

Libros de Cátedra

Mantener los fuegos

Prácticas docentes de cerámica contemporánea

Mariel Andrea Tarela y María Florencia Melo
(coordinadoras)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MANTENER LOS FUEGOS

PRÁCTICAS DOCENTES DE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

Mariel Andrea Tarela
María Florencia Melo

(coordinadoras)

Facultad de Artes



Dedicamos este libro a nestrxs estudiantes del pasado, del presente y del futuro. Todos los esfuerzos están destinados a encender la chispa que permita mantener los fuegos de la pasión por nuestro hacer.

Agradecimientos

Queremos agradecer, en primer lugar, a todo el equipo de gestión de los Proyectos PIBA, en cuyo marco pudo surgir este libro.

A la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, por sostener en el tiempo la colección Libros de Cátedra, y darnos así la oportunidad de difundir nuestro trabajo más allá de las paredes del taller.

A Paula Alonso, Luana Cabra, Gabriela Campillay, Facundo Cardozo, Gastón Cortés, Andrea Lallana, Salvador Rafael López García, Fanny Paola Ronán, Bruno Schuch, y Valeria Thomas Temporelli por autorizarnos a presentar sus producciones.

A Julieta Bilbao, Gabriela Campillay, Gastón Cortés, Catalina Hansen, María Susana Conconi, Franco Cerana y Andrea Lallana por facilitarnos las fotos.

A los alfareros de Casira que nos abrieron las puertas de sus casas y compartieron su trabajo.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	7
<i>Mariel Tarela</i>	
Capítulo 1	
Meterse en el barro: actualidad y transmisión de un hacer ancestral.....	11
<i>Mariel Tarela</i>	
Capítulo 2	
Proyectos Personales: ¡imaginación, transpiración... y organización!	24
<i>Florencia Melo</i>	
Capítulo 3	
El paisaje como materia.....	39
<i>Aluminé Fernandez Rodríguez</i>	
Capítulo 4	
¿Cómo se aprende a volver olla un pedazo de montaña?.....	64
<i>Agustina Paltrinieri</i>	
Capítulo 5	
Hacer cuerpo: prácticas corporales en el proceso cerámico.....	84
<i>Agustín Ferrer</i>	
Capítulo 6	
La memoria de los objetos.....	98
<i>Celina Torres Molina</i>	
Capítulo 7	
Piel de barro	113
<i>Magalí Dotta</i>	
Capítulo 8	
Latidos del barro: derivas de una estética mineral	120
<i>Florencia Serra</i>	

Capítulo 9

Del taller a la fotocopiadora, al blog, a las redes, a la web, al AulasWeb... ¿Cómo hacer accesible una práctica de taller, en formato digital y en modalidad de enseñanza virtual? 139
Rocío Bernatene

Capítulo 10

Reflexiones finales 144

Mariel Tarela

Bibliografía 147

Los autores 149

Introducción

Mariel Tarela

Mantener los fuegos es una de las producciones de nuestro equipo de trabajo del Programa de Investigación B bianual en Artes (PIBA) de la Facultad de Artes.

Comenzaremos por presentar los propósitos de este libro, las particularidades de su devenir y las motivaciones de las y los autores que se encargaron de desarrollarlo.

Mantener los fuegos surge como idea-problema en el contexto de una pandemia,

Desde 2008, como docentes de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, formamos egresadxs que serán profesorxs y licenciadxs en otras artes y no en cerámica. Atravesados por dos años completos de aislamiento, a comienzos de la segunda década del siglo XXI, debimos revisar la adecuación de las herramientas de transmisión/ apropiación de conocimientos de la especificidad de nuestro hacer. Poner en palabras, para nosotrxs mismxs, como equipo docente, qué era eso que transmitíamos a lxs estudiantes en el pasado cercano, en tiempos en que la presencialidad del taller se descontaba como una obviedad.

¿Cuáles eran las fortalezas de ese modelo pedagógico –en revisión crítica permanente– que veníamos desarrollando, en tantos años de presencialidad? ¿Lograríamos transmitir a distancia una disciplina tan ligada a la materialidad y al contacto?

Un desafío.

Las autoras y el autor de *Mantener los fuegos* integran del equipo de investigación del Proyecto Piba: *Prácticas artísticas contemporáneas de Argentina y Latinoamérica que incluyen cerámica*. Forman parte –o lo han hecho en el pasado– del cuerpo docente de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica FDA de la UNLP.

Al interior de esta clasificación, un subgrupo está constituido por quienes han sido estudiantes de nuestra asignatura. Devenidos ceramistas, a partir del encuentro apasionado con la arcilla y el fuego, y más tarde docentes de nuestra cátedra.

¿Y por qué un equipo de investigación en *prácticas artísticas* que incluyen cerámica en nuestro país y en Latinoamérica se aboca a la tarea de relevar las *prácticas docentes* del hacer cerámico? ¿Cuáles son las herramientas indispensables para un docente de cerámica en la actualidad? ¿De qué modos se retroalimentan las producciones contemporáneas con otros enfoques didácticopedagógicos en la formación artística?

Frente a la creciente visibilidad de las prácticas que involucran cerámica en la actualidad, encontramos necesario relevar el desarrollo de la especificidad cerámica en un territorio contemporáneo lo suficientemente flexible y articulado para situarse y accionar en beneficio del presente, dado que los modos de enseñar y de aprender no son ajenos a los procesos de transformación en la práctica artística de la cerámica. Y propician corrimientos en los proyectos curriculares de las instituciones formadoras de artistas en general y de ceramistas en particular.

A través del registro escrito de nuestros modos de trabajo de hace más de 15 años desde la CTCC –sumados entre ellos los dos años de pandemia– queremos aportar a la sustentabilidad y continuidad de un modelo de enseñanza casi único en sus comienzos y aún poco común en la actualidad de nuestra disciplina, que consideramos muy valioso.

¿En qué sitios y qué cosas se aprenden de la cerámica? ¿Quiénes enseñan y quiénes aprenden? ¿Por qué y para qué se enseña y se aprende cerámica? Y aún más profundamente, se puede seguir sustentando en la actualidad este esquema binario de enseñar - aprender o dialogamos con Ranciére en sus postulados del maestro ignorante (Ranciére, 2002)

Hagamos por un momento el ejercicio de releer estas preguntas, pensando en posibles respuestas, a partir de lo sucedido durante la Pandemia Covid 19: otra gran discontinuidad a partir de la cual el universo de lo que conocíamos debió reconfigurarse. ¿Por qué, entonces, cuando todo se volvió virtual y ante el creciente avance de la inteligencia artificial, resulta insoslayable seguir formando profesorxs de cerámica? ¿Cuáles son los modos de transmisión específicos de esta disciplina y como están atravesados por los procesos de transformación en la práctica artística de la cerámica? ¿Qué tipos de corrimientos requieren los proyectos curriculares de las instituciones formadoras de artistas en general y de ceramistas en particular para potenciar prácticas docentes situadas? ¿Cuáles serán entonces los contenidos a transmitir a las generaciones futuras de ceramistas? ¿Seguirá siendo el dominio del oficio lo que brinda libertad a los estudiantes para poder comunicar fehacientemente sus ideas, emociones, y visiones de los territorios del futuro que les toca habitar? ¿Qué metodologías serán las más adecuadas para promover la rigurosidad en el trabajo y en la investigación?

La misión de este libro, así como nuestra tarea en tanto productores, docentes e investigadores en cerámica, es deconstruir lo que *el sentido común* dice que la cerámica es. Movilizar, con nuestro aporte, hacia una redefinición de la estética nuevamente competente en lo que atañe al registro de lo sensible en toda su potencial amplitud.

En cada uno de sus capítulos, los autores presentan sus problematizaciones en torno a estas preguntas iniciales. Dan cuenta del alto grado de creatividad que prácticas docentes de este tipo en sí mismas conllevan.

En el capítulo 1, *Meterse en el barro: actualidad y transmisión de un hacer ancestral*, acercamos al lector una breve contextualización de los modos de transmisión del hacer cerámico focalizada en el ámbito institucional en nuestro contexto nacional, que deja a la luz las tensiones y contrastes que históricamente se han dado y aún perviven al interior de las prácticas de formación de productorxs, docentes e investigadorxs en Artes y particularmente en Cerámica. Para

saber cuáles prácticas docentes se identifican con la cerámica contemporánea es necesario poder distinguirlas de otras más tradicionales también presentes en la actualidad.

En el capítulo 2, *Proyectos Personales: ¡imaginación, transpiración...y organización!*, Florencia Melo nos introduce en la organización del trabajo proyectual. Nos conduce a través de preguntas significativas para el desarrollo de cada proyecto: ¿Cómo pasamos de la idea a la acción? ¿Cómo vamos de algo que flota en nuestra imaginación a una propuesta tangible? ¿Cómo podemos contar lo que queremos hacer para entusiasmar a otrxs? ¿Cómo mantenemos esa llama encendida desde la primera idea hasta que logramos concretarla en una (o varias) obras? ¿Cuánto de imaginación y cuánto de transpiración? Mucho se ha hablado de lxs artistas, sus ideas, sus musas inspiradoras. Pero, como en cualquier actividad, también los procesos creativos pueden (y deberían) ser sistematizados. Cuantas más variables de lo que vayamos a emprender tengamos visualizadas y previstas, más coherente, más sólido y más potente será el resultado que obtendremos.

En el capítulo 3, *El paisaje como materia*, Aluminé Fernández Rodríguez indaga acerca de la posibilidad de hacer cerámica con lo que el paisaje nos ofrece. Convoca a afinar los sentidos para reconocer los materiales disponibles para la producción cerámica, que se encuentran en entornos naturales; empezar a conocer las características que nos permiten identificar un material arcilloso en estado húmedo o seco en distintos ambientes geológicos; preparar la recolección responsable del material, su limpieza y amasado; utilizar los antiplásticos inorgánicos a nuestro alcance para optimizar la composición de pastas; y hacer un recorrido por obras de artistas visuales que producen con materiales recolectados.

En el capítulo 4, *¿Cómo se aprende a volver olla un pedazo de montaña?*, Agustina Paltrinieri nos confronta con la fuerza de las imágenes de un pueblo ceramista en 2021. En su ensayo fotográfico sobre Casira, pueblo alfarero de la Puna jujeña, flota todo el tiempo esta pregunta. Registra prácticas cerámicas situadas en la altiplanicie, sobre la frontera entre Argentina y Bolivia. Propone un breve recorrido por algunas de estas imágenes, una selección con la que construir otro relato para mantener el fuego ardiendo.

En el capítulo 5, *Hacer cuerpo: prácticas corporales en el proceso cerámico*, Agustín Ferrer investiga ¿qué papel juega el cuerpo en el hacer cerámico? ¿Cómo involucramos nuestro cuerpo en las prácticas cerámicas contemporáneas y cómo estas prácticas afectan nuestros cuerpos? Amasamos la arcilla, la modelamos, la decoramos, armamos hornos, encendemos el fuego y permanecemos junto a él para mantenerlo vivo y hacerlo crecer, nos quemamos, nos curamos y volvemos a empezar. En el hacer cerámico nuestro cuerpo es, entre otras cosas, una herramienta que nos ayuda a darle forma a nuestros proyectos. A través de él el material muta de la no forma a lo concreto. Dialogando con el cuerpo y aprendiendo uno del otro, el barro es extraído del suelo hacia nuestras manos para transformarse en cerámica y transformarnos a nosotros mismos en el proceso. Este capítulo indagará el entretejido del proceso cerámico que involucra al cuerpo físicamente, buscando maneras de llevar a cabo estas etapas del proceso de manera cuidada para nuestros cuerpos.

En el capítulo 6, *La memoria de los objetos*, Celina Torres Molina apela a la memoria de la arcilla y de los materiales que entran en combinación con ella. Investiga la resignificación de objetos para la construcción de obra ¿cómo resignificamos las chapitas, las maderas, todos los objetos que encontramos en la calle, también en nuestros viajes, los objetos que nos regalan, que nos “juntan”, para construir una obra cerámica? ¿Desde cuándo los y las ceramistas incorporamos objetos en nuestras piezas? ¿Qué elementos simbólicos y que implicancias tiene la construcción de obra a partir de objetos cotidianos encontrados? ¿Cuál es el valor de lo que nos rodea, de lo que atesoramos, lo que guardamos, lo que perdemos y lo que encontramos? ¿Cuánto tienen de biográficos los objetos que seleccionamos? En este capítulo se presentan ceramistas que incorporan otros elementos a su obra cerámica.

En el capítulo 7, *Piel de barro*, Magalí Dota nos presenta el engobe: arcilla coloreada. Una de las primeras formas de dar color y generar relatos visuales en las piezas, típica de las cerámicas ancestrales de América. Nos invita a descubrir este material multifacético, ya que posee diversas formas de aplicación, distintas técnicas gráficas, calidades de superficies y una amplia paleta de colores. Un recorrido por diversas técnicas, mostrando a través de diferentes artistas un modo de contar y de generar una imagen con un mismo material. El engobe como medio para experimentar.

En el capítulo 8, *Latidos del barro: derivas de una estética mineral*, Florencia Serra centra su análisis en un cuerpo de obras, instalaciones y performances producidas en el marco de trabajos finales de tesis de grado de la orientación cerámica de la carrera de Artes Plásticas (FDA- UNLP) con el propósito de identificar las categorías de análisis del arte contemporáneo que se tornan presentes en dichas producciones, ¿de qué manera vibran en la práctica cerámica? ¿Cuáles son sus latencias? ¿Qué derivas presentan? ¿Qué rasgos comparten? Desde ese entramado acompañarnos a recorrer el escenario actual delineado por la práctica cerámica local.

En el capítulo 9, *Del taller a la fotocopiadora, al blog, a las redes, a la web, al AulasWeb...*, Rocío Bernatene revisa el proceso de cambio y adaptación al uso de la tecnología como recurso didáctico a través de la historia de la cátedra, que comienza en 2008 y se acelera hacia 2019, hasta incorporarse de manera forzada a partir del contexto de pandemia en 2020 y 2021. Frente a este desafío de adaptación, intenta responder a la incansable pregunta: ¿Cómo hacer accesible una práctica de taller en formato digital /en modalidad de enseñanza virtual?

En el capítulo 10, *Reflexiones*, retomamos el eje central de este libro. El propósito es aportar a la comprensión del arte cerámico como hacer fundante. Buscamos entender su singularidad. Indagamos también en su concepción ético-estética. Este enfoque pone en acto el reconocimiento de la diversidad sensible. Afirma además el respeto y la valoración paritaria entre los distintos haceres humanos.

Referencias

Rancière J. (2002) *El Maestro Ignorante*. Barcelona: Editorial Alertes.

CAPÍTULO 1

Meterse en el barro: actualidad y transmisión de un hacer ancestral

Mariel Tarela

Ser un maestro es mi más grande obra de arte

Beuys en Brügge, DIE MYSTERIEN FINDEN IM HAUPTBANOF STATT

¿Qué asociaciones moviliza meterse en el barro? ¿Es bueno o es malo?

Desde que empezamos a caminar por nuestra cuenta, y a tomar paulatinamente cierta autonomía, seguramente hemos recibido la recomendación –más o menos vehemente– de *¡no te metas en el barro!*

Con independencia del legado de Piaget y los más brillantes pedagogos sobre la importancia de la experimentación sensorial desde la edad temprana, a la hora llegaba el consabido: *¡no te ensucies!*

Seguramente habrá entre las y los lectores este libro, quienes puedan recordar el cúmulo de sensaciones generado por traspasar ese límite –el valor de desobedecer tiene su propia potencia– y enchastrarse con ganas.

No está bien visto ni meterse *en el barro*, ni *con el barro*. Esto se evidencia cuando empezamos a indagar acerca de aquello que se ha venido transmitiendo de la Cerámica. En instituciones académicas, entre los contenidos que componen la formación de Historia del Arte que se imparte tanto a futuros historiadores como a futuros artistas, son escasas las inclusiones relacionadas a los desarrollos cerámicos, aún en nuestros días. Lamentablemente esta carencia no se agota en nuestro entorno local, regional o nacional, sino que se extiende a nivel global, al menos en lo que respecta a las culturas occidentales.

Nos interesa señalar, que no se trata ni de un desconocimiento, ni de un descuido.

Larry Shiner plantea en *La invención del Arte* (2010), que desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII el concepto de arte, entendido como *ars* o *techné*, se extendía a cualquier habilidad humana a través de cuya producción se crea una realidad que antes no existía. Dentro de este pensamiento, lo opuesto al arte no era la artesanía sino la naturaleza. Agrega, además, que según Marta Nussbaum (en Shiner, 2010) la poesía, el arte visual y la música cumplían en la antigüedad una función ética, tanto por su forma como por su contenido.

El pensamiento ilustrado y el pensamiento romántico crean el sistema de las bellas artes, que se transforma en el obstáculo más grande para la concreción de un pensamiento respetuoso con

la diversidad sensible. La sensibilidad es algo asentado en el cuerpo material, que va tomando formas histórico-culturales situadas (Shiner, 2010).

El programa ideológico instaurado en la Modernidad, intentó dividir todo lo existente de una vez –o mejor en varios embates sucesivos– y para siempre. El proyecto formulado por los filósofos del Iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos, regulados todos ellos por lógicas propias.

A partir de la Modernidad, el mundo del arte ha desplegado un continuo debate por la equivalencia de los sentidos donde la visión siempre ha querido ser la protagonista de la obra, maldiciendo de alguna manera todos aquellos haceres que por su propia manualidad han sido relegados producto de estar en contacto más directo con el cuerpo humano, con lo popular o con el concepto de utilidad. Aquello que se englobaba dentro de la noción de *ars* o *techné* se fragmentó entonces en arte o artesanía. Ligadas tradicionalmente al segundo término, las producciones cerámicas han sido subestimadas y la circulación de conocimientos acerca de las mismas reducida a la transmisión de recetas y secretos. Surgieron entonces las divisiones entre artista y artesano. Como consecuencia, la disciplina cerámica, orientada a producir objetos funcionales —útiles—, comenzará a ser clasificada como artesanía o arte aplicada. Lejos, muy lejos de las *Bellas Artes*. Pero no todo estaba perdido.

Cerámica y arte contemporáneo

La contemporaneidad en el arte no comienza con una datación precisa. No existe un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de *un nuevo estilo*, como si el arte contemporáneo fuese susceptible a cualquiera de estas reducciones. Su inicio no se funda en un manifiesto, ni fue decretado por un crítico, un artista o un historiador. Puede describirse mejor, como muchas emergencias, con señales dispersas que nos remiten a un nuevo estado del arte. Momentos en los que se planteó una reconfiguración del mundo, en los que se produjo un quiebre y una consiguiente discontinuidad. Entre ellos, podemos mencionar el fin de la Segunda Guerra Mundial, considerada como el gran quiebre a partir del cual el ser humano deviene el primer ser vivo capaz de atentar contra la supervivencia de su especie. También podemos señalar la serie de manifestaciones iniciadas en la década del 1960 por grupos de estudiantes contrarios a la sociedad de consumo, al capitalismo, al imperialismo y al autoritarismo reinantes que condujeron al mayo francés en 1968; y luego, ya en los años 70, encontraremos sucesos como la etapa final de la guerra de Vietnam, los movimientos pacifistas, las guerras de liberación y los terrorismos de estado y la emergencia de un orden poscolonial. O la transformación de lo internacional en global, reconociendo dentro de lo geopolítico el peso del fin de la Guerra Fría, la caída del muro de Berlín en 1989, las posdictaduras; y, en el plano de lo cultural, el uso de Internet más allá de los fines militares.

Para datar el comienzo de lo contemporáneo imaginamos la metáfora de una tela seca que se va humedeciendo, cada uno de los procesos y hechos que fuimos enumerando constituyó una gota, o varias. Pero ¿cómo establecer el momento preciso en que, a ciencia cierta, está

empapada o en nuestro caso particular embarrada? Un régimen de historicidad se instala lentamente y dura mucho tiempo (Hartog 2007, p. 132)

Todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; pensar no es sino un modo más de tratar con el mundo, con las cosas, con nosotros. Desde una concepción contemporánea, la cerámica –como otras tantas manifestaciones humanas que habían sido soslayadas en la Modernidad– va a ser valorizada desde otras clasificaciones. Un hacer tan ancestral como vivo representa una variable para la problematización del sistema del arte instaurado por el pensamiento ilustrado, toda vez que en gran medida muchos postulados suyos siguen aún vigentes y naturalizados para el sentido común. Es así que artistas de todas las disciplinas se sienten convocados por el placer de experimentar con la materia y el fuego, en la percepción de su valor poético, su alcance simbólico, y por las posibilidades performativas no-discursivas y experienciales del arte cerámico.

Cerámica y prácticas docentes

Los modos de transmitir un hacer milenario han ido *modelando* la idea que las sociedades fueron teniendo de la cerámica. Los materiales y su manipulación son portadores de cargas significantes al servicio de prácticas culturales y necesidades sociales, políticas y económicas.

La creciente formación superior de los ceramistas desde aproximadamente la década de 1950 comenzó a distender el férreo modelo del maestro y los discípulos, habilitando ciertos comportamientos no ortodoxos que favorecieron y promovieron las relaciones transversales con otras prácticas artísticas.

¿En qué sitios y qué cosas se aprenden de la cerámica? ¿Quiénes *enseñan* y quiénes *aprenden*? ¿Por qué y para qué se enseña y se aprende cerámica? Y aún más profundamente, ¿se puede seguir sustentando en la actualidad este esquema binario de enseñar - aprender o dialogamos con Rancière en sus postulados del *maestro ignorante* (Rancière, 2002)?

Hagamos por un momento el ejercicio de releer estas preguntas, pensando en posibles respuestas, a partir de lo sucedido durante la Pandemia Covid 19: una gran discontinuidad a partir de la cual el universo de lo que conocíamos debió reconfigurarse. ¿Por qué, entonces, cuando todo se volvió virtual –hoy más que nunca ante el creciente avance de la inteligencia artificial –resulta insoslayable seguir formando profesorxs de cerámica? ¿Cuáles son los modos de transmisión específicos de esta disciplina y cómo están atravesados por los procesos de transformación en la práctica artística de la cerámica? ¿Qué tipos de corrimientos requieren los proyectos curriculares de las instituciones formadoras de artistas en general y de ceramistas en particular para potenciar prácticas docentes situadas?

Para poder establecer las características de las prácticas docentes en cerámica contemporánea, necesitamos establecer ciertas diferencias con las estrategias pedagógicas y los métodos didácticos de la práctica docente en cerámica. Los registros de una didáctica específica de la cerámica, que indague más allá del aprendizaje por imitación y la trasmisión de recetas, tanto en nuestro entorno como a nivel global, son escasos.

Un panorama del desarrollo de la enseñanza de la Cerámica Artística en el ámbito institucional nacional –que no pretende ser exhaustivo– acercará a nuestros lectores a las tensiones y contrastes que históricamente se han dado y aún perviven al interior de las prácticas de formación de productorxs, docentes e investigadorxs en Artes y particularmente en Cerámica.

En Argentina la formación cerámica a nivel institucional comienza en 1917 con la instalación del Taller de Cerámica en la Escuela Técnica N° 1, Otto Krause.

De especial relevancia para el desarrollo de la disciplina cerámica en nuestro país, ha sido la actuación del ceramista español Fernando Arranz. No solo por el aporte de su obra artística sino, fundamentalmente, por su desempeño como gestor de la mayor parte de las instituciones formadoras de ceramistas que aún hoy perduran en nuestro país.

En 1932 el Ministerio de Educación y Justicia de la Nación le encomendó la creación de una escuela de cerámica, la que finalmente se inauguró en 1940 como Escuela Nacional Industrial de Cerámica (Decreto N° 59539 del 9 de abril de 1940) junto al domicilio de Arranz en el número 45 de la calle Bulnes, en la ciudad de Buenos Aires (Díaz Pardo, 1964, p. 18). A ella consagró sus principales esfuerzos como director, desde ese momento hasta su fallecimiento en 1967, cuando aún residía en aquel domicilio. La Escuela tuvo desde sus comienzos un objetivo claramente técnico: formar ceramistas desde el oficio, técnicos en decoración que, una vez egresados, pudieran realizar una producción cerámica de carácter industrial (Villaverde, 2014, p. 18).

En 1933, por encomienda del gobernador provincial, fundó una escuela de cerámica en la Ciudad de Córdoba. Por resolución provincial, desde el mes de mayo de 1968, ese establecimiento educativo lleva su nombre.

En 1941 creó en la ciudad de Mendoza un Taller de Cerámica para la Universidad Nacional de Cuyo y, un año después, en 1942, creó una Escuela de Cerámica dentro de la Universidad Nacional de Tucumán (Díaz Pardo, 1964, p. 19). A estos emprendimientos le siguieron otros de similar carácter: la implementación de la Escuela de Cerámica de Balcarce en 1943, que luego fue trasladada a Mar del Plata.

En 1946 funda el Taller de Cerámica en la por entonces denominada Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que es actualmente nuestro taller en la Facultad de Artes, UNLP. También difundió sus conocimientos a partir de la tarea docente en la ciudad de Chilecito, en la provincia de La Rioja, y en la ciudad de San Salvador de Jujuy, en la provincia de Jujuy (1943), así como colaboró por entonces con la instalación de la Escuela de Cerámica de Santiago del Estero y la Escuela de Cerámica de Catamarca.

El método didáctico que en todas las escuelas creadas por Arranz se aplicó estaba signado por la consigna de enseñar trabajando: se trataba de escuelas-taller en las que se aprendía dibujo, decoración, escultura, alfarería, moldería, historia de la cerámica y química aplicada. La relevancia de su tarea se refrenda en un hecho significativo: la mayor parte de las instituciones de nuestro país destinadas a la formación de ceramistas llevan el nombre de Fernando Arranz, con la curiosa excepción de la Escuela de Cerámica N° 1 de Buenos Aires —institución de orden municipal que funciona en el solar histórico donde el maestro vivió y abrió en 1940 la Escuela Nacional Industrial de Cerámica.

Las instituciones educativas fundadas por Arranz contaron con equipamiento moderno y tuvieron la impronta de una marcada formación técnica combinada con una estética que, podría decirse, abrevaba tanto en la cerámica tradicional española como en el modernismo.

El proyecto de Arranz arraigado en las tradiciones españolas incluía, desde los comienzos, la creación de una manufactura nacional. Un importante aporte de estos establecimientos —de los que egresaban profesionales con títulos habilitantes oficiales, capaces de incorporarse en la floreciente industria cerámica nacional— fue la circulación y visibilidad que dieron a la cerámica, entre otras acciones, a través de las numerosas muestras de sus diversos tipos de producción —utilitaria, decorativa y escultórica—, los que eran puestos a consideración de un público que no solo podía contemplarlos sino asimismo adquirirlos o encomendarlos. A través de la formación de personal idóneo, Arranz buscó contribuir a la creación, sostenimiento técnico y asesoramiento artístico de una gran manufactura nacional así como de manufacturas regionales, promoviendo, apoyando o aun implementando acciones tendientes a la ansiada creación de museos especializados en las Artes del Fuego (Romero, 1997, p. 3).

A partir de allí, la enseñanza de la cerámica en nuestro medio se ha basado en la transmisión reiterada de pautas técnicas para el logro de cierto modelo de excelencia. Dicho modelo fue naturalizado en las escuelas de la especificidad a través de determinadas prácticas y esquemas experimentales sujetos a las mencionadas pautas de calidad de lo producido.

Cerámica en la UNLP

Examinamos más detenidamente el desarrollo de la docencia en cerámica en la UNLP, ya que es la casa de altos estudios que nos aloja.

Como ya hemos mencionado, Fernando Arranz fundó el taller de cerámica en 1946 y un año más tarde, en 1947 se incorporó al cuerpo docente de la Escuela Superior de Bellas Artes. La ESBA formuló un nuevo plan de estudios que entró en vigor en 1949 e incorporó a la enseñanza superior nuevas cátedras vinculadas con las artes del fuego.

Arranz se desempeñó como profesor titular de Cerámica y Esmalte, entre 1949 y 1966, y, desde 1956 a 1966, estuvo a cargo de la cátedra de Esmalte y Artes del Fuego. Se producían también vitrales y mosaicos a cargo del Profesor Ricardo Sánchez.

La creación de los nuevos talleres estimuló una renovada concepción acerca de las artes aplicadas. Se enfocaban principalmente en la producción de objetos utilitarios y decorativos, y tenían una orientación más bien tradicional en cuanto a las técnicas y los materiales empleados. Hubo gran convocatoria de alumnos y el profesor Arranz tuvo el propósito de difundir e institucionalizar a nivel artístico e industrial la cerámica.

La metodología propuesta por el profesor español consistía en realizar piezas acordes al uso cotidiano, atentas a la forma y a la técnica, que propiciaran la valoración artística de la disciplina. Especialmente interesante resulta señalar que, en clase, Arranz producía junto con los estudiantes piezas en arcilla, explicaba las formulaciones de los esmaltes y otros aspectos de la tecnología cerámica. La

calidad de la producción era señal de respeto por el estudiante y por el cliente que iba a adquirir ese objeto. Las clases abarcaban alfarería en torno, decoración, modelado y moldería. Los estudiantes no tenían acceso al uso de los hornos, que estaba a cargo del maestro Ramón Peralta.

Entre los discípulos más destacados de Arranz en América se encuentran Lucio Fontán, Antonio Madero, Alicia Sagardía, Teodolina García Cabo, María Elena Colmeiro, Tove Johansen, María Bruni y Laura San Martín. (Sánchez Pórvido, 2018)



Fernando Arranz (1954) Mural en el taller de Cerámica FDA UNLP. Foto: Mariel Tarela.

En 1974, la ESBA pasó a ser la *Facultad de Bellas Artes* de la UNLP, otorgando títulos universitarios de licenciatura y profesorado en Artes Plásticas, con diversas orientaciones, entre ellas Cerámica.

Durante la dictadura cívico - militar, el llamado *Proceso de Reorganización Nacional*, la UNLP estuvo bajo la conducción del rector Guillermo G. Gallo. Siguiendo la normativa del Secretario de Educación de la nación, el contraalmirante Carranza, hacia noviembre de 1976, el rector Gallo cerró la inscripción de las siguientes carreras de la UNLP: Cinematografía, Canto, Violoncello, Piano, Violín, Guitarra y Pintura Mural. Un ejemplo claro del desconocimiento del potencial de la disciplina y sus practicantes fue que la carrera de cerámica parecería suficientemente *inofensiva* como para continuar dictándose.

El tiempo transcurrió y los planes de estudio se fueron modificando, pero siguieron manteniendo el foco en la exigencia técnica de la disciplina y los aspectos del oficio, más que en sus implicancias artísticas y semánticas. Como ejemplo, basta mencionar el primer punto del programa (correspondiente al plan de estudios de 1986) del primer año del profesorado y de la licenciatura en Artes Plásticas con orientación en cerámica: *construcción de un cilindro de paredes gruesas para grabar*.

En 1998 se llevó a cabo una nueva modificación en los planes de estudio. Para estos tiempos las materias complementarias funcionaban al interior de las cátedras de cada especialidad, eran de duración anual y de dos niveles: complementaria I y complementaria II.

Tanto para estudiantes como para docentes de la carrera de Cerámica, resultaba llamativo observar las producciones de lxs estudiantes de *las complementarias*, ya que deslumbraban por el alto grado de libertad y las respuestas no estereotipadas a las problemáticas propias de la disciplina.

Prácticas docentes en cerámica contemporánea

Finalmente, en 2008 se produjo una transformación más profunda de los planes de estudio de todas las carreras con el objetivo de formar egresadxs críticxs, capaces de desempeñarse como docentes, investigadorxs y productorxs de artes en los cambiantes contextos situados de la contemporaneidad. En ese marco se escindieron las orientaciones complementarias de los talleres básicos como cátedras autónomas. Así, bajo la conducción de la Lic. Verónica Dillon, se creó nuestra Cátedra Taller Complementario de Cerámica.

