

Libros de **Cátedra**

Puertas de barro y fuego

Caminos formativos en la cátedra

Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP

Verónica Dillon, Mariel Tarela y Florencia Melo

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

PUERTAS DE BARRO Y FUEGO
CAMINOS FORMATIVOS EN LA CÁTEDRA
TALLER CERÁMICA COMPLEMENTARIA FBA-UNLP

Verónica Dillon
Mariel Tarela
Florescia Melo

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Agradecemos a las gestiones encabezadas por el Dr. Daniel Belinche, y la actual Decana Prof. Mariel Ciafardo por la confianza y apoyo para trabajar con libertad en esta metodología.

Al fotógrafo y profesor de la FBA Guillermo Sierra, que colabora incondicionalmente en cada una de nuestras Jornadas.

A la Diseñadora en Comunicación Visual Silvia Andrea Cristian Ladaga y su equipo profesional.

A todos nuestros alumnos, quienes generosamente nos han facilitado material fotográfico. Y especialmente a Sandra Riedl, Lola Boffo, Paloma Formoso, Marcos Andreoli, Celia Lis, Claudia Neculman, Agustina Paltrinieri y Nicolás Montani, quienes han enriquecido el presente libro con sus registros.

“... Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: el alfarero viejo ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América: el artista que se va entrega su obra maestra al artista que se inicia. Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla...”

EDUARDO GALEANO. *Ventanas sobre la Memoria*, en *La palabras andantes*.

Índice

PRÓLOGO	6
<i>Mariel Tarela</i>	
FUNDAMENTACIÓN	8
<i>Verónica Dillon</i>	
Capítulo 1	
El taller	16
<i>Florencia Melo</i>	
Capítulo 2	
Transgresiones	50
<i>Verónica Dillon, Mariel Tarela</i>	
Capítulo 3	
El fuego no es virtual	70
<i>Mariel Tarela, Florencia Melo</i>	
Capítulo 4	
Proyectos	98
<i>Verónica Dillon, Mariel Tarela, Florencia Melo</i>	
Reflexiones	153
<i>Verónica Dillon</i>	
BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES	156
LAS AUTORAS	160

Prólogo

Lic. Mariel Tarela

¿Cómo podemos transmitir, a principios del siglo XXI en una Facultad de Artes, un quehacer cuyos orígenes se remontan a 12.000 años antes de Cristo y al cual se recurre hoy, y seguramente aún más en el futuro, para los más sofisticados aportes tecnológicos?

Un modo posible de empezar a responder esta pregunta incluye comprometerse con nuestra propuesta académica durante un cuatrimestre; otro modo, superador de las cuestiones del tiempo y espacio predeterminados, supone sumergirse en las páginas de este libro.

A través de *Puertas de barro y fuego* les proponemos la entrada a un territorio cotidiano y entrañable para nosotros. Les invitamos a tomar contacto con la sensibilidad de los medios que hemos elegido para expresarnos como productores de arte, como investigadores y como docentes. Les alentamos a redescubrir lo cerámico en todos nuestros entornos vitales, desde la percepción sensible y en su dimensión estética. Sabemos que acompañarlos en este trayecto dinamiza y extiende los alcances de nuestra propia experiencia.

Abordamos el arte cerámico con una perspectiva contemporánea, desde una disciplina autónoma y específica, que aporta desde su pluralidad una concepción estética particular e inconfundible: la marca de su paso por el fuego.

En nuestro enfoque, *la interdisciplinariedad* desempeña un rol trascendente, da lugar a la noción de *agenciamiento*, entendida como la relación de co-funcionamiento de elementos heterogéneos que comparten un mismo territorio.

Grupos numerosos aportan el potencial de multiplicidad de miradas, diversidad de temáticas y tratamientos, que se ponen de manifiesto y se visibilizan en los proyectos individuales.

Lo proyectual también se inscribe dentro de una contemporaneidad que redefine el rol y las competencias de los egresados: capaces de diseñar, generar, gestionar y documentar acciones de política cultural, sea desde la docencia, desde la producción artística o desde la investigación. Formamos profesionales del arte que sean capaces de operar en la transformación social.

Lo participativo y lo performático, nociones siempre presentes al definir el arte contemporáneo, son ejes fundamentales de nuestras quemadas a cielo abierto. Sin lugar a dudas, uno de los

momentos de mayor integración entre todos los contenidos a transmitir, y ese puente que se extiende entre los miles de años de historia de la cultura humana y el presente. Codo a codo, alrededor del fuego. Euforia general, entusiasmo y afecto que encuentran mejores descriptores en el plano de lo corporal, de lo sensible, de las imágenes, del aquí y ahora cada vez que sucede, que en los códigos del lenguaje conocido.

Definimos nuestro trabajo en términos de práctica sensible, es decir, como una forma que supera las divisiones entre teoría y práctica, en la convicción de que hacer y pensar son indivisibles.

En el contexto occidental, durante los siglos XVIII, XIX, y hasta la segunda posguerra mundial, las nociones de *oficio*, entendido como puesta en acto de las recetas adquiridas y probadas de un hacer; de *técnica*, como las aplicaciones que se hacen para transgredirlo; y de *artesano* como el que tiene el orgullo de hacer algo bien sin más; unidas a la exaltación de las *funciones de uso* de la cerámica, por encima de las *funciones estéticas y simbólicas* de ésta, han sido utilizadas, para derribar el estatuto artístico de nuestra disciplina.

Atentos a que está disputa se ejerce desde un lugar de poder que buscó la división de las artes, para instalar cuestiones como la sacralización del *gran arte* y la mitificación del *artista*; desde nuestra Cátedra difundimos la circulación de imágenes de obras de arte cerámico de producciones de alcance global, regional y local, desde la etapa prehispánica hasta la actualidad. De este modo, a través del conocimiento de las mismas, exponemos claramente lo *absurdo* y *arbitrario* de la segmentación y lo *arcaico* de dichos límites, insostenibles desde ya, en el ámbito del arte contemporáneo.

Desde nuestro acercamiento, el trayecto formativo de un *profesional del arte* excede las cuestiones técnicas. En estos parámetros, *saber hacer* implica encontrar el medio más adecuado para que cada propuesta genere diálogos diversos que contengan la esencia de la cerámica, en un complejo entramado de funciones prácticas, estéticas, simbólicas y sociales, desde los modos de conocer y de hacer de los individuos, atravesados por sus referencias personales (dentro de las cuales se encuentran también sus disciplinas) y, respectivamente, por las de los compañeros con los que entran en contacto en el taller.

Ética y estéticamente sentimos que tanto los procesos de nuestra labor académica, como los contenidos de este libro, son de utilidad para dar a conocer el potencial expresivo de la disciplina cerámica para artistas contemporáneos, para promover actitudes comprometidas con las propias obras, con las comunidades de pertenencia y como aliento a miradas amplias e inclusivas que ayuden a construir, desde la particular sensibilidad de los artistas, entornos plurales de comunicación y respeto.

Fundamentación

Lic. Verónica Dillon

Es, el arte, una de las profesiones más retrasadas en las mediciones ocupacionales. Los pares no le confieren entidad ni envergadura en el campo del conocimiento científico, y esto se irradia a la distribución de los recursos. La separación de educación y cultura en los órganos de gobierno es ya crónica y se traslada al aula, traduciéndose en altísimos niveles de deserción. El perfil predominante pertenece a la era preindustrial y luego los docentes buscan empleo en circuitos laborales informatizados y en permanente expansión. Los docentes de arte se sienten incomprendidos por el Estado, viven su trabajo como una suerte de amenaza y justifican así sus dilemas para dar clases.

DR. DANIEL BELINCHE, *Arte, poética y educación*

En el año 2004 asumieron nuevas autoridades en la facultad de Bellas Artes, encabezadas por el Doctor Daniel Belinche. A partir de ese momento, se inició una rigurosa revisión de planes de estudio y fue presentada una nueva propuesta pedagógica, que incluía la creación de un área de Ciencias Sociales para articular contenidos y asignaturas. Estos cambios curriculares se fundaron en la necesidad de redefinir un perfil de egresado crítico; provisto de herramientas adecuadas para resignificar la producción en arte y las categorías disciplinares tradicionales dentro del mundo artístico contemporáneo; y, preparado como docente para transmitir sus conocimientos frente a las demandas de contextos educativos, sociales, políticos y económicos desde su identidad cultural nacional y latinoamericana. Conscientes de que el *arte* es un campo específico de conocimiento, igualmente importante y necesario que la ciencia. Es decir, que reconoce las transformaciones y flexibilización de los bordes que definieron las disciplinas artísticas y científicas en el pasado.

Consecuentemente, se visualizaron la necesidad y la urgencia de profesionalizar la investigación y la enseñanza en arte, mediante experiencias formativas en todas las carreras universitarias de grado, posgrado y especializaciones de la Facultad.

Durante el transcurso del año 2007, comenzaron a implementarse en el departamento de Plástica de la facultad de Bellas Artes algunos de los primeros cambios con la creación de la cátedra de *Procedimientos de las Artes Plásticas*, la cual vino a reemplazar a los antiguos talleres *Rotativos*. En la misma dirección, a partir del año 2008, los talleres de las disciplinas

Complementarias se independizaron de sus cátedras Básicas, y pasaron de un régimen anual a una modalidad cuatrimestral. Tal fue el caso de nuestra Cátedra, que pasó a denominarse *Cátedra Taller Complementario de Cerámica* CTCC. En el resto de las disciplinas sucedió lo mismo: CTC Pintura, CTC Grabado y Arte Impreso, CTC Escenografía, CTC Escultura, CTC Muralismo y Arte Monumental.

Cambio de programas

Hasta el cambio de programas -en el 2008- los talleres complementarios eran, en su mayoría, una versión reducida respecto a la propuesta de los talleres básicos de cada disciplina. Se cursaban sólo dos por especialidad, a elección del alumno. La Complementaria dentro del taller de Cerámica, en particular, siempre defendió la articulación con la disciplina principal de cada estudiante. Se trataba más de una intención a cargo del docente, que de una especificación en la propuesta de estudios.

A partir de la modificación en las carreras del Profesorado en Artes Plásticas y las Licenciaturas con las distintas orientaciones correspondientes al departamento de Plástica de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: Pintura, Grabado y Arte Impreso, Muralismo y Arte Monumental, Escultura, Escenografía, Dibujo; se mantuvo la carga horaria de cuatro horas semanales, pero se redujo su duración en el tiempo: de ser una asignatura anual, con dos niveles, pasó a ser de un único paso con régimen cuatrimestral.

Las inscripciones crecientes en cada uno en los diferentes departamentos: Plástica, Música, Multimedia, Diseño en Comunicación Visual, Diseño Industrial, Estudios Históricos y Sociales y Artes Audiovisuales; brindan indicios acerca de las inquietudes y necesidades por las que atraviesan los jóvenes.

Durante los últimos años, la facultad ha sido la que mayor cantidad de ingresantes registra dentro de la Universidad Nacional de La Plata. En la actualidad se registra una matrícula aproximada de 17.000 alumnos; 1300 docentes; 350 investigadores; una Editorial que publica textos con referato internacional; 7 Departamentos; 30 Carreras que otorgan títulos de grado de Licenciado y Profesor, en las diferentes disciplinas, y una oferta de diversas Carreras de Posgrado.

En los últimos años se reabrió la Carrera de Muralismo y Arte Público Monumental, cerrada durante la última dictadura cívico militar -1976-1983. Se creó la Carrera de Música Popular y se dictan la Maestría en Estética y Teoría de las Artes; el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano; y las Especializaciones en el Área de Artística con seis cohortes ya finalizadas en el país.

Funcionan, además, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano; el Laboratorio de Investigación en Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y modos de acción en América latina; el Laboratorio de Investigación, Producción y Documentación

en el Área del Lenguaje Musical Tonal y el recientemente creado y ya aprobado, por el Consejo Superior de la Universidad: Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano IPEAL, todos dependientes de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad.

Nueva Cátedra

En esta nueva estructura, que a priori podría verse como una pérdida de contenidos inherentes a la disciplina, o de tiempo necesario para conocer o aprender, resultó con el tiempo - desde nuestra perspectiva y experiencia como nueva cátedra- ser óptima.

Con una didáctica constructivista, cada clase es articulada con la siguiente. Entrelazamos y articulamos contenidos, secuencialmente, para el cumplimiento de las diferentes etapas y procesos de aprendizaje. De este modo, las clases teóricas y prácticas van imbricadas para profundizar los procesos cognitivos y relacionarlos a su vez con otras disciplinas y carreras.

El blog de la cátedra es actualizado de modo permanente por la Lic. Florencia Melo: ceramicacomplementariafba.blogspot.com; como sucede también con el facebook, realizado por otra de las profesoras del equipo docente, Lic. Celina Torres Molina:

<https://www.facebook.com.ar/catedraceramicacomplementariaunlp>

Allí encuentran notas y apuntes de cátedra de todos los docentes, bibliografías que proponemos, noticias relevantes vinculadas al arte cerámico y las artes visuales en general.

Con el inicio de cada cuatrimestre, los alumnos participan de una clase in situ en las Salas de Arqueología Americana del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata. La misma consiste en analizar y diferenciar la cerámica funeraria de la "Colección Benjamín Muñiz Barreto". Sus diferencias morfológicas, técnicas y estilísticas, dado que forman parte de nuestro mayor patrimonio identitario cultural. Los alumnos, al observar detenidamente los procesos constructivos de las diferentes culturas arqueológicas americanas, comienzan a comprender en los procesos constructivos del barro y los procesos del fuego en las quemadas. Por ello, se sugiere leer detenidamente el Capítulo: 5 Proyectos, allí se detalla.

En la actualidad, el equipo docente de la Cátedra Taller Complementario Cerámica, está integrado por quien suscribe, Lic. Verónica Dillon, Titular de la misma; tres jefas de Trabajos Prácticos: Lic. Mariel Tarela, Lic. Florencia Melo y Lic. María Mac Dougall; tres ayudantes diplomadas: Lic. Marcela Hacchler, Lic. Celina Torres Molina y Prof. Silvia De la Cuadra; dos ayudantes adscriptas: Profesora Aluminé Fernández (graduada); y dos ayudantes alumnas: Agustina Paltrinieri (estudiante) y Rosa Piras.

Ejes y objetivos

Si uno desarrolla una idea, la técnica viene por añadidura.

A ocho años de aquél comienzo, y en vista de los resultados obtenidos desde la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, nos proponemos en este libro, presentar parte de nuestra actividad académica, desde los conceptos fundantes, objetivos, metodologías y algunas de las estrategias implementadas para alcanzarlos.

Dentro de las múltiples rutas didácticas, adherimos a una corriente constructivista en arte, cuyos postulados señalan que el desarrollo del conocimiento se enriquece gracias a la interacción social. En línea con la perspectiva de *Vigotsky*, quien le otorga una importancia significativa a los individuos, como agentes activos de su propio desarrollo, partimos de la teoría y articulamos las prácticas artísticas que presentamos en el Capítulo: 5 Proyectos. Allí se describen diversos procesos personales y grupales, realizados por estudiantes en diferentes cuatrimestres durante estos años.

Nuestra propuesta pedagógica ubica al alumno como sujeto cognitivo en el centro de todo aprendizaje. Cada nuevo contenido se integra a la estructura de conocimiento, a los saberes previos y a los *equipajes* de experiencias anteriores presentes en cada uno. La diversidad de disciplinas Básicas de las cuáles los estudiantes provienen, así como el aleatorio grado de representación de cada una de éstas en los distintos grupos y en los diversos cuatrimestres, sumados al alto nivel de matrícula de nuestra Cátedra, nos proporcionan un colectivo sumamente vasto y dinámico.

Este potencial constituye una de nuestras principales herramientas de trabajo. Evaluamos dos variables de análisis que circulan entre la idea rectora que cada uno de ellos elige y la ruta que los llevará a la producción artística de sus obras. Por un lado, aspectos motivacionales individuales, y la posibilidad de trabajar con compromiso y libertad en el quehacer propio; y por otro, la pluralidad de ideas y propuestas que resultan mucho más que la suma de las partes: originan una relación dialógica entre estudiante y estudiante; estudiante y docente; y entre propuesta y propuesta. Esta trama plantea diversos ámbitos de teorización e intervención didáctica.

La creación artística en general -y muy especialmente el arte cerámico, a partir de su encuentro con el fuego- incorporan al caudal de elementos obtenidos a través de una búsqueda sistemática, descubrimientos fortuitos, elementos que no fueron buscados deliberadamente, y que resultan una suerte de información no siempre prevista. Surgen nuevas relaciones, esta posibilidad guía tanto al estudiante como al docente, para la investigación e incorporación de otras materias primas, procedimientos, soportes y recursos, que colaboran con la producción de sentido, construcción de metáforas, nuevas poéticas y símbolos para imágenes propias y ajenas. Las mismas se relatan con mayor especificidad en el Capítulo 3: Transgresiones; y en el Capítulo 5: Proyectos.

Cada producción artística es el resultado de la investigación consciente de diferentes materiales, tratamientos formales, tecnológicos y operaciones retóricas, que concretan los procesos de conceptualización del trabajo planeado y asociado a otras disciplinas.

Idea, proceso y producción deben tener un hilo conductor. Cuando la idea se concibe y crece, cuando comienza a bullir; se buscan y encuentran la o las técnicas que van a acompañar dicho proceso.

¿Qué pasa entonces con nosotros los docentes? Sería más fácil limitar las ideas e indicar ejercicios básicos. Sería más cómodo, menos complicado y comprometido trabajar con una pedagogía *tecnicista*, que aún está muy vigente en la enseñanza del arte cerámico, con la excusa de que la tecnología inherente a este campo disciplinar es compleja.

La ejercitación de técnicas, la repetición memorística de fórmulas, tienen una gran influencia del *conductismo*.

Algunos alumnos han reconocido luego de las cursadas, que no habían elegido la especialización Cerámica como Básica, porque, en realidad, desconocían de qué se trataba. La asociaban a una carrera relacionada sólo al goce, placer, entretenimiento; coligada a una práctica utilitaria, unida a una destreza poco relevante, que los entretendría manual y visualmente. Lamentablemente considerada aún, dentro de las artes visuales, en salones y premiaciones, como disciplina de menor valía, ellos la imaginaban poco relevante para elegirla como Básica. Estos prejuicios cambian al atravesar los trayectos formativos de la cátedra.

El eje de la misma, no reside sólo en la enseñanza y aprendizaje de las técnicas inherentes a la disciplina en sí. Los estudiantes, en un mayor porcentaje, no tienen conocimientos cerámicos previos, y es una asignatura en la que dichas cuestiones resultan determinantes del éxito o el fracaso de los resultados.

Por lo tanto, el objetivo de la Cátedra es trabajar contenidos y actividades orientadas a la enseñanza respecto a qué es realmente el arte cerámico, para focalizar conocimientos y prácticas inherentes a este lenguaje. Conocer qué alcances se han desarrollado en la contemporaneidad a nivel nacional, latinoamericano e internacional; y cómo ellos pueden articular éstos, a sus saberes previos y campos disciplinarios elegidos con anterioridad.

Dinámica pedagógica

Nuestro taller funciona como un dispositivo de trabajo *en* y *con* grupos. Un artefacto que dispone de una serie de prácticas para lograr un efecto, en el cual cobran importancia las relaciones entre lo verbal y lo no verbal, lo dicho y lo no dicho, los discursos y las prácticas. La experiencia allí lograda es el arranque fundamental de la reflexión teórica, la cual- por su parte- posibilita nuevas miradas sobre la intervención propia y ajena y esta incide en un proceso espiralado de retroalimentación dialéctica entre teoría y práctica. Perspectiva superadora, de la división arraigada por la enseñanza académica tradicional.

De este modo, durante la cursada cuatrimestral del taller, cada estudiante desarrolla un proyecto personal individual o grupal, que incluye todos los pasos de argumentación, defensa de la idea rectora, documentación de la misma indagación de referentes artísticos, investigación de técnicas para llegar a concretar la realización del proyecto. En este plan de trabajo, tendrá que profundizar el estudio semántico de los elementos plásticos propios de su disciplina básica, y ser capaz de reinterpretarlos con el lenguaje y material cerámico. Intentamos con esta dinámica, formar un futuro investigador y productor en arte; que en el Capítulo 5: Proyectos, se especifica con mayor claridad.

Futura formación docente de grado

Entre otros propósitos de la cátedra, nos preocupa orientar para el perfil de cada estudiante, metodologías que ellos puedan inferir en sus futuras prácticas como docentes.

Nos encontramos anualmente con situaciones paradigmáticas que nos alegran profundamente. Algunos de los alumnos provenientes de las diferentes carreras del Departamento de Plástica, luego de cursar como se enunciaba anteriormente, deciden cambiar de rumbo y reeligen su *Básica*. Pasan entonces a la *Básica de Cerámica*. Otros, de la misma carrera de Básica, suelen asistir a nuestras clases teóricas, y a las “Jornadas de quemas a cielo abierto”, que nos caracterizan como cátedra dentro del ámbito académico. En casi todos los alumnos- el proceso realizado durante dichas Jornadas, desarrolladas en el Capítulo: 4; han relatado que repiten con amigos la construcción de hornos a carbón, leña y aserrín, replicando diferentes procesos térmicos y desmistificando conceptos tradicionales y erróneos. Etimológicamente, cerámica es *barro cocido*, y este proceso es transformación por acción del fuego, sea cual fuese su origen. Dichas quemas se instalaron desde que se creó esta cátedra. Saber hornear con pocos recursos les prepara para implementar dinámicas e instrumentos en diferentes contextos, niveles y modalidades de educación pública y popular.

Desarrollo de proyectos

Elaborar un *proyecto personal y/o grupal*, tener que fundamentarlo, sostenerlo y conducirlo desde la formulación de la idea rectora, buscar y encontrar la técnica o las técnicas para llegar hasta el final del proceso, forja *futuros investigadores*.

Enmarcados en el campo de la investigación aplicada, aprenden con compromiso a llevar adelante su propuesta de la mejor manera. Desarrollan inquietudes por cuestiones técnicas, que son atendidas de modo particular en cada caso.

Se constituyen en una selección ampliada de posibilidades comunicacionales, que unidas a las estrategias que implementamos, promueven el acercamiento e intercambio entre los docentes de la cátedra y los equipos de otras cátedras, de los distintos departamentos de la facultad de Bellas Artes.

Al mismo tiempo, el estudiante es preparado para diseñar abordajes teórico- prácticos, con mayor seguridad y confianza. Se siente escuchado, incorpora el concepto de obra, interviene otros escenarios y contextos; y se inicia como futuro investigador.

Podemos constatar que con el proyecto establecemos “un contrato de trabajo” en el que se inscriben las pautas y compromisos a cumplir por parte de los alumnos en un determinado tiempo, y dentro del cual tanto proceso como producción final, deberán ser evaluados y son tan importantes como necesarios.

Se abordan, generalmente, los contenidos a trabajar interdisciplinaria y complementariamente, con las Carreras Básicas que cada uno cursa dentro del Departamento de Plástica de la facultad de Bellas Artes, y de otros departamentos que las puedan elegir como optativas.

En algunas oportunidades, ha ocurrido que asistieran carreras del departamento de Música, Diseño de Arte Industrial y Diseño en Comunicación Visual.

Esto nos compromete aún más como docentes para revisar y analizar nuestra propia práctica en interacción con otras disciplinas, y proyectar acciones que posibiliten mantener o generar renovadas estrategias de enseñanza, para que la dinámica que vemos reflejada en los mismos, se mantenga en continuo y espiralado movimiento.

Evaluación

El proceso investigativo antecede a la obra. Una vez producida la imagen, esta genera otro campo investigativo del orden discursivo. Evaluamos como docentes, la investigación que desarrollamos en enseñanza y producción de contenidos, técnicas y tecnologías cerámicas, con una actitud comprometida. Esta modalidad requiere implementar estrategias didácticas, considerando el proceso de aprendizaje no como una continuidad lineal que comienza con la idea formulada por cada alumno de modo individual o grupal y que termina con la obra; sino que debe ser reflexionada a modo de secuencia de avances y repliegues constantes, entre etapas de ideación, acción y reflexión compartida dentro del contexto situado.

El alumno, futuro docente, investigador y productor artístico, debe aprender a revisar su propia práctica en la construcción de sentido de su trabajo. Cada obra, está definida básicamente por la selección de su idea, el o los géneros y estilos, y por las distintas modalidades de tratamiento de los mismos, hasta llegar a su producción.

Ahora bien, los materiales están muy lejos de ser una masa neutral, a la que el creador le confiere de la nada un significado, sino que dependen del contexto histórico y cultural situado, y particularmente del contexto artístico propio.

Mediadas por la pasión que sentimos por el arte cerámico, y que es compartido por el equipo de la cátedra; vivimos el tránsito de los alumnos escuchando cada propósito e intentamos transmitirles confianza y seguridad, para que puedan traspasar sus propuestas con los nuevos recursos poéticos y materialidades que les presentamos.

Son nuevos desafíos que muchas veces generan miedo. Y cómo todo nuevo tránsito, hay que aprender a atravesarlo, sabiendo que no arribamos a conclusiones definitivas, sino a replanteos que generan diferentes hipótesis de trabajo por las reflexiones compartidas.

CAPÍTULO 1: EL TALLER

Materiales y herramientas | Arcillas y engobes | Tratamientos sobre superficies bizcochadas: Pátinas y esmaltes

Lic. Florencia Melo

MATERIALES Y HERRAMIENTAS

Pastas

Según proyecto de trabajo. En principio, comerciales, preparadas, listas para usar, en panes de 5 y 10 kg.

- arcilla blanca lisa.
- arcilla blanca con chamote (común).
- arcilla blanca con chamote para fuego directo.
- arcilla roja.

Pueden conseguirse otras por extracción local y preparación artesanal.



Umabali Granado Díaz. Experimentación con pastas cerámicas. CTCC 2015 (foto Florencia Melo).

Herramientas

- Cuaderno de hojas lisas y lápices para bocetos y registro de clases.
- Sierra, lanceta, punzones.
- Lamas de diversas formas (de plástico y de metal).
- Ahuecadores.
- Estecas / herramientas de metal.
- Tanza o alambre fino.
- Pinceles varios: anchos, finos, redondos, chatos.
- Lijas (comunes para madera).
- Virulana (común de cocina).



Sierritas/lancetas/herramienta.



Lamas de goma/de metal/tarjeta.



Ahuecadores/desbastadores



Pinceles/pinceletas

Otros elementos necesarios



- Retazos de tela (tipo sábana o loneta) para colocar sobre las mesas y trabajar en ellas.
- Tabla o base de rígida donde apoyar el trabajo.
- Esponjas y bolsas de nylon.
- Recipientes de boca ancha con tapa (frascos de mermelada o similar).
- Material de desecho variado.
- Cajas fuertes para guardar y trasladar los trabajos.
- Un par de varillas de por lo menos 50 cm de largo y de entre 5 a 8 mm de espesor.
- Un delantal o pintor para proteger la ropa/guantes/barbijos.

LA ARCILLA



Nicolás Montani recolectando arcilla en Punta de Indio, 2011.

Definición y clasificación

Cerámica es por definición *arcilla cocida*. Comenzaremos entonces, hablando de esta materia prima.

La **arcilla** es una sustancia mineral presente en la mayor parte de la corteza terrestre. Geológicamente, deriva de la desintegración del granito y otras rocas feldespáticas o de pegmatita que al descomponerse, depositan partículas de **alúmina** y **sílice**. Estos dos últimos minerales, combinados con agua, forman la arcilla pura, cuya composición se expresa químicamente como:



Esta es una fórmula ideal, pues casi todas las arcillas contienen alguna impureza. Son éstas, junto a las variaciones en la fórmula, las que dan a lugar a numerosos grupos.

Origen

Según su *origen* las arcillas se clasifican en dos grandes grupos:

Residuales o primarias o caolines

Se denomina así a aquellas que han permanecido cercanas al sitio de formación rocosa original. Son muy apreciadas por su pureza, resistencia y blancura. Constituyen uno de los ingredientes esenciales para las pastas de porcelana.

Las arcillas *residuales* poseen una estructura de partículas grandes, lo que las hace poco plásticas y difíciles de trabajar.

Sedimentarias o secundarias

Por el contrario, se denomina así a aquellas que por la erosión del viento, del agua y de los corrimientos de tierra fueron transportadas lejos de su lugar de origen. Las partículas que las componen son más finas, no sólo porque las partes más pesadas se han ido depositando en el agua por orden de densidad, sino también, porque estos desplazamientos las fueron moliendo, afinándolas.

Además, a su paso fueron incorporando impurezas: materiales orgánicos que contribuyen a la plasticidad y contaminantes inorgánicos que afectan su color.

Propiedades generales de las arcillas

Plasticidad

Es la propiedad física más importante de una arcilla. Permite que, al mezclarla con agua, se la pueda modelar y obtener con ella formas de diversos tamaños. Durante el secado consigue mantener la forma obtenida. Al cocerse se endurece, se torna densa, adquiere consistencia de roca y nunca varía. La cerámica cocida al rojo o a más temperatura permanece siempre igual a menos que se rompa.

