

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Artes



# ENSAYOS DE BARRO

Autor: Juan Manuel Huespe

Asesor: Gabriel Mosconi

# ÍNDICE

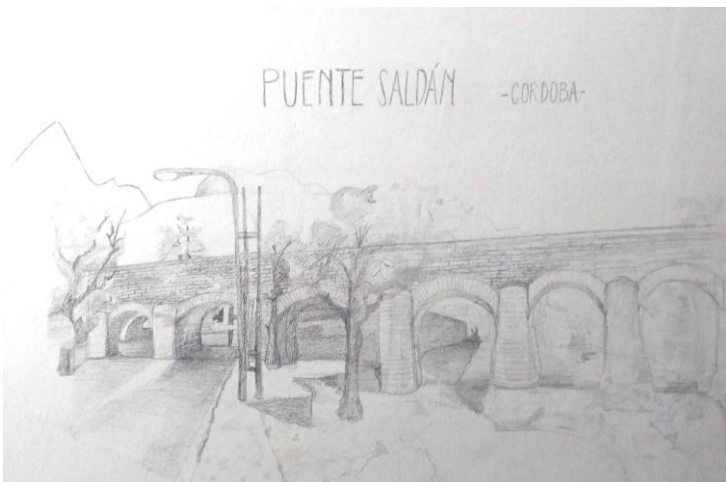
<b>1. Introducción</b> .....	pg.1
<b>2 Viaje exploratorio</b> .....	pg.3
2 /1. El taller móvil.....	pg.6
2 /2. Recolección.....	pg.8
2 /3. Ruta: 40 kg de viajero frecuente. ....	pg.11
2 /4. Quemadas.....	pg.16
<b>3. La muestra Ensayos de Barro</b> .....	pg.19
<b>Conclusiones</b> .....	pg.23
<b>Bibliografía</b> .....	pg.25

## 1. Introducción.

En el año 2014 comencé a interesarme por los materiales cerámicos y despertó en mí el entusiasmo por la realización de pruebas, entre otras cosas tablitas cerámicas para verificar algunas diferencias de coeficientes, como porosidad, absorción y contracción. En aquel año, luego de un recuerdo enraizado en la niñez, me aboqué a la búsqueda de arcilla en el puente de Saldán.

La visita a aquel puente de piedra, y la roja arcilla que lo caracteriza, incrementaron el deseo de realizar una indagación sobre las tierras arcillosas. Esto fue motorizado por los siguientes interrogantes: ¿Qué diferencias aparentes existen entre los distintos sedimentos arcillosos y su situación geográfica? y ¿cuál es su comportamiento en la transformación cerámica?

Lo que me sedujo fue el carácter exploratorio de dicha actividad y es así como esta suma de experiencias se tornaron el punto de partida de mi investigación.



ARRIBA DIBUJO EN PROCESO DEL PUENTE SALDÁN, CÓRDOBA ARGENTINA 2014 (IMAGEN 01)

Este encuentro con una actividad que propone una relación particular con un entorno natural, con un material determinado en su forma primitiva y además con una *forma* de hacer in situ, me generó el deseo de vincular mi producción artística con un proyecto de estas características. Así interpreto la producción artística como una manera de conocer el mundo a través del arte, construcción que se comparte con actores y factores en el devenir de la exploración. En este punto siento que mi obra adquiere determinadas particularidades como la libertad de acción, la posibilidad de vincularse con personas, el contacto con la materialidad, en definitiva, tener un horizonte y un rumbo que se construye en el camino.

Tuve la necesidad de descubrir algunos antecedentes históricos que enmarquen su producción dentro del campo de la experiencia, con el fin de analizar sus prácticas y modos de operar para tomar de ellos estrategias que me permitan allanar el camino en función de mi propuesta.

Los movimientos artísticos como el Land Art o el arte procesual, de finales de los sesenta y setenta, aún hoy se tornan relevantes para pensar las producciones artísticas del *quehacer* escultórico; sobre todo, las obras que abarcan la especialidad o procedimientos al aire libre como objeto de estudio.

Este trabajo está orientado a visibilizar el despliegue *exploratorio* de los procesos de producción artística aquí empleados, postulándolos como obra artística en sí, para fomentar la experiencia cotidiana pensada en términos de arte.

Al ser esta una propuesta basada en la exploración, supone la aparición de muchos caminos que recorrer y esto abre posibilidades, sucesos artísticos con particularidades.

## 2 Viaje exploratorio

El arte procesual que comienza a finales de los 60' y se acentúa en los 70' con Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Long, Joseph Kosuth y Andy Goldsworthy, entre otros, cuestiona el valor de la obra materializada en el objeto y propone una reflexión del objeto/obra anclado en los procesos creativos, situando dichos procesos como uno de los pilares de la obra en sí misma.

Dice Germano Celant que para el arte procesual:

*"La obra no es tanto resultado de una organización formal de los materiales como presentación directa de los mismos, a fin de celebrar sus cualidades de tensión y energía y el arte se convierte en el lugar en que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla"*

(G. C. Argán, El arte moderno, 1992, pp. 77).

En este sentido y con la intención de poder nombrar la característica fundamental del rasgo exploratorio que mi obra adquiere es que tomo el concepto de *Dérive*, según los planteamientos que desarrolla Guy Debord en su *Teoría de la Deriva*. Para entenderlo, me situé en los procedimientos situacionistas donde *la dérive* se presenta como una *técnica de paso* ininterrumpida en ambientes diversos, en palabras de Guy Debord (1958), "está ligada a efectos de naturaleza psicogeográficos y a la afirmación de un concepto lúdico-constructivo." (pp 23).