La propuesta pedagógica incluyó desde sus inicios, que lxs estudiantes desarrollaran un proyecto personal que fuese *complementario* a la orientación básica que habían elegido. Es decir, que nuestro objetivo general es brindar los elementos necesarios para que artistas, docentes e investigadores en formación puedan apropiarse de las particularidades del hacer cerámico a fin de articularlas con sus modos propios de representación y discursos.

Las actividades académicas, sometidas a constante revisión crítica por parte del equipo docente, se fueron ordenando durante los años de existencia de nuestra cátedra hasta conformar cuatro núcleos insoslayables:

- presentación de un panorama de producciones cerámicas de todos los tiempos.
- visita a la colección arqueológica del Museo de La Plata
- participación en una jornada colectiva de quemas a cielo abierto
- desarrollo de un proyecto personal individual

Estas actividades persiguen los siguientes objetivos específicos:

- que lxs estudiantes conozcan obras y prácticas cerámicas.
- que comprendan la continuidad material con la que van a trabajar –la arcilla y el fuego están presentes desde tiempos ancestrales, pasando por la actualidad y, presumiblemente, por miles de años en el futuro– y la carga simbólica que esto implica.
- qué tengan un acercamiento sensible al proceso cerámico, y al protagonismo del fuego en la transformación.
- que perciban tanto sus fortalezas como sus áreas vulnerables en relación con la materialidad y la tecnología cerámica, en función de las cuales planificarán y llevarán a cabo sus proyectos personales.

Richard Sennet, se pregunta en *El Artesano* (2009) ¿qué nos enseña de nosotros mismos producir cosas concretas?, a lo que responde que solo podremos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas. Por eso se ocupa de la comprensión de la técnica como asunto cultural y no como reiteración irreflexiva de los procedimientos de un oficio.

Cada uno de los núcleos de actividades permite a estudiantes y docentes acceder a diversos niveles de conocimientos: de los materiales, de los funcionamientos, de los procesos y de las personas. Esta posibilidad de entretejer vínculos de afecto con lo que nos rodea es propia del hacer cerámico y resulta crucial para abordar nuestra propuesta pedagógica.

¿Pero, cuáles son las estrategias de formación docente para trabajar con modalidad proyectual y en una disciplina específica? ¿Cómo es la práctica docente en la CTCC? ¿Cómo accionamos para que este modelo que consideramos valioso se sostenga en el tiempo y mejore en el futuro?

Una de las cuestiones más notorias del trabajo en nuestra asignatura es su volumen: es mucho. Es arduo. Somos extremadamente exigentes con los requerimientos que hacemos a lxs estudiantes. El Taller Complementario de Cerámica es una materia optativa, es decir, por los motivos antes mencionados, podrían no elegirnos. Eso no ocurre. Tenemos todos los cuatrimestres matrículas tan elevadas que hemos tenido que poner un límite de inscriptxs, ya que el espacio físico del taller se colma. ¿Cómo se explica?

El aislamiento obligatorio constituyó sin dudas una crisis de la que era necesario salir. Estar *adentro*, significó revisar para adentro. ¿Qué era eso que verdaderamente estábamos enseñando? ¿De qué modos podíamos continuar?

Varias fueron las conclusiones, muchas aún siguen desarrollándose, toda vez que volvemos a retomar actividades que habíamos tenido que suspender.

La primera, y tal vez más obvia, es el marcado interés de lxs estudiantes por desarrollar un proyecto propio. Desde la perspectiva docente, acompañar desarrollos de esta índole implica un desafío y mucho trabajo. Requiere de gran organización, sobre todo con el elevado número de estudiantes que cursan la materia cada cuatrimestre. Es necesario que el docente sepa escuchar críticamente lo que lxs estudiantes expresan e indagar justo allí donde el discurso no es coherente, dónde algo se naturaliza o se da por sentado. Preguntar, escuchar, repreguntar, aprender. Suponemos que al estudiante le interesa la temática y el tipo de planteo que viene a presentar. Es imprescindible que al docente también le interese, que agudice sus recursos para encontrar un punto de contacto propio con esa temática, y a partir de allí puedan sugerir referentes y estrategias de abordaje. En ese momento se va sustanciando un contrato pedagógico, y ambas partes se van comprometiendo con los pasos a seguir para concretar el proyecto. Va de suyo que este es un proceso en el que se van construyendo muchos niveles de vínculos. La cerámica está muy relacionada con la cercanía y el afecto.



Clase in situ en el Museo de La Plata. Foto: Catalina Hansen.

Un momento *inolvidable* del paso por la cursada de Cerámica Complementaria es, sin dudas el contacto con el fuego, que se da en la Jornada de quemas a cielo abierto.



Florencia Melo (2022). Ilustración: Elementos Personales Para Una Jornada De Quemas A Cielo Abierto.

En dichas jornadas, que desde nuestra propuesta didáctica constituyen un trabajo colectivo (por oposición a los proyectos personales que, salvo excepciones, se llevan a cabo de manera individual) se incorporan gran cantidad de saberes. Por una parte, se hacen evidentes los procesos de transformación material, allí, frente a los ojos de todxs. Al mismo tiempo, se genera una verdadera comunidad alrededor del fuego. Todxs cuidan a todxs, se trabaja ordenadamente y con un objetivo común, se reconocen afinidades. Se comparte comida, risas, hallazgos y dificultades. Muchxs descubren en ese momento una pasión por el fuego que les era antes desconocida.

Estas jornadas constituyen un hito al interior de la cursada y demarcan un antes y un después en el compromiso de cada estudiante con su propio hacer. Son momentos en los que se produce un alto grado de integración grupal y de los contenidos específicos de la cerámica.

Como docentes la organización de las jornadas resulta siempre excitante: la hemos venido poniendo en práctica ininterrumpidamente desde 2008 hasta la irrupción de la pandemia, y vuelto a retomar en el segundo cuatrimestre de 2022. Cada vez sufrimos atentas al pronóstico del tiempo, porque el *cielo abierto* no puede admitir lluvias. Nos preocupamos para que nada falle,

porque hay muchos aspectos de seguridad a los que debemos atender. Nos ensuciamos de pies a cabeza, nos llenamos de humo, porque es una jornada práctica, y se aprende haciendo. En síntesis, nos conectamos con la transformación, lo más bello de nuestra disciplina.



Jornada de quemadas a cielo abierto primer cuatrimestre 2023. Foto: Mariel Tarela.



Jornada de quemadas a cielo abierto primer cuatrimestre 2023. Foto: Mariel Tarela.

Los contenidos de nuestra cursada están presentes en el Blog de la CTCC, llevado adelante por la Prof. Florencia Melo. Esta presencia digital se suma a nuestro Facebook, Instagram, Canal de Youtube y Página Wix. La selección de materiales acordes a las problemáticas tratadas y a los proyectos de cada cuatrimestre es otra de las tareas que asumen los docentes de la CTCC.

A partir del aislamiento obligatorio nuestras clases fueron a través de la plataforma moodle con la utilización del Aula Web con actividades asincrónicas y con clases especiales sincrónicas por Zoom. Esta etapa nos ayudó a perfeccionar los materiales didácticos ya que, en muchas oportunidades, estos se emplearían sin nuestras posibles aclaraciones en el taller. Los resultados del trabajo virtual, pese a todas las dificultades que tuvimos que sortear, no fueron en absoluto deficientes. Por el contrario, muchos aspectos se potenciaron y hubo mejoras en las presentaciones y el nivel general de las entregas finales. A partir de estos acontecimientos, incorporamos para la vuelta a la presencialidad una modalidad híbrida de trabajo, que incluye actividades y contenidos obligatorios en nuestra aula Web. Otro modo de dar a ver que teoría y práctica se encuentran imbricadas en la investigación artística.

Nuestra tarea podría describirse como un reiterado proceso que incluye propiciar en los hermanos de nustrxs estudiantes la búsqueda de sus modos propios de *atravesar fronteras*, siempre recompensada por el asombro que causan sus hallazgos.

Nos impulsa la inquietud por transmitir la dimensión ética particular de la cerámica. Es un hacer que afecta lo sensible a través de la arcilla y el fuego. Estos elementos materializan lo inexpresable. Implica comprender su potencia, su fragilidad y su desorden inherentes. La cerámica evoca así la condición mortal. Conecta la experiencia humana con la perdurabilidad y lo irreversible.

De modo extremo, la pandemia nos confrontó con la certeza de estar formando generaciones de graduadxs que se van a desenvolver en escenarios futuros que pueden llegar a ser mucho más diversos de lo que somos capaces de conjutar. Esperamos haber sido capaces de encender en ellxs la chispa que nos permita *mantener los fuegos*.

Referencias

- Brügge, P. (1984). Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. SPIEGEL- Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit. Der Spiegel, 23, 179-186. Hamburgo: SPIEGEL- Verlag.
- Díaz Pardo, I. (1964). *El ceramista Arranz y su escuela*. A Coruña: del Castro <http://ceramica1bulnes.blogspot.com/2017/09/libro-el-ceramista-arranz-y-su-escuela.html>
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Rancière J. (2002). *El Maestro Ignorante*. Barcelona: Editorial Alertes.
- Sánchez Pórvido, E. (2018). Entrevista Teodolina García Cabo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

- Sennett, R. (2008 [2009]). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estética 36
- Villaverde, V. (2014) *Arte cerámico en Argentina. Un panorama del siglo XX*. Buenos Aires: Maipue.

CAPÍTULO 2

Proyectos Personales: ¡imaginación, transpiración... y organización!

Florencia Melo

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

—¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? —pregunta Kublai Kan.

—El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella — responde Marco —, sino por la línea del arco que ellas forman.

Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade: —¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.

Polo responde: —Sin piedras no hay arco.

Ítalo Calvino, LAS CIUDADES INVISIBLES

¿Cómo pasamos de la idea a la acción?

¿Cómo vamos de algo que flota en nuestra imaginación a un resultado tangible?

¿Cómo podemos contar aquello que queremos hacer para entusiasmar a otros?

¿Cómo mantenemos esa llama encendida desde la primera idea hasta que la logramos concretar en una (o varias) obras?

¿Cuánto de imaginación y cuánto de transpiración?

Tanto se ha hablado acerca de los artistas, sus ideas, sus musas inspiradoras. Pareciera que es un terreno en donde todo surge de modo espontáneo, casual e inesperado. Sin embargo, al igual que en cualquier actividad, los procesos creativos también pueden sistematizarse. En otras palabras: podemos desagregar el paso a paso de una obra artística sin mellar su originalidad. Esta previsión de todos los aspectos comprendidos de lo que vayamos a emprender, nos ayudará a obtener un resultado más coherente, más sólido, y mucho más potente.

En este capítulo veremos algunas herramientas con el propósito de que, una vez concebida la idea, se transforme en una propuesta para ser desarrollada y traducida en un *proyecto personal*.

Comenzaremos con unas definiciones

Proyecto

1. Idea de una cosa que se piensa hacer y para la cual se establece un modo determinado y un conjunto de medios necesarios.

2. Memoria o escrito donde se detalla el modo y conjunto de medios necesarios para llevar a cabo esa idea, en especial el que recoge el diseño de una obra de ingeniería o arquitectura.

Puede suceder que tengamos en mente una o varias ideas sobre algo que deseamos hacer. También podría pasar que seamos convocados a realizar un determinado proyecto con un tema prefijado o destinado a ser emplazado en un espacio particular. En cualquiera de los casos, para poder concretar aquello que solo está en nuestra mente, debemos ser capaces de desagregar, organizar y transformarlo en una hoja de ruta.

Tema

Definir cuál será el tema sobre el que vamos a trabajar es uno de los pasos cruciales para comenzar a avanzar. Entendemos por tema el asunto o materia de un discurso. Sabremos que lo tenemos definido cuando seamos capaces de ponerlo en palabras con cierta soltura. Por ejemplo, al poder contarla con brevedad a personas ajenas a nuestro quehacer y logremos transmitir con bastante fidelidad sobre qué vamos a trabajar.

Antes de seguir con este punto, debemos advertir que no hay limitaciones en cuanto a las temáticas a tratar. Es decir, no hay temas mayores o menores, importantes o superficiales, valiosos o triviales. Los intereses, inquietudes, problemáticas que cada uno de nosotros poseemos nos hace únicos a la vez que nos conectan con lo que les sucede a otras personas.

Otra cuestión a observar es que —con absoluta seguridad— nuestra temática ya ha sido abordada antes. Se trate del cuidado y defensa del medio ambiente, la soledad, la muerte, las etapas de la vida, luchas y causas sociales, experiencias excepcionales o traumáticas, recuerdos personales, naturaleza, micromundos. O bien de, las exploraciones sobre determinadas técnicas o materialidades; los análisis o las citas de obras o autores tanto de las artes visuales como de otras disciplinas artísticas (cine, teatro, música, literatura); un momento de la propia infancia, de lo cotidiano, de determinados vínculos, urgentes, relevantes, antiguos, contemporáneos, íntimos o masivos. Las temáticas de las obras constituyen un universo muy amplio y diverso.

Una propuesta personal

Una vez que podamos determinar qué tema vamos a trabajar, pondremos el foco en cuál será la mirada propia, nuestro aporte original. O también, “si tomamos la posta”, es decir, continuamos, desarrollamos y profundizamos lo que elegimos a partir de otras producciones que ya han tratado el tema.

Así como sostenemos que con seguridad cualquier tema ha sido ya abordado con anterioridad, tampoco perdemos de vista que siempre habrá algo nuevo para decir al respecto. Aquí la clave, lo más importante es tener un sentimiento genuino que nos vincule con lo que queremos proponer y hacer. Ese deseo nos ayudará a resolver las dificultades que se vayan presentando y nos irá guiando durante todo el camino.

Con respecto a quienes nos hayan precedido en la temática a tratar, es vital que tengamos honestidad de conocerlos y reconocerlos en nuestro fuero íntimo, pero tan o más crucial es citarlos y mencionarlos de forma explícita.

Respondernos preguntas

Un modo de sistematizar un proyecto es responder las siguientes preguntas:

QUÉ

Qué tema vamos a tratar. Sobre qué hablaremos. Es la primera y muchas veces más difícil de las preguntas que tengamos que responder, incluso, contestarnos a nosotros mismos. Poder circunscribir, recortar, precisar con exactitud nuestro tema puede ser una tarea árida por momentos, pero muy necesaria.

CÓMO Y DE QUÉ MODO

Cómo y de qué manera vamos a encarar la temática elegida. Un determinado tema puede ser abordado, en diferentes campos artísticos y dentro de una misma disciplina, de infinitas formas. Llevarse a cabo tanto de manera individual como grupal. Puede encararse a partir de una obra artística (de la misma área o de otra) y dialogar con ella. Podemos afirmar que cada una de las temáticas puede aparecer en un sinnúmero de proyectos.

CUÁNDO

El momento en que presentaremos la propuesta es un factor muy relevante —podríamos decir hasta determinante— para planificar todas las tareas que debemos cumplimentar de modo óptimo.

Por regla general podemos decir que el proceso abarca desde la realización de la obra en sí hasta su montaje y exhibición. No es lo mismo concebir una idea y desarrollarla en nuestros ratos libres para “mostrarla algún día” que tener una fecha con un plazo exacto de presentación.

Gestionar los tiempos es complejo en líneas generales. Aquí también lo es.

El CUÁNDO puede implicar que nuestro tema adquiera más relevancia en determinadas fechas conmemorativas y nos convenga presentarlo en cercanía a las mismas para darle más potencia. El momento también puede tener que ver con la hora del día o la estación del año.

DÓNDE

El espacio donde se emplazará o se desarrollará lo condicionará sin duda alguna. No es lo mismo exponer en una sala de exhibiciones, en una galería de arte, en un espacio público al aire libre, en un entorno natural o en un sitio que nunca fue previsto para realizar exposiciones.

CON QUIÉNES

Los proyectos no son solo individuales. Los hay colaborativos, colectivos, participativos. Podría tratarse de un proyecto grupal que tenga varios autores, todos con la misma jerarquía. O de un único autor, pero que requiera una interacción con un público general. Estos participantes, además, pueden ser aleatorios o previsibles. Vale decir: la interactividad se dará porque hemos de convocar con anterioridad y habremos anticipado, qué va a suceder. Pero también sería muy válido y pertinente para los objetivos buscados que irrumpamos con nuestro proyecto en un lugar determinado y aceptemos lo que ocurra con un público ocasional.

Los “QUIÉNES” pueden llegar a ser muchas veces los que financien nuestra propuesta. Aquí entran desde los mecenas o clientes particulares hasta todos los recursos previstos por el Estado: concursos, becas, convocatorias, pasantías, etc. En cualquiera de los casos, deberemos “convencer” al comitente de que nos elija.

Otros aspectos a tener en cuenta

Puede ser que la idea que nos haya surgido se nos presente como un desafío nuevo por completo y nos genere una cierta incertidumbre, pero debemos tener por seguro que contamos con muchos recursos a los que podremos recurrir a lo largo del recorrido.

Título

Encontrar un buen título para nuestro proyecto –sea una única obra o una exposición– es una de las mejores cosas que nos pueden llegar a suceder. Será lo que convoque a los espectadores a acercarse a ver de qué va nuestra propuesta. El título es una excelente herramienta para articular el *tema* con la *producción*. La mayoría de las veces no es lo primero que resolvemos, no nos surge desde un principio, pero es seguro que lo tendremos en mente durante todo el proceso.

Bocetos

Ahora sí, comenzaremos a desarrollar nuestro plan. Tenemos una idea general, la imaginamos, la visualizamos. El siguiente paso será realizar bocetos para ilustrar aquello que tenemos en mente.

Puesto que estamos desarrollando una propuesta en el campo de las Artes Visuales, esta instancia es fundamental. Más importante aún dentro la Cerámica, cuyos procesos suelen ser bastante largos. Además de nombrar y describir lo que vamos a hacer, debemos plasmarlo en una imagen, en una representación visual propia. Los bocetos tienen dos funciones primordiales.

Por un lado, nos obligan a poner “en papel” algo que flota en nuestra mente. Es el primer paso para materializar la idea. Y, por otro lado, en el marco de un proceso de aprendizaje (y luego durante el resto de la carrera como productores visuales), son el modo de comunicarnos con los otros con nuestra voz. En los bocetos está a la vista la propia imagen, la estética, el uso que hacemos de los elementos plásticos, y una infinidad más de particularidades que hará que nuestro interlocutor interprete y comprenda de modo más acabado qué y cómo lo que queremos decir.

Dentro del taller comenzará un diálogo a lo largo del cual esa primera idea se irá definiendo, precisando, puliendo y enriqueciendo. No solo con el aporte de los docentes, sino también con el de los compañeros y pares.

Referentes

Como mencionamos al inicio, es casi imposible pretender que nuestro tema sea en absoluto original e inédito. Es muy probable que haya sido tomado por otros artistas a lo largo del mundo y de la historia. Procederemos entonces a investigar y buscar quiénes fueron y de qué modo lo abordaron ellos: serán nuestros referentes. No es imprescindible que pertenezcan al campo de la disciplina que estamos tratando, en este caso la cerámica. Pueden ser de otras artes visuales, o provenir de la música, la literatura, el teatro, el cine. Por ello es tan importante que, al concebir un proyecto, nos enfoquemos en el tema primero, y en la idea a desarrollar después.

Estos referentes también entrarán en diálogo con lo que estamos pensando y bosquejando.

Lenguaje visual

Como estudiantes y realizadores en el campo de las artes plásticas, todos los elementos analizados y comprendidos dentro del lenguaje visual se ponen en práctica: el punto, la línea, el valor, el color, la textura, operaciones retóricas, géneros, etc.

Montaje y presentación

Cada proyecto personal será una obra que se concibe para ser exhibida.

El montaje es uno de los puntos más complejos que los artistas visuales deben enfrentar. En esta instancia, muchas veces intervienen —o se dejan en manos— de otras personas (galeristas, curadores, montajistas), pero cuánto más precisa sea la idea que el propio autor tenga del mismo, más coherente y mejor se verá.

Abstract

La presentación deberá estar acompañada de un abstract o memoria conceptual. ¿De qué se trata?

Es una descripción breve de la misma, que permite al espectador entender las motivaciones, ideas e incluso conclusiones en relación a lo tratado. El objetivo es complementar con un texto la producción plástica, iluminar aspectos que no son tan evidentes.

El abstract o memoria conceptual puede pasar a convertirse en el texto de sala de la exposición. Pueden incluirse citas de otros autores, un poema, un microrrelato. Junto con el *título* constituye la *puesta en palabras* de nuestra propuesta.

La cura del sueño de Gastón Cortés



Gastón Cortés (2016). Flyer de la exposición.

Pondremos un proyecto como ejemplo: Exposición *La cura del sueño* del artista visual Gastón Cortés, que tuvo lugar en el Teatro Lumen Artis de la localidad de City Bell (provincia de Buenos Aires) entre abril y mayo de 2016.

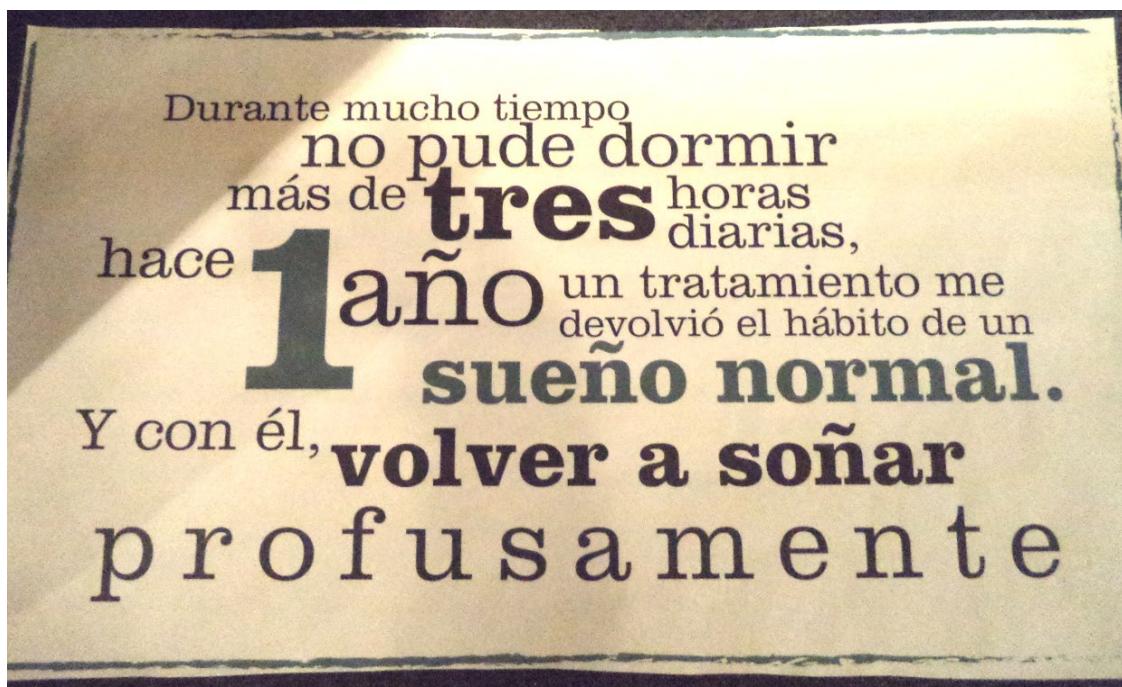
El espacio

Esta exposición fue concebida por Gastón Cortés especialmente para el lugar en que iba a ser exhibida.

El Teatro de Cámara Lumen Artis cuenta con dos recintos, ubicados en un primer piso. Una sala principal, amplia, de formato casi cuadrado, con dos grandes ventanales en ángulo, con vista al jardín y solo dos muros: uno pintado en rojo y otro en gris oscuro. A la derecha de la entrada, por un vano sin puerta, se accede a una sala pequeña, rectangular, ciega y de paredes blancas.

Una idea rectora

El autor nos cuenta que a partir de estos espacios fue que pensó, creó las obras y armó la exposición. El tema del sueño lo atraviesa de un modo particular, para esta ocasión lo desagregó en dos núcleos y ubicó en los dos ámbitos que describimos antes.



Gastón Cortés (2016) Texto de sala¹ en la exposición *La cura del sueño*. Foto: Florencia Melo.

En la sala grande las obras hablaban de diversas (y podríamos decir traumáticas) experiencias relacionadas con el sueño. Insomnio, incapacidad de despertar, patologías sufridas durante la infancia, sueños recurrentes, pesadillas.

En sus palabras:

El tema es el Sueño, en la sala más grande fue abordado desde lo íntimo, el Insomnio o la incapacidad de despertar, las patologías del sueño, algo que en otra época me había resultado muy cercano. La otra sala, más chica, habla del sueño desde la evocación colectiva. La relación entre el motivo (tema) del sueño y el número en las apuestas. La concreción es un conjunto de objetos para colgar que evocan el número en cuestión con una imagen desde el costumbrismo mismo. A este conjunto lo llamé 'Rosario Quinielero' por la idea lúdica de adquirir a modo de exvoto los números de preferencia del jugador y unirlos con una cuerda como los Rosarios Bahianos. Un amuleto con promesa de salvación. El resto de las obras en la otra sala son situaciones de asfixia, pesadillas y vivencias oníricas personales. (Gastón Cortés, conversación personal).

¹ Durante mucho tiempo no pude dormir más de 3 horas diarias, hace un año un tratamiento me devolvió el hábito de un sueño normal y con él el de volver a soñar profusamente.

Oficio

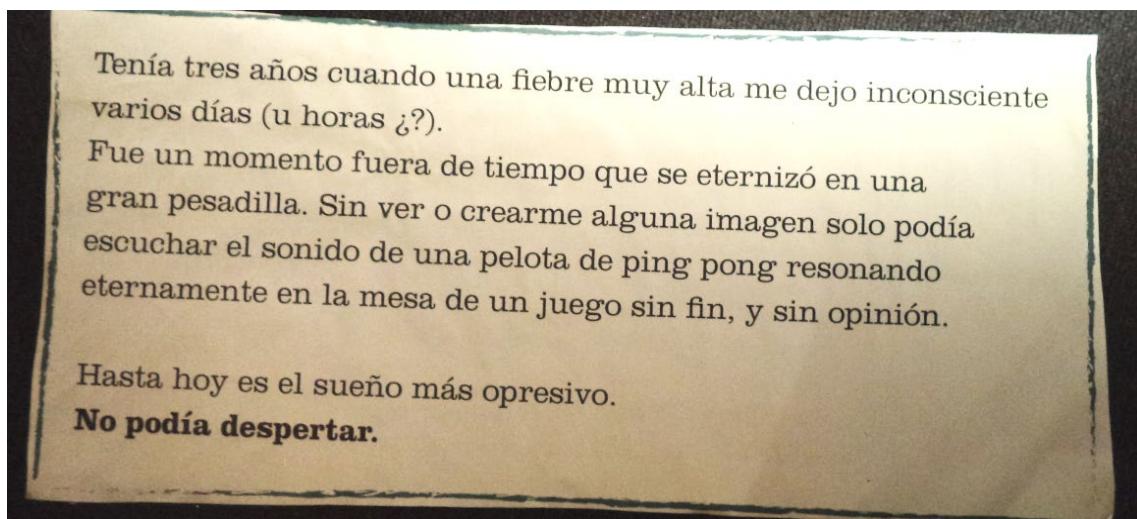


Gastón cortés (2016) Mesa de trabajo en proceso para La cura del Sueño. Foto: Gastón Cortés.

La mayor parte de lo expuesto fue realizada en cerámica y mosaico, a su vez combinados a su vez con otros materiales. Cortés trabaja siempre con una técnica muy depurada y esta exposición no fue la excepción. Todo su oficio, su experiencia, es puesta al servicio de una gran creatividad en cada una de sus obras y aquí también sucedió. Las piezas fueron ejecutadas en torno de alfarero, modeladas a mano. Después esmaltadas y algunas con tratamientos de tercera cocción (pigmentos de sobrecubierta, calcomanías).



Gastón Cortés (2016) La cura del sueño. Sirenas. Foto: Gastón Cortés.



Gastón Cortés (2016) Texto de sala² en la exposición *La cura del sueño*. Foto: Florencia Melo.



Gastón Cortés (2016) *La cura del sueño*. Mesa de ping-pong. Foto: Florencia Melo.

² Tenía 3 años cuando una fiebre muy alta me dejó inconsciente varios días (u horas ¿?). Fue un momento fuera del tiempo que se eternizó en una gran pesadilla sin ver o crearme alguna imagen, solo podía escuchar el sonido de una pelota de pimpón resonando eternamente en la mesa de un juego sin fin y sin opinión. Hasta hoy es el sueño más opresivo. No podía despertar.

El montaje

Al tratarse de una propuesta ejecutada para ese espacio, el montaje en su totalidad tenía una gran coherencia. En la sala grande había obras colgadas en las dos paredes y luego una serie de mesas y bases de madera. Uno de los recursos más llamativos era una mesa de ping-pong que no solo hacía referencia a un sueño determinado, sino que su tamaño y color generaba una muy buena integración de los objetos ubicados sobre ella.



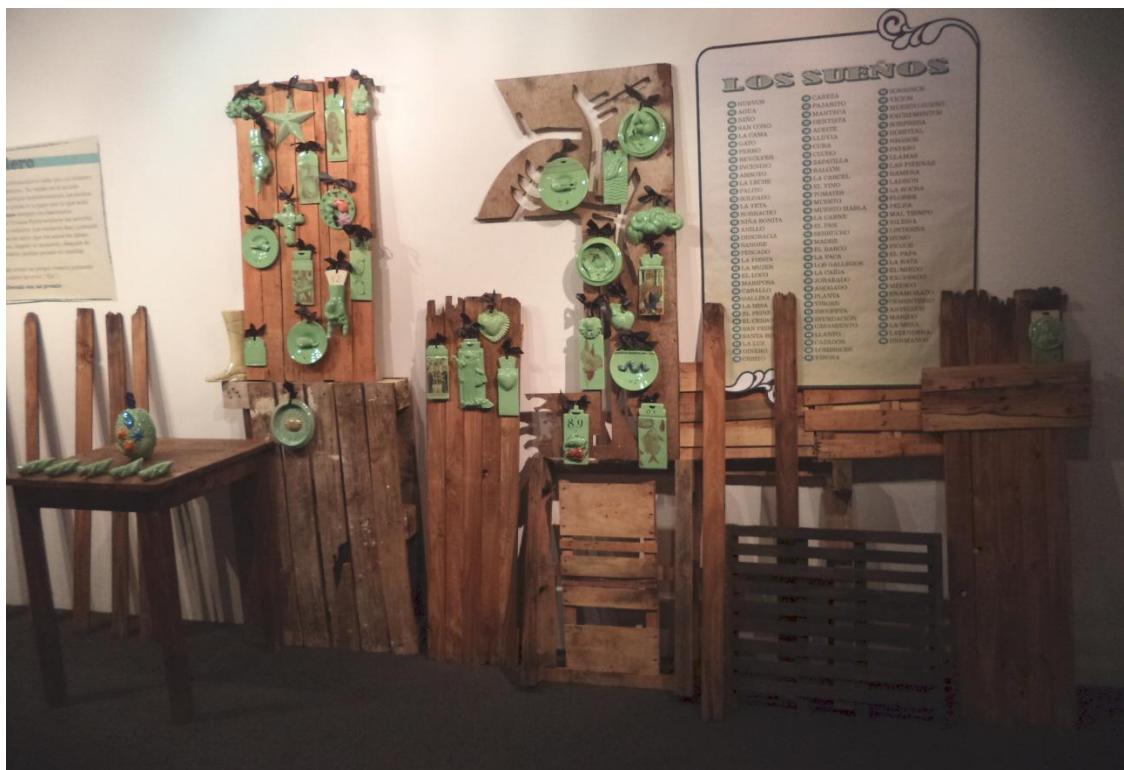
Gastón Cortés (2016) *La cura del sueño*. Foto: Florencia Melo.



Gastón Cortés (2016) La cura del sueño. Foto: Florencia Melo.

En el recinto dedicado al Rosario Quinielero se desplegaban a lo largo de las paredes una serie de listones, retazos y fragmentos de maderas aparentemente apoyadas al azar y sobre ellos, los “exvotos” colgados. El contraste entre la rusticidad del fondo y la exquisitez de los objetos generaba un atractivo muy particular que obligaba al espectador a acercarse y detenerse

en cada uno de ellos para observar en detalle. Si alguien del público desconocía los significados, había un gran panel con la correlación entre cada cosa soñada y su número de la quiniela.



