

PROYECTO FONDART N° 15573  
Quinchamalí en el Imaginario Nacional

RESPONSABLE  
Nury González

CO-EJECUTORES  
M. Lissette Martínez  
Claudia Machuca  
Manuela Thayer  
Cristóbal Vallejos  
Viviana Hormazábal

FOTOGRAFÍA  
Claudia Machuca  
Equipo MARGEN

INVESTIGACIÓN  
Cristóbal Vallejos  
Viviana Hormazabal  
M. Lissette Martínez

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN  
M. Lissette Martínez

ASISTENTE DE DEPÓSITO  
Guido Zamorano

REGISTRO DOCUMENTAL  
Manuela Thayer

ASISTENTE  
Paloma Llambías

ESTUDIO IMAGENEOLÓGICO DE PIEZAS DE CERÁMICA  
Centro de Imagenología  
Hospital Clínico, Universidad de Chile (HCUCH)

ESTUDIO DE CARACTERIZACIÓN DE MUESTRAS CERÁMICAS  
Laboratorio de Microscopía Electrónica USACH

AGRADECIMIENTOS MUY ESPECIALES PARA

Patricia Velasco, viuda de Nemesio Antúnez  
Fernando Sáez, Director Fundación Pablo Neruda  
Rosa Devés, Prorectora Universidad de Chile

PARA CADA UNO DE LOS ALFAREROS DE QUINCHAMALÍ Y  
SANTA CRUZ CUCA QUE GENEROSAMENTE NOS RECIBIERON,  
COMPARTIERON SU TIEMPO Y SUS SABERES PARA REALIZAR  
ESTE PROYECTO:

Riola Castro, Teorinda Serón, Mónica Venegas, Victorina Gallegos,  
Gloria Carrera, Flor Caro, Cecilia Montti, Armando Jara, Daniel Villeuta,  
la Unión de Artesanos en Greda Quinchamalí UAGQ, los Artesanos  
Independientes de Quinchamalí y Honorinda Pérez, Luis Henríquez y  
Mónica Vielma, artesanos de Santa Cruz de Cuca

Victor Zapata y todo el equipo del Centro de Imagenología, HCUCH  
Gladys Olivares, Laboratorio de Microscopía Electrónica, USACH

A Paulette Naulin, Laboratorio Biología de Plantas, Departamento  
Silvicultura y Conservación de la Naturaleza, Facultad Ciencias Forestales y  
Conservación de la Naturaleza, Universidad de Chile

A Yolanda Pérez de Artesanías Yoly y Luis Guzmán quién nos traslado  
con paciencia por las tierras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca



QUINCHAMALÍ EN EL IMAGINARIO NACIONAL

# QUINCHAMALÍ EN EL IMAGINARIO NACIONAL





QUINCHAMALÍ EN EL  
IMAGINARIO NACIONAL



# ÍNDICE

ESTA PUBLICACIÓN ES PARTE DEL  
PROYECTO FONDART 2012  
“QUINCHAMALÍ EN EL IMAGINARIO NACIONAL”

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO,  
TOMÁS LAGO – MAPA,  
FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE CHILE

**DIRECTORA:**  
NURY GONZÁLEZ

**CONSERVADORA Y RESTAURADORA:**  
M. Lissette Martínez

**ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN:**  
Camila Caris

**Fotógrafa:**  
Claudia Machuca  
Equipo MARGEN

**Asistente:**  
Viviana Hormazábal

**Sala MAPA/GAM:**  
Deysi Cruz  
Wladimir Bernechea  
Giannina Tapia

**Asistente de Depósito:**  
Guido Zamorano

PUBLICACIÓN N° 3, MARZO DEL 2013  
“Quinchamalí en el Imaginario Nacional”

© Inscripción N°  
ISBN 978-956-351-891-7  
derechos reservados  
Abril 2013

Primera edición  
800 ej.

**EDITORA:**  
Nury González

**TEXTOS:**  
Pablo Neruda  
Nury González  
Viviana Hormazábal  
Cristóbal Vallejos  
Lissette Martínez

**FOTOGRAFÍAS:**  
Claudia Machuca

**VIDEO DOCUMENTAL:**  
Manuela Thayer  
Paloma Llambías

**TRADUCCIÓN:**  
Kristina Cordero

**DISEÑO:**  
M. Isabel del Río

**IMPRESIÓN:**  
Quad/Graphics

<b>UNA SEÑORA DE BARRO</b> PABLO NERUDA	8
<b>QUINCHAMALÍ EN EL IMAGINARIO NACIONAL</b> NURY GONZÁLEZ	10
<b>LA TRADICIÓN ALFARERA DE QUINCHAMALÍ</b> Panorama actual de la cerámica negra en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca VIVIANA HORMAZÁBAL	20
<b>COLECCIÓN DE CERÁMICA DE QUINCHAMALÍ Y SANTA CRUZ DE CUCA</b> Colección Museo MAPA, Facultad de Artes, Universidad de Chile	48
<b>HUELLAS, PERSISTENCIA Y MEMORIA</b> Notas frente a Quichamali CRISTÓBAL VALLEJOS	170
<b>LITOGRAFÍAS QUINCHAMALINAS DE NEMESIO ANTÚNEZ</b> VIVIANA HORMAZÁBAL	184
<b>COLECCIÓN DE CERÁMICA QUINCHAMALINA DEL MUSEO MAPA</b> LISSETTE MARTÍNEZ	196
<b>TEXTOS TRADUCIDOS AL INGLÉS</b>	224



## UNA SEÑORA DE BARRO<sup>1</sup>

**QUE ME PERDONE** Marta Colvin, pero la mejor obra escultórica chilena que yo conozco es una “mona con guitarra”, de greda, una de las tantas que se han hecho en el ombligo mundial de la cerámica: Quinchamalí. Esta señora de la guitarra es más alta y más ancha que las acostumbradas. Es difícil la ejecución de este gran tamaño, me contaron las artesanas, las loceras. Ésa la hizo una campesina de casi cien años, que murió hace ya tiempo. Resultó tan bella, que viajó a Nueva York en esos años, y se mostró en la Exposición Universal. Ahora me mira desde la mesa más importante de mi casa. Yo no dejo de consultarla. La llamo la Madre Tierra. Tiene redondez de colina, sombras quedan las nubes de estío sobre el barbecho y, a pesar de haber navegado por los mares, conserva ínclito olor a barro, a barro de Chile.

Me contaron las loceras que para su trabajo deben mezclar la greda con hierbas, y que ese negro puro y opaco de los cacharros quinchamaleros se lo dan quemando bosta de vaca. Se me quejaron entonces de lo caro que

---

<sup>1</sup> Pablo Neruda: Obras completas V (nerudiana dispersa II 1922-1973). Galaxia Gutenberg Ed. 1ª Edición, Barcelona, España, 2002, p 170-172. Originalmente Publicado en Revista Ercilla nº 1724, 03/07/1968.

les cobraba por la bosta silvestre el dueño de los fundos. Nunca pude alcanzar tanta influencia como para rebajar el precio del estiércol de vaca para las escultoras de Quinchamalí. Y aunque sea humildísima esta petición a los poderes mayúsculos, ojalá que la Reforma Agraria regale este producto a las transformadoras del barro con tanta sencillez como lo haría una vaca. La verdad es que esta cerámica nuestra es lo más ilustre que tenemos. El único regalo que le hice a Picasso fue un chanchito negro, alcancía, juguete, aroma chillanejo, creación de la insigne locera Práxedes Caro.

Con espuelas y ponchos, con pulseras de Panimávida, con sirenas de Florida, cantaritos de Pomaire, se alimenta nuestro orgullo perezoso. Porque se producen como el agua, se divulgan sin hacer ruido, son artes ilustres y utilitarias, desinteresadas y olorosas, que viven no se sabe cómo, ni se sabe de qué, pero que nos representan en humildad, en profundidad, en fragancia.

Por eso pienso que entre los tristísimos museos de Santiago el único encantador es el que luce sus tesoros en el Cerro Santa Lucía. Lo creó el escritor Tomás Lago, hace muchos años, en un acto de amor que ha seguido proliferando en tantas bellas colecciones reunidas. Yo mismo anduve en tierras mexicanas buscando con el genial Rodolfo Ayala, el loco Ayala, por iglesias y mercados, palacios y cachureos, objetos escogidos y violentos, que hoy engrandecen a este museo de la delicia.

Yo he sido apasionado de estas creaciones anónimas y me catalogo, a veces, en cuanto a mi poética, como alfarero, panadero o carpintero. Sin mano no existe el

hombre, no hay estilo. Pretendía siempre que mi poesía fuera artesánica, antilibresca, porque hasta los sueños nacen de las manos. Y este arte popular, que fue guardado y expuesto con orgullo y amor en nuestro mejor museo, revela, más allá de los museos históricos, que lo más verdadero es lo viviente, y que las obras del pueblo tienen una eternidad no menos ardiente que las de los héroes.

La patria es destruida constantemente. Los destructores están adentro de nosotros. Nos alimentamos del incendio y del aniquilamiento. Las selvas cayeron quemadas: el maravilloso bosque chileno es sólo una mancha de lágrimas en mi corazón. Las rocas más hermosas del mundo estallan dinamitadas en nuestro litoral. Ostiones, choros, perdices, erizos, son perseguidos como enemigos, para extirparlos pronto, para borrarlos del planeta. Los ignorantes dicen de nuestras depredaciones: "Le salió el indio". Mentira. El araucano nombró al canelo rey de la tierra. Y no combatió sino a los invasores. Los chilenos combatimos todo lo nuestro y, por desdicha, lo mejor. Nunca he sentido tanta vergüenza como cuando vi en los libros de ornitología, en donde queda indicado el habitat de cada especie, una descripción del loro chileno: "Tricahue. Especie casi extinguida". No digo aquí el sitio donde se ocultan los últimos ejemplares de este pájaro magnífico, para evitar su exterminio.

Ahora me cuentan que en estos días una chispa de nuestra "revolución cultural" ha llegado hasta el Museo de Arte Popular y pretende destruirlo.

Que el canelo araucano, dios de las selvas, nos proteja.



**Quinchamáli en el  
Imaginario Nacional**

Quinchamalium majus



# QUINCHAMALÍ EN EL IMAGINARIO NACIONAL

Nury González

La presente publicación es el resultado de una investigación –financiada gracias al Proyecto Fondart N° 15573 del año 2012–, cuyo objetivo principal fue poner en visibilidad el trabajo alfarero de la pequeña localidad de Quinchamalí, mediante la exhibición de una parte relevante de la colección que de estas piezas conserva el Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (MAPA).

El eje de orientación de este trabajo investigativo fue indagar la naturaleza singular de la fábrica de objetos quinchamalinos y el arrastre que producen, adherida a los brillos negros y opacos de sus reconocidas siluetas, de una cierta esencia del imaginario nacional. Misma fuerza de gravedad en la que quedaron rotando como astros del mismo cielo artístico, el poeta Pablo Neruda y su amigo, el pintor y grabador Nemesio Antúnez. Esta

investigación continúa y se habilita por la investigación que el mismo Tomás Lago realizara en 1956 en la misma localidad de Quinchamalí, surgiendo de ahí el inicio de esta singular y valiosísima colección.

El proyecto contempló el 'levantamiento' de las 400 piezas de la colección original del MAPA, cuya data de ingresos de mediados de los años 50. Sin embargo, en el transcurso de la investigación y por propios testimonios de las alfareras de Quinchamalí, que guardan la 'memoria técnica' del oficio transmitida de madres a hijas, se llegó a reconocer piezas que por la delicadeza de los trazos dibujísticos y la liviandad del material cerámico, corresponderían a sus ancestros que trabajaron allí, a finales del s. XIX.

El levantamiento de las piezas de la colección del MAPA significó fotografiarlas de acuerdo a un protocolo preestablecido, medirlas, pesarlas, restaurarlas, y examinarlas mediante técnicas 'imagenológicas', lo que fue posible gracias a la colaboración del Centro de Imagenología del Hospital Clínico de la Universidad de Chile. Junto a lo anterior, se hicieron análisis de 'microscopía electrónica de barrido' en el Departamento de Ingeniería Metalúrgica de la USACH. Estos análisis permitieron estable-

cer los modos de construcción, manipulación y cocción del material cerámico, así como permitió describir los cambios materiales y técnicos en la actividad alfarera de Quinchamalí, en los últimos 60 años.

Una vez 'levantada' la colección, se hizo un análisis formal con el fin de clasificar y seleccionar lo que se llamó 'piezas cabeza de serie'. Para ello, fue de gran ayuda la clasificación realizada, a finales de los años 50, por Bernardo Valenzuela Rojas, trabajo publicado en "Los Archivos del Folklore Chileno", que según los especialistas se encuentra aún vigente.

El proyecto contempló también, cuatro viajes a terreno, que se realizaron en el otoño, el invierno y la primavera de 2012. En estas visitas del equipo del MAPA se logró una estrecha vinculación con la "Unión de Artesanos en Greda Quinchamalí" (UAGQ), así como con otros artesanos que trabajan en forma independiente. Constatamos que la mayor parte de la loza utilitaria se realiza históricamente en Santa Cruz de Cuca, localidad que colinda con la de Quinchamalí. Se hicieron largas entrevistas y se pudo hacer la descripción –de manera textual y visual– de todo el ciclo del proceso de producción, publicado in extenso en este libro y registrado en dos video-documentales



Reunión con artesanas | Sede Unión de Artesanos en Greda Quinchamalí UAGQ | 2012



Mónica Venegas | Museo MAPA | Santiago | 2012

realizados como parte del proyecto. Se llevaron registros fotográficos de las 'piezas cabeza de serie' para su contrastación con el actual trabajo de las alfareras, y se adquirieron 188 nuevas piezas para la colección. Invitamos a las artesanas a Santiago para que conocieran la Colección de piezas de Quinchamalí que conserva el MAPA. En esta visita las alfareras nos entregaron información valiosa sobre la autoría de muchas piezas y pudieron conocer por primera vez –recién en este invierno de 2012– el mural y el mosaico con motivos quinchamalinos del pasaje Juan Montero en calle Huérfanos esquina San Antonio, realizado en los años 50 por Nemesio Antúnez. Pudimos constatar el enorme aprecio de las alfareras por el trabajo de conservación y puesta en valor de las piezas de Quinchamalí realizado por la Universidad de Chile durante más de medio siglo.

La croma roja y amarilla que estructuró el montaje de la exposición realizada en nuestra sala MAPA en el GAM distingue el emplazamiento de las piezas originales de la colección de aquéllas de reciente factura adquiridas gracias a este proyecto. El emblema de esta muestra –su bandera–, está configurado, sin duda, por la "señora de la guitarra" que Neruda donó a este Museo,

en tanto su horizonte, lo constituye la colección completa de litografías quinchamalinas del artista Nemesio Antúnez.

En el montaje se tuvo cuidado de no avasallar con el barullo metropolitano la calma de los originarios espacios de la heredad –Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca–, en donde estos delicados objetos fueron imaginados y fabricados, permitiéndole al espectador desenfocar por un momento la mirada sobre el vórtice de las grandes historias para re-enfocarla en las texturas y en el brillo opaco y mínimo de la superficie manual de estos objetos, que a despecho de ser incausados, intrascendentes, de mera utilidad hogareña o simbólica, logran traspasar con la gracia de lo gratuito todas las épocas de la historia, enhebrando en el nombre de sus figuras toda la historia de los estilos.





La tradición alfarera  
de Quinchamalí



## LA TRADICIÓN ALFARERA DE QUINCHAMALÍ

### PANORAMA ACTUAL DE LA CERÁMICA NEGRA EN QUINCHAMALÍ Y SANTA CRUZ DE CUCA

Viviana Hormazábal

**E**l primer habitante de estas tierras habría sido un cacique mapuche llamado Quinchamalí, a quien el poblado debe su nombre. En un pequeño ensayo dentro de una investigación de Tomás Lago –nacido en Chillán en 1903 y fundador del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile (1944)- titulada *Cerámica de Quinchamalí* (1958), el chillanejo Juan Zárate sostiene que el origen toponímico de la localidad está en una hierba medicinal cuyo nombre científico es *Quinchamalium majus*. Un pasaje de la *Historia General del Reyno de Chile* (1877) de Diego de Rosales unifica la creencia popular con el planteamiento de Zárate, y a la vez los respalda: “Sea la primera y la reina de todas las yerbas, por sus virtudes y por vestirse de púrpura su flor, la yerba llamada de los naturales Quinchamalí, la qual tomó este nombre de un cacique, grande herbolario, que usaba della para muchas curas, y es

*célebre entre los naturales y oy de los españoles por sus virtudes particulares.*<sup>1</sup>

Quinchamalí, localidad situada a unos 30 Km. al suroeste de Chillán, es -como su slogan lo señala- *una tierra de alfareras*. A poco andar entre las casas, viñas y cerezos, se despliega la línea férrea, indicando el límite entre el sector septentrional y las tierras meridionales. Avanzando hacia el sur, internándose en los cerros, se encuentra Santa Cruz de Cuca, pequeño caserío donde también se elabora cerámica. Las añosas construcciones de adobe, los retorcidos troncos de viejos viñedos y las grandes tinajas que adornan los patios manifiestan la lejana época a la que se remonta el pueblo.

Los registros históricos más antiguos señalan que entre 1601 y 1602 se construyó el fuerte Quinchamalí para proteger la ciudad de Chillán, cuya primera fundación fue en 1580. Al cabo de medio siglo ambos fueron desocupados debido al constante

asedio mapuche. Con la segunda fundación de Chillán en 1664, Quinchamalí comenzó a florecer como pequeño poblado agrícola. Bernardo Valenzuela sostiene que durante la Colonia el sector era habitado por *“una reducción de indios Pehuenches o Mapuches, que dejaron sentada fama de hábiles artesanos alfareros.”*<sup>2</sup> Según Reinaldo Muñoz Olave, hacia 1751 habitaban las zonas de Quinchamalí grupos *“...mapuches y su cacique Mitimpillán...”*<sup>3</sup> Las fuentes históricas revelan el mestizaje que, aunque lejano en el tiempo, aún vemos en su gente y prácticas culturales.

La tradición alfarera de *Quinchamalí*<sup>4</sup> es tan antigua como el pueblo mismo. A pesar de los años, se conservan intactos cada uno de los pasos del largo *proceso de la greda* que heredaron *de los antiguos*. En Quinchamalí, las artesanas están agrupadas en la *Unión de Artesanos en Greda, Quinchamalí*<sup>5</sup> (UAGQ), que funciona con

<sup>1</sup> MONTECINO, Sonia, *Quinchamalí: Reino de mujeres*, Ediciones CEM, Santiago, 1986, p. 14.

<sup>2</sup> VALENZUELA, Bernardo, “La cerámica folklórica de Quinchamalí”, *En: Archivos del Folklore Chileno*, nº 8, Universidad de Chile, Santiago, 1957, p. 28.

<sup>3</sup> LAGO, Tomás, *Cerámica de Quinchamalí, Edición especial de Revista de Arte*, nº 11-12, Universidad de Chile, Santiago, 1958, p. 52.

<sup>4</sup> Usamos la voz *Quinchamalí* para hacer referencia a la tradición cultural que unifica a la cerámica de Santa Cruz de Cuca y Quinchamalí.



unos 40 inscritos. Además, existe un grupo que trabaja paralelo a la UAGQ encabezadas por Gastón Montti.

La loza de Santa Cruz de Cuca se ha visto ensombrecida por la fama de Quinchamalí. Sin embargo, de Santa Cruz de Cuca son las *lozas grandes* -utilitarias o de *línea abierta*- como fuentes, ollas, callanas, azafates, pailas y platos. Investigadores locales señalan que *"tampoco sabemos mucho de cómo nació acá, ni quién descubrió la greda (...) Mi abuelita me decía que la abuela de ella, hacía loza y hacía unas lozas grandes, no hacían lozas chicas. Hacían unas ollas grandes (...) Hacían los platos de greda, los cántaros de greda para hervir el agua (...) Antes no se conocía por ejemplo: ni la porcelana, ni el aluminio, ni los lavatorios, ni nada de eso. Era solamente rústico, todo rústico de greda. O sea que la greda nace para el uso de la gente."*<sup>6</sup> Que en Santa Cruz de Cuca se elaboren objetos útiles revela el mantenimiento y conservación de una muy antigua tradición. Seguramente mapuche.

Es en Quinchamalí, al norte de la línea férrea, donde se hace la *loza chica* -decorativa, ornamental o de *línea cerrada*-. Si bien esta distribución de lo utilitario por el sur y lo ornamental por el norte es actualmente más flexible, pues existen casos de artesanas que trabajan ambas líneas independiente del sector de origen, en los estudios realizados en los años 50<sup>7</sup> esta división se advertía más determinante y marcada.

Investigando relatos de artesanas norteñas y sureñas que en los 50' tuvieron su época de mayor productividad, nos dimos cuenta que había una unidad formal en la loza *quinchamalina* y *cuqueña*: la *línea abierta* de la loza utilitaria. La que entre fines del siglo XIX y principios del XX sufrió un giro hacia lo decorativo. Consecuencia, tal vez, del contacto de las campesinas con el mundo urbano y de la exportación de sus trabajos al Mercado de Chillán, que comenzó después de 1907 cuando se inició la construcción del ramal férreo a Tomé. Extensión que logró

<sup>5</sup> Actualmente es presidida por Mónica Venegas, la secretaría está a cargo de Victorina Gallegos, Cecilia Montti maneja la tesorería y Claudina Sandoval y Teorinda Serón son sus directoras.

<sup>6</sup> TAC, *Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla*, Impresión Arancibia hnos., Santiago, 1987, p. 94.

<sup>7</sup> Se trata de las investigaciones de Bernardo Valenzuela (1957) y Tomás Lago (1958). A lo largo del texto serán citadas a modo de contrapunto con la información ahora recogida.

conectar Quinchamalí con la ciudad en 1909, cuando se levanta la subestación del cercano pueblo de Colliguay. Tomás Lago sostiene que fue el Mercado *"...el que ha determinado en última instancia, con su presión económica, la aparición y desarrollo de estos objetos artesanales."*<sup>8</sup>

Quizá la tendencia decorativa se originó en Santa Cruz de Cuca, pues las primeras obras registradas en esta dirección son obra de artesanas meridionales. Es el caso de Encarnación Zapata -o Marinao- (¿?-1958, se dice que vivió más de 100 años), primera artesana registrada en elaborar la *guitarra*. Honorinda Vielma, (1913-2002), cuqueña que trabajaba cerámica utilitaria, comentaba que su *"abuelita, María Vidal, trabajaba la greda también, hacía de todo, hasta esas cantoras que hay que están con guitarra. Muy linda loza hacía, toda dibujada."*<sup>9</sup> Lo más probable es que María haya sido de la generación de Encarnación.

Práxedes Caro (1914-1994) afamada alfarera norteña y especialista en loza decorativa, decía que su *"abuelita hacía pura loza*

*grande, hacía callanas, fuentes..."*<sup>10</sup> Agrega que *"había una viejita que vivía pa' Santa Cruz, esa viejita hizo una guitarrera, chiquitita la hizo pero guatona, entonces después la hizo más grandecita, tal que ya hizo una bien grande, y de ahí nadie hizo más, ni las hijas aprendieron a hacer, y después ella murió, se acabó. Y yo después en un papel que había, escribí lo que era la guitarrera, entonces yo hice guitarrera (...), después toítas empezaron a hacer guitarrera..."*<sup>11</sup> No es posible explicar por qué la tendencia ornamental no tuvo mayor revuelo entre las vecinas sureñas e influyó más en las septentrionales, pero la resistencia a la innovación, el traspaso de generación en generación y la intimidad del trabajo de la alfarera habrían sustentado la conservación de la línea utilitaria en el sur.

Este es un saber de heredad madre-hija en todos sus aspectos y procesos. La madre traspasaba su conocimiento a su prole por experiencia y convivencia diaria con el oficio. Práxedes Caro decía que su madre, Petrona Antigüeno, *"...se puso a*

<sup>8</sup> TOMÁS, L., op. cit., p. 6.

<sup>9</sup> MONTECINO, Sonia, *Historias de vida de Mujeres de Quinchamalí*, Ediciones CEM, Santiago, 1985, p. 48.

<sup>10</sup> MONTECINO, S., op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> MONTECINO, S., op. cit., p. 8.



locear y aprendió a trabajar sola ella. Claro, donde miraba, pero son las manos las que aprenden, es como aprender a leer, la que tiene buena memoria aprende altiro..."<sup>12</sup> Tal como lo explica Práxedes, la greda está en la naturaleza de las quinchamalinas. Este traspaso es tan fundamental que las artesanas hoy en día reconocen la familia a la que pertenece la pieza. La forma de modelar, las figuras y la decoración marcan un linaje.

La tradición dicta una sucesión familiar del oficio, pero a mediados de los 80' se perfiló una alternativa para quienes querían aprender pero no pertenecían a una familia de artesanos. Debido a la pobreza existente, Cáritas Chile creó un sistema que premiaba la organización comunitaria con un pago simbólico: un paquete de alimentos no perecibles. Como lo más representativo del lugar era la cerámica, se crearon talleres para los interesados en el oficio. En 1987, Buenaventura Ulloa<sup>13</sup> propone que el taller sea una *Escuela de Recuperación de la Artesanía*. El objetivo era recopilar piezas antiguas entre las familias de Quinchamalí que ya no se modelaran. Se formaron

<sup>12</sup> MONTECINO, S., op. cit., p. 7.

<sup>13</sup> No era locera, pero siempre abogó por la difusión del trabajo de sus vecinas. Las alfareras hablan de ella como su *embajadora*.





cuatro grupos: juegos de té, azafates, ollas y jinetes. La particularidad del taller y que legitima la herencia cultural de quienes allí participaron es que las maestras fueron las *artesanas históricas*. Así, a la relación madre-hija se sumó la de maestra-discípula.

Este cambio de ambiente de aprendizaje del hogar a una *Escuela* ayudó a que la distribución de las piezas de *línea cerrada* y *abierta* se flexibilizara. Familias que por generaciones trabajaron en una sola línea expandieron su espectro de conocimientos. Mujeres del norte aprendieron las técnicas de las del sur, y viceversa. El saber de ambos sectores se horizontalizó y es de dominio popular.

Constatamos que el oficio de la locera no es tan personal e individualista. Si bien existe la noción de autor de la obra, es decir, el que la modela; en la práctica, la artesana no siempre trabaja sola. En primer lugar, está la *componedora*, quien pule y bruñe. En algunos casos se trata de amigas o familiares que se ayudan desinteresadamente. Pero en otros, ocurre la compra de objetos modelados para *componerlos* y revenderlos una vez terminados. La *componedora* ya era mencionada en las investigaciones de los años 50'; en ese entonces se pagaba con el derecho a quedarse con

la mitad de las piezas trabajadas. Quizá este oficio nació por la necesidad de maximizar la producción debido a una demanda de loza más alta. En segundo lugar, la fuerte presencia masculina. No solo como padre, sino como compañero en el oficio. El marido, al lado de su mujer, es partícipe activo de todo el proceso de la greda. Ya sea colectando la materia prima, pisando la greda, *componiendo*, cociendo o vendiendo. Aspecto nuevo, pues antiguamente la soltería femenina era común.

Pero la figura masculina ingresa también al mundo de la greda como artesano modelador y creador. Esto marca una diferencia con respecto al pasado, donde la mujer reinaba indiscutidamente sobre lo telúrico. Encontramos sólo una referencia a un loceero activo en los años 50': Lolo Guzmán. Sin embargo, a medida que avanzamos al presente, van apareciendo cada vez más hombres que *componían* y/o modelaban.<sup>14</sup> Tal vez siempre los hubo, pero no fueron registrados debido a las burlas de las que podían ser objeto al dedicarse a un oficio dominado por la mujer. Al contrario, hoy, el hombre que trabaja en la greda se muestra como tal

y se siente orgulloso de ello. Sin embargo, el escaso ingreso monetario que perciben les hace dedicarse a la agricultura u otros oficios y a locear en sus *tiempos libres*.

Respecto a la obtención de la materia prima, las artesanas nos revelan una grave problemática. La arcilla siempre fue extraída del Fundo San Vicente, que pertenecía a la familia Fuentes. Luego de fallecido su último heredero Nelson Fuentes, los terrenos fueron vendidos a una Forestal y fueron cercados. Las artesanas ven una necesidad urgente de que el Alcalde gestione fondos para comprar la hectárea de terreno donde se ubica la mina para que todos puedan acceder a ella sin problemas. Lo que no ha dado frutos. Estas circunstancias han obligado a los alfareros del pueblo a comprar la greda o extraerla sin autorización.<sup>15</sup> Además, con la transformación de los grandes fundos se perdieron las facilidades para obtener el guano, por el que también deben pagar. La consecuencia inmediata ha sido el alza del precio de la cerámica.

En lo que a venta de loza concierne, antiguamente, las artesanas tenían dos alternativas: entregarlas en el Mercado de Chillán

<sup>14</sup> Estas referencias aparecen en *Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla* (1987) y *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos* (1994).

<sup>15</sup> Las alfareras nos cuentan que antaño el pago era a cambio de piezas. Sin embargo, Tomás Lago, en *Cerámica de Quinchamalí* (1958), señalaba que las artesanas pagaban por la greda o, simplemente, la robaban.





Armando Jara | Quinchamalí | 2012

o *conchabarla*. El *conchabo* era una especie de trueque. Por ejemplo, se cambiaba una olla por las legumbres o cereales que en ella cupieran. Ahora, cuando se han erradicado casi completamente este tipo de prácticas deben entregar sus piezas al juego del libre mercado. Pero, con el alza de sus precios, los comerciantes del Mercado de Chillán están comprando cada vez menos. Por esto, las alfareras venden directamente sus productos –a turistas y/o Artesanías de Chile– o entregan en locales de Quinchamalí.<sup>16</sup>

Las alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca trabajan todo el proceso de la greda exactamente igual a como sus madres, abuelas y bisabuelas lo hacían, un trabajo 100% manual. Este es su bien patrimonial máspreciado y donde radica su diferencia con otros centros artesanales.<sup>17</sup> La línea troncal que identifica estilística y formalmente su artesanía se ha mantenido

y con los talleres pudieron rescatar aquellas formas que estaban siendo olvidadas. Las artesanas son concientes del valioso patrimonio que tienen en sus manos y trabajan por conservarlo. Pero también declaran estar abiertas a las innovaciones temáticas y formales, siempre y cuando estén *dentro de la línea* que las caracteriza.

La ceramista puede modelar lo que le venga a la mente, el único límite es la destreza de la ejecutora. Las formas que actualmente modelan son las que heredaron de sus antepasados<sup>18</sup> y algunas artesanas han introducido nuevas piezas. Dentro de la *línea cerrada* u ornamental existe un gran espectro formal y temático que agrupa figuras zoomorfas y antropomorfas, principalmente. Se puede modelar una sola figura o un grupo, dando un carácter más narrativo. La *línea abierta* o utilitaria no es menos versátil, todos los objetos funcionales para el hogar

<sup>16</sup> Artesanías Yoli, Artesanías La Guitarrera, Artesanías Isabel González, Artesanía Las Rosas, etc.

<sup>17</sup> Sin embargo, hay algunos artesanos que han introducido el torno y el horno. La decisión de trabajar con torno se funda en la mayor rapidez para modelar piezas. No invierten tanto tiempo ni tanta fuerza de trabajo y se obtienen buenos beneficios económicos. Además, el uso del horno los excluye de los problemas con la compra de guano.

<sup>18</sup> Tomás Lago, en *Cerámica de Quinchamalí* (1958), data los primeros registros de las formas típicas en la primera mitad del siglo XX. La forma más antigua de la zona norte es el chanco alcancía de tres patas, hecho por Prosperina Venegas entre los años 20' o 30'. La primera guitarrera salió de las manos de Encarnación Zapata a principios del siglo XX. Probablemente luego nacieron otras figuras zoomorfas como caprinos, aves y pescados. En 1935, Tomás Lago mandó hacer una vaca, la primera salida de manos *quinchamalinas*. Más tarde, Práxedes Caro, quien también hacía animales y guitarreras, modeló en los años 30' por vez primera los caballos con jinetes (montados por carabineros, huasos, mujeres, etc.), más tarde, hizo indias. Luego fue el turno de los bueyes con carreta, las parejas de bailarines y sapos.



Honorinda Pérez | Santa Cruz de Cuca | 2012



Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012



Gloria Carrera | Quinchamalí | 2012

pueden hacerse en greda. Existe también una rama miniaturista, donde se modelan objetos decorativos y utilitarios en escasos centímetros.

Es importante aclarar que las piezas decorativas son también utilitarias, salvo unas contadas excepciones. Por ejemplo, la figura de la guitarrera es una jarra, el chanchito es una alcancía y las miniaturas imitan estos rasgos utilitarios. Quizá sea sólo una solución de oficio para evitar quebraduras en la cocción. Pero esto nos revela una característica de la alfarería quinchamalina: su utilidad. Se debe justificar el tiempo invertido produciendo objetos que sirvan para algo. *“A mi me costó un gran esfuerzo convencer a una alfarera de que no hiciese una figura de hombre que no fuese alcancía, ni vaso, ni pisapapeles. Me miraba ella como si yo le mandase hacer algo prohibido, casi un capricho vergonzoso. Cuando me entregó ese hombre no me cobró. Si no servía para nada no podía valer nada tampoco.”*<sup>19</sup> Señalaba Tomás Lago. La excepción la marca José Daniel Villeuta, quien hace piezas enteramente decorativas.

En el marco del Proyecto se hizo un registro audiovisual de 10 alfareras/os. Entre

ellos está Riola Castro, alfarera norteña que con sus 83 años de edad hace parte de la antigua generación de artesanas siendo la única que continúa activa. Riola empezó a locear a los 15 años como componedora de Práxedes Caro. Luego, se fijó en cómo ella hacía sus *monos* y modeló sus propias piezas. Riola es famosa por sus jinetes y *huasos meando*, pero también hace caballos, *vacas parías*, *yuntas de bueyes*, chanchos alcancía, cabros, guitarreras, jarros pato, teteras, vasos y jarros. Su hija, Teorinda Serón, empezó a trabajar la greda cuando salió de la escuela y es la heredera de los conocimientos de Riola. Teorinda hace *de todo*: jinetes, *vacas parías*, *yuntas de bueyes*, caballos ensillados, chanchos, chanchito azucarero con cuchara y tapita, cabritos, chanchitos miniatura, guitarreras, especieros, mate con bombilla, teteras, jarritos, hace también cocodrilos y elefantes. Si bien Teorinda está casada, trabaja sola junto a su madre, quien nunca contrajo matrimonio.

Victorina del Carmen Gallegos Muñoz (1948) es del sector norte de Quinchamalí. Heredó el oficio de su mamá Mercedes Muñoz Montes (1923-2003). Su marido le ayuda pisando la greda y familiares

<sup>19</sup> WITKER, Alejandro, *Tomás Lago*, Universidad del Bío-Bío, Chillán, p. 90.

y amigas le componen piezas. Victorina fue maestra de loza decorativa en la *Escuela* y allí aprendió a elaborar la utilitaria (sus maestras fueron Lidia, Carmen y Chayito Caro). Hace piezas decorativas como guitarreras, pavos, cabros, pesebres, jinetes y utilitarias como jarros, ollas y tazas. Introdujo una nueva forma, la ocarina zoomorfa. En el 2011 fue merecedora del *Sello de Excelencia para la Artesanía* con una *Jarra negra*. Actualmente se encuentra trabajando para recuperar la livianeza que las antiguas piezas tenían.<sup>20</sup>

Mónica Venegas Rojas (1965) nació en Santiago y llegó a vivir al sector norte al contraer matrimonio con un quinchamalino. Aprendió cerámica decorativa y utilitaria en los talleres y trabaja ambas líneas por igual. Realizó una innovación a la guitarrera, modeló una *guitarrera española* (a pedido).

Flor Caro Sandoval es del sector sur de Quinchamalí. Aprendió loza ornamental mirando a su madre Marta Sandoval y a su tía Riola Castro. En los talleres le enseñaron las formas utilitarias. Sabe hacer loza de ambas líneas, pero se dedica más a lo utilitario. Su esposo le ayuda preparándole la greda. Ha hecho juegos de té (que inclu-

yen tetera, cafetera, jarrito para el agua o crema, azucarero, mantequera, 6 tazas, 6 platillos, 6 platos servilleteros y cucharitas), recuperó la forma de la ponchera con tapa, vasos y cucharón. Hace botellas licoreras con vasos, teteras grandes y las piezas utilitarias más usuales como jarros y fuentes. Con su loza ha ganado varios premios en las ferias de época estival de Quinchamalí.

Conocimos también a Cecilia Montti del sector norte. Hace guitarreras, chanchos, pavos, ranas, palomas, pebreros, teteras y jinetes. Flor María Betancourt Rodríguez hace tazas, vasos, mates y sartenes. Claudina Sandoval trabaja loza utilitaria como chanchitos pebreros, pocillos y platillos. Rosa Caro hace pailas, sartenes, vasos, pocillos y ceniceros. María Carrasco hace chanchos alcancía, cabritos, guitarreras. Nora González hace pailas. Y, finalmente, Gloria Carrera, quien hace loza doméstica como mates, platos y ha innovado con chanchos pebreros. No compartimos con Silvana Figueroa pero logramos adquirir una guitarrera suya. En Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca hay más artesanas (activas e inactivas) de las nombradas, sin embargo,



Mónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012

<sup>20</sup> El Proyecto comprendía la visita de artesanas al Museo MAPA, Universidad de Chile. A parte de encontrarse con antiguas piezas hechas por familiares o conocidas, lo que más les impresionó fue lo liviano de éstas.

no fue posible registrarlas en su oficio de alfareras pues debían atender sus quehaceres diarios.

José Daniel Villeuta Troncoso (1948) nació en Portezuelo. Vive en el sector norte de Quinchamalí y está casado con Nancy Mariangel Palacios, hija de la artesana Enriqueta Palacios. Don José Daniel empezó a locear después de 1973 por la escasez de trabajo. Su primera obra fue un caballo. No hace parte de la UAGQ, pues está dedicado a la agricultura y sus viñas, locea de vez en cuando. Sus piezas son las únicas completamente ornamentales, por lo que merece el título de *Escultor en Greda*. Elabora carretas tiradas por *yuntas de bueyes*, jinetes sobre caballos, jinetes en rodeo, bueyes, etc.

Armando Jara Caro es hijo de Inés Caro (1940-2007), nieto de la famosa locera Práxedes Caro. Vive en el sector norte en el mismo terreno que pertenecía a su abuela. No se dedica a la greda todo el año porque considera que no es un trabajo con el que pueda mantener a su familia. Es famoso por sus cocinas, planchas, palmatorias y candelabros.

De Santa Cruz de Cuca son Honorinda del Rosario Pérez Smith (1968) y Mónica Vielma. Honorinda descende de familia de

artesanos. Aprendió de su madre Amjibda Smith, y su padre, Floriado Pérez Vielma, es hijo de Honorinda Vielma, antigua locera que compartía el oficio con sus hermanas Olga y Orfelina. Como la tradición familiar y geográfico-cultural lo dicta, Honorinda trabaja sólo *loza grande*. Hace callanas, fuentes, azafates, ollas, budineras, pailas, platos, jarros, discos, parrilladas, asaderas, entre otras. Llama la atención la compañía y apoyo que recibe de su marido Luis Florentino Henríquez González (1966), quien está presente en todo el proceso. Colecta los materiales, pisa la greda, bruñe, cuece y hasta modela budineras y azafates. Honorinda y Luis no integran la UAGQ, están agrupados junto a Gastón Montti.

Mónica Vielma vive a unos escasos metros de Honorinda, sin embargo, participa en la UAGQ. Vive junto a sus hijos, quienes le ayudan pisando la greda. Mónica aprendió de su madre Zulema Vielma y de su abuela por parte de padre, Manuela Osorio, quien además era cantora. Mónica hace loza utilitaria y decorativa. Innova con móviles de campanita, lapiceras de elefante, guitarreras campaneras, peces, jarros patos, entre otras. Sus piezas utilitarias son platos, pailas, pocillos, pebreros, mate con bombilla, azafates, etc.

Las/os artesanas/os con las que compartimos son personas organizadas y conscientes del valor de su trabajo. Saben de la rica tradición cultural que llevan a cuestras y de su pronta extinción si no se trabaja por preservarla. Nos cuentan que en Quinchamalí hay al menos una centena de artesanas, pero sólo una treintena se mantienen activas. En Santa Cruz de Cuca la situación es similar, de las dieciocho que se contabilizaban hace unos diez años, sólo permanecen trabajando tres o cuatro.

La greda permitió que todas educaran a sus hijos (en algunos casos estudios universitarios).<sup>21</sup> Muchas no quieren que su saber regrese a la tierra con ellas, desean traspasar su herencia cultural a las nuevas generaciones. Sin embargo, la dureza del medio, que han vivido en carne propia, y un capital simbólico puesto sobre los estudios superiores hace que deseen *un futuro mejor* para ellos. Estas madres aspiran a que ellos continúen con la tradición, pero sólo como hobby o labor de tiempo libre. Finalmente, como dueñas de este patrimonio, como grupo cultural dinámico y vivo, son ellas quienes determinarán el rumbo de la cerámica de *Quinchamalí*.

<sup>21</sup> Resulta curioso que, precisamente, sean hombres alfareros quienes no ven sustentable el oficio y lo trabajen temporalmente.

## BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ, Baltazar, *Las artes populares de Ñuble*, Universidad de Chile, Chillán, 1970.

LAGO, Tomás, *Arte Popular chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

LAGO, Tomás, *Cerámica de Quinchamalí, Edición especial de Revista de Arte*, nº 11-12, Universidad de Chile, Santiago, 1958.

*Quinchamalí, Artes, Letras, Sociedad*, nº 2, junio, Chillán, 2010.

MONTECINO, Sonia, *Historias de vida de mujeres de Quinchamalí*, Ediciones CEM, Santiago, 1985.

MONTECINO, Sonia, *Quinchamalí: Reino de mujeres*, Ediciones CEM, Santiago, 1986.

TAC, *Quinchamalí, pueblo donde la tierra habla*, Impresión Arancibia hnos., Santiago, 1987.

TAC, *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos*, LOM Ediciones, Santiago, 1994.

VALENZUELA, Bernardo, "La cerámica folklórica de Quinchamalí", En: *Archivos del Folklore Chileno*, nº 8, Universidad de Chile, Santiago, 1957.

WITKER, Alejandro, *La silla del sol: Crónicas ilustradas de Ñuble*, Universidad del Bío-Bío, Chillán, 2002.

WITKER, Alejandro, *Tomás Lago: Memorial cultural de Ñuble*, Universidad del Bío-Bío - Municipalidad de Chillán Viejo, Chillán, 2006.



Quinchamalí en el Imaginario Nacional  
Colección MAPA / Facultad de Artes / Universidad de Chile



**Colección de cerámica  
de Quinchamalí y  
Santa Cruz de Cuca**

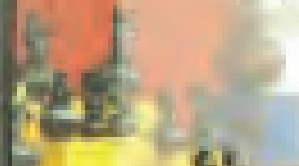
### UNA QUINCEA DE BARRO

DEL SIGLO XVIII. Estas piezas, que se fabricaron en la cerámica de Talavera, son un ejemplo de la "cerámica de Talavera", un tipo de cerámica que se fabrica en Talavera de la Reina, España. Estas piezas son un ejemplo de la "cerámica de Talavera", un tipo de cerámica que se fabrica en Talavera de la Reina, España. Estas piezas son un ejemplo de la "cerámica de Talavera", un tipo de cerámica que se fabrica en Talavera de la Reina, España.



1. Vaso de barro negro  
2. Vaso de barro negro  
3. Vaso de barro negro  
4. Vaso de barro negro  
5. Vaso de barro negro  
6. Vaso de barro negro  
7. Vaso de barro negro  
8. Vaso de barro negro  
9. Vaso de barro negro  
10. Vaso de barro negro  
11. Vaso de barro negro  
12. Vaso de barro negro  
13. Vaso de barro negro  
14. Vaso de barro negro  
15. Vaso de barro negro

En el interior de la pieza, se puede observar la decoración en relieve, que consiste en un diseño geométrico que se repite a lo largo de la superficie. Este tipo de decoración es muy común en la cerámica de Talavera, y se utiliza para crear piezas de gran belleza y valor artístico. La decoración en relieve también ayuda a proteger la superficie de la cerámica de los daños causados por el uso diario.



16. Vaso de barro negro  
17. Vaso de barro negro  
18. Vaso de barro negro  
19. Vaso de barro negro  
20. Vaso de barro negro  
21. Vaso de barro negro  
22. Vaso de barro negro  
23. Vaso de barro negro  
24. Vaso de barro negro  
25. Vaso de barro negro



Guitarrera grande (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y colo blanco | 25.2 x 16.5 x 16.6 cm



Guitarrera (jarra) | Inés Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 27.8 x 16.9 x 17.2 cm



Guitarrera grande (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y colo blanco | 22,5 x 16 x 15,9 cm



Guitarrera grande (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y colo blanco | 25 x 16,4 x 16,4 cm



Guitarrera (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | ca 1950 | Cerámica, engobe y colo blanco | 18.8 x 10.5 x 9.4 cm



Hombre tocando guitarra (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.3 x 11.8 x 13.1 cm



1



2

1 y 2 Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco  
Medidas | 14 x 9,7 x 9,9 cm | 13,6 x 10,8 x 9,7 cm



Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco | 16,1 x 10,5 x 10,4 cm



Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco | 10.8 x 8.2 x 7.5 cm

1 y 2 Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco  
Medidas | 10.5 x 7.9 x 8.0 cm | 11.9 x 7.7 x 7.9 cm



1 Guitarreras (jarras) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco  
Medidas | 16.5 x 12.3 x 7 cm | 9.5 x 7 x 7.5 cm



Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 12.5 x 6.5 x 6.7 cm



Guitarrera miniatura (alcancía) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe, pigmento amarillo y color blanco | 8,1 x 5,2 x 5,1 cm



1, 2 y 3 Guitarreras pequeñas (alcancías) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe, pigmento rojo y color blanco  
Medidas 10,3 x 7,1 x 7 cm | 10,5 x 6,9 x 6,8 cm | 10,3 x 6,9 x 6,8 cm



Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 34.4 x 23.7 x 23.7 cm



Guitarrera (jarra) | Anónima | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 27.7 x 20 x 20 cm



Guitarrera (alcancía) | Margarita Jara | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 26,4 x 16,5 x 15,7 cm



Guitarrera | Silvana Figueroa | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 31 x 15,8 x 16 cm



1 y 2 Guitarreras (alcancías) | Silvana Figueroa | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 25 x 17 x 15,7 cm | 26,7 x 16,2 x 14,3 cm

Guitarrera (alcancía) | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 28,1 x 16,2 x 15,3 cm



1 Guitarrera (alcancia) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.9 x 12.9 x 12.5 cm  
2 Guitarrera (alcancia) | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 8.5 x 11.1 x 6.5 cm

3 Guitarrera (alcancia) | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 14.4 x 9.7 x 9.4 cm  
4 Guitarrera (alcancia) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 18.5 x 11.4 x 9.6 cm



1, 3 y 2 Guitarreras (alcancías) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 14,2 x 8,7 x 7,8 cm | 14,4 x 9,3 x 7,4 cm | 14,8 x 9,6 x 8,1 cm

4 Guitarrera (alcancía) | Mónica Venegas | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 13 x 8 x 7,6 cm  
5 Guitarrera (alcancía) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 13 x 8 x 6,6 cm  
6 Guitarrera (alcancía) | Mónica Venegas | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 12,9 x 8,4 x 7,1 cm



Piezas | Práxedes Caro



Hombre a caballo (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20.1 x 18.3 x 7.7 cm



Mujer a caballo (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.5 x 19.5 x 8.8 cm



1



2



1 Mujer tocando guitarra (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 18.8 x 17.7 x 8.3 cm  
2 Jinete tocando guitarra (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20.5 x 19.5 x 8.4 cm

Mujer a caballo (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20.1 x 20.4 x 9.4 cm

# Quinchamalí en el Imaginario Nacional

Colección MAPA / Facultad de Artes / Universidad de Chile





Jinete *meando* (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | ca 1950 | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.2 x 20.5 x 12.5 cm



Jinete *meando* (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 22.5 x 20.6 x 15 cm



Jinete (alcancia) | Riola Castro | Quinchamalí | ca 1950 | Cerámica, engobe y colo blanco | 20.6 x 19.5 x 11.6 cm



1



2

1 Jinete (alcancia) | Riola Castro | Quinchamalí | ca 1950 | Cerámica, engobe y colo blanco | 23.9 x 22.7 x 11.8 cm  
2 Jinete meando (alcancia) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 24.5 x 19.9 x 15.5 cm



Jinete y perro montando a caballo (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 24.4 x 21.5 x 10.3 cm



Jinete y niña montando a caballo (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 23.7 x 22.1 x 9.4 cm



Mujer alimentando aves | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 15.7 x 18.2 x 13.8 cm



Ave (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 17 x 11.5 x 10.8 cm



Mujer alimentando aves (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 15.2 x 11.9 x 18.5 cm



1



2

1 Pareja bailando (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica y engobe | 18,6 x 10,7 x 10,7 cm  
2 Chivito (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19,7 x 11,5 x 10,2 cm



Hombre sentado (alcancía) | Práxedes Caro | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 13,5 x 8,1 x 7,9 cm



Hombre sentado (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 16.9 x 11.8 x 11.8 cm



1



2

1 Hombre sentado (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 21.3 x 11.2 x 11.2 cm  
2 Pareja bailando (alcancía) | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 27.6 x 13.8 x 13.8 cm





1 Botella antropomorfa | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20,8 x 17,8 x 11,8 cm  
2 Mate zoomorfo | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 13,3 x 11,7 x 10,8 cm



1 Jarro para mate | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 11,9 x 12 x 7 cm  
2 Jarro para mate | Victorina Gallegos | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 13,1 x 15 x 8,9 cm



1, 2, y 3 Pocillos con cuchara | Gloria Carrera | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 7,9 x 20 x 12 cm | 8,6 x 16,3 x 13,2 cm | 7 x 13 x 10,1 cm

1 Pocillo con cuchara | Mónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 5,9 x 11,2 x 12 cm  
2 Pocillo con cuchara | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 8,5 x 17,2 x 15 cm  
3 Pocillo zoomorfo | Flor Caro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 9,1 x 11,2 x 11,2 cm



1



2



3

1 Tetera | Cecilia Montti | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 26 x 32 x 25.8 cm

2 Azucareros | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 9.2 x 22.1 x 9.6 cm

3 Botella | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20.8 x 17.8 x 11.8 cm



1

2

3



4

5

6



7

8

9



2



1



3

1 y 2 Pocillo con cuchara | Mónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y color blanco | 3,5 x 4,1 x 4,1 cm | 3,4 x 4,5 x 4,5 cm  
 3 Azucarero | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 11,9 x 22,2 x 10 cm  
 4 y 5 Vasos | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 5,1 x 5,8 x 5,8 cm | 5,6 x 6,2 x 6,2 cm  
 6 Vasos | Mónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y color blanco | 5,5 x 4,5 cm (promedio)  
 7, 8 y 9 Copas | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 9,4 x 6,1 x 6,1 cm (promedio)

1 Tetera | Anónimo | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 13 x 17,7 x 11,7 cm  
 2 Taza | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 5 x 8,5 x 6,5 cm  
 3 Taza | Ana Gacía | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 5,5 x 9,2 x 6,8 cm





Chanchito mediano (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 91 x 16 x 76 cm



Chanchito grande (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 20 x 294 x 144 cm



1 **Chanco mediano** (alcancía) | María Asparza | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 16.1 x 23.7 x 12 cm  
2 **Chanco mediano** (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 16.1 x 23.7 x 12 cm

1 y 2 **Chanco mediano** (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 11.2 x 17.5 x 7.6 cm | 11.3 x 16.5 x 7.9 cm



1 **Chanco mediano** (alcancía) | María Asparza | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 6.7 x 8 x 4.8 cm  
2 **Chanco mediano** (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 6.3 x 10.8 x 5 cm

1 **Chanco pequeño** | Anónimo | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 6.1 x 7.6 x 5 cm  
2 **Chanco mediano** | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 24.2 x 20.6 x 13.3 cm



1 y 3 **Chancho pequeño (alcancía)** | Helena Osorio | Quinchamalí | Ca. 1950 | Cerámica, engobe y colo blanco  
 Medidas | 6.1 x 8 x 5.3 cm | 6.4 x 8.2 x 4.9 cm  
 2 **Chancho pequeño (alcancía)** | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 5.6 x 7.7 x 4.5 cm



1 y 2 **Chancho miniatura (alcancía)** | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco Medidas | 2.9 x 4.1 x 2.2 cm | 2.8 x 3.6 x 2.8 cm  
 3 y 4 **Chancho miniatura** | Fabiola Mariángel | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco Medidas desde | 3.3 x 4.9 x 2.4 cm  
 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 **Chancho miniatura** | Helena Osorio | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco Medidas desde | 3.3 x 4.9 x 2.4 cm | 1.9 x 1.6 x 1.1 cm





Jarra pequeña | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.7 x 15.3 x 15.5 cm



Jarra pequeña | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 15.2 x 12.5 x 12.5 cm



1



2



3

1,2 y 3 Mates | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 75 x 8,5 x 6,8 cm | 75 x 9,1 x 7 cm | 75 x 8,9 x 7,1 cm



Pesebre | Mónica Venegas | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco



Piezas | Daniel Villouta | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | Sin cocción



1



2

1 Plancha a carbón | Armando Jara | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 15,5 x 19,2 x 8,5 cm  
2 Cocina a leña (miniatura) | Armando Jara | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 24 x 15 x 12 cm





Jarra grande | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 22.9 x 17.4 x 17.6 cm



Jarra grande | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 18.8 x 13.5 x 13.6 cm



1



2



3

1, 2 y 3 Jarras | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 26,3 x 21,1 x 21,5 cm | 25,7 x 18 x 17,6 cm | 31 x 22,3 x 22,5 cm



Gallineta | Honorinda Pérez y Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 20.2 x 35 x 29.5 cm



Olla | Honorinda Pérez y Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 26.2 x 40.9 x 35.4 cm



Olla | Mónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 23 x 24.5 x 18.5 cm



1 y 2 **Asafates** | Honorinda Pérez y Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco  
Medidas | 75 x 33 x 225 cm | 55 x 24,4 x 16,1 cm

1 **Plato bajo** | Honorinda Pérez y Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 3,9 x 24,2 x 24,2 cm  
2 **Plato hondo** | Honorinda Pérez y Luis Henríquez | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 7,3 x 21,8 x 21,8 cm  
3 **Paila** | Mónica Venega | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 6,9 x 17,1 x 14,5 cm





Pavo (alcancía) | Mercedes Muñoz | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 17,3 x 21,5 x 15,9 cm



Pavo (alcancía) | Ana García | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 17 x 13,4 x 13,2 cm



Pavo grande (alcancía) | Hortensia Castillo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 27.8 x 30.5 x 18 cm



Gallina (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 13.6 x 25 x 10.2 cm



1 Pato (alcancía) | Hortensia García | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 13.2 x 18.3 x 10.5 cm  
2 y 3 Patos (alcancía) | Carlina Yévenes | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco  
Medidas | 3.2 x 22.3 x 10.5 cm | 15.3 x 21.1 x 11.3 cm



1 Gallo (alcancías) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe, color blanco y pigmento rojo | 19.2 x 15.2 x 13.2 cm  
2 Gallo (alcancías) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe, color blanco y pigmento rojo | 12.5 x 10.4 x 8.6 cm  
3 y 4 Gallinas (alcancías) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y color blanco | 14.1 x 15.6 x 8 cm | 10 x 13.1 x 7.1 cm





1 2 3 4



5 6 7 8



9 10 11 12

Mates | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | Medidas 1 al 12 | 8,2x8,5x7,2 cm | 8x8,5x7 cm | 8x8,5x7 cm | 8,5x8,6x7,3 cm | 8,3x9,3x7,1 | 8x9,3x7,5 cm | 8x8,9x7 cm | 7,8x8,3x7 cm | 7,3x9x7 cm | 8,2x8,7x7,2 cm | 7,5x8,7x7,9 cm | 10,9x10,8x9,2 cm



1 2 3



4 5 6

1, 2 y 3 Mates tres patas | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | Medidas | 8,1 x 9,8 x 7,1 cm | 9,7 x 10,9 x 8,6 cm | 7,5 x 10,1 x 7,3 cm

4 Mate | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 9,6 x 10,6 x 8,3 cm

5 Mate | Gloria Carrera | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 12,4 x 11,4 x 9,1 cm

6 Mate | MNónica Vielma | Santa Cruz de Cuca | 2012 | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 9,2 x 11,6 x 8 cm





Burro aguatero (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19,9 x 25,4 x 18,5 cm



Burro aguatero (vasija) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 17 x 20,5 x 16 cm



Vaca con ternero (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 20.1 x 32.6 x 14.1 cm



1



2



3

1 y 2 Vacas (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 13.7 x 15.3 x 8 cm | 23 x 19.9 x 14.5 cm  
3 Vaca con ternero (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 23.6 x 15.5 x 10.7 cm



Caballo con pájaro (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Segunda mitad S. XIX | Cerámica, engobe y agua de arcilla | 22.6 x 22.3 x 12.4 cm



Vaca con ternero (alcancía) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 11.8 x 18.2 x 13.7 cm





Borrachito a caballo (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.9 x 20 x 10.2 cm



1 jinete con mujer (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 22.6 x 22.3 x 12.4 cm  
2 Jinete (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 15.6 x 16.4 x 7.6 cm





Jinete (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 13.5 x 15.2 x 7.3 cm



Jinete (alcancía) | Anónimo | Quinchamalí | Primera mitad S. XX | Cerámica, engobe y colo blanco | 19.4 x 19.2 x 8.6 cm



1



2



3



4

1 Borracho a caballo (alcancía) | Cecilia Montti | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 23.9 x 26.7 x 12.2 cm  
2 Jinete *meando* (alcancía) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 17.8 x 18 x 13.4 cm

3 Jinete (alcancía) | Riola Castro | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 18.3 x 16.5 x 7 cm  
4 Borracho a caballo (alcancía) | Teorinda Serón | Quinchamalí | 2012 | Cerámica, engobe y colo blanco | 17.9 x 16.1 x 9.7 cm



**HUELLAS, PERSISTENCIA y  
MEMORIA**



## HUELLAS, PERSISTENCIA Y MEMORIA

### NOTAS FRENTE A QUINCHAMALÍ

Cristobál Vallejos

“QUE ME PERDONE MARTA COLVIN, PERO LA MEJOR OBRA ESCULTÓRICA CHILENA QUE YO CONOZCO ES UNA “MONA CON GUITARRA”, DE GREDÁ, UNA DE LAS TANTAS QUE SE HAN HECHO EN EL OMBLIGO MUNDIAL DE LA CERÁMICA: QUINCHAMALÍ”.

(PABLO NERUDA, PARA NACER HE NACIDO, 1978).

#### QUINCHAMALÍ: ACTUALIZACIÓN E INSISTENCIA DEL PASADO FUNDANTE

Cercano a Chillán aparece Quinchamalí. En tono confesional, este aparecer no entierra expectativas, más bien las aterriza, las modula en su “justa medida”. Casi sin avisos turísticos, sin “propaganda cultural” más allá de los “cacharros” que de allí conocemos, Quinchamalí emerge en diferido, es decir, la distancia entre su presencia simbólica –a nivel de imaginario nacional- y su presencia física, arman lo nebuloso de su trascendencia.

Las alfareras del pueblo, con su trabajo en greda ennegrecida, han caracterizado a su espacio. Por su parte, el tiempo, el segundo eje de toda existencia, se nos presenta diezmado en su discurrir: lo inalterado del proceso de fabricación de la artesanía, la invariabilidad de la forma de transmisión de aquel conocimiento práctico, buena cuenta dan de aquello. La resistencia —cuasi paroxística— a la inclusión de tecnologías ya rudimentarias —en particular el torno—, y la insistencia en preservar —a toda costa— la tradición de la praxis alfarera de la zona, proporcionan las notas de un empecinamiento y consecuencia que, por sí mismo, seducen al investigador.

En la artesanía contemporánea<sup>1</sup>, específicamente la artesanía negra de Quinchamalí, el adjetivo se pone a prueba, se problematiza. Los modos de hacer, dominados por las artesanas, corren, se desplazan más veloz que el tiempo, tanto que éste no las puede dar caza. El tiempo ha sido conjurado en su devenir, en su transcurrir, ha sido vaciado de su específica operatividad. Las monas con guitarra se nos presentan

invariables, incólumes frente al paso de un tiempo que les resbala. La greda ennegrecida, más como una virtud que como un defecto, devela su escaso contenido de pregnancia ante fuerzas de moldeado, provenientes del paso y del peso de un devenir tecnológico sin registro en el hacer artesanal quinchamalino.

Junto con aquello, el propio concepto de obra emerge problematizado. Ciertamente, *el hacer* de las alfareras es comprendido como un *obrar*, sin embargo, aquel obrar no obra como lo hace La Obra, como lo hace el objeto de arte: ¿o es más bien lo contrario? ¿Cómo aparece la artesanía, en este preciso espacio exhibitivo? ¿De qué talante es aquella emergencia? La exposición “Quinchamalí en el Imaginario Nacional”, es capaz de problematizar y productivizar aquellas cuestiones; se esboza en la elaboración de una plataforma de exhibición, puntos convergentes que son percibidos como constantes indiciales de una histórica tensión, a saber, Arte/Artesanía-Cultural/Popular.

La inauguración del MAPA “por obra y gracia” de Tomás Lago en conjunto con

algunas de sus diligentes amistades, configuraron un espacio de exhibición en donde, lo popular, se mostraría en su propia materialidad. La artesanía negra de Quinchamalí, era uno de aquellos elementos representativos de la cultura, pero de aquella cultura que huía de su modulación cultural, que huía, finalmente, del enclaustramiento conservador que producía la institucionalidad museal. El MAPA de esta forma, actúa como reservorio de lo popular, al tiempo que engrana las piezas de un horizonte reivindicatorio, (re)validante de la labor manufacturera de las mujeres del sur del país.

Esta exposición se arriesga a la (re)contextualización de las piezas, se deja adivinar una cierta impostura inminente (aunque necesaria, y hasta cierto punto insalvable) en donde toda revalorización de lo artesanal, y en este caso particular de lo popular, termina operando como una (re)valoración. Esta última solo es posible de ser llevada a cabo por una instancia que posee la autoridad simbólica para proyectar índices de preponderancia y de relevancia hacia una manifestación particular. La construcción de esta escena opera en está lógica. Obviamente este aparato textual, opera dentro de la misma lógica.

La exposición abre el espacio problemático acerca de la validez de la institucionalidad cultural, sobre la necesidad de (re)valorizar la artesanía, sobre (re)conocer la emergencia de lo popular. ¿Cuán legítimo es aquello? Deberíamos responder, -si mantenemos un mínimo de honestidad intelectual- que aquella (re)valorización es tan legítima como real y urgente. La persistencia histórica de una forma particular de producción, merece aquello (y sin duda, mucho más).

#### MONAS CON GUITARRA: LEGITIMACIÓN E INDIFERENCIA

Las “monas con guitarra” de Quinchamalí encierran múltiples resistencias: resistencias a la variación formal, resistencias al modo de ser producidas, resistencias finalmente al paso del tiempo. La figura exorciza el devenir temporal de la propia vida. Sus hechoras, las artesanas, han logrado conjurar, en las figurillas, la única certeza absoluta. Es como sí, aun cuando aquellas cerámicas ennegrecidas abandonarán el plano representacional, seguirían presentándose a los sutiles ojos

<sup>1</sup> El propio concepto, contemporánea, debe de ser tomado en tanto que operación textual problemática: ¿Cómo es posible que lo contemporáneo aquí coincida estrechamente con rasgos formales, estilísticos pertenecientes a un pretérito histórico? Así las cosas, ante este escenario, lo actual se funde con lo pasado, al tiempo que lo vivido, lo experimentado, cobra vigencia en una actualización enigmática, hiper-anamnésica que es capaz de (re)vivir usanzas que de otro modo, se condenarían a su más completa extinción.

de la memoria<sup>2</sup>. Las piezas aquí reunidas operan como depósitos de historia, como reservorios de “mundo posibles”: una micro-historia que anima predilecciones por hacer tal o cual modelo, un espacio que da cuenta, al precio de indagar sobre la forma de hacer las piezas, de la valía del tiempo, del espacio, de los usos, de los materiales, de las relaciones, es decir, al interior de este espacio artesanal quinchamalíno, -aún- resuena la voz de un mundo que ha ido a pérdida. De aquí que podamos plantear que, las piezas comparten espacio con un cierto ánimo melancólico, con una cierta certeza que tiene que ver con la suerte augurada, más o menos cercana, a los modos de producción como estos. Sin embargo aquel carácter melancólico no posee la potencia de invadirlo todo: las piezas conservan aún, y esto quizás sea uno de los tantos elementos sorprendentes, la cuota de felicidad capaz de obnubilar el dato de la añoranza de un tiempo otro; de algún modo, estas piezas hoy presentadas,

proporcionan vitalidad y movimiento –tan ausente en otras muestras de Arte- tal y como lo sostuviera Tomás Lago.

¿Cuán complejo es que nosotros veamos las piezas capturadas en imágenes? ¿Cuántos revisarán éste catálogo como –extraño- sustituto del fenómeno (social) que aquí acontece?

Las imágenes que aquí aparecen son digitales. Enfatizo esto para remarcar la distancia clara entre esta matriz de captura y reproducción y su antecesora, la imagen análoga<sup>3</sup>. Esta cuestión reviste algunas consideraciones: el paso de lo analógico a lo digital presupone una virtualización de la imagen, una desmaterialización, o mejor dicho, una (re)materialización. Así los objetos en la imagen se transforman en información, en dato alfa-numérico, en combinación binaria; son posibles de desfragmentarse hasta el pixel, se pueden alterar, deformar, rearmar. ¿De qué naturaleza es la relación que establecemos con

<sup>2</sup> Funcionando, como lo hacen, las figuras cerámicas quinchamalinas han ingresado a la dimensión del símbolo; es esto lo que las carga de presencia inmaterial, es decir, la torna visible fuera de un régimen escópico, a saber, las expone a la mirada atenta de la perspectiva histórica, en donde el cuerpo representacional, aún habiendo cesado, persiste en su sola presencia.

<sup>3</sup> Sólo a modo de esbozo, resulta propicio referir a la problemática teórica alojada en la diferencia entre fotografía digital y fotografía análoga. Recordando el dictum barthesiano, en donde la fotografía análoga era “documento de presencia”, esta imagen que ahora vemos, producto del operar tecnológico informático de la cámara digital, se instala(ría) más cerca de los dominios infográficos que de la existencia fotográfica clásica.

lo artesanal? Virtual, respondería, lo que quiere decir que, materialmente, nuestra forma de concebir y de relacionarnos con lo visual, no puede sino distanciarse de la óptica artesanal. Lo anterior es un “dato de la causa”. Ahora bien, precisamente por aquello es que se debe insistir aquí en la característica extra-vagante de las piezas ennegrecidas por la quema del estiércol bovino: son piezas de otro tiempo, sus productoras pugnan por resistir un avance que, en su cotidianeidad, se avizora como disruptor. De algún modo, las señoras alfareras de Quinchamalí han sabido construir una continuidad en sus propias existencias, una persistencia de la memoria usual, traspasada de generación en generación, unos usos y modos in-propios, no a ellas mismas sino al mundo que las identifica y las reconoce en su diferencia.

De igual forma, considerando las instancias materiales involucradas en esta exposición, cabría detenerse un poco en el proceso tecnológico que analiza las piezas nuclearmente, es decir, en términos estructurales: procedimientos como la imagenología, ligada tradicionalmente al campo de las pesquisas médicas, actúa como medio que provee las pruebas técnicas solicitadas por la investigación. De tal

forma, el entramado configurante de esta exposición, mixtura visiones distanciadas: acorta brechas disciplinares conjugando multiplicidades de análisis. Sin embargo, no deja de resultar paradójico que, la demanda de saber, “emanada de las piezas artesanales”, deba comparecer ante la óptica científica-médica. ¿Cómo podría ser de otro modo? Una labor (considerada por mucho tiempo como labor menor) artesanal pareciera, deber presentar credenciales ante la “legitimidad institucional del arte” y ante la “legitimidad técnica-científica”; un cierto saber está siendo atizonado por una cierta otredad; otredad que, en un esfuerzo vinculante, se instala en el reconocimiento del poder ejercido por la luminosidad que recorta su propia figura inscrita en los márgenes de un campo disciplinar establecido. De todas formas, y quizás aquello sea lo más intrigante, las cerámicas ennegrecidas con el humo proveniente de la quema de la bosta bovina, parecieran mantener una prudente distancia frente a las revisiones a las que ellas mismas son sometidas; distancia que fácilmente puede confundirse con indiferencia, pues, la existencia artesanal quinchamalíno, imbuida de naturaleza, tiende a preservarse, tiende a existir en indiferencia a dichas indagaciones.

### QUINCHAMALÍ NERUDIANO: FEMINEIDAD, VESTIGIO, ARTESANÍA Y RUDIMENTO

Uno de los tantos viajes de Neruda hacia Europa le proporcionó al poeta la oportunidad de conocer a Nancy Cunard -escritora y activista política-, quién lo interesó por el coleccionismo de piezas únicas, por la afición de lo artesanal. Para Neruda, el brillo emanado de las manifestaciones de alta cultura no alcanzaba para opacar el obrar metódico, honesto y humilde, encerrado en la producción artesanal. Así las cosas, la relación de Neruda con lo artesanal fue siempre una relación basada en cierto intimismo: la mona con guitarra es para el poeta, un trozo patrio relativamente sencillo de ser (re)ubicado en latitudes foráneas; siempre dentro de la dinámica anímica del retorno, nos resulta verosímil considerar aquello como trascendencia idiosincrática, como un retorno -ficcional- a la madre Patria, que no es otra que la Madre Tierra, el terruño chillanejo que contuvo la vocación poética, que venía desde Temuco<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sin duda, desde 1927, la seguidilla de viajes del poeta por el mundo -Rangún, Colombo, Singapur y lugares del extremo sudoriental de Asia, engrandecieron un sentimiento de soledad, de angustia, desencuentro y sinsentido; sin embargo, aquel padecer proporcionó a Neruda, la conexión particular del poeta con la naturaleza, con la tierra, con la historia, con la gente, en fin, con la tradición cultural de su patria. La insistencia de lo femenino (la naturaleza, la tierra, la patria, la historia, la tradición cultural) funcionará, en la producción escritural de Neruda, como el decidido esfuerzo de recomponer el lazo materno tempranamente cortado; lo femenino es singularizado por la subjetividad doliente del poeta y se corporiza en la figura de Matilde Urrutia.

La figura del límite, la emergencia de lo circunscrito, opera en Neruda como borde que, lejos de entorpecer su producción poética, funcionó como aliciente, como plus de valor en su particular acercamiento al fenómeno de la provincia. Prueba de aquello lo configura Quinchamalí, espacio pueblerino que articula, ya en esos años, una suerte de resistencia a un determinado pasar de lo que pasa, es decir, una insistencia en la permanencia inalterada de tradiciones sociales presentes en la configuración material de la cerámica negra: los modos de hacer, los modos de circular de las objetualidades quinchamalinas, evidencian para el poeta la ejemplaridad de un cierto obrar, rudimentario, trabajoso, pero por sobre todo, imbuido de "sustancia" popular, relacionado intrínsecamente con un contexto de producción que articula lo popular, no desde otro lugar, sino desde el propio sendero artesanal que se presenta, a estas alturas, como un real imperativo de acción social.

Neruda, es el poeta panadero: nunca el "pequeño Dios" de Huidobro alcanzará a plasmar el trabajoso arte de los verdaderos creadores, aquel oficioso esfuerzo que colman la vida de satisfacciones tan cotidianas, tan imprescindibles. Neruda concibe su poética como artesanía; así las cosas, el máximo logro -como lo expresará el mismo poeta en el discurso de aceptación del premio Nobel en el '72-, del poeta consiste en alcanzar la conciencia de que su labor, al igual que la del panadero, impregnada de humildad majestuosa, es antes que nada un trabajo que responde a lo comunitario, que tiende a lo común:

Y si el poeta llega a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción simple o complicada, que es la construcción de la sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de la mercadería: pan, verdad, vino, sueños. (Neruda; 1971)

De esta forma, Quinchamalí se alza en el imaginario del poeta como el lugar de confluencia de aquel majestuoso obrar artesanal, esa anónima labor que se recorta

como horizonte de llegada para el verdadero trabajo poético.

Si atendemos a la figura particular de la guitarrera, si enfatizamos su femineidad, resulta relativamente sencillo rastrear su presente-ausencia en términos biográfico nerudianos. La pérdida, la carencia, se hace carne, o mejor dicho, se torna artesanía; la guitarrera, la mujer, captura los indicios de una determinada carencia. Tal vez, la fijación por viajar son "su guitarrera" den luces sobre esta cuestión: se hace acompañar por la presencia femenina que, imposiblemente, compensa la falta, tanto de la madre biológica como de la madre simbólica. buscar foto Por su parte, la guitarra opera como signo de lo artesanal, condición que se ubica a la base de toda su producción literaria, y más específicamente, que orienta sobre las concepciones teórico-reflexivas con las que Neruda enmarca su trabajo. Una relación artesanal con el mundo; una construcción de mundo tradicional; la invención de una cierta tradición que se enfrenta a la inventiva, institucionalmente reconocida, que liga lo cultural con lo refinado, que apuesta por mixturar lo cultural con lo cultual, que identifica lo culto con el museo, aquél museo que viajo de Europa y vino a caer aquí en Chile, tiñendo de

urgente impropiedad la instalación de un centro museal-cultural en las chacras que fueron el parque forestal.

Otra dimensión rastreable en el texto nerudiano, es la sustancia política subyacente al cuerpo escritural. Políticamente comprometido, Neruda da forma a su poética en tanto que manifestación artística, pero también, y quizás sobre todo, como petición política:

Nunca pude alcanzar tanta influencia como para rebajar el precio del estiércol de vaca para las escultoras de Quinchamalí. Y aunque sea humildísima esta petición a los poderes mayúsculos, ojalá que la Reforma Agraria regale este producto a las transformadoras del barro con tanta sencillez como lo haría una vaca. La verdad es que esta cerámica nuestra es lo más ilustre que tenemos (Neruda; 1978).

Nuevamente, lo que queda en evidencia, mediante el despliegue poético nerudiano, es la relevancia de la labor artesanal: abogando por el encarecimiento de una de las materias primas del proceso productivo quinchamalino (el estiércol de buey, de vaca), Neruda realiza una suerte de denuncia; articula la molestia, de manera poética,

por el padecimiento protagonizado por las alfareras; padecimiento relacionado a esta especie de privatización de los insumos solicitados para la concreción del objeto artesanal. Acompaña esto con una secreta esperanza de cambio proveniente de las políticas reformativas, en materias económicas, de la Reforma Agraria llevada a cabo por el gobierno de la Unidad Popular.

#### TRANSFERENCIA Y RESCATE: ANTÚNEZ COMO CONSTRUCTOR

La serie de litografías que realiza Antúnez, datan de 1955. Estas tienen como referente principal Quinchamalí; mejor dicho su dimensión imaginaria, la imagería desprendida de aquella localidad sureña, dimensión que, dicho sea de paso, en conformación histórica, recibió apoyos decididos en el plano simbólico: Antúnez fue, indudablemente uno de aquellos.

Luego de estar en Nueva York, gracias al patrocinio de una beca Fulbright para cursar un Máster en Arquitectura, Antúnez viaja a Francia en 1950, donde se acerca a las enseñanzas del taller de grabado de Stanley William Hayter –reconocido como el padre del grabado moderno-. Es en este período donde “el pintor”

Antúnez transforma su práctica: de las apretadas multitudes grisáceas de Nueva York, pasa al colorido movimiento de los cafés parisinos; su arte se vuelve sensual y cercano, aparecen entonces, los manteles cuadriculados, cubiertos y platos en franca levedad, volátiles tal y como si danzarán.

En 1953 Antúnez retorna al país. Manteles y cubiertos dan paso a multicolores volantines. Dos años más tarde, el proceso creativo desemboca en la producción de una serie de litografías, serie que tiene como referente a Quinchamalí. En estas obras aparece el movimiento, la sensualidad, esa esquivada “gracia rural”; esquivada sobre todo en cuanto a su coeficiente representacional plástico, cuestión que Antúnez se encarga de sublimar. De algún modo, en los grabados de esta serie emerge una comunión particular, a saber, aquella que realiza el maridaje entre sensualidad artesanal objetual y movimiento artístico litográfico. Esta característica bien podría ser resultado del proceso creativo desarrollado en Francia –en los talleres del padre del grabado moderno-, además del entusiasmo que, el regreso a Chile suscitó en el artista<sup>5</sup>.

Quinchamalí, lo hemos mencionado antes, puede comprenderse como el espacio en donde domina un tiempo diferente: así las cosas, al interior del pueblo, la cerámica negra es manifestación de un trabajo colectivo. Cooperatividad en la labor creativa alfarera que bien pudo resultar para Antúnez un elemento destacable, digno de perdurar visualmente. No se debe perder de vista que en 1956, y luego de un “intento fallido” de generar un espacio de producción en la Escuela de Artes Aplicadas, el pintor-grabador funda el Taller 99, espacio dedicado a la formación especializada de artistas en “el mundo del grabado”. La “atmósfera” allí presente, tenía que ver con la creación colectiva, con la cooperación en la labor de grabar: la mixtura de perspectivas, la amalgama de los modos de hacer, la conjunción de un mismo ánimo proyectual que guarda relación con la artesanía, o mejor, la manifestación artesanal del arte del grabado.

Obviamente no resulta casual que sea éste el contexto que enmarque la exposición precedente. El MAPA, como bien lo expusiera Neruda, opera como espacio

<sup>5</sup> Este retorno de Antúnez, bien puede ser concebido como una reconexión con la actividad cultural de país. Como mixturas formales, las litografías referidas contienen artisticidad y artesanidad, en una medida justa, en donde se realza una ruralidad que, de alguna forma, adquiere presencia global.

domiciliar de una cultura viva: la cultura quinchamalina, aquella que, silenciosamente, con su propio despliegue enaltece (des-apercebida) el trabajo manual que configura, no solo su producción cerámica, sino que (y por sobre todo) configura los límites que enmarcan el mundo rural del pueblo cercano a Chillán.

De tal forma, Antúnez emerge como un segundo constructor quién junto con Neruda, contribuye a solidificar la presencia imaginal de la ruralidad quinchamalina. Esta cuestión resulta fundamental para comprender, en términos históricos y estéticos, la naturaleza de la presencia de Quinchamalí al interior de una cultura popular local. El propio espacio que enmarca este escrito, que posibilita esta exposición y que, sin duda, hizo emerger la necesidad satisfecha por la creación del Museo de Arte Popular Americano, es reconocido dentro del horizonte de (re)valorización de una producción, material y simbólica que, debido a su elocuente cercanía, arriesgaba a pasar des-apercebida.

### VISUALIDAD "QUINCHAMALINA" POPULAR

La influencia de Quinchamalí en la construcción visual chilena, se enlaza con lo popular en varios puntos. Uno de los más destacables es la producción gráfica nacional realizada entre la década del 60 y 70. Allí, particularmente destacamos la producción de cartelera (en su mayoría política) de Waldo González, buscar foto quién orienta su trabajo hacia la mixturación de labores como la alfarería, el muralismo y algunos rasgos del arte sicodélico. Este desarrollo gráfico manifiesta, de modo evidente, la politización que en esos años dominaba a las praxis sociales; los motivos (animales, en su mayoría) así como también el cromatismo utilizado en la producción gráfica mencionada, referenciaba explícitamente, la alfarería quinchamalina. La cercanía con la tierra, la mixturación unívoca del animal con las raíces, configura un mundo circundado por lo auténtico: la presencia de motivos orgánicos en las figuras, contribuyen a acentuar esta suerte de sentimiento de comunión entre lo representado y la condición popular sobre la cual orbitan las imágenes. De cierto modo, esta configuración visual, era utilizada como he-

rramienta expresiva de la raigambre del pueblo con su territorio, cuestión que, en aquél tiempo, bien podía tornarse extensible para Latinoamérica en pleno.

La producción gráfica mencionada (en donde deberíamos incluir también a Mario Quiroz y Vicente Larrea) realizó el desplazamiento de un territorio previamente nombrado, anteriormente señalado. El nombre proviene de cierta hierba medicinal, también del primer cacique que habitó sus tierras. El señalamiento es otra cosa: Tomás Lago, Pablo Neruda, Nemesio Antúnez, cada quién mediante sus propios trabajos, sociabilizaron la presencia del pueblo, proporcionaron visibilidad, o mejor dicho, atrajeron las miradas solo para desviarlas hacia la tierra de las alfareras. En la creación del MAPA, en la poesía y en la visualidad, Quinchamalí se anuncia, se exhibe, marca una presencia; presencia que, instalándose en el imaginario nacional, es capaz de trazar caminos y abrir puertas, tal y como lo hace hoy en día.



Colección de Cerámica  
Quinchamalina del MAPA

6 Santiago de Chile, Martes 26 de Enero de 1955  
Anuncio Gratuito  
Reservaciones y gastos 18  
Anuncio Gratuito  
Quince y meses 18  
Continúa a la  
EL AVERIGUADOR UNIVERSAL

la cueca

en autos 2 55



## LITOGRAFÍAS QUINCHAMALINAS DE NEMESIO ANTÚNEZ

Viviana Hormazábal

**N**emesio Antúnez nació en Santiago en 1918, ciudad donde falleció en 1993. En 1937, gracias a un premio de la Academia Literaria, emprendió su primer viaje a Europa donde tuvo la oportunidad de conocer las nuevas tendencias artísticas. A su regreso, en 1938, entró a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Allí, tomó el curso de acuarela que dictaba el profesor Baixas y, posteriormente, ilustró *Chile o una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux. Incluso, expuso sus acuarelas logrando una muy buena aceptación de la crítica. En 1943 ganó una beca Fullbright y partió a la Universidad de Columbia en Manhattan, Estados Unidos. Se matriculó en el Magíster en Arquitectura, el que finalizó dos años más tarde.

De forma autodidacta, Némesio Antúnez comenzó a incursionar en el óleo. Estando en Nueva York, se incorporó al Taller 17 de S. W. Hayter donde aprendió las técnicas del grabado. En esta etapa comienza a trabajar las *multitudes*, fusionando las técnicas del óleo y el

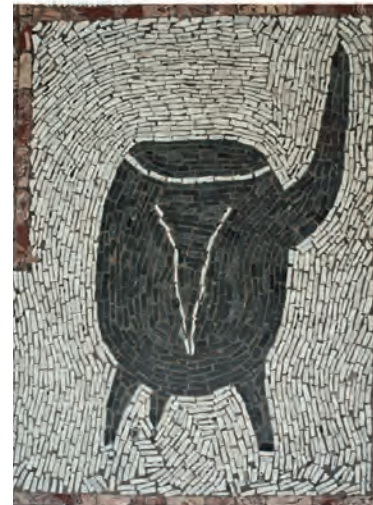
grabado. En 1950 viajó a París, donde continuó trabajando en el Taller de Hayter que se había mudado desde Nueva York. El nuevo ambiente le hace pasar de las *multitudes a los manteles cuadrículados* y las *cucharas*. Finalmente, luego de 10 años en el extranjero, regresa a Chile en 1953 y se instala en una casa en la calle Guardia Vieja n° 99.

Por ese entonces, estaba en plena boga la discusión sobre si existía una expresión artística nacional, propia, chilena. Antúnez toma posición ante la disyuntiva diciendo: *"Yo era pintor chileno y pintaba lo chileno a mi manera. Alguien dijo por ahí que no existe la 'pintura chilena', es cierto, pero existen los pintores chilenos que pintan Chile."*<sup>1</sup> Claramente, Antúnez compartía aquél espíritu epocal propio de los años 50' y 60', donde la mirada se vuelca a lo nacional y su valorización. Para el artista, esta problemática era de primer orden, tanto así, que influyó en su retorno al país: *"Mi regreso a Chile se originó por una necesidad de enriquecer mi pintura con estos elementos que no podía encontrar en otra*

*parte. Dentro de mis planes está viajar al norte y sur del país para saturarme de nuestras regiones y costumbres. Quiero pintar al chilote y al pampino, dentro de su medio, en su verdadera expresión."*<sup>2</sup>

En el mismo año en que Antúnez vuelve a suelo chileno, Gabriela Mistral, junto a Baldomero Sanín Cano y Joaquín García Monje, convocan el Congreso Continental de la Cultura. La organización estuvo a cargo de Pablo Neruda, quien había regresado de su exilio en 1952. El Congreso se celebró en Santiago en abril de 1953 y concurrieron importantes figuras como el muralista mexicano Diego Rivera, el poeta cubano Nicolás Guillén y el escritor brasileño Jorge Amado.

En una carta enviada por Neruda a Mistral fechada el 13 de febrero de 1953<sup>3</sup>, Nemesio Antúnez figura en el Comité Ejecutivo Preparatorio del Congreso. En su *Carta Aérea*, autobiografía escrita en formato de misiva a su hijo Pablo, Nemesio cuenta que apenas volvió de Europa pintó *"...un mural multitudinario para el Congreso de la Cultura en el escenario del Teatro*



Detalles de Mosaico | Nemesio Antúnez  
Galería Juan Montero, Santiago

<sup>1</sup> Antúnez, Nemesio, *Carta Aérea*, Editorial Los Andes, Santiago, 1988, p. 37.

<sup>2</sup> Duhalde, Walter, "El taller de Nemesio Antúnez", En: *La gaceta de Chile*, Santiago, Octubre, 1955, p. 13.

<sup>3</sup> Ver la reproducción de la carta en los documentos en línea de la Biblioteca Nacional: <http://bncatalogo.cl/escritor/AE0006255.pdf>. <http://bncatalogo.cl/AE0006252.pdf>

2



4



3



5



*Caupolicán, reuniones masivas, populares. También hice para el congreso un gran biombo con Quinchamalí bailando cuecas y otros rituales.*<sup>4</sup> Este fue el ambiente que incubó la serie de litografías que Antúnez realizó entre 1954 y 1955 titulada *Quinchamalí*.

Dentro del marco del Proyecto Fondart “Quinchamalí en el Imaginario Nacional”, Patricia Velasco, viuda de Antúnez, amablemente facilitó siete litografías para su exhibición. Cinco de las cuales componen la serie original: “La trilla de Quinchamalí” (1954), “Almuerzo en Quinchamalí” (1954), “Después de la Fiesta” (1955), “Cueca de Quinchamalí” (1955) y “Caballos de Quinchamalí” (1955). Las litografías *La Cueca* (1955) y *La Costurera* (1956) fueron realizadas con posterioridad y no hacen parte de la serie, pero derivan de ésta.

Otra obra producida por Antúnez en torno a la cerámica de Quinchamalí es el mural *Huelén* que el artista pintó en 1958 para el cine del mismo nombre ubicado en la Galería Comercial Juan Montero, en calle Huérfanos con San Antonio de la ciudad de Santiago. Fue el arquitecto Juan Echeñique, quien le pidió “un mural con motivos que aludieran a

lo nacional.”<sup>5</sup> Además, diseñó el mosaico en blanco y negro con la misma temática del mural, que le da valor al piso de la Galería. Dicho mural, que se mantiene en precarias condiciones de conservación, fue visitado en julio del 2012 por las artesanas de Quinchamalí, Mónica Venegas y Victorina Gallegos.

En estos trabajos, Antúnez compone escenas del mundo popular: espacios de fiestas, borracheras, comilonas, reuniones y práctica de oficios, en las que posiciona las figuras negruzcas con decoraciones blancas de la loza de Quinchamalí. Nos presenta jinetes, mujeres cántaros, guitarreras o cantoras, en ocasiones con sus tañadores de guitarra, parejas de bailarines entre copas, platos y cucharas. Con estas obras, Antúnez logra una síntesis al incorporar e integrar símbolos quinchamalinos a su propio lenguaje visual. Grafica el cruce entre el arte popular y el arte contemporáneo.

En su casa de la calle Guardia Vieja n° 99 el artista fundó en 1956 el ahora mítico Taller 99, bajo la misma lógica productiva del Taller 17 neoyorkino. Antúnez consideraba el grabado como la expresión artística más democrática debido a la mayor accesibilidad

que tienen los productos matrizados, a la gran difusión que pueden alcanzar las ediciones con un alto número de ejemplares y a su relativo bajo costo. El Taller 99 era un espacio de trabajo colectivo, donde maestro y discípulo estaban en constante aprendizaje. Este ambiente de cooperatividad mutua es similar a la manera en que trabajan las artesanas quinchamalinas y sus *componedoras* o *componedores*. Una obra –que si bien tiene un autor– es fruto de la colectividad. Ya sea en su dimensión más práctica, es decir, en el proceso de elaboración y manufactura, o en su dimensión más cultural y simbólica, al tratarse de motivos, formas y procesos extraídos de la tradición y acervo intangible de una comunidad con nombre de origen.

Las 7 litografías expuestas en *Quinchamalí en el Imaginario Nacional* pertenecen a la Colección Privada de Patricia Velasco, viuda de Antúnez, quien amablemente las facilitó para esta exposición.

El MAPA, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, agradece sinceramente su generosidad. Para este proyecto, lograr exponer la serie completa de estos grabados ha sido fundamental para comprender el cruce entre Arte Popular y Arte Contemporáneo.

## CREDITOS OBRAS NEMESIO ANTÚNEZ:

- 1 La cueca, 1955, Litografía sobre papel de diario, 37,5 x 53 cm
- 2 El almuerzo en Quinchamalí, 1954, Litografía sobre papel, 33 x 50 cm
- 3 Cueca de Quinchamalí, 1955, Litografía sobre papel, 33 x 50 cm
- 4 La trilla, 1954, Litografía sobre papel, 33 x 50 cm
- 5 Después de la Fiesta, 1955, Litografía sobre papel, 35 x 50 cm

## BIBLIOGRAFÍA:

- ANTÚNEZ, Nemesio, *Carta Aérea*, Editorial Los Andes, Santiago, 1988.
- DÍAZ, Carolina, “Murales: ‘Terremoto’ en el Nilo”, En: *Revista Análisis*, Santiago, 03 de febrero, 1987.
- DUHALDE, Walter, “El taller de Nemesio Antúnez”, En: *La gaceta de Chile*, Santiago, Octubre, 1955.
- IVELIC, Milan, “Nemesio: acuático, aéreo, ígneo y terrestre”, En: *Nemesio Antúnez. Obra pictórica*, Ediciones ARQ, Santiago, 1997.
- NAVARRETE Carlos, *Cuño y estampa en torno al grabado chileno*, Entel, Santiago, 2006.

<sup>4</sup> Antúnez, op.cit., p. 36.

<sup>5</sup> Díaz, Carolina, “Murales: ‘Terremoto’ en el Nilo”, En: *Revista Análisis*, Santiago, 03 de febrero, 1987, p. 39.

A collection of dark brown ceramic vessels, including bowls and plates, displayed on a wooden surface. The items are arranged in a row, with some overlapping. The background is a light-colored wall with a subtle pattern. The lighting is soft, highlighting the texture of the ceramic.

**Colección de Cerámica  
Quinchamalina  
del Museo MAPA**



## COLECCIÓN DE CERÁMICA QUINCHAMALINA DEL MUSEO MAPA

Lisette Martínez

La colección está compuesta por objetos utilitarios y decorativos. Una apropiada división formal y de uso fue hecha por Bernardo Valenzuela Rojas en 1957, como parte de los "Archivos del Folklore Chileno"; en este se dividían las formas en: tipos vasijiformes y escultóricos. Los vasijiformes separados en: formas utilitarias o domésticas y formas decorativas, mientras que los escultóricos divididos en: formas de arte aplicado (de función estética-utilitaria) y formas de arte puro (de función meramente estética).<sup>1</sup> Actualmente esta clasificación sigue siendo aplicable.

---

<sup>1</sup> Valenzuela Rojas, Bernardo. "La cerámica Folklorica de Quinchamalí". Archivos del Folklore Chileno. Fascículo N° 8, pág. 46. Instituto de Investigaciones Folkloricas "Ramón A. Laval". Facultad de Filosofía y Educación. Universidad de Chile. Editorial Lord Cochrane. Santiago de Chile 1957.

#### EN TIPO VASIJIFORME, SE INCLUYEN:

Con forma utilitaria: Ollas, platos, mates, azucareros, teteras, etc. Contenedores que, aún cuando posean o carezcan de decoración, pueden ser usados dentro de las labores domésticas. Las medidas van desde 28,4 cm las más grandes a 2,1 cm las pequeñas.

Con forma decorativa: Todas las representaciones pequeñas o miniatura de las piezas ya citadas; objetos que difícilmente pueden tener un uso práctico, excepto como juguetes. Las medidas van desde 10,5 cm las grandes a 1,5 cm las pequeñas.

#### EN TIPO ESCULTÓRICO SE ENCUENTRAN:

De función estética-utilitaria: Constituyen las piezas más representativas de la colección, visualmente y en proporción numérica. Aquí se clasifica la gran variedad de alcancías y guitarreras-jarro tan características de la cerámica quinchamalina. Las alcancías representan una variada gama de animales y escenas con figuras antropo y zoomorfas. Las medidas van desde 44 cm las grandes a 4,1 cm las pequeñas.

De función decorativa: Es el grupo más pequeño de la colección, encontrando representaciones de figuras antropo y zoomorfas. Las medidas van desde 30,5 cm las más grandes a 2,8 cm las pequeñas.

En cuanto a apariencia superficial se concluye que la mayoría de los objetos poseen superficie negra, mientras un número menor presenta tonalidad siena. Las decoraciones son predominantemente por esgrafiado con pigmento blanco, también es posible ver algunas piezas antiguas que además muestran tonos rosa y amarillo.

Otro tipo decorativo en piezas antiguas es la *pintada*. Se distingue por un dibujo sutil sobre relieve en tonos grises; las actuales artesanas reconocen esta técnica —decoración detallada posteriormente— pero no la aplican por su extremada dificultad (Fig. 1).

### ELABORACIÓN DE PIEZAS CERÁMICAS

La investigación evidenció que la construcción de una cerámica quinchamalina consta de una serie de pasos que dan forma a objetos con características específicas.

Las artesanas dividen su trabajo en *línea abierta*, objetos de paredes que se abren: cuencos, platos, piezas mayoritariamente utilitarias, y contrariamente *línea cerrada* a objetos de paredes que se cierran, no tienen boca o ésta es pequeña: figuras, alcancías, entre otros.

#### CONFECCIÓN DE PIEZAS DECORATIVAS Y UTILITARIAS EN QUINCHAMALÍ

El primer paso para la manufactura es la obtención de materia prima. En Quinchamalí los yacimientos de arcilla están en fundos privados y esto se ha transformado en un grave problema. Además, se debe contar con arena fina, cascajo (arena de cuarzo) y tierra amarilla. Para instancias posteriores se requiere color rojo y blanco —extraídos de minas de Santa Cruz de Cuca—.

El proceso comienza colocando un saco plástico dentro de un cajón de madera (Fig. 2), donde agregan arcilla, echan agua y dejan que la tierra se abra y desintegre. Es importante esperar que decante el agua y se remojen los terrones más firmes, dos días aproximadamente. Cuando ya se ha empapado, se agrega arena y tierra amarilla. La arena es muy importante ya que si falta se generan burbujas de aire en

el interior de las paredes y la pieza se podría quebrar. Los porcentajes empleados según cada artesana varían sutilmente, pero un estimativo contemplaría: 1 balde completo de greda,  $\frac{3}{4}$  de balde de arena y  $\frac{1}{4}$  de greda amarilla (Fig. 3). El cascajo es optativo. Todos estos materiales son *pisados* por las artesanas o sus maridos para fusionar óptimamente los ingredientes (Fig. 4); este procedimiento tarda aproximadamente una hora. Luego se tapa con el saco para que repose por dos días, si se trabaja inmediatamente quedan muchos vientos en el interior de la pasta y las artesanas deberán estar atentas a que no queden *globitos* en las paredes de sus piezas.

Posteriormente se amasa a mano formando un lulo no muy delgado (Fig. 5), proceso llamado *bastorear*. Al bastorear se va limpiando la pasta, retirando piedrecillas u otros elementos. Del bastón cortan trozos con las manos, formando *pelotas*. En adelante, toda la manipulación de la pasta arcillosa para dar forma al cerámico recibirá el nombre de *armado*.

Hay dos técnicas identificadas por las artesanas para la construcción de piezas; una es la *de tapas* (Fig. 6), usada mayormente para objetos cerrados. Con las pelotas dan forma a las tapas, pieza que parece



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

la mitad de un círculo; estas se logran con las manos y la ayuda de trozos de calabaza que ahuecan las paredes internas. Preparan varias tapas y las dejan orear, así botan el mayor porcentaje de agua y quedan medianamente duras para seguir trabajando con ellas. El tiempo de orear depende de la estación del año, en invierno es lento por la alta humedad ambiental. La construcción de piezas mediante ésta técnica consiste en unir dos tapas, creando una esfera a la cual se agrega mediante pastillaje asas, *patas* u otras partes del cuerpo (Fig. 7). Para consolidar la unión de las tapas se agrega un poco de arcilla más licuada en la zona y van juntando y alisando con la ayuda de un trozo de madera, calabaza y/o las manos.

La segunda forma constructiva es denominada *de canco* (Fig. 8). Utilizada en piezas abiertas, consiste en construir la base y dejar orear para continuar la forma.

La base se arma a partir de una pelota; esta es muy amasada, mojando constantemente para que no se pegue. Se sitúa sobre una tabla y se hace un agujero en su centro, abriéndolo con las manos empuñadas y la ayuda de trozos de madera. A medida

que se abre la forma y la pared se adelgaza, se va haciendo girar la pieza, como si fuera un torno; esto ayuda a que las paredes queden más regulares. Se deja orear para luego continuar, con un trozo de calabaza, sacando el exceso del interior y, con una paleta de madera, alisando y retirando el exceso de pasta de las paredes exteriores. Lista la base, con una segunda pelota forman un lulo alargado, el borde de la base es pellizcado y sobre éste se coloca el lulo en forma espiral. Con un trozo de madera y las manos se va alisando por fuera y juntando los bordes del lulo al borde de la base; por dentro este proceso también se realiza, utilizando trozos de madera o calabaza según la forma que se quiera lograr: paredes rectas, cóncavas o convexas (Fig. 9).

Utilizan un cuero llamado *cordobán* para alisar las paredes, especialmente los bordes de la figura.

La adhesión de adornos al cuerpo central, tales como pelo, cuello, patas, etc., es llamado *encachar*<sup>2</sup>, que consiste en raspar o pellizcar la zona de unión y luego colocar la parte nueva añadiendo arcilla líquida esparcida con los dedos o con paletas de madera, logrando una adhesión óptima

<sup>2</sup> Denominado pastillaje en el contexto alfarero.

(Fig. 10). Mientras las artesanas trabajan en el armado, los objetos son tapados con nylon para que no se sequen y mantengan un porcentaje de humedad mínima que permita seguir manipulándolos.

Para piezas cerradas es crucial la realización de agujeros en sectores del objeto (cara inferior, cuello o tras las patas); entre más orificios tenga, menos posibilidades hay de que se parta durante la cocción. Es posible inferir que debido a esta necesidad muchas piezas cerradas son alcancías, puesto que la ranura serviría de escape al aire (Fig. 11).

Seguido al armado se realiza el *bruñido de agua* con la pieza aun húmeda. Se trata de frotar sobre las paredes una piedra lisa mojada con la misma agua utilizada en el armado; este bruñido sirve para alisar la superficie, borrando detalles o imperfecciones. Durante este procedimiento se descubren bolsas de aire que puedan haber quedado en las paredes. Según las artesanas éstas se sienten como globitos en la superficie; cada vez que descubren una hacen un agujero en ese sector de la pared y colocan un trocito de arcilla para rellenar el espacio, luego vuelven a alisar con paletas de madera

<sup>3</sup> Verde se designa a piezas que aun guardan humedad.

o mate. Usan palitos de plástico o madera para pulir la cola u otra parte más pequeña.

Algunas artesanas realizan un paso previo al bruñido llamado *raspado*; pasan un cuchillo por la superficie retirando irregularidades, rebajando y alisando las paredes. Después del raspado la pieza es bruñida, pero en este caso no se utiliza agua, la piedra es pasada en seco (proceso equivalente al bruñido de agua) (Fig. 12).

Las piezas bruñidas son *encoladas* o engobadas con tierra roja (más fina que la arcilla) que se deja remojar, formando una especie de pintura rojiza, que se aplica con un paño empapado sobre la superficie. El color rojo permite un buen bruñido posterior y que el negro logrado al finalizar sea muy intenso; si no se aplica, la pieza queda gris (Fig. 13).

Cuando el encolado se ha secado, si-gue el *bruñido en seco* (se efectúa con una piedra no mojada), es importante que se realice cuando la pieza aún esté verde<sup>3</sup> pues el bruñido en estas piezas es brillante, mientras que en la pieza seca queda opaco (Fig. 14).

Seguidamente se efectúa el *lustrado*, que consiste en la aplicación de aceite o



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

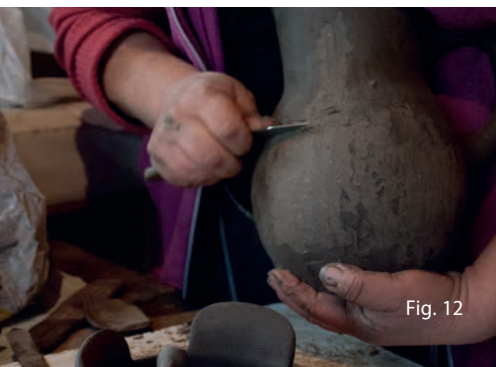


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 17



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

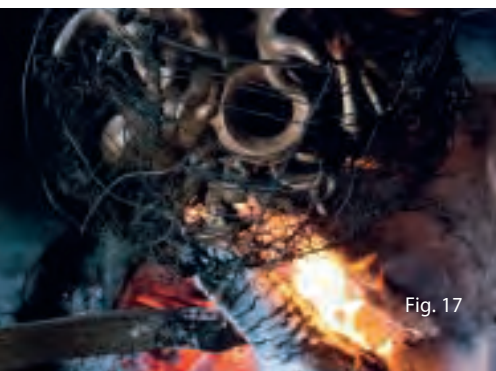


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

gordura de gallina frita (*enjundia*) sobre la superficie para posteriormente pasar una piedra impregnada también en aceite, ayudándose de un paño que va lustrando. El aceite o enjundia debe penetrar en la pieza para poder lustrarla (Fig. 15).

Las piezas en este proceso no deben helarse para que no se quiebren, por ello las artesanas van dejando los objetos tapados con lana. Se continúa con el esgrafiado, procedimiento al que llaman *pintar*; este se realizaba antiguamente con espina de espino, pero el surco no era tan profundo. Actualmente se utiliza una aguja de vitrola o de coser la cual se embute en un palito de madera; llamado *pintor* (Fig. 16). Con el pintor se hacen líneas bajo relieve en la superficie, primero rectas y luego curva; algunas artesanas utilizan una punta de clavo o alambre previamente afilado. Las piezas pintadas son puestas a secar; según la estación del año el procedimiento es diferente. Mientras en verano las piezas son

dejadas al aire libre para que sequen con el calor ambiental, en invierno son situadas en canastos metálicos sobre la cocina a leña, brasero o fogata, siendo bajadas cada cierto tiempo, acercándolas al fuego (Fig. 17). Otra alternativa es colocarlas en el suelo cerca de la fogata. En términos de eficiencia es mejor la primera alternativa, ya que el calor es recibido por abajo y se distribuye de manera uniforme; esta etapa demora aproximadamente una hora. Inmediatamente después las piezas son llevadas a cocción.

Para la cocción se utiliza guano de buey y trozos de madera que actúan como combustible para quemar las piezas (Fig. 18). Se fabrica una cama de guano y sobre ella se disponen las piezas, unas sobre otras, cubriéndolas con más guano y trozos de madera; no utilizan maderas resinosas pues manchan los objetos. Cuando las piezas están al rojo vivo son sacadas del fuego y se apartan, si se espera un resultado siena en la superficie, o se introducen en guano de caballo para teñirlas negras. El tiempo de cocción dependerá del calor alcanzado, aunque generalmente tardan veinte minutos en el fuego (Fig. 19).

Finalmente se agrega colo blanco a los dibujos esgrafiados; este es aplicado como

el colo rojo o como si fuese una barra de tiza humedecida, frotando la superficie (Fig. 20). Cuando se seca, se limpia con un paño seco quedando los pigmentos alojados en los surcos del esgrafiado. En la colección del museo se encuentran piezas antiguas que además del blanco poseen otros colores (rosa y amarillo). Las artesanas actuales no colorean así las piezas, pero, por los relatos de las mayores, saben que estos colores se lograban con anilinas aplicadas del mismo modo que el colo blanco.

#### CONFECCIÓN DE PIEZAS UTILITARIAS EN SANTA CRUZ DE CUCA

La confección de piezas utilitarias, clasificadas de línea abierta, se realiza predominantemente en Santa Cruz de Cuca.

La arcilla se extrae de tierras del mismo lugar, al igual que el colo rojo y blanco. Según las artesanas, la arcilla es más gruesa y posee inclusiones más grandes (piedras, o fragmentos de paja) en mayor cantidad; la arena también es más gruesa. Estas características favorecen la creación de objetos grandes, ya que las piedras brindan soporte estructural a las paredes. Solo se retiran las piedras que se sienten en superficie y que puedan desprenderse dejando

agujeros. Los pasos de manufactura son similares a los efectuados en Quinchamalí, advirtiendo diferencias por parte de algunos artesanos en las últimas etapas del trabajo. Por ejemplo, las piezas utilitarias son mayoritariamente raspadas y bruñidas sin agua. Además, en vez de aplicarles aceite o enjundia de gallina, son lustradas con una malla o bolsa plástica, pues, según las artesanas del sector, la grasa puede conferirle mal sabor a las comidas que se depositen en las piezas.

Otra variación es la forma de cocción: los artesanos hacen una fogata en el suelo y disponen las piezas a su alrededor, aun sin tocar el fuego, para que se sequen; esto tarda una hora o menos (Fig. 21). Ya secas las disponen sobre la fogata, montándolas unas sobre otras, añaden trozos de madera de álamo sobre las piezas para que el fuego aumente y las cubra. Las sacan al rojo vivo del fuego y se apartan, para lograr tonalidad siena, o se sumergen en un montón de astilla de álamo para ennegrecerlas. Después aplican colo blanco al esgrafiado, de la misma manera que en Quinchamalí; sin embargo, algunas artesanas admiten utilizar trozos de tiza mezclado con el colo para lograr un blanco más intenso.

#### DIFERENCIAS FORMALES EN LAS PIEZAS SEGÚN SELLO DE AUTOR Y TRANSFORMACIONES A TRAVÉS DEL TIEMPO

Se distinguen varios tipos de objetos dentro de la colección, no obstante, hay formas reiterativas como las guitarreras, chanchos, pavos, jarros, mates, etc. con diferencias sutiles o muy evidentes que se relacionan con la marca distintiva de cada artesano o familias de artesanos y con las transformaciones que a través de los años han experimentado algunos tipos formales. Las diferencias provenientes de los artesanos se evidencian predominantemente en la decoración esgrafiada, cada artesano perfecciona un tipo de diseño o forma de trazo que lo hace distintivo. También pueden identificarse con un tipo de forma específica, por ejemplo, en los chanchos: algunos hacen las orejas grandes como su sello particular o la cola de una manera determinada. Esto es aplicable también a las formas utilitarias, como el caso de las jarras de la familia García, quienes tienen una forma peculiar de confeccionar la boca: mientras todas las artesanas construían la boca como continuación de las paredes del cuello, las artesanas de esta familia construían la jarra hasta el cuello, agregando después



Fig. 21

un fragmento curvo mediante pastillaje, resultando una boca más pronunciada que lo normal.

Hay diferencias formales producto de la transformación de una forma a través del tiempo. Uno de los objetos que más cambios ha experimentado es la guitarrera. Antiguamente las guitarreras presentaban una forma más sinuosa, mientras que en la actualidad la mitad inferior es más ovalada y la superior recta; esto se debe a que antes la manera de hacer las piezas correspondía a la técnica de canco, quedando cada etapa de la pared como una insinuación de curva. Además, la parte del torso era ahuecada porque las guitarreras también eran jarras.

En la actualidad las guitarreras son casi exclusivamente decorativas; la parte inferior es construida mediante técnica de tapas quedando más redondeada y chata que las antiguas; el torso es sólido. Asimismo hay diferencias en los elementos añadidos mediante pastillaje: antes los hombros eran marcados, mientras que en la actualidad los brazos caen curvos sin demarcarlos. Su cara ha cambiado: antiguamente las artesanas dibujaban la forma de los ojos y boca mediante esgrafiado, agregando color blanco en estos sectores; hoy, estos son hechos hundiendo la pasta con una aguja,

quedando tres agujeros que corresponden a ojos y boca (Pag. 216) Otro dato se relaciona con la decoración pintada sobre relieve de piezas antiguas de la colección; esta decoración es opaca y gris contrastando con el fondo brillante de la superficie. Se utilizaba una pluma de pavo a la cual le hacían una abertura a mitad de la punta inferior o una delgadísima pajuela de trigo, cuyo extremo inferior había sido cortado en bisel, esta se empapaba con agua de arcilla (agua para mojar las manos durante la manufactura) y se iba dibujando el diseño sobre la superficie ya bruñida y caliente, pues se hacía a mitad del secado. Era un proceso complicado ya que comúnmente el trazo se reventaba y el diseño se estropeaba (Fig. 1).

### ANÁLISIS INSTRUMENTALES

Con la finalidad de obtener mayor información de las piezas y datos precisos, los objetos se sometieron a una serie de análisis instrumentales, tales como: Microscopía electrónica de barrido (MEB), Radiografías y Scanner (Tac). A continuación se detallan los procedimientos llevados a cabo para cada estudio y los resultados obtenidos:

### MEB

Se tomaron muestras de piezas antiguas de la colección. Corresponden a un pequeño fragmento que no supera los 3 mm. de extensión; se extrajeron preferentemente de objetos con algún deterioro del tipo fragmentación o pérdida de soporte, evitando alterar piezas en buenas condiciones. Se dividió el material en: superficie, interior de paredes y pigmento blanco. Paralelamente se llevaron muestras traídas desde Quinchamalí que contemplaban: un fragmento cocido, otro de pasta modelada cruda y color blanco.

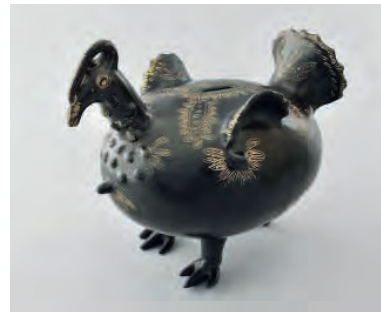
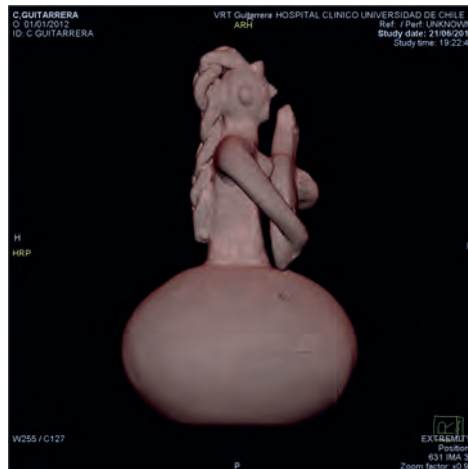
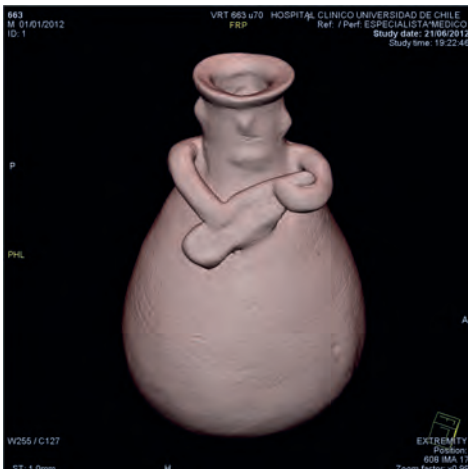
### RESULTADOS:

“Se descubrió que, entre las muestras actuales de Quinchamalí y las de piezas antiguas del museo —algunas de más de 150 años— los elementos eran mayoritariamente los mismos, encontrando, según orden de porcentaje: silicio, aluminio, hierro, oxígeno, calcio, titanio, potasio y magnesio; su concentración varía según las muestras. Las actuales poseen mayor concentración de Al, Si y Fe; mientras que las antiguas arrojaron mayor porcentaje de O, Ti y Ca. Las variaciones de concentración podrían

deberse a cambios en las características de los yacimientos o en las inclusiones que se agregan a la pasta; no obstante, también podría relacionarse con transformaciones de los materiales constitutivos a través de los años. Otro elemento dispar fue el Sodio, detectado en todas las piezas antiguas y en porcentaje mucho menor en la pasta cruda. Posiblemente en las piezas antiguas este elemento se hallaba en mayor cantidad de forma natural; mientras que en la actualidad su presencia es mucho menor, contemplando inclusive su combustión total durante la quema.”

Respecto al color blanco, los resultados arrojaron, según orden de porcentaje, presencia de silicio, oxígeno, aluminio, calcio, hierro, potasio, sodio y titanio en todas las muestras. Contando con muchísimo más porcentaje de Silicio que Aluminio, a diferencia de las arcillas donde ambos compuestos se encontraban en cantidades medianamente similares.

Otras diferencias radican en el mayor porcentaje de Calcio en las muestras antiguas versus el color actual y la presencia de Magnesio y Azufre solo en piezas antiguas. En un acercamiento a puntos más blancos se descubrió que correspondían a Baritina,



denominada Sulfato de Bario ( $BaSO_4$ ), comúnmente utilizado como pigmento.

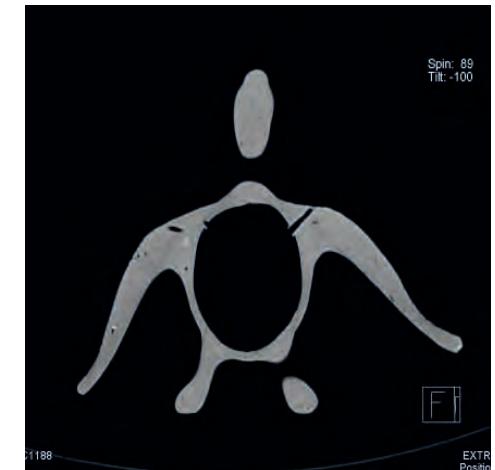
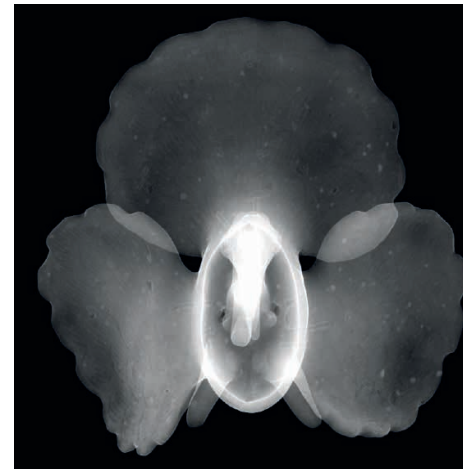
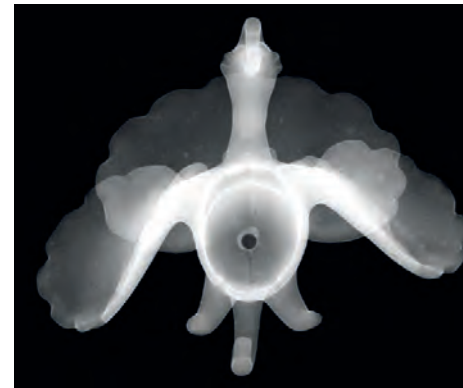
#### RADIOGRAFÍAS Y TAC.

Considerando que estos análisis no requieren toma de muestras, la selección fue menos restringida, basándose en formas representativas. Se seleccionaron 28 piezas: 10 fueron radiografiadas y 18 sometidas a radiografías más scanner. El Tac entrega mejores imágenes que las radiografías, por lo cual se pudieron recabar datos más claros de las piezas que contaban con este tipo de análisis. La mayoría de estas piezas presentan en su estructura partes huecas y sólidas. Al estudiar cada imagen se constataron alteraciones comunes a todos los ejemplares; por ejemplo, todas las piezas evidencian presencia de burbujas de aire en las paredes y/o en zonas de unión de partes agregadas, advirtiendo, a modo general, que las piezas antiguas presentan concentraciones mayores.

La presencia de burbujas incide en la creación de grietas y fisuras. Esto se reafirmó con los análisis, ya que, efectivamente, las piezas con mayor cantidad de burbujas eran las que presentaban más grietas

internas o a nivel superficial. La cantidad de inclusiones fue un factor considerado. Su observación se enfocó en tres ítems: elevaciones de la superficie por afloración de inclusiones, agujeros en superficie o interior de paredes (por desprendimiento o desintegración de inclusiones durante la quema) y presencia de inclusiones metálicas en la pasta. Según estos preceptos se estableció que las piezas antiguas presentan mayores porcentajes en cada ítem a diferencia de las nuevas que muestran solo una bajísima concentración de inclusiones metálicas. Se podría inferir que la arcilla antigua poseía naturalmente más inclusiones y/o que las artesanas antiguas prestaban menor importancia al proceso de limpiar la pasta.

Las paredes fueron analizadas, constatando que todas las piezas presentan deformaciones en las zonas de unión de tapas o partes añadidas; en algunas las deformaciones son muy notorias (en la superficie interna), con residuos de pasta, elevaciones o surcos resultantes de la presión, mientras que en otros objetos son leves, visibles como pequeñas ondulaciones o engrosamiento sutil de las paredes. Las diferencias de regularidad en las paredes parecen responder al tipo



de manufactura logrado por cada artesana, ya que tanto piezas antiguas como nuevas presentan estas diferencias, pudiendo ser una característica intencional o relativa a las habilidades de las artífices. El grosor de las paredes fue evaluado descubriendo que las piezas antiguas presentan paredes más delgadas.

Relativo a la técnica constructiva empleada, 25 piezas fueron hechas a partir de tapas en las secciones ovaladas del cuerpo. La unión de las tapas es visible notoriamente en 15 piezas, en otras es sutil, solo advirtiendo una densidad mayor de las paredes en esta zona debido a la pasta agregada; en estas piezas la forma de descubrir la unión fue basándose en las grietas existentes. La orientación de la unión es equilibrada entre posiciones verticales y horizontales (Pag. 217). Otras técnicas constructivas advertibles son la de cancos, rollos y modelado directo sobre trozo de pasta sólida.

Un dato relevante fue descubierto en 5 piezas. Estas presentan en el interior de zonas de unión de partes más pesadas, como cabezas o alas, franjas delgadas, rectas y oscuras vinculables a espacios con aire; su disposición es en sentido diagonal y su largo es de algunos centímetros. Se podría

especular que correspondían a fragmentos de un material utilizado como estructura que sostenía las partes agregadas cuando la pasta aún estaba húmeda. Este debió desintegrarse durante la quema quedando el espacio vacío; posiblemente se trataba de varillas de madera. Solo se descubrió en piezas antiguas y va en relación con lo dicho por las artesanas actuales quienes niegan el uso de cualquier elemento estructural (Pag. 219).

En una pieza no cocida de la colección, se observó (mediante Tac) que esta formado por una serie de granos pequeños, a diferencia de las cocidas que denotan una masa homogénea. Esto podría deberse a que al ser una pieza no cocida las partículas no se han cohesionado, lo que se ve acrecentado por el tiempo de antigüedad de la pieza, que al secarse separó más cada grano.

### CONCLUSIONES GENERALES

Mediante observación directa de las piezas, diagnóstico y análisis instrumentales efectuados, se pueden establecer una serie de apreciaciones:

Relativo a la constitución material elemental se determinó una gran semejanza entre las piezas antiguas y nuevas, con leves variaciones no significativas. Esto podría indicar que los yacimientos no han variado en su constitución a través de los años. Sin embargo, si se consideran las imágenes del Tac se advierte que las piezas antiguas poseían más inclusiones metálicas, lo que podría deberse a que naturalmente la pasta poseía más estos elementos o que las artesanas antiguas lo agregaban como desgrasantes. Por el contrario, las artesanas actuales parecen no agregar este tipo de inclusiones o preocuparse más de limpiar la pasta; esto último debiera ser un factor real ya que las piezas nuevas presentan menos elevaciones de la superficie y agujeros por desprendimiento de inclusiones.

Respecto a las paredes, las artesanas antiguas lograban terminaciones más finas con piezas notoriamente más livianas. La regularidad de las paredes es una característica que depende más de las destrezas o intensidad de la artesana, que de una evolución en las formas de hacer a través de los años. Mediante los análisis imagenológicos se pudo descubrir el uso de elementos estructurales en piezas antiguas, a diferencia de las nuevas que no debieran presentar

ningún elemento de este tipo según el relato de las artesanas.

Al pesar las piezas se evidenció que las no cocidas antiguas son mucho más livianas que las cocidas, esto debiera explicarse porque al ser piezas antiguas ya han perdido casi toda el agua quedando en calidad de arcilla, material efectivamente más liviano que la cerámica. También se registró una variación de peso entre los ejemplares siena y negro, descubriendo que los siena son más livianos; esto aún no tiene una explicación plausible.

Cabe acotar que a la fecha la investigación científica de las piezas no ha finalizado, su conclusión final será detallada en un texto teórico-investigativo publicado posteriormente.



## A LADY OF MUD | Pablo Neruda

Forgive me, Marta Colvin, but the greatest work of sculpture from Chile that I know of is a *mona con guitarra* made of clay, one of the many that have been made in the world's spiritual home of pottery: Quinchamalí. This lady with her guitar is taller and broader than the usual specimens. Executing something on this large scale is a challenge, I was told by the artisans, the potters. This *mona* was made by a lady from the country, almost a hundred years old, who died some time ago. The result was so breathtaking that she traveled to New York in those years, and was exhibited at the World's Fair. Now she gazes at me from the most important table in my house. I never fail to consult her; I call her Mother Earth. She has the roundness of a hill, the shadows that fall from summertime clouds on the fallow land and, despite having sailed vast seas, she retains intact the smell of mud, the mud of Chile.

The potters told me that in order to do their work they had to mix the clay with herbs, and that the pure, opaque black of the Quinchamalí tchotchkes is achieved by burning cow dung. They complained to me about the high prices they were charged for the wild horse excrement by the owner of the local estates. I was never able to achieve the influence necessary to lower the price of cow dung for the Quinchamalí sculptresses, and though mine was a most humble request presented to the most exalted of powers, I hope that the Agrarian Reform will give this product as a gift to those great transformers of mud, as humbly as a cow would. This pottery—our pottery—is our greatest treasure. The only gift I ever gave to Picasso was a little black piggy bank, a toy, that carried the scent of Chillán, created by the illustrious potter Práxedes Caro.

With spurs and ponchos, with bracelets from Panimávida, mermaids from Florida, little pitchers from Pomaire, our lazy pride is kept alive. Because they are produced like water, they are promoted noiselessly, they are both illustrious and utilitarian art, selfless and imbued with aroma. Who knows how they even exist or on what they survive, but we know they represent us in humility, in depth, in fragrance.

This is why I believe that, of all the sad, sad museums in Santiago, the only one with charm is the one that shows off its treasures on the Santa Lucía hill. Tomás Lago created it many years ago in an act of love that has continued to grow through the many beautiful collections that have been gathered there. I myself wandered through Mexican lands with the brilliant Rodolfo Ayala, the 'loco' Ayala, poking through churches and markets, palaces and odds and ends, in search of objects both chosen and violent that today grace this museum of delights.

I am an impassioned lover of these anonymous creations, and I have classified myself at times, when referring to my poetry, as a potter, baker or carpenter. Without the hand man does not exist, there is no style. I have always wanted my poetry to be craftsmanlike, antibookish, because even dreams are born in the hands. And this popular art, which was saved and exhibited with pride and love at our best museum, reveals, beyond the historic museums, that the truest of all things are those that are alive, and that the work of the people has an eternity no less blazing than that of our heroes.

The nation is constantly being destroyed. The destroyers are inside of us. We feed off fire and annihilation. Jungles fell, burnt: the marvelous Chilean forest is just a stain of tears on my heart. The loveliest rocks in the world are exploded, blasted away, on our coastline. Oysters, mussels, partridges, sea urchins, are pursued like enemies, to be eradicated soon, erased from the planet. Of our pillaging, the ignorant say 'it's the Indian in him.' This is a lie. The Araucan declared the *canelo* tree to be the king of the land. And he fought only the invaders. Chileans fight all that we have and, tragically, the best of what we have. I have never felt a shame as great as I did when I saw in an ornithology book, where the habitat of each species is identified, a description of the Chilean parrot: *Tricahue. Species almost extinct.* I will not mention the place where the last specimens of this magnificent bird are hidden away, to avoid its extermination.

And now they tell me that these days a spark of our 'cultural revolution' has reached the Museo de Arte Popular Americano, and intends to destroy it.

May the Araucan *canelo* tree, god of the jungles, protect us.

## QUINCHAMALÍ IN THE CONSCIENCE OF A NATION | Nury González

The present publication is the result of a research project that was financed by the Fondart project No. 15573, awarded in 2012, the objective of which was to raise the visibility of the ceramic work of the small town of Quinchamalí, through the exhibition of a relevant selection of the collection of this work that is found in the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago of the Art Department of the Universidad de Chile (MAPA).

The focal point of the research was to study the very unique way in which these works from Quinchamalí are manufactured, and to study their influence, as well, both of which are inextricably linked to the black sheens and opaque finishes of their well-known silhouettes, and form part of a certain essence of the Chilean collective consciousness. It is the same gravitational force that drew in, like stars in the same artistic firmament, the poet Pablo Neruda and his friend, the painter and printmaker Nemesio Antúnez. This research project stems from and builds on the research undertaken by Tomás Lago in 1956, in the same village of Quinchamalí, the genesis of this singular and invaluable collection.

The project entailed “raising” the 400 works in the MAPA’s original collection, which were acquired in the mid-1950s. Because this craft is handed down from mother to daughter, the present-day potters of Quinchamalí retain a kind of “technical memory” and, in the course of the research process which included interviews with the artisans themselves, the museum was able to identify the provenance of certain pieces—because of the delicacy of their drawing work or the lightness of the ceramic material itself—as the work of these craftswomen’s ancestors, who in the late 19th century worked in the very same place that they do now.

Raising the pieces in the MAPA collection was a process that involved photographing them according to a pre-established protocol, as well as measuring, weighing, restoring and examining them with imaging techniques made accessible through a collaboration with the Imaging Center of the Hospital Clínico of the Universidad de Chile. In conjunction with this work, scanning electron microscopy was carried out at the metallurgic engineering department of the Universidad de Santiago de Chile (USACH). These analyses allowed us to ascertain the different ways in which the ceramic material was built, handled and baked, and to identify the material and technical changes that have taken place in the Quinchamalí pottery practice over the past 60 years.

Once the collection was “raised,” a formal analysis was undertaken to classify and select what came to be called the “landmark pieces” of each series. Essential to this work was the previous classification that Bernardo Valenzuela Rojas undertook in the late 1950s, a project that was published in the Archivos del Folklore Chileno, and which our specialists concluded to be a relevant reference source to this day.

This project also entailed four field trips, made in the autumn, winter and spring of 2012. On these visits, the MAPA team forged close bonds with the Unión de Artesanos en Greda Quinchamalí (UAGQ), the Quinchamalí Clay Artisans Collective, as well as with other artisans working independently. We affirmed that the majority of the utilitarian pieces have been traditionally made in Santa Cruz de Cuca, a village next to Quinchamalí. Following a series of extensive interviews we put together a description—textual and visual—of the entire cycle of production, and published these findings in depth in this volume and documented them in two video-documentaries that were part of the project, as well. Photographic documentation was made of the “landmark pieces,” to contrast them with the present-day work of the potters, and 188 new pieces were acquired for the collection. We invited the craftswomen to Santiago, so that they might acquaint themselves with the Quinchamalí work in the MAPA collection. On this visit, the potters provided us with a

wealth of information regarding the authorship of many pieces, and in the winter of 2012 they saw for the first time the mural and the mosaic with Quinchamalí motifs that Nemesio Antúnez created in the 1950s in the Juan Montero passage at the corner of Huérfanos and San Antonio streets. To our great satisfaction, the Quinchamalí craftswomen expressed their very deep appreciation of the Universidad de Chile’s efforts of over half a century to preserve and cultivate understanding of the value of the Quinchamalí work.

The red and yellow color scheme that structured the display of the exhibition held at the Sala MAPA at the GAM cultural center served to distinguish the original pieces in the museum’s collection from those of more recent craftsmanship acquired as part of this project. The emblem of this exhibition—its “banner,” so to speak—is without a doubt the señora de la guitarra that Pablo Neruda donated to the museum, while the other dimension of its scope is reflected by the complete collection of Quinchamalí lithographs by the artist Nemesio Antúnez.

In laying out the exhibition, special care was taken to keep the urban racket at bay, and to preserve the sense of tranquility found in the original ancestral spaces—Quinchamalí and Santa Cruz de Cuca—in which these delicate objects were envisioned and realized, allowing the viewer to broaden his or her gaze, for just a moment, away from the vortex of great histories, and focus it more finely on the textures and the minimal, opaque sheen of the manual surface of these objects which, though they may seem aimless and trivial, of mere household or symbolic utility, somehow manage to transcend with the grace of the gratuitous, all the ages of history, weaving in the name of their figures an entire history of style and vision.

## THE PRESENT-DAY LANDSCAPE OF THE CERAMICS OF QUINCHAMALÍ | Viviana Hormazábal

The first inhabitant of these lands was a Mapuche *cacique*, or tribal leader, named Quinchamalí, to whom the settlement owes its name.<sup>1</sup> A passage from the *Historia General del Reyno de Chile* (General History of the Kingdom of Chile), written by Diego de Rosales in 1877, supports this popular belief: “May the first and the queen of all herbs, for its virtues and for cloaking its flower in purple, be the herb used to name the people of Quinchamalí, which took its name from a cacique and great herbalist who used it for many cures. It is a celebrated herb among the natives of this land and, today, among Spaniards, for its particular virtues.”<sup>2</sup>

Quinchamalí, a village located some 30 kilometers southeast of Chillán is, as its local slogan suggests, a land of potters. A short walk from the houses, vineyards and cherry trees, the railway line extends outward, defining the boundary between the northern territories and the southern. Advancing toward the south, deeper into the hills, we find Santa Cruz de Cuca, a small hamlet also known for its ceramic work. The aging adobe houses, the twisted trunks of old vineyards and the great earthenware pots adorning the local courtyards stand as evidence of the faraway times to which the village dates back.

The oldest historical records show that the fort of Quinchamalí was built between 1601 and 1602 to protect the city of Chillán, which was first founded in 1580. Fifty years later both were ghost towns because of the persistent attacks by Mapuches, but when Chillán was founded again in 1664, Quinchamalí began to blossom into a small agricultural settlement. According to Bernardo Valenzuela, during the Colonial period

<sup>1</sup>Tomás Lago and Bernardo Valenzuela sustain that the word is derived from a medicinal herb whose scientific name is *Quinchamalium majus*.

<sup>2</sup>Montecino, Sonia. *Quinchamalí, Reino de mujeres*. Santiago: Ediciones CEM, 1986, p. 14.

the area was inhabited by “a small group of Pehuenche or Mapuche Indians, who became well known for their skill as pottery artisans.”<sup>3</sup> According to Reinaldo Muñoz Olave, around 1751 “...the Mapuche and their cacique Mitimpillán” were inhabiting the areas around Quinchamalí.<sup>4</sup> Historical sources reveal the mingling of the cultures that, though distant in time, may still be observed among these people and their cultural practices.

The pottery tradition of Quinchamalí<sup>5</sup> is as old as the village itself. Despite the many years that have gone by, the bearers of the tradition have retained, intact, each step in the long clay shaping process that they inherited from their forebears. In Quinchamalí, the artisans are united by the UAGQ, Unión de Artesanos en Greda, Quinchamalí<sup>6</sup> (Quinchamalí Clay Artisans Collective) which has about 40 members. There is also a group that functions separately from UAGQ, headed by Gastón Montti.

The earthenware of Santa Cruz de Cuca has been overshadowed by Quinchamalí’s fame. Yes it is the artisans of Santa Cruz de Cuca that produce the *lozas grandes*, the larger ceramic works, which are referred to as utilitarian or in the *línea abierta*, open style, and include pieces such as serving platters, pots, flat pans, trays, large frying pans and plates. Local researchers note that “we don’t really know much about how [the tradition] came about here, nor who discovered the clay [...] My grandmother told me that her grandmother made ceramics and made some big ceramic pieces, not little ones. They made huge pots [...] ... they made clay plates, clay pitchers for boiling water [...] Back then nobody had ever heard of things like porcelain, or aluminum, or wash basins, none of that. Everything was rustic, rustic and made of clay. In other words, the clay existed to be used by people.”<sup>7</sup> The fact that useful objects were produced in Santa Cruz de Cuca reveals the conservation and maintenance of a very old tradition—surely, a Mapuche tradition.

It is in Quinchamalí, on the northern side of the railway line, where the decorative, ornamental work known as *loza chica* is made, in the *línea cerrada*, or “closed style.” While the categorization of utilitarian pieces to the south and ornamental work to the north is somewhat more flexible in reality, for there are cases of artisans who work both styles independent of their area of origin, this division was far more determinant and noticeable in the 1950s-era studies of the craft.<sup>8</sup>

Probing into the chronicles of northern and southern artisans who were at their most productive in the 1950s, we do notice a formal unity in the works of Quinchamalí and Santa Cruz de Cuca: the open style of utilitarian ceramics, which began to turn toward the decorative in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. This was perhaps the consequence of the incipient contact between country dwellers and the urban realm, and of the exportation of their works to the local market in Chillán, which began in 1907 when construction began on the railway line to the town of Tomé. This railway extension connected Quinchamalí to the city in 1909, when a sub-station was established in the nearby town of Colliguay. Tomás Lago, born in Chillán in 1903 and founder of the Museo de Arte Popular Americano of the Universidad de Chile and a pioneer in the research of the ceramic work of Quinchamalí, stated that the local market “...was what finally determined, with its economic pressure, the arrival and cultivation of these handcrafted objects.”<sup>9</sup>

<sup>3</sup>Valenzuela, Bernardo. “La cerámica folklórica de Quinchamalí,” in Archivos del Folklore Chileno, No. 8, Universidad de Chile, Santiago, 1957, p. 28.ç

<sup>4</sup>Lago, Tomás. Cerámica de Quinchamalí, Edición especial de Revista de Arte, No. 11-12, Universidad de Chile, Santiago, 1958, p. 52.

<sup>5</sup>We use the word Quinchamalí to refer to the cultural tradition that unifies the ceramic work of Santa Cruz de Cuca and Quinchamalí.

<sup>6</sup>At present this collective is presided by Mónica Venegas, with Victorina Gallegos as secretary, Cecilia Montti as treasurer and Claudina Sandoval and Teolinda Serón as directors.

<sup>7</sup>TAC, Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla. Printed by Arancibia Hermanos, Santiago, 1987, p. 94.

<sup>8</sup>The research referred to here is that of Bernardo Valenzuela (1957) and Tomás Lago (1958). Throughout this essay they and their research will be referenced in order to present counterpoints to the information that was gathered for the present study.

<sup>9</sup>Lago, T., op. Cit., p. 7.

It is possible that the decorative strain originated in Santa Cruz de Cuca, for the first works in this direction are by southern artisans. This is the case, for example, of Encarnación Zapata –or Marinao—(birth date unknown-1958, it was said she lived to be over 100), the first artisan documented as having created a *guitar-rera*, the female guitar player. Honorinda Vielma (1913-2002), a native of Santa Cruz de Cuca, who created utilitarian ceramics remarked that her “grandmother, María Vidal, also worked with clay, made everything, even those singers with guitars. She made beautiful ceramic work, with engravings.”<sup>10</sup> In all likelihood María was of the same generation as Encarnación.

Práxedes Caro (1914-1994), the famed northern ceramicist and specialist in decorative work, said that her “grandmother made only large ceramic pieces, she made flat pans, serving plates...”<sup>11</sup> and added that “there was a little old lady who lived near Santa Cruz, she made a *guitar-rera*, small but with a big belly, and after that she made it bigger, and then she made one that was really big, and then after that nobody made any more, not even her daughter learned how to do it, and then she died, it was finished. Afterwards on a little scrap of paper I had, I wrote what the lady guitar player involved, and then I made one myself [...] and after that just about everyone starting making *guitar-reras*...”<sup>12</sup> There is no satisfactory explanation as to why the ornamental tendency influenced the northern artisans far more than the southern artisans, but resistance to innovation, the transmission from one generation to the next, and the intimacy of the ceramicist’s work might have been factors in the conservation of the utilitarian style in the south.

This knowledge is a mother-daughter inheritance in all its aspects and processes. The mother passed her knowledge down to her daughter by experiencing and living with the craft on a day-to-day basis. Práxedes Caro said that her mother, Petrona Antigüeño, “...began making ceramics and learned the work by herself. Of course, it was everywhere she looked but still, it is the hands that learn, it’s like learning to read, if you have a good memory you learn fast...”<sup>13</sup> As Práxedes explains, clay is part of the essence of the women of Quinchamalí. This transmission of knowledge is so fundamental that present-day artisans can actually tell the family that created a given piece. The manner in which the clay is shaped, the figures are wrought and the decorations embroidered are elements that define a family style.

According to tradition family succession is how the craft is inherited, but in the mid-1980s, an alternative was devised to teach the craft to those people who wanted to learn but had no family ties to the tradition. Prompted by the poverty that existed then, Cáritas Chile established a system that awarded community organizations with a symbolic payment: a package of non-perishable food items. Since the most emblematic aspect of this particular town was its ceramics tradition, workshops were created for those interested in learning. In 1987, Buenaventura Ulloa<sup>14</sup> suggested that the workshop be a school for the recovery of craftsmanship, the objective of which was to gather old pieces from among the families of Quinchamalí that were no longer working with clay. Four collections were formed: tea sets, trays, pots and horseback riders. The particularity of the workshop –and what legitimizes the cultural legacy received by those who participated in it—is that the teachers were the historical artisans themselves. In this way, the teacher-apprentice relationship came to complement the mother-daughter relationship that had always been traditional to the craft.

<sup>10</sup> Montecino, Sonia. *Historias de vida de Mujeres de Quinchamalí*. Santiago: Ediciones CEM, 1985, p. 48.

<sup>11</sup> Montecino, S., op. Cit., p. 7.

<sup>12</sup> Montecino, S., op. Cit., p. 8.

<sup>13</sup> Montecino, S. Op. Cit., p. 7.

<sup>14</sup> Buenaventura Ulloa was not a ceramicist, but was a tireless champion of the dissemination of her neighbors’ work. The ceramicists speak of her as their “ambassador.”

Thanks to this change in the nature of learning, this shift from the home to the school, the dividing line between the closed and open styles grew a bit more elastic. Families that had for generations worked in one style broadened their spectrum of knowledge. Women from the north learned the techniques of the south and vice-versa. The knowledge of both sectors became horizontal and is now shared by many.

We now know that the craft of the ceramicist is not as personal and individualistic as it may seem. There is certainly a notion of the author or creator of a work, someone who shapes the clay, but in practice the artisan does not always work alone. In the first place there is the *componedora*, the “composer” who polishes and burnishes the piece, often a friend or relative who helps the ceramicist freely and selflessly. In other cases women might purchase shaped objects in order to compose them and resell them once finished. When the *componedora* began to appear in studios in the 1950s, she was paid with the right to keep half of all the pieces she worked on. It is possible that this job came about because of the need to maximize production due to increased demand for ceramics. In the second place, we must consider the important factor of the male—not just as father but as companion in the craft. The husband, at his wife’s side, is an active participant in the entire clayworking process, gathering the raw materials, stomping the clay, firing the clay or selling the finished pieces. This was a new factor, since single women were previously the norm.

The male figure would also enter the realm of clayworking as a clay shaper and creator, a significant change from the old days, when the woman was the indisputable queen of the earthly realm. Written records show the existence of but one male ceramicist in the 1950s, Lolo Guzmán, but as time went by more and more men began to compose and shape clay.<sup>15</sup> It is possible that men had always worked as ceramicists, but preferred to go undocumented to avoid the potential scorn of working in a female-dominated field. Very much to the contrary today, men who work in ceramics do so openly and with pride. The scant income to be had from the profession, however, usually forces them to devote the majority of their working hours to agriculture, relegating ceramics to their free time.

With regard to obtaining the raw materials, artisans have alerted us to a very serious problem. Traditionally, the clay used for these ceramics was extracted from the Fundo San Vicente, which belonged to the Fuentes family. Following the death of the family’s last heir, Nelson Fuentes, the lands were sold to a forestry company and were closed off with a fence. The artisans believe there is a pressing need for the mayor of the village to generate funds that will allow the town to purchase the hectare of land where the mine is located so that all the ceramicists may gain access to it without problem. Their efforts, however, have not yet been successful. Because of this, the ceramicists have had to either purchase the clay or extract it without permission.<sup>16</sup> The transformation of the great expanses of private lands has made it harder, as well, for the artisans to obtain the guano they need. Now they must pay for it, and the immediate consequence of this situation is a rise in the price of finished pieces.

Regarding the sale of their ceramics, artisans traditionally had two alternatives: they could either bring them to the local market at Chillán, or they could barter them in a process known as *conchabo*. A craftswoman would exchange a clay pot for the amount of legumes or grain that the pot held. Nowadays, this type of practice has been all but eradicated, and because of this the artisans have no choice but to bring them to the open market. With the rise in prices, however, the market sellers are buying less and less, and the ceramicists are now selling their products directly, either to tourists, to Artesanías de Chile, or independent shops in Quinchamalí.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> These references appear in *Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla* (1987) and *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos* (1994).

<sup>16</sup> The ceramicists tell us that years ago, payment for the clay was made with finished pieces. Tomás Lago, however, in *Cerámica de Quinchamalí* (1958), stated that the artisans either paid for their clay or stole it.

<sup>17</sup> Artesanías Yoli, Artesanías La Guitarrera, Artesanías Isabel González, Artesanías Las Rosas, etc.

The ceramicists of Quinchamalí and Santa Cruz de Cuca work their way through the entire process of the clay exactly as their mothers, grandmothers and great-grandmothers did. The work continues to be entirely crafted by hand. This is the artisans’ most valuable patrimony, and it is what distinguishes their tradition from those of other crafts centers.<sup>18</sup> The principal line that identifies their work both formally and stylistically is maintained and with the workshops, the artisans have been able to rescue those shapes and forms that have fallen into obsolescence. The artisans are conscious of the valuable patrimony that is literally in their hands and they work hard to conserve and maintain it. But they also describe themselves as being open to thematic and formal innovations, as long as they are within the style, or *línea*, that characterizes them.

The ceramicist can create whatever he or she can imagine; the only limitation is the skill of the professional. At present, the forms that artisans create are the same ones that they inherited from their predecessors, but some artisans have introduced new pieces, as well.<sup>19</sup> In the ornamental or closed style there is a very broad range of forms and themes, including zoomorphic and anthropomorphic pieces, primarily. Artisans may fashion their clay into single figures or groups, the latter of which lend a more narrative character to a work. The open, or utilitarian style is no less versatile, since all functional household objects can be made in clay. There is also a miniaturist school that creates both decorative and utilitarian objects in very few centimeters.

The decorative pieces, it must be said, are also utilitarian with a few exceptions. The *guitarrera*, or female guitar player, for example, is also a pitcher; the pig, a piggy bank; and the miniatures imitate these utilitarian qualities. It is possible that this is just a craftsman’s solution to prevent the pieces from breaking apart during the baking process. But it also reveals a true characteristic of the Quinchamalí ceramic work: utility. The craftsman feels she must justify the time invested in creating an object by making it useful. “I had a very hard time convincing a ceramicist to make a male figure that wasn’t a piggy bank, a glass or a paperweight. She looked at me as if I had asked her to do something prohibited, almost a shameful whim. When she handed me the man she had made, she didn’t charge me for it. If it didn’t have some kind of use, it couldn’t have any value, either,”<sup>20</sup> Tomás Lago remarked. José Daniel Villeuta would be the exception to this rule, making entirely decorative pieces.

One of the objectives of this project was to create audiovisual documentation of 10 ceramicists, among them Riola Castro, northern ceramicist who, at the age of 83, is the one remaining member of the old generation of artisans who continues to work actively. Riola began working with ceramics at the age of 15 as Práxedes Caro’s apprentice. As time went by she began studying the way in which Caro made her figurines and began to shape her own pieces. Riola is famous for her horseback riders and *huasos meando* (“cowboys pissing”), but also for horses, cows with newborn calves, teams of oxen, piggy banks, goats, *guitarreras*, duck-shaped pitchers, teakettles, glasses and pitchers. Her daughter Teolinda Serón, began to work with clay when she finished school. Teolinda, who is the present-day repository of all of Riola’s knowledge, does *everything*: horseback riders, cows with newborns, teams of oxen, saddled horses, pigs, pig sugar bowls with lid and

<sup>18</sup> There are some artisans who have, in fact, introduced the wheel and the kiln. One chooses to work with a wheel in order to produce pieces more rapidly. These artisans invest less time and effort into the work and obtain greater economic advantage. The use of a kiln, in addition, solves the problem of having to obtain guano.

<sup>19</sup> Tomás Lago, in *Cerámica de Quinchamalí* (1958), dates the first classic forms in the first half of the 20th century. The oldest form of the northern area is the three-footed piggy bank, made by Prosperina Venegas between the 1920s and 1930s. The first *guitarrera* emerged from the hands of Encarnación Zapata in the early 20th century. From there, in all likelihood, came the other zoomorphic figures such as goats, birds and fish. In 1935, Tomás Lago commissioned a cow, the first ever to be crafted by Quinchamalí artisans. Later on, in the 1930s, for the first time Práxedes Caro, who also crafted animals and *guitarreras*, shaped horses with riders such as *carabineros*, *huasos*, women, and other figures, as well as a piece in the likeness of an indigenous woman. After that came oxen with carts, couples dancing and frogs.

<sup>20</sup> Witker, Alejandro. *Tomás Lago*, Universidad del Bío-Bío, Chillán, p. 90.

spoon, billy goats, baby pigs, *guitarreras*, spice holders, mate cups with straws, teakettles, pitchers, and even crocodiles and elephants. Teolinda is married but she works alone, alongside her mother, who never married.

Victorina del Carmen Gallegos Muñoz (1948) is from the northern sector of Quinchamalí, and inherited the craft through her mother, María Mercedes Muñoz Montes (1923-2003). Her husband helps her by stomping the clay and friends and relatives help her compose the pieces. Victorina was a teacher of decorative ceramics at the school, where she learned to craft utilitarian pieces; her teachers were Lidia, Carmen and Chayito Caro. She crafts decorative pieces such as *guitarreras*, turkeys, goats, nativity scenes, and riders on horseback; and utilitarian pieces such as jars, pots and cups. She also introduced a new form, the zoomorphic *ocarina*, a musical instrument. In 2011 she earned the Seal of Excellence for Craftsmanship for one of her black pitchers. Currently,<sup>21</sup> she is working on finding a method to recover the lightness of the older ceramic pieces.

Mónica Venegas Rojas (1965) was born in Santiago and came to live in the northern sector when she married a man from Quinchamalí. She learned decorative and utilitarian ceramics in the local workshops and works both styles equally. She reintroduced the nativity scene and in addition to being a veritable scholar of the history of this school of ceramics, she introduced an innovation to the *guitarrera*, when she created (on commission) a Spanish version of this emblematic figure.

Flor Caro Sandoval is from the southern sector of Quinchamalí. She learned ornamental ceramics by watching her mother, Marta Sandoval, and her aunt Riola Castro. In the workshops she learned the utilitarian forms. While she is able to create ceramics of both styles she focuses more on the utilitarian pieces. Her husband helps her by preparing the clay. She has made tea sets, and resurrected the form of the punch bowl with lid, cups and ladle. She makes liquor bottles with cups, large teakettles and more typical utilitarian pieces like pitchers and platters. Her earthenware has earned her numerous awards at the summertime fairs in Quinchamalí.

We also met Cecilia Montti, of the northern sector. She makes *guitarreras*, pigs, turkeys, frogs, doves, serving dishes for Chilean *pebere* sauce, teakettles and riders on horseback. Flor María Betancourt Rodríguez makes cups, glasses, *mate* cups and frying pans. Claudina Sandoval works with utilitarian ceramics, producing pig-shaped *pebere* serving dishes, small containers and little plates. Rosa Caro makes large and small frying pans, cups, small containers and ashtrays. María Carrasco makes piggy banks, billy goats, and *guitarreras*. Nora González makes large *paila* frying pans. And finally, Gloria Carrera makes household ceramics such as *mate* cups and plates and introduced innovations to the piggy bank. We were not able to spend time with Silvana Figueroa but we were able to obtain one of her *guitarreras*. In Quinchamalí and Santa Cruz de Cuca there are more (active and inactive) artisans than those mentioned, but it was impossible to document all of them in their ceramic work because many of them were very busy with their day-to-day activities.

José Daniel Villeuta Troncoso (1948) was born in Portezuelo. He lives in the northern part of Quinchamalí and is married to Nancy Mariangel Palacios, daughter of the ceramicist Enriqueta Palacios. José Daniel began working in clay in 1973, a time in which paid work was scarce. His first piece was a horse. He is not part of UAGQ, because he is dedicated to his vineyard and agriculture work; he is a ceramicist only on occasion. His are the only pieces that are entirely ornamental, which earns him the title of sculptor in clay. He fashions carts pulled by teams of oxen, riders atop horses, rodeo riders, oxen, etc.

Armando Jara Caro, the son of Inés Caro (1940-2007) and grandson of the famous ceramicist Práxedes Caro, lives in the northern sector, on the same property that belonged to his grandmother. He does not

<sup>21</sup> As part of the present project the artisans visited the Museo MAPA, Universidad de Chile. On this trip they were surprised to discover older works made by relatives or friends, but what most impressed them was how light the ceramics were in weight.

work on his ceramics all year round because, in his estimation, it is not the kind of work with which he can support his family. He is famous for his ovens, irons, candle holders and candelabra.

Honorinda del Rosario Pérez Smith (1968) and Mónica Vielma are both from Santa Cruz de Cuca. Honorinda comes from a family of artisans. She learned from her mother Amjibda Smith and her father, Floriardo Pérez Vielma, is the son of Honorinda Vielma, the traditional ceramicist who shared the craft with her sisters Olga and Orfelina. As family and geographical-cultural traditions would dictate, Honorinda only works in large ceramic pieces. She makes flat pans, serving platters, trays, pots, casserole dishes, frying pans, plates, pitchers, round sauté pans, roasting trays and grilling sets, among other things. She enjoys a very special level of attention, company and support from her husband, Luis Florentino Henríquez González (1966), who is present at all phases of the process: he collects the raw materials, stomps the clay, burnishes, bakes and even makes molds for pudding dishes and trays. Honorinda and Luis are not members of the UAGQ; they are part of Gastón Montti's confederation.

Mónica Vielma lives just a few meters away from Honorinda, though she is a member of UAGQ. She lives with her children, who help her stomp the clay. Mónica learned from her mother, Zulema Vielma, and her paternal grandmother, Manuela Osorio, who was also a singer. Mónica makes both utilitarian and decorative ceramics, innovating with bell mobiles, elephant pencil holders, *guitarreras* with bells, fish, duck-shaped pitchers, and other pieces. Her utilitarian work includes plates, *paila* frying pans, glasses, *pebere* serving dishes, and *mate* cups with straws and trays.

The artisans with whom we spent time are organized professionals who are conscious of the value of their work. They are well aware of the rich cultural tradition of which they are the stewards, and of its imminent extinction if they do not work to preserve it. They tell us that presently in Quinchamalí there are at least a hundred artisans, but only some thirty of them are active. In Santa Cruz de Cuca the situation is similar: of the eighteen ceramicists actively working some ten years ago, only three or four continue to do so.

For these artisans, their ceramic work has also meant an education for their children, some of whom are able to complete university-level studies.<sup>22</sup> Many of them do not want their work to go to the grave with them; they want to transmit their cultural legacy to future generations. Nevertheless, owing to the difficulty of the medium –which they have experienced firsthand– and the symbolic capital of higher education, they want a “better future” for their children. These mothers certainly want their children to carry on the ceramics tradition, but only as a hobby or pastime. And as custodians of this patrimony, as a dynamic and living cultural group, it is they who will determine the future of the ceramics of Quinchamalí.

## TRACE, PERSISTENCE, AND MEMORY: NOTES FROM QUICHALÍ | Cristóbal Vallejos

### QUINCHAMALÍ: MODERNIZATION AND PERSISTENCE OF THE FOUNDATIONAL PAST

Close to Chillán, Quinchamalí appears. I can confess that this apparition does not dash one's expectations but rather grounds them, modulates them to perfection. Almost totally devoid of tourist-oriented advertising, with no ‘cultural propaganda’ beyond that of the ‘pots and pans’ we know to be so characteristic of this place,

<sup>22</sup> In this light, it is interesting to note that it is the men artisans who don't feel the profession is financially sustainable and only practice it intermittently.

Quinchamalí emerges in two phases: or to put it another way, the distance between its symbolic presence in the Chilean cultural consciousness and its physical presence configures the ineffable nature of its transcendence.

The local potters who work with their blackened clay are what lend this place its character. And time, the second axis of all existence, is ultimately decimated in its passage: testament to this is the immutable quality of the process of manufacturing the ceramics, the unaltered way in which that practical knowledge is passed down. The almost paroxysmic resistance to the inclusion of by-now rudimentary technologies, particularly the potter's wheel, and the insistence upon preserving, at all costs, the tradition of the ceramic praxis of this area, lends an intimation of a stubbornness and consequence that cannot help but seduce the researcher.

In contemporary arts and crafts,<sup>1</sup> specifically the black ceramics of Quinchamalí, this adjective is put to the test, becomes an issue. The modes of creation mastered by the craftswomen shift and run so fast that time cannot keep up with them. Time has been summoned in its evolution, in its passage, and has been emptied of its specific operativity. The female guitar players face us unvarying, unflinching before the passage of a time that slips past them. The blackened clay, more a virtue than a defect, reveals its little content of pregnancy before the forces that shape it, which come from the passage and the weight of a technological continuum that is undocumented in the Quinchamalí artistic practice.

Along with this, the very concept of *work* is an issue. Of course, what the artisans *do* is conceived as a way of *working*, though that *work* does not work as does “the work,” as the art object does. Or is it the other way around? How does the artistic work appear in this specific exhibition space? Of what nature is that emergence? The exhibition *Quinchamalí en el Imaginario Nacional* frames and poses those questions; in the elaboration of the exhibition platform we may appreciate converging points that are perceived as indicative constants of an historical tension between concepts such as art and crafts and the cultural and the popular.

The inauguration of the MAPA, thanks to the “grace and work” of Tomás Lago in collaboration with some of his very diligent friends, configured an exhibition space where the popular or folkloric might be shown in its own materiality. The black craftsmanship of Quinchamalí was one of those very representative elements of a culture, but of a culture that fled its own cultural modulation and ultimately fled from the conservative cloistering produced by the institutionality of the museum. In this way, the MAPA acts as a repository of the popular, and at the same time fits the pieces of a puzzle of vindication, (re)validating the manufacturing work of the women of the south of Chile.

This exhibition risks the (re)contextualization of the pieces, and permits a glimpse into a somewhat imminent (but necessary and to some degree unsalvageable) imposture in which all revalorization of arts and crafts, and in this particular case of the popular or folkloric, ultimately functions as a (re)valuation, which can only be carried out by an entity that possesses the symbolic authority to project indices of preponderance and relevance for a particular manifestation. The construction of this scene operates according to this logic. Obviously this textual apparatus functions within the same logic, as well.

The exhibition opens the problematic space regarding the validity of our cultural institutionality, regarding the need to (re)value arts and crafts, to (re)cognize the emergence of the popular. How legitimate is it? If we maintain a minimum of intellectual honesty, we ought to respond that this (re)valorization is as

<sup>1</sup> The concept itself, contemporary, ought to be viewed as a problematic textual operation. How is it possible that the contemporary here coincides so closely with the formal and stylistic qualities that belong to such a bygone era? In this way and in this context, the present fuses with the past, just as what has been lived and experienced takes on contemporary relevance in an enigmatic, hyper-unamnesic modernization that is capable of (re)living modes that otherwise would be condemned to the most categorical extinction.

legitimate as it is real and urgent. It is a reality and an urgency that has been earned –and then some-- by the historical persistence of a particular form of production.

#### **MONAS CON GUITARRA: LEGITIMIZATION AND INDIFFERENCE**

The '*monas con guitarra*,' as these female guitar playing figures are known in the Quinchamalí tradition, present a number of resistances: resistance to formal variation; resistance to the mode of production; and resistance, ultimately, to the passage of time. The figure exorcises the temporal evolution of life itself. Its makers, the craftswomen, have managed to conjure in these little figurines, the only absolute certainty that we have. Even when these blackened ceramics abandon the representational plane, it almost feels as if they will continue to offer themselves up to the subtle eyes of the memory.<sup>2</sup> The pieces collected here operate as historical deposits, as repositories of “possible worlds:” a micro-history that encourages predilections for creating this or that model and a space that, by inquiring into the way in which the pieces are made, attests to the value of time, space, modes of use, materials, relationships—in other words, on the inside of this artisanal space in Quinchamalí, we may still hear the voice of a world that has become increasingly lost. From this we may propose that the pieces share their physical space with a certain melancholic mood, with a kind of certainty that has to do with the foreseeable fate, more or less close at hand, of these kinds of modes of production. Yet, this melancholic character does not possess the potency to invade everything: the pieces have managed to retain –and this may be one of the many surprises in all this—that *happiness quotient* that has the ability to overpower the wistfulness for a bygone age. In some way, these pieces presented here today offer vitality and movement –so absent in other art shows—just as Tomás Lago would have wished.

How complex is it for us to see these pieces captured in images? How many people will review this catalogue as a –strange—substitute for the social phenomenon that occurs here?

The images that appear here are digital. I emphasize this to underscore the clear distance between this matrix for capturing and reproducing, and its predecessor, the analog image.<sup>3</sup> This issue revisits certain considerations: the passage from analog to digital presupposes a virtualization of the image, a dematerialization or, better yet, a (re)materialization. In this sense the *objects* in the image become information, in alpha-numerical data, in binary combinations; they can now be defragmented down to the pixel, they may be altered, deformed, reassembled. What is the nature of the relationship that we establish with that which is done by hand? It is virtual, I would say, which means that materially our form of conceiving and relating to the visual cannot help but grow distanced from the hand-made way of seeing. These are “just the facts,” we might say. Yet, precisely because of this we must insist here upon the extra-vagant characteristic of these objects blackened by burning bovine excrement. They are pieces from another era, and their creators fight to resist an encroachment that, in their everyday life, they perceive as a disruption. In some way, through their own existence, the craftswomen of Quinchamalí have ably built a continuity, a persistence of the used memory, passed down from generation to generation, of uses and ways of doing that are theirs but not theirs, that belong not to them but to the world that identifies them and acknowledges them in their difference.

<sup>2</sup> Functioning, as they do, the Quinchamalí ceramic figures have entered into the dimension of the symbolic; this is what imbues them with immaterial presence. In other words, this is what makes them visible outside a scopic regime—that exposes them to the attentive gaze of the historical perspective, where the representational body, after having ceased to function, persists in its mere presence.

<sup>3</sup> As a kind of outline or overall vision, it is useful to think about the theoretical issue that resides in the difference between analog and digital photography. Recalling the Bartheian dictum, in which analog photography was a “document of presence,” this image we now gaze at, product of the computerized technological functionality of the digital camera, would be closer to the domain of the infographic than the classic photographic existence.

In the same way, considering the material occasions involved in this exhibition, it is worth thinking a bit about the technological processes that analyze the pieces nuclearly, in structural terms: procedures such as imaging, traditionally associated with the field of medical inquiry, are a medium that offers the technical proof solicited by the research. In this way, the foundational framework of this exhibition is a combination of very disparate visions: on the one hand it shrinks disciplinary voids by conjugating multiplicities of analysis. Yet it is still rather paradoxical that the demand for knowledge that was “arose from handcrafted work” must testify before the scientific-medical judge. How could it be any other way? A craft carried out by hand (and considered for a long time to be a minor craft because of it) would seem required to present *credentials* before the “institutional legitimacy of art” and before “technical-scientific legitimacy.” One kind of knowledge and know-how is being blighted by a kind of otherness; an otherness that, in a binding effort, reaffirms the acknowledgment of the power exercised by the luminosity that delineates its own figure inscribed in the margins of an established disciplinary field. In any event, and perhaps this is the most intriguing aspect of all, the ceramics blackened with the smoke from the burning bovine dung, seem to keep a prudent distance from the revisions that they themselves are subjected to. It is a distance that could easily be confused with indifference, for the artisanal Quinchamalí existence, imbued with nature, tends to preserve itself, tends to exist in an attitude of indifference toward such inquiries.

#### NERUDA’S QUINCHAMALÍ: FEMININITY, VESTIGE, CRAFT AND RUDIMENT

One of Pablo Neruda’s many trips to Europe afforded him the opportunity to meet Nancy Cunard—sculptor and political activist—who got him interested in collecting unique pieces, out of an affinity for the hand-made. For Neruda, the luster and gleam of so many manifestations of *high culture* could not eclipse the methodical, honest and humble work found in handcrafted items. In this way, Neruda’s relationship to the handcrafted was always a relationship based on a certain kind of intimacy: for him, the *mona con guitarra*, or female guitar playing figurine was a little piece of his homeland that was relatively easy to (re)locate in foreign latitudes. Always within the emotional dynamic of the return, it feels realistic to consider this an idiosyncratic transcendence, like a fictionalizing return to the mother country, that is none other than Mother Earth: the terroir close to Chillán that contained the poetic vocation that came from Temuco.<sup>4</sup>

The figure of the limit, the emergence of the circumscribed, functions in Neruda as an edge that, far from obstructing his poetic output, functions as an incentive, as a kind of added value in his particular approach to the phenomenon of the province. Evidence of this may be found in the figure of Quinchamalí, a small-town space that articulated, even in Neruda’s day, a resistance to a way of ignoring what goes on—in other words, an insistence upon the unaltered permanence of social traditions present in the material configuration of the black ceramics. The ways of doing, the ways in which the Quinchamalí objectualities circulate, reveal for Neruda the exemplary nature of a very certain kind of working method and tradition, one that is rudimentary and laborious but, most importantly, imbued with popular “substance,” which is intrinsically related to a context of production that articulates the popular not from elsewhere but from the

<sup>4</sup>Without a doubt, from 1927 onward, the poet’s succession of trips to different parts of the world—Rangoon, Colombo, Singapore, and places in the far reaches of southeast Asia, heightened his sense of solitude, anguish, displacement and senselessness. Yet this suffering gave Neruda his very particular connection with nature, earth, history, people—in short, with the cultural tradition of his homeland. The insistence upon the feminine [n.b. in Spanish, the words for nature, earth, history and people have female articles] would function in Neruda’s literary production as a decisive effort to recompose the maternal tie that was prematurely broken. The feminine is singularized by the aching subjectivity of the poet, and is embodied in the figure of Matilde Urrutia.

very artisanal path that, today, here and now, emerges as a real imperative of social action.

Neruda is the *poeta panadero*, the baker-poet: the “little God” of Huidobro could never hope to express the laborious art of true creators, that obliging effort that blesses life with such everyday, necessary satisfactions. Neruda conceives his poetic vision as craftsmanship. And in this vein the poet’s greatest achievement—as Neruda himself would express in his Nobel Prize acceptance speech—consisted of achieving the awareness among the public that his work, just like that of the baker, imbued with majestic humility, is more than anything a work that responds to the communitarian, whose inclinations are toward that which is experienced in community:

“And if the poet succeeds in achieving this simple consciousness, this too will be transformed into an element in an immense activity, in a simple or complicated structure which constitutes the building of a community, the changing of the conditions which surround mankind, the handing over of mankind’s products: bread, truth, wine, dreams.” (Neruda, 1971)

In this way, Quinchamalí emerges in the mind’s eye of the poet as the place of confluence of that majestic handcrafted effort, that anonymous labor that stands out as the arrival horizon for true poetic work.

If we take a close look at the figure of the *guitarrera*, the female guitar player, if we emphasize its femininity, it is relatively easy to trace her present-absence in Nerudian biographical terms. Loss and absence become flesh—or, better yet, become works of craftsmanship; the *guitarrera*, the woman, captures the indices of a very specific absence. Perhaps the fixation on traveling with ‘his *guitarrera*’ offers some insight into this matter: he ensures that he is accompanied by the female presence which, impossibly, compensates the lack of both the biological and the symbolic mother. For her part, the *guitarrera* operates as a sign of the handmade, a condition that is present at the very foundation of all Neruda’s literary work and, more specifically, that guides the theoretical-reflexive conceptions within which Neruda framed his work. An artisanal relationship with the world; a construction of the traditional world; the invention of a certain tradition that defies innovation, institutionally recognized, that connects the cultural with the *re-fined*, that aims to mix the cultural with the cultured, that identifies the cultured with the museum, that museum that traveled from Europe and *ended up* here in Chile, tainting with urgent impropriety the establishment of a museum-cultural center in the small farm lands that comprised the Parque Forestal in Santiago.

Another traceable element in the Nerudian texts is the political substance underlying the textual body. Politically committed, Neruda gives shape to his poetry as an artistic manifestation but also, and perhaps most of all, as a political petition:

“I was never able to achieve the influence necessary to lower the price of cow dung for the Quinchamalí sculptresses, and though mine was a most humble request presented to the most exalted of powers, I hope that the Agrarian Reform will give this product as a gift to those great transformers of mud, as humbly as a cow would. This pottery—our pottery—is our greatest treasure.” (Neruda, 1978)

Once again, what remains evident, through the display of Nerudian poetics, is the relevance of handcrafted work: by defending it against the ever-rising prices of cow and ox dung, those essential raw materials of the Quinchamalí production process, Neruda denounces something, in a way, for he very poetically articulates his concern for the plight of the potters. It is a plight that is directly related to a kind of privatization of the supplies required for the execution of the handcrafted object. He also harbors a secret hope that change may materialize through the economic reformist policies of the Unidad Popular government’s Agrarian Reform program.

### TRANSFERENCE AND RESCUE: ANTÚNEZ AS BUILDER

The series of lithographs made by Nemesio Antúnez date back to 1955. Quinchamalí is their principal reference point—or perhaps it would be more appropriate to call it their imaginary dimension, in the sense of the imagery inspired by that southern locality. It is a dimension that, in addition, in historical conformation, received decisive support on the symbolic plane, and Antúnez was no doubt one of them.

After living in New York with the aid of a Fulbright fellowship for study towards a master's degree in architecture, Antúnez traveled to France in 1950, where he absorbed the teachings imparted in the printmaking workshop of Stanley William Hayter, who is recognized as the father of the modern print. During this period, Antúnez 'the painter' transformed his practice: from the cramped greyish multitudes of New York, he found his way into the colorful movement of the Parisian cafés, and his art became sensual and intimate. This marked the emergence of those checkered tablecloths, silverware and plates of his that levitated so freely, as lighthearted as if they were dancing.

In 1953 Antúnez returned to Chile. Tablecloths and silverware gave way to multicolored kites. Two years later, the creative process unfolded into the production of a series of lithographs whose reference is Quinchamalí. In these works we find the movement, the sensuality, that elusive "rural grace"—elusive most of all in terms of its visual representational coefficient, a matter that Antúnez succeeded in sublimating. In a way, the prints from this series reveal a particular communion that is achieved from the blend between objectual, handcrafted sensuality and lithographic artistic movement. This characteristic might well be the result of the creative process he forged in France, in the workshop of the father of modern printmaking, and the renewed enthusiasm he felt upon returning to Chile.<sup>5</sup>

Quinchamalí, as we have mentioned before, may be conceived as a space dominated by a different kind of time: inside the village, the black ceramics are a manifestation of a collective work, a cooperativity in the creative process of pottery that Antúnez likely perceived to be virtue worthy of visual permanence. We should not overlook the fact that in 1956, following a "failed attempt" at generating a space for production at the Escuela de Artes Aplicadas, the school of applied arts, the painter-printmaker founded Taller 99, a spaced devoted to the specialized training of artists in the "world of the print." The "atmosphere" found there had everything to do with collective creation and cooperation in the work required for creating prints: the mixture of perspectives, the amalgam of working methods, the conjunction of a single, project-oriented attitude with a relationship to the handmade craft, or more specifically, the artisanal manifestation of the art of the print.

Obviously it is no coincidence that this is the context in which the present exhibition is framed. The MAPA, as Neruda noted so aptly, functions as a home base for a living culture: the Quinchamalí culture which, silently and with its own model of operation, celebrates (un-noticeably) the manual practices that configure not just the local ceramic production but, more importantly, the boundaries that frame the rural world of this village close to Chillán.

In this way, Antúnez emerges as a second builder who, along with Neruda, contributed to consolidating the spiritual presence of the Quinchamalí rurality. This issue is fundamental to understanding, in historical and aesthetic terms, the nature of the Quinchamalí presence on the inside of a local popular culture. The space itself that frames this text, that has made this exhibition possible and that, without a doubt, promp-

<sup>5</sup> This return might be seen as his reconnection to the country's cultural activity. As formal mixtures, the lithographs mentioned contain both an artistic and handcrafted nature, in perfect balance, and in them we witness the celebration of a rurality that, in some form, takes on a global presence.

ted the emergence of the need satisfied by the creation of the Museo de Arte Popular Americano, is acknowledged within the horizon of the (re)valorization of a material and symbolic production that, due to its eloquent proximity, ran the risk of going un-noticed.

### QUINCHAMALÍ POPULAR VISUALITY

Quinchamalí's influence on the Chilean visual construction is linked to the popular, or folkloric, on many levels. One of the most remarkable examples of this is the Chilean graphic production of the 1960s and 70s, most notably the posters, mainly political, of Waldo González, who oriented his work toward the mixturization of the crafts of pottery, muralism and some aspects of psychedelic art. This graphic evolution manifests, quite patently, the politicization that dominated the social praxis of the day; and the motifs (animals, mostly) as well as the chromatism used in the aforementioned graphic production, explicitly referenced Quinchamalí pottery. The proximity to the earth, the unambiguous mixturization of the animal with its roots, comprises a world surrounded by the authentic: the presence of organic motifs in the figures help underscore that sensation of communion between what is represented and the popular condition around which the images revolve. In a way, this visual configuration was used as a tool for expressing the rootedness of a people with their territory—a situation that, in those days, could easily be applied throughout Latin America.

The graphic work described previously (which includes the work of Mario Quiroz and Vicente Larrea) was responsible for the shift of a territory previously named, previously signified. The name comes from a type of medicinal herb, which is also the name of the first Indian chief that inhabited its lands. The signification is something else: Tomás Lago, Pablo Neruda, Nemesio Antúnez, each through his own work, opened up a social dimension to the presence of the village, lending it visibility. In other words, they attracted people's gazes only to divert them through the land of the potters. In the creation of the MAPA, in poetry and visuality, Quinchamalí announces its arrival, exhibits itself, asserts its presence—a presence that, integrating itself into the national consciousness, is capable of forging roads and opening doors, just as it does today.

### THE QUINCHAMALÍ LITHOGRAPHS OF NEMESIO ANTÚNEZ |

#### Viviana Hormazábal

Nemesio Antúnez was born in Santiago in 1918, and died there in 1993. In 1937, an award from the Academia Literaria allowed him to make his first trip to Europe, where he was able to absorb the new artistic trends of the day. Upon his return to Chile in 1938, he entered the architecture school of the Universidad Católica. There, he took a course in watercolors taught by professor Baixas and, some time later, illustrated the book *Chile o una loca geografía* by Benjamín Subercaseaux. He also exhibited some of his watercolors, which received quite positive reviews from the critics. In 1943, he won a Fulbright grant and left Chile to study at Columbia University in New York City, where he matriculated as a candidate for the Master's Degree in architecture, which he received two years later.

On his own, outside the academy, Antúnez began to explore oil painting. While in New York he joined S. W. Hayter's workshop, Atelier 17, where he learned different printmaking techniques. During this period he began to work on the *multitudes* (multitudes), in which he integrated the techniques of oil and printmaking. In 1950 he traveled to Paris, where he continued working in Hayter's atelier, which had moved there from New York. As a result of this new environment, he abandoned the *multitudes* and began working on the *manteles cuadrículados* (checkered tablecloths) and the *cucharas* (spoons). Finally, after ten years away from his home country, he returned to Chile in 1953, settling down in a house on the street called Guardia Vieja, number 99.

In those days, the question on everyone's lips was whether or not there existed a form of artistic expression that was patently, identifiably Chilean. Antúnez asserted his position on the matter by saying: "I was a

Chilean painter and painted the Chilean [experience] in my own way. Someone once said that there is no such thing as 'Chilean painting.' This is true, but there are Chilean painters who paint Chile."<sup>1</sup> Clearly, Antúnez shared that epochal spirit so typical of the 1950s and 60s, in which the gaze turned to focus on the national experience and its valorization. This issue was of such pressing importance to Antúnez that it became a key factor in his return to the country. He said: "My return to Chile came about because of a need to enrich my painting with these elements that I simply could not find anywhere else. One of my plans is to travel to the north and south of the country to immerse myself in our regions and customs. I want to paint the *chilote* and the *pampino*, each within his own milieu, in his true expression."<sup>2</sup>

The same year Antúnez returned to Chile, Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano and Joaquín García Monje established the Congreso Continental de la Cultura (Continental Cultural Congress). At the helm of this initiative was Pablo Neruda, who had returned from exile in 1952. Held in Santiago in April 1953, the congress was attended by important figures such as Mexican muralist Diego Rivera, Cuban poet Nicolás Guillén, and Brazilian writer Jorge Amado.

In a letter Neruda sent to Mistral dated 13 February 1953,<sup>3</sup> Nemesio Antúnez appears as a member of the congress's Executive Planning Committee. In *Carta Aérea*, his autobiography written in the form of a letter to his son Pablo, Nemesio tells of how, having just arrived back in Chile from Europe, he painted "...a large scale mural for the Congreso de la Cultura on the stage of the Teatro Caupolicán, massive popular meetings. For the congreso I also made a huge screen with Quinchamalí dancing *cueca* and other rituals."<sup>4</sup> This was the scenario that incubated *Quinchamalí*, the series of lithographs that Antúnez created between 1954 and 1955.

Within the context of the Fondart project "Quinchamalí en el Imaginario Nacional," Antúnez's widow Patricia Velasco very kindly provided the museum with seven lithographs for exhibition. Five belong to the original series: *La trilla de Quinchamalí* (Threshing season in Quinchamalí), 1954; *Almuerzo en Quinchamalí* (Lunch in Quinchamalí), 1954; *Después de la Fiesta* (After the party), 1955; *Cueca de Quinchamalí*, 1955; and *Caballos de Quinchamalí* (Horses of Quinchamalí), 1955. The lithographs *La Cueca*, of 1955, and *La costurera* (The seamstress), of 1956, are not part of the series but certainly grew out of it.

Another work by Antúnez that revolves around the ceramics of Quinchamalí is the mural *Huelén*, which the artist painted in 1958 for the movie theater of the same name located in the Juan Montero commercial gallery at the corner of San Antonio and Huérfanos streets in downtown Santiago. The architect Juan Echeñique asked him to create "a mural with motifs that allude to the nation."<sup>5</sup> Antúnez also designed the black and white mosaic with the same theme as the mural, which lends great value to the floor of this shopping center. The mural, which is in a precarious state of conservation, was visited in July 2012 by the Quinchamalí craftswomen Mónica Venegas and Victorina Gallegos.

In these works, Antúnez assembles scenes from the popular, folkloric world: scenes of parties, drunken revelry, banquets, gatherings and the practice of different crafts, in which he positions the black figures with white decorations that are the ceramics of Quinchamalí. We are introduced to riders on horseback; pitchers in the shape of women; female guitar players and singers, sometimes with an accompanying guitarist;

dancing couples amid wine goblets, plates, and spoons. With these pieces, Antúnez achieves a synthesis by incorporating and integrating symbols from Quinchamalí into his own visual language. His work manifests the conjunction of popular and contemporary art.

In 1956, at his house at 99 Guardia Vieja street, Antúnez founded Taller 99, the now-legendary workshop that functioned according to the same logic that dictated the workings of Atelier 17 in New York. Antúnez considered the print to be the most democratic form of artistic expression, thanks to the fact that products based on a matrix are more accessible to the public; multiple-copy editions have the potential for greater exposure than single-copy works of art; and the copies themselves are relatively inexpensive. Taller 99 was a collective work space, where master and apprentice worked together in a constant process of learning. This atmosphere of mutual cooperation is similar to the way in which the Quinchamalí artisans and their 'composers' work. Though a work may have a creator, it is the result of a collective effort—whether in its most practical dimension, that of the process of elaboration and fabrication, or in its more cultural and symbolic dimension, in its use of motifs, forms and processes taken from the intangible patrimony and traditions of a community from a specific place and with a specific name.

## MUSEO MAPA QUINCHAMALÍ POTTERY COLLECTION | Lissette Martínez

This collection is comprised of utilitarian and decorative objects. An appropriate practical and formal division was determined by Bernardo Valenzuela Rojas in 1957, as part of the *Archivos de Folklore Chileno* (Archives of Chilean Folklore). According to these classifications, the objects are divided between vasiform and sculptural pieces. The vasiforms are divided between utilitarian/domestic forms and decorative forms, while the sculptural pieces are divided between forms of applied art (of aesthetic-utilitarian function) and pure art forms (of a strictly aesthetic function).<sup>1</sup> This classification remains applicable at present.

### THE VASIFORM CATEGORY INCLUDES:

Utilitarian form: pots, plates, *mate* cups, sugar bowls, teapots, etc. Containers that, whether or not they feature ornamentation, may be used for domestic work. The measurements range from 28.4 cm, at the largest, and 2.1 cm, at the smallest.

Decorative form: All the small or miniature-sized representations of the above-mentioned works; objects that have virtually no practical use, except as toys. The measurements range from 10.5 cm, at the largest, and 1.5, at the smallest.

### THE SCULPTURAL CATEGORY INCLUDES:

Aesthetic/utilitarian function: these are the most representative pieces in the collection, both visually and in terms of volume. It is in this category that we find the tremendous variety of piggy banks and guitar player pitchers that are so characteristic of Quinchamalí ceramics. The piggy banks represent, in fact, a broad array of animals, not just pigs, as well as scenes with anthropomorphic and zoomorphic figures. The measurements range from 44 cm, at the large end, to 4.1 cm, at the small end.

Decorative function: This is the smallest group in the collection, with representations of anthropomorphic and zoomorphic figures. The measurements range from 30.5 cm to 2.8 cm.

<sup>1</sup> Antúnez, Nemesio. *Carta Aérea*. Santiago: Editorial Los Andes, 1988, p. 37.

<sup>2</sup> Duhalde, Walter, "El taller de Nemesio Antúnez," in *La gaceta de Chile*, Santiago, October, 1955, p. 13.

<sup>3</sup> A REPRODUCTION OF THIS LETTER IS AVAILABLE AMONG THE ONLINE DOCUMENTS OF CHILE'S BIBLIOTECA NACIONAL: <http://bncatalogo.cl/escritor/AE0006255.pdf>

<sup>4</sup> Antúnez, op. Cit., p. 36.

<sup>5</sup> Díaz, Carolina, "Murales: 'Terremoto' en el Nilo," in *Revista Análisis*, Santiago, 3 February 1987.

<sup>1</sup> Valenzuela Rojas, Bernardo. "La cerámica folklórica de Quinchamalí" *Archivos del Folklore Chileno*. Volume 8, p. 46. Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval." Philosophy and Education Department, Universidad de Chile. Santiago, Chile: Editorial Lord Cochrane, 1957.

In terms of superficial appearance, we may conclude that the majority of the objects have a black surface, while a smaller number present a sienna tonality. Decorations are predominantly done in scratching with white pigment, though it is possible to find older pieces that also feature pink and yellow pigments.

Another type of decorative effect in older pieces is the *pintada*, which is distinguished by a subtle drawing on relief, in gray tones. The present-day artisans recognize this technique—a decoration which is discussed further on—but they do not employ it because it is extremely difficult.

#### CREATION OF THE CERAMIC PIECES

Research revealed that the construction of a piece of Quinchamalí pottery involves a series of steps that lend form to objects with very specific characteristics. The artisans divide their work between *línea abierta*, the 'open style,' referring to objects with walls that open such as bowls, plates, primarily utilitarian pieces, and conversely the *línea cerrada*, or closed style, of objects with walls that close, and have either a very small mouth or no mouth at all, such as figures and piggy banks, as well as other items.

#### ELABORATION OF DECORATIVE AND UTILITARIAN PIECES IN QUINCHAMALÍ

The first step in the manufacturing process is the procurement of the raw materials required. In Quinchamalí the clay beds are located on private property, which has become a serious problem. In addition, artisans must locate fine sand, *cascajo* (quartz sand), and yellow clay. For later instances, red and white *colo* (clay wash), extracted from the Santa Cruz de Cuca mines.

The process commences by placing a plastic bag inside a wood box. Clay is added, and water is mixed in so that the clay may become porous and break down. It is important to wait for the water to penetrate, so that the firmest blocks of clay are able to soak, for approximately two days. Once the clay is fully soaked, sand and yellow clay are added. The sand is very important, for without it, air bubbles will form along the inside of the walls of the work, potentially causing it to break. The proportions used vary depending on the artisan, but a typical breakdown would be 1 full bucket of clay,  $\frac{3}{4}$  bucket of sand and  $\frac{1}{4}$  bucket of yellow clay. Additional pieces of shards or gravel are optional. The artisans, or their husbands, use their feet to stomp these materials so as to achieve the most optimal blend possible, a procedure that takes about an hour. Following this, they cover the mixture with the plastic bag and allow it to sit for two days. If they use the mixture immediately they run the risk of creating wind on the inside of the paste, and the artisans must be very careful to prevent bubbles from forming on the walls of their work.

Once the paste is ready, it is kneaded by hand to form a relatively thick, long lump, in a process called *bastonear*. Once this is done, the artisans clean the paste, removing little stones or other elements from the mixture. With their hands they cut the long lump into several chunks, forming balls of clay. From this point onward, all manipulation of the clay mixture aimed at giving shape to the ceramic piece is referred to as the *armado*, or assembly.

There are two techniques that the artisans identify for the construction of the pieces: one is that of *tapas*, or covers, and it is used primarily for the creation of closed objects. With the balls of clay they give shape to the covers, which look like semi-spheres, and are achieved by cutting by hand or with the aid of pumpkin shards that give the internal walls their hollow form. The artisans prepare various *tapas* and allow them to dry, so that they release as much water as possible and are rendered hard enough to work with. The amount of time needed for drying depends on the time of year: in winter it is a very slow process because of the high ambient humidity. The construction of objects through this process consists of joining two *tapas*, creating a sphere to which handles, feet, or other body parts are added through the clay inlay process known as *pastillaje*. To consolidate the union of the *tapas*, a bit of liquefied clay is added to the area and the artisan joins it to the main surface, smoothing it with the aid of a piece of wood, pumpkin and/or the hands.

The second form of construction is known as the *canco*, or pinch pot method. Used in the creation of open pieces, it consists of building the base and letting it dry before continuing to shape it. The base is built with a ball, which the artisan kneads quite vigorously, constantly adding water to keep it from growing sticky. The artisan then places it upon a slab and creates a hole in the center, opening it with her fists and with the aid of a piece of wood. As the form opens and the wall grows thin, the piece is spun as if on a potter's wheel, to help ensure that the thickness of the walls is uniform throughout. The piece is left to dry and then the artisan continues, with a piece of pumpkin, removing the excess clay from the inside of the object and, with a wooden trowel, smoothing and removing the excess paste from the exterior walls. When the base is ready, with a second ball of clay the artisan creates an elongated log and the edge of the base is pinched. The log is then set upon the base, in a spiral. With a piece of wood and the hands, the artisan smooths out the exterior and the edges of the log are joined at the edge of the base; inside this process is also carried out, using pieces of wood or pumpkin depending on the shape the artisan wishes to achieve: straight, concave, or convex walls. A strip of cordovan leather is used to smooth the walls, especially at the edges of the figure. The adhesion of adornments such as hair, neck, or feet, to the central body is called *encachar*<sup>2</sup> and consists of scratching or scraping the point of juncture and then placing the new piece by spreading liquefied clay with the fingers or a slat of wood, to achieve optimal adhesion. While the artisans work on the assembly of the piece, they keep the objects covered with nylon to prevent them from drying out, and to maintain the minimum level of humidity they need to keep working with the clay. For closed pieces the artisan must make holes in different areas of the object (on the bottom, neck, and behind the feet); the more holes, the less chance that the object will break during the baking process. One might infer that because of this requirement, many closed pieces are piggy banks, because the slot also serves as an air hole.

Following the assembly, the still-damp object is subjected to the *bruñido de agua*, the process of burnishing it with water. The artisan now rubs a smooth, wet stone, dampened with the same water used in the assembly, across the walls of the object; this burnishing serves to smooth the surface and eliminate imperfections. It is this procedure that detects and removes air pockets that may have formed in the walls. According to the artisans, these air pockets take the form of little bubbles on the surface; when they discover one they make a hole in the area and insert bits of clay to fill the holes, and then they continue smoothing the surface with wood or gourd spatulas. They use sticks of plastic or wood to polish the tail or other smaller parts. Some artisans, additionally, carry out a step previous to the burnishing called *raspado*, or scraping, which involves dragging a knife across the surface to eliminate irregularities, reducing and smoothing the walls. After this they burnish the piece, but in this case rather than doing so with water they rub a dry stone across the surface of the object in a process equivalent to the *bruñido de agua*. At this point, the process of *encolado* begins, in which a paste of red earth (finer than the clay) that has been soaked in water is applied to the burnished piece. The water renders it almost a kind of reddish paint, and it is applied to the surface with a damp rag. The red clay wash ensures a good final burnishing so that the black achieved is intense and deep; if it is not applied the finished piece will be gray. Once the *encolado* has dried, it is followed by the *bruñido en seco*, or dry burnishing process, with a dry stone. In order to achieve a shiny surface, it is very important to do this when the piece is still green so that the result is a shiny surface;<sup>3</sup> otherwise the final result will be a matte finish. Immediately after this the artisan polishes the piece by applying oil or *enjundia*, fried chicken fat, on the surface to later rub an oil-soaked stone on the object, with the assistance of a rag that helps to further the polishing effect. The oil or chicken fat must penetrate the piece in order to properly polish it. In this process the pieces must not grow cold, for if they do they will break. It is for this reason that the

<sup>2</sup> In the pottery context this is known as *pastillaje*, or clay inlay.

<sup>3</sup> 'Green' is the term used to describe pieces that are still damp.

artisans cover the objects with woolen cloths. This is followed by a process of decorative scratching, which the artisans refer to as “painting.” Traditionally, artisans used a blade crafted from the wood of a hawthorn tree for this, but the groove it achieved was not very deep; nowadays artisans use a phonograph or sewing needle that they secure in a stick of wood, called the *pintor*. With this implement, the artisans make bas-relief designs on the object’s surface; some artisans use the tip of a nail or previously-sharpened wire for this. The “painted” pieces are now set out to dry, in a procedure that is determined by the time of year. In summertime, the pieces are generally left out in the open air to dry in the ambient heat, while in winter they are placed in metal baskets atop a woodburning stove, fire, or embers, and removed every so often to bring them closer to the flames. Another alternative is to place them on the floor close to the fireplace. In terms of efficiency the first option is far more preferable, since the heat is received from the bottom up and is uniformly distributed. This phase takes approximately an hour. Immediately after, the pieces are taken to be fired.

For the firing process, the artisan uses a mixture of ox dung and bits of wood as fuel for burning the pieces. A bed of dung is fashioned and the objects, one atop another, are placed upon it and covered with more dung and bits of wood; resinous woods are not to be used for this part of the process as they can stain the pieces. When the pieces are red-hot they are removed and separated, if a sienna effect is desired for the surface, or else immersed in horse dung to stain them black. The baking time depends on the level of heat, though in general they take twenty minutes in the fire.

Finally a white clay wash is applied to the “painted” drawings, either in the same way that red clay wash is applied, or else as like a block of damp chalk, rubbing it on the surface. When it dries it is wiped with a dry cloth, so that the pigments remain in the grooves created on the surface. The museum’s collection includes older pieces that, in addition to the white, possess other tonalities such as pink and yellow. Present-day artisans do not color their pieces in this way, but they do know from their predecessors that these colors were achieved with anilines applied in the same way as the white clay wash.

#### CREATION OF UTILITARIAN PIECES IN SANTA CRUZ DE CUCA

The utilitarian pieces of the *línea abierta*, or open style variety, are primarily created in Santa Cruz de Cuca. The clay is taken from lands the same village, just like the red and white clay washes. According to the artisans there, the clay is thicker and has a greater volume of inclusions such as stones and pieces of straw. The sand, they say, is also thicker. These qualities are favorable for the creation of large objects because the stones lend structural support to the walls; the only stones removed, in fact, are those that may be felt on the surface and may fall off, leaving holes. The steps in the manufacturing process are similar to those of the Quinchamalí pottery, although some artisans note differences in the final phases of the work process. For example, the utilitarian pieces are in general scraped and burnished without water. Instead of applying oil or chicken fat, they are shined with a plastic bag or netting because, according to the local craftsmen, the animal fat can lend an unpleasant flavor to the foods to be held in these works.

Another variation is the firing method: the craftsmen make a bonfire on the ground and around it arrange the pieces to dry, making sure they do not touch the fire. This takes an hour or less. Once the pieces are dry the artisans arrange them on the fire, piled up one on top of the other, and scraps of poplar wood are added on top of the pieces so that the flames grow high enough to cover them. When red-hot they are removed from the fire and separated, to achieve the sienna tonality, or submerged in a pile of poplar shavings to blacken them. White clay wash is then applied to the decorative scratching, just as is done in Quinchamalí. Some craftsmen, however, admit to adding bits of chalk to the white clay wash in order to achieve a more intense white.

#### DIFFERENCES IN FORM ACCORDING TO ARTISTIC IDIOSYNCRASIES AND TRANSFORMATIONS OVER TIME

The collection includes various types of objects; nevertheless certain forms are repeated, such as the female guitar players, pigs, pitchers, and the *mate* services, with differences either subtle or obvious that are the hallmarks of the individual artisan or family of artisans, or the result of the transformation that certain types of forms have undergone over time. The differences between artisans are predominantly found in the decorative scratching, as each artisan perfects a certain kind of distinct design or handiwork. These idiosyncrasies may also be identified with a specific kind of form, such as the pigs: very large ears, for example, are the trademark of some artisans, while a specific shape of tail might be the signature of another craftsman. This applies to utilitarian forms, as well, as in the case of the pitchers made by the García family, who have a peculiar way of crafting the lip. While all the other craftswomen build the lip of their pitchers as a continuation of the walls of the neck, the artisans of this family build the pitcher up to the neck, adding a curved fragment with *pastillaje*, the clay inlay technique, producing a lip more pronounced than the usual specimen.

Other formal differences are the result of the transformation of a specific form over time. One of the objects to have changed the most, for example, is the *guitarrera*, the female guitar player. In the past they were more sinuous of form, whereas at present the lower half is more oval-shaped, with a much straighter upper part of the body. This is due to the fact that these figures were previously crafted through the *canco* technique, with each phase of wall an insinuation of a curve, and with a hollow torso because the *guitarerras* were also pitchers. Nowadays these female guitar players are almost exclusively decorative; the lower part is built through the *tapas* technique, and the resulting figure is rounder and flatter than the *guitarrera* previously was, and the torso is solid. There are also differences in those elements added via the clay inlay technique: shoulders used to be very sharply defined whereas today the arms fall to the sides of the torso, not very delineated at all. The face is different, today, too: artisans used to employ decorative scratching to define the shape of the eyes and mouth, adding white clay wash in these areas, while today these forms are made by plunging a needle into the clay to produce three holes that correspond to mouth and eyes.

Another detail worth noting is related to the relief painting of the older pieces in the collection (opaque and gray decoration that contrasts with the shiny background of the surface). Formerly the craftswomen either used turkey feathers that they would slice open at the tip, or very thin shafts of wheat cut with a bevel at the lower tip. This implement would be soaked in clay water—water used for wetting the hands during the assembly process—and the artisan would draw her design upon the surface, which would be already burnished and hot, having gone through half the drying process. It was a complicated procedure, since often the artisan’s implement would break and the design would be ruined.

#### INSTRUMENTAL ANALYSES

With the objective of obtaining more precise data and information on the pieces, the objects were subjected to a series of instrumental analyses such as: scanning electron microscopy (SEM), X-rays, and computed axial tomography (CAT scans). What follows is a detailed description of each procedure carried out and the results obtained.

#### SEM.

The museum team took samples from the oldest pieces in the collection; small fragments no more than 3 mm in length, preferably objects with some degree of deterioration, either fragmentation or loss of support, so as to avoid altering pieces in good condition. The material was divided into: surface, inner walls, and white pigment. Concurrently, samples were brought from Quinchamalí including: a baked fragment, another of raw shaped clay paste and white clay wash.

Results: The museum team discovered that, in the majority of the present-day samples from Quinchamalí and the older pieces in the museum (some of which are older than 150 years old) the elements they contained were the same: silicon, aluminum, iron, oxygen, calcium, titanium, potassium, and magnesium. The concentration of these materials varied from sample to sample. The present-day samples revealed a greater concentration of aluminum, silicon and iron, while the older pieces revealed higher concentrations of oxygen, titanium and calcium. Another irregular element was sodium, which was detected in all the older pieces and in a much lower percentage in the raw paste. The variations in concentration might be explained by changes in the characteristics of the clay deposits, or by the inclusions that are added to the paste. Nevertheless they might also be related to the transformations in the constituent materials over the years. It is possible that in the older pieces, this element was found in greater quantities naturally, while at present it is far less present, considering as well its total combustion during the firing process.

With respect to the white clay wash, the results revealed the presence the following materials, in order of concentration: silicon, oxygen, aluminum, calcium, iron, potassium, sodium and titanium, in all the samples examined. The tests revealed a far higher percentage of silicon than aluminum, unlike the clays, in which both chemical elements were found in relatively similar quantities.

Other differences include a higher percentage of calcium in the older pieces versus the present-day white clay wash, and the presence of magnesium and sulphur only in the older pieces. The very whitest areas analyzed revealed the presence of barium sulfate (BaSO<sub>4</sub>), commonly used as a pigment.

#### X-RAYS AND CAT SCANS

Considering that these analyses did not require the extraction of samples, the selection was less restrictive, and based on representative forms. In all, 28 forms were selected: 10 were X-rayed, and 18 were subjected to X-rays and CAT scans. The CAT scan offers better images than X-rays, allowing the team to gather clearer data on the pieces that were subjected to the double analysis. Most of these pieces feature both hollow and solid areas in their respective structures. A study of each image revealed alterations common to all the samples. For example, all the pieces revealed the presence of air bubbles in the walls and/or in the juncture points of added elements, and in general the older pieces presented higher concentrations of these bubbles. The presence of bubbles is what causes the formation of cracks and fissures, a fact that was reaffirmed with the analyses, given that, the pieces with the most bubbles were also those with the most internal or surface-level cracks.

The number of inclusions was another factor taken into account. This particular observation focused on three specific categories of issues: elevations of the surface due to the emergence of inclusions; holes in the surface or interior walls (due to detachment or disintegration of the inclusions during the firing process) and the presence of metallic inclusions in the paste. Following these guidelines, the team detected that the older pieces presented higher percentages in each category, unlike the newer pieces which revealed a very low concentration of metallic inclusions. We may infer that the older clay naturally possessed more inclusions and/or the older artisans were less concerned about the process of cleaning the paste.

The walls were analyzed, confirming that all the pieces presented deformations in the juncture zones of the *tapas* or added parts. In some cases the deformations are quite apparent (on the internal surface), with residual paste, elevations or grooves from the pressure, while in other objects the imperfections are minor, visible only in the form of tiny undulations or subtle thickening of the walls. The differences in regularity of thickness in the walls seems to respond to the kind of fabrication process achieved by the craftswoman, given that both older and newer pieces reveal these differences, leading one to believe that this quality might

be either intentional or relative to the abilities of the artisan in question. An evaluation of the thickness of the walls revealed that the older pieces feature thinner walls.

With regard to the construction technique employed, 25 pieces were made on the basis of *tapas*, in the oval-shaped sections of the body. The union of the *tapas* is particularly noticeable in 15 pieces, while in others it is more subtle, with a greater wall density in this area due to the added paste. In these pieces the junctures were identified by locating existing cracks. The orientation of the union was split between vertical and horizontal positions. Other recognizable construction techniques were: *cancos*, rolls, and the direct shaping of chunks of solid clay paste.

One relevant piece of information was detected in five pieces. On the interior side of juncture zones of heavier parts, like heads or wings, these pieces present thin, straight, dark strips connected to air pockets. They are diagonally arranged and just a few centimeters long. One possibility is that they were fragments of a material used as a support to sustain the added parts when the paste was still damp. These supports would have disintegrated during the firing process, leaving the empty space; possibly they were wooden rods. This was only detected in older pieces, and is related to what has been said by modern-day artisans, who refuse to use any kind of structural element.

In one non-fired piece in the collection, the CAT scan revealed that it was comprised of a series of tiny seedlike particles, unlike the baked pieces that reveal a homogeneous mass. The fact of being uncooked might be responsible for this, since the individual grains were not given the chance to fuse under heat. This grainy quality grows more noticeable over time; as it dries out the grains separate even more.

#### GENERAL CONCLUSIONS

The direct observation of the pieces, along with the instrumental analyses and diagnoses carried out, allow us to arrive at a series of conclusions:

With regard to the elemental material constitution of the pieces examined, the team determined an overwhelming similarity among the older and newer pieces, with minor and insignificant variations. This might suggest that the constitution of the clay deposits has not changed over time. However, if one studies the CAT scan images, it becomes clear that the older pieces do contain more metallic inclusions, which might imply either that the paste naturally possessed these elements in greater quantities, or that the artisans of yesteryear added them as degreasing agents. Quite to the contrary, craftswomen today seem not to add these kinds of inclusions or to worry more about cleaning the paste. This must be a very real factor since the new pieces reveal fewer elevations on the surface and holes resulting from the detachment of inclusions.

Concerning the walls, the artisans of the older pieces achieved finishes much finer with noticeably lighter pieces. The regularity of the walls is a characteristic that depends more on the skills or intention of the artisan than an evolution in working methods over time. Through imaging analyses, it was possible to detect the use of structural elements in older pieces, unlike the newer pieces that should not have revealed any element of this sort, according to the artisans.

When the pieces were weighed it became clear that the older, uncooked pieces are much lighter than the baked ones; the reason for this must be that because of their age these pieces have lost almost all the water remaining in the clay, a material that is quite a bit lighter than ceramics. Differences in weight were also detected between the sienna and black samples, with the sienna objects weighing less, though a plausible explanation for this proved elusive.

It should be mentioned that to date the scientific investigation of the pieces is not yet complete. The final conclusions will be presented in a detailed theoretical research paper to be published at a later date.



PASO SUPERIOR  
QUINCHAMALI II

Claudia Machuca | Paloma Llambías | Lissette Martínez | Nury González | Manuela Thayer | Viviana Hormazábal