La estructura natural de las partículas que componen la arcilla corresponde a una forma plana de tipo hojuelas o escamas que tienden a resbalar unas sobre otras, manteniendo una buena cohesión entre sí.

La plasticidad depende en gran medida de la finura o tamaño de dichas partículas: como antes se ha explicado, a menor tamaño de hojuelas, más plasticidad tendrá. En comparación con ellas, incluso los minerales más finamente molidos, están constituidos por cristales granulares grandes que no pueden mantenerse unidos.

También favorece a la plasticidad la proliferación de materia orgánica (algas y bacterias) en la arcilla por exposiciones al aire y a las lluvias.

Merma

En contacto con el agua, las arcillas se ablandan y aumentan de volumen. De modo opuesto, las arcillas húmedas se endurecen al contacto del aire, a la vez que su volumen va disminuyendo con la desecación.

A esta reducción del volumen, provocada por la pérdida del agua, se le llama merma y se produce en dos tiempos: el agua física de la arcilla desaparece a 120°C, en tanto que el agua química o agua de constitución, lo hace entre 500 °C y 700 °C. Alcanzada esta última temperatura, la arcilla se hace dura y pierde su poder de ligazón. Tras el proceso de la cocción, es que la *arcilla* se transforma en *cerámica*.

Aditivos

A un cuerpo de arcilla pueden adicionársele distinto tipo de elementos.

Elementos que desaparecerán en la cocción

Todo tipo de productos orgánicos, de molienda más o menos fina, que puedan amasarse con la arcilla: aserrín, paja, yerba, café molido, fibras vegetales como la paina del palo borracho, entre otros. También pueden agregarse elementos sintéticos: hilos de nylon cortados, por ejemplo. Los motivos y resultados son diversos: reducir la *merma* durante el secado, lograr texturas, una pasta más liviana o más resistente durante el modelado. Todos estos añadidos se quemarán durante el horneado, quedando la pared porosa y, en principio, menos resistente. Para no perder plasticidad durante el modelado ni resistencia mecánica luego de la cocción, es conveniente que los aditivos no superen el 30% del volumen del cuerpo arcilloso.

Una alternativa para lograr texturas consiste en incorporar dichos componentes sobre la superficie, una vez obtenida la forma, antes que la pared de la pieza comience a secar. El ejemplo más tradicional son los granos de arroz de las porcelanas orientales.

Elementos que perdurarán luego de la cocción

Y además se transformarán con ella. También aquí podemos agregar productos que alteren la textura y la estructura de la pasta cerámica: arena, limaduras de metales, chamotes de distintas moliendas, entre otros. Podemos incorporar óxidos o pigmentos cerámicos, amasándolos junto a la pasta, y obtener una arcilla coloreada.

Fórmula básica para arcillas coloreadas 1020°-1040° expresada en volúmenes

Cada 20 partes de arcilla en polvo

hasta 3 partes de fundente alcalino

hasta 3 partes de óxidos o pigmentos cerámicos (en el caso de los óxidos de cobre y cobalto, recomendable no excederse en más de una parte).

Oxido	Color
Bicromato de potasio	Grisos verdosos
Cobalto	Azules
Cobre	Tostados / negro
Cromo	Verdes
Hierro	Rojizos
Manganeso	Marrones/ grises/ negros
Níquel	Tostados/ grises/ verdosos

Colorantes cerámicos en arcillas, engobes y pátinas, 1020°- 1040°.

Sulfatos

Minerales derivados de los metales utilizados como colorantes cerámicos. Lo más comunes en el mercado son los de cobre y de hierro, aunque puede llegar a conseguirse también sulfato de cobalto. Se presentan en forma de cristales grandes relativamente blandos que pueden molerse con facilidad. Son solubles en agua, por lo tanto, al amasarlos con la arcilla se irán disolviendo en ella dando ciertos efectos. También los cristales pueden incrustarse en la superficie, una vez obtenida la forma.

Combinación de la arcilla con elementos no cerámicos

He aquí un amplio campo de experimentación. Podemos separar la propuesta en dos grandes grupos. Por un lado, los materiales pequeños que podrán ir junto al cuerpo arcilloso durante la cocción, y por otro lado, objetos diversos que combinarán con nuestras piezas cerámicas una vez horneadas.

En el primer caso, la gran dificultad que tenemos es la merma de la arcilla: mientras esté húmeda adaptará perfectamente con el material no cerámico, pero esto se modificará a medida que la arcilla se seque. Por otro lado, dicho material no cerámico, tendrá un comportamiento diferente al de la arcilla durante la cocción. Para reducir las posibilidades de fracaso, debemos considerar:

- El elemento no cerámico debe ser de tamaño mínimo.
- Emplear una arcilla con bajo coeficiente de contracción (por ejemplo: una arcilla con chamote).
- Calcular el porcentaje de contracción de la arcilla utilizada y agregar el elemento no cerámico luego de la cocción.



Florencia Melo. *Calipso*. Detalle pestañas con tachuelas incrustadas en la arcilla húmeda.

En el segundo caso, es conveniente que el objeto “extra” en cuestión, lo tengamos durante la construcción de las piezas cerámicas. Así podremos lograr una óptima combinación y adaptación entre ambos.



Mariel Tarela. *Débora-Dora*. Cerámica y técnica mixta.

ENGOBES

Definición

Son arcillas líquidas o **barbotinas** a las que se han adicionado colorantes, en forma de **óxidos metálicos** o de sus **pigmentos derivados**. Pueden variar en espesor, según su aplicación, pero lo ideal es que tengan la consistencia de una crema.

Conviene que la arcilla que interviene en la composición del engobe sea del mismo tipo que aquella sobre el que vaya a ser aplicado. Esta precaución asegura una mayor adaptación de ambos.

También se le puede agregar un pequeño porcentaje de fundente, que no sólo contribuye a la adherencia, sino que ayuda a desarrollar el color.

Composición

En verdad, siendo el engobe por definición una arcilla coloreada utilizada más líquida para cubrir o contrastar con la arcilla del cuerpo de la pieza, toda arcilla natural puede ser utilizada como tal. Habrá que considerar si tiene una buena adaptación o si no de descascara, pero en principio podrá usarse.

De todos modos, tal vez no tengamos a nuestra mano arcillas naturales coloreadas, o queramos obtener una determinada paleta de colores. Hemos formulado, sencillamente, los engobes en volúmenes empleando todos los materiales en polvo (secos) para tener más precisión en cuanto a las medidas. Así podremos repetir los mismos colores cuantas veces fuera necesario.

Elaboración

Fórmula básica para engobes, expresada en volúmenes (1020- 1040°)

Cada 10 partes de arcilla en polvo:

hasta 3 partes de fundente alcalino

hasta 3 partes de óxidos o pigmentos cerámicos (al igual que en las arcillas coloreadas, en el caso de los óxidos de cobre y cobalto, es recomendable no excederse en más de una parte).

Una vez medidos todos los elementos, los colocaremos en un mortero y lo mezclaremos suavemente, en seco, por aproximadamente media hora. Luego iremos agregando agua y mezclando con la mano del mortero hasta obtener una consistencia cremosa. El engobe, así preparado, puede conservarse en un recipiente hermético y se mantendrá listo para usarse. En caso de que endurezca, bastará con colocarlo de nuevo en el mortero y repetir la hidratación. Como toda arcilla, convendrá dejarla descansar al menos 24 horas antes de su utilización.

Ejemplo de preparación de un engobe

En este caso se trata de un engobe coloreado con pigmento de bajo cubierta azul.



Los tres materiales en polvo: *arcilla tinca*, fundente alcalino y pigmento bajo cubierta azul 211.



Se colocan todos los materiales en un mortero de porcelana y comienzan a mezclarse.
Al comienzo, pueden distinguirse por separado.



La mezcla debe continuar al menos media hora a ritmo suave, pero sostenido.
Paulatinamente, los tres elementos irán integrándose



Añadir agua de a poco y continuar mortereando hasta obtener una consistencia cremosa



Aparecerán grumos



Mortrear enérgicamente



Hasta obtener una consistencia homogénea



Trasvasar a un recipiente de boca ancha. Bien tapado, se conserva perfectamente.

Aplicación

Ya hemos hablado de la **merma** que sufre la arcilla durante el secado y la cocción. Al ser el **engobe** básicamente una arcilla, se comporta como tal. Por esto se lo aplica cuando la pieza ha adquirido **dureza de cuero**, para que se seque junto con la pieza, se adapte a ella, y no se descascare ni desprenda.

La aplicación en sí misma puede ser una técnica decorativa: pincel, soplete, jeringa, pera de goma, entre otros.

Otras posibilidades una vez que el engobe se ha oreado son:

Bruñido

Consiste en abrillantar la pieza por medio de frotación. Para esto se utiliza un objeto plano, duro y muy liso. Por ejemplo, una cuchara de metal. Tradicionalmente, se utiliza una piedra de ágata. El bruñido homogeniza la superficie exterior, otorga a la pieza un brillo característico y cierta impermeabilización.

Alisado

Consiste en eliminar de la superficie externa de la pieza las irregularidades que pudieran existir. Este procedimiento se puede realizar con un trapo (tradicionalmente con hojas de maíz) o cualquier otro material suave, antes de poner a secar la pieza. Una alternativa puede ser un trozo de algodón envuelto en nylon.

Este trabajo no implica el esfuerzo de frotación que requiere el bruñido.

Esgrafiado

Puede o no combinarse con las anteriores. Consiste en raspar con una herramienta punzante, atravesando el engobe, para dejar a la vista la arcilla.



María Larrama. Proyecto personal, engobes esgrafiados CTCC 2009

Incrustación

Técnica también conocida como *mishima*. Consiste en realizar cortes, grafismos o incisiones en la superficie de la arcilla y luego rellenarlos con engobes de colores contrastantes. Conviene que el engobe esté un poco espeso para favorecer la adaptación.

Una vez llenas las líneas, se deja reposar el engobe hasta que la superficie se endurezca. Cuando está a **dureza de cuero** se eliminan los excesos rascando con una herramienta metálica, de manera que afloren las líneas de color. Y cuando esté completamente seca, podrá lijarse cuidadosamente para que el dibujo quede nítido.



Engobe azul de cobalto sobre arcilla coloreada con cobre.
Ejemplo de bruñido, esgrafiado e incrustación.

Perspectiva histórica

Históricamente, el engobe es el método de coloración de superficie más antiguo, anterior al descubrimiento del esmalte. La cerámica griega, etrusca, romana y toda la cerámica precolombina fueron decoradas con engobes. Los alfareros de la cultura **Nazca** en el Perú precolombino fueron los que lograron llevar a los engobes a su máxima perfección.

TRATAMIENTOS DE SUPERFICIE SOBRE PIEZAS BIZCOCHADAS: PÁTINAS



Pigmentos bajo un esmalte transparente. Agustina Paltrinieri

Descripción

Las podemos describir como colorantes cerámicos (óxidos y pigmentos bajo cubierta), líquidos livianos que -de un modo similar a la acuarela- no ocultan la superficie. Al emplearlas sobre áreas texturadas (arcillas con chamote o trabajadas con herramientas e impresiones) destacan, revelan y resaltan dicha intención. Cuánto más horadada sea la superficie, más colorante podrá capturar y más oscura podrá quedar la pátina.

Otra manera de utilizar óxidos y pigmentos es pintar y/o dibujar con ellos. Es un recurso relativamente sencillo de usar, pero de gran fuerza expresiva y sensibilidad a la vez.

Composición y proporciones

Como se ha dicho antes, el color se obtiene mediante *óxidos* o *pigmentos cerámicos* (conocidos en el mercado como **pigmentos de bajo cubierta**) a los que agregaremos una cierta

cantidad de **fundente**. Podemos emplear partes iguales de ambos. El fundente es una combinación de minerales que reducen el punto de fusión de la sílice en la pasta cerámica, formando un cristal o vidriado y es el componente mayoritario de un esmalte. Al combinarse en una *baja proporción* con los óxidos o pigmentos, permite intensificar, potenciar el color, adherir la pátina a la superficie (una vez horneada), sin que resulte un acabado vítreo.



Andrés Battistotti. *Muestrario de pátinas de óxidos* para proyecto personal. La mitad derecha, bajo una capa de esmalte transparente

Aplicación

La cantidad de agua es la que determinará el *valor* de las pátinas. Pueden aplicarse con esponja, pincel, soplete, entre otros, antes o después que la pieza haya sido bizcochada, aunque resulta más conveniente hacerlo sobre bizcocho. A diferencia de otras técnicas, el aspecto de una pieza tratada con pátinas, es muy similar antes y después de la cocción.



Figura con pátina de óxido de cobre y de cobalto. Milagros Mendoza. CTCC 2013

Los colorantes (tanto los óxidos como los pigmentos mencionados), se pueden mezclar entre sí para formar colores nuevos, superponer y lavar en caso de quedar muy oscuros. Obviamente, como en todo proceso cerámico, el color definitivo resultará una vez que la pieza haya sido horneada.

Paleta

Colores obtenidos con óxidos metálicos en atmósfera oxidante 1020-1040 °C (válido para pátinas, pero también para engobes y arcillas coloreadas):



Muestrario de óxidos (y combinaciones) en el taller del maestro Leo Tavella (Foto Belén Alonso).

Óxido	Color
Bicromato de potasio	Grisés verdosos
Cobalto	Azul
Cobre	Tostados / negro
Cromo	Verde
Hierro	Rojizo
Manganeso	Marrón negruzco
Níquel	Tostados/ grises/ verdosos

Colorantes cerámicos en arcillas, engobes y pátinas, 1020°- 1040°



Mostrario de óxidos y combinaciones. Pamela Díaz, CTCC 2013.

Sulfatos

Con *sulfatos* de ciertos metales colorantes (los más comunes son los de *hierro* y de *cobre*), puede prepararse una solución, disolviéndolos primero con agua caliente y agregando luego cantidad de agua suficiente como para sumergir una *pieza bizcochada* en ella. Se obtendrá una superficie coloreada, similar a si usásemos un óxido, pero logrado de un modo azaroso, ya que según cuánto tiempo lo dejemos inmerso en el líquido y cuánto de concentrada esté la solución, será la intensidad del color obtenido.



Teselas bizcochadas sumergidas en sulfatos de cobre y de hierro.

En todos los casos, se podrá aplicar una cubierta transparente encima. El objetivo podrá ser tanto para impermeabilizar la superficie, como para obtener calidades no tan ásperas o incluso brillantes.



Sebastián Brocchi. Piezas sumergidas en sulfato de hierro, CTCC 2010.

TRATAMIENTOS DE SUPERFICIE SOBRE PIEZAS BIZCOCHADAS: ESMALTES



Florencia Melo. *El mantícora*. Modelado y esmaltes

Descripción

Los esmaltes cerámicos constituyen un mundo fascinante de posibilidades casi infinitas de colores, texturas, brillos. Resulta también uno de los campos más complejos de aprender y dominar: así como una pieza sencilla puede enriquecerse con el esmalte adecuado, también puede arruinarse por completo si la elección no es la más idónea. Para evitar sorpresas desagradables, es primordial no perder de vista qué queremos transmitir en nuestra cerámica, visualizarla lo más acabada posible y tener un mínimo dominio de los recursos de que disponemos.

Es que los esmaltes son difíciles de comprender para alguien no familiarizado con las artes del fuego, y siempre representan un desafío aún para los ceramistas más experimentados. Básicamente, un esmalte es un vidrio fundido por la acción de las altas temperaturas en un horno cerámico, luego solidificado a temperatura ambiente e inalterable en el paso del tiempo. Las primeras piezas esmaltadas que conocemos tienen más de tres mil años y su aspecto general es el mismo que cuando salieron del horno.

Uno de los motivos más corrientes por el cual se esmalta una pieza cerámica es para hacerla impermeable al agua. Pero diremos una vez más que la cerámica no siempre cumple un rol

utilitario, y en estos casos el uso de un determinado esmalte está justificado por sus cualidades plásticas y visuales: color, valor, textura, brillo, aspecto, connotaciones, entre otros. Vale decir, responder a las necesidades estéticas más diversas y personales.

Clasificaciones

Según el brillo: brillantes, satinados o mates



Mariel Tarela. 3 *Kannen*. Modelado y esmaltes brillantes y satinados con lustre de oro.



Mariel Tarela. *Tier*, modelado y esmaltes mates.

Según la transparencia: transparentes, translúcidos u opacos



Florencia Melo. *Mandrágora* (detalle), esmalte transparente, craquelado y brillante sobre pigmentos bajo cubierta

Otras calidades

A su vez, pueden ser **lisos** o **texturados**, siendo estos últimos **ásperos**, **corrugados**, **craquelados**, entre otros.



Verónica Dillon. *Bajo agua*. Detalle de esmaltes mates corrugados



Florencia Melo. *Vasijas chapita*. Esmalte craquelado y ahumado

Preparación

En este material de cátedra no nos detendremos a la formulación de esmaltes a partir de materias primas minerales, sino que hablaremos de la mezcla y aplicación de esmaltes comerciales.

Elección de un esmalte

Deben realizarse a partir de un muestrario de teselas donde los mismos ya han sido sometidos a la acción del fuego. Para obtener un resultado idéntico al de la muestra, deberán respetarse la forma de aplicación, la temperatura y la atmósfera de cocción para la cual fue formulado. De estas y otras variables dependerá el éxito del resultado final.

Mezcla con agua

La mayor parte de los esmaltes vienen en polvo y su aspecto –la mayoría de las veces- no tiene nada que ver con el que tendrá el mismo luego de horneado. Para poder aplicarlo, a modo de orientación, se añadirá entre 400 y 500 cm³ de agua por kilo de esmalte seco.

El esmalte *no se disuelve en el agua*, sino que queda en *suspensión*. Durante el proceso de aplicación debemos revolverlo en forma constante, ya que decanta rápidamente.

También es conveniente colarlo para descartar posibles grumos.

Aplicación

Aunque en verdad se pueden esmaltar piezas crudas realizando lo que se conoce como **monococción**, esta operación requiere algo de práctica y puede poner en riesgo la integridad del trabajo. Resulta más confiable aplicar el esmalte una vez que la pieza ya ha sido horneada.

Es primordial que el bizcocho esté limpio, ya que esta es una de las principales causas de esmaltados defectuosos. Rastros de polvillo o grasitud harán las veces de reserva y allí el esmalte no se adherirá. Una buena manera de prevenir este inconveniente es lavar las piezas bajo el chorro de la canilla, y si es necesario con la ayuda de un cepillo, al salir del horno. Si no vamos a esmaltarlas enseguida, podemos protegerlas de la suciedad ambiente guardándolas en bolsas de nylon. De todos modos, el área de esmaltado **debe ser siempre limpia**, lejos del polvo del lijado de piezas.

El sudor de las manos también puede llegar a dejar rastros de grasitud. Conviene entonces manipularlas lo menos posible.

Si las paredes de la pieza son muy gruesas y están resacas, podemos humedecerlas apenas con una esponja limpia para que al aplicar el esmalte no forme una capa demasiado gruesa y aparezcan puntos sin esmaltar tras la cocción.

Realización de un muestrario

El mejor camino para asegurarnos buenos resultados en la cerámica, especialmente al adentrarnos en el campo del color, es conocer cada material lo mejor posible. Este es el objetivo de realizar un muestrario de teselas para conocer, ensayar y ajustar, antes de utilizarlo en las piezas definitivas.



Teselas con pruebas de esmaltes

1) Las teselas deben hacerse con el mismo tipo de arcilla que luego emplearemos en la pieza. Una buena opción es realizar una tablilla o baldosa en el cual quepan varios esmaltes.

2) Es conveniente que no sean demasiado pequeñas, así tendremos una buena superficie para observar. Tampoco muy finas, porque al esmaltarlas se saturarán de agua enseguida provocando que todo el proceso sea más lento y engorroso. Puede hacerse una tablilla o baldosa donde quepan varios esmaltes a la vez.

3) Bizcochado (y posterior lavado, como se explicó anteriormente)

4) Rotulación: En el reverso de cada una, escribiremos con óxidos o pigmentos cerámicos el nombre y/o código del esmalte o experiencias que realicemos. Así podremos identificarlos al sacarlos del horno.

5) Aplicación: Se aplicará el esmalte con pincel, probando con más y con menos carga, superponiendo diferentes esmaltes, esgrafiando, salpicando, entre otros. Una vez seco y con cuidado de no tocar la parte superior esmaltada, limpiaremos los cantos y la base de cada tesela.

Muy importante: **Todo** lo que tenga esmalte se fundirá en el horno y quedará adherido cuando éste se enfríe. **Siempre** las piezas deberán tener las bases libres de esmalte, más aún en el caso de que éste sea muy fusible y tienda a escurrir, el sector próximo a la base de las paredes se esmaltará con una capa más delgada.

6) Horneado de las teselas a la misma temperatura a la que luego llevaremos la pieza.

La idea con todo este proceso es saber cómo funciona cada esmalte, qué espesor de capa le va mejor, corregir defectos, e incluso, sacar provecho de los azares que hayan surgido.

Técnicas de esmaltado

Esmaltado con pincel

La herramienta ideal es una pinceleta de 2 a 3 cm de ancho. Dicha pinceleta debe cargarse con el esmalte y deslizarse por la superficie suavemente, casi sin apoyarse, dejando que el bizcocho vaya absorbiendo el esmalte. No se parece en nada a pintar con cualquier tipo de pintura. No se debe “arrastrar” ni “estirar”. Una vez seca al tacto la primera mano, se puede dar una segunda y las que sean suficientes hasta obtener 1mm de carga bien parejo. Podemos cruzar la dirección de la pinceladas, pero siempre vigilando que no quede ningún punto sin cu-

brir. Se obtienen mejores resultados superponiendo varias capas delgadas de esmalte, antes que con pocas capas espesas.

Esta técnica no es conveniente para aplicar cubiertas sobre diseños hechos con pigmentos u óxidos, ya que al pasar el pincel podrán borronearse.

Esmaltado por baño

Siempre que tengamos que esmaltar una pieza por dentro y por fuera, comenzaremos por el interior. Y la mejor manera de hacerlo es por baño.

Para ello prepararemos aproximadamente la mitad del volumen a llenar de esmalte, un poco más espeso que si lo fuésemos a usar con pincel. Volcamos todo el esmalte dentro de la pieza y la giramos suave pero decididamente, para bañar todo el interior, sin detenernos, vertemos el sobrante en un recipiente chato y ancho (bowl o palangana). Lo deseable es alcanzar en un solo baño el espesor deseado, pero en caso de tener que aplicar una segunda capa, la primera deberá estar perfectamente seca.

Una vez seco el esmalte interior, podemos esmaltar con esta técnica el exterior. Para esto colocamos sobre la palangana 2 varillas de madera o de hierro, apoyamos sobre ellos la pieza y vertemos el esmalte sobre ella. Todo el esmalte sobrante caerá dentro de la palangana, siendo una de las técnicas que menos esmalte desperdicia.

Si quedaran algunas partecitas sin cubrir, pueden retocarse con pincel.

Muchos ceramistas utilizan esta técnica par superponer diferentes esmaltes logrando combinaciones químicas únicas y resultados muy atractivos.

Esmaltado por inmersión

Este sistema es generalmente utilizado en fábricas y en talleres de medianas producciones. Es muy eficaz, rápido y de excelentes resultados, pero resulta costoso en el caso de piezas de tamaños medianos o grandes, ya que necesitamos preparar tanta cantidad de esmalte, tanto como para poder sumergir cómodamente una pieza (aunque aquí tampoco se desperdicia).

Tenemos que estudiar primero cómo sujetaremos la pieza y buscar el recipiente adecuado, así como también, de qué manera lo haremos. La pieza debe entrar y salir de la cubeta en un cierto tiempo, suficiente como para que se empape de esmalte de modo parejo. Esto lo aprenderemos con cierta práctica.

Esmaltado por pulverización



Franco esmaltando con un pulverizador, CTCC 2015.

En esta técnica necesitaremos unos cuantos implementos. Una pistola con el correspondiente compresor (puede reemplazarse por un pulverizador manual, como el que se ve en la foto), una cabina de esmaltado con extractor y una torneta. No se recomienda pulverizar esmaltes de plomo o tóxicos, aunque se cuente con un extractor, ya que las partículas son muy finas y se respiran de todos modos y se pueden absorber por la piel.

El esmalte debe estar muy bien colado y en permanente suspensión. Conviene que se lo prepare un poco más líquido que si lo fuésemos a aplicar con pincel, para evitar que se tape el pico de la pistola (probar cómo sale el esmalte sobre un papel de diario, o una superficie que se pueda limpiar antes que directamente sobre el trabajo).

Ubicamos la pieza en la torneta, y dirigimos hacia ella el chorro de la pistola desde aproximadamente 30 cm de distancia de modo perpendicular a la pared a esmaltar. Giramos constantemente la torneta, evitando que la pieza se sature de agua, ya que en este caso el esmalte comenzará a chorrear. En cada oportunidad, deberemos dejar secar el bizcocho antes de cargarlo nuevamente, ya que cada vez estará más empapado.

Con esta técnica los resultados generalmente son muy buenos, casi siempre el esmalte queda bien parejo. Las desventajas son que necesitaremos este equipamiento y que se desperdicia entre un 50-70% de esmalte.

Consideraciones generales para todas las técnicas

1) Ciertos esmaltes tienen componentes tóxicos y no son aptos para emplearlos en recipientes que contendrán alimentos. Debemos consultar, al adquirirlo, las indicaciones del fabricante.

2) El espesor del esmalte debe ser uniforme: Para comprobarlo, realizamos un pequeño corte con una herramienta metálica para “medir” cuánto de gruesa es la capa que estamos aplicando.

3) El apoyo de la pieza debe estar **sin esmalte**, como antes se explicó. En el caso de querer esmaltarla por completo, usaremos unos pequeños conos de bizcocho o metal sobre cuyos vértices colocaremos la pieza durante la horneada. Todo esto debemos planearlo y probar si lo que hemos previsto funciona bien: muchas veces la pieza es inestable al colocarla sobre los soportes y corre riesgos de moverse durante la cocción, malográndose o arruinando otros trabajos.

4) Las mezclas de esmaltes de colores no son sólo cromáticas, sino químicas, o sea que no sabremos a ciencia cierta qué resultado obtendremos. No es recomendable mezclarlos como si se tratara de colorantes sin fuego. Tendremos que hacer muestrarios previamente y puede resultar un interesante campo de experimentación.

5) Antes de introducir el trabajo en el horno, el esmalte deberá estar completamente seco.

6) Muchas veces, al hornear la pieza comprobamos que el esmalte no ha cubierto la superficie de manera uniforme. Reesmaltar una pieza ya horneada es algo que no siempre tiene éxito, por eso debemos ser lo más cuidadosos posible con todos los pasos antes explicados. En caso de tener que hacerlo

-como la pieza ya ha perdido porosidad- nos ayudaremos calentando la pieza y empleando el esmalte un poco más espeso.

7) El único medio que hace que el esmalte se adhiera a la pieza, es el agua agregada. Una vez evaporada esta, el esmalte vuelve a ser un polvo y se desprende con muchísima facilidad. Conviene manipular las piezas lo menos posible.

8) Las partidas de esmalte comercial suelen variar de unas a otras. Si vamos a esmaltar una serie de objetos que necesitamos queden iguales (un juego de vajilla, por ejemplo), deberemos asegurarnos contar con la cantidad suficiente antes de comenzar.

9) Todos los elementos y, especialmente los colorantes cerámicos, se contaminan unos con otros. Deberemos ser muy cuidadosos en el lavado de recipientes, pinceles y manos. Lamentablemente, nos daremos cuenta una vez horneados los trabajos y, a veces, no podremos corregir los defectos surgidos.

Precaución

Muchos de los materiales utilizados son tóxicos y venenosos para el organismo. Es aconsejable que el trabajo se desarrolle en un espacio ordenado y que los elementos sean manipulados con cuidado. En ciertos casos, es conveniente no fumar ni ingerir alimentos, así como utilizar cierta protección (guantes, barbijo, antiparras).

ESMALTADO SOBRE CERÁMICOS INDUSTRIALES



Florencia Melo. Mural sobre cerámicos industriales (60 x 80cm).
Realizado durante el VII Simposio Internacional de Cerámica, IMCA, 2007.

Descripción

Se trata del esmaltado artesanal sobre un soporte industrial. Los esmaltes que utilizaremos serán los formulados para 1020°-1040°. Para poder hornear los cerámicos en “peines” o “espinas de pescado”, los mismos deben soportar una cocción cerámica a dicha temperatura sin deformarse ni combarse. Es por eso que se recomienda que los mismos sean de pasta blanca o lo menos rojiza posible. Si desconocemos su comportamiento, deberemos hacer una prueba antes de iniciar el trabajo u hornearlos totalmente apoyados.



Florencia Melo. Horneada lista para descargar.
El sistema de *peines* permite un uso óptimo del espacio

La mayor parte de la información que aquí se da parte de los trabajos realizados por los equipos docentes de la Escuela de Cerámica de la Ciudad de Buenos Aires en los murales para los subttes de la misma, y de la propia experiencia.

Materiales

- Cerámicos esmaltados de blanco de pasta blanca.
- Cuerda seca negra o blanca. Puede conseguirse en polvo o en pasta.
- Vehículo: aceite I-100.

- Diluyente: trementina (preferentemente utilizar la de bajo olor que es menos tóxica).
- Espátula de pintor
- Pinceles finos de buena calidad. Tipo "liners". Puede emplearse también pluma o plumín.
- El diseño a reproducir en tamaño 1 en 1 y con los colores definitivos.
- Lápiz, papel de calcar, papel carbónico, cinta adhesiva.
- Papel de cocina, alcohol, hisopos.
- Esmaltes cerámicos para 1020°-1040° y un muestrario de los mismos.
- Perita de goma nº 0 ó 1.
- Tantas cajas chatas como cerámicos tengamos, en las que quepan cómodamente y podamos guardarlos (y trasladarlos en caso de ser necesario) durante el proceso.



Bocetos en colores definitivos y un muestrario de esmaltes. Celia Lis, *proyecto personal sobre Xul Solar*, CTCC 2015

Técnica

- 1) Limpiar y desengrasar el cerámico con el papel de cocina y el alcohol.
- 2) Pasar el dibujo con el carbónico.
- 3) Preparar la *cuerda seca*: Mezclarla sobre un vidrio o pedazo de azulejo con la espátula y el vehículo, y agregar luego el diluyente para favorecer el secado. Debe tener una consistencia espesa pero fluida. A medida que evapora, se irán agregando gotas del diluyente.



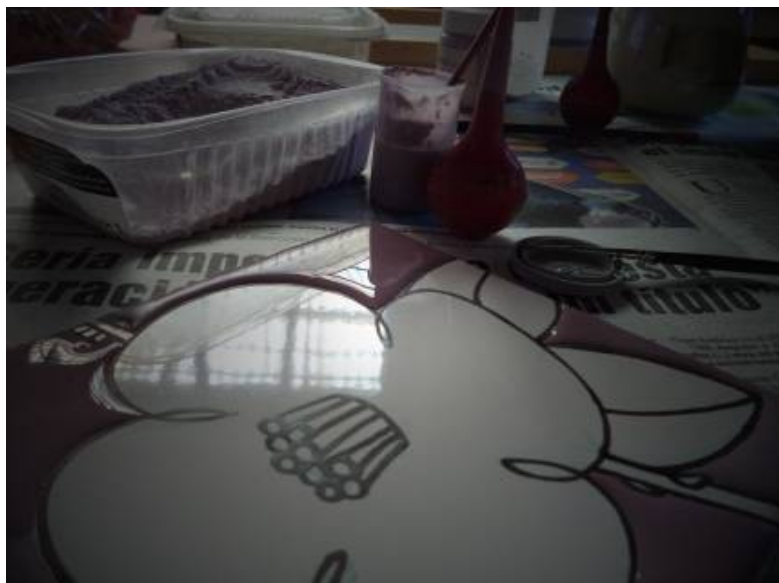
Dibujo de la *cuerda seca* con pincel

- 4) Dibujar el diseño con pincel o plumín. En caso de tener que corregir, utilizar los hisopos humedecidos apenas con alcohol.
- 5) Dejar secar. Tarda varias horas. Al tacto comprobaremos que no está pegajoso.
- 6) Preparar los esmaltes *un poco más espesos* que si los fuésemos a aplicar sobre bizcocho. Se debe esmaltar un color por vez. No conviene esmaltar áreas contiguas hasta que la primera no esté seca. Si el esmalte llegara a sobrepasar la línea, esperar a que seque y raspar con una herramienta afilada.



Esmaltado con *perita*

- 7) Una vez concluido el trabajo, **limpiar muy bien** los cantos y la base de los cerámicos en caso de que se hubiesen manchado. Antes de llevar los mismos al horno todos los esmaltes deberán estar completamente secos.



Aplicación del primer esmalte: puede apreciarse el grosor de la capa.

Precauciones y consejos

- Esta técnica se basa en el principio de rechazo del agua (esmaltes) y el aceite (cuerda seca), por tal motivo es imprescindible mantener el cerámico desengrasado y cuidar de manosearlo lo menos posible.
- También deberá permanecer libre de polvo. Lo protegeremos durante todo el proceso.
- Todos los esmaltes deberán ser para una misma temperatura. En caso de tener que hornear alguno a una temperatura más baja, se irá de mayor a menor. Esto es, se esmaltarán primero los de temperaturas más altas, omitiendo los de baja temperatura y se horneará el cerámico. Luego se esmaltarán las áreas correspondientes con los de menor temperatura y se horneará por segunda vez a la temperatura indicada por el fabricante.
- Los cerámicos deben ser de primera calidad. Si estuviesen fisurados, o sabemos que han recibido un golpe, debemos descartarlos: En el transcurso de la horneada pueden terminar de quebrarse, caer y arruinar los demás cerámicos que estén en el mismo peine.

Glosario capítulo 2

Arcilla tíncar: Arcilla blanca, proveniente de la provincia de Santa Cruz que se consigue comercialmente en polvo.

Atmósfera oxidante: Se trata de las cocciones cerámicas en las que hay suficiente suministro de oxígeno en la cámara del horno. En oposición: atmósfera reductora, cocciones con entrada de aire muy reducida, lo que provoca cambios a nivel superficial en pastas y esmaltes.

Chamote: Material cerámico (es decir, arcilla cocida) molido a diferentes grosores.

Dureza de cuero: Se llama así al estado del barro en el que todavía conserva algo de humedad, pero ya no es plástico. Si se lo presiona, se parte. Es en este estado en que se aplican los engobes.

Fundente: Es una combinación de minerales que reducen el punto de fusión de la sílice en la pasta cerámica, formando un cristal o vidriado. Es el componente mayoritario de un esmalte.

Monococción: Cocción de una pieza cerámica coloreada (con pátina y /o esmaltes), sin haber sido bizcochada previamente.

CAPÍTULO 2

Transgresiones

Lic. Verónica Dillon

Los artistas, que tanto batallan desde el siglo XIX por su autonomía, casi nunca se llevaron bien con las fronteras. Pero lo que se entendía por fronteras ha cambiado. Desde Marcel Duchamp hasta fines del siglo pasado una constante de la práctica artística fue la transgresión. Los medios de practicarla en cierta forma contribuían a reforzar la diferencia. La historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan.

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI. *De la transgresión a la postautonomía*

Nelson Goodman, plantea en *Maneras de hacer mundos* (2005) que a partir de la cognición, tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo a través de los sistemas simbólicos. Si "conocer" es siempre un "conocer a través de", arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios desde el punto de vista del conocimiento. Adherimos también con su postura crítica, cuando cuestiona el proceso que ha llevado a considerarlas como áreas contrapuestas, cuando aún persiste la idea de que las artes se ocupan del *placer*, mientras las ciencias se ocupan del *conocimiento*. Conceptos erróneos que aún perduran y en el que se acunan programas y contenidos curriculares en diferentes ámbitos y niveles educativos de la educación artística.

Con estos planteos, Goodman abordaba la necesaria remodelación de la enseñanza en arte atendiendo al valor de la práctica artística, ya no entendida desde la delicia, goce o simple entretenimiento; sino desde el aprendizaje esencial de los sujetos. Las obras artísticas no sólo forman nuestro gusto estético, sino que también contribuyen a nuestra comprensión y construcción del "mundo".

A través del arte en general y el cerámico en particular, podemos construir, reconstruir, seleccionar información, explorar diferentes calidades de texturas y cualidades formales atravesadas por las transformaciones producidas por el fuego y diferentes atmósferas, oxidantes, reductoras y sus combinaciones.

Además tenemos como recurso la improvisación en los modos y medios de representación para vencer estereotipos en las respuestas; disociar, realizar transformaciones o agrupaciones múltiples y tantas transgresiones en los materiales como necesitemos o queramos, ya sea por homogeneización, ausencias, acentuación, exageración, y tantas herramientas delineadas para la superposición y austeridad o no de materiales.

Las operaciones retóricas, -técnicas que hacen referencia a los recursos literarios, también llamados por este motivo recursos retóricos-, son necesarias para enunciar y asociar poéticamente las imágenes producidas por cada alumno y cada uno de nosotros.

Tanto la transgresión como la improvisación pautada y el azar, pueden entenderse como modos de empezar a mirar otros mapas de relaciones formales y modos de representación, que implican operar con los mismos materiales, pero llevando sus posibilidades al límite de su resistencia. Esta actitud permite desafiar la combinatoria de materiales y elementos para obtener diferentes recursos poéticos por la transformación a través del fuego.

Para quiénes el gusto por el riesgo y la actividad científica o intelectual se traduce en la libertad de experimentar consciente y críticamente; este capítulo puede ayudar a despertar la curiosidad para recuperar la pregunta, la duda como modo de enseñanza y ayuda a desestructurar las formas tradicionales de aprendizaje para llevar adelante procesos ingeniosos y colaborar con la adquisición de nuevos contenidos curriculares a los ya previstos o conocidos.

Materialidad y arte cerámico

Considero que este concepto existió siempre desde que el hombre tomó la arcilla en sus manos y la trabajó por primera vez para dejar su huella, pero lo que cambió a partir de la mitad del siglo veinte con las vanguardias artísticas históricas en Europa y Estados Unidos, fue la necesidad de ruptura conceptual que provenía del Iluminismo cuando irrumpe la Escuela de Frankfurt.

Allí aparece lo que se ha dado en llamar la *cerámica de ruptura*, entendida como transgresión y utilización de nuevas materias primas empleadas en la organización de los procesos formales y modos de representación. También en la selección y modificaciones a través de mezclas por contradicción, superposición, interferencias, analogías, yuxtaposición y tantas otras operaciones.

Desde entonces, varios artistas ceramistas, comenzaron a formar parte, individual, grupal y colectivamente, de diferentes movimientos artísticos, adhiriendo conceptualmente a la idea de *transgresión*, alejándose de las técnicas tradicionales y de las nociones de arte hasta ese momento concebidas.

La cerámica que posee cierta condición espacial estática, esconde en una simple mirada, para aquel que no reconoce los procesos térmicos y las transformaciones químicas de los mi-

nerales, aparentes misterios a resolver. Y cuando se ha trabajado con *infracciones* en las mismas y en los minerales, tal como se los distingue o reconoce tradicionalmente, se inicia un juego de miradas entre el investigador ceramista; el espectador común que asiste a una exposición; y aquel especializado en otro campo disciplinar que puede ser un Geólogo, Ingeniero, Físico o Químico, acostumbrado a trabajar con los mismos recursos pero que investigan y conceptualizan con otra visión y matriz de aprendizaje.

Ese es el punto de inflexión entre “arte y ciencia” o “ciencia y arte”, tradicionalmente entendidos. Allí pivotean nuevas formas constructivas de conocimiento, y se empiezan a desdibujar los *límites* entre el campo científico y el artístico.

Los ceramistas, se apropian del análisis riguroso y metódico de los científicos para el desarrollo proyectual y procesual de sus obras, al mismo tiempo atravesados y afectados por la *teoría crítica*, gestan una ruptura terminal respecto a la cerámica tradicional (que legitimaba y asociaba a la misma como objeto decorativo y utilitario, asociado a la construcción por moldería, torneado de una pieza o algún modelado); y se genera una ampliación en los desarrollos técnicos y tecnológicos, investigando renovadas vías que involucraron procesos diferentes y divergentes.

Algunos explorados como errores con anterioridad, fueron recuperados a partir de dicha instancia, como medios expresivos que ayudaron a desalojar los procesos dominantes.

Iniciados estos movimientos en Europa, Estados Unidos y Japón, llegarían más tarde a la Argentina y otros países. Cambios que definieron la existencia y necesidad de exhibir diversos aspectos sensoriales dentro del arte cerámico.

En 1948, la ceramista austríaca Lucy Rie, ya exiliada en Londres, por el régimen nazi, contradecía las superficies de sus formas suaves y tersas, realizadas en gres y porcelana, con esmaltes burbujeantes, ásperos y craquelados, que jugaban con lo ilógico e irracional, empleando algunas operaciones retóricas.

Hans Cooper (Alemania), para la misma época, contradecía también forma y función del mismo modo. Ambos discípulos de Bernard Leach, manifestaban a través del arte cerámico, nuevos enunciados del contexto situado político, social y económico, en el que desarrollaban sus actividades artísticas dentro del continente. Comenzaron las intervenciones en espacios públicos, como así también las instalaciones conocidas como el *land art* y otras manifestaciones del arte contemporáneo, con el movimiento *situacionista* o *situacionismo*, que con características propias dentro del arte, comenzaron a redefinir estilos para proponer una modernizada actitud crítica, reflexiva e introspectiva, que colaboró al consolidar otros modos de representación y lenguajes con materiales interdisciplinarios.

Entre ellas, como cambia el rol en él o los espectadores. Se podría decir que estas formas o modos de representación se proponían como obras aptas para todo público. Así, en vez de ser prisioneros a una rutina diaria, se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas en una forma radicalmente nueva. En la psicogeografía, se pretendían entender los

efectos y las formas del ambiente geográfico en relación a las emociones y el comportamiento de las personas. La creación de esas *nuevas situaciones* eran acciones concretas y deliberadas para un juego de acontecimientos. Eran fruto de una minuciosa construcción previa y no legitimada por los medios de comunicación, que jugaban y juegan un papel fundamental en la creación de acontecimientos.

El hecho de que la obra no se encuentre dentro de un espacio propio del arte, como una galería o un museo, (configurados como instituciones Arte¹ que escogen quién es y quién no artista, y el artista así escogido, decide qué es y qué no es Arte) implica un público no caracterizado, sin un interés particular en arte o un conocimiento previo de las manifestaciones artísticas. El espectador no busca encontrarse con una obra, no se dirige a un museo, sino que se topa con ella en la vía pública, su contemplación, reflexión e interacción serán distintas a una exposición en un espacio convencional. Se trata de generar ambientes, entornos de vivencias emotivas, sensoriales e intelectuales; evocadoras de estímulos no previstos de antemano, que jueguen con la mirada y la construcción sensible de ese “otro” que la observa. Tiene que ver con liberar al espectador de su consumo pasivo y lograr un espectador participativo. Muchos ceramistas han trabajado y trabajan con intervenciones espaciales, Kosho Ito, Richard Long, Walter de Maria, Christo Javacheff, Dennis Oppenheim, Wolf Vostell, Anish Kapoor, y otros no menos importantes.

En 1954 Peter Voulkos (Estados Unidos), realiza grandes esculturas de arcilla que intentan romper los límites y las condiciones de la cerámica utilitaria. Las construcciones de barro de Voulkos comenzaron a encarnar la espontaneidad gestual y el impulso visual del expresionismo abstracto, junto con la aceptación Zen de las imperfecciones, que caracteriza a la tradición japonesa de la cerámica. Ewen Henderson (Inglaterra), decía:

“(...) empiezo trabajando con fragmentos, familiares, encontrados o improvisados, para después construir complejas estructuras que invitan al espectador a completar el círculo, considerando cuestiones como la memoria, la invención o la metáfora (...)”

Kosho Ito (Japón), se caracteriza por su enfoque experimental, al romper con todas las reglas de la cerámica. Gertraud Mohwald (Alemania), observa esculturas y retratos que incorporan todo tipo de fragmentos atravesados por el fuego y luego unidos con cemento. Claudi Casanova (España), presenta esculturas netamente orgánicas, tan macizas como masivas, piedras desgastadas por el tiempo, terrones atravesados por fuego- sin el deseo de poseer el control físico y químico del material-, pero con la intención de profundizar poéticas materiales desechadas junto a Vicente Gomis Casasempere, también español, se mantienen en líneas de expresionismo similares.

¹ Jordi Claramonte *Del Arte de Concepto al arte de contexto*. En *Estética y teoría del arte*. Escritos inéditos. Arrufat en Etiquetas Arte Contexto. (Noviembre 2008). Cataluña.

Podríamos también hablar de Miguel Barceló (Español), quien considera, como los arqueólogos y antropólogos, que la cerámica es guardiana de la historia, y analiza los distintos barro, hasta llegar a considerarlos un nuevo recurso matérico en su obra; y tantos otros en cuyas obras se observan nuevas elecciones en procesos y metodologías, tan transgresoras como fragmentadas, que configuran el hecho creativo, desentendiéndose del viejo concepto de materialidad en las cerámicas utilitarias, generando en el objeto cerámico final las características de huella o símbolo que materializa los procesos elegidos.

Cada uno de nosotros, podemos comprar las arcillas que la sociedad de consumo nos ofrece en locales especializados o fabricar nuestra propia pasta cerámica. Y encontrar aquella materialidad que más se aproxime a nuestra necesidad poética.

Dejar la marca, huella o impronta que deseamos que perdure por el fuego en el tiempo. Sugiero leer el ensayo, que consta en el Capítulo 7: Bibliografía; realizado por quienes fueran dos Ayudantes Adscriptas de la cátedra durante el año 2012: M. Florencia Serra y M. Florencia Acebedo, junto al Dr. Rendtorff).

Procesos térmicos

Hay reacciones o procesos térmicos por los que atraviesa el Arte Cerámico, que nos diferencian como Cátedra dentro del Departamento de Plástica de la facultad de Bellas Artes de la UNLP.



Serie *Bajo agua*. Basalto fundido a 1289 ° c, atmósfera reductora. Incrustado en gres.
Y pegado con porcelana. Objeto y foto perteneciente a Verónica Dillon.

Algunos pueden ocurrir por azar y pasan a formar parte de resultados tan nutricos como importantes, para investigar, desarrollar, estudiar en profundidad, e incorporar como nuevos

conceptos y contenidos curriculares. Colaboran además, de modo imprevisible, para significar poéticamente trabajos experimentales.

Otros, entran, lamentablemente, en la lista de aquellos errores que no debemos olvidar para que no se repitan por sus costosos e indeseables resultados. Sería conveniente que dichos aprendizajes también quedaran registrados y publicados, y trascendieran los ámbitos formativos en cualquier nivel y modalidad, porque nos señalan y advierten que existió falta de cautela, conocimiento o atención para llegar a buen término. Porque como en todo trabajo, si se realiza una reflexión crítica sobre la misma, aparecen nuevas hipótesis para formular, otras líneas para abrir, y se pueden replantear diferentes investigaciones, necesarias para una educación sistemática que se proponga mejorar y profundizar el aprendizaje del arte cerámico.

Las operaciones que realizamos durante las prácticas educativas, están presentes cuando se está conscientemente situado. En ocasiones, algunos errores pueden ser recuperados como alegorías personales, grupales o colectivas; pero en el arte, y el arte cerámico en particular, *no vale todo, y todo lo que vale, no sirve*.

En algunas instancias, podemos superar obstáculos y roturas que surgieron durante la construcción de una obra o un horno, ocasionada por distintas causas. En general, sin realizar transgresiones adrede, si la arcilla está mal amasada, húmeda o poco templada, las causas comunes son estallidos o fracturas por el fuego directo sobre las mismas. Una quema violenta sin el templado correspondiente, o la acción del viento directo sobre el fuego al provocar un inesperado golpe térmico si la pasta no está preparada para dicho proceso, como ya lo vieron en el Capítulo 3: El fuego no es virtual; pueden arruinar todo lo planeado.

Otras veces, con intención curiosa de provocar, quebrantar e investigar nuevos, límites; o para poner en juego los recursos formales tradicionales y llegar a nuevas poéticas materiales, podemos trabajar con barros o arcillas que encontramos en playas, montañas, ríos, lagos, arroyos o cerca del mar; e introducirlos en distintas quemas y hornos a distintas temperaturas y atmósferas (oxidantes y reductoras), y dejar que se agrieten, resquebrajen, que se fundan o muevan para adquirir organicidad cuando atraviesan los diferentes procesos térmicos. Volver la tierra a la tierra y al fuego, a los tránsitos y movimientos geológicos naturales, forzándolos para una búsqueda expresiva personal.

Barro y fuego

La Profesora en Artes Plásticas Florencia Serra, decidió realizar su Tesis de Grado para optar por la Licenciatura en Cerámica denominada: *Estudio y caracterización de la evolución térmica de una pasta de loza y una aplicación para la construcción de sentido artístico*, se desarrolló interdisciplinaria e interinstitucionalmente entre la cátedra Taller Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes y el Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámica CETMIC. Una vez que cumplió lo propuesto, decidió realizar una intervención

en el laboratorio del Instituto para establecer una analogía con lo que ella había sentido al entrar al Instituto y comenzar a estudiar las arcillas. Ella manifestó sentirse invadida, extraña; entonces, decidió irrumpir con su producción cerámica a los físicos, químicos, geólogos e ingenieros con quienes compartió sus trabajos y su producción artística. Pero no con objetos funcionales o utilitarios, la cual pudo haber sido una propuesta para un laboratorio; decidió alterar espacio, contraponer forma y función; forma cerámica y utilidad; y alterar la materialidad a través de diferentes tratamientos y procesos térmicos.



Fotos obtenidas por Verónica Dillon, durante el proceso de investigación y producción de la tesis.



Fotos obtenidas por Verónica Dillon, Directora de tesis, durante la Intervención en el laboratorio de Análisis y Clasificación del CETMIC, 2012.

Similar proceso desarrolló Natalia Aronson, Profesora en Artes Plásticas, quien para optar por la Licenciatura de Cerámica, investigó la plasticidad, composición y respuesta a distintos procesos térmicos de arcillas locales, recolectadas por ella en playas de La Balandra y Punta del Indio, Partido de la costa.

Su trabajo investigación y producción artística se denominó: Rizomorfos. Los distintos componentes de arcillas locales, el exceso de plasticidad, humedad, componentes orgánicos propios del entorno y el ambiente, unidos el color obtenido por la abundancia de hierro propio de esta arcilla, le otorgaron diversas modificaciones a las propiedades común o tradicionalmente conocidas.

Seleccionadas por su porosidad, densidad, contracción y propiedades mecánicas, mediante un amplio rango de temperatura, que osciló entre los (700° C - 1200° C), sinterizadas a horno eléctrico y quemadas alternativas, para encontrar diversas texturas y materialidades, según los diferentes procesos térmicos y los aditivos empleados para favorecer la trabajabilidad de la misma, y luego poder ser aplicados como proceso constructivo en su obra.

En el terreno del arte, una de las características de la Cerámica contemporánea, se resume en el término “fusión”, como lugar de encuentro donde los recursos, discursos y poéticas se fusionan con el discurso plástico.

Uno de sus artistas referentes fue Joan Serra (España), quien fundamenta su obra en el comportamiento de la materia.



Objetos de Natalia Aronson. Caracterización científico tecnológica de arcillas locales. La Balandra y Punta del Indio. Foto Verónica Dillon. Directora de Tesis.



Objetos de Natalia Aronson. Modificación y caracterización científico tecnológica de arcillas locales. La Balandra y Punta del Indio. Fotos de Verónica Dillon. Directora de la Tesis.



Rizomorfos de Natalia Aronson. Instalación en la Biblioteca Pública UNLP. Foto Obtenida por Verónica Dillon, 2013.

Aquí el concepto de límite o extremo pareciera quedar definido por las piedras de basalto que no llegan a fundirse totalmente a 1.260 ° C.



Foto y obra de Verónica Dillon. Piedra de basalto y residuo volcánico de Puyehue. Sinterizado en atmósfera reductora a 1260°C, 2007

Incrustadas en la pasta para gres y pegadas con barbotina de porcelana sobre un pequeño lecho realizado intencionalmente, por si la piedra se fundiera en exceso, el fuego determinó la poética. Al utilizar los procesos térmicos como laboratorio que reproduce los ciclos geológicos en la naturaleza como metáfora de vida, indagó el pasado de esa piedra y la trasladó al presente, modificada nuevamente por otro fuego. La llevó a otro límite de un nuevo proceso térmico en un horno. Ya no es el volcán en erupción que la arroja. Es ella quien la retira del lecho de un río, explora los límites y ve hasta dónde puede ese material nuevamente atravesado por el fuego.

La piedra hallada así, va mezclada al barro; distintos barros y distintas temperaturas; pasan por el fuego, distintos fuegos; diferentes atmósferas, oxidantes y reductoras; registra los sitios, los lugares, en un cuaderno de campo y los registra fotográficamente; cada piedra es diferente y distinta su composición mineral.

Hay piedras muy cercanas al magma, otras metamórficas, sedimentarias, residuales, calcáreas. Hay que estudiarlas, consultar con geólogos, vulcanólogos y tantos profesionales más; y de acuerdo a los resultados, seguir estudiando si, al momento de la erupción volcánica, esas piedras pasaron o no por la acción del fuego y a qué temperatura estuvieron sometidas, si resisten una nueva introducción en el horno y qué modificaciones se producen.

Es una forma de dejar hamacarse por los movimientos naturales que se irán gestando con el choque de temperaturas. En la foto de arriba, el engobe aplicado con brocha, fue hecho con tierras procedentes del río Pinturas, de la provincia de Santa Cruz, Argentina. Morteradas con fundente alcalino, se pueden observar también los registros de pinceladas hechas con barbotina de porcelana. Las fracturas en las superficies, el quiebre entre los distintos materiales, ofrecen cuali-

dades y posibilidades aleatorias inesperadas que se generaron en el ámbito de los procesos y transformaciones por la acción del fuego, variables formales, que del mismo modo para Joan Serra (ceramista Español) representan todo el infierno que oculta la corteza terrestre.



Residuos del Volcán Puyehue, incorporados a la pasta. Aparecen fundidos y tienen semejanzas físicas y visuales al metal. Foto obtenida por Verónica Dillon. Año 2007.

Emplear objetos fuera de la función



Puyehues. Obra y Foto de Verónica Dillon, 2013.

Poseen, hierros, mosaicos, vidrios, materiales orgánicos e inorgánicos. Separados o combinados.

Esculturas realizadas en gres, Raku, porcelana con incorporación de residuos volcánicos y piedras. Sinterizados a 1260° C, en atmósferas oxidantes y reductoras.

Realizados en el año 2011, homeados en atmósferas oxidantes y reductoras, a 1260° centígrados, con incorporación de arenas negras extraídas de las playas del Lago Nahuel Huapi, en Bahía Arauco en Argentina y en las orillas del Lago Puyehue en Chile y cenizas recientemente expulsadas.

Incluyen en sus articulaciones, piezas con algunos objetos en desuso, resignificados para la construcción de sentido y en la búsqueda poética de la imagen.

Alto: 1,25 cm; ancho frontal: 0,35 cm; ancho lateral: 0,17 cm aproximadamente.



Cabeza Puyehue. Foto y obra. Verónica Dillon.

En la parte superior de la misma, coloqué una piedra sedimentaria con gran porcentaje de óxido ferroso que se fundió por exceso de temperatura, contaminando parte de la pasta de gres. Observar el burbujeado.



Fragmento de piernas. Gres, residuo volcánico del Puyehue. Articulaciones en Raku. Obra y foto Verónica Dillon, 2013.

Metal y barro

Cómo dejar la marca del hombre, la huella del tiempo de manera intencional. A veces hay operaciones retóricas, particularmente analogías, sustituciones, hipérbolos, que con clavos, tornillos, chapas, se pueden sustituir.

El residuo o la basurita hallada y resignificada. Luego transmutada por acción del fuego: ¿en qué se convierte?

¿Cómo se modifican los metales, los óxidos que componen una chapa? ¿Cómo descubrir las contaminaciones si no se sabe cuáles son los componentes minerales químicos de las limaduras de metales pertenecientes a llaves de las puertas y objetos diversos? ¿Qué pasa con el óxido de cobre en reducción? ¿Cuáles son las diferencias con los procesos de oxidación? ¿Cómo jugar con esas diferencias entre cualidades y calidades, valiendo las experiencias realizadas en el proceso de las quemas?

La clasificación química divide los minerales en grupos según sus compuestos químicos, éstos se transforman por la acción del fuego y para desarrollar estos contenidos damos clases específicas dentro del ámbito del taller.

Pero el deseo de perdurar en el tiempo, trascender, eternizar un recuerdo, un momento, un hallazgo que sabemos se va a convertir en algo efímero, porque es orgánico y se va a deteriorar rápidamente. Pasar por la acción del fuego y darle movimiento a algo rígido, pero por sobre todas las acciones, trabajar e investigar lo liminar, forma parte del ejercicio conceptual y de la práctica artística que trasciende los campos teóricos en el ámbito del taller.

El mosaico o el vidrio detenido en un contenedor de metal, una arandela reforzada por clavos o tachuelas incrustadas en el barro, el mosaico o el vidrio fundido que queda atrapado en el lecho de una chapa, son experiencias artísticas que exceden lo publicado.