Gastón Cortés (2016) *La cura del sueño*. Rosario quinielero. Foto: Florencia Melo.



Gastón Cortés (2016) *La cura del sueño*. Rosario quinielero. Foto: Florencia Melo.



Gastón Cortés (2016) *La cura del sueño*. Rosario quinielero. Foto: Gastón Cortés.

Resumen del ejemplo escogido

QUÉ: el tema de la exposición era “El sueño”.

CÓMO: en una exposición individual de artes visuales que hablara tanto de experiencias íntimas y muy personales como de la presencia de los sueños en el folclor popular de los juegos de azar.

DE QUÉ MODO: con piezas en su mayoría realizadas en diversas técnicas cerámicas. Estas obras representaban objetos cotidianos muy fácilmente reconocibles, pero su modo de presentarse en conjunto ya respondía al propio significado para el autor.

DÓNDE: en el Teatro de Cámara Lumen Artis, City Bell, Pcia de Buenos Aires.

CUÁNDO: abril-mayo 2016.

Acerca del modo de trabajo del autor

Gastón Cortés por lo general no suele realizar bocetos previos para sus obras, pero es un autor extremadamente prolífico. Es decir: produce obra casi de modo constante. Para la exposición aquí narrada lo que hizo fue elegir entre sus piezas ya hechas para contar lo que quería. En sus palabras:

Esta muestra fue pensada desde el fundamento, desde el tema. Pero las piezas de cerámica ya estaban hechas. En general trabajo produciendo sin pensar en lo que hago. Hago cosas inconexas que me gusta hacer y en el momento. Cuando decidí hacer esa muestra pensé el tema y “organicé” cómo la iba a plantear, después elegí de lo que ya tenía hecho para decir lo que iba decir. El Rosario Quinielero sí lo hice ex profeso, pero no lo boceté, fue saliendo tridi (dimensional) de una. (Gastón Cortés, conversación personal).

Para concluir

Si bien hemos estado hablando de la disciplina cerámica a lo largo de todo el capítulo, creamos valioso compartir el muy inspirador “Decálogo para principiantes” del cineasta ruso Victor Kossakovsky que perfectamente puede adaptarse a cualquier proceso creativo:

1. No filmes si puedes vivir sin filmar.
2. No filmes si quieres decir algo, solo habla o escribe de aquello. Filma solo si quieres mostrar algo, o si quieres que la gente vea algo. Esto concierne a la película en su conjunto y a cada toma por separada.
3. No filmes si conoces el mensaje antes de filmar – Que la película te enseñe. No trates de salvar al mundo. No trates de cambiar al mundo. Mejor si la película te cambia a ti. Descubre al mundo y a ti mismo mientras filmas.
4. No filmes algo que solo odies. No filmes algo que solo ames. Filma cuando no estés seguro si lo odias o lo amas. Ambos son cruciales para hacer arte. Filma cuando odies y ames al mismo tiempo.

5. Es necesario ocupar la mente antes y después de filmar, pero no ocupes tu cerebro mientras filmes. Solo filma usando tu instinto y tu intuición.

6. Trata de no forzar a la gente a repetir acciones o palabras. La vida es irrepetible e impredecible. Espera, observa, siente y estarás listo para filmar con tu propia manera de hacer películas. Recuerda que las mejores películas son irrepetibles. Recuerda que las mejores películas son hechas a base de tomas irrepetibles. Recuerda que las mejores tomas capturadas son momentos irrepetibles de la vida hechos mediante una irrepetible manera de filmar.

7. La toma es la base del cine. Recuerda que el cine fue inventado con una toma por sí sola –un documental por cierto– sin ningún tipo de historia. La historia existía solo dentro de la toma. Las tomas deben antes que nada proporcionar al público nuevas impresiones.

8. La historia es importante en el documental, pero la percepción es aún más importante. Primero piensa qué es lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, forma una estructura dramática de tu película usando los cambios de sensaciones.

9. El documental es el único arte en el que cada elemento estético casi siempre tendrá un aspecto ético y cada aspecto ético se puede usar estéticamente. Trata de seguir siendo humano, especialmente mientras se edita la película. Quizás, las buenas personas no deberían hacer documentales.

10. No sigas mis reglas. encuentra tus propias reglas. Siempre hay algo que tú puedes filmar como nadie más.

(Victor Kossakovsky, EL DECÁLOGO DE KOSSAKOVSKY PARA FILMAR UN DOCUMENTAL: LAS 10 REGLAS PARA PRINCIPIANTES.)

Referencias

El “decálogo” de Kossakovsky (5 de septiembre 2012). Ética y estética. *Página 12.com.ar*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/26346-6917-2012-09-05.html>

CAPÍTULO 3

El paisaje como materia

Aluminé Fernandez Rodríguez

*El lugar desde el que se despierta y crece la sorpresa
que la tierra se lleva de sí misma, el regocijo
de todo ser callado cuando su secreto
al fin se revela.*

Claudia Masin, GEOLOGÍA

Cuando el paisaje nos encuentra

Estás ahí, en el paisaje, todo es inmenso y se mueve. Te detuviste a mirar a tu alrededor y empezás a reconocer texturas, colores, formas que alguna vez te mencionaron o mostraron acerca de la arcilla y otros elementos en estado natural posibles de traducir a cerámica. Se ve una línea de arena más oscura en la orilla del río, se ven escamas con formas geométricas poligonales en el lecho de un río seco, se ve una capa que asoma en el acantilado de un color más claro, como un material más compacto, se ve un borde a orillas del arroyo con barro que brilla a la luz del sol...

Hablamos de ese momento tan parecido al despertar en el cual conectamos la propia experiencia del descubrimiento de la materia en el paisaje con algún conocimiento adquirido en el aula o en conversaciones e intercambios con productorxs cerámicos. Es un momento esclarecedor, de apertura a la curiosidad y motivación para el hacer.

De manera muy resumida y tal vez un poco atado a las formas tradicionales de producción, podemos decir que para hacer cerámica necesitamos una pasta que contenga elementos plásticos y antiplásticos en proporciones adecuadas para ser modelada y para poder resistir al momento de secado y posterior horneado. Además, necesitamos calor para poder someter la pieza a altas temperaturas y alcanzar el momento de sinterización (fusión de las partículas a una temperatura menor a la del punto de fusión que tenga la pasta).

Todo lo que necesitamos está a nuestro alcance en entornos naturales, sin necesidad de recurrir al ámbito comercial para poder concretar el proceso. Abordar y enfatizar el hacer desde lo que el entorno ofrece. No suponemos este camino como el único o mejor que otros, pero sí

creemos que es un contenido fundamental para acercar a las personas que comienzan a adentrarse en el mundo de la cerámica y de las artes visuales en general. En la materialidad cerámica podemos encontrar considerable carga poética y de significado, lo que puede aportar y enriquecer a la temática que busquemos abordar desde nuestra práctica artística.

Para conseguir hacernos del material en el entorno que habitamos es indispensable recurrir a la observación. Necesitamos aprender a mirar el paisaje para poder entender lo que allí está ocurriendo, para luego apelar al tacto que será lo que nos ayude a terminar de identificar los materiales encontrados.

¿Qué es la arcilla?

¿De dónde viene?, ¿por qué se comporta de ciertas maneras? Hacernos estas preguntas nos lleva a adentrarnos en la investigación de los materiales que usamos, guiados por la curiosidad, buscamos comprometernos cada vez más con la comprensión y utilización de la variedad de posibilidades que ofrece el suelo que pisamos. Cuando nos adentramos en este terreno descubrimos como la cerámica y la geología se dan la mano y dialogan de forma complementaria y dando lugar al entendimiento y esclarecimiento de ciertos procesos físicos y químicos.

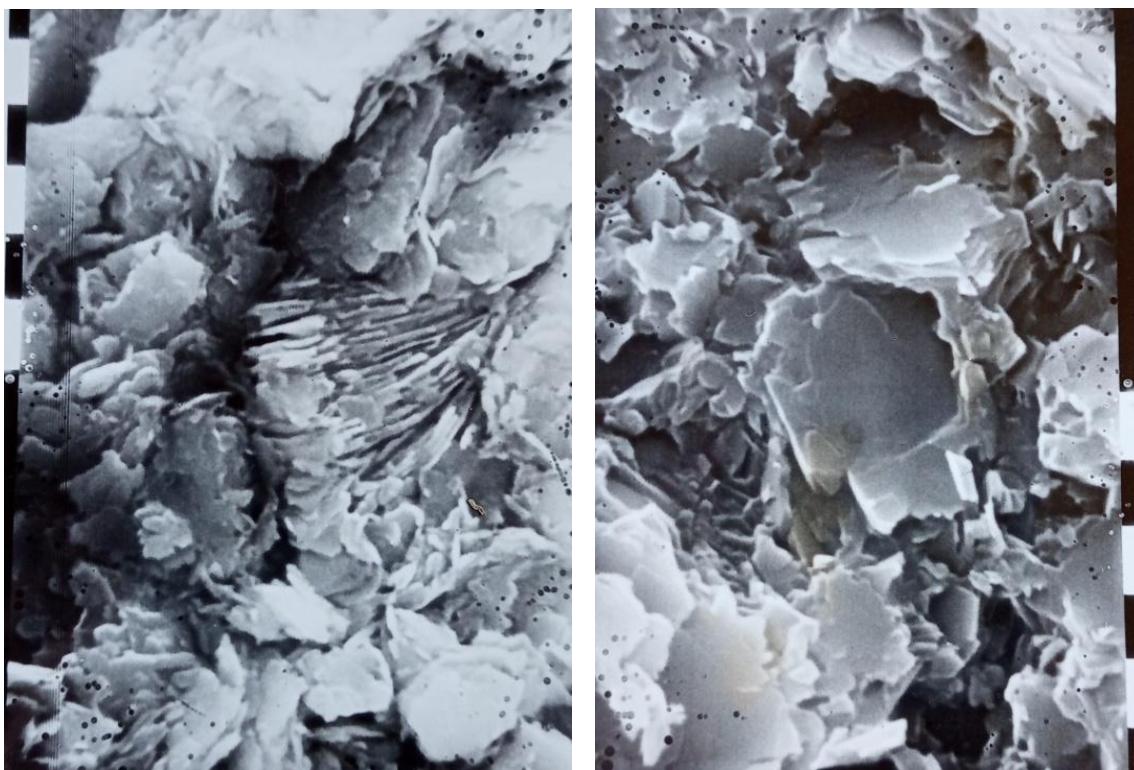
Ahora bien, intentaremos revisar algunas características del material desde ciertos parámetros que ofrece la ciencia de la tierra. Desde el punto de vista del tamaño de las partículas, existe una diferenciación granulométrica entre arena (2mm a 0,062 mm), limo (0,062mm a 0,004mm) y arcilla (menos de 0,004mm). A simple vista podemos reconocer los barros más arenosos; sin embargo, muchas veces nos encontramos con barros que parecen arcillosos, pero que, al modelarlos, nos damos cuenta de que tienen grandes porcentajes de limo, lo que condiciona su plasticidad.

Las arcillas se forman principalmente por alteración de minerales ricos en aluminio, el más conocido y abundante es el feldespato. De esta manera podemos decir que son minerales del grupo de los alúmina silicatos hidratados. Su fórmula en estado más puro es:



En términos de porcentaje contiene un 40% de alúmina 46% de sílice y 14% de agua. En su composición molecular también es posible que contenga MnO₂ (óxido de manganeso), Fe₂O₃ (óxido férrico), FeO (óxido ferroso), CaO (óxido de calcio), Na₂O (óxido de sodio), K₂O (óxido de potasio). Los óxidos en las arcillas pueden presentarse también como “impurezas”, esto quiere decir que no forman parte de su estructura molecular pero aportan colores o texturas visuales.

Las arcillas pertenecen a un grupo de silicatos denominado filosilicatos (filo: hoja) debido a que su estructura básica consiste en la secuencia de capas o láminas. Es este tipo de estructura lo que explica su capacidad de recibir y acumular el agua agregada, como también su gran característica que es la plasticidad, la que nos permite modelarla, estirando, curvando y apretando sin que el material se agriete.



Imágenes de arcillas sacadas con microscopía de barrido electrónico. Ph: María Susana Conconi.

Podemos separar las arcillas en dos grandes grupos en relación a su origen, pueden ser primarias o secundarias. Las primarias son aquellas que derivan de una roca preexistente o roca madre, formándose por la meteorización de dicha roca. Con meteorización nos referimos a la transformación de las rocas y los minerales *in situ* en la superficie de la tierra o a escasa profundidad mediante dos procesos esenciales: la desintegración, que es un proceso físico o mecánico, y la descomposición, que es un proceso de alteración química. Las condiciones climáticas de precipitación y temperatura del ambiente son las que generan estas modificaciones fisicoquímicas en los minerales preexistentes, dando lugar a la formación de minerales arcillosos. Las arcillas secundarias son acumulaciones de minerales arcillosos primarios que han sido transportados generalmente por medios acuosos como pueden ser ríos, lagos o lluvias.

Otras características importantes de la arcilla que debemos tener en cuenta para entender el proceso cerámico, más allá de la plasticidad ya mencionada, son: la refractariedad, que es la posibilidad de ser sometida a altas temperaturas que varían según la resistencia mecánica que poseen los elementos de la pasta, cómo se relacionan entre sí física y químicamente; la merma que es la reducción de tamaño de las piezas por la pérdida de agua que se produce durante el secado y el horneado, el agua que se pierde es la que agregamos y la que posee a nivel molecular; y la capacidad de admitir elementos antiplásticos, que pueden ser orgánicos o inorgánicos, estos se agregan para dar mayor estructura a la pasta y evitar grietas o deformaciones producidas por la merma.

Materia plástica y antiplástica disponible

Como se mencionó anteriormente, para hacer cerámica necesitamos tanto materiales plásticos como antiplásticos que podemos encontrar en distintos entornos o paisajes en estado seco o húmedo. Puede ser en lechos o planicies de inundación de ríos o arroyos, fondos u orillas de lagos, vetas en acantilados de cerros y montañas o en pozos en zonas de llanuras. Una característica muy particular de las arcillas son las grietas que presentan al secarse, en el lecho de un río seco, por ejemplo, podemos ver escamas de formas poligonales que nos hablan de un material que se contrajo al secarse en contacto con el aire y el sol. Si salimos en busca de arcilla en la montaña es necesario llevar un poco de agua como para humedecer las tierras que encontramos, de esta forma podemos probar su plasticidad, haciendo un rollito y curvándolo para ver cuánto se agrieta o armando pequeños cuencos por pellizco. Si se raja mucho o sentimos que sus partículas son muy gruesas al tacto, sabremos que no es del todo plástica, aun así, este material puede servirnos para armar engobes o para mezclar con otra arcilla más plástica, podría aportar color y estructura a la pasta. Los materiales antiplásticos que podemos encontrar son, cenizas volcánicas, arenas o piedritas muy pequeñas.

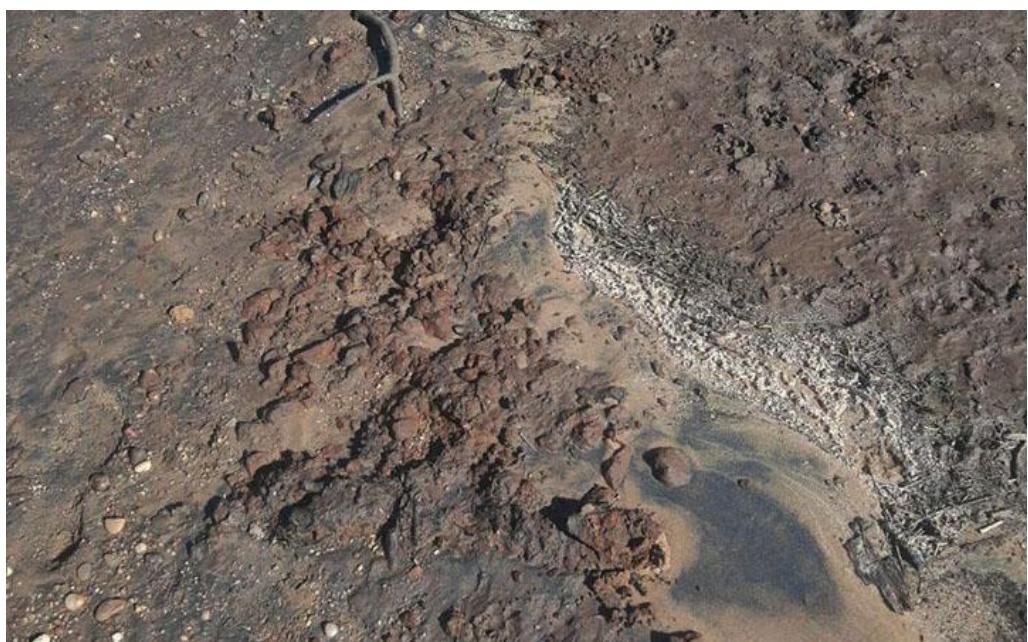
Las siguientes imágenes pertenecen a distintas instancias de identificación y recolección de arcilla y otros elementos en ambientes naturales.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Playa del Río Uruguay. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Desembocadura de arroyo en el Río Uruguay.
Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Barro arrastrado por el arroyo hacia el Río Uruguay.
Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Arcillas, arenas y piedras en planicie de inundación de arroyo que desemboca en Río Uruguay. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Arcilla recolectada a orillas del Río Uruguay.
Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



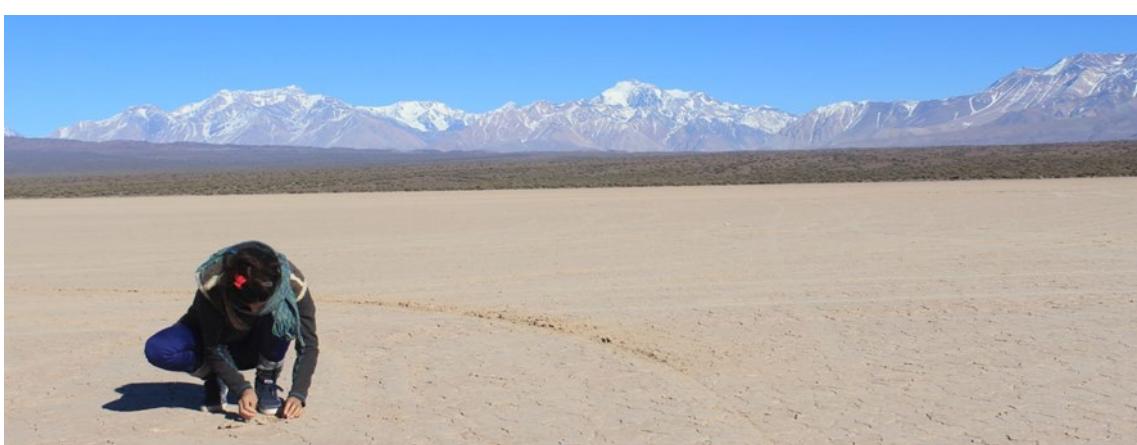
Berisso, Buenos Aires (2022) Barro arcilloso a orillas del Río de La Plata en La Balandra.
Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Berisso, Buenos Aires (2021) Arcilla con óxido de hierro a orillas del Río de La Plata en La Balandra.
Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Colonia Carlos Pellegrini, Corrientes (2021) Barro arcilloso procedente de un zanjón. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



El Barreal, Provincia de San Juan (2018) Tierra arcillosa. Foto: Joaquín Bucher.



Caviahue, Neuquén (2021) Barro arcilloso arrastrado por agua termal. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Caviahue, Neuquén (2021) Zona de aguas termales en superficie. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



(2021) Barro arcilloso arrastrado por agua termal hirviendo en Caviahue, Neuquén. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Caviahue, Neuquén (2021) Barros arcillosos recolectados en zona termal. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



San Carlos, Salta (2018) Cantera de arcilla. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



San Carlos, Salta (2018) Arcilla en el lecho del Río Calchaquí. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Parque Nacional El Palmar, Entre Ríos (2021) Arena negra a orillas del Río Uruguay. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Palomino, Colombia (2019) Arena negra en playa del Mar Caribe. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Minká, Colombia (2019) Tierra roja. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Minká, Colombia (2019) Tierra roja. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Caviahue, Neuquén (2015) Ceniza volcánica en Volcán Copahue. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.



Caviahue, Neuquén (2015) Ceniza volcánica en Volcán Copahue. Foto: Aluminé Fernandez Rodriguez.

Limpieza de la arcilla

Una vez recolectada la arcilla hay dos opciones para limpiarla. Una es en seco, se muele y se pasa por un tamiz para quitar elementos orgánicos u otras impurezas. Se agrega agua, se amasa y se deja reposar. Otra forma es metiéndola en un balde con abundante agua, se lleva a estado líquido y se cuela. Luego, se deja secar hasta obtener una humedad apropiada para el amasado. Se puede secar sobre un yeso o dentro de una bolsa colgada de trama fina, de manera que pase el agua, pero no las partículas de arcilla.

El entorno como protagonista en el ámbito de enseñanza y aprendizaje

Durante los años 2020 y 2021, en el contexto de ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio) desde la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria tuvimos que modificar ciertos contenidos y procedimientos para trasmisir a los estudiantes. Como es sabido, la UNLP nuclea estudiantes provenientes de distintas regiones del país e incluso de países extranjeros. Durante la pandemia buscamos que los estudiantes desde sus lugares de pertenencia estuvieran atentos y alertas a lo que pasaba a su alrededor, muchos de ellos trabajaron con arcillas o tierras encontradas en sus entornos. Creemos que esto fortalece a la formación de productores de arte contemporáneo, argentino y latinoamericano que puedan crear y producir pensando desde acá. En relación con esto, traemos a reflexión los conceptos de universalidad abstracta y universalidad situada que propone el filósofo argentino Mario Casalla.

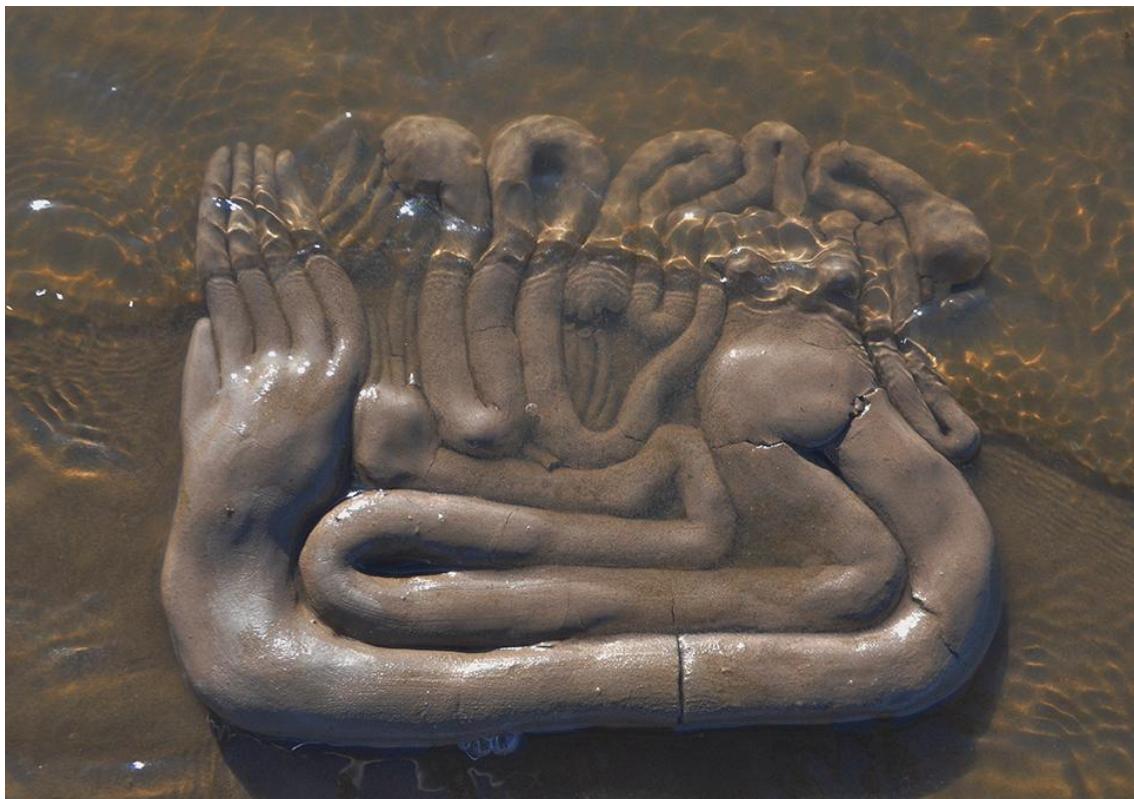
Por eso es necesario distinguir entre universalidad abstracta y universalidad situada. La primera es producto de uno o varios particulares que, mediante cualquier artificio –en general la guerra–, se autoerigen en universalidades sin más y de allí en adelante incorporan al “imperio” a todas las formas nacionales; mientras que la universalidad situada se construye como ámbito respetuoso de las diferencias (de los pueblos) como totalidad abierta que pide y acepta las diferencias nacionales y que se niega a vestir los atributos del imperio (...) Toda cultura está situada (lo sepa o no, lo proclame o lo oculte), y sólo desde la asunción madura de esa *situacionalidad* es posible proyectarse más allá de sí misma y realizar la experiencia de lo Otro, de lo planetario, de lo universal.
(Casalla, 1988, p. 91)

Trabajos realizados por estudiantes de la cátedra

Las siguientes imágenes pertenecen a “Río” trabajo final realizado por Luana Cabra, estudiante de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria durante el año 2022. Luana Cabra escribió en su trabajo:

En este caso particular no es cualquier río, sino el río de Atalaya, Magdalena: lugar donde crecí y vivo en los veranos desde que nací. Lugar donde se encuentra constantemente arcilla al caminar por el agua cuando la marea está baja.

Las mareas cambiantes: el río implica un ciclo, el cuerpo también. El cuerpo muta, se adapta, así como lo hace el río. Los ritmos del agua muchas veces se asemejan a los ritmos de nuestras vidas. Venimos del agua y volvemos a ella constantemente. (Luana Cabra, 2021, abstract de trabajo final de Cátedra Taller de Cerámica Complementaria).



Luana Cabra (2021) Río. Foto: Luana Cabra.



Luana Cabra (2021) Río. Foto: Luana Cabra.



Luana Cabra (2021) Río. Foto: Luana Cabra.

En el año 2020 pasó por nuestra cátedra la estudiante Fanny Paola Ronán quien también trabajó a partir de arcillas que ella misma recolectó en Sarmiento (Chubut), su lugar de origen. Las siguientes imágenes pertenecen a su trabajo final llamado “Resiliencia” y al momento de recolección de las arcillas utilizadas.



Fanny Paola Ronán (2020) Resiliencia. Foto: Fanny Paola Ronán.



*Fanny Paola Ronán (2020) Resiliencia.
Foto: Fanny Paola Ronán.*



Fanny Paola Ronán (2021) Tierras recolectadas. Foto: Fanny Paola Ronán.



Fanny Ronan (2021) Tierras recolectadas. Foto: Fanny Paola Ronán.

Prácticas artísticas contemporáneas con barro

Durante el CIEPAL (Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina) en el año 2017, la Profesora Mariel Tarela realizó una revisión de las transformaciones que atravesó la disciplina cerámica en los últimos años, en su texto “Pasión, materia y fuego” señala:

...la práctica artística de la cerámica contemporánea desde los años sesenta del pasado siglo y en lo que va de las primeras décadas del corriente, se distancia cada vez más de los objetos como fin en sí mismos para fluir hacia la figuración, la performance, la instalación, y a profundizar a tal punto la indagación acerca del proceso cerámico y la materialidad, hasta llegar al empleo de arcilla cruda en distintos estados de agregación en obras terminadas. Estos desarrollos emergen como trabajos exploratorios, denotan un momento de quiebre, de discontinuidad con el pasado. Necesariamente, esta ruptura reclama una revisión y nueva estructuración de todas las instancias de la formación de un docente en Artes, y en nuestro caso específico dentro de la Cerámica. Enfocados en la pluralidad de modos de comprender el arte cerámico contemporáneo, se abren alentadoras perspectivas y desafíos a la hora de emprender la práctica docente. (Mariel Tarela, 2017 p. 1)

Al suceder estas rupturas o quiebres dentro del ámbito cerámico, se abrió la posibilidad de que artistas de otras disciplinas puedan acercarse, dialogando con la materialidad cerámica desde otras perspectivas. Dentro del aula, desde nuestra cátedra tomamos como referentes aquellas prácticas artísticas contemporáneas en donde la materia tiene gran protagonismo, nos parece fundamental para poder transmitir la importancia de la carga simbólica que acarrea el material con el que trabajamos.

Las imágenes a continuación pertenecen a artistas contemporáneos latinoamericanos que se encuentran en la actualidad realizando obras que no son tradicionalmente cerámicas, pero nos interpelan por acercarse y rozar los límites de nuestra disciplina.

La obra de Paula Alonso se vincula al paisaje y la materia.

Levanto rocas para que aparezcan paisajes, muevo tierras para trasladar un territorio, y creo piezas para que existan. Me atrae la materia inerte, el carbón y la escoria volcánica. Lo que queda y lo que no está. Me interesa ese polvo que se pega a las suelas y conforma el plano que nos sostiene. Trabajo con esos minerales y realizo desplazamientos evocativos (Paula Alonso, 2022, conversación personal).



Paula Alonso (2022) Escultura de sitio específico, m.o.n.t.o.n. Foto: Paula Alonso.



Paula Alonso (2022) Escultura de sitio específico, m.o.n.t.o.n. Foto: Franco Cerana.

Amar las cicatrices de mi valentía es una obra performática de Valeria Thomas Temporelli, en sus palabras: “Es una búsqueda de lo silenciado en nuestras corporalidades, de las huellas impresas en nuestra diversa historia de significados. Donde parto desde mi territorio-cuerpo como primer terreno de indagación, portavoz y parte de esta trama vincular sociohistórica...” (Valeria Thomas Temporelli, 2021).



Valeria Thomas Temporelli (2021) *Amar las cicatrices de mi valentía*. Foto: Valeria Thomas Temporelli



Valeria Thomas Temporelli (2021) *Amar las cicatrices de mi valentía*. Foto: Valeria Thomas Temporelli.

La obra de Facundo Cardozo nace de un acercamiento sensible a los haceres cotidianos que habitan los días. En particular, estas obras las realizó en un momento en el que se dedicaba a la construcción, trasladando tierra, y haciendo encofrados. La idea le surgió al sentirse atraído por una forma en sí misma, no hay un intento de representar algo en particular, sino de plasmar ese momento. Palear tierra, moverla, compactarla. El interés está en ese aspecto común que existe en el hacer, allí donde se experimenta un estado de ánimo, un sentir que nos habita a todos cuando estamos abiertos a recibirla y dejar que transite.



Facundo Cardozo (2018) Bloques compactados. Foto: Facundo Cardozo.