En el siguiente grafico me apropio de algunas palabras extraídas de la Antología Internacional Situacionista:

**DÉRIVE:** VIAJE NO PLANEADO CON EL OBJETIVO DE TENER UNA NUEVA EXPERIENCIA, QUE PRACTICA LA PSICOGEOGRAFÍA,

UN MÉTODO QUE CONSISTE EN MOVERSE DE MANERA ALEATORIA, CON LA SUBORDINACIÓN DE LAS INFLUENCIAS HABITUALES, EL ACTOR SE DEJA LLEVAR POR LOS ATRACTIVOS DEL TERRENO Y LOS ENCUENTROS QUE VAN SURGIENDO.

(Ken Knabb, Situationist International Anthology, 2006, pp 11.)

El cambio más destacable que propone la deriva es la disminución de los márgenes fronterizos entre las disciplinas, lo que posibilita asimilar procesos o herramientas naturalmente ligados a ciencias duras con procesos de producción y análisis de obra artística, como en el caso del presente trabajo.

En la apropiación que propongo del concepto de deriva, voy a entenderlo como: *un modo de movilidad* que propicia la experiencia entendida como un proceso lúdico-constructivo, que obtiene el conocimiento del mundo mediante los acontecimientos que van surgiendo en el desarrollo mismo.

Los objetivos que propuse fueron:

Los objetivos planteados desde la partida como viajar, tener experiencias que guíen el viaje o recorrer las derivas que surgen en el camino, se mecharon con la necesidad de recolectar, analizar, y catalogar, diferentes muestras de suelo. Y a su vez me propuse identificar en el desarrollo de la producción artística la manera de postular el proceso mismo de la exploración como obra.

En pos de lo que tomo como punto de partida, comencé un viaje rastreando arcillas características de cada nuevo viaje con la intención concreta de recoger pedazos o muestras de suelo. En este sentido, cabe destacar que concibo como trabajo de campo la recolección de diversos sedimentos arcillosos, es decir al transitar estas acciones con la lógica que implica el concepto de deriva las mismas se me presentan como un mundo particular y complejo.

Este trabajo, ayuda a reforzar la importancia de prácticas como las colectas de Greda o, más adelante, las quemadas cerámicas, que aquí son valoradas como instancias paradigmáticas dentro del desarrollo de la producción artística. Además el valor de estas prácticas reside en que son habilitadores de vínculos y conocimiento. Esta empresa me permitió generar un vínculo con diferentes ceramistas y sus paisajes en tanto lugar y modos de producción lo cual se expone en el apartado **2 /1** y **2 /3**.

Todos estos procesos, al desplegarse dentro de un marco flexible, sorprenden con diversos cambios imprevistos y permiten abrir nuevos caminos por los que transitar. En este sentido es que se vuelve transversal a todo el proyecto el concepto de *deriva*, en adelante denominaré de este modo, a los momentos en que atravesé experiencias sensibles, las cuales, por su condición de envolventes, generaron una atmósfera que propició la disminución de los márgenes entre la exploración y la obra de arte, a su vez, se volvieron el motor de la deriva. Puedo describir mi proceso de producción como una huida y vuelta al epicentro, este es mi casa-taller, que como espacio desde el cual se sale a tener una experiencia, es el epicentro al cual siempre se vuelve a decantar y catalogar. La instancia de muestra será entendida como un montaje a modo de sustituto de la experiencia y que actúa como posibilitador de una nueva experiencia a ser vivida por el espectador.

No obstante, el proceso artístico, la experiencia, se vuelca en una muestra, en este caso en particular la muestra se producirá en lo íntimo de una vivienda, elección que no es azarosa al constituirse la misma vivienda en el laboratorio base desde donde se sale a reconocer el mundo, donde se asienta el taller, su montaje y la instalación, herramienta indispensable desde lo cotidiano y mutable de la propuesta. En este punto podría decir, que mi concepción de obra es aquella que para gestarse, tiene que atravesar la experiencia personal del artista. De este modo la obra deviene en un relato cargado de subjetividades y decisiones que han de hacernos pensar críticamente no sólo el arte, sino *cómo* nos situamos en tanto productores.

## 2 /1. El taller Móvil.

*“...Tienen el color de la tierra quienes se revolcaron en el barro, y el de la ceniza los que buscaron calor en los fogones apagados. Verdes son los que frotaron sus cuerpos en el follaje y blancos los que se quedaron quietos”.* (Eduardo Galeano, Memoria del fuego, 1991, pp. 24)

**TALLER MÓVIL:** ES UN DISPOSITIVO QUE NACE DE LA NECESIDAD DE VIAJAR Y LLEVAR UN MÉTODO SENCILLO QUE NOS PERMITA DETERMINADO ACCIONAR Y QUE IMPLIQUE ESCASAS HERRAMIENTAS QUE TRANSPORTAR.

El taller móvil es capaz de nutrirse de los acontecimientos para adoptar nuevas formas y tomar otros caminos, y es ahí donde radican sus cualidades como herramienta de derivas, en vista de posibilidades artísticas a resolver. La deriva necesita para suceder, correrse del ámbito en el que se encuentran las variables que atraviesan su epicentro y por esto la necesidad de viajar, salir de mi casa-taller al mundo para regresar con el material recolectado y la experiencia, para ser analizado, catalogado y reelaborado en la concreción de la muestra. Por esto es que al trasladarme en una búsqueda constante se encontraron los engranajes que pusieron en funcionamiento esta exploración.



