



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Contribuciones para una sociología de la cerámica contemporánea en Ecuador

Elisa Ullauri Llore

Aix-Marseille Université

elisa.ullauri-llore@univ-amu.fr

RESUMEN

El estudio de la cerámica artística en el Ecuador plantea desafíos teórico-metodológicos en cuanto a las ambivalencias y contradicciones inherentes a su condición artístico-artesanal. El presente artículo retoma esta problemática desde una doble perspectiva. La primera corresponde a un enfoque sociohistórico del cual salen a la luz varios momentos de la artificación de la cerámica en Ecuador, en resonancia con el contexto francés. La segunda entrada analiza las experiencias y posturas de dos ceramistas ecuatorianas en torno a la dimensión técnica y estética de la creación cerámica, la relación que mantiene con el arte contemporáneo y el compromiso que caracteriza la cultura del oficio.

PALABRAS CLAVE: cerámica, ceramofilia, sociología del arte, artificación, sociohistoria.

ABSTRACT

The study of artistic ceramics in Ecuador poses theoretical-methodological challenges in terms of the ambivalences and contradictions inherent to its artistic-artisanal condition. This article takes up this problem from a double perspective. The first corresponds to a socio-historical approach from which several moments of the artification of cera-

mics in Ecuador come to light, in resonance with the French context. The second entry analyzes the experiences and positions of two Ecuadorian ceramists regarding the technical and aesthetic dimension of ceramic creation, its relationship with contemporary art and the commitment that characterizes the crafts' culture.

KEYWORDS: ceramics, ceramophilia, sociology of the arts, artification, socio-history.

En Ecuador, como en otros países de los Andes y América Latina, la dimensión artística de la cerámica ha sido estudiada y promovida desde varios espectros, en particular desde su abundante y extraordinaria presencia dentro del arte precolombino. Por un lado, podemos citar a la arqueóloga Catherine Lara quien propone un interesante enfoque tecnológico desde la perspectiva tecnológica, sobre el pasado y el presente de la alfarería de la sierra sur del Ecuador¹. Por el otro, el arqueoantropólogo Sthefano Serrano Ayala explora estas relaciones de continuidad y de ruptura entre saberes de la alfarería tradicional y el pasado precolombino en la sierra norte del Ecuador bajo miradas etnográficas y geoarqueológicas². La historiadora del arte Alexandra Kennedy dedicó un periodo significativo de su investigación a la dimensión social de la cerámica tradicional e industrial y sus implicaciones socioeconómicas³. Pamela Cevallos, antropóloga y artista visual, impulsa en la actualidad una serie de proyectos de investigación y curaduría sobre la práctica artesanal de la replicación de objetos arqueológicos en comunidades, vinculando así ciertos procesos patrimoniales al paradigma del arte contemporáneo⁴.

1 Catherine Lara, «Enfoque tecnológico, cerámica y supervivencia de prácticas precolombinas: el ejemplo cañari (Ecuador)», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 107-27.

2 Sthefano Serrano Ayala, «Técnicas de producción cerámica de Imbabura: una reflexión arqueológica y de saberes locales en la Sierra Norte del Ecuador», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 63-84.

3 Cristóbal Zapata y Alexandra Kennedy-Troya, «El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador», *El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador* (2012); Alexandra Kennedy, *Cerámica colonial y vida cotidiana* (1990); Alexandra Kennedy, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo* (1987).

4 Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos: la galería siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979* (Quito: Hominem, 2013); Pamela Cevallos, «Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística», s. f



Vasija de la cultura Cosanga Panzaleo, 1600 AEC-1532 EC, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, Ecuador.

Si bien, la dimensión patrimonial de la cerámica es un tema relativamente bien documentado⁵, la investigación sobre la creación cerámica actual desde posturas interdisciplinarias y la intersección entre políticas culturales, vida artística, relaciones entre humanos, objetos y territorio, permanece ciertamente limitada. Para abordar la cerámica desde su identidad artística, cuando la retórica comúnmente admitida en el mundo del arte contemporáneo tiende a situarla en confrontación con la tradición alfarera⁶, requerimos desarrollar nuevas herramientas.

⁵ Serrano Ayala, «Técnicas de producción cerámica de Imbabura...».

⁶ Elisa Ullauri Lloré, «Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo», *Index, revista de arte contemporáneo*, n.º 5 (2018): 130-135.

En efecto, al observar los puntos de quiebre y los espacios de continuidad de la cerámica, el primer proceso visible es la patrimonialización⁷ que reside en los esfuerzos por rescatar, conservar y difundir las técnicas, gestos y saberes artesanales como parte de la memoria del quehacer cerámico. Sin embargo, la cerámica transita de manera concomitante, desde el régimen de producción hacia el régimen de creación. En otras palabras, la cerámica se encuentra inserta en un proceso llamado artificación⁸, un neologismo que se refiere al pasaje efectivo de un no arte hacia un estado de arte, mediante un conjunto de microtransformaciones en el estatuto de los objetos, discursos⁹, actividades, actores, instituciones, prácticas, etc., que producen cambios simbólicos y materiales.

El presente artículo busca poner en perspectiva varias herramientas teórico-metodológicas sobre la sociohistoria de la cerámica, para entender la circulación de una cultura del oficio. La primera parte presenta tres momentos de la artificación de la cerámica inicialmente teorizados en torno al paisaje francés, pero que nos permiten indagar las resonancias, correspondencias y asincronías que estos podrían mantener con el contexto ecuatoriano. La segunda parte propone ilustrar ciertas líneas del compromiso con el oficio del barro en régimen artístico, y las polarizaciones que estructuran dichas concepciones, mediante la trayectoria de dos ceramistas ecuatorianas. El método cualitativo de las entrevistas semidirigidas al origen de los testimonios permite posicionar este trabajo como un aporte al estudio de la cerámica, dentro de un programa de investigación que prevé ampliarse hacia un mejor entendimiento de las

7 Jean Davallon, «Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation», en *Mémoire et nouveaux patrimoines*, ed. Vera Dodebei y Cécile Tardy (Marsella: OpenEdition Press, 2015), <http://books.openedition.org/oep/444>.

8 Nathalie Heinich y Roberta Shapiro, *De l'artificiation: enquêtes sur le passage à l'art* (París: Éd. de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2012).

9 Uno de los operadores de la artificación corresponde al campo lexical y en el mundo de la cerámica, es usual hablar de «objeto», «pieza» y poco de «obra» o con respecto al estatus profesional, se menciona «artesano», «ceramista», «alfarero» y ocasionalmente «artista».

especificidades de la cerámica actual, en relación con el mundo del arte ecuatoriano.

Las primicias de la artificación: circulaciones y resonancias

Según la socióloga Flora Bajard, en Francia, las primicias de la artificación se sitúan hacia los años 40, antes de la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de declive de la industria alfarera, artesanal y semiindustrial, que había iniciado ya a finales del siglo XIX y que se afirma a inicios del siglo XX¹⁰. En el contexto de la época, la cerámica se caracterizaba por estar inserta en un marco de producción estrictamente utilitario (macetas, cuencos, vasijas, teja). El trabajo de la cerámica popular se organizaba según una estructura obrera, bien segmentada (preparadores de arcilla, torneros, quienes fabricaban las asas de las tazas, quemadores, decoradores).

El declive que precede el primer tiempo de la artificación responde a factores económicos, tecnológicos y demográficos, entre los cuales podemos citar la masiva pérdida de mano de obra durante la Primera Guerra Mundial, la desaparición de numerosas empresas y manufacturas de cerámica durante la Segunda Guerra Mundial, la aparición y democratización de sistemas de refrigeración y de nuevos materiales, como el aluminio o el plástico, para la conservación de alimentos. Frente a este panorama, marcado por la necesidad de reducir costos, la mecanización de la producción alfarera privilegiaba la cantidad sobre la calidad, esto genera un empobrecimiento en términos de resistencia al igual que en lo estético.

El deterioro de la industria cerámica dio paso a una primera generación de creadores, en los años 40, que decidió trabajar la arcilla para hacer arte en régimen de singularidad. Esta generación es conocida como los «fundadores» de la cerámica artística, en-

10 Flora Bajard, *Les céramistes d'art en France: sens du travail et styles de vie*, 2018.

tre quienes podemos citar a Jean y Jacqueline Lerat, Pierre Meyer o Elisabeth Joulia. Los saberes de artesanos que les precedían, les permitían visitar tradiciones y gestos del pasado, para producir piezas únicas, experimentando y valorizando justamente el imprevisto, también conocido como grato accidente o *accident heureux*. En esta época, muchos de los fundadores partieron de la ciudad para instalarse en territorios rurales donde se hallaban manufacturas y talleres artesanales que poco a poco habían ido cerrando, como la Borne, Aubagne, Saint Quentin la Poterie, donde encontraban las condiciones favorables para establecer sus talleres individuales: desde materiales para la producción como tierras arcillosas a bosques que les permitían procurarse la leña para las quemas.

Con base en estos elementos, se descubren ciertos paralelismos sociohistóricos al mismo tiempo que asimetrías con el caso ecuatoriano. La producción de una cerámica artesanal, tradicional y popular también se distribuye en zonas con tradición alfarera, como Chordeleg, Pujilí, Sarayacu, Valdivia, etc.



Ceramista, alfarero de Chordeleg, Repositorio del CIDAP.

En su trabajo expositivo sobre la «Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano», en el Museo Pumapungo, en el 2015, Catherine Lara desarrolló un trabajo etnográfico en seis

comunidades del sur del Ecuador. Su postulado formula que el patrimonio técnico-histórico —del cual destaca tres grandes tradiciones de fabricación: modelado y golpeado (con sus variantes), acordeado y torno— refleja saberes que se mantienen desde épocas precolombinas, pero que están amenazados debido a las restricciones para el abastecimiento de materias primas (leña, arcilla), los precios excesivamente bajos y la ausencia de la señalética de ingreso a las comunidades de alfareros, dificultando la llegada de turistas. Según Lara, en consecuencia a estas dificultades, las nuevas generaciones no logran perpetuar la tradición¹¹.

Otro tema relevante en torno a las problemáticas socioeconómicas de la producción cerámica es el uso de materiales tóxicos como el plomo, empleado para la impermeabilización de las piezas (no aptos para el consumo de alimentos, pero nocivos sobre todo durante el proceso de fabricación de los esmaltes), ampliamente mediatizado en torno a la alfarería tradicional de Pujilí¹².

En el ámbito internacional, varios movimientos afirmaban, en ese entonces, la necesidad de reconciliar la artesanía y el arte: el movimiento Arts & Crafts, impulsado por William Morris en la Inglaterra de los años 20, defendía la valorización del trabajo manual, la importancia de la materia y un regreso a la naturaleza, en confrontación a los efectos de la industrialización¹³. El movimiento Minguéy, en Japón durante los años 20, aspiraba a rehabilitar la belleza funcional de la artesanía popular, la creación anónima, la función utilitaria, la multiplicidad del objeto, el precio accesible, la sobriedad¹⁴. En Estados Unidos, el movimiento por la «liberación de la arcilla» impulsado por Peter Vulkos y Robert Arneson es otro importante hito en la defensa

11 Catherine Lara, «Catálogo de la exposición "Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano" (français/español)», *Revista Yachac* n.º 13, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, (2015), <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01538947>.

12 Mauricio Naranjo Gomezjurado, *Pujilí: alfarería tradicional* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1988).

13 Glenn Adamson, *Thinking Through Craft* (Oxford, Reino Unido: Berg, 2007).

14 Germain Viatte y Musée du quai Branly (eds.), *L'esprit mingei au Japon* (Arles, France: Actes Sud, 2008).

del carácter artístico de la cerámica y la necesidad de implementar talleres de cerámica en las escuelas de arte¹⁵.

Artistas representantes del arte moderno, como Renoir, Chagall, Matisse, Picasso, Miró, experimentaban con cerámica. Hacia finales del siglo XIX Rodin había trabajado en la Manufactura de Sèvres, en particular en el marco de colaboraciones que les brindaban acceso a los equipos necesarios y sobre todo a los saberes de los artesanos de los cuales su creación dependía¹⁶. No obstante, los efectos de este interés por la cerámica no incidieron en la artificación y acceso a espacios del mercado del arte, dado que la reputación de estos artistas se cimenta en el reconocimiento de sus pinturas y esculturas realizadas en otros materiales.

Una segunda artificación «parcial»

La segunda fase de la artificación de la cerámica francesa ocurre durante los años 70 y es considerada como inconclusa o «parcial»¹⁷. Bajo el liderazgo de una nueva generación fuertemente inspirada por la acción de los llamados «fundadores» de la cerámica artística, se crean asociaciones de ceramistas, revistas especializadas, festivales, mercados, salones, espacios comerciales, tal es el caso del simposio de la Borne de 1977 o de la *Revista de la Cerámica y el Vidrio* en 1983. Es entonces que las normas profesionales se codifican y los ceramistas se reúnen en organizaciones representativas, reguladoras y otros espacios de socialización en torno a la cerámica.

Es el caso de Talleres de Arte de Francia (Ateliers d'Art de France), que ya existía desde fines del siglo XIX pero que se afirma

¹⁵ Cigalle Hanaor *et al.*, *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics* (Londres: Black Dog, 2007).

¹⁶ Bruno Gaudichon y Joséphine Matamoros, *Picasso céramiste et la Méditerranée* (París: Editions Gallimard, 2013).

¹⁷ Flora Bajard, «L'artificación inachevée de la céramique d'art en France: retournement du stigmate et production de la norme artistique», 2016.

como vocero del sector en los años 70¹⁸. En Ecuador, su equivalente, el CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares) nace en Cuenca en 1973, donde ya existía el CREA, un centro de capacitación de oficios que ofertaba la cerámica. La intervención de artistas de renombre en el mundo de la cerámica, en el Ecuador de la época, se dio de manera muy puntual mediante, por ejemplo, el diseño de botellas y objetos con vocación serial, como la botella del ron Chota, creada por Oswaldo Guayasamín.

Según Alexandra Kennedy, en la década de 1970 la cerámica experimentaba una etapa de consolidación y diversificación de su industria, vinculada con la modernización económica y social del auge petrolero en Ecuador¹⁹. El diseñador de cerámica Eduardo Vega había retornado al Ecuador a fines de los años 60, tras haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes, en Bourges, cerca de La Borne, en Francia, bajo el acompañamiento de Jean y Jacqueline Lerat, grandes íconos de la cerámica artística en Francia, que se habían instalado en La Borne durante la primera etapa de artificación.

El escritor y crítico literario y de arte, Cristóbal Zapata, cuenta que entre los años 70 aparecen en Ecuador ceramistas que trabajaban en talleres individuales o proyectos colectivos, como el Taller 4 o más adelante el Taller 5 de Junio. En los 80, la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito es determinante para varios artistas que orientan su búsqueda artística hacia la cerámica. Entre ellos podemos citar a Vicky Camacho, Paulina Baca, Las hermanas Vásconez, Pancho Proaño, entre otros. El taller familiar Barroquema²⁰, en Tumbaco, surge en este contexto y se mantiene hasta la actualidad. En 1987 aparece la Casa de Chaguarchimbana, un centro de difusión y diálogo para la cerámica, promovido por la fundación Paul Rivet²¹

18 Anne Jourdain, *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Socio-histoires (París: Belin, 2014).

19 Zapata y Kennedy-Troya, «El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador».

20 Uno de los primeros talleres especializados en cerámica de alta temperatura.

21 Kennedy, *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*.

que había impulsado varios proyectos a favor del conocimiento y reconocimiento de la cerámica en Ecuador.

Sobre las correspondencias cronológicas citadas, se revelan otras asincronías entre el programa francés y el caso del Ecuador (y en cierta medida de los Andes y Sudamérica). La desarticulación de ciertos espacios de la cerámica que se da durante los años 40 en Europa, ocurre en Ecuador a partir de los años 70, en medio de una profunda crisis política, social y económica, y se reafirma en la década de los 90, uno de los periodos más inestables de la historia política del Ecuador, marcado por fuertes movimientos sociales frente a las medidas neoliberales, que condujeron al feriado bancario, el cambio de moneda y la migración masiva de ecuatorianos hacia diversas partes del mundo.

Éticas, estéticas y paradojas del tercer momento de la artificación

El tercer momento de la artificación corresponde a los últimos veinte años. La presencia recurrente y sorprendente de la cerámica en espacios reguladores del mercado del arte²², como exposiciones, bienales, ferias internacionales de arte contemporáneo, museos, galerías, escuelas, clubes y asociaciones, multiplicación de talleres, etc., desde hace dos décadas, posiciona a la cerámica como parte de un fenómeno de renovación global. En el discurso mediático se emplean expresiones como el «renacer de la cerámica», el «retorno a la tierra» e inclusive, la «punkificación» de la cerámica como un signo de su rebeldía. La revista *Artpress*² publicaba en 2014 un número especial llamado «La cerámica más allá de la cerámica». Años más tarde, en 2021, la revista *Bellas Artes* presentaba un número espe-

²² Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, y Séverine Sofio, *Les stratèges de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques* (Archives contemporaines, 2014).

cial titulado «El alegre renacimiento de la cerámica». En Francia dos grandes exhibiciones abordaban a la cerámica como protagonista de una historia del arte paralela a la oficial: la primera es *Ceramix*²³ en 2016, en el Museo de Sèvres y en la Maison Rouge, en París, y la segunda es *Las Flamas*, en 2021 y 2022, en el Museo de Arte Moderno de París.



En Ecuador, la cerámica está presente en eventos dedicados al arte contemporáneo como la Bienal de Cuenca 2021, donde cuatro obras, de un alrededor de treinta presentadas, empleaban cerámica, entre ellas estaban *Corrugados arqueológicos*, de Natalia Espinoza; *Corrientes de retorno*, de Pamela Cevallos; y *¡Cuánto río allá arriba!*, de Asunción Molinos Gordo. Dos exposiciones especializadas resaltan: *Cerámica y porcelana*, en 2016, que proponía un diálogo entre ceramistas chinos y ecuatorianos en el Centro Cultural de la Universidad Católica del Ecuador y la exposición *Contención* en 2021, que reunía mujeres ceramistas en torno a la figura del contenedor, en la galería La Minga, en Quito.

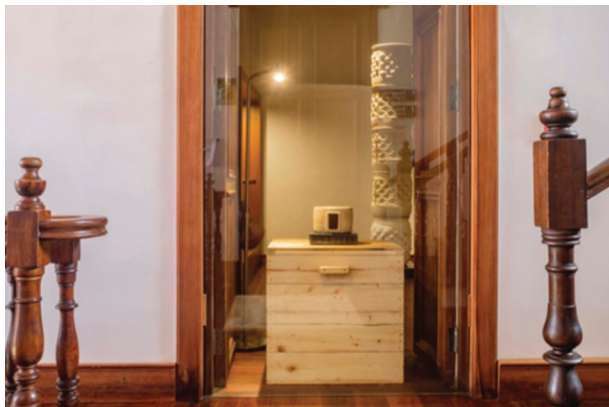
²³ Catherine Francblin, «Ceramix, de Rodin à Schütte », *Artpress*, n.º 433 (mayo de 2016): 26.



Pamela Cevallos, *Corrientes de retorno*, 2021.



¡Cuánto río allá arriba!, de Asunción Molinos Gordo, 2021.



Natalia Espinoza, *Corrugados arqueológicos*, 2021.

La apertura de numerosos talleres conlleva la diversificación de estéticas, el acceso a materia prima mediante importaciones colectivas, una ampliación de la oferta de clases y encuentros en torno a la cerámica y la utilización de nuevas formas de comunicar, en particular a través de las redes sociales. En Quito podemos citar a espacios como Perro de Loza, Atelier 162 y Laberinto, y en Guayaquil a Elsaller, entre otros. Muchas de las ceramistas, al origen de dichas iniciativas, han retornado al Ecuador durante la última década, tras haberse especializado en cerámica, diseño y arte en el extranjero.



Rosetta Vase, Grayson Perry, 2011, Loza, 78cm x 40cm, British Museum, Londres. Victoria Miro.

¿Cómo se traduce esta lenta porosidad entre cerámica y arte contemporáneo? La incorporación de nuevas materialidades, gestos, técnicas y discursos permite pasar de una condición periférica en el mundo del arte hacia una disciplina que afirma su lugar en la intersección entre la cultura tecnófila y artística a la vez. En el panorama internacional, Grayson Perry, primer ceramista ganador del premio de arte Turner en 2003, es autor de vasijas de gran formato, cuyos dibujos hablan de temas sociales vinculados a la pedocriminalidad, transfobia, racismo, etc., y opera una *performance*, desde su figura de artista (acompañado por su alter ego Claire), como un acto político que empuja los límites y los códigos antes establecidos en el mundo de la cerámica.

Dewar y Gicquel, quienes se autodefinen como artesanos contemporáneos, practican un juego semántico de la materia, mediante sus obras en arcilla cruda. Si bien, la escultura no ha sido sometida al fuego, su trabajo con la tierra, de un gran manejo escultórico, se opone a ciertos criterios de definición de la cerámica. Al ser presentada en la edición de 2010 de la Bienal de Cerámica Contemporánea de Vallauris, esta adquiere una legitimidad en el mundo de la cerámica. Es así como el tercer momento artificador cede la palabra a la cerámica a partir de enunciados políticos, sociales contemporáneos diversos, afirmando el material, las herramientas y los equipos empleados, el modelo del taller, la rutina, como valores fundamentales del oficio de creación, permitiendo una articulación entre los estereotipos, representaciones y aplicaciones conceptuales vinculadas con su historia antigua y universal, entre tantos elementos constitutivos de la dimensión simbólica de la cerámica.



Daniel Dewar y Grégory Gicquel, *Sans titre*, 2007, Kaolin (argile), 180×800×1000cm © Galerie Loevenbruck, París.

Combatir las jerarquías desde el taller

Un acercamiento hacia el trabajo de dos ceramistas ecuatorianas permite ahora observar la circulación de esta cultura del oficio vernácula, dentro de un movimiento de recodificación de la cerámica. Natalia Espinoza es una artista plástica cuyo lugar de enunciación, como ella lo llama, «es el de una hacedora». Al ser ceramista, forma parte de una comunidad de un oficio antiguo que le permite hablar un lenguaje común. Su taller se encuentra en Quito, desde hace 10 años, en la Floresta; es un espacio urbano caracterizado por la presencia de un movimiento artístico relevante. Natalia produce tanto objetos utilitarios como escultóricos, da clases y gestiona proyectos de artes visuales. Su obra, presentada durante la Bienal de Cuenca de 2021, se gestó durante la pandemia, fruto de la sensación de temor, incertidumbre y contemplación frente a lo insólito del momento. Sus piezas retoman una estética precolombina y operan un salto temporal abismal hacia artefactos usuales, como hueveras y botellas.



© Natalia Espinoza, *Corrugados arqueológicos*, 2021.

Sofía Ullauri trabaja desde el 2009 en el taller que montaron sus padres en los años 80, cuando retornó de España tras haber cursado sus estudios superiores. Su obra experimenta con materiales de origen volcánico; cenizas, minerales, obsidianas que recoge durante sus caminatas por el volcán Ilaló. Con estos realiza esmaltes —en atmósfera de reducción, es decir, una técnica que consiste en suprimir el oxígeno en el horno durante la quema— con los que reviste cuencos con estéticas de tradición japonesa o esculturas de animales. Sofía identifica en su obra una lucha por la protección de la naturaleza en defensa de los derechos de los animales y la modificación del espacio con el que interactuamos y que modificamos.



© Sofía Ullauri, *Volkimia*, 2021.

Ambas ceramistas entraron en el oficio mediante filiación familiar (madre escultora para Natalia, padre y madre ceramistas para Sofía). Ambas estudiaron en el extranjero en formaciones con enfoque técnico y especializado en cerámica, a la par de una dimensión anclada en la actualidad artística. Esta base común les otorga un tratamiento de la cerámica basado en el diálogo y la diferencia. Al retornar, las dos transitaron por la escena artística contemporánea, con exposiciones individuales y colectivas, proyectos y residencias artísticas diversas.

Natalia continúa participando en proyectos, festivales y la organización de exposiciones. La satisfacción que procura el «tener un oficio» que le ofrece libertad, va de la mano con la sensación de que a veces le encierra y le aísla en una suerte de cotidianidad. Frente a esto, Natalia delimita sus espacios de trabajo entre la creación, la producción y la transmisión. Natalia se siente cómoda al interactuar puntualmente con el mundo del arte contemporáneo, sin tener que formar enteramente parte de él y poder transitar con fluidez entre un mundo y el otro.

Sofía, por su lado, se ha desconectado de la escena contemporánea desde hace varios años ya, concentrándose en su trabajo de taller y la «comunidad de ceramistas». El desencanto proviene por un lado del no sentirse familiarizada con las normas y códigos del arte contemporáneo y por el otro, de socializar con actores que, según ella, no movilizan el mismo lenguaje. Al tiempo que afirma su inscripción parcial en la artesanía, Sofía reivindica el carácter artístico de su trabajo, en su dimensión utilitaria y funcional.

Como la mayoría de ceramistas, Natalia y Sofía asumen una gran parte o la integralidad de la cadena operacional de la actividad: creación, producción, diseño, preparación de esmaltes y de arcillas, quemas, comunicación, clases, venta, entregas, etc., y es gracias a la diversificación de sus actividades que logran vivir de su arte²⁴. Sus economías reposan en la comercialización de sus piezas y en la venta de materiales para cerámica, en sus talleres-galerías-almacenes, don-

24 Jourdain, *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*.

de compradores circulan. Varios autores han mostrado que la relativa o formal precariedad económica de los/as trabajadores/as del arte se inscribe en una dialéctica acompañada de una búsqueda de la felicidad, en la que el valor del trabajo va más allá del factor financiero.

Pierre Bourdieu hablaba de actividades impulsadas por el «interés desinteresado» basado en el carácter vocacional de la actividad que compromete al individuo con el ejercicio de una pasión²⁵. Frente al desconocimiento formal y general de la cerámica, numerosos talleres realizan un trabajo de mediación de la cerámica en cuanto a procesos, materiales, saberes, éticas y temporalidades. Al efectuar estas tareas, ambas artistas asumen de manera directa el rol que se atribuye a los intermediarios del arte, que consiste en sensibilizar a nuevos clientes, nuevos públicos del arte, futuros coleccionistas o ceramófilos, o curiosos frente al valor del objeto único. La visita del taller de cerámica se torna una práctica cultural y de educación no formal, donde circula el imaginario y la cultura del oficio y cuya retórica puede leerse desde una poética y simbólica de la materia, del gesto, de «aquello que sabe la mano»²⁶.



Sofía Ullauri en el torno, 2020.

²⁵ Christian Chevandier, «Vocation professionnelle: un concept efficient pour le xxe siècle?», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, n.º 116-3 (2009): 95-108.

²⁶ Hacemos referencia al libro de Richard Sennett, *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat* (París: Albin Michel, 2010).

La práctica de un oficio artesanal y artístico es considerado gratificante, y dicha satisfacción se vincula con la dimensión técnica. La relación que Sofía y Natalia mantienen con la técnica y la materialidad difieren, en particular, sobre lo que ambas llaman la «alquimia» de la cerámica. Natalia acepta la sorpresa, pero esta no es el corazón de su trabajo, prefiriendo controlar el proceso y anticipar el resultado. Sofía encuentra en el ejercicio de formulación de recetas una suerte de «magia», cuya sorpresa le procura incesantes sentimientos de asombro y de contento. El primer enfoque se articula a la perspectiva antropológica de la técnica que ha demostrado que los ceramistas, como otros artistas, artesanos, así como músicos o artistas circenses²⁷, hacen bien lo que hacen no solo para sus compradores o usuarios finales, sino para el reconocimiento de sus colegas, puesto que el gesto técnico, virtuoso, preciso, eficaz y bien hecho es visible para quien es capaz de leerlo en el objeto. La prevalencia de la retórica técnica presupone, por lo tanto, el acceso a un público experto y de especialistas. El segundo enfoque hace referencia al discurso artificador, desde el arte contemporáneo, que convoca una desespecialización²⁸, un uso «libre» y experimental de la técnica a partir del cual nacen nuevas tradiciones.

Conclusiones: estrategias y paradojas en la cerámica contemporánea

Ser artista es un acto político. Afirmar ser parte de la familia de la cerámica es asumir plenamente un combate frente a las jerarquías artísticas históricamente excluyentes. El amor por la cerámica o

27 Victor A. Stoichita, «Entre prouesse et dérision», *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, n.º 35 (2011), <http://ateliers.revues.org/8793>.

28 Refiriéndose al pensamiento de Glenn Adamson, autor del libro *Thinking Beyond Craft*, quien considera un nuevo orden en la creación, libre de categorizaciones y donde la interacción entre la idea, la mano, la herramienta y el material son el centro de la creatividad.

ceramofilia, un neologismo²⁹ que surge dentro del tercer momento de artificación, describe una filosofía de vida conectada con valores simbólicos, históricos, materiales y técnicos y juega un rol activo en la prescripción y la defensa de los sistemas narrativos y las representaciones sociales que sostienen este mundo.

La comunidad de la cerámica, tanto la ecuatoriana como la francesa, se compone como un mundo pequeño y en plena expansión, marcado por un fuerte grado de interconexiones humanas, lazos solidarios y conocimientos técnicos y una transferencia mundial de convenciones artísticas, estéticas y mercantiles a la base de una subeconomía del arte actual. Esta se caracteriza por una limitada acción de los intermediarios artísticos, se desarrolla y evoluciona gracias al apego, el compromiso y la acción de los ceramófilos, que son los ceramistas, coleccionistas (grandes y pequeños), galeristas, estudiantes, quienes han llevado adelante las batallas por la artificación y los procesos concomitantes de patrimonialización de su especificidad técnica.

La cerámica existe como un mundo del arte atravesado por dos vertientes en principio en oposición: el patrimonial (artesanal) y el artístico, que cohabitan sin anularse mutuamente. Su ambivalencia es percibida como una inestabilidad, pero es también afirmada como una de sus fuerzas. La intersección entre estos dos regímenes pone a prueba la gramática de la cultura cerámica, pero también del arte contemporáneo de forma recíproca: la artesanía da valor al arte y el arte contemporáneo contribuye a revalorizar la artesanía dentro de los mundos del arte³⁰. Es por esto que los objetos no son únicamente el resultado de operaciones técnicas sobre la materia, sino que responden a las intenciones de sus «hacedores», de sus trayectorias, y contienen las historias individuales y subjetivas que les modelan.

29 Se generaliza gracias a un club de coleccionistas en Francia, Les Céramophiles: www.lesceramophiles.org

30 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, vol. 1, Champs. Arts 648 (París: Flammarion, 1988).

Bibliografía citada

- Adamson, Glenn. *Thinking through Craft*. Oxford, Reino Unido: Berg, 2007.
- Bajard, Flora. «L'artification inachevée de la céramique d'art en France: retournement du stigmaté et production de la norme artistique». 2016.
- . *Les céramistes d'art en France: sens du travail et styles de vie*. 2018.
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. 1 vol. Champs. Arts 648. París: Flammarion, 1988.
- Cevallos, Pamela. «Arte, antropología y apropiaciones: reflexiones desde la práctica artística», s. f.
- . *La intransigencia de los objetos: la galería siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979*. Quito: Hominem, 2013.
- Chevandier, Christian. «Vocation professionnelle: un concept efficient pour le xxe siècle ?». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, n.º 116-3 (2009): 95-108.
- Davallon, Jean. «Mémoire et patrimoine: pour une approche des régimes de patrimonialisation». En *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Editado por Vera Dodebei y Cécile Tardy. Marsella: OpenEdition Press, 2015. <http://books.openedition.org/oep/444>.
- Francblin, Catherine. «Ceramics, de Rodin à Schütte». *Artpress*, n.º 433 (mayo de 2016): 26.
- Gaudichon, Bruno y Joséphine Matamoros. *Picasso céramiste et la Méditerranée*. París: Editions Gallimard, 2013.
- Gomezjurado, Mauricio Naranjo. *Pujilí: alfarería tradicional*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1988.
- Hanaor, Cigalle, Rob Barnard, Natasha Daintry y Clare Twomey. *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*. Londres: Black Dog, 2007.
- Heinich, Nathalie y Roberta Shapiro. *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

- Jourdain, Anne. *Du coeur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France. Socio-histoires*. París: Belin, 2014.
- Kennedy, Alexandra. *Cerámica colonial y vida cotidiana*. 1990.
 ---. *La cerámica en el Ecuador. Proyecto para un museo*. 1987.
- Lara, Catherine. «Catálogo de la exposición “Presencia del pasado: la alfarería contemporánea del Austro ecuatoriano” (français / español)». *Revista Yachac*, n.º 13. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2015). <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01538947>.
- . «Enfoque tecnológico, cerámica y supervivencia de prácticas precolombinas: el ejemplo cañari (Ecuador)». *Bulletin de l'Institut Français D'études Andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 107-127.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, y Séverine Sofio. *Les stratégies de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Archives Contemporaines, 2014.
- Sennett, Richard. *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*. París: Albin Michel, 2010.
- Serrano Ayala, Sthefano. «Técnicas de producción cerámica de Imbabura: una reflexión arqueológica y de saberes locales en la Sierra Norte del Ecuador». *Bulletin de l'Institut Français D'études Andines*, n.º 49 (1) (1 de abril de 2020): 63-84.
- Stoichita, Victor A. «Entre prouesse et dérision». *Ateliers d'anthropologie*. *Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, n.º 35 (2011). <http://ateliers.revues.org/8793>.
- Ullauri Lloré, Elisa. «Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo». *Index, Revista De Arte Contemporáneo*, n.º 5 (2018): 130-135.
- Viatte, Germain y Musée du quai Branly (eds.). *L'esprit mingei au Japon*. Arles, Francia: Actes Sud, 2008.
- Zapata, Cristóbal, y Alexandra Kennedy-Troya. «El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador». *El Alma de La Tierra. Eduardo Vega y La Cerámica En El Ecuador*. 2012.