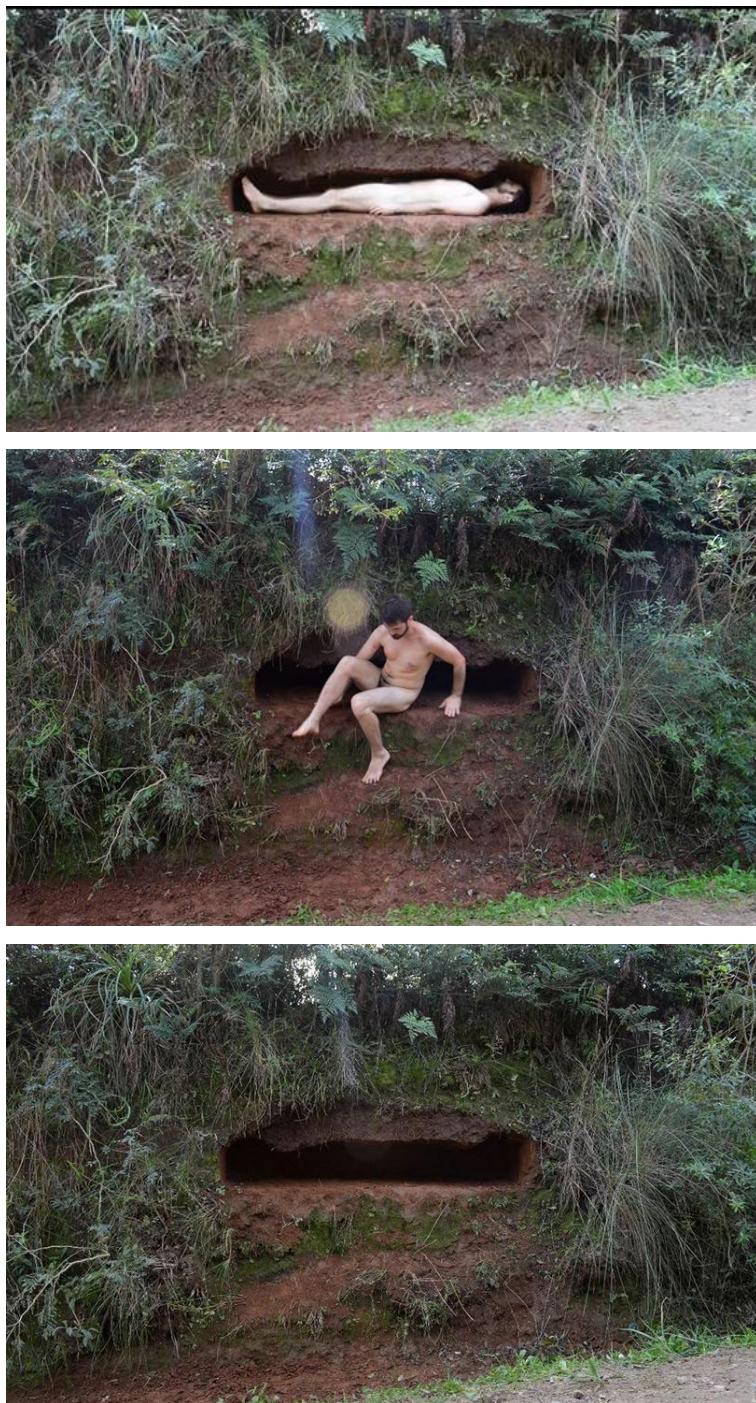


Facundo Cardozo (2018) Bloques compactados. Foto: Facundo Cardozo.



Facundo Cardozo (2022) Bloques compactados. Foto: Facundo Cardozo.

Coma es una obra performática del artista brasileño Bruno Schuch quien advierte cómo se asemejan las palabras en portugués *descavar* a *desabar* y *desterrar*. Siendo hijo de inmigrantes, estas palabras dan sentido a la acción de hacer un pozo para poder ubicar su cuerpo dentro. La escena puede evocar a un descubrimiento arqueológico de ese cuerpo. Podría ser el espacio de aire entre el cuerpo y la tierra, el resultado de un deslocamiento de material por su propia vibración. El entorno natural cobra gran protagonismo, en sus palabras: “En mi trabajo no busco que el cuerpo se torne paisaje, pretendo que se avecine a este. No intento una mimetización, pero sí un extrañamiento por oposiciones de formas y colores.” (Bruno Schuch, 2017, conversación personal).



Bruno Schuch (2017) *Coma*. Foto: Bruno Schuch.

Referencias

- Casalla, M. (1988). *Tecnología y pobreza*. Buenos Aires: Fraterna.
- Cornelis, K. Cornelius S, H. (s/f). *Manual de mineralogía Vol. II*. España: Reverté.
- Dillon, M. V. Tarela, M. Melo, F. (2016). *Puertas de barro y fuego*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52720>.
- Masin, C. (2018). *Geología*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Tarela, M. (2017). *Pasión, materia y fuego* [Objeto de conferencia]. 1° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65866>
- Thomas V. (2021). *Amar las cicatrices de mi valentía*. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CPi9emQhxoF/>

CAPÍTULO 4

¿Cómo se aprende a volver olla un pedazo de montaña?

Agustina Paltrinieri



Foto: Agustina Paltrinieri (2021). Pieza realizada por Don Crucito.

En Argentina existe un pueblo alfarero. Se llama Casira, es pequeño y está sobre la frontera con Bolivia a 3500 metros de altura, en la Puna jujeña. Allí vive una comunidad indígena quechua que ha heredado tradiciones tecnológicas cerámicas que arqueológicamente se asocian al grupo étnico Chicha y al estilo alfarero Yavi, por lo que se habla de una cerámica Yavi-Chicha, que viene descendiendo por la rivera del Río Grande de San Juan en lo que hoy conocemos como Bolivia, desde hace varios siglos. Los casireños aprendieron en sus casas, durante las infancias, viendo a sus madres hacer ollas, una actividad doméstica más entre otras tareas cotidianas como sembrar papas o criar llamas.

¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña? es un ensayo fotográfico que presenta los procesos de producción cerámica junto a lo que distintos alfareros me contaron y mostraron en

marzo de 2021. En esta oportunidad, vuelvo a esos registros para pensar la enseñanza y el aprendizaje sobre el hacer cerámico en este territorio, pero las certezas de las imágenes fotográficas se diversifican en nuevas preguntas, que ya no son más sino de una comunidad de ceramistas atravesada por Casira y algunas otras cuestiones que elles nos enseñan.

En los espacios de circulación del arte cerámico a donde se invita a les casireñes a mostrar y compartir sus prácticas cerámicas la comunidad de ceramistas suele presentarles como “maestros alfareros de Casira”, nombrando a la vez una maestría –en el sentido de habilidad adquirida– y un saber incorporado que al mostrarse, enseña.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Casira.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021). Pared de un corral realizada con adobe y ollas cerámicas, junto a la casa de Abelina y Dionisio.

Saberes incorporados

Un saber *incorporado* es aquel que se lleva dentro del cuerpo y los cuerpos casireños saben hacer sus ollas. Los cuerpos saben. Los cuerpos hacen. Los cuerpos aprenden.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Don Crucito trabajando en su taller

¿Cómo se aprenderá a mirar con las yemas de los dedos?

Pellizquitos rítmicos que empujan la pasta de a poco hacia su lugar. Sabiendo con cuánta fuerza, en qué dirección, hasta dónde presionar, por dónde seguir. Tiqui, tiqui, tiqui, tiqui, infinitas veces tiqui, desde pequeñas, todos los días, todos los casireños.

¿Cuántos pellizquitos hicieron a cada pieza?

¿Cuántos fracasos caben en una pieza bien realizada?

¿Cuántas piezas hay dentro de cada pieza?

¿Cuánto tiempo hay dentro de cada pieza?

¿Cuántas piezas hicieron a cada alfarero?

El aprendizaje sobre el hacer cerámico en Casira se da a partir de un vínculo sostenido y cotidiano, una actividad que se practica en todas las casas y que forma parte de las dinámicas familiares de vida, reproducción y existencia. Se hace cerámica como se crían animales, cocinan alimentos, se descansa o se conversa. Acompaña la vida de los casireños de una manera integrada al territorio, a los cuerpos y a los modos de relacionarse entre habitantes del pueblo. En Casira, los vínculos familiares, fraternales, amistosos, vecinales, comerciales están atravesados por el hacer cerámico y esta cotidianidad hace que el vínculo sujeto-materia se sostenga en el

tiempo, no sólo en el transcurso de la vida de cada casireño, sino también más allá, desde antes, mucho antes. Don Crucito me dice que le gusta hacer lo que hacían “más antes los abuelos” refiriendo a una historia que se sabe milenaria.

En Casira se aprende a hacer cerámica en las casas. Hogar y taller son un mismo espacio donde se comparten las actividades de la vida familiar. Se trabaja dentro o al sol. En los patios habitan hornos y algunas montañas de arcilla acumulada que espera a ser molida y preparada.

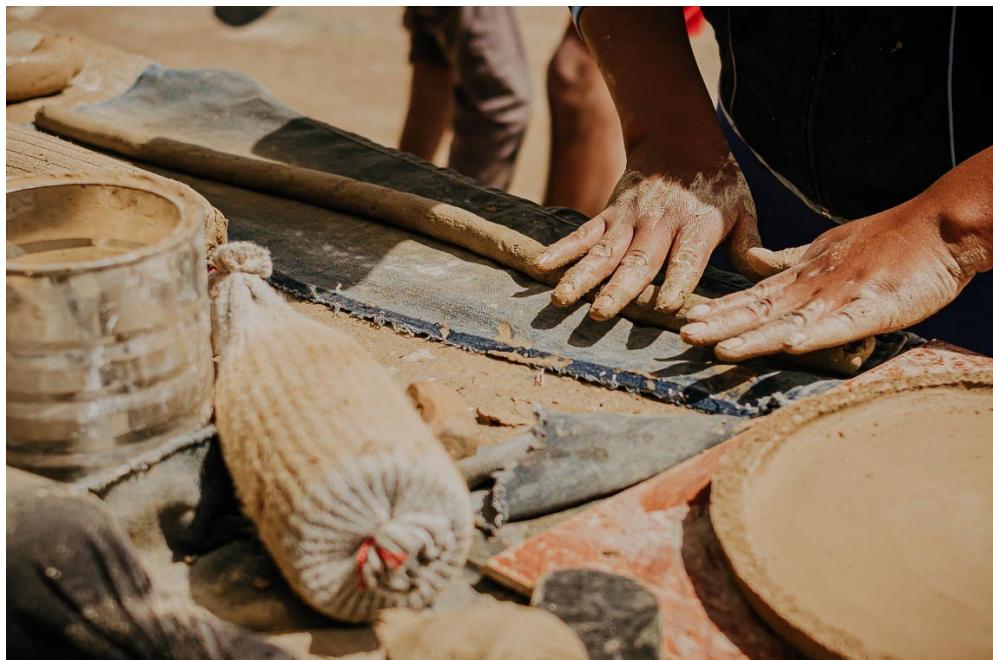


Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Verónica trabajando en el patio de su casa



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Verónica trabajando en el patio de su casa



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Verónica y Renzo elaborando moldes de yeso mientras otras piezas se secan al sol



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Uno de los hornos más grandes de Casira, de dos bocas de alimentación, construido por Altagracio

En la casa de Don Crucito y Viviana, Tiago les observa trabajar, ¿cómo será nacer y crecer en un taller de cerámica en un pueblo alfarero?



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Viviana y Tiago en el taller



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Don Crucito y Tiago en el taller

¿Cómo serán las infancias con una cotidaneidad cerámica?



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Rincón del taller de Don Crucito y Viviana



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Julio César mostrándome arcilla



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Luisa llenando por colada sus moldes



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Melody comiendo arcilla mientras Luisa espera para volcar sus moldes

Melody aplasta una pieza recién salida del molde que estaba secándose al sol, le rompe una parte. Luisa le explica que debe tener cuidado, no parece enojada. Corre del alcance de la niña las piezas y me dice que el chancho aún sirve, que le cortará el lomo y se convertirá en maceta.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Luisa con la pieza rota

Luis y Marlene cargan el horno al atardecer, en el último rato con luz del día.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Luis cargando el horno



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Luis y Marlene cubriendo las piezas con tiestos



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Luis encendiendo el horno



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Marlene alimentando el horno en la última etapa de cocción, mientras coquea.

La descarga de piezas luego de la horneada se realiza colaborativamente porque es una tarea ardua. La familia de Gladys trabaja en un gran horno construido por Don Arsenio.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Gabriel descargando el horno

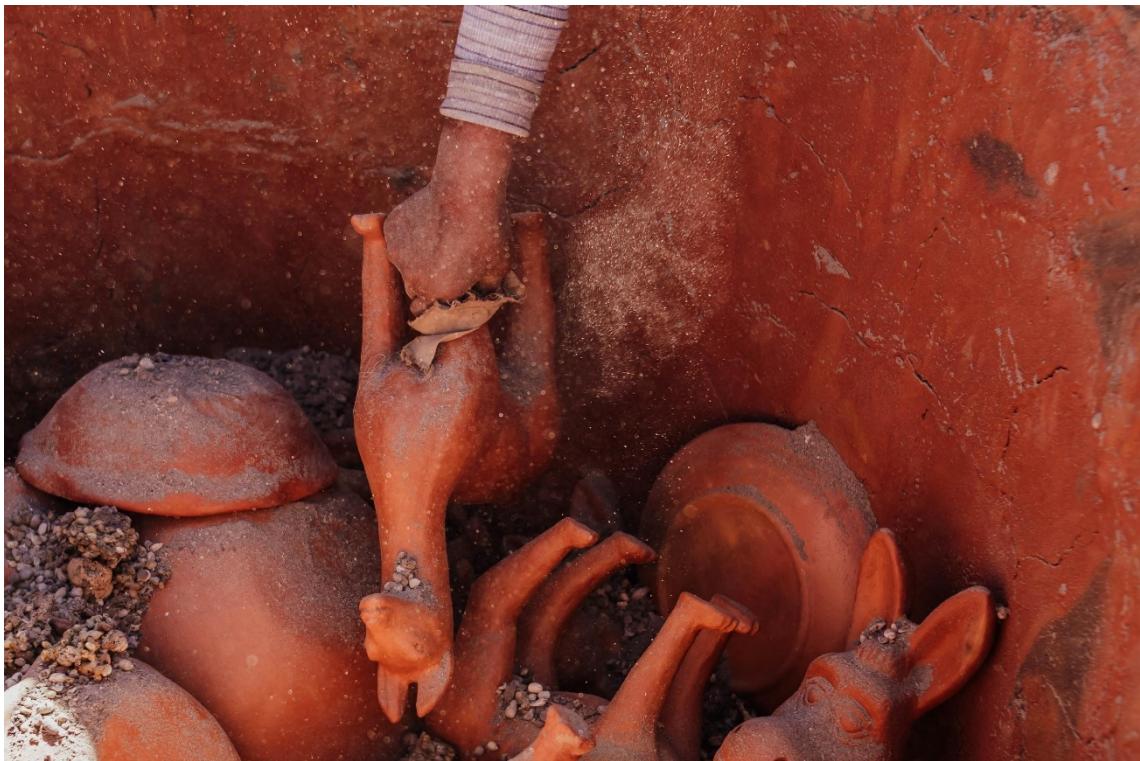


Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Gladys descargando el horno



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Gladys y Gabriel descargando el horno cuando las piezas aún están calientes



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda junto a su horno de piso, una manka kakana, mostrando dónde coloca las piezas y contando que las cubre con tiestos



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda en el patio de su casa

Conviven en el pueblo distintas maneras de hacer. Trabajar en el piso usando una piedra como apoyo o hacer moldes de bandejas industriales traídas desde La Quiaca.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda moliendo arcilla seca



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Verónica y Renzo elaborando moldes

Distintos procedimientos y maneras de trabajar los mismos suelos.



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda levantando una pieza manualmente



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Uso de moldes para una producción en serie, de Verónica y Renzo

Al mirarles de cerca, trabajando, encuentro en las imágenes algo que se aproxima a un paisaje, del contacto entre las manos y los materiales surge cierta inmensidad.

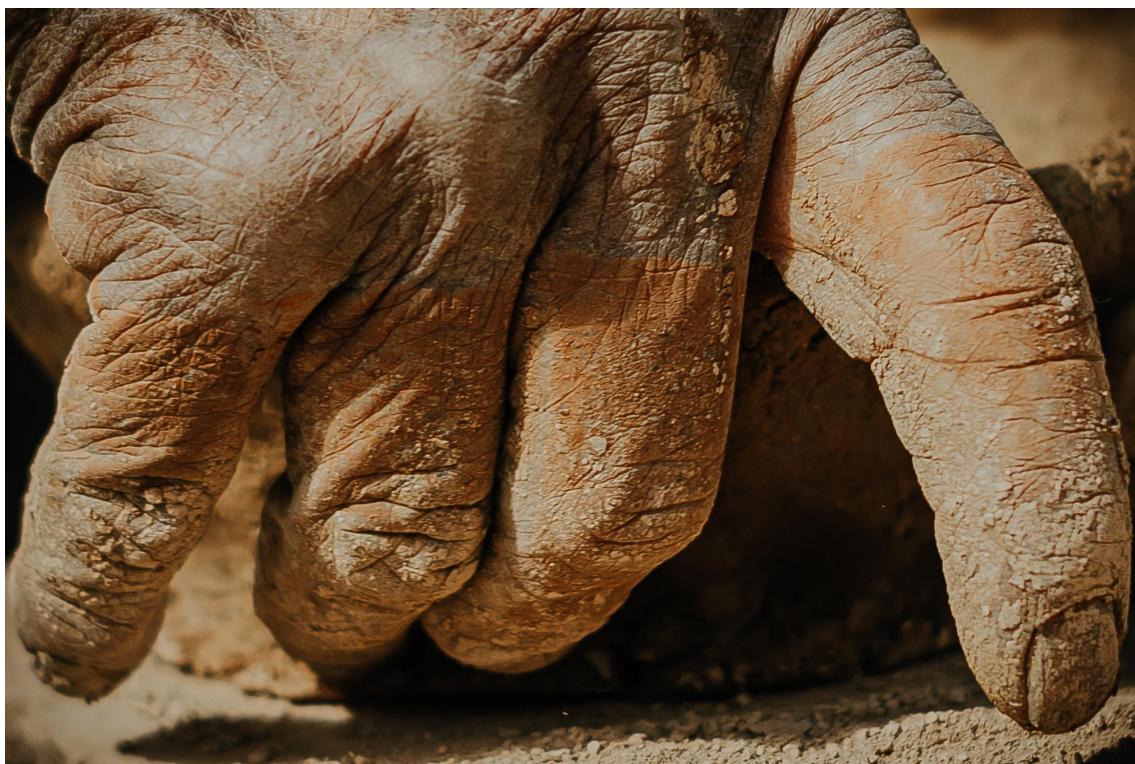


Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Un suelo seco de Casira



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Verónica retirando la matriz del molde



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Un suelo llovido de Casira



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Viviana construyendo con un molde

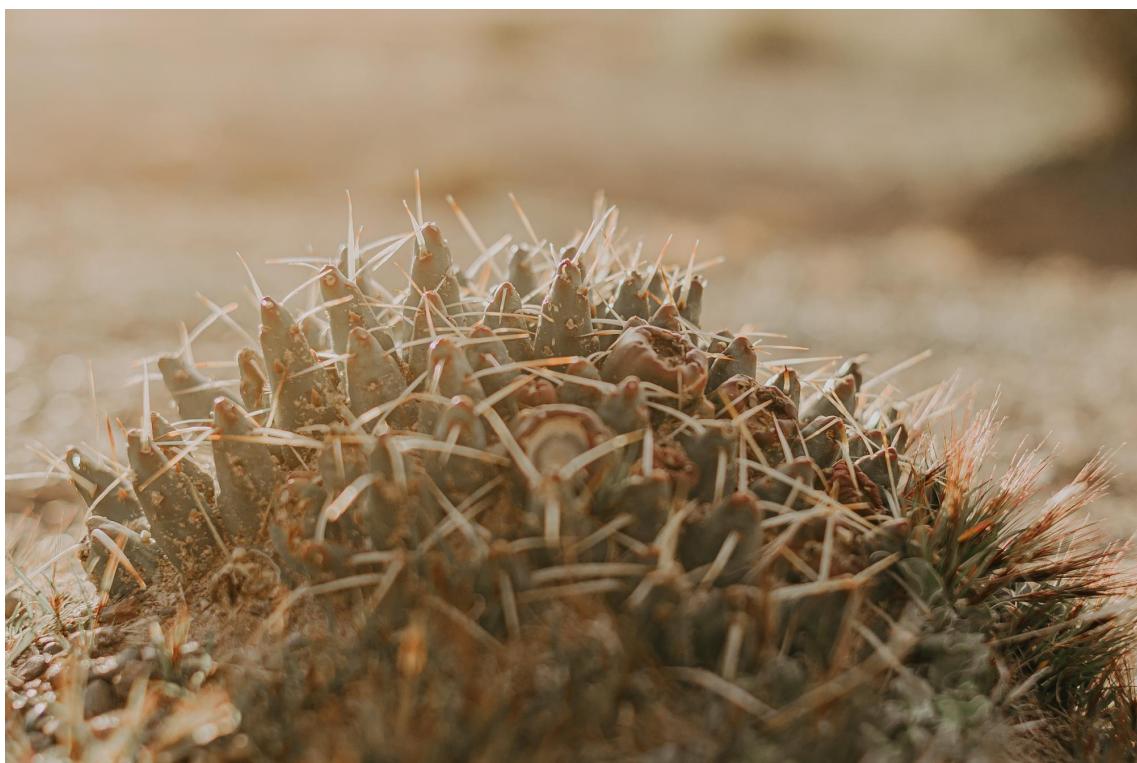


Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Vegetación xerófila de Casira



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Cecilia mostrándome como hacía “docenitas” mientras llevaba a pastar ovejas cuando era niña



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Ovejas pastando en Casira

Mirar a Casira

Cuando miro a Casira encuentro algo confuso entre pares contradictorios, entre lo pequeño y lo inmenso, lo excepcional y lo cotidiano, lo propio y lo ajeno, lo que sabemos y lo desconocido, lo bello y lo terrible, la calma y la desesperanza, lo injusto histórico y las resistencias que se actualizan cada vez. Fuerzas en disputa ejerciendo sus presiones. Técnicamente soy autora de las fotografías, pero en verdad mi mirada hace pie en el colectivo de ceramistas y las preguntas que nos seguimos formulando. Vemos una pobreza estructural y perpetuada, el avasallamiento de una cultura global queriendo invadirlo todo, una colonialidad dañina vigente que encuentra nuevas formas de expandirse y el peligro de las culturas ancestrales de desaparecer. Vemos también la mirada enamorada de quienes hacemos cerámica y nos enorgullece la existencia de un pueblo alfarero, la admiración colectiva y contagiosa, el deseo de que no se termine nunca y que el mundo les conozca, militamos que en cada casa haya una olla de barro, una olla de Casira, el deseo se expande, crece y confiamos en algo que puede cambiar y transformarse, el derecho de los pueblos de vivir dignamente y con sus propios criterios de existencia. La sensación de que aún no aprendimos todo lo que Casira puede enseñarnos. Tenemos la necesidad de gritar esta belleza y también llorarla. Hacer cerámica es su herramienta de subsistencia, aunque también lo que les desgasta la vida por lo injusto de las ventas y una explotación mercantil sostenida que les condiciona desde hace siglos, reformulando los mecanismos que perpetúan asimetrías.

Mirar a Casira implica aprender en muchos sentidos. ¿Qué podrá enseñarnos Leonarda? ¿Qué estamos dispuestos a aprender? ¿Qué secretos se esconden en su sonrisa de ojos cerrados?



Foto: Agustina Paltrinieri (2021) Leonarda

CAPÍTULO 5

Hacer cuerpo: prácticas corporales en el proceso cerámico

Agustín Ferrer

Nuestros cuerpos son el medio con el que nos conectamos con el mundo, todo lo que vivimos atraviesa nuestro cuerpo. El cuerpo manifiesta lo que lo atraviesa y cómo cada cosa que hacemos, decimos, escuchamos, consumimos o pensamos nos afecta.

Con el avance del capitalismo a nivel global, en las sociedades poco a poco se fue perdiendo la relación con nuestros propios cuerpos. Según Boris Groys (2014): “Foucault ya había llamado la atención sobre el hecho de que el trabajo alienado produce el cuerpo del trabajador así como produce los productos industriales; el cuerpo del trabajador es disciplinado y simultáneamente expuesto a la vigilancia externa...” (p. 127).

Amelia Jones en *El cuerpo del artista* (2006) también menciona este hecho relacionándolo con los cambios en el arte de la época:

La revelación del cuerpo del artista en la radical década de 1960 está relacionada con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo tardío o “pancapitalismo”, caracterizado por una única economía política globalmente dominante” que reclama que el individuo someta su cuerpo para que este funcione de una forma más efectiva bajo sus “imperativos obsesivamente racionales [...] (producción, consumo y orden)”. (A. Jones, 2006. p. 21).

Diferentes maneras de entender, y relacionarse con el cuerpo fueron sepultadas por los objetivos del capitalismo orientados a optimizar y estandarizar todo lo que pueda ser mejorado para generar más y en menos tiempo.

Como respuesta a estos rasgos de época que aún persisten, surgieron diferentes acciones artísticas como performances, autorretratos fotográficos, mutilaciones, sometimientos del cuerpo a diferentes condiciones a veces extremas.

En este contexto, se busca reflexionar sobre la relación del cuerpo y la cerámica en la contemporaneidad para proponer un acercamiento al hacer cerámico desde una perspectiva corporal y personal.

Amasamos la arcilla, la modelamos, la decoramos, armamos hornos, encendemos el fuego y permanecemos junto a él para mantenerlo vivo y hacerlo crecer, nos quemamos, nos curamos y

volvemos a empezar. ¿Qué papel juega el cuerpo en el hacer cerámico? ¿Cómo se involucra en las prácticas cerámicas contemporáneas y cómo estas prácticas afectan nuestros cuerpos?

En el hacer cerámico nuestro cuerpo es, entre otras cosas, una herramienta que nos ayuda a darle forma a nuestros proyectos. A través de él, el material muta de la no forma a lo concreto. Dialogando con el cuerpo y aprendiendo uno del otro, el barro es extraído del suelo hacia nuestras manos para transformarse en cerámica y transformarnos a nosotrxs mismxs en el proceso.

Este capítulo indaga en la relación entre el cuerpo y la cerámica tanto desde lo físico como desde lo poético. En una primera instancia se brindarán algunos consejos prácticos para el uso del cuerpo en el trabajo proponiendo ejercicios corporales. Luego se abordará la relación cuerpo-cerámica desde una dimensión poética analizando mi trabajo de tesis para la Licenciatura en Artes Plásticas.

Por último, una reflexión sobre las quemas a cielo abierto realizadas por la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria, entendidas como una práctica performativa corporal y colectiva.

Contacto

Podríamos decir que la cerámica está con nosotros desde siempre. Desde el comienzo de la humanidad, hubo cerámica. Tanto a quienes trabajamos con esta materialidad, como a quienes la desconocen por completo, la cerámica nos acompaña a diario. Hoy día prácticamente en cada casa del mundo, en cada ciudad, la cerámica es uno de los materiales más abundantes con los que estamos en cotidiano contacto. Sus capacidades de adoptar diferentes formas, de no contaminar, de soportar altas temperaturas, sus propiedades eléctricas, de filtración, de no caducar, de contener, la hacen el material por excelencia que nos acompañó desde muy tempranos tiempos hasta hoy.

El descubrimiento de la cerámica como material de construcción (principalmente para el modelado de deidades y costumbres en sus comienzos, también para vasijas contenedoras y como arcilla para la construcción de viviendas) llevó al ser humano a buscar asentamientos en donde pudiese acceder con relativa facilidad a extraer la arcilla de la tierra. Así como también a prestar atención a las maneras de trabajar el material para aprovechar al máximo el tiempo y no lesionar su cuerpo en el hacer.

Trabajar con arcilla requiere prestar atención a la forma en que nos vinculamos con el material, especialmente desde nuestros cuerpos. Como con muchas otras prácticas, una manera de acercarse a algo nuevo es mediante la experimentación, el ensayo y error y la intuición. Conocer algunas cuestiones relacionadas a las maneras de trabajar puede ayudar mucho en esta etapa sin obstruir ni influenciar nuestro acercamiento personal, colaborando a acercarnos de una manera más amigable a esta práctica.

Desde siempre y hasta hoy en día la extracción de arcilla para cerámica y su proceso de preparación y trabajo de manera artesanal son tareas que involucran el cuerpo físicamente.

Primero hay que buscar el lugar adecuado donde poder sacar la arcilla más limpia de materia orgánica, caminando usualmente por suelos pantanosos y pegajosos donde nuestros pies se hunden constantemente y caminar no es tan sencillo, para luego excavar y recoger el material en baldes y transportarlo. Luego limpiarlo lo mejor posible, pesarlo y acondicionarlo para preparar la pasta, y amasar para poder recién tener una buena materia prima para trabajar.

Hoy en día es relativamente fácil acceder a panes de arcilla listos para usar, así como también a esmaltes, engobes y diversos productos que participan del proceso cerámico y también es muy accesible el rentar o contactar con alguien que pueda hornear la cerámica para obtener un producto final.

Son diferentes maneras de trabajar y relacionarse con el material. Cualquiera sea la forma en que elegimos trabajar, hay ciertos procedimientos que tendremos que realizar en algún momento: pesar, amasar, reciclar, transportar peso, cargar y descargar el horno, construir, en donde nos encontraremos (más frecuentemente de lo que nos gustaría) en alguna posición extraña mientras trabajamos. En este apartado nos enfocaremos en estas etapas comunes y se brindarán algunos consejos prácticos para el uso del cuerpo en el trabajo.

Preparación y consideraciones generales

Antes de comenzar a trabajar siempre es recomendable realizar una pequeña entrada en calor enfocada en las articulaciones que más pondremos a trabajar durante esa jornada. Por ejemplo, si vamos a preparar o reciclar pasta y amasar podemos realizar algunos movimientos con muñecas, codos, hombros y caderas. Si vamos a levantar peso podemos movilizar la espalda baja y preparar las piernas para la tarea. Si estamos en una jornada de horneada, dependiendo del tipo de horno, podemos calentar nuestra espalda y cuello ya que los estaremos moviendo constantemente mientras colocamos piezas y metemos todo dentro del horno. En jornadas de esmalte el esfuerzo físico dependerá de la cantidad, el tipo de piezas y del modo de esmalte (no es lo mismo esmalte 100 tazas por inmersión, a que sean 20 bajas de la misma manera o piezas escultóricas con pincel o con compresor). Cada pieza y cada manera de esmalte que utilicemos nos requerirá diferentes maneras de trabajo corporal, tanto posturalmente como en intensidad, pero por regla general podemos calentar brazos y espalda, para que nos asistan y soporten respectivamente.

La entrada en calor mediante movimientos suaves y controlados aumenta el flujo sanguíneo y prepara las articulaciones y el cuerpo en general para una actividad más intensa de lo habitual. Ayuda a disminuir el riesgo de lesión antes de realizar movimientos que requieran cargas de peso, o de amasar, donde se cargan las muñecas con el peso del mismo cuerpo.

La contextura física de cada persona afectará, en mayor o menor medida, la manera de trabajo y la productividad. Por ejemplo, una persona alta en el torno se va a encontrar mucho tiempo agachada o doblando el cuello para lograr una posición cómoda de trabajo y esto le puede generar molestias posteriormente; o, una persona de baja estatura va a encontrar que el promedio

de altura de las mesas de trabajo en general no le es el más cómodo para amasar o trabajar en general, teniendo que rebuscárselas según la tarea a realizar.

Cuando una tarea (sin importar cuál) requiere que le dediquemos mucho tiempo en la misma jornada, es recomendable, cada tanto parar y movilizar un poco el cuerpo (mover articulaciones como en el calentamiento o caminar por ejemplo) o realizar algún estiramiento antes de continuar, esto ayudará a liberar tensiones para seguir y también a despejar la cabeza por un rato.

Durante el trabajo

Carga y descarga de peso

Siempre que carguemos o descarguemos algo pesado, ya sea desde el suelo o desde otra altura, es importante usar nuestras piernas (figura 1) y no nuestra espalda (figura 2). También es más amigable para nuestro cuerpo cargar el menor peso posible, por ejemplo, si tenemos que transportar algo (arcilla, pasta, baldes con peso, etc.) de un lugar a otro, es mejor hacer varias idas y vueltas con menor peso que un solo trayecto cargando todo (en caso de pesos que sabemos que son excesivos para nosotros). Es más seguro porque cargar mucho peso cambia nuestro centro de gravedad, el cuerpo se encuentra en una posición no cotidiana y muchas veces nuestro campo visual se altera. Esto aumenta las posibilidades de tropezar (perder el equilibrio) o que alguna parte de nuestro cuerpo ceda ante el esfuerzo y soltemos la carga o nos caigamos o nos lastimemos alguna articulación. Hay que considerar que no solo estamos haciendo un esfuerzo fuera de lo común, sino que además lo estamos haciendo en movimiento.