Metal y esmalte



En éstos dos objetos existen paradojas. Hay uniones de elementos aparentemente irreconciliables, distintos barro, superficies, metales; realizó una oposición y armonización de concep-

tos aparentemente contradictorios e incompatibles que juegan con el absurdo. Esmaltes rojos con base de óxido de cromo y ahumados. Ver Capítulo: 3, *El fuego no es virtual*.



Solo dos. Raku, Gres + clavos, tachuelas y hierros. Atmósferas oxidantes y reductoras. Obra y foto Verónica Dillon. Premio a la trayectoria. MUMart. 2012.



Fragmento de la obra: Cuaderno de bitácora. Técnica: Registros escritos sobre arcillas localizadas en la R N N° 52. Incorporación del hierro hallado a la vera del camino. Obra y foto de Verónica Dillon. 2014.

Incorporación de otros materiales

Con el deseo de aprender nuevos repertorios, técnicas y experiencias, se sitúa en ángulos diferentes a los comúnmente previstos. Explorar otras materialidades, en los cuales se debe profundizar con el correr de cada experiencia, ayuda a romper y flexibilizar estructuras educativas tradicionales, en donde todos, alumnos y docentes, seguimos aprendiendo. Adherimos con Freire (2014), cuando reflexiona y dice: (...) *la democracia y la libertad no anulan la rigurosidad. Al contrario, consideramos como equipo de cátedra que trabajar con libertad y respeto, implica aventurarse, arriesgarse, inventar colectivamente, al hacer, evaluar, comparar y registrar constantemente todo lo que sucede.*

Las arcillas que van a observar a través de objetos artísticos, personales a continuación, pertenecían al Proyecto de Innovación y Transferencia en Áreas Prioritarias (PIT-AP), Convocatoria 2010, denominado: “Evaluación de las propiedades tecnológicas de sedimentos fluviales y lacustres, estériles de canteras y residuos de construcción y demolición, para su empleo en la producción de ladrillos cerámicos”. Trabajaron en el mismo, la Facultad de Ciencias Naturales y Museo; Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Facultad de Ciencias Económicas; Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; Facultad de Bellas Artes; y las proporcionaban como *residuos estériles* para ver qué tipo de aportes podían realizarse desde el área de artística.

Sedimentos extraídos de canteras, modificados con diferentes recursos, que intentaban *imitar o emular lo real*. Por aproximación, oposición, contradicción, ficción. Todo el cuerpo de barro de la obra estaba involucrado en el proceso de ideación y producción poética.



Verónica Dillon. *Bajo agua*. De la serie. Primera Mención Honorífica en Arte Contemporáneo Latinoamericano. Galería: La Pigna -Roma, Italia, 2014.



Técnica: Trapos empapados con esmalte blanco satinado, Pigmentos rubí y rojo, que penetran en las grietas. Foto y obra de Verónica Dillon. 2015.



Vegetales y esmalte satinado con pigmentos ocre, verdes. Horneada en monococción a 1040 ° C, en atmosfera oxidante. Foto y obra de Verónica Dillon, 2015

LADRILLOS: MATERIA PRIMA DEL ARTE

Lic. Mariel Tarela

*“Treinta rayos se encuentran en el cubo,
pero el vacío entre ellos produce la esencia de la rueda.*

*De la arcilla nacen las vasijas,
pero el vacío en ellas produce la esencia de las vasijas.*

*Muros con ventanas y puertas forman la casa,
pero el vacío en ellas produce la esencia de la casa.*

Lo material encierra utilidad.

Lo inmaterial produce esencialidad”

LAO-TSE

Una de las características más notorias de la contemporaneidad es la flexibilización de los límites. Las nociones de Arte y de Ciencia, separadas entre sí desde el siglo XVIII y hasta fines de la Modernidad, dejan de definirse en términos absolutos y pasan a ser problematizadas.

Consecuentemente con esta perspectiva, abundan las incursiones desde el campo del Arte en territorios que en otras épocas percibíamos como distantes; pero resultan próximos al analizar el potencial de auténtica creación que cada una de estas prácticas requiere.

Partimos de la idea de que todo objeto artístico nace del empleo de un material específico de los sentidos, aquello con lo que se trabaja situado en tiempo y espacio. La arcilla es un material que tiene esencial arraigo local y al mismo tiempo marcada presencia global: nuestro barro, nuestra tierra.

De ese barro están hechos, desde sus orígenes, los ladrillos: puntos de unión entre naturaleza y cultura. Para construir su mundo los humanos crearon mitos y ladrillos. Las medidas de un ladrillo tienen escala humana: un pie de largo, una mano de ancho y cuatro dedos de altura. En esas dimensiones conviven simultáneamente realidad física, proyección espiritual y simbólica.

Al igual que la obra del alfarero, la obra de ladrillos rodea el vacío. Ambas atravesadas por el fuego, son sin más construcciones cerámicas. Cada ladrillo es único: dada su posición al encuentro con el fuego, no pueden encontrarse dos idénticos. Siempre semejantes entre sí pero diversos. Frente a una construcción de ladrillos, nuestro cuerpo percibe la vibración de lo colectivo; aún cuando la totalidad resulte inabarcable por su gigantesco tamaño, cada módulo remite a la dimensión de un hombre.



Diálogo de las cafeteras. Mariel Tarela², Museo de Diseño Wilhelm Wagenfeld Haus, Bremen (foto Joachim Fliegner).

La inclusión de ladrillos en el terreno de las Artes es sintomática de una discontinuidad en la comprensión de lo escultórico como *monumento*, es decir, como una representación *conmemorativa* asentada en un lugar concreto y portadora de una lengua simbólica propia del uso o significado de ese lugar. Lo escultórico, como postula Rosalind Krauss³ en *La escultura en el campo expandido*, empieza a entenderse como lo que *no es paisaje* y *no es arquitectura*. Nos acercamos de este modo a los alcances de los términos de *producción*, *artista* e *industria*, a principios del siglo XXI.

En cuanto a la producción, ya Platón esgrimía que:

“Todo hacer-venir para aquello que, sea lo que fuere, pasa de lo no-presente a la presencia y se adelanta hacia ésta, es (*poiesis*) producción”⁴.

Vale decir que a través de su *práctica* el artista hace visible un recorte particular de la realidad, y es entonces, *productor* de Arte. Esta noción de artista como *productor* y como *trabajador*, integrado en su comunidad, refleja una discontinuidad con la imagen *romántica* de artista dotado de *inspiración divina*. Con esta mirada, el artista trabaja en obras, muchas veces de enormes escalas, en las que participa dentro de la multiplicidad de profesionales de distintas disciplinas que se articulan al generar, desarrollar y realizar un proyecto. En función de las proporciones que se avizoran para los proyectos, es esencial la incorporación de *la industria* en las Artes, a través de sus elementos, tecnologías y procesos de producción.

² El grupo escultórico *Diálogo de las cafeteras* fue creado en el marco del proyecto interdisciplinario *Gestus y Habitus* de la función. Estas obras nacen del particular entramado de cuestiones de la función: La función práctica conocida del objeto cafetera (presente desde su denominación y negada por la escala), y su desplazamiento a la función estética, situada en un museo en una exhibición de arte.

³ KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, 1979.

⁴ PLATÓN. *Banquete*, 20.56. Cit. En Heidegger, Martin. *La Pregunta por la Técnica*.

Trabajar con ladrillos despierta la imagen próspera de *construir*. Se trata, entonces, de abordar esta cuestión de la *construcción* en los múltiples estratos en los que se hace presente: desde lo absolutamente literal, piedra sobre piedra, pasando por lo simbólico de la *construcción de la mirada, de significados*. Buscar hasta llegar al origen, percibir que tanto *los ladrillos mismos* como los conceptos de *arte, de ciencias, de cultura y de conocimiento, son construcciones humanas situadas*.

CAPÍTULO 3

El fuego no es virtual

Quemas a cielo abierto | Raku | Horno de papel | Horno de carbón

Mariel Tarela y Florencia Melo

QUEMAS A CIELO ABIERTO

Mariel Tarela



Jornada de quemas, junio 2012 (foto: Guillermo Sierra)

Introducción

En el marco de la cursada de cerámica complementaria, está contemplada una experiencia de *quemas a cielo abierto*, de participación obligatoria para todos los alumnos y los docentes de la Cátedra.

Estas jornadas se realizan, ininterrumpidamente, desde la creación de la Cátedra de Cerámica Complementaria y como continuación de las experiencias llevadas a cabo durante años por la Lic. Verónica Dillon, bajo la modalidad de jornadas abiertas a todos los alumnos de cerámica. Las consideramos esenciales a la incorporación sensible del proceso cerámico. El fuego no es virtual: convoca. Reunidos alrededor del fuego, nuestros cuerpos comprenden a través de todos los sentidos, no hay división de teoría y práctica, es una síntesis de ambas. Estas quemas pueden describirse en términos performáticos, si definimos la noción de performance como una acción organizada y reglada que puede repetirse por más de una vez y que nunca puede ser idéntica, ya que se encuentra fuertemente ligada a un *aquí y ahora* específicos. Este momento esencial del efecto del fuego, que convierte a la arcilla en cerámica, que nos enfrenta a la cuestión inexorable de las transformaciones que no tienen retorno, el tiempo que no se puede volver atrás, y de la finitud de lo humano, sólo puede comprenderse con el cuerpo y desde el cuerpo. Dentro de la rutina del taller, en el que se dejan las piezas crudas en una estantería y se retiran a la semana siguiente ya bizcochadas, sólo puede producirse un tipo limitado de comprensión racional.

Este texto deberá, por lo tanto, funcionar como plan ordenador para la organización de la acción. Operativamente, consideramos de gran utilidad:

- presentar las actividades a realizar con antelación, para posibilitar una primer acercamiento a los temas y la evacuación de dudas, previamente al momento de realizar la acción.
- entregar registro escrito que pueda ser consultado luego de realizar la jornada, como ayuda para recordar detalladamente lo sucedido, a fin de profundizar y fijar los conocimientos adquiridos durante la misma.
- brindar material bibliográfico para quién desee repetir estas experiencias en otros ámbitos.

Jornada de quemas a cielo abierto

Para cualquier ceramista sería redundante la explicación del nombre de esta jornada. Entendemos, sin embargo que esto no debe necesariamente ocurrir con artistas de otras orientaciones. Estas quemas tienen lugar entonces más allá de las paredes del taller, ya sea en un patio, en un descampado, entre otras.

Elegimos la denominación de *quemas a cielo abierto* (sin descuidar que hay una técnica en particular que responde a esta denominación) para agrupar a las prácticas que en el entorno ceramista suelen denominarse también como *quemas alternativas*. En contraposición a la práctica *habitual* del ceramista, que hornea dentro del taller, en hornos eléctricos con atmósfera de cocción oxidante. Es importante aclarar, en este punto, que al hablar de práctica habitual del ceramista, desde este encuadre, sólo se está incluyendo a la cerámica de estudio, a la que se desarrolla en academias. O también a la cerámica de producción industrial, por así decirlo, sólo

a una pequeña parte de la cerámica desarrollada en los últimos dos siglos. Ya que en rigor de verdad, aquello que se está denominando como alternativas, son las formas tradicionales de hacer cerámica desde hace más de 12.000 años, y en estos términos, queda claro que la denominación *alternativa* tiene un corte ideológico y no es reflejo de la realidad de la práctica

Los hornos a utilizar van desde los más primitivos, que pueden encontrarse en las culturas originarias, tanto en occidente como en oriente. El más primitivo de los hornos se conoce como la quema a cielo abierto propiamente dicha, dónde se apilan piezas y ramas sobre el suelo y se queman hasta alcanzar una temperatura hasta 800° C y esa pila de quema es el horno mismo; o la variante de la llamada quema araucana en un pozo dentro de la tierra, también con ramas y hojas como biomasa. Pasando por una extensa gama de variaciones, hasta llegar a los más modernos, pero no por ello necesariamente demasiado sofisticados.

Se puede trabajar con pequeños hornos ya fabricados comercial o artesanalmente, o ir construyéndolos en función de las piezas que vayan a hornearse. Los hornos pueden ser de leña, carbón, papel, aserrín, gas, entre otros. Todos estos combustibles generan fácilmente una quema en atmósfera parcial o completamente reductora, en tanto en muchos de ellos, las piezas entran en contacto directo con el combustible, que consume o lo que es lo mismo, reduce la cantidad de oxígeno disponible que circula dentro del horno durante la quema.

En todos estos casos cabe destacar que estamos nombrando a cada horno según sea el combustible que lo alimenta, ya que en su constitución pueden llegar a ser de barro, de ladrillos comunes o refractarios, de metal o de manta de fibra cerámica, entre otros.

Lo significativo para determinar una atmósfera de cocción, no depende del combustible que alimente el horno -de hecho es posible generar reducción en un horno eléctrico, aún cuando esto es más trabajoso que, por ejemplo, en un horno de gas- sino de la cantidad de oxígeno que circula entre las piezas durante la quema. Una reducción se obtiene con una combustión efectuada con poco oxígeno, lo cual crea en el interior del horno monóxido de carbono, que al combinarse con los óxidos del esmalte y del cuerpo de la pasta, desprenden dióxido de carbono, que provoca el cambio de color de los óxidos colorantes presentes, tanto en la pasta como en los esmaltes.

Actividades a desarrollar durante la jornada

- Creación y horneado de un horno de papel: experimentación con sales.
- Horneado en horno de carbón.
- Horno de botellas.
- Horneada de raku.



Detalle horno de botellas encendido (foto Guillermo Sierra)

Es fundamental para el desarrollo de las actividades programadas, concebir a esta experiencia como algo colectivo, donde todos los participantes funcionan como un verdadero equipo de trabajo: máxima atención a las normas de seguridad, para evitar accidentes; orden y cuidado en el manejo de herramientas y piezas, para evitar roturas y daños; y sentido solidario para hacer los cambios de puestos de trabajo, ya que se trata de actividades muy intensas en cuanto a la sobrecarga física. Se comienza a trabajar bien temprano para no desaprovechar horas de luz. Como toda actividad al aire libre, debe postergarse en caso de fuertes inclemencias climáticas.

Objetivos a alcanzar durante esta experiencia

- Vivenciar el proceso cerámico a través de la percepción sensible de la acción del fuego.
- Diferenciar los efectos de las atmósferas de horneado oxidante y reductora, sus implicaciones técnicas y expresivas.
- Experimentar con piezas propias, que puedan ser incorporadas en el desarrollo del proyecto personal.
- Construir alguno de los tipos sencillos de horno programados.
- Evaluar los resultados y productos obtenidos a nivel personal y grupal.

Materiales y elementos de trabajo necesarios para la jornada de quemas



Piezas listas para bizcochar (foto Celia Lis CTCC 2015).

- Las piezas que se van a hornear: Secas y crudas corresponden a los hornos de papel, leña y carbón y las ya bizcochadas, que corresponden a la horneada de raku.
- Provisión de bebida y comida, ya que son muchas horas de trabajo.
- Barbijo protector.
- Guantes de trabajo, preferentemente los gruesos de descarné, no de goma ni de plástico.
- Anteojos protectores de seguridad.
- Calzado cerrado.
- Pantalones largos y buzo o camisa que cubra los brazos, preferentemente no muy holgado.
- Pinceles.
- Recipiente grande para agua –balde-, preferentemente de metal.
- Papel de diario.
- Esponja dorada y limpiador en crema o polvo.
- Aserrín/viruta (varias bolsas de consorcio).
- Leña de madera blanda (cajones de pollo o verdura)/ piñas.
- Arena.
- Algún ladrillo común o refractario.
- Chapa de metal cobertura de recipientes para reducción 50 x 50cm.

RAKU

Mariel Tarela



Reseña histórica

El término *raku* es de origen japonés y significa “alegría”, “goce”, “felicidad”, “gloria del día” y está íntimamente relacionado con la filosofía del Budismo- Zen. El comienzo de la tradición de la cerámica japonesa raku-yaki se remonta a su fundador Chojiro, inmigrante coreano, quien vivió en Kyoto en el siglo XVI. Junto con el reconocido maestro de la ceremonia del té Sen-Rikyu, Chojiro diseñó y realizó los primeros cuencos (chawan) y gran variedad de utensilios para la ceremonia del té, cuyas características de sencillez, austeridad y equilibrio en las formas, se corresponden con el espíritu del budismo-zen. Sen-Rikyu imprimió con la participación de Chojiro un sello característico a la ceremonia del té, que hasta ese momento estaba impregnada por influencias chinas.

Los cuencos de Chojiro tenían tanto renombre y tanta demanda, que ha trascendido que este los retiraba con pinzas del horno en estado incandescente, dando así origen a lo más característico de la técnica.

Por sus méritos, recibe Chojiro grandes honores, y años más tarde se le otorga a su hijo Jo-kei el título de Raku, quien funda así la dinastía hasta hoy presente y activa en Japón.

Se producían tradicionalmente dos colores de raku: el raku rojo (aka-raku), la pieza se recubría con una arcilla rica en hierro; y el raku negro (kuro-raku), la pieza se recubría con una arcilla rica en sílice, manganeso, otras impurezas metálicas y óxido de plomo. Estos colores se podían conseguir, sencillamente, con las arcillas de la zona y tenían un alto grado de contraste con el color verde del té.

La sutil asimetría de los cuencos, los bordes irregulares representaban toda una cosmogonía, los siete montes, el té como el océano y el hombre sosteniéndolo en sus manos y bebiendo de allí: todo debe estar en equilibrio y armonía. Los cuencos no son un mero elemento utili-

tario dentro de la ceremonia, sino son la materialización de los principios filosóficos subyacentes de la ceremonia del té.



Antonella Luna, raku. CTCC 2015 (foto Florencia Melo)

Esta técnica se difunde en occidente a través del libro *A potter's book (Manual del Ceramista)* del británico Bernard Leach.

Bernard Leach, quién es conocido como uno de los más grandes ceramistas de la historia, puente entre oriente y occidente, y de una influencia sustancial sobre las generaciones siguientes de ceramistas, nace en 1887 en Hong Kong, hijo de padres británicos. Se gradúa como Grabador en la London School of Arts y en 1909 regresa a Japón. Allí conoce a un grupo de artistas y toma conocimiento acerca de William Morris y el movimiento de “Arts and Crafts”(Artes y Oficios).

En 1940 escribe su libro *A potter's book*, en uno de cuyos capítulos relata con lujo de detalles, sobre la invitación a una fiesta en un jardín en casa de un artista en Tokio en 1911, dos años después de la llegada de Leach a Japón.

En dicha fiesta se encontraban presentes alrededor de treinta invitados, entre los cuales se encontraban pintores, actores, escritores, entre otros. Relata Leach que les acercan una mesa con cuencos, pinceles y algunos óxidos y cuando terminan de pintar sus cuencos, son sumergidos en un esmalte blanco de plomo, retirados de allí, dejados secar unos minutos encima de unos pequeños hornos portátiles, y luego introducidos dentro de ellos. Al cabo de una hora se

retiran con pinzas en estado incandescente del horno y se dejan enfriar al aire sobre una baldosa, ante los invitados maravillados por los colores que se van descubriendo y el concierto de esmaltes tintineando a medida que las piezas se iban enfriando. Poco después, tomaban té en los esos cuencos.

Esta experiencia fue tan trascendente para Leach, que decidió buscar un maestro que lo introdujera en los secretos del raku: Ogatta Kenzan. Leach permaneció nueve años en Japón y China.

En 1920 funda con su amigo el ceramista Shoji Hamada un estudio de cerámica en St. Ives, Cornwall, Reino Unido, donde ambos hombres promovían la alfarería como una combinación de arte, oficio, diseño y filosofía de oriente y occidente.

Bernard Leach muere a los 92 años en 1979, su estudio en St. Ives -a cargo de sus hijos y discípulos- continúa funcionando en la actualidad.

El *Manual del Ceramista* de Leach se convirtió en lectura indispensable para todo ceramista. De este modo, llega también a los Estados Unidos. Aquí entra en acción otro ceramista su- mamente reconocido: Paul Soldner.

Paul Soldner, nacido en 1921, es artista, docente y creador de equipamientos para cerámica. Fue discípulo de Peter Voulkos en el Instituto Otis de Arte de Los Ángeles. Ambos revolucionaron la forma de hacer y de enseñar cerámica en los Estados Unidos: lo expresivo y lo experimental toman un lugar preponderante.



Jornada de quemas CTCC 2014 (foto Paloma Formoso)

Corrían los años '60 y Soldner viajaba por todo el país haciendo demostraciones de raku en las universidades. Según su relato, al retirar con las pinzas una pieza incandescente del horno, esta cae sobre una pila de hojas secas, que inmediatamente se encienden y deben extinguir arrojando un cubo de agua. Este *accidente* no fue pasado por alto por el espíritu investigador de Soldner, que observó metalizaciones fascinantes que sólo podían producirse con un proce-

dimiento de reducción extrema y posterior fijación de la reducción con el agua. A partir de este momento, Soldner crea con estas modificaciones lo que se conoce como raku occidental, y viaja por todo el mundo, haciendo demostraciones y brindando perfeccionamiento de su técnica en occidente y en oriente. Las piezas de raku occidental ya no son necesariamente cuencos, ni tienen relación con la ceremonia del té, si conservan su sencillez y espontaneidad.

El raku deviene en happening, dónde tierra, agua, aire y fuego tienen los roles principales

El escultor y ceramista argentino Rafael Martín, se convierte en discípulo de Soldner, y es él quien difunde esta técnica en Argentina. A partir de ese momento, fines de los años sesenta, se produce un fervor notable en torno al raku y a las técnicas de horneadas a cielo abierto.

Sería muy difícil encontrar algún ceramista en Argentina que no haya tenido alguna experiencia de raku. La gran seducción de esta técnica radica, por una parte, en la sencillez de la tecnología necesaria, y los resultados de enorme belleza alcanzables aún por quién recién se inicia en esta técnica cerámica; y por otra parte, en el alto valor didáctico de esta práctica que cierra en pocas horas, ante la vista de los presentes, todo el ciclo cerámico.

Queremos destacar en este punto a Alejandra Jones y Ana María Divito, dos ceramistas que desarrollan su obra casi exclusivamente con la técnica de raku, por ser ambas autoras de una publicación sobre esta técnica denominada *Cerámica Raku: una técnica una pasión*, Editorial Lumiere, Buenos Aires 2005.

Para finalizar este panorama histórico, retomamos las palabras del reconocido ceramista y autor italiano Nino Caruso en su libro *Cerámica Raku*:

“Hacer cerámica de esta forma es un modo de vida. Se conquista una alegría de vivir, en contacto con las cosas bellas, en paz y fraternidad: y este es sustancialmente el significado del símbolo raku y de la filosofía zen”.

Procedimiento



Aserrín y pinzas listos (foto Sandra Riedl, CTCC 2012)

Delimitar y despejar el lugar en el que se va a trabajar, disponer matafuegos, baldes con agua, organizar los recipientes para aserrín, y tener claros los pasos de circulación.

Las piezas construidas para la horneada de raku ya bizcochadas (entre 850-950 °C) se esmaltan en las cercanías del horno.

Luego se dejan secar unos minutos cerca, o directamente encima del horno (a partir de la segunda horneada el calor es más intenso y secarán más rápido).

Seguidamente se introducen en el horno. Este es el momento de “carga” del horno. Particularmente, para el raku, y con el fin de aumentar la cantidad de piezas por horneada, puede dejarse que las piezas esmaltadas se toquen entre sí, ya que se retiran del horno antes que un esmalte pueda pegarse al otro (nótese que esto no puede hacerse de ninguna manera para una horneada con energía eléctrica, en el que las piezas esmaltadas se pegarían entre sí y al horno, dañando a las piezas y a éste).

Se encienden los quemadores a gas y se va controlando el ascenso de la temperatura, ya sea observando el color del interior –esto requiere algo de experiencia– o a través de la lectura de un pirómetro.

Aproximadamente, a los 1000° C, los esmaltes de raku alcanzan su punto de madurez, el esmalte se ha fundido, está “planchado”, es aquí cuando deben retirarse las piezas.

Se apagan los quemadores y se abre el horno, retirando la tapa con los guantes protectores.

Las piezas al rojo vivo se retiran usando largas pinzas. El tiempo que se demore entre este paso y el siguiente, aumentará el craquelado del esmalte, por efecto del contacto directo con el aire frío.



Apertura del horno de raku y extracción de las piezas
(foto Sandra Riedl, CTCC 2012).

Se necesita premura y seguridad al retirar las piezas del horno, movimientos precisos, ya que debe descargarse y volver a cerrarse rápidamente para evitar que descienda demasiado la temperatura. A partir de la segunda horneada, el horno entra en sistema y todo el proceso se acelera.

La pieza incandescente se introduce con las pinzas en un recipiente de metal lleno de aserrín (también pueden ser hojas secas u otro material orgánico fácilmente combustible) que inmediatamente se enciende. A continuación, se debe cubrir el recipiente con la chapa, es decir, se debe limitar el suministro de oxígeno. Así la llama consume todo el oxígeno del combustible generando monóxido de carbono que se combina con el oxígeno de los esmaltes y de la pasta, de los que resulta dióxido de carbono: esta es la reducción, que cambia químicamente la estructura de los esmaltes y superficies, hecho que se visualiza claramente por el cambio de color.



Piezas recién introducidas en el aserrín (foto Sandra Riedl, CTCC 2012).

Se retira con las pinzas la pieza del aserrín y se introduce en otro recipiente metálico con agua, para fijar la reducción y evitar posteriores reoxidaciones. La pieza todavía está muy caliente, por lo cual hay que introducirla lentamente en el agua, especialmente si se trata de alguna pieza con boca angosta. Hay que poner especial atención y cuidado porque, según la forma, las piezas pueden expulsar un chorro de agua hirviendo cuando sale bruscamente el aire caliente y entra agua dentro de la pieza.



Sumergiendo las piezas en agua para detener la reducción (Foto: Guillermo Sierra).

Luego de un rato, cuando la pieza ya está más fría y se puede retirar con las manos del agua, se limpia con arena o crema limpiadora para quitarle los restos de aserrín pegados, e ir descubriendo las metalizaciones e iridiscencias resultantes de la reducción.



Limpieza con arena (foto Guillermo Sierra)

Características de la pasta: morfología y construcción de las piezas, el bizcocho y los esmaltes.

Pasta

Como se desprende de la descripción del procedimiento del raku, se necesita una pasta que sea resistente al gran choque térmico al que van a ser sometidas las piezas. Con esta finalidad se pueden adquirir pastas comercialmente preparadas para raku, o se le agrega a la pasta que se desee utilizar de un 20 a un 30% de chamote de grano impalpable, talco industrial o arena, o la combinación de ellos.

Morfología y construcción de las piezas

Si bien las piezas de raku ya no deben cumplir con los requerimientos de los primeros cuencos para la ceremonia del té, y no existe indicación alguna por la que tuvieran que crearse piezas utilitarias, sí tiene mucho sentido mantener el espíritu de las mismas: sencillas, austeras, armónicas y equilibradas. Todas las técnicas de construcción pueden utilizarse para realizar piezas de raku. Es necesario recordar que estas piezas no sólo van a sufrir el choque térmico, sino además todas las contingencias al ser retiradas con pinzas a 1000° C de temperatura y a una distancia mínima de 80 cm del propio cuerpo, al ser arrojadas en un contenedor con materiales orgánicos combustibles y humeantes, retiradas con pinzas y nuevamente e introducidas al próximo contenedor. Vale decir que tanto al momento de diseñar como al de construir la pieza, hay que tener en cuenta todos los pormenores de este proceso.

Consideraciones básicas

- Evitar tamaños y pesos extremos: Los muy grandes y pesados dificultan el manejo de la pieza con las pinzas; los demasiado pequeños hacen prácticamente imposible volver a encontrar las piezas en el contenedor de aserrín.
- Evitar modelados muy frágiles, ya que con los golpes de la pieza en los distintos contenedores están casi predeterminados a romperse.
- Evitar orificios de salida de aire muy pequeños, ya que al momento de sumergir la pieza en agua puede explotar por la presión que genera el aire caliente tratando de salir y el agua fría tratando de entrar.
- Revisar todas las uniones, porque son ellas el punto más débil frente a los cambios bruscos de temperatura.

Bizcocho

La característica de las piezas de raku es la porosidad. Por lo tanto, una vez listas, resultarán permeables y frágiles. El bizcocho se realizará para mejor aplicación del esmalte entre 850-950° C. Pero también, en orden de darle mayor resistencia a las piezas, pueden utilizarse piezas de gres (1120-1260° C) a las que se les aplicarán esmaltes de raku, y se les ejecutará la técnica descrita anteriormente. Esto dará lugar a piezas más resistentes, pero dada la baja porosidad de la superficie, la aplicación del esmalte resultará más engorrosa y el carácter que se alcanzará no será necesariamente el mismo.

Esmaltes



Cuenco de raku esmaltado. Susana Negronida, CTCC 2015 (foto Florencia Melo).

