

# Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales

María Celia Grassi  
Ángela Tedeschi  
Luján Podestá

FACULTAD DE  
BELLAS ARTES

**S**  
sociales

# ALTERNATIVAS EXPRESIVAS Y TECNOLÓGICAS EN CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

## SERIGRAFÍA Y FOTOCERÁMICA MIXES PROCEDIMENTALES

*María Celia Grassi – Ángela Tedeschi – Luján Podestá*



2013

Grassi, María Celia

Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea : serigrafía y fotocerámica : mixes procedimentales / María Celia Grassi ; Ángela Tedeschi ; Luján Podestá. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2013.

E-Book: ISBN 978-950-34-0995-4

1. Cerámica. 2. Serigrafía. I. Tedeschi, Ángela II. Podestá, Luján III. Título

CDD 730

Fecha de catalogación: 20/08/2013

**Diseño de tapa:** Dirección de Comunicación Visual de la UNLP



**Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata**

47 N° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 427 3992 / 427 4898  
editorial@editorial.unlp.edu.ar  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2013  
ISBN 978-950-34-0995-4  
© 2013 - Edulp

## **AGRADECIMIENTOS**

A los alumnos participantes en los seminarios de fotocerámica y serigrafía vitrificable que generosamente compartieron sus interrogantes con los nuestros.

A las investigadoras Norma Del Prete, Elena Ciocchini, Laura Ganado, Carla Moneta y, muy especialmente, a la calificada y entusiasta colaboración de los maestros Antonio Vuolo y Aníbal Báez.

Al Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de La Plata, a la Asociación Cultural Dante Alighieri y a la Galería Corazón nuestra gratitud por abrir sus puertas a las producciones que significan nuestro aporte a futuras exploraciones.

# ÍNDICE

<b>Prólogo.....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1. Estrategias Pedagógicas.....</b>	<b>10</b>
Archivo y actualidad	
Estrategias de producción en las Artes del Fuego	
<b>Capítulo 2. Estrategias en Fotocerámica.....</b>	<b>34</b>
Inmanencia y trascendencia	
Técnicas y experiencias	
<b>Capítulo 3. Estrategias en Serigrafía vitrificable.....</b>	<b>50</b>
Repetición seriada y múltiple	
Técnicas y experiencias	
<b>Capítulo 4. Mixes Procedimentales.....</b>	<b>62</b>
Las implicancias de los métodos como desarrollos discursivos visuales	
Cenizas del Puyehue. Catástrofe natural, catástrofe creativa	
<b>Capítulo 5. Estrategias en la práctica artística.....</b>	<b>68</b>
El soporte como metáfora	
<b>Conclusión.....</b>	<b>80</b>
<b>Notas.....</b>	<b>81</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>82</b>
<b>Las autoras.....</b>	<b>86</b>

## PRÓLOGO

En la contemporaneidad el objeto cerámico transgrede el sentido primero de su forma tradicional, y lleva al observador a transitar una nueva manera de valoración. La cerámica reconocida como arte, manifiesta las particularidades de los lenguajes artísticos, se asumen impertinencias en el manejo de sintaxis que no le son propias, pero que se integran a las artes del fuego.

Las nuevas tecnologías actúan como agentes transformadores ampliando la inserción de la cerámica en nuevos espacios, artistas de otras disciplinas se apropian del barro en cuanto material, resaltando los recursos plásticos de la materia formante como discurso estético. A su vez, la expansión cualitativa y cuantitativa generada a partir del acceso extendido a los nuevos recursos tecnológicos que propician el consumo de imágenes, trasciende todas las esferas, y está presente en lo público y lo privado. De esta manera, la imagen en sus diferentes funciones, transita múltiples contextos simultáneamente, que van de la publicidad a la obra de arte, de lo persuasivo e impersonal a la construcción de sentido y la apropiación identitaria.

En este contexto, se diluyen en las artes plásticas los límites formales entre los soportes y los lenguajes artísticos. Las obras se nutren y migran entre diversas fuentes y medios, cuyo resultado es un multipluralismo de intenciones y realizaciones que impiden que el arte sea capturado en una sola dimensión.

El entrecruzamiento de disciplinas como la fotografía, la cerámica, las impresiones y la imagen digital nos han proporcionado diversos campos de indagación para instrumentar e implementar nuevas estrategias que permitan ampliar las posibilidades expresivas.

El universo del discurso gráfico, desde la serigrafía vitrificable y el fotográfico, desde la fotocerámica, interactúan como disciplinas de tránsito y relación al intervenir las imágenes digitales e integrar su reproducción al cuerpo cerámico.

. Explorar estas alternativas tecnológicas y expresivas en las producciones de cerámica artística y funcional contemporánea y analizar los resultados, constituyeron las cuestiones nucleares del proyecto 11B220 “Alternativas

expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea: Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales”.

Dicha investigación partió de conocimientos preexistentes sobre las técnicas de impresión sobre superficie cerámica que definieron las variables a considerar. Se profundizó en los orígenes de las técnicas y sus variados usos, y se buscó el ajuste de las diferentes modalidades, puestas a prueba mediante la constatación empírica.

En el caso de la serigrafía vitrificable, el asesoramiento técnico de Aníbal Baez fue fundamental en la capacitación de nuestras investigadoras. En cuanto a la fotocerámica, la conexión italiana con el maestro Antonio Vuolo le dio un valor agregado, ampliando el campo de los materiales, usos y fórmulas por él implementadas. No habiendo bibliografía existente de las mismas, partimos de dudas centrando la actividad en el ensayo, registrando errores y logros, dando prioridad al valor creativo.

En el arte cerámico, como en el arte contemporáneo en general, el sentido de la obra ocupa un lugar preponderante, determinado a su vez, por los diversos lenguajes y recursos técnicos que lo atraviesan. En este sentido, los criterios nocionales en los que se fundan los programas de de la Cátedra de Cerámica Básica contemplan la incorporación de métodos y técnicas dialectizados, cuyo eje se descentra respecto a la razón técnica en beneficio de la técnico/expresiva. De este modo las técnicas serán investigadas y transferidas evitando su desarrollo puro o como objetivo en sí mismo, trayecto necesario para contribuir al desarrollo argumental de los proyectos personales de los alumnos, valorando el aspecto expresivo como contenido de la producción artística cerámica.

La muestra itinerante del Colectivo CCXXI (Cátedra de Cerámica siglo XXI) en diferentes museos y espacios de arte presentando la serie: “El soporte como metáfora” y “Cartografía de subjetividades: Cenizas del Puyehue, una catástrofe creativa” junto con, la preparación del presente texto de consulta para estudiantes y docentes interesados, completan la transferencia de lo investigado.

## INTRODUCCIÓN

En el campo de la cerámica la tradición abreva en antiquísima fuente. Llegar es recorrer la historia del hombre para terminar concluyendo en que, al margen de lo específico en cada época y de cada cultura, puede identificarse un universal descontextualizado: la técnica es el eje. Barros, fuegos, tiempos, razones de ser, todo gira alrededor de ese centro.

Filosofía, creencias, y costumbres triangulan las producciones. La *vida* de cada pueblo marca una senda al ceramista y cada tiempo un tenor en su hacer. El desarrollo de habilidades metacognitivas reconoce o ha reconocido un fuerte asidero en la herencia artesanal cimentada en tradiciones circulares. Ya desde entonces podemos hablar de certidumbres inciertas. Esa cuota de azar y sorpresa, juego que atrapa al ceramista, siempre tuvo vigencia. Tampoco la creatividad y la experimentación estuvieron ausentes.

Cuesta hoy, y seguirá costando, el haber desplazado al eje tecnológico de la posición central que le fuera asignada. La cerámica como producción artística, comunicacional, expresiva, con fronteras permeables de entrada y salida, de y hacia otros lenguajes simbólicos, no renuncia a su tradición pero reclama *polisignidad*. Ha sido insoslayable desoír ese reclamo toda vez que las obras cerámicas en el circuito del arte han impuesto su selectividad desde su codificación, la comparación y la combinación (relevancia, analogía y conexiones creativas).

La cuestión *innovadora*, que no puede asimilarse a *novedosa* reside en un posicionamiento diferente, que compromete acercamientos a viejas cuestiones y despegues experimentales de inseguros resultados pero estimulantes articulaciones de los procesos internos y externos del ceramista. “Un portal de



apertura paradójicamente expansivo a la búsqueda expresiva en que se conjugan tanto materia, como gesto y sentido” ( Grassi y col. 2000: 6).

La tradición acuna nuestras seguridades, afianza los lazos que hemos ido generando y atempera nuestras ansiedades creativas. La innovación desestabiliza, genera expectativas, multiplica las fantasías, alimenta el desconcierto, complejiza las situaciones y apunta a la ruptura del espacio simbólico en que nos movemos. Nos obliga a la búsqueda de estrategias creativas ante la multiplicación de conflictos.

Inmersos en la denominada “cultura visual”( Brea, 2006) que abarca todos los ámbitos de lo cotidiano, se entiende la consecuente y gradual flexibilización de los límites del campo artístico, no sólo en lo referente a las paradigmáticas disciplinas que estructuran los géneros, sino al interior de las áreas específicas, en las que sus producciones, en muchos casos, no se pueden circunscribir, sino que más bien se ubicarían en una zona de transición, generada a partir de la expansión del campo artístico hacia, lo que Brea da en llamar, los “espacios intersticiales”, es decir, el crecimiento de los entremedios o interzonas cada vez más amplias y diversificadas por el desbordamiento de los horizontes tanto formal o material, de los soportes y los lenguajes.

Frente a esto, el arte ya no se circunscribe a ámbitos consagrados, hay una conciencia de la fugacidad y una búsqueda de los artistas de insertarse en otros espacios. Una gran cantidad de productores encausan esta búsqueda en una doble direccionalidad: resignificando artísticamente los elementos cotidianos o, insertando objetos funcionales intervenidos artísticamente en la cotidianeidad. La complejidad caracteriza todos los campos de los lenguajes artísticos.

Sin embargo ante esta situación, en el ámbito educativo de las artes visuales, la producción artística aún se encuentra circunscripta a un horizonte de expectativas ya establecido para cada técnica. Si bien encontramos nuevas propuestas curriculares que contemplan trabajos transdisciplinarios, atendiendo a esta nueva problemática que busca “acercar” en el sentido *benjaminiano* la imagen al espectador, observamos que gran parte de las producciones quedan sujetas a la concepción de obra aurática.

Inter y transdisciplinariedad se proclaman desde años atrás en publicaciones académicas, pero se concretan verdaderamente en las propuestas docentes, en los proyectos docentes y en los talleres de los artistas.

William Morris, su *Art and Craft* y la *Bauhaus* ya trazan una tendencia que conecta lo artístico, lo técnico y lo funcional. Pone al servicio del arte las técnicas que los discursos contemporáneos demandan. La serigrafía, la fotografía y la cerámica son disciplinas que tienen la capacidad de reproducirse y hacerse, por tanto, “cercanas”.

Se hace necesario pensar que las técnicas no son sólo formas o modos de producción, sino también son formas de mirar el mundo y representarlo, pensar que la imagen no es sólo un juego nacido de la tecnología, sino el resultado de quien crea, la singulariza y otorga el sentido real o ficcional.

Investigar soportes no convencionales y su trasgresión en la utilización de los materiales y técnicas del arte impreso y determinar su complementariedad con la cerámica en los tratamientos de superficie constituye nuestro aporte en este campo.

# CAPÍTULO 1

## ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS

### Archivo y actualidad

La interacción didáctica-pedagógica necesita de distintas miradas, diferentes modalidades docentes, diversas ópticas que participan en el proceso de *enseñaje*. El *enseñaje* es entendido como construcción de conocimiento compartido quebrando el modelo único, cada docente desarrolla temas, modalidades expresivas, tecnologías que ofrecen múltiples alternativas para la resolución de problemas, jornadas de trabajo en períodos breves. “Detectar el problema es uno de los principales ejes para fomentar el aprendizaje” (Eisner, 2004: 128). Los estímulos provocados de esta manera, propician la producción subjetiva, original, portadora de identidad; puesto que la ejecución divergente muestra la flexibilidad relativa, amplitud de alcance, ingenio y capacidad constructiva.

Bajo esta mirada fue necesario reorganizar los contenidos programáticos de la Cátedra de Cerámica Básica de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y diseñar nuevos instrumentos de registro. De los resultados obtenidos detectamos la urgencia de adecuarlos a las demandas que la sociedad hoy exige. El nuevo perfil del egresado, será entonces doble: como futuro docente, inserto en distintos niveles y modalidades, ya sea escuelas públicas o privadas, institutos terciarios o universitarios; como productor de arte, de obra personal artística y funcional adecuada a los principios estéticos que rigen la contemporaneidad.

La falta de pautas genera angustia, pero consideramos que se avanza y se crece en el desequilibrio. Podría uno aventurarse en un inventario de certezas que no implica un recorrido lineal, sino que nos pone frente a bifurcaciones que nos obligan a elegir y abandonar ciertas posibilidades que podremos, en todo caso, retomar en un futuro.

El punto de inflexión en la Cátedra de Cerámica Básica se da en el 2002 con la reelaboración de los programas de estudio con un enfoque innovador, abierto, flexible y movilizador. Se trata de una metodología dialectizada entre conflictos y logros de abordaje, que avanza desde la argumentación y la documentación, que se proyecta a través de las exploraciones espaciales en desarrollos cerámicos de alternativas múltiples, y se despliega en gradientes de exploración entre polos predeterminados de formas, contenidos, textura y color. Se articulan otros materiales como soporte físico y estético en la realización a escala definitiva, y su registro gráfico y fotográfico. Todo el hacer se ajusta a esta propuesta, la línea metodológica, aún siendo única y fundada, adquiere un carácter abierto, las características personales docentes enriquecen en su color la oferta al alumnado. Los proyectos personales son año tras año más calificados y evidencian el dominio del lenguaje expresivo en la integración de materiales diversos y técnicas mixtas.

### **Estrategias de producción en las Artes del Fuego**

Reflexionando sobre el acto creativo, el momento de ideación en las artes plásticas en general y el proceso formante en el arte cerámico en particular, en el contexto del siglo XXI, donde se han desdibujado los límites de las disciplinas y se derrumban los paradigmas únicos, intentamos descubrir estrategias de producción en las artes del fuego que integren las prácticas artísticas contemporáneas y contemplen las necesidades comunicacionales de nuestros días.

En primera instancia planteamos una revisión de las miradas que intentan dar explicación al hecho creativo en la contemporaneidad. Desde el filósofo Arthur Danto (2003) que argumenta que una obra de arte ya no tiene límites ni mandatos estéticos porque el artista de hoy es un sujeto que filosofa a través de los medios visuales, hasta Sol Le Witt (1967: 82) que alerta sobre el riesgo de hacer de la técnica la cuestión central de la producción artística “el peligro

es, creo, darle tanta importancia a la fisicalidad de los materiales y que eso se transforme en la idea de la obra”.

Encontramos quienes proclaman la parálisis ante la tela en blanco o el papel vacío, y quienes ven a la página en blanco llena y la operación creativa como la selección o descarte del *cliché*, “la tela está llena de *clichés* (...) en el acto de pintar, como en el acto de escribir, existirá aquello que debe ser presentado- aunque sea muy insuficiente- como una serie de substracciones de borrados. La necesidad de limpiar la tela” (Deleuze, 2007: 55).

Tres momentos: el momento prepictórico: *clichés* y nada más que *clichés*. La necesidad de un diagrama que va a remover, que va a limpiar el *cliché*, para que de allí salga algo, siendo el diagrama sólo una posibilidad de hecho. El *cliché* es el dato. Lo que está dado, dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción (Deleuze, 2007: 60) [...] De modo que la tarea del pintor, el acto de pintar, comienza por la lucha contra la forma intencional... no puedo realizar la forma que tengo la intención de producir más que luchando precisamente contra el *cliché* que necesariamente la acompaña.

Es decir, removiéndola, haciéndola pasar por la catástrofe. A esta catástrofe, a este caos – germen, lo llamo el lugar de fuerzas o diagrama. El diagrama era la posibilidad del hecho. (Deleuze, 2007:76) [...] El diagrama sería el caos – germen [...] finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor. (Deleuze, 2007:44)

La gran lección de Benjamin, a través de su noción de imagen dialéctica, habrá sido prevenimos que la dimensión propia de una obra de arte moderno, no se encuentra ni en su novedad absoluta (como si se pudiera olvidarlo todo) ni en su pretensión de retorno a las fuentes (como si se pudiera reproducirlo todo) cuando una obra logra reconocer el elemento mítico y conmemorativo del que procede para superarlo, se convierte entonces en una imagen auténtica” en el sentido de Benjamin. (Didi-Huberman, 1997:131).

Ya no prima la identificación de la actividad artística con un don divino. Se desarrollan estrategias, métodos y procesos de producción. *El artista nace, no se hace*, da paso a los estudios del lenguaje visual y a la exploración tutelada de la práctica artística.

La creatividad espreciada e inducida en áreas de la economía y el trabajo, el analista social Steven Johnson afirma que “El momento de *Eureka* es un mito. Las buenas ideas se dan en un tiempo de incubación prolongado, a la manera de una corazonada lenta” (en Crettaz, 2011:1).

Para Tom Kelley<sup>1</sup>, es fundamental además contar con un espacio físico motivador. Uno puede cambiar la conducta y el comportamiento si cambia el espacio de trabajo, “darle a la gente tiempo y espacio para innovar; también

necesitamos diversidad de pensamiento, conexiones y conversaciones; como Steve Jobs decía. La innovación es simplemente conectar las cosas" agrega Rowan Gibson (en Crettaz, 2011:1), a su vez expresa David O Reilly en su conferencia sobre creatividad en Campus Party que "...el proceso creativo está rodeado de mitos y paradojas, se dice que está basado en la inspiración y en romper moldes, pero en realidad, se obtiene mediante el uso de nuevas formas de pensar, aplicado a viejas ideas, donde copiar, transformar y combinar son ingredientes esenciales en la creatividad humana (en Crettaz, 2011:1).

Las reflexiones sobre el arte y su significado marcan debilidades propias del punto de inflexión dado que "... la forma y la función del componente visual de la expresión y la comunicación, han cambiado radicalmente en la era tecnológica, sin que se haya producido una modificación correspondiente en la estética del arte. ( ... ) Mientras el carácter de las artes visuales y sus relaciones con la sociedad y la educación se han alterado espectacularmente, la estética del arte ha permanecido fija, anclándose anacrónicamente en la idea en que la influencia fundamental para la comprensión, conformación de cualquier nivel del mensaje visual, debe basarse en inspiraciones no cerebrales" (Dondis, 1989: 9-11).

Morin (1998: 421) a su vez plantea la necesidad de cambiar la óptica en un marco de diversidad propio de una cultura mundializada, "el punto de vista de la complejidad nos dice justamente que es una locura creer que se puede conocer desde el punto de vista de la omnisciencia desde un trono supremo a partir del cual se contemplaría el universo... lo que se puede hacer para evitar el relativismo total es edificar meta puntos de vista. Es el requisito absoluto que diferencia el modo de pensamiento simple, que cree alcanzar lo verdadero, que piensa que el conocimiento es reflejo, que no se considera necesario conocerse a sí mismo para conocer el objeto y el conocimiento complejo que necesita la vuelta auto observable (autocrítica) del observador conocedor sobre sí mismo."

Particularmente en el ámbito de la cerámica, el mosaico y las artes del fuego en su conjunto, se ha priorizado por mucho tiempo la técnica y el secreto de las fórmulas, haciendo de ellas la cuestión central. Concepto que la relegó al campo de las artes menores, la artesanía y la mera funcionalidad. Justamente la reconocida ceramista Nedda Guidi nos previene sobre la fascinación que

pueden despertar los materiales y procedimientos cerámicos, con el consiguiente riesgo de inducir a paradas hedonísticas que demoran los desarrollos de finalidad artística. “La cerámica es tan seductora por la belleza de su material en sí mismo: la porosidad de las pastas descubierta por el hilo en el corte, la variedad de colores naturales o contruidos en el laboratorio, la luminosidad de las cubiertas... un universo fascinante se manifiesta infinito a la exploración” (Guidi, 1996: 2 trad.).

Nuestro intento de trazar una cartografía de las artes del fuego es en respuesta a los cambios epocales, y supone transitar un recorrido por las posibilidades técnicas y expresivas propias de esta modalidad de las artes plásticas desde un portal amplio, contemplador e integrador de las nuevas formas de apropiación del conocimiento. Formas de apropiarse complejas, propias de las subjetividades contemporáneas.

Se promueve el empoderamiento, como un proceso multidireccional de carácter social, en donde el liderazgo, la comunicación y los grupos autodirigidos y codirigidos reemplazan a las estructuras piramidales por una más horizontal en donde la participación de todos y cada uno de los participantes de un sistema, forman parte activa del control mismo, con el fin de fomentar la riqueza y el potencial humano que se verá reflejado no sólo en el individuo, sino también en la comunidad en la que se desempeña. Múltiples emprendimientos desde el área institucional o privada desarrollan proyectos microempresariales con capacidad de autosustentación. Desde la Cátedra de Cerámica diversas actividades que involucran a estudiantes, docentes y sectores de la comunidad, se realizan en forma dinámica durante el año lectivo desprendidas de las actividades específicas de los seminarios tecnológicos. En el ámbito institucional, algunos ejemplos ilustrativos son la realización de un mural musivo en la Escuela N°528 de La Plata (sita en la calle 29 e/ 57 y 58), o la restauración de los revestimientos cerámicos diseñados por el arquitecto Francisco Salamone<sup>2</sup> para el cementerio de la ciudad de Tornquist, Provincia de Buenos Aires.

En el ámbito privado, proyectos recreativos y productivos de cerámica para la tercera edad o el desarrollo de microemprendimientos familiares de producción

artesanal de cerámicas identitaria del lugar. “Cuando se creía que el progreso económico sólo daría espacio a las grandes compañías, observamos que las pequeñas y medianas empresas resultan ser las más propicias para el aprovechamiento de oportunidades en la economía actual.”(Braidot, 1996: 28).

Desde el taller de cerámica se propone, ante el panorama generacional del saber multidireccional, priorizar el interés del hacedor creativo, individual y colectivamente activo, para explorar, investigar y establecer recorridos en la práctica artística.

Frente a situaciones de bloqueo recurrentes, *clichés* o tela en blanco según Deleuze, o como bien describe Baudrillard (1991: 51) en el siguiente párrafo al “...hombre que ha perdido su sombra o se ha vuelto transparente a la luz que lo atraviesa o es iluminado por todas partes, sobrepuesto sin defensa a todas las fuentes de luz. Así que nos hallamos iluminados por todas partes por las técnicas, por las imágenes, por la información sin poder refractar esa luz y estamos entregados a una actividad blanca”, es que se propone una reflexión que recorra prolija y abarcativamente la Cartografía de las Artes del Fuego, integradora de diversos recursos transitados en la práctica artística y presentados en esta propuesta.

De esta manera se busca generar un conjunto de experiencias que impliquen una apertura de la mirada del lenguaje plástico, la estética y las técnicas específicas de las artes del fuego, y por lo tanto en la creación y en la enseñanza.

Dos conceptos lideran el proceso formante en las artes del fuego: opacidad y transparencia. Reconocemos opacidades y transparencias que se retroalimentan en su constante fluctuación. Subjetividad, incertidumbre y articulación entre interioridad y contexto, adquisiciones atravesadas por el tamiz individual y un modo particular de expresión interactúan en el campo ficcional en tanto que, en el campo operativo se evidencian los procesos formantes. El análisis de la cartografía de las artes del fuego, metodologías y propuestas de retorno expresivo, ideación y desarrollos cerámicos, transparenta la generación operacional en la producción artístico-plástica.

“Con un enfoque ecléctico y flexible en el campo apelativo abordamos el campo operativo dirigido a la subjetividad” (Grassi y col, 2002:7).



La información (contenidos propios de las artes del fuego) pasa por una red de interpretaciones subjetivas, y a través de su tamiz se convierte en una producción individual original, que es relevante sistematizar en una cartografía de las artes del fuego para explorar procesos formantes en la práctica artística. Definiendo a las artes del fuego (integradas por la cerámica, el mosaico, el vidrio y el esmalte sobre metal) como una modalidad de las artes plásticas, que comparte un lenguaje común, pero que tiene materiales y procedimientos específicos, desplegamos un campo de variables determinantes en la generación de un objeto cerámico poético-funcional o poético-expresivo ficcional.

En este modelo de análisis de las artes del fuego interactúan distintos recursos: materiales, procedimientos, modalidades expresivas, finalidad y operaciones semánticas. Todos estos componentes son expresivos, significativos y comunicacionales, coproductores de sentido. Aunque conceptualmente podemos diferenciarlos y aislarlos, (con el fin de analizarlos en profundidad y de explorar sus cualidades técnicas y expresivas particulares). También reflexionar acerca de su influencia en la determinación de las declaraciones plásticas, los mismos resultan indisociables en cualquier fenómeno expresivo concreto.

Acordamos con Morin en la afirmación del carácter disyuntivo y reductor de nuestro pensamiento que tiende a explicar la totalidad a través de la constitución de sus partes eliminando la complejidad.

Teniendo en cuenta que tanto materiales y métodos de producción en las artes del fuego, como modalidades expresivas y productoras de sentido constituyen una complejidad y se leen como un todo en una obra acabada, se presenta la cartografía de las artes del fuego para su análisis y recorrido particular en cada respuesta personal o producción subjetiva en la práctica artística.

La cartografía de las artes del fuego está integrada por recursos técnicos y expresivos propios que, en su relatividad, se influyen y modifican recíprocamente. No se constituyen en entidades autónomas que deban estudiarse en forma aislada, disociada de la propuesta global, sino siempre en relación al sentido a expresar.

Cada propuesta plantea un desafío de construcción de sentido individual, resultado de un proceso de articulación particular de los elementos propios del

lenguaje plástico, las vivencias y el bagaje subjetivo, cuyo producto en la práctica artística es un objeto original.



Figura 1. Cartografía de las Artes del Fuego

La Cartografía de las Artes del Fuego es parte del atlas que el estudiante debe recorrer para acercarse a los recursos integradores del proceso formante. Conocer sus posibilidades expresivas, necesidades técnicas, diferencias y similitudes es pertinente para abordar de modo singular la propuesta personal, apartar los *clichés* y establecer nuevas relaciones.

Dado que no se enuncia como esquema cerrado, sus campos se van ampliando a medida que aparecen nuevos elementos, otros soportes, diversas tecnologías y resignificaciones de antiguos recursos en nuevos contextos ofreciendo diversidad de alternativas.

Todo proceso formante requiere una atención selectiva, la etapa de ideación genera incertidumbre y desasosiego.

La exploración de los **materiales** (arcillas, esmaltes, pátinas, etc.) va creando trayectos, éstos aportan sentido según sus calidades de superficie y tratamiento directo manual o mediatizado por herramientas. Asimismo los

**métodos de construcción** dejan su impronta y su elección potenciará o desvirtuará el sentido de la obra.

La **acción del calor** como recurso, transformación esencial en las artes del fuego, juega un rol decisivo tanto técnico como comunicacional. Someter los materiales cerámicos a su punto eutéctico o sobrepasarlo aportará elementos expresivos diversos.

La evaluación de los materiales desde su comportamiento habitual y correcto, sometido a técnicas y procedimientos tradicionales, no excluye la capitalización de los emergentes y los ricos hallazgos azarosos.

Tanto el carácter conferido al material como las reacciones que éste produce, pertenecen a las búsquedas personales de expresión. El tratamiento escogido y el material seleccionado serán los portavoces de las connotaciones intencionadas por el autor, que a su vez el espectador podrá leer en la obra acabada, cerrando así el circuito artístico/comunicacional.

La información visual nos invade y nos estimula, pero si no hay selección, ni se establecen relaciones desde una óptica personal, no hay sentido a transmitir. El contexto define el significado, las circunstancias y las relaciones de percepción, intuición, imaginación, comprensión, intención y acción apelan a la memoria de la experiencia cotidiana y generan un retorno expresivo individual. En esta instancia se puede apelar a las figuras retóricas distintivas de la estructura semántica, tradicionalmente circunscriptas al lenguaje poético. Relaciones de identidad y diferencia, operaciones de adjunción o supresión, de sustitución o intercambio son vehiculizadoras de nuestras necesidades expresivas.

En este proceso de diálogo es relevante dedicar tiempos para desarrollar bocetos, buscar materiales, seleccionar técnicas y recursos alternativos, explorar las posibilidades semánticas (no sólo tecnológicas) que cada uno de estos recursos ofrece e incluso, transgredir su tratamiento convencional.

Las diferentes cubiertas empleadas (pátinas, engobes, esmaltes) y el modo de aplicación seleccionado establecen las diferencias buscadas por el autor.

En esencia, la calidad de superficie según cualidades del soporte estará determinada por el tipo de cubierta elegida o la técnica utilizada para su colocación. No es el objetivo aquí desarrollar este punto por la amplitud y especificidad del tratamiento que exigiría. Estimamos que en la numerosa bibliografía del campo operativo cerámico se encuentran calificados desarrollos

a los cuales recurrir. La bibliografía proporcionada en la página web es básica y se complementa con los textos sugeridos y trabajados en los diferentes seminarios

Pero sí es necesario discriminar en este momento las diferencias entre el **criterio de color**, que se va a emplear en el desarrollo cerámico (color que acompañe y acentúe las formas, tratamiento del color que contradice o desvirtúa la forma, color local, con valor simbólico, sígnico o decorativo) , el **material** con el que se otorga color a la obra (esmaltes , pátinas, engobes, etc.) y el modo de **aplicación** del color (por baño, inmersión, pulverizado, a pincel, etc.), ya que cada una de estas instancias usadas en términos pertinentes potenciará el sentido de la obra.

Es muy frecuente, en el ámbito de las artes del fuego, que las investigaciones tecnológicas, tanto en los esmaltes como en las pastas, sean tan fuertes y atractivas, al decir de Nedda Guidi, que ocupen el centro de la escena, despojando a la obra de contenido. Por eso acordamos con Deleuze en la necesidad de descubrir estrategias para superar los *clichés* en la práctica artística.

Los diferentes métodos de construcción ofrecen la oportunidad de emplear diversas técnicas y utilizar distintas herramientas para el amasado, batido, modelado directo, modelado y ahuecado, modelado por presión manual, rollos, planchas y sus combinaciones, y el trabajo por moldes, ya sea su reproducción por prensado o por colada, los trafilados y los torneados.

Así como los materiales definen, connotan en un sentido u otro, y potencian o desvirtúan el sentido de la obra en tanto la toma de partido haya sido pertinente o no; así también los métodos constructivos comunican y aportan cualidades expresivas, por lo tanto no serán elegidos sólo por su factibilidad tecnológica. Un ejemplo claro de este enunciado lo aporta Nedda Guidi al analizar las cualidades comunicacionales de los módulos cerámicos de Nino Caruso y atribuir al método de construcción de las matrices, mediante el *segelin*, el carácter exacto, riguroso, geométrico por momentos, de sus planos y bordes en diferencia, notablemente decidida, a los módulos de geometría sensible modelados manualmente.

Tanto materiales como métodos constructivos no son inocuos ni ingenuos en una composición cerámica, sino por el contrario, se comprometen fuertemente

con la comunicación. De su elección y tratamiento depende el éxito o el fracaso del aspecto connotativo de la obra y la percepción integral del hecho estético.

Recurrir a las operaciones fundamentales de adjunción, supresión y las derivadas, aplicando la sustitución y el intercambio, colabora con la estructura semántica que cada creativo escoja para la realización de su obra.

Las relaciones entre elementos variables, el uso de la identidad, similitudes, diferencias y oposiciones, favorece nuestras posibilidades y modalidades expresivas y su potencial ampliación al transgredirlas. Apelamos al racionalismo funcionalista frente a una demanda del diseño de objetos utilitarios, donde la función dicta la forma. Máxima economía de recursos para lograr mayor eficiencia y que todas las tomas de partido de la cartografía de las artes del fuego se subordinan a ella. Optamos por una poética funcional, basada en operaciones retóricas que privilegian el sentido (como en la obra "*Snail Cup*" de Ken Price donde se sustituye metafóricamente la caparazón del caracol por una taza) Estudiamos los beneficios de los modelados naturalistas recurriendo a la observación y al modelo ya sea de figura humana o de cualquier otro elemento de la naturaleza. Cada referente tiene caracteres formales, tonales y de organización que le son propios y es este carácter singular, el que permite su reconocimiento. Desde esta instancia podemos operar exagerando o seleccionando los rasgos salientes (formales, tonales y texturales) para expresar la singularidad visual de un modelo sin recurrir a su descripción analítica realista.

Superando esta exploración es posible iniciar un proceso de esquematización sacrificando lo no pertinente y destacando lo esencial a partir de una geometrización que permitirá una máxima economía de recursos en la expresión tridimensional hasta el límite de la fácil identificación del original. Cuando la resolución es simple el grado de pregnancia es mayor.

Empleamos el expresionismo cuando traspasamos el umbral de la representación respetuosa de las formas, proporciones, color o textura reales enfatizando la expresividad del referente.

Al enfatizar las características propias de los materiales y métodos cerámicos, las texturas táctiles y visuales de pastas y esmaltes, los cambios de planos de la factura manual, las líneas blandas o quebradas de los accidentes de los

procedimientos cerámicos estamos operando en el campo del expresionismo abstracto como otra alternativa de transposición plástica.

Investigaremos las posibilidades que el ornamentalismo decorativo ha ofrecido a lo largo de la historia para trabajar relieves, texturas y colores y ver, en caso de necesidad, cual interpreta con mayor fidelidad la intención de la obra. Relevamos cerámicas de otros períodos de la historia de la humanidad y los datos que las definen denotando el rol que cumplieron en las culturas de origen y que aportan al siglo XXI, pudiendo rescatar sus recursos semánticos, lenguaje simbólico y sígnico.

Lo mismo sucede con las morfologías inorgánicas o geométricas, aportan datos que son posibles de utilizar en su modo originario o recurrir a transgredirlos a través de operaciones retóricas y su abanico de posibilidades. Por lo tanto no sólo atender a las cualidades denotativas de los materiales y métodos constructivos sino también explorar su dimensión connotativa, garantiza la pertinencia de las tomas de partido desde la cartografía de las artes del fuego en consonancia con el sentido de la obra. Proponemos ajustes sobre la marcha, tomando como núcleo central los aspectos comunicacionales estéticos.

El mensaje que la obra porta o que es la obra, debe cubrir los aspectos sintáctico, semántico y estético, la significación y la evocación, la connotación y la denotación.

Hablamos de producción cerámica, y adoptamos el término de declaraciones visuales. Proponemos objetos o desarrollos espaciales cerámicos como términos más amplios y abarcativos de la problemática del arte contemporáneo, que no se agoten en una técnica, moda o libre expresión, que transgredan y articulen tecnologías y disciplinas artísticas.

De cara al siglo XXI las tradicionales secciones del arte cerámico con sus términos “cacharro”, “modelado escultórico”, “mural cerámico”, “cerámica funcional o cerámica artística”, han sido desbordadas. Los límites con que se clausuran las distintas modalidades plásticas, se desdibujan hacia una práctica artística integradora.

En la contemporaneidad se construye una percepción compleja, alejada de un paradigma tranquilizador, que sitúa al productor simbólico en un escenario de incertidumbre frente a la diversidad de alternativas válidas.

## El proceso formante en las artes del fuego

En el desarrollo de la propuesta se evidencia la flexibilidad de su aplicación y la validez que le asigna a cada momento.

1-ARGUMENTACIÓN: puesta en palabras, frases o referencias a producciones literarias, musicales, fílmicas, etc., de la propuesta.

2-DOCUMENTACIÓN: investigación del tema y modos elegidos. Fotos. Fotocopias. Registros varios de otros artistas, otras culturas, otros momentos históricos.

3-TRANSPOSICIÓN PLÁSTICA: desarrollos espaciales, bocetos bi y tridimensionales.

4-ALTERNATIVAS: múltiples y diversas resoluciones posibles.

4-a. Exploración en secuencias de imágenes entre polos predeterminados. Gradientes de tamaño, de color, de espacio, etc.

4-b. Desarrollo de texturas: en la pasta, en la cubierta. Alternativas

4-c. Desarrollos de color: bocetos, muestras de pigmentos, esmaltes, etc. Alternativas

5-DESARROLLO DE SOPORTES: bocetos. Alternativas

6-REALIZACION A ESCALA DEFINITIVA

7-REGISTRO FOTOGRÁFICO

Se da en la **argumentación** la toma de conciencia de lo que cada uno en sí mismo quiera comunicar, expresar, mostrar. Desde su subjetividad, sus emociones y sentimientos personales, sustancialmente desconocidos en toda su significación, hasta los generados en disparadores externos, provocadores de extrañas resonancias.

La argumentación evidencia su origen, el punto de partida, pero difícilmente responde a todo el proceso creativo. Sobre la marcha se van abriendo otras vías productivas, que no se pensaron así y que surgieron extrañamente con gran presión. Estar consciente de sí mismo, de las fuerzas que juegan en las creaciones de los distintos campos y cómo llegan en forma diferente a cada uno.

El pensar debe traducirse en el decir y el poder decir es tener claro lo que se proyecta hacer, el punto de partida del mensaje que se quiere generar.

El compromiso es afectivo, sensible, gestado por una motivación intrínseca que no deja de lado la racionalidad creativa. Es importante tener claras las ideas, clarificar los sentimientos respecto al hacer, tomar consciencia.

En la argumentación no se clausura el sentimiento, hay aspectos subconscientes que van a jugar en el mensaje y sorprenderán al mismo hacedor. Por eso no se pueden terminar de definir las fuerzas de los disparadores (da unidad, dirige la toma de decisión, dirige la intencionalidad).

La **documentación** es una apertura a los elementos que hacen a la idea rectora y que implica recorridos centrífugos. Implica también una recopilación de datos, recolección con la intervención de los procesos perceptuales, selección y procesamiento de la información. Se usa como estímulo de ideas, como medio para generar la deconstrucción de los modelos y su rápida reestructuración en nuevas formas.

Disgregación y construcción no siguen un camino lineal sino saltan, zigzaguean, y ofrecen un número infinito de variedades (superación de las resoluciones plásticas aceptadas como absolutas, válidas).

Reconocemos que no es necesaria una búsqueda erudita, pueden ser situaciones transitorias, situaciones espontáneas, conscientes de la realidad de las cosas que se dan en el transitar. La documentación no tiene que ser necesariamente el segundo paso. Puede buscarse conscientemente un referente que nos sirva para resolver nuestra propuesta en el campo de las artes del fuego. La documentación no es acumulativa es selectiva. La confusa y profusa información atesorada consciente e inconscientemente se ordena en forma selectiva desde la óptica del hacedor, no para copiar modos, estilos o resoluciones, sino para captar la operación. El modo operativo utilizado por el artista en las obras estudiadas, en los objetos naturales o culturales observados puede colaborar en la resolución de los ajustes requeridos por la propia producción artístico/cerámica.

La fantasía y la imaginación juegan el juego que saben, porque el hemisferio cerebral derecho actúa como gran angular y después, a veces al mismo tiempo, se da el análisis y procesamiento de datos en el que el hemisferio cerebral izquierdo se especializa.



Hay un desencadenarse de procesamientos de tipo analógico/experimental partiendo de aquellos modelos hallados en la documentación. Se da una apertura panorámica que se focaliza en imágenes y relaciones no lineales. Estamos aquí en la fuente de la percepción creativa. Hay un instalarse personal frente a las cosas, frente al mundo y su propia visión del mundo y de los disparadores que generan. Hay un juego de caza y de pérdidas.

Resumiendo, la documentación es un medio no un fin, encontrarla deriva de estrategias que deben desarrollarse. La emergencia de esas estrategias se hace más fluida cuanto más enlazada está la necesidad interna a la aventura de la búsqueda.

El creativo tiene capacidad para imaginar y ver lo que imagina, imágenes virtuales que deberán jugar en el espacio real.

En los **desarrollos espaciales** el hacedor vuelca en bocetos la concreción de las visualizaciones. En ocasiones hay cierta resistencia a detenerse en los bocetos y sus alternativas, urgidos por manipular el material y esperar que de esta acción surjan las musas inspiradoras, sin embargo generalmente esta urgencia conduce al *cliché*, a los inicios repetidos, a situaciones cíclicas, a prolongaciones en tiempo de repeticiones formales.

Reflexionar plásticamente significa inscribir en el material cerámico las declaraciones visuales propuestas, hacerlas presente para compartirlas y someterlas a múltiples alternativas desde donde retornan modificadas, enriquecidas por las propias miradas y las “otras” miradas.

Los bocetos en cerámica constituyen un medio para reflexionar en la acción, son proyectos posibles, revelan cualidades y relaciones difíciles de imaginar con antelación.

Desarrollan la capacidad para construir mundos hipotéticos a partir de sus imágenes mentales, de sus visualizaciones creativas.

Necesariamente deben transferirse de la bi a la tridimensión (construcción real en pequeño formato) para ser estudiados, analizados, comparados, evaluados, modificados y reformados en la búsqueda. Difícilmente el lenguaje verbal pueda traducir las formas que cada hacedor está visualizando cuando proyecta, y es necesaria su traducción para posibilitar la problematización que el tutor orienta hacia estrategias de enfoques opcionales.

“Las ideas y las imágenes son muy difíciles de mantener a menos que se inscriban en un material que les de, por lo menos, algún tipo de semipresencia.” (Eisner, 2004:28).

He aquí la primera prueba para la obra en gestación: soportar otras miradas, generar otros preceptos. Moverse y mover es pertinente, cambios de perspectiva, verse por todos lados, al revés, por dentro, como todo, como partes de otro posible todo, separada, aislada, multiplicada, dividida, aplastada, elevada, rotada, desplazada...

Recorrer y multiplicar las situaciones críticas, leer de otro modo.

¿Simplificar o complejizar?

Producir un conflicto productivo, apreciar la emergencia de estrategias o soluciones creativas.

Aventurar aproximaciones generales para elegir en el gran abanico de lo previsto.

Reconocer en la turbulencia o evidente desorden los momentos que son en alto grado generadores.

Estimular experiencias integradoras de diferentes lenguajes artísticos.

Percibir el proceso de interrelaciones cognitivas.

Necesitamos saber dibujar, proyectar, modelar, esmaltar, seleccionar de la Cartografía de las Artes del Fuego todas las pericias adquiridas en el hacer, evidencias de las transparencias. (Grassi y col , 2002:192) Hay un tiempo de espera en la posibilidad de captar las síntesis súbitas, las ideas, la lucidez creativa, “...el talento artístico exige, en parte, la capacidad de concebir la cualidad emocional deseada y la capacidad técnica para componer formas capaces de suscitar el sentimiento o la emoción que se desea transmitir” (Eisner, 2004: 28).