Figura 1



Figura 2

Figura 1 y 2. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Carga y descarga de peso

Amasado

El amasado es uno de los pasos del proceso cerámico que deberemos realizar con más frecuencia. Podemos encontrarnos con el amasado incluso varias veces en la misma jornada de

trabajo, cuando preparamos una pasta nueva, o cuando reciclemos pasta usada y la reacondicionemos para volver a usarla, o para homogeneizar dos pastas con diferentes estados de humedad, o antes de empezar a tornear, etc. Por esto es importante que nuestra técnica de amasado sea lo más amigable posible con nuestro cuerpo. Anteriormente mencionamos la entrada en calor para este momento y las respectivas partes del cuerpo más vinculadas al amasado. Ampliando un poco, se sugiere realizar rotaciones hacia ambas direcciones con muñecas, codos y cadera, hasta 10 rotaciones en cada dirección por cada parte del cuerpo es suficiente.

Para los hombros, que poseen un rango de movimiento más amplio que cualquier otra articulación, podemos llevar los brazos estirados frente al pecho y llevarlos hacia los costados como si estuviésemos realizando un aplauso con brazos estirados 10 veces (figura 3). Luego levantar los brazos estirados con los dedos hacia arriba y bajarlos al costado del cuerpo 10 veces (figura 4). También se pueden realizar rotaciones en ambas direcciones con los brazos estirados a los costados del cuerpo a la altura de los hombros, 10 rotaciones en cada dirección (figura 5).

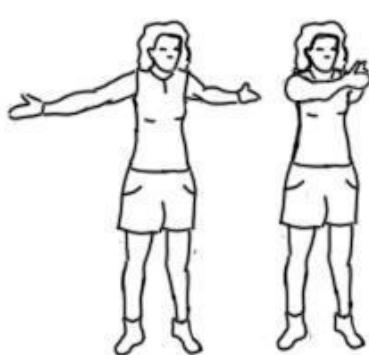


Figura 3

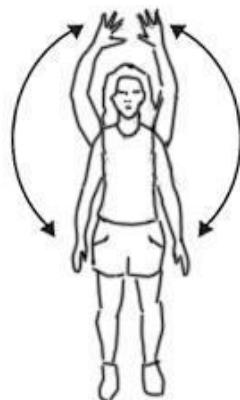


Figura 4

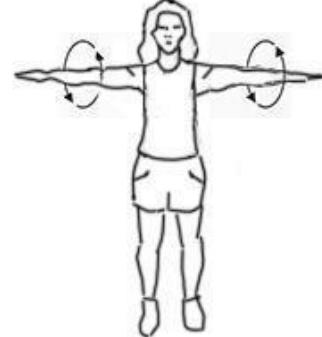


Figura 5

Figura 3,4 y 5. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor sobre los hombros

Podemos agregar algunos estiramientos que ampliarán los beneficios del calentamiento preparándonos mejor aún para el amasado:

Estirar un brazo frente a nosotros con la palma de la mano apuntando hacia el pecho y los dedos hacia abajo y con la otra mano empujar suavemente el dorso de la mano del brazo estirado hacia nosotros para estirar los músculos del antebrazo por 15 segundos (fig. 6). Luego levantar la mano con la palma apuntando hacia el frente y empujar suavemente con la otra mano desde los dedos durante 15 segundos (fig. 7). Este movimiento estira desde los músculos de la palma y dedos de la mano hasta la parte anterior del antebrazo. Repetir con el otro brazo.

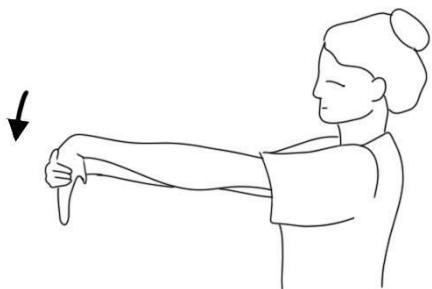


Figura 6

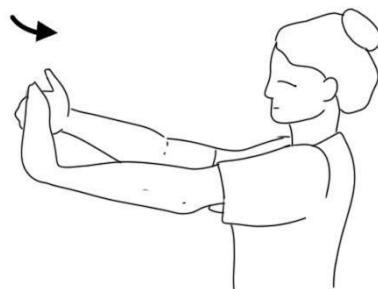


Figura 7

Figura 6 y 7. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor muñecas

También podemos realizar algunos estiramientos con el cuello, mirando hacia los costados con la cabeza (fig. 8), llevando la pera al pecho y luego mirando hacia arriba con la cabeza (fig. 9), y llevando las orejas hacia los hombros (fig. 10). Por último, 3 rotaciones hacia cada lado girando la cabeza con movimientos circulares.

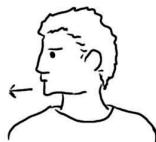


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Figura 8, 9 y 10. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor cuello

Algunos puntos importantes a tener en cuenta son: la altura ideal del mesón de trabajo es la altura de nuestras caderas o ligeramente más baja, con esta medida podremos realizar la fuerza más cómodamente sin un gran esfuerzo y sin caer en malas posturas. Si el mesón es muy alto será más complicado usar el peso del cuerpo y tendremos que recurrir a la fuerza de brazos, y si es muy bajo puede llevarnos a realizar una mala fuerza con nuestra espalda.

Hay diferentes tipos de amasado, pero más allá de la técnica pondremos el foco en la postura que adoptemos al hacerlo. Adelantar una pierna a la otra nos permitirá ir moviendo el peso de nuestro cuerpo y trasladarlo a la pasta con mayor control. Para realizar el mismo esfuerzo con todo nuestro cuerpo por igual es conveniente alternar la posición de las piernas cada tanto. Si bien hay cierta fuerza de brazos y espalda implicadas en esta acción, podemos reducir el esfuerzo usando el peso de nuestro cuerpo al amasar. Esto lleva un poco de práctica, pero con el tiempo el cuerpo se acostumbra, básicamente es llevar el peso del cuerpo hacia adelante (a la pierna adelantada) y trasladarlo a la pasta.

La posición de las muñecas también es importante: ya sea que amasemos en espiral o tipo cabeza de vaca, siempre habrá un poco de flexión en nuestras muñecas, pero lo ideal es reducir la tensión que reciben las mismas lo más posible. Es mejor que contengamos el pan de pasta

con nuestras palmas enfrentadas entre sí (figura 11) y no que ambas apunten hacia la pasta/mesa (figura 12). Esto se debe a que si colocamos las manos con las palmas hacia abajo como si las fuéramos a apoyar en la mesa, cuando realizamos el movimiento del amasado nuestras muñecas soportan una gran fuerza y tensión que pueden causar dolores. Siendo el amasado una tarea que se realiza con bastante frecuencia es recomendable estar atento en esta tarea.

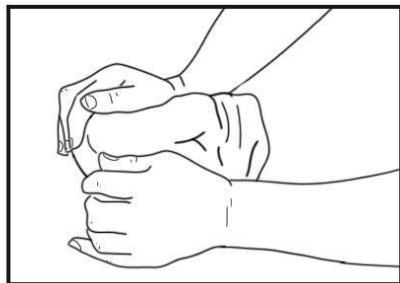


Figura 11



Figura 12

Figura 11 y 12. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Amasado

Por último, siempre es mejor amasar una porción relativamente pequeña o con la que nos sintamos cómodos que una porción grande. Esto es porque amasar una gran cantidad de pasta nos requerirá de un mayor esfuerzo físico y esto implica más tensión para nuestras articulaciones y músculos y al ser mayor cantidad de material vamos a necesitar más tiempo para lograr un amasado homogéneo.

Reciclado y transportado de peso

Para reciclar pasta, lo más común es valernos de los procedimientos que mencionamos en el apartado de carga y descarga de pesos y de amasado. En algún momento del proceso nos podemos encontrar agachados o necesitando estar cerca del suelo y para esto lo mejor para nuestros cuerpos es hacerlo en cuclillas con la espalda lo más recta posible (figura 13) y no con la espalda doblada (figura 14).



Figura 13



Figura 14

Figura 13 y 14. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Carga y descarga de peso

Una herramienta muy útil en el taller es tener un carrito o simplemente una plataforma con ruedas que nos permita trasladar elementos pesados sin tener que cargarlos con el cuerpo. Una manera sencilla y económica es usar algún recorte de madera y agregarle cuatro ruedas que solo necesiten atornillarse (la medida de la madera no debe ser muy grande para que no sea un obstáculo en el taller, 30 x 30 cm o 40 x 40 cm es suficiente).

Carga y descarga del horno

La preparación que requiera esta parte del proceso dependerá mucho del tipo de horno con el que estemos trabajando: su tipo de apertura (frontal o superior), la altura de la abertura del horno (a la altura de nuestra vista o más cerca del suelo), el tamaño del horno, el material de carga del que disponemos, el tipo de piezas, etc.

Si el horno que estamos cargando es de gran capacidad o se necesita un gran cuidado por la cantidad o tipo de piezas (en caso de ser una horneada de esmalte, o de estar cargando piezas delicadas), la carga del horno puede llevar horas de trabajo.

Como pautas generales podemos mencionar, calentar cuello y hombros (como se menciona en el apartado “amasado”) y también algunos movimientos como círculos de cadera (fig. 15), mirar hacia los costados (fig. 16) y levantar brazos alternadamente (fig. 17).



Figura 15



Figura 16

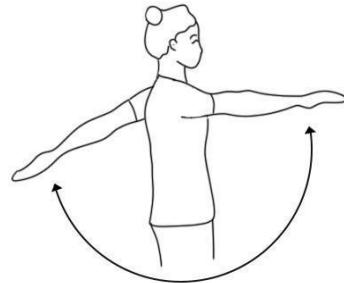


Figura 17

Figura 15,16 y 17. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor genérica

Proceso de construcción

Algunos de los métodos más usados durante el proceso de construcción en cerámica son, trabajo por planchas, por rollos, modelado directo, construcción en torno, tallado, trabajo con moldes, etc. Si bien estos métodos se pueden complementar y combinar en cualquier orden, cada uno tiene sus particularidades. Tenemos que tener en cuenta el tipo y cantidad de piezas que se pretende construir en una jornada promedio, ya que es diferente realizar 100 piezas iguales en torno (que nos requiere estar sentados y con la espalda un poco curvada realizando fuerza con hombros, espalda y muñecas), que realizar una escultura de gran tamaño (que puede llevarnos más de una jornada completa de fuerza, cuello doblado, sentándose y parándose). Por esto, nuevamente vamos a realizar recomendaciones generales que pueden aplicarse a cualquier modo de trabajo.

Cuello, espalda y brazos son por lo general las partes del cuerpo más utilizadas para esta parte del proceso. Se recomienda un calentamiento general de estas partes del cuerpo según se necesite tomando de referencia algunos ejercicios mencionados anteriormente, tanto de movilización de articulaciones como de estiramientos.

Durante una jornada de trabajo podemos encontrarnos mucho tiempo en una misma posición, por esto se recomienda cada tanto tomar algunos minutos de descanso y movilizar sobre todo espalda y cuello, rotaciones, extensiones y flexiones son algunos movimientos que nos aliviarán un poco la rigidez.

Para la espalda, sentadx en una silla, apartarse de la mesa de trabajo e inclinarse desde la cadera hacia abajo, llevando la cabeza y brazos flojos hacia el suelo (flexión) (fig.18). Levantarse suavemente y realizar la extensión de columna llevando hombros y cabeza hacia atrás, sólo un poco es suficiente no es necesario dejar la cabeza colgando detrás (figura19). Luego enderezarse en el asiento y girar el cuerpo hacia un lado (rotación) con la columna como eje y mirar hacia atrás por encima de un hombro, volver suavemente al centro y girar al otro lado (figura 20).



Figura 18. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor espalda

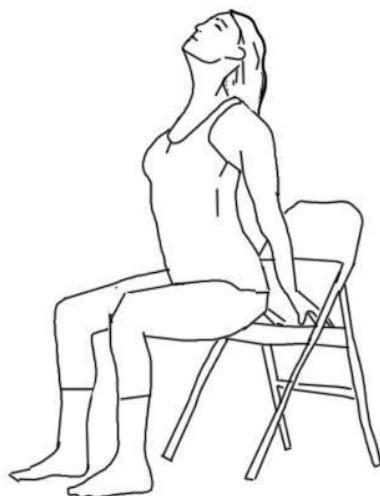


Figura 19. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor espalda



Figura 20. Ilustraciones de Agustín Ferrer (2022) Entrada en calor espalda

Por otro lado, usar herramientas que faciliten a nuestro cuerpo trabajar de la manera más cómoda posible es algo que nos ayudará durante todo nuestro proceso con la cerámica. Por ejemplo, una torneta nos permite rotar una pieza muy sencillamente y no tener que recurrir a moverla manualmente haciendo fuerza o contorsionándose alrededor de la misma para trabajarla desde otro ángulo. Una laminadora facilitará y agilizará mucho el proceso de realizar planchas sin tener que utilizar mucha fuerza. Un carrito nos evitará tener que transportar grandes pesos sin correr riesgos de lesionarnos. Así como también, pensar la disposición de las facilidades de nuestro taller nos puede ayudar a desenvolvernos mejor, con menos riesgos y de manera más práctica. Por ejemplo, si tenemos estantes en un taller de cerámica, sería útil colocarlos en relación a nuestra propia estatura, y en los estantes más altos tratar de no colocar cosas muy pesadas, tanto por la integridad del estante como para nuestra seguridad al poner y sacar cosas de ahí.

Cuerpo, cerámica y poética

Como cualquier otra herramienta, el cuerpo, que nos asiste, nos ayuda a desempeñar innumerables tareas y es nuestra puerta de acceso al mundo, hay que aprender a usarlo correctamente para poder aprovechar al máximo su potencial con el menor desgaste posible. ¿O no?

TOCA fue el trabajo de tesis para la Licenciatura en Artes Plásticas que presenté en 2020. Brevemente, el trabajo consistía en una instalación de piezas cerámicas de formas orgánicas colocadas en puntos estratégicos del espacio (amuradas a la pared a diferentes alturas, en el piso, en mesas, en una silla y colgando del techo.). Su ubicación y sus formas sugerentes invitaban a explorarlas, tocarlas e interactuar con ellas. Este trabajo proponía entablar una relación entre objeto estético y cuerpo para generar una movilización que nos acercara o nos ayudara a preguntarnos por la relación que tenemos con nuestra corporalidad y colaborar con una reflexión

acerca del lugar desde donde nos conectamos con nuestros cuerpos. Estas fueron en primera instancia las dudas o reflexiones que surgieron en el trayecto del trabajo de tesis.

El trabajo final sintetizó búsquedas estéticas, técnicas y conceptuales, creando un ambiente controlado. En este espacio se buscó compartir sensaciones y reflexiones originalmente exploradas mediante las piezas cerámicas. Asimismo, la interacción de los asistentes durante la muestra evidenció sus diversas relaciones con la obra, manifestando la conexión personal y única de cada cual con su propio cuerpo.



Agustín Ferrer (2020) TOCA, Tesis de grado. Foto: Agustín Ferrer

Este trabajo me ayudó a ver que no hay una única manera de relacionarse con el cuerpo. Cada persona desde su experiencia de vida, sus diferentes estados de ánimo, su predisposición, su introspección, su curiosidad, percibe el mundo de una manera única e irrepetible, pero con la posibilidad de compartir esta percepción, permitiendo generar infinitas formas de vincularnos entre nosotros y con nosotros mismos.



Agustín Ferrer (2020) TOCA, Tesis de grado. Foto: Agustín Ferrer

Esto me lleva a cuestionar la afirmación del primer párrafo de este apartado. El cuerpo puede ser una herramienta pero no hay una manera de usarla correctamente, que funcione para todos por igual. Cada quien emprende su propia búsqueda personal que lo llevará a encontrar su particular relación con su cuerpo. Gracias a esto, las maneras de entendernos como individuos y como parte de una sociedad cambiante, crecen continuamente.

Prácticas performativas en la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria

El fuego convoca y reunidos a su alrededor nuestros cuerpos comprenden, a través de todos los sentidos, que no hay división de teoría y de práctica, sino que es una síntesis de ambas.

Mariel Tarela, REVISTA METAL N.º 2

La información está dada, el trabajo, parte hecho parte por hacer. La jornada de quemas a cielo abierto empieza temprano, para algunxs será un día especialmente largo e intenso. Viajar, comenzar con los preparativos, llevar materiales de un lugar a otro. Por suerte ya contamos con lxs primerxs colaboradorxs de la jornada, usualmente, lxs mismxs que participarán activamente en cada etapa del proceso de quemas admirando y tratando de incorporar cada suceso. absorbiendo cada suceso.

Organizados desde el diálogo y la experiencia los equipos se consolidan. Rakú por un lado, horno de carbón, horno de papel y horno de ladrillos y botellas. Por otro lado, hay también una mesa dispuesta para esmaltar las piezas bizcochadas en la facultad con antelación. Mientras tanto la gente sigue llegando de muchas partes para congregarse y compartir.

Durante las primeras horas de la jornada podemos encontrar cuerpos dormidos, muy despiertos, ansiosos, multifacéticos, algunos por momentos parecerían tener duplicados y participar en varios lugares al mismo tiempo. Por todos lados pueden verse cuerpos alegres. Los materiales están dispuestos, las medidas de seguridad también. Comenzamos.

No podemos hablar de cuerpos sin considerar la importancia que las artes performativas le dieron a los mismos. El cuerpo es el sujeto de este tipo de artes sirviendo para cuestionar constantemente acerca de sus límites y sus relaciones y a la vez cuestionarse a sí mismas (las artes performativas) como disciplina.

La performance es un lugar donde los límites se corren constantemente, las reglas se desordenan y se crean nuevas realidades. Un lugar donde se genera un tipo de conocimiento específico que surge de atravesar una experiencia con el cuerpo. Ese tipo de experiencia nos llega desde lo sensible, muchas veces desde lo intangible o invisible, pero es suficientemente fuerte para mover algo dentro nuestro y dejarnos en un nuevo sitio de nosotros mismos y de nuestro entendimiento.

Según Hang y Muñoz (2019, p. 11) el saber que viene de estas artes proviene de los cuerpos y se expresa en y a través de ellos.

Las quemas a cielo abierto son un componente central en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica. Sintetizan la comprensión del ciclo procesual cerámico abordado en el curso. Se manifiestan, además, como una práctica performática de carácter colectivo. Esta experiencia fomenta un entendimiento que excede lo puramente material o disciplinar. Conecta al participante con dimensiones simbólicas y sensibles.

Como práctica performática colectiva, las quemas a cielo abierto implican la participación de diversos cuerpos compartiendo una experiencia y posibilitando mediante ella la creación de un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento. Se crean afectos y efectos que sirven para cambiar las formas y los modos establecidos y proponen un pequeño espacio de libertad (Hang y Muñoz, 2019).

La jornada termina con las últimas luces del día y a veces un poco después. Los fuegos van menguando y los cuerpos, ya cansados por un día de intensidad rebosante, empiezan a partir en busca del descanso. Los cuerpos que se van de ese lugar no son los mismos que los que llegaron, con ellos hay algo nuevo, una vivencia compartida, una conexión sellada por el fuego que nos invita a volver.

Referencias

- Groys, Boris. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Hang, B. y Muñoz, A. (comps.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Tarela, M. (2016). Cerámica contemporánea. Cerámica desde nociones performáticas. *Revista Metal*, (2), 97-103. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55270>
- Tarela, M. (2016). *Variaciones en la práctica artística de la cerámica contemporánea en las primeras décadas del siglo XXI y sus repercusiones en la práctica docente*. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56003>
- Tracey, W. (editora) y Jones, A. (estudio) (2006). *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidon.

CAPÍTULO 6

La memoria de los objetos

Celina Torres Molina

Los objetos están unidos inseparablemente a la memoria

Alan Radley, ARTEFACTOS, MEMORIA, SENTIDO DEL PASADO

Al escribir este capítulo, siento como si estuviera escribiendo un capítulo sobre mi vida, sobre un hacer mio muy frecuente. que me acompaña desde que era una niña, como es el de recolectar objetos oxidados en la calle, en mis viajes, vajilla de cerámica rota de mis abuelas y de mi tía (entre otras cosas que acopio).

Atesorar aquellos objetos, piezas que forman parte de nuestra cotidianidad, hizo que muchos de aquellos elementos se volvieran obra y formen parte de mi relato junto con la arcilla y el fuego. Voy resignificando, pero desde un sentido histórico y dentro de contextos situados, políticos, económicos, geográficos.

El inicio del siglo XX introdujo un período de fuertes cambios sociales. Emergieron también significativas innovaciones científicas y filosóficas. Estas transformaciones se vieron acompañadas por reacciones y movimientos artísticos. Nacieron así las vanguardias de ese siglo. Estas alteraron súbitamente los modos de representación vigentes. Las mismas nos dejaron innumerables contribuciones a través de los diferentes movimientos y en todas las artes. Dentro de ellas, la resignificación de objetos, o el ready made, estilo acuñado por Marcel Duchamp cuando presentó su mingitorio de cerámica en la exposición realizada en el año 1917 en la Sociedad de Artistas Independientes de la Galería 291, generó un cambio radical en la percepción que se había tenido hasta el momento del arte. Esta polémica obra, que fue inmediatamente rechazada, más luego multiplicada en diferentes ámbitos museísticos, chocó abruptamente contra todos los cánones establecidos y se convirtió en una de las obras más influyentes del siglo veinte.

Los objetos encontrados que habitualmente no se consideraban artísticos pasaron a tener nuevos y posibles significados.

El tema central de este capítulo es la memoria de los objetos en la cerámica. Aborda también su relación con la incorporación de otras materialidades. Este fenómeno, a nivel general, se inicia hacia finales de los años sesenta y setenta. Se manifestó entonces con expresiones diversas y fronteras disciplinarias aún no del todo definidas. Es relevante señalar

que, en nuestro país, la integración de materialidades diversas en la cerámica data aproximadamente de la década de 1950.

¿Desde cuándo se incorporan otros materiales a la cerámica?

En nuestro país, el escultor y ceramista Leo Tavella (Gálvez, Santa Fe, 23.09.1920 - San Isidro, Buenos Aires, 30.07.2015), fue el primero en incorporar otros materiales a la cerámica. En la década del 50 realizó un ensamblado con metal y obra que llamó *Figura con caño*, la misma representaba a una figura femenina, parte de esa figura estaba confeccionada en cerámica y otra parte estaba confeccionada por un caño y alambre, fue la primera, de una larga serie de ensamblados, Mariel Tarella, en su Tesis Doctoral *De Intrusiones y Asimilaciones. Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires desde 1983 hasta la actualidad* (2021), dice:

...utilizaba determinados objetos que estaban tirados o abandonados porque tienen una vivencia muy interesante, comienza a hacer uso de todo lo que despierta su interés como material. Sus ensamblados apelean a latas y hierros combinados con arcilla muy texturada con chamote; sus obras se apropián de objetos que pueden haber sido olvidados, pero que actúan como depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas (Tarella, 2021 p. 159).

Este artista es un referente que ha dejado “marcas” en los ceramistas y sin duda alguna, hizo muchos aportes para que la cerámica ocupe el lugar que ocupa ahora.

Tavella sostenía que en Argentina la cerámica tenía características diferentes a Europa y a otros lugares del mundo.

En 2011, se celebró en Corea la bienal "Ceramix". Su foco fue la incorporación de otros materiales a la cerámica. La ceramista Vilma Villaverde participó en ella. Presentó obras de Leo Tavella de los años 60 y trabajos actuales del mismo artista. Esta presentación generó sorpresa en el contexto coreano. Allí recién comenzaba la exploración formal con materialidades mixtas en cerámica. Leo Tavella, en cambio, trabajaba estas combinaciones desde fines de los años 50. Marcó así un camino precursor que muchos artistas continuamos transitando.

Hace años que en mi quehacer cerámico utilizo diferentes objetos que dialogan con mi obra. No recuerdo cuándo fue la última vez que hice una pieza donde no intervengan otras materialidades. Siempre, por supuesto, parto de la arcilla, pero está acompañada de algo más que me ayuda desde lo formal para contar aquello que quiero decir.

Chapas oxidadas, latas abolladas, arandelas, alambres, cajas de madera, pastillas de frenos, partes de bicicletas en desuso, objetos que voy encontrando, por nombrar algunos de los que forman parte de mi obra, son partes de “partes” que terminan formando un “todo” en la realización de mis ensambles cerámicos.



Chapa oxidada. Objeto posible para la composición de obra. Foto: Celina Torres Molina

Como dije anteriormente, siento que un poco estoy escribiendo sobre mi vida: la arcilla y los objetos encontrados y resignificados me han ayudado a poder contar aquello que antes no podía “poner en palabras”.

¿Cómo es que una chapita encontrada, oxidada, se vuelve parte de mi obra y me da herramientas para contar?

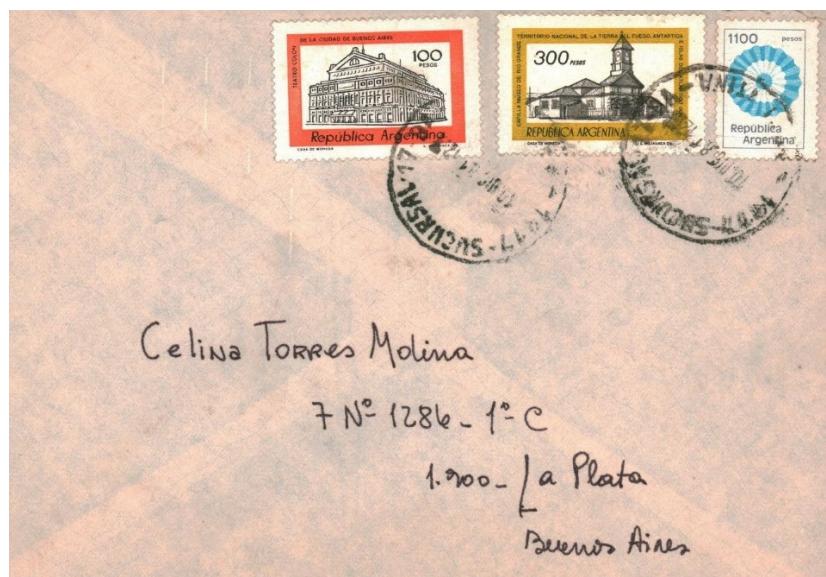
Una de las razones quizá sea que estoy convencida de que nos tenemos que acercar a las cosas, a los objetos, de manera sensible.

Los objetos tienen muchas veces una carga poética y sensible que traen consigo, de esa manera los veo yo al incorporarlos a mi propia vivencia; o dicho de otra manera, mis vivencias están colmadas de objetos, que a la vez transformo en obra y también van formando parte de una memoria colectiva.

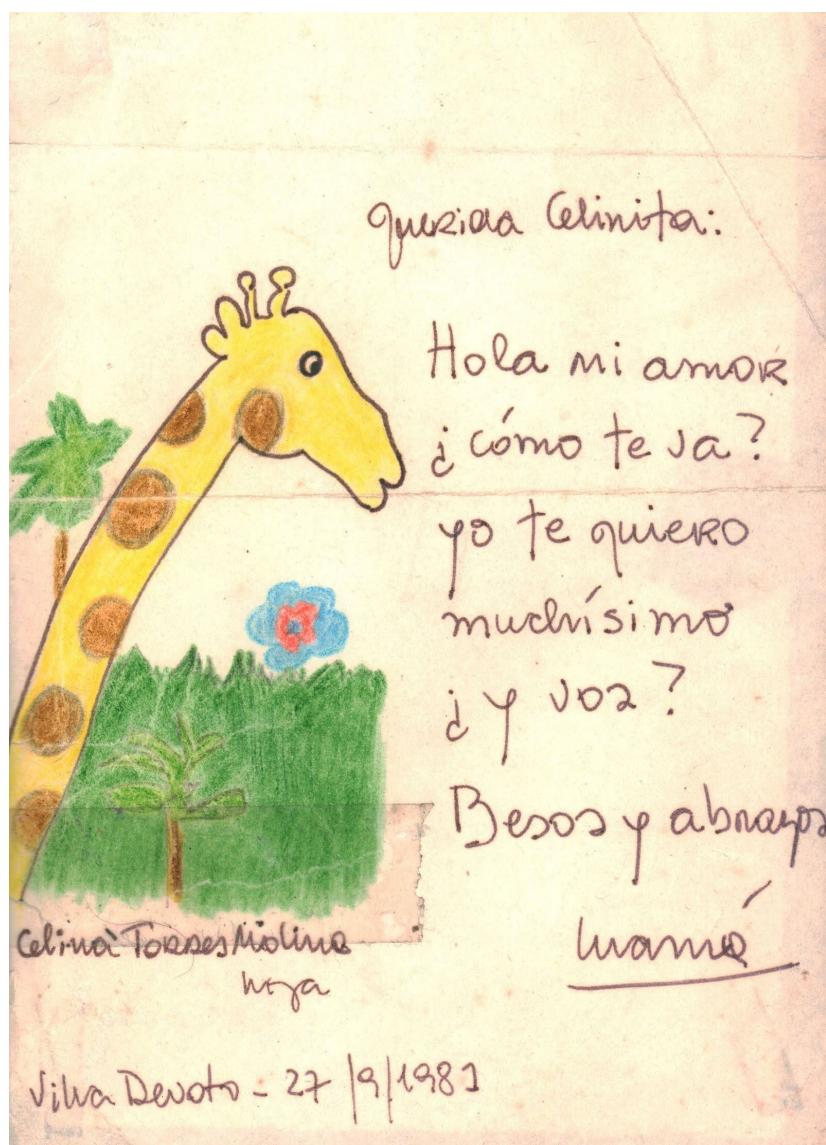
ellas saben

En diciembre del año 2011, realicé mi Tesis de Grado para la Licenciatura en Artes Plásticas (orientación cerámica) de la FDA, UNLP, la misma se llamó “ellas saben” (dos). Fue presentada en el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata, espacio de arte orientado a la promoción y defensa de los Derechos Humanos.

Mi punto de partida para la realización de este trabajo fueron las cartas que nos escribía mi madre Celina Lacay, a mi padre, a mi hermano y hermana y a mí durante su detención en la cárcel de Villa Devoto en el periodo de la última dictadura militar.



Sobre de escrito por Celina Lacay (1981). Foto: Celina Torres Molina



Carta desde la Cárcel de Villa Devoto escrita por Celina Lacay (1981).
Foto: Celina Torres Molina

Las cartas iniciaron un proceso significativo. Quizá inconscientemente, mi obra comenzó a circular. Incorporó el reclamo de Memoria, Verdad y Justicia. Mi tesis de graduación integró la cerámica con diversos objetos. Eran elementos guardados durante años. Esta práctica de ensamblaje definió mi producción artística. Incluí chapitas halladas en viajes. Utilicé pastillas de freno, explorando su potencial metafórico. Incorporé fragmentos de la vajilla antigua de mi abuela materna. Sumé latas antiguas de mi abuela paterna, usadas para guardar hilos y tesoros. A través de estas materialidades diversas, recompuse una narrativa personal. Este acto creativo construyó mi propia memoria identitaria.



*Celina Torres Molina (2011) ellas saben (dos), cerámica en combinación con otros materiales, parte de mi tesis.
Foto: Celina Torres Molina*

Nada era puesto de manera azarosa, cada objeto le iba dando un sentido a la obra.

Si bien hace 11 años que estoy itinerando con esta exposición, la misma se fue modificando.

En su tesis: *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*, la antropóloga chilena Javiera Bustamante sostiene que “los objetos encarnan biografías, registran, una o más historias rastreables a través de sus dueños. Los objetos son los vestigios de una historia, lo que va quedando al presente de una vivencia del pasado” (Bustamante, 2014, p. 17).

De ese modo también lo vivo yo con los objetos que forman parte de mi obra, que son a la vez vestigios de mi historia familiar y que utilizo para hacer MEMORIA, pude (puedo) construir un relato que todavía continúa.

