enlazada en instintivos rituales, actos mágicos más allá de poder mantenerlos en equilibrio o sortear las fuerzas de gravedad. La invención del arte es muy cercana en el tiempo como barrera ontológica a la religión, la ciencia y finalmente en búsqueda de respuestas a la filosofía (Zatonyi, 2007). El tótem es un concepto que supera el mero hecho de apilar materias primas. Fue utilizado sin pastón en la historia de la humanidad aún después de conocer los morteros con que podían adherirse las partes. Su estructura tiene algo de **antropomorfo** en relación al cuerpo humano: una empatía en mantener el cuerpo erguido soportando tensiones cuando la identificación es con la columna vertebral totémica. Es el mismo cuerpo sostenido por ella. Lo mismo sucede con la sensación ligera cuando se descansa sobre la tierra; entendiendo que la humanidad ha extraído formas y conceptos de su experiencia con el cielo, la tierra y las conexiones resultantes. El tótem posee el poder del ídolo, de la mirada mágica (Debray, 1994 [1992]) Sujeta no sólo a la comunidad que lo crea sino mientras perdure en ella pues implica múltiples situaciones sociales regidas desde el panóptico totémico. Finalmente, entendiendo que el desarrollo de esta relación entre conceptos orbita centrípetamente al concepto tótem, M.

⁷⁶ C. Carlé me entregó en mano un catálogo de sus “cascotes”, así pues denominaba al tótem como objetos rituales o de culto. En el catálogo leemos del italiano a la curadora de la muestra (Carlé, 2005)⁷⁶

Maestro conocido internacionalmente, Carlos Carlé es habitante de mundos poblados de megalitos, dólmenes, cúmulos, columnas, cascotes; No parece atraído por el hombre, sino por las grandiosas huellas que ha dejado su paso por la tierra. Carlé ejerce control sobre la materia canalizando sus fuerzas elásticas en geometrías primordiales, que se ponen en armonía con los principios originales de una cosmogonía elemental: esferas, círculos, cuadrados, paralelepípedos son las figuras sólidas de referencia. Las apariencias efímeras de la imagen, de fácil comunicación, nunca han interesado al artista, la sociedad de masas, el mundo del consumo, están lejos de su sensibilidad ajena a los aspectos frenéticos de la contemporaneidad. El presente del artista tiene orígenes lejanos, extrae sus iconos del mundo de la historia, casa la atención del hombre con la tierra de la que, en sintonía con su aliento milenario, siente las conmociones. El artista capta los secretos del tiempo grabando en la rugosa superficie del gres abrasiones, heridas, signos de una historia que nos devuelve el mismo lento devenir de la naturaleza, por lo que sus obras son testigos de vidas pasadas y al mismo tiempo centinelas para el futuro.

Cerviño analiza lo antes dicho en el cap. “De lo espiritual en el arte. Notas sobre arte argentino durante la década del noventa” En (Cerviño, 2009, pág. 185)

Las relaciones entre religión y arte han sido destacadas por muchos teóricos de tradiciones distintas. Además de ello, todos los seres que se relacionan de un modo regular con este tipo de objetos coinciden en el estatus diferencial de éstos [el tótem] respecto de otros productos humanos. Como sea, la creencia de que el arte involucra un orden de cosas distinto del que afecta al mundo de los bienes profanos es real sus consecuencias. Quizás sin equivocarnos demasiado, solemos referirnos a esa potencia inmaterial que esos objetos emanan con denominaciones cuasi religiosas. Como sistemas de símbolos humanos, estos mundos “extra cotidianos.

Esta “rango diferencial” que alude Cerviño es el descripto por T. Corte en su propuesta del desarrollo del Tótem, en un volumen por fuera de lo cerámico sino simbólico y corporal. Desde su parte, literalmente un enorme esfuerzo para sostener cada momento del proceso de su realización, incluida la actual valoración positiva que el artista recupera en el recuerdo de realización del objeto. Su testimonio, abunda en detalles técnicos, materiales, afectivos, geográficos, de conciencia social y metodológica. Por lo tanto, se decide no recortarlo en su extensión a los fines de rescatar la riqueza de su vivencia que incluye a la familiar mendocina. T. Corte ejemplifica la idiosincrasia de la propuesta en el contexto del Enacer como un **órgano vivo** en ese puntual presente. En el pasado en ese predio funcionó el III Destacamento de Inteligencia 144 del Ejército⁷⁷. Expone el autor:

Nos habíamos juntado los delegados dos meses antes allí en diciembre, fue la última reunión de delegados que se hizo previo al Enacer en la sede elegida, después nunca más. Fue una reunión bastante concurrida a pesar de la lejanía, 1200 km desde Bahía Blanca y unos 1000 de Bs As. Allí propuse el proyecto que traíamos de Bahía, siguiendo la línea de Concordia de una obra colectiva (El Muro). En Bahía habíamos hablado mucho con Rafael [Martín] y hasta diseñamos un hornito tipo *Ching te chen*⁷⁸ y hablamos de integrar que desde la idea hasta la cocción, que fuera protagonizada y participada por el conjunto.

Cacho era más de ir con un boceto previo... Yo argumentaba que sólo se diera una consigna y que desde el amasado de la pasta hasta la horneada se hiciera en conjunto. El nombre lo puso Martín: “Testigos”... que era su idea que los artistas somos testigos de nuestra época. Testigos de cargo, que denuncian, acusan... Por mi parte, había hecho el curso de coordinador de grupos operativos de la Escuela Pichon Rivière de Buenos Aires y aplicaba dónde podía la metodología. El Enacer comenzaba un lunes y ya el sábado yo estaba allí. Vivía entonces en Mendoza capital mi viejo, así que estuve primero con él y luego me fui pa'l al sur. Ese mismo día fuimos con Matías Janello⁷⁹ a la fábrica de ladrillos cerámicos y

⁷⁷ Dato muy significativo para el artista pues permaneció varios años en condición de preso.

⁷⁸ Referido a la porcelana.

⁷⁹ Matías Janello, ceramista uno de los organizadores del Enacer sede San Rafael. Hoy es socio gerente de la fábrica familiar de cerámica Colbo Gres Rojo.

trajimos unos 350 kg de pasta. Hice muestras con 10% de chamote y arena y daba 5- 6% de merma. Perfecto para un grupo escultórico de 2ms.

Lunes, con el Enacer funcionando a la mañana amasamos a pata los 400 kg. El chamote lo hicimos moliendo ladrillos viejos y colándolo. Algunos se quejaban: -“no hay que preparar pasta en el encuentro... tiene que ya estar hecha para cuando llegamos los participantes”... (¡!!!!!!)

Así que el lunes a la tarde propuse el proyecto a los 100 y pico que se anotaron en el taller. La consigna la recuerdo sobre un *supuesto*... “se trataba de construir entre todos un testigo para dentro de unos miles de años... La humanidad había quedado hibernada, congelada como Walt Disney y para que luego de despertar, pudiera entender cómo había sido la vida antes.”

Comenzamos haciendo giros chamánicos como en psicodrama, con los giros que son el *awün* mapuche⁸⁰: dos anillos de personas que giran en sentidos contrarios. En un momento se hacía girar a la gente con los ojos cerrados, primero caminando, luego corriendo... había un grupo de ciegos anotados⁸¹... era notable la facilidad con que se movían... no pude menos que hacer un comentario sobre cómo alguna gente ve... aun cuando no tiene vista...

Entonces expliqué la consigna, que se basaba en un supuesto. Se trataba de dejar un tótem, que pudiera leerse sin idioma... (se perdería el idioma escrito). Entonces... ¿Qué mensaje dejar a la sociedad futura... cómo había sido la vida acá? ¿Qué se mostraría... como fue lo que nos caracterizó?

Esto lo expuse ante un conjunto de las ciento treinta anotados... luego formamos unos 14 grupos de 9 personas más o menos cada uno a debatir 10 minutos y luego bocetar el tótems por grupo. Se fueron corrigiendo las propuestas por grupo y quedaron 14 bocetos. Esto llevó como una hora, 10 minutos para cada modelada.

Por votación se fueron escogiendo e incorporando elementos de los eliminados y quedaron dos. Uno representaba que la vida era plantarse, luchar y tener firmeza ante la adversidad. El otro que la vida implicaba comprensión, implicaba amar y comprender. Los dos grupos estaba bastante alterados... había disputa, con argumentaciones fuertes... ...estamos afines de 1999. Ante esta disyuntiva muy fuerte – se me ocurrió que quedaran las dos... eso mostraba lo que vivíamos.... Propuse que hubiera 2 tótems en vez de uno... La votación lo aprobó, había gente de acuerdo, pero muchos querían seguir en la grieta. No les gustó, les parecía una salida oportunista. No recuerdo, ni tengo registrado los votos, pero recuerdo algo como 90 a 30. Con los dos bocetos de unos 30 cm. de alto, se dividió cada boceto en unos 10 pedazos y se comenzó el martes a trabajar. Cada grupo tenía que ver cómo su parte encajaba con las próximas... Se trabajó muy fuerte el miércoles y el jueves.... La gente iba y venía de su grupo a los bocetos... Estamos en San Rafael, febrero, desierto mendocino, la arcilla se secaba, había que mojar... problemas de trabajar al aire libre. Una de las partes que más costó fue el cuenco de unos 50 cm de diámetro de la forma cálida, quedaron como la femenina y la masculina la más erecta. Ese cuenco se rompió dos veces, allí estaba Carla Beier de Bahía Blanca y Diego Demarco de Junín, Pcia. Bs As y un joven jujeño entre otros. Este muchacho lo resolvió: cavó un cuenco en la tierra del tamaño y modelaron la pieza allí adentro... No se rompió!!!!

El viernes no encontré barranca arcillosa dónde cavar un horno y vi una acequia en desuso... Bueno armamos el piso sobre el canal de la acequia y con metal desplegado, hicimos un horno de papel y barro sobre la estructura del piso y el hogar. Esa noche cargamos el horno... y despacio fuimos secando, a las 3 de la mañana le dimos leña y a las 4 lo de abajo estaba al

⁸⁰ El Awün es un ritual en homenaje al dios mapuche Ngünechen

⁸¹ T. Corte se refiere a los alumnos del CADIVA (Centro de Atención al Disminuido Visual Adulto, Berazategui) que coordinaba quien escribe.

rojo... después hicimos agujeros en el alambre con papel y arcilla y le mandamos cantoneras de álamos encima. A las 5 todo estaba al rojo, seguimos hasta las 6 hs., no queríamos pasar las piezas, algunas llegaron cerca de los 1080° y cerramos. A la mañana, desarmamos el horno, fuimos armando las piezas y el lunes, con poca gente, porque se fue el sábado, armamos los tótems huecos con hormigón adentro. El martes dejamos los tótems armados y con cemento adentro.

A partir de entonces, mojaron los tótems con agua para el fraguado del hormigón. Luego, Matías logró llevar con un sampi los tótems a su habitación que él armó en el parque a la entrada del Anfiteatro.

Allí están hoy, a los 21 años. A mí me dejaron un saldo complejo, por un lado hubo resistencias durante el trabajo, por otro lado fue una alegría y un logro colectivo.

Una participante de Mar del Plata, Catalina Brescia hizo una filmación VHS del proyecto de los Testigos nombre original que Martín les dio. Me queda la pregunta de cómo fue sentida la participación en un proyecto que fue muy intenso y de mucho trabajo. (T. Corte, Entrevista personal realizada el 19 junio de 2020)

¿Cómo está hecho?

La propuesta “Los testigos” se desarrolló en instancias separadas por la metodología de cada una de sus partes y la cantidad de participantes; sin embargo conservan un hilo de conexión en relación a lo procesual de un trabajo. En voz de T. Corte “con saldo complejo”. Se recuperan abajo los momentos del proceso de manera concatenada, dónde los contenidos de la cerámica se comprenden dentro del proyecto como un corpus totalizador. Momentos con sus propias lógicas en un trabajo de suma complejidad en sus dimensiones resolutivas.

Desde la creación de la propuesta, la exposición de la misma en gran grupo de acuerdo en parte a los lineamientos de la Escuela de Psicología Social Pichon Rivière. Se buscó el mejor consenso incluyendo el disenso entre los grupos de trabajo conformados, luego de los diseños en pequeños grupos de discusión, incluida la instancia de juego. Se preparó la pasta pisada, acopio y resguardo. Luego fue el momento del modelado de acuerdo a los grupos y en referencia al diseño del compañero, con intervención con texturas en la superficie fresca de la arcilla. Siguiendo los principios de la cerámica, fue el oreado de las partes sobre tablas de madera al aire libre. En la construcción del horno en la acequia, la carga de las piezas en el interior del horno requirió tiempo y experiencia para evitar roturas, la quema propiamente dicha y luego la descarga del horno. Se ensamblaron las partes para el armado y la

composición de los dos tótems de acuerdo a los diseños de origen, a los fines de saber si faltaba alguna parte. El montaje en el Parque San Rafael con el pegado de sus partes.



[Figura 105] T. Corte en el centro del gran grupo expone la idea frente a los encontristas.
Fuente Fotografía gentileza T. Corte



[Figura 106] Bocetos de “Los testigos” resueltos en pequeña escala.
Fuente Fotografía gentileza M. L. Villasol.



[Figura 107] El ceramista Adriano Marín del CADIVA palpa una de las partes del tótem en arcilla cruda, antes de entrar al horno.

Fuente Fotografía gentileza T. Corte



[Figura 108] Vista frontal de la boca de carga del horno construido en la acequia seca que bordea el Regimiento.

Fuente Fotografía de mi autoria.



[Figura 109] Desarmando el horno y rescate de las piezas entre las cenizas.

Fuente Fotografía gentileza T. Corte



[Figura 110] Los tótem en su dimensión final quedan emplazados en el anfiteatro del Parque San Rafael, Mendoza.

Fuente Fotografías gentileza T. Corte



[Figura 111] Aspecto general y detalles del trabajo emplazado.

Fuente Fotografía gentileza T. Corte

6.14 Taller de rescate de cerámica guaraní.⁸²

¿Qué significa Oberá? De las dos opciones se elige la primera, proviene del idioma guaraní *o-vera* que significa "lo que brilla", refleja la pujanza de sus habitantes. La otra interpretación habla de un cacique convertido al cristianismo.

Cuando le propusieron participar del Enacer a K. Garrett⁸³ relata lo siguiente:

(...) bueno me explicaron que el Enacer era democrático, que los participantes podíamos proponer actividades, yo vi que había como entre 25 o 30 o 33 propuestas de distintas actividades pero en ninguna estaba considerada la cerámica de los pueblos originarios, particularmente de la región, de la actual provincia de Misiones. Sobre todo estando en una Provincia tan rica en cuanto a cerámica arqueológica, las culturas que la poblaron como que no estaba contemplado dentro del espectro de posibilidades cerámicas. Así que lo que hice fue proponer un taller de dos días de duración, de Rescate de las técnicas cerámicas guaraníes y de los pueblos ribereños del Litoral argentino. En lo que en arqueología llamamos ribereños plásticos, una cerámica (...) más antigua que la cerámica guaraní. Me llamó bastante la atención sobre todo porque era en Oberá; (...) recuerdo bien que P. Dickinson, presentó una propuesta que era de exploración, preparación y muestreo de arcilla locales. Entonces lo mío venía como un poco atado, o relacionado, que era la elaboración de las piezas y la horneada con leña. También propuse una charla conferencia, en ese momento con diapositivas, que era más abarcativa y tenían que ver con la cerámica originaria de América, donde mostré imágenes de cerámica arqueológica de toda América; y hablé un poquito de las técnicas, Si, de algún modo yo lo vi como una faltante en el cronograma, de intencionalidad o actividad que direccionara hacia la cerámica originaria del lugar, que las técnicas en general que se enseñaban tenían que ver con la alfarería en torno o con esmaltes, con construcción de hornos, digamos con un conocimiento más relacionado con el hacer cerámico europeo (K. Garrett. Entrevista personal realizada el 26 de junio de 2021).

Completamos el testimonio anterior desde lo historiográfico, los pueblos ribereños del litoral y la expansión de los guaraníes en R. (Mandrini, 2008, pág. 149)

(...) Algunas antiguas poblaciones locales, cuyo subsistema se basaba en la caza, la recolección y la pesca, también habían incorporado el cultivo a su vida cotidiana. Sin embargo, en estos casos dicha práctica no modificó profundamente los modos de vida. Así ocurrió, en particular, con comunidades del actual territorio misionero –quizás descendientes de los antiguos pueblos Humaitá, identificadas por los arqueólogos con los nombre de Taquara. Estas poblaciones conocían la alfarería desde hacía bastante tiempo, y se extendían por las tierras vecinas del actual Brasil; sus inicios parecen remontarse a los comienzos a los comienzos de la era cristiana, aunque su mayor expansión se produjo después del año 1000 d.C. cuando un clima más húmedo volvió a imperar en la región (...)

⁸² 9no. Enacer Oberá (Misiones) del 20 al 24 de julio de 2004 Por K. Garrett

⁸³ K. Garrett Ceramista argentina. Licenciada en Antropología con Orientación Arqueológica. Vive y trabaja en la Casa de Yokavil



[Figura 112] (Izq.) Participantes del taller en Oberá junto a sus producciones.

[Figura 113] (Der.) Método de bruñido o pulido sobre superficie húmeda.

Fuente Ambas fotografías gentileza K. Garrett

6.15 Taller de Cerámica Mapuche⁸⁴

El Taller se realizó en el Centro de Iniciación Artística N° 3 (Aula 15) en Junín de los Andes el miércoles 10 de enero de 2007. Según consta en la Inscripción al Encuentro, la lista que sigue forma parte de los materiales para comenzar a trabajar. “...arcilla de Zapala, chamote rojo (o molemos ladrillos comunes) y arena si no se buscará por la región... Ladrillos comunes 150 o sino una pala para hacer un horno de barranca...” Podemos observar que ya en esa lista existe una mirada decolonial: la arcilla es local, es del lugar, de ahí cerca de la Pcia. De Neuquén. Y el horno atiende al paisaje juninense: si hay barranca, es muy probable que la geografía aporte el lago, el río o una cascada. Entendiendo la existencia de las

⁸⁴ 10mo. Enacer Junín De Los Andes (Neuquén) del 08 al 13 de enero de 2007 Por T. Corte.

comunidades preexistentes en la región, el taller de Cerámica Mapuche se establece donde antes, mucho antes se practicó la actividad.

Relata su experiencia T. Corte:

(...) al taller asisten dos abuelas de la comunidad: *Luisa Tropán* –que va a contar de su abuela alfarera Marcelina Huenuquir y *María Calhuín*, nieta de una alfarera del lado chileno. Estaba invitada *Berta Catricura* de la Comunidad Mapuche Paineofilú, que no pudo ir, eso sí, **ahí es explícita la invitación.**

Lo que hicimos fue preparar una pasta para quema mapuche y un horno, como nos enseñó *Saúl Claqueo*⁸⁵ con la quema tradicional: piezas oxidadas, quema negra y con impronta de hojas. En un taller muy grande, asistió Hilda Flores docente del CIA la volví a encontrar en San Esteban⁸⁶ Al taller vino mucha gente, más de 70 inscriptos⁸⁷ (T. Corte. Entrevista personal realizada 08 de julio de 2021)

¿Cómo comprendemos el pasaje de rescatar lo que quedó de una comunidad oprimida y saqueada por la experiencia monocultural de la razón occidental dominante y la reconstrucción de la cerámica mapuche para que *la vuelvan a aprender* los descendientes de la misma comunidad?

Con la escritura de su libro (Corte, 2017) y desde este taller, el autor intenta dicha puesta enmarcada en el Encuentro y en posteriores jornadas ad hoc en la zona de Aucapán abajo, Neuquén. Observamos su propuesta desde una perspectiva artística decolonial en los modos de enseñar y de aprender cerámica podemos encontrar entre otras cuestiones: rasgos de transculturalidad entre los sujetos en un taller donde asisten “más de 70 inscriptos”. Si bien Castro Gómez se refiere en su texto “El giro decolonial” específicamente a la universidad, puede aplicarse de igual modo al Enacer, tanto a la trasmisión de los saberes primarios de un oficio ancestral como lo es la cerámica y a la conformación de los mitos fundacionales. (Castro Gómez, 2007, pág. 90)

El favorecimiento de la transculturalidad (...) debería entablar diálogos y prácticas articuladoras con aquellos conocimientos que fueron excluidos del mapa moderno de las epistemes por haberseles considerado “míticos”, “orgánicos”, “supersticiosos” y “pre

⁸⁵ Hijo de Elvira Aucapán, le transmitió los saberes a Tato en un taller en Dorrego, Pcia. De Buenos Aires. Ceramista, vive en la Comunidad de Aucapán, Depto. Huiliches, Pcia. De Neuquén. Profesora de Cultura e idioma Mapuche en escuelas secundarias.

⁸⁶ Corte se refiere al 15avo. Enacer en San Esteban, Córdoba 2017

⁸⁷ Continúa su relato: “Hilda Flores nos invita luego del Enacer un mes después a la casa de Luisa Tropán, a su taller en la Comunidad Linares en Aucapán Abajo (...) hicimos un horno, a la arcilla la sacamos del mismo lugar que su abuela Marcelina (...) Esta experiencia está muy bien detallada en mi libro...”

Ceramista, vive en la Comunidad de Aucapán, Depto. Huiliches, Pcia. De Neuquén. Profesora de Cultura e idioma Mapuche en escuelas secundarias.

racionales”. Conocimientos que estaban ligados con aquellas poblaciones de Asia, África y Latinoamérica, que entre los siglos XVI y XIX fueron sometidas al dominio colonial europeo.

Al respecto del Taller de Cerámica Mapuche, comparte su vivencia M. Cahuín⁸⁸

Yo ya sabía hacer cerámica, si...en realidad yo me hice...ahí en el CIA. Bueno ahí, me inicié yo con ellos y después fui haciendo cursos, en la escuela, en diferentes lugares; y después fui dando clases en diferentes lugares también de la comunidad (...) Bueno, yo participé con Tato haciendo cerámica mapuche, y haciendo una horneada también, afuera con leña (...) armamos un horno, con ladrillos y eso era como fuego abierto. (...) ahí empezamos a construir piezas, cacharros chiquitos digamos, no tan grandes para poder cocinarlos a fuego abierto...la experiencia, fue muy linda porque había mucha gente.(...) el proceso fue en bizcocho, digamos armado así con las manos nomás –no con torno ni nada – solamente con las manos. (M. Cahuín Entrevista personal realizada 20 de octubre de 2020)

En la misma, M. Cahuín extiende la relación del hacer cerámico con el idioma en su pasado entendiendo esto como el modo de vida familiar:

M. C.: - Si, si...y después el idioma también, todo se relaciona con la cerámica, todo.

J. B.: -¿Podrías darme un ejemplo de esa relación entre la cerámica y el idioma?

M. C.: -Y En realidad la cerámica se vino haciendo muchos años, yo creo que de mis antepasados –mis abuelos-mi abuela me contó que ellos hacían en Aucapán, es una comunidad donde yo nací; y ellos ya hacían cerámica, hacían muchos cacharros grandes, los quemaban a fuego abierto...se iban a una montaña a quemar la cerámica. Y yo creo que más o menos de ahí viene todo lo que aprendí, porque la realidad...yo aprendí todo lo que es manuable –no con torno nada de esas cosas- ...y con el idioma sí, porque también, porque en mi familia eran hablantes, así que también, viene todo relacionado.

J. B.: -¿Te criaron tus abuelos?

M. C.: -Y...yo me crié con mi papá y también con mi abuela, mi abuela materna digamos...

J. B.: -Y de ella aprendiste el idioma y las costumbres de modelar, las formas de trabajo con el barro...

MC: -Si, si...ella hablaba mucho de eso, de que se construía...pero no era para vender, era...

J. B.: -No, no, claro...para consumo propio.

MC: - Claro...y se usaba mucho –lo que me decía ella era la leche, que ellos la ordeñaban de las vacas, cuando eso desapareció, un poco por los animales por lo escaso del lugar de ahí de la comunidad, ya fueron dejando de lado (...) bueno, yo creo que en la relación de la cerámica y el idioma es por su...como dijera...por su escritura...

J. B.: -¿Por qué? ¿Cómo su escritura?

MC: -La escritura no es...vendría a ser la escritura de las piedras rupestres...

J. B.: -Ah...tiene que ver con eso. ¿También todo el tratamiento de la superficie, no? de la cerámica que uno ahí va grabando, va esgrafiando... ¿Puede ser también?

⁸⁸ M. Cahuín Ceramista, vive en la Comunidad de Aucapán, Depto. Huiliches, Pcia. De Neuquén. Profesora de Cultura e idioma Mapuche en escuelas secundarias.

MC Si, si...a eso me refiero, la...que no tenían escritura pero a la vez si la tenían, porque si no, no hubieran (sic) las piedras...rupestres, digamos, ahí es donde tenían ellos como su escritura; de ahí viene todo lo que es el idioma...

(M. Cahuín Entrevista personal realizada el 20 de octubre de 2020)

Una de las tareas fue la de recopilar las prácticas y saberes que fueron reprimidos y negados por la conquista simbólica y vergonzante **del poder saber**. Advierte A. (Quijano, 1998, pág. 230) acerca de los patrones visuales de las comunidades colonizadas:

Serian impedidas de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse.



[Figura 114] Método comunitario de mezclar e integrar todos los elementos para hacer la pasta cerámica.

Fuente fotografía de Pablo Camperi gentileza G. Sosa Girat



[Figura 115] Detalle del método comunitario de mezclar e integrar todos los elementos para hacer la pasta cerámica.

Fuente fotografías de Pablo Camperi gentileza G. Sosa Girat

6.16 Taller de “Arte Negroafricano”⁸⁹

“La tesis nuclear de Dussel es que la Europa moderna no se erige por creatividad autorreferente sino a un costo devastador, fulminando los contenidos civilizatorios de los pueblos originarios de Latinoamérica y África. Con los sucesos de 1492 se da el nacimiento simultáneo del capitalismo colonial, el sistema mundo moderno y el racismo como criterio clasificatorio, de inferiorización y negación ontológica del otro”.

José Gandarilla en (Dussel, 2020, pág. 24)

El taller consistió en una introducción, por un lado abordar el concepto *fetiché* en la vida cotidiana en las comunidades africanas y por otro, la visualización de imágenes de Benín, Yorubas, Akan, Nok, Sherbro de la zona oriental y meridional continental de África y otras comunidades. Pensar colectivamente la función del fetiché en las prácticas rituales de las comunidades atravesadas por las sucesivas conquistas europeas por el comercio esclavista.

⁸⁹ 10mo. Enacer Junín De Los Andes (Neuquén) del 08 al 13 de enero de 2007 Por J. Balo y G. Sosa Girat

La función del fetiche entre el ayer y el hoy, buscar sus propias subjetividades a través de nuevas imágenes. La idea de recuperar las imágenes africanas para vincularlas con el hoy cotidiano y así poder ponerlas en tensión. Finalmente y luego de la discusión modelar las resultantes con pastas coloreadas. Los registros fotográficos que siguen aportan parte de los procesos de taller en el aspectos formales de las esculturas y de cómo las mismas hoy forman parte del CIA de Junín de los Andes donde fueron horneadas y permanecen allí expuestas como un aporte decolonial al **currículum visual oculto** de la comunidad educativa.



[Figuras 116 (Izq.)] J. Balo ajusta la consigna de trabajo en el taller de modelado en la globa.

[Figura 117 (Der.)] Detalle de máscara modelada con pastas coloreadas.

Fuente: Fotografías de Pablo Camperi, gentileza G. Sosa Girat.



[Figura 118] Las máscaras finalizadas son un aporte del Enacer al Taller de Cerámica en CIA Junín de los Andes con perspectiva a enriquecer el curriculum visual oculto del lugar.

Fuente Fotografía gentileza de G. Sosa Girat

6.17 El puente⁹⁰

En el taller realizaron modelado en arcilla y la confección de moldes de yeso para realizar la balaustrada de un puente en el parque. Dice la Ficha de Inscripción ofrecida por los talleristas: El puente es también el tema en el que se buscará una síntesis entre las culturas originarias y la que somos nosotros como habitantes de esta América de hoy. El concepto “puente” desde lo literal y metafórico es utilizado más adelante por T. Corte como intento de respuesta ante el dilema sostenido en el tiempo e identificada en los Encuentros entre los “ellos y los nosotros”. Convoca a los descendientes de los nativos, a los jóvenes que hoy participan de

⁹⁰ 10mo. Enacer Junín De Los Andes (Neuquén) del 08 al 13 de enero de 2007 Por Gabriela Larrea y Alejandro Santana

los Encuentros y que también conservan empleos en trabajos en instituciones educativas, municipales, Secretarías de Cultura como intermediarios entre culturas, interlocutores frente a las desavenencias culturales.

6.18 Mural en la cooperativa de cerámica FaSinPat (Ex fábrica Zanon)⁹¹

“Se me viene abajo el obelisco
mintiendo, mintiendo con tanto sacrificio
que voy a hacer con los prejuicios
que voy a hacer con mi sano juicio
si me di cuenta que estuve
al servicio de algo ficticio
Yo que pensé que explotar era un oficio
Fa.sin.pat, fa.sin.pat
Fábricas sin patronos
línea de producción
bajo control obrero
contra la explotación
expropiación
contra la explotación
Fa.sin.pat.”

Las Manos de Filippi “Control Obrero” (2007)

La delegación de Bahía Blanca propone una acción emblemática para el Enacer en Neuquén capital: involucrarse con la fábrica de cerámica recuperada, la cooperativa FaSinPat. Impulsan la realización de un proyecto de mural, atendiendo en el registro de la propuesta a la relevancia del encuentro desde lo social (por el encuentro en sí mismo y sus representaciones), lo cultural (por los proyectos cerámicos planificados) y por lo educativo (por las transmisiones de saberes específicos en y desde las fábricas FaSinPat y más tarde en CerSinPat).

⁹¹ Acrónimo de “fábrica sin patrón”. 13avo. Enacer Neuquén (Capital) del 27 de enero al 3 de febrero de 2013 Por la delegación de Bahía (Tato Corte, Elisa García, Omar Dunel, Mónica Simonovich) Blanca, Eliana Cabezas, Oscar de Las Casas, Luis Nichela.

Ambos dispositivos, el Enacer y las fábricas recuperadas, logran resistir y transformar con sus modos afectivos y laborales, las relaciones de dominación en el sistema capitalista determinadas por la explotación y acumulación de poder y de recursos. Registran que pueden decidir sobre las formas y el sentido de sus trabajos atravesando de lleno el eje decolonial: el control obrero y de producción cerámica con organización horizontal y local. Como consecuencia de esto una rigurosa organización en el control de los procesos de producción. Se observa que tanto en el Enacer como en FaSinPat las decisiones son evaluadas, consensuadas en asambleas no como algo cerrado sino muy por el contrario, para un fin superior en beneficio de los ceramistas y los obreros.

Los procesos de gestión y participación son ricos en experiencias de vida que luego se replican en otros casos, como se explicitará más adelante en el apoyo la gestión en CerSinPat y en cooperativas de cerámica en Mar del Plata, como ejemplos concretos.

Otros aspectos comunes entre ambas organizaciones es que están focalizadas en las personas que participan sean talleristas, alumnos, docentes, clientes más que en los productos obtenidos. Al no haber jerarquías en la constitución de éstas, las tareas consensuadas son altamente participativas. Esta activación genera que las buenas experiencias promuevan mejores calidades, de manera propedéutica tanto en los procesos como en los productos impactando positivamente en todas y cada una de las prácticas (cuali y cuanti) lo que conduce a capitalizar la calidad de los procesos y productos como un logro colectivo. Si bien se identifica a los “maestros” de cerámica como personas reconocidas por su altruismo y que éstas podrían ser expertas en ciertas técnicas; también acceden y se incluyen en nuevos aprendizajes en el contexto del Enacer. Lo mismo sucede en la fábrica recuperada: la calidad de sus productos son un valor orientado y dirigido por los delegados o la “gerencia”, no necesitan expertos para evaluar. Consideran que el aprendizaje permanente en la utilización de maquinarias, materias primas, discusiones en asambleas es la mejor actitud como clave de una mejoría constante en la producción y gestión.

Relevamos aspectos comunes identificados entre las organizaciones Enacer y FaSinPat:

- a) Surgen como respuesta de resistencia en momentos de crisis económica y de representación institucional.
- b) Comparten la materia prima arcilla y un vocabulario técnico.

- c) Funcionan como dispositivos de gestión y participación popular.
- d) Poseen una organización horizontal y de consensos.
- e) Valoración positiva de los procesos de aprendizajes y de trabajo.
- f) Alta participación en las propuestas.
- g) Solidaridad y ayuda mutua ante los problemas de procesos de organización y/o de producción.
- h) La calidad de la experiencia es una valoración compartida por quienes participan.
- i) La calidad sirve de retroalimentación positiva y compartida para los presentes y futuros proyectos.

C. Bravo relata su experiencia en la fábrica abordada desde diferentes planos de involucramiento. Expone el origen de la fábrica y la resistencia a su vaciamiento:

(...) bueno, con el 2001, la fábrica daba quiebra, presentó acreedores... ¿Cómo es que se llama...Junta de Acreedores...? Y ahí quedó, la gente nunca se fue, o sea, se fueron...la fábrica no me acuerdo pero ponele tenía 600 empleados, una cosa así, los fueron despidiendo, y ya cuando da quiebra quedó un grupo de alrededor de 120 trabajadores que quedaron, un par adentro y otros afuera –que es lo que ellos cuentan como anécdota, o sea, se iban turnando, hasta saber qué pasaba...y bueno, se fue a la quiebra, pidieron el desalojo y creo que se quedaron alrededor de 45 compañeros, una cosa así... (...)

Cuando empezó la situación cruda de desalojo se empezaron a meter los familiares, si todos...y la anécdota graciosa es que cuando nosotros fuimos a la fábrica en el Encuentro de 2013, tienen una parte que es un poco el descarte, por ejemplo de las bolas de los molinos que se van gastando...o sea, compran un *bochón* y tiran una bolita, y las tienen en sacos de m³, las van juntando ahí como descarte...no tiene uso, no tiene un destino eso –no se ahora en esta situación, yo me acuerdo en aquel entonces, y esas bolitas las usaban como proyectiles para defenderse...ja ja de los posibles ataques de la policía, de gendarmería, de toda la fuerza que quisiera ingresar. (C. Bravo Entrevista personal realizada el 3/11/de 20210)

Uno de los ejes de la entrevista versó sobre la legitimación de los espacios de lucha y el apoyo a la gestión en CerSinPat como una de las características del grado de involucramiento hacia *el otro*, un otro vulnerable en situación de desventaja, es ayudado por obreros con conciencia social por haber atravesado la experiencia de la lucha. Dar y recibir en un intercambio con otros actores sociales, marginados y el papel vital de las familias de los obreros.

Continúa C. Bravo:

(...) haciéndose conocer, participando en muchas movidas sociales no sólo desde la provincia y el sur, sino que ha llegado hasta acá en Mar del Plata por ejemplo. Acá hay un espacio que se llama “América Libre” que es un espacio cultural tomado, es un edificio viejo que tenía Anses que quedó abandonado hace muchísimos años... Bueno, se tomó en el 2005, 2006, por

ahí fue más o menos que se activó ese espacio, y recibieron una donación de Zanon para... de FaSinPat para embellecer el espacio que estaba roto... había sido... estuvo habitado por gente de la calle, o sea, por gente... cartoneros; así que *esos gestos también acompañaron un montón la situación que vive la fábrica*, tienen una pata social, o sea, una pata adentro de la fábrica y una pata afuera (...) La organización... es muy activa, muy en la lucha también porque a 10 años –más de 10 años después de la toma, lo que tiene FaSinPat ex Zanon es que tiene una pata muy social, ellos en realidad, o sea, legitimaron su espacio y su lucha con eso, no? haciéndose conocer. (...)

Un día les llega un montón de comida, un montón de viandas que eran de los presidiarios, de la cárcel, que les habían donado la vianda del día... porque se ve que en ese momento ellos sabían que estaban en conflicto inminente, de que iba a entrar la policía a desalojar, así que bueno... para que aguanten en la toma y que se queden (...) También esta cosa de las familias, las mujeres y los hijos acompañaron esa secuencia quedándose adentro –sin poder estar en las casas y aguantaron ahí adentro, eso fue como... [Silencio] (C. Bravo Entrevista personal realizada el 3 de noviembre de 2021)

De los aportes relatados se extraen cuestiones que forman parte, no solo del trabajo propuesto del Enacer, la toma y recuperación de la fábrica, sino en definitiva de la idiosincrasia resultante por la historia y sus tensiones dentro y fuera de la misma como acciones políticas. Como ejemplo la marchas por el “24 de marzo: Día de la Memoria, por la Verdad y la Justicia”. La idea avizora de una Cooperativa, la construcción de una identidad obrera. Las pruebas de nuevos materiales en el transcurso de las tomas como parte de los procesos de fabricación en la cadena de producción. La creación de trabajo agregado para los familiares; el concepto del “aguante”, la experiencia cooperativa y sus réplicas, como la toma ladrillera en CerSinPat. También lo fue la participación en el conflicto docente a partir del asesinato del maestro Carlos Fuentealba, la inclusión de músicos, conciertos y eventos culturales en el playón de la fábrica, ayuda y asesoramiento a otras fábricas en similares condiciones, entre otras acciones.

¿Cómo está hecho?

La ceramista L. Cabezas invita a participar al muralista L. Nichela⁹² al proyecto de mural en la fábrica, quien describe el proceso de

⁹² L. Nichela Preceptor y ceramista en una Escuela Secundaria, Diseñar Gráfico. Vive en Neuquén.

Los pasos técnicos:

(...) L. Cabezas tenía la idea que alguna de las actividades del taller del Enacer se hiciera en la fábrica. Tenían pensado hacer un mural, sobre cerámicos con esmaltes, la fábrica tiene laboratorios para preparar esmaltes, entonces... de hecho estuvo buenísimo: los esmaltes que preparaban no cambiaban de color al cocinarse, viste? eso yo no lo había visto, así que lo usamos como si fuera pintura, lo aplicamos con pincel...eran de una consistencia como muy cremosa, y quedó...o sea, tal cual lo íbamos viendo quedó... quedó como un látex, era un poco más espeso, y nosotros lo aplicábamos con pincel y lo mezclábamos como la pintura a pincel...armábamos los colores secundarios por ejemplo, mezclando rojo y amarillo, hacíamos naranja... Los hornearon en esos hornos pasantes así...esos hornos túnel (...) no, no me acuerdo la temperatura... (L. Nichela Entrevista personal realizada 19 de octubre de 2021)

Del contenido del diseño:

Trabajamos entre 10 y 15 personas, tuvimos toda esa lluvia de ideas, fuimos haciendo como síntesis...juntando...los disparadores tenían que ver sobre todo con la cuestión social, de construcción colectiva, de bueno...la lucha por los derechos...no? Por el trabajo digno y también hay una impronta muy fuerte del pueblo Mapuche. Está la bandera del pueblos originarios: está el Cultrún, y hay como una iconografía propia del lugar; si porque acá una de las raíces que tenemos acá en Neuquén de los orígenes son los Mapuches...son los Pueblos Originarios los que primero estuvieron en esta tierra y hay una organización fuerte y un reconocimiento grande hacia el pueblo como nación Mapuche, no? Bueno (...) seguramente alguno de los obreros o alguno de los participantes sea descendiente o tenga algún familiar en la fábrica. (L. Nichela Entrevista personal realizada 19 de octubre de 2021)



[Figura 119 (Izq.)] Vista general del proceso de coloración de las cerámicas por medio de pinceles. [Figura 120 (Der.)] Proceso de coloración de las cerámicas. Detalle

Fuente Fotografías gentileza de M. Simonovich



[Figura 121] Las baldosas entrando al horno continuo. Para ver todo el proceso^{xxx}
Fuente Fotografías y link del video gentileza de M. Simonovich



[Figura 122] Estado actual del mural colocado en la fábrica.
Fuente Fotografía gentileza L. Nichela y E. Kbezaz.

6.19 Intervención en ladrillos de la Cooperativa CerSinPat⁹³ (Ex fábrica Estafani) y Producción de mates

En las fotografías siguientes, observamos por un lado, el proceso de intervención de tipo expresivo en un soporte crudo de estrusado industrial, en estado plástico los ceramistas pueden modificar su estado original dándole distintos aspectos con herramientas. Por otro lado, la vinculación entre dos organizaciones sociales vinculadas a la producción cerámica estableciendo vínculos afectivos y de intercambio de saberes y lógicas propias de cada organización. Estos aspectos nos acercan a uno de los ítems fundacionales del Anteproyecto de Reglamento del Enacer que expresa: “Crear un espacio de encuentro que convoque a ceramistas argentinos a compartir sus experiencias.”



[Figura 123] Trabajo realizado con la donación de ladrillos crudos y estrusados por la fábrica CerSinPat en el Enacer

Fuente Fotografía gentileza C. Bravo.

⁹³ Acrónimo de “Cerámica sin patrón” 13avo. Enacer Neuquén (Capital) del 27 de enero al 3 de febrero de 2013 Ruta 22 Km.1332 - Parque Industrial, Cutral-Có Neuquén. Por diversas delegaciones.



[Figura 124] CerSinPat expone posteriormente el proyecto elaborado en el Enacer.

Fuente (<https://www.youtube.com/watch?v=eYCvLTO9Aws>, s.f.)



[Figura 125] Los encuentristas participan del recorrido de la fábrica CerSinPat apreciando los modos de producción ladrillera en diálogo con los cooperativistas.

Fuente Fotografías gentileza C. Bravo



[Figuras 126 y 127] Detalles del proceso de construcción industrial ladrillera.

Fuente Ambas fotografías gentileza de M. Simonovich

6.20 Taller de tierras locales para la experimentación como esmaltes⁹⁴

La experiencia narrada por la tallerista I. Tavio cuenta en dos sentidos. Por un lado, la propuesta planificada de utilizar las arcillas locales de la zona del río Santa María que cruza la Ruta Nacional 40 junto a otras tierras que llevó para tal fin, como tierras de Córdoba, Tucumán y La Matanza. También sulfatos, óxidos para poder transformarlas a partir de una reformulación en esmaltes desde el ámbito tecnológico. Por otro lado, su reflexión personal en cuanto a los modos de trabajo cerámico en el grupo escolar local en cuanto el maestro y los alumnos sólo modelan la arcilla propia del lugar y que no han incorporado otras posibilidades a partir del recurso mineral disponible. Esto último considera, causada por la pregnancia de la tradición.

Describe:

Luis Costilla es de familia alfarera de los indios, los Kilmes, como su padre Simón Costilla (...) y da clases ahí en la escuela Aurora (...) entonces le dije que me acompañara –él como lugareño a buscar arcillas en el lugar; en los cerros donde había vetas. Entonces la actividad empezaba a las 9h de la mañana, y ahí ir a buscar a un lugar donde se veían distintas tierras... caminando...nos encontramos en un lugar específico y de ahí fuimos caminando, y caminamos bastante... (...) Entonces, íbamos caminando y encontraban un colorcito –una veta, la agarraban.....la caminata fue larga, volvimos como al mediodía –en pleno calor pero estuvo como...fue muy interesante recorrer el lugar también, como apropiarse del paisaje para después, retomar. (...) Luis, el maestro fue como baqueano del lugar. Él nos iba explicando...nos iba contando cosas del lugar... la arcilla de arrastre, cómo deja el río, que cuando se seca se saca la primer capa; (...) igualmente ahí hay una escuela –Aurora que es donde transcurrió todo, que es una escuela de cerámica (más que nada), pero al mismo tiempo era como muy tradicional...entonces estaban los estudiantes dando vueltas, como buscando otras cuestiones también...muchos estaban en los distintos talleres porque bueno, más que nada, que no es...no es malo, sino que... una tradición...sólo trabajaban el barro, y sólo eso (...) (I. Tavio Entrevista personal realizada 24 de septiembre de 20210)

Rescatamos del relato de I. Tavio tres ejes que nos interesan: primero el método de extracción en el territorio. Segundo la transmisión de los saberes ancestrales y del oficio: Luis Costilla es el Maestro de Cerámica de la Escuela Aurora que enseña técnicas tradicionales. Y tercero la correspondencia entre la materia y el paisaje de manera indivisible. Ya finalizando la entrevista, expone en palabras la cuestión decolonial preguntándose si el saber tradicional podría estar afectado con otros saberes o sucesos, como lo es un Enacer.

⁹⁴ 14avo. Enacer Santa María. (Catamarca) del 26 al 30 de enero de 2015 Por Iris Tavio.

Sin embargo, regresó dos años después, se encontró con el maestro Luis pero no logró hacer la pregunta, intuyendo quizás una respuesta más antropológica que estética/artística.

J. B.: ¿Cuándo vos hablas de las dos culturas, a qué te referís?

I.T.: Por ahí...muchos somos de ciudad y nos perdemos un poco en eso de experimentar todas estas cosas, que se tienen que permitir y organizar. Y entonces yo creo, el esmalte no es tradicional allá, [se refiere a Catamarca] ni siquiera ponían engobes a las piezas sino simplemente modelar; entonces esto, de agarrar las tierras locales y transformarlas en esmaltes es como una unificación de estas dos vertientes –porque son diferentes al mismo tiempo... [Se refiere al nuevo saber, el de convertir a las arcillas locales en esmaltes]

J. B.: ¿Por qué pensás que no realizan el tratamiento de superficies en estas esculturas que vos nombras?

I.T.: No sé actualmente, a mí me gustaría saber qué pasó un poco después, porque es un Encuentro Nacional *en un lugar* [I. Tavio puntualiza con la mano un gesto donde pone el valor de lo local] no sé muy bien qué pasó después, eso me gustaría investigarlo más adelante; no lo digo por mi taller, sino por el Encuentro en sí, no? por lo que fue el Encuentro en sí. Pienso que falta...no sé muy bien...como que se quedaron con lo simple o con lo conocido quizás..., bueno, está la arcilla, sirve, investigo con esto...con esto de jugar con la experimentación, porque son muy tradicionales entonces, si el profe dijo esto voy a hacer esto...como que no hay ruptura –no sé si la hubo después, no estoy tan segura, no lo puedo decir; pero como que no había ruptura...dentro del lugar parecía, me daba la sensación... (I. Tavio Entrevista personal realizada el 24 de septiembre de 2021)

Esta “falta de o la crisis de representación” que debieran tener los ceramistas alumnos de la Sede, observada por la tallerista nos da pie a insertar el “Proyecto de Enacer”⁹⁵ que escribió K. Garrett a la hora de organizar el Encuentro en Catamarca. Entendiendo desde esa perspectiva la idiosincrasia del lugar en la mirada de la antropóloga ceramista.

6.21 Olleros de Casira. Construcción de piezas a través de técnicas ancestrales⁹⁶

Como anticipamos al comienzo, una de las dificultades de entrevistar en la virtualidad es que sumó una distancia más. Obtenemos la palabra de los ceramistas a partir del video filmado en el 15avo Enacer. V. Cruz confirma su presencia al mismo, dice: “Yo vengo de arriba de

⁹⁵ Obra en Anexo.

⁹⁶ 15vo. Enacer San Esteban (Córdoba) del 06 al 11 de febrero de 2017 Por V. Cruz. Y D. Cruz

la Puna, de Casira del Depto. de Santa Catalina, Pcia. De Jujuy. Y desde allí vengo a este encuentro de Enacer, este encuentro de barro.” (Azócar, 2017, 00:02:32) En el mismo video expone D. Cruz (00.30.42 y 00.04.10 respectivamente) el objeto de su presencia en el Enacer “Venimos a mostrar desde distintos lugares como nosotros trabajamos, viendo se aprende todo. Por eso para mí es como un intercambio de conocimientos de nuestro trabajo.” Más adelante continúa con su relato vinculando entonces, la pedagogía del aprendizaje en relación al intercambio, su estado emocional y los modos de producir cerámica en el NOA. Dice D. Cruz:

Yo me encuentro feliz y también para dar conocimiento de cómo es el trabajo de la cerámica (...) no dejamos que se pierda las costumbres de hacer cerámica. Las arcillas que sirven para construir, las extraemos desde distintos cerros, quizás lajas. Nosotros vamos sacando y moliendo las lajas a pala y pico pero no es tan fácil. Hay que ir a buscar, destapar porque todo está tapado con tierra, destapamos la arcilla de varios lugares.

La explicación arriba descrita reitera lo dicho por E. Reynaga: sintetiza los modos de vida, producción y estado de la cuestión de la comunidad de Casira en relación al oficio y al paisaje puneño. El crítico peruano J. Acha en (Giunta A. &, 2016, pág. 23) acuña entre 1970 y 1980 una triada conceptual representativa de un sistema de interpretación de los fenómenos artísticos: “SISTEMA DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y CONSUMO”. En ella expone la tensión existente entre artesanías, las artes cultas o eruditas y las artes tecnológicas o de diseño. Nos preguntamos acerca del rol del arte popular en este caso en un afán de superar el consumo utilitario o estético de la cerámica que sean capaces de interpretar las necesidades simbólicas y de conocimiento de la comunidad de Casira y de los otros pueblos alfareros del altiplano de Latinoamérica en la actual sociedad.

Nancy Chocobar⁹⁷ focaliza directamente el conflicto **del saber y del poder** en relación al oficio desde una perspectiva de la colonialidad (Azócar, 2017 00:35:14)

En el caso nuestro, el de las comunidades diaguitas que es de donde pertenezco, antes la cerámica es como que estaba más activa. Por esta cuestión de conflictos territoriales que nosotros tenemos, la cerámica fue un poco dejada de lado. Es un poco también volver a retomar las técnicas del oficio que vienen entre generaciones y que es ancestral. Poder implementar nuevas técnicas que sí tiene la cultura occidental.

⁹⁷ Ex alumna del IMCAEV. Descendiente de las Comunidades originarias de Chuschagasta y Tolombón de la nación Diaguita, actualmente en lucha. Pcia de Tucumán. Sobrina del cacique Javier Chocobar asesinado por conflictos territoriales En https://www.territorioindigena.com.ar/Casos?id_conflicto=74 Consultado 06/10/de 2021

En el folleto publicitario del XV Enacer con el lema “Modelando la diversidad” se titula y desarrolla los objetivos del Encuentro y su difusión. En negrita del original leemos: “**Tal vez en casi toda casa de ceramista haya una olla hecha por manos de Casira.**” En un apartado con fondo color, se lee una **explícita invitación** a ceramistas del pueblo de Casira, Jujuy:

“(…) para dar a conocer su trabajo ancestral con la cerámica, para difundirlo y valorarlo. Ellos vienen, con gran esfuerzo a compartimos su trabajo. Este pueblo, situado a unos 20 km de la Quiaca, está fuera del circuito turístico, fuera de las señales de teléfono e internet, por lo que este aislamiento trae por un lado que se conserve lo tradicional pero también la dificultad de la venta de sus trabajos., de la cual ellos dependen. El traslado de las piezas queda sujeto a intermediarios que generalmente no le dan valor justo a todo el trabajo del ceramista.”

La intencionalidad de la invitación la fundamenta una de las organizadoras del Encuentro, Natalia Chirra⁹⁸:

La idea de invitar a V. Cruz y Gonzalo Contreras viene del Barro Calchaquí 2016 (...) A nosotras (ser refiere a las organizadoras Paula Güning, Laura Daltoe, Valeria Berro y ella misma) nos pareció importante –era el 15avo. Enacer que estén representados todos los sectores. Y también que los pueblos originarios estén presentes, brindarles darles una mano... A ellos les cuesta un montón vender lo que hacen... Viste que Casira está en... muy adentro, cerquita de la frontera como de Villazón para adentro, siempre se les hace como más complicado, y otras complicaciones, más cuestiones de la zona...

Debatimos bastante entre nosotras, pero viste que el Enacer... la gente paga su inscripción... como todos. Y nada, en este caso, decidimos nosotras pagarles las entradas y cubrirles la estadía como para que puedan venir. Nos pareció importante que puedan venir, eso, que estén! Entonces sí, ellos vinieron, dieron un tallercito de ollas, Virginia y Crucito (Damián) también, y después estaba una mujer que se llama Eusebia, y bueno...dieron su taller, hermoso...y después estuvieron vendiendo sus cosas. Bueno... todo eso trajo un poco de rareza en jaja en la gente más vieja del Enacer, no? No por ellos especialmente, sino que en realidad si ellos vendían porque no podían vender otros...bueno esas cosas difíciles a veces de manejar (...) Nosotras decidimos que salga del fondo del Enacer los pasajes de ellos, en realidad se nos planteó la duda de hacerlo por esta cuestión de que todos los ceramistas se pagan su pasaje, su inscripción, y que son igual que todos, y digamos que hacer esta diferencia con ellos es saber, que estábamos rompiendo con lo estipulado de alguna manera...la verdad es que, como organización, yo siempre hablo de las cuatro que estábamos organizando, de Paulita, Laura Daltoe, Vale y yo...bueno, en realidad eso...lo sentimos como que tenía que ser así, como...no preguntamos mucho, veníamos preguntando todo...y en esto dijimos “no nos pueden decir que no”, queremos que ellos estén. (...)

También me parece interesante que esto pueda ser siempre, la verdad, que se puedan elegir inclusive Pueblos Originarios de cada zona, no? Porque digo...si se arma en el sur pueden ser de allá...viste? Sólo que en ese momento nos era a nosotros...nada, teníamos el contacto, sabíamos que la gente lo necesitaba y bueno...estuvo bueno. (N. Chirra Entrevista personal realizada 10 de agosto de 2021)

⁹⁸ N. Chirra alfarera, ex alumna del IMCAEV. Vive y trabaja en Córdoba, una de las organizadoras del 15avo. Enacer

La entrevista expone abiertamente el problema que subsiste abierta o solapadamente en los Encuentros y que aún no está resuelto dentro de una decisión situada en una Asamblea por los delegados. N. Chirra rescata la relación entre la geografía del NOA con características en los modos de producción cerámica de los alfareros de Casira y las consecuencias de su comercialización de los objetos. Retomamos el pensamiento de A. Quijano en cuanto a **la formación de la experiencia y el patrón de dominación** que vuelve a estar presente en su realización, tema ya recurrido por E. Reynaga. Aparece el binomio del “ellos” y el “otros” como una visible exposición de un tiempo homogéneo cristalizado de cerámicas anacrónicas y de historias solapadas que en estas controversias comienzan a desolapar. Desde la misma afirmación “no nos pueden decir que no” por un lado, como un intersticio en la resistencia explícita en el deseo de hacer el pago de los pasajes sólo a los “originarios”. Por otro lado, como rescata N. (Richard, 2006, pág. 46) de “algunas visiones del territorio sobreprotegen lo local como el refugio nostálgico de la pureza de una cultura originaria que debería preservarse de las contaminaciones de tráficos que exagera la globalización”. ¿Cómo sostener, entonces un sistema de producción cerámica cuasi artesanal en la voracidad del capitalismo global? ¿Cuál es el rol del Enacer como organización instituida, en la propuesta de “Fomentar el arraigo a nuestras tradiciones histórico culturales a partir del conocimiento de técnicas autóctonas representativas de diferentes zonas y/o comunidades⁹⁹”? Y, a partir de esto, la actualización del trabajo cerámico a partir del uso de nuevas técnicas y maquinarias complementarias. Interpretar y decodificar la idiosincrasia norteña nos acerca, en su Exordio a las “categorías de un pensar americano” (Kusch, 1999 [1962], pág. 19) desde un pensamiento situado en el ser y en el estar. Se observa en la decisión de las organizadoras una intencionalidad explícita de dicha presencia. Esto refuerza el valor de otros encuentros y formatos (el Barro Calchaquí, el Simposio Internacional de Cerámica en Avellaneda) para retroalimentar la confianza y el afecto, en el deseo de la transmisión, la empatía y la ayuda mutua. ¿Con cuáles modos el Enacer como organización institución sujeta o expulsa a las minorías desprotegidas y/o postergadas?¹⁰⁰ En este caso creemos que se estaría de alguna manera cumpliendo el ítem enunciado en el Anteproyecto de Reglamento en la posibilidad

⁹⁹ Extraído del Anteproyecto de Reglamento

¹⁰⁰ Otro Caso similar aconteció en San Rafael, (Mendoza 1999) cuando un grupo de ceramistas con discapacidad visual solicitó vía epistolar a la Comisión Organizadora la venta de sus cerámicas, ésta les fue denegada. Carta original obra en el IMCAEV

de unirnos *todos los sectores* (todos los otros posibles) y hacer un arte, como un gesto representativo de nuestro pueblo. Recuperamos la pregunta ¿Cuál sería entonces el arte de nuestro pueblo? La ceramista argentina Beatriz Orosco lo plantea desde su propio trabajo de modelado (Orosco, 1992)

La mayor dificultad del arte auténtico es llegar a quien lo ve en profundidad, por eso no me he propuesto la búsqueda de la belleza, sino del sentimiento que ella conlleva. Nuestra Latinoamérica espera todavía un nuevo descubrimiento. ¿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.

6.22 El vacío es la forma¹⁰¹

Al preguntar por el taller dado en el Encuentro, la ceramista Olga Tarditti aborda el tema desde la imagen de la cerámica originaria americana y también desde una perspectiva de género:

(...) esta propuesta de vacío y forma –de modelado en pequeño formato no necesariamente trabajamos con imágenes...con imágenes americanas sin hacer una diferenciación de culturas; trabajamos con imágenes de Mesoamérica, incaicas, preincaicas, del NOA Argentino...No hubo una diferenciación de las culturas. (...) en realidad la propuesta en sí el taller y un poco gran parte de mi trabajo tiene la mirada, por más que la obra acabada tiene un concepto más actual o –podría decirse contemporáneo, la mirada está generalmente puesta en la cerámica originaria. No necesariamente la cerámica de este territorio...ayer justamente subí a mi muro un video de un trabajo que estoy realizando que estas sí son sobre una imagen comechingona –de una figurilla comechingona y tiene que ver con las mujeres en su territorio más allá de las temporalidades que habiten, en el territorio que habitan... (O. Tarditti Entrevista personal realizada 03 de septiembre de 2021)

Las frases de la tallerista nos llevan al comienzo de este capítulo: dar lugar al encuadre del título “Historia abierta, tiempo múltiple” una suerte de heterocronía que justifica la narración también abierta, en lo territorial y de lo epocal con las formas simbólicas rescatadas de un ayer y reactualizadas en otros horizontes.

¹⁰¹ 15avo. Enacer San Esteban (Córdoba) del 06 al 11 de febrero de 2017 Por Olga Tarditti



[Figura 128 (Izq.)] O. Tarditti posa junto a las piezas logradas en su taller. [Figura 129 (Der.)] Ejemplares cerámicos trabajados en la propuesta.

Fuente Ambas fotografías gentileza Caro Molignani Minka por O. Tarditti



[Figura 130] Vista cenital del resultado de la horneada.

Fuente fotografías gentileza Caro Molignani Minka por O. Tarditti

6.23 Taller de cerámica comechingona. Horneada a cielo abierto¹⁰²

En la descripción de su propuesta llevada al Encuentro de San Esteban, K. Garrett relaciona el recurso utilizado, las cestas textiles con el resultado en el tratamiento de superficie de la cerámica: las improntas en relieve. La práctica realizada reactualiza la cerámica originaria comechingona:

(...) básicamente lo que hicimos fue...yo llevé canastos, distintos tipos de cestos elaborados con distintos materiales y con distintas tramas, tramas de cestería y lo que hicimos fue usarlos a modo de contra molde y por presión ir agregando arcilla hasta formar cuencos, y, en estado cuero desmoldar y dejar los cuenquitos con la impronta...que así era la cerámica originaria de esa región (...) Tienen de cestería, en fibra natural por supuesto y también de...si, básicamente son de cesto; es más, se han podido reconstruir algunas técnicas de cestería a través de la cerámica, de las improntas que han quedado. (...)Este fue un taller muy breve – de un día, muy numeroso porque hubo como 70 personas, o 75...y bueno, al día siguiente lo que yo hice un par de días después, con algunas de las piezas pequeñitas hice una horneada a cielo abierto con bosta animal, para mostrar cómo es una técnica originaria de cocción cerámica. (K. Garrett Entrevista personal realizada 14 de agosto de 2021)

La técnica cerámica desarrollada por K. Garrett se encuentra explicada en el libro “Argentina indígena en las vísperas de la conquista” de (Rex González A. & Pérez, 2000, pág. 120)

Las artes textiles están atestiguadas por la gran cantidad de torteros de cerámica, hueso y hasta de loza en la época de la conquista. Debieron de poseer una excelente técnica para el tejido de redes, cuya impronta se ve en los fragmentos de alfarería. Seguramente las rellenaban con paja u otro material perecedero y luego las recubrían con barro, de modo que en el interior de la pieza cerámica así fabricada quedaba la huella en la red. Debieron emplearlas para la caza y la pesca, particularmente algunos grupos que habitaban en las orillas de Mar Chiquita. También se encuentran señales de canastería en la parte externa de los cerámicos, pero no sabemos si se trata de una *técnica de confección o de un recurso decorativo*.

La última frase en cursiva podría hablar de ambas situaciones en simultáneo. Una técnica de realización que soporta un material blando para tomar la forma como una moldería no restringe la cosmovisión identitaria. En el rasgo logrado a partir de ese útil o enser cotidiano como lo es un tejido o canasta con surcos en cierta manera identifican ese especial tipo de cacharros. De hecho, a la cerámica comechingona se la reconoce, entre otros aspectos por las huellas o surcos marcados por la presión en la arcilla en su estado plástico.

¹⁰² 15avo. Enacer San Esteban (Córdoba) del 06 al 11 de febrero de 2017 Por K. Garrett

6.24 Silbatos comechingones/sonajas antropomorfas¹⁰³

El Taller de Silbatos comechingones/sonajas antropomorfas llevado a cabo por Gisela Molina¹⁰⁴ que aborda el concepto litoraleño y comparte su pedagogía. En la ciudad de Cayastá, pcia. De Santa Fe existe un patrimonio cultural en el sitio histórico “Santa Fe la Vieja”, con un acervo cerámico hispano indígena compuesto de ladrillos de adobe, tinajas, jarras, pipas, platos, contenedores, cabezas de loros como apéndices de vasijas, cuencos, botellas. Todos estos objetos se encuentran conservados en el Museo del Sitio, siendo de suma utilidad como recurso didáctico para los talleres de cerámica y referente histórico. Sabemos que los recursos naturales y tecnológicos estaban relacionados como materiales en la fabricación de vestimentas, instrumentos, herramientas: arcillas, huesos, maderas, fibras vegetales, carbones de la época de los primeros asentamientos poblacionales. Actualmente ese legado sirve como antecedente para elaborar material y simbólicamente los silbatos, las cazuelas, los animales oriundos del lugar, los fetiches. La vinculación entre el pasado social de los antiguos habitantes y el presente **organizados metodológicamente** por un taller de cerámica, constituyen en los que enseñan y aprenden una mirada local tecnocientífica. Ellos deben emitir supuestos e hipótesis al observar y escribir relaciones, deducciones, preguntas entre los objetos cerámicos del Museo Etnográfico y los de elaboración actual y sus funciones. Este proyecto está atravesado por la perspectiva decolonial, por esto lo vinculamos directamente con la definición de J. Frías sobre la ecocerámica.

En su libro “Inclusiones” N. (Bourriaud N. , 2020, pág. 71) desarrolla la idea de la **estética del capitaloceno** donde cultura, naturaleza y residuos se problematizan al igual que los recursos a explotar. Lo que se sintió lejano y hasta incluso desconocido en el 1er. Enacer (1988) es la idea cierta del **calentamiento global**^{xxxii}. El uso racional del suelo o los recursos reciclables y los no renovables; por lo menos intencionalmente no fue puesto en discusión. Hoy es muy probable que surjan mesas de debates o propuestas donde la noción de desarrollo sostenible, el reciclado, los incendios forestales, la mega minería y otros problemas ambientales estén expuestos como parte de los problemas a resolver. Esta idea

¹⁰³ 16avo. Enacer Solar De La Guardia (Santa Fe) del 15 al 20 de julio de 2019 Por G. Molina.

¹⁰⁴ G. Molina Ceramista docente en Santa Fe. Utiliza arcillas locales para su producción. Lo escrito es parte de la entrevista, pudo realizarse de manera entrecortada mediante audio de wasap el 28 de junio de 2021 porque comenzaba su actividad docente semipresencial.

expone abiertamente la tensión con la idea primigenia de un paisaje inalterable y definitivo que también nos incluye a los ceramistas.



[Figura 131] Producción cruda del Taller de sonajas

Fuente Fotografía gentileza G. Molina



[Figura 132] Participantes del taller junto a la profesora

Fuente: Fotografías gentileza G. Molina

7 ¿Qué es un puente?

Recuperamos de una frase dicha por T. Corte el concepto “puente” como una imagen pregnante por su proyección material y metafórica. Un recurso que nos permitirá seguir reflexionando críticamente el problema del otro. Un recurso que habilita nuevos pensamientos pero no desde una racionalidad técnica sino humanística. La lista que sigue enumera talleres realizados en diversas Sedes. Indican una **intencionalidad** de transmitir los aspectos locales materiales, cognitivos y axiológicos de la cosmovisión americana de la cerámica en los Encuentros Nacionales:

La Construcción de un horno a leña por E. Villafañe y todas las delegaciones del Enacer; la *Demostración de paleteado* por Maneno Llinqarimachiq (Perú); el *Modelado indígena* (Mochino, Nazca, Wuiwuica) por Liliana Quiroga, los *Maestros olleros de Casira* por V. Cruz y D. Cruz; la *Búsqueda, clasificación y mejoramiento de las arcillas locales* con la Proyección del video de la Universidad Indígena de Tauca, Venezuela por P. Dickinson; la presentación de *El sitio arqueológico Chico Alfares* por el Equipo interdisciplinario conformado por Yagas, Silvero, Bordín y Palsikousk; la *Clínica de construcción de Udu Drums* por Hernán Vargas; el *Diseño huarpe* por Cecilia Segal; *Presentación de arcillas y caolines de Piedra Grande* y *La Toma Arcillas locales* por S. Vitulic; el *Taller de leyendas y construcción de un horno de papel* por V. Dillon y Viviana García, *Talleres de reflexión cerámica Argentina* por todas las delegaciones (En la enseñanza pública, privada y específica, en la comercialización en ferias, mercados artesanales, en la producción artística en salones, becas, subsidios, fondos en organización, encuentros, congresos, asociaciones y en las Conclusiones); en la *Recuperación de las Artesanías y diseños de origen huarpe, con sentido vital y actual* por Celia Segal; la *Visita a las Peñas Blancas y reconocimiento del pueblo* por la delegación de Humahuaca; la *Demostración de la técnica del paleteado y quema andina* por S. López Fabián, entre otros.

T. Corte intenta explicitar las causas de un viejo problema en Latinoamérica:

T. C.: El tema con los originarios es que son 500 años de opresión, entonces hay una desconfianza muy grande. Y creo que ahí está el carácter euro céntrico y antropocéntrico con el cual nos estamos manejando...o sea, efectivamente vos estás con tus tiempos... Los tiempos de los pueblos originarios son otros tiempos.

J. B.: Otros tiempos... Es un problema de etnografía, un tema etnográfico...

T.C.: ...exacto, es un problema cultural, es un problema de la derrota, es un problema de la conquista, es un problema que existe...o sea, es así. (T. Corte Entrevista personal realizada el 10 de mayo de 2021)

Debemos reconocer que si bien los ejes para estructurar orgánicamente los Enaceres fueron planteados en la Asamblea General de Humahuaca en 1991 como objetivos, éstos quedaron en principio como intenciones. Sin embargo, ciertos tópicos surgidos en los testimonios de manera solapada nos indicaron salir al cruce de ellos con las fuentes disponibles para asentar posiciones y rescatar dichos relatos para ser tenidos en cuenta. Nos preguntamos, cómo podríamos tender puentes entre generaciones interculturales en los Enaceres y para qué hacerlo, entendiendo que en el mismo concepto decolonial conlleva el sentido de frontera en su perspectiva literal y metafórica. El Enacer es un marco de realización de múltiples prácticas donde las relaciones entre sus participantes internalizan de manera implícita o explícita **el problema del otro**. En su libro, explica T. (Todorov, 2008, pág. 221) las diferencias existentes en la realidad que podrían dimensionarse en tres ejes. Desde un plano **axiológico**, esto es las valoraciones y estima entre las personas, en un segundo plano, el **praxeológico**, desde la acción de alejamiento o acercamiento de acuerdo a la imagen propia o externa entre ellas. Finalmente un último plano, el **epistemológico** o del conocimiento. Esta apretada síntesis que debiera incluir todos los cruces, relaciones y afinidades entre planos no intenta explicar más que la complejidad del problema y sus implicaciones. Entendemos que el Encuentro como todo dispositivo social, supera la ponderación (si es por el amor o por el odio) desde las lógicas de las asimilaciones interculturales logra resolver. O muy por el contrario, genera invisiblemente las identificaciones resultantes de los de adentro y los de afuera, las pertenencias con las dinámicas expulsivas.

T. Corte continúa su imagen de **puente**:

El Enacer creciera como tenía que crecer, y después terminó retomando en el indígena; porque después hay un problema, que vos para ser indígena –y esto me interesa mucho decírtelo: vos tenés que tener un puente ¿Qué es un puente?

Un puente es concretamente Gastón Contreras. ¿Quién es Gastón Contreras? Un chico hijo de una tucumana y un santiagueño, que se van a vivir a Buenos Aires, dónde nace y vive... pero todos los veranos lo llevan a ver a su abuela tucumana o a la santiagueña, ¿Qué hace? entonces cuando él puede se hace artesano... y cuando tiene la edad se va él a vivir a Salta. Entonces ¿Qué pasa? Vos tenés un tipo con las dos culturas, es también como Moira Millán de los mapuches.

Moira Millán, weichafe y dirigente mapuche es hija de un legendario maquinista del Ferrocarril, la “Trochita”. Moira estudió en Bahía Blanca, hizo la escuela secundaria en Ingeniero White entonces puede subir un peldaño en la cual pueden ver las dos culturas y operar. Y ese es el tema, entonces...Barro Calchaquí es realmente el único lugar donde nosotros pudimos hacer eso que planteábamos: invitar a los originarios. Y después, como hijo del Barro Calchaquí tenemos a Casira. (...) (T. Corte Entrevista personal realizada 10 de mayo de 2021)

Avizoramos el problema por lo cual hoy nos detenemos a escuchar. Queda planteado desde el abordaje de algunos de los casos arriba escritos para futuras investigaciones. Ora desde su resolución formal, conceptual, material o de otra índole que ponga en relieve las marcas del carácter autónomo, original y latinoamericano en el dispositivo Enacer.



[Figura 133] Patricia Funes (Izq.) y J. Balo (Der.) en un pozo de arcilla en El Bolsón.

Fuente Fotografía de mi propiedad

Conclusión final

Recuperamos el volumen de lo escrito como aporte el relato del entrevistado con la valoración del **testimonio directo como participantes**. También la de mi propia **biografía** como ceramista observadora y participante. Entendimos la complejidad de abordar la totalidad de los talleres y prácticas realizadas en los Encuentros. Cada uno de ellos con un promedio aproximado de 600 encuentristas, cada uno con más de 40 talleres como datos duros según cronogramas e inscripciones; en su trayectoria de vida atravesó varios gobiernos democráticos con sus distintas políticas. Entrevistamos a ceramistas que cumplieron distintos roles en los Encuentros: talleristas, participantes, organizadores, ceramistas fundadores, docentes, artistas, fabricantes obreros, de pueblos originarios, estudiantes, vecinos y también de nuestra propia participación. Esta **diversidad de miradas** nos permitió acercarnos a **la reflexión crítica** en la elaboración de los textos. En la medida que realizamos las entrevistas, hemos recepcionado en los relatos el compromiso de la palabra, la alegría y el agradecimiento de haberlo hecho, en la colaboración de la confección de esta tarea.

Se presenta formalmente escrito y ordenado en función del recorte de la investigación como **una actualización teórica y de práctica cerámica** producida en los Encuentros. Deducimos que todos los conocimientos cerámicos son universalmente válidos y ninguno superior a otro. Todos conforman el capital cultural heredado aplicándolo como útil, posible y accesible en el tiempo y en el lugar específico de las Sedes.

Tal como lo explicitamos por definición primero y por los casos presentados después, entendemos a los **Encuentros como dispositivos**. Confirmamos por todos los casos presentados en su diversidad que es por su **estructura estratégica** en la organización, difusión y producción de talleres de cerámica la de adecuarse a las Sedes de manera dinámica para su participación. Esta se presenta de manera empática y colectiva; aún atravesados por las lógicas de las dificultades en la organización que resiste durante más de treinta años. Este andamiaje estratégico conlleva en su conformación **los acuerdos y los disensos** que las mismas confrontaciones dentro del marco del Enacer permitieron ser problematizadas como así también lo que aún permanece silenciado y con esto **crystalizado** en el saber cerámico y sus vinculaciones, que consideramos aún nos falta su reflexión crítica.

Los Encuentros poseen ejemplos aquí desarrollados que en todos y cada uno de **los ámbitos** identificados en la historiografía de la cerámica argentina, escrita al comienzo de esta investigación. Ellos son: los rituales en función del fuego que permiten extender los mitos en su temporalidad festiva y de creencias; en las actividades de la cerámica popular de las localidades Sedes, en las fábricas baldoseras y cooperativas de la industria cerámica que incluyen su extensión cultural; y la racionalidad técnica presente en las construcciones experimentales.

La descentralización llevada a cabo en un mundo sin centro fijo, continúa aún sin subvertir equitativamente la producción de teoría cerámica local como conocimiento situado para su transmisión en el presente y en un futuro cercano.

En relación al **Eje Paisaje**, una de las mayores riquezas aportadas por el perfil descentralizador del Enacer por las cambiantes Sedes llevó frente a los ojos de los encuentristas tantas geografías como localidades resultantes. En el mapa presentamos la localización de las mismas que muestran con su ubicación **la distribución geográfica** de los recorridos encuentristas trazando como una línea imaginaria los desplazamientos. Aportando con esto la visión de presencia, concentración o ausencias de Encuentros en el territorio argentino.

El concepto **tiempo** en el espacio paisaje se transita ejecutando una tarea en primera instancia como turistas que arriban a la Sede. Incluimos el concepto *turistas* con todo el bagaje que implica el turismo que permanece con su tiempo real y mental de turista en tanto consumo, valoración y apropiación en un determinado tiempo y lugar. Ríos, quebradas, lagos, montañas en el ser del ceramista y el hacer de la cerámica porque el **espacio paisaje** fue connotado por nuestras personas y las experiencias que logramos en ellas. Salvo los nativos de cada Sede somos siempre turistas de una semana, siempre falta algo en la percepción temporal: turismo, viajes y ceramistas, tema que vinculamos a la noción de **radicante**, término de N. Bourriaud. Ocupamos el paisaje con el cuerpo alrededor de un fuego, ponemos **el cuerpo** para caminar, atravesar y llegar. Las **prácticas performáticas** como mimesis son casi biomorfos pues incluyen el concepto cuerpo parcial o completo en todos los sentidos. Ponen en cuestión modelos de ser y de hacer permitiéndonos pensar en otras formas de existencia de las ya caracterizadas por nuestros modos específicos de habitar el suelo. Como

lo son pararse o caminar en él a intervenirlo haciendo otros cuerpos utilizando nuestros propios cuerpos en la acción sobre el paisaje, que nos indiquen nuevos recorridos.

La idea de atravesar **la experiencia como un modo de suspender el tiempo**, tomando en cuenta el proceso de trabajo que le otorga el ceramista un grado de involucramiento, y la actitud que lo conduce a otras búsquedas e intereses, ¿Debemos despegarnos de las improntas, deshacer las propias vivencias como un flâneur tomar un rumbo incierto? Es difícil, es posible. Argentina y otros países de Latinoamérica como Brasil, Chile, Venezuela, Uruguay por citar algunos de ellos necesitan que de modo urgente escribamos nuestras propias teorías para reconstruir las experiencias artísticas en sus contextos diversos.

El espacio del arte nos permite, en la interpretación individual y más aún la colectiva **atravesar las experiencias estéticas como resistencia y como emancipación.**

Los materiales de la naturaleza y el encuentro son sólo recortes de un gran universo que como discurso orbita en la idea personal o colectiva de paisaje. Desde lo estético, técnico y también científico fueron implicados como **ejercicios ficcionales** pues los ceramistas cuando realizan las prácticas cerámicas creen en esas prácticas. Proyectan en el territorio una idea de futuro, es la latencia de un tiempo. Los mapas mentales, los registros personales o las imágenes que circulan de las prácticas artísticas de land art son también dispositivos de conocimiento con potencial expresivo y narrativo que nos motivan a preguntar a partir de lo hecho en los Encuentros los **cómo construimos conocimiento** sobre sitios que jamás hemos visitado. Los cómo podríamos proyectar en él, como fue el arte efímero natural de Junín de Los Andes. Esos esquemas posibilitan la **desfuncionalización** de la inconsciente arquitectura territorial individual y colectiva, porque los imaginarios se van constituyendo por lo viajes organizados en general por los Centros de Estudiantes que participan activamente en la organización de los contingentes, caso El Bolsón, Humahuaca y San Esteban.

El andamiaje de saberes perceptuales, proveyendo de nuevos lugares no sólo de materia prima sino en la imaginación de nuevos escenarios. El estímulo creativo se retroalimenta con estas esferas del saber y percibir los horizontes, literal y paradójicamente hablando. Con la inclusión masiva de celulares los ceramistas supimos previamente a dónde íbamos a partir un poco antes del año 2000 y en adelante. Los paisajes como contextos de las Sedes, fueron promotores de inspiración literal y metafórica, territorio ancestral y discursivo también en

pleno seno de la idea de una catástrofe climática. Decimos que el arte cerámico organizado de manera colectiva construye **un modelo alternativo** de mayor inspiración para nuestras propias prácticas y también para otras actividades humanas.

La actual crisis ecológica nos conmina a replantearnos **el espacio ambiental** más allá de comprenderlo como estancia de Encuentro. Los problemas ambientales en la extracción de arcillas con movimiento de suelos nativos; las quemadas desproporcionadas con leña y madera de los montes, el pie de monte y de los bosques.

Un problema a descristalizar como discurso naturalizado enunciando puntualmente las problemáticas con **perspectiva de género** en todas sus diversidades y que aún se adeuda en las Asambleas. La **despatriarcalización** territorial con perspectiva indigenista en el debate actual, entre otros problemas dentro de la red simbólica que representa los intercambios simbólicos y materiales en el dispositivo Enacer.

Existen **asociaciones** de ceramistas que podrían ser incluidas en el debate y están resistiendo aún de manera atomizada. Como por ejemplo “Hornos sin fronteras”, “Ceramistas por el territorio”, “Ollas cooperativas”, “Cerámica Ranquel”, “Hornos a la minga” entre otras. Argumentamos que pensar el mundo post pandemia implicará analizar críticamente la cosmovisión dominante y contribuir a un desplazamiento ontológico que posibilite responder nuestras inquietudes como **semi extractivistas**. En la acción del “despatriarcado” de los territorios en ventaja de todas las mujeres y de los primeros pueblos abogando una necesidad vital frente al exterminio. Incluyendo los incendios provocados como así también la explotación laboral.

Observamos en los relatos obtenidos que los paisajes contexto de las Sedes fueron percibidos como **espacios privilegiados** asignado al trabajo del hacer cerámico. En las prácticas aquí presentadas lo reconocemos como un valor intrínseco añadido a las prácticas. Estos espacios de privilegio también podrían proyectarse en nuestras sociedades resultando vitales para el futuro de la humanidad, en tanto posibilitan como un **plus de estímulo** a la **creatividad para resolver problemas**. Esto incluye un espíritu crítico, el intercambio empático de saberes, la trascendencia de la experiencia más allá del objeto cerámico y el vínculo con un otro y con la historia de los Encuentros.

Afirmamos que **el eje experimental** es troncal en el contexto de aplicación en los Encuentros de manera planificada por los talleristas, colectiva por los asistentes y con los insumos

disponibles en las Sedes. Porque posibilitó poner a prueba las hipótesis tecnológicas ideadas en otros contextos de producción de conocimiento y falsear o no las hipótesis en su puesta a prueba desde la tecnología como lo es la química aplicada en la experimentación.

La participación de los asistentes y talleristas como **espectadores** retroalimentaron con dudas y preguntas el mismo proyecto puesto a prueba. A menudo aparecen comentarios enfrentados a los procesos de obras como juzgándolas desde un statu quo dominante e insistente. Es muy probable en otras oportunidades los espectadores intentan nominar en silencio lo que ven y desconocen, intuyendo que esas nuevas prácticas son necesarias para la transformación de la cultura cerámica. Dar el lugar al **proceso como un pasaje** creciente de la intuición a una consiente racionalidad técnica.

Hemos identificado en **las prácticas disruptivas** realizadas en los Encuentros componentes operatorios del arte contemporáneo. Lo entendemos como la ruptura cotidiana de la percepción que rompe estereotipos en la mirada y que construye otras tramas a partir de un determinado tema. Surgen como cruces de saberes multidisciplinares a la par de los conceptos de la cerámica tradicional en la factura o realización de las obras o procesos. Lo interpretamos como **una actualización del lenguaje cerámico** que justifica la nominación de disrupción o trasgresión como una nueva lógica que marca un corrimiento en los límites clásicos del arte cerámico. Ellos son:

La inclusión o exploración de superficies ásperas por elementos minerales “dificiles de identificar” o desconocidos por las grandes mayorías, la materia prima desde la ciencia o la ficción en la construcción metafórica, la participación performática de los ceramistas, las corporalidades desafiantes entre la materialidad y la discursividad, los elementos descartables en las construcciones (los llamamos “hornos póvera), la reducción del oxígeno en las pastas y en las superficies como plano estético, la exploración en otras formas no convencionales de horneadas, la participación masiva en megaproyectos: la monumentalidad, las acciones populares desde el hacer cerámico en la asistencia básica del alimento (cooperación, producción y alimentación) , la fabricación de hornos y la horneada sin otro objetivo que su propia construcción, la experimentación en otros ámbitos de trabajo y la cruza entre soportes y disciplinas artísticas.

Consideramos que en el presente la teoría cerámica incluye en su cuerpo estas nuevas experiencias, formulaciones, construcciones como actualizaciones de sus encuadres que en definitiva atraviesan lo técnico y lo estético en su corpus artístico. Es en el **lenguaje creado** donde radica la clave de la importancia de la experimentación. Es en ese universo donde se crean términos, se desafía a la gramática del arte para ajustar lo mejor posible lo que se quiere crear y por lo tanto **nominar**. Es este lenguaje específico el que promoverá lo que querrá ser dicho en un futuro. Es la práctica y la teoría una unidad indivisible La **praxis** en tanto se ha puesto a prueba en los Enaceres: la práctica alimentó los marcos teóricos de los posibles y fue con la provocación de los imposibles que ocurre el **desplazamiento** de los límites críticos de los conceptos y de los procedimientos. Esto es lo que generó las suficientes excepciones producidas dentro de los Encuentros y no en otros contextos. Estas excepciones, afirman que el paradigma conservador de la colonialidad cerámica como algo intocable nos notifica de sus averías en el sistema. Caso de los “hornos de papel” como “hornos póvera” que además de diseminarse cuantitativamente en la Argentina se han modificado cualitativamente como los **“hornos escultóricos”**. Consideramos un valioso aporte directo por la envergadura de su elaborada construcción y su accesible adaptación. Los hornos escultóricos son un claro ejemplo de un aporte que recupera lo aprendido en el 1er. Enacer que augura un camino de superación tecnológica y poética. Es en el proceso de construcción la parte integrante y vital de todo desarrollo futuro como así también de una constante ampliación que vuelve a elaborar la tradición pasada.

Al comienzo de la investigación nos propusimos indagar en un aspecto nodal de la cerámica que es su **aspecto procesual**. Podemos afirmar entonces que el paso a paso dentro de un marco empático y reflexivo es determinante para los aprendizajes compartidos. Esta es la razón por lo que hemos decidido incorporar en todas las prácticas desarrolladas a los fines de comprender los procesos por sobre las obras. **¿Cómo está hecho?** Bajo este título nos propusimos dejar escrito justamente los procedimientos realizados, los recursos utilizados y las técnicas que llevaron su realización narradas en primera persona, en la voz de sus autores. Es en el diseño de estrategias interactuando entre colegas para resolver las contingencias entendiendo que **forma, contenido cerámico y función** son una unidad indivisible en los procesos constructivos por sobre el plano interpretativo. Priorizando los

conceptos operatorios del arte hablamos del tiempo, del espacio, de los materiales y las formas.

Un significativo y multiplicador aporte de los Encuentros son los diversos **formatos de trabajo** que por su numerosa y activa participación nos indica una **desacralización del taller individual**. El resultado nos lleva a trabajar frente a un otro y mostrar y recibir con generosidad las técnicas y las estrategias laborales. Estos otros formatos que siguen a continuación **podrían provenir** del Enacer: el Barro Calchaquí (como su continuación de Encuentro Nacional o Encuentro Latinoamericano); el Colectivo Cerámica en Uruguay, los encuentros en Casira en Jujuy. Paisaje, cerámica y trabajo se funden afectivamente en el intercambio de saberes y procederes no sólo desde el plano artístico sino significativamente como un **hecho afectivo y social**.

Con respecto al encuadre **decolonial** hemos recortado para ser analizado el ítem del Anteproyecto de Reglamento que usamos como documento de base y marco teórico. Hemos encontrado ciertas contradicciones entre lo enunciado y las prácticas realizadas. Tenemos claro que heredamos marcos teórico creados en Occidente con foco en el siglo XVIII conformando cierta **idea estética** y a partir de ello, de una cosmovisión dominante. Registramos que muchos desencuentros entre ceramistas en los Enaceres provienen de las diversas escuelas de origen y que probablemente para acercarnos a lo diferente debemos desarrollar empatía primero y capacidad analítica, cultural e histórica para conocer desde el bien lo que significa la otredad en una segunda instancia. Registramos que aún nos debemos **la construcción de puentes decoloniales** como puntos de partida en la toma de conciencia del problema primero para poder destrabar las situaciones conflictivas elevando el platillo de la balanza hacia poder encontrarnos desde un saludable intercambio frente a las lógicas de una coalición.

Dentro del territorio inscripto como **paisaje mental** en cada uno de los Encuentristas tanto en lo que imaginamos antes de llegar como durante el Enacer y luego al despedirnos. Realizar la pregunta e incorporar qué entendemos como encuentro. Saber cerámica no alcanza como prerequisite de solución, pensar cómo queremos encontrarnos tampoco, ni escribir intenciones en un Manifiesto. Sin embargo son aproximaciones a una forma amable y respetuosa de **arreglar nuestra casa que es el Enacer**. Decimos el respeto como

entendimiento que precede al juicio aniquilador y ofensivo. Es en este un particular momento cuando cumple la función estratégica como dispositivo: la de la transformación, la de buscar respuestas, la de problematizar y la de actuar a través del arte en pos de la **decolonización** del saber. Aclaremos que este objeto de estudio como fenómeno fue transformándose conforme pasaron sus treinta y cuatro años de vida. Un trayecto que también nos transformó a nosotros como encuentristas, porque los encuentristas somos los “hijos del Enacer”. Es por esto que para poder obtener mejores respuestas, primero debemos atravesar el trabajo de construir con “puentes de oro” una invitación al bien común.

Hemos recolectado infinidad de imágenes que solidariamente aportaron los encuentristas participantes. Adjuntamos las necesarias para dar cuenta y comprensión de las experiencias realizadas desde lo concreto, material y estético para las presentes y futuras generaciones de ceramistas. Lo pensamos como una **historiografía visual** dentro del recorte de investigación, debido a que los talleres respondieron a diversas motivaciones. Desde los recursos comunicacionales comprobamos que las primeras experiencias fueron muy poco documentadas. En los Rakú, en los hornos descartables en el 1ero. y 2do. Enacer y muy abundantes en los últimos. Por ejemplo Facebook de *Hornos escultóricos*, del 16avo. Enacer Santa Fe *Cuna de la Cerámica* constituye como un pasaje de una mirada contemplativa a la era de la virtualidad.

Extrapolamos los textos y las imágenes seleccionadas para el Rakú, el Horno “Vulva”, el Horno de Pan, el Horno de Papel o Póvera a los fines de comprenderlos por fuera de sus contextos originales. A los fines de su **problematización** analítica formal, temática, histórica y cultural en el cruce de los testimonios y las diversas fuentes bibliográficas. Esta extrapolación nos permitió correr el límite arquetípico de análisis. Obtuvimos como resultado un nuevo corpus de aspectos y saberes de la gramática del arte en torno al fuego.

Actualmente un nutrido grupo de ceramistas está organizando el 17avo. Enacer con una convocatoria en @17enacer <https://www.instagram.com/enacer17/>

Sabemos de las múltiples perspectivas que aún quedan por abordar en futuros trabajos de investigación sobre los Enaceres **escritos por ceramistas**. Avances y retrocesos en otras problemáticas enriqueciendo con sus palabras al acervo cultural, artístico y de oficio de la cerámica popular en Argentina.

Anexo

1. El Enacer, antes de nacer. Beatriz Cabezas, enero de 2017

Según yo recuerdo, la idea del primer Encuentro surge del goce de estar juntos....

En 1987 yo estaba disfrutando de una beca de dos meses en la Escuela de Avellaneda. A Emilio Villafañe y Horacio González los había contactado cuando aún la Escuela no existía como tal, sino que era parte de la Casa de la Cultura de Avellaneda. Yo vivía y trabajaba en Puerto Madryn y fui en busca de apoyo técnico. Ellos comenzaron a viajar a Madryn para darnos asistencias técnicas y así también conocimos a Guillermo Mañé.

Durante mi estadía en la Escuela, y también en las oportunidades en que ellos habían viajado para asistirnos en Madryn, las experiencias de trabajo y convivencia habían sido magníficas, y creo que lo que buscábamos era extender esas experiencias a más gente de diferentes lugares. Empezó como un delirio, una utopía. ¿Y si consiguiéramos apoyo para organizar allá un Encuentro al que pudieran asistir más ceramistas? ¿Qué se necesitaría? ¿Será posible? Y como varias veces mientras trabajábamos o estando en el boliche la conversación volvía a salir, ya se iba transformando en una especie de fantasía colectiva, así lo recuerdo yo por lo menos. Estábamos en invierno, y era lindo imaginar que en verano estaríamos todos allá a la orilla del mar patagónico, trabajando, enseñando, intercambiando saberes vinculados a nuestra pasión: la cerámica. Así que me comprometí a hacer todos los contactos que pudiera a mi regreso a Madryn, contando con que allí había un grupo muy entusiasta de alumnos y colegas. Al principio cuando se los planteé me miraron con asombro, pero luego de a poco el grupo recogió la idea y la hizo suya. Salimos a tantear qué podíamos conseguir, y la verdad es que tuvimos mucho apoyo y lo armamos en cuatro o cinco meses. Alojamiento en una escuela pública con internado, el salón del Consejo Deliberante para hacer la muestra, amplia difusión en los medios locales...Pensemos que en 1987 no había Internet, los teléfonos eran caros y pocos y el Correo lento y poco confiable. Así que poder hablar a Buenos Aires desde la Casa de la Cultura, por ejemplo, era una gran ayuda. Había dos grupos de trabajo, uno en Avellaneda y otro en Puerto Madryn, colaborando mutuamente. Nunca que yo me acuerde se formalizó una dirección, recién en la asamblea del 1er. Encuentro se propuso la futura sede y de ahí se siguió trabajando con los próximos responsables.

Me acuerdo haber tomado el micro al Bolsón, y a Esquel, para ir personalmente a proponerles y entusiasmar a los compañeros cordilleranos para que participaran. Lo que ofrecíamos era muy poco, alojamiento gratis y comida económica, talleres, charlas y una semana de

convivencia a un precio de inscripción accesible que ya no me acuerdo de cuánto era. Ahora que lo pienso...no era poco! Era una aventura que, en todo caso, podía resultar más o menos interesante, y por las dudas, la playa estaba cerca... Los objetivos que nos planteamos creo que no están escritos en ningún lado, pero principalmente conocernos entre ceramistas de diferentes lugares, intercambiar conocimientos, buscar solución a problemas comunes, y sobre todo, disfrutar de estar juntos haciendo lo que más nos gusta, que es embarrarnos y ahumarnos. También nos impusimos hacer actividades abiertas al público y una exposición para difundir nuestro trabajo.

En cuanto a espacios de taller disponibles teníamos el de la Casa de la Cultura de Puerto Madryn, que era bastante modesto, con un viejo horno eléctrico. Yo puse a disposición también mi taller que tenía un horno eléctrico grande y uno de pruebas. Acarrearon desde Buenos Aires no sólo montones de materiales sino hasta tornos y otras herramientas de las que carecíamos. Fue terrible mudanza...

El primer Encuentro duró una semana, participaron alrededor de sesenta personas. Nos conocimos muchos de nosotros, trabajamos, debatimos, nos peleamos un poco, comimos, bailamos... y visto ahora, a la luz de lo que ha ido pasando en estos casi 30 años, fue la piedra fundacional de algo que ni siquiera podíamos imaginar. Apenas soñarlo.

2. Anteproyecto De Reglamento

- Crear un espacio de encuentro que convoque a ceramistas argentinos a compartir sus experiencias.
- Concientizar sobre la complejidad geográfica, étnica y cultural de la Nación, entendiendo que en el conocimiento y en la aceptación de nuestras diferencias está la posibilidad de unirnos y de hacer un arte representativo de nuestro pueblo.
- Fomentar el arraigo a nuestras tradiciones histórico-culturales a partir del conocimiento de técnicas autóctonas representativas de diferentes zonas y/o comunidades.
- Actualizar el trabajo cerámico a partir del uso de nuevas técnicas y maquinarias complementarias.
- Expandir los recursos naturales propios de cada lugar.
- Difundir el arte cerámico a partir del trabajo con la comunidad y la producción de material de consulta (publicaciones y videos) y la realización de exposiciones.
- Promover trabajos de investigación, enseñanza, organización de talleres, producción, comercialización y cualquier otra actividad relacionada con la cerámica.

3. Comunicación del 29 de mayo de 1989 dirigida a la Comisión Permanente Del Encuentro Nacional De Ceramistas

Buenos Aires, 29 de mayo de 1989

A LA COMISION PERMANENTE DEL ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

El motivo de la presente comunicación es ponerlos en conocimiento de lo siguiente:

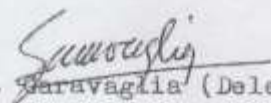
1. En noviembre de 1988, en ocasión de realizarse en la ciudad de Buenos Aires el VIII CONGRESO-EXPOSICION ARGENTINO Y II IBERO-AMERICANO DE CERAMICA VIDRIO Y REFRACTARIOS, se conversó con el Decano de la Facultad de Artes de Mendoza Prof. Elio Ortiz acerca de la posibilidad de realizar el TERCER ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS en la ciudad de Mendoza, con el auspicio de la Universidad Nacional de Cuyo; habiéndose obtenido, en aquella oportunidad, informalmente, una respuesta afirmativa.
2. Durante la reunión de delegados llevada a cabo al finalizar el SEGUNDO ENCUENTRO en El Bolsón, y ante la propuesta del delegado de Humahuaca, Roberto Salas; de que dicha localidad fuese la sede del TERCER ENCUENTRO, se acordó el 1 de abril como fecha tope para que Roberto Salas enviara un informe sobre las posibilidades materiales de la realización del evento en la provincia de Jujuy. En la misma reunión se convino en dejar a Buenos Aires como sede provisoria hasta tanto fuera designada la nueva sede.
3. Pasada esa fecha y dada la no recepción de comunicación alguna del delegado por Humahuaca; esta sede provisoria envió una carta al Decano de la Facultad de Artes de Mendoza, solicitándole confirmación oficial a la propuesta verbal mencionada en el punto 1.
4. El día 17 de mayo se recibió la confirmación oficial de la aceptación por parte de la Facultad de Artes de Mendoza para ser sede del TERCER ENCUENTRO. En la misma el Prof. Roberto Ochoa Director de la Escuela de Cerámica, hace referencia al deseo de enviar un delegado a la reunión proyectada para el 8 y 9 de julio en Buenos Aires.

5. Con posterioridad, el 19 de mayo, se recibe una carta del delegado de Humahuaca, en la que se informa que dicha localidad acepta ser sede del próximo Encuentro. En la carta se adjuntan el aval de la Municipalidad de Humahuaca y una promesa de auspicio de la Secretaría de Educación y Cultura de la Provincia de Jujuy. La carta está fechada un mes y cinco días antes de ser recibida y además no llega por correo a esta sede.
6. Ante la alternativa de tener que elegir entre dos sedes posibles, el día 26 de mayo se reunieron los delegados por la Capital Federal y la Provincia de Buenos Aires. En la reunión se resolvió enviar la presente comunicación, ya que se impone una consulta con el resto de los delegados. Se señala que la posición de los delegados reunidos en Buenos Aires, sobre este asunto, es la siguiente: "consideramos que realizar el TERCER ENCUENTRO en la Ciudad de Mendoza, con el auspicio de la Universidad Nacional de Cuyo, es lo más conveniente a los intereses actuales del ENCUENTRO. Además se contaría con mayor infraestructura y difusión. A Humahuaca se le propondría ser sede del CUARTO ENCUENTRO."

Por lo expuesto y dada la necesidad de contar ya con una sede designada, se solicita que cada delegado envíe su voto fundamentando las razones de su opción antes del 15 de junio de 1989; fecha tope de recepción en esta sede provisoria. De no contarse con la respuesta en la fecha estipulada se resolverá en Buenos Aires.

El día 17 de junio de 1989 se enviará a los delegados una comunicación informándoles del resultado de esta consulta y la decisión final adoptada.

Saludamos afectuosamente a los Delegados.


E. Paravaglia (Delegado por Buenos Aires, sede provisoria).

4. Carta con los resultados de la votación 17 de junio de 1989

Buenos Aires, 17 de junio de 1989

A LA COMISION PERMANENTE DEL ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

Cumpliendo con lo estipulado en nuestra circular del 29 de mayo, les informamos lo resuelto por las Delegaciones sobre el tema: Sede del III ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS.

La votación propuesta arrojó el siguiente resultado:

Por Humahuaca	6 votos
Por Mendoza	2 votos

Faltan las respuestas de 5 Delegaciones de las cuales, una carta nos fue devuelta (Tandil). Omitimos enviar la comunicación a la Delegación de Esquel, cosa que haremos hoy mismo.

Votaron por Humahuaca: Bariloche, Bahía Blanca, Puerto Madryn, Rada Tilly, Capital Federal y Provincia de Buenos Aires. Por Mendoza lo hicieron El Bolsón y Hushuata. No respondieron aún Junín, Trelew, Entre Ríos, Humahuaca y Comodoro Rivadavia. La carta dirigida a Rebeca Muñiz, delegada por Tandil, nos fue devuelta.

La calidad de las fundamentaciones de los Delegados y el peso de su decisión, incidieron en la actitud de los Delegados de Capital Federal y Provincia de Buenos Aires quienes, luego de revisar su posición apoyaron la moción de la mayoría.

Recordamos que la resolución final será adoptada en la reunión de Delegados que llevaremos a cabo en Buenos Aires el 8 y 9 de julio de 1989.

Transcribimos un párrafo de la respuesta de la Delegación de Bahía Blanca, porque entendemos que refuerza la unidad de criterio y la confianza en los procedimientos adoptados: "Queremos subrayar la corrección del procedimiento elegido por esta Comisión para resolver la cuestión, ya que cualquiera sea la resolución adoptada por la mayoría, fortalece nuestra unidad y futuro."

Les recordamos a los Delegados que es imprescindible su presencia en la reunión de julio, sin dejar de comprender la dura situación económica que nos afecta. Reiteramos la disponibilidad de alojamiento en casas particulares.

Estamos juntos a través de nuestro trabajo. Nuestro abrazo afectuoso a pesar de la enorme distancia.

En Buenos Aires, Sede Provisoria del ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS.

Carlos Jordán
Julio Di Martino
Eduardo Garavaglia

5. Difusión e instructivo para el 2do Enacer en El Bolsón 1989



1...
COMO SE HACE PARA INSCRIBIRSE: En Buenos Aires dirigirse a Eduardo Caravaglia, Santa Rosa 467 Ituzzingó (1714) TE: 624-9355. O bien a la sede del Encuentro enviando giro a nombre de Gloria Bacigalupi. CC 29 (8430) El Bolsón, Río Negro.

EXPOSICION: Se invita a todos los participantes a tomar parte en la muestra colectiva enviando con anticipación hasta dos obras. Las mismas se recepcionarán en la Escuela de Bellas Artes nro.1, Onelli y Dorrego, El Bolsón, Pcia. de Río Negro.

AUSPICIAN: Secretaría de Cultura de la Nación
Fondo Nacional de las Artes
Subsecretaría de Cultura de Río Negro
Municipalidad de El Bolsón



Esta es la jra. y última comunicación relacionada con el SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS, por lo cual se reitera la necesidad de tomar nota de las instrucciones generales y fechas topes.

--

.SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

EL BOLSON RIO NEGRO.

21 al 28 de enero de 1989.

NOMBRE Y APELLIDO: _____

DOMICILIO: _____

TE: _____

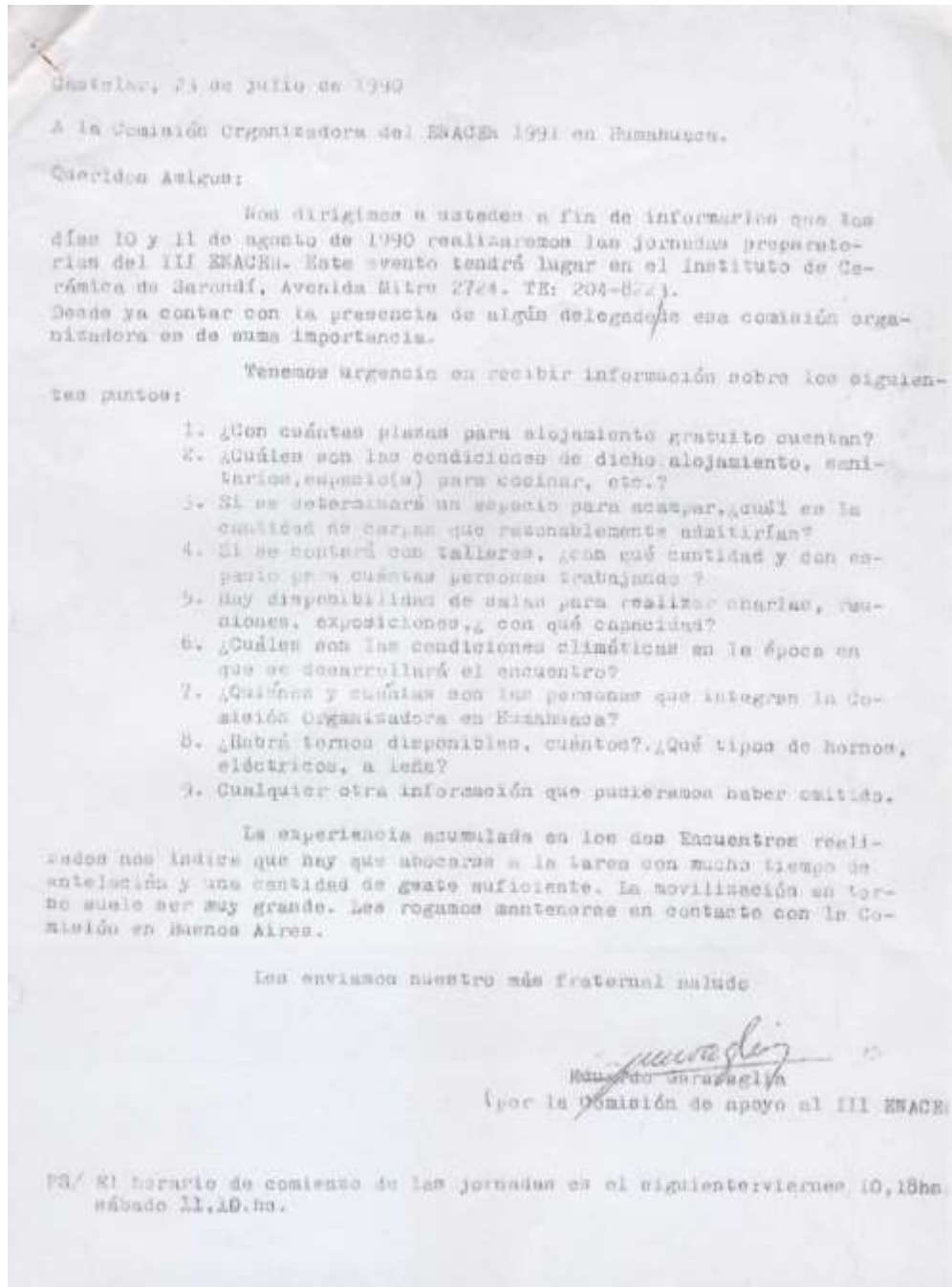
Deseo participar en calidad de Miembro activo

Asistente

Envío: ___ Obras tituladas: 1.- _____

2.- _____

6. Carta a la Comisión Organizadora del Enacer 1991 en Humahuaca y la respuesta. Obtenida en página siguiente.



Humahuaca, 06 de Agosto de 1990

A la Comisión de apoyo del tercer S. E.A.G.R.S.

Estimados amigos:

Nos dirigimos a ustedes, a fin de informarles que mediante nuestro delegado, Sr. Roberto Salas, les hacemos conocer con amplitud y detalladamente, los puntos que a ustedes les interesa y que a continuación se mencionan para vuestro conocimiento.

- 1a) Esta comisión, cuenta con 150 plazas gratuitas, las cuales se encuentran en el Hotel de Turismo, Humahuaca.
- 2a) La atención del hotel es: comedor con dos tipos de menú, especial y común, servicio de desayuno y merienda, baños y duchas para ambos sexos.
- 3a) La Escuela de Artes N° 2 cuenta con un espacio para 20 carpas aproximadamente, 1 cocina y sanitarios que se podrían utilizar.
- 4a) Esta misma Escuela cuenta con 3 talleres amplios, para una capacidad de 90 personas trabajando.
- 5a) Todas las charlas y reuniones, se realizarían en los salones del Hotel de Turismo, con capacidad de 200 a más personas.
- 6a) Las condiciones climáticas son: calor aceptable de día, durante la noche la temperatura desciende, poniéndose fresco y las lluvias son muy escasas.
- 7a) La Comisión Organizadora, está integrada por el Centro de Artesanos: Roque Tarcaya, Paulino Guari, Donato Blanco, José A. Salas, César Tarcaya, Bonifacio Lucci y Manuel Valdivieso.
Por la Sec. de Artes N° 2, la Sra. Directora, Alicia Faltraco, Profesores: Roberto Salas, Donato Chavez y Leonadio Tocón.
- Por la ciudad de Jujuy, Srta. Gladis Alberto y cuatro colaboradoras.
- 8a) La Escuela cuenta con cuatro tornos alfareros, 1 horno eléctrico y 1 horno a leña, también 10 tornetas de mesa.
- 9a) Traer ropa de cama, los participante en general, para evitar posibles inconvenientes
- 10a) No olvidarse de traer los participantes, sus respectivas herramientas de trabajo, para los próximos a llevarse a cabo.


Saludamos a Uds. muy Atte.



Roque Tarcaya
por Centro Artesanos



Alicia Faltraco
Directora Sec. Artes N° 2



Roberto Salas
Delegado

7. Comunicación a la Comisión Permanente Del Encuentro Nacional De Ceramistas Buenos Aires 17 de junio de 1989

Buenos Aires, 17 de junio de 1989

A LA COMISION PERMANENTE DEL ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

Esta comunicación, la segunda en lo que va del año, tiene por finalidad informarlos y al mismo tiempo solicitarles tomen posición ante algunos hechos que nos preocupan.

Por una circular de la Dirección Nacional de Artes Visuales con fecha 24 de junio y conocida recién en estos días, nos enteramos del propósito de realizar en la ciudad de Buenos Aires un Encuentro de Alfarería.

¿Qué necesidad hay de organizar un Encuentro de Alfarería, existiendo un ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS en el cual, están incluidos los alfareros?

De la lectura de la mencionada circular e información complementaria, se desprende que los autores del proyecto avalado por la Dirección Nacional de Artes Visuales, intentan justificarlo apelando a un artificio retórico: establecer una falsa discriminación entre ceramistas y alfareros.

El razonamiento seguido es el siguiente: si demostramos que hay ceramistas por un lado y alfareros por otro, se justificaría la realización de dos Encuentros. El absurdo de tal división es evidente y no debemos perder el tiempo en demostrarlo.

Pero si leemos atentamente veremos que los impulsores del proyecto no pueden sostener en la realidad lo que intentan hacer pasar de contrabando en la teoría. Ya que, habida cuenta que no existe en nuestro país un número importante de alfareros, hechan mano a una interpretación amplia del término "alfarería" a partir de la cual todo cabe. Pero, ¿dónde ha quedado la cerámica entonces?. Se nos ha evaporado ante los ojos.

En este encredo no se cae por casualidad o porque el razonamiento no acierta su camino. Es evidente que se intenta a través de un discurso falso montarse sobre el ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS y su convocatoria de manera oportunista.

Así es como se termina invitando a todos en general, incluso a "quienes simpatizan" (sic) o sientan un vago interés por la alfarería, con la no declarada pero no por eso menos evidente intención de arciar la mayor cantidad de agua al molino.

La otra pregunta: ¿porqué los impulsores de este proyecto no se sumaron al ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS?, queda sin respuesta.

Nuestra actividad se ha caracterizado por una manifiesta insolidaridad e individualismo. Por eso en el I ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS en Puerto Madryn tomábamos partido por:

• La amistad, la solidaridad y la lealtad entre los ceramistas de todo el país.

• Aventurarnos a un proyecto colectivo de largo alcance que se fuera diseñando a través del tiempo y el trabajo compartido sin restricciones.

- .Derrotar el oscurantismo, las ambiciones personales, las búsquedas patológicas del reconocimiento, la mistificación y el mercantilismo. Poniendo el acento en el hacer como descubrimiento y no en el producto final.
- .Negarnos a transformar el ENCUENTRO en un evento social de "artistas" y "gente de prestigio" que se reúnen para alimentar el narcisismo.
- .No realizar el ENCUENTRO, al menos por el momento, en la ciudad de Buenos Aires como forma concreta de cuestionar el centralismo.
- .Enfrentar las concepciones elitistas que proponen la cultura como espectáculo, promoviendo una falsa participación.

Si es cierto que estos fueron algunos de los resortes que nos impulsaron a crear el ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS no podemos, desde esta perspectiva, no interpretar como oportunistas las acciones que apropiándose de nuestro proyecto lo desnaturalizan.

Por cierto que la actitud de la Dirección Nacional de Artes Visuales merece un párrafo aparte. La casi totalidad de las existencias técnicas del año pasado fueron suspendidas aduciendo falta de presupuesto. Por la información que tenemos las de este año correrán la misma suerte. Sin embargo se otorgan pasajes y apoyo económico para promover el proyecto de un Encuentro de Alfareros.

Mientras tanto las Delegaciones que concurren al ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS en El Bolsón debieron, en algunos casos, solventar sus pasajes y otros viajamos con los que nos fueron cedidos por las distintas municipalidades y la Dirección de Cultura de Río Negro.

Asimismo, consideramos que la Dirección de Artes Visuales debió habernos consultado sobre el proyecto al menos para conocer nuestra opinión.

En resumen la posición de las Delegaciones y participantes del ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS de Capital Federal y Provincia de Buenos Aires, votada por unanimidad en la Asamblea del 17 de junio de 1989 realizada en el Instituto de Cerámica de Avellaneda, es la siguiente:

1. Advertimos a las Delegaciones y participantes del ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS que somos absolutamente ajenos al proyecto impulsado desde la Dirección Nacional de Artes Visuales.
2. No compartimos la ideología ni la metodología seguidas para proyectar y organizar el mencionado Encuentro.
3. Desconocemos la representatividad de los organizadores del Encuentro de Alfarería y nos sorprende sobremanera el aval que han obtenido de la Dirección Nacional de Artes Visuales.
4. Solicitar una entrevista a la Dirección Nacional de Artes Visuales con el objeto de plantear nuestras inquietudes.
5. Enviar este informe a los Delegados ante el ENCUENTRO para que le den la más amplia difusión en sus Sedes.

Carlos Jordán
Julio Di Martino
Eduardo Garavaglia

8. Carta a Los Delegados Del Encuentro Nacional De Ceramistas. Buenos Aires 7 de mayo de 1990

1^{ra} Comunicación 1990

Buenos Aires, 7 de mayo de 1990

A LOS DELEGADOS DEL ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

Queridos amigos:

La presente comunicación es para informarles que el día 5 de mayo próximo pasado, un grupo de participantes y delegados del Encuentro nos reunimos en el Instituto de Cerámica de Avellaneda. El propósito manifiesto de esa reunión fue retomar algunos asuntos pendientes con relación a la preparación del III Encuentro que, como se resolviera oportunamente, se realizará en la localidad de Humahuaca en enero de 1991. Desde ya les rogamos nos disculpen la cuota de responsabilidad que nos cabe por este silencio prolongado más allá de lo deseable y que, de nuestra parte, obedece de hecho a la imposibilidad de sostener económicamente una correspondencia más frecuente. Es más, la circular de agosto de 1989 donde se daba cuenta de la reunión de delegados del 9 de julio del mismo año, no fue enviada por nosotros. En ésta intentaremos, en parte, cumplimentar esa información faltante.

1. ENCUENTRO PREPARATORIO EN BUENOS AIRES

Hemos decidido realizarlo en la primera semana de agosto de este año. El lugar de reunión sería el Teatro General San Martín, con ese objeto se están realizando gestiones. A los delegados del interior que desearan participar de este Encuentro Preparatorio, les rogamos confirmar la fecha de apertura telefónicamente (204-8223).

El objetivo de este Preencuentro es tratar algunas cuestiones que nos preocupan sobremanera. Fundamentalmente aquellas que tienen que ver con la organización del III Encuentro.

Hoy, es evidente que la mayoría de las resoluciones adoptadas en la Asamblea del 29 de enero en El Bolsón y en la reunión de delegados del 8 y 9 de julio en Buenos Aires, no se cumplieron. Justificativos, y seguramente de peso, no nos faltarán. Pero ahora consideramos útil partir de la situación actual y poner nuestro esfuerzo y entusiasmo en preparar las condiciones para que un tercer Encuentro sea posible.

Las propuestas para tratar en este Encuentro preparatorio son las siguientes:

- a) Difusión del Encuentro Nacional de Ceramistas
- b) Objetivos y modos de participación
- c) Estructura del Encuentro Nacional de Ceramistas. El crecimiento y la experiencia acumulada a través de los dos Encuentros realizados, nos empujan a dotar al Encuentro de una estructura que haga transparente su organización y al mismo tiempo nos permita actuar eficientemente. La distancia que nos separa, sumada a una organización espontánea y descentralizada, con consultas frecuentes (que no criticamos), nos impiden tomar decisiones rápidas de lo que resulta un andar pesado y económicamente insostenible. Por otro lado, la necesidad de darnos una organización no es el fruto de una ocurrencia de los delegados reunidos en Buenos Aires, sino que surge, por momentos de manera explícita, durante la Jornada de Evaluación del II Encuentro. El tema es arduo y requerirá, sin duda, un amplio debate.
- d) Manifiesto. Tenemos presente que una de las resoluciones de la Asamblea del 29 de mayo fue la elaboración de un manifiesto. En consecuencia, reflexionar sobre el tema y armar esas reflexiones es urgente.

- e) El viaje a Humahuaca. Otra cuestión de difícil resolución ya que vemos poco probable obtener pasajes como lo hemos hecho otras veces.

2. RESUMEN DE LA REUNION DE DELEGADOS REALIZADA EN BUENOS AIRES LOS DIAS 9 y 10 DE JULIO DE 1989.

Tal como fuera acordado oportunamente, los días 8 y 9 de julio realizamos la reunión de delegados. Los presentes manifestamos nuestra preocupación por la escasa asistencia de delegados a pesar de haber sido convocados con el acuerdo unánime y el tiempo suficiente como para que se pudieran salvar las dificultades. Una ausencia significativa fue la del delegado por Humahuaca, Roberto Salas.

Delegados presentes: Gustavo Scorini, Escuela Arranz; Alicia Bravo, Bariloche; Carlos Jordán, Capital Federal; Hebe Sisterna, El Bolsón; Silvia Solís, Puerto Madryn; Julio Di Martino, Escuela Nacional de Cerámica; Zalka Arnsek, Bariloche; Ana Balo, Escuela de Cerámica de Quilmes; Eduardo Garavaglia, Provincia de Buenos Aires.

Se acordó poner en conocimiento de las delegaciones la organización que funcionará provisoriamente hasta la finalización del III Encuentro. Se crea una comisión de apoyo al III Encuentro con sede en Buenos Aires y que tendrá por finalidad asesorar a la Comisión Organizadora.

3. III ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS. INSTRUCCIONES GENERALES.

En nuestro III Encuentro los delegados provinciales jugarán un papel preponderante, ya que hemos acordado que serán los responsables de la difusión, inscripción y recepción de ponencias de las distintas localidades y/o instituciones que conformen la delegación. Tendrán absoluta autonomía para llevar a cabo su tarea ateniéndose a los plazos establecidos. Dispondrán de los fondos provenientes de las inscripciones que deberán recaudar y cuyo saldo entregarán a la Comisión Permanente en el tiempo y forma que esta determine.

4. PARTICIPANTES.

Habrán tres categorías de participantes: activos, participantes y estudiantes.

No se aceptará la inscripción al Encuentro ni la participación en éste de acompañantes. Sí podrán participar aquellos que, no siendo ceramistas, estén en el ámbito de la cultura relacionados con la cerámica.

5. PONENCIAS.

Es necesario incrementar el número de propuestas de trabajo, que fue muy pobre en el II Encuentro sobre todo si lo relacionamos con el número de inscripciones. Sospechamos que hay cierto temor a presentar trabajos. Un poco para ayudar a los indecisos y otro para ordenar la presentación y facilitar la lectura hemos acordado que las ponencias sean presentadas de la siguiente forma:

- a) Título de la ponencia.
- b) Nombre del autor o autores.
- c) Resumen que refleje breve y claramente aquello en que consiste la ponencia.
- d) Objetivo.

- e) Método que se va a utilizar.
- f) Indicar si se va a usar audio, materiales, imagen, otros medios.
- g) Lugar donde se llevará a cabo: aire libre, aula, taller, etc.
- h) Duración estimada.
- i) Observaciones.

Les pedimos a los delegados que observen que las ponencias respeten este esquema que no es caprichoso, sino que tiene por objeto facilitar la confección de los programas, que de esta forma podrán incluir un informe sobre las ponencias.

6. CRONOGRAMA.

Las ponencias para el III Encuentro se comenzarán a recibir a partir del 6 de marzo de 1990.

El día 6 de agosto de 1990 se cierra la aceptación de ponencias por parte de los delegados.

El 8 de agosto los delegados enviarán las ponencias y propuestas de trabajo a la sede provisoria en Buenos Aires.

El día 15 de agosto se confeccionarán los programas.

El día 6 de setiembre comienzo de la inscripción en las delegaciones. (Se recuerda que la inscripción se ha fijado en 15 dólares, pagaderos en esa moneda)

6 de noviembre: cierre de las inscripciones en las delegaciones. Dos días después deberán enviar la lista de inscriptos a la Comisión de Apoyo en Buenos Aires una y a la Comisión Organizadora en Humahuaca otra.

A partir del 6 de noviembre y hasta 7 días antes de la apertura del Encuentro, la inscripción se realizará solamente ante la Comisión de Apoyo o la Comisión Organizadora en Humahuaca.

La prioridad para ocupar las plazas de alojamiento gratuito serán otorgadas a aquellos participantes que hayan presentado propuestas de trabajo.

RETRIBUIMOS SALUDOS/ LOS FELICITAMOS EN SUS CUMPLEAÑOS/ SIGAMOS ARRIMANDO LEÑA AL FUEGO.

Eduardo GARAVAGLIA
por la Comisión de Apoyo

9. Una propuesta de investigación. Docentes y alumnos del Taller de Artes Visuales de la Municipalidad de Rada Tilly

Arcillas locales para su uso en distintas técnicas:

1. Arcilla de Punta del Marques
2. Arcilla de Arroyo La Mata
3. Arcilla de Sierra Cuadrada
4. Arcilla de Caleta Córdoba

Materias primas comerciales utilizadas: Talco, chamote, arcilla tinkar, feldespatos, cuarzo.

Materias primas locales utilizadas Arcillas de Punta del Marques, de Arroyo La Mata, de Sierra Cuadrada y de Caleta Córdoba. Magnetita. Conchilla de cholga. Arena de Rio Chico

Metodología de trabajo

- Arcilla Punta del Marques

Observación: Se reconoce fácilmente pues el terreno carece de vegetación y totalmente cuarteado. Se extrajeron planchuelas secas y arqueadas, lo que se deduce que fueron lavadas por el agua de lluvia. Se hidrataron con suficiente agua en un balde hasta formar una barbotina. Se tamiza para extraer raíces, conchillas y piedras. Se deja envejecer una semana y luego se procede a secar sobre placa de yeso hasta que la pasta logra plasticidad y se amasa manualmente. Se divide en tres porciones identificando cada una de ellas como I, II, III. Se realizan tabletas de 10 cm x 5 cm. Mezclando la arcilla con los elementos arriba escritos.

Se anotan las mermas de secado/contracción en % y de horneado a 1020°C/1040°C obteniendo ambos un aspecto de color ladrillo y sin deformación. Comprobaron que la pasta podía ser utilizada en alfarería y en Rakú, con resultados aceptables para esta última técnica, se le agrega un 10 % de talco para el choque térmico. En las probetas III se anota que por la formulación no se obtiene buenos resultados porque presentan deformaciones por cocción y otras por secado/ horneadas a 1020°C. El equipo de trabajo se comunica con un laboratorio especializado del lugar quienes efectúan un análisis químico de las diferentes arcillas que el equipo le acerca que se describe en el informe.

- Arcilla Arroyo La Mata

Se trata de una arcilla que fue localizada aprox. a 1km al norte de Rada Tilly, en dicho lugar desemboca el arroyo La Mata. Esta arcilla se encuentra en estado de piedra, formando una de las capas arcillosas del terreno circundante. Fue triturada en mortero hasta convertirla en polvo que luego

tamizaron #200 a los fines de obtener con la hidratación una pasta plástica. Los ingredientes fueron pesados en seco, luego formaron una barbotina y secada en planchas de yeso; sin dejar envejecer se prepararon tabletas con diferentes %. Es en esta formulación que se incluye a los áridos un 20% de conchilla de lapa. Prepararon la pasta ignorando el análisis químico, horneada a 1020 no presenta encogimiento por cocción, tampoco vitrifica. Ídem las tabletas de la arcilla anterior. Su textura es suave con puntos brillantes. Luego se esmaltaron 4 tabletas con diferentes bases: conchilla de cholga, de calcita, con diferentes % magnetita. *Los resultados fueron positivos, puesto que las tabletas aceptaron los esmaltes y que la reacción fue distinta a la que tuvieron con la arcilla comercial, en coloración y textura.* El análisis químico fue provisto con posterioridad d a los resultados.

- Arcilla Sierra Cuadrada

Arcilla local que proviene del aporte de un estanciero, se desconoce su composición química, salvo las primeras apreciaciones a partir de la observación: bajo punto de fusión, (no puede leerse el alto contenido del óxido descrito) Fue suministrada en trozos, luego triturados en un molino a bola de una empresa local, no fue tamizada. Arcilla plástica con la cual se puede trabajar sin ningún agregado, hidrataron hasta obtener una pasta plástica para amasar manualmente. Fue utilizada sin dejarla envejecer. Se realizaron tabletas para registrar la merma en la contracción, horneadas a 950°C. Luego realizaron 3 cacharros para hornear en aserrín, cáscara de nuez molida y hoja de eucaliptus. Se observó cuarteaduras y diferencias de color (reducción-oxidación) en la superficie. Otro cacharro pequeño horneado a 950°C en horno eléctrico. Se obtuvieron muy buenos resultados.

- Arcilla de Caleta Córdoba

Para esta arcilla no se dispone de informes.

Informe sobre investigación de esmaltes con conchilla

El informe da cuenta que la investigación estuvo orientada hacia la búsqueda de esmaltes en cuya composición intervengan materias primas locales con el objeto de conseguir originalidad en los resultados, pudiéndolos luego aplicar en piezas artesanales.

Materias primas locales utilizadas

- Conchilla de cholga

Este material fue extraído en los alrededores de Rada Tilly. La antigüedad de este elemento data de aproximadamente 10.000 años. Una vez recolectados se limpiaron, pesaron 227 grs. que luego se mortearon y se pasaron por un tamiz #200. LO que quedó fueron 129 grs. Que fueron utilizados sin calcinar. A continuación sigue un análisis químico luego de una calcinación a 1150 °C

- Calcita

Extraída de la zona denominada Punta del Marqués (Rada Tilly) De esta materia prima se utilizaron dos variedades, una blanca en su estado natural y otra negra que fue expuesta al fuego en una vieja

Calera de ese lugar. Sigue en el informe un análisis químico de la calcita negra con una notación de la pérdida de calcinación a 1150°C

- Magnetita:

Fue extraída de excavaciones realizadas en las calles de Rada Tilly mediante un imán. Se encuentra también en la arena de las playas de la zona. La cantidad de Fe_2O_3 es de 96,10 %. Comenzaron con muestras a 1040°C, con agregado de fundentes alcalinos y plúmbicos en diferentes proporciones que en un cuadro se detalla.

Conclusiones

En las tabletas obtenidas con flux plúmbico se observa que a una temperatura de 1040°C la proporción de conchilla debe ser incluida hasta un 30% para conseguir apariencia de esmalte. Sobrepasando este % las muestras se presentan sin fundir y con tendencia a descascararse. LA cantidad de conchilla influye en el brillo del esmalte en tanto al aumentar el porcentaje de la misma el vidriado conseguido se opacifica. Se realizaron muestras con los mismo % de conchilla utilizando flux alcalino. A diferencia de las realizadas con flux plúmbico, el % de conchilla puede llegar a un 50% y conseguir a la vez un vidriado.

Resultados esmaltes de calcita

Recogido el material, fue observado por un geólogo, confirmando que lo era; luego de un análisis químico demostró un bajo % de calcio. Realizaron pruebas de esmalte mezclando dos variedades de ese elemento; uno calcinado y otros en estado natural. Se le incorporó flux alcalino y plúmbico. Las muestras que contienen lo que suponen *calcita calcinada* recogida de la calera se presentan bien fundidas y con brillo. Las tabletas que se realizaron con este material en estado natural tienen aspecto mate y al agregarles un pequeño porcentaje de óxido de hierro, burbujearon. De los resultados obtenidos no se poseen conclusiones seguras porque no se puede afirmar con qué tipo de materia prima se trabajó.

Resultado esmaltes de minio y conchilla

Observando las tabletas con minio y conchilla de lapa se deduce que al aumentar el % de conchilla el esmalte se opacifica gradualmente. La tableta que contiene un 20 % de conchilla tiene brillo satinado. Las dos restantes tienen una textura áspera. La coloración es típica de los esmaltes con minio. Es aconsejable usar conchilla hasta un 35%

10 LA CERÁMICA, SITUACIÓN Y PROSPECTIVA E. Garavaglia

Encuentro de ceramistas El Bolsón 1989

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tenía por objeto abordar la situación de la cerámica en nuestro país durante la década que está trascurriendo y, particularmente, a partir de 1985, año en el cual se ponen en marcha cambios fundamentales.

Estos cambios no son en realidad innovaciones originales sino que se inscriben dentro de lo que denominamos “incorporación y recuperación de técnicas y procedimientos”.

En una primera aproximación habíamos delimitado en el campo a explorar cinco áreas:

1. Formación profesional
2. Profesional
3. Estética
4. Tecnología
5. Difusión.

Aspiramos a realizar una descripción del estado de las búsquedas dentro de cada área y, al mismo tiempo, entrever el camino que esas búsquedas seguirían en el futuro inmediato.

Pero a poco de andar el camino comprendimos que esa pretensión era desmesurada.

Sin desmedro de la idea que acabamos de esbozar, en este trabajo nos limitaremos a las áreas de tecnología y estética. Las razones de esta elección se fundan en el lugar destacado que comúnmente se les asigna y la íntima relación que guardan entre sí.

TECNOLOGÍA

Es en el ámbito de la tecnología y especialmente en los hornos, donde se produjeron los cambios de mayor importancia. Más si tenemos en cuenta la enorme repercusión que las innovaciones tecnológicas tienen en las otras áreas.

El origen de estos cambios hay que buscarlos en: 1) La difusión del “Rakú” y 2) la aparición en el mercado de la fibra cerámica. Ambos hechos se dan casi al mismo tiempo a mediados de la década del 80.

1) La difusión del “Rakú”

El “Rakú” ha sido incorporado –permítasenos decir “masivamente” –en estos últimos tres años. Por sus características y procedimientos que prescriben hacer lo que el ceramista comúnmente evita en los procesos tradicionales, requiere de una tecnología particular.

El hecho de hacerse al aire libre, no siempre en las cercanías del taller, exigió desde un principio pensar en hornos de armado y desarmado rápido, con un mínimo de elementos constructivos y que pudieran ser trasladados con facilidad.

Al mismo tiempo impulsó la búsqueda de pastas y esmaltes adecuados a la técnica, ya sea a través de la investigación de nuevos materiales o la adaptación de los existentes. De esta forma se fue haciendo una experiencia creciente que abriría, más tarde al camino de los esmaltes de reflejo metálico, las pastas coloreadas y el comienzo de las investigaciones con materiales locales.

Se probaron esmaltes de bajo punto de fusión y compuestos por pocos elementos. En la mayoría de los casos una frita alcalina o plúmbica con el agregado de cantidades variable de arcilla o feldespato, con o sin cuarzo y, óxido de estaño o circonio como opacificantes. Para colorear se emplearon los óxidos más comunes; sales metálicas, nitrato de plata y bismuto para los reflejos metálicos.

En las pastas se impuso componer mezclas de arcillas refractarias y desgrasantes. Estas mezclas debían ser apropiadas para a) soportar los cambios bruscos de temperatura, b) reunir condiciones mínimas de plasticidad para ser modeladas y, c) obtener una dureza relativa a las temperaturas habituales de esta técnica. En algunos casos se ensayaron pastas a base de barros locales con buenos resultados.

El “Rakú” como técnica que provoca dramáticas e instantáneas modificaciones en pastas y esmaltes; unido a la improvisación y la constante búsqueda del azar, junto con la experiencia de la reducción y el cambio en los combustibles, con un real contacto, ahora sí, con el fuego, otorgaron el bagaje técnico conceptual que permitiría ampliar el campo de la experiencia a otros ámbitos: el diseño y la construcción de hornos.

Un repaso de los hornos que se construyen a partir de 1983 muestra cambios en a) la generación del calor, b) los materiales de construcción, c) el diseño y, d) las temperaturas de trabajo.

A) LA GENERACIÓN DEL CALOR

La electricidad deja de ser la fuente de energía prácticamente exclusiva para el calentamiento de hornos y se la comienza a reemplazar prioritariamente por el gas y en menor medida por la leña.

Tenemos pruebas cercanas de la utilización del combustible como el aserrín y el carbón pero los resultados no son del todo satisfactorios; la dificultad en este tipo de hornos consiste en elevar la temperatura y al mismo mantener los logros estéticos, lo que hasta el momento parece impracticable.

B) LOS MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

A los materiales de construcciones convencionales y tradicionales: ladrillos rojos comunes, aislantes, refractarios y adobes; se agregaron la fibra cerámica como único elementos de aislación o combinada con ladrillos –aislaciones mixtas ladrillo –fibra. Esta forma de construcción presenta problemas aún no del todo resueltos en la sujeción de los ladrillos que conforman la cara caliente del horno.

C) EL DISEÑO

En el diseño de hornos es poco lo que se ha investigado. Entre las causas, la económica, es la determinante casi absoluta en este rubro.

Los intentos se centraron en hornos experimentales de capacidad reducida y para bajas temperaturas. La mayor parte de los hornos que tuvimos oportunidad de ver son de tiro ascendente, por lo común cilíndricos. Aunque hay en experimentación de tiro descendente.

D) TEMPERATURAS DE TRABAJO

La fibra cerámica, asociada al gas como combustible, permitió elevar la temperatura por encima de los 1200 °C, cuando tradicionalmente era raro que pasara los 1040°C, incursionar en pastas y esmaltes de gres y porcelana al mismo tiempo realizar experiencias con atmósfera reductora.

ESTÉTICA

AL período que nos ocupa lo hemos caracterizado como de “incorporación y recuperación de técnicas y procedimientos”. Las búsquedas formales cedieron terreno ante una investigación que puso el acento en lo conceptual y la indagación de las propiedades de los materiales.

Las preocupaciones por la tecnología lejos de cesar, están en su apogeo. ES por eso que al hacer un recuento de los logros, sigamos el hilo conductor de las investigaciones en ese terreno.

Analizaremos cinco fenómenos que son característicos de la etapa que estamos recorriendo:

1. Revalorización de la alfarería
2. La innovación en los hornos
3. Los nuevos materiales
4. El fuego como herramienta
5. El avance conceptual

1. REVALORIZACIÓN DE LA ALFARERÍA

Usamos el término “alfarería”^{xxxii} en sentido restringido para referirnos al arte de construir vasijas y otros objetos con la ayuda de la rueda de alfarero.

Nuestro país carece de tradición alfarera, no es raro, entonces, que este oficio rústico y desconocido, fuera ignorado durante años, incluso subvalorado por los mismo ceramistas.

Actualmente esta tendencia se revierte y su divulgación producirá un efecto saludable; la alfarería es un arte austero, opuesto a lo pomposo y expansivo. La rapidez y espontaneidad de la ejecución estimula la exploración formal. En su limitación esencial y en la simplicidad técnica radica su riqueza. Las formas se repiten y sin embargo se diferencian de uno a otro alfarero.

2. LA INNOVACIÓN EN LOS HORNOS

Sin lugar a dudas asistimos a un cambio sustancial en los hornos. Estos cambios han incidido en forma directa sobre la estética de los productos.

Los hornos de combustión facilitan:

- a) Elevar la temperatura.
- b) Experimentar con distintos tipos de atmósfera

Elevar la temperatura de cocción creó las condiciones necesarias, para ingresar en el terreno del gres, los refractarios y la porcelana, materiales prácticamente desconocidos para nosotros.

Con el gres se vuelve a dar importancia a la materia, fenómenos que ya se había insinuado con el “Rakú”. Al elevar las temperaturas se multiplican las posibilidades expresivas de las pastas. Huellas de los procesos de elaboración, accidentes y señales producidas por el fuego no son evitadas se aceptan y se muestran. En cambio de forzar la materia para que se aproxime a la idea se trata de desnudar su historia, mostrar el proceso, acercarla al mundo.

En los esmaltes, como ya se sabe, a medida que incrementamos la temperatura restringimos la paleta. Pero a mismo tiempo ganamos en variedad de superficies, texturas táctiles y visuales, vidriadas delgadas casi imperceptibles como el agua o cubiertas ásperas y profundas.

La posibilidad de controlar la atmósfera del horno abrió el camino a los esmaltes de reducción: celadones y rojos de cobre en alta temperatura y, de reflejo metálico en baja.

Sobre porcelana, que tiene por delante un extenso campo de indagaciones, se hicieron algunas experiencias aisladas y asistemáticas con protoporcelana esmaltada con (tachado) cubiertas de ceniza y macro cristalizadas.

Las paredes de porcelana permiten ser adelgazadas hasta límites imposibles de lograr con otros materiales cerámicos sin menoscabo de la resistencia mecánica; propiedades que sumada a la transparencia abren posibilidades aún inéditas de investigaciones estéticas.

Hemos visto mucho “Rakú” en muestras y jornadas, como nunca tanto. Pero la imaginación parece agotada en la reiteración de recetas y procedimientos, en una técnica que sin lugar a dudas tiene una ancha franja de indagaciones.

3 LOS NUEVOS MATERIALES

En realidad se trata de materiales locales; arcillas, rocas, tierras y cenizas volcánicas de uso tradicional. En bajas temperaturas y con técnicas similares a la cerámica popular: bruñidos, incisiones, carbonización total o parcial, con o sin aplicación de sales metálicas, en hornos primitivos o a fuego abierto. Se ha logrado calidades de superficie destacables. Las indagaciones son recientes y se esperan nuevos aportes de materiales y formas de cocción.

4 EL FUEGO COMO HERRAMIENTA

Una de las consecuencias más valiosas que le debemos al “Rakú” es la que permitió al ceramista asistir como nunca antes a las transformaciones de las pastas y vidriados. AL encerrar el complejo proceso cerámico en unos pocos minutos, mostró de una forma incontestable un hecho que hace a la

esencia de la cerámica y que por obvio, suele pasar inadvertido: la cerámica es producto del fuego. Es más que un “hacer que tienen en cuenta el fuego, es un hacer posible por el fuego”

Los hornos de combustión con la facilidad de acelerar o retardar el procesos voluntad, de incrementar o dejar caer la llama y observar las (tachado) huellas de este obrar sobre la materia hicieron tomar conciencia del uso del fuego como herramienta.

AL trabajar con hornos eléctricos siempre nos queda la sensación, cuando la pieza está lista para entrar en el horno, que ya está concluida, que sólo resta pasarla por el horno y esperar que el resultado final coincida con la idea. Solo resta la espera, nuestra actitud física es pasiva. En los hornos de combustión el fuego debe ser vigilado; como dice Gastón Bachelard, en (tachado) Psicoanálisis del fuego, “es necesario activarlo o disminuirlo; es preciso ubicar el punto que el fuego señala en una sustancia, así como el instante que el amor marca en una existencia”.

Gastón Bachelard: Psicoanálisis del fuego. Buenos Aires, pág. 104

11 Acta de la Asamblea final. Borrador para el Anteproyecto De Reglamento

TERCER ENCUENTRO NACIONAL DE CERAMISTAS

(Realizado en Humahuaca, entre el 12 y 19 de enero de 1991)

En la Asamblea realizada el día 19 de enero, entre otros oradores, hizo uso de la palabra el Sr. Tato CORTES y refiriéndose al encuentro, se expresó en tales términos:

"El encuentro es un espacio creado, desarrollado y custodiado por los propios ceramistas de la Argentina; donde intercambiamos experiencia, investigación, adelantos y retrocesos.

En la convicción que compartir nuestro trabajo y conocer nuestros problemas, es una necesidad para unirnos y unir nuestros arte con nuestro pueblo y nuestra Nación.

Este evento, si bien busca auspicios oficiales y privados y los tiene, es independiente de todo organismo y responde sólo a nuestras decisiones mayoritarias, tomadas en Asamblea y entre Asamblea y Asamblea, mediante sus organismos de delegados y Comisión permanente.

El intercambio y conocimiento mutuo, busca romper el aislamiento, secretismo y conducta elitista que por distintos medios es propuesto como el camino para triunfar del "arte oficial".

Por el contrario, reconocernos como trabajadoras de la cerámica, mujeres y hombres que compartimos el común destino del país, es el principio para ser portavoces y refleje en nuestra labor de las vivencias, angustias y esperanzas de nuestro pueblo.

El encuentro no es sólo un intercambio de conocimientos técnicos, sino que nos permite abrir los ojos ante la complejidad geográfica, cultural y racial de una Nación.

Entendiendo que en el conocimiento y aceptación de nuestras diferencias está la posibilidad de unirnos.

La sólo necesidad de plantear un ENCUENTRO, ENCONTRARNOS, reconoce el hecho del desencuentro entre nosotros. Por tanto, no deben // asustarnos las diferencias, debates, ni el impacto cultural siempre y cuando // partamos del RESPETO MUTUO y la necesidad de terminar unidos; generando la energía para continuar nuestra labor y crecimiento".-

12 PROPUESTA Enacer SANTA MARÍA 2015 Por Karina Garrett

El sueño que nos moviliza es poder abrir un taller de producción cerámica comunitario, de escala pequeña y autosustentable, donde se dé continuidad al oficio de alfarero sin perder la relación profunda y respetuosa con la naturaleza y sus recursos pero mejorando la calidad de las piezas a partir de la incorporación de nuevas ideas y técnicas.

FUNDAMENTACIÓN:

Santa María se encuentra en el Valle de Yokavil, al norte de la provincia de Catamarca, dentro del Gran Valle Calchaquí que abarca las provincias de Catamarca, Tucumán y Salta. Es una ciudad de creciente población, con un amplio espectro de actividades económicas: agropecuarias, mineras, comerciales, turísticas y en menor escala la producción de artesanías para la venta.

El crecimiento de la ciudad como polo económico de la región dentro de un patrón de desarrollo moderno trae como consecuencia la lenta desaparición de los oficios tradicionales.

PANORAMA DE LA PRODUCCIÓN CERÁMICA ARQUEOLÓGICA E HISTÓRICA EN LA REGIÓN DE SANTA MARÍA:

El Valle de Santa María o de Yokavil fue asiento de milenarias culturas que dejaron un importante legado cultural materializado en la arquitectura, cerámica y metalurgia. Entre las obras cerámicas se destacan las denominadas urnas “Santamarianas”, portadoras de un lenguaje iconográfico cargado de simbolismo, estética y técnicamente diferentes de las piezas de otras regiones y períodos.

En 1470 el Imperio Inca hace su entrada a estos valles con Topa Inca Yupanqui (sus huellas se encuentran en Sitios como ser Fuerte Quemado, Rincón Chico y Punta de Balasto) esta cultura se extiende hasta 1535 con la entrada de los españoles aunque el originario no se deja dominar y defiende sus tierras durante 100 años en las llamadas “Guerras Calchaquíes”.

La primera Misión, de muy corta vida, data del S. XVII (1618) llamada Santa María de los Ángeles del Yokavil. A comienzos de 1710 figura ya como población estable y en 1716 se crea la Iglesia bajo la protección de su patrona Nuestra Sra de La Candelaria.

A mitad del siglo pasado, cuando la zona era ganadera y no estaba abierta la ruta a San Miguel de Tucumán, se realizó una gran producción de cerámica criolla para uso cotidiano: yuros (cantaros), virquis (ollas de pequeña base), ollas, candeleros, jarritos y vajilla en general. Esta cerámica se diferenciaba por su alta calidad de las producidas en las provincias vecinas, era elaborada por mujeres quienes las cargaban en burritos y las ofrecían a la venta en el pueblo.

La apertura de la ruta generó un cambio socioeconómico importante en la zona, y con el ingreso de productos de aluminio, chapa y plástico la cerámica utilitaria cayó en desuso y la industria cerámica criolla fue quedando olvidada.

A mediados del siglo pasado el Valle Calchaquí se convirtió en destino turístico, y muchos alfareros abandonaron la producción de objetos utilitarios para comenzar la elaboración de piezas con moldes, de menor calidad, ofertadas a la venta por un bajo valor monetario. En otros casos se produjo el abandono del oficio.

PANORAMA DE LA PRODUCCIÓN CERÁMICA ACTUAL:

El oficio de ceramista fue decayendo en las últimas décadas, al perderse la transmisión oral de conocimientos técnicos de una generación a la siguiente. Actualmente son escasos los alfareros que representan esta tradición cerámica regional del valle de Yokavil. Estos ceramistas locales poseen un total contacto con la naturaleza, buscan y preparan su arcilla, construyen hornos con adobes o ladrillos, y hornean con leña, aprovechando los recursos que ofrece el paisaje.

Hace 10 años la Escuela de Oficios “Aurora” introdujo la enseñanza cerámica como carrera técnica, con el objetivo de formar ceramistas jóvenes incorporando conocimientos cerámicos teóricos y técnicos novedosos, sin perder de vista el rescate cultural de la cerámica vallista y andina. En el año 2012 el taller de cerámica de Escuela Aurora incorporó tornos, herramientas y el único horno eléctrico de la zona. De la totalidad de alumnos recibidos solo un pequeño porcentaje se encuentra actualmente trabajando, impartiendo clases en talleres de instituciones públicas y privadas (Escuela Niños de Praga, EPET, Centro Cultural “La Minga”).

OBJETIVOS de la realización del Enacer Santa María 2015:

PRINCIPALES:

- Impulsar la recuperación del oficio de ceramista en Santa María y localidades del valle de Yokavil.
- Poner en valor la producción de artesanía cerámica regional, como alternativa de desarrollo socioeconómico y como recurso turístico.
- Generar un taller de producción cerámica comunitaria de escala pequeña y autosustentable.
- Contribuir solidariamente con instituciones de enseñanza locales.

PARTICULARES:

- Incrementar los contenidos teóricos, tecnológicos e ideológicos relativos a la actividad cerámica.
- Mejorar la calidad técnica y estética de las piezas cerámicas, reforzando su identidad local.
- Generar espacios de integración, comunicación y expresión social.
- Repensar los lenguajes de expresión estética desde una visión pluricultural.

13 En el Observatorio “Ahora que sí nos ven” datos destacados:

1 femicidio cada 34 horas en 2021
1 femicidio cada 30 horas en noviembre
168 intentos de femicidio en 2021
7 Transfemicidios/travesticidios
El 65,5% de los femicidios fue cometido por las parejas y ex parejas de las víctimas
El 60,6% de los femicidios ocurrió en la vivienda de la víctima
Femicidas: 19 policías, 4 militares y 1 gendarme
36 víctimas habían realizado al menos una denuncia y 22 tenían medidas de protección
Al menos 168 niños perdieron a sus madres como consecuencia de la violencia machista en 2021

Fuente (Vivanco, Raquel, s.f.)

Bibliografía específica

- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?*. CABA: Adriana Hidalgo editora.
- Aisenberg, D. (2019). *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. CABA: Adriana Hidalgo editora. .
- Allen Galiano, Fernando (Comp.). (2010). *Jasykañy El libro de barro. Cerámica popular en Paraguay*. Asunción, Paraguay: Fotosíntesis.
- ARCIS. (2016). *Lógica del sentido*. Recuperado el 26 de noviembre de 2021, de Facultad de Filosofía Chile: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Artífices del barro. (1990). *Catálogo*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Aumont, J. (1992 [1990]). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- Baglietto, M. (1983). Tiempos del barro, el fuego y el espacio... Cerámicas 1960/1978. *Catálogo de obra*. Buenos Aires.
- Balo, J. (2008). *Ámbitos de comprensión, gramática del arte y cerámica : virtudes de un triángulo*. Cátedra Dra. Ynoub, R. Metodología de la Investigación UNLP FDA, La Plata.
- Balo, J. (2018). *Modelo para otra comprensión historiográfica. Arte Cerámico en Latinoamérica*. Historiografía contemporánea y cultura latinoamericana, UNLP , FDA, La Plata.
- Balo, J. (2018). *Paisaje, materia y Encuentro: imágenes e interpretaciones*. Seminario por Orientación: Artes Visuales/Artes Audiovisuales en América Latina”. La PLata: UNLP FDA.
- Balo, J. (2019). *Los Encuentros de Cerámica en Argentina. Aspectos de la contemporaneidad en torno al fuego*. La Plata: Teoría y Crítica Cultural en América Latina UNLP FBA.
- Barro Calchaquí. (s.f.). Recuperado el 02 de mayo de 2022, de <https://es-la.facebook.com/barrocalchaqui/>
- Belinche, D. (2011) *Arte, poética y educación*. 1ª ed. La Plata: el autor
- Belinche, D. &. (2020 de Junio de 2020). ¿Cómo lo hieron? (P. Cosido, Ed.) *Instituto de Investigación en producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano*. Recuperado el 08 de enero de 2021, de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/103872/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Beljon, J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid, España: CELESTE EDICIONES.
- Benvenuto, C. (1971). *Cerámica Santa María. Presenta la historia de la cerámica argentina*. Buenos Aires: Florelen M.R.
- Bermejo, T. (2003). *El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)*. Recuperado el 26 de abril de 2022, de Facultad de Filosofía y Letras, UBA: <http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>
- Bleger, J. (1964). *La entrevista psicológica. Su empleo en el diagnóstico y la investigación*. Recuperado el 27 de mayo de 2022, de Facultad de Filosofía y Letras UBA: https://ebg.ec/wp-content/uploads/2021/02/Bleger-LA_ENTREVISTA_PSICOLOGICA.pdf
- Blocker, J. e. (2001). Tierra. *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes .
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. CABA: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Bs. As. : Adrianan Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. CABA: Adriana Hidalgo editora.

- Bourriaud, N. (2020). *Inclusiones*. Buenos Aires: Adrianan Hidalgo editora.
- Bregante, O. (1926). *Ensayo de clasificación de la cerámica del NOA. Tesis de arqueología*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Caballero, M. (2016). Teoría de la práctica artística : fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural. 1a ed. - La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata Libro digital, PDF. Obtenido de file:///D:/Downloads/655-3-2176-1-10-20170207.pdf
- Cardinales, camino a la ternura. Poéticas visuales en territorio nacional*. (2022). Museo Terry. Recuperado el 05 de mayo de 2022, de <https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/exhibicion/cardinales-camino-a-la-ternura/>
- Careri, F. (2013). *Waslkcapes. El andar como práctica estética*. Barcelona España: GG.
- Carlé, C. (2005). *Omaggio a Carlos Carlé*. Palazzo Ducale Génova. Sala Liguria Spazio Aperto, Génova, Regione Liguria, Italia.
- Cassirer, E. (1990 [1944]). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro Gómez & Santiago, G. R. (2007). *Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar*. (S. Castro-Gómez, Ed.) Recuperado el 15 de julio de 2021, de <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf>
- Cerviño, M. (2009). De lo espiritual en el arte. Notas sobre arte argentino durante la década de los noventa. En A. Wortman, *Entre la política y la gestión de la cueltura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Bs. As.: Eudeba.
- Chamorro, B. (s.f.). *Hornos escultóricos*. Recuperado el 21 de abril de 2021, de <https://www.facebook.com/hornosescultoricosmdq>
- Ciafardo, M. (2016). *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad*. Obtenido de Octante: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>
- Colombres, A. (2005). *Teoría trasncultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Bs. As.: Del Sol.
- Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol.
- Cornwell, B. (21 de enero de 2020). *PARÁBOLA. La búsqueda de sentido*. Recuperado el 20 de noviembre de 2021, de <https://parabola.org/2020/01/21/sheela-na-gig/>
- Corte, T. (1991). *Experiencias en recolección de Arcillas y Preparado de Pastas para alfarería. Sur del ámbito pampeano. Norte de Patagonia. Un recorrido teórico práctico*. Bahía Blanca: s/d.
- Corte, T. (2017). *Aprendiendo wizún. Experiencias y reconstrucción de la cerámica mapuche en Pampa y Patagonia*. Bahía Blanca: Ediciones del autor.
- De Rueda, M. d. (noviembre de 2018). *Modernidad artística y giro decolonial. Arte E Investigación*. Recuperado el 22 de junio de 2021, de Papel Cosido FBA UNLP: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/586>
- Debray, R. (1994 [1992]). *Vida y muerte de la imagen en Occidente. Historia de la mirada*. Barcelona España: Paidós Comunicación.
- Denazis, J. (1988). *Análisis del funcionamiento actual del Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda. Modificaciones y Propuestas*. Avellaneda Bs. As.: Trabajo monográfico del autor.
- Denazis, J. (1996). *Una experiencia de evaluación cualitativa. Acerca de la escuela oficio, prácticas y vida institucional*. CABA: Facultad de Ingeniería UBA.
- Díaz, E. (1999). *Posmodernidad*. Bs. As.: Biblos.
- Díaz, R. (2001). *Trabajo docente y diferencia cultural. Lecturas antropológicas para una identidad desafiada*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Madrid: A. Machado Libros.

- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Ediciones Ve S.A. de e.v.
- Duarte Loza, D. M. (julio de 2015). Arte indisciplinario. *Metal año 1 N° 1*, 25-31. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49544>
- Dussel, E. (2020). *El primer debate filosófico de la modernidad*. Recuperado el 08 de junio de 2021, de Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Biblioteca CLACSO: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2020/10/El-primer-debate.pdf>
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. España: Lumen.
- Educación, M. d. (1970). Plan de Estudios de Adultos 1970-1974 Pcia de Bs. As. *Alfarería y Cerámica*. Buenos Aires: Estrada -Troquel.
- Efland, A. &. (2003 [1996]). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Enacer 2007. (2007). *Arte Cerámico*(10), Pág. 43 a 46.
- Encuentro de Ceramistas en la Cordillera. (2018). El Manso, Río Negro. Recuperado el 02 de mayo de 2022, de https://arteprecolombino.com.ar/curso_elmanso_2018.htm
- Entel, A. (2008). *Dialéctica de lo sensible: imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*. Buenos Aires: el autor.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones del arte popular*. CABA: Ariel Arte y Patrimonio.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente: Estética. Ética. política. Técnica*. CABA, Argentina: Tinta Limón.
- Ferrari, L. (2012). Consolación. *Braille y Relectura de la Biblia*. MALBA Fundación Constantini, CABA, Argentina.
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el arte Latinoamericano. De la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas n°3*, 34. Recuperado el 08 de junio de 2020, de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf
- Franch, J. F. (2001). *La importación de cerámica en el siglo XIX y la conformación de un gusto por lo europeo en Argentina*. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte 14 163-178, Sevilla. Recuperado el 25 de abril de 2022, de <http://hdl.handle.net/11441/54792>
- Frazer, S. J. (1929). *Mitos sobre el origen del fuego* (Vol. 2da Edición [1942]). (T. g. Aráoz, Ed.) Buenos Aires: Emecé Editores .
- Frías, J. (03 de diciembre de 2021). *Centro de Estudios Hispanoamericanos*. Obtenido de <https://www.facebook.com/Centro-de-Estudios-Hispanoamericanos-104973890856616/photos/pcb.551418862878781/551418316212169/>
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Garavaglia, E. (1989). La cerámica, situación y prospectiva. *La cerámica, situación y prospectiva. 2do Encuentro de Ceramistas*, (pág. 12). El Bolson, Chubut.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. Políticas culturales en América Latina*. Mexico: Grijalbo.
- Getty, A. (1996). *La diosa. Madre de la naturaleza viviente*. Madrid: Debate.
- Giardinelli, M. (2011). *UNICEN*. Recuperado el 27 de junio de 2021, de El impacto de la crisis de 2001 en la Cultura: <https://www.unicen.edu.ar/content/el-impacto-de-la-crisis-de-2001-en-la-cultura>
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Bs. As.: Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Bs. As. : Siglo XXI editores.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empeiza el arte contemporáneo?* Bs. As.: Fundación arteBA. Recuperado el 02 de febrero de 2021, de <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- Giunta, A. &. (2016). *Verboamerica [Exposición]*. (F. Constantini, Ed.) CABA. Obtenido de <https://www.malba.org.ar/evento/verboamerica/>
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Bs. As. : Siglo XXI editores Argentina.

- Godoy, C. (21 de agosto de 2021). *Bienal al sur*. Obtenido de https://bienalsur.org/es/single_agenda/307
- Groys, B. (2008). La topología del Arte Contemporáneo. *Antinomies of Art 12 and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press.
- Güeto, J. M. (2005). *Tecnología de los materiales cerámicos*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Historia Peruana*. (s.f.). Recuperado el 22 de abril de 2021, de <https://historiaperuana.pe/periodo-autoctono/cultura-cupisnique>
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid. Recuperado el 05 de mayo de 2022, de <https://www.dropbox.com/sh/esm2hthbblgpopn/AAC9VxSbGJt1gOT272xCwCDra?dl=0&preview=27-Jim%C3%A9nez.pdf>
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Recuperado el 10 de agosto de 2022, de <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Kusch, R. (1999 [1962]). *América profunda*. Buenos Aires: Biblos.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, editora.
- Leach, B. (1981). *Manual del ceramista*. Barcelona: Blume.
- Levi-Strauss, C. (1986). *La alfarera celosa* ([1985] ed.). (C. Molina, Trad.) Barcelona: Paidós.
- López Fabián, S. (1993). *Técnicas de negreado*. 2das Jornadas para ceramistas, Artevida, Rojas.
- Lorde, A. (1979). *Afrofeminas*. Recuperado el 18 de agosto de 2022, de <https://afrofeminas.com/2022/02/17/audre-lorde/>
- Lundgren, U. (1992). *Teoría del Curriculum y escolarización*. Recuperado el 25 de febrero de 2021, de <https://vdocuments.site/lundgren-1992-teoria-del-curriculum-y-escolarizacion.html>
- Machado, A. (2006). “*Convergencia y divergencia de los medios*”. La Habana: EICTV.
- Malosetti Costa, L. (2009). *La imagen en la cultura occidental*. CABA: FLACSO . Obtenido de FLACSO virtual Clase 4.
- Mandrini, R. (2008). *La argentina aborígen. De los primeros pobladores a 1910*. Bs. As. : Siglo XXI Editores.
- Mañé, G. (1992). *Hornos y cocciones. Apuntes técnicos*. Rojas, Buenos Aires: Artevida. Jornadas para Ceramistas.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli.
- Matson, F. R. (03 de diciembre de 1965). *Biblioteca Florentino Ameghino*. Recuperado el 2021, de <https://www.bfa.fcny.unlp.edu.ar/id/11914>
- Merz, M. (2003). Conversazione con Mario Merz. *Catálogo*. Fundación Proa, Buenos Aires.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Minujin, M. (2010). Marta Minujin Obras 1959 - 1989. *Catálogo*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Morante López, R. (2004). *La magia de la risa y el juego en el arte prehispánico de Veracruz, México*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Moure, G. (1966). *Ana Mendieta*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.
- Naturalista*. (s.f.). Recuperado el 22 de abril de 2021, de Caracol Peruano Strombus peruvianus: <https://www.naturalista.mx/taxa/328585-Strombus-peruvianus>
- Oliveras, E. (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas históricas*. CABA: Paidós.
- Oporto, M. &. (2020). *Historia social contemporánea: una invitación a pensar desde el Sur*. La Plata: Papel Cosido. Recuperado el 22 de junio de 2020, de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Historia%20Social%20Contemporanea.pdf>
- Oropeza, A. (1960). *La cerámica. Su historia Su técnica*. Buenos Aires: Ministerio de Educación u Justicia de la Nación. Dirección General de Cultura.

- Orosco, B. (Diciembre de 1992). El rastro de la memoria. (E. Garavaglia, Ed.) *Cerámica. Arte & Técnica*(3), (28-33).
- Owens, Y. (05 de junio de 2018). *Redentor de Baubo*. Recuperado el 29 de diciembre de 2021, de <https://yewtree2.medium.com/baubo-redeemer-d705d513f62>
- Paltrinieri, A. &. (2019). Territorios y cerámica en Barro Calchaquí 2018. Registros de un oficio en deconstrucción.), e027. *Arte E Investigación*(15). Obtenido de <https://doi.org/10.24215/24691488e027>
- Peluffo, A. (2016). *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. . CABA: Prometeo Libros.
- Petruschansky, H. (2002). *Mario Merz Obras históricas. Instalaciones*. . Bs. As: Catálogo de la Fundación Proa.
- Piedra Grande S.A. P.G. La Toma S.As. (s/f). *Minerales industriales. Cuarzo. Feldespato Arcilla. Caolín*. CABA: Piedra Grande.
- Piglia, R. (1986). *Formas breves. Tesis sobre el cuento*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pineau, P. (2006). *El principio del fin. Políticas y memorias de la educación en la última dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires: Colihue .
- Puppo, G. &. (1979). *Arte argentino antes de la dominación hispánica*. Buenos Aires: Hualfin Ediciones.
- Quijano, A. (agosto de 1998). *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. (E. DEBATE, Ed.) Recuperado el 08 de junio de 2021, de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España, Madrid: Ediciones Siruela.
- Reguillo, R. (2008). *FLACSO*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/319586470/Reguillo-Políticas-de-in-Visibilidad-La-Construcción-Social-de-La-Diferencia>
- Rex González A. & Pérez, J. (2000). *Argentina indígena. Vísperas de la conquista*. Bs. As.: Paidós.
- Richard, N. (2006). *Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia*. Recuperado el 18 de agosto de 2021, de Signo y Pensamiento: <https://www.redalyc.org/pdf/860/86004903.pdf>
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales .
- Romero, A. E. (1997). *Crónica del Instituto Nacional Superior de Cerámica*. (B. A. INSC, Ed.) Recuperado el 21 de abril de 2022, de <http://www.deartesy pasiones.com.ar>
- Romero, A. &. (2005 [2003]). *¿Qué es una Técnica, qué es un Medio y qué es un Dispositivo?* Recuperado el 21 de mayo de 2022, de De artes y Pasiones: www.deartesy pasiones.com.ar
- Rose, A. &. (1959). *Diccionario de Química y de productos químicos*. Barcelona: Omega.
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarti, G. (marzo de 2013). *Centro Virtual de Arte Argentino Buenos Aires*, en línea. Recuperado el 20 de septiembre de 2021, de http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_04.php
- Sartre, J. P. (1936). *L'imagination*. Paris: PUF.
- Schwartz, A. &. (2002). *Arte Cerámico y Reproductibilidad Una aproximación a la Historia de la Industria y Cerámica Nacional*. Buenos Aires: Ponencia IV Jornadas de investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Recuperado el 25 de abril de 2022, de De artes y Pasiones: <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doclumbre.htm>
- Scocco. (2012). *Cerámica, alma y fuego. El barro de la tierra. Referencias sobre la actividad cerámica en la argentina desde la etapa hispanoindígena*. Bs. As.: De Los Cuatro Vientos.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños Mapas.

- Sepúlveda, M. (22 de agosto de 2021). Una mirada sobre el hambre y el arte a partir de un homenaje a la obra de Victor Grippo. *Agencia Télam*. Recuperado el 21 de septiembre de 2021, de <https://www.telam.com.ar/notas/202108/565909-grippo-san-juan.html>
- Shiner, L. (2004 [2001]). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estética.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. San Martín: San Martín: UNSAM.
- Tasat, J. A. (2013). *El hedor de América: reflexiones interdisciplinarias 50 años de la América profunda de Rodolfo Kusch*. CABA: Ediciones del CCC Eduntreff.
- Todorov, T. (2008). *La conquista de América. El problema del otro*. Bs. As. : Siglo XXI Editores Argentina.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Discursos de los medios, Signo y Señal, Revista del Instituto de Lingüística*(12), 231-247. doi:<https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>
- Villaverde, V. (2014). *Arte cerámico en Argentina: un panorama del siglo XX*. Ituzaingó, Bs. As.: Maipue.
- Viola, V. (11 de mayo de 2007). A calzón quitado. (L. 12, Ed.) Recuperado el 29 de diciembre de 2021, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3348-2007-05-11.html>
- Vivanco, Raquel. (s.f.). *Observatorio de las violencias de género Ahora que si nos ven*. Recuperado el 07 de diciembre de 2021, de <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/229-femicidios-en-2021>
- Walsh, R. (Enero de 1973). *Rodolfo Walsh, entrevistado por Ricardo Piglia*. Obtenido de CTERA: <http://mvj.unter.org.ar/?q=node/12956>
- Wechsler, D. (2015). *Migraciones en el arte contemporáneo*. Sáez Peña: UNTREF.
- Ynoub, R. (2007). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Bs. As. : Cengage Learning.
- Zatonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zatonyi, M. (2011). *Juglares y trovadores*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Videos

- Azócar, H. G. (Productor), Azócar, H. G. (Escritor), & Azócar Heise, G. (Dirección). (2017). *Alianzas de Barro* [Película]. Devenir Audiovisual. Recuperado el 6 de septiembre de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=kUJAX5rixMs>
- Dickinson, P. (Escritor), & Dickinson, J. &. (Dirección). (1997). *ENACER Concordia* [Película]. Argentina.
- Echeverría, A. (Dirección). (1993). *3er Encuentro Nacional de ceramistas Humahuaca 1991* [Película].
- Instituto Municipal de Cerámica (1988). [Película]. Sarandi Avellaneda. Recuperado el 23 de mayo de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=jh1so2QAoT4>
- Producciones, L. M. (Productor), & Peuser Costa, M. (Dirección). (1993). *ENACER Benito Juárez* [Película].
- Suárez, C. &. (Dirección). (2007). *10° En. A.Cer Encuentro Argentino de Ceramistas Junin de los Andes* [Película].

Bibliografía complementaria

- Asenci Blanco, R. (2017). Cerámica, ornamento y subversión: un relato hecho a mano sobre prácticas feministas en cerámica desde los años 70 y 80 hasta la actualidad. *Aus Art Journal for*

- Research in Art. 5* (), 1, , pp. 151-166. Recuperado el 28 de abril de 2022, de www.ehu.es/ojs/inde
- Bernardi, A. (1988). *Taller de Producción Artesanal*. Avellaneda: Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda.
- Cerámica. Arte & Técnica. (1992 -1993). (1, 2, 3, 5). Buenos Aires: Eduardo Garavaglia.
- Cerámica. Periódico artístico y técnico. (1999). Ituzaingó CABA: Julio Gómez.
- Córdoba, A. &. (Septiembre de 2004). 9º Encuentro Nacional de Ceramistas. (G. Castellini, Ed.) *Arte Cerámico*(5), 64 (Pág. 61).
- Dillon, M. V. (2016). *Puertas de barro y fuego. Caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP*. (E. d. (EDULP), Editor) Recuperado el 26 de julio de 2021, de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52720>
- Garavaglia, E. (1987). *Pastas compactas* . Avellaneda: Documento del Laboratorio de Tecnología del IMCAEV.
- Gimenez, M. (2017). Cerámica 10 años. *Entre secretos elementales y celos ineluctables*. Galería de Arte de Apoc y Ospoce Pasaje 17, CABA.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. CABA: Siglo XXI Editores Argentina.
- Zátonyi, M. (2016). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. CABA: La marca editora.

NOTAS

-
- ⁱ <https://www.facebook.com/serafin.lopezfabian> (Consultado 24/04/2022)
- ⁱⁱ <https://www.instagram.com/emilioramonharogalli/> (Consultado 24/04/2022)
- ⁱⁱⁱ <https://circuitosolidarios.org/casa-museo-arte-en-barro/> (Consultado 21/04/2022)
- ^{iv} “La revista CERÁMICA Y CRISTAL, fundada en 1961, es el Órgano de la Asociación Técnica Argentina de Cerámica. Está dirigida a la industria de la cerámica, vidrio, refractarios y enlozado; Incluye artículos de investigación científica, estudios tecnológicos industriales y comerciales, las novedades de avanzado a nivel mundial, así como información sobre materias primas, maquinarias, equipos y procesos de elaboración, plantas para las industrias y artesanías de: - Cerámica roja o estructural (ladrillos ,tejas) - Cerámica blanca (porcelana, vajilla, sanitaria, técnica, de avanzada, artística) - Refractarios, enlozado, vidrios. Se distribuye en Latinoamérica entre empresarios y técnicos de todos estos sectores”. En (Ibáñez, 1961)
- ^v López, José María. “La Asociación Técnica Argentina de Cerámica. Su inserción en el Historial de la Industria. Discurso pronunciado por el Ing. López en la Jornada Argentina del VIII Congreso Exposición Argentino y II Iberoamericano de Cerámica, Vidrio y Refractarios, realizado en noviembre de 1988 en Buenos Aires. *Cerámica y Cristal*. N° 103, abril 1989, p. 46.
- ^{vi} “La Asociación Técnica Argentina de Cerámica, fundada en 1962, tiene por finalidad nuclear a quienes se interesen por la Ciencia, Arte y Técnica de las industrias cerámicas, del vidrio y afines, divulgando a través de congresos, conferencias, cursos y publicaciones, las novedades e investigaciones de cada sector, así como los más adecuados usos de los insumos y equipamientos utilizados.” En <https://www.atacer.org.ar/> (Consultado 25/04/2022)
- ^{vii} @marcela.canepa (Consultado 10/05/2018)
- ^{viii} M. Baglietto es artista, ceramista, pintora, escultora e investigadora argentina, creadora del Arte Núbico. “... A través de la cerámica y a lo largo de 20 años, la artista ha experimentado vitalmente con el fuego y el barro, que son su cuerpo, el ritmo evolutivo del Universo, que se organiza al desintegrarse... En el año 1980 Baglietto se sumerge en una búsqueda sin término que, de la manipulación de la materia física, de los espacios pétreos del barro, pasa a los procesos, también alquímicos, de la integración-disgregación con materias etéreas, livianas, de espacios continentes, donde el objeto de arte se destruye y recrea dejando su lugar a la vivencia del participante, a las puras emociones del existir, a la eternidad del placer que dura apenas un instante. Ella nos pone directamente en contacto con la eternidad viva de la afectividad, donde la energía que somos se concentra y sustrae al devenir cósmico desde la inasible sustancia inexpresable. Máxima aspiración del arte y de la vida: el Arte como éxtasis continuo.” Arturo Álvarez Sosa, 1980 en <http://www.mireyabaglietto.com/origenes.htm> (Consultado 09/11/2021)
- ^{ix} En simultáneo a esta escritura se presenta en el 14° Simposio Internacional de Cerámica en IMCAEV la propuesta que adherimos “El territorio no es un mapa. Artes contemporáneas argentinas desde las fronteras”. (Catálogo, Cardinales, camino a la ternura. Poéticas visuales en territorio nacional, 2022)
- ^x M. Farías: docente ceramista investigadora. Documento personal de la autora difundido entre sus estudiantes en Bellas Artes
- ^{xi} El IMCAEV mantiene hasta la actualidad una fluida apertura a la asistencia e inclusión de alumnos de diversas provincias y países limítrofes dentro de las cursadas.
- ^{xii} <https://nutec.com/wp-content/uploads/2020/09/MW-0001-MX.pdf> (Consultado 11/08/2022)
- ^{xiii} Retomamos R. (Ynoub, 2007) en Samaja, J. “Los caminos del conocimiento” (Pág. 13) algunos rasgos sobre la intuición que pertenecen a las primeras formas de relación con el fuego, como lo es la inmediatez; el involucramiento corporal y la emotividad, cuestiones que en esta propuesta se presentan en todas sus dimensiones. En una quema monumental se suman los saberes individuales de cada participante en la escena. El segundo acceso al saber es el la copia o mimesis, por ejemplo ¿Cómo hornea el compañero que está al lado, qué hace el colega con el combustible? Por ejemplo percibe activamente cómo arrastra la leña, la parte en astillas, va colocando en las bocas de carga. Olor-sabor, tacto y vista captan rápidamente el inicio de la quema y se incorpora. Percepto y concepto forman una unidad del saber templar, la humedad del temple es particular. Y por último, frente a las dudas, se recurre al maestro o sacerdote, la palabra de la experiencia; la voz de la autoridad que provee el saber ancestral en este caso los que propusieron el proyecto.
- ^{xiv} En esa oportunidad, se cocinaron en esa misma noche siete colitas de cuadril para celebrar el cumpleaños de Emilio junto a sus amigos y compañeros ceramistas del Encuentro.
- ^{xv} <https://www.argentina.gob.ar/desarrollosocial/seguridadalimentaria> (Consultado 07/06/2022)
- ^{xvi} <https://www.mabelwaisman.com/> (Consultado 25/05/2022)
- ^{xvii} Se refiere al ceramista Luis Pardini

^{xviii} Calvino, Ítalo, “Il viandante nelle mappa”, en *Collezioni di sabbia*, Garzanti, Milán, 1984 (versión castellana: “El viandante y el mapa”, en *Colección de Arena*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001). Cursiva del original.

^{xix} Lamentablemente es muy común retirar material de más en el lugar de la extracción que luego queda arrumbado en estanterías de los talleres sin etiquetar, seco, etcétera.

^{xx} Los áridos son materiales granulares inertes formados por fragmentos de roca o arenas utilizados en la construcción (edificación e infraestructuras) y en numerosas aplicaciones industriales. Son conocidos como arena, grava y gravilla, entre otros.

^{xxi} <https://www.eldiariodemadryn.com/2019/01/barro-sureno-llega-a-puerto-piramides/> (Consultado 21/05/2021)

^{xxii} “Ilita calculo que usan la pirca como feldspato, la colorada como colorante y la illita como cuarzo” Marta Beatriz Claros, jujeña, alumna del IMCAEV

^{xxiii} “El neoextractivismo es una categoría analítica muy productiva nacida en América Latina que posee una gran potencia descriptiva y explicativa, así como también un carácter denunciativo y un fuerte poder movilizador. Esta aparece a la vez como una categoría analítica y como un concepto de corte fuertemente político, pues nos “habla” elocuentemente acerca de las relaciones de poder y las disputas en juego y remite, mas allá de las asimetrías realmente existentes, a un conjunto de responsabilidades compartidas y al mismo tiempo diferenciadas entre el norte y el sur global, entre los centros y periferias. Asimismo, en la medida en que alude a patrones de desarrollo insustentables y advierte sobre la profundización de una lógica de desposesión, tiene la particularidad de iluminar un conjunto de problemáticas multiescalares, que definen diferentes dimensiones de la crisis actual.” En (Svampa, 2019, pág. 14)

^{xxiv} <https://www.cck.gob.ar/simbiologia-practicas-artisticas-en-un-planeta-en-emergencia/16006/> (Consultado 02/06/22)

^{xxv} Las Chicas Superpoderosas/Supernenas son un trío de niñas sobrehumanas creadas artificialmente por el Profesor Utonio. Son los personajes principales de la serie The Powerpuff Girls del canal Cartoon Network.

^{xxvi} En su artículo “Tierra”, la autora realiza un pormenorizado análisis del trabajo performático de A. Mendieta y el material tierra, problematizando la obra y sus interpretaciones. J. Blocker es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Minnesota. Sus áreas de especialización son el arte contemporáneo y la teoría crítica, y sus investigaciones se han enfocado principalmente al performance como arte, y su desarrollo en relación con la teoría posmoderna, feminista, y constructivista. Es autora de ¿Where is Ana Mendieta? (Pág. 421)

^{xxvii} <https://imca.edu.ar/14-simposio-internacional-de-ceramica/> (Consultado 10/06/2022)

^{xxviii} http://www.dpn.gob.ar/documentos/Observatorio_Femicidios_-_Informe_Final_2020.pdf (Consultado 21/04/2021) Datos destacados del Observatorio “Ahora que sí nos ven” Obra en Anexo

^{xxix} La Comisión organizadora Sede Chaco solicitó auspicios, materiales y apoyo de toda naturaleza, gratuidad o a muy bajo costo en los albergues y comedores a la Subsecretaria de Cultura, a la Universidad Nacional del Nordeste, al Gobierno de la provincia del Chaco por intermedio de la Subsecretaria de Cultura, a la Municipalidad de Resistencia, a la Asociación de Artesanos de la Pcia. Del Chaco, al Instituto Superior de Enseñanza Artística, al Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología del Gobierno de la Pcia. Del Chaco, a la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Presidencia de la Nación, etcétera. Los originales obran en el IMCAEV

^{xxx} <https://www.facebook.com/planetasimonovichceramica.simonovich/videos/168042403588899/?t=117>

^{xxxi} <https://www.un.org/es/climatechange/cop26> Última Cumbre sobre el cambio climático (Consultado 07/12/2021)

^{xxxii} En varias instituciones educativas, como por ejemplo en Bellas Artes de Quilmes, en Bahía Blanca, etcétera. El término se aplicaba en 1989 al modelado manual (sin torno) por medio de planchas, rollos y tiras para levantar las vasijas.