

Patrimonio cultural, arte e identidad. Saberes y procesos de trabajos en y con el paisaje local¹

Giacomasso, María Vanesa²
Mariano, Mercedes³

Resumen

La existencia de canteras de granito, dolomita y piedra caliza hicieron de la región serrana del partido de Olavarría una fuente de riqueza de minerales de gran valor, factor clave para el arribo de migrantes europeos en el siglo XIX. Su llegada fue configurando un espacio para nuevas prácticas de trabajo y para la transmisión de saberes. Como consecuencia existen actualmente en el paisaje olavarricense testimonios que ilustran el surgimiento de un patrimonio industrial minero que hoy forma parte de relictos de tecnología cuasi extintas. La desaparición de los primeros sistemas de producción y la urbanización fabril, provocaron no sólo la inactividad de espacios industriales, sino también la desaparición de antiguos oficios. En este contexto, en el presente trabajo se propone como objetivo reconstruir los procesos mediante los cuales artistas locales revalorizan y enseñan esos conocimientos utilizando las diversas materias primas del paisaje y los saberes que perduran en la memoria colectiva.

Palabras Claves: Oficios, saberes, arte, patrimonio cultural, paisaje

Cultural heritage, art and identity. Knowledge and work processes in and with the local landscape

Abstract

The existence of granite, dolomite and limestone quarries made the mountainous region of the Olavarría district a source of wealth of highly valuable minerals, a key factor for the arrival of European migrants in the 19th century. His arrival was configuring a space for new work practices and for the transmission of knowledge. As a consequence, there are currently testimonies in the landscape of Olavarría that illustrate the emergence of a mining industrial heritage that today forms part of remnants of almost extinct technology. The disappearance of the first production systems and manufacturing urbanization caused not only the inactivity of industrial spaces, but also the disappearance of old trades. In this context, in the present work the objective is to reconstruct the processes by which local artists revalue and teach that knowledge using the various raw materials of the landscape and the knowledge that endures in the collective memory.

Keywords: Trades, knowledge, art, cultural heritage, landscape

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación denominado “El patrimonio cultural olavarricense a través de expresiones artísticas locales”, financiado por la Secretaría de Arte, Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (SECAT-UNICEN).

² María Vanesa Giacomasso. Dra. en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Paleontológicas del Cuaternario Pampeano, INCUAPA, UE CONICET, Olavarría, Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Facultad de Ciencias Sociales, PATRIMONIA, Olavarría, Buenos Aires, Argentina. vanegiaco05@gmail.com

³ Mercedes Mariano. Dra. de la Universidad de Buenos Aires, Mención Antropología. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Paleontológicas del Cuaternario Pampeano, INCUAPA, UE CONICET, Olavarría, Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Facultad de Ciencias Sociales, PATRIMONIA, Olavarría, Buenos Aires, Argentina. mercedes.mariano@gmail.com

Recibido: 22 de septiembre de 2022

Aceptado: 15 de septiembre de 2023

Introducción

El presente trabajo se inscribe en un proyecto orientado a identificar y analizar las producciones artísticas de referentes locales que se vinculan con el patrimonio cultural del partido de Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina. En dicho propósito nos proponemos reconocer la puesta en valor del patrimonio cultural local a partir de las creaciones y significados que construyen artistas de reconocida trayectoria pública que basan su obra, principalmente, en reivindicar la identidad, la memoria y la historia del partido a través del uso de materias primas del paisaje y la identidad olavarricense.

Para la elaboración del presente artículo nos propusimos llevar a cabo un recorte y trabajar con solo dos de los artistas involucrados en el proyecto macro, para así poder abordar, de manera más sistemática y analítica, los procesos de activación de memoria y saberes en la elaboración de un objeto artístico y su relación con el patrimonio cultural local. Uno de ellos es un ceramista que utiliza la arcilla de las canteras del partido para desarrollar obras vinculadas con la artesanía indígena. El otro es un escultor que reivindica el saber picapedrero artesanal, utilizando materias primas provenientes de las sierras locales. En este sentido, y a modo de objetivo, cada uno de estos casos permite no solo producir conocimiento nuevo sobre los saberes de los artistas y los sentidos de sus obras, sino también inscribir dichos saberes en contextos de producción más amplios que refieren a las identidades y los patrimonios culturales.

El abordaje teórico propuesto vincula entonces las nociones de patrimonio, cultura, arte e identidad. En primer lugar, porque las cuestiones vinculadas con el patrimonio cultural guardan estrecha relación con la diversidad de manifestaciones culturales de una comunidad, en tanto construcción social que determinados grupos realizan como parte de procesos identitarios (García Canclini, 1999; Prats, 2005;

Rotman 2015). En segundo lugar, porque es posible poner en diálogo la idea de arte con los saberes y técnicas vinculadas con la memoria colectiva y su relación con la historia local. En último lugar, porque este tipo de conocimiento podría convertirse en un insumo que permita dar a conocer producciones y significaciones desde la perspectiva de sus protagonistas.

Para ello nos propusimos un enfoque etnográfico que combinó técnicas como entrevistas, historias de vida y observaciones participantes. En este punto encontramos importante señalar que una de las razones esgrimidas para la elección de estos dos artistas se debe a que con ellos fue posible acceder en el campo (a través de la observación participante), al proceso completo de producción de las obras. Los múltiples encuentros nos permitieron registrar (incluso filmicamente) desde la selección de la materia prima (como, por ejemplo, la selección de las piedras), hasta su acabado final (como, por ejemplo, el proceso ritual de cocción de las piezas cerámicas).

1. El contexto

Para poder inscribir los casos analizados en un contexto más amplio resulta necesario mencionar las características y particularidades del área y el paisaje que, en definitiva, configuraron el escenario en el que vivieron las comunidades nativas y al que llegaron siglos después migrantes de otras partes geográficas del mundo. Consideramos que solo así será posible abordar las transformaciones socioculturales que se fueron sucediendo y que nos permitirán comprender la existencia de saberes y prácticas que se han resignificado a través del arte en el partido de Olavarría (Figura 1). Cabe destacar que este partido está conformado por diversas localidades, entre las que se encuentran Sierras Bayas, Sierra Chica y Loma Negra⁴ y cuenta con 111.708 habitantes (Indec, 2010).

⁴ Otras localidades del partido, no mineras, son las Colonias San Miguel, Colonia Hinojo y Colonia Nievas; la localidad ferroviaria de Hinojo y las localidades rurales de Espigas, Recalde, Santa Luisa, Blanca Grande, Mapis, Pourtale, Muñoz, Durañona y Rocha. Ver más información en <https://www.olavarria.gov.ar/turismo/localidades-del-partido/>

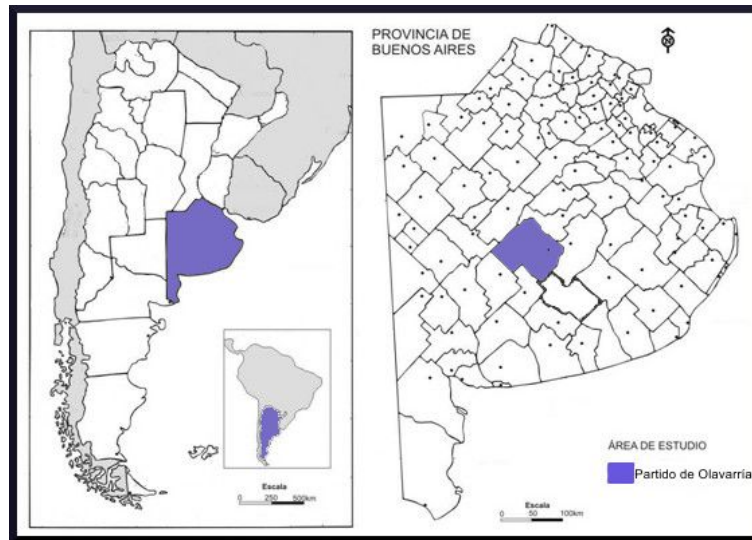


Figura 1. Mapa del Partido de Olavarría. Fuente: elaboración propia.

Desde un punto de vista geológico, explica Endere (2019), la región centro de la provincia de Buenos Aires presenta “grupos de rocas datadas en aproximadamente 2.600 millones de años, lo que las ubica entre las más antiguas del país” (p.115). Este contexto serrano es denominado Tandilia y comprende tres conjuntos: las Sierras de Tandilia, las Sierras de Azul y las Sierras de Olavarría. La existencia de innumerables canteras de granito, dolomita y piedra caliza hicieron de la región serrana una fuente de riqueza de minerales de notable valor patrimonial (Endere, 2019) y un ámbito propicio para la búsqueda de trabajo (Paz, 2019).

Este último punto se convirtió en un factor fundamental para el arribo de migrantes europeos en el siglo XIX, especialmente aquellos provenientes de Italia. Su llegada fue configurando en el territorio del centro de la provincia de Buenos Aires un espacio para nuevas prácticas de trabajo y para la transmisión de saberes y conocimientos de oficios mineros. En términos de Paz (2019), estas prácticas “le darían a la región su caracterización identitaria y laboral a lo largo de toda su historia” (p.38). De hecho, la inmigración europea contribuyó a mantener una “profesionalización y una utilización de los oficios tradicionales que pudieron ser aplicados en países como Argentina, donde aún no se había generado un proceso de industrialización y donde los saberes y oficios tradicionales serían revalorizados” (Paz, 2019, p.38).

Como consecuencia de ello, actualmente el Partido de Olavarría, ocupa un lugar muy importante en la producción minera no metalífera. En el año 2003, la Dirección de Estadísticas y Censos afirmaba que el trabajo en minas y canteras representaba el 38,5% del Producto Geográfico Bruto (PGB). En este sentido, la producción minera en la ciudad tuvo un alto crecimiento a nivel económico y comercial, debido no solo al incremento del área de la construcción y de la obra pública, sino también a que, como se explicitó anteriormente, Olavarría posee recursos estratégicos para su desarrollo, tales como el granito, la caliza y la dolomita, y los subproductos derivados del proceso industrial como el cemento (Municipalidad de Olavarría, 2016).

En suma, Olavarría se ha consolidado históricamente a través de su patrimonio industrial minero, lo que la ha posicionado como un polo industrial, a nivel nacional e internacional. Por esta razón, no es casual ni menor mencionar que en el partido se lleven a cabo diferentes celebraciones que buscan activar una serie de procesos de puesta en valor de ese legado y movilizar a diferentes actores sociales vinculados con él para visibilizar su importancia. Ejemplo de ello son tres exhibiciones y una monumentalización, que comenzaron a diseñarse y ejecutarse a partir del año 2018. La primera fue una muestra que se denominó “ADN Olavarría, raíces mineras”; mientras que la segunda fue la exposición “Historia del Cemento Portland en Argentina”. En 2019 se inauguró una tercera, denominada “Centenario del primer despacho de cemento de la Planta Sierras Bayas”. Finalmente, un cuarto episodio fue la instalación del monumento “100 años del primer despacho de cemento (1919-2019)” que se ubicó en el predio de la fábrica cementera de Sierras Bayas, coincidiendo con el lugar desde donde se realizó el primer despacho de Cemento Portland del país (Conforti et al, 2020). Todos estos ejemplos permiten dimensionar la importancia que estos elementos de la historia tienen para delimitar una identidad local desde las políticas culturales estatales. No obstante, como se ha señalado en otro artículo, pudo analizarse cómo se hace hincapié en la idea de un “ADN olavarriense” intrínsecamente ligado a “lo minero”. Se observa un énfasis en la narrativa oficial en reforzar esa identidad. De hecho, y en ese sentido, Mariano et al (2021) plantea que:

Estas políticas estarían yendo a contramano de la preservación de otros bienes culturales o patrimoniales, como el arqueológico y paleontológico, que desaparecen a través de la explotación en las canteras a cielo abierto y en fábricas, sin que se implementen medidas efectivas para mitigar el impacto de manera preventiva ni paliativa (a pesar de la existencia de normas que lo exigen como el Decreto 968/97 que regula el impacto Ambiental Minero dispuesto en la Ley 24.585/95). (p.74)

Ahora bien, en paralelo a estas políticas que permiten comprender los procesos de modernización, siguen existiendo en el paisaje testimonios que ilustran el surgimiento de un patrimonio industrial que hoy forma parte de relictos de tecnología cuasi extintas. Estos vestigios se visualizan hoy en la maquinaria de molienda en desuso, viejos hornos caleros, sistemas de transporte (vías, carros y vagonetas), en espacios que funcionaban como áreas de depósito, así como en las herramientas e incluso en las unidades habitacionales que conformaron las llamadas “villas obreras” o comunidades de fábrica (Mariano et al, 2021). La desaparición de estos primeros sistemas de producción gracias al progreso tecnológico dio por resultado una urbanización fabril a gran escala que provocó la inactividad de estos espacios industriales, como es el caso de la Calera La Libertadora, ubicada en Sierras Bayas, Olavarría. Otro ejemplo es el trabajo de los picapedreros del granito, que forma parte de esa herencia cultural y pertenece a un período proto-industrial que remite a antiguos oficios y a épocas pasadas (Paz, 2019).