A partir de ahí y desde un tema que me interpela, mi obra artística se centró en la temática de los Derechos Humanos.

La Máquina de la Verdad

Durante el tiempo que duró la pandemia (2020/22), inventamos nuevos modos de producción plástica, nuevos modos de representación, fui creando obras donde aparecían elementos que me interesaban: objetos encontrados y resignificados, incorporé relatos, música.

En mayo del 2020 fui convocada por la Coordinación de DDHH, FDA para asistir a las audiencias virtuales que se están llevando a cabo sobre los juicios de lesa humanidad por los hechos acontecidos en los sitios conocidos como: Pozo de Banfield, Pozo de Quilmes e infierno de Lanús. El fin era tomar impresiones y generar producciones urgentes. Era una convocatoria que se hacía a profesoras y profesores de la FDA, UNLP, para visibilizar los juicios que aún hoy se llevan a cabo.

Esto sucedía en el marco del Programa de Apoyo a Juicios que se coordina desde la Dirección de Políticas de Memoria y Reparación, dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos y Políticas de Igualdad de la UNLP. Dentro de este contexto situado, nació la obra *La Máquina de la Verdad*.

Me tocó ver los testimonios de Pablo Díaz (de quien saqué mi idea rectora), de Nora y Marta Ungaro, Walter Docters, Delia Giovanola, Martín Ogando, Emilce Moler y Martín García.

Luego de ver los juicios, realicé la obra, con un objeto encontrado, que fue resignificado y lo acompañan cientos de flores de arcilla.

A medida que veía los testimonios iba modelando flores con arcilla reciclada, recolectada en algunos viajes, arcilla que otros ceramistas me habían traído también de sus viajes, escuchaba y modelaba, era una manera de ir transformando ese dolor que me producía oír los relatos.

Las flores fueron horneadas en un horno de carbón, me gusta trabajar con elementos simples que están a nuestro alcance. No se necesitan obras de gran tamaño ni con tratamientos en su superficie complicados para poder contar algo.

Me interesa ese tratamiento en las obras que produzco: lo sencillo, las materialidades simples que pueden dialogar entre sí, donde se genera un contraste de lo simple con lo elaborado.

De ese modo, muchas veces siento que formo parte de ese objeto que estoy usando.



Las flores de arcilla modeladas mientras escuchaba los testimonios. Foto: Celina Torres Molina



Celina Torres Molina (2021) La Máquina de la Verdad. Las flores de arcilla ya están horneadas. La temperatura dentro de la lata llegó a casi 1000 grados. Foto: Julieta Bilbao

La picadora de carne que utilicé para la realización de la obra, la había juntado muchos años atrás en un viaje familiar a La Rioja, en el patio de la casa que había sido de mi bisabuela paterna, me “ilusionaba” tener un objeto que podría ser de ella: ¿habría sido la picadora de carne que usaba mi bisabuela para cocinar?, lo sentía como un objeto cotidiano de ella, como un objeto cercano.

De algún modo, ese objeto traía consigo, lo subjetivo, lo pasado y lo presente.

¿Tienen memoria los objetos?



Celina Torres Molina (2021) Detalle de La Máquina de la verdad. Foto: Julieta Bilbao

Este elemento era muy fuerte en sí mismo, por eso lo tuve guardado tanto tiempo. Yo sabía que en algún momento lo iba a utilizar.

Ni bien vi la primera audiencia donde Pablo Díaz (sobreviviente de La Noche de los Lápices), hablaba de La Máquina de la Verdad y de lo que él creía que significaba esa máquina, pensé en ese objeto que esperaba guardado en un estante de mi taller. En ese instante comenzó a cobrar un protagonismo central en el relato de mi obra y me daba la posibilidad de trabajar con la metáfora y a través de ahí, reflexionar de manera crítica sobre los episodios sucedidos durante la última dictadura militar, ocurrida entre los años 1976/82.

Cuando presenté la obra, fue acompañada por un vídeo en donde muestro todo el proceso de realización. Sin el vídeo, no se completaría como tal.

[Máquina de la verdad - Celina Torres Molina](#)



Celina Torres Molina (2021) *La Máquina de la verdad*. Foto: Julieta Bilbao

Decidí presentarla en el 61º Salón Anual Internacional de Arte Cerámico, en septiembre de 2022, Salón organizado por El Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC), y obtuve el Gran Premio de Honor, sección Otras Disciplinas en Diálogo con la Cerámica. Después de realizar *La Máquina de la Verdad*, de haber escuchado los testimonios de los y las sobrevivientes y de familiares de las víctimas del terrorismo de estado, me parecía y también me sigue pareciendo importante saber los nombres de los represores acusados, que comparecieron en los juicios que se estaban llevando a cabo. El punto de partida fue una estructura chata de madera, similar a una bandeja. A ella incorporé una rejilla metálica. Este elemento había sido encontrado tiempo atrás en la calle. Decidí recuperarlo para integrarlo a este proyecto. Desde su hallazgo, la rejilla siempre había evocado la imagen de una cárcel.

Entonces decidí construir esta obra sin título, pero que sí tiene los nombres de los genocidas que actuaron en los ex Centros clandestinos de detención nombrados anteriormente.

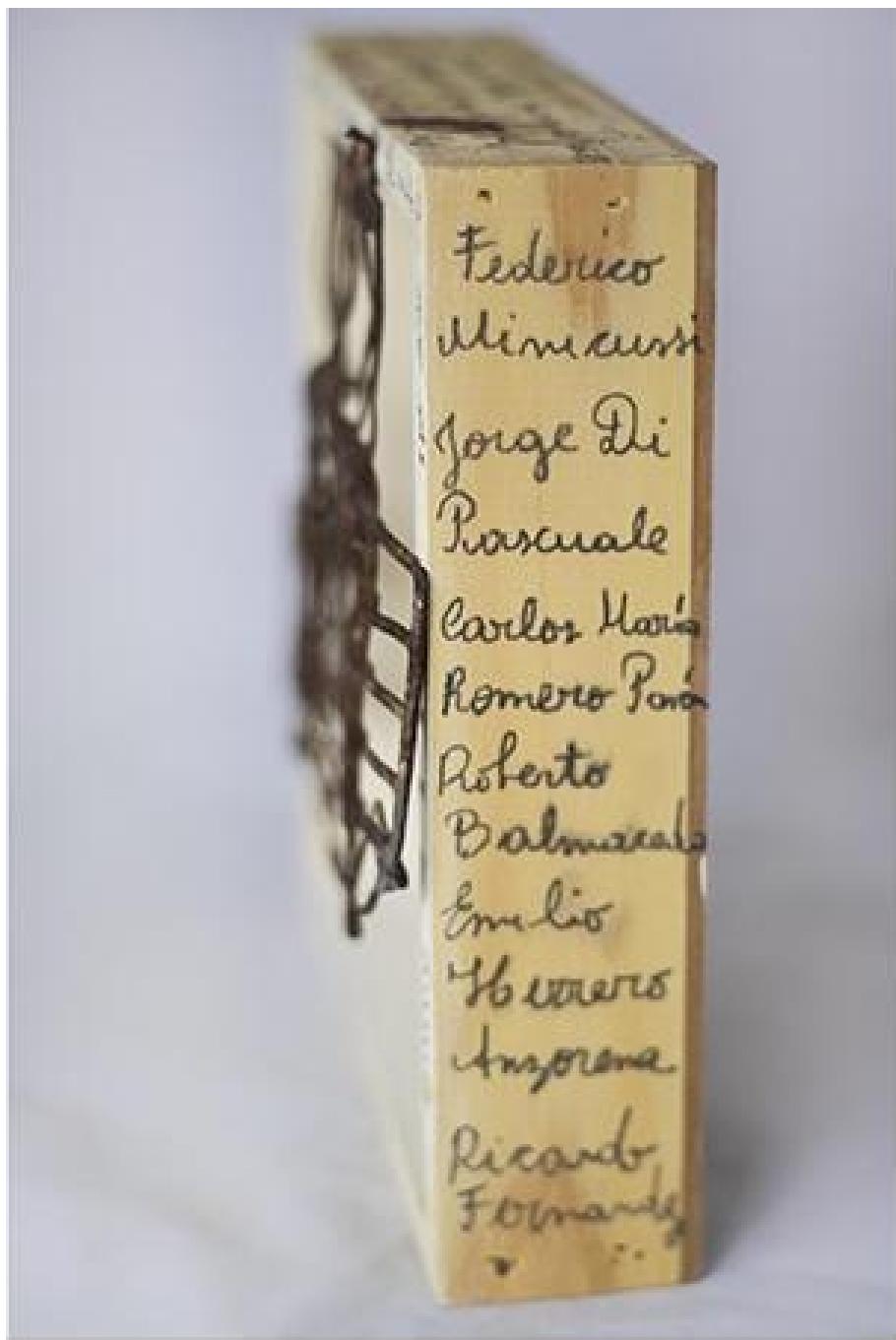
También en la obra está escrito el pedido de todos los familiares de los detenidos-desaparecidos: “cárcel común, perpetua y efectiva”.



Celina Torres Molina (2021) Complemento de la obra *La Máquina de la Verdad*. Foto: Julieta Bilbao



Celina Torres Molina (2021) Complemento de la obra *La Máquina de la Verdad*. Foto: Julieta Bilbao



Celina Torres Molina (2021). Complemento de la obra *La Máquina de la Verdad*. Foto: Julieta Bilbao

una cajita y todo el amor

En noviembre del año 2022, realice la obra *una cajita y todo el amor*, retomando conceptos y modos usados anteriormente: un pequeño objeto que me remite a mi familia, la cerámica, la música, el relato, la metáfora. Partiendo nuevamente de las cartas, me pregunto desde hace algún tiempo:

¿Cuántas maneras hay de contar, de resignificar una misma temática?

una cajita y todo el amor



Celina Torres Molina (2022) una cajita y todo el amor. Las cartas que están dentro de la cajita de madera están realizadas en cerámica con pigmentos de colores y cubierta transparente, horneadas a 1020 grados. Foto: Julieta Bilbao



Celina Torres Molina (2022) una cajita y todo el amor. Foto: Julieta Bilbao



Celina Torres Molina (2022) una cajita y todo el amor. Foto: Julieta Bilbao



Celina Torres Molina (2022) una cajita y todo el amor. Foto: Julieta Bilbao

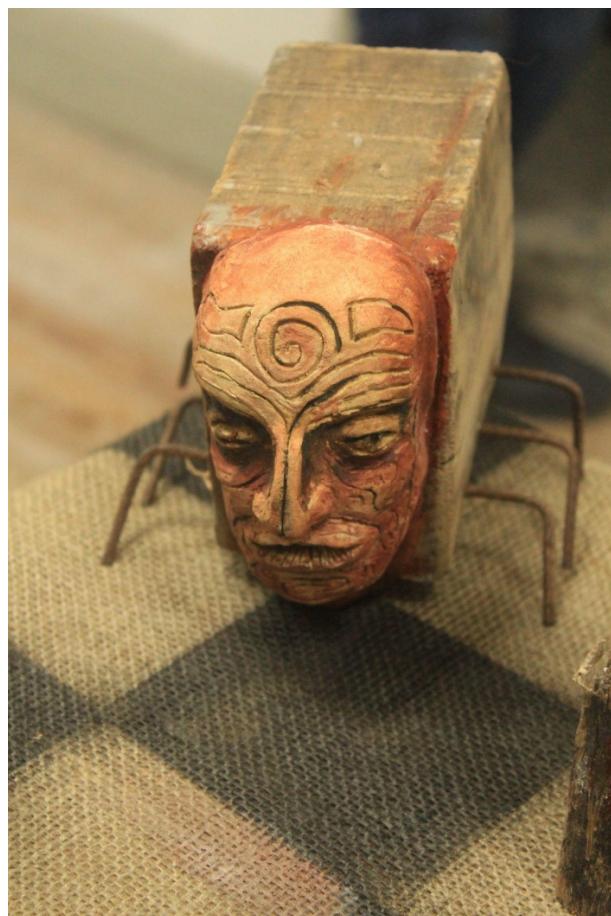
La Cátedra CTCC

La CTCC, en su propuesta didáctica, plantea innovar en los modos de representación y en los procesos cerámicos tradicionales. Acompañamos a nuestros alumnos/as en esa búsqueda y en el proceso creativo, una búsqueda sobre un quehacer que tiene su origen hace miles de años y que se ha ido modificando con el correr del tiempo.

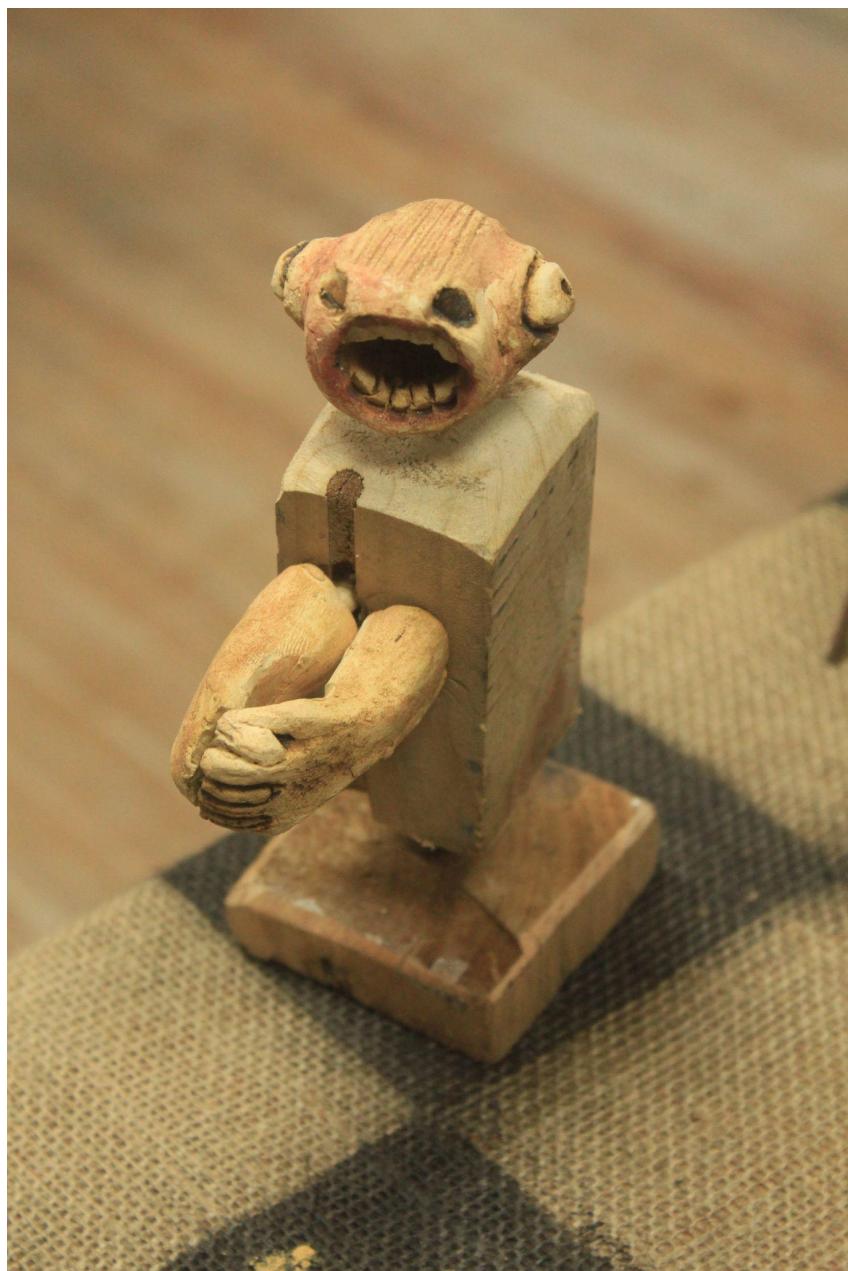
En el primer cuatrimestre del año 2022, nuestro alumno Salvador Rafael López García realizó su trabajo llamado *Ajedrez Suburbano (el juego en donde todas las piezas pierden)*, donde incorporó materiales de descarte resignificados (madera y metal).

En su abstract, presentado durante la cursada, él escribía:

Ajedrez Suburbano es un “objeto lúdico”, un juego que como su título lo indica, se basa en el concepto general del ajedrez, aunque se corre de su funcionalidad como juego para ir a acentuar el carácter estético del objeto en sí, o lo que es lo mismo, subordina la funcionalidad a la estética artística; y se apoya en los siguientes conceptos: Suburbio: Barrio o núcleo de población situado en las afueras de una ciudad y que generalmente constituye una zona deprimida (diccionario R.A.E.). Barro, metal, madera, es el material genético que construye una vida suburbana protagonizada por la pobreza, la lucha, la exclusión y la desesperanza. Como el juego de estrategia que supone el milenario ajedrez, donde se pretende conducir un ejército en el que hasta su mismísimo rey batalla, este juego plantea a la población de a pie como meras piezas sujetas al arbitrio de quienes detentan el poder real (jugadores) y que los mueven indistintamente de acuerdo a sus excluyentes intereses. La particularidad es que a diferencia del ajedrez no hay bandos, es una lucha de pobres contra pobres cuya contienda beneficia exclusivamente a los jugadores y nadie en el tablero puede sentirse ganador (Salvador Rafael López García).



Salvador Rafael López García (2023) Ajedrez Suburbano.
Foto: Aluminé Fernández Rodríguez



Salvador Rafael López García (2023) *Ajedrez Suburbano*. Foto: Aluminé Fernández Rodríguez

Referencias

- Bustamante, J. (2014). *Las voces de los objetos: Vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. [Tesis doctoral]. Recuperado de https://www.thesis-enred.net/bitstream/handle/10803/286873/Javiera_Bustamante_TESIS.pdf?sequence=1
- Radley, A. (1990). Artefactos, memoria, sentido del pasado. En M. David y E. Derek (org.). *Memoria Compartida. La Naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Barcelona: Paidós.
- Tarela, M. (2021). *De instrucciones y asimilaciones. Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires desde 1983 hasta la actualidad*. [Tesis doctoral]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122198>

CAPÍTULO 7

Piel de barro

Magalí Dotta

Parece razonable esperar que la belleza surja de la fusión del carácter individual y la cultura del alfarero, con la naturaleza de sus materiales.

Bernard Leach, *EL MANUAL DEL CERAMISTA*

Magali Dotta (2022) Ilustración de diversas vasijas de piezas américa precolombinas

El inicio del engobe

El engobe es el modo más antiguo que se ha utilizado para dar color a las piezas. Toda la cerámica griega, romana y de América precolombina fue decorada con engobes.

Para las diferentes culturas la cerámica fue el vehículo de ideas, contaba historias y momentos importantes. Mediante la utilización del engobe pudieron plasmar con color distintas imágenes y relatos iconográficos.

Estos engobes eran realizados con bases de arcillas rojizas o arcillas naturales, provenientes de su entorno y, con agregados de diferentes óxidos (ocres, rojizos, verdosos, y blancos), generando una paleta de colores terrosos.

La aplicación de engobes se realizaba manualmente. También se empleaban pinceles naturales. Estos últimos se confeccionaban con materiales provistos por el entorno local. Se ejecutaban diseños de notable detalle técnico. Predominaba un acabado brillante en las superficies. Este se obtenía generalmente mediante bruñido. Las piezas eran luego horneadas a leña.

En sus piezas se pueden ver plasmados diferentes diseños relatando distintas escenas referidas a la naturaleza, animales y personajes antropomorfos representando la cosmovisión andina, sus saberes y creencias, con una identidad muy marcada, con colores determinados para diferenciarse entre las diferentes regiones.



Magali Dotta (2022) Ilustración de vasija de la cultura Nazca

Piel de barro

Un breve acercamiento hacia el engobe, esa capa de arcilla coloreada que cubre la pieza, ese material tan vasto de posibilidades con el cual pudieron plasmar tantas imágenes y contarnos sus historias las diferentes culturas.

El engobe de hoy en día nos proporciona una amplia paleta de colores, que al igual que en otros tiempos se sigue utilizando para contar nuestras realidades, utilizándolo de otro modo y combinándolo con distintas técnicas. La arcilla sigue siendo el material para modelar y conectar, para plasmar mediante el color nuestras imágenes y con el accionar del fuego transformarla en cerámica.

La historia antigua del hombre se está descubriendo significativamente hoy día en las imágenes simbólicas y mitos que han sobrevivido al hombre antiguo.

Cuando los arqueólogos excavan el pasado, no son los sucesos del tiempo histórico los que aprendemos a atesorar sino estatuas, dibujos, templos y lenguas que nos hablan de antiguas creencias. *El hombre y sus símbolos. Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico* (Sonderegger Cesar, 2003, p. 14)

Definición

El engobe es una arcilla líquida o barbotina a la que se le agregan óxidos metálicos o pigmentos para aportarle color.

En su composición también se le puede agregar una parte de fundente para que pueda ayudar a que se adhiera el engobe y se desarrolle mejor el color a la pieza. Dependiendo del estado de la pieza en donde se lo aplique, conviene que tenga estado cremoso.



Magali Dotta (2022) Ilustración de materiales para la preparación del engobe

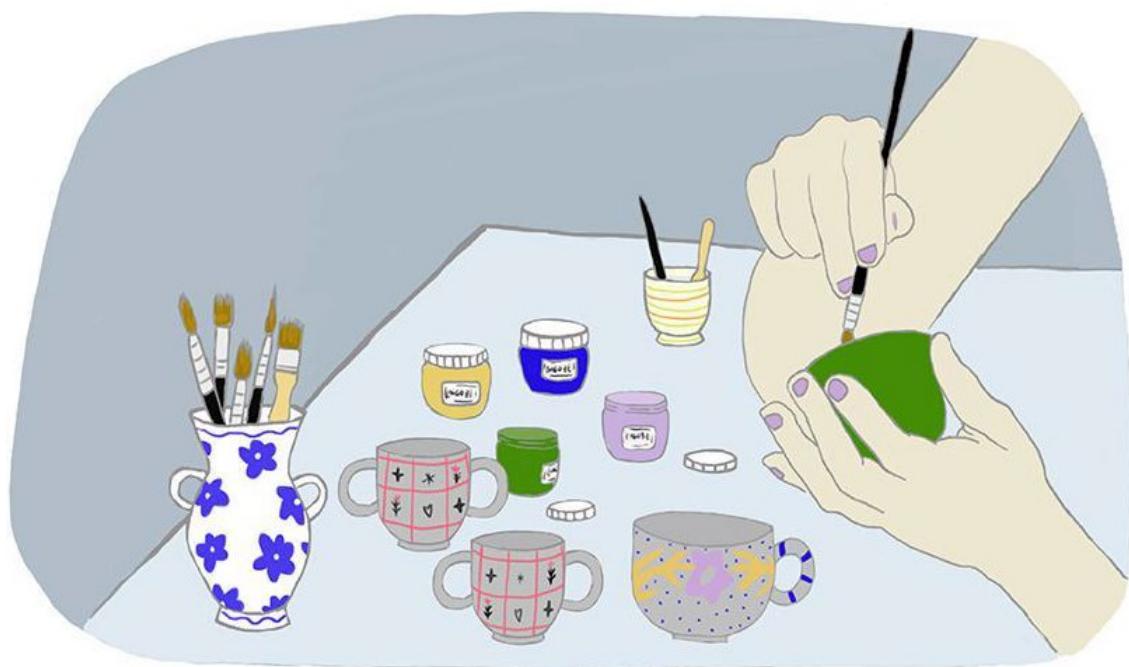
Elaboración

Hay muchas fórmulas para preparar el engobe agregándole diferentes elementos que proporcionan distintas calidades de superficie.

Se utiliza 75% – 80% de arcilla en polvo, preferentemente igual o similar a la utilizada en la pieza que queramos engobar, 10% aproximadamente de fundente alcalino y hasta un 15% de óxidos o pigmentos para dar color a la mezcla. El volumen de agua debe ser suficiente para crear la barbotina.

Se colocan los materiales en seco en el mortero y se comienza a mezclar prolongadamente durante media hora, hasta que la mezcla quede totalmente homogénea y sin ningún registro de pigmento en ninguna parte.

Luego se la hidrata con agua y se sigue mortereando, logrando una textura cremosa, o buscando una consistencia que sea cómoda para la aplicación. Se lo puede guardar en un recipiente hermético y preferentemente se lo deja descansar antes de su utilización.



Magali Dotta (2022). Ilustración de mesa de trabajo con diversos materiales y herramientas

Aplicación y técnicas

El engobe se aplica sobre la pieza en estado de cuero, es decir, cuando la pieza perdió humedad y se encuentra en proceso de secado.

Dependiendo del estado en que se encuentre la pieza, el engobe va a requerir diferentes consistencias. Podemos utilizarlo más cremoso si la pieza está en estado de cuero, pero si

no, si la pieza se encuentra en estado de cuero más avanzado, más seco, debemos usarlo más líquido para que la pintura se deslice bien, se adhiera a la misma y evitar que se descasque o desprenda.

El engobe permite generar una capa de color plena, podemos cubrir grandes superficies de una pieza con color, al mismo tiempo también se puede superponer uno sobre otro, o en todo caso usarlo un poco más aguado si se quiere generar algo estético puntual.

Se aplica con pincel, perita, esponja, cepillo de dientes (generando salpicados).

Cuando se lo aplica con pincel, la capa tiene que ser de 1mm para que el engobe llegue a desarrollarse y tapar la pieza. Se pueden superponer capas de color, cubrir toda la superficie o generar líneas. Si el pincel no corre cómodamente, se deberá agregar más agua al engobe.

Algunas técnicas de superficie que podemos generar con el engobe:

Bruñido

El bruñido consiste en dar brillo a la pieza por medio de frotar o pulir. Se realiza presionando y frotando la superficie con un objeto liso y duro, puede ser una cuchara de metal, alguna herramienta, barra de teflón o preferentemente una piedra pulida.

El bruñido deja la superficie exterior de la pieza con mucho brillo, lisa y con cierta suavidad, ya que se compacta el material y esto permite cierta impermeabilización en la pieza.

Esgrafiado

Es una técnica decorativa que se realiza con una herramienta punzante. Se genera una incisión, realizando una línea, textura o dibujo. Se realiza el registro y se deja ver la base de color de la pasta o de engobe si hay otra capa.

Se recomienda dejar orear el engobe antes de comenzar a esgrafiari.

Mishima

Es una técnica bajo relieve, se realiza el dibujo haciendo una incisión más profunda, y luego se rellena ese espacio con el engobe. Dejar secar y luego retirar el excedente con una herramienta.

Esténcil

Se realiza a partir de plantillas de acetato o papel que contengan el diseño deseado, pensando en figuras en positivo o negativo.

Conviene que la pieza esté húmeda, estado de cuero no tan avanzado, así la plantilla o el papel se adhiere a la pieza.

Se coloca la plantilla sobre la pieza, se pinta con pincel o esponja. Se deja orear el engobe y luego se retira el esténcil.



Magali Dotta (2022) Ilustración de vasos pintados con engobes con diversas técnicas

Transferencias

Pueden realizarse a partir de fotocopias o impresiones en blanco y negro, en negativo o positivo y si tiene texto, en espejo.

El engobe se pasa a pincel sobre la fotocopia y en la parte blanca. Al ser el engobe una base acuosa repele sobre la parte negra de la tinta que es grasa. Se deja secar el color y se apoya la fotocopia sobre la pieza en estado de cuero húmedo, para que se adhiera mejor el papel, se frota con un rodillo, cuchara o herramienta y luego, una vez hecha la transferencia, se retira la fotocopia.

El resultado de la técnica es muy gráfico, está considerado dentro de las técnicas gráficas de cerámica, generando otra calidad estética a la composición, dando la posibilidad de transferir textos y generar líneas muy finas y con detalles.

También se puede transferir a partir de papel sulfito, papel obra o papel barrilete dibujando o realizando superficies de color. Luego se procede de igual forma que la técnica anterior.

Referencias

- Dillon, M. V. Tarela, M. Melo, F. (2016). *Puertas de barro y fuego*. Recuperado de <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/52720>.
- Fernández Chiti, J. (2011). *Manual de Cerámica*. Argentina: Condorhuasi.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós.
- Leach, B. (1981). *El manual del ceramista*. Barcelona: Blume.
- Sonderegger, C. (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Argentina: Nobuko.

CAPÍTULO 8

Latidos del barro: derivas de una estética mineral

Florencia Serra

Podemos considerar que la materialidad normativa legada por la tradición era respetada y transmitida como un valor absoluto. En cambio, en la época contemporánea se toma conciencia de que es una construcción cultural variable y relativa.

Bernárdez Sanchís, HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y MATERIALIDAD

Las producciones artísticas visuales son entidades complejas constituidas por diversos aspectos que los artistas seleccionan cuidadosamente para dar sentido y solidez a la obra. La dimensión material es un factor importante que no puede desatenderse. Su elección debe considerar las sensaciones que cada materialidad despierta y transmite en pos de mantener la coherencia en cada propuesta artística: son el medio a través del cual se vehiculan afectos y motivaciones.

Sin embargo, las materialidades no siempre fueron consideradas bajo esta perspectiva, ni tampoco han gozado de dicha importancia. Una revisión por la historia del arte que atienda este aspecto nos revelará, a través de vastos ejemplos, una mirada que la considera de manera neutral, ya sea por el uso determinado de antemano y vinculado a la especificidad de cada disciplina artística: los pintores empleaban óleo, acuarelas y acrílico; los escultores el mármol, hierro y madera y los dibujantes el grafito y la tinta, como así también, por el impulso de muchos artistas en ocultar o rechazar sus formas, lógicas, tensiones, colores o fuerzas en pos de transformarla en otra cosa. Una torpe obsesión por domesticar la materia para sublimarla y supeditarla a la idea del artista.

El paradigma tradicional y su inclinación hacia las habilidades técnicas asediaron la materia y la ubicaron bajo el manto de lo inerte y sin forma. Se consideró e instauró que el artista, dotado de capacidades operacionales, tuviera la potestad para generar formas. Consecuencia de ello, se sirvió de la materia sometiéndola a su instrumentalización para imponer su idea (Billi, 2018, p. 100). Dicha mirada supo desestimar su potencial expresivo y colaboró en la noción de materia prima inexpresable, mirada que aún en nuestra actualidad persiste.

Dicha construcción presenta afinidades con la teoría *hileformista*³ de Aristóteles, la cual postula que toda entidad –en este caso la obra– resulta de una vinculación entre la forma y la materia, siendo la forma una proyección de la idea y, la materia, un receptáculo donde imprimirla. Respecto a ello, resulta interesante la mirada que propone el filósofo Gilbert Simondón, quien desvalida dicha teoría argumentando que al estar centrada en los extremos (idea y materia) oculta el proceso, momento donde materia e idea se relacionan. Con ello, se omiten las cualidades y propiedades que constituyen a la materia, las cuales habilitan ciertas formas y niegan otras.

Desplaza así el viejo paradigma que comprende a la materia como receptáculo al cual se le imprime cualquier forma sin resistencia alguna y habilita la posibilidad de comprender a la materia prevista de potencialidades que, según sus propiedades y características, habilitará ciertas formas. Es decir, la forma resultante dependerá del proceso de vinculación entre la idea y las propiedades que habilite la materia (Combes, 2017, p. 28-32).

El alejamiento de esta doctrina en el campo de las artes ocurrió de manera paulatina. Los primeros indicios sucedieron con el arte moderno y la pretendida emancipación de las representaciones miméticas como único camino válido. Carmen Bernárdez Sanchís en su escrito *Historia del arte contemporáneo y materialidad* (2016) identifica dos etapas de dicho proceso. La primera sucedió a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de la mano de los impresionistas, que cargaron las pinceladas con materia gestual y abandonaron el legado tradicional consolidado en virtuosismos técnicos que delimitaron la materia a la condición de medio. La segunda etapa, ocurre con el impulso de las vanguardias de principios de siglo XX en introducir materiales antes impensados en el campo artístico. La exploración de nuevas materialidades transformó de manera integral la vieja concepción y dispuso un nuevo abordaje que atendiera a las cualidades de la materia (Bernárdez Sanchís, 2016, p. 29).