Los esmaltes para raku tienen su punto de fusión alrededor de los 1000° C, a diferencia de los esmaltes comerciales de uso habitual de 1020° C-1040° C. Esto quiere decir que, o bien se compran ya preparados para raku, o se preparan especialmente, o se modifica la composición química de un esmalte comercial para bajarle su punto de fusión; esto se consigue agregándole un 30 a un 40% de frita alcalina o plúmbica. También sería posible reemplazar las fritas por minio. Bernard Leach, en el *Manual del Ceramista*, presenta la siguiente fórmula:

- Minio 66%
- Cuarzo 30%
- Caolín 4%

Pero atentos al alto grado de toxicidad del mismo, desaconsejamos esta variante.

Los modos de aplicación del esmalte, son los mismos que para cualquier otra técnica cerámica. Conceptualmente, es preciso tener en claro que durante la reducción el esmalte, va a

actuar como reserva y no dejar pasar el humo que ennegrece la pasta; vale decir que se necesita una buena carga de esmalte para que sirva verdaderamente de reserva: todo lo que no esté esmaltado se va a ennegrecer, en mayor grado, cuanto más tiempo permanezca en el contenedor de reducción. El esmalte, por su parte, se craquela por los choques térmicos, y la línea del craquelado se ahuma y ennegrece. Cuanto más se demora en pasar la pieza incandescente del horno con aserrín, mayor será el grado de craquelado del esmalte.

Los óxidos metálicos generan, en la reducción, metalizaciones que son sólo posibles de lograr por este medio. Un ejemplo característico lo proporciona el óxido de cobre que genera una bellísima calidad de rojos y bronceados, (mientras que en una atmósfera oxidante da lugar a turquesas y verdes), y el nitrato de plata que da origen a interesantes plateados y tornasoles.

Para obtener mejores resultados es fundamental saber lo que se quiere lograr, sin dejar de valorar la espontaneidad que esta técnica conlleva.

HORNO DE PAPEL

Florencia Melo



Alumnos construyendo de un *horno de papel*, CTCC 2012 (foto Guillermo Sierra).

Con este nombre tan metafórico se conoce a un horno excelente para realizar quemas alternativas de *bizcocho* en espacios abiertos: sencillo, económico y muy versátil.

Se trata, básicamente, de armar una estructura rígida, cubrirla luego con material aislante y obtener así una cámara para cocer cerámica. El material aislante en este caso está compuesto de numerosas capas de papel de diarios embebido en *barbotina*. De allí proviene el nombre del horno.

Uno de los formatos más empleados es el cónico, pero pueden experimentarse otros. Más adelante se detallan los requisitos que deben cumplir las piezas, pero es excluyente que las mismas estén absolutamente secas al momento de ser horneadas.

Materiales

- Una parrilla.
- Ladrillos donde apoyarla.
- 8 varillas de hierro de obra de 8mm de diámetro de entre 1.80 y 2 m de largo.
- 2 m de alambre de gallinero o de metal desplegado, fino y flexible.
- Papeles de diario.
- Entre 3 y 6 bidones de *barbotina* (o barro local semilíquido).
- 2 fuentones o palanganas grandes de plástico.
- Alambre de fardo.
- Pinzas/ alicates/ tenazas.
- Guantes de trabajo.
- Carbón.
- Leña fina (preferiblemente cajones de descarte de pollo y/o verdura); para una quema como la aquí descrita se necesitarán *al menos* 40 cajones.

Precauciones

No debe perderse de vista en ningún momento que se trata de una estructura de 2 m de alto ardiendo a 1000° C. Como en todo este tipo de experiencias, deben extremarse las precauciones: ubicación en un área despejada y fuera del paso, precintarla en caso que sea necesario; alejar y quitar material inflamable que pueda volar y encenderse; tener espacio suficiente para efectuar movimientos alrededor del horno (el gran calor que despiden no permitirá acercarse demasiado para alimentarlo); mantener la pila de leña alejada del horno para que no se encienda con una eventual chispa; utilizar guantes de trabajo, los pies cubiertos, y no usar prendas inflamables. Es fundamental contar con baldes con agua y extinguidores a mano.

Construcción

El horno será a la vez cámara de cocción y chimenea. Si es proporcionalmente más alto que ancho, le será más rápido alcanzar una temperatura alta. Se describirá la construcción de un horno de forma cónica. El diámetro de la base dependerá de la cantidad de piezas a hornear.

Apoyar la parrilla sobre los ladrillos, separada del suelo entre 30 y 40 cm.

- 1) Distribuir los 8 hierros en posición vertical en el centro de la parrilla. Atravesar ésta y tocar el suelo. Atar todos los otros extremos con alambre y así formar el esqueleto del cono.
- 2) Visualizar el lugar de entrada por donde se cargarán las piezas.
- 3) Forrar el esqueleto de hierro con el alambre de gallinero, dejando un espacio o puerta por donde introducir las piezas.
- 4) Colocar las piezas dentro del horno, apoyándolas unas sobre otras cuidadosamente. Puede agregarse algo de carbón entre las mismas. Tener en cuenta el peso, ubicándolas las más pesadas en la base y las más livianas y delicadas hacia arriba.
- 5) Una vez completa la carga, cerrar la malla, sujetándola con alambre, cuidando que no queden puntas filosas salientes de la malla o el alambre, para evitar lastimaduras durante la tarea siguiente.
- 6) Ya con la estructura del horno completa, proceder a revestirlo. Se embeberán las hojas de diario en la *barbotina* (previamente vertida en los fuentones o palanganas, para agilizar las maniobras) y se apoyarán sobre la superficie de la malla hasta cubrirla por completo. Hacia el extremo superior, dejar libres unos 20 cm de diámetro que harán las veces de chimenea. Las capas de diario (siempre embebidas en *barbotina*) se irán superponiendo hasta lograr un espesor de al menos 3 cm.
- 7) Paralelamente a la construcción del horno, es conveniente ir preparando brasa con carbón y leña fina para contar con un fuego suave con que templar las piezas.



Comienzo de la estructura, CTCC 2013 (foto Lola Boffo).



Armado y carga del horno, CTCC 2014 (foto Paloma Formoso).



Primera capa de papel embebido en barbotina CTCC, 2012 (foto Sandra Riedl).



Obsérvese el espacio libre superior que hará de chimenea. CTCC, 2012 (foto Sandra Riedl).



Custodio del fuego, CTCC 2014 (foto Florencia Melo).



Plena cocción, CTCC 2014 (foto Paloma Formoso).



Desmontado y descarga, CTCC 2012 (Foto Guillermo Sierra).

Horneada

- 1) **Templado:** Una vez construido el horno (ya con toda su carga dentro), se procederá al templado. Colocar, debajo y en el centro del horno, las brasas, previamente encendidas, como se sugirió, a fin de que las piezas se calienten paulatinamente, sin cambios bruscos de temperatura que puedan romperlas. Con precaución, acercar la mano a la chimenea del horno para controlar que el aire caliente ascienda por la cámara de cocción y salga por la misma. El templado debe durar al menos una hora.
- 2) **Alimentación:** Luego del templado comenzar a alimentar el horno. Para esto emplear leña fina (en áreas urbanas, lo más accesible son los cajones de descarte de las verdulerías o pollajerías). Las piñas también son un buen recurso. Debe ser un fuego de

llamas altas continuas, lo más claras posibles. Cada tanto, hay que ir retirando las brasas acumuladas y cuidar que no se ahogue el fuego.

- 3) **Fuego:** Por dentro, el horno irá cambiando de color. De un rojo oscuro a naranjado, cada vez más claro, hasta alcanzar amarillo muy claro, casi blanco. Cuando sale una lengua de fuego larga por la chimenea, se debe continuar alimentando el horno – como ya se ha explicado- por al menos durante 2 horas, para lograr superar los 1000° C. Si se sigue agregando combustible por más tiempo, podrán alcanzarse temperaturas altas, incluso obtener *gres*.
- 4) **Enfriado:** Cuando se considere que ha alcanzado la temperatura deseada, déjese de agregar leña y la temperatura comenzará a descender relativamente rápido.
- 5) **Descarga:** Una vez que comience a enfriarse, con cuidado se irán desmontando la paredes y estructura del horno y retirando las piezas. Los hierros y la malla pueden reutilizarse varias veces.

Acerca de las piezas

Arcilla

Al igual que todas las piezas que serán sometidas a horneadas alternativas, puede emplearse arcilla, tanto blanca como roja, siempre que le hayamos añadido del 30% del volumen de *chamote* (impalpable, fino o mediano) y talco industrial.

Construcción

Este tipo de hornos suele elegirse por su gran capacidad. Las piezas son colocadas unas sobre otras y llegan a moverse durante la cocción. Por lo antes dicho, conviene que tengan un espesor uniforme de entre 5 y 10 mm, de formas más bien robustas, con pocas salientes o partes finas que puedan quebrarse. Pueden estar *bruñidas*.

Color

Como están en contacto unas con otras y serán descargadas una vez que el horno se haya enfriado, no podremos utilizar esmaltes cerámicos. Pero podemos utilizar arcillas de colores, *engobes*, *pátinas con pigmentos bajo cubierta*, *óxidos* y *sulfatos*.

Sulfatos (experimentación con sales)

Con el horno encendido y a temperatura alta, pueden arrojarse **-con extremo cuidado-** cristales de sulfatos de hierro y de cobre por la chimenea. Estos minerales volatilizarán dentro de la cámara de cocción y darán algo de color a las piezas de forma absolutamente aleatoria.

HORNO DE CARBÓN

Florencia Melo

El ceramista Gustavo de Marcos nos transmite, generosamente, su experiencia respecto a cómo bizcochar piezas cerámicas en el *Horno Celina*.



Hornito de carbón (Foto Florencia Melo).

Materiales

- 2 o 3 latas de 20 litros (tipo de aceite o thinner) sin fondo ni tapa, encastradas una dentro de otra.
- 1 parrilla.

- 1 bolsa de carbón grande.
- Algunos ladrillos.
- Leña fina y diarios.
- Aserrín.
- Un balde con agua.
- Pinzas largas o un gancho de alambre largo.

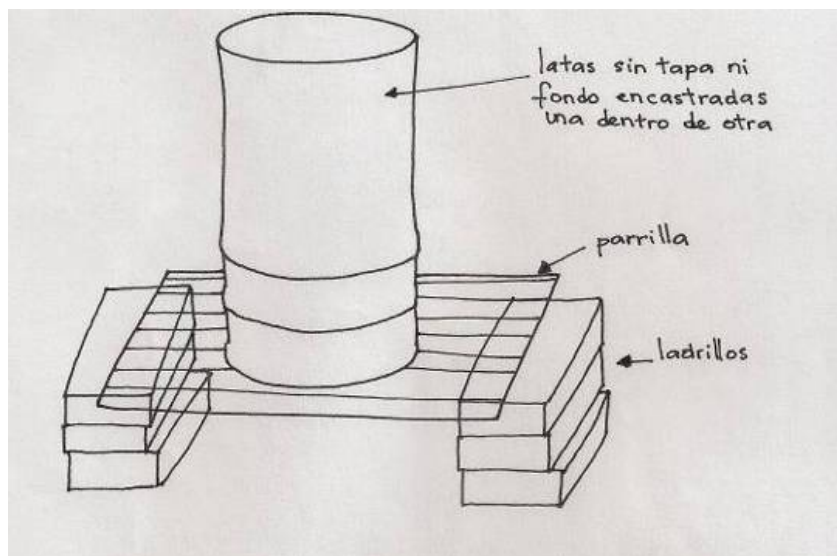
Acerca de las piezas



Florencia Melo, *Trofeos*. Piezas coloreadas con sulfatos de hierro y cobre y cocidas en horno de carbón.

Las piezas deben ser construidas en arcilla blanca o roja preparada, especialmente, con un agregado de 30% de chamote y talco industrial. Las paredes de las mismas deben ser de espesor uniforme, no muy grueso (entre 3 y 5 mm de espesor) y preferiblemente bruñidas. Dado que irán entre el carbón que se irá consumiendo, las puntas o salientes muy finas correrán riesgo de romperse.

Para colorearlas pueden emplearse engobes, óxidos, pigmentos bajo cubierta o sulfatos.

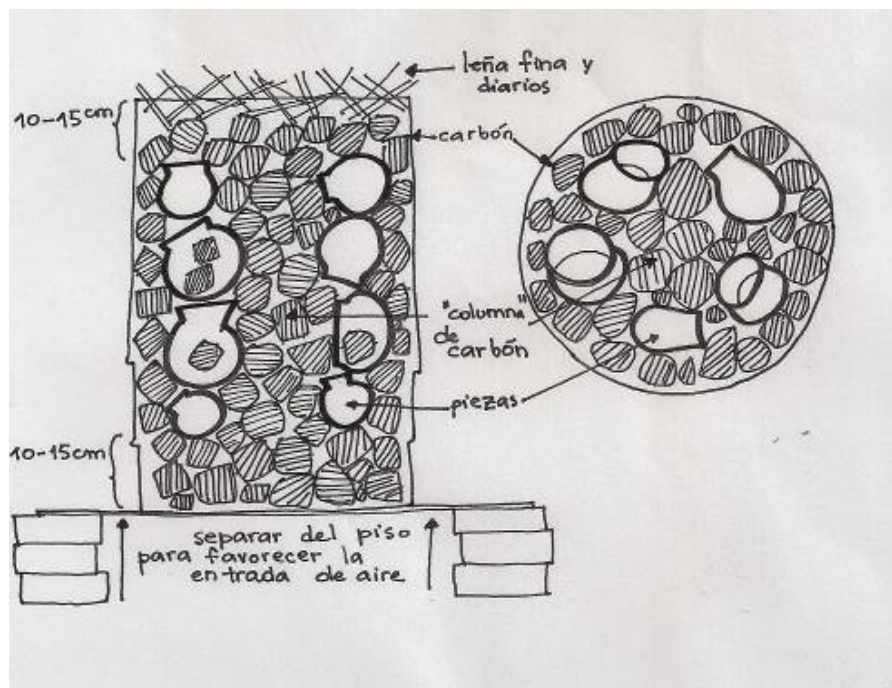


Esquema 1.

Horneada

Carga del horno

- 1) Como se señaló más arriba, las latas deben estar una dentro de otra para lograr una altura mayor.
- 2) Apoyar la parrilla sobre ladrillos, de manera que quede despegada del piso, favoreciendo la entrada de aire por abajo y asegurando así que el fuego no se apague. (Ver esquema 1).
- 3) Colocar el horno sobre la parrilla.
- 4) Formar un colchón de carbón no muy compacto de entre 10 y 15 cm de espesor.



Esquemas 2 y 3: corte y planta.

- 5) Comenzar a colocar las piezas, distribuyéndolas en forma de anillo, dejando siempre en el centro una "columna" de carbón por donde irá bajando el fuego durante la cocción, a través del horno (ver esquemas 2 y 3).
- 6) Puede colocarse carbón dentro de las piezas.



Horno: carga inicial (Foto Celia Lis, CTCC 2015).

- 7) Debe tenerse en cuenta que, llegando al centro de la cámara de cocción, el calor será mayor y , por ejemplo, las piezas de arcilla roja correrán riesgo de fundirse.
- 8) Se dejan libres otros 10 o 15 cm antes del borde y se completan con carbón. Encima se apoyan los diarios y la leña fina para el encendido.

Encendido y quema

Con diarios y leña fina se enciende el carbón, constatando que haga llama, y se deja que se consuma. No se agrega más combustible ni se tapa en ningún momento. Si en lugar de llama el carbón hace brasa, se consumirá igual, pero no se logrará la temperatura adecuada para bizcochar cerámica.



Horno encendido, hacia el final de la quema. Marcos Andreoli, CTCC 2012.

Descarga

Pueden dejarse las piezas en el horno hasta que todo se enfríe naturalmente y retirarlas de entre las cenizas. O bien se las puede sacar al rojo vivo, usando pinzas o un gancho largos, una vez consumido todo el combustible. En este caso:

- 1) Se las puede sumergir directamente en agua.
- 2) En leche, en el caso de los contenedores utilitarios. La grasitud proporcionada por la misma impregnará las piezas y les dará cierta impermeabilización.
- 3) Se las coloca en el aserrín hasta lograr una reducción y luego al agua.



Luisina Raciti, CTCC 2014 (foto Florencia Melo).

Tiempos

En la Jornada de Quemados Alternativos llevada a cabo el 23/9/2009, en la Facultad de Bellas Artes, se encendió el horno a las 11.15 horas y pudo comenzar a descargarse a las 13.15 horas. Lo hemos repetido en numerosas oportunidades y, dependiendo del tamaño del horno (2 o 3 latas), del clima y de la cantidad de piezas, suele demorar entre 2 y 3 horas.

Algunos artistas ceramistas que producen obra en quemados a cielo abierto

Muchos ceramistas eligen quemar sus cerámicas en hornos alternativos a los eléctricos y optan por este tipo de horneados: raku, hornos a leña de baja y alta temperatura, ahumados, entre otros.

He aquí algunos de ellos: Elena Canencia (España), Ute Grossman (Alemania), Magdalene Odundo (Gran Bretaña), Lelia Cardosi (Italia), Nina Hole (Dinamarca), Rowena Brown (Gran Bretaña), Sofía Beca (Portugal), Javier Fanlo (España), Martin O'Neill (Gran Bretaña).

Glosario capítulo 4

Barbotina: Arcilla en estado semilíquido empleada para producir objetos cerámicos mediante moldeo de yeso. Se consigue comercialmente lista para usar. Para la construcción de este tipo de hornos podemos prepararla artesanalmente o utilizar arcillas locales.

Bizcocho: *Horneada de bizcocho.* Se denomina así a la primera cocción de una pieza, cuando la *arcilla* se transforma en *cerámica*. Esto sucede por encima de los 700°.

Bruñido: Consiste en abrillantar la pieza por medio de frotación. Para esto se utiliza un objeto plano, duro y muy liso. Por ejemplo, una cuchara de metal. Tradicionalmente se utiliza una piedra de ágata. El bruñido homogeniza la superficie exterior, otorga a la pieza un brillo característico y cierta impermeabilización.

Chamote: Material cerámico (es decir, arcilla cocida), molido a diferentes grosores, que se incorpora a la arcilla húmeda como antiplástico y para reducir la contracción o merma.

Engobes: Son arcillas líquidas o barbotinas a las que se han adicionado colorantes, en forma de óxidos metálicos o de sus pigmentos derivados. Los engobes pueden variar en espesor,

según su aplicación, pero lo ideal es que tengan la consistencia de una crema. Se aplican sobre la pieza en estado húmedo.

Gres: Cerámica de alta temperatura, a partir de los 1230°.

Monococción: Cocción de una pieza cerámica coloreada (con pátina y /o esmaltes), sin haber sido bizcochada previamente.

Pigmentos bajo cubierta y óxidos: Colorantes cerámicos que se presentan en polvo, deben integrarse en partes iguales con fundente, luego con agua y se emplean como si fuera una acuarela.

Sulfatos: Minerales derivados de los metales utilizados como colorantes cerámicos. Lo más comunes en el mercado son los de cobre y de hierro, aunque puede llegar a conseguirse también sulfato de cobalto. Se presentan en forma de cristales grandes, relativamente blandos, que pueden molerse con facilidad. Son solubles en agua, por lo tanto, al amasarlos con la arcilla se irán disolviendo en ella dando ciertos efectos. También los cristales pueden incrustarse en la superficie una vez obtenida la forma.

CAPÍTULO 4

Proyectos

Lic. Verónica Dillon, Lic. Mariel Tarela y Lic. Florencia Melo

Durante la cursada cuatrimestral del taller, cada estudiante desarrolla un proyecto personal: algunos son de carácter identitario y autorreferenciales, otros grupales y se amplían en el marco colectivo del trabajo en la cátedra.

Se establecen diferentes instancias que incentivan y colaboran en su formulación. El compromiso con estos proyectos incluye todos los pasos de argumentación, defensa de la idea rectora, documentación de la misma, indagación de referentes artísticos, investigación de técnicas para llegar a concretar la realización del mismo, montaje y variantes de exhibición.

El taller está organizado con una diversidad de operaciones educativas en la que están involucrados tanto los docentes como la secuenciación de contenidos, la metodología y estrategias de intervención didáctica que se llevan adelante durante cada cuatrimestre.

El rol fundamental del trabajo de taller, está determinado por la interacción que se produce entre los participantes y las actividades del grupo, que no sólo constituyen la vía de realización de dichas operaciones para el alcance de los objetivos, sino que conlleva la transformación de ellos como sujetos de aprendizaje. Un individuo se forma como ser social y se transforma de este modo, no aisladamente, sino sobre las cuestiones del contexto. Destacamos la consideración del contexto como actividad, situación o acontecimiento, siempre en relación con los procesos de enseñanza y aprendizaje. Es decir, en línea con la tradición Vigotskiana, que entiende el funcionamiento intersubjetivo y las prácticas culturales como inherentes a estos procesos.

Elaborar un proyecto personal complementario con la propuesta de la Básica que cada alumno cursa, y que se interrelacione con otras disciplinas y ciencias, depende muchas veces del año que cursa el estudiante y de los contenidos programáticos de cada carrera.

La propuesta del taller los invita a reflexionar en un campo que los retrotraiga a algún proyecto, no sólo de la Básica que eligieron, sino también a alguno de los propuestos por la Cátedra de Lenguaje B 1 o 2; o Lenguaje A 3; Estética de Arte Contemporáneo, o Historia de las Artes Visuales, entre otras disciplinas.

Muchas veces, la toma de decisión para armarlo genera incertidumbre, cierto caos, dudas. Hemos observado que a veces los alumnos prefieren que se les indique qué y cómo hacerlo; y no tener que comprometerse o elegir. Están acostumbrados a obedecer una pauta, una indicación y responder con una producción, en mayor o menor medida anodina, orientada a

satisfacer y complacer programas, con ejercicios técnicos repetitivos, que les garantice una cursada, más que a innovar y arriesgar con una propuesta personal.

La responsabilidad de formalizar un proyecto que se pueda convertir en obra; la formulación de una idea rectora; su argumentación; la investigación de referentes en la temática; la organización del desarrollo de la propuesta y la fundamentación para la toma de decisiones; les exige una postura como alumnos, dentro de la cátedra y dentro de la facultad, que les moviliza y en los inicios les cuesta asociar, sumar contenidos, aunar o trabajar interdisciplinariamente con otras cátedras. Están preparados para cursar y rendir o realizar entregas separadamente, les cuesta articular. Cuando vencen estos obstáculos, el proyecto camina holgadamente por sus cabezas.

Necesitan relevar propuestas de artistas que hayan abordado con anterioridad temáticas similares o próximas a las que ellos quieren trabajar. Esto les lleva inevitablemente a investigar, estudiar y establecer relaciones con nuevos materiales bibliográficos y otras cátedras. Al buscar y construir relaciones que a lo largo de la historia y en la contemporaneidad hayan abordado tópicos similares; les organiza para aprender a armar un marco teórico que será un antecedente de investigación para su futuro perfil como investigadores, docentes y productores en arte.

Estos momentos suelen generar incertidumbre, hay que aprender a desarrollar capacidad de tolerancia al vacío, al silencio; y tienen que poder pensar. No se puede madurar una idea dentro en el horario de clase del taller. Aprenden a ocuparse y asociar. Tienen que atravesar dudas, temores e incertidumbres para llegar a la construcción del conocimiento y del sentido de la futura propuesta y obra.

Escuchan, preguntan y reflexionan luego de cada teórico y con cada práctica. Aprenden a conceptualizar y germinar las posibles ideas. Escriben en agendas, cuadernos, libretas. Bocetan en distintos soportes y con distintos materiales. A veces las asociaciones libres tienen idas, vueltas y los comentarios son compartidos entre pares y docentes. Estas acciones dentro del taller, van conformando la estructura de lo que será el proyecto. Ejercitan la capacidad de razonar y cavilar, tanto como se entrena el desarrollo de la inteligencia. Saber qué se quiere hacer, qué se quiere proyectar, no nace de un raptó de inspiración. Nada sale de la nada y mucho menos, justo cinco minutos antes de entrar a clase. Eso no sucede. Y en la cátedra, que tiene una cursada intensa de cuatro horas semanales por cuatrimestre, comienzan a entender que en arte se trabaja, no todo es intuición, talento, suerte o casualidad. Nada de esto sucede, no todo es deleite. Cuando existe coherencia entre lo que uno piensa y hace, existen las causalidades. Y en el arte cerámico, que posee una disciplina tecnológicamente azarosa, el que no se compromete con el trabajo artístico, no llega a buen término. Porque los tiempos que los ceramistas manejamos no son ni tan rápidos ni tan operativos como las demás disciplinas del campo de la plástica y lo visual. Nuestra asignatura está atravesada por el fuego. Y los tiempos de secado, horneado, la aplicación del color y sus transformaciones químicas por los procesos térmicos, determinan otros períodos que no dependen solamente de nosotros.

Metodología

Durante las primeras clases realizamos proyecciones de imágenes digitales en clases teóricas, que incluyen a la cerámica de ruptura a partir del SXX; la cerámica y los procesos contemporáneos; y otras cerámicas arqueológicas. Para analizar detenidamente éstas últimas y sus procesos constructivos, los estudiantes visitan el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de la Plata. Y asisten a una clase *in situ* en las Salas de Arqueología, que tienen uno de los mayores registros cerámicos, que revelan nuestra identidad y patrimonio cultural americano.

La Colección Benjamín Muñiz Barreto, perteneciente a dicho museo, en su catalogación, posee una importante investigación de los datos estilísticos y morfológicos de la cerámica funeraria, hallada hasta este momento, de Perú: estilos Chimú, Moche, Nazca, Paracas, Lambayeque, Inca, Tiahuanaco. De Ecuador; Bolivia; Chile con los estilos: Serena, Pomaire y otros. Y del Noroeste Argentino (NOA): estilos Aguada, Ciénaga, Alamito, Condorhuasi, Belén y Santa María, entre otros. Los alumnos aprenden allí las diferencias entre los registros constructivos, quemados, pastas y diferencias entre las atmósferas oxidantes y reductoras precolombinas; períodos de etapas de fusión y sincretismo; y post conquista. Ellos, luego, aplicarán dichos contenidos durante las “Jornadas de quemados a cielo abierto”, que figuran en el Capítulo 4.

Luego de esta instancia, cada estudiante presenta un plan de trabajo, en el que explicita su proyecto bajo la forma de: caja/ carpeta/cuaderno de artista/ libro intervenido, para el seguimiento docente. El mismo debe incluir el tema propuesto (personal o grupal) y la argumentación, fundamentación, y el proceso de ideación e investigación arriba citado. Además, allí se incluirán los bocetos y registros de la propuesta que incluirán experiencias previas al material cerámico.

Aquí, aparece un punto de inflexión para orientar al alumno en la selección de arcillas, técnicas, posibles tecnologías. Los géneros y modos de representación, las cubiertas, tratamientos y posibles combinaciones, será parte del seguimiento que se desarrolla y ejercita durante el transcurso de las clases específicas individuales y colectivas del taller

Allí se fortalecen los proyectos, y ante la diversidad y heterogeneidad se multiplican los aprendizajes. Cada proyecto personal transita su propio camino conceptual. La selección de materia prima, que le es propia para la resolución de su propuesta, muchas veces coincide con la elegida por el compañero que tiene a su lado. Y si no es así, grupalmente comparten experiencias distintas. Aprenden geoméricamente, porque desde los inicios, tanto los planteos, como materiales y procesos, son disímiles. Por lo tanto, las incertidumbres y dudas en los procesos de producción, también. La experimentación y los pasos intermedios conforman un desarrollo espiralado. Quedan incluidos en este impulso como parte constituyente del trabajo y no como meros momentos de ejercitación.

Docente y estudiante acuerdan los materiales y recursos convenientes para desarrollar las propuestas. Medios y técnicas adecuados para llegar a una realización satisfactoria. Pactos dinámicos, abiertos y flexibles, que quedan supeditados a posibles cambios y modificaciones

originados durante el desarrollo y evaluación conjunta del proceso creativo. La *evaluación* se realiza durante todo el trayecto formativo.

El trabajo semanal se presenta como una continuidad entre la teoría y la práctica, la presentación de la idea rectora. Los desarrollos prácticos, íntimamente relacionados con cada autor, y las evaluaciones, son compartidos en un marco que intenta equilibrio entre respeto, reflexión y acción.

En la entrega final, cada alumno presenta por escrito una síntesis y evaluación del proceso, en el que debe advertirse la utilización de vocabulario específico, junto a un CD o DVD, que registra tanto el desarrollo proyectual como la producción final. La obra puede presentarse en un ámbito escénico, instalación o intervención combinada con otras disciplinas, fotomontajes, imágenes digitales, animación, stop motion o nuevos soportes, vinculados a propuestas contemporáneas con características de entrega final y exposición.

La organización de los contenidos básicos plástico-cerámicos está desarrollada en la Ficha N° 2, que es material de cátedra. Allí encuentran los dispositivos necesarios para orientarse desde una dimensión conceptual y práctica, para el desarrollo de la propuesta.

Ficha N° 2

Titular: Lic. VERÓNICA DILLON CÁTEDRA TALLER CERÁMICA COMPLEMENTARIA • 2015 • Ficha N° 2			
SENTIDO DE LA OBRA	MODOS DE REPRESENTACIÓN	TECNOLOGÍA CERÁMICA	HERRAMIENTAS
GÉNEROS	MODOS DE REPRESENTACIÓN COMBINADAS	ARCILLAS	CONVENCIONALES
Dramático Fantástico Decorativo Humorístico Realista <i>Combinaciones</i>	Forma Color Textura Línea Trama Plantillas /Transfers/ Reservas Serigrafía y Foto cerámica <i>Combinaciones</i>	Lisas / Texturadas Blancas / Coloreadas Naturales / Industriales Procesos de construcción Modelado directo Plancha / Rollos Alfarería / Moldería <i>Combinaciones</i>	Manos Estecas Desbastadores Lamas Tornetas Tornos Moldes de yeso Pinceles Pinceletas Aerógrafos Esponjas Monteros
Variables: Identidad Similitud Diferencia Oposición <i>Combinaciones</i>	ORGANIZACIÓN PLÁSTICA / SECUENCIA ÓPTICA	CUBIERTAS	Balanza de precisión Conos pirométricos Barbijo Guantes de látex Extinguidor <i>Combinaciones</i>
	Planos. Sugerencias espaciales Formas y espacio tridimensional Estructura: ritmo / proporciones / simetría/ asimetría/ equilibrio Soportes, Montajes Intervenciones, Instalaciones Performances <i>Combinaciones</i>	Engobes / Patinas Esmaltes Brillantes, transparentes, opacos, mates, semimates, satinados, craquelados, translúcidos, texturados, lisos, ásperos, rugosos, crudos, fritados, mixtos Plúmbicos / Alcalinos	

		Baja, media y alta temperatura <i>Combinaciones</i>	
ESTILOS	OPERACIONES RETÓRICAS / INTERCAMBIOS	HORNOS	NO CONVENCIONALES
Movimientos, vanguardias y artistas <i>Combinaciones</i>	Adjunción: Repetición /acumulación / comparación / antítesis Supresión: Sinécdoque / Elipsis / Acentuación Sustitución: Hipérbole / Lítote / Metáfora / Metonimia <i>Combinaciones</i>	Eléctricos, gas, papel, aserrín, leña, botellas de vidrio. Atmósferas Reductora / oxidante <i>Combinaciones</i>	Orgánicos Inorgánicos <i>Combinaciones</i>

Esta ficha, mapa extendido - sujeto a posibles cambios a medida que transcurre el tiempo-; les permite visualizar y elegir entre los distintos contenidos, para determinar procesos hasta llegar a la producción final y su presentación.

Algunas experiencias⁵

Entre todos los proyectos presentados desde que la cátedra se inició como tal, elegimos los siguientes, por el carácter modélico del potencial de diversidad de su conjunto. Todos han sido importantes, ya que reflejan la construcción de subjetividad e identidad de cada alumno, dan cuenta de los múltiples modos de conocer y trabajar; hacen visibles algunas de las propuestas que nacieron de la particular práctica artística, investigación, exploración de materiales, construcción de sentido, en el marco de aplicación de una metodología constructivista, gestada en el ámbito de la cursada cuatrimestral en un contexto situado.

Hemos observado que a lo largo de cada ciclo lectivo y en cada cuatrimestre, hay temas recurrentes que son abordados de maneras muy distintas. Esto nos entusiasma porque, por un lado, habla del respeto hacia las temáticas elegidas pero, además, confirma la diversidad de poéticas que pueden ser elegidas para representar ideas similares. Tal vez influenciadas por el contexto, los medios de comunicación y otras razones, han tenido resoluciones poéticas muy diferentes. Las opciones de los alumnos, presentaron siempre diferentes abordajes conceptuales y estéticos.

⁵ Las fotos del presente capítulo, salvo que se indique lo contrario, han sido tomadas y proporcionadas por sus respectivos autores.

Caso 1

La cosificación del desperdicio

José Luis Pardo⁶, catedrático en Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, opina que la "basura" es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer, reactivarse, reciclarse, extinguirse. Si cosificar es entender a una persona como una cosa, Guillermina interpreta la cosificación como aquello que es descartado, pero que se encuentra a la espera de ser reciclado, cosificado, resignificado. Trabajó con transfer sobre papel cerámico o (paper clay); y realizó una instalación en el taller de la cátedra. Para ello, empleó un cesto de basura de alambre y desparramó los bollos blancos de papel arrugado sobre el piso. Los mismos fueron horneados a 1020° C y, como puede observarse, en atmósfera oxidante.



Guillermina Valent. *La cosificación del desperdicio*. CTCC, 2009.

⁶ PARDO, José Luis (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Editorial: Galaxia Gutemberg

Caso 2

La lista de Schindler y la enfermedad como metáfora.



María Laura García. La lista de Schindler y la enfermedad como metáfora, CTCC 2010.

María Laura, sensiblemente afectada por la lectura del libro y la película *La lista de Schindler*⁷, reconoce en la imagen de la protagonista principal, un parecido físico muy grande con su hermana, quien de pequeña había estado gravemente enferma.

Decide realizar, a partir de la fotocerámica, distintas poéticas visuales. Vincula el tratamiento de quimioterapia con la guerra. Investiga y recurre a Susan Sontag⁸, cuando en su libro: *La enfermedad como metáfora*⁹, escribe: *Médicos y pacientes suelen bromear en los hospitales oncológicos... El tratamiento es peor que la enfermedad... su cuerpo está sometido a un ataque, a una invasión, y el único tratamiento es el contra ataque (...)* y continúa: *(...) se bombardea al paciente con rayos tóxicos (...)* Recupera de Sontag frases, fragmentos de textos y el vocabulario de guerra. Los hace propios y los traslada mediante fotos al soporte cerámico siguiendo los pasos del libro de Paul Scott, *Técnicas y Sistemas de impresión en soportes cerámicos*, con el seguimiento individualizado de Marcela Hacchler, docente de la cátedra especialista en dicha técnica.

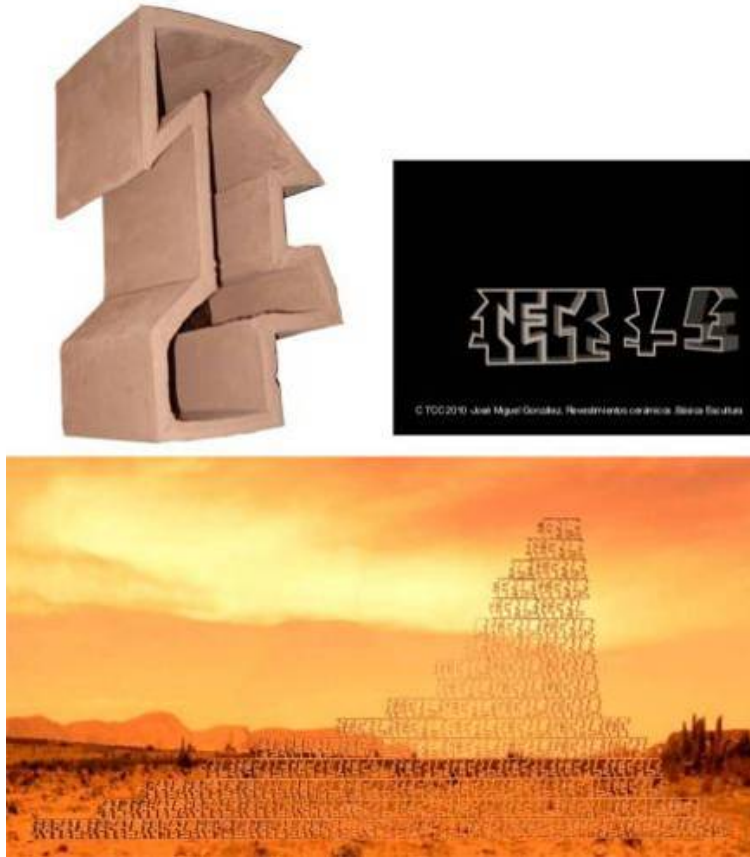
⁷ Keneally, Thomas (1998). *La lista de Schindler*. Santiago de Chile: B.S.A.

⁸ Escritora, ensayista y cineasta estadounidense. Sontag formó parte de la vanguardia cultural estadounidense. Unía la tradición liberal de izquierda y el modelo sartreano del intelectual comprometido.

⁹ Sontag, Susan (2003). *La enfermedad y sus metáforas. Y el SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

Caso 3

Intervención rural



José Miguel González. *Intervención rural*. Fotomontaje. Revestimientos cerámicos, CTCC, 2010.

José González, decide trabajar con revestimientos cerámicos. Establece un módulo, realiza moldes para seriar la producción y, durante el transcurso del cuatrimestre, decide realizar una supuesta Intervención rural. Traslada ese módulo por fotomontaje y lo presenta escultóricamente en un campo que lo remite a su infancia y a su abuelo materno, a quién no llegó a conocer. Durante su investigación, en el ámbito familiar, se entera que su abuelo, como inmigrante, recién llegado a la Argentina se había convertido en ladrillero.

Caso 4

Las casas del alma

Juan Fernández, realiza un trabajo de investigación arquitectónica que se divide en tres instancias. En la primera, busca imágenes de obras de quienes considera como sus referentes:

Azuma Tadao Ando, Frank Lloyd Wright y Vitra Gerhy. En la segunda, y a partir de una visita a las Salas de Arqueología del Museo del Louvre en París, investiga acerca de casas de adobe egipcias, ordenamientos urbanos reales y los formales en las réplicas funerarias pertenecientes a dichos sitios. En la tercera, vincula su propuesta: *Las casas del alma*, con artistas contemporáneos: Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Así, nacen las casas de fuego, de agua, de barro, de viento. Casas mayores, menores, circulares y otras.



Juan Fernández Iriarte. *Las casas del alma*, CTCC 2009

Caso 5

Anorexia

Esta temática, que es recurrente entre los alumnos y que no es un tema menor en los medios de comunicación; fue abordada por Paola Cuevas de una manera muy sutil. Realizó una investigación profunda acerca de los significados de la anorexia y la bulimia, que documentó con datos y estadísticas dados a conocer por la OMS y otros organismos, y a través de diferentes materiales, procesos térmicos y técnicas, presentó sus trabajos en la cátedra. Se puede observar que las milanasas de cerámica representan caras, metáfora de lo que significa la anorexia como modo de representar los llamados *trastornos del comportamiento alimentario*, que aunque han sido registrados desde hace tiempo, hoy son un fenómeno masivo, como tal vez pudo ser la histeria y otros comportamientos en tiempos de Freud.



Paola Cuevas. *Anorexia*. CTCC, 2008.

Caso 6

Discos de vinilo

Daniela Pérez, mientras cursaba la Básica de Pintura, trasladó su propuesta a la cátedra del Taller Complementario de Cerámica y, por sugerencia nuestra, a Lenguaje Visual. Intervenía discos de vinilo que pertenecían a su adolescencia. Estableció los nexos necesarios en los contenidos conceptuales, procedimentales y materiales plásticos de las tres, respetando a su vez las diferencias y encuentros disciplinares de las mismas. Su entrega final consistió en aunar las exigencias de las mismas en una sola, respondiendo a los requisitos de las tres cátedras interdisciplinariamente. La instalación de los objetos, el montaje, también estuvo previsto y se evaluó de modo conjunto.



Daniela Pérez. Discos de vinilo intervenidos. CTCC, 2008.

Caso 7

La unión



Guillermo Arrechea. *La unión*. Pátinas, esmaltes artesanales y ahumados. CTCC. 2009.

Con moldes de yeso sobre el torso de un maniquí, Guillermo Arrechea decidió aprender a hacer esmaltes rojos en el Taller y no emplear los de venta comercial. Buscaba otros tipos de calidades y poéticas materiales. Trabajó los torsos de ambos cuerpos y el encuentro de ambos, con ahumados, destacando con claroscuros volúmenes, entrantes y salientes.

Caso 8

La homosexualidad como patología

Mariana Russell decidió trabajar en su proyecto con la homosexualidad como patología. Mientras desarrollaba su proyecto, en Argentina se debatía la Ley de Matrimonio Igualitario. Los medios de comunicación y algunos programas televisivos no dejaban de hablar del tema, y eran evidentes los comentarios adversos de muchos periodistas. Mientras Mariana seguía trabajando, buscaba alternativas artísticas de los procesos que iría seleccionando para llegar al final de la obra. Trabajaba sobre un libro antiguo que encontró y convirtió en un verdadero *Libro de artista*, otra obra en sí misma. Allí desarrolló bocetos posibles, donde ensayaba tratamientos de color y texturas, que evaluábamos mientras modelaba su obra cerámica. Entre tanto, también encontró un corset de columna lumbar para niño, que pasó a formar parte de la escultura y con directa evocación a Frida Kalho.



Russell, Mariana. *La homosexualidad como patología*. Corset de columna dorsal y lumbar intervenido CTCC, 2010 (Foto Verónica Dillon).

Cuando Mariana terminó de cursar en Julio del año 2010, la ley de Matrimonio Civil N° 26.618, fue sancionada y promulgada el 21 de julio, días más tarde.

En el ámbito del taller, hablamos de enseñanza contextualizada, que recupera las inquietudes y los saberes que cada alumno trae. Es exactamente a esta situación y tantas otras, a la que nos referimos. La construcción del conocimiento situado en los procesos de desarrollo estudiantil como futuros profesionales.

Casos 9 y 10

Dos casos paradigmáticos

Primero, como alumnos pasantes de la cátedra complementaria, experiencia a luego de la cual cambiaron su básica y optaron por la orientación Cerámica. Así, comenzaron a formar parte del cuerpo de docentes de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Su doble condición de docentes y estudiantes les permitió una lúcida visión panorámica. Sus aportes, evaluaciones y sugerencias resultan atractivas y hasta imprescindibles para seguir creciendo, reformular y replantear estrategias didácticas, nuevos contenidos y otros objetivos siempre cercanos a los nuevos alumnos.

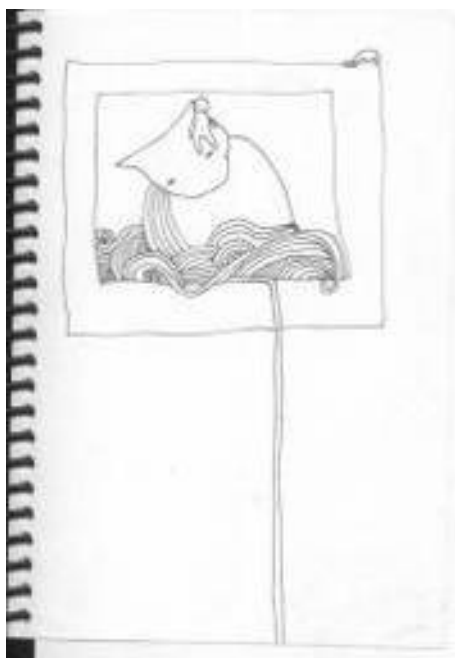
Keikos

Agustina Paltrinieri cursó la Complementaria Cerámica en el segundo año de su carrera. Egresada del Bachillerato de Bellas Artes (un colegio dependiente de la UNLP, con

especializaciones en diversas ramas artísticas), venía de estar en contacto con la enseñanza sistemática del arte desde los diez años. Pero fue –según ella misma nos relata- durante la cursada cuatrimestral en nuestro taller, donde hizo su primera obra: *Los Keikos*.

En sus palabras:

Los Keikos se aparecieron en los apuntes que tomaba, en los márgenes de los textos que iba leyendo o cuando cerraba los ojos. Son inocentes, curiosos, simples y observadores. Son niños que navegan en un barquito de papel, se sientan sobre un gato, te miran detrás de una sandía, se quedan pegados en los chupetines, se derriten, son mamushkas, gigantes, pequeños, con peluca de fuego, uno dentro de otro, uno pegado a otro, dos en uno. Disfrazados de fruta, partidos por la mitad, parados sobre unas ballenas. A los Keikos les gusta soñar despiertos y jugar todo el día. Vienen de los cuentos de antes de dormir y me los acuerdo desde que era chiquita.





Agustina Paltrinieri, *Los Keikos*. CTCC, 2009.

El trabajo de Agustina encontró en este nuevo material un buen lugar donde plasmarse. Las primeras obras constituyeron un traslado del papel a la tridimensión, pero cuando cambió de *Básica Pintura* a *Básica Cerámica*, también pudo moverse con soltura dentro del lenguaje cerámico, hacerlo propio, experimentarlo con fuerza y sutileza a la vez. Agustina es ella en todo lo que hace y encontró en la cerámica un material que la expresa con plenitud.

Pero la técnica en sí no fue determinante para ella. Le ayudó a descubrir este mundo el encontrarse con una Cátedra que fomenta y estimula el proyecto personal de cada alumno.

En el 2009 estaba en segundo año, estaba empezando, ansiosa y un poco asustada por lo que se venía. Hacía dibujos, pintaba, modelaba plastilina, me gustaba la ilustración, probaba todo lo que se me cruzara. Y se me cruzó la cerámica. Un material plástico, maleable, que te deja jugar. Enseñado por un grupo de mujeres locas de la cerámica que construyen hornos con papel, con unas pinzas gigantes sacan las piezas a mil grados cuando están rojas, las tiran en unos tachos donde se prenden fuego y quedan con olor a humo por unos días. Hablan mucho, muestran obras, te invitan a reflexionar sobre lo expresivo, lo sutil, lo tosco, lo prolijo, lo que connota, lo que te atraviesa, a involucrarse con lo que uno vive y hace. Iba a cerámica complementaria con mi cuadernito de dibujos y me ayudaron a ver, a comprender y valorar mi trabajo. Cerámica complementaria fue el contexto estimulante, la punta disparadora, que me permitió descubrir el mundo de la cerámica.

Seriados

Nicolás Montani, quien en la actualidad no es docente de la cátedra, pero sigue trabajando en San Martín y Junín de los Andes, en la provincia de Neuquén, República Argentina, propuso

desarrollar en su proyecto lo que hace a la cerámica como esencia, y a su propia experiencia al entrar en contacto con la misma. Para esto, tomó las definiciones de “arcilla” y “cerámica” y las hizo propias. Las cuestionó primero y las confirmó –ampliadas- tras realizar una práctica sistematizada con tierras de la zona de Punta Indio, localidad sobre el río de La Plata, cercana a la Bahía de San Borombón. Esto mismo, es lo que realiza en la actualidad con las arcillas de ríos, arroyos y cuencas lacustres de las zonas boscosas de la Patagonia Argentina.

En sus palabras:

Como punto de partida, considero que la arcilla no es sólo “tierra dividida por silicatos de aluminio...”. Sino, también, es el medio por el cual desde miles de años el ser humano se ha podido expresar, dándole forma, dejando testimonio de su vida y, al llevarla al contacto con el fuego, hizo que éstos perduraran en el tiempo de forma inalterable.

Haber trabajado con arcilla local, mas puntualmente de Punta Indio, es trabajar con el suelo que elegí transitar, entendiéndolo como funciona, sabiendo qué contiene, encontrando un pasado.

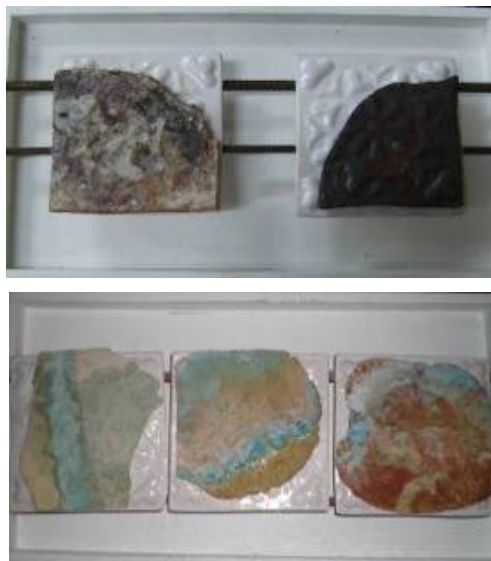
Recogió distintas muestras y las probó en forma regulada hasta obtener un muestrario completo de las posibilidades expresivas del material. Pero ésta exploración, no se quedó ahí, sino que fue plasmada en una obra plástica muy interesante y madura. La propuesta se llamó *Seriados*, dando cuenta de la búsqueda y el hallazgo en módulos similares, lo que cada uno llevó de diferente y único.



Nicolás Montani: Extracción de arcilla en Punta del Indio, en el río de La Plata. CTCC, 2011



Investigación de pastas y quemas. Registro de texturas e improntas. CTCC, 2011.



Nicolás Montani. *Seriados*. Baldosas esmaltadas. Improntas de rejillas CTCC, 2011.

Cada una de estas piezas, parte de una matriz, un elemento seriado, buscando unidad, compartiendo una misma característica. Pero, al mismo tiempo, cada una de ellas tiene algún elemento que las identifica, que las hace únicas e irrepetibles. Como cada uno de los seres humanos, se puede decir que “partimos de una misma matriz biológica”, pero somos únicos, la vida nos va marcando, dando forma, dejando testimonio de eso en nuestra personalidad.

Otro punto a destacar, es que tras su paso por la experiencia de la Jornada de Quemadas, la vivencia fue tan fuerte y enriquecedora, que decidió cambiar el taller Básico de su carrera – Escultura, hasta ese momento- e inscribirse en el Taller de Cerámica Básica.

Caso 11

Vacios internos

Georgina Colletti decidió basarse en los vacíos internos de las personas. Propuesta auto referencial ligada a múltiples aspectos. Definidos por ella como sentimientos de incompletitud,

por ser depresivos, provocados por miedos, inseguridades, temores, pérdidas o ausencias muy significativas. Ella quiso demostrar el desencuentro y disgusto que se genera con uno mismo por dichas emociones y que nos llevan temporalmente hacia visiones negativas. Vacíos que parecen imposibles de llenar y que nada ni nadie en el mundo puede ocupar.

Investigó la materialidad y, en particular, la combinación de la cerámica con objetos de desecho.

Los intervino y empleó operaciones retóricas por supresión y sustitución. A partir de la metáfora y la elipsis reemplazó partes del cuerpo, específicamente el torso, la cabeza y los brazos, por una jaula de pájaros. Al integrar la cerámica y el alambre, logró un todo.



Georgina Colletti, *Vacíos internos*. Cerámica y jaulita para pájaros. CTCC, 2011.



Georgina Colletti .*Vacíos internos*. CTCC, 2011.

Caso 12

La acumulación del capital.

Sofía Behrens, investigó acerca de la acumulación del capital. Un punto de vista esencialmente marxista respecto al proceso histórico relativo a la expansión del capital en sus diversas fases, que supone la acumulación de capital por parte de unos, responde obligatoriamente a la explotación y, consecuente, pauperización de otros.

En su proyecto artístico decidió trabajar en su obra con operaciones retóricas por adjunción e intercambio, vinculadas a la repetición y a la acumulación.

Presentó en el patio de la sede central de la facultad de Bellas Artes de la UNLP, una instalación de pequeñas sillas apiladas en forma de torre.



Sofía Behrens. *La acumulación del capital*. Boceto CTCC, 2011.

El tratamiento formal lo realizó con pátinas de colores gastados y desleídos. Intentó crear la atmósfera que se vive ante la ambición y el desenfreno del capitalismo por poseer y acumular dinero de forma inescrupulosa, sin importar qué se pisa o a quien se pisa para llegar arriba.

Lugar donde las identidades, y los otros, los nadies, parecieran borrarse y formar un todo apretado, opresivo y asfixiante.



Sofía Behrens. *La acumulación del capital* detalle CTCC, 2011.



Sofía Behrens. *La acumulación del capital*. Instalación realizada en el patio de la sede central de la FBA, 2011 (foto: Florencia Melo).

Caso 13

“El tiempo todo calma, la tempestad y la calma”

La alumna describió que el proceso se inició a partir de la frase entrecomillada, (perteneciente a una canción de la cantante española Bebe). Utilizó como metáfora los barquitos de papel plegado, hechos aquí en cerámica. Primero, construyó uno en papel para analizar e imitar las formas, e inició una búsqueda respecto a las posibilidades que puede ofrecerle la arcilla. Así, el primero de los barcos, fue construido con planchas en arcilla coloreada oscura. Luego, otro en arcilla blanca, con agregado de chamote y talco, que sería horneado en las quemas alternativas. Conforme con el resultado y las calidades obtenidas, decidió armar su propio horno de carbón y cocinar las cinco piezas del proyecto final. Pudo realizar esta tarea con éxito en su casa, y quedó muy conforme.



Pierina di Lascio. La familia: “El tiempo todo calma, la tempestad y la calma”, CTCC 2013.



Pierina Di Lascio: Horno de carbón para la quema de sus barquitos de barro.

¿Por qué cinco piezas?

En sus propias palabras: *Cinco personas somos en mi familia, cinco es el núcleo que se conforma en mi hogar. Hoy en día los tormentos nos pasan a los cinco individualmente, el tiempo pasa y cada tormenta es más fuerte, pero el tiempo sigue pasando y aprendemos a afrontarlas, aunque a veces cueste salir del agua.*



Barquitos en barro ya horneados cuelgan desde el techo. Pierina di Lascio.

Una vez obtenido el producto cerámico, vino la etapa de idear la presentación. Se convino - dialogando en clase- que una proyección fotográfica ayudaría a contextualizar las piezas. La alumna consiguió un proyector de diapositivas antiguo y elaboró, a través de imágenes propias, las diapositivas del mar.



Pierina di Lascio. La familia. "El tiempo todo calma, la tempestad y la calma", CTCC 2013.

La presentación final consistió en fotografías del registro de los barquitos de cerámica suspendidos con las distintas proyecciones por encima. El resultado fue muy poético y conmovedor, además de sumamente interesante desde el punto de vista plástico. En sus palabras: *Proyecto sobre los barquitos y me encuentro con millones de imágenes para regalar, que pueden contar cada historia, cada ola por afrontar.*



Pierina di Lascio. Entrega final en el taller (Foto Florencia Melo).

Caso 14

Las pesadillas de mi vida

Otro tema recurrente son los miedos. Los miedos en la infancia, los miedos que aparecen una y otra vez en los sueños. Los temas oníricos suelen parecer muy difíciles de ser representados. Sin embargo, Brenda Palma no dudó en trabajar con *Las pesadillas de su vida*, como ella lo tituló.

Realizó cucarachas hiperrealistas en cerámica, con patas de alambre. Investigó diferentes calidades de superficies, acuidades visuales y táctiles con los esmaltes que provocaron en los espectadores, sensaciones tan abyectas y desagradables como las de sus sueños.

Una entrega por demás movilizadora que consistió en la presentación de una Instalación en un baño, con posteriores trabajos de fotomontaje.



Brenda Palma, *La pesadilla de mi vida*. Instalación. CTCC, 2014.



Brenda Palma, *La pesadilla de mi vida*. Instalación. CTCC, 2014.

Caso 15

Proyecto interdisciplinario para ilustración de libro entre Lenguaje Visual III y nuestra cátedra

En el marco de su proyecto pedagógico, la cátedra de Lenguaje Visual III de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, adhiere a la modalidad de aprendizaje servicio, en función de la creación colectiva desde el ámbito de la universidad pública de libros ilustrados para la infancia y la

juventud, para bibliotecas comunitarias. Entre sus aspectos fundamentales lo constituye la revalorización del relato ilustrado como una de las expresiones generadoras del universo ficcional, comunitario y barrial.

Y dentro de esta propuesta, varios alumnos de diferentes turnos y cuatrimestres han trabajado con su proyecto personal, enlazando contenidos y objetivos de ambas cátedras.

Tal es el caso de la alumna Belén Tempesta, quien articuló ese vocabulario visual a otros medios, como los recursos y materialidades cerámicas para crear nuevos dispositivos narrativos.



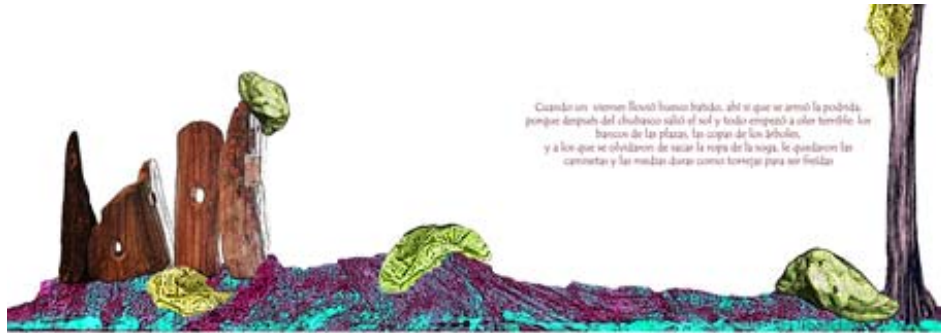
Belén Tempesta. Dibujos del: Proyecto personal en concordancia con la Cátedra Lenguaje Visual 3, CTCC, 2014.



Belén Tempesta: Primeros modelados del proyecto personal interdisciplinario con la Cátedra Lenguaje Visual 3. CTCC, 2014.