No obstante, en pleno siglo XXI es posible encontrar actores que promueven espacios de enseñanza y revalorización de esas prácticas a través de la utilización de las diversas materias primas del paisaje y de los saberes que perduran en la memoria colectiva. Su existencia nos permite no solo reconstruir las continuidades –históricas e identitarias– sino también comprender los sentidos que desde el presente se le atribuyen a dicha existencia.

2. Perspectiva teórico-metodológica: El cómo y el por qué

Como se mencionó en la introducción, este trabajo se inscribe en un proyecto más amplio. Las autoras de la presente publicación formamos parte del Programa Interdisciplinario de Estudios de Patrimonio (PATRIMONIA) y desde el 2009 venimos llevando a cabo estudios sistemáticos vinculados con el patrimonio cultural en ciudades de rango medio del centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina. En términos generales, la interdisciplinariedad nos ha permitido articular y poner en diálogo conceptos y, sobre todo, metodologías del campo de la comunicación y la antropología social. Por ello, los trabajos que publicamos y los productos que comunicamos tienen una identidad en movimiento que se inscribe en (y en relación) con quienes somos.

Cada vez que se plantean proyectos de investigación, se los piensa de manera colectiva y consensuada. “Obras que narran” es uno de ellos. La convocatoria era para planes realizables en el lapso de un año y, en ese marco, nos propusimos como objetivo llevar a cabo un producto de comunicación pública de la ciencia que pudiera luego tener cierta autonomía para circular por diferentes espacios (educativos, virtuales, entre otros). Ahora bien, el desafío siempre fue (y es) por dónde hacer el recorte. La diversidad de manifestaciones y expresiones posibles de ser pensadas como patrimonio son inabarcables. La selección implica una opción arbitraria. No obstante, podemos explicitar los motivos de la misma. Trabajar con artistas reconocidos en la ciudad fue la primera decisión, fundamentalmente porque si bien ellos forman parte de nuestro mapa de actores, aún no habíamos comenzado a establecer espacios de encuentro con ellos. Ahora bien, con qué artistas era otra pregunta que debíamos responder. Y la dirección se fue dando hacia aquellos que utilizaban materiales del paisaje y resignificaban saberes de oficios casi extintos. Esta era una idea interesante

en la medida que nos permitía establecer continuidades con trabajos previos e innovar en las percepciones y formas de trabajos de actores con los cuales hemos tenido contacto en el ámbito de nuestra investigación. Finalmente, el proyecto presentado y acreditado, en el marco de una convocatoria de la Secretaría de Arte, Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (SECAT-UNICEN), se tituló *La resignificación del patrimonio cultural olavarricense a partir de expresiones artísticas locales*. En el mismo se planteó como objetivo principal visibilizar, a partir de estrategias de comunicación pública de la ciencia, la puesta en valor del patrimonio local desde las creaciones y sentidos que construyen artistas de reconocida trayectoria pública que basan su obra, principalmente, en reivindicar la identidad, la memoria y la historia del partido de Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina. Para ello se seleccionaron artistas que resignifican el patrimonio local, no solo a través de las obras de arte en sí mismas, sino también –y sobre todo– por los materiales del entorno que utilizan, los procesos de trabajo que desarrollan y las técnicas y conocimientos que reivindican y comunican. El título del producto final fue *Obras que narran* y para su elaboración se llevaron a cabo encuentros sistemáticos con artistas que nos permitieron no solo llevar a cabo entrevistas y reconstruir historias de vida, sino también realizar observaciones participantes durante todas las etapas de elaboración de algunas de sus obras. Esto último fue de suma relevancia ya que nos permitió relevar, reconstruir y participar de los procesos de manera completa. Es decir, las entrevistas e historias de vida generaron el marco, el contexto de saberes y elementos intangibles que los actores ponían en escena a través de la performatividad de sus relatos. Pero eso se vio aún más enriquecido con la posibilidad de acceder a otros espacios en los que, como se dijo, fue posible complementar y profundizar lo relatado a través de la observación de las prácticas concretas de trabajo.

Por todo ello, el proyecto, además del producto de comunicación audiovisual que ya está disponible en distintas plataformas⁵, generó un corpus de datos que sobrepasó

⁵ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=G-Qeo2lXFHQ> y www.soc.unicen.edu.ar/observatorio-patrimonio.

el objetivo inicial. En este sentido, y para que dichos saberes no se perdieran, se decidió trabajarlos e inscribirlos en procesos históricos más amplios. De ahí el presente artículo.

Metodológicamente decidimos abordar dos casos, que son precisamente de los cuales se poseen los registros más completos del proceso total. Se trata de dos artistas que en la actualidad no solo elaboran obras con materiales del paisaje, sino que lo hacen incorporando técnicas tradicionales y promoviendo espacios de enseñanza para su transmisión.

En cuanto a la perspectiva teórica, decidimos también hacer un recorte, poniendo el foco principalmente en aquellas nociones que nos permiten comprender los procesos como inacabados y en permanente construcción. Por ello, en un primer lugar, se adhiere a la concepción crítica de patrimonio y los procesos de *patrimonialización*.

Para el año 2022 ya es creciente el cúmulo de trabajos y discusiones existentes que han desafiado y deconstruido las definiciones tradicionales de patrimonio cultural. Como lo expresaba Smith (2011) “el patrimonio es un proceso cultural que tiene que ver con la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar” (p.42). No es una cosa, es un proceso, un discurso que tuvo y tiene que ver con la configuración de las identidades. Todo esto, en términos de Criado Boado y Barreiro (2013), tiene implicancias importantes en la concepción del patrimonio. Adherir a la idea de proceso nos permite, por un lado, establecer la relación entre pasado y presente y, por otro, comprender su realidad ambivalente: “antigua y actual, pretérita y presente, nuestra y de otros” (p.7), “a la vez acción y objeto, producción y producto, verbo y sustantivo” (p.9). Dicha ambivalencia entonces inscribe al patrimonio como un concepto dialéctico: “es, al mismo tiempo que era y será otra cosa” (p.9). A menudo, “estas intersecciones suponen un lugar de encuentro de, cuando menos, dos racionalidades: la original y la actual, con sus respectivos pliegues” (p.10).

Al mismo tiempo, y en relación con los lugares, el concepto de paisaje y su vínculo con el de patrimonio cultural se convirtió en un eje analítico interesante para abordar los casos propuestos. En primer lugar, porque a diferencia de una perspectiva que lo

ubicaba del lado de la naturaleza (opuesta a la cultura), es decir, como un medio físico natural; el paisaje comenzó a ser visto como una construcción cultural que, siguiendo a Bender (2001), no puede separarse de la experiencia humana ni ser reducido a lo puramente visual, sino que forma parte de redes densas y complejas de relaciones entre personas, cosas y lugares. Por ello, al igual que las nociones de patrimonio e identidad se lo entiende “como parte de un mundo de movimientos, relaciones, memorias e historias” (Bender, 2001, p.76). En segundo lugar, porque de acuerdo con Haber (2011), basado en la teoría de la relacionalidad, se entiende el paisaje local, reconsiderando las relaciones que se establecen entre ambiente y sociedad. En su investigación ejemplifica cómo las cosas, los lugares y los habitantes interactúan entre sí, es decir, devienen en relaciones mutuamente constitutivas. Se trata de una composición heterogénea, fluida, en continuo movimiento y, principalmente, activa en el tiempo, que debe ser pensada desde los enlaces entre los humanos y los no-humanos y sus posibilidades de interrelación.

Asimismo, el concepto de paisaje ha sido asociado a la noción de territorio: “el lugar donde la cultura se despliega (...) a través de diversos mecanismos simbólicos y que es demarcado y percibido como tal por una sociedad particular, en un lapso de tiempo dado” (Hernández Llosas et al, 2010, p.53).

En suma, el concepto de paisaje cultural supone romper con la dicotomía naturaleza/sociedad para pensarse en términos de asociaciones y relaciones dinámicas entre los grupos humanos y el entorno, configurando un paisaje en el que las diversas entidades constitutivas aparecen íntimamente imbricadas y el cual se ve enriquecido con significados, narrativas y valores sociales característicos de un espacio-tiempo determinado (Criado Boado, 1991). Esto último, a su vez, conduce a incluir la cuestión de las percepciones y experimentaciones sobre el paisaje (Tilley, 1994), esto es ideas, sentidos, conocimientos, creencias, las cuales producen conceptos como los de posesión de pertenencia y apego hacia ciertos lugares por parte de los grupos, así como ideas de posesión y/o necesidades de transformación de los espacios, conformando así una identidad a partir del uso y re-significación de los mismos (Curtoni, 2000; 2007).

Por último, otra idea clave para este trabajo, y a su vez en íntima relación con el de patrimonio cultural y paisaje, es la de arte. Entendemos que el arte y los artistas, como agentes productores de manifestaciones y expresiones culturales, tienen un papel central en la preservación y promoción del patrimonio, el paisaje y la identidad cultural de nuestras sociedades. Es que, como sostiene Mordo (2002), “el patrimonio y la identidad que cada pueblo expresa a través de su producción artesanal exhibe, al mismo tiempo, los rasgos que la distingue y la identifica” (p.52). En este sentido, lo que caracteriza a muchas de las piezas elaboradas por los artistas es que:

trasciende más allá de la mera forma, de las coloraciones, de los diseños, de las marcas que sugieren su origen y pertenencia, de los envases que las contienen. Superando su especificidad, reproducen tradiciones vigentes e historias perdidas (...) traducen las vivencias de individuos y de pueblos ricos en diversidad. (Mordo, 2002, p.52).

Esta idea de reproducir lo tradicional se expresa con claridad en la obra de Escobar (2008), quien se refería a las formas populares del arte como una respuesta política a la sociedad del espectáculo, generando culturas alternativas y un amplio abanico que incluye los elementos poéticos y el sentido de conmoción que, muchas veces, provienen de los más antiguos y se trasuntan en una vasija, un baile o un ornamento floral.

Por ello, las obras artísticas, y fundamentalmente aquellas elaboradas artesanalmente, constituyen unas de las más ricas expresiones culturales, capaces de poner en valor y comunicar conocimientos tradicionales, prácticas, procesos de trabajo, espacios, recursos, geografías y paisajes. Y como verdaderamente comunicantes, dichas obras pueden leerse desde diferentes perspectivas, cargarse de valor y abrirse a nuevos pensamientos y usos sociales (Mordo, 2002). Precisamente su riqueza reside no solo en su materialidad, sino –y sobre todo– en esa inmaterialidad que contienen y que, como reconoce la Convención Para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), es recreada continuamente por las comunidades en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentido de identidad y continuidad.

3. Obras que narran

3.1. De la piedra bruta a una pieza artística

Uno de los actores es un joven artista plástico, que al momento de hacer este trabajo tiene 38 años, y se dedica a la escultura. Nació en Olavarría y su interés por el arte se remonta a su niñez. El profesorado en artes visuales era una opción disponible en la ciudad y le posibilitaba la oportunidad de hacer y enseñar. En uno de los encuentros que realizamos expresó que tuvo una profesora que se encontraba trabajando en el tallado de la piedra y fue a través de ella que comenzó su interés tanto en la teoría como en la práctica en el ámbito de la escultura en piedra. También empezó a identificar las diferentes propuestas locales vinculadas con el tema y conoció la existencia de un proyecto para construir una Escuela de la Piedra que finalmente quedó trunco.

Para ese entonces no existía un lugar físico donde formarse específicamente en el trabajo de la piedra. Por eso viajaba a la ciudad vecina de Tandil, hecho que le generaba una permanente contradicción, porque Olavarría, como se vio anteriormente, tenía y tiene todos los recursos necesarios. En este sentido, la existencia local de dichos recursos, su formación como docente, sumado a la oportunidad de conocer a los hermanos Malegni –picapedreros de la zona que emigraron de Italia– fueron configurando el contexto para empezar a ejercer un taller propio. La localidad de Sierras Bayas fue el lugar propicio.

Cuando él narra sobre los inicios, afirma que el taller tuvo una aceptación tal que atrajo a un grupo muy variado de público, tanto en lo referido al género como a diferentes edades. Una de las cosas que recuerda y menciona con énfasis es que, entre esas personas, y en cada encuentro, surgían narrativas personales que daban cuenta de vínculos e historias comunes entre los participantes. Padres, abuelos, hermanos que habían trabajado en algún momento juntos en la cantera. Estos elementos discursivos e inmateriales formaron parte del taller e hizo que el mismo fuera (y sea) un espacio al que no solamente se viene a iniciar, capacitar o aprender. La presencia de antiguos

picapedreros que ejercían el oficio posibilitaba la circulación de historias y recuerdos que enriquecían las experiencias de las generaciones más jóvenes.

Lo que hicimos en un principio fue iniciar con el oficio picapedrero. Todo lo que es herramienta y trabajo manual, en pequeño formato para conocer en principio las diferentes piedras que nosotros tenemos en la zona. Iniciamos con dolomita, en primer lugar, por una cuestión de cercanía, ya que se encuentra en Sierras Bayas y, en segundo lugar, porque es más blanda y dócil para trabajar. A medida que vamos aprendiendo, vamos utilizando otras más duras como la caliza, o algún granito. La idea es arrancar con algún cuenco o algún morterito, como algo básico como para interiorizarse e ir conociendo el funcionamiento de las herramientas, de la dureza de las piedras, de las distintas piedras. El momento de seleccionarlas también es parte fundamental del proceso, ya que nos permite identificar si están astilladas, si están sanas, si sirven o no para determinadas cosas. Es de suma importancia al momento de iniciar poder descifrar sus características y no al terminar la pieza. Por ello, y cada vez que se suman personas nuevas, tratamos de acceder a los yacimientos como para conocer desde dónde se extrae, cómo es el proceso. (Comunicación personal, 15 de marzo de 2021)

En otra oportunidad, relató cómo organizaba, en el marco del taller, un encuentro de escultores. El primer año tuvo una modalidad presencial con escultores que tallaban piedra únicamente. Esto en sus palabras, se pensó como un punto de encuentro:

...justamente tenemos la materia prima local acá para trabajar, para exponer y también un poco para esas obras que después se terminen, poder distribuirlas y hacerlas propias del espacio público, de dejar de ver un poco de lo que es la dolomita y el granito en la mesada, en el cordón o en el revestimiento de una casa, para poder ver la faceta artística, artesanal, escultórica o monumental, como se pueda llamar, de la piedra; más que nada con algo que es tan representativo de acá. (Comunicación personal, 15 de marzo de 2021)

Al año siguiente, cuando organizaban el segundo encuentro, la dinámica y cotidianeidad del mundo entero se vio afectada por el aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) por la pandemia COVID- 19. No obstante, el encuentro se terminó llevando a cabo de manera virtual, hecho que generó la oportunidad de ampliar la participación hasta incluir a actores de diferentes países. La diferencia no solo estuvo en el formato virtual, sino que además no se redujo solamente a escultores de piedra.

Hubo tallado en piedra, algunos exponían modelado, otros construcción en hierro, otros talla en madera, otro talla en piedra; o sea cada uno su técnica, su material. Pero los que tenían piedra estaba bueno porque vos decís, la misma técnica, cada uno haciendo lo mismo porque está trabajando con su materia, se abastecían con

la piedra de su lugar digamos, y cada uno estaba haciendo lo mismo desde su punto del planeta, las redes nos conectaban y podíamos mostrar lo que estaba haciendo cada uno desde diferentes puntos. (Comunicación personal, 15 de marzo de 2021)

En este sentido, él cuenta cómo el taller, los simposios, las redes sociales, los medios de comunicación local y el “boca en boca”, han generado un reconocimiento tanto a nivel local, como nacional e internacional. Él se muestra orgulloso de este recorrido del que, además, es protagonista. No obstante, también señala dificultades y conflictos que fueron surgiendo durante el proceso de consolidar un espacio con una identidad propia. Si bien los mismos no se desarrollarán en el presente artículo, no es de menor importancia explicitar que no se trató de un recorrido lineal y sin tensiones, sobre todo en temas referidos con la búsqueda de un lugar y la materialización de un proyecto con determinadas particularidades.

En relación con el estilo y sentidos de sus obras, resaltan dos aspectos principales: la piedra y el proceso. Este último, como ya se consignó en la decisión metodológica, se convirtió en un indicador analítico de este trabajo, porque nos permitió abordar la integralidad y complejidad que se ponen en juego. Como escultor y tallador, se inclina por lo figurativo, suele representar figuras humanas un poco distorsionadas (en sus propias palabras), pero la idea se adapta a la piedra (Figura 2). Habla de una conexión previa que inicia con la selección de esa piedra.

El proceso es importante. No voy con una idea de algo puntual. Primero aprovecho la dimensión de la piedra y a eso le imprimo una idea según su formato. Me adapto. Si luego la figuración que elijo puede dar un mensaje, mejor. Pero por ahí lo que transmito primero, o en lo que me centro, es en todo lo que yo pueda ejercer sobre la piedra, en principio, dejar esa huella. En las terminaciones de las obras me gusta dejar de manifiesto las distintas texturas que tiene la piedra y que se pueda ver el proceso, la parte natural, la huella de la herramienta y, también por ahí, un acabado más industrializado, con más brillo, con más pulido. (Comunicación personal, 15 de marzo de 2021)



Figura 2. Pieza de piedra en proceso. Fotografía propia.

La importancia que le da al proceso también aparece en los momentos en los que habla de las exhibiciones de sus obras. En general, expone en lugares o eventos públicos, pero no lleva productos terminados. Él expone el proceso. En cada evento, se encuentra trabajando artesanalmente en la obra, mostrando las técnicas, las herramientas, los elementos de seguridad y las diversas formas de ir transformando artísticamente la piedra a través del tallado. Incluso incluye en dicho proceso la selección de las herramientas o bien la posibilidad de temprar un hierro tirado de una obra en construcción y transformarlo. Con ello lo que busca comunicar no es la facilidad, sino la disponibilidad/accesibilidad en la que se inscribe esta práctica. “Las piedras las pateamos porque molestan, pero la idea es poder mostrar cómo, con las herramientas (que también podemos hacer artesanalmente), le podemos dar forma, incluso buscando la parte lúdica e incentivando la imaginación y la creatividad” (Comunicación personal, 15 de marzo de 2021).

En otro de los encuentros tuvimos la oportunidad de trasladarnos hasta Sierras Bayas e ir específicamente al lugar donde se selecciona la materia prima, el destape de una cantera donde queda todo el descarte (Figura 3). En esta zona podemos encontrar dolomita de diferentes tamaños. El entrevistado se sienta en dicho descarte y explica que la selección de cada una de las piedras se lleva a cabo manualmente antes de ser llevada al taller.

Figura 3. Selección de la piedra en la zona de destape de la cantera. Fotografía propia.

En relación con dicha selección, cuenta que atienden a determinadas particularidades que fueron narradas y compartidas por antiguos picapedreros. “Ellos con solo golpearlas podían descifrar si estaban dañadas o heridas. También usaban agua que llevaban en una botella para humedecer las piedras” (Comunicación personal, 30 de octubre de 2021). En el caso que la piedra tuviera una grieta o una falla, esta se haría visible con la humedad. “Son pequeños detalles que nosotros tenemos en cuenta a la hora de seleccionar” (Comunicación personal, 30 de octubre de 2021). En relación con el tamaño, explica que, en general, pueden suceder dos cosas: que uno vaya con una idea y en base a ella haga la selección de la piedra, o bien a la inversa, se selecciona primero la materia prima y luego se esboza una idea de lo que se va a concretar.

Caracteriza a la dolomita como una piedra blanda, dócil, que se diferencia del granito de Sierra Chica por ser más dura. Este es uno de los motivos por los que quienes inician en el taller trabajan este tipo de piedra. Su propuesta de enseñanza se basa en ir de “menor a mayor”: empezar con una piedra blanda y darle una forma ornamental (como un cuenco o un mortero). De este modo no solo se inicia con algo útil, sino que también se comienza a experimentar con las herramientas, y así, en sus palabras, “conocen la conexión de la herramienta con la dureza de la piedra” (Comunicación personal, 30 de octubre de 2021).

A medida que transcurren las entrevistas, aparecen en su discurso nuevamente estas ideas que van, de algún modo, configurando una mirada nueva en torno a los recursos naturales de la zona. Habla de la docilidad, de lo blando en la dureza, de heridas y conexiones. El desarrollo del trabajo, desde la selección hasta la obra final, se inscribe en los conocimientos y consejos de antiguos picapedreros, en la posibilidad de hacer arte con el descarte, en la capacidad de representar una idea en la materia y en poder transmitir los procesos de selección, transformación, modelación y sentidos a través de su obra.

Finalmente, y en el marco de la producción final del audiovisual (objetivo primero de las entrevistas), el mensaje que él quiso dejar incluyó elementos discursivos que complementan todo lo previamente desarrollado. Mira a la cámara que lo está filmando y expresa “esto tiene que ver con el patrimonio cultural de Olavarría, con mi proyecto de tratar de resurgir un antiguo oficio y así poder revalorizar y reconstruir el conocimiento de los picapedreros” (Comunicación personal, 30 de octubre de 2021).

3.2. Ensayando materiales, ensayando la arcilla

El otro artista también es docente y escultor. Hijo de italiano y su madre, hija de italianos. Al igual que el anterior también encontró en la ciudad la posibilidad de poder estudiar el profesorado en Artes Visuales y con el tiempo se especializó en el modelado de esculturas. A diferencia del primero, él decidió abocarse a la cerámica.

El lugar donde pudo (y puede) trabajar y enseñar sus conocimientos es una escuela de Olavarría, un centro de formación integral al que asisten niños y niñas de entre 15 y 21 años y se los prepara para una salida laboral. En dicha institución, en el año 2013, radicó su proyecto *Niños escultores* que consiste, al igual que en el taller de picapedreros, en transitar el proceso completo, desde ir al yacimiento, identificar las arcillas, seleccionarlas, hacerles el procesado y crear obras únicas. A su vez, explica que trabajan con diseños de pueblos originarios de diferentes partes del mundo, por lo que, además, implica llevar a cabo un trabajo de investigación con estudiantes para conocer los diseños existentes y poder resignificarlos en obras propias. Insiste mucho con la idea de “pieza única”.

En una de las entrevistas y ante una de las preguntas vinculadas con los motivos que lo condujeron a transitar el camino del arte a través de la utilización de materiales del paisaje local, expresó:

Tiene que ver con poner en valor la historia geológica del suelo donde pisamos, de nuestra historia geológica que siempre fue pensada más desde la industria. Me apasiona realmente y entiendo que es el lugar donde puedo explayarme y desarrollar un montón de proyectos, pero siempre me interesó. De grande me reencontré con esta historia de las canteras. De chico mi padre siempre nos llevaba todos los domingos a recorrer y fue así, ya de grande, cuando realmente

me interesó la cerámica, empecé a hacer esa historia, ir a la cantera, extraer esos materiales, ensayarlos en mi taller. Eso fue el nervio motor de los desarrollos que fui haciendo después. Obviamente también, con este sentido profundo de la educación, de dejar un legado, de enseñar este oficio. (Comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Otro de los motivos que menciona es que, en general, los ceramistas locales no trabajan con la materia prima del área y, a su entender, esto se debe a la importancia que siempre se le dio a la industria en el imaginario hegemónico. Esta fue también una de las razones en las que inscribe su interés en proyectos que impliquen “hacer pruebas de arcilla, ensayarlas y hacer obras (...) mi obra tiene que ver con eso, es un muestrario de materia prima, todo el tiempo sigo ensayando materiales, si lo tuviera que definir es algo así como un sistema de cerámica experimental lo que hago” (Comunicación personal, 6 de julio de 2021).

La palabra *legado* aparece en sus discursos y no solo la utiliza asociada con la historia del paisaje local, sino también vinculada con la condición de la arcilla que, luego de 4 o 5 horas de fuego, hace que se convierta en cerámica y perdure miles de años. También se refiere a la idea de reutilización. Trabaja, como al artista anterior, con materiales de descarte de la industria, por ejemplo, con los chamotes que son el material de descarte de la fábrica. Este es molido e incorporado a la pasta del material. Menciona que eso es algo que hacían los pueblos originarios con las piezas que se rompían; las colocaban en un mortero y luego, las agregaban a la arcilla para darle forma e incorporarla en una nueva estructura.

Junto con la idea de legado y reutilización aparece un principio de continuidad, de presencia del pasado en el presente que subyace en su narrativa. Sobre ello se volverá cuando vinculamos los casos con la teoría que sustenta el presente trabajo. Finalmente, en esta entrevista, también hace mención al proceso de cocción (del que luego, en otro encuentro, fuimos parte) haciendo referencia a los saberes ancestrales. En este contexto habla del vínculo con el medio ambiente, con el cuidado, con no caer en la práctica de la extracción de los recursos, sin devolver nada a cambio a la madre tierra.

El ritual final implica el uso de leña y es vivido como una ceremonia, por ello cada vez que se lleva a cabo una, se planta un árbol. Expresa:

Imagino que las ceremonias eran así en la ancestralidad, esto de invitar amigos, preparar comida, agasajarlos. Eso es lo que hacemos siempre, antes de prender el fuego, armamos entre todos el horno de ladrillos, que se arma y desarma en el momento según la cantidad de piezas. Es una ceremonia en la que participan todos los presentes colocando las piezas dentro del horno e incluso en el momento de prenderlo. Es un momento histórico. Tomamos nota de la hora en la que lo encendemos, hacemos con los alumnos y profes un círculo de amistad alrededor, y siempre les digo que pidan un deseo. Las horneadas salen bien, la pasamos hermoso, es un momento de ritual muy sentido. El día antes, yo les pido a los dioses del cielo que nos regalen un día hermoso, y créeme que sucede. Nos ha pasado un millón de veces que llegamos a la escuela y está nublado y te juro que empezamos la horneada y se hace un día hermoso, están las fotos que lo demuestran. Yo creo profundamente en este tipo de energía y creo también que lo que hacemos es muy especial porque le estamos dando inmortalidad a las piezas, a nuestra historia, a lo que estamos contando... y es nuestra huella. (Comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Nos interesa señalar que si bien participa activamente de una agrupación indígena local en la que se encuentran representantes que se adscriben étnicamente como mapuches⁶, incorpora en su relato la idea de ancestralidades diversas, porque en su caso sus raíces provienen de Italia y siente una conexión con la tierra, con el trabajo de la piedra, con el barro y, a su vez, elige trabajar con diseños y técnicas de las comunidades originarias. También relata que los espacios elegidos para exponer sus obras se marginan de las instituciones formales y oficiales como museos o centros culturales. Él prefiere lugares independientes para mostrar y relatar lo que desea comunicar, donde pueda mostrar el proceso y hornear sus obras junto con el público presente. En general, las muestras tradicionales suelen contar con vitrinas con piezas terminadas, pero su interés es poder dar cuenta también del proceso.

Si bien sabe que estamos sumergidos en una época de mercantilización y producción en serie, elige la posibilidad de experimentar con los materiales y crear obras únicas. Él las llama “mis monstruos” y se siente feliz cuando vende una de sus

⁶ Comunidad Mapuche Urbana Pillan Manke en la ciudad de Olavarría.

obras. Si bien afirma que algunas no se venden porque son patrimonio de su familia, se alegra cuando alguien “pone el ojo” en su obra.

El encuentro siguiente fue en el taller de su casa, lugar en el que se filmó todo el proceso de cocción. El encuentro comenzó a las 18:00 h y finalizó a la 01:00 am. del día siguiente.

Delantal rojo, mira a la cámara y comienza el rodaje diciendo “para mí el patrimonio cultural de Olavarría es el punto de partida; es el disparador de toda mi obra escultórica” (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2021). Explica que es una historia que nace en el yacimiento, donde se identifican las arcillas, la materia prima local que luego es trasladada a su taller para así poder hacerle un proceso de molido en el mortero y tamizarla hasta lograr una pasta de arcilla. “Convierto el taller en un laboratorio” (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2021). No crea dos piezas iguales, porque no son los mismos los elementos que mezcla desde el inicio.

Otro de los mensajes que expresa frente a la cámara es el de reivindicar los conocimientos ancestrales, pero en su relación con la contemporaneidad. “La ancestralidad está presente en mi obra, pero el legado que dejó la huella tiene también mucho de nuestro tiempo” (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2021).

El momento siguiente tiene que ver con mostrar los materiales y hacernos ser parte del proceso. En una mesa tiene dispuestos cuencos con diferentes materiales que extrajo de los yacimientos. Muestra también otro recipiente con el material ya molido, tamizado y limpio, y luego la pasta como producto final con la que crea la obra. Este material tiene su correlato con los engobes, que son las pinturas con las que ornamenta cada una de sus piezas. Nos muestra frascos con engobes de color rojo, violeta oscuro y lila. Explica que a esos engobes naturales les agrega agua de tuna que actúa como mordiente que hace que el color se adhiera a la pieza.

Mientras él habla en su taller podemos observar una gran cantidad de piezas de diferentes tamaños. En general, son máscaras (Figura 4).



Figura 4. El artista en su taller con materiales de trabajo y piezas terminadas.

En el mismo taller tiene un espacio para la cocción y, mientras estamos compartiendo el momento, va colocando las piezas en el interior de un horno que tiene una estructura circular hecha de ladrillos. Ubica las obras dentro y explica que pueden colocarse una sobre otra, porque el engobe hace que no se peguen entre ellas. Una vez colocadas, va cerrando la estructura del horno con ladrillos. Se trata de un horno autoportante en el que solo basta con apoyar las aristas de los ladrillos y así se sostiene sin que haga falta el uso de morteros. “El horno se sustenta en sí mismo”, expresa. Entre ladrillo y ladrillo deja espacios a los que refiere como ventanas y desde donde podrá luego controlar la temperatura y colocar las brasas (Figura 5). En ese momento explica que la leña “es maravillosa” porque imprime diferentes veteados a las obras lo que hace que, si así pusieras dos piezas iguales, saldrían luego distintas.



Figura 5. Horno de ladrillos y piezas listas antes de hornear. Fotografía propia.

Al costado del horno prende el fuego. Las brasas son incorporadas por las ventanas de la estructura. Se da inicio al proceso de horneado que dura entre 3 y 4 horas. La primera etapa de horneado de la piedra se llama templado e implica en sus palabras “ir muy de a poco, dándole calor a las piezas hasta que llega a un punto en el que el horno está en su esplendor, con llamas rodeando las obras hasta llegar al punto rojo de incandescencia que es el punto de cocción exacto de la cerámica” (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2022). Cuando se llega a ese punto, las ventanas se cierran y solo resta esperar que las obras se enfríen. Sería el momento de reposo del fuego.

Se retiran y descubren recién al día siguiente en su estado final “hacia su inmortalidad”. Primero retira los ladrillos y toma cada una de las máscaras y las limpia con un pincel. Finalmente comparte con nosotros “los nuevos nacimientos”.

4. Discusión y conclusiones

Cuando se decidió trabajar con los dos casos desarrollados, resultó por demás interesante la posibilidad de inscribirlo en las particularidades de un partido con un paisaje y recursos como Olavarría con más de 100.000 habitantes. Su historia oficial se fue asentando sobre un imaginario en el que los inmigrantes fueron los protagonistas que pusieron en marcha un proyecto industrial minero reconocido internacionalmente. No obstante, antes de su llegada, el paisaje ya contaba con esos recursos. Lo que existía también con anterioridad eran pueblos y comunidades que establecían (y establecen) otro tipo de vínculos con la naturaleza y el territorio.

El tiempo como proceso se convirtió entonces en una dimensión insoslayable en este trabajo en la medida que se adhiere a la idea de que somos procesos en el tiempo. Es a través de la cultura que los seres humanos fuimos transformando nuestra manera de habitar el mundo, haciendo que lo que era en un tiempo, ya no lo sea en el presente. Y esto vale para todas las dimensiones que nos atraviesan como especie: trabajo, economía, arte, territorialidades, identidades, historia, cambios, aprendizajes, género,

sexualidad, entre muchísimas otras. Por ello, y por la velocidad con la que las prácticas y saberes cambian, se convirtió en una preocupación comprender todo aquello factible de perderse como, por ejemplo, aquellos conocimientos que están en la memoria de personas y que con su muerte podrían desaparecer para siempre. La salvaguarda de ese patrimonio, de esos elementos inmateriales, que insistimos, están “guardados” en las personas, son frágiles y su perdurabilidad y resignificación corren el riesgo de desaparecer si no se lleva a cabo un proceso de transmisión a generaciones futuras. Ahora bien, es sabido que cuando algo deja de ser social o significativamente interesante para los actores, sería discutible la necesidad de insistir con su salvaguarda. Por ello, se convierte en un factor determinante la existencia de un interés compartido por las comunidades o grupos actuales (o por las políticas culturales vigentes) para poner en marcha estrategias y proyectos de salvaguarda de dichos saberes y prácticas. Por otro lado, es igualmente cierto que los recursos naturales del paisaje son finitos. Y en este caso también dependen de los intereses y prácticas sociales que se inscriben en un sistema capitalista de producción y explotación.

Todos estos elementos configuran un escenario en permanente transformación en el que se insertan nuestros casos. Hay una historia (como puede haber otras tantas) en la que la identidad minera, reivindicando los antiguos oficios de los inmigrantes, fue delimitando una identidad local de la que se puede encontrar mucho escrito. No obstante, la existencia de artistas locales que, a través de la utilización de los descartes de las canteras, reivindican técnicas y conocimientos antiguos y establecen espacios para su enseñanza, se convirtieron en indicadores con un potencial para ser abordados. En primer lugar, porque no son espacios consolidados desde propuestas estatales, sino por intereses y recorridos individuales que se inscriben en procesos más amplios y colectivos. En segundo lugar, porque a través de ese interés personal, establecen la posibilidad de hacer perdurar en el tiempo elementos propios de un pasado que se resignifica a través de ellos. Por lo cual ese desafío, previamente mencionado, quedaría momentáneamente resuelto, ya que existen motivaciones que hacen posible su sustentabilidad en el tiempo, sobre todo porque los espacios de enseñanza están

habitados por personas con el mismo interés por aprender. Sigue siendo un bien significativo para ser revalorizado.

Ahora bien, el otro elemento central es el de la capacidad de resignificar a través del arte, el que, a su vez, puede entenderse como vehículo del patrimonio. Como escribe Freeland (2001), el arte tiene el poder de provocar y ampliar nuestra conciencia sobre el entorno y sobre nosotros mismos. En esta provocación es imposible no hablar de las memorias colectivas, de las narrativas e historias de vida, de la capacidad de comunicar, preservar conocimientos y, a la vez, de generar una continuidad con aquellos elementos que, en general, no revisten de importancia en el imaginario común, sino es por fuera de un sistema de producción económico. Los artistas reconocen primero el valor histórico de la materia prima, sobre ella proyectan ideas que concretan a través del trabajo, la imaginación y la creatividad, pero además le proyectan sensibilidades que hacen posible pensar en la docilidad de una piedra, en la conexión entre las durezas y las herramientas, en la inmortalidad de las piezas, en el poder del fuego de generar diferencias en obras idénticas y hasta de incorporar las historias de los antiguos y primeros hacedores.

Se observa la carga de sentidos que son solamente entendibles en el marco general en el que se inscriben, destacando la dimensión comunitaria del trabajo. Otra vez el tiempo. No es la obra terminada, que claramente también comunica. Aquí la importancia que ellos le otorgan a la posibilidad de dejar ver el proceso se convierte nuevamente en el disparador simbólico central que hace que podamos incorporar los diferentes pliegues y ambigüedades de los que hablaba Criado Boado y Barreiro (2013): pasado y presente, lo descartado y lo nuevo mediado por trabajo, por manualidad, por creatividad, atravesado de historias, memorias y lugares.

Referencias

- Bender, B. (2001). Landscape on-the-move. *Journal of Material Culture* 1(1), 75-89.
Criado-Boado, F. y Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 45, 5-8.

- Conforti, M. E, Lemiez, G., Giacomasso, M. V y Endere, M. L. (2020). Prácticas patrimoniales en el contexto de la celebración por el centenario del primer despacho de cemento en Argentina. *Revista Páginas* 12(30), 1-26.
- Criado Boado, F. (1991). Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24, 5-29.
- Curtoni, R. (2000). La percepción del paisaje y la reproducción de la identidad social en la región pampeana occidental (Argentina). En C. Gianotti García (Coord.), *Paisajes Culturales Sudamericanos: De las Prácticas Sociales a las Representaciones* (pp. 115- 126). Santiago de Compostela, España: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, IIT, USC.
- Endere, M. L. (2019). El patrimonio de Sierra Chica y su salvaguarda. En M. Mariano y M. E. Conforti (Eds.). *Inmigrantes italianos en las canteras de Sierra Chica. El abordaje interdisciplinario de los saberes, las memorias y la cultura material de un centro histórico de la producción minera del granito* (pp. 115-132). Olavarría, Argentina: Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN.
- Escobar, T. (2008). El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. Freeland, (2001). *But is it art? An introduction to art theory*, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp.16-33). Sevilla, España: Consejería de la Cultura, Junta de Andalucía.
- Haber, A. (2011). *La casa, las cosas, los dioses: arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- Hernández Llosas, M., Ñancuqueo, J., Castro, M. y Quinteros, R. (2010). Conocimientos compartidos para la re-significación del patrimonio arqueológico en Argentina. En I.C. Jofré (Eds.), *El regreso de los muertos y las promesas de oro* (pp. 31-68). Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor.
- INDEC (2010). Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas de la República Argentina. Argentina: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos.
- Mariano, C., Mariano, M., Conforti, M. E. y Endere, M. L. (2021). De todos y de nadie. *Reflexiones sobre el Patrimonio del centro Bonaerense* 37 (96), 56-85.
- Mordo, C. (2002). *La artesanía, un patrimonio olvidado*. Séptimo Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía. CIDAP.
- Municipalidad de Olavarría (2016). Libro de Olavarría. Subsecretaría de Comunicación y Dirección de Comunicación Institucional. Olavarría: Municipalidad de Olavarría.
- Paz, C. (2019). La inmigración italiana y la minería del granito en Sierra Chica Una etnografía de los aspectos culturales y tecnológicos de los oficios olvidados (1870-1930). En M. Mariano y M. E. Conforti (Eds.), *Inmigrantes italianos en las canteras de Sierra Chica. El abordaje interdisciplinario de los saberes, las memorias y la cultura material de un centro histórico de la producción minera del granito* (pp. 35-52I). Olavarría, Argentina: Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN.

- Prats, LL. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* 21, 17-35.
- Rotman, M. (2015). Procesos Patrimoniales: redefiniciones, dinámica y tensiones en la contemporaneidad. *Quehaceres* 2, 11-26.
- Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 12, 39-63.
- Tilley, C. (1994) *A Phenomenology of landscape. Places, paths and monuments*. Oxford, Inglaterra: Berg.
- UNESCO (2003). *La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia: UNESCO.