MOLDE PARA FABRICAR CONOS DE ARCILLA, ELEMENTO DEL TALLER MÓVIL 2016 (IMAGEN 02)

**CONOS PIROMÉTRICOS:** SON PEQUEÑAS PIRÁMIDES, HECHAS A BASE DE ARCILLA Y FUNDENTE, DE TAL MANERA QUE SE DOBLA A DETERMINADA TEMPERATURA.

NOS PERMITEN CORROBORAR LA TEMPERATURA MÁXIMA QUE ALCANZO UNA HORNEADA DE PIEZAS CERÁMICAS.



Un pequeño molde de yeso, un frasco y una cuchilla de metal fueron las herramientas que me acompañaron en los viajes y con éstos pude generar muestras de los barros recogidos, muestras similares en forma y tamaño que catalogué según las tierras y los lugares. Estas muestras con formato de “conos”, tomados del “Cono Pirométrico” inventado por el ceramista alemán H. Seger (1886). Se replicaron con la misma forma en los diferentes sedimentos hallados.

El lugar de producción se fue mudando y conforme a esto las arcillas fueron distintas. Es decir que “el taller” me acompañó y permitió la producción a la vez que viajaba. El taller móvil se amplió, en cantidad de herramientas, en función de las necesidades que la experiencia me fue planteando. El proceso me permitió entender la recolección de una muestra de suelo como una forma de llevar un indicador de ese lugar. Todo ello reforzó la idea de que salir del ámbito de confort y correrse de ciertos puntos de vista, permite abrirse a otras formas de registro e indagaciones más que interesantes y provechosas.

El cuenco de cerámica me acompañó como una herramienta versátil de aquel *Taller Móvil*, pero en la instancia de instalación de la muestra se le dedico una espacio a los diferentes cuencos que surgieron en el camino y muchos otros hechos para la ocasión, y en la búsqueda de su identidad me vi con la necesidad de definirlo como El Vacío que se iría llenando de experiencias y conocimiento que decantaría en el evento de la muestra artística.



A LA IZQUIERDA, CUENCOS EN USO. A LA DERECHA, UN CUENCO CON INCRUSTACIONES (IMAGEN 03)

## 2 /2. Recolección.

Las arcillas recolectadas tienen en este caso una particularidad que se relaciona con el recorrido realizado para la recolección. Esta particularidad es la del acto vivencial del descubrimiento del sedimento, al momento del “hallazgo”. Este proceso personal de caminar al pie de la montaña reconociendo los suelos y descubriendo el material en su ámbito es el detonante de las primeras situaciones de *deriva* que comenzaron a sucederse.

Se recolectaron muestras de barros, terrones, cascotes y polvo que requirieron de un tratamiento para poder usarlos. Una de las particularidades que tienen los diversos suelos es la forma en la que reclaman su extracción y uso. Esto genera una particular relación con el material que determina el modo de presentación de la muestra. Cabe destacar que más allá de las arcillas comerciales, que usa tal o cual ceramista, existen sedimentos que escapan a ser catalogados como tales por la industria, ya sea por lo complicado de su recolección o bien por ser escasos en su disponibilidad. En el instante del *hallazgo* existe una cierta relación con el barro que nos remite a su materialidad y la innegable ligazón con la realidad en que se presenta. En este contexto, la presencia de agua y arena son componentes fundamentales en el proceso de descomposición y filtrado, por esto, muchas veces siguiendo el curso del río se encuentran los mejores y más plásticos sedimentos, incluso listos para ser usados.



RECOLECCIONES EN FRASCOS CON SUS RESPECTIVAS DESIGNACIONES 2017 (IMAGEN 04)

Con el avance de mi trabajo, noté que las situaciones y contextos en que se enmarca el *hallazgo* influyeron en la forma de recolección y de registro. Por ejemplo, el barro que denominé “AGUARIBAY 22” explica su nombre por el momento en el cual recogí una arcilla amarilla en el kilómetro 22 de la ruta del Cañón del Atuel, Mendoza. Esto se dio bajo un gran Aguaribay y al momento de trabajar esta arcilla, la misma expelía un perfume particular que provenía de algunas semillas adheridas al barro.

De ahí que, a partir de muchas de las condiciones que determinaban cada instancia de recolección, es que dispongo de un nombre específico para cada arcilla. Esto último, no sólo es para denotar sus cualidades físicas, sino también para referir datos del hallazgo.

Estas y otras denominaciones utilizadas durante el proceso, son una forma poética y singular de nombrar las diferentes muestras de tierra recogida. Es decir, una forma de destacar ese primer contacto con el material o “hacer un guiño” con la circunstancia de su entorno.



SAN RAFAEL, MENDOZA, ARGENTINA OCTUBRE 2016. (IMAGEN 05)

EN RELACIÓN AL VINCULO DE LA ARENA Y LOS YACIMIENTOS DE ARCILLA

A continuación un ejemplo de cómo determinada conexión poética me acompañó en las recolecciones, en Brasil: y responde a designaciones propias para distintas tierras

Aconteceu uma relação com a terra no nosso entorno: <sup>1</sup>

*chão Pão de Açúcar - Terra recolhida de uma rua em ilha grande - Da pá de um trator - Escadas amarelas - Caminho para as cachoeiras - Barro com boa elasticidade - Areia da Praia preta - Mistura da pá do trator e areia preta - Trindade o barro de boa - Forte Paraty - terra vermelha - Praia do sono - Erupção da terra.*

A partir de todos estos nombres, lugares, *situaciones*, comencé a conformar el universo que intento plasmar en la obra, a modo de registro, que cataloga a ‘un cierto barro’ en una determinada circunstancia y un vínculo particular. Todo esto abre el siguiente interrogante: ¿Qué relación se teje entre la recolección de arcilla, el entorno, la situación de hallazgo y lo poético a la hora de presentarlos ante un espectador?

A lo cual encuentro respuesta en la forma poética que fue adquiriendo el registro escrito que desarrolle durante el trabajo de campo, y que logra su mayor expresión en la producción literaria llevada a cabo durante la deriva en territorio brasileño. Herramienta esta que retomare en la exposición.

---

<sup>1</sup>Aconteció una relación con la tierra de nuestro entorno: suelo Pan de azúcar - tierra recogida de una calle en Isla Grande - huella de un tractor, escaleras amarillas - camino a las cascadas - barro con buena plasticidad - arena de playa negra - mezcla de huella de tractor con arena de playa negra - Trinidad el barro de buenas - fuerte Paraty - tierra roja - playa del sueño - erupción de la tierra.



## 2 /3. Ruta: a lo que denomine “40 Kg de viajero frecuente”.

*¡El errante está abierto a lo desconocido, a lo inesperado, a la aleatoriedad!*

(Keri Smith, la sociedad errante, 2016, pp. 16).

Trazaré un recorrido con las experiencias vividas en los sitios de recolección de San Rafael Mendoza, Pomaire de Chile y Belo Horizonte de Brasil.

San Rafael, provincia de Mendoza. Allí el vínculo con los ceramistas de la zona comenzó a volverse una instancia trascendental de aprendizaje en tanto que acceso al conocimiento de sus métodos de recolección, sitios de extracción, formas de producción y quema.



MAPAS A MANO ALZADA DE LOS VIAJES REALIZADOS, MENDOZA. (IMAGEN 06)

Un punto de extracción concurrido por ceramistas de la región es el cañón del río Athuel, lugar en el que despliega una exquisita formación geológica, rica en hierro, sales, con vetas de arcilla, que se encuentra al costado del camino y es de muy fácil acceso.

Por otra parte, dediqué exclusiva atención a un sector denominado “museo de cera”, el cual muestra un colorido panorama de figuras erguidas en la montaña que parecen haberse derretido bajo el sol. De este pude extraer tierras de distintas tonalidades que van desde el negro profundo a los verdes y violetas.

El contacto con amistades vinculadas a las artes favoreció la exploración guiada por lugareños; lo cual aceleró el entendimiento topográfico de la región y, a la vez, mi relación con los materiales disponibles en la región. Un ejemplo trascendental de colaboración en el proceso de exploración fue el artista mendocino Mariano Sabes Dato que guió mi encuentro con la tierra que él habita.

De este modo, el formato de *deriva* me permitió tejer una red de relaciones que me garantizaron conocer, dentro de la ciudad, diferentes talleres establecidos y algunos referentes del ámbito de la cerámica y el arte.

Conocí el taller de cerámica de Matías Jannello, mediante el cual pude entender cómo funciona y de qué se nutre una empresa de vajilla utilitaria como la *COLBO*. En este lugar pude relacionarme también con Javier Zotelo, asiduo productor y entusiasta de la cerámica, la música y el teatro.

Por su parte, el quehacer de la producción me acercó a Lucas Méndez, quien me propuso una estadía en su taller donde fabrica instrumentos de viento en cerámica. Él me conectó con su vecina, Marta Müller, quien, a su vez, domina por completo la técnica de “cristalización de esmaltes” de altas temperaturas y cerámica de gres.

Todos estos actores compartieron su experiencia con total apertura enriqueciendo la comprensión del quehacer ceramista y la práctica propia, me socializaron sus fórmulas y algunos de sus secretos.

El pueblito andino Pomaire situado en Chile, colmado de artesanos reconocidos por su técnica en cerámica negra fue uno de los lugares donde el azar y la curiosidad me encontraron viajando. En el camino, decidí realizar nuevas paradas y en ese trayecto logré extraer arcilla y otros minerales como, por ejemplo, talco de las canteras de Uspallata.

Curiosamente, en un encuentro con un anciano de la comunidad de Pomaire, aprendí cómo es que cocinan las piezas negras de cerámica él y su familia: una vez que el horno llega a la temperatura requerida, ellos le echan pasto y gramilla verde para generar el humo que ahumará las piezas, sin dejar que la brasa se apague ni se prenda fuego.

Ahondando un poco más, pude conocer cuál es la procedencia de la greda que llega al pueblo de Pomaire. Tradicionalmente los artesanos de Pomaire compraban arcilla extraída del cerro Ibacache, hasta el año 2015, año en que se destinó el cerro al cultivo de palta. Por el contrario, allí actualmente se transporta arcilla proveniente del cerro

Cucumen, situado más al norte de la región. Pude obtener muestras de las dos arcillas, a la vez de generar una experimentación sobre su comportamiento en cerámica y reconocí mejor plasticidad y nobleza en la arcilla actualmente utilizada.

Hasta este punto pude recolectar 40 kilos de arcillas, los mismos coincidieron con el peso límite autorizado para enviar una encomienda desde la terminal de Mendoza a Córdoba. Fue por ello que este apartado mereció ese título.

Sin lugar a dudas, el taller móvil produce ese tipo de encuentro con lo inaudito o lo fortuito de algún camino, donde se vuelve ineludible el ampliar el campo en el que uno se encuentra. Esta experiencia es sensibilizante y enriquecedora a nivel intelectual, fundamentalmente, si consideramos que a este proceso artístico se le suma el encuentro y cruce con otros actores culturales, lo que se constituye como la faz social de la deriva.

En Brasil diagramé nuevas recolecciones, donde lo particular fue el cambio en la coloración y características del suelo en general: rojo “*vermelho*”<sup>2</sup>, puramente arcilloso, ferroso y con algunas vetas ocres. Esta particularidad anclada, a la vez, en el paisaje me inspiró este pensamiento: *La vegetación y la montaña parecen estar heridas, como si hubiese un gran desgarro en ellas. Los verdes del monte tupido se interrumpen por franjas de tierra totalmente rojas que parecen sangrar.*



HORNO A LEÑA PARA CERÁMICAS NEGRAS, POMAIRE, CHILE. (IMAGEN 07)

Por otra parte, esta visita a tierras brasileras me permitió acceder a algunos centros de estudios superiores, como la Facultad de Geología de Ouro Preto y la Universidad Federal de Minas Gerais. Se sumó a esta experiencia la posibilidad de recorrer los talleres de escultura y acceder a clases activas, dictadas por sus respectivos docentes.

---

<sup>2</sup> Denominación del color rojo en portugués.

Allí generé un vínculo con João Augusto Cristeli, docente del área de cerámica, quien transmitió con gran entusiasmo el conocimiento en materia local. João me propuso trabajar y usar el taller; incluso, utilizar uno de los hornos del laboratorio para generar una quema cerámica de las muestras recogidas en el viaje.

En la Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa situada en Belo Horizonte, Brasil, una de las *derivadas* implicó la búsqueda de material teórico referido a la cerámica local.

Aquí encontré un libro llamado arcilla de Elias Countinho que contenía un poema escrito en prosa que me sedujo al intento de hablar sobre la arcilla en su idioma.

A la vez, comencé a recoger recursos idiomáticos o palabras de origen portugués que posteriormente utilicé en el presente escrito. Finalmente, fue este proceso, lo que me condujo hacia una escritura poética.

Obtuve resultados de diversas circunstancias, muchas totalmente nuevas, atravesadas por condiciones anímicas, climáticas, geográficas y demás, que se fueron colando en el espacio de producción. Incluso, el intercambio de conocimientos mediante el contacto con otras lenguas y culturas me hizo ampliar la visión y entendimiento del mundo a la vez que propició cierta voluntad de cuestionamiento.



SIERRA DO CIPO, MINAS GERAIS, BRASIL. (IMAGEN 08)



## CONTOS DA TERRA<sup>3</sup>

### **Bela Vocação<sup>5</sup>**

A terra falou:  
Vou lamenta. Choram cachoeiras matando a sede.  
dessas lágrimas, miha pele virou na argila que você pega.  
A que sustenta sua morada, e a que prepara o seu guisado.  
Argila abundante, transborda nas trilhas, nas ruas.  
Argila mãe de todas as coisas.  
Mãe da cozinha,  
herança da sabedoria,  
da vocação dos antepassados.  
Dá a sua condição, paz de espírito.  
Suave medicina: ar, terra, água, fogo.

### **Xicara<sup>6</sup>**

Luau: noite de verão na serra de céu estrelado,  
Só uma longe luz amarela, dourado de grama seca.  
Fogo, fogueira. Fogata. Chama na serra.  
Povo da pedra, cavalos e lenha:  
fumos da chaminé em fornos de barro. Janela do inferno “celestial”.  
Transmutação e começo, novo de novo, criam alquimia do espírito.

### **(Pó de chão)<sup>7</sup>**

Me dou conta de caminhar na terra,  
As minhas mãos acham o jeito do barro  
e fico deitado, tomando banho de lama  
por horas de sol constante  
até minha pele secar  
quebra com a mais leve brisa  
com um movimento brusco jogo fora aquela camada de barro que abrange meu corpo  
para ficar em paz, e voltar a ter fé: limpo e renovado  
de novo ao pó.

Juan Manuel Huespe

POEMAS DE ELABORACIÓN PROPIA, BRASIL 2017 (IMAGEN 09)

<sup>3</sup> **Cuentos de a tierra.**

<sup>4</sup> **Bella vocación**

“La tierra dijo/ voy a lamentar. Llorar cascadas para matar la sed/ de esas lágrimas, mi piel cambio en la arcilla que usted agarra / La que sustenta su vivienda y la que prepara su guisado/ Arcilla abundante, desborda en los senderos, en las calles/ Arcilla madre de todas las cosas / Madre de la cocina / Herencia de la sabiduría / De la vocación de los antepasados / de su condición paz de espíritu / Suave medicina, tierra, agua, fuego”.

<sup>5</sup> **Taza**

Ronda de baile, noche de verano en las sierras de cielo estrellado / solo una lejana luz amarilla, dorados de paja ceca / Fuego, fogón. Fogata, llama en la sierra / Pueblo de piedra, caballos y leña: / humos de chimeneas en hornos de barro. Ventana al infierno “celestial”/ Trasmutación y comienzo, nuevo y de nuevo crean alquimia de espíritu.

<sup>6</sup> **Polvo de suelo**

Me doy cuenta de caminar en la tierra / cuando mis manos encuentran el juego con barro / y me recuesto tomando baños de lodo / por horas de sol constante / hasta mi piel secar / que quiebra con la más leve brisa / y con un movimiento brusco arrojo fuera aquel recubrimiento de barro que abriga mi cuerpo / para quedarme en paz, y volver a tener fé: limpio y renovado / de nuevo al polvo.

## 2 /4. Quemadas

Existe una transformación una vez que el barro ha pasado los relativos 600° C, dependiendo de la composición, más aluminosa o más calcárea, donde el material se convierte en anhídrido y adquiere sonoridad, dureza y permanencia. Una vez en contacto con el fuego, el barro puesto dentro del horno ya no volverá a ser arcilla.

Si trasladamos esto a un nivel personal, el fuego nos abre a la posibilidad de otro tipo de transformación más profunda. El fuego nos une, nos vuelve primitivos, consultamos en lo profundo de nosotros mismos. Además de convertir la arcilla en cerámica, el fuego nos da la posibilidad de transformarnos a nosotros mismos ya que nos invita a la meditación y a la sabiduría. Esto se da en la medida en que ampliamos la visión de los acontecimientos alrededor de una quema de cerámica. Si fuese a leña - por ejemplo-, podríamos discernir unas cuantas fuerzas que circulan en torno a la práctica: el acto comunitario, la disponibilidad y acceso a diversos recursos, el conocimiento previo que podría circular, etc. En este ámbito, una de sus figuras más trascendentes es la del “*fueguero*”, designado por sus cualidades de “amigo del fuego”, quien podría tener un panorama ampliado de la situación en cada momento de la transformación. Es quien posee un amplio conocimiento signado por la intuición y es el actor principal de quien se podría obtener esa sabiduría.

En función de lo anterior, me incliné a tener mis propias experiencias como fueguero y prioricé el hecho de armar los hornos para las pruebas realizadas, enriqueciendo los efectos buscados. Es así que salieron a la luz los factores que complejizan y enriquecen una quema cerámica, instancias donde los resultados fortuitos no suelen generar condiciones idénticas dos veces.

Articulado con el bagaje de haber presenciado y participado de quemadas cerámicas, en algunas instituciones y hogares, comencé a experimentar quemadas del tipo alternativas, con papel, leña o gas. Para esto, me ví obligado a montar un horno de cerámica, el cual creé a base de ladrillos apilados, una garrafa de gas, un soplete del tipo “membranero” y conos pirométricos *SEGER*<sup>7</sup> para testear las temperaturas máximas en cada horneada.

---

<sup>7</sup> Conos pirométricos large marca SEGER: -015-011-010-08-07-06-05-04-3-4-5-6-7-8-10

Para esta labor puse en articulación el conocimiento adquirido durante mis estudios académicos y extra curriculares para la construcción de hornos de cerámica. Esto último constituye un nuevo campo de interés.



HORNO EXPERIMENTAL / QUEMA ALTERNATIVA CON GARRAFA DE GAS 2017 (IMAGEN 10)

Armar y rearmar el horno de ladrillos apilados me permitió generar las quemadas de muchas piezas que formaron parte del muestrario de comportamientos de las arcillas, a la vez de generar una práctica que constituyó todo un *ritual*<sup>8</sup>.

En la siguiente tabla registré las diferentes realizaciones de quemadas cerámicas según su lugar, tipo de energía que utilizó el horno, las temperaturas máximas alcanzadas, las fuentes de entrega de energía y la atmósfera que predominó en su interior del horno, dependiendo si fuese oxidante, permaneciendo las moléculas de oxígeno o reductora, libre de oxígeno y por ende en la mayoría de los casos cargadas de humo o gases mal quemados.

¿DONDE SE REALIZO?	TIPO DE ENERGÍA	TEMPERATURAS MÁXIMAS	QUEMADORES	TIPO DE ATMOSFERA
F. ARRANZ	-ELÉCTRICO	1200°C	RESISTENCIA	-OXIDANTE
	-GAS	1240°C	1 INDUSTRIAL	-OXIDANTE
	-LEÑA	1040°C	TIRO INVERTIDO	-REDUCTORA
MENDOZA. PATIO	-LEÑA	1180°C	TIRO INVERTIDO	-OXIDANTE
CHILE. FABRICA	-LEÑA	1020°C	TIRO DIRECTO	-REDUCTORA
UNIVERSIDAD BRASIL	-ELÉCTRICO	930°C	RESISTENCIA	-OXIDANTE
CÓRDOBA. MI CASA	-GAS	640-710°C	1 MEMBRANERO	-TIZNÓ
	-GAS	730-840°C	1 MEMBRANERO	-OXIDANTE
	-GAS	750-850°C	1 MEMBRANERO	-OXIDANTE
LADILLO CON MANTA	-GAS	900°C	1 MEMBRANERO	REDUCTORA

TABLA DE TEMPERATURAS 2018 (IMAGEN 11)

<sup>8</sup>. Victor Turner, La selva de los símbolos, Siglo XXI, Madrid, 1990.

Como resultado de todas estas experiencias, pude obtener un aprendizaje complejo, conformado por lógicas propias de cada práctica, lugar y material. Puedo afirmar, entonces, que esta variedad de experiencias son las que nos enseñan, transmiten y comunican además, y más allá, del presunto resultado. No obstante, cabe decir que las piezas resultantes de las quemas fueron fuente de una nueva cadena de reflexiones y conocimientos en tanto que son *índices* del comportamiento de las diferentes arcillas a determinadas temperaturas, atmósferas, tiempos de exposición al cambio otorgado, etc.



PRIMEROS RESULTADOS DE HORNOS EXPERIMENTALES- 640°C 2017 (IMAGEN 12)

En el apartado próximo trataré de dar a conocer los criterios para la valoración artística de las piezas cerámicas y que constituye un muestrario de experiencias, colmadas de vestigios de lo que ocurrió.

### 3. La muestra. Ensayos de Barro.

*“Primero la tierra, después los instrumentos, a continuación los objetos y por último los signos de los objetos, hasta la interpretación entre los seres y sus deseos, de signos que valen por los deseos y sus objetos en tanto recursos evaluables.” (Pierre Klossowski, 1994, pp. 38)*

Con el motor de generar un evento que permita una experiencia compartida en una muestra artística, comencé una selección y edición del material resultante de las distintas “derivadas”, cuyo montaje remite al recorrido de los viajes y vivencias.

Estas experiencias que van desde acuñar un pedacito de barro o disfrutar su perfume hasta conversar con un colega son, de alguna manera, “intransferibles”. Aun así, aquí se pone énfasis en dar a conocer su existencia y la forma en que se presentan. El registro de las vivencias, escapa de ser mera información, se trata de atravesar una experiencia con el fin de conocer, y para esto no hay mejor manera que embarrarse.

El *proceso* ha dejado un caudal de experiencias documentadas, en índices<sup>9</sup>, vinculadas a una misma estrategia: la del taller móvil. Éste último se desarrolló en diferentes ámbitos: montañas, ríos, viñedos, ciudades, plazas, puentes, talleres, islas, etc. A su vez, dicho proceso, se vio enriquecido por una serie de experiencias o anécdotas que fueron hilvanándose a lo largo de toda la producción. Al mismo tiempo la materialidad en este trabajo, parte de la interdependencia que mantiene con el espacio. En este sentido, al realizar la muestra, el montaje, dialoga con *taller móvil*, determinado por las condiciones espaciales y temporales en las que se vivió la experiencia, aquí radica una tensión entre las herramientas que usa el arte para expresarse y en la materialidad que le sirve de vehículo. Puedo arriesgar como afirmación posible que dicha “tensión”, entre herramientas y materialidades, se resuelve pensándola en una relación dialéctica con el espacio de producción. Es decir, que si toda materia fue extraída de su ámbito, *recolectada*, se transforma en el idioma material de la experiencia y no pierde su carácter dialéctico en el montaje.

---

<sup>9</sup> Las tierras como indicadores de sitios específicos, pero también poemas, dibujos y mapas.



ARRIBA Y AL FRENTE CINCO CONOS DE ARCILLAS CRUDAS 2017. ABAJO PARTE DEL MONTAJE 2018 (IMAGEN 13)

El montaje se realizó paulatinamente para dar el tiempo necesario a reconocer el carácter de ciertos elementos plásticos que dialogan entre las experiencias y los recuerdos. En este sentido, el montaje intenta ser el testimonio, a manera de *indicador*, de una percepción particular, de muchas experiencias. En esta nueva espacialidad construida, la sala expositiva, y durante el proceso de montaje, también acontecen diferentes experiencias que van influenciando la misma. Las producciones estéticas concentran, en un instante de tiempo atrapado, todo un relato de lo que su elaboración supuso. Por ende, la configuración de montaje debe contribuir a la comprensión que ese proceso de producción procuró.



La disposición de las cosas está pensada en función de permitir al espectador tener su propia vivencia. En definitiva, el montaje, plantea una experiencia de la realidad que debe ser, necesariamente, atravesada como un recorrido particular del espectador.



POSPRODUCCIÓN, MONTAJE/FRASCOS/CONOS 2018 (IMAGEN 14)

Junto a Paloma Blanco (2001) entiendo que “(...) *en el papel de informador, el artista no se centra sencillamente en la experiencia sino en su reelaboración, una recapitulación que supone narrar una situación: reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros*” (pp.34)

La incorporación de mapas de rutas aproxima al espectador a una comprensión total de la obra, mientras la ella se refiere a ‘aquel recorrido exploratorio’. Cabe dejar en claro que la obra es la deriva, entendida como todo el despliegue realizado, y que la muestra tiene el carácter de registro dispuesto para dar a conocer lo transitado. Es mi intención dar cuenta de las derivas llevadas a cabo, las cuales pueden leerse como un recorrido en sí mismo o como parte de un proceso más amplio.

Los *ensayos de barro*, se encuentran en un ambiente de estudio como un “stop” de la indagación que se refiere a la cerámica. Esto, a su vez, propone al espectador realizar reflexiones acerca de la materia y su montaje, ya que en la mayoría de los casos, y aun para aquellos que trabajan dentro de esta rama específica, se encontrarán conocimientos y materiales que les son inusuales. Aquí se valora el hecho artístico de *mostrar*, como un acto de compartir y de construir un relato en conjunto, de ida y vuelta con el espectador.

La casa-taller es el epicentro de todas las derivas, y como lugar de análisis, catalogación y reelaboración de los materiales recolectados, se postula como el ámbito natural de exhibición; Mientras tanto la instancia de muestra es entendida como un fotograma, de un proceso en constante desarrollo.

Quizás la pregunta: ¿Cómo opera el *carácter estético*<sup>10</sup> de las obras? Ayude a pensar sobre cómo se construye el relato. El carácter estético en esta propuesta está confinado a mantener una línea o una unificación, para dar la idea de un todo homogéneo, por esto la elección de la tipografía y la incorporación de algunos dibujos entre otras cosas. Los diferentes frentes que presenta la puesta del montaje, obras por separado, son piezas ejecutadas con el fin de facilitar la lectura de un “despliegue exploratorio”. Pues el carácter estético que hace a las diferentes piezas de la instalación, es en sí mismo, una de las intenciones de mantener la intriga del espectador, de ganar su atención para avanzar en la narración de la obra que se percibe en su totalidad. El relato se constituye de fragmentos de información a lo largo de la muestra, dejando así un carácter simbólico, oculto a cada pieza por separado.

---

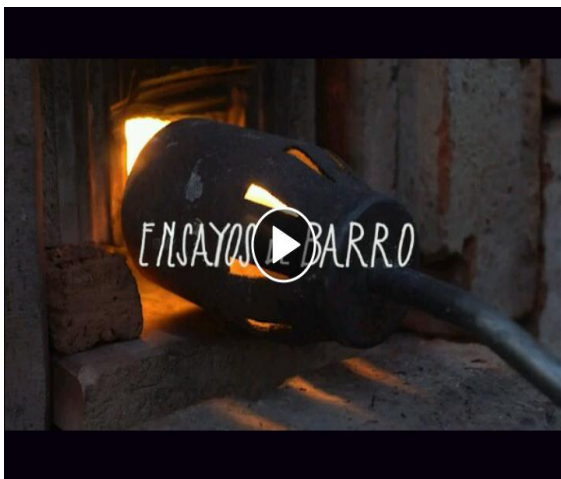
<sup>10</sup> Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ed. Universidad Salamanca, España, 2010.



## Conclusiones

En el transcurso de este proceso, me encontré con un conocimiento aportado por las relaciones humanas propiamente dichas, es decir, por los vínculos. Este saber se transmite mediante tradición oral y denota que el *hacer* artístico y el modo de comunicarse están estrechamente relacionados. Deja en evidencia cómo a través de la experiencia compartida se conocen las cosas, y en mi caso, lo estético incide en las formas de ver, sentir, saber y conocer.

En base a los objetivos planteados al inicio pude lograr un panorama de los comportamientos y transformaciones que sufren las arcillas devenidas en cerámica y a la vez articular el cruce con lo social y plasmarlos dentro de lo lingüístico, sonoro y visual resumidos en las diferentes piezas que conforman la obra. Esto me permitió referirme al proceso de exploración como indicadores de aquel momento. Pero aún más, considero que este trabajo nos hace reflexionar sobre cuáles son las plataformas en las que el arte se muestra y cuál es, la forma que toma el arte para reclamar su estado.



FOTOGAMA DE VIDEO PARTE DE LA INSTALACIÓN 2018 (IMAGEN 15)

La eficacia de las herramientas utilizadas bajo su carácter rudimentario, me permitieron la exploración desde un lugar no determinante, lo que facilitó el desarrollo de ideas creativas y soluciones novedosas, es decir, propició la *deriva* tan buscada en la exploración, luego puesta en valor en la muestra.

En palabras de Guy Devord, (1958) “El azar juega en la deriva un papel tanto más importante cuanto más acentuada esté todavía la observación psicogeográfica”. Y con esto podría arriesgar que no se pueden proyectar todos los elementos de un trabajo artístico. Muchos elementos plásticos auto-existen en el hacer cotidiano, y si no somos capaces de correrlos de nuestro posicionamiento, es probable que no advirtamos su presencia. Esto permite indagar en lo cotidiano y observar las más diversas experiencias.

El trabajo no concluye sino que culmina en ciertas resultantes, excedentes, que siguen su cadena de deriva y búsquedas nuevas. Así, el proceso material y de conocimientos generados por las derivas devino en la materialidad física de la muestra, que es más que la mera demostración de viajes y experiencias de campo, ya que también produce sus propias vivencias. En definitiva, considero, entonces, que existe aquí un registro del cómo operé para construir este ensayo y de la valoración que se hizo de las experiencias para exigirles el rol del arte.

## Bibliografía:

- Smith Keri (2006): La sociedad errante, buenos Aires, Paidós.
- Argán G.C (1992): El arte moderno, Madrid, Ed. Akal
- Debord, G (1958): Teoría de la deriva, Madrid, Literatura Gris
- Knabb K (2006): Situationist International Anthology, California, Bureau of Public Secrets.
- Klosowski P (1970): La moneda viviente, Córdoba Argentina, alción editora.
- Blanco Paloma (2001): Modos de hacer, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- De Certeau, M (1996): La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer, México, Oak-editorial.
- Marchán Fiz Simón (2010): La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno, España, Ed. Universidad Salamanca.
- Krauss R, E. (1977): Pasajes de la Escultura Moderna, Madrid, Ediciones Akal, SA.
- Turner Victor (1990): La selva de los símbolos, Madrid, Siglo XXI.
- Chiti Fernández, J (1985): Curso Práctico de Cerámica Artística y Artesanal, Tomo 1. Buenos Aires, Ediciones Condor huasi.
- Galeano Eduardo (1990): Memoria del fuego. México DF, Siglo Veintiuno de España Editores s.a.