Belén Tempesta, de otros modelados que se realizaron para la ilustración del:
Proyecto libro. Cátedra Lenguaje A3.



Pertenece a la impresión del libro *realizada interdisciplinariamente con la Cátedra de lenguaje Visual A3 y la nuestra: CTCC FBA UNLP*. Foto para la entrega final de Belén Tempesta.

Caso 16

El Hilo Rojo

Una leyenda oriental cuenta que existe un hilo invisible rojo que conecta a aquellas personas que están destinadas a encontrarse, no importa el tiempo, el espacio en que habiten, ni las circunstancias. Al momento de nacer, se crean lazos rojos con los seres con los que estamos destinados a establecer lazos afectivos. Sin importar tiempo ni espacio, esos lazos estarán presentes, esperando el momento justo para que, el hilo se pueda tensar, enredar, pero jamás podrá romperse.



Sofía Bianchetti. *Hilo rojo* CTCC, 2014.

Sofía, para materializar la relación que existe entre destino-camino-persona, modeló pies, los esmaltó sutilmente con cubierta transparente satinada, y los enredó con un fino hilo rojo de seda que presentó sobre un fondo negro.

Caso 17

Metamorfosis

La alumna toma básicamente dos referentes: Maurits Cornelis Escher, por un lado, artista holandés conocido por sus grabados en madera, xilografías y litografías que tratan sobre figuras imposibles, teseladas, y mundos imaginarios. Sus obras contienen vertientes naturales, matemáticas y psicológicas. Y *La metamorfosis* de Franz Kafka, por otro.

A estas dos fuentes se les suma la matemática, expresada como grilla. Será entonces, una metamorfosis equilibrada, con un doble juego de luces-sombras y de figura-fondo. Las piezas fueron dispuestas en distintas alturas dentro de esta grilla virtual, creciendo en tamaño y altura a medida que se alejaban del inicio (en el sentido de la lecto-escritura, arriba-izquierda). Además, la obra fue iluminada en forma dirigida.

En sus propias palabras:

Esta idea comienza como un búsqueda de la representación del constante cambio de las persona y del mundo que me rodea.

En esta etapa de mi vida, donde se producen nuevas y esperadas transiciones, donde la sensación de incertidumbre a lo nuevo, a lo que sucederá, es intensa e inquietante. Cuando se transforman las cosas, cuando se atraviesan los ciclos, el estado de metamorfosis comienza a surgir y te ves inmerso en el centro de algo extraordinario donde el suspenso está presente. La apropiación de una forma singular esta en cada uno de nosotros y a lo que se quiera llegar.

Este trabajo me permitió expresar y demostrar que se puede materializar ese estado de transición, de mutación y de cambio. Que en todo existe un equilibrio natural que lo maneja todo, y que siempre se verá distinto desde el lugar de donde se lo mire.



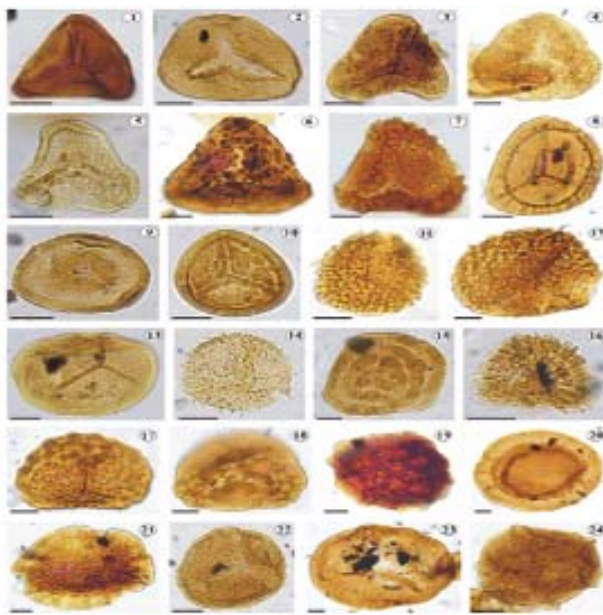
María Sol Zapata. *La metamorfosis*. CTCC, 2013.

Caso 18

Acritarcos

“(...) Los acritarcos son pequeñas estructuras orgánicas encontradas como fósiles. En general, cualquier pequeña estructura orgánica no soluble en ácido, que no pueda ser clasificada de otra manera, es un acritarco (...)”

A partir de la definición antes mencionada y una investigación sobre el tema, Mercedes modeló las diferentes figuras y armó una base que remitiese a la estética de la vitrina, el museo, la clasificación biológica.



Mercedes Martínez, *Acritarcos*. Modelados con aplicación de sulfatos y pigmentos varios. CTCC, 2013.



Mercedes Martínez, *Acritarcos*. Modelados con aplicación de sulfatos y pigmentos varios. CTCC, 2013 (foto Florencia Melo).

Caso 19

Chernobyl

El proyecto de Milagros Mendoza comenzó a partir de la siguiente información:

La catástrofe nuclear en Chernobyl (Chernobyl en ruso) sucedió en una central nuclear ubicada en la ciudad de Prypiat al norte de Ucrania en 1986 y es considerado el desastre de esa índole más grave en la escala internacional. En la zona más involucrada, Prypiat, los niveles de contaminación hoy en día continúan siendo tan altos que nadie puede habitar esta zona. Unas

155.000 personas fueron afectadas, muchas a largo plazo sufrieron problemas de salud como deformidades al nacer, cáncer, problemas respiratorios.

Su propuesta consistió en modelar cabezas de niños con diferentes deformidades, una vez terminado el trabajo cerámico, fotografiarlas, para posteriormente realizar fotomontajes sobre imágenes de los diferentes lugares de Prypiat, creando nuevas situaciones y composiciones.



Milagros Mendoza. *Las consecuencias del desastre nuclear en Chernobyl*. Bocetos, modelado y cabeza lista. CTCC, 2013.

En sus palabras: *La intención del proyecto "Chernobyl" fue mostrar un suceso trágico que afectó a mucha gente y causó gran dolor. Mediante las cabezas, rostros expresivos atormentados que muestran tristeza, temor, pesadumbre, concientizar al espectador generándole emociones, sentimientos, tanto positivos como negativos.*



Milagros Mendoza. *Chernobyl*. Entrega final. Fotomontaje 1. CTCC 2013.



Milagros Mendoza. *Chernobyl*. Entrega final. Fotomontaje 2. CTCC 2013.



Milagros Mendoza. *Chernobyl*. Entrega final. Fotomontaje 3. CTCC 2013.

Caso 20

Las luchas femeninas

Aquí una de las ocasiones en que la propuesta y tareas a emprender justifican el trabajo en grupo, en este caso, de dos alumnas. Ellas debían realizar un mural para emplazar dentro de la sede Fonseca de la Facultad de Bellas Artes (edificio puesto en valor recientemente) y venían con la temática de las luchas de las mujeres.



Caruso y Pérez Cejas. Documentación previa: *Las luchas femeninas. El aborto*. CTCC, 2014.



Caruso y Pérez Cejas. *Las luchas femininas*. Imagen editada a utilizar en el proyecto personal. CTCC, 2014.



Caruso y Pérez Cejas. *Las luchas femininas*. Presentación final en el taller.

Partieron de una serie de fotos periodísticas y se convino en clase que utilizar la transferencia directa por fotocopias (técnica empleada por la artista mexicana Carmen Rossette en el Simposio de Avellaneda 2012) era la opción más viable.



Caruso- Pérez Cejas. *Las luchas femininas*. CTCC, 2014.

Por un lado entonces, tuvieron que realizar los ajustes y ediciones de la imagen para poder ser utilizada en esta técnica. Por otro lado, adicionaron a la arcilla comercial chamote impalpable, para evitar tensiones; hicieron unas cuantas pruebas y experiencias, y finalmente llevaron a cabo su propuesta en forma satisfactoria.

Caso 21

Bioluminiscencias

Pablo Glenza, alumno de la Cátedra de escultura, en su proyecto personal decide trabajar con objetos vinculados a las artes del fuego. Realizador y docente en vidrio en las Escuelas de Berazategui y Berisso, así fundamenta su propuesta:

...Sentí la necesidad de combinar la textura de la arcilla y su impronta, junto con el vidrio, el color, la luz de la pintura y el volumen de la escultura.

Hace tiempo que trabajo con vidrio en la escuela de Berazategui y doy clases en la Escuela de Arte de Berisso. Quisiera trabajar con todas las disciplinas al mismo tiempo, vincularlas, relacionarlas a partir de la transformación por la acción del fuego. Poner en evidencia dichos cambios y combinar las diferentes materialidades.

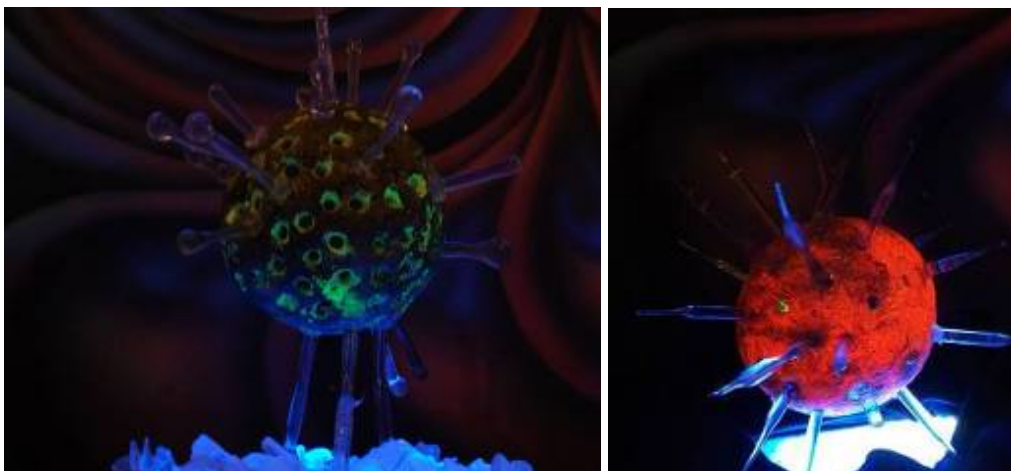
Establecer contrastes matéricos, lumínicos y transparencias, para crear juegos poéticos que atrapen al espectador...



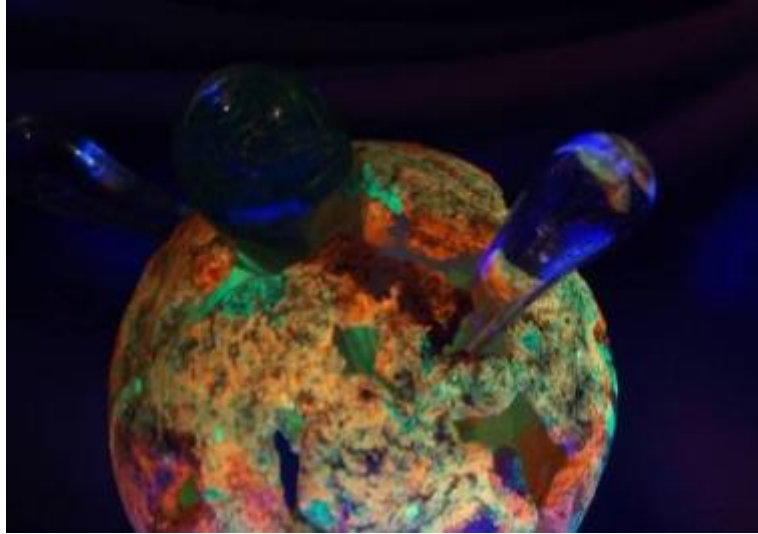
Foto 1. Básica Pintura: Proyecto personal Foto2: Básica Escultura: Proyecto personal
Pablo Glenza. BIOLUMINISCENCIAS. *En las oscuras profundidades es cuando aparecen los seres más luminosos.*
Básicas: Pintura y Escultura, CTCC. 2014.



Pablo Glenza. Modelados en proceso. CTCC, 2014



Pablo Glenza. *Bioluminiscencias*. Piezas cerámicas combinadas con vidrios. CTCC, 2013.



Pablo Glenza. *Bioluminiscencias*. CTCC, 2013.

Caso 22

Horno de papel

El alumno Bruno Sirota, que pertenecía a la Básica de Escultura, decidió realizar como proyecto, mientras cursaba en la cátedra, un horno de papel.

Realizó la estructura con hierros y alambre de gallinero, que sería recubierto con papeles de diario y barbotina. Su entrega consistió en la presentación de trabajos horneados en dicho horno, que en la actualidad es, además, utilizado por la cátedra, como sucedió durante el primer cuatrimestre el ciclo 2015.



Horno de papel realizado por el alumno Bruno Sirota de la Básica de Escultura: Cebra. (Foto Claudia Neculman). CTCC 2015.



Los alumnos recubriendo la estructura de metal del horno: Cebra. (Foto Claudia Neculman), CTCC, 2015.



Horno encendido. (Foto Claudia Neculman), CTCC, 2015.

Caso 23

Metamorfosis. La negación del ser

Jésica Pérez, realizaba experiencias en su taller básico (Escultura), con botellas de plástico derretidas, formas de estalactitas/estalagmitas. Había obtenido resultados muy interesantes, encontrando el punto en que el material adoptase la forma deseada, sin generar gases ni humos tóxicos. Al encontrarse con la arcilla, propuso combinar piezas en ambas materias primas para su proyecto. En sus palabras:

Este trabajo busca representar el instante en que una forma deja de ser para transformarse en algo distinto. El instante, el segundo en que ya no es lo que era, pero que aún no es algo más.

La mutación es tomada como un proceso dramático, pero necesario. Entiendo que para que un ser tenga la posibilidad de transformarse, de cambiar, antes debe negarse a sí mismo, debe negar su esencia. Sólo entonces estará en condiciones de transformarse.

El cambio es concebido como un sinónimo del movimiento, de la vida misma, donde nada es estático, todo está en constante mutación, en cada espacio, a cada segundo, se produce algo nuevo, dejando lo anterior atrás...

...El uso de distintos materiales tomando en cuenta la significación de cada uno, le aporta al trabajo énfasis en la idea de mutación, ya que por un lado el plástico al utilizarlo de manera reciclada da la sensación de transformación, de que algo que parecía inútil ya, puede convertirse en algo nuevo. La arcilla, por otro lado, representa la idea de lo eterno, ya que es un material utilizado desde hace cientos de años.

La incorporación de ambos materiales representando "lo eterno" y "la transformación" intentan plasmar al trabajo la idea de que lo único eterno es el cambio.

Desde el punto de vista cerámico, las piezas fueron modeladas y esmaltadas en blanco, para posteriormente ser ahumadas. Logró buenas calidades e integración con los objetos realizados en plástico.



Jésica Pérez. Metamorfosis. La negación del ser. CTCC, 2013

Caso 23

Esencia

Rocío Bernatene propone, en su proyecto denominado Esencia, *el rol del agua como unidad amorfa y dinámica, contenedora de esencia de vida.*

En sus palabras: ...Que el espectador perciba las diferentes etapas de la materialidad de la arcilla, esencial en el proceso de creación del ceramista... y lo plantea... como analogía de la creación de vida... pero que en su interior aún contiene esa esencia original que le da vida. Esta vida que se nos presenta fragmentada y heterogénea, aunque aún, con un sentido de pertenencia e identidad compartida entre los seres, tanto biológicos, como sociales, y universales; también con su carácter de permanencia y longevidad indefinidas...



Rocío Bernatene. Esencia. El agua como unidad amorfa y dinámica, contenedora de esencia de vida. CTCC 2015.

...En esta búsqueda de la forma de la esencia, se han develado, mediante la materialidad de la arcilla y en su relación con el exceso [agregando] y la falta de agua [quitándola mediante cocción], la docilidad de los materiales y la maleabilidad que los dos comparten, siendo los protagonistas para poder explicar la analogía de la esencia de la vida. Aquí, el agua dota a los materiales de una sensibilidad estética delicada, dando el valor preciso hacia los distintos materiales en convivencia.



Rocío Bernatene. CTCC. 2015.

Esta experiencia plástica, va más allá de la creación y cocción de las piezas cerámicas, ya que promueve una mirada connotada de los materiales cotidianos del ceramista, haciéndose un paso al costado del proceso tradicional de producción, haciendo una revisión primitiva de aquel contexto

Caso 24

Fondo de mar

Modelados en papel cerámico, recubiertos con barbotina o esmaltes; esmaltados o pintados con pigmentos y cubiertas varias; LiaoYuChen, recupera de su Básica una presentación escenográfica. Experimenta distintas poéticas materiales. Los objetos, lejos de permanecer quietos, evocan el movimiento del mar, bajo la puesta en escena de luces teatrales que simulan profundidad.



LiaoYuChen *Fondo de mar*. CTCC, 2015.

Caso 25

Las formas primigenias de la vida



Giselle Ojeda. Las formas primigenias de la vida. CTCC, 2015.

La alumna partió de imágenes de equinodermos, estrellas y erizos de mar. Decidió trabajar sobre 18 modelados de pasta lisa blanca, con clavos que generaban diferentes texturas. Las mismas evocaban formas orgánicas que remitían a corales o caracoles de río mar.





Todas las fotos fueron sacadas por la autora: Giselle Ojeda en el año 2015.

Giselle Ojeda decidió realizar su entrega con una instalación en aguas poco profundas de la playa de Punta Lara, contextualizando, como seres ficticiales, cada uno de los objetos.

Caso 26

El tiempo está después

María del Rosario Bustos, alumna de la Cátedra de Dibujo, eligió cursar el taller en el año 2015, y continuar con el proyecto de su básica. Cuando ella relata, en el escrito, que se encuentra abajo, quedan en evidencia las sugerencias que le hacemos como docentes, en función de sus necesidades expresivas a la propuesta personal.

El disparador para este proyecto fue una canción de Fernando Cabrera, cantante y compositor uruguayo de música popular, que se titula “El tiempo está después”. Lo que ella tomó de esta, fue tanto el título como un fragmento y una palabra clave. El fragmento elegido: *Un día nos encontraremos en otro carnaval tendremos suerte si aprendemos que no hay ningún rincón*

que no hay ningún atracadero que pueda disolver en su escondite lo que fuimos. El tiempo está después. Y la palabra clave fue: *disolver*.



Fotos de la alumna María del Rosario Bustos, tomadas durante el proceso de trabajo, 2015.

A partir de allí, en palabras de ella, quedo escrito en la entrega del CD:

Se pensó para el trabajo una secuencia que mostrara cómo el tiempo podía disolver todas las cosas. Se idearon diferentes números de elementos y motivos, pasando por ideas como placas gruesas de arcilla, hasta telas embebidas en barbotina. Se decidió trabajar con placas de muy poco espesor y de forma irregular, con las cuales se genera una sensación de liviandad e inmaterialidad. Para lograr la idea de disolución, se eligió la reacción que produce la arcilla, en diferentes estados de secado, con el vinagre y el aceto balsámico. Las piezas no se esmaltaron, ni se les aplicó ninguna pátina o engobe para que no se perdiesen las texturas ni el color del bizcocho. Por lo cual, estas fueron horneadas en la atmósfera oxidante del horno eléctrico.



María del Rosario Bustos. Trabajo final. CTCC, 2015.

Caso 27

El lenguaje de los sueños

Ana Laura Sánchez elabora su proyecto desde la inquietud y curiosidad que generó un texto presentado en la cátedra de Historia de las Artes Visuales I. El texto hablaba de los sueños y su lenguaje simbólico; de lo que éstos le querían decir y de cómo en nuestra cultura son desplazados.

Es sus palabras: *...A partir de su lectura comencé a tener en cuenta historias por mí creadas mientras dormía. Trataba de recordarlas, de anotarlas, de contralas a mis allegados, pero me encontraba ante la dificultad de que no existan las palabras que describan esos sentimientos. Intenté explicarme el significado de esas tramas a veces encantadoras y a veces perturbadoras.*

Me surgieron muchas preguntas que decidí abordar en el espacio de investigación que nos brindaban en la cátedra de Cerámica Complementaria. Así, surgió la idea de crear imágenes plásticas, obras, que transmitieran al espectador lo que yo siento, lo que yo vivo cuando transcurren mis sueños. Ese fue el origen de la propuesta.



Ana Laura Sánchez. *El lenguaje de los sueños*. CTCC, 2015.

*El material bibliográfico que me habían presentado, era *El lenguaje Olvidado*, de Erich Fromm. La creencia de que el sueño tiene un significado, que ha sido dejado de lado por la cultura occidental. El lenguaje simbólico se rige por una lógica distinta al idioma convencional; donde el símbolo ocupa un lugar fundamental.*



Ana Laura Sánchez. *El lenguaje de los sueños*. CTCC, 2015.

Decidí retomar las experiencias internas, y busqué artistas relacionados con la temática. La investigación de los mismos me fue muy útil para aspectos como puntos de partida, síntesis, abstracción, utilización de la retórica y, características formales de la obra y el entorno.

El mexicano Manuel Rodríguez es un artista gráfico. Trabaja con escenas y paisajes oníricos, como personajes y situaciones de pesadilla; también el Surrealismo como movimiento artístico, y una actitud ante la vida que determinó en gran medida todo el arte posterior.

Moldear la arcilla con mis manos me dio la posibilidad de poder transmitirle a la obra un poco de mí, dejarle algo mío en su elaboración. Seleccioné, para trabajar, la arcilla blanca lisa, a mi criterio la más adecuada para obtener el resultado buscado. Trabajé humedeciendo constantemente la arcilla y con las yemas de los dedos fui formando los círculos, reduciendo el tamaño de estos, hasta llegar al centro. Y una vez lograda la forma, perfeccioné la terminación con una esponja. Cuando la pieza estuvo seca, la lije, para luego hornearla en los hornos eléctricos en una atmósfera oxidante. Teniendo ya los bizcochos de todos los módulos, los pinté con esmalte transparente y los horneé nuevamente.

El brillo del esmalte me proporcionaría el reflejo de la luz sobre la pieza que necesitaba para las fotografías.



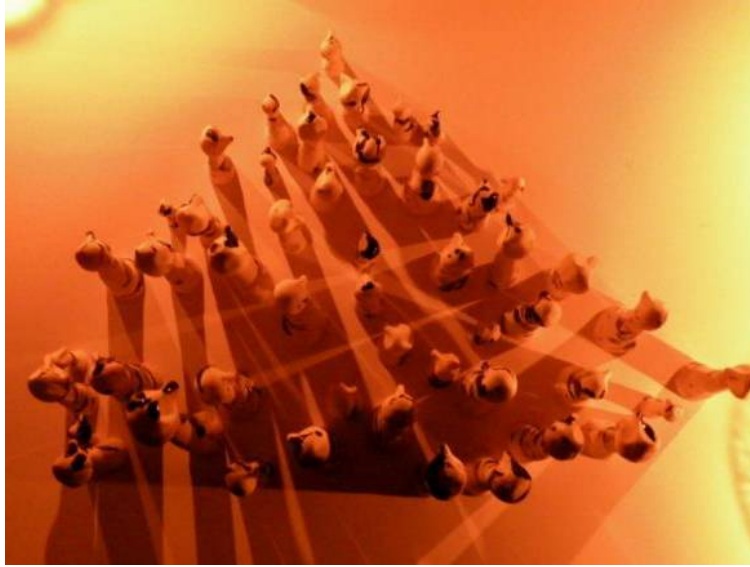
Ana Laura Sánchez. *El lenguaje de los sueños*. CTCC, 2015.

En las conclusiones explica que: *...todo el proceso de producción fue llevado a cabo mediante la exploración y el aprendizaje. Trabajar con los nuevos conceptos y materiales en el proyecto fue muy enriquecedor. Pude descubrir que la cerámica y todas sus posibilidades abren puertas y brindan muchas herramientas. Partir de una idea, y luego terminar en una obra es un camino de búsqueda que ejercita la mente del artista. En mi caso, comenzar con un disparador, como lo es el Lenguaje de los sueños, y terminar con una pieza cerámica incluida en una instalación, significa pensar, trabajar y sintetizar. Un ejercicio que acumula esquemas y saberes a mi formación. Abordar este proyecto personal me permitió enriquecer mis conocimientos de poética visual, para luego aplicarlo en cualquier proyecto a futuro*

Caso 28

En un lugar para huirse

Lucía Molinari decidió trabajar con Alejandra Pizarnik, (Buenos Aires, 1939 - 1972), poetisa argentina, cuya obra se inscribe en la corriente neo surrealista, y que manifiesta un espíritu de rebeldía, que linda con el auto aniquilamiento



Lucía Molinari. *En un lugar para huirse*. CTCC, 2015.

La alumna, al momento de la entrega final, explica y deja documentado en el CD que consta como material bibliográfico de la Cátedra, las fotos presentadas y el texto siguiente:

En primer lugar, decidí trabajar con este poema de Pizarnik por el suspenso que me provoca, la tensión que generan las sombras en diversas situaciones de la vida. Las sombras, el silencio, la espera... Son los elementos que me atraen de este gran texto, relacionándolo con la vida perturbada de su autora. Pensando, principalmente, en la materialidad y los efectos que se logran con la cerámica, en este caso el brillo de sus esmaltes y, al mismo tiempo, lo rústico del material sin ningún tratamiento.

Pensando en los recursos, para trabajarlos sin hacer obvio su mensaje, sino dejando claras las sensaciones que quería generar al contemplarlo, partí de la idea de utilizar la arcilla de una manera no convencional. Salir de los cuencos y formas comunes que la gente que no tiene conocimiento de esta disciplina asocia con la cerámica. Tratarla de manera pura y exclusivamente poética.



Lucía Molinari. *En un lugar para huirse*. CTCC, 2015.

Pensé en tratar la degradación del material, desde un barro más rústico hasta la más liviana capa de arcilla. Indagando en las formas que quería tratar, termine en figura humana, pero sintetizada, para que tenga algo intrigante al mirarla. Acompañada de la luz tenue de las velas, que desde mi punto de vista tienen un gran significado, según qué estén alumbrando.

La composición consiste en 51 piezas de arcilla blanca, de igual forma pero diferente tamaño. Salpicadas con pinceleta, esmalte negro brillante espeso de manera irregular. Fueron realizadas en atmósfera oxidante.

Su montaje se basa en la agrupación de las piezas, con la mirada en distintas direcciones y alumbradas con luz de vela. En cada toma se ha movido la iluminación para generar diversos planos y resultados.



Lucía Molinari. *En un lugar para huirse*. CTCC, 2015.

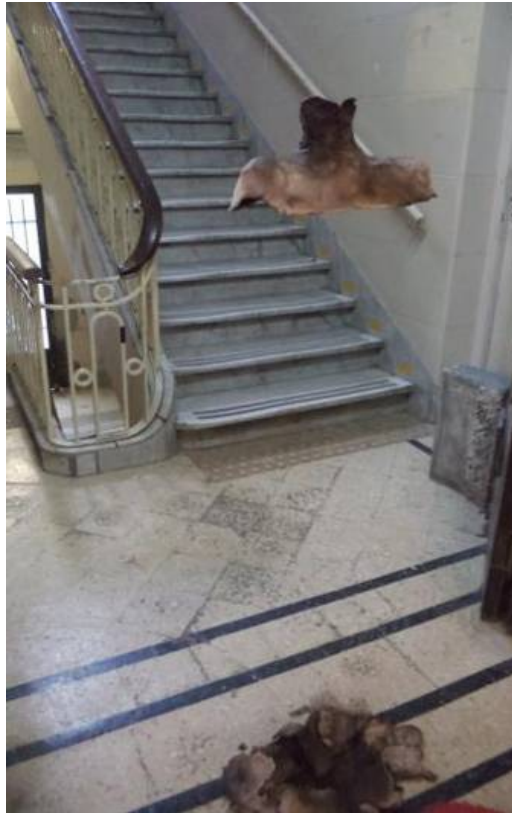
Algunas de las imágenes que sirvieron de disparador para la elección de recursos fueron extraídas del material del blog de la cátedra de cerámica complementaria.

Caso 29

La cosificación de la mujer

Yésica Astarloa retoma la temática que viene desarrollando en Lenguaje Visual 1 B; y fundamenta su propuesta de este modo: *...parto del análisis de la cosificación del cuerpo femenino. La deshumanización. Genero un clima de violencia en una sociedad que, más allá de la apariencia de igualdad, es opresiva hacia la mujer.*

Tomo clavículas, hombros, cuello y rupturas, y fragmentos que sintetizan a esa mujer destruida, pero que a la vez, permiten percibir en el torso, aquellas partes vivas que le quedan y podrá reconstruirse. Utilizo ahumados, para generar luces y sombras con papeles de diario encendidos.



Yésica Astarloa. Instalación en la FBA. (Foto Florencia Melo).

Caso 30

Estropicio latido

*La vida cotidiana es también una suma de instantes
Algo así como partículas de polvo
Que seguirán cayendo en un abismo
Y sin embargo cada instante
O sea cada partícula de polvo
Es también un copioso universo.*

*Con crepúsculos y catedrales y campos de cultivo
Y multitudes y cúpulas y desembarcos
Y borrachos y mártires y colinas
Y vale la pena cualquier sacrificio
Para que ese abrir y cerrar de ojos
Abarque por fin el instante universo
Con una mirada que no se avergüence
De su reveladora
Efímera
Insustituible
Luz*

MARIO BENEDETTI

Ideación y fundamentación

La alumna Victoria Lupidi dice: *El tiempo que no se soporta en el presente, nuestro ser histórico y nunca en ahoras, mi yo que no sabe escuchar este instante.*

Hiere, temo inconciencia, temo no ser. El agua hirviendo llenando la taza, el grano se hace café, la brisa en la frenada de la esquina. ¿Qué tiene para enseñarme esta inmediatez, esta porción que simula silencio?

Masticar homogéneo, nada es insípido. Esta insignificancia temporal es latido: módulo de una eternidad entramada, pequeñez crucial del universo.

Construyo, se rompe, reconstruyo y el calor destruye de nuevo. Así, la construcción sólida sólo será resultado de la fragilidad, la fractura, el estropicio, el desgarró, la ruptura, lo efímero, la separación de las partes, la separación de los presentes y una lupa sobre cada uno de ellos. El absoluto en la nada, igual que en el tiempo, la Historia, el relato vivencial.

Fragmentar esta cotidianeidad, digerir cada ración, cada roce entre herramienta y material. Un registro constante de esta nimiedad, una vehemencia necesaria, un estar presente, una mano en el pecho.



Trabajos y fotos realizadas con la misma temática en **Grabado y Arte Impreso**. Victoria Lupidi.



Trabajos y fotos realizados con la misma temática en **Ilustración**. Victoria Lupidi, 2015.



Foto de Victoria Lupidi previa al montaje



Montaje final. Foto Victoria Lupidi, 2015.

Caso 31

Paisaje

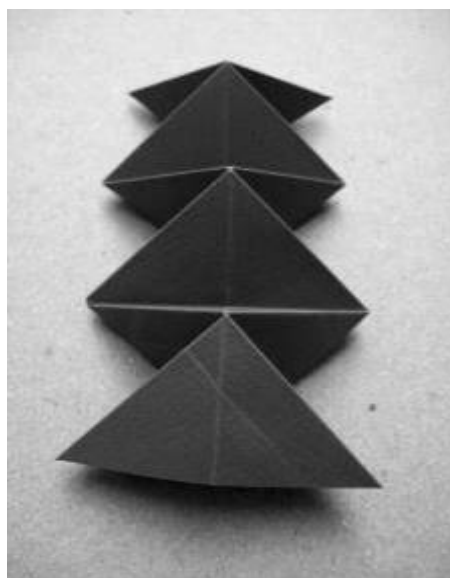
*Déjenlo todo
Dejen Nada.
Dejen su esposa, dejen su amante.
Dejen sus esperanzas y sus temores.
Abandonen a sus hijos en medio del bosque.
Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando.
Dejen si es necesaria una vida cómoda, aquello que se les presenta como una situación con porvenir.
Salgan a los caminos.*
ANDRÉ BRETON

De este modo inicia su proyecto, la alumna Verónica Lucentini. Inscripta en la Carrera de Grabado y Arte Impreso formula su trabajo P A I S A J E y manifiesta que:

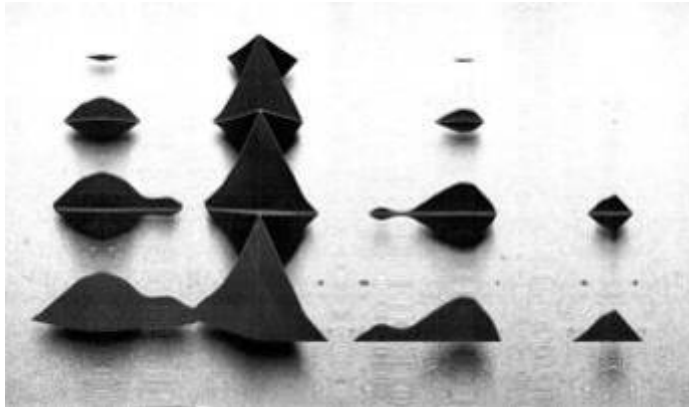
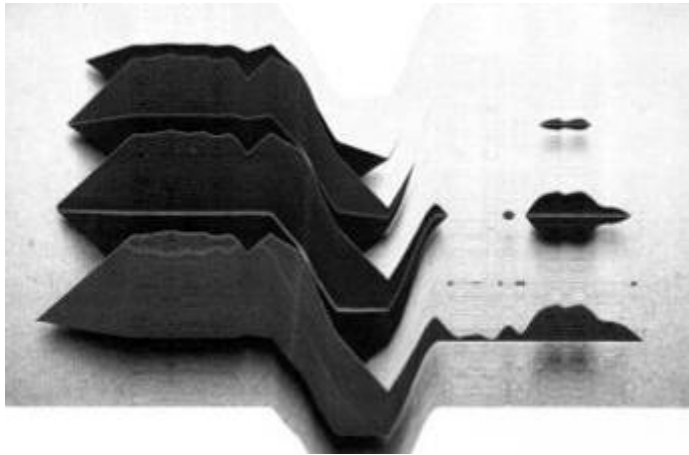
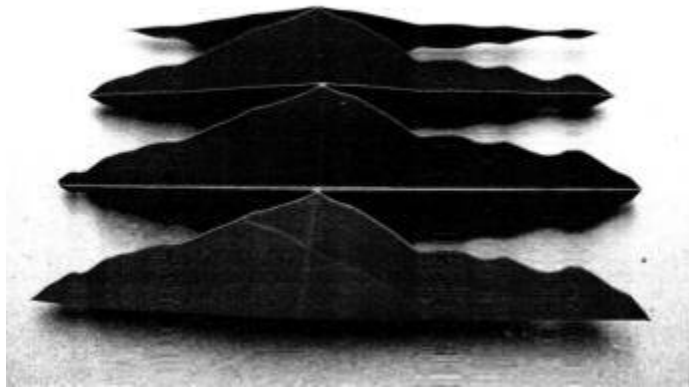
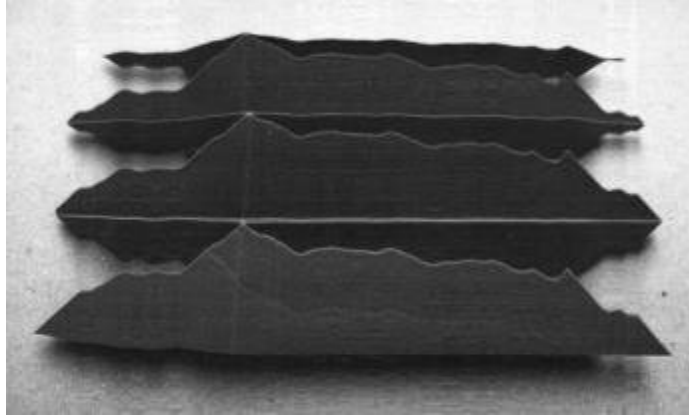
Surge de una serie de imágenes obtenidas a partir de la experimentación con el escáner para la Cátedra de Grabado y Arte Impreso (trabajo sobre electrografía). El movimiento dentro del dispositivo de una fotografía blanco y negro de un plegado de papel sobre simetría de traslación (trabajo para la Cátedra de Lenguaje Visual A), dio lugar a imágenes donde esos triángulos geométricos, medibles, simétricos, rígidos, duros parecen moverse, irse de un lugar a otro, chorrearse, desprenderse, desplazarse, desestructurarse dando lugar a formas más orgánicas similares a una cadena montañosa o marejada.

Así surge P A I S A J E, y mi interés a través de la experimentación de la construcción abstracta de paisajes que recuerdan viajes y recorridos. Lo que llamo paisajes oníricos, confusos, mezcla de tierra y mar, placas tectónicas, orden, secuencia, topografía. Imágenes sureñas. Senderos. Orillas solitarias...

...Lo acompaño junto a un libro plegable reforzando la idea apaisada, al desplegarse se genera una imagen similar a la toma de una fotografía panorámica, hay calados y el uso de transfer sobre de las hojas. El mismo funciona como un diario de viaje, capaz que sostener todas las experiencias vividas durante el camino.



Fotografía plegado de papel, Verónica Lucentini



Fotografía Electografía: Serie paisaje. Verónica Lucentini



Fotografía Puerto Madryn. Año 2010. Verónica Lucentini.

Ella manifiesta que entre sus referentes están la artista italiana Lelia Cardosi, con su instalación *Desierto* (realizada en raku); y la ceramista argentina Cristina Del Castillo, con su serie *Pastos de la tierra* (congelados). Ambas artistas trabajaron la idea de la repetición, desplazamientos, texturas, formas orgánicas, construcción por planchas, juego con la luz, disposición apaisada, geométrica y sombras que proyectaron.



Paisaje. Verónica Lucentini. (Fotos Verónica Dillon). CTCC, 2015.



Paisaje. Verónica Lucentini. (Fotos Verónica Dillon). CTCC, 2015.

Necesitamos especificar que de ninguna manera los trabajos arriba seleccionados son los mejores, o los que cumplen únicamente con los requisitos o expectativas que nos planteamos.

Hay innumerables casos que nos dan la oportunidad de seguir presentándolos en nuestra página de Web: ceramicacomplementaria.fba.blogspot.com.ar; o en el sitio: www.facebook.com/catedraceramicacomplementaria.com; como lo hacemos de manera permanente.

Son propuestas y trayectos formativos, originales e inéditos como lo son quienes los realizaron luego de diferentes rutas de investigación aplicada, mediadas por una metodología constructivista.

Es necesario, por lo tanto, aclarar que no son *ejemplos* de cómo abordar las temáticas elegidas, porque ante ideas similares y recurrentes, casi siempre hubo diferentes respuestas en las investigaciones previas y producciones artísticas posteriores. Caminos y tránsitos, que integraron en mayor o menor medida la apropiación de saberes entre quiénes los trabajaron.

REFLEXIONES

Lic. Verónica Dillon

Todo arte requiere un espacio humano y social, un reconocimiento y un estímulo, pues de lo contrario se frustra la comunicación y se desvanece su sentido.

ADOLFO COLOMBRES

Este libro intenta poner en juego algunas cuestiones que tienen anclaje en conceptos tradicionales del arte cerámico, e interpolar nuevas prácticas artísticas y metodológicas que se diferencian de los aprendizajes académicos convencionales. No intentamos llegar a conclusiones definitivas, al contrario, nos mantenemos en reflexiones constantes que nos permiten avanzar y detenemos, para volver a la práctica con renovadas hipótesis e intercambios.

El ámbito de trabajo e investigación de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata; es una instancia abierta y preparada para el desarrollo del conocimiento, la diversidad y heterogeneidad tal como se necesita en la contemporaneidad. Está en permanente y constante movimiento espiralado, espacio en donde se construyen contenidos a los ya existentes, de manera colectiva.

Pero por ser un ámbito de taller, en donde la teoría y la práctica se entretienen de manera imbricada y constante, a través de los diferentes proyectos de trabajo individuales y grupales, la metodología aplicada es situada, y aborda cada propuesta pensando en su formación y acreditación no sólo como actuales alumnos, sino también como futuros productores en arte, docentes e investigadores.

El seguimiento e intercambio con nuestros estudiantes se funda en la generación de dispositivos de análisis y comprensión de la propia realidad para superar el mero hecho artístico, y transversalmente influir en la construcción de subjetividad, ciudadanía, inclusión y democracia. Entendemos estos aspectos fundamentales para investigar la enseñanza - formación docente -y producción artística, porque es precisamente allí, dónde se pueden generar verdaderos cambios en la educación en arte contemporáneo.

Cuando concursé como Titular para la cátedra en el año 2008, consideré que todos los contenidos de la misma debían estar travesados por una pedagogía que respetara las cuestiones del contexto situado, particularmente atentos a los escenarios del arte y la educación del arte en Argentina y Latinoamérica en la contemporaneidad; y cómo los movimientos o vanguardias en otros continentes nos intervienen.

Con una metodología constructivista mediada por estrategias didácticas que incorporaran la participación guiada, tal como lo considera (Rogoff, B. -1993-); indagando teorías y prácticas de enseñanza dirigidas a la observación y construcción del conocimiento, en tanto procesos educativos de interacción y construcción compartida; como destacar la necesaria asimetría entre docentes y estudiantes para establecer pautas y normativas en los procesos de enseñanza. Esto nos permite evaluar los trayectos formativos realizados en el taller de la cátedra durante todo el transcurso del aprendizaje, antes de llegar a la producción final.

Considero relevante profundizar sobre los resultados directos de la interacción entre los integrantes del equipo docente, los docentes frente los alumnos, y los alumnos entre ellos. Al reflexionar y compartir el trabajo sostenido sobre las prácticas artísticas efectuadas, concientizar las metodologías y estrategias didácticas, repensarlas, reevaluarlas para mantenerlas o modificarlas y re pensar qué tipo de apoyos debemos ofrecer a los estudiantes; planificamos ajustes y modificaciones, si son necesarias, para avanzar o detenernos. En ocasiones se recupera alguna acción desechada en su momento. Este trabajo comprometido requiere honestidad, disciplina, tolerancia, respeto a las diferencias y entusiasmo por lo que uno hace.

Adherir a esta metodología de investigación/acción que evalúa, revisa, replantea, planifica y nuevamente retorna a la actividad, al conflicto inherente en casi toda práctica educativa social e individual situada, ya expresada en los aportes de (Vigotsky1988: 133), - como concepto de zona de desarrollo próximo o potencial-, es un marco de referencia, que considera la relación dialéctica entre el aprendizaje y el desarrollo cognitivo situado-histórico y cultural- de los estudiantes y el cuerpo docente. No es tarea fácil, pero si necesaria.

Trabajamos con los alumnos, no sobre ellos. Validamos en cada desarrollo proyectual, los conocimientos provenientes del campo de la cultura no académica. Éstas conforman el núcleo personal de experiencias y vivencias previas que en primera instancia, muchas veces les resultan indecibles para el desarrollo de su propuesta, y les parecen difíciles de materializar. Con mayor frecuencia si aún no conforman parte de su línea de trabajo en una básica; pero con la apropiación de contenidos en el tránsito de la nuestra, dan origen a la construcción de sentido en su propia obra.

Cuando los alumnos tienen la posibilidad de producir conocimiento, vuelvo a coincidir con Rogoff cuando enunciaba que son sujetos que interactúan en un espacio- *taller*-, realizando actividades con sentido para la cultura y con el fin de construir significados de manera conjunta; la apropiación de conocimiento, es simultáneamente social e individual, y participativa dentro de una comunidad.

Los proyectos formulados por los alumnos funcionan como actividades asociativas, porque no son evaluados por un solo docente. Todos estamos en conocimiento y mantenemos, a modo de usina, intercambio de opiniones, nos consultamos y hacemos sugerencias, orientamos y colaboramos en el desarrollo de cada y con cada uno. Por lo tanto, se genera en la cátedra una dinámica tan indecible como apasionante.

Puedo afirmar que es uno de los motores y uno de los mejores hallazgos metodológicos que hemos desarrollado grupalmente junto a los alumnos. La posibilidad de que ellos sean protagonistas y puedan poner en juego con otras materialidades y recursos poéticos, un proyecto personal *complementario* a sus Básicas, o en otras oportunidades, a las Cátedras de Lenguaje Visual 1 o 2 B; Lenguaje A3, Estética e Historia de las Artes Visuales, por cómo están estructuradas.

Durante las Jornadas de quemas, la organización y participación en las mismas, exige un gran compromiso colectivo y solidario, es un verdadero trabajo en equipo en donde los saberes se multiplican. La persona que observa y sigue activamente las decisiones tomadas por otra, está participando, contribuya o no directamente a las decisiones que se toman. Toda participación guiada se convierte en un proceso interpersonal en el que los alumnos manejan sus propios roles y los de otros. Las acciones que se van a realizar se estructuran para facilitar o limitar las actividades y no superponerse. Por su parte, estos trabajos colectivos, constituyen y transforman las prácticas culturales con cada nuevo cuatrimestre y nuevo ciclo lectivo. Los procesos de comunicación y coordinación de esfuerzos, son centrales para la noción de participación guiada. Las quemas a cielo abierto son actividades dirigidas, que no son aleatorias y que tienen propósitos, como ya lo vieron o lo pueden leer en el Capítulo 3.

La comprensión de los objetivos involucrados en los esfuerzos acompañados, es un aspecto esencial para el análisis de la participación y lo que las experiencias nos enseñan, distintos escenarios de aprendizaje, tan disímiles unos de otros, nos han permitido conocer al alumno y conocernos como profesionales en otro ámbito: Es un taller abierto, con otras pautas y características espaciales.

Tanto proceso como producción inmediata producida por las quemas a cielo abierto, se convierten en prácticas inenarrables. Solo la vivencia de las mismas los hace portadores de una nueva mirada y posterior voz. Hay que transitarlas, son intransferibles, es por eso que hay un antes y un después de las mismas, es la bisagra, el punto de inflexión en la cátedra.

La propuesta académica que, con convicción llevamos adelante, es tan laboriosa como sustentable. Trabajando de esta forma, aplicamos la potencialidad del arte cerámico como movilizador de mecanismos de reflexión y la aplicación del ingenio en la resolución de situaciones tecnológicas complejas, que son las que hacen la diferencia con otras disciplinas.

Asimismo, no perdemos de vista los cambios que atraviesa la cerámica actual en el contexto de las demás artes visuales. Es en este sentido, también la urgencia con la que trabajamos académicamente los cambios que todavía están pendientes.

Transitamos tiempos de límites difusos dentro del arte contemporáneo, con disciplinas que se combinan, se integran y se transforman. La virtualidad avanza arrasadora, y sin embargo cada vez que alguien acaricia con su dedo el gesto de un alfarero desconocido que deja su marca, su huella, y queda registrado por el fuego en la superficie de un objeto, se vuelve a construir el puente que conecta el pasado, con el presente y el futuro de lo que nos hace humanos.

Bibliografía y enlaces

Fundamentos estéticos/ Diseño/ Investigación

- Belinche, Daniel (2011). Arte, poética y educación. La Plata: el autor.
- Berger, John (1998 [1980]). Mirar. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berger, John (2011). Sobre el Dibujo. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colombres, Adolfo (2010). Sobre la cultura y el arte popular. Serie antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Claramonte Arrufat, Jordi (2008). "Del Arte de Concepto al arte de contexto". Blog Estética y teoría del arte. Escritos inéditos [en línea]. España. Disponible en:
<<http://jordiclaramonte.blogspot.com.ar/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>>.
- García Canclini, Néstor (2010). "De la transgresión a la postautonomía", ADN Cultura. Buenos Aires. La Nación. Sábado 7 de agosto.
- Nelson, Goodman (2005). Maneras de hacer mundos. Madrid: Visor.
- Grassi, María Cristina; Del Prete, Norma; Tedeschi, Ángela y Verónica Dillon (2005). Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos. La Plata: Edulp.
- Keneally, Thomas (1998). La lista de Schindler. Santiago de Chile: BSA.
- Krauss, Rosalind (1996). "La escultura en el campo expandido". En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Editorial, Madrid, pp. 289-303.
- Marchán Fiz, Simón (1986). Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Madrid: AKAL.
- Pinto, Carlos; Di Sarli, Natalia; Hualde, Yanina e Ignacio Bignon (s. f.). "Lenguaje Visual III y la Experiencia Solidaria de Aprendizaje Servicio: Proyecto Cuenten con Nosotros". Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Disponible en:
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40484/Documento_completo.pdf?sequence=1>.
- Rogoff, Bárbara (s. f.). "Los tres planos de la actividad sociocultural: 'Apropiación Participativa', 'Participación Guiada' y 'Aprendizaje'" [en línea]. Disponible en:
<<http://pedagogiadialogante.com.co/documentos/articulos/Los%20tres%20planos%20de%20la%20actividad%20sociocultural%20Rogoff.pdf>>.
- Sontag, Susan (2003). La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas. Buenos Aires: Taurus.
- Vigotski, Lev (1998). El desarrollo de los procesos psicológicos superiores. Barcelona: Crítica.

Wong, Wucius (2013). *Fundamentos del diseño bi-tridimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.
Zátonyi, Marta (2007). *Arte y creación: Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Culturas Precolombinas y Arte Americano

Disselhoff, Hans (1971). *Vida en el antiguo Perú*. Lima: ABC.
Fiadone, Alejandro Eduardo (2003). *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires: La Marca.
González Rex, Alberto (1980). *Arte Precolombino en la Argentina*. Buenos Aires: Cardemar.
Larco Hoyle, Rafael (1976 [1966]). *CHECAN. Ensayo sobre las representaciones eróticas del Perú precolombino*. Ginebra: Nagel.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima [en línea]. Disponible en:
<<http://museolarco.org/>>.
Museo Chileno de Arte Precolombino [en línea]. Disponible en: <<http://www.precolombino.cl/>>.
Schindler, Helmut (2000). *La Colección Norbert Mayrock del Perú Antiguo*. Munich: Staatliches Museum für Völkerkunde.
Serrano, Antonio (1976 [1958]). *Manual de la Cerámica Indígena*. Córdoba: Assandri.
Sondereguer, César (1997 [1980]). *Estética Amerindia*. Buenos Aires: EME.
Sondereguer, César y Mirta Marziali (2006). *Cerámica precolombina: Catálogo de Morfología*. Buenos Aires: Corregidor.
Wilson, Eva (1984). *North American Indian Designs*. New York: Dover INC.
Serra, María Florencia; Acebedo, María Florencia y Nicolás Rendtorff (s. f.). "Materialidad y Procesos cerámicos en la cerámica de ruptura, en las décadas del 50-70" [en línea]. Disponible en:
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40565/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

Artistas contemporáneos

Fisch, Airline M. (1996). *Textile techniques in ceramic and metal*. For Jewelers, Textile artists and Sculptors. Hong Kong: Robert Hale.
Gradowczyk, Mario H. (2007). *Torres García: Utopía y transgresión*. Montevideo: Museo Fundación Torres García.
Gurvich, José (2003). *Murales, esculturas y objetos*. Montevideo: Fundación José Gurvich.
Páez Vilaró, Carlos (2005 [1999]). *Arte y parte* (s. l.): Visor Easa.
Rand, Harry (1998). *Hundertwasser*. Colonia: Taschen.
Villaverde, Vilma (2012). *Leo Tavella, laborador del arte: escultor ceramista argentino*. Ituzaingó: Maipue.

Villaverde, Vilma (2014). *Arte cerámico en la Argentina. Un panorama del siglo XX*. Ituzain-
gó: Maipue.

Zerbst, Rainer (2005). *Gaudí. Obra arquitectónica completa*. Colonia: Taschen.

Revistas especializadas

Revista Cerámica. Argentina [en línea]. Disponible en: <<http://www.revistaceramica.com.ar/>>.

Revista Cerámica. España [en línea]. Disponible en: <<http://www.revistaceramica.com/>>.

Revista Quincenal de Cerámica. España [en línea]. Disponible en:
<<http://www.infoceramica.com/>>.

Publicación sobre cerámica contemporánea. Gran Bretaña [en línea]. Disponible en:
<<http://www.onlineceramics.com/>>.

Manuales y libros sobre técnicas cerámicas

Birks, Tony (1998 [1995]). *Guía completa del ceramista*. Barcelona: Blume.

Caruso, Nino (1986). *Cerámica Viva*. Barcelona: Omega.

Caruso, Nino (1984). *Decoración Cerámica*. Milán: Hoepli.

Chavarria, Joaquim (1998). *Aula de Cerámica* (Varios Títulos). Barcelona: La Isla.

Chavarria, Joaquim (1996). *La Cerámica*. Barcelona: Parramón.

Clark, Kenneth (1984). *Manual del alfarero: Referencia completa y práctica para todos los ce-
ramistas*. Madrid: Hermann Blume.

Constant, Christine y Odgen Steve (2007 [1997]). *La paleta del ceramista*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cooper, Emmanuel (1992). *Manual de barnices cerámicos*. Barcelona: Omega.

Cooper, Emmanuel (1999). *Historia de la Cerámica*. Barcelona: CEAC.

Cosentino, Peter (1991). *Enciclopedia de Técnicas de Cerámica*. Barcelona: Acanto.

Fernández Chiti, Jorge (1992 [1989]). *Hornos cerámicos*. Buenos Aires: Condorhuasi.

Fernández Chiti, Jorge (1998 [1980]) *Curso práctico de cerámica*. Tomo III. Buenos Aires:
Condorhuasi.

Hamilton, David (1992). *Gres y porcelana*. Barcelona: CEAC.

Leach, Bernard (1981 [1940]). *Manual del ceramista*. Barcelona: Blume.

Llorens Artigas, José (1992 [1957]). *Formulario y práctica de la cerámica*. Barcelona: Omega.

Matthes, Wolf (1990). *Vidriados Cerámicos*. Barcelona: Omega.

Morley-Fletcher, Hugo (coord.) (1985). *Técnicas de los grandes maestros de la Alfarería y Ce-
rámica*. Madrid: Hermann Blume.

- Norton, F. H. (1960). *Cerámica para el artista alfarero*. México: Compañía Editorial Continental, 1969.
- Peterson, Susan (1997). *Artesanía y arte del barro*. Buenos Aires: La Isla.
- Rada, Pravoslav (1990). *Técnicas de la cerámica*. Madrid: LIBSA.
- Rhodes, Daniel (2004 [1987]). *Hornos para ceramistas*. Barcelona: CEAC.
- Scott, Paul (1994). *Cerámica y Técnicas de impresión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vittel, Claude (1986). *Cerámica (pastas y vidriados)*. Madrid: Paraninfo.

Quemas a cielo abierto

- Caruso, Nino (1982). *Cerámica raku*. Milán: Hoepli.
- Jones, Alejandra y Ana María Divito (2005). *Raku: una técnica una pasión*. Buenos Aires: Lumiere.
- Leach, Bernard (1975). *Hamada Potter*. Tokio: Kodansha International.
- Piepenburg, Robert (1972). *RakuPottery*. New York: Macmillan.

Blog y facebook

<http://ceramicacomplementariafba.blogspot.com.ar/>

<https://www.facebook.com/catedraceramicacomplementariaunlp>

Las autoras



Florencia Melo, Mariel Tarela y Verónica Dillon durante una *Jornada de quemas a cielo abierto* realizada en el Ecuñhi. Horno de papel. (Foto Mariela Alonso)

Verónica Dillon

Docente, evaluadora e investigadora de la UNLP y otros ámbitos académicos. Subdirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano IPEAL de la facultad de Bellas Artes de la UNLP. Titular de la Cátedra Taller Cerámica Complementaria. En la actualidad dirige el proyecto de investigación acreditado en el Programa Incentivos: *Educación y prácticas artísticas en ámbitos de la UNLP, y otros contextos de educación pública popular argentina y latinoamericana*. Trabaja interdisciplinaria e interinstitucionalmente junto a Geólogos, Químicos, Ingenieros y Arquitectos con residuos inertes en la búsqueda de nuevas poéticas con arcillas residuales. Su trabajo de producción artística se exhibe desde 1971 en muestras individuales y colectivas, nacionales e internacionales. Obtuvo premios y distinciones. Obras suyas son patrimonio de Museos, Consulados, Embajadas, colecciones privadas del país y exterior.

Mariel Andrea Tarela

1991 Profesora Superior y 1992 Licenciada en Artes Plásticas orientación cerámica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. 2001 Diploma de Licenciada en Artes Plásticas de la Facultad de Artes y Diseño (HfK), 2002 Maestría *Meisterschülerin* Universidad de Bremen, Alemania.

Desde 2007 Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Cerámica de la FBA.

2009 Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano. FBA, UNLP. Desde 2010 titular de las materias Modelado II, Arte y Cerámica Contemporánea e Historia del Arte Cerámico I, II y III del Instituto Superior de Formación Artística Fernando Arranz, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Desde 1983*, Exposiciones individuales y colectivas en Argentina y el exterior.

Florencia Melo

Maestra especial en Dibujo, Bachillerato de Bellas Artes UNLP, 1986. Licenciada en Artes Plásticas, orientación Cerámica, Facultad de Bellas Artes UNLP, 1992. Allí se desempeña como docente desde el año 1989, y desde el año 2008 como Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Taller Cerámica Complementaria. También dicta el Taller de Cerámica dependiente de la Secretaría de Extensión.

Cursando el Doctorado Arte Contemporáneo Latinoamericano. FBA, UNLP. Productora de arte, ha realizado numerosas exposiciones individuales, y participado en infinidad de muestras colectivas.

Sus obras se encuentran en colecciones privadas dentro y fuera del país.

Dillon, Verónica

Puertas de barro y fuego : caminos formativos en la Cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP / Verónica Dillon ; Mariel Tarela ; Florencia Melo. - 1a ed adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1323-4

1. Arte. I. Tarela, Mariel II. Melo, Florencia III. Título
CDD 708

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

ISBN 978-950-34-1323-4

© 2016 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA