

Libros de **Cátedra**

De lo visible a lo invisible

Saberes que conviven en la cerámica contemporánea

Mariel Andrea Tarela - María Florencia Melo
(coordinadoras)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DE LO VISIBLE A LO INVISIBLE

SABERES QUE CONVIVEN EN LA CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

Mariel Andrea Tarela
María Florencia Melo
(Coordinadoras)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



A quienes trabajan y luchan cada día para defender la universidad pública, gratuita y de calidad.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
<i>Mariel Tarela</i>	
CAPÍTULO 1	
Tierra en resonancia	10
<i>Aluminé Fernandez Rodriguez</i>	
CAPÍTULO 2	
Murales cerámicos. Creación y aprendizaje colectivo	30
<i>Florencia Melo</i>	
CAPÍTULO 3	
Impresiones por transferencias de imágenes en la cerámica	60
<i>María Mac Dougall</i>	
CAPÍTULO 4	
Montando el espacio	71
<i>Florencia Serra</i>	
CAPÍTULO 5	
Modelando experiencias en saberes	79
<i>Catalina Hansen Garita</i>	
CAPÍTULO 6	
Saber trabajar con otros	92
<i>Mariel Tarela</i>	
CAPÍTULO 7	
Cerámica, memoria y gestión	118
<i>Celina Torres Molina</i>	
CAPÍTULO 8	
Reflexión, movimiento y transformaciones	135
<i>Mariel Tarela</i>	
BIBLIOGRAFÍA	139
LAS AUTORAS	141

Advertencias

Todas las autoras de este libro compartimos los fundamentos del uso del lenguaje inclusivo y lo hemos implementado de la manera que mejor nos representa. En algunos casos, para facilitar la lectura y la accesibilidad de lectores automáticos, se ha optado por no emplearlo.

Introducción

¿Qué es lo que vemos cuando observamos cualquier objeto?

En primer lugar, su apariencia física, su materialidad y su volumen en el espacio.

Al mismo tiempo que con los sentidos captamos esta presencia, nuestro intelecto empieza a realizar todo tipo de conexiones con los conocimientos previos que tenemos sobre el mismo.

El relevamiento visual será más preciso, cuanto más sepamos acerca de su origen, su historia, su campo de aplicación y sus particularidades.

¿Y si dicho artefacto perteneciera a un entorno que desconocemos por completo?

En el presente saturado de información, resultaría, al menos, inusual.

Cada cuatrimestre cuando comenzamos con la cursada en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica nos hacemos preguntas sobre qué es lo que saben nuestros estudiantes acerca de la cerámica. De sus producciones y de su historia. ¿Cuáles son las asociaciones que les despiertan ingresar a nuestro taller?

Nunca tenemos la misma respuesta. Pero siempre nos lleva a reflexionar el alto grado de desconocimiento de nuestra disciplina.

¿Verdaderamente podríamos pensar que se trata de una casualidad, o de una marcada falta de interés general?

Lo que sabemos y lo que desconocemos, además de relacionarse con nuestros recorridos formativos y de vida, está siempre signado por condicionamientos culturales. Lo que nos resulta valioso, lo que aprendimos y cómo lo aprendimos no es neutro y mirar tampoco lo es.

Y entonces: ¿eso que acontece sería comprensible si solo contamos con lo visible?

En coincidencia con Jacques Rancière, pensamos que una de las principales funciones del arte es incomodar para sensibilizar respecto a las fallas del orden existente en lo que atañe a sus jerarquizaciones y distribuciones (Rancière 2000 [2014:19-20]). Así es como en distintos contextos circulan percepciones, gestos, pensamientos y enunciados acerca de la cerámica que es necesario conocer para su correcta descripción, análisis y valoración.

La modernidad cultural se caracterizó por la instauración de la ciencia, la moral y el arte como ámbitos autónomos de la religión y la metafísica. Las problemáticas que se desprendían de estas visiones se organizaban bajo aspectos específicos de validez: verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza, lo que generaba que pudieran ser tratadas como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad, o de gusto. Los discursos culturales fueron institucionalizados, sean estos científicos, de teorías del arte, de jurisprudencia o de normativas morales. Los dominios de la cultura se hicieron corresponder con profesionales específicos. La consecuencia directa de este proceso fue el aumento de la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general, y se alejó por tanto a la reflexión de la praxis cotidiana.

La emergencia, con el pensamiento ilustrado, de una nueva noción de arte provocó su reparto desigual a partir de fundamentos de ciudadanía, propiedad y acceso a la cosa pública (Rancière 2009), determinando así ciertas distinciones sociales para aquellos artistas educados en la idea

del privilegio que supone poseer la facultad sensible de apreciar la belleza en aquellas imágenes dadas a la contemplación, experiencia sólo compartida con un selecto número de otras *almas bellas* (Romero 2015: 4). En ese nuevo escenario, las utilidades que ofrecía la cerámica la pusieron *fuera de campo* y establecieron la demora de su retorno.

En los últimos cincuenta años una expansión exponencial del uso de cerámica en obras contemporáneas —tanto a nivel global como a nivel regional y local— ha contribuido, en parte, a modificar las consideraciones existentes desde la percepción y el pensamiento de las otras artes, de la crítica y de la investigación acerca de su familia de pertenencia —la de las artes del fuego, donde también anidan otros haceres como el del vidrio, la metalistería, la pirotecnia o la cocina (Giménez 2017)—, y entonces acerca de su estética y su ética. Sus prácticas ocupan hoy ámbitos que al menos hasta la segunda mitad del siglo XX resultaban altamente insospechados.

Es por eso, que a través del relato de los modos de desarrollar nuestras prácticas artísticas —escrito en primera persona en cada uno de los capítulos— *De lo visible a lo invisible* se aboca a la deconstrucción del lugar y el valor que le fue asignado a la cerámica a partir de la modernidad,

Y busca aportar al acercamiento a haceres fundantes como el arte cerámico para comprender su singularidad y la concepción ético-estética como puesta en acto del reconocimiento y respeto por el derecho a la diversidad sensible.

Saberes que conviven en la cerámica contemporánea, nuestro subtítulo, busca poner de manifiesto una diversidad de saberes presentes en las prácticas artísticas en cerámica en la contemporaneidad y cuestionar los privilegios que ha tenido el sentido de la vista sobre los otros sentidos. El arte cerámico en general y sus producciones contemporáneas en particular activan formas de percepción diversas a las de otras artes.

Aluminé Fernandez Rodriguez presenta en el capítulo 1, *Tierra en resonancia*, una revisión de los sistemas sonoros (aerófonos e idiófonos) desarrollados en las culturas antiguas del territorio Latinoamericano. Reflexiona acerca del tiempo histórico al que se remontan estas piezas sonoras. Describe sus morfologías y su importancia dentro de la vida comunitaria y el ámbito ritual. Indaga acerca de las maneras posibles de retomar este conocimiento antiguo, para introducirlo en las prácticas artísticas contemporáneas.

Florencia Melo en el capítulo 2, *Murales cerámicos. Creación y Aprendizaje colectivo*, despliega un breve recorrido por la historia de los murales cerámicos, menciona sus características técnicas más relevantes y destaca la potencialidad de este campo específico. ¿Cómo definir un mural cerámico? ¿Qué particularidades conlleva? ¿Qué tiene la disciplina cerámica para aportar?

Describe su experiencia como profesora de un Taller de Mural Cerámica cuando llegó la Pandemia del SARS-CoV-2 y hubo que comenzar a poner en palabras lo que hasta entonces había sido (casi) sólo un quehacer grupal de los sábados a la mañana.

María Mac Dougall, en el capítulo 3, *Operatorias artísticas contemporáneas en la cerámica a partir de la transferencia de imágenes*, expone diferentes posibilidades y técnicas, tanto

tradicionales como experimentales, de transferencias de imágenes en piezas cerámicas. Aborda la transdisciplinareidad y explora las resonancias poéticas de estos cruces en la producción de arte cerámico en la contemporaneidad.

Florencia Serra, se ocupa de los *Montajes* en el capítulo 4. Parte de la premisa de que la producción artística comienza con una idea y termina en un montaje. Reflexiona acerca de la importancia de diagramar el montaje, ya que es en esta instancia donde la obra se pone en diálogo con el espacio y el espectador. Recopila ejemplos que sirven para el análisis del montaje en un recorrido que contempla desde las puestas más tradicionales hasta las propias de la contemporaneidad.

Catalina Hansen en el capítulo 5, *Modelando experiencias en saberes*, comparte su experiencia como adscripta en la *Cátedra Taller Complementario de Cerámica*, donde pone en relación su rol activo como estudiante en la Facultad de Artes, con la experiencia formativa dentro de esta cátedra como pilares en la construcción de su enfoque pedagógico. Desde la perspectiva de alguien que, aún en proceso de formación, tiene que dialogar con alumnos/compañeros y compartir sus conocimientos. Y al mismo tiempo, aportar sus experiencias como estudiante y ex estudiante de la cátedra para seguir enriqueciendo el proceso de aprendizaje-enseñanza.

En el capítulo 6, *Saber trabajar con otros*, soy yo misma, Mariel Tarela, que acerco dos experiencias muy trascendentes en mi desarrollo profesional. En un relato pensado desde el eje del trabajo con otros, presento dos proyectos artísticos llevados adelante en trabajo conjunto con la industria. En primer lugar, un jardín de esculturas para la empresa ladrillera Wehrmann, en Sud Weyhe, Alemania. Y en segundo lugar, la realización de la instalación Construcciones en el Museo del Ladrillo de la Fundación Ctibor, en Gonnet, Argentina. Recorro en este capítulo múltiples cuestiones de la problemática contemporánea del trabajo en proyectos. Enumero, en función de las dimensiones de los proyectos, aprendizajes, desarrollos de habilidades de diversas índoles y estrategias de conformación de equipos interdisciplinarios.

Celina Torres Molina aborda la problemática de los archivos sensibles y la gestión de la propia obra en el capítulo 7 *Cerámica, Memoria y Gestión*. Su análisis parte de la pregunta: ¿Puede el arte recuperar una pérdida? Y despliega el desarrollo de su muestra itinerante *ellas saben* presentada por primera vez en 2011, como Tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Cerámica FDA, UNLP. Dicha muestra fue concebida con el propósito de aportar a través de la disciplina cerámica y el archivo familiar de la artista, a las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, que se estaban llevando a cabo en el país. Catorce años después, la muestra sigue itinerando y se mantiene en plena vigencia. La autora relata los pormenores de este trabajo desde la perspectiva de la gestión.

En el capítulo 8 *Reflexión, movimiento y transformaciones*, como cierre, retomo el concepto de transformación inherente a nuestra disciplina. Abordo los corrimientos de paradigmas en las prácticas artísticas de la cerámica de la actualidad, los interrogantes que se abren a partir de

estos desplazamientos. Y finalmente reflexiono acerca de nuestros modos de trabajo como artistas, en pos de una valoración paritaria de todos los saberes humanos.

El arte cerámico es plural y complejo. Este libro busca acompañar a lectoras y lectores —como los servicios de mediaciones culturales de la mayoría de los museos— por distintos saberes, no siempre visibles, que conforman las prácticas artísticas de la cerámica en la actualidad.

Referencias

- Giménez, Marcelo (2017) *Entre secretos elementales y celos ineluctables*. Buenos Aires. Pasaje 17.
- Rancière, Jacques. (2000) [2014] *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Romero, Alicia; Senar, Pedro; Giménez, Marcelo (2015) "*Investigación artística: una práctica de lo sensible en la dimensión regional-local*", en: Sel, Susana (ed.) *Lo fundacional en la investigación de la última década*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", Dirección de Investigación. 2015.
- Versión electrónica: <http://Uvisuales.una.edu.ar/contenidos/1828-cuadernosde-investigacion>

CAPÍTULO 1

Tierra en resonancia

Aluminé Fernandez Rodriguez

Tesoro milenario

En el presente capítulo propongo hacer un reconocimiento de los sistemas acústicos de aerófonos desarrollados en las culturas antiguas del territorio latinoamericano. Repasando a qué tiempo histórico se remontan estas maravillosas piezas sonoras y analizando de qué manera es posible retomar este conocimiento que nos es propio, y por qué es importante introducirlo en la enseñanza y en las prácticas cerámicas y artísticas contemporáneas. Por último, presentaré paso a paso una forma posible de construir un silbato globular con bisel.

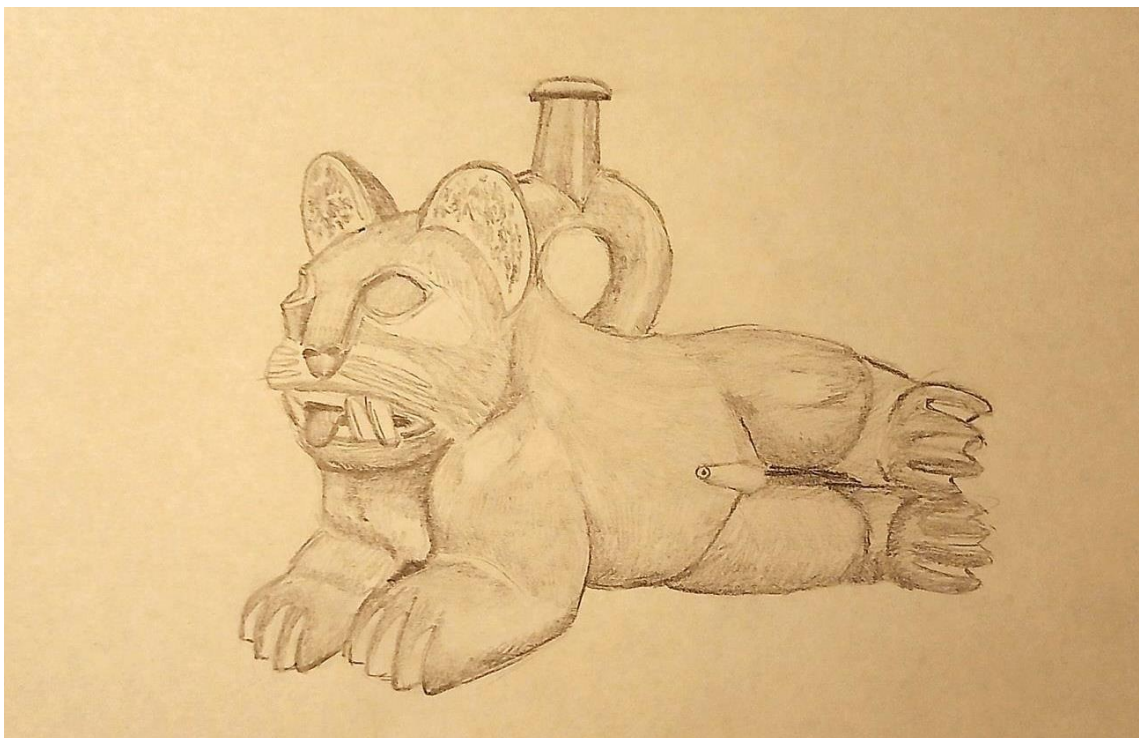
Las culturas antiguas de América han desarrollado variedad de instrumentos, tanto ideófonos (sonido por la vibración del propio cuerpo, ejecutándose de manera percutiva) como aerófonos (sonido producido por el movimiento del aire); sin embargo, fueron estos últimos los más desarrollados, los sistemas sonoros son diversos y la morfología de las piezas que contienen estos silbatos son más vastos aún. A través de estudios arqueológicos y antropológicos, sumado a relatos orales de comunidades aún existentes, podemos saber que la música, o el sonido, era un elemento muy importante para la vida comunitaria de estos pueblos. Conocemos en parte la cosmovisión indígena, su complejidad y la importancia del carácter ritual de ciertos eventos de la vida humana en relación con el entorno natural y con el plano sobrenatural. Nacimientos, ceremonias de nuevos gobernantes, casamientos, fiestas agrícolas, muertes, todos estos acontecimientos estaban atravesados por la presencia de sonidos tanto de instrumentos como de cantos. El Museo Chileno de Arte precolombino realiza un gran trabajo de divulgación y en su página web nos cuentan como cada ocasión de la vida indígena tenía una música determinada, la resonancia permitía la comunicación con el mundo de los dioses y tenía efecto en el clima, la fertilidad y la muerte. Por lo que se cree que la música era una herramienta para definir el futuro.

El sonido está presente en la estructuración del mundo y es protagonista fundamental en los mitos de creación de la mayoría de los pueblos. Los mitos revelan bases de la realidad, sustentando el esquema del universo que hace todo grupo humano para poder vivir en él y para poder explicarse, de manera

colectiva, su paso por el mundo. ...El sonido tiene el poder de crear, de engendrar vida, de posibilitar la comunicación entre el mundo de los humanos y el mundo sobrenatural. (José Pérez Arce y Claudio Mercado, 1995, p. 11)

Las piezas sonoras más antiguas que se han encontrado se remontan más allá del 1000 a.C. y pertenecen a la cultura chorrera ubicada al sur del actual Ecuador. En los distintos sitios arqueológicos de las culturas chavin, jama-coaque, vicus, nazca, moche, maya, tairona, chimú, chancay, mapuche, por nombrar algunas, los hallazgos fueron de sonajas, flautas, tambores, quenás, trompetas y vasijas silbadoras. Existe una gran variedad de tamaños y formas. Hay piezas que están construidas de manera muy simple, pero la gran mayoría evidencian un significativo desarrollo técnico en su construcción, con detenimiento en la forma y la representación adecuada. Están muy presentes las representaciones características antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, algunas con espectaculares síntesis y otras con detalles de gran complejidad. Sus terminaciones son con engobes (arcillas coloreadas), bruñidos, esgrafiados y/o reducciones (técnica de reducción de oxígeno y ahumado que genera un acabado de color negro en la superficie de la cerámica).

Dentro de la gran cantidad de aerófonos, quizá las que más deslumbran son las vasijas silbadoras o botellas silbato que suenan sin necesidad de soplarlas, sino por el movimiento del agua en su interior que empuja el aire hacia afuera. Estas pueden presentar una sola cavidad o bien pueden encontrarse de dos, tres y hasta cuatro cámaras contenedoras de aire y agua. El sonido de estas piezas se produce cuando el agua empuja el aire en su interior y este puede salir únicamente por el orificio que ejecuta el silbido. Los silbatos más antiguos están contruidos a partir de una esfera hueca con un pequeño agujero y un canal de insuflación (conducto por donde pasa el aire) que tiene su salida casi enfrentada al agujero de la esfera. Posteriormente, en las culturas maya y azteca se desarrolló el sistema de silbato con bisel, un borde con filo que queda enfrentado al canal de insuflación.

Figura 1.1

Nota. Ilustración de botella con asa estribo perteneciente a la cultura moche, Área Andina, 100-800 d.C.

Sonidos en la actualidad

Hoy en día podemos encontrar pequeños silbatos con formas de animales en ferias de artesanos y hasta piezas que tienen el sistema sonoro de los ekatls (silbato de origen maya con sonido de viento o de jaguar) pintadas con acrílico en el paseo turístico de Tenochtitlán. Es un legado vivo a lo largo de toda Latinoamérica, pareciera como si el traspaso de este conocimiento nunca se hubiera visto interrumpido en el ámbito popular, familiar, no académico, un conocimiento que sobrevive gracias a la herencia del oficio cerámico. De manera más académica y occidental, si se quiere, estas piezas comenzaron a ser difundidas a partir del trabajo de importantes museos arqueológicos como el Museo Chileno de Arte Precolombino, el Museo Pumapungo de Ecuador, el Museo Larco en Perú, Museo Nacional de Antropología en México, entre otros. Lo cierto es que muchas piezas sonoras han pasado décadas guardadas en depósito hasta que por fin hace poco más de treinta años comenzaron a publicarse libros con imágenes e información. Gracias a estas investigaciones más profundas de los sistemas acústicos complejos fue que en los últimos años gran cantidad de ceramistas han dedicado su tiempo a construir reproducciones, lo que contribuye a la popularización de estos sonidos.

Tenemos en nuestra ciudad de La Plata el agrado de contar con la colección de piezas arqueológicas Benjamín Muniz Barreto que se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales. Es una de las colecciones más numerosas del museo, que cuenta con alrededor de 12.000 piezas arqueológicas, entre ellas muchas son de cerámica y algunas son aerófonos, mayormente del territorio del actual Perú. La importancia de esta colección reside en el hecho de que sus piezas están acompañadas por documentación original que incluye diarios de viaje, libretas de campo, cuadernos, cartas, mapas, fotografías y planos de sitios donde se realizaron las excavaciones arqueológicas. Dentro de la propuesta que ofrecemos como Cátedra Taller de Cerámica Complementaria se encuentra la visita al museo para presenciar estas piezas y derribar el mito, que muchas veces se aloja en el pensamiento del común de la gente, de que las piezas indígenas son “rústicas”, sin mucha elaboración ni tecnología. En la clase in situ en el museo podemos observar la minuciosa atención puesta en las representaciones, el fino espesor de las paredes de las piezas, la aplicación de engobes y bruñidos que se conservan hasta el día de hoy, la diferencia entre la atmósfera reductora y la atmósfera oxidante que modifican los colores de la superficie de las piezas. Todos estos conocimientos se adquieren de manera más contundente observando estas piezas que nos interpelan al saber que fueron realizadas hace tantos años en territorio americano.

En septiembre de 2022 se realizó una exposición acompañada de charlas en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata llamada “Deseo tu deseo” con la curaduría de Natalia Giglietti y Elena Sedán. Fueron exhibidas siete vasijas de las culturas moche, chimú y lambayeque, que presentan escenas eróticas. La muestra fue acompañada por charlas debate que habilitaron el repensar la complejidad estética de las culturas antiguas, la relación entre arte, sonido y forma de vida, y la posibilidad de analizar las piezas echando un poco de luz a problemáticas actuales. Las charlas en torno al evento fueron: “Fascinación y escándalo”, “La cerámica erótica, entre mito, rito y culto”, “Voces del goce”, “¿Qué “peros” tiene el eros? Historias del arte y ESI para des/re/habituarse el deseo”. Estas son piezas que no tienen permitida la exhibición en el museo, por lo tanto, la muestra adquirió gran importancia, siendo una posibilidad casi única de acceder a ellas, poder verlas, deslumbrarnos con su nivel de detalle y propiciar el análisis. En ellas se ven representadas escenas sexuales que rompen con el binarismo y la heterosexualidad, lo cual es interesante de analizar en estos tiempos en los que parece que los pensamientos retrógrados y conservadores avanzan sobre las elecciones, el deseo y el goce de las personas.

Con extrema delicadeza y experticia, los artistas de las culturas moche (200- 700 d.C.), lambayeque (700-1300 d.C.) y chimú (1000-1400 d.C.) que habitaron la costa norte del actual Perú, imprimieron en la arcilla modos concretos de existencia, entramados técnicos, materiales y símbolos que aún hoy nos siguen interpelando. En estos huacos eróticos, como en el vasto repertorio de sus

producciones, se concentra el arte y la complejidad de estas culturas y esa experiencia artístico-ritual todavía nos atrapa y nos conmueve.

¿Podemos entonces continuar afirmando que el arte latinoamericano remite a la inmediatez y a la primariedad como manifestaciones ajenas a su condición estética? ¿Es posible quebrar las jerarquías que les niegan a estas piezas su carácter actual? (Natalia Giglietti y Elena Sedán, 2022, p. 3)

Una de las charlas que ocurrieron durante la exposición, “Las voces del goce” estuvo a cargo de Martín Gastón Merlos y Julieta Bilbao, ambos artistas ceramistas habitantes de la ciudad de La Plata, integrantes del proyecto Nómada Cerámica. Se trata de un proyecto transdisciplinar en donde se aborda la cerámica, la escultura, la música, la antropología y la arqueología. Desde sus comienzos se han dedicado de manera muy responsable y respetuosa a la recreación de los sistemas acústicos americanos, su enseñanza y difusión. Si bien han realizado reproducciones de piezas idénticas a las originales con el objetivo de estudiar y entender el funcionamiento, su trabajo no es de reproducción, sino de creación de piezas artísticas, con un lenguaje propio que retoma los elementos formales y estéticos de las piezas arqueológicas, pero que también cobran sentido en el contexto actual, dando cuenta de cómo hoy en día necesitamos volver a pensar nuestro vínculo con la naturaleza, con el entorno que nos contiene. El nombre del proyecto se debe a que desde un principio su búsqueda fue habitar distintos paisajes de nuestro país y de países vecinos, sumando en cada viaje la carga simbólica que aporta la utilización de arcillas, antiplásticos, leña y otros elementos necesarios para el proceso cerámico obtenidos del entorno. Es muy fuerte el trabajo de enseñanza y difusión que realiza Nómada Cerámica, por lo general sus clases consisten en varios días de convivencia con grupos reducidos en donde se realizan piezas de gran complejidad y se hornean a leña, transformándose el momento de la horneada en verdaderos rituales de comunión de los cuatro elementos.

Figura 1.2



Nota. Reproducido de *Vasija silbato con cámara acústica*, de Nómada Cerámica, 2024.
Instagram: Instrumentos de cerámica, sin copyright indicado.

Figura 1.3



Nota. Reproducido de *Flauta doble de cerámica negra*, de Nómada Cerámica, 2021, Instagram:
Instrumentos de cerámica, sin copyright indicado.

Figura 1.4



Nota. Reproducido de *Vasija silbadora con cámara acústica de cerámica*, de Nómada Cerámica, 2022, Instagram: Instrumentos de cerámica, sin copyright indicado.

Figura 1.5



Nota. Reproducido de *Vasija silbadora triple con cámara acústica de cerámica*, de Nómada Cerámica, 2022, Instagram: Instrumentos de cerámica, sin copyright indicado.

En lo personal habiendo vivido la experiencia de aprendizaje que propone Nómada y en tantos otros encuentros y convivencias con ceramistas que practican tecnologías y metodologías de pueblos antiguos, pienso que la intención no es habitar el pasado o pretender revivirlo, sino trasladar esa vivencia a la actualidad, sentir cómo hoy en día es imperiosamente necesario encontrarnos y romper con el individualismo que el sistema capitalista propone. No vamos a romantizar la vida del indígena ni intentar ser uno de ellos. La idea es rescatar, rever y revalorizar formas de estar sobre el planeta, atentos al sonido, al elemento y al momento que nos circunda, a la persona que está al lado haciendo y siendo con nosotros.

Experimentar la realización de piezas de estas características, poder reproducir su sonido y hacerlo de manera colectiva sin dudas facilita la posibilidad de vivir a otro ritmo. El tiempo que lleva la construcción de la pieza, el nivel de observación que demanda (muchas veces es cuestión de milímetros lo que permite que una pieza suene), el trabajo colectivo de una horneada, nos obliga a agudizar algunos sentidos, a poner freno a la vorágine que nos impone la vida urbana y a disponer el cuerpo de manera activa para la concreción.

La transmisión de este legado en las instituciones educativas

¿Por qué creemos que es importante dar a conocer estos tesoros antiguos en el ámbito educativo? La importancia radica en su capacidad para captar la atención y despertar la curiosidad de los estudiantes. La música y los instrumentos antiguos, como los aerófonos, pueden ser un punto de partida para el debate, el análisis y la exploración de nuevas estrategias pedagógicas. Al enfocarnos en nuestro territorio y en las raíces indígenas, que en mixtura con culturas europeas y africanas nos han formado como sociedad, podemos fortalecer nuestra conciencia y seguir construyendo nuestra identidad artística latinoamericana.

Los elementos de la raíz indígena están presentes en muchas prácticas artísticas actuales y pueden ayudarnos a abordar problemáticas contemporáneas como la crisis ambiental, el respeto a la diversidad de género y el racismo. Como creadores y educadores del arte, tenemos la oportunidad de inventar nuevas formas de estudiar y dar a conocer el arte del pasado, descolonizando la mirada y el entendimiento. Al hacerlo, podemos construir un futuro más inclusivo y respetuoso con nuestras raíces y nuestra diversidad.

En su libro *Instrumentos de Barro, tierra que canta* Julieta Medina y Anahí Rayen Mariluan despliegan algunas preguntas y reflexiones en torno a esto.

¿Cómo podemos entender desde una óptica distinta? ¿Qué le exigimos a la historia? ¿Cuántas naturalezas supone esta representación? ¿Qué mensaje

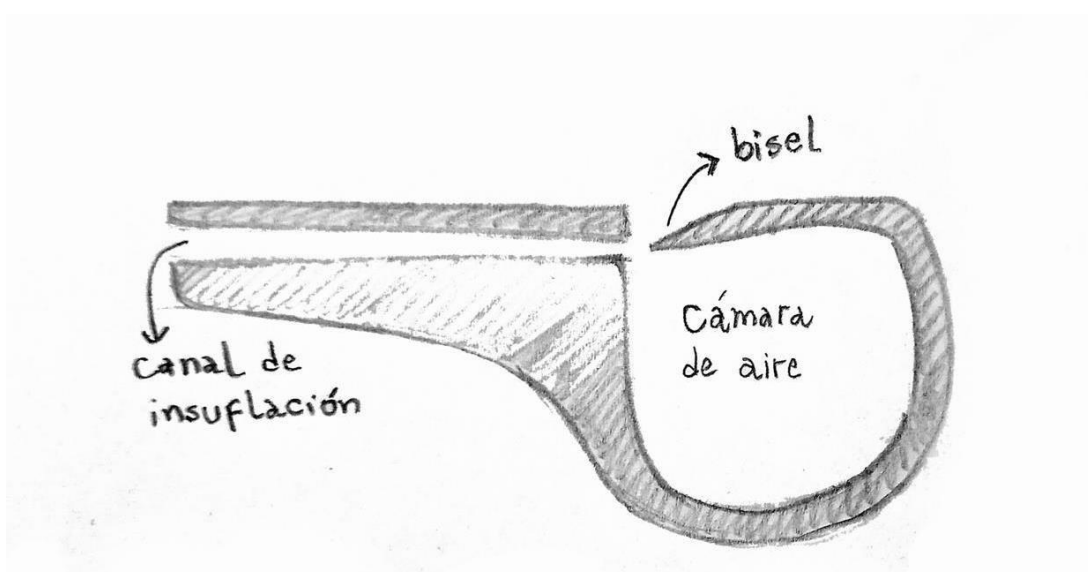
queda en el barro, cuáles son los sonidos? La lógica de ciertas conquistas nos impregna. Por eso elegimos la representación gráfica que nos permita una visualización rellena de preguntas sin respuestas lógicas y con respuestas relacionadas al ámbito de la “sensación”, alejada de toda comprensión primaria que nos sumerja en algo más sensitivo tratándose no sólo de imágenes y piezas, sino de sonido. Sensaciones alejadas de las urgentes conclusiones inmersas en este modo de vivir al que estamos acostumbrados. (Julieta Medina y Anahí Rayen Meriluan, 2012, p. 46)

Dentro del programa de nuestra cátedra taller, además de la visita al museo también ofrecemos una clase en donde todos pueden construir un silbato pequeño, no proponemos realizar una pieza tan compleja como una vasija silbadora porque demandaría mucho tiempo y la propuesta de la cátedra radica en la elaboración de un proyecto de obra personal. Aun así, tuvimos, en varias ocasiones, estudiantes que eligieron trabajar con esta temática, pudiendo profundizar en el conocimiento de estos sistemas acústicos latinoamericanos.

Cómo construir un aerófono

A continuación, recorreremos paso a paso la construcción de un silbato globular pequeño con bisel. Aprender a construir este silbato abre las puertas para realizar otros aerófonos que contienen este mismo sistema como pueden ser silbatos globulares de mayor tamaño, flautas simples o dobles o vasijas y botellas silbato.

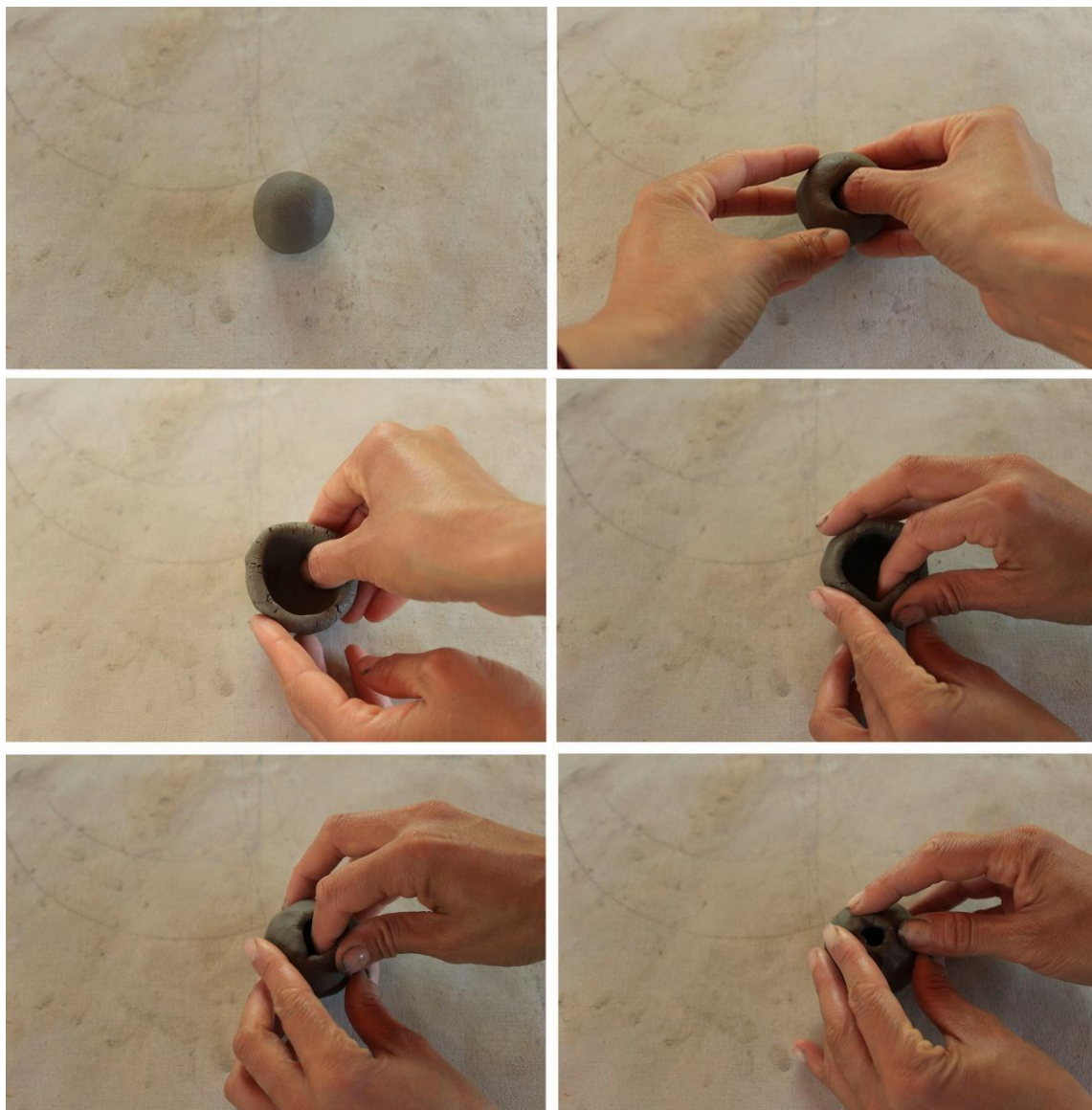
Figura 1.6 Ilustración de corte transversal de silbato globular



Nociones a tener en cuenta antes de empezar:

- Cuanto más grande la cámara de aire más grave será el sonido
- Cuanto más fina la pared de la pieza mejor, esto produce una mayor vibración del sonido
- El canal de insuflación presenta más amplitud a la entrada que a la salida, de esta forma el aire se comprime y sale con más presión y precisión, para ello usamos una esteca especial que se afina hacia su extremo.
- El silbato va a sonar estando crudo, a medida que la pieza se va secando el sonido se puede oír más limpio o nítido. La nota que escuchamos en crudo no es la misma que la que vamos a escuchar una vez horneada la pieza, ya que ésta sufre una reducción de tamaño lo cual modifica el sonido.

Para comenzar tomamos una pequeña porción de arcilla para construir la cámara de aire a partir de una esfera hueca. En las imágenes podemos ver la técnica de pellizco. Hundiendo el pulgar en el centro de la esfera comenzamos a pellizcar el material para abrir la forma y lograr una cavidad. Luego, el pellizco comienza a ser con intención de cierre, hacia adentro y comprimiendo la arcilla para lograr que el borde se cierre. Esta es una forma de hacer una esfera hueca, también puede realizarse a partir de una esfera maciza que cortamos al medio, ahuecamos ambas mitades y luego volvemos a unir cosiendo.

Figura 1.7 *Construcción de cámara de aire*

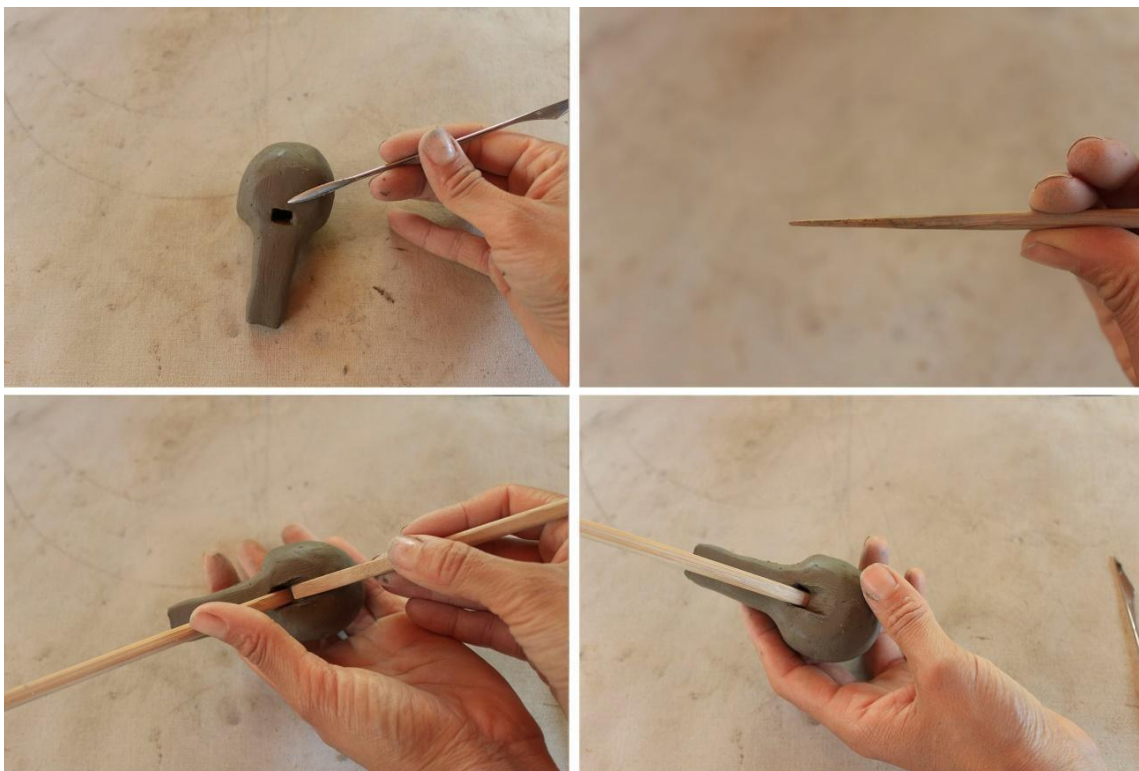
A continuación, tomamos otra pequeña porción de arcilla para hacer el canal de insuflación. Primero estiramos un rollo y con la ayuda de pequeños golpecitos contra la mesa le damos la forma de prisma de base rectangular. También con la ayuda de golpecitos podemos darle una leve inclinación a sus caras para que quede cónico. Una vez que tenemos estas dos partes las unimos cosiendo. Antes de unir las vamos a hacerle dos caras chatas a 90° a la esfera, de esta manera se facilita la costura del canal de insuflación en una de las caras, mientras que la otra será la que luego tendrá el bisel. Para coserlas debemos rayar bien las dos superficies que serán unidas y ponerles agua hasta formar una barbotina (barro líquido), luego pegamos a presión las dos partes y después cosemos por fuera, rayando de un lado hacia el otro y viceversa para que el material realmente se mezcle.

Figura 1.8 Construcción de prisma que contendrá luego el canal de insuflación y unión con cámara de aire.



El siguiente paso es abrir un orificio rectangular en la cara chata de la esfera que nos quedó libre. El orificio tiene que estar próximo a la unión entre la esfera y el prisma (no en la unión). Con este agujero tenemos que poder acceder al vacío de la esfera. Uno de los lados de este rectángulo es el que tendrá el bisel (filo en donde choca el aire y se produce el sonido). El lado es el que está enfrente, del lado opuesto al prisma que contendrá el canal de insuflación. Para la realización del bisel se pueden usar dos herramientas de punta chata rectangular, en mi caso uso dos palitos de madera tallados. A uno de ellos lo apoyo del lado de debajo de ese borde del orificio y al otro lo uso para presionar el material y lograr el filo, se puede ver en la tercera y cuarta imagen de la siguiente figura. La segunda imagen de la siguiente figura muestra una de las herramientas de madera antes mencionada vista de costado. Puede verse como presenta una forma también cónica hacia la punta, es la herramienta que se usa para abrir el canal de insuflación a través del prisma macizo.

Figura 1.9 *Construcción del bisel*



Como puede verse en la siguiente figura, debemos introducir la herramienta por el extremo apuntando hacia el bisel. Es importante que la salida de la herramienta sea justo en frente del bisel, la forma de la herramienta deja un canal que es más pequeño a la salida que a la entrada, como se mencionó anteriormente, esto es lo que produce una salida de aire más compacta. Durante la construcción de la pieza es muy probable que tengamos que introducir la herramienta

en el canal más de una vez, para ir limpiando bien el conducto y que no queden rebabas que obstruyan el aire. A la herramienta dentro del canal podemos moverla de un costado hacia el otro, pero nunca de arriba hacia abajo. En este momento el silbato ya debería sonar. Después podemos elegir si hacerle pequeños orificios para generar otras notas, cuantos más orificios, más agudo será el sonido. Podemos elegir hacerle los agujeros del lado del bisel o del otro lado. Eso va a depender de cómo pretendamos agarrarlo para hacerlo sonar y si elegimos elaborar un modelado escultórico, también es importante preverlo para que los orificios queden cómodos a los dedos de quien vaya a tocarlo.

Figura 1.10 *Apertura del canal de insuflación*



Partes que podemos revisar si notamos que nuestro silbato no suena o no suena bien.

- La longitud del canal de insuflación, la medida de su largo se construye en relación al diámetro de la esfera, no es exacto, pero puede pasar que un canal muy corto o muy largo afecte al sonido.
- La distancia entre la salida del canal de insuflación y el bisel. Si están muy cerca puede ser que el aire se sature y si están muy distanciados puede ser que se necesite soplar demasiado fuerte para que suene, la distancia tiene que ser intermedia.

- Tenemos que cuidar la prolijidad de todas las partes, todo debe ser liso y más que nada el interior del canal de insuflación, no debe tener obstrucciones.
- El bisel debe estar perfectamente enfrentado a la salida del canal de insuflación, puede ser que no suene bien si el bisel está más abajo o más arriba. Podemos moverlo milimétricamente hasta que suene.

Piezas de propia autoría

Figura 1.11 *Silbato globular pequeño con escalera*



Figura 1.12 *Silbato globular bajo*



Figura 1.13 *Silbato globular doble*



Figura 1.14 *Flauta doble en forma de sacro*



Figura 1.15 *Flauta simple con cámara resonadora*



Figura 1.16 *Silbato triple*



Figura 1.17 *Ilustración de corte transversal de vasija silbadora*

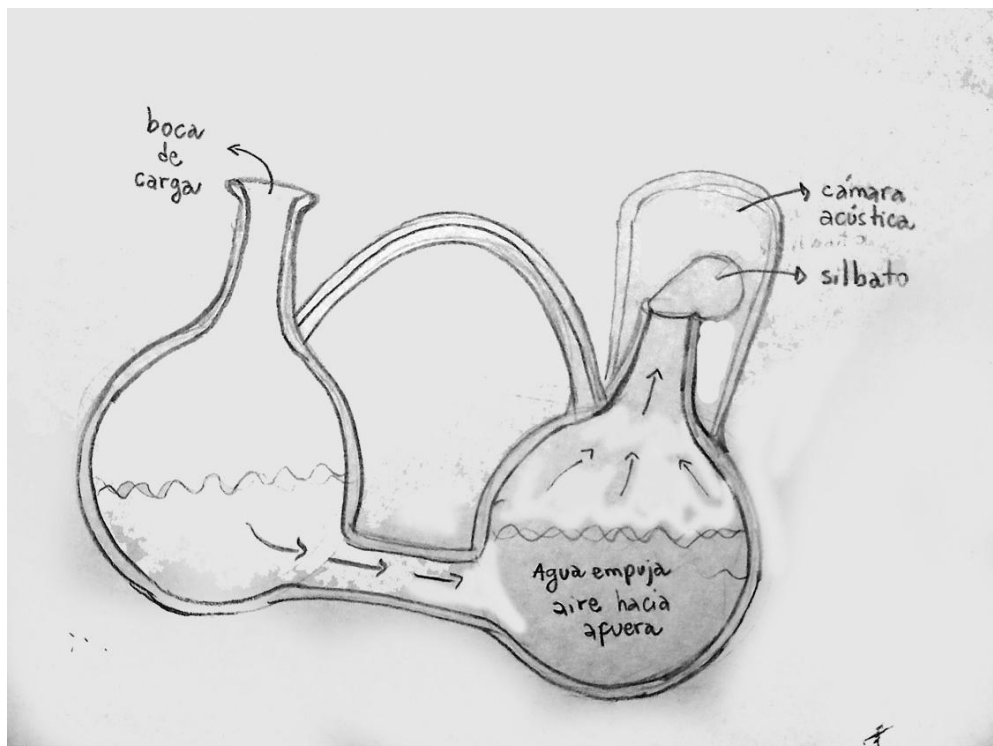


Figura 1.18 *Vasija silbadora de dos cámaras*



Figura 1.19 *Vasija silbadora de dos cámaras*



Figura 1.20 *Vasija silbadora pequeña de dos cámaras*



Figura 1.21 *Ekatl* (silbato del viento o de la muerte)



Referencias

- Crespo Toral, Hernán (1966) *Nacimiento y evolución de la botella silbato*, Ed. Universitaria, Quito.
- Giglietti, Natalia y Sedán, Elena (2022) *Deseo tu deseo*. Centro de Arte UNLP.
- Hall, Barry (2006) *From mud to music*, American Ceramic Society.
- Medina, Julieta y Mariluan, Anahí Rayen (2012) *Instrumentos de barro, tierra que canta*. Anahí Rayen Mariluan.
- Nómada Cerámica [@instrumentosdecaramica]. (2 de junio 2024). *Vasija silbato con cámara acústica* [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/reel/C7uMvabglul/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Nómada Cerámica [@instrumentosdecaramica]. (25 de noviembre 2021). *Flauta doble de cerámica* [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CWuGb0hISfv/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Nómada Cerámica [@instrumentosdecaramica]. (15 de agosto 2022). *Vasija silbadora triple con cámara acústica* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/ChSwHhKvIG-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Nómada Cerámica [@instrumentosdecaramica]. (14 de septiembre de 2022). *Vasija silbadora con cámara acústica* [Fotografía]. Instagram
https://www.instagram.com/p/CigB81Hqh12/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Perez Arce, José y Mercado, Claudio (1995) *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino.

CAPÍTULO 2

Murales cerámicos. Creación y aprendizaje colectivo

Florencia Melo

Introducción

En el presente capítulo, deseo compartir mis vivencias docentes durante los años 2019-2020 al frente del Taller Extraprogramático de Mural en el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda (IMCA de aquí en adelante).

Pasado un tiempo de aquella práctica, considero que puede servir de aporte a quienes quieran trabajar con grupos heterogéneos con poca o nula formación en la disciplina.

Para el momento en que fui convocada a dictar el Taller, tenía casi 30 años de docencia en distintos ámbitos. Comencé como Ayudante Alumna y al graduarme obtuve el cargo de Ayudante Diplomada en la Cátedra de Cerámica de la facultad de Artes UNLP —que era donde yo misma me había formado—. En el 2008 me sumé al equipo del Taller Complementario de Cerámica y allí fui designada Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra. De manera paralela, había comenzado a dictar el Taller de Extensión dirigido a personas por fuera de la institución académica, abierto a todo público. Tuve también algunas experiencias en talleres particulares enseñando a niños y a adultos. Y para esa instancia, dos años como profesora a cargo del Taller de Cerámica en la Escuela Graduada Joaquín V. González, Anexa con grupos de chicos de 4°, 5° y 6° grado (de entre 9 y 11 años de edad).

Figura 2.1

Boceto del mural Inmigrantes, IMCA



Nota. Realizado por el Taller de Mural dirigido por el profesor Hugo Aramburu

Taller Extraprogramático de Mural 2019

Desafíos

Los Talleres Extraprogramáticos son espacios educativos dirigidos a personas ajenas a la Institución, abiertos a la comunidad en general. No es requisito ser estudiante regular para inscribirse en ellos, aunque también están disponibles para los estudiantes de la Escuela.

Al comenzar a concebir el Taller (que se había dictado hacía muchos años, pero ya no), pude vislumbrar dos grandes desafíos, por no decir inconvenientes.

Para empezar, mis futuros alumnos no estaban estudiando cerámica, es más, era muy probable que aquello fuera su primer contacto con la disciplina. Era fundamental no perder de vista que todas las cuestiones referentes al oficio y a la tecnología debían ser lo más sencillas posible.

En segundo lugar, más allá de realizar algunas experiencias individuales, la producción final del propio taller debía ser grupal y colectiva. Trabajar en forma conjunta con personas que por primera vez tienen contacto entre sí, podría resultar un fracaso rotundo.

La propuesta

Después de las conversaciones con las autoridades del Instituto, se decidió que el Taller Extraprogramático de Mural 2019 se basaría en los siguientes ejes fundamentales:

- La realización colectiva de un mural cerámico con la intervención de todos los alumnos del curso.
- El diseño no sería «creado» a partir de dibujos o imágenes de los asistentes, sino que buscaríamos una propuesta externa.
- Dicho mural tendría como destino un establecimiento educativo del municipio. Por tanto, debía ser concebido y luego emplazado en un sitio específico.
- La técnica a emplear sería cuerda seca y esmaltado sobre cerámicos industriales.

Primeras clases

En los encuentros iniciales nos fuimos conociendo con el grupo de alumnos, intercambiando saberes e ideas. Entretanto, la Directora del Instituto, profesora María Fernanda Castro, se puso en diálogo con las autoridades municipales llegando al acuerdo que lo haríamos para el Jardín del Sol. Así comenzaron las conversaciones con las maestras, a quienes se les presentó la propuesta. La idea fue acogida con entusiasmo y se les pidió si nos podían proporcionar dibujos de sus alumnos, los cuales serían la base para nuestro diseño.

Sábado a sábado mis alumnos fueron elaborando un muestrario de los esmaltes de colores disponibles en la escuela, practicando la técnica de cuerda seca, haciendo sus primeros cerámicos. Entre todos fuimos pensando cómo sería el trabajo final: diseño, dimensiones, paleta de colores que coincidiera con los de los dibujos de los chicos, etcétera.

Paso a paso del mural para el Jardín del Sol

1) Observamos los dibujos de los chicos facilitados por sus maestras. Los fotocopiamos, repetimos, ampliamos y editamos en espejo algunas de las figuras. Las recortamos por sus contornos para poder jugar con las mismas.

2) Con parte del equipo de técnicos revisamos qué teníamos a disposición. Resolvimos utilizar unos cerámicos blancos que habían quedado en el Instituto, excedentes de una antigua remodelación.

Verificamos que no tuviesen cachaduras ni fisuras y seleccionamos los que estaban en perfectas condiciones. El método que empleamos fue pasarlos por debajo de un chorro de agua de la canilla. Las grietas que hubiere se humedecen y se ven grises por unos instantes. Antes de comenzar, los rotulamos con letras y números en la parte de atrás. Luego limpiamos con papel de cocina y alcohol la superficie esmaltada para desengrasarlos.

3) Entre todos fuimos componiendo el diseño definitivo del mural y trasladando a los cerámicos calcando con papel carbónico y de molde. Una vez plasmado el dibujo, las baldosas

fueron separadas y cada quien comenzó a pasar la cuerda seca. Esta tarea llevó unas cuantas clases.

4) Cuando la cuerda seca estuvo lista, comenzó la etapa de esmaltado.

Figura 2.2

Taller de Mural 2019. Armado del diseño a partir de fotocopias de los dibujos de los niños



Algunas consideraciones

El grupo funcionó con una enorme armonía desde la primera clase, logrando un enorme sentido de la responsabilidad en un clima de genuina alegría. El compromiso fue total: en ningún momento se perdió de vista que “el mural debía quedar lo mejor posible por los chicos”. Con relativa rapidez, los participantes identificaron las fortalezas y habilidades individuales, asignándose roles y tareas de un modo muy fluido.

Mi rol como docente a cargo y coordinadora de todo el trabajo fue —en resumen— la supervisión general, la preparación de la cuerda seca y de los esmaltes, la atención a los inconvenientes propios del quehacer, y resolución de las necesidades que fueran surgiendo.

Se utilizaron 18 cerámicos de 37 x 37 cm dispuestos de modo apaisado: tres piezas de alto por seis de ancho. Fueron horneados en la escuela a 1.040°, apoyados por completo sobre las placas. En ese proceso, tres se partieron y debieron ser reemplazados.

Las clases fueron los días sábados entre las 10.30 y las 13.30 horas. El proceso ocupó desde principios del mes de abril hasta mediados del mes de octubre. Además del proyecto colectivo, todos los alumnos y alumnas del taller pudieron realizar unos cuantos trabajos personales en los que pudieron expresarse con total libertad.

Expectativas / realidad

Algo que creo debería comentar es que muchas de las personas que se inscribieron en el curso, lo hicieron pensando que iban a aprender a realizar un mural modelado. Este recurso posee una gran riqueza expresiva, porque además de combinar dibujo y color, posibilita la generación de volúmenes con altos y bajos relieves.

El motivo por el cual descarté esta técnica fue por lo que conté más arriba: en estos espacios muchos de los participantes nunca han tenido un contacto previo con la disciplina. Y tampoco formación en las artes visuales. La realización de un mural escultórico no es de ninguna manera algo que un principiante pueda llevar a cabo de modo sencillo. Implica dificultades desde el punto de vista de la construcción de la imagen, además de cuestiones del oficio a considerar. Trabajar a partir de la arcilla no solo insumiría mucho más tiempo, sino que podría resultar en que las piezas se rajaran y/ o deformasen, generando un revés complejo de salvar.

Fue muy satisfactoria la buena recepción que tuvo esa explicación entre los participantes del taller. A pesar de no coincidir muchas de las veces con las expectativas, el grupo se sumó a la propuesta de trabajar con otra técnica.

Otro punto destacable fue que hayan podido «resignar» el hacer solo piezas individuales, en aras de una propuesta colectiva.

Figura 2.3

Mural para el Jardín del Sol (detalle)



Nota. Mural listo para ser emplazado. Las letras y números pegados encima con cinta de papel para facilitar el montaje

Una última experiencia antes de que termine el año...

A poco tiempo de finalizar el año lectivo y mientras aguardábamos los procesos de horneado y otras gestiones, propuse al grupo realizar otro mural colectivo, esta vez más sencillo. La idea era continuar utilizando los cerámicos disponibles en nuestra escuela, y practicar una técnica diferente: realizarlo con reserva de óleo pastel. El trabajo sería para un espacio comunitario de acompañamiento al que asistían niñas y niños. Siguiendo la misma dinámica, solicitamos dibujos a la entidad y nos pusimos manos a la obra. A diferencia de la técnica de cuerda seca, lo que sucede con el óleo pastel es que efectivamente separa los esmaltes de distintos colores, pero se desvanece durante el horneado (figura 2.4). Su uso resulta mucho más simple, sumado a que los alumnos ya habían adquirido una buena práctica. Decidimos combinar los óleos pastel con trazos de esmalte a mano alzada sobre el fondo blanco del cerámico. Se pudo llevar a cabo con éxito (figura 2.5)

Figura 2.4

Mural para comedor de Centro Comunitario.



Nota. Trabajo en proceso: reservas de óleo pastel y esmaltes sobre cerámicos industriales ya aplicados y listos para hornear

Figura 2.5

Mural para comedor de Centro Comunitario a partir de dibujos de los niños del lugar



Taller Extraprogramático de Mural 2020

Figura 2.6

Taller de Mural 2020. Portada del Classroom



Clases virtuales

Para cuando estábamos a punto de comenzar el ciclo lectivo 2020 irrumpe la pandemia de Covid 2019 y el gobierno nacional mediante el Decreto 297/2020 establece la medida de “Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio” (ASPO). Se impuso la enseñanza a distancia y su consiguiente adaptación de todos los recursos necesarios. Autoridades y docentes comenzamos a conversar y desde la dirección se propuso usar la plataforma Classroom, aula virtual disponible en Google, con el compromiso de ir subiendo materiales cada semana. El dictado de clases sincrónicas quedaba a criterio de cada docente.

En mi caso, se trataba de un *curso Extracurricular*, es decir, ningún alumno iba a demorarse en su carrera por no poder realizar trabajos o piezas, sin embargo, fueron momentos en los que la necesidad de aprender y estar en contacto eran muy importantes. La decisión entonces fue reelaborar y adaptar todos los contenidos que tenía previsto transmitir al formato de powerpoints, incluir otro tipo de materiales ya disponibles en la web como vídeos, páginas y cuentas de artistas ceramistas y todo aquello que pudiese ser atractivo y disponerlo del modo más accesible en el Classroom para todos los inscriptos. A continuación, transcribo los contenidos en el correspondiente orden sucesivo:

Powerpoint Introducción al Mural. Primera parte

¿Qué entendemos por Mural?

Veamos que dice el diccionario de la RAE:

“mural

Del lat. murālis.

1. adj. Perteneciente o relativo al muro.

2. adj. Dicho de una cosa: Que, extendida, ocupa una buena parte de pared o muro. Mapa mural.

3. m. Pintura o decoración mural...”

Podemos definirlo como una manifestación visual que está vinculada intrínsecamente a un soporte determinado, a un muro. Los murales pueden ser de muchos materiales, pero aquí en este taller, como es de esperarse, nos ocuparemos del mural cerámico. El mural podrá tener altos y bajos relieves o presentar una superficie uniforme, pero su principal característica es tener una “espalda”, o sea que siempre una cara quedará oculta para siempre.

- En relación *al espacio en donde el mural está emplazado*, podríamos distinguir dos situaciones: cuando el mismo cubre toda la superficie del edificio (figura 2.7) o cuando queda acotado, circunscripto dentro un determinado marco o área (figura 2.8)

Figura 2.7

La casa de los Azulejos, México DF



Figura 2.8

Panel de azulejos en la vía pública, Chascomús



- Si pensamos con lo que sucede *hacia el interior del propio diseño*, encontraremos aquellos que representan una imagen grande, y está construido como si fuese un “rompecabezas”. O sea, se lo ha dividido en módulos, que pueden ser regulares o no (figura 2.9).

Figura 2.9

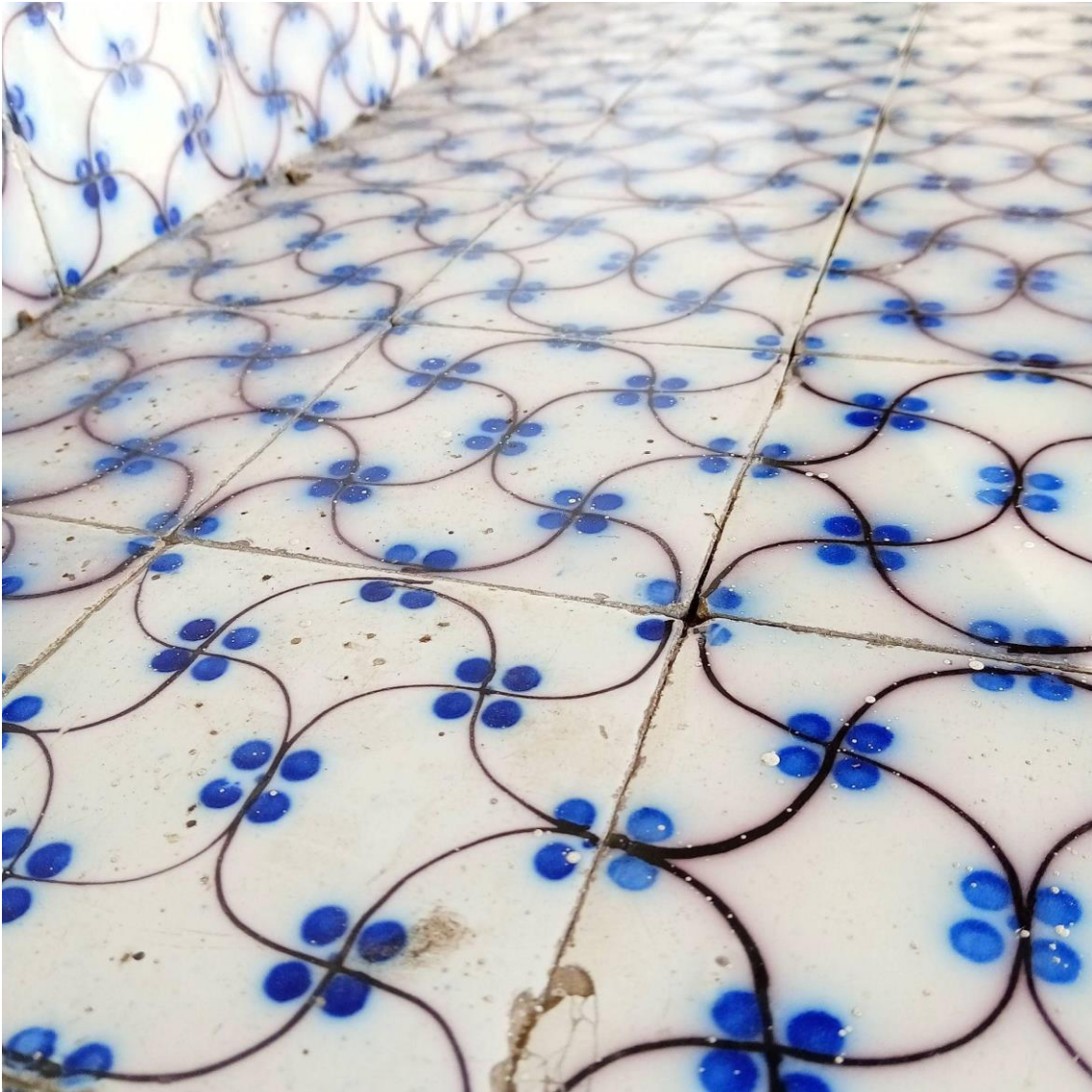
Mural Santa Rosa de Lima, capilla Santa Elena, Parque Pereyra Iraola



Pero puede ser que esté conformado por la repetición de un módulo idéntico (o con mínimas variantes), repetido hasta cubrir todo un edificio, un sector o un friso (figura 2.10).

Figura 2.10

Revestimiento, capilla Santa Elena, Parque Pereyra Iraola



En un mismo mural se pueden combinar altos y bajos relieves, con la aplicación del color por áreas, para enfatizar las formas.

- Respecto a la cantidad de *módulos empleados*, un mural pequeño puede ser de un solo módulo o azulejo (figura 2.11).

Figura 2.11*Carlos Carlé. Mural modelado, IMCA*

Pero el principal motivo por el cual se emplea un módulo replicado para realizar un mural cerámico, es la posibilidad de cubrir grandes superficies a partir de un objeto pequeño, fácil de manipular y de hornear

Powerpoint Introducción al Mural. Segunda Parte: Murales modelados

Nos referiremos a algunas cuestiones técnicas a tener en cuenta cuando hablamos de murales modelados (figura 2.12). Son realizados desde cero a partir de la arcilla húmeda. Más allá del tamaño del mural —se trate de una pequeña baldosa, o de un recubrimiento de muchos metros cuadrados—, siempre tenemos que tener en cuenta que la arcilla sufrirá una *merma* durante el proceso de secado y cocción. Entendemos como *merma* a una disminución del volumen de las pastas cerámicas que ocurre mayormente durante el proceso de secado: al evaporarse el agua —que nos ha permitido modelar mientras mantuvo su estado plástico— contraerá en un cierto porcentaje.

Figura 2.12

Eduardo Andaluz. Serie Patagónica, 2012. Mural modelado en arcillas coloreadas, IMCA



También sucede una merma (en menor proporción) en el horneado, es decir durante el proceso de transformación de arcilla a cerámica. Si no consideramos este comportamiento — propio del material arcilloso— y no tomamos ciertos recaudos, se podrá complicar la integridad de nuestro trabajo e incluso hacerlo fracasar. Debemos calcular la contracción de la arcilla que usaremos, para que el tamaño final sea el que esperamos. En el caso que realicemos relieves,

debemos cuidar de mantener uniforme todo el espesor. Para ello, iremos controlando y desbastando por detrás donde se requiera. Durante todo el proceso debemos mantener una humedad uniforme y una vez terminado, controlar el secado: que no sea abrupto ni desparejo.

Con respecto al modelado en sí, el punto de partida será siempre un boceto. En una primera instancia, dicho boceto podrá ser de un tamaño pequeño, pero luego, a la hora de realizar el mural, este boceto deberá ser del mismo tamaño que la obra final. Seguramente nuestro mural será de mayor tamaño que el horno de cerámica donde lo vayamos a hornear. Tenemos que prever desde el boceto cómo vamos a cortarlo en secciones. Estos cortes pueden seguir determinadas líneas que acompañen el diseño (figura 2.1). O podemos generar un módulo regular (figura 2.9).

Desde el punto de vista del diseño del mural, puede cubrir toda la superficie donde será emplazado o interactuar con ese espacio de un modo muy versátil (figura 2.13).

2.13

Celia Flud. Mural, IMCA



Powerpoint Introducción al Mural. Tercera Parte: Murales esmaltados

Muchos de los murales modelados suelen estar esmaltados. Pero hablaremos en particular de aquellos que se realizan sobre superficies cerámicas lisas, sin relieve. Los soportes ya estarán bizcochados o incluso esmaltados al inicio del trabajo y puede tratarse de una pieza industrial (azulejo o cerámico).

Entonces todo lo que “diga” el mural será utilizando los recursos del dibujo y del color: líneas, tonos, saturaciones, intensidades, texturas visuales, etc. En otras palabras, el lenguaje pictórico tendrá tanta presencia como el lenguaje cerámico.

A primera vista, podríamos percibir esta opción como una limitación: porque no podemos intervenir en la forma de los módulos. Sin embargo, trabajar de esta manera cuenta con ventajas

muy significativas:

- 1) Rapidez de la ejecución: si comenzamos a partir de una loseta/azulejo ya horneado, nos ahorraremos todos los tiempos de preparación de la arcilla, del modelado, del secado, del pulido o lijado, etcétera.
- 2) Menor riesgo de roturas y de pérdidas de piezas. El secado de una pasta arcillosa suele ser el momento más crítico. En caso que los tiempos apremian, trabajaremos más sobre seguro.
- 3) Posibilidad de utilizar elementos industriales: podremos realizar nuestro mural con azulejos, cerámicos o losetas bizcochadas. Tendremos cantidad de material idéntico y parejo a disposición.
- 4) Facilidad en el emplazamiento: un azulejo o cerámico industrial puede ser colocado por cualquier trabajador de la construcción que domine medianamente el oficio.

Por otra parte, este módulo industrial puede ser reesmaltado y vuelto a hornear, pero también puede ser utilizado directamente de un modo absolutamente propio y personal. Allí el uso del azulejo o cerámico será una tesela, una pieza que integre un diseño total en un mosaico.

Powerpoint. Tratamientos de superficie sobre piezas bizcochadas: Esmaltes

Figura 2.14*Muestrario de algunos de los esmaltes disponibles en el IMCA***Esmalte: definición**

Un esmalte o cubierta o vidriado o barniz cerámico es un compuesto de determinados óxidos y minerales que, al ser aplicado sobre bizcocho y sometido a las temperaturas correspondientes, se fundirá formando una capa vítrea, y se unirá íntimamente al soporte sobre el que fue aplicado. Básicamente *un esmalte es un vidrio fundido por la acción de las altas temperaturas en un horno cerámico*. A temperatura ambiente permanecerá sólido e inalterable en el paso del tiempo (figuras 2.14 y 2.15).

Desde el punto de vista histórico, las primeras piezas esmaltadas que conocemos tienen más de tres mil años. Y su aspecto general es el mismo que cuando aquellos alfareros las sacaron del horno. Uno de los motivos más corrientes por el cual se utiliza un esmalte es para hacerlas impermeables al agua. Pero la cerámica trasciende el rol utilitario. En muchos casos el uso de un determinado esmalte está justificado por sus cualidades plásticas y visuales: color, valor, textura, brillo, aspecto, connotaciones, etc... Vale decir: responder a las necesidades estéticas y de sentido.

Figura 2.15

Experimentación con esmaltes comerciales realizados por niños de la Escuela Graduada Anexa, UNLP



Tenemos la tendencia a asociar la palabra “esmalte” con una superficie tersa y brillante, pero existen muchas variaciones:

Clasificación según el brillo: brillantes, semi mates y mates.

Clasificación según la transparencia: transparentes, translúcidos y opacos.

Clasificación según la textura y aspecto: corrugados, craquelados, metalizados.

Y por supuesto, sus combinaciones.

Powerpoint. Tratamientos de superficie sobre piezas bizcochadas: Pátinas. Óxidos y pigmentos bajo cubierta

Figura 2.16

Florencia Melo. Superposiciones de pigmentos bajo cubierta y óxidos sobre piezas texturadas



Pátina: definición

Las pátinas son un tipo de acabado de superficies cerámicas que colorean sin formar una capa vítrea. Las podemos describir como líquidos livianos, que —de un modo similar a la acuarela— no ocultan la superficie, sino que la realzan y aportan color (figura 2.16).

Criterio para su elección

Al aplicarlas sobre áreas texturadas (cerámica con chamote o trabajada con herramientas e impresiones) destacan, revelan y resaltan dicha intención. Cuanto más horadada sea la superficie, más colorante podrá capturar y más oscura podrá quedar la pátina.

Colorantes

Los colorantes empleados deben soportar la acción del fuego y sólo resisten aquellos que sean de origen mineral. Los originarios son óxidos y otros compuestos (carbonatos, sulfatos) metálicos, y de ellos derivan los llamados *pigmentos bajo cubierta* en el ámbito comercial.

Composición y proporciones

Como se ha mencionado, el color se obtiene mediante óxidos o pigmentos cerámicos a los que agregaremos una cierta cantidad de *fundente*. 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. Se trata del componente mayoritario de un esmalte.

En el caso de las pátinas, el fundente al combinarse en una baja proporción con los óxidos y/o pigmentos no alcanza a formar una capa vítrea, pero sí permite intensificar, potenciar el color y, fundamentalmente, fijar los colorantes a la superficie para que una vez horneados, no se desprendan.

Aplicación

En las pátinas *la cantidad de agua es la que determinará el valor*, es decir, el grado de claridad u oscuridad de un color o tono. Pueden aplicarse con esponja, pincel, soplete, etc., 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 estos materiales es muy similar antes y después de la cocción.

Otra ventaja es que 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. Finalmente, como en todo proceso cerámico, el color definitivo resultará una vez que la pieza haya sido horneada.

Colorantes bajo esmalte

Tanto sobre los óxidos, como sobre los pigmentos, se podrá aplicar por encima una cubierta (esmalte) transparente (figura 2.17).

Figura 2.17

Florencia Melo. Calipso (detalle), 2012. Modelado con incrustación de clavos. Pigmentos y óxidos bajo cubierta transparente semi mate



Sin embargo, debemos saber que mientras los pigmentos cerámicos no se alterarán en su coloración (se verán realzados), muchos de los óxidos bajo un esmalte variarán su color. El caso más extremo es el *óxido de cobre* que como pátina es beige y bajo una cubierta (o en contacto con un esmalte) se transformará en turquesa o verde.

Grafismos y dibujos

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. También aquí se podrá aplicar un esmalte transparente encima (figura 2.18).

Pátinas: resumen

- El empleo de las pátinas es indicado cuando tengo una superficie cerámica texturada y quiero evitar perder esa riqueza.
- Es una técnica sencilla de usar que no me depara demasiados imprevistos tras la horneada.
- Permite mezclar colores y generar nuevos.
- Si bien los colorantes en sí suelen ser costosos, poseen un gran rendimiento y se emplean pocas cantidades.

- Posibilita dibujar y separar áreas de color con facilidad.
- Una vez terminado el trabajo con óxidos o pigmentos, la posibilidad de aplicar un esmalte transparente (brillante, satinado o mate) por encima protegerá y realzará lo hecho. Esta técnica recibe comúnmente el nombre de “Decoración bajo cubierta”.

Figura 2.18

Florencia Melo. Pequeñas bandejas dibujadas con pigmentos bajo cubierta y un esmalte transparente brillante



Powerpoint. Tratamientos de superficie sobre piezas bizcochadas: Mayólica

Figura 2.19*Florencia Melo. Mayólica. Baldosa de prueba***Definición**

La palabra *mayólica* se usa coloquialmente para referirse a distinto tipo de elementos, aquí la usaremos en el sentido específico como un tipo de *tratamiento de superficie para piezas cerámicas*. En un sentido más estricto, e histórico, consiste en aplicar sobre una pieza bizcochada de arcilla / barro rojo / rosado u ocre un esmalte blanco —que en su composición contenga óxido de estaño— y luego, sobre esta capa de esmalte cruda, dibujar con óxidos colorantes (figura 2.19).

Analicemos por partes esta definición:

1) La mayólica es un tipo de tratamiento de superficie para piezas cerámicas. Esto significa que no estamos denominando un objeto determinado. (La palabra “mayólica” se usa muchas veces como sinónimo de “azulejo o baldosa decorada”).

2) En sentido estricto e histórico, es una técnica que consiste en aplicar sobre una pieza bizcochada de arcilla / barro rojo / rosado u ocre... La mayólica es una técnica que se desarrolla en determinado momento histórico en Medio Oriente y luego, con la invasión árabe a España, se

disemina con variantes por toda Europa. En aquel momento la arcilla empleada no era blanca, sino más o menos rojiza.

3) ... un esmalte blanco —que en su composición contenga óxido de estaño—... En su origen, el objetivo de la mayólica fue imitar las piezas de porcelana traídas de China que causaban una gran fascinación. No pudiendo conseguir el blanco de la pasta de porcelana, fue imitado creando un esmalte opacificado con óxido de estaño que otorgaba una piel blanca, lisa y suave que ocultaba el barro rojizo con que la pieza había sido hecha.

4) ...y luego, sobre esta capa de esmalte cruda, dibujar con óxidos colorantes. Como explicamos antes, el objetivo era imitar las decoraciones de las piezas de porcelana que eran traídas por los mercaderes desde el Lejano Oriente. Es por eso que, en su gran mayoría, el colorante más elegido en la mayólica fue el óxido de cobalto, que proporciona azules intensos. Esta tradición continúa vigente aún hoy.

La mayólica se desarrolló en muchos centros de producción europeos. Luego de la conquista, también se desarrolló en la mayoría de las colonias iberoamericanas.

Hay varios términos para nombrarla: majólica, faenza, faience, talavera, delftware, etc...

Aplicación

En un abordaje más contemporáneo y desde el punto de vista técnico, definiremos mayólica como un acabado de superficie sobre piezas bizcochadas en el que se emplea un esmalte opaco (cubritivo) de tono claro, y luego, sobre este mismo (¡y sin hornear!) se dibuja con óxidos y/o pigmentos de bajo cubierta. Al hornearse, el esmalte funde y absorbe los colorantes aplicados, dando como resultado una superficie homogénea a la vista y al tacto.

Comparaciones

- Al contrario de la decoración bajo cubierta, en la mayólica la superficie de bizcocho quedará totalmente oculta.
- A diferencia de esta otra técnica, primero se aplica el esmalte y después se dibuja.
- Su dificultad es mayor, y requiere más cuidados porque al manipular el esmalte de base en estado crudo, puede marcarse o desprenderse con facilidad.
- Generalmente se la emplea para realizar diseños a mano alzada con pincel, pero el colorante puede aplicarse con otras técnicas (plantillas, esponjas, estenciles, etc.).

Powerpoint. Tratamientos de superficie sobre piezas bizcochadas: Cuerda seca

Figura 2.20

Florencia Melo. Mural en proceso: dibujo en cuerda seca



Figura 2.21

Florencia Melo. Mural en proceso: esmaltes aplicados y ya secos



Figura 2.22*Florencia Melo. Mural horneado*

La *cuerda seca* es una técnica cerámica que permite separar planos de esmaltes por medio de líneas (figura 2.20). Se trata de un compuesto formado por tres elementos: un colorante cerámico, algo de fundente y un medio graso o aceitoso, llevado a una consistencia tal que permita poder ser aplicado con pincel. Estas líneas “grasas” impedirán que los campos de esmalte —cuyo medio es acuoso— se mezclen durante la aplicación (figura 2.21). Este rechazo físico resulta efectivo y permite hacer diseños complejos y a la vez potentes. A diferencia de las pátinas, la mayólica y la decoración bajo cubierta, aquí los esmaltes pueden expresarse al máximo y se logran coloridos muy intensos (figura 2.22).

La técnica de cuerda seca se puede emplear tanto sobre superficies curvas, como planas. En el caso de los murales nos referiremos al tratamiento sobre objetos planos: cerámicos, azulejos, baldosas. Puede llevarse a cabo tanto sobre piezas artesanales, como industriales. A su vez, sobre superficies bizcochadas, como esmaltadas.

Es importante advertir que el diseño a reproducir debe ser resuelto en colores planos. Esto significa sin claroscuros ni degrade dentro de una misma zona delimitada.

Mural [Destacadas] <https://www.instagram.com/stories/highlights/18062918953148452/>

UNDAV (s/f). Geocultura. *Mural sobre inmigrantes debajo del Puente Crucesita.*
http://geocultura.undav.edu.ar/crud/view/Institucion/209/mural-de-inmigrantes#ficha_principal

CAPÍTULO 3

Impresiones por transferencias de imágenes en la cerámica

María Mac Dougall

Las impresiones por transferencias de imágenes son un recurso más dentro de las posibilidades de acabado de las piezas cerámicas.

Podemos transferir a la arcilla y a la cerámica técnicas propias del arte del grabado a partir de matrices de xilografía, linóleo, aguafuerte, litografía, serigrafía, adaptándolas con materiales propios del hacer cerámico.

La arcilla, al estar húmeda, nos permite en forma directa dejar la huella de matrices al estamparlas, generando en la superficie diferentes altos y bajos relieves, connotando variables resultados de acuerdo a la presión que generamos sobre la superficie.

No solamente es sorprendente la cocción de la cerámica, sino que también encontramos en las impresiones hechas con transferencias, otro factor de sorpresa a partir del horneado de las piezas.

Si la pieza es tridimensional, podemos realizar las impresiones, estampados, dibujos, serigrafías, etc. sobre diferentes tipos de papel, o sea que vamos a trabajar sobre la superficie bidimensional del papel, para luego plasmarlas en la tridimensión de la pieza.

Podemos transferir todo tipo de imágenes, textos, gráfica, y en algunos casos, podemos repetir las mismas, infinidad de veces.

Utilizaremos diferentes colores y materiales: pigmentos de bajo cubierta, engobes, óxidos, pigmentos de sobre cubierta.

El uso de las nuevas tecnologías y nuevos materiales aplicables al material cerámico nos abre una posibilidad infinita, una nueva estética dentro de la producción artística. Las técnicas que podemos utilizar para impresiones con transferencias de imágenes, que explicaré en este capítulo, más allá del uso decorativo propiamente dicho, nos permiten fusionar elementos, diferentes imágenes, combinar, hacer collages, utilizar gráfica, texto, yuxtaponer, resignificar.

En este sentido tratamos que los alumnos a través de aspectos analíticos y reflexivos unidos en este caso a la inclusión de imágenes y procedimientos de transferencias elijan, a través de la experimentación, la técnica adecuada para producir sentido. Entendemos como procedimiento no solamente a la aptitud técnica para el manejo de los diversos materiales sino al reconocimiento e identificación de las operaciones que organizan un campo perceptivo particular para incluirlas en el sentido que deseen transmitir en sus obras.

Impresiones con transferencias de imágenes a partir de stencil

Podemos transferir imágenes a partir de un stencil, con engobes coloreados con pigmentos de bajo cubierta o con óxidos, con un 30 al 40 % de fundente en su composición.

Figura 3.1



La superficie de las piezas debe estar lo más pulida posible, para evitar que el engobe se traspase fuera del stencil.

Figura 3.2



Aplicamos el engobe con una lama de goma, sobre la pieza en estado de cuero. Dejamos secar, hornearnos, podemos ponerle una capa de esmalte transparente brillante, satinado o mate y volvemos a hornear.

Utilizamos esta técnica sobre piezas planas, o sobre piezas tridimensionales.

Figura 3.3

Impresiones por transferencia directa a partir de matrices de impresiones laser

Las copias láser que utilizamos deben ser fotocopias o imágenes realizadas en impresoras láser.

Para elegir o realizar una imagen, trabajamos solo con plenos planos en blanco y negro, o con trama de puntos.

El tóner de las copias láser tienen en su composición resinas termoplásticas que hacen que cuando pintamos las copias de papel con pigmentos más agua, la pintura no se adhiera en el tóner, solo se adhiere en la parte blanca de la copia.

Una vez que tenemos la hoja impresa, pintamos con pátinas hechas con óxidos, pigmentos de bajo cubierta o engobes líquidos, las partes de la hoja color blanco, donde no hay tóner.

Tenemos que tener en cuenta que todo lo que vayamos a transferir debe estar espejado, aunque también eso dependerá del sentido que le queramos dar a la obra.

Figura 3.4

Se deja secar lo que pintamos hasta que no tenga brillo y se apoya la imagen sobre la pieza

de arcilla en estado de cuero ejerciendo presión con la parte de atrás de una cuchara u objeto romo para transferir.

Esta técnica nos permite transferir imágenes en piezas tridimensionales y bidimensionales.

Figura 3.5

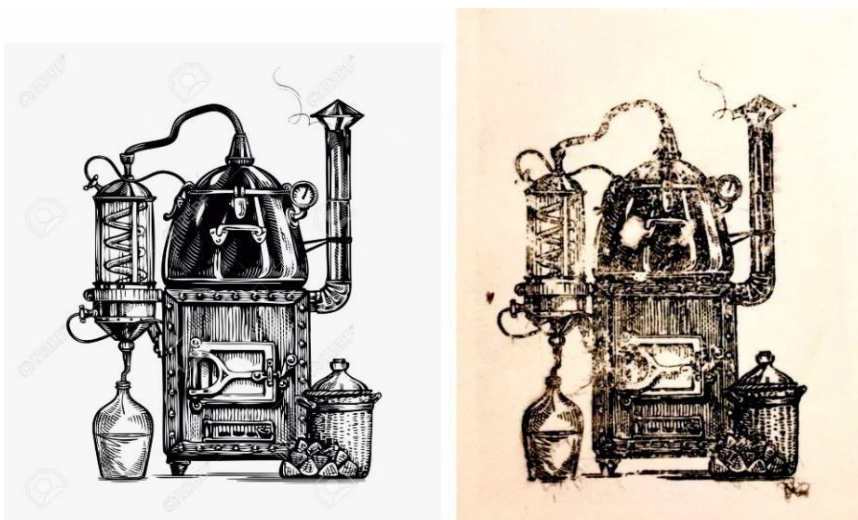


Dejamos secar, horneamos, y podemos colocarle un esmalte transparente brillante, satinado o mate, horneando nuevamente a la temperatura correspondiente.

Impresiones por transferencia directa a partir de matrices de fotocopias comunes

En esta técnica utilizaremos fotocopias comunes, y se transferirá lo deseado a partir de la transferencia del tóner propio de la fotocopia.

Figura 3.6



Se puede transferir sobre una pieza bizcochada con o sin esmalte en la superficie, tanto en piezas planas o en piezas tridimensionales. Lo que transferimos, que queda de color negro, del color del tóner, no se volverá a hornear.

La fotocopia se apoya sobre la pieza, se humedece del lado del revés con quitaesmalte de uñas o con thinner, con un algodón embebido y se presiona para transferir la imagen.

Acá vemos un ejemplo de la transferencia del tóner sobre bizcocho tridimensional.

Figura 3.7



Transferencias con calcos vitrificables manuales

La calcomanía vitrificable es otro medio que podemos utilizar para estampar sellos, stencils, serigrafiar, pintar, una imagen figurativa o no, un texto, una trama, una textura para transferir a una pieza cerámica.

Nos da infinita cantidad de posibilidades en el momento de componer ya que las podemos superponer, recortar, hacer collages, y utilizar una amplia gama de colores a partir de pigmentos de bajo o sobre cubierta, óxidos colorantes, crayones cerámicos, lustres metálicos.

El vehículo que utilizaremos para mezclar los diferentes óxidos o pigmentos puede ser oleoso o también podemos utilizar agua como vehículo, para lo cual tendremos que preparar previamente el papel de calco.

Una vez realizado el diseño, sea con vehículo oleoso o con agua, se dejan secar y se le aplica una capa de barniz para calcos vitrificables, con una lama o tarjeta plástica. Se deja secar, se recorta y la aplicamos sobre superficies cerámicas crudas, bizcochadas o esmaltadas, horneando a la temperatura que corresponda.

Si las colocamos sobre bizcocho o sobre pieza cruda, tenemos que aplicar previamente una capa de cola vinílica diluida con agua para impermeabilizar la superficie.

Se hornea a 1000 grados, para quemar el barniz, y luego se procede a esmaltar y vuelve a hornear a la temperatura correspondiente.

Figura 3.8



En caso de querer guardar los calcos, se espolvorean con talco para que no se peguen entre sí las hojas.

Una vez recortadas se sumergen en un plato hondo con agua fría, durante uno o dos minutos. La capa de barniz se despegará del papel de calco vitrificable y transportará el diseño que hicimos; se apoya sobre la pieza del lado engomado (del lado que estaba adherida al papel de calco) se presiona suavemente secando con papel absorbente. Luego se pasa, con mucho cuidado, una lama de goma para quitarle las burbujas y el agua que quedó entre el calco y la

pieza. Se deja secar y se hornea.

Durante la horneada entre los 350/400 grados se quema el barniz que es una capa plástica: es conveniente ventilar el lugar.

Figura 3.9



Impresiones con transferencias de calcos laser

Utilizando el papel para calcomanías vitrificables comercial, se puede imprimir el mismo en una impresora láser, y la impresora no se afecta con el uso de dicho papel. Utilizaremos la impresora láser HP 1102 laser, que el tóner en su composición tiene alrededor de un 60% de óxido de hierro, combinado con carbono, resinas termoplásticas, cobre, que al ser horneado, la imagen queda color sepia rojizo.

Cortamos la hoja de papel de calcomanía vitrificable de tamaño A4, componemos la imagen, fotografía, texto, etc., en la computadora, la imprimimos, quedará en color negro.

Como esta impresión pasará a quedar color sepia/rojizo, la podemos intervenir una vez impresa, con pigmentos de sobre o bajo cubierta, con óxidos colorantes, con lustres metálicos, todos con vehículo I-100.

Luego se rocía lo impreso con spray de cabello, se fija la hoja sobre papel de diario o papel común con cinta de papel, y se extiende por encima una capa generosa de barniz para calcos vitrificables, con una lama o tarjeta plástica. Se deja secar 24 hs, para recortar con tijeras y ser utilizada.

Lo mismo que las anteriores calcomanías, una vez recortadas se sumergen en un plato hondo con agua fría, durante uno o dos minutos.

La capa de barniz se despegará del papel de calco vitrificable y transportará el diseño que hicimos; se apoya sobre la pieza del lado engomado (del lado que estaba adherida al papel de calco) se presiona suavemente secando con papel absorbente.

Luego se pasa con mucho cuidado, una lama de goma para quitarle las burbujas y el agua que quedó entre el calco y la pieza. Se deja secar y se hornea.

Durante la horneada entre los 350/400 grados se quema el barniz que es una capa plástica: es conveniente ventilar el lugar.

Figura 3.10



Podemos transferir imágenes con calcos vitrificables laser, sobre arcilla blanca o de color, siempre el calco al ser horneado queda color sepia.

Figura 3.11



Los calcos vitrificables láser son también una buena opción para aplicarlo sobre piezas esmaltadas tridimensionales.

Figura 3.12

Impresiones con transferencias serigráficas directas o en calcomanías vitrificables

La serigrafía es una técnica de impresión empleada en el método de reproducción de documentos e imágenes sobre diversos materiales.

Consiste en transferir una tinta a través de una tela de seda o malla tensada en un marco, llamado schablon. El mismo se emulsiona con una emulsión foto reactiva, donde se revelará una imagen determinada a partir de una fuente de luz, quedando obturadas las partes donde no hay imagen.

En el caso de la cerámica, podemos utilizar este método de impresión de varias maneras, de forma directa, cuando la pieza cerámica es plana, estando en estado de cuero por ejemplo con pigmentos y material hidrosoluble como vehículo.

Figura 3.13

Cuando las piezas están esmaltadas y son bidimensionales, estampamos en forma directa con serigrafía, mezclando los pigmentos de sobre cubierta con vehículo graso, en este caso aceite I-100 al que podemos diluir con trementina. Dejamos secar y horneamos a 750-760 grados.

Figura 3.14

En forma indirecta, para transferir imágenes serigráficas en superficies bidimensionales o tridimensionales, ya esmaltadas y horneadas, estampamos sobre papel de calcomanía vitrificable.

Una vez que seca, le aplicamos la laca para calcomanía y a las 24 hs. recortamos las imágenes y las transferimos colocándolas en un plato hondo con agua fría durante 1 o 2 minutos hasta que se comience a despegar el barniz del papel engomado el que va a tener adherido la imagen. Aplicamos sobre la pieza con cuidado, secamos con papel absorbente, y pasamos una lama de goma sobre el calco para quitar globos de aire, agua y que quede bien adherida. Dejamos secar bien antes de hornear a 750-760 grados.

Figura 3.15

Estas posibilidades de transferir imágenes a la arcilla y al material cerámico hacen que los alumnos potencien su capacidad como generadores de obras expresivo-comunicacionales.

Les da también la posibilidad de explorar los límites de las distintas disciplinas de las artes plásticas en las que se están formando, expandiendo el campo de conocimiento e integrando técnicas y materialidades las que les posibilitan generar nuevas propuestas.

Esta expansión de la creatividad los llevará a generar sus propias maneras y estilos a través de una infinidad de obras conceptuales: la estética actual es una estética de la hibridación, basada en la combinación de estilo, género, collage, pastiche, la resignificación de diversos elementos, y en la incorporación de diversos materiales que, a través del trabajo experimental en el aula, los alumnos descubren que a la cerámica la pueden incluir a las nuevas formas de arte.

CAPÍTULO 4

Montando el espacio

María Florencia Serra

En busca de un arribo

La producción artística es un proceso que inicia con una idea, pero es en la etapa del montaje donde esta idea cobra vida y se establece un diálogo significativo con el espacio y el espectador. Esta fase es crucial, ya que el montaje no debe dejarse al azar; requiere una planificación cuidadosa que potencie la interacción entre la obra y su contexto.

El presente capítulo abordará contenido para les estudiantes que transiten la cursada de Cerámica complementaria de la Facultad de Artes de la UNLP. La propuesta pedagógica es que cada estudiante desarrolle un proyecto personal. De manera simultánea van desarrollando su propuesta en el taller y entregando trabajos prácticos donde reflexionan y desarrollan por escrito su proyecto. Uno de los trabajos es sobre el Montaje y, el contenido que a continuación desarrollaremos trata sobre ello.

En el transcurso de la cursada proponemos pensar y abordar el montaje atendiendo a la tríada obra-espacio-espectador, cada uno de estos pilares juega un papel fundamental al momento de diseñarlo y concretarlo. Cualquier movimiento o corrimiento de uno de estos elementos afecta a los otros influyendo directamente en el sentido y percepción de la propuesta artística.

En nuestra práctica docente observamos que, en muchos casos, les estudiantes dejan el montaje para último momento, sin darle la importancia que requiere, dejando esta práctica a costumbres tradicionales. Desestiman que un montaje pensado colabore y potencie su propuesta. De allí surge la necesidad de otorgarle un tiempo a este aspecto tan importante (pero muchas veces olvidado) de la producción artística.

En particular, en nuestro campo de producción, la cerámica, el modo en que se emplazará la producción es un aspecto que necesariamente tiene que ser previsto y establecido de antemano. Dicha materialidad tiene características y comportamiento particulares, pues una vez que pasa por el calor del fuego, sufre transformaciones químicas que hacen que un material arcilloso que es plástico y reversible y modelable, se transforme en un material cerámico, rígido e irreversible, difícil de alterar y/o modificar. Este proceso de horneado impacta sobre todo en la contracción y torsión del material. Por tanto, si se piensa un montaje donde las piezas que cuelguen o encastren es necesario atender a la contracción y torsión del material.

El objetivo de este capítulo es ofrecer algunas coordenadas para tener en cuenta al momento de pensar y diagramar el montaje de una obra. Nuestro propósito es transmitirle a les estudiantes la importancia de esbozar un posible montaje desde el principio, desde el momento en que

emerge la idea. En este sentido, estimulamos la idea de que un montaje efectivo es clave para potenciar la propuesta artística y la experiencia del espectador.

Tríada obra-espacio-espectador

Si bien es lo último en ejecutarse, el montaje debe estar pensado desde el inicio de la idea. Es un factor que influye en la producción en tanto define el espacio y el modo en que el espectador experimentará la obra. Al instaurar el diálogo entre la obra, espacio y espectador, el montaje colabora y aporta sentido a la propuesta artística, por el contrario, un montaje olvidado, no pensado, juega en contra de la idea. El montaje cobra un rol importante al momento de otorgar solidez y coherencia a la obra.

La relación que se establece en la actualidad entre la obra, el espacio y el espectador no siempre sucedió de la misma manera. Otrora podemos decir que la obra se pensaba como una entidad autónoma que se desentendió del contexto y el espectador. El formato de exhibición tradicional, como lo son el marco y el pedestal, funcionan como elementos que delimitan y señalan su espacio. La obra podía ser emplazada en cualquier lugar, se la comprendía ajena al contexto, sin atender al campo visual que la rodea. El espacio y la disposición de los elementos no eran abordados como potencial elemento que afectase al sentido de la obra y la percepción del espectador. Con el devenir de la contemporaneidad la forma tradicional de exhibir la obra fue cambiando y ampliando sus posibilidades.

El arte actual ha ampliado los formatos de exhibición, contamos con la posibilidad de instalación, site-specific, performance o videoinstalación. Ampliación que habilita la convivencia de formatos clásicos y actuales. Con ello, lo que queda en evidencia es que sea cual sea la decisión del artista, ya no sucede como una normativa o dogma a acatar, sino como una toma de decisiones conscientes y adrede, la cual el productor pensó en función de la propuesta.

Es característica propia de la actualidad pensar y proyectar la obra inmersa en un contexto particular, lo cual invita a pensar la obra ya no como algo aislado y autónomo, sino como un elemento que se presenta en un espacio determinado y que, al emplazarse, entabla diálogo con los elementos y aspectos que la rodea y a su vez, la conforman.

Por tanto, en todo proyecto artístico el diseño y conceptualización del espacio son fundamentales para el montaje. En esta etapa, el artista decide no solo el contenido visual o temático, sino también cómo se presentará en relación con el espacio y el espectador. Una propuesta artística planificada permite que los elementos que la constituyen como son las materialidades, la disposición de los elementos, los soportes, el ritmo visual del emplazamiento, la iluminación y la arquitectura se integren y colaboren de manera eficaz a la idea que el productor desea compartir, ya que todos estos juegan un papel crucial en cómo el espectador experimentará la obra.

Un montaje eficaz y cuidadoso puede ser utilizado para guiar la atención del espectador, provocar ciertas reacciones que invitan a interactuar de diversas maneras con la obra, dirigir la mirada, evocar emociones y fomentar una reflexión crítica, creando un vínculo personal entre la obra y el espectador. La relación entre la obra y el espacio puede transformar la experiencia del

espectador, haciendo que la obra no solo sea observada, sino vivida y experimentada. El artista puede jugar con crear espacios íntimos, espacios en el que se interponen elementos y trastocar el recorrido, naturales que juegan con la inmensidad espacial, entre otras tantas posibilidades. De allí la idea que un espacio no es un ente neutral, sino por el contrario, brinda información y contiene la obra. Es el escenario donde la obra cobra vida.

Construir el espacio

De la triada con la que proponemos pensar el montaje nos enfocaremos particularmente en el espacio, ya que lo consideramos un punto bisagra entre la obra y el espectador. El espacio acobia la obra cuando sale de la intimidad del taller y cuidado del artista, para ser expuesta y compartida ante los espectadores.

A la hora de pensar el espacio tomamos la propuesta de Martin Heidegger en su artículo *Construir, habitar, pensar* (1954) donde reflexiona sobre la relación entre el ser humano y su entorno. Señala que el acto de *construir* va más allá de la creación de estructuras físicas, se trata de un hacer intrínsecamente ligado al modo en que habitamos el mundo. Habitar implica una conexión profunda con el espacio que nos rodea, donde la construcción se convierte en un acto de pensamiento que refleja nuestra comprensión del mundo. En este sentido, construir el espacio no es solo crear un refugio físico, sino también establecer un lugar de pertenencia donde se manifiestan y dialogan los elementos que allí se disponen.

El autor comprende el acto de pensar fundamental para el proceso de construcción y habitabilidad. Pensar no es meramente un ejercicio intelectual, sino una forma de habitar que ayuda a percibir el mundo y permite apreciar las sutilezas de nuestra existencia que surgen de la interconexión con nuestro entorno.

Nos resulta interesante la propuesta de Heidegger para trasladarla al arte y, en particular, a nuestro foco de análisis: el acto de montar. El lugar donde habitará la obra no debe ser tomado como algo neutral, sino como un espacio a construir. La misma construcción del espacio habitado por la obra, habilita el pensar y sentir la obra. Al considerar estos conceptos juntos, se invita a una reflexión sobre cómo la obra se potencia al pensar el montaje de manera más consciente y en función de la intención que propone la obra.

Con lo expuesto, podemos sostener que el montaje pensado en nuestra contemporaneidad habilita transformar los espacios de exhibición. El artista, al diseñar el montaje, tiene la capacidad de crear un espacio incorporando elementos interactivos o creando una atmósfera que altere la experiencia del espectador. Así, el montaje se convierte en un acto subversivo que desafía las expectativas y abre nuevas posibilidades de interpretación.

El montaje se convierte así en un medio para “pensar” la relación entre la obra y su entorno. Cada decisión de diseño, cada elección de materiales y cada disposición de elementos en el espacio son actos de pensamiento que dan forma a la experiencia artística. La obra no solo se ve; se experimenta y se siente.

Puesta en escena

A continuación, desarrollaremos algunos aspectos necesarios para tener en cuenta al momento de pensar y construir el espacio donde habitará la obra. Estos son: Formato de exhibición; Lugar de exhibición; disposición de los elementos y altura de visualización; y, por último, iluminación.

1. Formato de exhibición

Ya hemos señalado que, como respuesta a las heterogéneas propuestas artísticas de nuestra contemporaneidad, se han ampliado los formatos de exhibición. La elección del formato brindará información acerca de cómo el artista pone en diálogo el espacio y la obra y, a su vez, como proyecta que el espectador vivencie la misma.

Tradicional

Nos referimos a aquellas producciones que se encuentran delimitadas por un soporte como el marco o pedestal que la contiene. Este tipo de montaje intenta pensar la obra desatendiendo su contexto. Supone una obra que se asume bajo los criterios del arte clásico, donde el soporte, el marco o pedestal, delimitan y configuran el espacio de la obra sin entablar diálogo alguno con el contexto.

Instalación

La instalación implica que los elementos que componen la obra se encuentren en diálogo. Como sostiene Claire Bishop (2006) “Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspecciona la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista” (p. 46).

El artista construye el espacio donde habitará la obra para que el espectador se sumerja y la experimente. La instalación se caracteriza por transformar el espacio en el que se presenta, desafiando al cubo blanco de los formatos de exhibición tradicional. Es una práctica que involucra una interacción dinámica entre el espacio, el público y los elementos de la obra.

Sitio específico

El formato site-specific se caracteriza por que la obra fue pensada para que los elementos que la compongan interactúen en un lugar particular, ya sea un espacio natural, un edificio, o incluso una comunidad. La idea es que la obra no solo se adapte al lugar, sino que también lo transforme, realzando su significado o creando un nuevo diálogo con el contexto.

Puede estar compuesto por diversos formatos de exhibición como el tradicional, la instalación, el performance, e incluso intervenciones temporales. Busca una íntegra conexión entre la obra y el espacio, por lo que no cuenta con la posibilidad de ser un formato posible de itinerar, como sí puede suceder con un formato tradicional o una instalación.

Performance

La performance se caracteriza por ser una acción que se activa y tiene como protagonista el tiempo y el cuerpo. Dura un tiempo particular, son efímeras y el cuerpo es el principal medio de expresión. La acción puede suceder frente a un público o en un espacio privado. En cualquier caso, se suele hacer un registro fotográfico o audiovisual para su posterior circulación.

Interacción en vivo: La performance se realiza en tiempo real, lo que permite una conexión directa entre el artista y el público.

Una performance artística es una forma de arte en la que se utiliza la acción, el cuerpo y el tiempo como elementos centrales de la expresión creativa. A menudo se lleva a cabo en vivo, lo que implica una interacción directa entre el artista y el público. Las performances pueden ser guionadas y coreografiadas, o pueden incluir elementos de improvisación.

Una performance puede estar configurada por distintas disciplinas, por ejemplo, la danza, teatro, música, artes visuales y multimedia.

Audiovisual

Un audiovisual se caracteriza por ser una obra que combina elementos visuales y sonoros. Puede tomar diversas formas de expresión, como videos, cortometrajes, multimedia y proyecciones. Para ello se emplean técnicas como la edición, la fotografía y el diseño sonoro. El espacio donde transcurre el audiovisual puede variar, se puede proyectar en espacios arquitectónicos, objetos, espacios naturales o pantallas y, a su vez, puede ser una experiencia inmersiva y envolvente para el espectador.

Al igual que la performance presenta un guion que narra una historia o una situación determinada. El medio tecnológico empleado es una herramienta fundamental a tener en cuenta, ya que de ello dependen los resultados finales respecto a las posibilidades de edición, producción y reproducción del audiovisual.

2. Lugar de exhibición

Espacios públicos

Al momento de montar una obra en un espacio público hay que considerar ciertos aspectos con el fin de garantizar una experiencia segura y accesible para el espectador. Se torna necesario atender que la obra estará emplazada en un espacio donde transcurra un público ajeno al mundo del arte. Por ello es importante facilitar la circulación y evitar accidentes. Las propuestas artísticas diseñadas para ser emplazadas en espacios públicos que están en el exterior deben contemplar el uso de materiales y soportes que resistan la hostilidad de las condiciones climáticas.

Por último, hay que tener en cuenta las normativas locales y permisos específicos que rigen el uso del espacio público.

Espacios privados

Pueden ser espacios artísticos, como lo son las galerías, salones y museos, pero también pueden ser espacios no artísticos como un club social, un bar o una institución entre otros tantos diseñados para otras funciones y aprovechados para exponer. Los espacios privados y cerrados cuentan como beneficio clave el control del ambiente, ya que estos espacios permiten regular de manera precisa las condiciones climáticas. La restricción de estos espacios permite que su acceso sea limitado. A su vez, el artista puede personalizar la experiencia del espectador configurando el espacio con determinada iluminación, música y disposición de los elementos. Este tipo de espacios privados y cerrados permiten crear ambientes específicos y estables.

3. Emplazamiento, soporte y altura de visualización

El emplazamiento de los elementos que componen la pieza determina la relación espacial entre la obra y el espectador. Por ejemplo, en una instalación donde se ocupe todo el espacio de la sala el espectador no podrá transitar, su experiencia con la obra será a partir de la percepción que tenga de la observación a distancia. De manera diferente sucede cuando la obra o los elementos de la obra se disponen para que el espectador pueda circular cómodamente por el espacio y apreciarla desde diferentes vistas. Otra opción es la creación de espacios reducidos, donde la cercanía con la obra impacta generando una atmósfera de intimidad con la obra.

Al momento de pensar el emplazamiento los soportes son un elemento importante que atender. Hay soportes que cumplen la función de sostener y delimitar las obras, son los tradicionales como los marcos, pedestales o estructuras colgantes. También hay obras donde el soporte aporta sentido al significado de la obra, nos referimos a soportes que se encuentran integrados a la obra o que, por ejemplo, aportan información desde su aspecto formal. Por ejemplo, si la obra será emplazada en una biblioteca y las vitrinas del espacio son usadas para disponer en su interior los elementos de la obra, el soporte vitrina aporta información sobre su uso cotidiano que influye en la percepción de la obra. Cualquiera sea el caso, los soportes deben garantizar seguridad y estabilidad tanto para la obra como para el espectador.

La altura del emplazamiento de la obra involucra cierta posición corporal del espectador. No será lo mismo si la obra se encuentra en el suelo y requiere que el espectador tenga que agacharse para poder apreciarla, en la pared a la altura estándar de la vista de tal modo que no exija ningún cambio postural o bien, suspendida sobre el techo haciendo que el espectador tenga que levantar la vista.

4. Iluminación

La iluminación en el montaje es una herramienta fundamental que va más allá de hacer visible una obra. Su correcta aplicación tiene el poder de transformar la percepción del espectador, resaltando detalles, creando atmósferas y dirigiendo la atención hacia elementos específicos. La luz puede enfatizar texturas, profundidades y colores, que aporten significado a la obra, siendo capaz de generar sensaciones de intimidad, dramatismo o dinamismo. El diseño de la iluminación determina cómo será percibida la obra, construyendo un diálogo continuo entre la obra, el espacio y el espectador. Hay distintos tipos de iluminación, entre estos, distinguiremos entre:

Ambiental: proporciona una iluminación uniforme y difusa en todo el espacio, asegurando que el área esté iluminada de igual manera en todos sus lados, sin enfocarse en un punto específico.

Puntual: Se utiliza para destacar áreas o elementos específicos de la obra. Es concentrada y direccional, lo que permite enfocar la atención del espectador en detalles específicos. Este tipo de iluminación puede presentar una variable al oscurecer el contexto e iluminar el objeto, generando ambientes dramáticos.

Escénica: es la que se utiliza registro de performance o muestras dinámicas donde la iluminación no es estática, cambia y acompaña el movimiento de la acción.

Conclusiones

A partir de lo expuesto podemos arribar a la propuesta de que la relación obra, espacio y espectador es intrínseca al montaje. Pudimos analizar cómo cada uno de estos elementos se influyen mutuamente y, a su vez construyen y aportan significado a la intención de la propuesta artística potencia la experiencia estética.

A través del análisis del texto de Heidegger se pudo observar la importancia del tomar el espacio no como un elemento dado o neutral, sino como un potencial elemento a construir para que la habiten los elementos que componen las obras.

Por último, la descripción de las coordenadas a tener en cuenta fue desarrollada para alcanzar un montaje eficaz, consciente y reflexivo. Cada uno de estos puntos como el formato de exhibición, el lugar de exhibición, el emplazamiento, los soportes, la altura de visualización y la iluminación construyen la escena donde habitará la obra. Un montaje que enfatice la propuesta artística fomenta la experiencia contemplativa, pero también nos acerca a la reflexión que demanda la propuesta artística.

Bibliografía

- Bishop, C. (2006). *El arte de la instalación y su herencia*. En *Las Instalaciones en la Colección del IVAM* (pp. 81-89). [trad. Jesús Carillo] Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).
- Heidegger, M. (1954). *Construir, habitar, pensar*. Recuperado de <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

CAPÍTULO 5

Modelando experiencias en saberes

Catalina Hansen Garita

Conocí la cerámica a los 15 años en un pequeño taller de mi ciudad y, aunque suene a cliché, desde ese momento me enamoré del barro. Me fascina la posibilidad de materializar ideas en la tridimensión y experimentar la conexión de esta disciplina con los elementos de la naturaleza. Cuando terminé el secundario, tenía claro que mi futuro estaba en el mundo del arte, por lo que me mudé a la ciudad de La Plata para iniciar la carrera en Artes Plásticas con orientación en Cerámica. Al venir de una ciudad pequeña y mudarme a una más grande, me encontré con nuevas experiencias dentro del circuito artístico. En particular, dentro del mundo de la cerámica, conocí nuevas técnicas y formas de trabajar la arcilla, conocí la parte química de la cerámica, y me inicié en el mundo de las quemadas alternativas, algo completamente desconocido para mí hasta ese entonces. En la Facultad también conocí a colegas, a quienes admiro y de quienes aprendo cada día, y es esa conexión la que me ayuda a construir y fortalecer mi propia identidad tanto artística como docente.

Antes de ingresar en la Facultad, tuve una breve experiencia en la docencia, pero nunca lo había pensado como una futura profesión. En lo personal, me encanta aprender cosas nuevas todo el tiempo y compartir los conocimientos, por lo que ya en la facultad me encontré en varias situaciones en donde entre compañeros y colegas nos enseñábamos saberes mutuamente. Al mismo tiempo tengo un gran interés en el cuidado del medioambiente y en la búsqueda de alternativas sustentables para la producción artística, por lo que me encuentro constantemente participando de charlas y talleres, recolectando información y compartiendo con quien este interesado en estos temas. Considero que la salida siempre es colectiva, por lo que creo firmemente que siempre debe compartirse el conocimiento y garantizar el acceso al mismo.

Una de las cursadas más significativas en mi trayectoria universitaria fue la de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica (CTCC), en donde aprendí nuevos acercamientos a la cerámica y técnicas alternativas para su cocción, con un gran énfasis en trabajar con arcillas locales, volviendo la disciplina mucho más accesible para los alumnos y alentando a su continuidad en la producción más allá de los límites institucionales. Por lo que a fin de año me puse en contacto con los docentes para preguntarles si existía la posibilidad de sumarme como

adscripta al equipo docente¹, ya que me motivaba la idea de poder colaborar en la enseñanza de estas técnicas que tanto me habían marcado.

Mi primera clase como adscripta fue un miércoles de marzo. Estaba muy nerviosa, pero el equipo docente me recibió con los brazos abiertos, y ver algunas caras conocidas entre los estudiantes me generó cierta tranquilidad. Este era un rol completamente nuevo para mí, el taller es como mi segundo hogar, en donde paso muchísimas horas por semana como estudiante. Ahora, en ciertos horarios lo habito desde el otro lado, como docente, la parte más extraña es cuando toca ser docente de tus propios compañeros de otros cursos, incluso de amigos. Esta cátedra tiene la particularidad de recibir estudiantes de diferentes años y trayectorias; para algunos representa uno de sus primeros acercamientos a una cursada universitaria y a otra disciplina a la que se encuentran estudiando, y para otros es una materia más avanzada en su recorrido académico.

Una de las ventajas de haber cursado recientemente en esta cátedra es poder hablar desde la experiencia como estudiante y hablar sobre las dificultades o problemáticas que se vivenciaron en la cursada, para intentar, desde el rol de docente, mejorarlas o adaptarlas. Al mismo tiempo, este doble rol me permite un acercamiento distinto hacia los alumnos, ayudándome a romper la jerarquía vertical docente-alumno de los métodos de enseñanza más tradicionales. No solo los considero alumnos, sino también compañeros y colegas. Creo que esta dinámica, en la que la relación fluye constantemente entre enseñanza y aprendizaje, es la que más me interesa y motiva en mi camino en la docencia.

Entre las actividades que me motivaron a elegir esta cátedra están las quemas alternativas. En ellas los alumnos aprenden a preparar sus propios hornos cerámicos a fuego directo, siendo partícipes en cada etapa del proceso. Esto les permite adquirir las herramientas necesarias para realizarlo por su cuenta, facilitando el acceso a la cerámica en un contexto donde los materiales y equipos necesarios suelen ser muy costosos. Fue en esta cátedra donde aprendí todas mis bases sobre las quemas alternativas, primero como estudiante y ahora como docente. La experiencia de construir un horno y llevar las piezas a altas temperaturas en una actividad compartida, tan cercana al acto ritual, es algo que transforma la visión sobre la cerámica y la hace accesible, algo que los estudiantes pueden replicar por fuera de la institución.

¹ Quiero hacer acá una pequeña aclaración, y es que la adscripción, por más lejana que parezca cuando somos estudiantes, es algo completamente accesible si uno se compromete y demuestra dedicación durante la cursada. Se necesita tener aprobados al menos dos tercios de las asignaturas del plan de estudios y se debe realizar un proyecto de investigación en el lapso de los dos años que dura la adscripción.

Figura 5.1

Registro de la jornada de quemas, preparación del horno de papel, 2022.



Figura 5.2

Registro de la jornada de quemas, hornos de carbón, 2022.



Figura 5.3

Registro de la jornada de quemas, piezas horneadas en horno de papel, 2022.



Inicié como adscripta de la cátedra en el 2023, donde me encontré con un taller lleno de estudiantes expectantes por tener su primer contacto con la cerámica, ya que muchos de ellos nunca habían trabajado con el material. En las primeras clases se les enseñan las nociones fundamentales de la materia: tales como las propiedades de la arcilla, sus cualidades y posibilidades, se los introduce a las quemas alternativas, y cómo preparar el material para resistir al fuego directo, entre otras cosas. Estos conocimientos se presentan de maneras variadas, mediante explicaciones teóricas, presentaciones visuales como PowerPoints, material de lectura, demostraciones prácticas por parte de los docentes y finalmente la manipulación del material por parte de los alumnos. Para esta actividad, deben realizar tres cuencos, que serán horneados bajo distintas técnicas en la jornada de quemas correspondiente a su cursada.

Los cuencos son contruidos por cada estudiante mediante diversas técnicas y formas, para luego ser intervenidos con engobes, texturas y esgrafiados.

Figura 5.4

Registro del taller, armado de cuencos por pellizco, 2023.



Figura 5.5

Registro del taller, cuencos intervenidos, listos para secar, 2023.



Figura 5.6

Registro del taller, cuencos intervenidos, listos para secar, 2023.



El día de la quema se comienza con la construcción de los hornos de manera conjunta, para ello, se preparan las bases y hablamos sobre los materiales que pueden utilizarse. Compartimos nuestras experiencias, mencionando qué cosas nos han funcionado y cuáles no a lo largo de los años. Armamos los hornos y poco a poco los comenzamos a llenar. Es en este momento en donde aparecen las manos y caras manchadas, pero entre piezas y carbón los alumnos logran comprender lo accesible que es hornear piezas cerámicas con estos métodos –siempre que se cuente con un espacio abierto para hacerlo, algo no menor en el contexto urbano en el que vivimos, principalmente como estudiantes–. Al mismo tiempo, se podría decir que se genera una acción ritual en el armado del horno, en el que a cada pieza se le busca su lugar con cuidado, entre alumnos se las van pasando hasta que entran al horno, las van viendo y admirando, preguntando y compartiendo cómo las hicieron o con la intriga de cómo quedarán una vez que el fuego las transforme.

Figura 5.7

Registro de la quema, estudiantes desempacando y observando sus cuencos ya listos para hornear, 2024



La actividad de la quema es un reflejo del aprendizaje dialógico descrito por Paulo Freire (1970), en el cual se fomenta un espacio de intercambio donde estudiantes y docentes construyen conocimiento de manera colaborativa. Esta forma de aprendizaje disminuye la jerarquía tradicional en la enseñanza, reforzando un sentido de colaboración y co-aprendizaje. Las primeras piezas las colocamos los docentes a modo de ejemplo, y poco a poco los estudiantes se animan a colocar las suyas, siempre acompañados y guiados, lo que les ofrece seguridad y apoyo. Usualmente, se construyen entre tres o cuatro hornos de carbón, dependiendo de la cantidad de participantes, y si el espacio lo permite se realiza un horno de raku y/o de papel, en algunas ocasiones también se hace un horno de botellas, cada uno de ellos con características y resultados únicos.

Figura 5.8

Registro de la quema, hornos de carbón, 2024



Figura 5.9

Registro de la quema, horno de papel, 2023



Figura 5.10

Registro de la quema, horno de raku, 2023



Figura 5.11

Registro de la quema, horno de botellas, 2023



Una vez que las piezas alcanzan la temperatura, se retiran del horno aun calientes usando pinzas, para luego aplicar en ellas distintos tratamientos de superficie, tales como el ahumado u obvara. Les docentes comienzan retirando las piezas, explicando las medidas de seguridad a tener en cuenta y los distintos tratamientos de superficie mencionados, para luego dar paso a les alumnos que se animen a participar. Sus caras de asombro, miedo y dudas, se convierten en caras de emoción, alegría y confianza cuando comienzan a darse cuenta de que son capaces de retirar las piezas del horno por su cuenta, y ver el resultado de su propio esfuerzo.

Este proceso encarna la filosofía de aprendizaje activo que defendía Dewey (2004), quien proponía que el aprendizaje debe ser significativo y basado en la experiencia. Les estudiantes no solo se llevan una vivencia tanto individual como colectiva, sino que logran transformar esa experiencia en un conocimiento tangible y profundo, como sus cuencos, y también en una habilidad adquirida.

Figura 5.12

Registro de la quema, hornos de carbón y obvara, 2024



Figura 5.12

Registro de la quema, hornos de carbón, 2024



Figura 5.14

Registro de la quema, estudiantes observando sus piezas horneadas, 2024



La experiencia colectiva de las quemas siempre me atrajo desde que una compañera compartió la suya conmigo, y esta fue la razón que me motivó a inscribirme en esta cátedra, ya que es de carácter optativo. Vivenciar esa primera quema en el 2022 fue lo que encendió un interés por formar parte del equipo docente, permitiéndome experimentar y transmitir estas técnicas, compartiendo saberes y experiencias con otros. Hoy en día me encuentro en el rol docente, enseñando a mis compañeros, pero también aprendiendo junto a ellos.

Figura 5.15

Registro de la quema, horno de botellas, 2023



Referencias

Dewey, J. (2004). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Siglo XXI.

CAPÍTULO 6

Saber trabajar con otros

Mariel Tarela

La idea de trabajar con otras personas para alcanzar un objetivo común tiene, en principio, una asociación positiva. La cooperación representa un rasgo humano valioso.

Poder trabajar en grupos, sin embargo, no es una tarea tan sencilla. Requiere múltiples habilidades.

El abordaje proyectual se evidencia de manera creciente dentro de las problemáticas del arte contemporáneo.

Los enfoques interdisciplinarios en proyectos artísticos son muy frecuentes en la actualidad. Pero desde luego, las tareas colaborativas no son un descubrimiento de nuestros días. El hacer cerámico constituyó, desde el comienzo de su historia, una labor colectiva. Los intentos por romper con la separación tradicional entre arte y artesanía, integrando la función y la estética en la producción industrial fueron el motor de la Bauhaus, escuela de diseño fundada en 1919 por Walter Gropius. Su objetivo era crear un arte para todos, que se expresara a través de la funcionalidad, la innovación tecnológica y la producción en serie.

Recién durante el siglo XX floreció el concepto de la cerámica de estudio, donde una sola persona debía ser capaz de llevar a cabo todas las etapas de concreción del proceso cerámico.

En los años 60, el movimiento artístico Fluxus desafiaba las convenciones del arte tradicional, explorando la interacción con el público, la performance y el uso de materiales cotidianos. Fluxus exploró la producción en serie a través de la reproducción de sus panfletos y publicaciones, con la idea de democratizar el acceso al arte.

El movimiento italiano Arte Povera, también en los sesenta, se caracterizó por el uso de materiales humildes y cotidianos como sacos, telas, piedras, madera, y por un fuerte componente conceptual. Exploraron la estética industrial, utilizando elementos como alambrados, acero, madera bruta y maquinaria industrial como herramientas para la expresión artística.

A partir de los ejes del trabajo con otros, y de aquello que no está a la vista, presento en este capítulo dos experiencias llevadas adelante en colaboración con la industria.

Pude desarrollar estos proyectos en dos países distintos, con dos empresas diferentes, transcurrido un lapso de doce años entre el primero y el segundo.

El inicial fue un jardín de esculturas para la compañía ladrillera Wehrmann, en Sud Weyhe, Alemania. La obra emplazada lleva el título de Dialog-Garten [Jardín del Diálogo] y pertenece al año 2003.

El segundo fue la realización de la instalación y video Construcciones (2015), muestra temporaria en el marco del programa de Arte e Industria del Museo del Ladrillo de la Fundación Ctibor, en Gonnet, Argentina.

Un amor que dura para siempre

Muchas veces sucede algo en nuestras vidas que parece casual, y, sin embargo, con el correr del tiempo, va a cumplir un rol clave para comprender quienes somos.

Tal es el caso de mi encuentro con los ladrillos, y la incorporación de los mismos como materia prima de mis obras.

Quizás por eso, recién ahora que han pasado muchos años es más sencillo relatar ese encuentro.

Era un día cualquiera, todavía en el siglo XX, porque era el año 1998. Yo estaba trabajando en mi espacio en el taller de Cerámica de la Facultad de Artes de Bremen [HfK Bremen].

Había llegado a Alemania en 1994 y empezado a estudiar Artes en la Universidad de Bremen en 1996.

Todo eso sucedió luego de mi graduación como Licenciada en Artes Plásticas con orientación Cerámica en la Facultad de Bellas Artes UNLP (1992). Y de haberme desempeñado dos años como ayudante diplomada de la Cátedra de Cerámica (1992-1993) de la misma unidad académica.

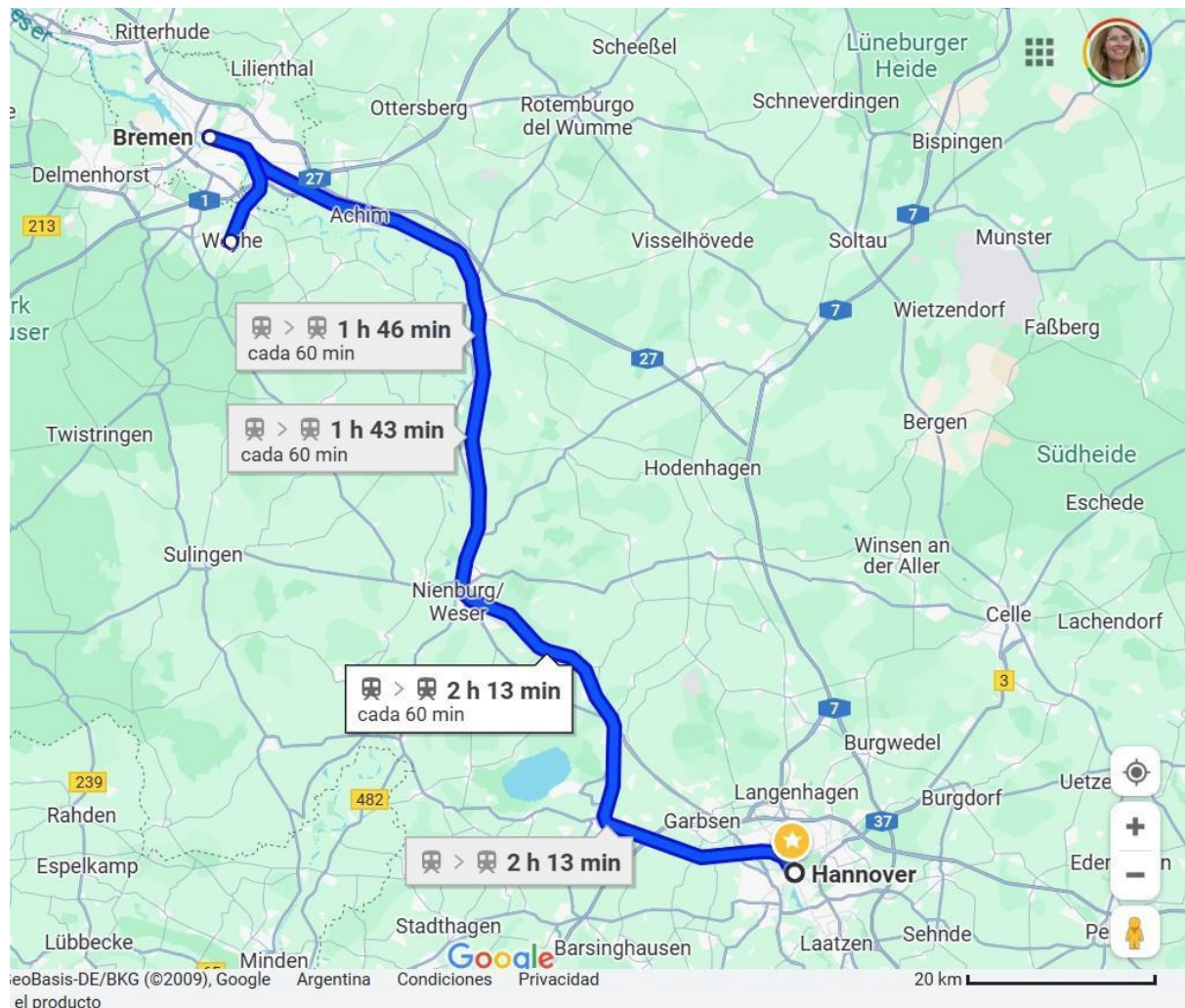
Esa tarde, entró a mi taller *Fritz Vehring*, quien era el profesor a cargo de la Cátedra Plástica / Cerámica. Sonriente y entusiasmado, como era habitual.

Me comentó lo siguiente: —Mañana temprano tengo que ir a una ladrillera, porque me pidieron que les ayude con una escultura para una casa modelo que van a exponer en una feria industrial. Queda como a cuarenta minutos de acá. ¿Querés ir? Nos encontramos allá a las nueve.

La respuesta inmediata y decidida fue: —Sí.

Luego me dio la dirección exacta de la cita del día siguiente.

Mapa del recorrido desde la estación de Hannover a Sud Weyhe.



Nota. Reproducido de Google Maps (2024) [Hannover HbF - Sud - Weyhe]
<https://www.google.com/maps> (2024) 9 de noviembre de 2024.

El lugar de encuentro era la empresa Wehrmann Ziegel en Sudweyhe. La facultad estaba situada en Bremen. Desde la estación central había un tren de cercanías que en poco menos de una hora me dejaría en el andén de Dreye. Y de allí quedaba aún un trayecto aproximado de diez minutos a pie o algo menos en bicicleta.

Llegar no parecía una cuestión tan sencilla. Sobre todo, considerando que yo vivía en Hannover, una ciudad a unos 100 km al sur de Bremen. Y que el modo diario de desplazarme entre ambas ciudades era en tren.

Al día siguiente, mi traslado comenzó muy temprano. Fui en bicicleta hasta la estación de Hannover. Allí tomé mi acostumbrado tren a Bremen. Cuando llegué subí a otro tren que me llevó a Dreye y luego de un rato en bicicleta llegué a tiempo.

La Ziegelei Wehrmann (fábrica de ladrillos Wehrmann), fundada en 1859, producía ladrillos con la arcilla del Weyher Marsch [humedales de Weyhe].

Figura 6. 2

Paisaje de los humedales de Weyhe



Nota. Reproducido de C. Löser, (2024) CC BY 3.0 DE

<<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/deed.en>>, vía Wikimedia Commons

Era una de las seis antiguas fábricas de ladrillos de esa localidad y llegó a ser una de las once ladrilleras del sur de los humedales del río Weser que seguía produciendo hasta 2015. Su rama eran los formatos especiales de ladrillo y los ladrillos vidriados.

El patio de Wehrmann era una explanada muy grande, repleta de torres de palets cerrados con un plástico transparente y grueso, sobre el que se podía leer el nombre de la compañía, impreso con grandes letras rojas.

El Sr. Hans-Heinrich Meier, bisnieto del fundador de la empresa, tenía el cargo de gerente general. Nos recibió sonriente. Cuchillo en mano iba delante de nosotros guiándonos en ese patio enorme.

Entusiasmado, daba unos cuantos pasos rápidos, por momentos trepaba sobre alguna pila y tajaba los cobertores de los palets. No era al azar. Sabía con exactitud lo que buscaba. Extraía una y otra vez ladrillos de formato especial, que entendía podían servirnos para la deseada escultura.

La arquitectura de Europa nórdica, y en particular del norte de Alemania, cuenta con gran cantidad y variedad de construcciones de ladrillos de épocas variadas. Cada ángulo, moldura, curva, zócalo, ornamento, se logra con determinados ladrillos de formatos especiales. Por repetición, puestos uno junto a otro componen superficies inigualables. Cada edificio requiere cientos de piezas diferentes de formatos especiales.

Figura 6.3

Parte superior de la fachada de la estación ferroviaria de Bremen.



Nota. Foto: Mariel Tarela

Wehrmann se encargaba de este tipo de producción. Su fuerte era proveer a equipos de restauración con los ladrillos necesarios y a la medida de cada proyecto. Caminábamos en un laberinto, rodeados de todas las formas imaginables.

Jornada completa de construcción: la obra para la casa modelo quedó lista.

Oscurecía, y se iba acabando un día cualquiera en la primavera o el verano de 1988. Empecé el viaje de regreso a mi casa.

Siento que esos trayectos diarios en tren siempre me daban tiempo. Para pensar, dibujar, escribir e infinitud de cosas que no puedo hacer cuando conduzco en auto. Los traslados eran otro modo de reflexión sobre mi trabajo. Una parte menos física, más serena, pero de seguro insoslayable.

Esa fue, al mismo tiempo, mi primera escultura de ladrillo y la primera compartida. No quedó registro alguno. Ni boceto, ni fotográfico, ni video. Y, sin embargo, activó algo en mí que todavía me acompaña.

Mi siguiente contacto con Wehrmann fue en 1999. Participaba del Espacio A202 Hábitos y gestos de la función. Un proyecto compartido entre las cátedras de Plástica / Cerámica y Diseño 3D de la facultad de artes y diseño de Bremen [HfK].

Para esta exhibición, mi propuesta fue Diálogo de las cafeteras. Una instalación de tres figuras de ladrillos de alrededor de 5 metros de altura destinada al patio interior del Centro de Diseño Wilhelm Wagenfeld de la ciudad de Bremen.

Figura 6.4

Bocetos de terracota para la obra *Diálogo de las cafeteras* (1999).



Nota. Foto: Mariel Tarela

Las esculturas fueron realizadas en su totalidad en el establecimiento de Sud-Weyhe.

Consistían en piezas modeladas por rollos. Ensambladas en cuerpos de ladrillos Wehrmann de formatos especiales. La pasta de los modelados, para mejorar la plasticidad, era una mezcla de 70 por ciento de arcilla de ladrillos y 30 por ciento de pasta roja italiana.

Trasladamos todas las piezas listas, numeradas y embaladas al museo. Allí realizamos el ensamblado y montaje definitivo en el patio.

Figura 6.5

Realizando el montaje de la obra *Diálogo de las cafeteras* (1999) en el Centro de Diseño Wilhelm Wagenfeld, Bremen.



Nota. Foto: Bernardo Pinto

El cambio de escala de los proyectos hace insoslayable la colaboración con otros y en ese sentido *Diálogo de las cafeteras* fue un curso acelerado e intensivo de aprendizajes de las más variadas índoles. Experiencia piloto de lo que sería la realización de *El jardín del Diálogo*.

Concretar estas obras me demandó alrededor de tres meses yendo a diario a la ladrillera. Allí, me habían armado un banco de trabajo grande, junto a un ventanal amplio que me proveía de muy buena luz natural. Estaba cerca de una puerta con salida al patio de los palets.

Era el lugar más tranquilo posible dentro de la planta de producción. Pero desde luego dominaban el ambiente chirridos metálicos de las máquinas y el olor particular de la arcilla que pasaba todo el tiempo por las prensas de extrusión, las cortadoras, los ladrillos en los secaderos.

Invitarme a trabajar allí constituía un voto de confianza. Con Fritz Vehring que me había presentado, y conmigo, a quien casi desconocían. Y así lo entendí desde el primer momento.

Figura 6.6

Diálogo de las cafeteras (1999) Centro de Diseño Wilhelm Wagenfeld, Bremen.



Nota. Foto: Joachim Fliegner

La empresa tenía una concepción moderna, y tanto las instalaciones, como los lugares de recepción al público, se veían impecables. Las máquinas, para mi deleite, no eran del tipo completamente automatizado, es decir, una caja enorme de metal que tiene muchas luces y se ve salir el producto terminado.

La maquinaria de producción de ladrillos de formatos especiales era mecánica. Parecían manos enormes. Yo podía ir siguiendo, paso a paso, lo que iba sucediendo con la arcilla, hasta que se divisaban los perfiles de los formatos especiales. Esos que habían sido mi objeto de deseo desde el primer momento en que pise el patio de almacenamiento.

Si lo que se acumulaba en los palets me generaba expectativas, la línea de producción me agitaba de una manera irreprímible.

De ese modo fui experimentando mis primeros ensamblados de ladrillos de formatos especiales y surgieron una serie de animales y criaturas diversas. La sensación de salir al patio a buscar las formas necesarias para cada figura constituía un juego muy serio.

Figura 6.7

Schmetterling [mariposa] (2000) ensamblado de ladrillos de formatos especiales



Nota. Foto: Mariel Tarela

Figura 6.8

Stachel-Stein [piedra con púas] (2000) ensamblado de ladrillos de formatos especiales y caños de agua. El título juega con la sonoridad similar al puerco espín. [Stachelschwein]



Nota. Foto: Mariel Tarela

En función de nuestra disciplina, los ceramistas estamos habituados a que el resto de la gente no sepa bien como clasificarnos. En qué lugar encuadrarnos. Desconocimientos y subestimaciones están a la orden del día, pero sabemos lidiar con eso.

En Wehrmann me habían recibido con gran amabilidad y moderada expectativa.

La cantidad de niveles de extranjerías que se superponían en mi persona les causaban curiosidad y sorpresa.

Mujer, argentina, y como tal hispanoparlante, estudiante de artes, habitante de la ciudad de Hannover. Cada una de esas categorías suponía opuestos con el entorno.

Si bien los puestos de las oficinas comerciales estaban ocupados por muchas mujeres, yo era la única de mi género en la planta de producción. Con la lógica consecuencia de visitar con regularidad los baños de damas de la sección administrativa, con mi mameluco y zapatos arcillosos. Lo que se asemejaba a una performance.

A mi arribo, según el nivel de información de los interlocutores, había quienes desconocían Argentina por completo. Otros que me cantaban Guantanamera. Todos pronunciaban con dificultad Maradona. Algunos reflexionaban sobre la lejanía.

Aprender el idioma fue una tarea ardua. Me recompensó con las posibilidades de incorporación, por un largo período, a la comunidad local dentro de las prácticas cerámicas. De deslizarme en otro entramado cultural. Entender no solo lo que la gente dice, sino de qué modos fue útil para comprender estructuras más complejas. Mi mirada asombrada sobre lo naturalizado en el nuevo entorno me dejaba ver, por un espacio breve, lo que otros no veían. Constantes, cotejos y revisiones. Así se conforman otras cartografías personales de pertenencias. En síntesis, poder hablar alemán me permitió crear lazos con las personas que me rodeaban.

Sin dudas el prejuicio más fuerte a deconstruir lo constituía la categorización como estudiante de artes.

Me encontraba frente a una planta de trabajadores formados en el oficio de ladrilleros. En algunos casos, familias que trabajaban en el lugar por varias generaciones. Profesionales especializados en cerrajería, herrería, matricería, etc.

La jornada se iniciaba a las cinco de la mañana en la planta y dos horas más tarde en la administración.

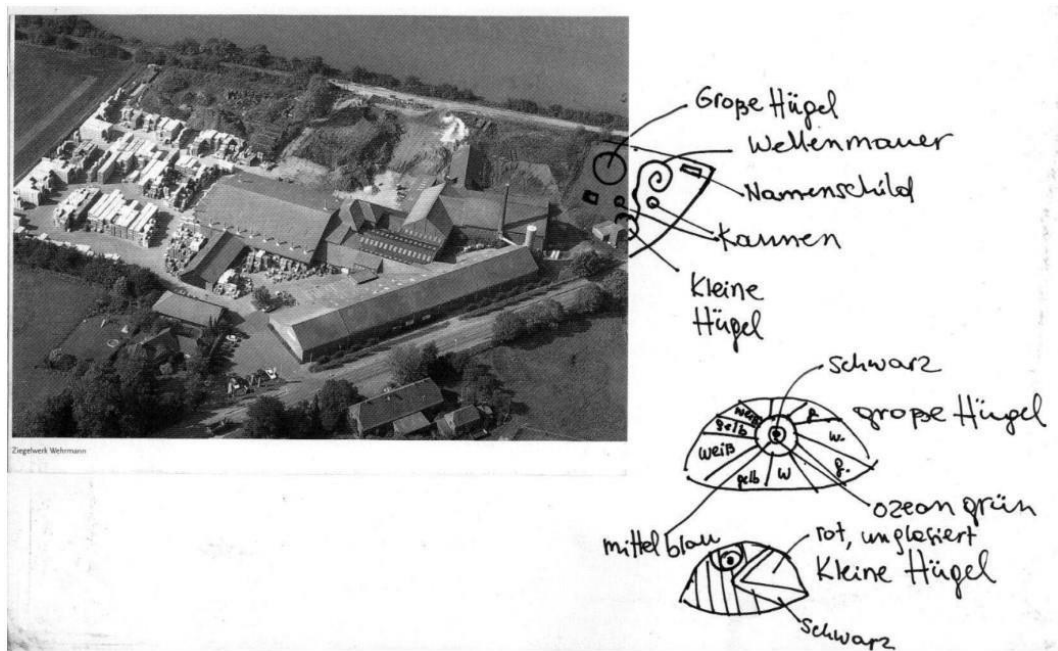
Los empleados vivían en cercanías e iban en bicicleta. O se movilizaban en auto. Yo llegaba con regularidad a las siete. Sabían acerca de mi residencia en Hannover, y la duración del traslado. La disciplina en el trabajo desactivó cualquier recelo previo. Fue el primer paso para ganarme su respeto.

Tuve siempre un grupo de profesionales calificados dispuestos a ayudarme y acceso a todos los materiales y herramientas disponibles.

Una vez finalizada la obra prevista para el Centro Wagenfeld iba a abandonar ese lugar de trabajo. Era difícil irme y ellos no querían que me vaya. En ese contexto, el Sr. Meier, me propuso quedarme como asesora artística. Mis actividades fundamentales consistirían en: reconstruir la forma de ladrillos especiales, a partir de fragmentos, aportados por los clientes, para proyectos específicos de restauración edilicia. Y el emplazamiento de un jardín esculturas de ladrillo en el predio contiguo a la fábrica.

Figura 6.9

Boceto de la ubicación del jardín de esculturas.



Este conjunto debía atraer a la atención de la gente sobre las posibilidades de aplicación de los diversos productos de Wehrmann, entre ellos los ladrillos esmaltados.

Con ese norte, y luego de conversaciones, bocetos y modelos a escala, se inició el proceso del Jardín del diálogo.

Contrataron a un equipo de constructores para llevar adelante la tarea.

Figura 6.10.



Nota. Foto: Mariel Tarela

Figura 6.11.



Nota. Foto: Mariel Tarela

Figura 6. 12.

Vista general al comienzo de la construcción del Jardín del diálogo (2005)



Nota. Foto: Mariel Tarela

La idea a transmitir a través de los distintos elementos del grupo escultórico, era esta cuestión envolvente y seductora de la conversación. A partir de la cual se generan cambios.

Los colores tenían gran importancia, en un paisaje que debido a las condiciones climáticas es la mayoría del tiempo gris. Aparecían las dos figuras danzantes de las cafeteras, para desafiar la función que se les asigna en la cultura, a través de sus movimientos y su escala.

Una muralla zigzagueante atraviesa todo el terreno. Está construida con ladrillos, cuyas perforaciones son perfiles de torsos. La muralla es a la vez una lengua larga que envuelve. Empieza en la cabeza de una serpiente de ladrillos esmaltados en colores estridentes. Concluye en un espiral.

Otra semiesfera recuerda a un ojo que todo lo ve. Hay una construcción de una pequeña casa a la que no se puede ingresar. Y por último una pared baja lleva con ladrillos esmaltados el nombre de la empresa.

Cada uno de los componentes de esta obra exigió cautela.

El suelo se congela en invierno, las fundaciones de la muralla, de la pared y de la casa tuvieron una profundidad de 80 cm.

La tierra de los volúmenes de la cabeza y del ojo era muy dura, fue imprescindible la construcción de herramientas especiales. Luego de muchas discusiones, fabricamos una especie de carrito con ruedas, con un eje central y un ala que podía recorrer todo el perímetro de cada semiesfera. Solo con ellas fue posible conseguir la superficie regular de las semiesferas, que era necesaria previa colocación los ladrillos esmaltados. Cada uno de los ladrillos tenía por detrás un número y una letra, que eran los que a la vuelta de la horneada de esmalte permitieron que cada ladrillo pudiera volver al lugar que yo le había asignado.

Figura 6. 13

Montaje de las figuras de las Cafeteras. Jardín del diálogo (2005)



Nota. Foto: Mariel Tarela

Figura 6. 14.

Montaje de las figuras de las Cafeteras. Jardín del diálogo (2005)



Nota. Foto: Mariel Tarela

Las figuras de las cafeteras tenían un alma de hierro, que soporta los movimientos de los picos y las asas. Hubo que calcular los pesos, los ángulos y la forma de cada una de ellas.

El sistema tradicional utilizado por albañiles en la construcción de un muro (extendiendo un hilo y controlando que todo quede parejo) no podía aplicarse. Con movimientos de meandros, la muralla iba decreciendo en altura hasta culminar en el espiral.

La conversación con el señor que iba a construir la pared fue entonces para acordar que esta debía fluir en sus movimientos, no tener picos no cantos salientes, tenía que poder enroscarse elástica como la lengua de una serpiente. Características nada usuales para una construcción de ladrillos.

Figura 6.15.

Vista desde la cabeza de la serpiente, lugar de nacimiento de la muralla.



Nota. Foto: Mariel Tarela

Cada asunto generaba intercambios y posibles modificaciones. Las revisiones eran constantes, y se evaluaban pros y contras en pos de encontrar salidas adecuadas a los conflictos. La comunicación fluida y los objetivos claros nos permitieron completar la instalación en relativo corto tiempo.

Figura 6.16.

Vista de la finalización de la muralla y del ojo.



Nota. Foto: Mariel Tarela

Al final de cada día me dolían partes del cuerpo que antes no sabía que tenía. La magnitud del proyecto incluía muchos momentos de angustia cuando no era posible coordinar los tiempos, cuando algo fallaba o se rompía, o simplemente cuando estábamos muy muy cansados. Mi afecto por los ladrillos y la sensación de haber encontrado la escala adecuada para mi trabajo datan de esa época.

Figura 6. 17.

Jardín del diálogo (2005)



Nota. Foto: Mariel Tarela

Figura 6.18.



Nota. Foto: Mariel Tarela

En 2006 volvimos con mi familia a radicarnos en Argentina.

La invitación a realizar una exhibición en el Museo del Ladrillo de la Fundación Ctibor de Ringuelet, en 2015, fue el inicio del segundo proyecto que voy a presentar en estas páginas. La fábrica Ctibor era mucho más moderna y la producción es de ladrillos huecos. Estas dos características generaron que se tratara de un acercamiento totalmente nuevo.

Habían transcurrido diez años de la finalización del Jardín del Diálogo. Esa distancia temporal me permitió otro tipo de análisis de mi práctica artística.

La muestra temporaria llevó el título *Construcciones*. Hoy, ya ha transcurrido casi una década desde su inauguración. Ahora pienso que también *Deconstrucciones* pudo haber sido un título apropiado.

Decidí trabajar sin modificar los ladrillos. A partir de esa forma, generar formas nuevas. Combinar los materiales más sencillos para señalar que el arte está en todos lados y es de todos.

La sala de exposiciones estaba atravesada por un muro ondulado y semitransparente de ladrillos huecos. Este tenía su punto más alto en la pared que daba al jardín e iba decreciendo en altura hacia el interior del museo. El muro continuaba en el exterior, como si hubiera atravesado la pared del límite del museo, y seguía ondulado y perdiendo altura. Allí se encontraba con una figura ensamblada de un extractor industrial de aire transformado en elemento floral. En el espacio de la sala había varias piezas ensambladas con garrafas y modelados de pasta de ladrillos.

Figura 6. 19.

Vista de la sala de exposición. Construcciones (2015)

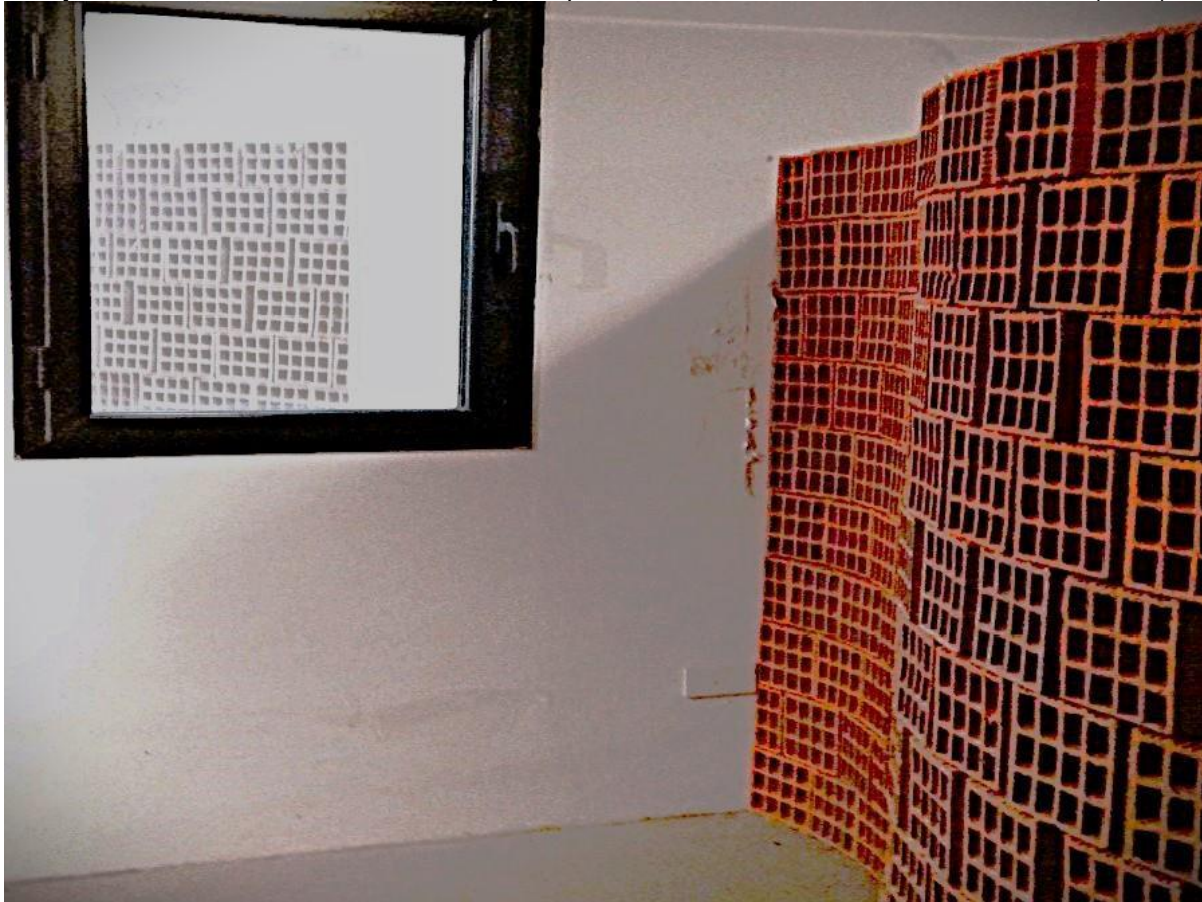


Nota. Foto: Mariel Tarela

El concepto general de mi propuesta se fundaba en la memoria de los objetos. En la relación entre Arte e Industria. Los objetos traen consigo una historia que se combina con las historias de los otros elementos presentes y es allí cuando algo sucede. Una conexión nueva. Una parte del texto de sala decía: trabajar con ladrillos despierta la imagen próspera de construir. Se trata entonces de abordar la construcción en los múltiples estratos en los que se hace presente: desde lo 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.

Figura 6. 20.

Pasaje de la muralla entre la sala interior y el espacio exterior de la muestra Construcciones (2015)



Nota. Foto: Mariel Tarela

Para la realización de la muestra el museo puso a mi disposición a su colaborador, el señor Carlos Moreno. *Carlitos*: albañil de Paraguay. Una persona confiable, calmada y que sabía mejor que nadie hacer su trabajo. Que además, en su tierra natal en sus años de juventud se había destacado en la alfarería con torno, para la producción de macetas de terracota. Sus relatos de los estados de la arcilla daban cuenta de su alto grado de comprensión sensible de su tarea.

Trabajar con Carlitos fue una experiencia notable. No se cansaba nunca. No se desanimaba nunca. Su mirada atenta para el cuidado de los detalles era una garantía para avanzar sobre seguro.

Al mismo tiempo, bajo la idea de Victoria Ctibor y Cristina Avinceta, Francisco Paez filmó un video de documentación de la muestra. *Arte e Industria. Cerámica Ctibor 2015. Construcciones de Mariel Tarela* <https://www.youtube.com/watch?v=UTW-wwRnOqA> Ahí, se podía ver todo el proceso de armado de la muestra, la visita a la plata de producción, etc.

Los desafíos para esta muestra fueron varios. De inicio la cuestión de su montaje por unas cuantas semanas. Vale decir, luego de un tiempo corto el espacio expositivo tenía que quedar en las mismas condiciones en que lo había recibido.

El piso de microcemento alisado era muy delicado. La superficie de los ladrillos es muy rugosa. No podíamos dejar rayaduras o marcas.

Por otra parte, el muro llegaba casi hasta el techo en su sector más alto. No utilizamos cemento para fijar las piezas entre sí. Se presentaban problemas de seguridad.

La continuidad de la curva que iba del interior al exterior era fundamental en la comprensión del planteo. La semitransparencia del muro requería de una iluminación particular.

Las esculturas ensambladas, que asemejaban elementos florales, presentaban volúmenes abultados en la parte superior y pies muy finos. Teníamos que resolver cuestiones de estabilidad.

Conectar conceptualmente adentro y afuera era uno de los objetivos de la muestra.

Figura 6.21.

Vista del espacio exterior de la muestra. Construcciones (2015)



Nota. Foto: Mariel Tarela

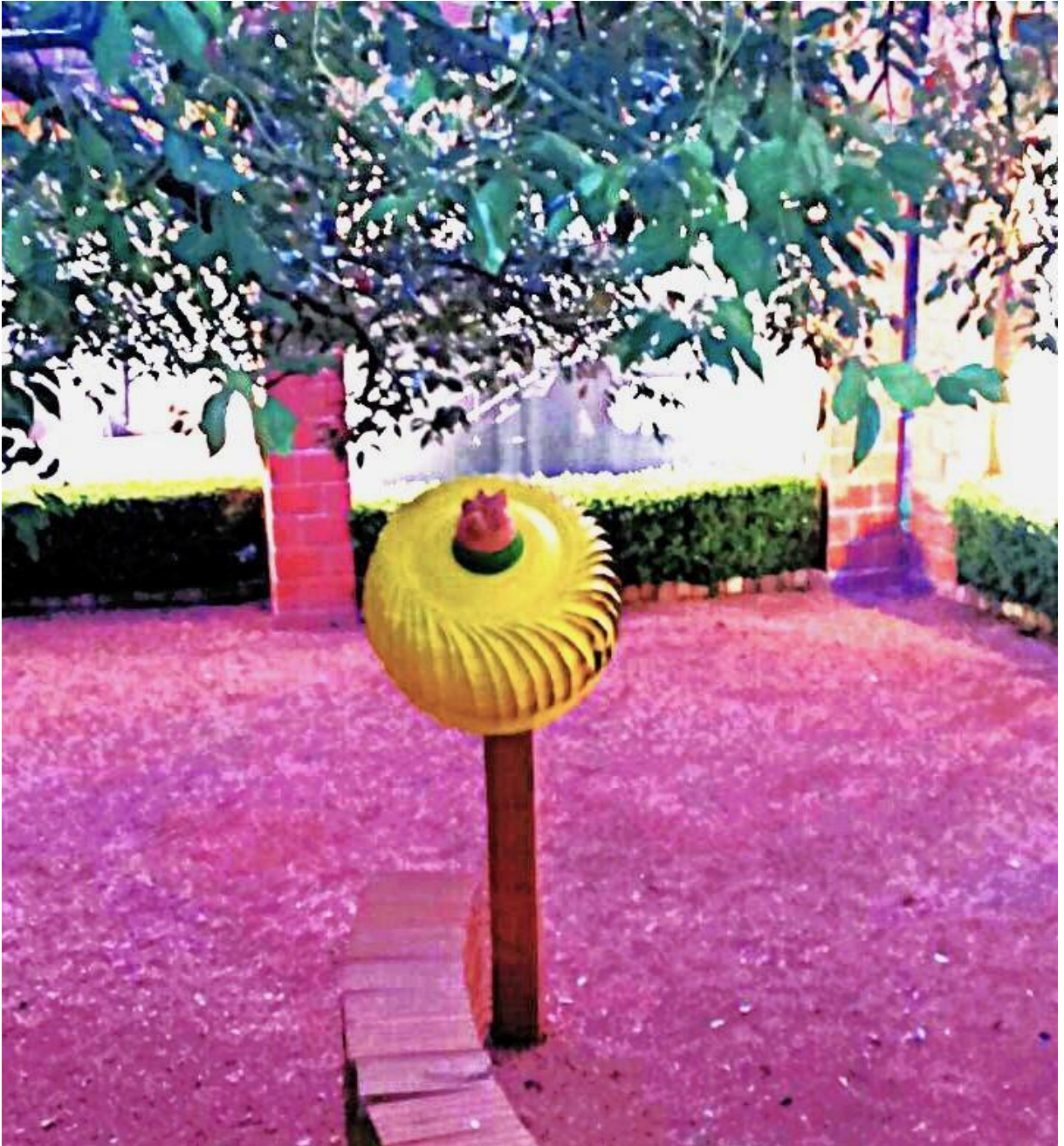
Buscar el movimiento, las curvas, el ritmo fue otro de los puntos que nos planteamos al comenzar.

Cada uno de estos ítems debió ser revisado, repensado y adaptado en trabajo conjunto.

Finalmente, la muestra quedó inaugurada. A mi criterio se trató de una exhibición en la que se modelaba el espacio. Tres o cuatro semanas más tarde la desmontamos en pocas horas.

Figura 6. 22.

Vista del ensamblado



Nota. Foto: Mariel Tarela

Revisar hoy estos proyectos implica reflexionar acerca de aquellas interacciones. Lo que se pone en juego y no se ve: el respeto, la colaboración, la disciplina, el esfuerzo, el reconocimiento, la perseverancia, la euforia y la tristeza. Lo que se mantiene y lo que se pierde.

Retomar el intercambio entre arte e industria desde la cerámica implica para mí explorar la potencialidad de la colaboración con la industria del ladrillo como mecanismo de creación de prácticas colaborativas que dialogan con la función, la estética y la necesidad de mejorar la vida de la gente. Al trabajar con materiales industriales, se desvanece la idea de un arte separado del mundo cotidiano, y reflexionar sobre las conexiones entre la arquitectura, la naturaleza y la cultura.

Trabajar con otros requiere la certeza de dónde se quiere ir. Y la ductilidad para aprender que es posible llegar por caminos diversos a los que hubiéramos imaginado.

CAPÍTULO 7

Cerámica, memoria y gestión

Celina Torres Molina

¿Lo personal es político?

En el año 2011, presenté mi tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Cerámica, en la Facultad de Artes, UNLP: ellas saben (dos). La directora de la misma era Verónica Dillon.

Fue presentada en el Museo de Arte y Memoria, espacio de arte orientado a la promoción y defensa de los Derechos Humanos.

Era una muestra autorreferencial e identitaria, compuesta por ensambles cerámicos, objetos y parte de mi archivo familiar proveniente de la dictadura.

Este trabajo no lo abordaba solamente desde el lado artístico, sino también con un contexto histórico situado. La creación artística posee un necesario componente reflexivo y discursivo, integra funciones que corresponden al campo general del pensamiento y el conocimiento.

Mi punto de partida para la realización de este trabajo, fueron las cartas que nos escribía mi madre: Celina Lacay (militante, historiadora y escritora), ella pasó todos los años de la dictadura presa en la cárcel de Villa Devoto a disposición del Poder Ejecutivo.

Desde el encierro, mi madre se comunicaba con mis hermanos, conmigo y con mi padre (alojado en el penal de Rawson) con cartas, dibujos, bordados, poemas y cuentos.

Recopilé estos documentos (fue un trabajo que me demandó mucho tiempo: buscar, releer, seleccionar) y los reuní en una colección que da cuenta de nuestra historia familiar, política y personal.

Me acerqué en esos años por primera vez a estos escritos en la cárcel, desde la producción artística y sin saberlo fue el comienzo de un trabajo entre el arte, la cerámica y la memoria que todavía continúa.

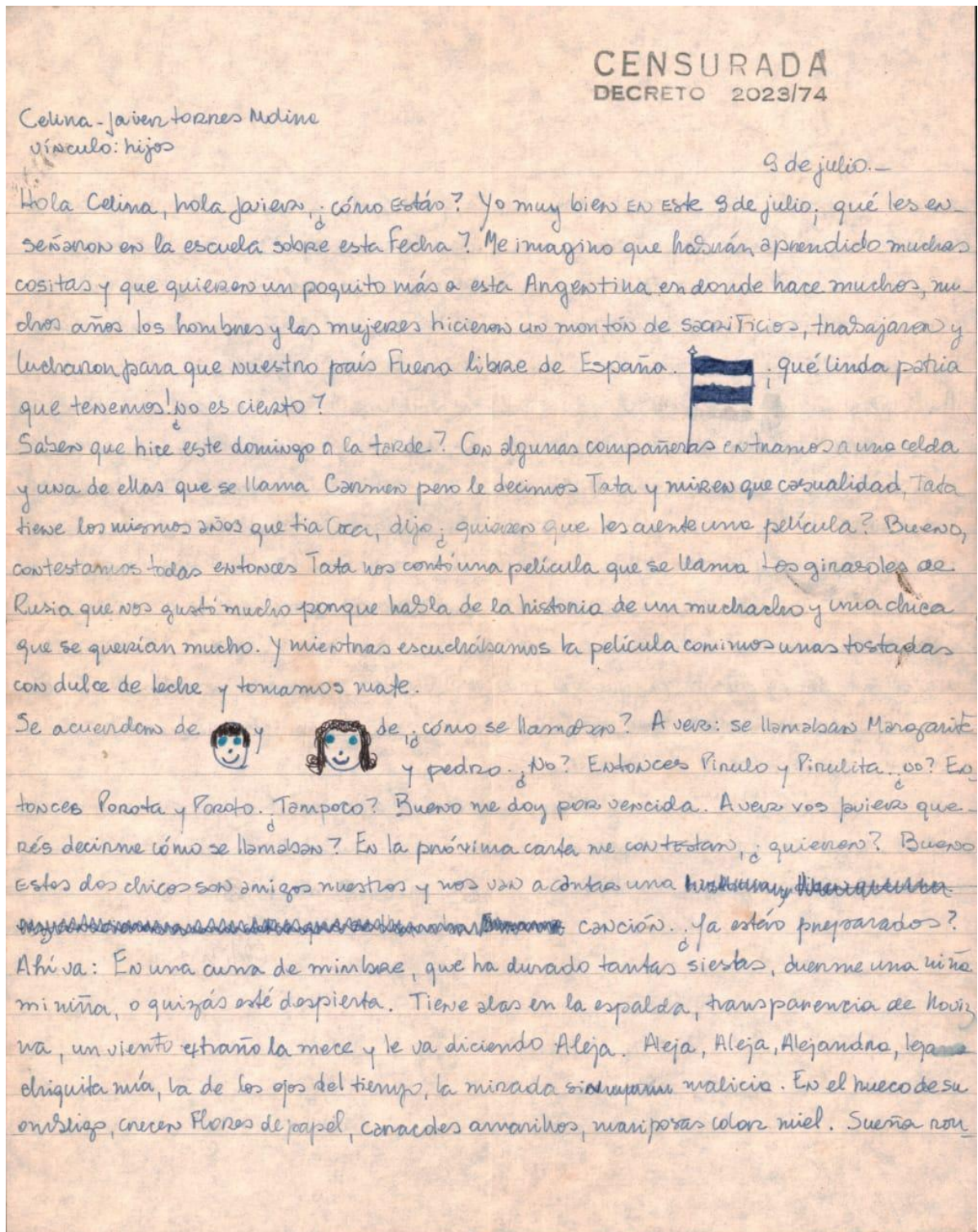
Las cartas fueron el origen, la unidad de análisis para este trabajo, algo así como la punta del ovillo, fueron las partes del bordado de mi historia, de mi identidad, que con mucho compromiso fui hilando de a poquito..

Esas cartas, ahora, se transformaron en muestra artística, en la obra de teatro “Celina y las Cartas”, en el libro “Los Cercos”, en parte del acervo del Archivo Provincial de la Memoria y parte

del de la UNLP. De este modo, los escritos de mi madre se fueron conformando en la base para distintas creaciones. Creo que sus palabras, tienen mucho significado en la actualidad y nos invitan a repensar modos de resistencia y la enorme potencia que tiene la ternura para combatir la atrocidad.

A la vez, también se transformaron (y transforman) en trabajos que hicieron estudiantes de distintas facultades y escuelas para conocer un poco más del terrorismo de estado, todo, gracias a la difusión y al trabajo obstinado, se podría decir de mi parte de hacer cotidianamente algo relacionado con la Memoria a través de “ellas saben”.

Figura 7.1



Nota. Carta escrita por mi madre desde la cárcel de Villa Devoto durante la última dictadura militar para mi hermano Javier y para mí,

Mi objetivo era contar la resistencia amorosa de las presas políticas dentro de la cárcel, que hasta el momento no se hablaba mucho y compartir parte de las consecuencias que nos había dejado el terrorismo de Estado: Mi madre, cuando salió en libertad en el año 1982, debió ser operada de un cáncer que no había sido tratado en la cárcel, falleciendo 4 años después, cuando recién había cumplido 41 años, su muerte también era una causa del terrorismo de Estado.

La muestra la había pensado para que fuera itinerante, con eso, buscaba contribuir a las políticas de Memoria, Verdad y Justicia que se estaban llevando a cabo en Argentina.

Con el paso de los años, me convertí en gestora de mi propia obra con todo lo que eso implica y siempre me acompañó (acompaña) la siguiente pregunta: ¿Puede el arte recuperar una pérdida?

Mi muestra intenta evidenciar las huellas y secuelas del terrorismo de estado, con una pregunta que siempre me interpeló: ¿Somos conscientes como sociedad de las secuelas de la última dictadura militar?

Después de 14 años, la exposición sigue teniendo vigencia, demostrando la importancia del arte en la recuperación de la memoria histórica.

Figura 7.2



Nota. Tarjeta invitación de Tesis, año 2011, Museo de Arte y Memoria

La última dictadura militar en Argentina (1976-1982), una de las más violentas de Latinoamérica, dejó una huella imborrable en nuestra historia. La historia nos permite conocer nuestro pasado, pero es el arte el que nos da la capacidad de imaginarlo, sentirlo y hacerlo nuestro.

El arte redime y se alimenta de lo singular. Concede licencias para relatar de otro modo, la memoria requiere una invención, una imaginación que solo el arte puede aportar.

Lo que se ha perdido para siempre, no podemos recuperarlo, pero sí evocarlo, resignificar y reinventarlo. La memoria de un trauma es algo profundamente singular, y el arte se convierte en un camino privilegiado para acercarse a esos recuerdos

En mi caso, el arte en general y la cerámica en particular me permitieron reconstruir mi propia historia familiar marcada por el terrorismo de Estado, a la vez, compartir el legado de mi madre y el de sus compañeras de Villa Devoto. En este sentido, encontré en el arte la posibilidad de honrar la vida y la lucha de mi madre.

El amor, el arte y la memoria me guían en la búsqueda de la verdad y en la continuidad de su lucha.

Un ejemplo de cómo las huellas de la dictadura persisten, aunque hayan pasado muchos años, es el texto que escribió mi hermano Javier al cumplirse 30 años del golpe de estado:

Memoria

¿Se puede saber cuál es el primer recuerdo nítido que conserva cada uno en su memoria?
¿Y se puede conocer a ciencia cierta su fecha?

Yo sí sé. Recuerdo estar acostado en mi cama, la parte de abajo de una cucheta. Veía a mi papá entrando y saliendo de la habitación que compartíamos con mis hermanas. Ya estaba vestido y, como siempre, se lo veía tranquilo. En cambio mi mamá iba detrás nerviosa y tenía puesta una bata sobre su camión.

Desde mi cama casi recto a la cabecera veía la puerta por donde entraban y salían. Antes de esa puerta estaba la cuna donde dormía mi hermana más chica -la más grande lo hacía en la parte superior de la cucheta-. Al lado de la entrada y enfrente de las camas estaba el ropero, de donde mi papá sacó un pequeño bolso de color marrón que se encontraba en el extremo superior derecho. De la habitación lo único que recuerdo es esa situación; mis juegos en la pieza, mis cosas o los colores de las paredes o las cortinas -si es que había alguna ventana- no los tengo presente. En realidad tampoco me acuerdo del resto de la casa, ni de lo que hacía a esa edad, ni cómo era estar en familia en ese momento.

Pero volvamos a esa noche: Mis viejos no entraban y salían solos de la habitación. Eran tres personas las que iban detrás y no los perdían de vista. No recuerdo sus vestimentas ni mucho menos sus rostros. Lo que sí me acuerdo perfectamente era que estaban armados: dos llevaban revólveres cortos que los tenían apoyados sobre sus hombros apuntando hacia el techo y el restante tenía un arma que aún hoy me la represento como muy larga, sosteniéndola de igual forma que sus acompañantes. Era tan larga que incluso chocó con la lámpara colgante que iluminaba la pieza, logrando que se mueva de un lado a otro hasta que la misma persona que lo provocó sin querer la detuvo con la mano que tenía libre.

Luego de varios años supe que eran muchos más que los tres que vi quienes fueron a buscar

a mi papá que otra vez se convertía en un preso político; a partir de esa noche cumpliría su período más largo de detención completando una década de su vida en cárceles de las dictaduras. Mi mamá esperaría unos días más para estar durante un mes desaparecida en un centro ilegal para recuperar su libertad luego de seis años, pero con una enfermedad terminal provocada por la tortura...

Lo que no recuerdo y siempre me pregunto es qué carajo pensaría yo en ese momento. Tenía tres años y medio de edad.

¿La fecha? Eran las primeras horas del 24 de marzo de 1976.

La muestra

Hacer una exposición para repensar un legado, hacer arte para la memoria, ¿cómo lo iba a poder llevar a cabo?

En el proceso de ideación y producción artística investigué diferentes materiales cerámicos y soportes. La decisión de trabajar con pastillas de freno que encontré de modo “casual”, me ayudaron en la toma de decisiones. Supe desde ese momento que dicho elemento basura o desecho para otros se transformaría para mí en un elemento plástico a recuperar para el trabajo de retórica.

Entendí que podía emplear este hallazgo como metáfora ante la humillación y la violación a los derechos humanos y la vida de esas más de 1.000 mujeres que pasaron por la cárcel de Villa Devoto.

A partir de ahí, en mi quehacer cerámico, empecé a utilizar otros objetos, que dialogan con mi obra, a manera de ensamble, siempre es a partir de la cerámica, pero es acompañada “por algo más”, que me ayuda desde lo formal a contar aquello que quiero decir, de este modo, chapas oxidadas, latas abolladas, arandelas, alambres, cajas de madera, pastillas de frenos, partes de bicicletas en desuso, objetos que voy encontrando, por nombrar algunos de los objetos que forman parte de mi obra, son partes de “partes” que terminan formando un “todo”, en la realización de mis ensambles cerámicos.

Figura 7.3



Nota. detalle de las pastillas de freno en un cuadro de “ellas saben”.

Figura 7.4



Nota. Detalle de cuadro de “ellas saben”

Desde 2011, he recorrido diversas instituciones, compartiendo mi obra, parte del archivo familiar y mi experiencia en universidades, museos, sitios de memoria, bibliotecas, escuelas, cámaras de diputados.

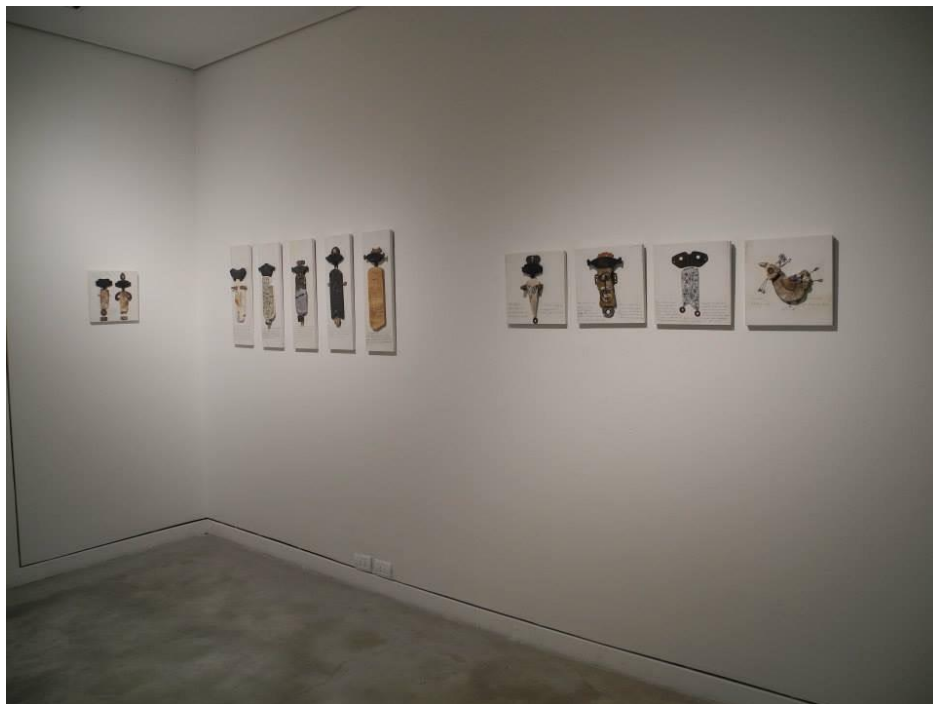
En mi itinerario, he expuesto de manera individual en la mayoría de las ocasiones, pero también he participado en exposiciones colectivas.

Voy a hacer una pequeña semblanza de algunas de las muestras que participé.

En el año 2013, fui invitada a formar parte de la muestra de Cerámica Contemporánea Argentina: “La trama del tiempo”, con la curaduría de Guillermo Mañé y Santiago Lena, en la ciudad de Córdoba, de la misma formábamos parte: Nicolás Rendtorff, Luciano Polverigiani, Ariel Walter, Nancy Alvarado, Leila Córdoba, Santiago Lena, Sol Carranza, Fernando López, Victoria Drisaldi y yo. La exposición era en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. Era la primera vez que era invitada a exponer en otra ciudad, con ceramistas de diferentes lados del país que admiraba y que utilizaban un lenguaje diferente al mío para la realización de sus obras, pero si hay algo de lo que me he enriquecido en todos estos años, son de las diferentes miradas, los diferentes lenguajes artísticos ya que de esa manera una, uno, explora nuevas formas de expresión

Hacía pocos años que había arrancado con la muestra y esa invitación me hizo sentir muy halagada, no solamente porque el “maestro” Guillermo Mañé me convocaba a participar en una muestra colectiva, diciéndome que mi trabajo era muy valioso (todavía recuerdo de manera vívida la emoción que sentí en ese momento), sino también porque había viáticos para que podamos asistir a Córdoba, un seguro para el traslado de las obras entre otras cosas. Elementos básicos que siempre tendrían que estar garantizados, cuando somos invitados a exponer en otro lugar, pero todos esos ofrecimientos eran nuevos para mí.

Figura 7.5



Nota. “ellas saben” en Córdoba, Museo Emilio Caraffa.

“ellas saben” en los Valles Calchaquies

En el año 2022, fui invitada por el gestor cultural y ceramista Gastón Contreras a exponer para el 24 de marzo, al Museo Jallpha Kalchaki, en San Carlos, un pueblo de 500 habitantes sobre los Valles Calchaquies, era la primera vez que se hacía en ese lugar una actividad relacionada con día de la Memoria.

Había ido en avión, con la muestra en una valija, bien embalada, y parte de mi archivo familiar que llevaba en el bolso de mano conmigo, sabía que eran documentos históricos, pero no era consciente que se podían arruinar, perder, extraviar, etc., por eso siempre llevaba los originales.

Ahí estaba yo, desde una de las ventanas del museo, se veían los cerros calchaquies y sentía en ese momento cómo el corazón me explotaba de emoción: me encontraba frente a más de 80 alumnos y alumnas de escuelas secundarias, pero que no sabían que en nuestro país había habido dictaduras militares, no sabían de presos y presas políticas, no sabían de desaparecidos, desaparecidas, ni de abuelas que todavía buscan a sus nietos y nietas.

Me encontré pensando en mi rol como docente y en el rol que tenemos los docentes en general y una vez más tuve la certeza que siempre el ejercicio de la memoria solo puede ser verdaderamente comprendido y preservado a través de un ejercicio colectivo.

También sentí aquello que mi padre me había dicho un tiempo atrás: con mi muestra, había logrado unir la memoria histórica con el arte.

Figura 7.6



Nota. Alumnos de una escuela secundaria de San Carlos mirando el Archivo Celina Lacay

Figura 7.7

Nota. Alumnos de una secundaria de San Carlos, mirando parte de la obra “ellas saben”.

Mientras estaba en Salta, a la vez estaba ultimando los detalles de la muestra que iba a hacer en la Biblioteca Pública de la UNLP, “Afuera el sol es una explosión”, con la misma temática, la de memoria y días antes del viaje, parte de la muestra había estado expuesta en un centro cultural de el Tigre llamado “La fábrica Cultural”. Esa situación, la de estar con la muestra en un lado y organizar las gestiones para que esté en otro, me ha sucedido varias veces, soy yo la que se ocupa de hasta el último detalle, desde las reuniones para hablar de la muestra, conocer el lugar, los textos de sala, el flyer, todo pasa por mis manos y no podría hacerlo de otro modo, porque no conozco otra forma de trabajar que no sea con convicción, esfuerzo y amor, porque en cada detalle de la muestra hay eso: mucho amor.

El Archivo Celina Lacay, parte del Archivo Provincial de la Memoria

En diciembre del 2022 estuve exponiendo en el Espacio Memoria ex comisaria 5ta, fue en esa exposición donde me dije que tenía que hacer algo para preservar las cartas, las poesías y todos los documentos que tenía, así fue que me comuniqué con Guillermo Clarke, director del Archivo Provincial de la Memoria, un archivo nuevo, creado en el año 2020 por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires, que aún está en formación. Enseguida me dijo que era muy importante y necesario digitalizar todos esos documentos que tenía.

Al mes, ya tenía todos digitalizados y empecé a hacer muchas actividades con el Archivo: conversatorios, participaciones en encuentros, entre otras actividades, también cambié mi lenguaje al respecto, antes, cuando me refería a esos documentos hablaba de “mi tesoro”, lo tenía guardado en una caja antigua, que me había regalado mi abuela materna años atrás, ahora hablo de lotes, fondos documentales, también he hecho cursos para aprender sobre el cuidado y mantenimiento de estos documentos que conservo desde que soy una niña, en los años de la dictadura, las cartas, esa correspondencia, era lo tangible que tenía de mi madre y de mi padre. El fondo Celina Lacay fue el primero que recibió el Archivo Provincial de la Memoria de correspondencias en la dictadura, de ese modo, este archivo sensible y personal, va a estar al alcance de las personas que quieran acceder a él de manera digital, los que quieran conocer un poco de este archivo lo pueden hacer mediante este enlace: <https://derechoshumanos.mjus.gba.gob.ar/coleccion-celina-lacay/>

Cuando estuvo digitalizado, necesitaba algún organismo que se pueda hacer cargo de los costos de la impresión de los documentos para la muestra, alrededor de 200 copias a color.

En ese momento, me contactaron con Patricio Lorente, secretario general de la UNLP, quien enseguida me dijo que el archivo iba a ser impreso en el marco de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia que tenía la Universidad Nacional de la Plata. Empecé también a articular actividades con ellos, en noviembre de este año, voy a participar por primera vez en los museos a la luz de la luna, invitada por el Archivo Histórico de la UNLP, organismo con el que también artículo, de este modo, en muchas ocasiones sentí (siento), que ya no era más “mi” muestra, también es parte de la historia de la ciudad de La Plata, es parte de la historia de la UNLP, ya que mi madre era egresada y docente de la facultad de Humanidades.

Tanto el Archivo Provincial de la Memoria, como la UNLP, desde entonces (finales del 2022), me acompañan en mis diferentes actividades.

Este año, “ellas saben”, en el mes de la memoria, se expuso simultáneamente en dos lugares: en la Universidad Nacional de Quilmes y en el Espacio para la Memoria La Casona “Eduardo Bachi Chironi” en Viedma, Río Negro, tantos años de seguir produciendo obra, me daba la posibilidad de hacer dos exposiciones paralelas. Sin embargo, necesitaba más impresiones del archivo para cubrir ambos espacios. Una vez más recurrí a la UNLP, y me proporcionaron más copias del fondo Celina Lacay.

La exposición, a lo largo de todos estos años, se ha ido modificando, no es la misma, ha crecido mucho, en cantidad de cuadros, objetos que acompañan, he incorporado otros lenguajes artísticos como el bordado en las obras.

Figura 7.8



Nota. Caja de chapa con flores secas, corazón de cerámica y bordado de mi autoría.

A veces pienso que no importa cuál es la materialidad dentro del arte, lo valioso son las posibilidades que el arte da, para poder materializar esa idea que queremos llevar a cabo, en mi caso, fueron las cartas junto a la arcilla y el fuego, quienes me permitieron contar esta historia y darle un último refugio a la muerte, siempre habrá algo que seguir buscando pienso, o tal vez no, tal vez, todo lo que busco está en esta historia compartida y la que supimos hacer con nuestras propias manos, algo parecido, a esta muestra, llena de texturas, colores, música, poesías y flores, que guardará aquello largamente buscado. Cada muestra que hice a lo largo de estos 14 años es única, porque cada lugar tiene sus particularidades, cada obra, cada parte del archivo es única, aunque la temática sea la misma .

Gracias a mi madre: Celina Lacay por florecer vidas, por encender flores, por abrir caminos, nunca me imaginé que una ausencia podía tener tanta presencia.

Figura 7.9



Nota. Parte de la muestra en Villa Elisa libros.

Referencias

Torres Molina, Javier (2006) “*Memoria*”.

CAPÍTULO 8

Reflexión, movimiento, transformaciones

Mariel Tarela

Nos propusimos con este libro no solo presentar la cerámica como una disciplina artística. Quisimos hablar de lo que no se ve. Desentrañar algunos de sus secretos, sus saberes ancestrales y su capacidad para sacudir la percepción dentro del arte actual.

La cerámica le da cuerpo a un diálogo entre historia y memoria. Su capacidad para trascender las barreras del tiempo, de la cultura y de la técnica la postulan como elemento sensible de alcance global, que pone en acción otros modos de acceder al conocimiento.

Resaltamos en esta publicación el valor de la memoria en la construcción de la identidad. Retomamos los conceptos de Leonor Arfuch. En *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2022) desmonta la idea de que la autobiografía es un simple relato de la vida propia. Para Arfuch, es mucho más que eso. Es un acto de creación, un proceso de selección, construcción y reconstrucción donde la memoria juega un papel fundamental.

Sostiene que nuestra memoria no es un depósito de información, al que se puede acceder de manera objetiva. Más bien, es una construcción activa que se modela por las experiencias, las emociones, las relaciones y el contexto social. Por lo tanto, la autobiografía no es un reflejo fidedigno de la realidad, sino una interpretación subjetiva de la propia vida.

Entendemos a la memoria como un tejido complejo que se ve influenciado por las normas sociales, las instituciones y las narrativas dominantes.

En este sentido, las experiencias personales volcadas en cada capítulo por las autoras se convierten en un motor de conocimiento y transformación en el arte cerámico.

Las preguntas iniciales que impulsan la investigación del libro cuestionan los conocimientos existentes sobre la cerámica: ¿Qué sabemos realmente de ella? ¿Qué la condiciona?

Los lenguajes en los que la temática ha sido descrita de modo estético, técnico tienen un rol significativo a este respecto. Como ha señalado Peter Bürger, el arte como institución incluye no solamente sus aparatos productivo y distributivo sino también las ideas sobre el arte que predominan en una época dada, pues ellas determinan esencialmente la recepción de sus producciones (1974: 62). De tal suerte, no estamos buscando respuestas únicas. Consideramos que es función del arte volver sobre las relaciones naturalizadas entre las palabras, las cosas y nuestros modos de percibirlas —o, mejor, de no percibirlas— e intentar extrañar nuestras certezas. Estos cuestionamientos profundos acerca de lo que creemos saber y sentir se convierten en el primer atisbo de un movimiento, de un cambio.

Sustentan nuestro enfoque las ideas claves del pensamiento crítico de Jacques Rancière cuando postula en su *Aisthesis* (2011) a la política y las artes como dos manifestaciones del mismo espacio

social nuevo y revolucionario en el que la sensibilidad o percepción sensorial se comparte y distribuye a través de las divisiones sociales, proporcionando el ímpetu tanto para una nueva política igualitaria, como para un nuevo régimen democrático por la apreciación y la práctica artística —el régimen estético del arte—. Aisthesis designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la percepción de las obras de arte, sino del tejido de experiencias sensibles dentro del cual ella se produce: tanto condiciones completamente materiales como modos de percepción, regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos, y ritmos se sientan y se piensen como arte cuando se borran las especificidades de las artes y las fronteras que las separan de la experiencia cotidiana (Rancière 2013: 9- 10).

Así, el arte se expande porque por un lado los artistas se lanzan con sus prácticas a espacios no tradicionales y, a la vez, porque en la contemporaneidad se incorporan al territorio de las artes diversas disciplinas que bajo los ideales modernos era imposible categorizarlas como artísticas. Como ha puntualizado Terry Smith, *la contemporaneidad se manifiesta no solo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás* (2012: 21).

Ahora, desde una perspectiva sensible, es posible estimar *como arte* todo tipo de prácticas: desde cocinar y dar de comer hasta actualizar un texto, desde mantener una conversación hasta dormir la siesta, desde plantar un árbol hasta mitigar un virus; prácticas pensadas algunas veces al interior del campo artístico y otras veces por fuera de los límites del mismo, en interacción con el público. Todas estas prácticas retoman enfáticamente la cuestión de la interpelación: cómo hacer ver lo que un espectador o destinatario podría/querría/debería estar percibiendo y no percibe. El arte contemporáneo se propone ayudar a percibir conflictos y no pretende resolverlos; busca problematizarlos: allí donde sólo se percibe el no conflicto es porque este ha sido exitosamente invisibilizado.

Saberes que conviven en la cerámica contemporánea busca dar a conocer la riqueza del arte cerámico, y reflexionar sobre el papel del arte en la sociedad. Al desmontar las ideas preconcebidas sobre la cerámica, el libro abre un debate sobre la construcción de la identidad artística y la importancia de reconocer la diversidad sensible y la valoración paritaria de todos los haceres humanos.

Si la percepción general de la cerámica está influenciada por preconceitos culturales que la han desvalorizado, situar el arte cerámico en el contexto del arte contemporáneo implica deshacer los modelos de la modernidad que la han relegado a un segundo plano. Romper con estos prejuicios, a partir del rescate de la tradición ancestral y de dar a ver su capacidad para desafiar las normas del mundo del arte.

Las temáticas abordadas en cada capítulo desmantelan las ideas preconcebidas sobre la cerámica. Sin la pretensión de constituir categorías exhaustivas, dan a ver que las prácticas cerámicas en la actualidad abordan diversas problemáticas. Por ejemplo:

La sostenibilidad: se posicionan como un campo con un fuerte compromiso con el medio ambiente. Los procesos tradicionales de cocción y la utilización de materiales locales promueven una producción más sostenible y responsable. Crean conciencia sobre el extractivismo ilimitado.

La inclusión: abiertas a la participación colectiva, a trabajar en grupos, al diálogo entre generaciones y a conformar equipos. Los proyectos colaborativos permiten unir talentos y experiencias. Diferentes

perspectivas conviven y generan un espacio de aprendizaje horizontal, que rompe con las jerarquías tradicionales.

Son generadoras de aprendizajes flexibles, exploran nuevos saberes a través de la acción, se aprende haciendo, adaptándose a la implementación de tecnologías novedosas o tradicionales.

El diálogo intercultural: como expresión cultural ancestral conecta con la historia y la tradición de diferentes culturas. Los artistas contemporáneos reinterpretan las técnicas tradicionales y las fusionan con nuevas ideas, creando modos diversos de aproximación entre culturas. Los pueblos latinoamericanos usaban la cerámica para crear instrumentos musicales con sonidos específicos. Su significado ritual y cultural es profundo, con un legado que se mantiene vivo. Estos objetos son testimonio material e inmaterial de la historia y la resistencia.

En vistas de la pluralidad que el término cobija, ¿se puede pensar en la cerámica como disciplina única, o como series de disciplinas que utilizan el mismo material? Es preciso entenderla como un campo complejo, rico en historia y posibilidades creativas, de innegable relevancia en la actualidad.

Desde principios del siglo XX artistas de todas las disciplinas se sintieron atraídos e hicieron incursiones en la cerámica. La materialidad cerámica, en su amplia gama de posibilidades, inspira a artistas y no artistas a experimentar con libertad. Para comprender esta diversidad de prácticas, nos adentramos en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. El autor nos introduce a la idea de *fe perceptiva*, la convicción instintiva que tenemos como seres humanos de ser parte de una realidad física, que a su vez forma parte de un conjunto más amplio: la naturaleza, el cosmos, el universo. Lo que experimentamos como real, lo fenoménico, es lo tangible, lo que percibimos a través de nuestros sentidos. El cuerpo, un cuerpo consciente, que habla, se percibe a sí mismo y percibe a otros cuerpos, es el sujeto de la percepción. La percepción es una experiencia corporal que necesita de la presencia tanto del que percibe como de lo percibido.

Nuestra experiencia corporal nos permite comprender el presente. El cuerpo, como estructura dinámica que se configura en relación con su entorno, se experimenta a sí mismo en una realidad que es proceso. La conciencia nos permite separarnos, mantener una distancia entre nuestro cuerpo y el *no-cuerpo*. El cuerpo es sujeto y objeto a la vez, en la medida en que lo percibimos, no solo como imagen. El ser humano se convierte en un *animal simbólico* al otorgarle significado a las cosas a través del lenguaje.

El trabajo fenomenológico, según Merleau-Ponty, busca describir la esencia a partir de la existencia, es decir, a partir de la experiencia. La percepción no se limita a lo visible, sino que también abarca la mirada metafísica que se oculta detrás de la mirada sensorial. Se trata de mirar más allá, pero sin separarnos de lo sensible, de mirar lo que emerge de la materia sin ser material. El arte es la capacidad de expresar lo que surge del fondo primordial de la materia: las formas de lo vivo y de lo espiritual, que se van singularizando cada vez más.

Desde nuestro cuerpo, materia viva finita capaz de percibir no sólo lo visible sino también lo invisible, nos orientamos hacia lo invisible de la materia que no es nunca otro mundo. La percepción sensorial, corporal, es el único punto de partida posible, pero debemos ir lo más lejos posible. Así lo hacen tanto el filósofo como el artista.

El arte cerámico contemporáneo no se limita a la estética o a la técnica. Se abre camino en la discusión sobre la identidad, el género, la memoria, el medio ambiente, la tradición y la innovación. Los artistas ceramistas actuales conviven en armonía. Mientras existen quienes permanecen muy cercanos

a los modelos tradicionales, y nos conmueven con la belleza, la maestría y el dominio virtuoso del oficio. Otros cuestionan estos modelos, indagan nuevas formas de expresión y buscan entablar un diálogo profundo con el público. Sumados conforman la cerámica contemporánea, con su propio poder de transformar, conmover, irritar e inspirar. Y la capacidad de redefinir los territorios en los que elige estar.

Referencias

- Arfuch, Leonor (2013) [2022] *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, Peter (1974) [1987] *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- Merleau Ponty, Maurice (1964) [2010] *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Nueva visión. Rancière, Jacques. (2011) [2013] *Aisthesis*. Buenos Aires. Manantial.
- Smith, Terry (2012) *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2013) [2022] *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Bishop, Claire (2006). *El arte de la instalación y su herencia*. En *Las Instalaciones en la Colección del IVAM* (pp. 81-89). [trad. Jesús Carillo] Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).
- Bürger, Peter (1974) [1987] *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- Crespo Toral, Hernán (1966) *Nacimiento y evolución de la botella silbato*, Ed. Universitaria, Quito.
- Dewey, John. (2004). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada. Freire, Paulo. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Siglo XXI.
- Giglietti, Natalia y Sedán, Elena (2022) *Deseo tu deseo*. Centro de Arte UNLP
- Giménez, Marcelo (2017) *Entre secretos elementales y celos ineluctables*. Buenos Aires. Pasaje 17.
- Hall, Barry (2006) *From mud to music*. Ohio. American Ceramic Society.
- Heidegger, Martin. (1954). *Construir, habitar, pensar*. Recuperado de <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>
- Melo, Florencia. (s/f). Arcillas y engobes. *Cerámica Complementaria FDA La Plata*.
<https://ceramicacomplementariafba.blogspot.com/p/arcillas-y-engobes-lic.html>
- Melo, Florencia. (s/f). Esmaltado sobre cerámicos industriales. *Cerámica Complementaria FDA La Plata*.
<https://ceramicacomplementariafba.blogspot.com/p/esmaltado-sobre-ceramicos-industrialeshtml>
- Melo, Florencia. (s/f). Pátinas y esmaltes. *Cerámica Complementaria FDA La Plata*.
<https://ceramicacomplementariafba.blogspot.com/p/patinas-y-esmaltes-tratamientos-de.html>
- Medina, Julieta y Mariluan, Anahí Rayen (2012) *Instrumentos de barro, tierra que canta*. Anahí Rayen Mariluan.
- Merleau Ponty, Maurice (1964) [2010] *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Ministerio de Capital Humano. (14/01/22). *Estado de situación de la cobertura de casos por covid-19*. Recuperado el 4 de noviembre 2024 de <https://www.argentina.gob.ar/noticias/estado-de-situacion-de-la-cobertura-de-casos-por-covid-19#:~:text=Mediante%20el%20Decreto%20297%2F2020,31%20de%20enero%20de%202021>
- Perez Arce, José y Mercado, Claudio (1995) *Sonidos de América*. Santiago. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Rancière, Jacques. (2000) [2014] *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Rancière, Jacques. (2011) [2013] *Aisthesis*. Buenos Aires. Manantial.
- Romero, Alicia; Senar, Pedro; Giménez, Marcelo (2015) “Investigación artística: una práctica de lo sensible en la dimensión regional-local”, en: Sel, Susana (ed.) *Lo fundacional en la investigación de la*

última década. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", Dirección de Investigación. 2015. Versión electrónica:
<http://visuales.una.edu.ar/contenidos/1828-cuadernosde-investigacion>

Smith, Terry (2012) *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Taller de Mural, Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda, 2019 @imcaev.mda Mural [Destacadas]
<https://www.instagram.com/stories/highlights/18062918953148452/>

UNDAV (s/f). Geocultura. *Mural sobre inmigrantes debajo del Puente Crucesita*.

http://geocultura.undav.edu.ar/crud/view/Institucion/209/mural-de-inmigrantes#ficha_principal

Las autoras

Coordinadoras

Tarela, Mariel Andrea

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

Melo, Florencia

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

Autoras

Fernández Rodríguez, Aluminé

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

Hansen Garita, Catalina

Nacida en Salto, Buenos Aires, el 9 de marzo de 1999. Estudiante de la licenciatura y profesorado en Artes Plásticas con orientación en Cerámica, Pintura y Grabado y Arte Impreso en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adscripta en la Cátedra Taller Complementario de Cerámica (CTCC), FDA.

Mac Dougall, María

Nacida en La Plata el 18 de agosto de 1955. Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Jefa de Trabajos prácticos de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, FDA, UNLP. Directora de Tesis de postgrado de la Facultad de Artes, UNLP. Profesora diplomada de Lenguaje Visual 2 en la Facultad de Artes, UNLP. Técnica en Restauración y Conservación de Vitrales, Instituto Catedral de La Plata. Profesora titular de Cerámica 3 y 4, del Profesorado de Cerámica de la Escuela de Arte de Berisso. Profesora titular de química aplicada al Vitral, Tecnología 2, Termomodelado, de la tecnicatura en Vitral de la Escuela de arte de Berisso. Profesora de Lenguaje visual 1, Didáctica de las artes plásticas y lenguaje visual 2, del Profesorado de Artes Visuales y Diseño Gráfico en la Escuela de Arte de Berisso. Exposiciones en Argentina y el exterior desde 1990. Premio Nacional de Vitral y Cerámica, 2006, Santa Rosa, La Pampa, Argentina.

Melo, Florencia

Nacida en La Plata el 3 de mayo de 1968. Licenciada en Artes Plásticas orientación Cerámica, Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestra Especial en Dibujo, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Adjunta de la Cátedra Taller Complementario de Cerámica, FDA, UNLP. Coautora del libro *Puertas de barro y fuego*, Colección Libros de Cátedra, EDULP, 2016. Investigadora categorizada y coordinadora de dos Proyectos Bianuales de Investigación en Arte (PIBA). Profesora a cargo del Taller de Cerámica dependiente de la Secretaría de Extensión y

Vinculación con el Medio Productivo, FDA, UNLP. Profesora a cargo del Taller de Cerámica de la Escuela Graduada Joaquín V. González, Anexa. UNLP. Profesora a cargo del Taller Extraprogramático de Mural en el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda 2019-2020.

Serra, Florencia

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

Torres Molina, Celina

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

Figura autoras 1.

Equipo de trabajo en el proyecto Fuegos 5: Aluminé Fernández Rodríguez, Florencia Melo, Catalina Hansen Garita, Mariel Tarela (de pie) Celina Torres Molina, Florencia Serra, María Mac Dougall (sentadas)



Tarela, Mariel Andrea

De lo visible a lo invisible : saberes que conviven en la cerámica contemporánea / Mariel Andrea Tarela ; María Florencia Melo ; Coordinación general de Mariel Andrea Tarela ; María Florencia Melo. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2026. Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2691-3

1. Artes Plásticas. 2. Cerámica. 3. Educación. I. Melo, María Florencia II. Tarela, Mariel Andrea, coord. III. Melo, María Florencia, coord. IV. Título. CDD 730

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

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

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2026
ISBN 978-950-34-2691-3
© 2026 - EduLP

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA