

Cerámica artesanal en Uruguay

CERÁMICA DEL CARRITO





Cerámica artesanal en Uruguay

Cerámica del Carrito

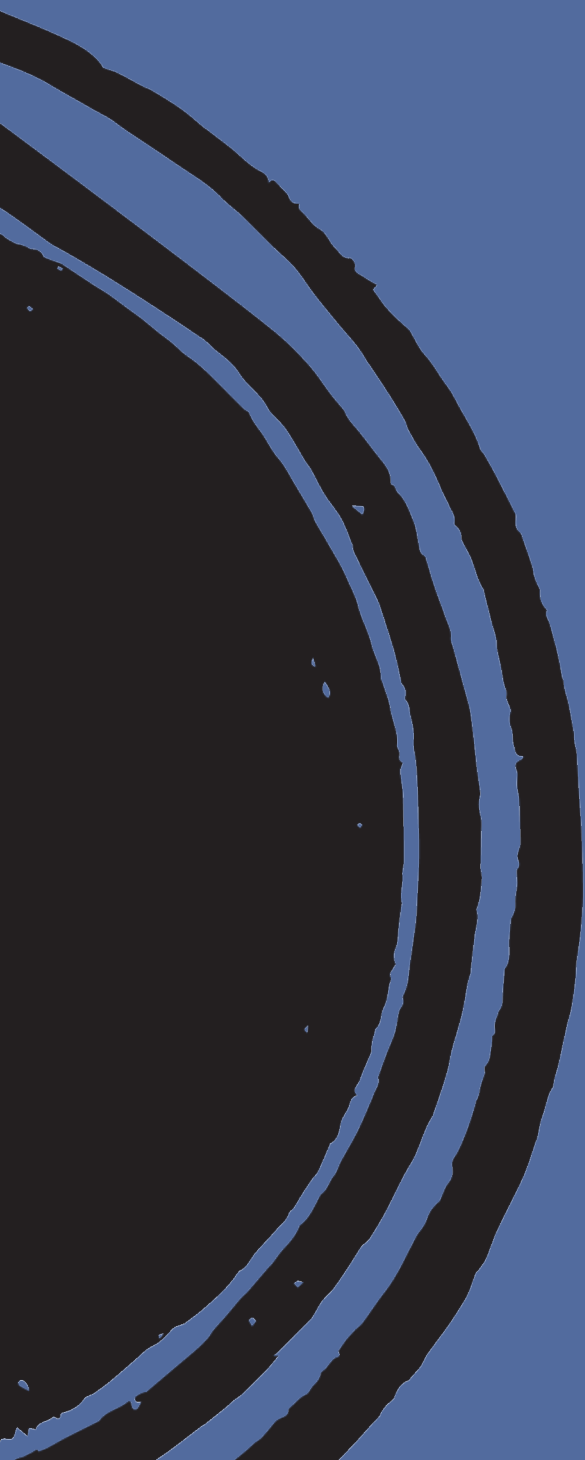
UDELAR- FADU- EUCD
Trabajo final de grado
Sofía Martínez
Tutora: Adriana Babino
Tribunal: Beatriz Amorín,
Gonzalo Núñez Bonjour
Año 2025

Índice

Introducción.....	5
Motivación.....	6
Planteo.....	7
Objetivos.....	8
Metodología.....	9
Delimitación	10
Marco teórico.....	11
Estudio de caso.....	11
Consideraciones finales.....	12
Antecedentes.....	13
Orígenes de la cerámica artesanal	14
La Escuela Nacional de Artes y Oficios.....	15
El taller Torres García.....	16
Aparición de los talleres artesanales	17
La producción artesanal de los años 60	19
El papel de la Universidad.....	19
Las ventas populares.....	20
Marco Teórico.....	22
La cerámica.....	23
Diseño y artesanía.....	24
Artesanía y sociedad.....	25
Artesanía y tradición.....	26
Diseño, arte y artesanía.....	28
Cerámica del Carrito.....	30
Los comienzos.....	31
Uruguay.....	33
Argentina.....	34
Europa.....	36
Vuelta a la democracia.....	37
Presente.....	37
Su filosofía.....	38
Influencias y búsquedas.....	39
Piezas y técnicas.....	43
Consideraciones finales.....	47

Bibliografía	49
Créditos fotográficos.....	50
Créditos fotográficos Anexos	53
Anexo 1.....	54
Marco López Lomba	55
Josep Collell.....	58
Anexo 2.....	60
Entrevista Javier Alonso.....	61
Herramientas.....	62
Línea de tiempo.....	63
Análisis entrevista.....	64
Categorías y temas.....	68

Introducción



Motivación

Durante el proceso de formación como diseñador, uno de los objetivos es fomentar el desarrollo de diseñadores integrales, capaces de comprender y responder a las necesidades del contexto en el que se desarrollan. Con este fin, se estudian diferentes manifestaciones estéticas, las cuales son herramientas para el desarrollo de la observación, la percepción y conceptualización del diseño y su práctica.

Es así que, en la búsqueda de la construcción de una identidad proyectual propia, explorando las conexiones entre la práctica y nuestro contexto local; y fundamentalmente, partiendo del interés por profundizar el conocimiento sobre el universo cerámico, se pretende explorar el trabajo cerámico uruguayo como parte de nuestro patrimonio cultural. Es en ese sentido que el presente trabajo propone investigar acerca del desarrollo de la producción artesanal de cerámica en Uruguay, y cómo este material ha evolucionado en el contexto local, integrando la tradición y la innovación a nuestra práctica profesional.

Asimismo, durante este proceso se encontró que existe cierta falta de recopilación de información sobre la tradición cerámica de Uruguay (González, Rubio y Zorrilla., 2009), propiciando la oportunidad para visibilizar y difundir el trabajo realizado en nuestro país, recopilando parte de su historia y del trabajo de sus precursores, no para

proporcionar conocimiento sobre técnicas y estilos, sino como forma de apreciar nuestro legado cultural.

Como punto de partida, se propone explorar el desarrollo de la producción artesanal de cerámica (desde los años 60 hasta la actualidad), haciendo foco en la producción artesanal, dado que las características de este material generan puntos de encuentro entre el diseño y la artesanía, en tanto se entrelaza el dominio de lo técnico y lo matérico, con la capacidad de detectar aspectos de mejora y soluciones.

Planteo

Con el fin de profundizar en las influencias, aspectos culturales y sociales que hacen a su evolución estética y de uso en el contexto local, se revisó la labor de algunos de sus exponentes, quienes a través de su dominio del oficio e investigación, incentivaron el desarrollo de la cerámica en Uruguay.

A lo largo del siglo XX, en Uruguay se destacan varios ceramistas que forman parte de nuestro acervo cultural, de los que, por lo acotado de este trabajo, sólo mencionaremos un poco más en profundidad la labor de Marco López Lomba y Josep Collel (ver anexo 1), dos destacados ceramistas que fueron pioneros en la difusión y la docencia en sus talleres de cerámica en Uruguay.

Debido a su larga trayectoria, se realizará un

estudio de caso sobre el taller “Cerámica del Carrito”, explorando el desarrollo de su producción artesanal y su relevancia cultural vinculada a la promoción de la cerámica uruguaya.

Este taller es un ejemplo valioso para entender el contexto social de la cerámica local, mostrando el vínculo entre artesanía y diseño, indagando cómo las habilidades técnicas se fusionan con la creatividad y el pensamiento proyectual. Sus piezas forman parte de nuestra cultura material, y han sido un reflejo de la escena cultural y artística local. Con su labor, “El Carrito” ha contribuido a visibilizar la cerámica artesanal uruguaya.

El colectivo Cerámica del Carrito, activo hasta el día de hoy, es un taller fundado en 1972 bajo el nombre “Escuela de Artes y Oficios de la Cerámica y Afines” por un grupo de profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, como un taller de cerámica, investigación y enseñanza artística.

Surge en respuesta a la crisis institucional, política y social del país, planteando una forma alternativa de relacionamiento con la sociedad, de ahí la utilización de un carro tirado por un caballo, que finalmente le da su nombre. En su fundación participaron Jorge Errandonea, Miguel Ángel Pareja, Antonio Llorens, Marcelino Guerra, José Arpí, Lino Cabrera, Beatriz Stagnaro y Javier Alonso.

“Nuestra cerámica apunta hacia la relación con el espacio arquitectónico (murales, esculturas) y con los objetos de diseño funcional, jarras, pocillos, platos que aspiran a una natural integración y relación con la sociedad”
(Cerámica del carrito, s/f).

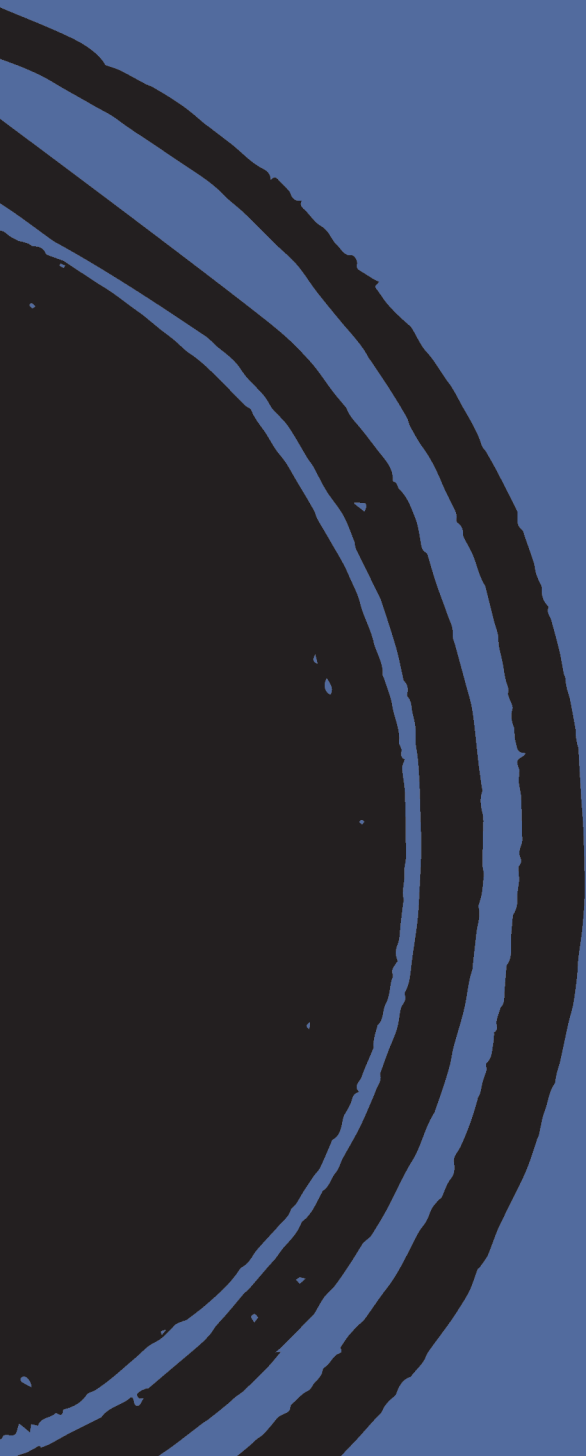
Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo explorar las particularidades estéticas de esta cerámica artesanal, además de la conservación y difusión de esta tradición en el Uruguay. El estudio del taller permite tratar temas como la relevancia de preservar las costumbres artesanales, el rol de la cerámica como medio de expresión de nuestra cultura, y el impacto social del diseño artesanal uruguayo.

En síntesis, este trabajo plantea responder las siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es el lugar que ocupa la "Cerámica del Carrito" en la cultura uruguaya?
- ¿Existen atributos distintivos que conformen la estética propia de "Cerámica Del Carrito" ?

Metodología



Delimitación

La temática de este trabajo surge de interrogantes respecto a la identidad del diseño uruguayo, así como la relación entre arte y diseño. Dichas inquietudes se relacionan con el interés personal por la cerámica como material y medio expresivo.

Se realizó una revisión bibliográfica amplia, donde se consultaron lecturas con las siguientes temáticas:

- Historia del diseño
- Relación entre arte y diseño
- Historia del diseño en Uruguay
- Historia de la artesanía uruguaya
- Entrevistas a ceramistas uruguayos
- Artículos y catálogos sobre arte uruguayo
- Historia de la cerámica uruguaya
- Estética del diseño

Como resultado de este proceso de búsqueda, se plantea realizar un trabajo con un enfoque exploratorio sobre la tradición cerámica uruguaya y su relación con el diseño. Por su trayectoria y relevancia cultural en la promoción de la cerámica uruguaya, se encontró valioso el estudio del taller "Cerámica del Carrito".

Se optó por trabajar en un caso único con un enfoque cualitativo, dado que se priorizó profundizar la comprensión sobre su historia, sus prácticas y los significados asociados a este taller, delimitado en el contexto cultural uruguayo, desde su fundación en 1972 hasta el presente.

Marco teórico

Con el fin de contextualizar el objeto de estudio, se realizó una revisión de bibliografía relacionada a la producción artesanal de cerámica en Uruguay y al colectivo Cerámica del Carrito, consultando libros, artículos académicos y catálogos de exposiciones que permitieron conocer el estado del universo cerámico actual.

De este primer acercamiento, se observó que la mayoría de la bibliografía relacionada a la cerámica uruguaya estaba enmarcada en la perspectiva de las Bellas Artes. En cambio, en relación al diseño en Uruguay, fue aún menor la cantidad de registros sobre el recorrido de la cerámica en esta práctica. No obstante, se encontró bibliografía relacionada a la artesanía en Uruguay, de la cual se tomaron datos sobre el contexto histórico y social de su evolución, a través de los cuales se establecieron relaciones con la actividad cerámica.

Por otro lado, se buscó profundizar en la visión de autores o pensadores que, desde la perspectiva del diseño, analizan su vínculo con la artesanía, entiendo a la cerámica dentro de este tipo de expresión. Esta revisión sirvió de insumo para profundizar en la relación entre diseño, artesanía y cerámica.

Estudio de caso

En una primera etapa, se realizaron consultas a sitios web especializados en cerámica y a la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Allí se encontró bibliografía sobre Cerámica del Carrito y registro fotográfico de las piezas antiguas del taller.

Con la finalidad de obtener información detallada sobre experiencias, opiniones, valores y creencias (Hernández Sampieri, 2006), se realizó una entrevista a uno de los fundadores del Taller Cerámica del Carrito, el profesor Javier Alonso (ver anexo 2). La misma fue una entrevista abierta, realizada en base a una guía con temas que se encontraron relevantes durante la revisión bibliográfica sobre el taller.

Para el análisis de la entrevista realizada a Javier Alonso, se utilizaron herramientas como la línea de tiempo, (ver Herramientas), para dar un orden cronológico al análisis de los sucesos que atravesó el colectivo.

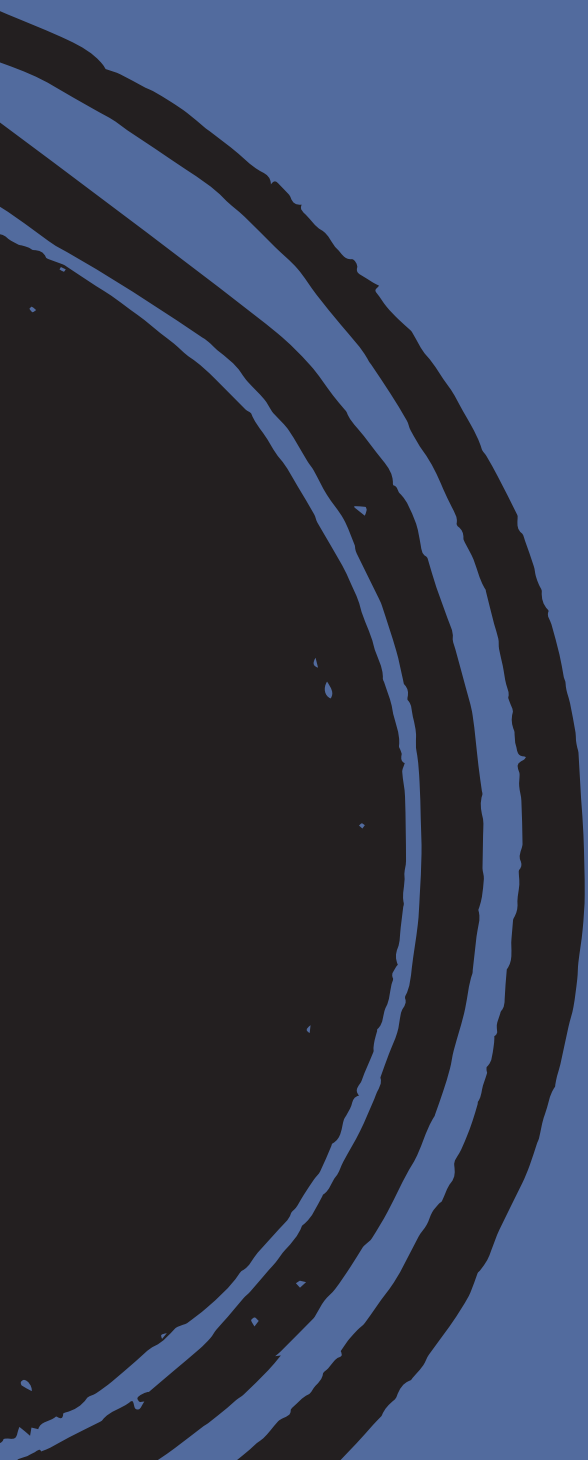
También se realizaron visitas al stand del taller en la feria Ideas+, donde se mantuvieron charlas informales con Viviana Alonso, quien, junto a otros colaboradores, continúa de manera activa con la producción del taller. De estas interacciones, se obtuvo registro fotográfico de la producción actual.

Consideraciones finales

El registro fotográfico fue una herramienta de gran valor para este trabajo, aunque desafortunadamente mucho del material encontrado no contaba con fecha. Esta situación dificultó la identificación del momento de la creación de algunas de las piezas encontradas, lo que hubiera resultado de valor para la construcción del relato sobre la evolución creativa del taller.

A partir de los datos recolectados y el análisis de las herramientas mencionadas, se identificaron las categorías y temas relevantes que dan estructura al relato.

Antecedentes





Orígenes de la cerámica artesanal

Para comenzar a hablar del origen de la cerámica artesanal en Uruguay, es necesario comenzar mencionando que la artesanía uruguaya se ha desarrollado en un contexto particular. Tal como señalan Arigón, Pelfort y Pagani (1989), es diferente a otros países latinoamericanos, donde un fuerte legado indígena ha influido en su evolución. Si bien se han encontrado en el territorio registros de cerámica prehispánica, descrita como una "alfarería sencilla, de piezas con decoración incisa, que tienen en algunos casos apéndices zoomorfos" (Arigón et al., 1989), con la llegada de los europeos, estas artesanías indígenas prácticamente desaparecieron. Por lo tanto, se ha nutrido principalmente de los aportes de las influencias extranjeras.

Según el relato de dichos autores, durante la época colonial, la economía de la Banda Oriental se caracterizaba por la explotación ganadera y el contrabando, que respondía a las necesidades del gaucho y el entorno rural. La cultura material se basaba en una escasa cantidad de productos ya manufacturados que llegaban al puerto de Montevideo, y escaseaba la presencia de tejidos, cerámica y cestería, por lo que las artesanías coloniales se centraban principalmente en objetos utilitarios relacionados con el gaucho y sus necesidades.

Hasta el siglo XIX, existía cierta indiferencia de los sectores urbanos dominantes por el

trabajo manual. Con la llegada de inmigrantes europeos, se introdujeron nuevas técnicas y estilos artesanales, y oficios como la herrería y la ebanistería adquirieron relevancia, especialmente en Montevideo. Sin embargo, la desvalorización de las artesanías rurales fue una constante, incluso entre los sectores intelectuales de la época (Arigón et al., 1989).

La Escuela Nacional de Artes y Oficios

Esta etapa representó un período de transición, en el que la artesanía intentaba encontrar un lugar en una sociedad que comenzaba a modernizarse. Se hicieron los primeros avances hacia una enseñanza técnica, con la creación de talleres y, en 1878, con la fundación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

La visión del Dr. Pedro Figari sobre la enseñanza industrial fue clave en este proceso; se buscaba impulsar una formación artística con aplicaciones prácticas en la industria, con el fin de enaltecerla. Su objetivo era formar "obreros-artistas", capaces de innovar y mejorar la producción industrial (Arigón et al., 1989).

Fig. 2 .

Cerámica



Fig. 1.

Vasija de cerámica



Nota. Vasija de cerámica realizada por los alumnos de la EAYO. [Fotografía] Buscando los orígenes del diseño industrial en el Uruguay 1875-1930. Lasalle, E., Silva, C., & Ulfe, C. 2011.

Su intento de crear una "pequeña Bauhaus" en Uruguay (World Crafts Council, 1985, citado en Arigón et al., 1989), revelan una mente visionaria, que buscaba elevar el estatus de la artesanía y vincularla con la industria y el arte.

Fig. 3 .

Cerámica



Nota. Fig 2 y 3. Cerámicas realizadas por los alumnos de la EAYO, 1917. [Fotografía] Buscando los orígenes del diseño industrial en el Uruguay 1875-1930. Lasalle, E., Silva, C., & Ulfe, C. 2011.

El papel que desempeñó la Escuela de Artes y Oficios favoreció el desarrollo de la artesanía uruguaya (Arigón et al., 1989). Figari se enfocaba en crear un objeto con identidad nacional; en los talleres enfatizó la importancia de desarrollar un arte regional con un estilo propio, fundamentado en la búsqueda de inspiración en la flora y fauna nacional, incorporando aspectos precolombinos. Utilizaba estas figuras en vasijas cerámicas, transformándose en un sello distintivo de los objetos de la institución (Lasalle et al., 2011).

El taller Torres García

Se puede observar también una fuerte relación entre el trabajo artesanal y las artes plásticas, reflejado en la influencia de artistas como Torres García y sus discípulos, en el aporte de una dimensión estética y conceptual. Su valoración del trabajo manual y su interés por lo popular y lo primitivo (WCC, 1985, citado en Arigón et al., 1989) tuvieron un impacto en el desarrollo de la cerámica y otras artesanías.

Fig. 4.

Cerámica comercial



Nota. Realizada por A. Pezzino, 1952. Cerámica comercial vidriada. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.



El Taller Torres García entre otros, promovió el desarrollo de lo que él llamó “artistas-artesanos”, que exploraron las posibilidades expresivas de la cerámica y otros materiales.

A través del planteo constructivo, es que se comienza con la actividad artesanal en este taller, en principio con aplicaciones en materiales como cueros pintados o tallados, que luego daría lugar a la cerámica.

Sí, la olla de barro arranca del Hombre y por esto tiene sentido moral... los pacíficos e industriosos alfareros, que decoraban cacharros y otros utensilios domésticos, descubrieron, sin duda por primera vez en el mundo, lo que después hemos llamado belleza. (Torres García, 1965, citado en Arigón et al., 1989)

Fig. 5

Cerámica con decoración.



Nota. Cerámica con decoración bajocubierta. Relizada por Manuel Pailós. [Fotografía]. Tomado de Infocerámica, 2025. www.infoceramica.com

Aparición de los talleres artesanales

En la década de los 50, Uruguay experimentó cambios sociales y culturales, relacionados a la búsqueda de ciertos grupos de un cambio en cuanto a la responsabilidad social en la tarea intelectual. Este movimiento, llamado "movimiento independiente", se vio de manifiesto en la creación de instituciones dedicadas al teatro, las artes plásticas, el cine, así como en un nuevo estímulo a la literatura (Arigón et al., 1989). Este contexto, que reflejaba las inquietudes sociales y estéticas de la época, impulsó una etapa de creatividad y experimentación en la producción artesanal.

La influencia de estos movimientos generó un impulso significativo para la cerámica y otros trabajos artesanales. Luego de varias experiencias, a mediados de los años 50 se instaló en el taller Torres García el primer horno de cerámica. De entre sus discípulos emergen figuras fundamentales en la formación y creación de la artesanía, entendida como fenómeno creativo y cultural (Arigón et al., 1989).

Surgen en esta década muchos talleres artesanales, entre los más destacados El Taller de Artesanos (1954), fundado por Marco López Lomba y Carlos Páez Vilaró, dedicándose tanto a la producción como a la docencia, con un papel relevante en la promoción y el desarrollo de esta técnica artesanal.

Fig. 6

Juego de siete piezas.



Nota. Juego de siete piezas. Realizadas por M. López Lomba. [Fotografía]. Tomado de MutualArt, 2025. www.mutualart.com

Fig. 7.

Catálogo exposición.



Nota. Catálogo exposición Cerámicas Taller de Artesanos, Montevideo, 1958. [Fotografía]. Tomado de FANTASÍAS AFRICANAS. Carlos Páez Vilaró: 100 años. MNAV, 2024.

Fig. 8

Juego de café.



Nota. Juego de café, 1959.
Engobe bruñido y esgrafiado.
Galería Oscar Prato,
Montevideo. [Fotografía].
Tomado de Josep Collell.
Pintor, ceramista, maestro.
MNAV, 2024.

También se crea el Taller de Josep Collell (1955), uno de los discípulos de Torres García, que se dedicó a la enseñanza de esta técnica y tuvo gran impacto al recorrer el país con su labor docente. Estos y otros grupos artesanales se enfocaron en la enseñanza en cerámica y la producción colectiva, siendo pioneros en este movimiento (Arigón et al., 1989).

Fig. 9.

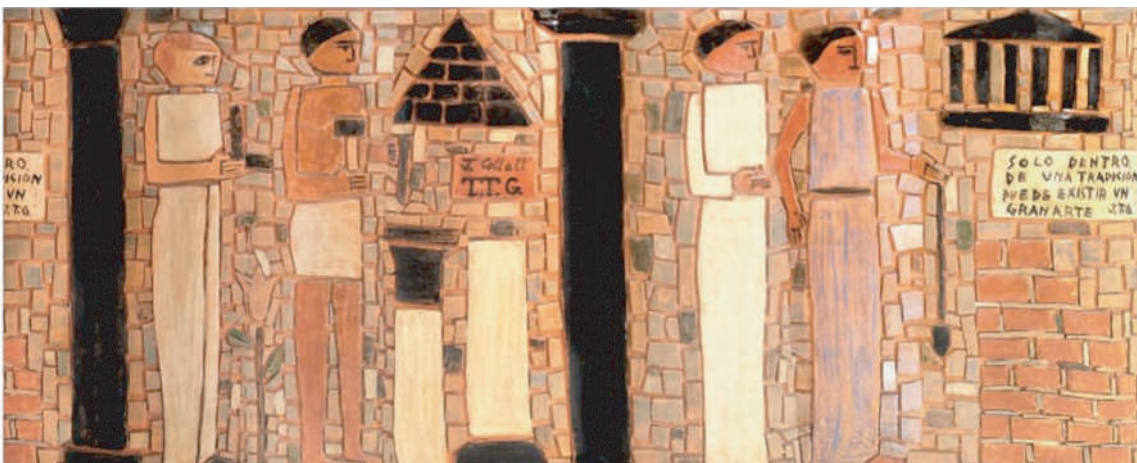
Caja redonda.



Nota. Caja redonda, bruñido y esgrafiado, 9x14 cm. Colección Pezzino Barrán. Museo Casa Collell, Montevideo [Fotografía]. Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Fig. 10.

Desarrollo en plano.



Nota.
Desarrollo en plano.
[Fotografía].
Tomado de Josep Collell.
Pintor, ceramista, maestro.
MNAV, 2024.

La producción artesanal de los años 60

En este periodo, la sociedad uruguaya atravesó diversos acontecimientos políticos y culturales que impactaron en las manifestaciones creativas. Junto a la situación de crisis económica y política, se produjeron fenómenos particulares que reflejaban las inquietudes de la época, como la experimentación con nuevas formas de producción artística y la búsqueda de una mayor justicia social. Una de ellas fue la difusión de la cerámica artesanal a través de los talleres.

Otros hitos fueron la creación de centros de difusión y comercialización de artesanías, como la Feria Nacional de Libros y Grabados, organizada por la poetisa Nancy Bacelo en 1960, y la primera Feria de Artes Plásticas al aire libre en 1963. Surgieron también locales especializados en artesanía, como "Estudio A" en 1964, y las galerías de arte comenzaron a exhibir obras artesanales (Camnitzer, Sagradini y Sanguineto, 2019).

En los balnearios, especialmente en Punta del Este, las ferias de artesanía se convirtieron en una atracción turística. La primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas en Punta del Este, en 1965, reunió artesanos de Argentina, Brasil y Uruguay, y en 1966 se celebró el primer Salón de Artes Decorativas en Montevideo.

Fig. 11.

Afiche Feria del libro y el grabado



Nota. Afiche Feria del libro y el grabado, 1961. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2025. [Fotografía] Tomado de www.bibna.gub.uy

En 1967, el Salón Nacional de Artes Plásticas incluyó por primera vez premios para obras artesanales, reflejando el creciente reconocimiento y valorización de la artesanía en la cultura uruguaya. (Arigón et al., 1989).

El papel de la Universidad

Este movimiento también se trasladó al ámbito universitario, en donde paralelamente tuvo un papel importante en la revitalización del arte y la artesanía. La Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), incorporada al sistema universitario en 1957, experimentó profundas transformaciones, como la reforma en la enseñanza.

Esta reflejaba las corrientes internacionales y buscaba nuevas formas de expresión, debatiendo el rol social del arte en un contexto de cambio político y social (Camnitzer et al., 2019).

La ENBA se convirtió en un espacio de experimentación artística, que promovía la socialización del arte a través de la expresión plástica y la sensibilidad (Arigón et al., 1989). A través de actividades creativas, muchas de ellas artesanales, como la cerámica y el estampado en tela, se buscaba sensibilizar a la población, sacando el arte de los museos y las galerías, para trasladarla a espacios más accesibles, donde forme parte de la vida cotidiana.

Las ventas populares

Una de las formas más concretas en la que podemos ver este cambio, es la implementación de las llamadas "ventas populares", una iniciativa para acercar el arte a la sociedad y generar formas accesibles de comercializarla. Consis-

Fig. 14

Afiches del taller de diseño gráfico



Nota. Afiches del taller de diseño gráfico de la ENBA. La Universidad ahora, para el Cerro, 1961. [Fotografía] Tomado de Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. MUSEO BLANES, 2019.

Fig. 12

Mural pegado en Rivera y Jackson



Nota. Mural pegado en Rivera y Jackson, Campaña de Sensibilización Visual, 1969. [Fotografía] Tomado de Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. MUSEO BLANES, 2019.

Fig. 13

Pañuelo estampado



Nota. Pañuelo, 1967. Taller de Estampado en tela, ENBA. [Fotografía] Tomado de Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. MUSEO BLANES, 2019.

Fig. 15

Venta popular

Nota. Venta popular en la explanada universitaria. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J., González, M., Nowinski, J., Ospitaleche, J., & Romano R. 2012.

tía en la producción de obras colectivas y anónimas, buscando generar un cambio en la forma de entender el arte y la artesanía, validando "la obra seriada por sobre la individual" (Camnitzer et al., 2019).

Fue un espacio donde los estudiantes podían experimentar con el color, la forma, el dibujo y la materia, aplicándolo a la creación de objetos de uso cotidiano. La cerámica, históricamente considerada un "arte menor" (Alonso, 2024), fue ampliamente valorada en este espacio por su utilidad y su vínculo con lo cotidiano, equiparándola con otras formas de expresión relacionadas a las bellas artes.

Esta experiencia fue el reflejo de un movimiento que buscaba democratizar el acceso a la cultura y utilizó el arte como herramienta de cambio. Tenían el objetivo de conectar la vida cotidiana a la cultura, priorizando el mensaje sobre el reconoci-

miento individual. Las claras referencias político-sociales convirtieron estas manifestaciones en herramientas de comunicación y resistencia ante la realidad política del país.

Aunque fue corta y controvertida, quienes se formaron en la ENBA mantuvieron criterios innovadores en seriación y trabajo colectivo, desafiando las limitaciones de un mercado artesanal reducido (Arigón et al., 1989).

"En las Ventas Populares [...] progresivamente fue convirtiéndose en "vedette" o "destaque" popularizado [...] la cerámica de uso cotidiano de buen diseño y a precios accesibles". (Camnitzer et al., 2019, p. 41).

Marco teórico





La cerámica

El objeto cerámico es una de las producciones utilitarias y expresivas más antiguas y universales. Ha sido testigo y protagonista de la historia de la humanidad, desde las primeras vasijas modeladas desde la intuición, hasta las complejas técnicas desarrolladas a lo largo de los siglos.

La producción artesanal de cerámica forma parte de muchas culturas y su devenir se ha visto atravesado por distintas influencias, ideas y expresiones que reflejan aspiraciones y valores sociales a lo largo del tiempo.

En tanto objeto de estudio, la cerámica artesanal se caracteriza por su multidimensionalidad. Aspectos tangibles como la forma y la técnica se entrelazan con las dimensiones simbólicas, emocionales, estéticas e incluso políticas y filosóficas.

Buscando comprender cómo se articulan todos estos elementos, este marco teórico propone explorar la importancia de la tradición artesanal desde una perspectiva holística, describiendo la evolución de la artesanía popular, sus características y cómo se relaciona con el diseño.

También se busca profundizar en su rol en la construcción de identidad de una comunidad y su relevancia social.

Sería importante realizar un acercamiento a las definiciones de diseño y artesanía, con el fin de entender las particularidades de cada una y cómo se relacionan entre sí, por lo que se propone ir de un abordaje general a lo particular.

Diseño y artesanía

Luz del Carmen Vilchis, en su texto del año 1998 titulado *Metodología del diseño. Fundamentos teóricos*, define al diseño como un "esfuerzo consciente para establecer un orden significativo" (Vilchis, 1998). Tal como explica, el ser humano diseña objetos desde el comienzo de la humanidad. Con el fin de adaptarse, ha transformado su ambiente, y a lo largo de la historia lo ha hecho de distintas formas. En un principio, el hombre fue generando sus propias herramientas para la siembra y la agricultura.

En un principio, todos los objetos respondían a una necesidad y su valor estaba determinado por la función que cumplían. Posteriormente, tuvo lugar una etapa inventiva (Llovet, 1979, citado en Vilchis, 1998), donde se recurre al recuerdo y a la reflexión, lo que es determinante para el proceso de civilización.

Estas primeras manifestaciones culturales fueron resultado más de la intuición que de la reflexión y, a través del ensayo y el error, se han hecho conscientes para ordenar y dar sentido al entorno.

Podemos decir, entonces, que el trabajo artesanal se caracteriza por el control del autor sobre todo el ciclo de diseño, desde la concepción hasta su producción, lo que implica un proceso continuo de perfeccionamiento y mejora.

El artesano conoce la realidad del destinatario y trabaja según su propio criterio, realizando los ajustes que cree necesarios para adecuarse a la función del objeto (Vilchis, 1998). Es así como, previo a la aparición de la producción industrial, el artesano era libre de introducir variantes y no tenía restricciones en cuanto a las decisiones estéticas y simbólicas que plasmaba en sus productos (Löbach, 1981, citado en Vilchis, 1998), existiendo entre estas creaciones manuales, productos que cumplían una función práctica, como la vajilla, y otros, con relevancia simbólica, denotando el estatus social, como las joyas.

A pesar de que los objetos de uso se elaboraban mayoritariamente a mano, con el avance de la tecnología se empezaron a diferenciar las etapas del proceso de diseño, estableciendo la separación entre el creador y el receptor final del producto. Este fue un proceso paulatino, reflejo de transformaciones sociales y económicas significativas. No obstante, la aparición de la producción industrial provocó una transformación más profunda. El artesano pierde el dominio sobre el proceso de diseño, pasando a una etapa de pérdida de contacto con la realidad del usuario.

La implementación de máquinas en los procesos de producción fomentó la especialización y contribuyó a la transformación del diseño en un proceso consciente. Por otro lado, estas nuevas formas de elaboración de productos, estandarizadas y alejadas de la interacción con el usuario y su contexto, impactaron en su calidad y en su utilidad, generando un cambio en cuanto a su valor simbólico.

Lo expuesto anteriormente, permite visualizar que la progresión del diseño es la muestra de transformaciones sociales, tecnológicas y económicas significativas, que demuestran la relación intrínseca entre diseño y artesanía. Este proceso, desde la manufactura manual y artesanal hasta la industrialización y el diseño contemporáneo, no solo fue cambiando la forma en la que se hacen los productos, sino también nuestra percepción sobre la creatividad y la innovación en el diseño.

De acuerdo con la visión de Rubert de Ventós, mencionada por Vilchis (1998), el diseño se ha ido transformando en pos de generar mejoras de manera integral. Esta particularidad del diseño lo introduce en nuestra vida diaria, convirtiéndolo en un actor activo en ella. Su relevancia trasciende las funciones prácticas o la eficacia productiva, extendiéndose a un contexto social más amplio y transformador de la realidad.

Es en este punto donde la artesanía, como práctica, comparte con el diseño esta implicación social. A pesar de que sus atributos funcionales o eficacia productiva

pueden no compararse a las del diseño, la artesanía desempeña un rol importante en la generación y conservación de la cultura. Su capacidad para mantener las costumbres populares y construir conexiones profundas con su entorno, son elementos en los que se busca profundizar. La relevancia de estas prácticas se encuentra en su habilidad para vincular lo tangible con lo intangible, generando productos que no solo cubren necesidades prácticas, sino que además transmiten valores identitarios e históricos de una comunidad.

Artesanía y sociedad

En el entendido de que la artesanía es un fenómeno complejo, es necesario hacer algunas consideraciones desde una perspectiva sociocultural, ya que su desarrollo depende de múltiples factores.

Matarrese y Vilchis (2020), introducen que, en tanto manifestación cultural, la artesanía puede ser interpretada desde lo simbólico como expresión política, o estar relacionada a las aspiraciones sociales o culturales del colectivo que las produce. Así mismo, su desarrollo depende del estímulo, por parte de las diferentes esferas del Estado, hacia la difusión del arte y la cultura, y por ende de la valoración que estos actores hagan, en este caso, de la cultura popular y las artesanías.

En este sentido, Fernández y Bonsiepe (2009) ofrecen una clasificación con distintos enfoques sobre el trabajo artesanal que resultan relevantes para este trabajo. El enfoque “conservacionista” rechaza cualquier aproximación del diseño en cuanto a realizar algún cambio que modifique la esencia del artesano. En sentido similar, el enfoque “esteticista” utiliza el término “arte popular” para elevar a un nuevo estatus el trabajo artesanal, en representación de las tradiciones populares y en oposición al “arte culto”.

Por otro lado, existe una postura “productivista”, que ve a los artesanos como mano de obra calificada, capaces de reproducir diseños creados por otros. En consonancia con esta postura, el enfoque “paternalista” ve a los artesanos simplemente como parte de un sistema de clientelismo político, beneficiarios de programas asistenciales, y plantea la figura de un intermediario que genera ganancias con sus productos.

En contraste con las anteriores, la postura “esencialista”, considera a los productos artesanales indispensables para la consolidación de una identidad local del diseño. Por último, los autores plantean una postura de “estímulo” a la innovación y autonomía de la actividad artesanal.

Resulta evidente que algunas de estas visiones aprecian el fenómeno de la artesanía únicamente por su dimensión económica, negando su capacidad creativa.

Así mismo, hay enfoques que ven a la artesanía como un fenómeno estático, en el cual no se debe intervenir ni innovar. Por último, algunas otras enaltecen la producción artesanal y estimulan su evolución en pos de la consolidación de una identidad local. A modo de síntesis, podríamos decir que los enfoques mencionados permiten entender a la artesanía como un fenómeno multidimensional, que permite ser analizado desde diferentes puntos de vista.

En este sentido, sería pertinente retomar a Matarrese y Vilchis (2020), quienes sostienen que el concepto de lo popular, al igual que el de artesanía, es un concepto que va más allá de lo tangible, ya que implica una serie de valores, significados y tradiciones que no siempre son evidentes a simple vista, y para comprenderlo, es necesario analizar el contexto cultural, histórico y social en el que se produce.

Artesanía y tradición

Para profundizar en la reflexión sobre la actividad artesanal y su valor cultural, podemos tomar las ideas del pensador Soetsu Yanagi (2020), quien con el fin de revalorizar la artesanía tradicional japonesa acuñó el término *mingei*. Este neologismo se forma uniendo las palabras *min* (pueblo) y *gei* (artesanía), “artesanía del pueblo”, y se utiliza para designar a los objetos que la gente utiliza en su vida diaria, realizando una distinción entre aquellos propios de las Bellas Artes.

Yanagi explica que estos objetos populares tienen como características generales su uso diario, son “corrientes y sencillos”, tienen un precio moderado, se producen en grandes cantidades y sus creadores no son artistas famosos, sino artesanos anónimos. Más allá de estos rasgos generales, con este término se busca aportar una visión más profunda, que apunta a explicar características especiales del quehacer artesanal.

En primer lugar, estas prácticas están profundamente arraigadas en comunidades, que las hacen parte de sus costumbres y valores para mantener vivas sus tradiciones. Esta perspectiva realiza una valoración de la funcionalidad por encima del ornamento excesivo o de la pretensión, lo que implica la necesidad de las piezas de ser útiles o servir a un fin.

Estas piezas, según Yanagi (2020), “deben cumplir honestamente el propósito práctico para el que han sido concebidas”, enfatizando la importancia que tienen los objetos cotidianos que forman parte de la vida de las personas. Este propósito honesto debe verse reflejado en la selección de los materiales, la utilización de métodos y técnicas adecuadas para la creación del objeto y la atención a los detalles. Yanagi plantea que, si bien el objeto artesanal está destinado al uso en la vida cotidiana, no debe descuidarse la forma en la que está hecho y debe ser de buena calidad.

El objeto artesanal asocia el concepto de belleza a la función, el propósito práctico, la durabilidad y la calidad, valorando la belleza de los objetos según la conexión con su uso. Señala que este atributo no debería estar relacionado solo a unos pocos objetos selectos. Plantea que la belleza y la vida son parte del ser, por lo tanto, los objetos utilitarios, cotidianos o artesanales, no deberían estar separados respecto a los que provienen del campo de las llamadas Bellas Artes, que son apreciados por su belleza y no por su uso.

Yanagi critica el método de producción industrial, ya que lo relaciona con la escasa calidad de los productos y las malas condiciones de vida de los trabajadores. Promueve la preservación de la cultura por medio de la transmisión de las técnicas artesanales de generación en generación, y la búsqueda del fortalecimiento de los elementos distintivos de cada comunidad, basados en el empleo de materiales locales, y considerando la funcionalidad. Según el autor, estos factores son la clave para la realización de artesanías de calidad.

Por otro lado, el autor plantea que la práctica artesanal debe ser un ámbito de esfuerzo cooperativo, ya que “la calidad viene garantizada por un esfuerzo colectivo”, evitando las ambiciones individuales, su objetivo “no debe ser nunca ni la expresión artística individual ni la satisfacción derivada de la posesión de algo de lo que existe solo un pequeño número de unidades” (Yanagi, 2020).

Esta perspectiva valora especialmente la actitud libre e irreflexiva del artesano, el que le da un valor extraordinario y propicia la creación de objetos sencillos, pero más significativos. El arte popular es el resultado de la habilidad que genera la práctica, por tanto, debería ser una herramienta que esté al alcance de todos (Yanagi, 2020). Tiene como objeto fundamental el incentivo de la creatividad y la preservación de la cultura, manteniendo así vivas técnicas tradicionales que forman parte de la historia y de la identidad de cada comunidad.

Diseño, arte y artesanía

El vínculo entre arte, diseño y artesanía es complejo y ha ido cambiando a lo largo del tiempo, así como la concepción de la experiencia estética. Si bien cada uno tiene sus características particulares, también tienen puntos e influencias en común.

A través de las perspectivas de Ana Calvera (2007) sobre la evolución de la estética y su relación con el diseño, y la lectura de Rainer Wick (2000) sobre la pedagogía de la Bauhaus y su concepción de arte y artesanía, se busca establecer un acercamiento a estas nociones.

Respecto a la evolución de la estética y la revalorización de la artesanía, Calvera (2007) explica que, hasta llegar a finales del siglo XIX con los nuevos fenómenos artísticos, la reflexión estética se enfocaba en lo sentimental y emocional, situando el interés en el

arte, mientras que lo sensorial quedaba relegado al lugar de lo útil e incluso banal. Es en este contexto que la Bauhaus representó un intento de revalorizar la artesanía y el diseño como formas de arte legítimas, desafiando la jerarquía que privilegiaba a las "bellas artes".

En este sentido, se señala que la experiencia estética no se limita al ámbito del arte, sino que puede encontrarse tanto en objetos como en paisajes cotidianos. El diseño tiene el potencial de “integrar la función estética en la vida diaria” (Gracia, 2007, en Calvera, 2007), liberándola de lo puramente material y utilitario, asociando lo cotidiano a otros valores, que permiten la distinción de culturas y la afirmación de sus identidades (Pombo, 2007, en Calvera, 2007).

La idea de “estetización de la vida cotidiana” que plantea Calvera (2007), es un fenómeno relevante para la teoría estética, lo cual permite comprender sucesos socioculturales como el diseño. Esta idea puede relacionarse con el proyecto de la escuela Bauhaus y la búsqueda de transformar el entorno a través del diseño, llevando el arte a la vida cotidiana.

Según Wick (2000), Gropius (director de la Bauhaus desde 1919) trataba de arraigar nuevamente el arte en el pueblo, desde la concepción de que el arte y pueblo debían formar una unidad y no ser el deleite de unos pocos. A través de esta pedagogía, se buscaba redefinir el arte, realizando una

síntesis entre arte, artesanía e industria. Con este enfoque integrador, se pretendía eliminar las fronteras entre los géneros artísticos, desafiando las concepciones tradicionales que separaban las "artes mayores" de las "artes menores" o aplicadas.

En este sentido, podríamos decir que la Bauhaus apuntaba a la expresión estética como herramienta de transformación social, bajo la premisa de la integración de todos los géneros artísticos y de los sectores artesanales, orientando la producción estética hacia las necesidades de la población (Wick, 2000).

El diseño como expresión de la nueva cultura está convirtiéndose —como afirma la profesora Anna Calvera—, junto con la Arquitectura, en la bisagra entre artes mayores y menores. Ambos son la única expresión del arte dependiente de la función. (Gil, 2007, en Calvera, 2007)

Cerámica del Carrito





Los comienzos

En 1972 se realizó la última venta popular en la que participó un carro tirado por un caballo, dentro del cual se transportaban las piezas de cerámica. Este mismo carro sería el que le daría el nombre al colectivo Cerámica del Carrito.

Ante el deterioro de la situación política y los conflictos que atravesaba la Escuela Nacional de Bellas Artes, un grupo de profesores se propuso fundar el taller de artes "Escuela Taller de Artes y Oficios de la Cerámica y Afines", lo cual aludía al inminente cierre de la ENBA, que obligaba a los artistas a buscar nuevos espacios para desarrollar su trabajo.

En sus comienzos, el grupo comenzó a reunirse en el taller privado del profesor de estampado en tela Raúl Mendizabal, quien les permitía realizar estampados y experimentar. Sus integrantes fundadores fueron Jorge Errandonea, José Arpí, Antonio Llorens, Marcelino Guerra, Lino Cabrera, Javier Alonso y Beatriz Stagnaro. De todas formas, el número de integrantes que pasaron por "El Carrito" fue fluctuando, se fueron sumando personas, e incluso algunas tuvieron que dejar el taller por tener que refugiarse dada la situación política. (Alonso, 2024).

En 1973, con el comienzo de la dictadura cívico-militar en Uruguay, se cierra la Escuela Nacional de Bellas Artes. En ese momento algunos de los integrantes eran perseguidos por el gobierno, presos en distintas ocasiones e incluso condenados, y tuvieron que exiliarse en otros países.

Para el grupo, la opciones eran irse del país o seguir trabajando en el taller de forma independiente a la Universidad.

Tirado por un caballo llamado Lucero, el carro, que había sido originalmente pensado para repartir leche, fue utilizado para trasladarse e ir vendiendo sus piezas por distintos lugares de la ciudad. De ahí surge su nombre y el simbolismo que toma el carro como forma de relacionamiento con la gente, desde ferias vecinales hasta galerías de arte.

Un profesor de la escuela Don Omar Gómez que era profesor de alfarería y tenía una fábrica de macetas muy grande [...] dijimos: Mirá Omar, me parece que esto viene complicado [...] y vamos a tener que hacer un taller, me dijo ¿Qué es lo que necesitan? le digo bueno, necesitamos una amasadora y [...] nos dio esta amasadora. Me dijo, cuando la vayan a vender me la tienen que devolver Entonces le dijimos: Por supuesto que sí. Omar lamentablemente se murió [...] y esta máquina no se va a vender nunca. Con esta máquina que se procesa el barro aquí.
(De fogón en fogón, 2016)

Fig. 16

Salida inaugural Cerámica del Carrito



Nota. Salida inaugural Cerámica del Carrito, 1972. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Se puede apreciar que este pasaje, que forma parte del testimonio de Javier Alonso, evidencia la necesidad del grupo de crear un espacio alternativo para seguir trabajando y su compromiso para continuar su actividad. Lo reiterado de este tipo de anécdotas en su discurso connotan el espíritu de colaboración y apoyo mutuo que había en la comunidad artística de la época frente a las limitaciones que enfrentaban. El hecho de que la máquina aún hoy se utilice, es una muestra del valor que se le otorga a los recursos y la importancia de la transmisión de la técnica en la tradición alfarera.

Uruguay

A pesar de las dificultades políticas, instalaron su primer taller en el barrio de Pocitos, en un viejo taller de costuras alquilado a una inmigrante italiana por una módica suma.

Durante los primeros años de la dictadura, el grupo también vendía sus productos en Punta del Este. Inicialmente, utilizaban una carpa en un terreno facilitado por un arquitecto para el que habían hecho un mural, y luego se trasladaron a una casa en la Parada 5, zona en la que años más tarde se construyó el Hotel Conrad. La presencia del carro y el caballo atraía la atención de los turistas, generando un importante interés en sus creaciones. Se dedicaban a la venta de objetos de pequeño porte y esculturas de gran formato.

En esa etapa, una empresa llamada Artesanías Rinconada les ofrece exportar sus piezas a Argentina y otras partes del mundo, y sus piezas incluso llegaron a decorar, en una navidad, las tiendas Saks de la Quinta Avenida (Nueva York, Estados Unidos).

Fig. 17

Jarra y jarros decorados



Nota. Jarra y jarros decorados.
[Fotografía] Tomado Subastas Castells, 2025.
www.subastascastells.com

Fig. 18

Caballos de cerámica



Nota. Caballos de cerámica
Artesanía Rinconada
Uruguay. [Fotografía]
Tomado de Ebay, 2025.
www.ebay.com



Argentina

A medida que avanzaba la década del 70, a pesar de haber obtenido cierto reconocimiento en su actividad, algunos de los miembros del taller eran perseguidos por el gobierno, siendo en ocasiones arrestados e incluso condenados por la justicia.

Por este motivo, se vieron obligados a buscar refugio en Argentina. Lino Cabrera y Javier Alonso viajaron a Buenos Aires y en 1974 montaron el taller Cerámica del Carrito en Villa Urquiza, gracias a la colaboración del hijo de la dueña del local, quien la convenció de que se lo alquilara a pesar de no contar con garantía.

La cerámica con su lujosa materia y su alcance a cada gesto mundano de la vida diaria (cocinar, tomar vino, comer) nos dio el medio expresivo. Se trata de la continuación de un esfuerzo y conducta en circunstancias de haber sido expulsados. (Alonso et al., 2012)

Fig. 19

En el taller de Buenos Aires



Nota. Alfredo Mario Errandonea y Lino Cabrera en el taller de Buenos Aires. 1973-1977. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso J. et al., 2012.

Durante el refugio en Argentina, Jorge Errandonea, Lino Cabrera y Javier Alonso contaron con la ayuda de gente del ámbito de la construcción y de la arquitectura, conocidos en Punta del Este, gracias a quienes comenzaron la producción de esculturas figurativas y murales. Durante este periodo, el grupo se dedicó a la producción y venta de objetos, esculturas y murales, que, en particular, les proporcionaban un ingreso económico importante. (Alonso, 2024).

Fig. 20.

Escultura de alfarería



Nota. Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Buenos Aires. 1974-1975. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso J. et al., 2012.

Fig. 21.

Macetero



Nota. Macetero. Alfarería de torno grabada y ensamblada a 1040°C. 60 cm. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso J. et al., 2012.

Fig. 22.

Escultura de alfarería



Nota. Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Montevideo. 1973. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso J. et al., 2012.

Europa

Llegando a los años 80, la situación política en Argentina empeora, teniendo que pedir asilo a través de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para refugiarse en Europa. Jorge Errandonea y Lino Cabrera se trasladan a París, y Marcelino Guerra a Holanda. Allí participaron en exposiciones y desarrollaron proyectos artísticos, mientras de forma paralela se dedicaban al trabajo de construcción.

Durante la expansión a Europa, fueron contactados para fundar una escuela municipal en Calviá, Mallorca, donde Lino Cabrera se radicó de forma permanente. En esa ciudad realizaron murales cerámicos de gran formato en varios edificios públicos (Alonso, 2024).

Fig. 23.

Mural cerámico



Nota. Mural cerámico en alto y bajo relieve esmaltado a 1080°C. París 1978. Colección J. Alonso. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Fig. 24.

Mural cerámico



Nota. Mural cerámico en alto y bajo relieve esmaltado a 1080°C. Bar L'Aquarelle, París 1979. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Vuelta a la democracia

En 1983, dos años antes del fin de la dictadura cívico-militar uruguaya, Cerámica del Carrito participó de una Venta Popular organizada en el barrio de La Teja, en Montevideo. En esta exposición se reunieron artistas, docentes y estudiantes que más tarde serían los propulsores de la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Con la vuelta a la democracia se reabre la Escuela Nacional de Bellas Artes con una inscripción masiva de estudiantes. Algunos miembros del taller, como Javier Alonso, se reintegraron a la ENBA como docentes.

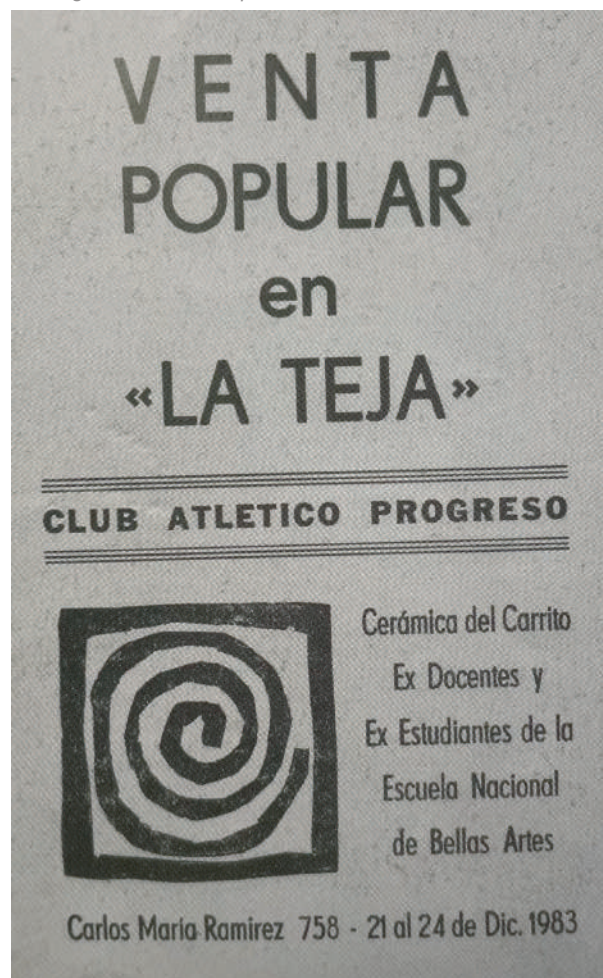
Presente

El taller siguió funcionando de forma independiente, manteniendo su actividad en investigación artística y producción de cerámica, grabado, pintura y muralismo (Alonso, 2024).

Desde el año 1974 al presente, el Taller Cerámica del Carrito produjo diseños en cerámica y alfarería, murales, vajilla, maceteros y esculturas que fueron expuestos y vendidos en Montevideo y distintas ciudades de Uruguay. Parte de su producción fue exportada a España, Estados Unidos, Alemania y Argentina.

Fig. 25.

Catálogo de la Venta Popular 1983.



Nota. Catálogo de la Venta Popular de 1983, en el marco de la reapertura de la ENBA. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

"Constituidos en talleres o trabajando solos, la gente de la Escuela Nacional de Bellas Artes sigue creyendo en dicha experiencia educacional, en sus principios educativos y de orientación profesional. Al confluir hoy en esta actividad de carácter cultural es una reafirmación de lo antedicho" (Alonso et al., 2012).

Su filosofía

El vínculo del taller con la comunidad es una de sus características fundamentales, y el carro, que originalmente había pertenecido a un vecino para repartir leche, se convirtió en un símbolo de su conexión con la sociedad.

La calle fue el escenario donde el aula, al fin, tuvo sentido. En 1972 la elección de la cerámica como medio expresivo y un carro tirado por un caballo como forma de relación con la gente fueron, sin duda, la prosecución de dicha conducta anterior. (Alonso et al., 2012)

Además de ser utilizado como medio de transporte para comercializar sus piezas en ferias vecinales y mercados, estableció un vínculo directo con la cotidianidad y la cultura montevideana de la época. Buscaban sacar el arte de los espacios tradicionales y trasladarlo a las calles de los barrios, con la convicción de democratizar el acceso a ella. Al detenerse en esquinas y ferias, el carro generaba el interés popular, por lo que se convirtió en un espacio de encuentro, donde las personas podían apreciar, preguntar y adquirir las piezas “Del Carrito”.

A pesar de las limitaciones políticas y sociales, este medio de transporte les daba autonomía para llevar su trabajo a diferentes lugares de la ciudad, moviéndose

fuera del circuito tradicional, llevando sus piezas a ferias vecinales y otros espacios públicos. El uso del carro representó una forma de resistencia frente a la censura, ya que les permitía estar fuera de los mecanismos de control y las limitaciones establecidas por el gobierno. (Alonso, 2024).

**"No hay artes mayores ni menores"
(Alonso, 2024)**

Los integrantes del colectivo mantuvieron una postura de oposición a la comercialización elitista del mercado del arte, al que criticaban por regular el valor de una obra según el prestigio otorgado por premios o críticos de artes. Por el contrario, defendían el arte accesible y útil, abarcando la producción de piezas de uso cotidiano, la escultura y el mural.

Su filosofía revalorizó la cerámica artesanal como forma de expresión mediante la creación de objetos tanto útiles como bellos. En este sentido, veían fundamental la intervención del espacio público a través del mural, dado que, por su gran porte y su emplazamiento en lugares transitados, era accesible para un público mayor.

Debido a las circunstancias sociales, se generó una estructura comunitaria, donde existían los roles y tareas asignadas en base a la confianza, la colaboración y al cuidado mutuo de sus integrantes. Funcionaban bajo un principio de autonomía para la creación y el intercambio de ideas,

enriqueciendo el proceso creativo. De todas formas, trabajaban en conjunto para la creación de obras de gran formato (Alonso, 2024). En este sentido, puede apreciarse que sus piezas están firmadas con la inscripción “Cerámica del carrito” o “El carrito”, ya que muchas son pequeñas series de piezas trabajadas en etapas.

Influencias y búsquedas

La estética de Cerámica del Carrito ha sido influenciada por una variedad de estilos y técnicas. En primer lugar, podríamos decir que es el resultado de la explosión estética de las Vanguardias del siglo XIX. La experimentación con formas, colores y materiales fue característica en su producción.

En este sentido, la valoración estética de la cerámica en tanto objeto utilitario, da la pauta de esta búsqueda por expandir los límites establecidos por los mandatos tradicionales del arte. Mediante nuevas formas de expresión, se rechaza la distinción entre “artes mayores” y “artes menores”, reivindicando así la cerámica.

De esta manera, se integra la función como valor estético a la vida cotidiana, dotando a los objetos utilitarios de sensibilidad creativa. Entre otras influencias, exploraban tanto la abstracción como la figuración, buscando una síntesis de influencias culturales y artísticas globales.

Las vanguardias artísticas modernas consiguen cambiar las formas de mirar y percibir, se trata de nuevo mecanismos de comprender la realidad presente y de representarla (....)

El proceso de los últimos cincuenta años ha consolidado la participación de la cerámica no como prolongación de la pintura, sino como arte independiente y autónomo. (Alonso et al., 2012).

Fig. 26.

Jarrón cerámico



Nota. Jarrón de cerámica esgrafiado. Marco López Lomba. [Fotografía] Tomado de Encuentro Nacional de ceramistas Uruguay, 2025. <https://encuentronacionalceramistasuruguay.blogspot.com>

Fig. 27.

Forma de
alfarería



Nota. Forma de alfarería Óxidos, pigmentos y esmaltes 36 cm x 30 cm. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de Ideasmás, 2025. www.ideasmas.com

Jorge Errandonea hacía énfasis en el dibujo, se inspiraba en la baja Edad Media y en formatos del humanismo con sus complejos detalles, donde la figuración comenzó a desarrollarse en distintas orientaciones. Por otro lado, Javier Alonso, apoyándose en la abstracción, tomaba como recurso los dibujos de Errandonea y los modificaba, alterando escalas y utilizando el recurso del escorzo. (Alonso, 2024).

El gusto por el arte medieval y del Renacimiento surgió cuando Jorge Errandonea y Javier Alonso fueron presos en 1969 y pudieron acceder a literatura sobre este temas, que incluían láminas sobre la cerámica del Barroco en España y la cerámica árabe. También se vieron cautivados por el Jugendstil, especialmente con la obra de Klimt y Egon Schiele.

Fig. 28.

Litografía



Nota. Litografía. 70x52 cm Los T.H. de cada uno, 1961. Jorge Errandonea. [Fotografía] Tomado de Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. MUSEO BLANES, 2019.

Fig. 29.

Xilografía



Nota. Xilografía. 50x62 cm. Sin título, 1962. Jorge Errandonea. [Fotografía] Tomado de Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. MUSEO BLANES, 2019.

En sus piezas se ven elementos del Barroco español y la rusticidad de la cerámica árabe que caracteriza este estilo, con sus complejos patrones y vivos esmaltes. Estas características se relacionan con la abstracción y con formatos distintos a los italianos (Alonso, 2024). También se ven elementos del grabado japonés, con líneas atrevidas, colores vibrantes y perspectivas únicas, generando la sensación de dinamismo y movimiento. Es de tener en cuenta que el arte del oriente tuvo cierta influencia sobre la vanguardia del impresionismo (Alonso, 2024).

Fig. 30.

Plato llano y hondo.



Nota. Serie "Perejil azul" Platos de alfarería hondo y llano. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de Ideasmás, 2025. www.ideasmas.com

Fig. 33.

Paneles cerámicos policromos



Nota. Paneles cerámicos policromos, atribuido a Hernando de Valladares, S. XVII. Encrucijada, 2025. [Fotografía] Tomado de <https://grupo.us.es/encrucijada>

Fig. 31.

Plato de cerámica Barroco español



Nota. Plato de la Serie tricolor (S. XVI al XVII). Barroco español. Cenefa castellana y motivo central vegetal. Museo Nacional de Artes Decorativas, CERES. 2025. [Fotografía] Tomado de <https://talavera16.es>

Fig. 32.

Plato de cerámica Fajalauza



Nota. Plato de cerámica de Fajalauza, S. XVIII. Cerámica vidriada. Encrucijada, 2025. [Fotografía] Tomado de <https://grupo.us.es/encrucijada>

La conexión entre la cerámica y el espacio arquitectónico fue uno de los fuertes objetivos de trabajo del taller, en gran parte gracias al profesor Miguel Ángel Pareja, quien promovió este tipo de producción con la convicción de llevar el arte al espacio público. En este sentido, destaca la influ-

encia de Joan Miró y Josep Llorens i Artigas por su trabajo en la producción de murales a gran escala. Estos elementos sirvieron de impulso para explorar la composición, la forma, la textura y el color, que tiene como resultado piezas estimulantes, tanto en lo visual como en lo táctil.

Fig. 34.

Mural cerámico



Nota. Joan Miró y Josep Llorens Artigas, 1965-1967. Azulejo de cerámica, 248,6 x 580,4 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, 2025. [Fotografía] Tomado de www.guggenheim.org

Fig. 35.

Mural cerámico



Nota. Mural cerámico con metal de 665 x 250 cm. Fundación PORSALEU, 2011. Ideas más, 2025. [Fotografía] Tomado de www.ideasmas.com

Piezas y técnicas

Las piezas del taller son realizadas con pasta alfarera de 1040°, plásticas y chamotas. Utilizan esmaltes de 750°, 1040°, 1060° y 1180° con una paleta de color sin restricciones. Las técnicas más utilizadas son la escultura, que deriva del ensamblaje de piezas de torno y también el moldeado a mano.

A lo largo de su trayectoria su producción ha sido variada. Actualmente su obra se basa en el trabajo colaborativo con alfareros que realizan la base para muchas de sus piezas, que luego son intervenidas por medio de ensambles, adiciones, grabados, diseño de patrones y texturas.

Objetos utilitarios

Fig. 36.

Olla alfarería



Nota. Olla alfarería.
Cerámica del Carrito.
[Fotografía] Sofía
Martínez, 2024.

Fig. 37.

Olla y cazuela



Nota. Olla y cazuela de
alfarería. Pigmentos y
esmaltes 1040°C.
Carámica del Carrito.
[Fotografía] Tomado de
www.ideasmas.com

Fig. 38.

Juego de vajilla



Nota. Juego de vajilla completo. Piezas de torno de alfarería, pigmentos y esmaltes 1040°C. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de www.ideasmas.com

Objetos contemplativos

Fig. 39.

Botijo alfarería



Nota. Botijo alfarería. Cerámica del Carrito.
[Fotografía] Sofía Martínez, 2024.

Fig. 42.

Plato alfarería



Nota. Plato de alfarería. Cerámica del Carrito.
[Fotografía] Sofía Martínez, 2024.

Fig. 40.

Botijo alfarería



Nota. Botijo alfarería. Cerámica del Carrito.
Auctionet, 2025. [Fotografía] Tomado de
<https://auctionet.com>

Fig. 43.

Plato alfarería



Nota. Plato alfarería de torno decorada con
esmaltes y pigmentos, 1040°C. Cerámica del
Carrito. [Fotografía] Tomado de Los caminos del
barro. Alonso, J. et al. 2012.

Fig. 41.

Forma alfarería



Nota. Forma de alfarería. Óxidos, pigmentos y
esmaltes 1100°C. Cerámica del Carrito. Ideas
más, 2025. [Fotografía] Tomado de www.ideas-mas.com

Fig. 44.

Plato alfarería



Nota. Plato de alfarería. Óxidos, pigmentos y
esmaltes 1040°C. Cerámica del Carrito.
[Fotografía] Tomado de www.ideasmas.com

Objetos de arte

Fig. 45.

Escultura de alfarería



Nota. Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Buenos Aires. 1974-1975. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Fig. 46.

Escultura de alfarería



Nota. Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Montevideo. 1973. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Objeto mural

Fig. 47.

Mural cerámico



Nota. Mural cerámico y escultura en bronce. Ciudad de Soler, Mallorca. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Tomado de Los caminos del barro. Alonso, J. et al. 2012.

Consideraciones finales



Consideraciones finales

Este trabajo tuvo como objetivo explorar la conexión de la cerámica artesanal con la cultura uruguaya, a fin de conocer y difundir su aporte al campo del diseño.

En Uruguay se pudieron identificar tres hitos que se relacionan con el desarrollo de la cerámica artesanal: el surgimiento de la Escuela de Artes y Oficios, la Escuela Nacional de Bellas Artes y el movimiento artesanal de los 60. A través de estos acontecimientos, se sentaron las bases para la valoración de la funcionalidad y la estética en la producción de objetos de uso, reafirmando la idea de que estas disciplinas, lejos de ser opuestas, se enriquecen mutuamente.

A lo largo de este estudio, se revisaron distintas visiones que reflexionan sobre la compleja relación entre arte, artesanía y diseño. En este punto, el concepto de “estetización de la vida cotidiana” de Calvera (2007) y la idea del rechazo de la distinción entre artes mayores y menores, se relacionan con la reivindicación de la cerámica artesanal como forma de expresión, donde el factor estético es un componente fundamental, a través del cual la forma, el material, la técnica y el color, permiten comprender la relación entre el ser humano y los objetos que lo rodean, dotándolos de sentido, reflejando valores y creencias.

Tras realizar un relevamiento sobre la temática, se propuso estudiar el caso del taller "Cerámica del Carrito", dada su relevancia



cultural relacionada a la promoción de la cerámica uruguaya y su larga trayectoria. Este caso particular evidencia la multidimensionalidad de la producción cerámica, en la que se conjugan las posturas esteticistas y esencialistas de Fernández y Bonsiepe (2009), que enaltecen la importancia de la producción artesanal como forma de expresión y le dan un lugar primordial en la construcción de una identidad local; con la noción de *mingei* o artesanía popular que plantea Yanagi (2020), en el que el producto debe ser tanto funcional como bello y de calidad, pero sobre todo honesto, respetando las tradiciones de la comunidad en la que se inscribe y fomentando la preservación de su cultura.

Los relatos obtenidos del contacto directo con miembros del taller, la bibliografía encontrada y el registro visual de las piezas, sumado a las herramientas implementadas a lo largo del proceso, posibilitaron que la estructura del trabajo fuera desarrollándose de forma orgánica, relacionando la evolución estética de la "Cerámica del carrito" a momentos históricos que atravesaron sus miembros. La historia de vida de este colectivo muestra cómo toda actividad cultural humana, y la artesanía en particular, tienen un profundo trasfondo político, y cada obra no solo entrelaza los aspectos funcionales con los estéticos, sino que también proclama, como mencionan Matarrese y Vilchis (2020), las aspiraciones sociales o culturales del colectivo que las produce.

Gracias a la literatura encontrada y al testimonio de algunos de sus participantes, fue posible entender cómo, en una época de

crisis institucional, política y social, surgieron este y otros talleres artesanales, como espacios de encuentro y reflexión, en la búsqueda de la democratización del arte.

Para esta experiencia también resultó muy valioso el contacto con el público del taller, del cual se pudieron obtener algunos testimonios sobre la peculiar escena del carro recorriendo las calles de la ciudad, la vista de un mural "Del Carrito" desde la ventana de una casa en el barrio Pocitos, el recuerdo de una niña que tomaba el desayuno en una taza del taller. Son imágenes que reflejan cómo sus piezas forman parte de las costumbres de la comunidad, encontrando en la cerámica una herramienta de expresión que contribuye a la construcción de la cultura material de nuestro país, generando productos que no solo cubren necesidades prácticas, sino que además transmiten valores identitarios e históricos, con profundas conexiones con su entorno, tal como menciona Vilchis (1998).

En lo personal, este proceso de trabajo resultó muy enriquecedor, ya que me permitió aprender sobre la tradición cerámica artesanal en Uruguay y hacer el ejercicio de relacionar su evolución con el diseño local. Para ello fue fundamental la recopilación y sistematización de información, en la búsqueda de elaborar un material que aporte al entendimiento sobre la evolución del diseño de cerámica en Uruguay, que resulte útil para integrar el diseño a la cultura local y fomente el desarrollo de una identidad proyectual propia.

Bibliografía

- Alonso, J., González, M., Nowinski, J., Ospitaleche, J., & Romano R. (2012). Los caminos del barro. Tradinco.
- Alonso, J. (2024). [Entrevistado por S. Martínez].
- Arigón, C., Pelfort, P., & Pagani, C. (1989). La artesanía en el Uruguay: Aportes preliminares y documentos para el análisis. CEART.
- Calvera, A. (Coord.). (2007). De lo bello de las cosas: Materiales para una estética del diseño. Gustavo Gili.
- Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019). Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_fuera_de_registro.pdf
- Cerámica del Carrito (s.f.). #50. <https://elcarro.wordpress.com/50/>
- De fogón en fogón. (2016). Javier Alonso. Cerámica Del Carrito. 1era parte entrevista De fogón tv. [Archivo de Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SFoxCrIEjks>
- Fernández, S., & Bonsiepe, G. (2009). Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Editora Blucher.
- González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay: Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba. Ministerio de Educación y Cultura.
- Hernández Sampieri, R. (2006). Metodología de la investigación. McGraw-Hill Interamericana.
- Lasalle, E., Silva, C., & Ulfe, C. (2011). Buscando los orígenes del diseño industrial en el Uruguay 1875-1930 [Tesis de grado, Escuela Universitaria Centro de Diseño, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República del Uruguay].
- Matarrese, M., & Vilchis, L. (2020). Prólogo. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (90), 11-19. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi90.3815>
- Vilchis, L. (1998). Metodología del diseño: Fundamentos teóricos. Editorial Claves Latinoamericanas.
- Wick, R. (2000). La pedagogía de la Bauhaus. Alianza.
- Yanagi, S. (2020). La belleza del objeto cotidiano. Gustavo Gili.

Créditos fotográficos

- Fig. 1. Lasalle, E., Silva, C., & Ulfe, C. (2011). Vasija de cerámica realizada por los alumnos de la EAYO. [Fotografía] Buscando los orígenes del diseño industrial en el Uruguay 1875-1930. p. 21. FADU.
- Fig. 2 y 3. Lasalle, E., Silva, C., & Ulfe, C. (2011). Cerámicas realizadas por los alumnos de la EAYO, 1917. [Fotografía] Buscando los orígenes del diseño industrial en el Uruguay 1875-1930. p.157. FADU.
- Fig. 4. MNAV (2024). A. Pezzino, 1952. Cerámica comercial vidriada. [Fotografía]
Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.43.
- Fig. 5. Infocerámica (2025). Manuel Pailós. Cerámica con decoración bajocubierta. [Fotografía]
Extraído de <https://www.infoceramica.com/2017/06/15/manuel-pailos-pieza-de-la-semana-del-1562017/>
- Fig. 6. MutualArt (2025). M. López Lomba. Juego de siete piezas. MutualArt. [Fotografía]
Extraído de <https://www.mutualart.com/Artwork/Juego-de-siete-piezas/303378B4BC2A8622>
- Fig. 7. MNAV (2024). Catálogo exposición Cerámicas Taller de Artesanos, Montevideo, 1958. [Fotografía] FANTASÍAS AFRICANAS. Carlos Páez Vilaró: 100 años. p. 28.
- Fig. 8. MNAV (2024) Juego de café, 1959. Engobe bruñido y esgrafiado. Galería Oscar Prato, Montevideo. [Fotografía]. Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p. 90.
- Fig. 9. MNAV (2024). Caja redonda, bruñido y esgrafiado. [Fotografía] Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p. 87.
- Fig. 10. MNAV (2024). Desarrollo en plano. [Fotografía] Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.93.
- Fig. 11 Biblioteca Nacional de Uruguay, 2025. Afiche Feria del libro y el grabado, 1961. [Fotografía] Extraído de <https://www.bibna.gub.uy/uncategorized/ingreso-de-la-coleccion-nancy-bacelo-a-la-biblioteca-nacional/>
- Fig. 12. Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019). Mural pegado en Rivera y Jackson, Campaña de Sensibilización Visual, 1969. [Fotografía] Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. p. 45. MUSEO BLANES.
- Fig. 13. Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019). Pañuelo, 1967. Taller de Estampado en tela, ENBA. [Fotografía] Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. p. 36. MUSEO BLANES.
- Fig. 14. Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019). Taller de diseño gráfico de la ENBA. La Universidad ahora, para el Cerro, 1961. [Fotografía] Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. p. 94. MUSEO BLANES
- Fig. 15. Alonso, J., González, M., Nowinski, J., Ospitaleche, J., & Romano R. (2012). Venta popular en la explanada universitaria. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 13. Tradinco.

- Fig. 16. Alonso, J., González, M., Nowinski, J., Ospitaleche, J., & Romano R. (2012). Salida inaugural Cerámica del Carrito, 1972. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 15. Tradinco.
- Fig. 17. Subastas Castells, 2025. Jarra y jarros decorados. [Fotografía] Extraído de https://www.subastascastells.com/frontend.sitio.visualote.aspx?csu84lAsmdG_joFZo6cOtD3FehTNw-Q76BsStY9_ZOO5n_UGOGrmztloXMAgcv6RSh
- Fig. 18. Ebay, 2025. Caballos cerámica Artesania Rinconada Uruguay. [Fotografía] Extraído de <https://www.ebay.com/itm/226310130650https://www.ebay.com/itm/226310119167>
- Fig. 19. Alonso, J. et al. (2012). Alfredo Mario Errandonea y Lino Cabrera en el taller de Buenos Aires. 1973-1977. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 16. Tradinco.
- Fig. 20. Alonso, J. et al. (2012). Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Buenos Aires. 1974-1975. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 17. Tradinco.
- Fig. 21. Alonso, J. et al. (2012). Macetero. Alfarería de torno grabada y ensamblada a 1040°C. 60 cm. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 20. Tradinco.
- Fig. 22. Alonso, J. et al. (2012). Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Montevideo. 1973. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 17. Tradinco.
- Fig. 23. Alonso, J. et al. (2012). Mural cerámico en alto y bajo relieve esmaltado a 1080°C. París 1978. Colección J. Alonso. [Fotografía] Los caminos del barro. 2012. p. 20. Tradinco.
- Fig. 24. Alonso, J. et al. (2012) Mural cerámico en alto y bajo relieve esmaltado a 1080°C. Bar L'Aquarelle. París 1979. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 21. Tradinco.
- Fig. 25. Alonso, J. et al. (2012) Catálogo de la Venta Popular de 1983, en el marco de la reapertura de la ENBA. [Fotografía] Los caminos del barro. p. 26. Tradinco.
- Fig. 26. Encuentro Nacional ceramistas Uruguay (2025) Jarrón de cerámica esgrafiado. Marco López Lomba. [Fotografía] Extraído de <https://encuentronacionalceramistasuruguay.blogspot.com/2009/04/de-hechodeaca-su-originalidad-desde.html>
- Fig. 27. Ideas más (2025). Forma de alfarería Óxidos, pigmentos y esmaltes 36 cm x 30 cm. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>
- Fig. 28. Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019). Litografía. 70x52 cm Los T.H. de cada uno, 1961. Jorge Errandonea. Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. p. 72. MUSEO BLANES
- Fig. 29. Camnitzer, L., Sagradini, M., & Sanguineto, F. (2019) Xilografía. 50x62 cm. Sin título, 1962. Jorge Errandonea. Fuera de registro: Escuela Nacional de Bellas Artes 1957-1972. p. 72. MUSEO BLANES

Fig. 30. Ideas más (2025). Serie “Perejil azul” Platos de alfarería hondo y llano. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>

Fig. 31. Talavera16 (2025). Plato de la Serie tricolor (S. XVI al XVII). Cenefa castellana y motivo central vegetal. Museo Nacional de Artes Decorativas, CERES. [Fotografía] Extraído de <https://talavera16.es/tricolor-11>

Fig. 32. Encrucijada (2025) Plato de cerámica de Fajalauza, S.XVIII. Cerámica vidriada. [Fotografía] Extraído de <https://grupo.us.es/encrucijada/la-ceramica-andaluza-durante-la-edad-moderna>

Fig. 33. Encrucijada (2025) Paneles cerámicos polícromos, atribuido a Hernando de Valladares, S. XVII. [Fotografía] Extraído de <https://grupo.us.es/encrucijada/la-ceramica-andaluza-durante-la-edad-moderna>

Fig. 34. Museo Solomon R. Guggenheim (2025). Joan Miró y Josep Llorens Artigas, 1965-1967. Azulejo de cerámica, 248,6 x 580,4 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. [Fotografía] Extraído de <https://www.guggenheim.org/artwork/2946>

Fig. 35. Ideas más (2025). Mural cerámico con metal de 665 x 250 cm. Fundación PORSALEU. 2011. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>

Fig 36. Sofía Martínez (2024). Olla alfarería. Cerámica del Carrito. [Fotografía]

Fig 37. Ideas más (2025). Olla y cazuela de alfarería. Olla - 18,5 cm Ø, 15,5 cm de altura total 28 cm de largo total. Cazuela – 12 cm Ø x 6 cm Pigmentos y esmaltes 1040°C. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>

Fig 38. Ideas más (2025). Juego de vajilla completo. Piezas de torno de alfarería, pigmentos y esmaltes 1040°C. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>

Fig 39. Sofía Martínez (2024). Botijo alfarería. Cerámica del Carrito. [Fotografía]

Fig 40. Botijo alfarería. Cerámica del Carrito. Extraído de <https://auctionet.com/es/3507429-botijo-en-ceramica-esmaltado-el-carrito-uruguay>

Fig 41. Forma de alfarería. Óxidos, pigmentos y esmaltes 1100°C. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de <https://www.ideasmas.com/ceramica-del-carrito/>

Fig 42. Sofía Martínez (2024). Plato de alfarería. Cerámica del Carrito. [Fotografía]

Fig 43. Alonso, J. et al. (2012). Plato alfarería de torno decorada con esmaltes y pigmentos, 1040°C. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de Los caminos del barro. p. 13. Tradinco.

Fig. 44. Subastas Castells (2025). Plato de alfarería. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de https://www.subastascastells.com/frontend.sitio.visuallo-te.aspx?csu84lAsmdG_joFZo6cOtAgGESo41QVSTBDI-prRMz_HFj66ajueSYxoma2ndATG

Fig. 45. Alonso, J. et al. (2012). Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Buenos Aires. 1974-1975. [Fotografía] Extraído de Los caminos del barro. p. 17. Tradinco.

Fig. 46. Alonso, J. et al. (2012). Escultura de alfarería ensamblada, modelada, grabada y ensamblada a 1040°C. 75 cm. Montevideo. 1973. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de Los caminos del barro. p. 17. Tradinco.

Fig. 47. Alonso, J. et al. (2012). Mural cerámico y escultura en bronce. Ciudad de Soller, Mallorca. Cerámica del Carrito. [Fotografía] Extraído de Los caminos del barro. p. 21. Tradinco.

Créditos fotográficos Anexos

Fig. 48. Uyypress (2025). Marco López Lomba. Uyypress, [Fotografía] Extraído de www.uyypress.net/Secciones/Lopez-Lomba-ceramista-olvidado-uc112060

Fig. 49. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Con la comunidad boliviana. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 80. MEC.

Fig. 50. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Mural de López Lomba en Plaza Cagancha. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 85. MEC.

Fig. 51. MutualArt (2025). Juego de siete piezas. [Fotografía] Extraído de <https://www.mutualart.com/Artwork/Juego-de-siete-piezas/303378B4BC2A8622>

Fig. 52. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Detalle. Colección Magali Acosta. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 85. MEC.

Fig. 53. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Colección G.Gunn. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 79. MEC.

Fig. 54. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Colección Familia Blanco. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 89. MEC.

Fig. 55. González, M., Rubio, R., & Zorrilla, C. (2009). Colección Familia De Leone. [Fotografía] Extraído de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay, p. 89. MEC.

Fig. 56. (2024). Josep Collell. Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.7. MNAV.

Fig. 57. MNAV (2024). Vasija, 1966. Engobe bruñido. 26,5x24,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Extraído de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.111. MNAV.

Fig. 58. MNAV (2024). Vasija, 1970. Engobe bruñido. 21x22 cm. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Extraído de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.124. MNAV.

Fig. 59. MNAV (2024) Vasija, 1970. Engobe bruñido y esgrafiado. 33x27 cm. Colección Díaz y Lola Fernández, Montevideo. [Fotografía] Extraído de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.125. MNAV.

Fig. 60. MNAV (2024) Plato, 1968. Engobe bruñido. 40 cm. diámetro. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Extraído de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.116. MNAV.

Fig. 61. MNAV (2024) Vasija con asa estribo, 20x15 cm. 1972. Engobe bruñido. Colección Ponce Calvete. Montevideo. [Fotografía] Extraído de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. p.130. MNAV.

Anexo I



Marcos López Lomba

Fig. 48

Marco López Lomba



Nota. Marco López Lomba. [Fotografía] Uypress, 2021.
Tomado de www.uypress.net

Comienzos y formación

Marco López Lomba fue uno de los precursores de la cerámica uruguaya. Contaba con un gran dominio de la técnica, una gran dedicación a la experimentación y a la búsqueda de la funcionalidad. Nacido en Francia en 1920, residió en Uruguay desde los dos años. Inició su carrera en Montevideo, en el Círculo de Bellas Artes y de forma paralela en la Escuela de las Artes de la Construcción en Montevideo. De forma posterior obtuvo una beca en la Escuela Superior de Bellas Artes de Cárcova en Buenos Aires (González et al., 2009).

Si bien se formó en instituciones académicas, sus viajes por Latinoamérica, especialmente su estadía en el altiplano boliviano, marcaron su visión artística. La experiencia en Bolivia, donde incluso fundó una escuela-taller de

pintura al fresco, y sus recorridos por Brasil, Colombia, Ecuador e Italia (Nápoles), lo nutrieron de nuevas técnicas e influencias, ampliando su horizonte creativo (González et al., 2009).

Fig. 49

Marco López Lomba



Nota. Con la comunidad boliviana. [Fotografía] Tomado de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. MEC, 2012.

Al volver a Montevideo, a comienzos de los años 50, se introdujo en el mundo de la cerámica con Ariel Rodríguez, director de la fábrica de cerámicas La Paz, donde aprendió el oficio de ceramista, y se interesó por el análisis de las materias primas y sus formulaciones (González et al., 2009).

Etapas docente

Luego de esa experiencia, fundó junto a Carlos Páez Vilaró y Ariel Rodríguez el Taller de Artesanos, donde daban clases con barro, historia y técnica de la cerámica. Luego del distanciamiento de este grupo, López Lomba instaló su taller en la calle Charrúa, el cual se convirtió en el lugar de encuentro de los ceramistas montevideanos, atrayendo a artistas y estudiantes (González et al., 2009). Tras un acuerdo con esta institución, su taller recibió algunos alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes debido a la falta de

Fig. 50

Mural en la Plaza Cagancha

Nota. Mural de López Lomba en Plaza Cagancha. [Fotografía] Tomado de *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay*. MEC, 2012

infraestructura para atender la demanda (González et al., 2009). Durante la mitad de la década de los 1950 y toda la de 1960, el taller de López Lomba y el de Josep Collell fueron los dos talleres de referencia en Montevideo. Ambos formaron ceramistas que luego crearon sus propios talleres de docencia. López Lomba impartía una enseñanza libre, brindaba a sus alumnos lineamientos técnicos y luego los dejaba crear, con la única premisa de “Tienen que crear algo que nunca se haya visto”. Compartía abiertamente las técnicas que utilizaba y participó de muestras de creación al aire libre, dado que creía en la importancia de acercar el arte al pueblo (González et al., 2009).

A fines de los cincuenta y principios de los sesenta dictó clases en ENBA, cuando la institución se estaba acomodando, tras la aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad de la República de 1958. Pero, dado que su método de trabajo era incompatible con la propuesta de la ENBA, decidió dejar la docencia en Bellas Artes. Por otra parte, por esa época realizó una experiencia en Cuba, donde acompañó el proceso revolucionario y

se interesó por las culturas originarias y sus producciones cerámicas, asentándose y dando clases en lugares donde hubiera barro y buenas condiciones de trabajo (González et al., 2009).

Estilo

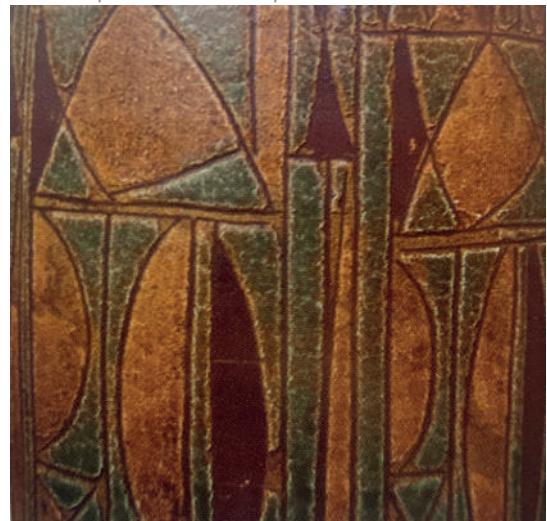
Fig. 51

Juego de siete piezas

Nota. Juego de siete piezas. Realizadas por M. López Lomba. [Fotografía]. Tomado de *MutualArt*, 2025. www.mutualart.com

López Lomba se caracterizó por la creación de objetos de uso cotidiano; sus piezas destacan por su funcionalidad y el trabajo minucioso en el diseño de la superficie.

Fig. 52

Detalle de pieza de Marco López Lomba

Nota. Detalle. Colección Magali Acosta. [Fotografía] Tomado de una imagen en *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay*. MEC, 2009.

La atención a los detalles y sus terminaciones se ven reflejados en la alta calidad de sus piezas. Desde el punto de vista técnico, tenía una inquietud constante por conocer el material cerámico y su tratamiento. Creaba sus propios esmaltes, o modificaba esmaltes industriales (González et al., 2009).

Fig. 53

Jarrón de cerámica

Nota. Jarrón de Colección G.Gunn. [Fotografía] Tomado de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. MEC, 2009.

En cuanto a lo formal, se caracterizaba por utilizar torno, creando objetos de formas simples y estilizadas, con líneas depuradas. En la superficie aplicaba varias capas de esmalte, que revelaba realizando esgrafiados, con líneas, figuras geométricas o diseños figurativos (González et al., 2009).

Fig. 54

Bowls de cerámica

Nota. Colección Familia Blanco. [Fotografía] Tomado de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. MEC, 2009.

Fig. 55

Bowls de cerámica

Nota. Colección Familia De Leone. [Fotografía] Tomado de Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. MEC, 2009.

A través de sus objetos y su trabajo como docente, López Lomba contribuyó al desarrollo de la cerámica en Uruguay. Su búsqueda de la belleza en objetos de uso cotidiano, tales como juegos de té y café, vasos y botellones o centros de mesa, revaloriza el vínculo entre la artesanía y la vida cotidiana (González et al., 2009).

Josep Collell

Fig. 56.

Retrato de Josep Collell



Nota. Josep Collell. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Comienzos y formación

Nacido en 1920, en Barcelona, España, en un principio se dedicaba a la tornería metalúrgica. Fue parte del bando republicano en la Guerra Civil Española, por lo que su familia atravesó dificultades económicas. Al finalizar la guerra, tuvo que alistarse en el ejército franquista para evitar ser fusilado. A los 24 años comenzó a pintar con un grupo de jóvenes llamado “el Grupo de los ocho” (González et al., 2009).

En 1950 se mudó a Uruguay, buscando dejar atrás la España de posguerra. Comenzó a tomar clases de pintura en el taller Torres García, con Julio Alpuy como maestro. Allí comenzó a experimentar con la cerámica (González et al., 2009).

Fig. 57.

Vasija de cerámica



Nota. Vasija, 1966. Engobe bruñido. 26,5x24,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Sentía una gran admiración por Picasso y en Uruguay tuvo gran influencia de Joaquín Torres García, como se puede ver en el uso de los colores y la forma de construir. Con Julio Alpuy descubrió la pintura que unía abstracción geométrica europea y la visión del arte precolombino. Utilizaba las proporciones áureas, y los símbolos esquemáticos, el llamado Universalismo Constructivo (González et al., 2009).

Fig. 58.

Vasija de cerámica



Nota. Vasija, 1970. Engobe bruñido. 21x22 cm. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Fig. 59.

Vasija



Nota. Vasija, 1970. Engobe bruñido y esgrafiado. 33x27 cm. Colección Díaz y Lola Fernández, Montevideo. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

En 1964 participó de la exposición “Cerámica y anti-cerámica” en la que coincidió con Marco López Lomba, entre otros ceramistas. En 1971 expuso en Buenos Aires en el Centro de Arte Cerámico y en 1977 realizó una muestra individual en Gordon Gallery. En 1981, a pedido de Mario Payssé, realizó tres murales para el Consulado de Uruguay en Buenos Aires. En 2001 recibió el premio Morosoli por su trabajo en cerámica.

Etapa docente

La docencia en cerámica fue su forma de vida, y en paralelo vendía piezas que realizaba por encargos “sin tiempo”, tenía la filosofía de no hacer sólo por vender. Como docente dictó talleres y cursos por el interior del país, incluso de forma gratuita. Según sus alumnos, era un docente exigente y metódico. Trataba a cada pieza como una escultura, aunque fuera utilitaria. Valoraba el trabajo manual, no utilizaba moldes y preparaba sus engobes (González et al., 2009).

Fig. 60.

Plato



Nota. Plato, 1968. Engobe bruñido. 40 cm. diámetro. Museo Casa Collell, Montevideo. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Estilo

Sus piezas de cerámica se caracterizaban por la presencia de engobes como terminación. Elegía esta técnica porque le permitía “dibujar” sobre las piezas de forma similar a la pintura. Les daba brillo con la técnica de bruñido y también utilizaba ceras para darles una terminación suave. Usaba una paleta de colores suave, evitando los tonos estridentes (González et al., 2009).

Fig. 61.

Vasija



Nota. Vasija con asa estribo, 20x15 cm. 1972. Engobe bruñido. Colección Ponce Calvete. Montevideo. [Fotografía] Tomado de Josep Collell. Pintor, ceramista, maestro. MNAV, 2024.

Anexo II



Entrevista a Javier Alonso

Guía

- Preguntas disparador o guía:

¿Quiénes son los participantes? ¿Cuántos?
¿Cómo se organizan? ¿Cómo funciona el taller? ¿Dinámicas de trabajo?

- Historia:

Acontecimientos relevantes. Contexto cultural y social de Uruguay. EL CARRO como símbolo

“El carro lleno de cerámicas, cuando salimos provocó el interés general. En las sucesivas paradas, en esquinas, ferias vecinales y populares avenidas se incluyó revulsivamente lo cotidiano”. (Alonso J. et al., 2012, p. 25)

- Filosofía y misión de la agrupación:

noción de lo colectivo, relación con lo popular, impacto del arte en relación con la sociedad.

- Influencias:

referentes artísticos. Búsquedas expresivas: identidad y estética propia Del Carrito, atributos distintivos.

“... Desde la figuración (adaptada a la forma) a la abstracción con carácter decorativo... La escultura deriva del ensamblaje, modelados de piezas de torno y también modela libremente con fuerte carácter decorativo-ornamental...” (Alonso J. et al., 2012, p. 31)

- Proyectos, exposición y venta, público.

- Actualidad de Cerámica del Carrito, evolución.

- Técnicas: ¿modelado, colada, torno alfarero?

- Piezas: ¿únicas, seriadas?

- Tipologías: objeto utilitario, objeto para contemplar, objeto de arte, objeto mural.

- Material: pastas alfareras de 1040° a 1180°, plásticas y chamotadas.

- Técnicas decorativas: ¿adición, grabados, patrones, texturas, colores?

- Esmaltes: ¿a pincel, vertido, aerógrafo, inmersión? ¿engobes?

La entrevista se realizó el día sábado 28/09/24, a las 11 hs, en la actual sede del taller “Cerámica del Carrito”, calle Durazno 1499 esq. Martínez Trueba. Se mantuvo una charla abierta con Javier Alonso, miembro fundador del taller. La conversación fue grabada con autorización del entrevistado y fue realizada en dos partes el mismo día.

Los datos se encuentran disponibles en el siguiente link:

<http://bit.ly/3SoPPeQ>

Herramientas



Herramienta 1

Línea de tiempo



Herramienta 2

Análisis entrevista

Participantes

¿ Quiénes son los participantes? ¿cuántos? ¿Cómo se organizan? ¿Cómo funciona el taller? ¿Dinámicas de trabajo?

Grupo fundador 1972: Jorge Errandonea, José Arpí, Antonio Llorens, Marcelino Guerra, Lino Cabrera, Javier Alonso, Beatriz Stagnaro.

Grupo del Carrito: Javier Alonso, Lino Cabrera, María J. Castañola, Jorge Errandonea, Samuel Sztern, Ramón Umpiérrez, Ana M. Voituret. Alfareros: Omar Gómez, Julio C. Roldán. Colaboraron: Zulema Almirón, Javier Arpí, Ana Caffera, Roberto Cataldo, Carmen Cuozi, Enrique Fernández, Carlos López, Álvaro Moleri, Mauro Perdomo, Nelly Ricciardi, Cristina Schreyer, Armando Silva, José M. Silva, Darío Sterling, Héctor Terradas, Julio Umpierrez.

El carrito 2012: Viviana Alonso, Raquel Bessonart, Enrique D'Agosto, Sebastián Alonso, Silvestre Peciar, Lino Cabrera, Julia Pintos y Javier Alonso.

El Carrito no tiene artista director, funcionan como colectivo, con el principio de autonomía como base para la creación.

Estructura comunitaria: El grupo funcionaba como una comunidad con roles y tareas asignadas de forma confiada y colaborativa.

Historia:

Acontecimientos relevantes. Contexto cultural y social de Uruguay.

Explosión estética del siglo XIX: Movimientos vanguardistas del siglo XIX. Se hace referencia a un fenómeno que tuvo su epicentro en Europa, especialmente en París, pero que también impactó en otras partes del mundo, incluyendo Uruguay. Se mencionan artistas uruguayos como Petrona Viera, quienes contribuyeron a este proceso y los diferentes campos en los que se vio reflejado cómo la arquitectura y la política, en esos tiempos; la arquitectura y las ciencias médicas en Uruguay adoptaron posturas reformistas. Se destaca la creación del Hospital de Clínicas, que fue un modelo de hospital universitario accesible para todos, promoviendo un contacto directo entre la sociedad y el conocimiento académico.

Influencia local e internacional: El planismo del Círculo de Bellas Artes integra influencias internacionales y las adapta al contexto local, creando algo único. Figari y Bonnard: Figari se carteara con Bonnard, y aunque no lo copió, creó obras de igual potencia pero con identidad propia. Torres y el constructivismo: Torres García fundó el constructivismo en Europa, colaborando con artistas y formando grupos como "Círculo y Cuadrado" antes de mudarse a Estados Unidos.

Innovación en los 60: Metodología de enseñanza activa. Se introduce un nuevo enfoque estético y educativo sin una línea predominante, permitiendo la elección y la conciencia de los procesos artísticos.

Formación de talleres independientes: Ante el cierre de la universidad, se formaron talleres independientes para continuar con la educación artística.

Origen del "carrito": El taller de estampado en tela en Carrasco del docente Raúl Mendizabal que siguió funcionando durante la dictadura y les proporcionaba el espacio para realizar estampados. Fue el punto de reunión para el grupo cuando cerró la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Funcionamiento en Montevideo: El taller y sus actividades continuaron en Montevideo incluso durante los periodos de represión.

Formación de talleres en Argentina: Debido a la represión, parte del grupo se trasladó a Argentina donde montaron un taller en Villa Urquiza.

Expansión Europa: Con miembros del grupo trasladándose a París y Holanda, se realizaron exposiciones y proyectos en estos lugares.

Filosofía

Noción de lo colectivo, relación con lo popular, impacto del arte en relación con la sociedad.

EL CARRO como símbolo Contacto con la comunidad: La interacción con la gente en ferias y espacios públicos fue fundamental para mantener su actividad.

El rol de la feria y la calle: Recuperar la feria y la calle como espacios de exposición es una forma de democratizar el arte y desafiar su comercialización capitalista.

Rechazo del mercado de élite: Se oponían a la comercialización elitista del arte, defendiendo un arte accesible y útil.

Vinculación comunitaria y cultural: La colaboración con la comunidad y la creación de murales públicos, así como la interacción con diferentes sectores sociales, formaron parte de su enfoque.

Símbolo del carro: Utilizaron dos tipos de carros, uno tirado por caballos y otro de panadería, resaltando la importancia del contacto directo con la gente.

Influencias y búsquedas expresivas

Referentes artísticos, identidad y estética propia Del Carrito, atributos distintivos.

Explosión estética del siglo XIX . Movimientos Vanguardistas

Influencia global: Integraron influencias de distintas culturas, como el grabado japonés y la rusticidad de la cerámica árabe, reflejando una síntesis contemporánea del arte europeo y mundial.

Abstracción y figuración: Los miembros del grupo exploraban tanto la abstracción como la figuración, buscando una síntesis de influencias culturales y artísticas globales.

Estética del Carrito: Influenciada por una variedad de estilos y épocas, desde la baja Edad Media y el Renacimiento hasta el Barroco y el Expresionismo. Jorge Errandonea, en particular, se enfocaba en el dibujo y la integración de influencias diversas.

Proyectos, exposición y venta, público.

Exportación durante la dictadura: A pesar de las dificultades, lograron exportar sus productos a Argentina y Estados Unidos a través de la empresa Rinconada.

Valor de las piezas: Las piezas escultóricas tienen mayor valor debido a su complejidad y al mercado al que están dirigidas.

Desarrollo del mercado del arte: Las experiencias en el mercado del arte, especialmente en Mallorca, reflejan tanto el potencial económico como las barreras que enfrentaron en la comercialización de su trabajo.

Dinamismo del taller: La creación de objetos y esculturas, así como la realización de murales, formaron parte del quehacer del taller, influenciados por diversas corrientes artísticas

Producción y costos: Se discute el costo y la colaboración en la producción de cerámica, destacando que algunos productos tienen un costo mínimo y otros, más complejos y escultóricos, son más caros.

Técnicas

Modelado, colada, torno alfarero. Colaboración con Javier Winnans: Javier trabaja con otros alfareros, como Javier Winnans, quien realiza bases de cerámica sobre las que Javier trabaja posteriormente.

Piezas:

únicas, seriadas

Producción semi artesanal

Tipologías

objeto utilitario, objeto para contemplar, objeto de arte, objeto mural

Material

pastas alfareras de 1040° a 1180°, plásticas y chamotadas

Técnicas decorativas

adición, grabados, patrones, texturas, colores

Esmaltes: a pincel, vertido, aerógrafo, inmersión? engobes?

Evolución, actualidad de Cerámica del Carrito

Trabajo en la actualidad: La hija de Javier toma el liderazgo en el taller, que sigue produciendo cerámica, grabado y pintura, y colaborando en grandes proyectos como murales.

Colaboraciones y concursos: Participan en concursos y colaboran con colegas en proyectos grandes que requieren múltiples habilidades y esfuerzos conjuntos.

Preparativos para "Ideas Más": La hija de Javier es la principal responsable de los preparativos, aunque cuenta con la ayuda de otras personas.

Colaboración con Javier Winnans: Javier trabaja con otros alfareros, como Javier Winnans, quien realiza bases de cerámica sobre las que Javier trabaja posteriormente.

Enfoque en la colaboración: Javier disfruta trabajando con otros y valora la colaboración en la creación de piezas cerámicas.

Herramienta 3

Categorías y temas