La ausencia de grandes relatos junto a emergentes pensamientos filosóficos de nuestra actualidad gestó un escenario propicio que atienda a las particularidades de la materia. Nos encontramos en una época donde su elección no solo construye, sino que constituye el sentido de la obra, le otorga solidez y coherencia. Como sostiene la Dra. Siracusano:

Eficacia, de eso se trata. Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido. Si, como ha insistido Michel Foucault, ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie, sin hacerse cuerpo en un elemento sensible y sin dejar rastro en un espacio o –aunque más no sea– en una memoria, podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico" (Siracusano, 2008, p. 8).

³ hyle se refiere a “materia” y morfotoe a “forma”.

Los artistas no solo atienden a las cualidades expresivas de la materia, sino también a las operaciones implicadas en su proceso, es decir, el modo en que la trabajan. La dimensión material cobra un papel protagónico antes impensado. Ello requiere revisar y generar nuevas estrategias de análisis afines a las producciones contemporáneas.

Nuevos Materialismos: otros modos de relacionarse

Estos cambios en el campo del arte no suceden de manera aislada, luego del período de posguerra emerge un nuevo horizonte de la mano de los Nuevos Materialismos, desde donde se propone revisar las estructuras que sostenían la superioridad del “hombre” construido por el humanismo clásico gestado en el renacimiento.⁴ La toma de conciencia de su construida jerarquía respecto a otras formas de existencia (los otros que están en la periferia de su centro: el otro sexo: el femenino; el otro racional: los nativos y el otro naturalizado: lo animal, vegetal y mineral) es advertido, y con ello se toma conciencia de una realidad construida por el Hombre mismo, para él mismo y al servicio de él mismo.

El corrimiento y la desjerarquización del status humano por sobre las demás formas de existencia “derriba, por tanto, el privilegio de la especie humana de dominar y controlar la pasiva naturaleza y demás seres vivos” (Palacio, 2018, p. 11). Se habilita así, la posibilidad de alcanzar nuevas percepciones y consideraciones respecto a lo que está más allá del ser humano que, hasta ese momento, fueron –y en parte hoy siguen siendo– desatendidas y reprimidas. Resuenan allí gestos de un giro materialista que **reclama** respeto benévolos por lo diferente, **considera** una redistribución equitativa sobre todas las formas de existencia del planeta y **cede** la pretendida exclusividad del hombre de auto-transformarse y auto-organizarse a los demás reinos.

En particular, en lo que respecta a nuestro campo de interés, el reino mineral, podemos señalar una gran diferencia entre los antiguos y nuevos materialismos. Los primeros conciben a la materia como pasiva e inactiva, incapacitada para producir cambios que devengan en alguna transformación sin intervención humana. Los segundos proponen abordarla como una entidad compleja, activa y dinámica, con capacidad de cambio y auto-transformación (Wolf, 2018, p. 60).

Desde esta perspectiva, lo mineral-inorgánico es comprendido como indeterminación que se “autodetermina constantemente y deviene en diferentes formas de ser según las emergencias y las múltiples formas de relación” (Coole y Foster en Palacios, 2018, p. 11). Con ello se señala su potencialidad para conmoverse y transformarse ante los posibles cambios que sucedan en su entorno. La materia impregnada de contingencia resuelve autónomamente su forma gracias a su capacidad morfogenética y potencia de actuar (Latour, 2017, pp. 57-92).

⁴ el hombre blanco, europeo, de clase media/alta.

Los Nuevos Materialismos además de fomentar el respeto ante otras lógicas de existencia, proclaman nuevos modos de concebir la materia. Un acercamiento sensible y afectivo que propicia otras maneras de relacionarse con los demás seres vivos y no vivos –orgánicos e inorgánicos–. El filósofo y antropólogo Bruno Latour, en su libro *Cara a cara con el planeta* (2017) despliega una hipótesis que postula un cambio respecto a la relación entre el humano y la naturaleza. La diferencia reside en que antiguamente se concebía a la naturaleza como lo dado y, lo cultural, como lo construido: separados y distanciados. A diferencia de ello, Latour los percibe íntimamente involucrados y afectados, fundamento que le permite sostener que hemos entrado en una nueva era: el Antropoceno, diferenciándolos de la siguiente manera.

Mientras nos hallábamos en el Holoceno, la Tierra permanecía estable y en segundo plano, indiferente a nuestras historias. En cambio, si el Holoceno ha terminado es prueba de que hemos entrado en un nuevo período de inestabilidad: la Tierra se vuelve sensible a nuestra acción y nosotros, los humanos ¡nos convertimos un poco en geología! (Latour, 2018, p. 132).

Las acciones humanas se tornan visibles en todas partes y afectan al planeta y, la Tierra, se tornó sensible a sus acciones y reacciona impactando sobre el humano, ambas se involucran mutuamente. La relación ha mutado, ya no cabe concebir a los integrantes del planeta desde una perspectiva distante e indiferente como sucedía antiguamente cuando lo natural no influía sobre lo humano, y lo humano no influía en lo natural. En la era del Antropoceno la separación de estos conceptos se vuelve forzada y artificial.

Hacia una poética/sensibilidad mineral

Ten mucho cuidado cuando describas cómo se hace algo, cómo adquiere su forma, porque el proceso no debe soslayarse. El modo en que lo hacemos nos define.

De Waal, EL ORO BLANCO

La historia del arte cerámico cuenta con una innegable trayectoria centrada en el dominio y modelado de la materia. Desde antaño, la humanidad se ha servido de sus cualidades para construir objetos con múltiples usos y funciones, ya sean para solventar necesidades primarias como, así también, secundarias.⁵ Desde vasijas para almacenar y transportar alimentos; ladrillos

⁵ La Dra Zátonyi describe las necesidades primarias como aquellas necesarias para sobrevivir, común a los seres vivos (albergarse, procrearse, alimentarse) y las secundarias serían las propias del ser humano, las denomina “humanizantes”: producciones tecnológicas, artísticas, arquitectónicas productos de diseño etc.

para resguardarse de la hostilidad climática, hornos y sanitarios para solventar necesidades habitacionales, objetos tecnológicamente sofisticados y producciones artísticas para habitar el mundo de manera poética (Tarela, 2016, p. 2).

Un caudal de objetos cerámicos que han requerido de estudios previos que permitan manipularlos para que su aplicación y propiedades finales correspondan a su uso. Construir un objeto cerámico no es tarea fácil. Las propiedades y comportamiento de cada mineral no solo varían entre sí, sino también, durante el proceso de conformado (construcción de la pieza en crudo, proceso de horneado y objeto cerámico). Por ejemplo, las arcillas le aportan plasticidad en el proceso constructivo y durante el proceso de horneado se transforman como consecuencia de la deshidratación química que deviene en cerámica. El cuarzo funciona como antiplástico, es decir, regula el exceso de plasticidad que contienen algunas arcillas, y durante el proceso de horneado funciona como estructurante para que el calor no desplome el objeto. Los feldespatos, también funcionan como antiplásticos en estado crudo y, durante el proceso de horneado, son los encargados de segmentar las partículas, como si fuera un caramelo que las une. Podemos decir, que son responsables de una serie de transformaciones que se activan por la energía del fuego. Pero no hablamos de cualquier fuego, hacemos mención a un fuego que alcance por lo menos, y en función de la composición de partida, los 700°C. El pasaje por la energía del fuego convierte al material de partida, la arcilla o pasta, en cerámica. Consecuencia de ello, sus cualidades y propiedades han cambiado, dejan de ser plásticas y reversibles para ser rígidas e irreversibles: el fuego la ha transformado para siempre (Serra, 2019, pp. 62-70).

El abordaje desde la química aporta conocimientos para poder prever la performance mineral, es decir, su comportamiento en las distintas etapas del proceso cerámico: antes, durante y posterior al horneado. El comportamiento de la materia en cada etapa dependerá de la articulación entre las propiedades intrínsecas del material (composición) y la intención del ceramista (temperatura).

Reside en las posibilidades matéricas un potencial que desvela a muchos ceramistas. De allí que dediquen tiempo de su producción a la exploración de variables que desarrollen conocimientos sobre sus reacciones químicas y aplicaciones técnicas. Ello ha derivado en un enorme caudal de manuales cerámicos dedicados a la transferencia de fórmulas de pastas, engobes y esmaltes, como así también de diversas técnicas para su óptima aplicación.⁶ El contenido de estos manuales técnicos se encuentra dirigido a pensar la cerámica desde un abordaje solidario a los antiguos materialistas que, de la mano del hilemorfismo, proyectan una idea de materia prima que el ceramista consume para desarrollar sus objetos. Concepción tradicional que ha delineado las expectativas sobre el *buen hacer* cerámico, centrado en la búsqueda de parámetros que garanticen repetibilidad en los resultados.

⁶ Por ejemplo: Guía completa del ceramista (1995), de Tony Birks; Enciclopedia de técnicas de cerámica, de Peter Co-sentino (1991); Manual del ceramista (1940), de Bernard Leach; Formulario y práctica de la cerámica (1957), de Josep Llorens Artigas; Curso práctico de cerámica (1980)

En la actualidad este abordaje se ha expandido gracias a ceramistas que se detienen cautelosamente en el modo de relacionarse con la materialidad que trabajan día a día. Echan luz sobre la supuesta neutralidad de los procedimientos y deciden trabajar por fuera de los límites predecibles y reproducibles del humano. Reemplazan las visiones esencialistas sobre la génesis de la forma por una que apuesta a concebir la materia que esté “de antemano preñada de capacidades morfogenéticas, de tal manera que sea capaz de generar una forma por cuenta propia” (De Landa, 2013, párr. 3). Cuando el ceramista determina perder el control sobre el acabado final, pone su atención en el rescate de la **contingencia material** y deja desplegar su potencia de actuar. Se instaura un modo de proceder ante la materia que delinea una estética mineral en la que la materialidad cerámica cobra un protagonismo inédito.

Una apertura hacia la percepción de otras sensaciones y sensibilidades que atienden a su contracción, cambios de color, humedad, texturas y estados. La mirada está puesta en las expresiones minerales, en sus formas generadas autónomamente sin que el humano la modele. Observemos el modo en que la ceramista Margaret Boozer rescata el motivo por el cual trabaja con el barro, “Por eso no soy pintora, con la pintura, todos los días es lo mismo. Me iba a casa desde mi estudio por la noche y volvía a la mañana siguiente para encontrar que nada había cambiado [...] la arcilla te obliga a prestar atención sobre la marcha”⁷ (Boozer, 2005, párr. 6). Seducida por el comportamiento predecible e impredecible de la arcilla, destaca el accionar autónomo del barro en su ausencia. Sus obras se anclan en las coordenadas de tiempo y materia para reflexionar en torno a la “performance mineral” y nos devela los gestos de una perspectiva que se esfuerza por desprender la materia de su larga historia de asociación al automatismo o mecanismo (Ilalovino y Oppermann, 2018, p. 3) Se despliega un devenir en clave mineral.

El análisis de obras cerámicas solidarias a esta corriente requiere ser abordado bajo conceptos y términos acordes a la perspectiva que postulan los nuevos materialismos. Detenerse en la composición, estilo, forma, perspectiva, línea, representación, imagen, símbolo, belleza, proporción, canon ya no sirven en este tipo de producciones donde gobiernan el tiempo, transformación, estado, resistencia, deterioro, magnitud, tensión, movimiento, inercia, entropía, desorden, aleatoriedad, contingencia, potencia de actuar y actualización de la materia. (Bernárdez Sanchís, 2018, p. 7). A continuación, observaremos los rastros que bajo la luz de los Nuevos Materialismos laten en la producción de dos ceramistas argentinas: Gabriela Campillay y Andrea Lallana.

⁷ «What she likes about clay is that it has "physical rules," which imply both a predictability and a certain unpredictability. It shrinks, cracks and changes color. It forces you to "pay attention as you go," she says, "to what is happening right then in the clay." » Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A50161-2005Feb24.html?noredirect=on>.

Tiempo, Territorio y Materialidad: Procesos identitarios derivados de la exploración de paisajes y pastas naturales de la Patagonia.

De esta manera Gabriela Campillay tituló su tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Cerámica en la Universidad Nacional de La Plata en marzo de 2019. Para hablar de su identidad construyó un entramado conceptual íntimamente vinculado a conceptos del campo de la cerámica: tiempo, territorio y materialidad. Hablar de su historia e intimidad desde estos conceptos invita pensar en el vínculo afectivo y sentido con la materia: un sentir terroso.

Retoma los recuerdos de una infancia donde habitó esos paisajes patagónicos. Memoria impregnada de una vastedad mineral que se eleva sinuosamente sobre un horizonte extenso en forma de cerros y montañas: son parte de las expresiones minerales. En palabras de la artista:

Star lejos me genera la necesidad de volver a sentir esa sensación inigualable que uno percibe al encontrarse inmerso en esos paisajes. Se trata de una experiencia única que sucede al entrar en diálogo con el contexto, con la materia. La reiterada necesidad de volver a percibir esas sensaciones, fueron motivo de interés para explorar y explotar las posibilidades poético/matéricas de los minerales que conforman los paisajes sureños (Campillay, 2019, p. 3).

El anhelo por la inmensidad material insistió en su deseo y la motivó a desarrollar una poética centrada en los imponentes paisajes patagónicos, transformados en recuerdos distorsionados por el tiempo. Regresar al mismo lugar para activar los rastros de una memoria material hecha de contornos, estratos, texturas y colores que construyen un jeroglífico mineral. “Mi interés por conocer el comportamiento de la materia surge de la necesidad de dejarla ser, desenvolverse, apreciar sus movimientos sin intención de dominarla” (Campillay, 2019, p. 9).

Bajo estas coordenadas Gabriela construyó tres series en las que trabajó con minerales arcillosos recogidos en Comodoro (lugar donde nació: su pasado), Bariloche (donde se proyecta: futuro) Ambos estudiados y caracterizados en La Plata (lugar donde se formó: presente). Territorios ubicados a extensas distancias, que reúne para construir el paisaje de su memoria. Desde allí construye las series *Paisajes urdidos*, *Rocas ígneas* y *Cartografías patagónicas* que dieron lugar a su obra.

Los minerales recogidos para emplear en las series fueron mínimamente manipulados. La intención fue que las texturas y colores emergan de la exposición a temperaturas lo suficientemente elevadas para que la materia se comueva y despierte su potencial morfogenético. Cada pasta natural con la que trabajó presenta las cualidades particulares de la región, por tanto, cada una presenta un rango de temperatura dentro del cual mantiene las mínimas formas modeladas por la artista. Al superarlo los minerales comprometidos en la pasta comienzan a activar los proceso de transformación que le suceden a cualquier materia cuando la perturbación del contexto

es suficiente para agitar las estructuras que la sostenían y se reorganicen bajo nuevas formas en busca de un estado de equilibrio que le demande el menor gasto de energía, “En tales estructuras, modeladas por los más rudos tratamientos y ennoblecidas por ellos, vence al final la ley del equilibrio” (Caillois, 2016, p. 49).

El accionar de Gabriela da cuenta de un corrimiento respecto a lineamientos de la cerámica tradicional al buscar la desestabilización del estado de la materia para que la misma reaccione autónomamente modificando sus enlaces y despliegue su propia performance.

Para conocer las temperaturas de reacción de cada compuesto mineral realizó pruebas sistemáticas incrementando paulatinamente la temperatura de exposición y observando el comportamiento de cada una de las pastas en función de la temperatura. Estas pruebas le sirvieron para luego construir *Paisajes urdidos* (Figura 1-4) Una serie que entabla diálogos entre la materia y el contexto, paisajes que “se van configurando con elementos encontrados en cada territorio, como ramas que el lago trajo a mis pies, cortezas de árbol que me dejó algún sendero, rocas que el río trasladó.” (Campillay, 2019, p. 9). Una búsqueda poética que alude a su identidad y nos habla del afecto que el territorio supo despertar en ella.

En *Rocas ígneas* (figura 5-7) utilizó los mismos compuestos minerales pero esta vez amasó láminas que superpuso una sobre otra, como si fueran una milhojas, luego dio forma similar a una piedra, las horneó a 1200°C y las seccionó. Capas geológicas. Distintos grosores y texturas, algunas más compactas y otras burbujeantes, satinadas o brillantes. El calor del horno produce transformaciones, un crisol donde la materia despliega su performance como respuesta a las condiciones generadas por la ceramista. El resultado es una fotografía del momento en que la materia despliega su accionar como respuesta al exceso de energía que tuvo que soportar. *Rocas ígneas* habla en código mineral, remite a formaciones rocosas formadas por el tiempo y el calor del núcleo de la tierra. Evidencia así la creación de formas no antrópicas e invita a pensar o imaginar la potencia de las fuerzas de la materia para producir sus propias formas.

Por último, la serie *Cartografías patagónicas* (figura 8-10) conforma un escenario que reúne elementos de laboratorio empleados para la exploración del material: imágenes microscópicas de las arcillas, lupas, espátulas, placas de petri con arcillas, probetas de los suelos sinterizados a distintas temperaturas, rocas, minerales molidos, dibujos de los cerros donde se formaron los minerales y anotaciones que recrean el momento de exploración material que llevó adelante en las instalaciones del Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámica (CETMIC). La estadía le sirvió para comprender las lógicas minerales y fundamentos químicos que buscan describir las reacciones de la materia.

En sintonía con su producción, Roger Caillois muestra en su libro *Piedras* (2016) un proceder que se reitera en productores artísticos, un sentido interés por vivenciar la experiencia del paisaje y explorar el territorio atendiendo a los vestigios que la naturaleza ofrece. Caillois nos habla de los vestigios como hallazgos que resultan de una atenta observación, guiada por la conmoción que provocan las formas no generadas por el humano. “a menudo extraen de la naturaleza mucho más que la materia prima y el modelo de sus obras. Llegan incluso a añadir elementos que la naturaleza les propone o construir, con o sin retoques, su botín en obras originales” (Caillois,

2016, p. 45). Artistas como Gabriela Campillay entregan a la minuciosa búsqueda el azar de encontrar vestigios que quiten el suspiro por las formas minerales modeladas por la fuerza del tiempo antes que por las fuerzas del humano. Reside allí un pensamiento mineral síntoma de una relación empática con el territorio que habitó en su infancia y habitará en su futuro, explotándolos en su presente.



151 Gabriela Campillay (2019). *Paisajes Urdidos*. Foto: Gabriela Campillay



Figura 2. Gabriela Campillay (2019). *Paisajes Urdidos*, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 3. Gabriela Campillay (2019). *Paisajes Urdidos*, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 4. Gabriela Campillay (2019). *Paisajes Urdidos*, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 5. Gabriela Campillay (2019) Rocas ígneas, detalle. Foto: Gabriela Campillay

Figura 6. Gabriela Campillay (2019) Rocas ígneas, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 7. Gabriela Campillay (2019). Rocas ígneas, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 8. Gabriela Campillay (2019). Cartografías patagónicas. Foto: Gabriela Campillay

Figura 9. Gabriela Campillay (2019). *Cartografías patagónicas*, detalle. Foto: Gabriela Campillay



Figura 10. Gabriela Campillay (2019). *Cartografías patagónicas*, detalle. Foto: Gabriela Campillay

De organismos minerales y otras rarezas

De organismos minerales y otras rarezas es un poco la organicidad de la piedra, de la roca, de nuestra tierra que ya tiene una vida. Nosotros pensamos que acá está recién virgen y ¡no! Lleva mucho tiempo dando vueltas.

Andrea Lallana, DE ORGANISMOS MINERALES Y OTRAS RAREZAS



Figura 11: Andrea Lallana (2018). *De organismos minerales y otras rarezas*, detalle. Foto: Andrea Lallana

Andrea Lallana es una ceramista nacida en Argentina que en la actualidad vive en Chile, localidad de Reñaca, lugar donde decidió crear su taller, en un campo, rodeada de la frondosidad vegetal, animal y mineral. Envuelta entre sonidos de pájaros, semillas que mutan a plantas y vientos que hacen danzar la tierra, despliega su producción y transmite su pasión por el proceso cerámico.

En el año 2018 participó junto a otros quince ceramistas más del XIII Simposio Internacional de Cerámica.⁸ El encuentro tiene la particularidad de ser un espacio donde los artistas convocados trabajan durante una semana frente al público e interactúan con ellos. De esta manera, se exponen los procesos y metodologías identitarias de cada ceramista. Se comparten saberes, estrategias y procedimientos antes reservados a la soledad del taller.

En su mesa de trabajo reposaban diversos bloques de pastas con sutiles diferencias de color, una abundante paleta de colores tierra que iba de los negros a los marrones, un palote para mezclar e integrar las pastas, un tarro que en su interior contiene un líquido, su etiqueta decía: Magia. Detrás de todo ello, dispuestos sobre unos estantes de madera, descansan piezas en proceso, algunas en estado plástico, otras en cuero y otras ya secas. Andrea le está dando tiempo a la materia a que se deshidrate hasta alcanzar el estado de humedad adecuado y pueda

⁸ Es una actividad que desde el año 1993 se lleva adelante por el IMCA Emilio Villafranca. Con regularidad bianual, los artistas convocados desarrollan durante una semana su proyecto de obra frente al público visitante. Durante su producción, el público dialoga, conoce, pregunta, observa los procedimientos con los que el artista construye su obra.

seguir trabajando. Un estante más arriba, una considerable variedad de semillas, hojas y frutos vegetales recogidos y traídos de su patio chileno. Toda una escena que reconstruye su contexto diario, pero en otra escala. Al preguntarle por el procedimiento de sus piezas cuenta que su producción está atravesada por la estética *Wabi-sabi*, a través de la cual concibe y afronta la materia. Según la artista, “es la belleza de las cosas imperfectas, modestas y efímeras. Es la valoración de las cosas humildes, cambiantes e imperfectas” (Lallana, 2018, conversación personal). Una estética japonesa que surgió en el siglo XVI alrededor de la ceremonia del té, basada en la contemplación de la naturaleza, su devenir incontrolable y la aceptación de los ciclos de vida. Sus formas son orgánicas e imperfectas, están hechas con materiales de la naturaleza, degradables, y sobre todo, son únicas, ya que deja que la materia se exprese. Deslumbrarse y pregonar por la belleza de lo imperfecto, la huella del paso del tiempo y lo no acabado, muestra un pensamiento estético que se ubica en el extremo opuesto de las concepciones humanistas clásicas, que pretendían el control de la naturaleza, ser permanentes, pulcras y universales.

De organismos minerales y otras rarezas está compuesta por una serie de piezas en las que gobierna la exploración material. La artista prueba, mezcla, observa, analiza, espera, reflexiona y vuelve a probar. Proceso a través del cual incorpora información sensorial, estando atenta al comportamiento de la materialidad. El barro que utiliza proviene de la mezcla de restos desperdigados por su taller; el descarte y lo olvidado. Trabaja con elementos que tiene a su alrededor, lo cotidiano. Una reivindicación de lo que hay. La artista nos cuenta que cuando da clases en su casa, es ella quien se ofrece a reciclar arcilla, “cuando parto los pedazos, la materia ya me brinda información, desde lo bien primario; observar cómo se parten, cómo se desgranan, nos conectan con su historia, su formación” (Lallana, 2018, conversación personal). No repara en el tiempo que transcurre mientras prepara y acondiciona la pasta. Cuando se relaciona con la materia, siente que se genera otro espacio, otra dimensión que la lleva a estar atenta y percibir la sensibilidad material. Artista y materia entran en una dimensión donde gobierna el respeto y atención al material.

Las piezas que conforman esta serie son de pequeño tamaño, con superficies craqueladas, irregulares y paleta tierra. Son formas orgánicas que remiten a procesos naturales que bien pueden ser confundidas con alguna roca alterada por el tiempo. Sobre la elección de los materiales y el proceso de elaboración, Lallana señala: “No trabajo con composiciones complejas, mezclo dos arcillas, una que contenga mucho carbonato y otra que no. Cuando están secas las sumerjo en el tarro que dice “magia”, adentro contiene ácido. Si ninguna de las arcillas se erosiona, le agrego intencionalmente carbonato de calcio y las vuelvo a sumergir en ácido para que suceda la magia” (Lallana, 2018, conversación personal). La magia se produce cuando todos los elementos que componen la pieza laten juntos a la vez: las particularidades de cada pasta, la arrasante erosión del ácido, el tiempo que la pasta y el ácido están en contacto, el agua que lo neutraliza y la acción de la artista. Aparece la contingencia material, es decir, sus posibilidades ocultas pero latentes. Las materialidades se develan ante una nueva y particular condición del contexto, en este caso, fomentadas por la artista, quien selecciona, decide, mezcla y genera las circunstancias necesarias para que los componentes involucrados sean protagonistas de su

obra. En este continuo diálogo, la artista se va sensibilizando ante las performances de los minerales que luego emplea como herramienta para generar otras condiciones y que puedan surgir entonces nuevas posibilidades. Ella da las condiciones y luego deja que la cosa suceda.

De allí surgen nuevas formas a partir de la potencia de actuar y la contingencia que reside en la materia. Lallana juega con la morfogénesis, explora la materia, la desplaza un poco más allá de los tradicionales usos con que se trabaja la cerámica. Su narrativa devela el goce procesual. La exploración es su modo de operar y relacionarse con la materia. Rescata los procesos por sobre la “cosa” terminada. En cada contacto atento con la materia adquiere información sobre las particularidades de los materiales y construye así un archivo sensorial basado en la experiencia acumulada. Las reflexiones devienen de lo sensorial. La información incorporada la invita a seguir explorando y conociéndola, a probar otras instancias: “no me motiva el producir, sino el aprender por medio del hacer”. En este sentido, se detiene en el momento en que se relaciona con la materia. La artista opera y luego espera que la materia dé una respuesta ante su intervención.

Figura 11. De organismos minerales y otras rarezas (detalle) esmalte de carbonato de magnesio.
Foto: Andrea Lallana

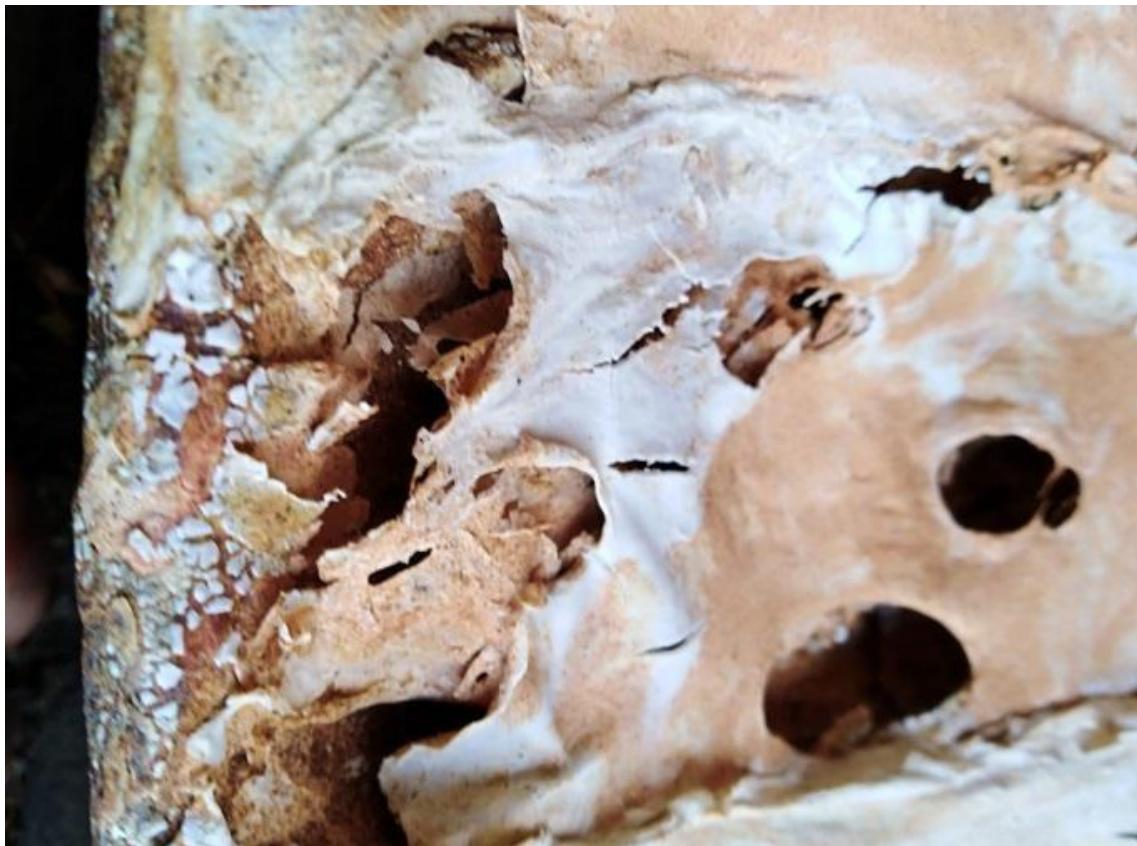


Figura 12. De organismos minerales y otras rarezas (detalle) papel de porcelana, esmalte de carbonato de magnesio y semillas. Foto: Andrea Lallana

Figura 13. Andrea Lallana (2018) De organismos minerales y otras rarezas. Detalle. Papel de porcelana, esmalte de carbonato de magnesio y semillas. Foto: Andrea Lallana

Otras posibilidades

Acercarse a la naturaleza desde una adecuada poética de los materiales artísticos resulta entonces fundamental a la hora de generar los estímulos sensoriales necesarios para suscitar el sentimiento de empatía y puede resultar favorable para los fines del arte en la génesis de una estética del ecodesarrollo, que contribuya al urgente cambio de cosmovisión.

Rainieri Marcos, ECOZONA

Las obras analizadas en este trabajo son ejemplos de una corriente que emerge y se propaga dentro de la práctica cerámica. Centradas en pensar la materialidad desde una perspectiva que se despega de los estereotipos almidonados que la piensan como materia prima, nos arriman a la mirada que proponen los Nuevos Materialismos.

Observamos cómo en ambos casos, los procedimientos para producir la obra son interesantes de analizar, ya que en ellos se devela cómo las artistas ceden parte de su protagonismo al accionar de la materia: su morfogénesis y potencia de actuar.

No buscan señalar la destreza técnica del ceramista que predominó durante tanto tiempo en el oficio, sino, mostrar la belleza que reside en el barro, una belleza centrada en las texturas, colores y comportamientos.

Un cambio radical en los modos de concebirla, que impacta en cómo nos relacionamos y nos sensibilizamos ante la materia. Resulta de allí, una estética particular que explora y expone las respuestas de los materiales ante los estímulos generados por el artista. En otras palabras, un abordaje que reside en el artista y se manifiesta en el barro.

Desde la Cátedra de Cerámica Complementaria insistimos en transmitir esta proyección sobre la *no neutralidad* de la materialidad con la que les estudiantes trabajan en el taller. Asimismo, fomentamos que atiendan a las acciones y procedimientos al momento de trabajar la cerámica, para que, a partir de allí, puedan observar y reflexionar sobre sus tiempos, cualidades y particularidades. Como sostiene Rainieri “Una adecuada poética de los materiales artísticos puede situarnos en una actitud hacia la naturaleza no solo contemplativa, sino de “total entrega y escucha” (2015, p. 26).

Referencia

- Billi, N. (2018). La naturaleza y la estética filosófica: el pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano. *Dois pontos*, 15(2). 99-106.
- Callois, R. (2016). *Piedras* (trad. Daniel Gutiérrez Martínez). Madrid: Editorial Siruela, Biblioteca de ensayo.

- Campillay, G. A. (2019). *Tiempo. Territorio. Materialidad: Procesos identitarios derivados de la exploración de paisajes y pastas naturales de la Patagonia* [Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata].
- Combes, M. (2017). *Simondón: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus.
- De Landa, M. (2013). Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma. *Fractal*, 69. 33-50
- Iovino S. y Oppermann S. (2012). Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos, (trad. N. Billi y G. Lucero) *Pensamiento de los confines*, 31-32, pp. 215-227.
- Latour, B. (2018). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. (trad. Ariel Dilon). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- O'Sullivan, M. (25 de febrero de 2005) ¿Que pasó con todos los espectáculos de arcilla en estos días? *The Washington Post Company*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A50161-2005Feb24.html?noredirect=on>.
- Palacios M. (2018). Neo-materialismo ¿un retorno de la metafísica en la nueva filosofía de la naturaleza? En Palacios M. (comp). *Neo Materialismo*. (pp.9-23) Buenos Aires: Prometeo libros
- Rainieri M. (2015). Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. *Ecozona*. 6(2).
- Sanchís, C. B. (2016). Historia del Arte contemporáneo y materialidad. *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas* (pp. 219-271). Madrid: Polifemo.
- Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material* (s. XII-XXI) Catálogo: Fundación OSDE.
- Serra, M.F. (2019). *Materialidad en el arte cerámico. Una zona de convergencia con las prácticas científicas*. [tesis doctoral] Facultad de Artes Universidad Nacional de La Plata
- Tarela, M. (2016). Variaciones en la práctica artística de la cerámica contemporánea en las primeras décadas del siglo XXI y sus repercusiones en la práctica docente. En *VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016).
- Wolfe, Ch. (2018) Materialismos nuevos y viejos. En Palacios M. (comp). *Neo Materialismo*. (pp. 55-69). Buenos Aires: Prometeo libros

CAPÍTULO 9

Del taller a la fotocopiadora, al blog, a las redes, a la web, al AulasWeb... ¿Cómo hacer accesible una práctica de taller, en formato digital y en modalidad de enseñanza virtual?

Rocío Bernatene

Transición en ampliación de formas, medios y contenidos

Mi paso por la cátedra fue breve, inicialmente como alumna adscripta en 2019, el cual fue mi primer y único año en modalidad presencial y luego ya como profesora adscripta en 2020 y 2021, años en los cuales la modalidad fue virtual. Y gracias a estos contrastes, hoy puedo brindar esta perspectiva a fines de sumar una experiencia vivida en este contexto tan particular de la historia y de la cátedra en especial.

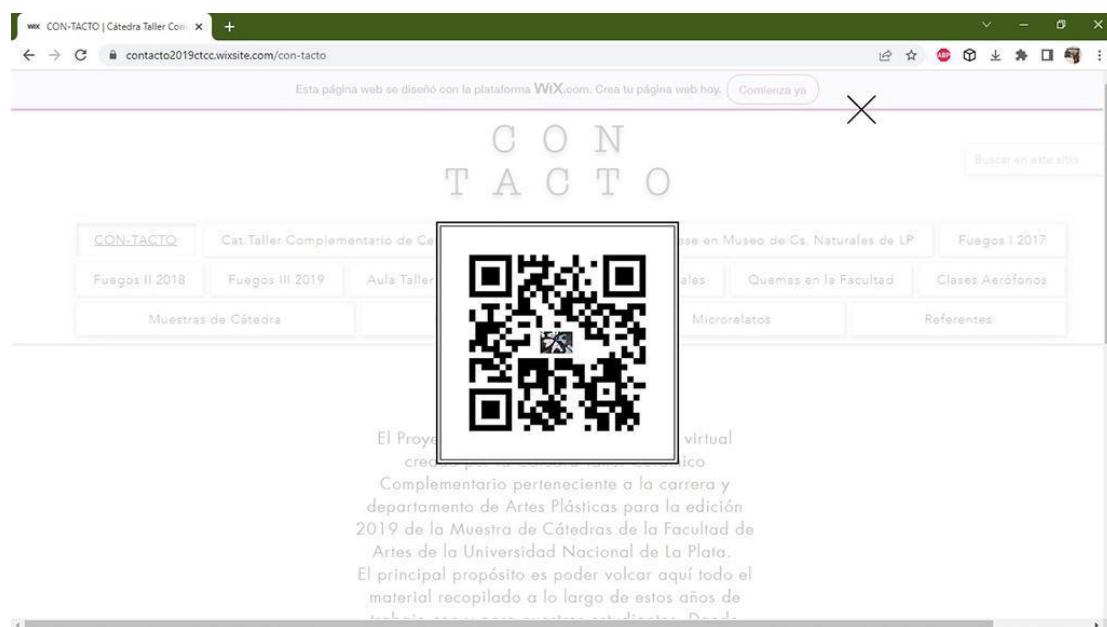
El año 2019 inició con múltiples propuestas y notable entusiasmo. Destacaba el proyecto "Fuegos", una experiencia colectiva de quemas a cielo abierto. Se sumaban las quemas realizadas en el ámbito universitario. Las clases se caracterizaban por su intensidad y enfoque preciso, dentro del dinámico ritmo semanal de la facultad. El fuego, el humo y una temporalidad particular definían el espacio del taller. Cada miércoles se convertía en una experiencia de intercambio constante. Se atendían inquietudes individuales, acompañando valiosos proyectos en pleno proceso de desarrollo. Se dictaban clases especiales, dedicadas a temas específicos de profundidad aparentemente inagotable. El aprendizaje implicaba compartir, dialogar, interrogar y el silencio reflexivo. Se experimentaba la arcilla. Se acompañaba a los estudiantes en el complejo camino de transformación de la materia hasta devenir cerámica.

Desde 2012 se adhiere a la creación de una página web con formato blog llamada *Cerámica Complementaria Fba*, ideada por una profesora de la cátedra, Florencia Melo, ella la propone inicialmente como herramienta para sistematizar la búsqueda de información sobre artistas ceramistas en internet por parte nuestros estudiantes durante la cursada; además de lograr, por primera vez, digitalizar los materiales teóricos de la cátedra. Con el tiempo se fue incorporando

cada vez más material, consolidándose como apoyo fundamental para las clases, su organización, programación, anuncios y los eventos de interés para los estudiantes y material teórico de lectura obligatoria para la cursada.

Durante el año anterior, 2018 hubo un gran evento en la cátedra, el aniversario de sus 10 años en actividad en la Facultad de Artes, por el que se realizó una gran muestra en el Centro de Arte de la UNLP, llamada *Contacto*, donde los visitantes pudieron tomar contacto con piezas de arte realizadas por estudiantes durante la cursada de la materia, así como la exposición de herramientas utilizadas durante las clases, fotografías de años anteriores, y elementos y estructuras representativas del *Proyecto Fuegos* (quema a cielo abierto) en las instalaciones pertenecientes al Museo del Ladrillo de La Plata, donde está abierta a toda la comunidad.

En el marco de la 9° Muestra de Cátedras *Sin Título* del año 2019, se revisa la muestra del año anterior y se vislumbra la sensación de que todo ese volumen de exposición no es posible volver a realizarlo y se busca algo que sea representativo de la cátedra, de su actividad con los estudiantes y los resultados de este trabajo. Y entre muchas ideas propuestas, queda elegida la propuesta de crear una página donde se pueda cargar todo el vasto material de archivo de la cátedra luego de sus 10 años de actividad, como las clases presenciales en el Aula-Taller de la sede Central de la Facultad de Artes, los proyectos finales, las clases en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el Proyecto Fuegos, participaciones anteriores en muestras de cátedra, relatos de estudiantes, videos... Y con la posibilidad de poder continuar agregando más contenido en el futuro. Para ello se montó una instalación llamada *Muestra Interactiva Con-tacto*, formada por códigos QR impresos, brindando la posibilidad del ingreso instantáneo a cada sección de la página web desde cualquier dispositivo móvil con cámara y acceso a internet.



Captura de pantalla de Página de inicio de la página web Con-Tacto, expuesta en la Muestra Interactiva Con-tacto en el marco de la 9° Muestra de Cátedras Sin Título del año 2019.

Este fue todo un movimiento al interior de la cátedra en el cual se generaron distintos relevamientos de datos y material multimedia de años anteriores que comenzó a recopilarse en la página, brindando un dispositivo de archivo y difusión, y actualización permanente de la actividad de la cátedra hacia afuera y dentro de ella, sumando un contenido predominantemente de registro multimedia que apoya el contenido de lectura del blog, aportando de esta forma visibilidad de la amplia labor que lleva a cabo la cátedra.

Allí comenzamos por primera vez a hablar de la necesidad de digitalizar la totalidad del trabajo de la cátedra como archivo teniéndolo disponible no solo para el cuerpo docente, sino para los estudiantes y para la comunidad toda, sin saber que en pocos meses y por muchos más ese sería nuestro único formato posible.

En 2020 luego de la incertidumbre de las primeras semanas se reorganiza el trabajo de la cátedra adaptando el programa a la nueva modalidad y al uso de los medios digitales de comunicación para desarrollar las clases. Entonces nos preguntamos ¿Cómo hacer accesible una práctica de taller, en formato digital y en modalidad de enseñanza virtual? Pusimos todo lo que había a nuestro alcance a disposición de los estudiantes: el blog, Facebook, Instagram, página web y la plataforma AulasWeb. Ésta última brindada por la universidad como único método formal y respaldable para acreditar la cursada de la materia.

El nuevo formato permitió un nuevo encuentro, como propone Ladaga y Calvente:

Si planteamos materiales didácticos digitales, también incluimos la Red como espacio de circulación: blog y sitios de cátedra, redes sociales, entornos de aprendizaje, etcétera. En este contexto ampliado del aula tradicional y de la práctica proyectual, ya más que un desafío debería ser un propósito para todo profesional del diseño considerar estas cuestiones en la proyectación. En este sentido, los objetos culturales diseñados desde esa perspectiva integrarían procesos de participación, integración e inclusión. (Ladaga, y Calvente, 2017, Párr. 11.)

Y así, aunque no somos diseñadores, pero sí creadores de imágenes y docentes, hicimos de este desafío un propósito, renovando los roles dentro del cuerpo docente, procurando estar presentes en cada espacio, cubriendo todas las inquietudes de los estudiantes en cada uno de nuestros medios de contacto, garantizando la accesibilidad a las clases y el material de la cátedra, ampliando la escucha, la mirada, las estrategias y ocupando todos los canales posibles de comunicación con cada estudiante, tomando sus vivencias y contextos para lograr acompañar su continuidad en el ritmo de cursada.

Cada encuentro fue un desafío. Un aprendizaje ampliado para desarrollar nuevas propuestas y garantizar cada clase, la presencia, la promoción del interés, la continuidad y el espacio para la enseñanza, aprendizaje y la reflexión situada.

Algunas de las características de nuestra aula tradicional fue que los estudiantes tenían acceso principalmente a la cursada presencial en el taller de la Facultad de Arte, a material bibliográfico en el servicio de fotocopiadora de allí mismo, las clases especiales, las quemadas a cielo

abierto, y el material del blog Cerámica Complementaria FBA, sumándole a éste la cartelera de novedades, muestras y concursos recomendados por la cátedra, así como el Facebook acompañando con las novedades del transcurso de la cursada, también la página web encargada como difusión y profundización de la actividad de la cátedra accesible a la comunidad. Luego de esta transición el aula ampliada acompañó la cursada sumando la plataforma AulasWeb como principal sostén de la acreditación de la cursada de la materia, encuentros semanales por plataformas de videollamada de las cuales se probaron la que brinda AulasWeb y Zoom, en los dos turnos con sus respectivos docentes, promoviendo el encuentro y la presencialidad virtual en cada clase. Las redes de Instagram y Facebook unieron sus publicaciones para generar una unidad hacia afuera de la comunidad y una presencia diaria en las redes de los estudiantes a través del recurso de historias y publicaciones, difundiendo obras de artistas que podían profundizar accediendo al blog y anuncios de la cátedra. En cuanto a los trabajos finales, desde el principio, la actividad de la cátedra constaba de una recopilación en soporte papel, considerando que era necesario conservar las producciones de los estudiantes del modo más organizado posible, y gracias a esto permitía su presentación y difusión en congresos, jornadas de investigación, publicaciones, en la comunidad de la facultad, y también a nivel nacional e internacional.

Su alcance se amplió mediante la página web "Con-tacto". Durante 2020 y 2021, esta plataforma fue fundamental. Proporcionó el espacio idóneo para alojar las muestras de proyectos finales. Estos trabajos validaban la cursada. Se aseguró su visibilidad y transmisión digital a través de pantallas, en diversos formatos. Esto ocurrió en el contexto de la presencialidad virtual. Las exposiciones se hicieron así accesibles a la comunidad cercana e, incluso, a la global. Adicionalmente, el sitio difundió la actividad de la cátedra. Cubrió sus diez años de trayectoria presencial, utilizando su vasto archivo multimedia.

Es así que, lo vivido y construido durante los años 2020 y 2021 en una situación de emergencia y de manera acelerada buscando soluciones momentáneas, llegó para quedarse hasta nuestros días. Generó los primeros surcos que hoy ya son más fáciles de recorrer y en donde comienzan a florecer las semillas que sembramos y brotaron durante esos años. Hoy la propuesta de la cátedra se amplía y permite diversidad de formatos de proyectos finales, formatos impensados anteriormente, como muestras en galerías virtuales, experimentación audiovisual, especialmente ahora, que se puede encontrar con solo dar un click en cualquiera de los medios de comunicación de la cátedra.

La respuesta insistente

Del taller a la fotocopiadora, al blog, a las redes, a la web, al AulasWeb... Durante esa transición nos preguntamos insistente: ¿cómo hacer accesible una práctica de taller en formato digital y en modalidad de enseñanza virtual?, y seguimos dando respuesta insistente a este interrogante también porque lo que en 2019 nos fue innovador, en 2020 nos fue imprescindible y en 2021 no nos fue suficiente.

La cátedra responde día a día, clase a clase, prestando atención a los aciertos y desaciertos individuales y grupales, buscando funcionar como un complejo engranaje en el que cada docente aporta desde sus saberes, compartiendo y aprendiendo paso a paso.

La respuesta no fue ni será definitiva, solo es incansable el afán de adaptarse a las nuevas circunstancias y a diversos contextos de enseñanza y de formación, así como a los nuevos medios tecnológicos y con ellos, a los nuevos desafíos disciplinares, que nos regalan una nueva experiencia en la disciplina de la cerámica, en su materialidad y en su alcance a través de su digitalización.

Referencias

Cristian Ladaga, S. A. y Calvente, P. E. (2017). Diseño digital y accesibilidad, el rol profesional y docente hoy. *IV Jornadas de TIC e Innovación en el Aula*, La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65549>

Cátedra Taller de Cerámica complementaria (27 de abril de 2023) *Página web Con-Tacto*. Recuperado de <https://contacto2019ctcc.wixsite.com/con-tacto>

CAPÍTULO 10

Reflexiones finales

Mariel Tarela

A modo de despedida volvemos al denominador común que aglutina al interior del presente libro de Cátedra la multiplicidad de enfoques presentados por lxs autorxs: el respeto por la diversidad sensible y la valoración paritaria de los hacedores humanos.

Transitamos tiempos en los que el arte cerámico no puede definirse solamente en la creación de objetos. La cerámica tiene su propio poder de transformar, conmover, irritar e inspirar, y la capacidad de redefinir los ámbitos en los que elige estar. Su materialidad le da cuerpo a la memoria porque las relaciones de lo cerámico con el tiempo son poderosas. Sea que consideremos los miles de años de formación geológica de una arcilla; los años de procesos meticulosos de preparación de cada arcilla para su uso específico; los meses de períodos de reflexión, construcción, ejecución de objetos, obras y proyectos; los días de celoso cuidado de las fases de secado; las horas que permanecerá lo hecho en el fuego y hasta que vuelva a enfriarse; o los miles de años que puede seguir existiendo este fragmento de naturaleza transformada por el fuego y el ceramista. En esta tensión dialéctica entre el instante y lo eterno, entre lo simple y lo complejo, reside precisamente su especificidad: los objetos, las instalaciones, las imágenes muestran lo que son, pero apelan a la vez al orden imaginario, a lo que no son, con un modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente como inminencia de una revelación. Las palabras no designan sino encubren, y las imágenes sensibles tienen una especial potencia para revelar historias enterradas.

Conceptualizar los resultados concretos de nuestras prácticas docentes en la actualidad exige la consideración de una diversidad de factores para ser incluidos en el análisis: la adecuada capacitación de los grupos que las realizan, la especificidad de saberes y conocimientos necesarios para llevarlas a cabo y los alcances materiales y simbólicos de las mismas.

El territorio es propicio a la apropiación. Tanto ceramistas como no ceramistas se adueñan en la actualidad de la arcilla y del fuego utilizándolos como su soporte expresivo. Transmitir la ética de nuestro hacer es la clave para mantenerlo vivo. El arte vuelve sobre las relaciones naturalizadas entre las palabras, las cosas y nuestros modos de percibirlas —o, mejor, de no percibirlas— e intenta extrañar nuestras certezas. Estos cuestionamientos profundos acerca de lo que creemos saber y sentir, se convierten en el primer atisbo de un movimiento, de un cambio.

Como en una cadena de transmisión, nos situamos en el rol de investigadores, productores y docentes en artes en una Universidad Pública Nacional con la responsabilidad de formar inves-

tigadores, docentes y productores de arte que promuevan cambios. La posibilidad de transformación de las artes, y muy especialmente del arte cerámico, es micropolítica, en tanto apela a los afectos, a los deseos, y su función más importante es revolucionar la manera de percibir, sentir y valorar lo que nos rodea.

La pluralidad de enfoques presentes en *Mantener los fuegos* da cuenta de una planificación certera en cuanto a los propósitos planteados y flexible en lo que refiere a las trayectorias para alcanzarlos. Una suerte de viaje, en el que podemos arribar a destino por múltiples senderos. Empezamos por transitar un camino en la historia que nos permitió reconocer las continuidades y disrupciones presentes en nuestra propuesta pedagógica. Nos aventuramos en las particularidades de realizar una investigación artística, enfocándola como un proyecto personal. Ejercitamos proximidades y distancias de observación e intervención para concebir el paisaje como materia de nuestra práctica artística y llegar a transformar en olla a una montaña. Nos adentramos en las geografías que emergen de los pliegues en los rostros en la Puna, abordamos –como principio y fin de nuestras prácticas– el cuerpo como herramienta, su motricidad, su fragilidad. Nos conectamos con la memoria de los objetos, y arribamos a la lisura de la piel de barro de un engobe. Reconocimos nuestros afectos por la materialidad y de qué modo vital nos atraviesa y nos afecta. Enfrentamos en pandemia la tensión material - inmaterial para renovar el compromiso en la transmisión de nuestro hacer. Las prácticas docentes en cerámica contemporánea que llevamos adelante implican un alto grado de reflexión. No hay recetas dadas ni atajos, se necesita cada vez volver a imaginar por qué rumbos nos pueden conducir los caminos. La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen una de las artes tradicionales, e incluso en éstos no se limita al ejercicio de su arte. Hay en todos un potencial de creatividad que queda cubierto por medio de la agresión de la competencia y del éxito. El descubrir, el investigar y el desarrollar este potencial debe ser tarea de la escuela. La política es arte también en este sentido: no como el arte de lo posible, sino de la liberación de todas las fuerzas creativas (Beuys en Tisdall, 1972, p. 278). El todo es mayor que la suma de sus partes.

Uno de los rasgos esenciales de la vida es que nada perdura. En una sociedad en la cual la obsolescencia programada es cada vez más veloz ¿Qué será entonces aquello que nuestra cultura quiera guardar? Elegir es siempre un gesto político. Si se espera que el arte trascienda el momento específico de su producción, ¿cuál es la conciencia del productor de arte sobre una materialidad que probablemente puede pervivir más de veinte mil años?

La cerámica existe en un campo expandido y complejo, Cada generación deberá por sí misma explorar la complejidad y expansión de este campo, separarse del pasado y desconfiar de la habilidad de la generación precedente para renovar el arte cerámico. Las prácticas artísticas en la contemporaneidad se dan de múltiples modos, todos ellos valiosos, sea esto dentro del arte cerámico o de las otras artes. Justamente la función de las artes y de los artistas es la de proponer, sobre la base de su especial sensibilidad, a través de creaciones colectivas y multidisciplinarias.

Mantener vivo un hacer significa recuperarlo indagando en la memoria, preservarlo dándole circulación entre las generaciones presentes y difundirlo para las generaciones futuras. Comunicar o transmitir sensaciones fue, es y será difícil, porque implica organizarlas en un interpretante

lógico que, aunque pueda parecer equivalente, nunca es idéntico a ellas; así, la materialidad de las sensaciones por un lado y la de las ideas por otro determinan un margen de intraducibilidad insuperable. Tal vez el proceso de producción artística sea una búsqueda de resolución a este conflicto, toda vez que en él pensar y sentir están integrados como naturaleza y cultura lo están en un jardín asilvestrado (Sennett, 2009, p. 11).

Semanalmente desarrollamos actividades presenciales en el taller y profundizaciones en el aula web. Cada docente está a cargo de una clase especial, sobre temáticas específicas del arte cerámico. Todos los contenidos de nuestra asignatura se encuentran articulados con un blog, de acceso abierto, y con presencias en instagram, en facebook, un canal de youtube y una página wix. Las quemas a cielo abierto se llevan a cabo una vez por cuatrimestre. Constituyen una actividad grupal muy relevante en lo que respecta a la comprensión del proceso cerámico y a la vinculación de todxs lxs participantes. Hasta la interrupción por la pandemia, tuvimos la oportunidad de llevar a cabo tres ediciones de lo que denominamos *Proyecto Fuegos*, organizados conjuntamente con la Fundación Ctibor, Museo del Ladrillo, que tuvieron lugar en el predio del Museo, que consistió en la jornada de quemas a cielo abierto en celebración del día de la industria abierta a toda la comunidad.

En *La actualidad de lo Bello* (1977) Hans-Georg Gadamer ha sostenido que la importancia del arte no radica en la calidad superior de aquello que este representa, sino que responde mejor que ninguna otra cosa a necesidades básicas de los seres humanos —el juego, el símbolo, la fiesta—, momentos de vacilación en los que es necesario que algo permanezca. La experiencia simbólica del arte es de integridad, consiste en hacerse uno con la obra completándola en su trascendencia en el tiempo y completándolos nosotros también en ella. (1977 [1996, p. 123-124]).

Aunque parezca disruptivo, entendemos que el afecto, lo colectivo, la alegría y el contacto son variables observables en las prácticas docentes en cerámica contemporánea. ¿Por qué deberían estos valores quedar por fuera de lo académico? Tenemos la convicción de que al trabajar de este modo transmitimos la pasión, el rigor y el respeto por lo que hacemos. Esta metodología nos define éticamente como personas en nuestros roles de artistas, de investigadores y de docentes en artes.

Referencias

- Brügge, P. (1984). Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. SPIEGELGespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit. *Der Spiegel*, 23, 179-186. Hambugo: SPIEGEL- Verlag
- Gadamer, H. G. (1977) [1996]. *La actualidad de lo bello*. Paidós: Barcelona.
- Sennett, R. (2008) [2009]. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Tisdall, C. (1972). Joseph Beuys and Heinrich Böll. *Exhibition catalogue*. New York: mon Guggenheim Museum.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Qué es lo contemporáneo* en Desnudez. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Aranda, J., Wood, Brian K, Vidokle, A. (ed.). (2010). *What Is Contemporary Art?* New York: Sternberg Press, e-flux1 journal. Edición en línea: <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>, Trad.: Alicia y Romero, Marcelo Giménez.
- Asensi Blanco, R. (2017). Cerámica, ornamento y subversión: un relato hecho a mano sobre prácticas feministas en cerámica desde los años 70 y 80 hasta la actualidad. *AusArt Journal for Research in Art.*, 5(1), pp. 151-166. Recuperado en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart
DOI: 10.1387/ausart.17794
- Bachelard, G. (1938) [1966]. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza editorial.
- Bachelard, G. (1988) [1992]. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1966) [1990]. *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2000) [2005]. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil S.L.
- Bishop, C. (2005). Antagonismo y estética relacional. *Otra parte*, 5, primavera de 2005.
- Bourriaud, N. [1998] (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (1974) [1987]. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Uruguay. Buenos Aires: HUM.
- Danto, A. (1999) [2006]. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Dillon, V., Tarela, M. y Melo F. (2016). *Puertas de barro y fuego Caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP*. Recuperado de: <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/52720>.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Escobar, T. (1993) [2015]. *La belleza de los otros*. Buenos Aires: Edhsa.
- Giménez, M. (2017). *Entre secretos elementales y celos ineluctables*. Buenos Aires: Pasaje 17.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goudsblom, J. (1995). *Fuego y civilización*. Buenos Aires: Andrés Bello.
- Grassi, M. C., Tedeschi, A., Ciocchini E. (2016). *Poética del fuego. Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas*. Recuperado de: <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/59456>

- Groys, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo en: Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press, 2008 (pps. 71-80). Traducción de Ernesto Menéndez-Conde. Recuperado en: lapizynube.blogspot.com <http://esferapublica.org>
- Jameson, F. (1991). *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Joseph, Ch. (2014). *Anatomy. A complete guide to the human body, for artists & students*. Londres: Ivy Press.
- Long, R. (2005). *The key muscles of Yoga*. China: Bandha Yoga Publications LLC
- Morais, F. (1997). Reescribiendo una Historia del Arte Latinoamericano, en
FUNDACIÓN BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (Porto Alegre). *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM. Versión castellana en <http://www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans.htm#a>
- Nancy, J.L. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nancy, J.L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Buenos Aires: La Cebra.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador*. Buenos Aires: Emecé.
- Rancière, J. (2000) [2014]. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Reed, Ch. (1974) [2000]. Postmodernismo y el arte de la identidad. En Stangos, Nikos (Ed.) *Conceptos del Arte Moderno. Del Fauvismo al Postmodernismo*. (pp.271-293) Barcelona: Destino S.A.
- Richard, N. (1993) Descentramientos postmodernos y periferias culturales. Los desalineamientos y realineamientos del poder cultural. En Richard, Nelly et al. (1993) *Art from Latin America. La cita transcultural* (cat. Exp.). Sydney. Museum of Contemporary Art.
- Romero, A. (2006). *Prácticas de lo sensible. Prefacio para un Archivo de la Producción Artística Colectiva en las Artes Argentinas (2001 hasta la actualidad)*. Recuperado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38798>
- Smith, T. (2012). *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vidal Mackinson, S. y Baeza, F. (2014) *Soberanía del uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Zátónyi, M. (2007). *Arte y creación: Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Redes sociales de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica

Blog: <https://ceramicacomplementariafba.blogspot.com/>

Facebook: <https://www.facebook.com/ceramicacomplementaria/>

Instagram: <https://www.instagram.com/ceramicacomplementaria.fda/>

Web: <https://contacto2019ctcc.wixsite.com/con-tacto>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCXEfdqoHc02CXHZD1KTbMig>

Los autores

Coordinadoras

Tarela, Mariel Andrea

Nacida en La Plata el 24 de octubre de 1968. Doctora en Artes, Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magister “Meisterschülerin” y Diploma de Licenciada en Plástica, Facultad de Artes y Diseño (HfK) de la Universidad de Bremen, Alemania. Titular de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, FDA, UNLP. Investigadora categorizada programa de incentivos. Profesora titular de las Materias Modelado II; Historia del Arte Cerámico I, II y III y Arte y Cerámica Contemporánea del Profesorado de Cerámica Escuela Superior de Formación Artística (ESEA) Fernando Arranz, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Exposiciones en Argentina y el exterior desde 1983. Presidente del Centro Argentino de Arte Cerámico. Socia de la Asociación de Artistas Visuales de Argentina. Miembro de la Academia Internacional de Cerámica (Suiza).

Melo, Florencia

Nacida en La Plata el 3 de mayo de 1968. Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestra Especial en Dibujo, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Adjunta de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, FDA, UNLP. Coautora del libro *Puertas de barro y fuego*, Colección Libros de Cátedra, EDULP, 2016. Investigadora categorizada y coordinadora de dos Proyectos Binauales de Investigación en Arte (PIBA). Profesora a cargo del Taller de Cerámica dependiente de la Secretaría de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo, FDA, UNLP. Profesora a cargo del Taller de Cerámica de la Escuela Graduada Joaquín V. González, Anexa. UNLP. Profesora a cargo del Taller Extraprogramático de Mural en el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda 2019-2020.

Autores

Bernatene, Rocío

Nacida el 26 de noviembre de 1993 en Bahía Blanca, Argentina. Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica. Profesora en Artes Plásticas orientación Muralismo y Arte Público Monumental. Ayudante Adscripta en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, 2019-

2021, FDA, UNLP. Integrante del proyecto de Rescate y Preservación de la Historia y el Patrimonio del CAAC, en el subproyecto Creación de un Museo Virtual de las Artes del Fuego desde 2020-2021. Integra el equipo del Proyecto B bianual de Investigación en Arte (PIBA) de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica de la FDA-UNLP. Docente en nivel primario de la Escuela Waldorf Valle del Sol, Plottier, Neuquén.

Dotta, Magalí

Nacida en Saladillo, provincia de Buenos Aires, el 4 de enero de 1991. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas orientación Pintura y Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante adscripta en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, 2017-2020, FDA, UNLP. Integra el equipo del Proyecto B bianual de Investigación en Arte (PIBA) de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica de la FDA, UNLP. Docente nivel primario en EP N°24 y EP N°107.

Fernández Rodríguez, Aluminé

Nacida en Godoy Cruz, Mendoza, el 2 de julio de 1990. Licenciada y profesora en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica (CTCC), FDA. Integra el equipo del Proyecto B bianual de Investigación en Arte (PIBA) de la CTCC-FDA-UNLP. Docente en nivel secundario en Escuela Municipal “Las Algarrobas”.

Ferrer, Agustín

Nacido en San Martín de los Andes, Neuquén, el 21 de abril de 1989. Profesor en Artes Plásticas orientación Cerámica y Escultura, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciado en Artes Plásticas con orientación en Cerámica (FDA, UNLP) en 2020. Ayudante adscripto en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica 2017- 2019. Integra el equipo del Proyecto B bianual de Investigación en Arte (PIBA) de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la FDA-UNLP.

Paltrinieri, Agustina

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente del Taller de Proyecto de la Especialización en Cerámica Gráfica de la Universidad de la Artes (UNA). Ayudante adscripta de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica 2012-2016. Autora de la tesis -inédita- *Materialidad, procesos de producción y espacios de circulación de Casira* del Doctorado en Artes (FDA-UNLP) con una beca CONICET y lugar de trabajo en el Centro Tecnológico de Recursos Minerales y Cerámica (CETMIC); autora del ensayo fotográfico *¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña?* (2021), coordinadora del libro *Relatos sobre Casira* (2022), co-directora

de tesis de posgrado en la UNA, participante de proyectos de investigación sobre arte cerámico contemporáneo (FDA y UNA) e integrante de un grupo de estudios sobre Fotografía Artística Contemporánea de la plataforma RARA.

Serra, Florencia

Nacida en la ciudad de La Plata el 16 de agosto de 1983. Doctora en Artes, Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación en Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica (FDA), Ayudante diplomada en Procedimientos de las Artes Plásticas cátedra B y Profesora titular en la materia Taller de Proyecto en la carrera de posgrado Especialización en Cerámica Gráfica Contemporánea, Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es Becaria postdoctoral (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro tecnológico de recursos minerales y cerámica (CETMIC). Dirige tesis de posgrado en la UNA. Coordinó el libro *Relatos sobre Casira Recorridos por el pueblo alfarero* (2022), organizó las 1ras, 2das y 5tas Jornadas Nacionales en Investigación Cerámica (JONICER). Participa en proyectos relacionados a la cerámica artística contemporánea en la FDA y UNA.

Torres Molina, Celina

Nacida en la ciudad de La Plata el 29 de marzo de 1974. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, FDA. Integra el equipo del Proyecto Bianual de Investigación en Arte (PIBA) de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica de la FDA-UNLP. Docente en nivel secundario en Escuela Municipal Provincial “El Rincón” y en la Escuela Provincial Roberto Themis Speroni.

Tarela, Mariel Andrea

Mantener los fuegos : prácticas docentes de cerámica contemporánea / Mariel Andrea Tarela ; María Florencia Melo ; Rocío Bernatene ; Coordinación general de Mariel Andrea Tarela ; María Florencia Melo. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2544-2

1. Arte. 2. Cerámica. I. Melo, María Florencia II. Bernatene, Rocío III. Tarela, Mariel Andrea, coord. IV. Melo, María Florencia, coord. V. Título.

CDD 738

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025
ISBN 978-950-34-2544-2
© 2025 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA