



Prácticas actuales en Cinco Elementos - Taller de Cerámica.
Construcción colectiva del mural Crucifixión.
Análisis, registro y documentación del proceso cerámico.

ÁGUEDA FERNÁNDEZ ASTORGA

**Prácticas actuales en Cinco Elementos - Taller de Cerámica.
Construcción colectiva del mural Crucifixión.
Análisis, registro y documentación del proceso cerámico.**

**Águeda Fernández Astorga
2018**

Universidad Nacional de Cuyo.
Facultad de Artes y Diseño. Mendoza
Tesina de Seminario.
Licenciatura Historia de las Artes Plásticas
Director: Mgter. Sergio E. Rosas
Co-directora: Dra. Lorena Manzini

Cubierta

Fotografía tomada por Águeda Fernández Astorga, durante la recolección de arcilla en Las Chimberas, 25 de Mayo, San Juan.

Agradecimientos

Siento agradecimiento de nuestros/as antepasados/as, de nuestros/as contemporáneos/as por proporcionar un legado tan rico. Sus contribuciones, su espíritu me han llevado a permanecer conectada con la naturaleza y poder tender puentes entre tiempos y espacios.

Por último agradezco al silencio de la tierra, a su profundidad y posibilidad de contemplar lo bueno y maravilloso de la vida.

Resumen

La presente investigación busca conocer lo que acontece hoy en nuestro contexto, respecto de las prácticas cerámicas. Nuestro objetivo es conocer sobre el hacer de Cinco Elementos – Taller de Cerámica. Por ello recorreremos su contenido y sus relaciones connotativas, a través del estudio de sus procesos creativos, del análisis formal de una obra titulada Crucifixión y de sus prácticas sincréticas que nos permiten conjugar todo en un idiolecto estético coherente.

Tabla de contenidos

Introducción	6
Capítulo I	10
1- Sobre el hacer local	10
2- La cerámica como proceso de conocimiento	16
3- Artesanos/as- artista-prejuicios-prácticas estéticas	19
Capítulo II	25
1- Cinco Elementos. Concepción actual – origen	25
2- Luis Fernández Mota: ceramista escultor autodidacta	30
3- De lo individual a lo colectivo	40
4- Taller de Cerámica	44
Capítulo III	53
1- Registro visual del proceso de creación mural Crucifixión	54
2- Ideas que lo sustentan. Análisis formal	67
Capítulo IV	85
1- Sincretismos de los procesos de Cinco Elementos con las prácticas antiguas	85
Conclusión	95
Créditos fotográficos	102
Lista de referencias	103

Introducción

La investigación que presentamos nace del propósito de reconocer, revalorizar y difundir el quehacer artístico de nuestra región. En esta oportunidad ponemos el acento en las prácticas artísticas cerámicas, especialmente las que nacen en mi familia, concentradas en nuestro escritorio: “Cinco Elementos”.

Si bien la investigación se realiza desde la Historia de las Artes Plásticas, he tomado aportes de diversas disciplinas tales como: Semiótica, Arqueología, Estética, Geología, Medicina y Cerámica.

Nos detendremos en la producción cerámica, por el interés que despierta, debido a que es utilizada desde hace siglos por los seres humanos como documento de registro del imaginario social. Nos interesa ver como en la actualidad se sigue utilizando y con qué fines.

Al mismo tiempo contribuimos a desterrar ideas modernas, (des)jerarquizando las prácticas actuales y generando conocimientos nuevos para la comunidad y divulgación de las prácticas estéticas locales. Sumado a que se dedican esfuerzos en la constitución de la historia y de la teoría artística de nuestra región.

Especialmente tomamos el caso del Cinco Elementos - Taller de Cerámica, porque se considera un referente en el modo de producción cerámica regional, nos enfocaremos en la creación de un mural titulado “Crucifixión” que busca registrar problemáticas e ideas actuales, al tiempo que utiliza materia prima autóctona -gres cuyano¹- (sic).

La presente investigación busca ser un ejercicio, que ponga a prueba como registrar el proceso de hechura de una pieza cerámica, el debate de ideas, el análisis del proceso y sus injerencias². En esta oportunidad trabajaremos con la

¹ En el cuerpo de la investigación desarrollaremos este concepto.

² Este trabajo se inscribe en una línea que viene desarrollando el Taller, desde hace doce años, proyecta la realización de un mural cerámico de grandes dimensiones, titulado “Mural cerámico

creación de un mural de pequeñas dimensiones, que sirve a los efectos de ejercitar la dinámica para luego llevarla a proyectos murales de mayor dimensión.

Por todo ello la investigación conjuga procesos de registro del acto creativo y procesos teóricos.

En el primer capítulo exponemos y reflexionamos sobre la importancia de estudiar el hacer local e incorporarlo en nuestros temas de estudio, en pos de conocer sobre lo propio como contenedor de nuevos relatos.

Luego nos detenemos en “La cerámica como proceso”, especialmente en (re)conocer su poética generadora de conocimiento.

También, desplegaré una experiencia personal, expresando sensaciones y vivencias que han modelado y siguen haciéndose en notar los repensares y reflexiones sobre artesanos/as- artista-prejuicios-prácticas estéticas.

En el segundo capítulo conoceremos el significado de Cinco Elementos, cómo es su origen y su desarrollo actual al tiempo que profundizaremos específicamente sobre el área del Taller de Cerámica. Exploraremos sobre: cómo nace, quienes lo crean, cuáles son sus objetivos y características principales que lo distinguen³.

También ahondaremos en quien es Luis Fernández Mota y porqué inferimos que trasciende en el hacer de lo individual a lo colectivo.

Desde lo práctico, en el capítulo tercero, se presenta la realización del registro fotográfico del proceso de creación del mural Crucifixión. Mediante tal

del Bicentenario. Por la revalorización del arte popular sanjuanino”. (Resolución Legislativa de la Cámara de Diputados de San Juan, número: 0058 - 1 de marzo de 2005).

³Para tales fines, entrevistamos a sus gestores iniciales y constructores: Gabriela Lucero, Luis Fernández Mota y Agustín Fernández Astorga. Cada uno de ellos, desde su hacer, nos aportó información sobre el contenido original del espacio y sobre los procesos de construcción que vivió el mismo. También se recurre a la memoria de quien suscribe.

herramienta documental destacamos: el tipo de pasta, su sitio de extracción, su proceso de preparado, modelado, secado y cocción en horno a leña.

Por último, dentro de la sección, se presenta el análisis formal del mural Crucifixión. Denotando su lenguaje plástico, estableciendo relaciones entre los signos icónicos y plásticos que se manifiestan en la obra; evocando relaciones de sentido.

En el capítulo cuarto, se expone una reflexión sobre formas de sincretismo que suceden entre los procesos de Cinco Elementos y las prácticas antiguas. Permittiéndonos abrir y asociar distintos elementos que dan coherencia al espacio estudiado.

Finalmente damos paso a reflexiones concluyentes sobre el presente trabajo, sumado a visiones sobre el futuro de la presente investigación.

Antes de entrar en el recorrido propuesto para la investigación, quiero compartir que la misma se encuentra escrita desde dentro, ¿a qué me refiero?

Nací en San Juan. Mis padres Luis Fernández Mota y Verónica Astorga Rodríguez. Ambos hacedores autodidactas. Él ceramista, ella tejedora. Mis hermanos Agustín y Violeta. Y Luego Magda de un segundo vínculo de mi padre con Mariana Bedini. Conozco a mis abuelos maternos, Enrique y María Esther. Y conocí al abuelo paterno José. Toco la tierra que cultivaba mi abuela paterna Nélide.

Mi infancia fue rodeada de hermanos, primos, frutales, agua, tierra, juegos. Siempre mirando la luna.

Investigo por naturaleza, por “intrusa” o curiosa como dicen los abuelos. Ver más allá es el fin. “Buscarle la quinta pata al gato”.

Tenemos el privilegio de hablar desde la práctica, desde dentro, fundamental para conocer el proceso de creación, sin abstracciones e ideas puestas sobre

el objeto. Sabemos que dice el nodo creador Cinco Elementos, por ello es nuestra principal fuente de información.

Escribir sobre un conocimiento profundo de una realidad. Donde una le pone mucho el cuerpo, como dice mi papá. Donde estamos muy involucrados. Este es mi fin. Que siempre sea en primera persona. Mi experiencia personal en relación a lo que investigo. Escribir desde las entrañas.

“toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor. La Forma se suspende frente a la mirada como un objeto, hágase lo que se haga es un escándalo: espléndida, aparece pasada de moda; anárquica, es asocial; particular en relación con el tiempo o con los hombres, de cualquier modo es soledad.” (Barthes, 1997:13)

Considero que soy un canal⁴ de escritura, que mi herramienta es el lenguaje que están leyendo. Pero no estoy sola, somos Cinco Elementos escribiendo. Soy Águeda. Somos familia. Es nuestra biografía, son nuestras experiencias, nodo de reconstrucción y punto de partida de reflexiones. Por ello se habla en primera persona y en plural. Como forma de apropiación y de creación de un pensamiento situado. Como actitud de autovaloración, considerándonos valiosos para producir.

⁴ Mi historia de vida es una herramienta, que me permite saber sobre la creación de mi identidad y sobre la del colectivo humano al que pertenezco. Para mi sorpresa encontrarme con “Filosofar desde nuestra América” de Cerutti me quitó miedos y el “peso” –creado por la pretensión de objetividad científica, que lejos está de las necesidades de la investigación en el campo del hacer estético- de tener que hablar en tercera persona, desapropiándome y tratando de observar como objeto ajeno la temática que abordo; me ayudó a relajarme y escribir sin presiones.

Capítulo I

1. Sobre el hacer local.

“Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. (...) Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos más nuestras únicas Mecas en ultra mar. (...) Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA”. (Xul Solar, 1924:s/d).

Así como Cerutti Guldberg encara que ha sido posible históricamente el filosofar nuestroamericano⁵ y determina que este “es y seguirá siendo posible al pensar la realidad a partir de la propia historia crítica y creativamente para transformarla”. (Cerutti, 2000:33); procesos similares consideramos se deben llevar a cabo a la hora de seleccionar nuestros temas de estudio, en pos de entender las creaciones estéticas realizadas por el ser humano.

Comparto con Nicolás Bourriaud la idea de que “la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan⁶ según las épocas y los contextos sociales y no tiene una esencia inmutable. La tarea del crítico consiste en estudiarla en el presente”. (Bourriaud, 2008:9). Es decir que es vital detenerse en las particularidades que surgen en diferentes lugares, que incuestionablemente se nutren y relacionan con prácticas vecinas, pero también es necesario buscar prácticas genuinas, entendidas por sus sujetos en su contexto.

Por ello elegimos la cerámica local, la cerámica que atraviesa el ser. Abordándolo desde un pensamiento sistémico, buscando según la propuesta de Samir Amín en su texto “El eurocentrismo. Crítica de una ideología”;

⁵ El término nuestroamericano es acuñado por Cerutti y es extraído tal como figura en el texto original.

⁶ Repensando el término evolucionan para referirse a la actividad artística, preferimos reemplazarlo por la noción de cambio o movimiento, debido a que “no hay seguridad de que la obra en construcción se encamine de peor a mejor”. (Almeida, 2010:85).

“variantes culturales” que permitan romper la “universalización de particularidades” que el eurocentrismo⁷ propuso.

Respondiendo, al mismo tiempo, a la problemática propuesta por Juan Acha Adolfo Colombes y Ticio Escobar en “Hacia una teoría americana del arte” donde se plantean la necesidad de un pensamiento visual autónomo en pos de nutrir y renovar las artes visuales de nuestra América “porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética”. (Acha, Colombes y Escobar, 2004:35).



Figura 01

Vista de ingreso a Cinco Elementos Ecosistema Cultural
Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural, En: La Cañada, Albardón, San Juan
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

⁷ Aclaremos que buscamos trabajar sobre lo contemporáneo, sin negar formas externas o europeas. En tal caso, no podríamos utilizar este lenguaje. No tenemos la intención de decir que Europa es un mal porque de esa forma operaríamos con su misma lógica. Buscamos reconocerles y generar algo nuevo.

También nos empodera analizar estas reflexiones sobre las estéticas locales, según la mirada del semiótico Walter Mignolo:

“El objetivo fundamental de Estéticas decoloniales, es el de contribuir a la creciente tarea de construir lo propio. Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales”. (Mignolo, 2012:10)

Quien busca enraizar sobre lo propio, aportando seguridad y crecimiento a nuestros pensamientos y genealogías de ser.

Coincido con Cecilia Almeida Salles cuando plantea que “conocer los procedimientos creativos abarca, (...) la comprensión del modo como los procesos culturales se cruzan e integran a los procesos creativos”. (Almeida, 2010:68). Por ello nos interesa -sobre modulándonos con Bourriaud- partir de la situación misma del hacedor. Consideramos que tenemos la necesidad inminente de hablar desde adentro, construyendo discursos que no responden a la lógica hegemónica. Lo cual ayuda a la resistencia planteada en el texto de Gargallo ya que “la actividad de la/el verdadera/o artista no se compra como su obra”. (Gargallo, 2011: s/d)

Investigar sobre prácticas locales, específicamente sobre los trayectos de la cerámica realizada en Cinco Elementos – Taller de Cerámica, se enmarca dentro de lo que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-, considera una manifestación del patrimonio cultural inmaterial, entendiéndose por ello:

“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las

comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. (UNESCO, 2003:5)

En consonancia con el pensamiento de Samir Amín, dentro de “Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003”; se reconoce que los procesos de mundialización y de transformación social, generan condiciones propicias para el diálogo intercomunitario. Pero al mismo tiempo genera riesgos de “deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo”. (UNESCO, 2003:3)

A la falta de recursos, sumamos la falta de políticas estatales de atención sobre lo nuestro, sobre la valoración de lo local; la permeabilidad al consumo de formas y productos monopolizados. Condiciones que hacen invisible nuestros patrimonios, creando también sujetos acríticos.

La UNESCO reconoce que los procesos de mundialización crean graves dificultades para la persistencia de “formas tradicionales de artesanía”. Debido a que la producción seriada –industrial-, suele suministrar en el mercado, productos de muy bajo costo en comparación con la producción manual. Generando en algunos casos, la necesidad de adaptación a la competencia, por parte de los hacedores. Sumado a las presiones climáticas y ambientales que afectan la disponibilidad de recursos naturales para la creación artesanal. Todo ello trae aparejado un cambio en las formas y en la calidad de factura de las piezas.

Dicha problemática se evidencia dentro de las prácticas de la región, en tal caso Cinco Elementos se presenta como un espacio de “resistencia” debido a que evita perder calidad de diseño y factura, en pos de mantener su idiolecto estético de referencia. Muchos consumidores, mejor dicho usuarios, prefieren elegirlo debido a que reconocen que se encuentran hechos a mano y que están

impregnados de un “cúmulo de conocimiento y valores culturales”. (UNESCO, 2003:15).

Con todo lo expuesto, entendemos que trabajar sobre el hacer local, es reconocer procesos de creación que son patrimonio inmaterial de nuestro pueblo. Consideramos merecen ser documentados, investigados, protegidos, puestos en valor, promocionados, transmitidos y sobre todo preservados como tesoro de nuestra cultura.

Respecto del arte y el patrimonio Canclini sostiene lo siguiente:

“En las humanidades, las ciencias sociales y la gestión de los bienes culturales, las artes modernas y contemporáneas suelen estar separadas del patrimonio. Del arte se ocupan los historiadores y los críticos, los museos y las bienales, que hacen como si tuvieran resuelta la definición de su objeto y pudieran delimitarlo nítidamente respecto de otros bienes culturales. Al patrimonio se dedican los arqueólogos, los antropólogos y los historiadores con una formación distinta de quienes analizan el arte, así como aquellos museos e instituciones especializados en épocas lejanas y en sociedades periféricas”. (García Canclini, 2010:96-97).

Rompiendo la escisión que plantea entre quienes se encargan de las artes por un lado y del patrimonio, nos ocupamos en reconocer la práctica artística cerámica actual como patrimonio intangible y que se vincula con los procesos cerámicos antiguos. Resaltando la aseveración de García Canclini: arte y patrimonio tienen condiciones compartidas.

En esta oportunidad ponemos el acento en la arcilla/cerámica-gres cuyano⁸, en la recuperación de materia prima local, en el proceso, privilegiando el diálogo con el/los hacedor/es y sus juegos de formas.

⁸ Como advertimos en la instrucción, aclaramos que el concepto gres cuyano, es un término que se introdujo desde Cinco Elementos Taller de Cerámica para definir su modo de trabajo.

Esto nos permite conocer lo que transcurre en el hacer, haciendo circular este momento que no interesó al eurocentrismo por su falta de productividad económica⁹. Es entrar en el momento que la modernidad dejó encapsulado en la “expresión”, dándole sólo importancia al objeto que sí podía comercializar.

Sabemos que desde el “conocimiento académico”, lo que se produce en Cinco Elementos es terracota, que no es considerado dentro de la categoría de gres por su alto grado de porosidad y por la baja temperatura alcanzada.

Sin embargo, cuando preguntamos a Luis Fernández sobre el tema en cuestión nos responde: “Yo paseaba por la feria de artesanías de Córdoba, iba por pabellones donde descubro una pieza de cerámica con colores a los que también había llegado yo en algunas piezas. Eran jarrones para el agua, que tenían un color marrón, en un punto de cocción que se daba para mí de forma muy mágica dentro del horno. Cuando veo lo que tiene el señor ‘Leporache’ (del sur argentino), ceramista, le pregunto a él sobre la pieza y me contesta que es gres de baja temperatura. Le pregunté las composiciones, pero no las recuerdo. A mí me bastó escuchar que dijo que era un gres de baja temperatura. Es ahí cuando nos da la idea de decir gres cuyano. Luego ‘Sugus’, un escultor sanjuanino decía que en Valle Fértil había gres de forma espontánea, puesto sobre la tierra. Para mí, en ello me estaba diciendo que había un gres de baja temperatura, de arcillas rojas. Me pregunto ¿Por qué se apodera, la ‘real academia ceramista’ de algo que es un material que fusiona a cualquier temperatura? ¿Por qué tenga más feldespato? ¿Por qué eso no puede ser gres? ¿Por qué no tiene razón Leporache? Que después haya un gres o porcelana excelente, me parece perfecto. Pero si yo vivo acá y tengo todos los materiales a pocos metros, no me voy a ir a traer arcilla de 3000 kilómetros. Por eso se genera la palabra gres cuyano”. (Fernández, 2018)

Por otro lado, Gabriela Lucero considera que:

“es una acepción que más calza a las pieza y técnica de la cerámica del Luis, tiene que ver con alcanzar altas temperaturas en horno de barro, con fuego, de la forma más original y natural por llamarlo de alguna manera y con esmaltes y químicos muy simples, como el bórax, fundente. Llegar a jugar con ese límite entre las altas temperaturas y la fundición de la pieza; tiene que ver con el gres cuyano, con el tipo de arcilla y con la coloración muy propia” (Lucero, 2016)

Creemos que lo que se está poniendo en cuestión, es la construcción de un concepto. Para ello consideramos que es necesario historiar el origen de la palabra gres.

Teniendo en cuenta las palabras de Avgustinik, -citado en apuntes de cátedra de “Técnica y práctica cerámica III” del año 2011, dictada por Esteban Such y Patricia Mom- quien hace una breve reseña histórica del término:

“Son artículos característicos de gres de alta calidad los objetos ingleses de I. Wedgwood (siglo XVII); (...) En Francia (Maubeuge) la aparición de estos objetos se refiere al siglo VII d. J.C. y en Silesia al siglo XI. En Alemania, la producción de artículos de loza vidriada (Steinzeug) floreció en la edad media. Los objetos franceses de este tipo (gres cérame), los clasificó Brongniart en ordinarios (gres cérame comunes) y finos (gres cérame fins), obtenidos de masas de arcillas refractarias de difícil fusión y feldespato” (Such y Mom, 2011:1)

Es decir que se ha importado una concepción y categorización teniendo en cuenta los procesos cerámicos y normas vividos en Europa especialmente.

Por otro lado, Luis Fernández nos presenta su propio relato y, al mismo tiempo, una forma de autodeterminación, que utiliza el término francés gres, pero que lo resignifica para identificar su modo de trabajo y la arcilla local.

Creo que lo interesante de todo lo expuesto, es la posibilidad de repensarnos, observando a qué sistema respondemos, a qué conceptos y normas. No sólo dentro del trabajo cerámico, sino en todo lo que nos rodea. Y también la herramienta que tenemos de autodeterminación y valoración.

⁹ Problemática que plantea Francesca Gargallo en “Los alcances de la estética entendida como práctica del arte”.

2. La cerámica como proceso de conocimiento.

¿Por qué la historia del arte no prestó semejante atención a la cerámica como a la pintura, escultura, arquitectura?¹⁰ Pequeño es el espacio de estudio dedicado al trabajo en arcilla desde la academia, ¿quedó en la “periferia”? Por ello nos interesa conocer qué está sucediendo hoy con ese saber proponiendo un discurso teórico que la acompañe; aunque es paradójico hacerlo desde la misma institución/sistema que lo dejó sesgado. En ello está el desafío, en el vacío que no ha sido historiado y en la integración de diversos espacios de conocimiento; en búsqueda de enfrentar el eurocentrismo y disolver la escisión del conocimiento que advierte Wallerstein:

“Ningún otro sistema histórico ha instituido un divorcio fundamental entre ciencia y filosofía/humanidades, o lo que yo creo que se definiría mejor como la separación de la búsqueda de lo verdadero y la búsqueda de lo bueno y lo bello”. (Wallerstein, 2002:112).

La cerámica es un lenguaje que nos aporta conocimiento del ser humano - creador por naturaleza- en diferentes tiempos y espacios. Las investigaciones que surgen desde el trabajo en ella, constituye un registro de saber tan válido como el que avala la academia. Que dialoguen es el propósito del presente texto, rompiendo con el sistema jerárquico de saber moderno.

Sumamos la visión de Gabriela Siracusano, quien nos recuerda, que los primeros escritos occidentales antes de la historia del arte como tal, se centraban en dilemas sobre lo material y lo técnico. Que es desde el siglo XVI cuando en los textos predomina la atención sobre la forma, estilo o posibilidades iconográficas del mensaje.

¹⁰ En mi afán personal por profundizar en el estudio de la cerámica, elegí como optativa de cursado, la cátedra Historia de la Cerámica I. El relato histórico contenido en su estructura, apenas difería de Historia del Arte Antiguo. Centrado en Europa. Pero al menos podía indagar en preocupaciones y problemáticas cerámicas. Desde el cursado con estudiantes de dicha carrera hasta la búsqueda constante de resaltar la cerámica en cada periodo cultural.

“Además el origen de tal desproporción entre textos dedicados a dichos temas y textos que atendieron el costado práctico del oficio se encuentra en el carácter servil y mecánico que, precisamente, los materiales otorgaban a las prácticas artísticas. Su uso y manipulación implicaba una labor alejada a las artes más libres y nobles que dictaba la Antigüedad clásica en el trívium el quadrivium -a saber, gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música - y por ende, un quehacer mucho más cercano a artes como la agricultura, la medicina, la especiera o la navegación, las que demandaban un trabajo físico, suponían una condición de utilidad y estaban obligadas al pago de un impuesto por el contacto directo con el material y los géneros que ellas producían”. (Siracusano, 2008:8-9)

En nuestro territorio aun dependiente de España, fueron muchos debates los que hicieron posible el reconocimiento de la “cualidad especulativa y mental de sus tareas y conquistar un lugar jerarquizado socialmente”. (Siracusano, 2008:9) De esta forma se introdujo la desarticulación de los sistemas de creación práctica y simbólica de nuestras tierras.

Como advierte Flores Ballesteros en “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano”, con Kant “lo estético se desplaza desde la obra al Juicio - desde el objeto al sujeto-, que en tanto estético se diferencia del lógico -pues atañe al sentimiento y no al conocimiento-”. (Ballesteros, 2003:31) de manera que se le quitó con el juicio estético kantiano la posibilidad de otorgar al arte una manera de construir saberes válidos, pues pertenece al sentimiento.

En pos de escindir esta segregación es que buscamos reconocer que el conocimiento -de las prácticas estéticas, específicamente de los procesos materiales cerámicos- se puede generar a través de la sensibilidad. Aportando, simultáneamente, a la rearticulación de sistemas de creación práctica y simbólica como las que suceden en Cinco Elementos.

La arcilla – gres cuyano, materia prima local- se transforma por el efecto de los elementos y resulta en cerámica, lenguaje que se comparte con diversos

tiempos y espacios. Que hoy es resistencia a los procesos de integración del sistema mundial. En palabras de Francesca Gargallo:

“La autonomía que el sujeto artista evidencia en su acto creador es una manifestación de la independencia individual frente a los sistemas que nos quieren englobar. El/la artista, así como las y los campesinos, filósofas, nómadas, científicos puros, artesanas al escaparse no tanto de las leyes de mercado como de la dominación de las mismas mediante el chantaje de la falta de utilidad en el engranaje globalizado, son personas que nos enseñan a resistir, a carcajearnos y por lo tanto a ridiculizar el ordenamiento neoliberal de la producción como único sistema de producción sensato y legítimo”. (Gargallo, 2011: s/d)

Nos interesa investigar en cómo opera el azar, las interacciones y relaciones presentes en el proceso cerámico, al mismo tiempo confiar en nuevas formas, en lo no necesariamente racional, la crítica, lo reflexivo. Es decir lo intuitivo como estímulo y productor de experiencias y conocimientos nuevos. Esto tiene que ver con lo propuesto en “Filosofar desde nuestra América” de Cerutti Guldberg, donde Arturo Andrés Roig prologa al respecto de cómo pensar “nuestroamericanamente” proponiendo hacer:

“de la escritura y del diálogo que la constituye y sostiene, una labor abierta y comunitaria (...) Libertad hermenéutica (...) Aquí el orden está, sin embargo en el hecho de ponernos a preguntar en cada ocasión, a reiterar la pregunta, a dar la vuelta, retorcerla, pues no está probado, ni se lo podrá hacer jamás, que la necesidad no esté transitada por la contingencia, así como tampoco que el universo sea caos o cosmos, sistema o antisistema. (...) La razón, la ordenadora de la eticidad como herramienta de los dominadores del mundo, para los cuales el orden era y es el reaseguro de su dominación y explotación, vienen a ser quebrada por esa moral subjetiva, inteligencia de los explotados, fuerza emergente cargada de historia y que hace ya siglos perdió, por eso mismo, su virginidad”. (Cerutti, 2000:7)

De esta manera podemos considerar la subjetividad como herramienta de construcción de conocimiento, poniendo en juego la experiencia personal en nuestros procesos de creación. El mismo puede caracterizarse, según ideas de Almeida Salles como “movimiento falible, sustentado por la lógica de la incertidumbre”. Donde es posible “la intervención del azar” y donde se abre “espacio para la introducción de ideas nuevas”. (Almeida 2010:21-22)

En concordancia con la propuesta de Rosas, Zalazar y Distéfano quienes plantean “Problemas de metodología de la investigación para artes y diseño en el contexto latinoamericano”, consideramos que la investigación artística nos permite “producir conocimiento sobre la productividad de una praxis inteligente como lo es la práctica artística que se juega en el proceso de producción, circulación y apropiación, proceso social y de sentido”. (Rosas, Zalazar, Distéfano, 2010:14). De esta manera, la investigación artística trasciende de su mera finalidad de producir obra a formar parte de una “una ciencia social más”.

3. Artesanos/as- artista-prejuicios-prácticas estéticas.

Resulta agradable al cuerpo, a sus memorias, escribir desde y sobre lo vivido. Ello, en total comunión con lo que María Alba Bovisio introduce en sus palabras preliminares, dentro del libro “Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs.? Artesanías” donde se cuestiona:

“¿Qué hace que un historiador, o más específicamente una historiadora del arte, se dedique a ciertos temas? Desde una perspectiva “bourdiana” podríamos decir que las motivaciones provienen de los debates que están en el campo cultural y académico al que el investigador pertenece. Puede ser, seguramente algo así ocurre, pero hay siempre un plus que tiene que ver con un factor enteramente personal, psicológico y afectivo”. (Bovisio, 2002:9).

Cuando tenía cinco años escuché en un mercado artesanal que mi papá y mi mamá eran “hippies” el concepto quedó retumbando como algo peyorativo. Él y ella se autodefinían artesanos/as - ¿con conocimiento de su significado? - y ya

en la década del 2000 la sociedad a la que pertenezco comenzó a ver el trabajo cerámico de mi papá como el de un artista debido a los espacios que empezaron a interesarse en su trabajo y los nuevos modos de circulación. No sucedió lo mismo con el quehacer de mi mamá, quien continuó exponiendo en plazas y ferias artesanales¹¹.



Figura 02
Exposición de esculturas cerámicas en Feria de las Pulgas, Plaza Laprida, San Juan
En la foto: Daniel Sarmiento, Verónica Astorga, Luis Fernández, José Sarmiento y Águeda Fernández Astorga
Autoría fotográfica: S/D. Digitalización: Águeda Fernández Astorga
Año: 1990.
Digitalización: 2017.

¹¹ Nos cuestionamos. ¿Qué está sucediendo hoy con los espacios de circulación de las artesanías? Nuevo concepto: ¿manualidades? ¿El trabajo “artesanal” está siendo captado por la industria? El trabajo manual que tanto pregonaba y pregonaba el artesano, recogiendo los materiales lo más “natural” posible y modificándolos el mismo. ¿Eso pasa a ser hoy en día la artesanía tradicional?

También escuché a mi madre hablar sobre el estudio de la etimología de la palabra, luego comencé a estudiar Historia de las Artes Plásticas y consciente o inconscientemente entré en el espacio que acompaña y es apropiado para poder hoy comprender y problematizar los conceptos destacados, que forman parte de los prejuicios con los que crecí.

“Si, una vez instituida la concepción moderna del arte¹², se sometió a obras pre modernas a una compleja tarea de des-funcionalización para apuntar solamente a su forma y de ese modo reconocerles o asignarles una categoría artística, más tarde se admitió la existencia de otros dos sistemas estéticos, no artísticos, en que las funciones de diverso tipo conviven con los aspectos estéticos: el sistema artesanal y el de los diseños”. (Ballesteros, 2003:31).

En la actualidad operamos con dualidades de esta jerarquía moderna: si “el eurocentrismo se trata de un prejuicio que actúa como una fuerza deformante”. (Amín, 1989:87). ¿Qué debemos hacer?¹³ ¿(Des)jerarquizamos las palabras? ¿Las (re)significamos? ¿Todas las palabras son válidas de manera que debemos quitarnos nosotros/as el prejuicio? Considero que el desafío es repensar¹⁴ nuestro paradigma¹⁵, para reconstruir nuevos criterios,

¹²Aclaremos. “La historia de la configuración, en Latinoamérica, del campo de “lo artesanal” y de las “Bellas Artes”, es la historia de una oposición que la dinámica propia de cada campo se encargó de cuestionar, desmentir, tensionar, sin acabar con la diferencia, porque esta sigue cumpliendo su función simbólica inaugural: contribuir a mantener y reproducir la existencia de sectores hegemónicos y subalternos y a la vez constituir un lugar ilusorio, el de “lo propio”, donde se “diluyen” las diferencias sociales en el sentido de “pertenencia nacional”. (Bovisio, 2002:58).

¹³ Destacamos. “Las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y de narrativas que las justifican. Quedar enganchado en el deseo de acabar con esos órdenes y a su vez cultivar con insistencia la separación, la transgresión, implica que esas estructuras y esas narrativas mantienen vigencia. ¿Qué está ocurriendo cuando se van agotando?”. (Canclini, 2010:17-18).

¹⁴ Arthur Danto es el primer filósofo que, durante el cursado de historia del arte, nos lleva a pensar en el “arte después del fin del arte” (1999:26) en pos de generar nuevas formas, sin saber cuál es la estructura exacta. Sobre todo, nos presentó la posibilidad de cuestionar críticamente la actualidad del arte, al mostrarnos que son múltiples los relatos que pueden construirlo. A propósito del tema García Canclini es claro en el siguiente planteo “cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten (...) me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad”. (Canclini, 2010:19).

replantearnos conceptos y/o generar nuevos, superando y evitando prejuicios y polarizaciones. Sacando normatividad a las prácticas, ya que, no son ni mejor ni peor.

Siempre con actitud crítica y sabiendo que nada es determinante e inmutable. Es decir, ser flexibles a nuevas narrativas. Siento que cualquier clasificación – estilística, temporal, conceptual, etc.- que se realice atenta contra la “impermanencia”¹⁶ propia del ser.

Lo único que cambió en la práctica cerámica de mi padre para que lo llamen artista fue el espacio de circulación, mientras exponía en la calle era artesano y/o “hippie”, cuando expuso en museos pasó a ser artista. Sucede también lo que plantea Francesca Gargallo “que la diferencia entre arte y artesanía responde más a una cuestión de precios y negación de la capacidad de las y los artesanos (...) que a una verdadera valoración de la forma y el contenido de las piezas”.¹⁷ (Gargallo, 2011: s/d).

Pero ambos campos –del arte y artesanía- ya se encontraban superados. Sus límites impermeables se evidencian, la cerámica de Luis Fernández Mota no es sólo arte y no es sólo artesanía. Que pueda circular en la calle, en un museo,

¹⁵ Notorio es el proceso que está sucediendo, en “Trama de la vida” Fritjof Capra lo caracteriza de la siguiente forma “El cambio de paradigma incluye por tanto el cambio de jerarquías a redes en la organización social”. (Fritjof, 1996:32).

¹⁶ Reflexionamos sobre “el examen de los procesos escriturales demuestra que en ese espacio late un perpetuo enfrentamiento entre unidad y diversidad, equilibrio e inestabilidad y esa oposición dialéctica entre la permanencia y el cambio –inherente de la naturaleza de los procesos culturales– acompaña a los estudios”. (Lois, 2014:57). Es en este sentido que utilizo el término “impermanencia”, como característica de la construcción de pensamiento del ser humano. Debido a que prestamos atención al siempre cambiante entorno de pensamientos, sentimientos y percepciones.

¹⁷ Mamá y papá. Como actores de esta dicotomía moderna, son espacio de lucha de estos pensamientos. Y donde identifico dicha presencia. De la ciudad y del campo de San Juan, respectivamente, trabajando con la necesidad y las circunstancias, podrían ser “pobres” productores de “artesanías”. Entre comillas los conceptos aplicados al sujeto, desde afuera. Una desde una mirada de hija sigue “jugando”, pero en realidad sintetizando. Y llegando a distinguir que esa no valoración económica del objeto artesanal, puede ser por necesidad de subsistencia e intercambio. O que viene de una costumbre de trueque en resistencia a las nuevas formas de consumo. Papá viene de los códigos de palabra, donde ella tenía el mismo valor que el dinero actual. Mamá observa las nuevas formas de vivir con el menor consumo posible. Entonces, puede ser que -visto desde fuera- no haya valoración de las piezas o que simplemente se buscan formas distintas de intercambio.

en ferias de “diseño” /“artesanías”/ “arte”; todo “este cruce y contaminación entre un campo y otro es, justamente, donde se pone en evidencia la falacia de esa oposición”. (Bovisio, 2002:41-45). “Quizás, ser el puente entre lo considerado arte y artesanía es lo que da más valor a este tipo de trabajos”. (Castro, 2007:17).

Una visión que genera empatía es la de Bovisio quien utiliza la noción de “lenguaje plástico” extraída de la lectura de Pierre Francastell, quien define la “obra de arte” como “signo plástico” que surge de un proceso “intelectual y manual donde convergen elementos de lo percibido, de lo real y de lo imaginario”. (Bovisio, 2002:11). Desde esta perspectiva los signos plásticos son instrumentos cargados de información, que sirven para “explorar el universo sensible y el pensamiento”. (Bovisio, 2002:11). La autora entiende el arte como uno de “los modos mediante el cual el hombre¹⁸ informa al universo”. Es por ello que el contenido de una “obra plástica” no se podría haber manifestado de otro modo.

También esta definición le ha permitido aunar en su perspectiva teórica todas las “manifestaciones plásticas” en pos de superar las tendencias hegemónicas del sistema artístico moderno. Poniendo, al mismo tiempo, en evidencia:

“la tensión existencial de los objetos plásticos de mi interés en su deambular de la libreta de campo al folleto turístico, de la feria artesanal al museo de etnología, de la casa del coleccionista de curiosidades al museo de arte contemporáneo, del negocio “for export” al museo de “usos y costumbres”. Pensé en lo complejo de estas realidades híbridas y en la flagrante distancia entre esta hibridez y la vigencia absoluta de las “palabras” que supuestamente definen (identifican) esas “cosas” y a los hombres que están detrás de las cosas tanto como a los hombres que están detrás de las palabras. (Bovisio, 2002:11-12).

¹⁸ Aclaremos, que nos deslizamos en una nueva corriente donde consideramos es más certero sustituir hombre, por “ser humano” o “ser”.

Las prácticas del ser humano son de un constante fluir, por ello prefiero en este instante llamar al arte y artesanía de manera más amplia como hacer, quehaceres y/o prácticas estéticas¹⁹, quitando a esta dualidad su ideología y condimentando los nuevos pensamientos. Francesca Gargallo aún habla de arte, ¿mantiene el prejuicio o ya lo superó? Claro es que se permite utilizar diversas palabras para su fin, englobando el arte en el hacer estético. Concordamos en este punto y en que es el momento creador el que caracteriza y define el hacer, de manera que presta atención a los procesos.

“El momento creador para mí define al arte, define el hacer estético, porque engloba el universo, que sólo puede intuirse de lo vasto que es, en un aquí y ahora concreto. No siempre tiene una finalidad explícita, pero necesariamente produce algo: un objeto finito (un lienzo, una obra de teatro, una instalación, un poema, una novela, un estribillo, una sensación impactante) y una respuesta positiva o negativa en quien está expuesto a ese objeto”. (Gargallo, 2011: s/d).

Con todo lo expuesto, nos desnudamos ante el río de sensaciones y pensamientos que han modelado y siguen haciendo notar los repensares y reflexiones sobre artesanos/as- artista-prejuicios-prácticas estéticas.

Sobre todo queremos destacar la importancia de que broten semillas²⁰ de reflexión y escucha. Que si bien las formas y conceptos van cambiando, es primordial que podamos dar oídos, más allá de la forma en que utilizamos las palabras. Que todos somos semilla y árbol, retroalimentación constante.

¹⁹ Entendida la estética como la define el Diccionario virtual de Filosofía Latinoamericana. “Teoría cuyo objeto de explicación es la sensibilidad. Por extensión, teoría que explica la producción artística habida en una sociedad y cultura y que da cuenta de su especificidad y no distinción ante otras prácticas igualmente sociales y culturales”.

²⁰ Este apartado es uno de los primeros que comenzó a escribirse en la presente investigación. Fruto de reflexiones desde diferentes cátedras, pero sobre todo de las charlas sostenidas con compañeros de estudio: Fernando Devita, Marina Bielli Sánchez y Antonella Pezzola. Luego el Seminario de Taller de Tesis dictado por el filósofo Gustavo Cruz, dio forma en palabras a todo un cúmulo de ideas latentes.

Hoy, tras varios meses de su escritura, es respetado como parte del proceso exploratorio. Su existencia material en palabras ha cumplido su intención central, trabajar en la quita de prejuicios y ´normatizaciones.

Capítulo II

1. Cinco Elementos. Concepción actual – origen.

“Estamos siempre en medio de otras personas y de otros significados; nuestra función es definida al menos, parcialmente, en términos de nuestro tiempo y espacio”.

(Almeida, 2010:53)

Cinco Elementos: significado.

“Lo llamé así porque comprendía los cinco elementos: agua, tierra, aire, fuego y el artesano, es decir el hacer como el quinto elemento”, comenta Luis Fernández Mota respecto de lo que significa para él el nombre del espacio. Al mismo tiempo Gabriela Lucero²¹ aclara que a ella no le convencía el nombre, debido a que ya existían muchos espacios que se designaban así.

“Pero Luis estaba convencido en ponerle Cinco Elementos, porque decía que es lo que más englobaba el todo. Ya que hacía relación a los cinco elementos de la naturaleza que intervienen en la cerámica que son: el agua, la tierra, el aire, el fuego y el quinto que tiene que ver con lo humano que es el éter”. (Fernández, 2016)

La teoría de los cinco elementos ha sido estudiada no sólo por la ciencia moderna, sino que es preocupación de diversas filosofías desde miles de años. Entender cómo se compone la materia ha ayudado a explicar la constitución y funcionamiento del universo. Jorge Luis Berra aborda dicha problemática desde el milenar arte del Ayurveda²², quienes también intentaron explicar los misterios del universo. Dicho sistema arribó a la conclusión de que el mismo se

²¹ Gabriela Lucero junto con Luis Fernández Mota fueron quienes dieron forma al proyecto Cinco Elementos.

²² Según el Dr. Jorge Luis Berra, el Ayurveda se origina en la India y es un antiquísimo arte de curación y prevención de enfermedades. “En el idioma sánscrito, *ayur* significa vida y *veda*, conocimiento. Literalmente, Ayurveda es la ciencia de la vida. Sus principios fundamentales son la integración del cuerpo, mente y el espíritu, componentes humanos universales”. (Berra, 2012:25)

encuentra “compuesto por cinco grandes elementos o cinco grandes estados de existencia material que explican de qué modo las fuerzas del macro y microcosmos están unidas entre sí”. (Berra, 2012:26-27)

Según Berra, estos cinco grandes elementos de son:

“Éter (o espacio): es el campo o el espacio en el que la materia existe.

Aire: representa el estado gaseoso de la materia.

Fuego: es el poder para cambiar el estado de cualquier sustancia.

Agua: representa la materia en estado líquido.

Tierra: es la materia en estado sólido”. (Berra, 2012:26-27)



Figura 03
Proceso de construcción de Taller de Cerámica, vista desde el ingreso hacia el este
Fecha de ejecución: 2006-2018
Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural, La Cañada, Albardón, San Juan
Autoría fotográfica: Gabriela Lucero y Águeda Fernández Astorga
Año:2006-2013

Al mismo tiempo aclara que es incorrecto considerarlos como elementos en el sentido moderno de la palabra, no debe ser entendido en el sentido literal sino que deben ser comprendidos como “fuerzas vitales que al unirse y combinarse son creadoras y sostenedoras de la vida. Los cinco elementos están relacionados también con aspectos enérgicos y no solo materiales”. (Berra, 2012:28)

Con todo ello observamos cómo hay formas intuitivas del ser humano, que se precipitan en el espacio Cinco Elementos. Consideramos que es precisa la selección, significación y vinculación de “cinco elementos”. Si bien lo trillado del término, sus connotaciones se (re)significan generando una amplitud conceptual que actualmente engloba todas las prácticas que se generan en Cinco Elementos²³.

¿Cómo nace?

Según Luis Fernández Mota, Cinco Elementos “nace de un viejo sueño, de tener un lugar donde la tierra -como materia prima- provea los elementos necesarios para vivir, cómo el fondo de las casas de nuestros abuelos²⁴”, por ello desde sus orígenes es una organización que está en búsqueda de ser autosustentable. Cuenta con la cría de animales, huerta y plantaciones de frutales –libre de agro tóxico. E intrínsecamente muestra y difunde bases para llevar a cabo una manera distinta de vivir, atenta a la armonía de la naturaleza, cultura y el ser humano.

²³ Con ello nos referimos a que actualmente el concepto de Cinco Elementos, tiene un enfoque sobre sus acciones que integra no sólo la cerámica sino también otras prácticas y sobre todo comprenden que todo está formado por cinco elementos esenciales. De este modo no es sólo la cerámica la que trabaja los cinco elementos, sino que hay concepciones como la de la medicina ayurvédica, como la construcción natural, huerta y otras investigaciones que se desarrollan en el espacio trabajo y que pueden incluirse bajo Cinco Elementos. Siendo así como una especie de contenedor que engloba diversas acciones.

²⁴ Luis Fernández Mota comenta en la entrevista realizada por Rosa Amín para Radio Universidad, “por ahí me complica mucho, porque creen que es una granja, y ¡no! Es una casa como siempre lo fue, sustentable. Por ahí me hacen mucho ruido, cuando te plantean que es una granja. Y una granja es como la reserva san Guillermo, donde la reserva se protege y todo el mundo se destruye. Entonces no quiero caer en ese juego, me gustaría más que fuera un ejemplo, o, no sé cuál sería la palabra”.

Al mismo tiempo, el proyecto que nace en el año 2004, tiene como fin construir un Taller de Cerámica para poder desarrollar murales de grandes dimensiones. Tal objetivo se integra al de generar un espacio de educación alternativa.

Situación actual.

Actualmente se define como un ecosistema cultural, un ambiente de creación, una forma colectiva de apropiarse del espacio es decir una red compleja en permanente construcción. Con ese fin promueve y difunde, servicios y actividades enfocadas en la investigación, experimentación y aprendizaje desde el vínculo con prácticas diversas y colectivas.



Figura 04
Vista satelital de Cinco Elementos, con distribución de los diferentes espacios que lo componen
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

En el espacio se conjuga el quehacer del Taller de Cerámica, la investigación desde Historia del Arte sobre cerámica y prácticas artísticas contemporáneas, el trabajo de: Módulo de producción agro-ecológica, Módulo de bioconstrucción y Proveeduría de Alimentos. Sumado a la proyección de Domo Multi Espacio. En este último se pretende que funcionen permanentemente: Galería Artística, Biblioteca y Archivo Artístico; más la programación de actividades integrales: muestras temporales, espacio de reuniones, seminarios,

presentaciones y talleres, proyecciones de cine, conciertos musicales, entre otros. Todo ello en pos de nutrir al ser humano y comunidad en su conjunto.



Figura 05
Vista de Módulo de producción libre de agrotóxicos
Autoría fotográfica: Adriana Cañizares
Año: verano de 2016.

¿Dónde se ubica y quienes lo impulsan?

Ubicado en la localidad de La Cañada en el departamento Albardón a 15km de la capital de San Juan. El espacio es gestionado actualmente de manera colectiva por: Luis Fernández Mota (ceramista), Agustín Fernández Astorga (ceramista/constructor), Águeda Fernández Astorga (historiadora del arte/constructora), Mariana Bedini (nutricionista), Luciana Serafini (nutricionista) y Natalia Silva (ingeniera agrónoma). Confluyen esfuerzos de: Verónica Astorga (tejedora), Gabriela Lucero (comunicadora social), Violeta Fernández, Andrés Wuth, Miqueas Jofré, Lidia Furlani y Nicolás Serafini.

Con lo expuesto vemos como Cinco Elementos es una creación humana, donde se conjuga los componentes esenciales de la naturaleza: aire, agua, tierra, fuego y éter o acción humana. Los mismos son utilizados con diferentes fines, ya sea en pos de desarrollar una huerta, plantar frutales y/o criar animales, para construir con elementos naturales o para crear e investigar desde el quehacer cerámico. Es un espacio de múltiples comuniones.

2. Luis Fernández Mota: ceramista escultor autodidacta.

Para conocer sobre la vida del hacedor Luis Fernández Mota, me basaré en entrevistas realizadas en radios, televisión y personalmente, conferencias, diarios y revistas. Sobre todo en el caudal de información que se produce tras la experiencia de ser hija del mismo.

Luis Fernández Mota es ceramista de formación autodidacta, “de educación alternativa llamado contemporáneamente” comenta el hacedor. Es nacido en Albardón, un pueblo a diez kilómetros de la ciudad de San Juan. Hijo de Nélida ama de casa y de José, comerciante, siendo el más chico de seis hermanos.

“He nacido en un pueblo, donde me he criado hasta los 19 años²⁵.

Donde no conseguí ningún ceramista, pero si había otras estructuras²⁶:

²⁵ “Así aparecieron los 19 años, que son muy importantes porque en nuestra sociedad pasas a otro grado. Era interesante, año 82, aparecía Sumo, el Rock and Roll nuestro que de alguna

como la producción de carruaje o escenografía. Gracias a ello uno podía tocar expresiones de forma muy colectiva, porque los vecinos hacían el carruaje, escenografía de una fiesta popular. Y uno participaba pegando papel, o ayudando con cosas y así es como yo empecé”. (Fernández, 2012)²⁷

El ceramista recuerda sus primeros vínculos con formas escultóricas: carruajes o escenografías, que si bien no nacían de la arcilla, tienen gran influencia en su posterior desarrollo artístico.

Su casa matriz, de origen, se encuentra frente a la esquina de la plaza principal del departamento. Condición que consideramos dio a su proceso de crecimiento, determinadas características. Vivir frente al sitio de sociabilización más usado en un pueblo, te permite encontrarte con situaciones colectivas como las que Luis denota. Lo “colectivo”, detalle no menor en su discurso artístico, consideración que ha trazado en gran parte de sus búsquedas.

“Yo siempre agradezco a mi abuelo que se vino de España, porque si no tendría que estar allá en un subte. Agradezco la oportunidad que me dio de ser un latinoamericano, sanjuanino y un lugareño como albardonero. Me parece que me propone como en otra situación, como espacio en este lugar. Y en Albardón creo que he nacido en una década jodida. El “no te metas”. Una vez, los militares cercaron todo Albardón y yo me acuerdo que era latente la frase “no te metas”. Tampoco ha sido una cuestión muy sencilla, donde el machismo y el feminismo era una

forma cargaba las pilas para poder visualizar otra cosa de una sociedad. Y aparece el año 82 un movimiento que creía en otras cosas, donde uno los miraba. También aparece Uñac, que amablemente nos pone un poco de arcilla en las manos, él trabajaba el modelado y algunas formas de manera industrial. Tenía una extrusora que sacaba 6 macetas por minuto, toda una industria. Así conocí la arcilla. También la construcción de un ser político en mí, me gustó mucho siempre esa participación. De hecho, en el año 82, también se hizo un grupo que se llamaba Promúsica e intentábamos comprarnos instrumentos para hacer una banda. Y queríamos hacer una casa de la cultura. Obvio no se llegó a nada”. (Fernández, 2012)

²⁶ Estructuras que de hacer, de creación de formas artísticas.

²⁷ Conferencia realizada durante septiembre de 2012 en Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza, organizada por colectivo de ceramistas llamado “Chamote Cuyano”, en dicha oportunidad disertaron Sergio Rosas, Colbo Cerámica, Esteban Such y Luis Fernández Mota. El registro auditivo de dicha conferencia que se encuentra en el archivo de Cinco Elementos.

división muy clara. Donde no había muchas posibilidades, de formarse de manera distinta. Lo que tenían para ofrecerte era todo lo que tenías para consumir. Si por la guerra de Malvinas, se cortó la música internacional, eso nos llevó a escuchar lo nacional y lo local²⁸. Sino nunca la hubiésemos escuchado, a pesar de que nuestros poetas siempre nos piden que escuchemos de voz entendible sus poesías. La poesía nuestra me parece muy rica. El nacer y crecer en un lugar y ver las cosas buenas y los deterioros que tiene una sociedad. Después la vida me hace viajar, tuve un padre camionero. Eso hace vivir la vida de forma distinta. Después aparece el año 87". (Fernández, 2016)²⁹

En el relato Luis nos referencia situaciones vividas en su pueblo durante sus primeros años de vida. Particularmente se detiene en el año 1987. En la entrevista no profundizó porqué marca dicha fecha, pero sabemos que es durante el invierno de dicho año cuando muere Nélide, su mamá³⁰. ¿Qué significó para él dicho acontecimiento? Haciendo una consideración personal, en varias oportunidades escuché que mi papá, refería que tras la muerte de su mamá ya no había nada que lo ate a su casa.

Luego de ello conoce a Verónica Astorga (19 años), compañera con la que realizará varios viajes y experiencias³¹. Al respecto, en la entrevista realizada por Rosa Amín en su programa, el ceramista expone lo siguiente:

²⁸ Respecto de ello, Luis comenta en la entrevista de Rosa Amin que durante la década del '80 en Albardón, donde el ceramista nació, se celebraba una fiesta dedicada a la juventud. Espacio en el cual brindaba sonido y escenario donde sentirse artistas de la música a muchos "rockeros" de la capital de San Juan. Comprendemos que lo hizo posible escuchar músicos locales a quienes asistían a dicho fiesta.

²⁹ El programa radial "Profetas en su tierra", se emite semanalmente en Radio Universidad de San Juan. Como su nombre lo destaca, invita a diferentes personalidades de la cultura sanjuanina a compartir su experiencia de vida. Luis fue invitado el 13 de julio de 2016, dicha entrevista la utilizamos como material de referencia para el presente trabajo.

³⁰ No puedo dejar de nombrarlo, también abuela de quien suscribe. Lamentablemente no pude conocerla materialmente, pero si me han hablado de su espíritu, formas de cocinar, cuidamos amorosos de madre de gran corazón y de su pronta partida a los tan solo 56 años.

³¹ Sumado a que juntos engendran (siendo los tres primeros hijos de Luis) a Águeda (1989), Agustín (1992) y Violeta (1994). Luego el ceramista tendrá junto a Mariana Bedini su cuarta hija Magda (2015).

“cuando empiezo a viajar, viajo con Verónica. Huyendo un poco de este mundanal espacio. Fuimos por Salta y luego vivimos en el Bolsón un tiempo largo. Todo ello fue formador. Y conozco el mundo, de los granos, del vegetarianismo; bien o mal hecho, pero lo llevé en mi vida casi 20 años. Y también lo referido a lo que es artesanía, estuve con amigos viviendo allá, que han sido formadores de la idea de poder vivir de lo que uno hace”. (Fernández, 2016)

“Cuando me voy, me fui haciendo teatro callejero con Juan Carlos Carta, Laura Romero, Alfredo Lemole, Jorge Fernández, Manos en movimiento, Alejandro Pacheco. Pero cuando nos fuimos, el teatro tiene una carga y una energía que había que tener para poder recaudar dinero. Pero ahí me afianzo un poco más en la cerámica, porque acá en el año 80 llega la cerámica, de la mano de Daniel Sarmiento y Nito Sánchez”. (Fernández, 2016)

“Pero cuando nos vamos de viaje, lo único que yo hacía era un hornito³² chico de cuatro centímetros. Y Silvia me decía, mira qué lindo. Luego volvemos a San Juan. Nace mi hija Águeda. Y de ahí nos vamos de viaje al norte y tuve la oportunidad de estar con 50 ceramistas en Cafayate, donde se convivía muy tranquilo. Y fuimos a parar a la casa de un gran ser socialista, Emilio Haro Galli y me parece que seguía esa carnosidad política, socialista, de izquierda que nos interesaba. Me sorprendía como cocinaba, era ceramista y pintor. Pero tenía cuestiones del norte, esos rostros, cosas que me sorprendía como testimoniaba sobre su lugar. Y yo miraba a mi San Juan y decía “no hay nada”. Por lo menos esa era mi apreciación. No quiere decir que nadie haya trabajado por la identidad, mi apreciación es desde la escultura”. (Fernández, 2016)

Cuando vuelve a su tierra, luego de todas esas experiencias que sintetiza en la entrevista, el hacedor comienza a hacer trabajos libres. Entre ello aparece una especie de “cavernícola” como le llamaban. Y lo realizaba porque consideraba

³² Hornito se refiere a una escultura en forma de horno.

que se vinculaba con la identidad sanjuanina, por su “relación” con el Valle de la Luna sanjuanino. A esa pequeña escultura le llamó “Kaki”.



Figura 06
Institución: S/D
Título: Kaki
Autor: Cinco Elementos
Modelado: Luis Fernández Mota
Material: arcilla local
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: 15x7x8cm
Fecha de ejecución: S/D
Lugar: S/D
Ubicación: S/D
Autoría fotográfica: Gabriela Lucero
Año: 2004

Luego en las esculturas se volcará hacia “la figura” como él lo llama. Se refiere a que comienza a trabajar la figura humana y es por ello que “comencé a modelar mis viejitos” (ver figura 08) dice Luis. También Marca como referencia

el hecho de haber conocido el trabajo de Emilio Haro Galli (ver imagen figura 07), en relación a ello comenta:

“desde ahí hice escultura mucho tiempo y alfarería. Y tengo que dar las gracias a la alfarería, porque siempre una maceta se vende y eso me ha ayudado a sostener. Por eso es que dejo el teatro, porque estaba en la casa, no tenía que enfrentar mucho la sociedad y vivía tranquilo. Y eso también me hizo replegar en la cerámica”. (Fernández, 2016)

Durante la década del '90, Luis dice “me dediqué a viajar, a trabajar con alambres y tejidos, a vivir en la calle”. Si bien en gran parte se dedicó a trabajar otros materiales, para producir objetos livianos que permiten a un hacedor viajar más holgado. Se observa, a través de premios en cerámica y de la participación en ferias³³ artesanales en distintos puntos del país que nunca abandonó la cerámica por completo³⁴.

³³ Algunos ejemplos de ferias artesanales donde participó son;

- Ferias Internacionales de Artesanías, realizadas en San Juan desde el año 1994 hasta 2006.
- Feria Internacional de Artesanías realizada en Córdoba por Fundart (Fundación para el Desarrollo de las Artesanías) /93/94/95/96/97/98/2004.
- Feria Tradicional la Carreta/ realizada en Cañada Rosquín – Santa Fé / 1997.
- Feria Tradicional la Carreta/ realizada en Cañada Rosquín – Santa Fé / 1997.
- Feria de Posadas / Entre Ríos / año 1995.
- Feria Nacional de Artesanías Colón / Entre Ríos /año 1994-1995.
- Participación en Ferias Artesanales Urbanas: Plaza Belgrano, Plaza Francia, Parque Centenario (Buenos Aires), Plaza independencia (Mendoza), Feria de Neuquén, -Feria del Bolsón, Villa Unión (La Rioja), Feria urbana El Cabildo (Salta), Córdoba paseo de las artes, plaza Italia, Carlos Paz y otros.
- Participación como expositor y encargado de rubro cerámica Mercado de las Pulgas (feria urbana de San Juan) / años: desde 1989 hasta 1996.
- Participación como expositor y miembro activo en la representación del Mercado Artesanal de la provincia de San Juan (a cargo de la Subsecretaría de Cultura de la provincia) /desde año 1989 hasta la actualidad.

³⁴ Fue versátil en la elección de los materiales con los que trabajaba, como sucede a muchos hacedores que experimentan con diversas formas. Pero esto también puede tener que ver con su vinculación con Verónica en cuanto al hacer, ella siempre ha trabajado con el tejido en sus diferentes maneras.



Figura 07
Institución: S/D
Título: Nunca Más
Autor: Emilio Haro Galli
Material: arcilla
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: S/D
Fecha de ejecución: S/D
Lugar: Tilcara, Jujuy.
Ubicación: S/D
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2015



Figura 08
Institución: S/D
Título: S/D
Autor: Luis Fernández Mota
Material: arcilla local
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: S/D
Fecha de ejecución: 2002
Lugar: Albardón, San Juan
Ubicación: S/D
Autoría fotográfica: Gabriela Lucero
Año: 2003

Luego llega la década del 2000, debido a “diferencias económicas, tengo que volver a la cerámica, porque un kilo de alpaca valía 20 veces más”. Este es uno de los motivos por el cual retoma plenamente la arcilla como material de

trabajo. Luis venía trabajando esculturas de pequeño formato, pero él aclara que sentía que les faltaba algo, es por ello que el hacedor comenta “es ahí que me tiro al piso y empiezo a trabajar murales, que primero fueron pequeños: de cuarenta o de cien centímetros”. Con ello quiere decir que comienza a desarrollar murales, que vienen del trabajo tridimensional, por ello esa fusión escultórico-mural de sus trabajos.

“En el 2001 participé de un grupo que se llamaba Cultura Activa, una pequeña empresa que tuvo mucho ruido. Porque, por ejemplo, mezclar las artesanías con lo político generó un shock muy fuerte en todos nosotros. No terminamos peleando, pero fue una catarsis de vida de todos. En cultura activa había de todo, también había mucho compromiso y discusión”. (Fernández, 2012)

“Cultura Activa”³⁵ se desarrolló entre los años 2001 y 2007, fue un grupo gestor de acciones artísticas y culturales que ocuparon semanalmente las veredas lindantes del actual Centro Cultural Conte Grand. Un adelanto en su época y contexto, por la interdisciplinariedad y la búsqueda de colectivizar las prácticas artísticas.

En el mismo confluían esfuerzos de diferentes hacedoras/es de la provincia - músicos, plásticos, ceramistas, tejedores/as, orfebres, bailarines, escritores/as titiriteros/as, actrices/actores-. De las inquietudes culturales y políticas generadas en este espacio es que nace la idea de construir murales cerámicos de grandes dimensiones para emplazar en espacios públicos, con la búsqueda de que circule el hacer artístico en las calles³⁶.

³⁵ “Fue un espacio de militancia cultural en el que aprendimos y confluimos muchas personas con una inquietud política y cultural, pero que a la vez éramos muy diversos/as y eso nos hizo aprender mucho a trabajar con diversidades, a aceptar las diferencias y que habían cosas que teníamos en común” comenta Gabriela Lucero, comunicadora social, miembro del grupo Cultura Activa.

³⁶ Como profundizaremos más adelante, es en pos de este objetivo que nace y se construye el Cinco Elementos - Taller de Cerámica.

Desde 2004 se encuentra enfocado en la construcción del mural de grandes dimensiones, tarea no menor que lo ha llevado a no sólo trabajar la arcilla sino que también es su propio arquitecto; esto hace que él junto a su hijo Agustín, hayan llevado la ardua tarea de construir el espacio de Cinco Elementos Taller de Cerámica.

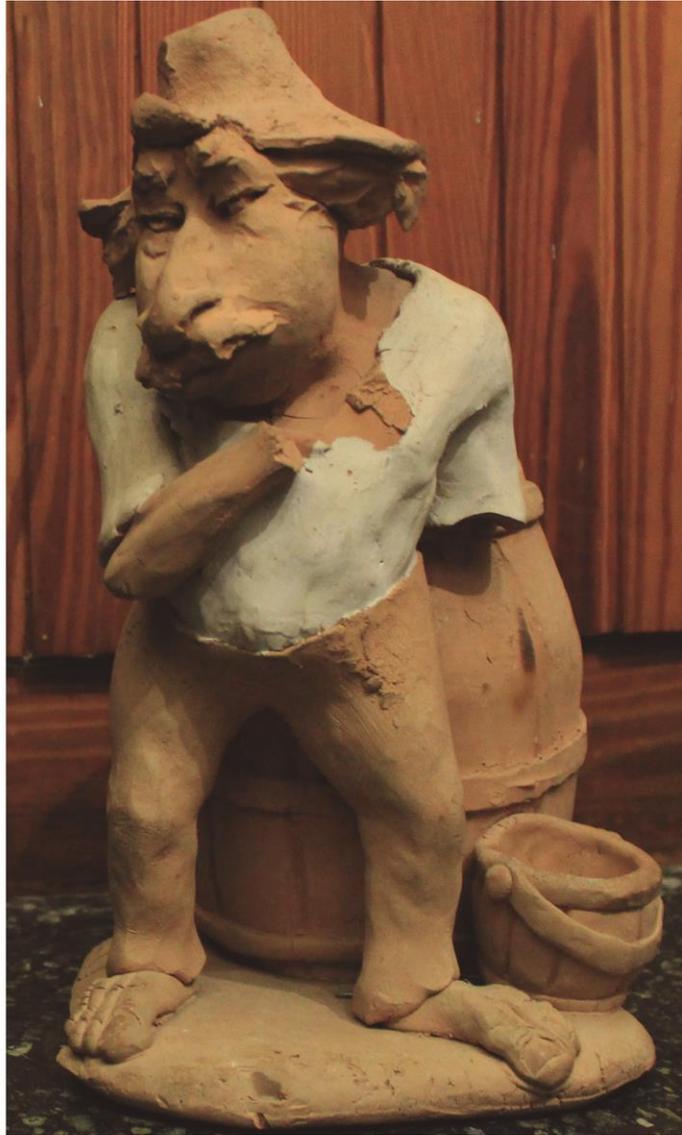


Figura 09
Institución: S/D
Título: S/D
Autor: Luis Fernández Mota
Material: arcilla local
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: S/D
Fecha de ejecución: 1990
Lugar: S/D
Ubicación: Colección Privada
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

3. De lo individual a lo colectivo.

Con todo lo expuesto conocemos algunas de las experiencias que han modelado al ceramista Luis Fernández Mota. Nos queda aún desentrañar porque marcamos la trascendencia del hacer individual al colectivo.

Respecto de ello se destaca que siempre ha tratado de relacionarse con formas colectivas de hacer. Desde temprana edad ayudando en la construcción de carruajes, al formar una banda de rock en los años 1980, con el colectivo de experimentación artística ProArte, al participar en formas relacionales de gestión artística como “Cultura Activa”, o como veremos en el desarrollo de Cinco Elementos; al buscar formas de crear compartidas.

Además la consideración colectiva, se encuentra muy cercana a lo que también se destaca en el relato de Luis, que es la cuestión de realizar arte popular. Como forma donde se reconoce la influencia de todos/as. Consideramos que ello, tiene relación con el hecho de que haya dejado de firmar las obras.

En un primer momento el hacedor comenta firmaba porque le deban, a las creaciones, determinada “autenticidad”³⁷, pero que luego dejó de hacerlo porque se sumó “a otra corriente, a una corriente donde es necio firmar, porque ello es una cuestión muy egocéntrica. Creo que también me afinco en una cuestión de que el “arte”, al ser de todos ¿cómo me voy a apropiar poniendo mi firma?” comenta Luis.

De todo ello desprenderemos: por un lado el desglose de “arte popular”; por otro, algunas consideraciones sobre lo colectivo en relación a la estética relacional de Bourriaud y con los planteos de Reinaldo Laddaga.

³⁷ La autenticidad es ¿Idea herencia de la construcción cultural moderna? Seguramente lo es, la necesidad de marcar la propiedad intelectual de lo que se hace, enmarcado también dentro de una necesidad de mercado. Porque se creía y se cree que es la personalidad del artista la que daba y sigue dando –en parte- entidad de arte a determinado objeto. Considero que Luis y muchos hacedores, han llegado a comprender la existencia inmaterial del ser humano, entendiendo eso, se comienza a tener la posibilidad espiritual de gozar en el pensamiento de lo absoluto, lo eterno e inmutable. Entiendo que la posibilidad humana de la creatividad forma parte de un todo, de una conciencia humana, que explora nuevas creencias, entre ellas la supresión del “yo”. Por ello también las prácticas artísticas, como creación compleja, dejan de ser de un individuo para pasar a formar parte de una construcción estructural-social-colectiva.

Respecto de Arte Popular, Ticio Escobar lo caracteriza de la siguiente forma: en primera instancia que nace de un relato no hegemónico por ello “el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia”. (Escobar, 2010: s/d) Esta construcción le permite ser “referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política”. (Escobar, 2010: s/d) Por último, este concepto de creación artística popular tiene particularidades: “no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor”. (Escobar, 2010: s/d)

Aprovechamos para presentar, otra opinión que consideramos válida respecto del arte popular, que es la del filósofo Ernst Fischer, quien considera: que “Es indudable que el arte popular expresa algo compartido por muchos y, en este sentido, refleja las ideas de una comunidad. Pero lo mismo puede decirse de todas las formas de arte”. (Fischer, 1985:74)

La dificultad para delimitar de forma unívoca el sentido de las prácticas artísticas surge, en esencia, de la naturaleza plural que caracteriza el ser humano y que se expresa a lo largo de la historia. El filósofo Ernst Fischer, así lo indica: “todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular”. (Fischer, 1985:12).

En tal sentido Luis Fernández Mota, no se considera un “artista”, sino una “herramienta” de esta gran red. Él, como medio, sintetiza no sólo las convulsiones internas sino también las que suceden en su mundo externo, es decir, los movimientos sociales que se traman en su entorno y que es a través de la cerámica que las canaliza. Por ello no podemos comprenderlo como aislado, sino como un nodo de intercambio con su entorno.

La noción de prácticas colectivas, también desprende la propuesta de Nicolás Bourriaud de comprender las prácticas artísticas como red relacional u como parte de un intersticio social. En palabras del autor:

“La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno”. (Bourriaud, 2008:13)

El autor asevera que es la esfera de las relaciones, de la comprensión de un contexto social lo que genera base para las nuevas formas de estéticas.

Por otro lado presenta la noción de intersticio como un:

“espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global”. (Bourriaud, 2008:16)

Es decir escenarios, o espacios “libres” que se diferencia de la cotidianeidad y que favorece “un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas”. (Bourriaud, 2008:16); de esta forma se rompen los límites del espacio establecido para las relaciones humanas.

Otra propuesta para pensar los espacios relacionales colectivos, es la que hace el filósofo investigador Reinaldo Laddaga, quien en su libro “Estética de la emergencia” del año 2006, propone elementos para la reorientación de la lectura de las artes, tras el “agotamiento del paradigma moderno”.

“el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, (...) para iniciar o intensificar procesos abiertos de conservación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas

en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de (...) modos experimentales de coexistencia". (Laddaga, 2006: 21-22)

Desde distintos autores, podemos denotar como Cinco Elementos y los proyectos colectivos que lo preceden, forman parte de las nuevas corrientes de conceptualización y creación artística. Atentas a la creación de articulación y exploración de formas de vida y de pensar común.

Por último citaré la visión de Cerutti Guldberg sobre la existencia de un sujeto colectivo pensante:

"Por inercia se tiende a aceptar que quien piensa es siempre un individuo. Pero, eso hace perder de vista, por ejemplo, que es posible pensar juntos y que, en el límite, siempre se está pensando juntos, aun cuando uno lo haga individualmente y hasta en un conveniente retiro y alejamiento de la bulla y del cotorreo cotidiano". (Cerutti. 2011:108)

Lo plural, lo colectivo, lo común y/o la creación de un nuevo intersticio en la red relacional, lo que da es la posibilidad de visualizar la superación de la individualidad en pos de un todo más complejo, de la comprensión de un sujeto nosotros.

Consideramos que es necesario reconocer que coexistimos como parte de una red, de interacción para poder comprender el hacer artístico. Una identidad colectiva, un todo complejo, no operamos solos, somos un conjunto de interrelaciones que modelan nuestro imaginario.

4. Taller de Cerámica.

“El ambiente que envuelve las creaciones es procesado por el artista y su obra, en otras palabras, observamos los espacios de creación de su subjetividad transformadora” (Almeida, 2010:19)

“El taller como cocina, lugar de ensayo y del error, del esquema y la corrección –como diría Gombrich-, como laboratorio de ideas en el que todos los elementos participantes entran en ebullición y colaboran en su transmutación para volverse una imagen”. (Siracusano, 2008:6)

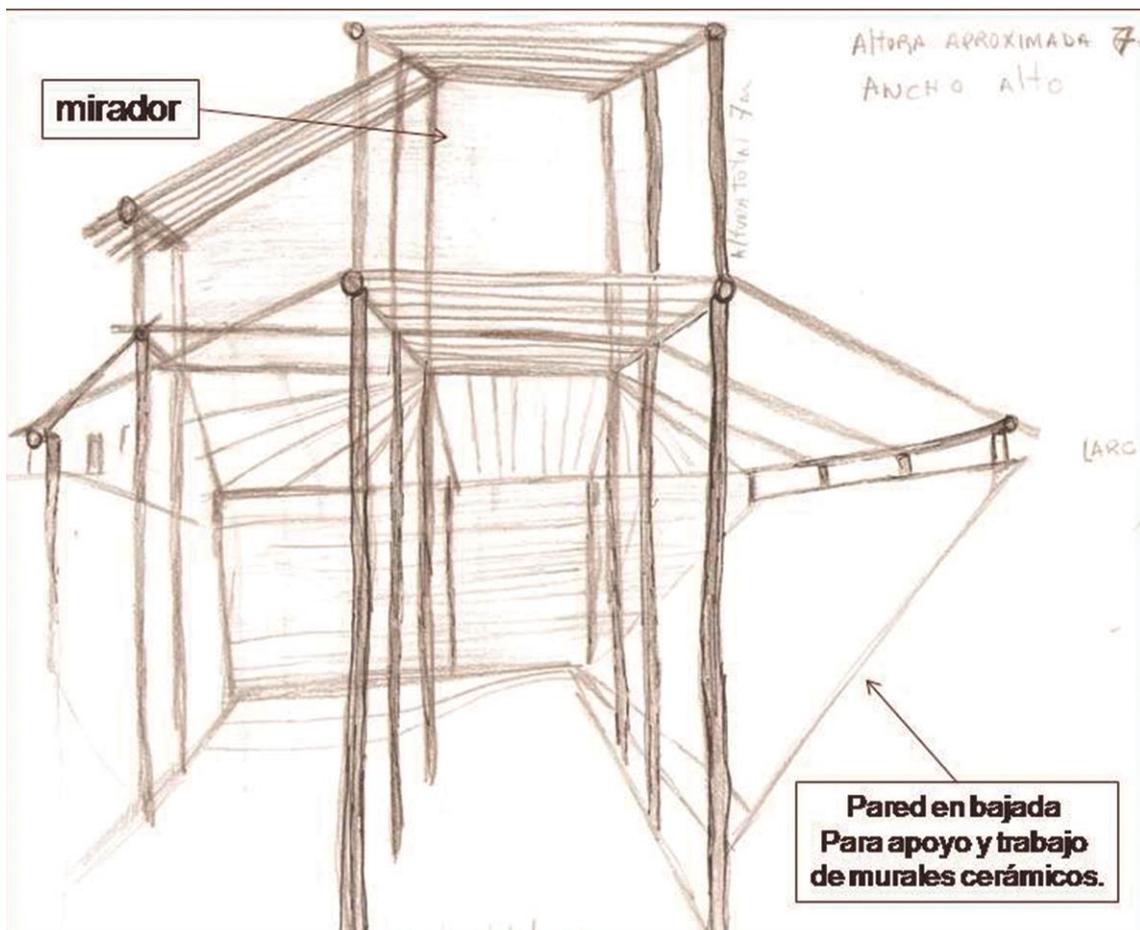


Figura 10
Boceto a mano alzada de planificación de Taller de cerámica subterráneo
Autor: Luis Fernández Mota
Digitalización: Gabriela Lucero
Año: 2005

Es el hacer cerámico la unión, que motiva el origen de Cinco Elementos - Taller de Cerámica. Debido a que su propósito medular es construir un mural de grandes dimensiones para emplazarse en el espacio público. “El tema de seguir laborando con la identidad, me lleva a hacer murales” comenta Luis. (Fernández, 2016) Y es con ese fin que se construye el Taller de Cerámica.



Figura 11
Interior Taller de Cerámica
Pared norte, en bajada para apoyo y trabajo de murales cerámicos
Autoría fotográfica: Antonella Pezzola
Año: 2015

Durante una conferencia realizada en 2012 en el Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza, Luis Fernández Mota comenta:

“En el 2004, con Gabriela, compañera de trabajo que le gusta la cerámica y con quien compartimos bastante este proyecto. Pensamos en hacer un mural de grandes dimensiones, lo cual fue verdaderamente muy volado. Porque no estaba nada hecho, ni la pasta, ni el lugar donde parirlo, ni su ideología que eso era muy importante.

Entonces al principio se planteó una escultura y ‘tranzado’³⁸ un poco con el estado. Mientras tanto heredo media hectárea de tierra y es donde empezamos a generar el vientre para poder sostener este proyecto.

Es ahí cuando comenzamos con el taller, de dos metros bajo tierra donde tengo una amplitud térmica muy estable, con una humedad que puede estar el trabajo destapado y lo que se me deshidrata lo mantengo. En ese punto estamos, ya está el taller.

Pensando en lo ideológico es que buscamos hacer un mural sobre identidad y costumbrismo, es sobre lo que trabaja el taller. La cuestión del bicentenario nos parecía interesante para generar un compromiso, desde otro punto de vista”.

Como expresa Luis en la conferencia el espacio se gesta alrededor del 2004, el proyecto mural marca un inicio de Cinco Elementos.

Cuando renace³⁹ su hacer cerámico y comienza a trabajar en gran escala, junto surge la idea de construir un mural cerámico de grandes dimensiones para emplazarse en el espacio público. Como observamos desde ese momento hasta hoy no solo se desarrolló el vientre donde albergarlo –Taller de Cerámica subterráneo- sino que se ha estudiado la pasta, el tipo de horno, como fraccionar el diseño mural para traslado y colocación; como así también su construcción conceptual articulada a una ideología.

³⁸ Tranzado quiere decir negociado.

³⁹ Utilizamos la palabra renacer, debido a que Luis Fernández Mota, en la década del 2000 retoma la cerámica luego de haber trabajado durante años con otros materiales.



Figura 12
Interior Taller de Cerámica
Autoría fotográfica: Carlos Acuña
Año: 2017

¿Cómo se construye el taller?

Deteniéndonos en el espacio contenedor nos preguntamos cómo es que se construye el particular taller subterráneo. Al respecto su constructor Luis Fernández comenta:

“Arrancó con una idea de hacer un gran lugar para hacer grandes proyectos de cerámica. Y después nos encontramos con cuestiones que dentro del arte popular comienzan a suceder. Viví en la casa de un amigo, un lugar con sótano donde se vivía bajo tierra. También conocemos de los antiguos los Huarpes y de los conejos que viven bajo tierra. Luego aparece un amigo, Herman, y con él toda una situación que dio el empujón para irme más abajo”

El hacedor aclara que él pensaba hacer el taller sólo medio metro bajo tierra, pero que con el “empujón” de su amigo trabajaron dos metros más abajo. Y

que por este tipo de influencias y apoyos es que marca “la cuestión popular, porque me parece que hay una influencia de todos”. Luis continúa relatando respecto de la construcción:

“Después vivimos en una zona telúrica, donde como mínimo tienes que tener algo que no se te vaya a caer. Dentro de las posibilidades que tenemos nosotros, era seguro el álamo, caña y como todo gringo alambre (o bien argento). Un poco se empezó a ver también, cuando yo era chico los cajones de uva tenían un amarre de alambre y grampa. Me acuerdo que se ocupaban para basurero.

Eso se usaba de forma extrema hasta el punto final que era de años. Pero resistían justamente por el amarre de alambre y grampa. Le podía faltar una tabla, o le podía faltar dos. Pero siempre el material se movía y no perdía la forma final digamos. Siempre era un cajón. Es así que acá está hecho todo con alambre, con caña porque es uno de los materiales más firmes que hay (la caña más o menos es un equivalente a un hierro en tensión, entonces es un material muy resistente⁴⁰). Y bueno, después un poco también basándonos en lo que acá sucedió pos terremoto. ¿Qué hacían post terremoto? Hacer casas que supuestamente son precarias, pero que dependen de la estética que le de cada uno, ¿no? Entonces se ocupó la caña como un elemento sismo resistente. Yo creo que la construcción que tenemos acá se puede llegar a correr, pero nunca se puede llegar a caer”. (Fernández, 2016)

Con la idea de respetar y reforzar el ambiente, es que se construye utilizando materiales y técnicas propias de la zona: la caña, palos, alambre, piedra, barro y la quincha⁴¹ son auténticos protagonistas⁴². En ello se observa un paralelismo

⁴⁰ Según la Arquitecta Helena Rodríguez Gálvez, este material “es muy eficaz como material antisísmico debido a la elasticidad del entramado de caña, el cual absorbe las vibraciones, evitando que se propaguen por el resto de la estructura”. (Rodríguez, 2016:s/d)

⁴¹En distintas partes del mundo podemos apreciar arquitecturas de tierra cruda como patrimonio constructivo y también se puede verificar su continuidad constructiva. El vocablo “quincha” es de origen quechua “tabique de caña y barro” (Ravines, 1978:504) es un sistema constructivo que se utiliza –con ese término- desde Perú hacia el sur, desde épocas prehispánicas. Ravines en su análisis sobre la edificación y vivienda andina, utiliza como análogo el término bahareque.

constante entre los materiales elegidos para el trabajo cerámico y para la construcción, ambos se remiten a tecnologías ancestrales y elementos existentes en el lugar.

La misma tierra que se mueve para entrar en ella y transformarla en hábitat, es la que se utiliza para construir nuevas paredes que albergan un nuevo espacio de desarrollo de subjetividades⁴³. Entrar bajo la tierra, bajo su cobijo, una madriguera humana, que nos habla de una forma genuina de transformar el mundo. Las paredes y su piso siguen siendo de tierra, que se riega para que se apisone. ¿Cuánta información contiene la tierra sobre lo que somos?

Esta apropiación de la materialidad, esta forma de transformar lo dado nos habla de “La constitución del espacio, que implica una construcción de la naturaleza estrictamente personal” (Almeida, 2010:74). Nos habla de una

“Las paredes externas de las casas están generalmente construidas de adobes hasta el primer piso, y las paredes divisorias están siempre formadas de caña revocadas ambos lados; esto es llamado quincha; los descritos primero se hacen de una armazón de madera; posteriormente las cañas son amarradas o clavadas con tiras de cuero a cada lado del armazón, luego son revocadas llamándole a las paredes bahareques”. (Ravines, 1978:558)

Según el diccionario de la Real Academia Española bajareque significa: pared de caña y barro, mientras que quincha hace referencia a: “pared hecha de cañas, varillas u otras materia semejante, que suele recubrirse de barro”.

Por último exponemos, que esta alternativa constructiva utiliza diferentes denominaciones según la región “el Perú “la Quincha”, en Cuba “El Cuje”, en El Salvador “El bahajareque”, el “pao pique” en Brasil o tabiquería en otros países, es así que en el mundo podemos encontrar una gran variedad de tipos o formas constructivas pero que tienen la misma característica”. (Carazas y Rivero, 2002:1)

⁴² “La tecnología de la “tierra cruda”, considerada como óptima desde el punto de vista del equilibrio y protección del medio ambiente, por ser poco agresiva –si el tratamiento para la construcción es el adecuado-, constitutiva de soluciones útiles para resolver las necesidades habitacionales en medios rurales, e identificadora de segmentos específicos de períodos históricos de la arquitectura, se presenta como una parte insustituible del patrimonio de la Humanidad. Esto lo saben, lo sustentan y defienden los pueblos con tradiciones locales, especialmente las ligadas a cultos ancestrales a la tierra. Con sabiduría popular producen “arquitectura sin arquitectos” adecuándose al clima y costumbres de cada sitio y sociedad, concertando calidad de vida con utilización racional de los recursos físicos aprovechables a la vez de optimizar las alternativas disponibles para reducir el déficit habitacional”. (Chiappero, 2003:13).

⁴³ Este lenguaje arquitectónico es llamado bioconstrucción y es definido por Helena Rodríguez Gálvez como “un modo de vida y de relación con el medio para aproximarse a la sostenibilidad. Se materializa con la utilización de materiales naturales y técnicas constructivas tradicionales con el objetivo de generar un menor impacto medioambiental y un hábitat más sano para sus moradores.

Esta forma de construir hábitats, englobada dentro de la Permacultura, se desarrolla desde lo local. Donde se genera el contacto entre los habitantes y de estos con las materias primas y con un entorno concreto. Surge de iniciativas individuales enfocadas hacia unas tecnologías apropiadas, aptas de ser manejadas por los propios individuos”. (Rodríguez, 2016: s/d)

voluntad de formas. Exactas palabras las de Cecilia Almeida Salles quien nos advierte que:

“La forma en que cada uno se apropia del espacio habla de su obra en construcción y del propio sujeto. Podemos entonces obtener conocimientos sobre la obra y sobre el artista mismo comprendiendo el modo como él se relaciona con ese espacio, que puede verse como una exteriorización de la subjetividad. (Almeida, 2010:74).



Figura 13
Vista exterior de Taller de Cerámica
Autoría fotográfica: Antonella Pezzola
Año: 2015

Como se nombró anteriormente el taller se caracteriza por ser subterráneo, condición que permite mantener una temperatura estable para el trabajo de la arcilla. Su forma piramidal y su particular construcción sobre sale entre las fincas de parrales, plantaciones y cría de animales que caracterizan el paisaje.

Por último es menester referirnos al sistema constructivo empleado, debido a sus connotaciones: consideramos mantiene una fuerte impronta local, que testimonia la continuidad de una cultura constructiva.

Todo ello con grandes posibilidades de sustentabilidad, lo cual condice con el planteo del espacio Cinco Elementos. Siendo la tierra, el barro, un gran protagonista, ya sea para la cerámica, para el desarrollo de una huerta o como elemento para la construcción sustentable con quincha.

Capítulo III

Habiendo planteado en la sección anterior algunas consideraciones que creemos pertinentes -sobre prácticas artísticas, sobre la cerámica como proceso de conocimiento- y habiendo introducido sobre Cinco Elementos Taller de Cerámica. El capítulo segundo busca presentar, por un lado el registro visual del proceso de creación de un mural titulado “Crucifixión” y por otro realizar un análisis formal del mismo. Cerrando con una indagación sobre el sincretismo de los procesos cerámicos de Cinco Elementos con las prácticas cerámicas antiguas.

Realizar el registro del mural Crucifixión forma parte de un proyecto aún más complejo que tiene que ver con el origen del Taller de Cerámica en cuestión. Con ello quiero expresar, que este trabajo de tesina oficia como práctica y antecedente, de una investigación que tiene que ver con la realización de un mural cerámico de grandes dimensiones –quince metros de ancho por tres e alto aproximadamente- que se encuentra en proceso.

Más allá de algunas consideraciones teóricas, que a continuación comentaremos respecto del proceso de creación como preocupación actual de muchos teóricos y creadoras artísticos. Quisiéramos destacar que es este apartado, el disparador inicial de la presente investigación. Con ello nos referimos a que desde un primer momento, de forma intuitiva nace la necesidad de, poner en valor un modo de hacer, una forma de transitar el vínculo con el barro, que buscamos traslucir y revalorizar como patrimonio inmaterial de nuestra cultura.

Darle sentido también a la tierra, a la arcilla como patrimonio, como legado de generaciones, incorporando reflexiones sobre tal como símbolo, signo utilizado como representación de imaginarios, de memorias y construcciones subjetivas.

Desde lo personal, convivir con el “trayecto constructivo” (Almeida, 2010:229), generando una metodología específica de acompañamiento, me empodera. Generando la posibilidad de transformar la experiencia de vida en una

investigación académica y convertir en palabras lo que una ha experimentado y experimenta con todos los sentidos, comprende un desafío y conlleva un gran compromiso.

1. Registro visual del proceso de creación mural Crucifixión.

“Podríamos decir que hay en los materiales de arte una energía poderosa y generativa que emana de ellos mismos e invade el momento creativo. Potencia material de lo icónico que, a través del tiempo, exhibe cambios y permanencias en su manera de ser”.

(Siracusano, 2008:10)

Nos enfocaremos en el proceso de construcción de un mural cerámico, al hacerlo tramamos vínculos con materias, sensaciones, temperaturas, formas, colores, humedades, seres, texturas y pensamientos que lo modelan.

De esta manera, nos emparentamos con la mirada de la crítica genética que es “una línea de investigación que busca enmarcarse en una semiótica de la cultura enfocando los procesos de gestación de diferentes tipos de procesos creativos”. (Lois, 2014:58).

Enfoque que tiene su origen en el ámbito de los estudios literarios, pero que en la actualidad ha trascendido hacia otros campos.

Desde San Pablo, Brasil y con una construcción desde la semiótica, Cecilia Almeida Salles⁴⁴, explora la transferencia de la crítica genética a un nuevo

⁴⁴ Fue en primer año de la universidad, en la cátedra Análisis de las formas, cuando entramos en contacto con textos de su autoría. El primero es un fragmento traducido por la Prof. Lelia Roco titulado “El gesto inacabado. Proceso de creación artística” donde comprendimos la importancia del proceso en la creación artística. Es decir que desde primer año de la facultad, nos introdujo en un pensamiento procesual, sistémico y de integración. Donde dejamos de ver la obra artística como objeto resultado, para pasar a intervenir en su construcción.

Pero también, debo reconocer que ser parte de Cinco Elementos e hija de creadores interesados en los procesos de los materiales de trabajo, por supuesto, te enseña sobre el hacer, sus tiempos, formas y materialidades.

En nuestra tesina, parte del proceso es el diálogo con el hacedor, la transferencia de algunos momentos al hijo, la preparación de la pasta es de Agustín, el deja sus huellas y le entrega a Luis la materia preparada para el modelado. Luego el fuego es quien decide, proceso liberado a dicho elemento, que en el horno a leña hace sus intervenciones.

El *gesto inacabado* brinda algunas herramientas para teorizar que se ocupa de los fenómenos en su movilidad.

campo, abriendo la posibilidad de discutir el proceso creativo en otras manifestaciones artísticas. De esta manera rompe con la “barrera” de la literatura y se extiende a otras materialidades que también presentan huellas, desde las cuales podemos conocer los procesos creativos.

En “Redes de creación. Construcción de la obra de arte”, Almeida Salles propone el estudio de las obras “como objetos móviles e inacabados” (2010:10) donde considera que la obra entregada al público se re significa constantemente como un “proceso que no se completa nunca”. De manera similar analiza el proceso de creación del hacedor, donde lo observa “como red relacional”. (Almeida, 2010:11).

También plantea el concepto de retroactividad, como posibilidad de intercambio, de “idas y vueltas en las obras”, de experimentación “movimiento y no como evolución”, debido que “no hay seguridad de que la obra en construcción se encamine de peor a mejor”. (Almeida, 2010:85)

Observar los procesos situados en sus contextos, se vincula con la “posautonomía” que según García Canclini, experimentan las prácticas artísticas, con ello se refiere al “proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos”. (García, 2010:17)

Por todo ello entendemos el proceso como red, como trama, que dialoga con el contexto espacial y social. Almeida Salles analiza creaciones escritas, ¿cómo leemos la construcción de la cerámica?

De la misma manera que en la escritura, pintura, dibujo; en el modelado de arcilla hay borradores, una “continuidad como el recorrido de construcción de una obra”. (Almeida, 2010:83). Por ello como herramienta de registro documental, utilizamos la fotografía que nos permite ilustrar algunos instantes y huellas que se desarrollan en el escritorio de construcción del mural Crucifixión.

A los efectos de registrar el proceso creativo cerámico y así poder describir sus fases, se ha realizado de forma intuitiva una catalogación de distintas instancias del trabajo cerámico, basándonos en sus distintas etapas. Por supuesto, todas ellas presentan constante correlación e interdependencias.

El método consiste en describir los procesos de:

1. Recolección del material y depósito.
2. Preparación de la pasta –gres cuyano-. Y traslado al interior de Taller de Cerámica.
3. Preludio y modelado mural.
4. Carga y descarga de horno a leña.
5. Circulación, exposición en intervención/muestra “El taller sale a la calle”.

A continuación el desarrollo del proceso creativo cerámico:

- *Recolección del material y depósito*

La recolección del material se realiza en la localidad de Las Chimberas, en el departamento 25 de Mayo, ubicado al sur de la provincia de San Juan. Se trata de un “área de ocupación Huarpe”. (Micheli, 1990:2) Donde se encuentra lo que Luis Fernández denomina como sus “bancos de arcilla”.

Según el geólogo Esteban Pellegrini, “es una zona donde la pendiente del río San Juan disminuía, por el terreno horizontal. Lo que permitía que el serpenteo del río transporte y deposite los más finos materiales erosionados por el agua, en las zonas de alta y media pendiente, es decir en zona de cordillera y sierras”. (Pellegrini, 2017)

El material es extraído manualmente, con pala y transportado en camiones hasta su posterior depósito en el exterior del Taller de Cerámica. Junto a ello la zona de limpieza y preparación de la pasta.

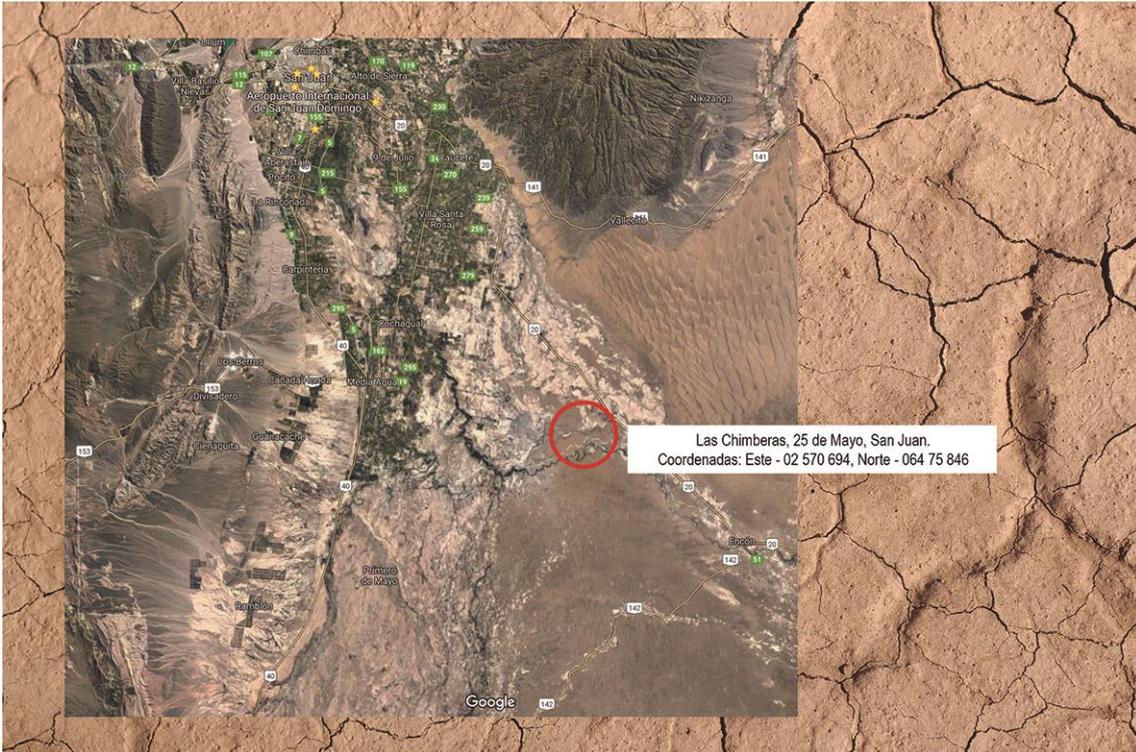


Figura 14
Vista satelital Las Chimberas, 25 de Mayo, sitio de extracción de arcilla
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017



Figura 15
Recolección del material
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

- *Preparación de la pasta –gres cuyano- Y traslado al interior de Taller de Cerámica.*

Tal cual es traída la arcilla, la misma es hidratada, mezclada actualmente en mezcladora–aunque anteriormente se hacía de forma manual-. El material obtenido de dicho proceso, de consistencia líquida es tamizado y depositado en pileta; donde se estacionará durante días o semanas, dependiendo de la necesidad. El objetivo es obtener una pasta óptima, que según Luis Fernández se caracteriza por no adherirse en las manos y por encontrarse con una buena ligadura.

Una vez realizada la pasta, la misma se traslada en carretilla al interior del Taller de Cerámica. Siendo depositada junto a la máquina mezcladora para realizar el siguiente proceso de amasado.

En el caso del objetivo del modelado mural, la pasta queda intacta sin aditivos.



Figura 16
Preparación de la pasta
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

- *Preludio y modelado mural.*

Para realizar el mural Crucifixión, primero se seleccionó el soporte. En este caso se reutilizó, se transformó, una madera de carrete de cable, de formato circular, con buena estructura y soporte.

La arcilla es depositada por Agustín, sobre nylon para proceder al amasado del mismo. Esta vez se realiza con los pies, gracias a la fuerza vertical ejercida por el cuerpo. Aproximadamente se han utilizado veinte kilos de arcilla.



Figura 17
Amasado de arcilla para mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016



Figura 18
Preludio mural, amasado de arcilla
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

Tras varios minutos de amasado, se procede a “aplanar” la arcilla.

El nylon hace las veces de soporte y de protector del material: del contacto con otros materiales y de preservación de la humedad justa para el modelado. Gracias a este material, se disminuye el contacto de la arcilla con el aire, que en este momento deshidrataría la pieza y reduciría su plasticidad.

Luego se trastada la pasta en su soporte determinado, al sitio donde se modelará.

Crucifixión es un mural que se modela en el interior de la casa de Luis. Con ello nos referimos a que el escritorio se extiende y trasciende las paredes del Taller de Cerámica subterráneo, al que volverá luego en su proceso de secado.



Figura 19
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016



Figura 20
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016

Según Almeida “en el momento de la realización de la obra el artista entabla una relación íntima e intensa con la materia prima escogida” (2010:83). Durante el modelado, Luis, prefiere que no se hagan preguntas. De alguna forma es para no intervenir su proceso interno, creativo e intuitivo.



Figura 21
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016

Proceso que apenas podremos reflejar desde lo visual. Al hacerlo denotamos que "existe un lapso grande entre la primera visión creativa y el resultado final" (Almeida, 2010:82). Un movimiento que lleva a que dentro de la investigación se genere una mayor comprensión del proyecto, es decir que lleva al hacedor “a un conocimiento de sí mismo”. (Almeida, 2010:89)

Una vez realizada la narración, Crucifixión se lleva al interior del Taller de Cerámica y se deja secar gradualmente para evitar cualquier tipo de fisura/grieta. Esperando para ser horneado.



Figura 22
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017



Figura 23
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016

- *Carga y descarga de horno a leña.*

El horno que se utiliza es de combustión a leña, según Luis es denominado de tiro invertido, por la dirección indirecta de la llama.

Es construido con ladrillos de desecho, con barro y guano estacionado. Sus dimensiones son: 200 por 80, por 90 centímetros. Por ello cuando se va a “quemar”, como se dice en el ambiente cerámico, se espera tener una gran producción cerámica para aprovechar al máximo el recurso y espacio de la cámara de cocción.



Figura 24
Cocción en horno a leña
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016

La carga se realiza entre dos personas, en este caso Luis quien permanece en el interior del horno ubicando las piezas y Agustín quien los trae. Según Luis el interior queda “liviano”, es decir espacioso y la boca del horno más “trabada”.

Respecto del proceso de cocción, el hacedor nos dice: hay una primera instancia de secado, luego templado y una vez que llega a 800 o 900 grados; se deja reposar el horno durante 4 o 5 horas. Para después realizar el final de cocción.

Luis comenta:

“Lo levanto durante seis horas, llega un punto en el que reposa y le pones al final la última leña gruesa. Con ello lo tapas y lo dejas. Es igual a una comida. Lo que tengo que hacer cuando llego a la temperatura es

echar flama, calorías, no llama que atraviese, sino estabilidad con leñas duras: algarrobo, quebracho, chañar. Siempre con leña liviana al principio y gruesa al final. Leña gruesa dura, que tiene flama, es buena para los cambios de temperatura”.

Para constatar que el horno ha llegado a 800 grados, Luis comenta “mojo un hierro con bórax que funde a 800 grados, cuando llega a la temperatura que deseo, el bórax se vitrifica”. También dice: “por las coloraciones que se ven te das cuenta de que llega” a la temperatura deseada.

- *Circulación, exposición en intervención/muestra “El taller sale a la calle”.*

Una vez cocido el mural Crucifixión, es pegado con cola vinílica sobre madera. Superficie que luego es coloreada y “texturada” con guano de cabra, pintura marrón-terciario- y cola vinílica.



Figura 25
Modelado mural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

Según Luis, es en este momento “cuando hay una comunicación, cuando el otro puede leer”. (Fernández, 2017)

La obra se encuentra en posibilidades de ser “entregada al público” (Almeida, 2010:206). Por ello se expone tanto en el interior del Taller de Cerámica como en muestras como “El taller sale a la calle” realizadas durante septiembre y diciembre de 2016 en el espacio público.

La obra es todo y se vuelve a abrir cuando se mueve de lugar. Siendo la obra parte del proceso, se encuentra ahora en una nueva instancia de interacción e inacabamiento. Generando nuevas interrelaciones que sustentan la red de relaciones.

2. Ideas que lo sustentan. Análisis formal.

El análisis formal de la obra Crucifixión se realiza según la propuesta metodológica descrita por el equipo de cátedra de Visión I y II, es decir Lelia Roco, Cristina Bañeros y Sergio Rosas, en “Interrelación de contenidos conceptuales para su aplicación en la interpretación y/o producción artística desde la visualidad”. Con quien coincidimos en la concepción del objeto de estudio como dinámico y que es creado en forma “co-dependiente” con su entorno.

Dichos autores plantea que, en un primer acercamiento a la obra se busca reconocerla, describirla mediante una observación denotativa. En esta instancia solamente diremos de la obra lo que se puede apreciar, lo que se ve, sin evocar lo que nos sugiere, lo que nos connota.

En una segunda instancia de interpretación, cuando expresamos la propuesta hipotética, introducimos asociaciones connotativas, que reflejan rasgos expresivos y evocaciones.

En última instancia, para demostrar dicha propuesta se realiza un análisis de las relaciones que se establecen entre los signos icónicos y plásticos que se

manifiestan en la obra. Que tienen la particularidad de abrirse al exterior, por medio de la “función semiótica, generando relaciones de sentido encadenadas (semiosis ilimitada)”. (Roco, Bañeros y Rosas, 2014: s/d)

En dicha instancia connotativa, de comprensión, se tornan “valiosos los procesos de producción artística”, implicando obras del mismo hacedor u otros/as, que pueden ser anteriores o que estén por realizarse. También se pueden establecer relaciones con: producciones literarias, teóricas, musicales o periodísticas que quizás nutren el proceso creativo de hacedor.

UBICACIÓN Y PERCEPCIÓN DEL INTERACTOR	SIGNOS ICÓNICOS	SIGNOS PLÁSTICOS		
		FORMA	COLOR	TEXTURA
<p>Selección fisiológica natural (foco): el modo en que es estimulada la visualidad para distinguir distintos planos de profundidad o lejanía.</p> <p>Umbral de percepción: “Encandilamiento = sin percepción de espacio. Escasa luz = profundidad - sumergimiento falta de percepción de límites” (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p> <p>Ubicación del perceptor frente a la propuesta artística: “Frontal: no requiere un recorrido de reconocimiento. Dentro de la obra. Recorre internamente, se sumerge, interactúa, la trans-forma”. (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p>	<p>“Nivel de iconicidad: qué tan cercana o lejana se encuentra la imagen de su referente real y esto ¿qué influencia trae aparejada para con nuestra interpretación? Y los objetos o formas que reconocemos ¿qué nos dicen de la obra? ¿Cómo se vinculan con el plano de contenido, con las connotaciones?”. (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p>	<p>A través de la forma, se busca distinguir el objeto de estudio en relación a su entorno y así poder distinguir sus límites. Gracias a la ubicación, dimensión y orientación de las partes podemos establecer relaciones de cohesión del espacio que se encuentran insertas y con respecto al observador.</p> <p>Sus formemas son:</p> <p>– Ubicación y dimensión: “Nos referimos a la ubicación y tamaño que presentan los componentes, las relaciones entre ellos y con el campo o espacio que los sustenta o contiene”. (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p> <p>– Orientación (dirección): “Revisamos las tensiones dinámicas y la sugereencia de recorridos visuales o de traslación física que las partes componentes generan en el observador/interactor En el espacio bidimensional (oblicuas, horizontales y verticales, cuña, deformación por perspectiva y por desproporción formal de la figura, abultamientos, efecto gamma, flama, gesto)”. (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p>	<p>El color constituye parte de la obra, por ello es importante explicar como se utiliza, puede servir o no para apoyar las connotaciones de la forma.</p> <p>“El color es luz y un atributo de la materia. Las relaciones entre las distintas variables contribuyen a dar cohesión o configuración interna a las obras. Enfatizan centros ayudan a determinar límites y separar o juntar espacios y en el espacio real podremos trabajar tanto con colores sustractivos como aditivos”.(Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p> <p>Sus cromemas son:</p> <p>– “Tinte (matiz –Dominante cromática): Identificamos los colores utilizados, la paleta (aditiva o sustractiva) + Cálidos = Cercanía /punto de mayor incidencia de la luz/ saliente + Fríos = Lejanía / lugares de sombra</p> <p>– Saturación: Consideramos la pureza del color en el tratamiento de la imagen + Saturado = cercano + Desaturado = lejano, atrás, sombras, Perspectiva atmosférica</p> <p>– Luminosidad (brillo): observamos el uso de valores de claridad y relaciones de contraste + Contraste claro-oscuro = delante-atrás, contraluz. + Claroscuro / gradación = volumen” (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p>	<p>La textura es signo, pueden identificarse como: táctil, visual, naturales o modificadas. También nos permite definir contornos, límites, volúmenes y distancias.</p> <p>Sus texturemas son:</p> <p>– Soporte: Observamos el material que sustenta la imagen. tela, papel, piedra, pantalla electrónica, etc.</p> <p>– Materia: Tenemos en cuenta el material con el que está hecha la obra: óleo, piedra, arcilla, lápiz, señal electrónica, plástico, vidrio etc.</p> <p>– Manera: En este caso la realización técnica o estilo, el gesto, los pasos que se siguen en los procedimientos etc. son los que otorgan cualidades significativas: tallado, lijado, o corte con herramientas eléctricas, uso de pala excavadora, rastrillo, etc. (Roco, Bañeros y Rosas, 2012:s/d)</p>

*Cualquier observación siempre estará relacionada con el plano de contenido o propuesta hipotética.

Figura 39

Presentamos los signos por separado para poder definirlos, los mismos se involucran conjuntamente en la obra y con el perceptor. Serán observados en el análisis teniendo en cuenta el grado de implicancia en relación con la propuesta hipotética y las connotaciones.

A continuación presentamos nuestra propuesta de aplicación de dicho método a la obra analizada, es decir el mural cerámico Crucifixión. El mismo se ha realizado en La Cañada, Albardón, San Juan; durante el año 2016, como pedido para el trabajo de la presente investigación. Sus dimensiones son 70 centímetros de diámetro y con soporte 90 x 102 x 12 centímetros. Su ubicación actual es en Cinco Elementos – Ecosistema Cultural.

Denotación

En este primer nivel de interpretación, se denota que es un objeto cerámico, de forma central casi circular de color rojo amarillento desaturado al negro, que se inscribe en un rectángulo de color terciario. Este último, en segundo plano, se destaca por su contraste y su superficie “texturada”; la misma es tratada con color oscuro y homogéneo, auspiciando como soporte de la constelación poética cerámica.

Mediante el trabajo volumétrico de la cerámica, se desarrolla en el centro diferentes escenas. En la parte inferior el rostro de una figura humana masculina, que distinguimos por sus barbas y peinado, con la boca abierta y ojos cerrados. Sus hombros marcados y los brazos se funden con el desarrollo del modelado superior.

Al trazar una línea vertical central que divida la escena, se observa que el rostro humano, se encuentra centrado y en vinculación lineal con el sol de la parte superior. Luego, hacia la derecha del plano se observan espacios arquitectónicos, que representan una gran ciudad. Donde se destaca una

construcción como cabildo, antecedida por lo que parece una multitud de gente y en vínculo con un obelisco/ reloj de sol en la parte inferior.



Figura 26
Institución: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural
Título: Crucifixión
Autor: Cinco Elementos
Modelado: Luis Fernández Mota
Material: arcilla local
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: 70cm diámetro / 90x102x12cm
Fecha de ejecución: 2016
Lugar: La Cañada, Albardón, San Juan
Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2016

Hacia la izquierda de la escena, se observa un desarrollo espacial “rural” que contrasta con el de la ciudad. En un primer plano de lectura se plantea una casa, con divisiones de paredes bajas, con su filtro de agua, horno de barro, silla, banquito, árboles y los miembros inferiores de una figura humana, que se

apoya sobre la pared de la construcción. En un segundo plano de lectura, se desarrollan parcelas de plantaciones, divididas por callejones, con caseríos esporádicos. Coronada toda la escena por montañas y un gran cielo que completa la composición.

Propuesta hipotética.

Acercándonos a las connotaciones, observamos que el problema plástico visual enuncia aproximación a tiempos, formas e historias, que referencian la posibilidad de construcción y (de)construcción de paradigmas establecidos. Plantea desplazamientos, búsquedas posibles del ser: la crítica, el auxilio, la contemplación. Sumado a una potente denuncia sobre la dicotomía: ciudad campo. Nos pregunta que está sucediendo con nuestra tierra.

Connotación, análisis de signos.

Respecto de los signos icónicos, podemos decir que la obra presenta un nivel medio/alto de iconicidad. Debido a que la representación tiene alto grado de referencia con la realidad, lo cual trae aparejado la posibilidad de empatía entre el espectador y la narración.

Los objetos son fácilmente reconocibles, edificios de ciudad, plantaciones, casas de campo, el sol, montañas, el ser humano, tierra, filtro de agua y horno. La representación de un paisaje construido por el "hombre" –ser humano-, intervenido por sus necesidades de desarrollo, progreso. Lo cual nos lleva a pensar que se narra una historia, pero ¿qué historia está siendo contada? Tiene que ver con el desarrollo del ser humano en la tierra.

Dicha forma-figura humana se encuentra en la zona inferior, zona de representación de lo terrenal, de las ataduras, de lo racional. Según Kandinsky, lo que se encuentra abajo, produce efectos de "condensación, pesadez" (2003: 105) Se destaca su gesto, expresión y grito "desesperado".

Una figura de gran peso, por su dimensión y ubicación, al proponer ser vista desde abajo, es dicha forma que nos introduce al relato. Son sus hombros que se desarman y dirigen nuestra mirada hacia la zona superior.



Figura 27

Institución: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural

Título: Crucifixión

Autor: Cinco Elementos

Modelado: Luis Fernández Mota

Material: arcilla local

Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña

Dimensiones: 70cm diámetro / 90x102x12cm

Fecha de ejecución: 2016

Lugar: La Cañada, Albardón, San Juan

Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural

Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga

Año: 2016

Su peso, nos hace sentir que se refleja la historia que configuró el “hombre”, específicamente el sujeto que creó el sistema de pensamiento moderno.

El siglo de las luces que lo vio al hombre como el sujeto “centro-superior”. Nos habla de un patriarcado soga de esa estructura. ¿Por qué no se colocó una mujer? Es una crucifixión del ser humano masculino, como figura que ostentó ser privilegiado y que hoy en día lleva el peso de todos y todas. Es decir que es el hombre moderno que construyó la idea de progreso que se crucifica así mismo.

Evidencia la fragilidad de la masculinidad. La crisis de supuesta supremacía. En búsqueda de eliminar preceptos que constituyen al hombre. La ciudad, ascendente, fálica. Mientras el hombre que se apoya en la casa de campo es mutilado, quedando solo sus piernas. Su presencia, fuera de la casa, nos habla de la exogamia, el sujeto hombre que se desarrolla en la escena social mientras que la mujer “invisibilizada” se encuentra dentro de casa. Cumpliendo el rol femenino como célula ordenadora del hogar “ama de casa”.

En Crucifixión, no hay cruces, no hay estacas ni espinas. Pero sí una potente carga, el peso de los hombros. El peso de la condición de humanidad aislada. Lo mismo que Jesús; es una representación, las partes por el todo. Esa figura sintetiza el sentir de angustia interna de un conjunto humano.

“Es el ser crucificado por su propio desarrollo, que por su propia locura ha quedado atrapado en una situación” comenta Luis Fernández Mota.

Es la historia de construcción y (de)construcción de un mundo en transición, un universo de ideas, donde la concepción capitalista e ilustrada se desvanece. Es el ser humano, que se está repensado constantemente. Y donde cohabitan múltiples formas, múltiples cosmovisiones.

Nuestra realidad observa que: no sólo operan transnacionales/capitalismo, también lo hacen diferentes luchas que alzan su voz en las calles, tramando repensares, críticas, gritando auxilios.

La presente obra es oportunidad de plantear diversas aristas, múltiples lecturas.

En el relato cerámico se representa una multitud (marcado con círculo rojo en la imagen mural) y su vínculo intermediario entre obelisco y cabildo. Con dichos elementos vinculamos inmediatamente la ciudad con Buenos Aires. El cabildo, centro político administrativo colonial y el obelisco como conmemorativo de la fundación de la ciudad porteña.

Ambos símbolos, apoyan la hipótesis de aproximación a tiempos, formas e historias. Símbolos arquitectónicos que se (re)significan constantemente. Centros de confluencias de multitudes, de festejos y reclamos. Centros de relatos sociales.

Si bien es un centro del relato plástico, su centro compositivo se encuentra vacío, sin figuras, sólo la tierra cocida, la arcilla. Hace fuerza sobre la necesidad inminente de ver hacia nuestra tierra, hacia nuestra matriz que nos proporciona todos los elementos para vivir, hacia nuestra tierra que nos sustenta.

El centro vacío como una forma de síntesis de lo que lo rodea, como un silencio de la tierra que nos aturde de connotaciones.

La textura visual y táctil de la masa se convierte en signo, al estar ubicado frente al cabildo.

Haciendo un acercamiento, podemos ver como se presenta una multitud, que gracias a la semiosis múltiple observamos como el hacedor las cita en otros trabajos como: "Seres Diversxs Carajo!!" o "Ignorantes somos. Para todos todo". (Figura 29, 30 y 32)

Dos murales que visibilizan muchedumbres, masas con carteles que enuncian luchas actuales. La “x” en diversxs, nos habla de luchas actuales, de los últimos años, de cuando los estudios de género comienzan a afianzarse. Esto nos habla del hoy.

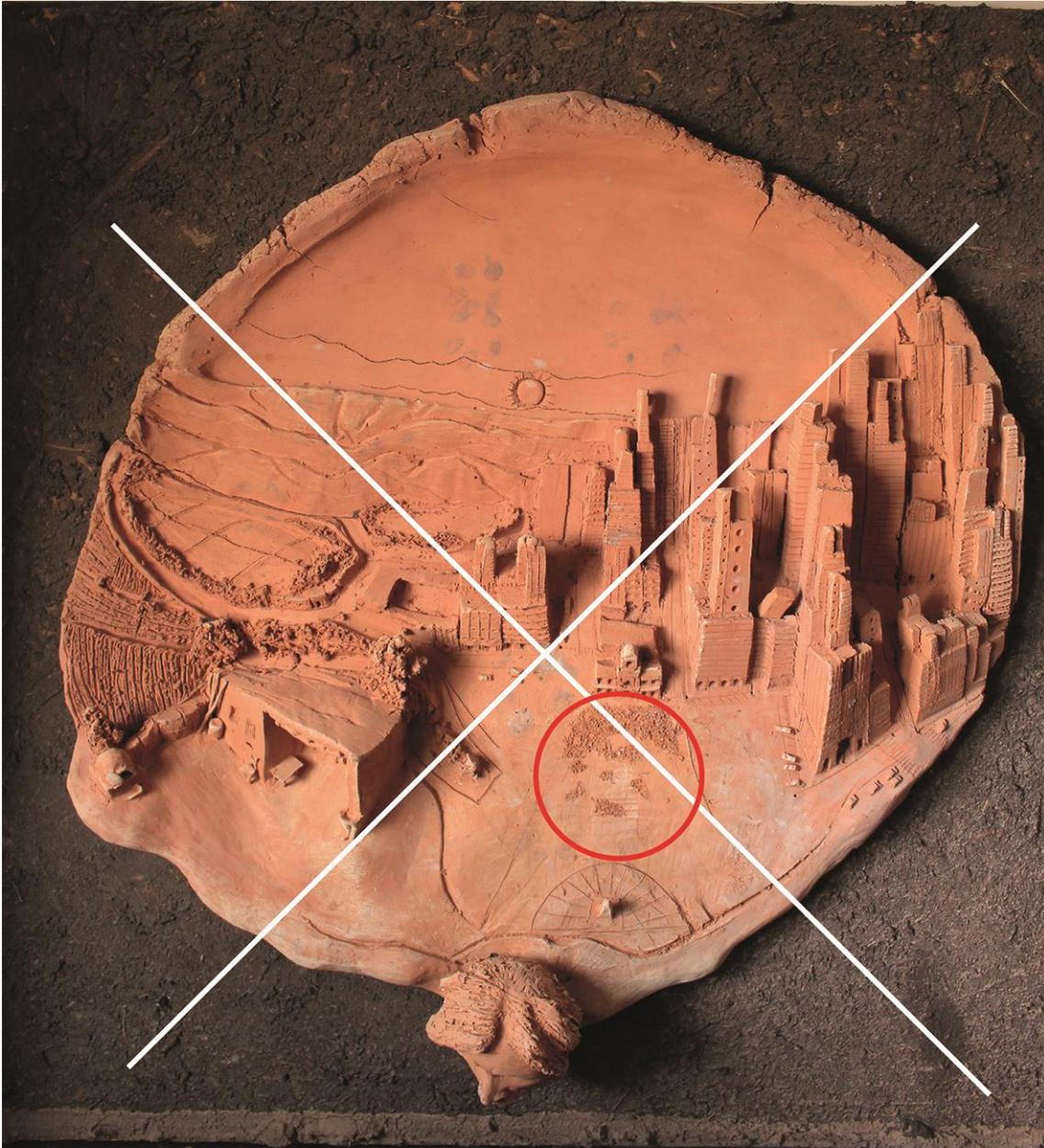


Figura 28
Mural Crucifixión: en blanco, trazado de ejes diagonales; en rojo textura que representa muchedumbre
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

De esta forma una textura se convierte en otra cosa, pasa a un primer orden, un orden jerárquico de primera línea. Por aludirnos contenidos conceptuales

significativos: la masa, el grupo humano, el entramado social que busca reivindicar sus luchas.

Luego de plantear la cuestión simbólica del obelisco, se abre a nuestros ojos las líneas que marca a su alrededor, inscriptas por un semicírculo que nos hace pensar en un reloj de sol. Sorpresa.

La figura humana, lleva en su hombro izquierdo un marcador de tiempos, de ciclos. Un reloj de sol. Nos marca el deber. En diagonal ascendente se vincula con la posición del sol en el cielo.

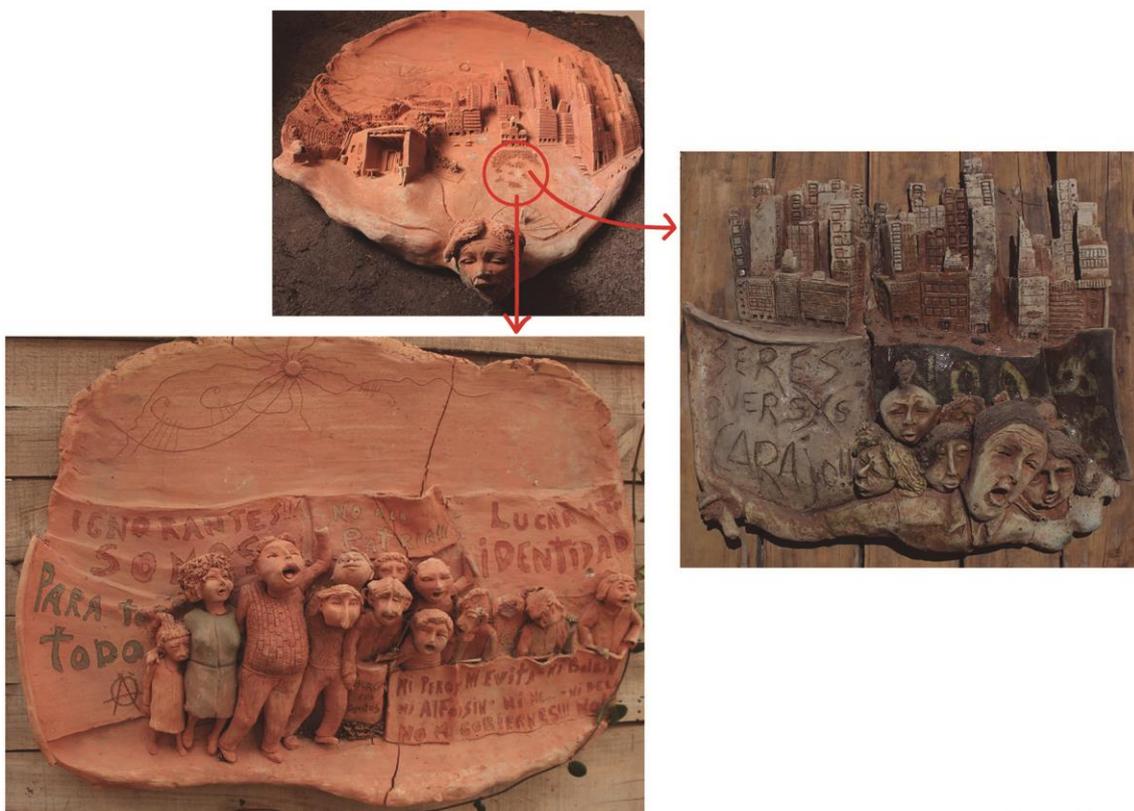


Figura 29
Citas de obras que se desprenden del mural Crucifixión
Una posible ampliación de la textura que se presenta frente al cabildo
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

Es una herramienta ordenadora y enajenante la de vivir en relación a horas de trabajo diarias. Es decir, nos posiciona fuera de nosotros, nos exige sin contemplar nuestros “tiempos” biológicos.

El hacedor, mediante la obra, nos cuestiona sobre la concepción del tiempo. Haciéndonos conscientes de cómo queremos que sea nuestro tránsito en la vida. En ello se apoya parte del problema plástico visual, en la noción de una búsqueda necesaria de contemplación, y no sólo de acción sin consciencia constante.

Desde lo personal, vivir sin la marca constante del tiempo, ser uno el que decide y crea su día con la voluntad del momento, tiene un gran valor y creatividad.

Eduardo Galeano define, en “Diccionario del Nuevo Orden Mundial” la palabra creación como “delito cada vez menos frecuente”. (Galeano, 2011:51). Con sarcasmo y con posibilidad de abrir a la reflexión sobre nuestras formas de vivir.

La experiencia de ser hija de hacedores, quienes nunca cumplieron un horario fijo laboral fuera de casa. Te introduce en un universo de formas y posibilidades para resolver creativamente situaciones y tomar decisiones. Entendiendo que no es sólo a través del cumplimiento de horarios en una oficina que uno puede desarrollar la vida.

Retomando la composición de la obra, se desarrolla en un espacio tridimensional, esculturas volumétricas nacen del modelado en arcilla.

Respecto de la ubicación del perceptor frente a la propuesta artística, requiere un recorrido de reconocimiento, a pesar de que tiende a lo frontal. La obra, está pensada para ser expuesta a dos metros de altura. Merece ser observada desde distintos puntos de vista, el espectador es estimulado a la diferenciación de distintos planos de profundidad.

Al dividir el plano básico: “la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra” (Kandinsky, 2003:103) en cuatro cuadrantes, el plano inferior izquierdo y el superior derecho son sitios de densidad media.

En Crucifixión, el cuadrante inferior izquierdo es exactamente dónde se representa mediante una casa, a todas las casas del campo y su forma de vida. Una casa, que por su gran dimensión hace fuerza y contrapeso con el agrupamiento de edificios de la derecha.

Donde la composición se aliviana, se presentan formas curvas, se hace airoso, casas de barro, con tapias, un cálido horno a leña, grandes plantaciones y el sol que corona ambas situaciones.



Figura 30
Institución: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural
Título: Ignorantes somos, para todos todo
Autor: Cinco Elementos
Modelado: Luis Fernández Mota
Material: arcilla local y óxidos
Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña
Dimensiones: 54x75x11cm / 80x96x14cm
Fecha de ejecución: 2015
Lugar: La Cañada, Albardón, San Juan
Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

Mientras que el cuadrante derecho superior es el que contrapesa, con formas de autos, edificios, calles, representado una ciudad. Un obelisco, un cabildo, lo que parece una plaza con muchedumbre, una marcha, reclamos. Autos, ruidos y bocinas. Donde se yerguen formas rígidas y apelmazadas.

El campo se encuentra colocado a la izquierda, enfrentado a la derecha con la ciudad. Dos tensiones fuertes, por un la cuña que presenta la casa de campo y por otro la cuña del conjunto de edificios.

Nos lleva a pensar también en la modernidad como modeladora del planteamiento dicotómico, que genera enfrentamientos como civilización y barbarie o como campo-ciudad.

Plurales dicotomías a las que nos enfrentamos cotidianamente. El capitalismo representado en la gran ciudad, donde la única forma de intercambio es a través del dinero. Donde grandes empresas usufrutuan de seres humanos "rama útil", para enriquecer a corporaciones casi intangibles. Nuevamente el reloj, nuevamente el tiempo y la enajenación.

Es el resplandor del capitalismo, que se consume y atropella, que no representa ningún progreso. ¿Qué construimos? ¿Qué elegimos como seres humanos?

Una conducta apropiada en consonancia con todos los seres que me rodean. En ello se representa a Cinco Elementos, y su planteo holístico de pensar y repensar constantemente nuestros lazos como un todo ser natural e (inter)relacionado.

Pero también otra cara del capitalismo es el campo, del cual subsiste este sistema.

Si pensamos en el campo, no sólo como productivo, sino donde existe el trabajo rural, el vecino, no podemos dejar de soslayar los vínculos nutridos que

en el mismo surgen. De confianza, abundancia y reciprocidad. Sin necesidad absoluta del dinero.

Ciudad y campo. Ambos caras de una misma moneda, sin la chacra no hay alimentos para la ciudad.

Se presenta una sensación de comunión de estilos de existencia humana. Es el mismo ser humano que sostiene las diversas realidades, pero al mismo tiempo se enseña un tono apocalíptico en la composición que se contrapone a un marcado sol que nos da el espíritu de vida, de ciclo de vida y muerte.



Figura 31
Analogía entre ciudad-campo de mural Crucifixión, paisaje de La Cañada, donde se ubica Cinco Elementos
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

El hacedor nos sugiere un recorrido visual envolvente, la circularidad de lo planteado. Hace que se genere un ciclo, ciudad, cielo-sol-vida, campo, crucifixión-muerte. Una concepción de totalidad que es reforzada por el tratamiento homogéneo del color de la arcilla local cocinada en horno a leña a 950 grados aproximadamente.

Recurrir a este tipo de pastas y temperaturas, habla de la reivindicación de lo local. Que tiene que ver con lo tratado en el capítulo primero. Podría utilizarse esmalte, pero simplemente usa las arcillas del lugar, como elemento de empoderamiento, de autodeterminación estética.

El color tiene que ver con la terracota, con las cocciones de baja temperatura, con lo que hicieron los pueblos antiguos.

Al mismo tiempo, la textura produce connotaciones en conjunto con el color, nos hablan de la concepción o idea plástica de Cinco Elementos. La textura de la terracota, nos habla de algo rústico, de la desnudez de la pasta, que se emparenta con la producción artística y en el hacer pondera el proceso artesanal.

Nuevamente se presenta la reivindicación de lo nuestro, generando un intersticio móvil de la artesanía y el arte.

Una fuerte intención en la selección del texturema material, la arcilla que se arrastra desde la cordillera, partículas que son en sí testimonio de una región. El agua de deshielo las ha depositado en los bancos de arcilla que Cinco Elementos utiliza.

Arcillas que se cocinan a bajas temperaturas, con la acción del fuego, sin pretender técnicas importadas. La herencia que reivindica es la que surge de nuestras tierras, nuestroamericana, por ello la constante y valiosa cita a formas ancestrales.

En la obra, la cerámica central aporta coloración a tono con la calidez de los atardeceres y desiertos sanjuaninos. Su textura tanto visual como táctil se asemeja a la tierra, a nuestra cotidianeidad en el campo. Es decir que se integra plenamente con el sitio donde se gesta, Cinco Elementos.

El color en este caso asigna significaciones, pero no es lo sustantivo. En la obra analizada es la forma quien prima.

Formas que nos hablan de que todo lo que sucede en este planeta es soportado por los hombros de un ser humano, que es responsable de muchas de las cosas que suceden en el plano superior. Con su grito nos hace sentir que hay una situación incómoda que estamos soportando como conjunto humano. Quizás sea una soledad existencial e individualista, quizás grito desesperado de despertar, de auxilio, de romper con ideas prejuiciosas,

dañinas que soslayan la totalidad de quienes habitamos el órgano llamado tierra.

En relación con el planteo de ciudad campo, lo que se pone en crisis es la utilización de dicho material, es decir, los usos del suelo. Una situación que en Albardón, donde ha nacido Luis Fernández Mota y donde se yergue Cinco Elementos, se vive cotidianamente. Esas vivencias que también pueden extenderse a muchas otras regiones, problematizan como cubrimos con ciudades espacios que son cultivables.

Hemos hecho un análisis de la obra hacia el interior, pero la obra se abre hacia un exterior a través del soporte que lo contiene. En este último se evidencia su materia y manera: rastros de formas vegetales, marcas y gestos de colocación, que al conocer su proceso de creación, sabemos que se trata de guano de cabra, quienes se alimentan con alfalfa por ende su excremento contiene dicho vegetal. El mismo se ha mezclado con cola y pintura para dar contraste y soportar el centro de narración.

Por cómo está realizado, por la elección del material, el soporte se asocia y contrapone a la obra. Aporta, en la elección de tus materiales, a la selección de elementos de trabajo vinculados a la extracción directa de la naturaleza, tal como se realiza con la arcilla. La textura del soporte, toma valor de signo, buscando aportar a la reivindicación y selección de lo nuestro.

La textura también nos habla del material que elige el ceramista para trabajar. ¿Qué implicación social sostiene la materialidad? Rescatando la importancia de la utilización de materiales autóctonos como reflejo de la identidad de una región. Una forma de hablar de un pasado y de un presente.

La obra se impregna de la historia de su hacedor, expresando rastros de añoranzas de formas de vidas.

Quien deja huellas es el ceramista Luis, que ha transitado una infancia en el campo, que ha disfrutado una manera de vivir y que observa que ello está

siendo modificado por los códigos de la ciudad. Luis nace en Albardón, un departamento que hace cincuenta años era fuertemente agrícola, la tierra del moscatel. En varias oportunidades se ha hablado de idiosincrasia popular y de campo para referirse al trabajo de él.



Figura 32

Institución: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural

Título: Seres Diversxs Carajo!!

Autor: Cinco Elementos

Modelado: Luis Fernández Mota

Material: arcila local y engobes.

Técnica: modelado en arcilla, cocción en horno a leña

Dimensiones: 38x42x9cm / 49x43x11cm

Fecha de ejecución: Septiembre de 2013

Lugar: La Cañada, Albardón, San Juan

Ubicación: Cinco Elementos - Ecosistema Cultural

Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga

Año: 2018

Es la cerámica roja de un pasado y de un presente. Es la arcilla, materia prima insustituible, del ceramista. Nos habla de un testimonio de nuestra tierra, de su esencia. Un material importante, con trascendencia histórica.

Se observa que en Cinco Elementos, como espacio creador, hay una relación directa y consecuente entre la forma de construir la obra mural, el espacio donde se gesta y las aspiraciones internas del hacedor. Sumado a la peculiar construcción de imágenes, que representan un imaginario tanto personal como colectivo. Espacios, tiempos y formas.

A través del estímulo perceptual del mural Crucifixión, se generan repensares internos. La obra nos propone (des)naturalizar y (re)plantear nuestros conocimientos adquiridos.

Nos han educado para percibir el futuro, trabajamos en pos de ello. Pero ¿nos educan en la tranquilidad y en la contemplación de lo que nos rodea?

Nos propone repensar nuestros imaginarios las formas de ser social y nuestras identidades. De donde nacen todas nuestras pautas. Sabiendo que las formas del capital no son las únicas y que no representan progreso alguno. Sin duda también nos lleva a cruzarnos con un tejido humano que se construye en la fraternidad.

Sumado a la visión que nos da de la tierra, como aprendizaje por intuición por experimentación. La posibilidad que nos da, de tener errores y crecimientos. Su materialidad, discurso de la tierra. Comunión entre voluntad de formas del hacedor y del modelado de la arcilla.

Capítulo IV

1. Sincretismos de los procesos de Cinco Elementos con las prácticas antiguas.

La siguiente reflexión nace de consideraciones escuchadas sobre el trabajo que mi padre hace respecto de la cerámica⁴⁵. Como mucho de lo reflexionado en mí ser, como canal de escritura de conocimientos aprendidos.

Cuestiones latentes en la concepción de la cerámica como herramienta de vinculación con lo que Luis llama “los antiguos”. Como una especie de reverencia, en sus procesos de conocimiento, agradecimiento e ilimitada correlación.

Él también comenta, que se decía en San Juan, que la cerámica había muerto. Por ello me resuena el interrogante de si tal aseveración es real. Y qué grado de aporte tiene Cinco Elementos como colectivo y Luis Fernández Mota como individuo en la “recuperación” de formas ancestrales.

Con todo ese bagaje. Cuando planteo los objetivos a estudiar, se hizo presente la intuición de observar y vincular el uso de la arcilla como materia prima elegida por los seres humanos más antiguos y actuales, como elemento de registro del imaginario personal y colectivo. En el proceso de análisis también florece la vinculación entre sistemas constructivos y formas de vida sustentables.

Es por ello que se estudiará a continuación tal sincretismo, sumado al de los procesos cerámicos entre las prácticas actuales de Cinco Elementos y las prácticas cerámicas antiguas. Un todo.

Teniendo en cuenta la definición de sincretismo de María Luisa Rubinelli, comprendemos como tal la unión, la alianza entre elementos diferentes. Según

⁴⁵ Queda pendiente un proceso similar de conocimiento y reconocimiento de la obra realizada por mi madre. Hacedora, tejedora. Con quien profundizaré en otras tramas y urdiembres.

su propuesta es posible identificar diversos tipos de sincretismo: cultural, político, estético, filosófico y religioso.

Para nuestro estudio, ampliaremos sobre la concepción de sincretismo:

-cultural: “reunión de estilos de vida, de dos o más culturas”. (Rubinelli, 2017:s/d) y,

-estético: “conjunción de criterios artísticos, motivos, técnicas, de distintos orígenes”. (Rubinelli, 2017: s/d)

Basándonos en ello comprendemos que en Cinco Elementos, suceden procesos de mixtura. Queremos expresar presentimientos o intuiciones respecto del tema. Seguramente dejaremos de lado detalles que quizás con el tiempo y sus procesos comprenderemos con más amplitud.

Nos referiremos a ciertos componentes, que a fines de ser estudiados enumeraremos por separado, pero que comprendemos forman parte de un todo.

Por empezar, el sistema constructivo, que se vale de la utilización y transformación de los elementos naturales que nos rodean para resolver necesidades espaciales. Es decir la tierra como elemento, que transita procesos de metamorfosis para ser utilizada en la arquitectura.

En el Taller de Cerámica, “ir” bajo tierra, penetrar en ella y reutilizarla en comunión con el agua, el guano, la cañota, los palos, la piedra y la caña, uniéndose en una nueva forma. Que se mixtura con algunas tecnologías actuales, como el cemento en pequeños sectores.



Figura 33
Maqueta de vivienda prehispánica en Museo Arqueológico Mariano Gambier
Corte para mostrar su interior
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astoga
Año: 2017

Este sistema de construcción, según lo expuesto en el Museo Arqueológico Mariano Gambier, es el mismo que utilizaron los habitantes antiguos de nuestra región. ¿Es sincretismo cultural? Creo por esto que sí existe una comunión entre estilos de vida antiguo y actual, que también hay transferencias vividas a lo largo de generaciones familiares y sociales.

Por eso hago esa referencia a lo aprendido por el creador y diseñador de este espacio Luis Fernández, que si bien no es el único que ha llevado a cabo el proyecto, podemos decir que es medula del mismo junto a su hijo Agustín.

Al criarse en un pueblo, cercano al campo y a sus formas “rurales”. Ello permite observar ciertas tradiciones constructivas que perduran como lo es la quincha. Que por supuesto en la ciudad se encuentra en proceso de exterminio.

Dicha atención y crianza en sitios donde aún se practica una arquitectura intuitiva y acorde a los recursos existentes en el lugar, hace posible la existencia de Cinco Elementos.



Figura 33
Detalle de construcción “quincha” en casa de la zona de La Cañada, Albardón, San Juan
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

¿Podemos marcar una permanencia de formas y transformación de recursos naturales que ha sido transferida, desde los habitantes más antiguos, hasta los actuales? Consideramos que sí, que ha sido posible gracias al desarrollo rural, que suele suceder gracias a los escasos recursos económicos y que por ello se ha optado por utilizar lo que se encuentra al “alcance de las manos”.

También observamos en Cinco Elementos la búsqueda de ser sustentable, mediante la utilización de la tierra como proveedora de recursos alimenticios. Con ello nos referimos a la plantación de frutales, huerta y cría de animales. Todo ello crea un ecosistema que se vincula directamente con las formas de vida de nuestros antepasados. “El supermercado era el fondo de la casa”, suele comentar Luis.



Figura 35
Proceso de construcción sistema quincha. Izquierda: Taller de Cerámica. Derecha: Casa Taller
Autoría fotográfica: Luis Fernández Mota y Águeda Fernández Astorga
Año: 2007-2017

Lo autóctono, un algarrobo, se mixtura con la uva, generando una síntesis de formas culturales. Es decir el algarrobo como componente que habitaba originariamente nuestra tierra y la uva como importación de formas culturales. Una búsqueda de la relación interna del ser humano con la naturaleza y su sustentabilidad.

Por último veo la unión de materiales, formas y técnicas artísticas distintos orígenes. Es decir la presencia de un sincretismo estético, que podemos denotar desde los procesos estudiados.



Figura 36
Vista superior del fondo de casa autosustentable con frutales, animales, plantas entre otros
Ejemplo de modo de vida de campo, de nuestros abuelos, de “supermercado” en el fondo de casa
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

La selección del material es una de las vinculaciones más específicas entre la manera antigua y la que se realiza en Cinco Elementos. Elegir trabajar con materia prima local, con arcillas que se han gestado en nuestro territorio -es decir con nuestra propia tierra- es sin duda una postura tanto artística como poética y filosófica.



Figura 37
Plantación de frutales: ciruelas, perasles, almendros, cítricos, entre otros
Autoría fotográfica: Águeda Fernández Astorga
Año: 2017

En relación con este tema, Luis Fernández Mota comenta:

“Elijo la cerámica por su plasticidad y adaptación. Siento que es un elemento que tiene más unión con lo antiguo, es uno de los primeros materiales con el que se hicieron cuencos. La cerámica tiene los elementos de la vida: tierra, agua... fuego, madera, aire y el éter... que para mí es el espíritu”. (Castro, 2007:17)

Consideramos que la arcilla es tiempo, es creencia, es tierra que se encuentra presente en nuestra región, sin necesidad de importar materiales y técnicas impropias. Es magia, es tierra que se hace maleable junto con el agua, que se endurece al secarse al aire y se transforma en cerámica al cocinarse con el fuego.

La arcilla es vínculo, no solo de los elementos sino de lo humano, es elemento de cohesión entre seres diversos. Nuestra cultura originaria descubrió la magia de la arcilla, con la alquimia entre la tierra, el agua, el aire y el fuego crearon piezas que hoy tienen cientos de años y siguen intactas. La tierra se mueve, se transforma junto con la creación humana.

Por las características del emplazamiento, es decir, la recolección de arcilla en las Chimberas, zona de Lagunas de Guanacache, podemos considerarlo vínculo directo con bancos⁴⁶⁴⁷ de cosecha de habitantes antiguos como Huarpes.

Ocupar la arcilla de San Juan, es tomar testimonio de una región, de sus propiedades, movimientos y génesis geológica. Ello en consonancia con lo que Luis experimentó y comenta a continuación:

⁴⁶ Luis denomina bancos, a los sitios de recolección de arcilla. Se caracterizan por la abundancia del material y por sus óptimas características.

“Luis Uñac me pasa un poco de arcilla y empiezo con el tema de duendes. Cuando conozco artistas como: Emilio Haro Galli, Cruz, Jorge Cabrera, Ramón Cutipa, costumbristas del noroeste argentino. Descubro la posibilidad de recrear y poder emplear la arcilla para contar lo que sucede en mi región. Con esa experiencia detecto el compromiso de las personas frente a la cerámica como herramienta transmisora de lo antiguo, de tradiciones y verdades de nuestra cultura. Es cuando decido aportar desde la cerámica, a comunicar socialmente sentimientos”. (Castro, 2007:16)

Él también recuerda:

“traté de hacer algo con nuestro entorno. Por ello comencé a modelar mis viejitos. Mientras tanto, como no me alcanzaba y como vivimos en zona alfarera. Trabajé el torno. Con eso fui sobreviviendo y también hice obras de teatro. Creo que eso fue importante por una cuestión política. También en el año 1985 nos acordábamos de nuestros ancestros, de nuestro pasado. Donde nos quedamos en las vasijas. No se considera la cerámica en san juan de forma testimonial y tradicional”. (Fernández, 2012)

Cinco Elementos comparte con los grupos humanos antiguos determinados procesos, especialmente la extracción del material, fundamental en la conformación de una estética propia.

Sutiles procesos de conocimiento, la recolección, su limpieza y proceso de modelado. Elegir las mismas tierras y transformarlas mediante el modelado manual. Constante e incesantes lazos de comunión.

Ir al río, al depósito. Ser auténtico. Y sobre todo ser responsable de tiempos, construcciones y contenidos.

Luego buscar que sea el fuego, el elemento que cohesione la arcilla en pos obtener cerámica. “La técnica de quemado no es la misma, porque la técnica

nuestra es más contemporánea, mientras antes se cocinaba en un pozo bajo tierra" comenta Luis.

El sincretismo nos permite abrirnos y asociar todas las partes, en un nodo de reafirmación de la unión y de coherencia entre todo lo que se produce en Cinco Elementos.

Nos permite comprender su planteo holístico, constructor de un idiolecto estético, que no sólo se sustenta a través de la lectura de una obra o de sus procesos creativos. Sino también a través de entender la coherencia entre quienes lo producen y lo que se plantea como proyecto de vida.

En Cinco Elementos cada uno de sus nodos se relaciona, se nutre uno de otros. Podemos visualizar y comprender todas esas relaciones que se producen, que se encuentran asociadas a un sincretismo cultural.

Son estas semejanzas, síntesis de formas antiguas, con algunas más recientes y actuales. Donde se comparte espacios y tiempos.

Generado así un nuevo sistema, una nueva conjunción de los cinco elementos que nos componen.

Una nueva identidad producto de transferencias de un todo inter-relacionado Proyecto, que ve más allá de la creación de cerámica, donde hay una forma de vida que se pone en valor: cerca de la tierra, de sus riquezas y lejos de los ruidos de la ciudad, como lo expresa el mural Crucifixión.

Un idiolecto estético, que comprende todo el accionar y que es coherente con todo lo que se produce: con las luchas, con el aporte discursivo que es consecuente con su aparato ideológico.

Entonces el sincretismo tiene que ver en la conformación, en entender que Luis Fernández Mota no es artista como tal, en el sentido moderno del término, tampoco es un artesano, porque hace cosas que lo exceden. Todo se presenta en Cinco Elementos como una mixtura de cosas, con un posicionamiento claro:

es una amalgama de saberes, de experiencias personales y colectivas que conforman un idiolecto estético.

En esta capa de la investigación, nos queda cierta conciencia de que los saberes antiguos son imperdibles. Que forman parte de la armonía de la vida, dándonos una idea de unidad grande y viviente. Respecto de lo inconmensurable de la existencia y procesos de la tierra.

Conclusión

Por último damos paso a reflexiones finales sobre el presente trabajo, sumado a visiones sobre el futuro de la presente investigación.

Viendo las imágenes que ilustran el proceso de construcción del Taller de Cerámica, me pregunto. Que es lo que escribiré para concluir sobre la presente investigación. Precipitan lágrimas al iniciar una conclusión de este primer proceso que indudablemente queda abierto a nuevos caminos.

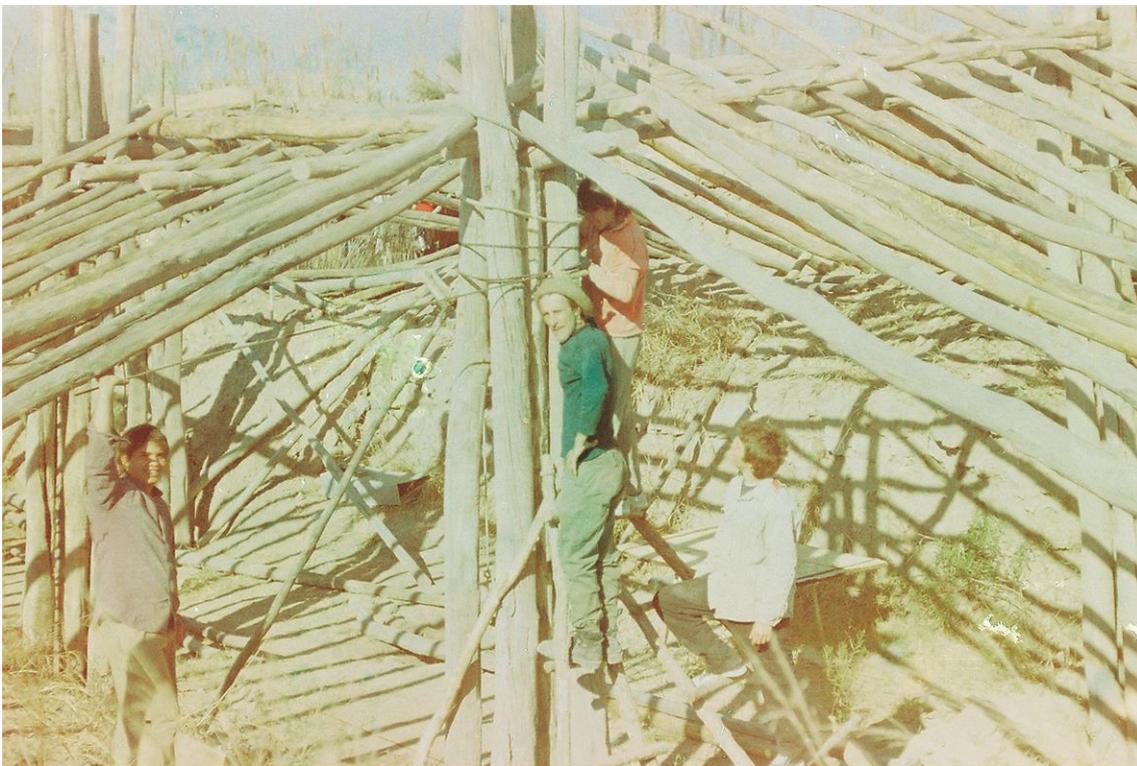


Figura 38
Proceso de construcción de Taller de Cerámica. En el centro Luis Fernández Mota, hacia la derecha Agustín Fernández Astorga, hacia la izquierda de la imagen Martín Aubone, en un segundo plano otros amigos.
Autoría fotográfica: S/D
Año: 2006

Al ver las imágenes de la construcción de Cinco Elementos – Taller de Cerámica no puedo más que movilizarme hacia los tiempos de su inicio, que es difícil definir un día y hora por lo holístico de nuestras vidas. Es decir, que el espacio es consecuencia de ideas que se traman, quizás, desde la unión de

nuestra madre Verónica y nuestro papá Luis o quizás de nuestros ancestros. La imagen toma el poder de hacernos notar todo lo transitado.

Cinco Elementos es principalmente mi familia, entendida como un gran nido de comunión y crecimiento. Pero no sólo desde la familia como órgano social, sino como conjunto humano, como tribu. Como sitio de confluencias.

Luego de escribir esta conclusión, iré a plantar las semillas junto a los huerteros. Ayer acompañé el taller de telar que está dando mi madre. Con ello quiero reflexionar sobre la constante circularidad de las cosas.

Mientras se construía Cinco Elementos en San Juan, yo estudiaba en Mendoza. Luego, tener la oportunidad de volver a La Cañada, Albardón a escribir la tesis ha sido determinante. En el sentido de que jamás hubiese salido una investigación tan propia y sentida si hubiera sido escrita “desde lejos”. Es decir desde Mendoza mirando a Cinco Elementos. Tener la oportunidad de transitar este gran escritorio ha sido de gran provecho.

También es esta la conclusión del movimiento de Cinco Elementos - Taller de Cerámica al entendimiento de tal como Cinco Elementos- Ecosistema Cultural. Una (re)conceptualización que se modela producto de movimientos, nuevos hacedores y proyecciones. Proyecciones siempre con la mirada puesta como referente en el origen: en la caña, la tierra, los alimentos, en los cinco elementos que nos constituyen. Lo simple.

Una nueva forma de comprender lo que sucede en nuestro contexto, descubriendo nuevas interpretaciones donde las partes se relacionan como: bio-construcción, el huerto, la cerámica, entre otros. Es decir, el agua, el aire, la tierra, el fuego y el éter hacen a un todo sistémico

En el presente trabajo he reflexionado y analizado una forma, un modo de transitar el vínculo con la cerámica. Cinco Elementos es sin duda un espacio productor no sólo de cerámica como documentos y resistencia, sino un espacio de acción colectiva.

Concuerdo con Juan Carril Márquez cuando expresa:

“¿Qué podemos construir solos? La respuesta es clara. Nada. Por eso estoy convencido que es necesario reflexionar, y dar un vuelco en la educación, educar en lo emocional, permitir que la humanidad pueda sentir, amar, entender. Entender la esencia, lo que nos motiva, lo que nos hace feliz. Ahí es donde nace la importancia de entender el arte, el arte como conexión de experiencias, sentimientos y relaciones que nos permiten construir una realidad centrada en el amor, en la belleza, en lo natural, y en lo social” (Carril, 2015:11).

Desde diferentes campos nos llegan formas de interpretar los sistemas de vida como un todo interrelacionado. Por ello la importancia de que hoy se visualice Cinco Elementos como un ecosistema. Donde las partes y el todo se relacionan. Un ejemplo de ello es el trabajo de bio-construcción que se retroalimenta no sólo con el ambiente y contexto, sino que permite el desarrollo de un espacio adecuado térmicamente para el trabajo en la cerámica.

Producir conocimientos escritos desde el mismo espacio donde vivo y estudio, ha permitido conocer un modo de transitar “hoy” el sutil vínculo que se produce con la creación cerámica, que recupera materia prima autóctona. Lenguaje creador de documentos reflejo de problemáticas y luchas contemporáneas.

Cumplimos el cometido de estudiar prácticas artísticas locales. Con el condimento especial de poder escribir desde adentro, es decir, desde la experiencia de formar parte del nido y escritorio creativo. Como forma de una introspección constante. Uno puede historiar desde lejos lo que le es ajeno, ver sin haber vivido el hecho, pero dimos valor al hecho de formar parte de las redes de creación.

Con ello nos damos la posibilidad de construir un relato histórico, como memoria del nosotros, como custodia de nuestras acciones de hoy.

Permitiéndonos hacer crecer y divulgar espacios que nos rodean, que conocemos y que son genuinos.

Pienso y vuelvo a repensar. ¡Bueno!, usemos arte, artesano, artista, artesanía, pero seamos conscientes del sistema del que proviene. Y proyecto mejores augurios para quienes buscan posicionarse en ellas.

Estudiamos la cerámica actual producida por Cinco Elementos. Hicimos un “zoom”, una ampliación de un nodo al leer Crucifixión. Como un ejemplo que nos ha permitido hacer vínculos y relaciones con todas las partes que componen el objeto de estudio.

Cumplimos el cometido de buscar un modo de registrar el proceso de hechura de una pieza cerámica. Se realizó mediante la utilización del registro fotográfico, que nos permite transparentar, es decir, hacer visible sus procesos de creación. A través de tal herramienta documental destacamos: el tipo de pasta, su sitio de extracción, su proceso de preparado, modelado y cocción en horno a leña.

Todo ello con el fin de, poner en valor un modo de hacer, una forma de transitar el vínculo con el barro, que buscamos traslucir y revalorizar como patrimonio inmaterial de nuestra cultura. Buscando darle sentidos a la tierra, a la arcilla como patrimonio, como legado de generaciones, incorporando reflexiones sobre tal como signo utilizado como representación de imaginarios, de memorias y construcciones subjetivas.

Se trabajó con la documentación de un mural de pequeñas dimensiones, lo cual ha sido un ejercicio que nos puso a prueba para seguir trabajando proyectos a posterior.

Al registrar todo el proceso creativo del mural Crucifixión, siento que no es casual la obra que mi papá decide modelar, cuando le pido hacer un seguimiento del trabajo cerámico para analizar en la tesis. Tampoco es casual ver a mi hermano Agustín amasar la arcilla junto a su compañera Adriana.

Tampoco es casual que sea una hermana e hija la que escriba sobre la imagen que construimos colectivamente.

“Eficacia, de eso se trata. Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido. Si, como ha insistido Michel Foucault, ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie, sin hacerse cuerpo en un espacio o –aunque más no sea- es una memoria, podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico”. (Siracusano, 2006:8)

Respecto de los procesos cerámicos de Cinco Elementos. ¿Hay trabajo más genuino y autónomo para el ser humano que reconocerse en lo que lo rodea? Encontrar en los elementos que se encuentran alrededor, la materia prima del hacer. Sin importar técnicas y formas impropias (impuestas). Sin naturalizar lo externo como propio. Transformando los materiales y haciéndose responsable de todos sus procesos. Plantar la caña, regarla, cosecharla, guardarla y utilizarla en las paredes que nos rodean. Es como un constante (re)significar y reutilizar.

Realizo una lectura formal del mural Crucifixión, denotando su contenido, rescatando la importancia de la utilización de materiales autóctonos y su injerencia en la producción cerámica.

Logro comprender vínculos entre formas de vidas antiguas y actuales en Cinco Elementos, que gracias al acompañamiento teórico, comprendo que forman parte de sincretismos de nuestra cultura.

Comprendo que tenemos la necesidad de seguir mirando a nuestro alrededor. Que nuestra mirada deje de ser a la distancia y ajena a lo que nos rodea. Transformarnos, comprender que somos parte de este todo. Que el desierto de nuestra región nos referencia, que nuestra tierra nos pertenece, sus colores nos identifican. Dejar de referenciarlos solo en la búsqueda del forzado y plástico verde.

Sin duda esta investigación es parte de un proceso de aprendizaje que continúa y que busca ampliarse, donde se pretende seguir estudiando. Me refiero a que quedan latentes investigaciones referidas a desarrollo estético de Luis Fernández como creador cerámico que recupera pastas y colorantes locales desde sus comienzos. También la posibilidad de abrir la investigación a otros/as hacedores/as que transiten el vínculo con la arcilla local. Sumado a la necesidad de investigar sobre el quehacer del tejido, que forma parte de la labor realizada por Verónica Astorga (mi madre). Y por último se desprende la necesidad de investigar sobre los saberes que se reproducen en la arquitectura sin arquitectos, es decir los espacios construidos y habitados en zonas rurales que suelen ser con materiales de la zona.

Tanto el tejido como forma ancestral, la arquitectura que recupera materiales de la zona, como la cerámica con arcilla local; son interesantes debido a que nos permiten inspeccionar visualmente elementos de nuestra identidad. Ponen en duda como consumimos, qué consumimos. Nos alertan sobre la apropiación y consumo inconsciente. Nos dejan repensares de cómo evitar contribuir a la enajenación, al consumo sin análisis de lo ajeno y como contribuir a visibilizar, revalorizar y referenciarlos en nuestras formas locales.

Nuestro recorrido de investigación, que se realiza mediante un proceso de ampliación de un nodo del todo. Es decir, a través del “zoom” que nos permite hacer el análisis de Crucifixión. Nos permite entender la red de relaciones que se establece entre obra, discurso y hacedor. Todo eso entendemos como nuestra práctica estética actual.

Es decir que no sólo hemos tratado sobre la creación de un “artista”, ni es solamente la investigación sobre Cinco Elementos o el sólo hecho de abordar el análisis de una obra. Esta investigación es todo eso y más, es la importancia de las relaciones vinculantes, del trabajo holístico que estos elementos comparten.

Hemos buscado referenciarnos en lo nuestro, deglutiendo lo externo en pos del florecimiento de algo nuevo

Agradecer por último al vínculo con la cerámica, un nodo de conocimiento que nos abre canales de percepción de un contexto amplio. Agradecer a Cinco Elementos como referencia de nuevas formas de hacer genuinas y creativas. Que me ha apoyado y sustenta.

Créditos fotográficos

Siendo una labor grupal la que nos reúne, considero importante agradecer a todos/as quienes nos han permitido utilizar sus imágenes como soporte ilustrado del proceso creativo de investigación

Lista de referencias.

ACHA, J., COLOMBRES A., ESCOBAR T. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires. Ediciones del sol. 2004.

ALMEIDA SALLES, Cecilia. Redes de creación. Construcción de la obra de arte. Mendoza. Ed. Aguirre. 2011.

AMÍN, Samir. El eurocentrismo. Crítica de una ideología. México. Siglo XXI Editores. 1989.

Autores varios. Diccionario de Filosofía Latinoamericana. En Biblioteca Virtual Latinoamericana Pensamiento y Cultura de Nuestra América. 2017. Recuperado de: <http://www.cialc.unam.mx/>

BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores. 2011.

BERRA, Jorge Luis. Ayurveda. Ed. Paidós. 2012.

BOURRIAUD, Nicolás. Estética relacional. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. 2008.

BOVISIO, María Alba. Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs? Artesanías. Argentina, FIIAR. 2002.

CARAZAS, Wilfredo y RIVERO, Alba. "Bahareque". Francia. Ediciones CRATerre. 2002.

CARRIL MÁRQUEZ, Juan. La alienación del arte. Punto de Vista Editores. 2015.

CASTRO, Nélica. Testimonios de barro transparente. Profesionales de Ingenio. Número 15. San Juan. 2007. p. 16-17.

CERUTTI GULDBERG, Horacio. Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi. México. Miguel Ángel Porrúa/CCyDEL/CRIM/UNAM, 2000.

--- Doscientos años de pensamiento filosófico Nuestroamericano. Colombia. Ediciones desde abajo. 2011

CHIAPPERO, Rubén; SUPISICHE, María. Arquitectura en tierra cruda. Argentina. Ed. Nobuko. 2003.

ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Asunción. Ediciones Museo del Barro. 2011.

FERNÁNDEZ MOTA, Luis. Comunicación radial. Programa: Profetas en su tierra de Rosa Amín. San Juan. 13 de julio de 2016.

--- Comunicación personal. Museo Municipal de Arte Moderno, Mendoza. 12 de septiembre de 2012.

--- Comunicación Personal. San Juan. 2016-2017.

FISCHER, Ernst. La necesidad del arte. Barcelona. Nexos. 1985.

FLORES BALLESTEROS, E. Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. Mendoza. Revista Huellas. 2003.

FRITJOF, Capra. La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos. Barcelona Editorial Anagrama. 1998.

GALEANO, Eduardo. Ser como ellos y otros artículos. Buenos aires. Siglo Veintiuno Editores. 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires. Katz Editores. 2010.

GARGALLO, Francesca. Los alcances de la estética entendida como práctica del arte. México. 2011. Recuperado de <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/los-alcances-de-la-estetica-entendida-como-practica-del-arte/>

GÓMEZ, Pedro Pablo y MIGNOLO, Walter. Estéticas decoloniales. Bogotá. Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Calda 2012.

KANDINSKY, Vasili. Punto y línea sobre el plano. Buenos Aires. Paidós. 2003.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editoras. 2006.

LOIS, Élida. La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. 2014. Recuperado de: www.creneida.com

LÓPEZ ANAYA, Jorge. Xul Solar. Una utopía espiritualista. Buenos Aires. Fundación Pan Klub Museo Xul Solar. 2002.

LUCERO, Gabriela. Comunicación Personal. San Juan. 10 diciembre de 2016.

MICHELI, Teresa. Milcayac y Allentiac: los dialectos del idioma Huarpe. Ed. Universidad Nacional de San Juan. San Juan. 1990. p. 4.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Francia. UNESCO. 2016.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Los ámbitos del inmaterial. Francia. UNESCO. 2003.

PELLEGRINA, Esteban. Comunicación Personal. San Juan. 15 de mayo de 2017.

RAVINES, Rogger. Tecnología Andina. Perú. Instituto de estudios peruanos. 1978.

ROCO, Lelia. Interrelación de contenidos conceptuales para su aplicación en la interpretación y/o producción artística desde la visualidad. Apuntes de cátedra Visión II. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. 2013.

RODRIGUEZ GÁLVEZ, Helena. Bioconstrucción. 2016. Recuperado de <http://www.mimbrea.com/bioconstruccion-y-permacultura/>

ROSAS, S., ZALAZAR, O., DISTÉFANO, G. Demanda de Justicia. Investigación artística / Intervención social. Mendoza. La Aldaba Ediciones. 2010.

RUBINELLI, María. Sincretismo. Entre Ríos. CECIES. Pensamiento latinoamericano y alternativo II. 2017. Recuperado de: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>.

SIRACUSANO, Gabriela. Catálogo: Las entrañas del Arte. Un relato material (s. XVII – XXI). Buenos Aires. NF Gráfica. 2008.

SUCH, E., MOM, P. Pasta gres. Apunte de cátedra. Técnica y práctica cerámica III. Mendoza. 2011.

WALLERSTEIN, Immanuel. El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de la ciencia sociales. En Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI. México. Siglo XXI. 2002.



TALLER DE CERAMICA
PROVEEDURIA DE ALIMENTOS
BIOCONSTRUCCION
HUERTA "LA REGADERA".

📷 cincoelementoss
✉ cincoelementosceramica@gmail.com
📘 cincoelementoss
☎ Proveeduría: +549 2645114528 / +549264439 8441
☎ Cerámica: +549 2644056010
📍 Cinco Elementos- Ecosistema Cultural
La Cañada, Albardón, San Juan.