Las diferentes **alternativas** implican una exploración del espacio bidimensional, tridimensional y la multiplicación de posibilidades formales significativas, creación de ritmos en las formas, especulación con las relaciones proporcionales, interpenetraciones, significación de recorridos, relación entre espacios negativos y positivos.

Mediante la reordenación de la información disponible en la Cartografía de las Artes del Fuego y partiendo de una exploración libre, se llega a la selección de instancias polares y de intervalos bien organizados. Se puede racionalizar la

exploración en secuencias de alternativas entre polos predeterminados elegidos en concordancia con el sentido de la obra.

Asignar a la búsqueda de **texturas** un rol protagónico. Otorgarle una jerarquía en el mensaje, según la fuerza y la extensión dada será su rol significativo.

El desarrollo del **color** se prevé desde el inicio del boceto, su tratamiento y exploración no es independiente de la forma y del significado total de la obra: cualquiera sea el criterio del color usado, acompañando la forma, destacando fragmentos, contradiciendo el tratamiento formal, con valor simbólico, sígnico, decorativo o expresivo.

En las artes del fuego, en particular el tratamiento del color es un punto de incertidumbre; al verse mediatizado el resultado final por la acción del calor, el color puede beneficiar o desvirtuar sus connotaciones. El proceso que el color sufre en el horno y la definición que el fuego perenniza lleva a una exigida experimentación previa.

El **soporte** es pensado en el proceso: en “el durante”, sitúa a la obra a la altura de los ojos, desaparece para dejar que la realización emita su mensaje, participa del mensaje por la forma cómo la destaca, cómo la presenta, puede continuar y completar la obra u oponerse en material, forma y color. Puede figurar aun desapareciendo, aun soportando y sosteniendo. A veces se integra y es obra.

El sentido que se busca determinará el material, el tratamiento, la forma y el color del soporte, así como el criterio de su integración.

La **realización de la obra** es la concreción del proceso creativo, es el momento de hacer las toma de partido últimas y descartar lo no pertinente.

Los **registros fotográficos** conforman la memoria del proceso y el producto final, el álbum de imágenes que permite identificar los indicadores de creatividad.

En síntesis aducimos a estrategias de producción de desarrollos espaciales en las artes del fuego desde un marco plural y complejo, con múltiples abordajes y diversos puntos de vista, teniendo como idea rectora el sentido de la obra.

Se revelan como potenciadoras de la creatividad en distintos momentos:

- a) como realizadores en la práctica artística
- b) en el proceso de ideación de las declaraciones visuales
- c) en la materialización de las obras

d) en la actitud perceptiva para la comprensión de otras producciones subjetivas

f) en la construcción de nuevos objetos cerámicos

### **Módulo de Reflexión Grupal**

En el marco propuesto desde el módulo de reflexión grupal (MRG) teórico-práctico y participativo, sentamos las bases para una evaluación simultánea al proceso formante, desde la ideación hasta la concreción de la obra, como instancia formativa. No es necesariamente un instrumento único sino una construcción activa dentro de todo el proceso formante, el MRG es un espacio de reflexión poético funcional y poético ficcional donde explorar los aspectos técnicos y expresivos de las artes del fuego como inclusivos versus complementarios. Explorar y tensar el cruce de ideas instaladas con los conceptos fundantes del discurso plástico actual.

El MRG es una relación dialectizada de conocimiento donde desarrollar teorías, prácticas y juicios críticos desde distintos puntos de vista, donde el participante describe y justifica su proyecto intercambiando alternativas. Los “crits” según Eisner, como práctica habitual convierten a la evaluación constante en proceso y producto, en una empresa compartida.

En la contemporaneidad conviven diversas prácticas artísticas, que dan cuenta del arte como espacio de incertidumbre, sus producciones evidencian una forma de relacionarse con el mundo. El MRG ofrece de este modo herramientas para manejar la incertidumbre: escuchar el otro punto de vista, detenerse a observar su propia obra, tomar distancia, comentar, justificar, valorar y planificar futuros desarrollos en el marco de las artes del fuego, constituyen oportunidades de crecimiento.

La evaluación clínica se centra en la actuación individual del participante del taller, no para medir, sino para conocer, acompañar y potenciar su rendimiento. Considerando la evaluación como valor relativo versus un sistema donde se presenta como cuantificación absoluta y objetiva, construimos un espacio de reflexión donde el complejo entramado de relaciones entre los participantes de la clínica construye sentido.

Exploramos estrategias de producción de desarrollos espaciales de las artes del fuego en base a una aplicación experimental para una evaluación abductiva en proceso y final.

La complejidad de las devoluciones en el marco del MRG, (con la intención de evitar clausuras en categorizaciones de la producción artística o emitiendo juicios reductores, altamente subjetivos, o descalificando/calificando la práctica artística por no responder o responder al código validante de la crítica del momento) se evidencia con mayor intensidad en el marco de la presente propuesta. El criterio de devolución se ajustará a la intencionalidad individual.

Los integrantes de la clínica deberán “situarse” en la propuesta personal presentada y, desde allí, construir el complejo entramado que el proceso formante en las artes del fuego dibuja a través de la cartografía propuesta.

Las devoluciones individuales y grupales, participativas y activas, la coevaluación (crit) y la autoevaluación en proceso y producto se visualiza en el complejo marco del espacio reflexivo poético funcional o poético ficcional de la clínica como “otra” estrategia del proceso formante.

Se evalúan variables personales y situacionales, oportunidades de crisis e incertidumbres, procesos de innovación y transgresión concretados por el hacedor, a través de los materiales y métodos de las artes del fuego, dando sentido a su obra.

Son evaluables entonces las variables que se originan en todo el proceso de investigación y entre la causa y el efecto producido. Se evalúa además la originalidad para alcanzar un logro, las estrategias de resolución, la sutileza para rescatar ideas, la pertinencia para seleccionar soportes, recursos y técnicas que procesan y resignifican lo tradicional en lo inédito, la puesta en valor de subjetividades, la selección de los materiales apropiados para unir el deseo de lo que se quiere comunicar con la tecnología cerámica adecuada. Se pone en juego el recorrido fluctuante entre las bandas de la Cartografía de las Artes del Fuego (CAF).

Se analizan la relatividad y el condicionamiento de las variables integradoras de la CAF como garantía de evaluación pertinente.

La necesidad de posicionar el arte contemporáneo en general y las artes del fuego en particular resolviendo el interrogante de la “novedad”, nos lleva a

considerar el pensamiento filosófico actual situando al dispositivo como generador de subjetividad.

La Cartografía de las Artes del Fuego presenta la visualización de dispositivo en los tres niveles de problematización que señala Foucault (1986).

**1-La red:** se inscribe en una más amplia porque conserva la complejidad y el entramado al cual se hace referencia en la primera publicación. Las líneas no solo mantienen flujos de ida y vuelta, sino que sus recorridos se interpenetran. La presentación de la Cartografía de las Artes del Fuego desde los inicios hizo referencia a una estructura aparentemente tabular ( a los efectos de un análisis artificialmente presentado pero dinámicamente obrante). Según ratificamos, esa realidad relocaliza los dispositivos y sub-dispositivos que varían la trama según las elecciones del ceramista.

La Cartografía de las Artes del Fuego no es “la red”, es una parte cortada por un angular pero no seccionada racionalmente. La ruptura en el campo del arte, lo explica.

Aspiramos a que el lector desplace las líneas y adquiera fluidez en el trazado de esos trayectos que, en primera instancia están muy direccionados. El *flasheo* llegará con la práctica, el ejercicio, el juego frecuente. El momento de ideación es detonante.

**2-La naturaleza de la red:** en un principio pareciera limitarse al campo de la cerámica, pero no es así. Si bien la técnica es la que direcciona los entrecruzamientos que las subjetividades valorizan y terminan por concretar, no agotan su carácter.

Las complejidades no admiten definiciones.

**3-El acontecimiento:** creación, innovación, propuesta, proceso hacia la gestión de la obra cerámica o artística, podría inclinarse por el procedimiento o por los archivos procedimentales ligados en esencia a la historia, a la historia del barro/obra- muy lejos- de aquel ayer cerrado, hermético, alquímico y secreto.

La evolución en principio pudo ser lenta, ahora es tan acelerada que es bueno recurrir a la memoria y a la narración para no perder la mística inicial. El trenzado de elementos empíricos y teóricos está presente en este nivel de problematización.

Desde nuestra reflexión añadimos un cuarto nivel de problematización

**4-El dispositivo sujeto** (profesor, alumno, artista): al incluirse en la red puede jerarquizar las líneas a su antojo o dar respuesta a consignas, a planes o programas. El panorama universitario cuenta con macro y micro dispositivos que circunscriben un alcance que, si bien no encuadran la trama poseen una preeminencia a respetar toda vez que la meta es una titulación.

Siendo el *dispositivo* lo que hace que una cosa funcione, al ser de carácter estratégico, está relacionado con el aprendizaje artístico.

En el arte contemporáneo no se visualiza el objeto aislado sino en relación a los procesos que lo integran.

En la instancia de los procesos de subjetivación se hacen visibles estas relaciones.

En las artes del fuego los materiales, técnicas y recursos expresivos funcionan como dispositivos en la medida que se integran a una red de relaciones. El recorte artificial en primera instancia para la comprensión por parte del alumno del entramado implica un *trabajo en terreno*.

Instalarse en las líneas mismas que integran las variables de las artes del fuego favorece la visibilidad del nuevo objeto.

Recorrer así, “haciendo ver y haciendo hablar” los materiales, herramientas, modos de construcción, modos expresivos, recursos semánticos y criterios de color que intervienen en el ámbito del quehacer cerámico garantiza la producción de subjetividad en la práctica artística.

Si bien la presentación en el año 2002 del cuerpo de datos cerámicos/visuales/tridimensionales, que significa el conocimiento e investigación de todos los factores que intervienen en una producción cerámica, fue un primer paso hacia el concepto de dispositivo que se trabajó con los alumnos como la presentación de la información específica relacionada en torno al sentido de la propuesta personal, su transformación en la cartografía de las artes del fuego hacia el 2011 significó un avance mayor hacia dicho concepto, en ese camino por la simultaneidad de la presentación de los indicadores en clara conexión.

En este marco, durante el corriente año implementamos el dispositivo de las artes del fuego concebido como red de redes relacionando sus variables.

La complejidad de las conceptualizaciones que hoy se manejan en los planteos teóricos nos lleva a fijar un recorte en la gran madeja del entramado de dispositivos y mini dispositivos, para iniciar al estudiante en una actualización de los enunciados en el campo de los lenguajes no verbales y , específicamente, en el campo de nuestra especialidad.

Distinguimos tres mini-dispositivos para su análisis detallado:

-Dispositivos tecnológicos: funcionan como dispositivos en la medida que se integran en una red de relaciones, donde materiales, técnicas y métodos constructivos no valen por sí mismos sino en relación.

-Dispositivos perceptivos: relacionan modos de representación o construcción de la imagen, con configuraciones subjetivas o archivo perceptual.

-Dispositivos comunicacionales: capturan, orientan o determinan la instalación, iluminación, ambientación, emplazamiento donde el desarrollo cerámico puede tener múltiples procesos de subjetivación.

Tres grandes vías, repensadas desde un enfoque dialógico muestran asuntos jerarquizados, procesos desarrollados y resultados habidos, publicados en textos y producciones artísticas exhibidas.

1-La enseñanza aprendizaje: Publicación de la Edulp: “Estrategias de producción de los desarrollos espaciales cerámicos”, libro metodológico, global y básico.

2-La investigación como producción de conocimiento y afianzamiento. Publicaciones: Trayectos Musivos I, texto histórico y experiencial. Trayectos Musivos II, libro experimental, de recorrido temporo-espacial recuperador de patrimonio.

3-La producción artístico plástica cerámica del grupo CCXXI (Cátedra de Cerámica siglo XXI, integrado por María Celia Grassi, Angela Tedeschi, Norma Del Prete, Luján Podestá, Elena Ciocchini y Laura Ganado). Muestra itinerante por museos y galerías del país. CCXXI es un dispositivo abierto y flexible con la capacidad de establecer redes, instrumentar e implementar nuevas estrategias, controlar técnicas, trazar líneas, orientar miradas, un conjunto multilíneal para sumar recursos expresivos y técnicos considerados pertinentes a la comunicación de discursos dentro del circuito de la investigación y docencia en arte.



Estos enfoques se relacionan, dialogan, se abren como interrogantes y devienen posibilidades para que jóvenes investigadores elaboren sus propios trabajos en conexión con los lineamientos trazados, pero avanzando en propuestas propias. Son estrategias de la Cátedra de Cerámica que favorecen un ámbito de reflexión y diálogo para estudiantes e investigadores, y generan una masa crítica integrada por la producción y comunicación, a través de textos en conceptos polirreferenciales.

Consideramos como antecedentes los aportes de John Ruskin, William Morris o Walter Gropius, que se manifestaron en movimientos como Art and Craft y Bauhaus, en su perspectiva de integración transdisciplinar y vinculación directa con las necesidades sociales, para responder al objetivo de transferir el conocimiento de técnicas que permitan al alumno adquirir nuevos medios para la vehiculización de los potenciales discursos que pudiera construir.

Las clases medias dejan de valorar la habilidad manual del artesano por la preferencia de los productos industriales más baratos y prácticos, con lo que se produce la separación inevitable entre el productor y el diseñador, como queda constatado en la gran exposición de 1851 de productos con alto contenido técnico pero con desastroso diseño. Es entonces cuando aparece la necesidad de crear escuelas de arte, las “escuelas de artes aplicadas.” Sin detenernos en el aspecto que resumen estas escuelas en un funcionalismo estético, apreciamos su contribución en el enlace de diferentes técnicas, los elementos funcionales y las artes, combinados todos para un fin común.

La demanda de ajustar los contenidos de la enseñanza a las necesidades y expectativas de la comunidad para la que se prepara el alumno, es otro aspecto que desde principio de siglo se viene configurando.

El presente texto busca ser un aporte al campo artístico y educativo abriendo el acceso a nuevas técnicas como posibilidades y conocimientos a desarrollar, propiciando la codificación y decodificación técnica y formal para enriquecer la lectura, producción e innovación dentro del campo de las artes plásticas y en la construcción de un lenguaje singular en el trabajo creativo de los estudiantes.

Amplían las posibilidades expresivas en este campo la instrumentación y la implementación de nuevas estrategias que permitan intervenir las imágenes

digitales y su reproducción a través de la fotocerámica y la serigrafía vitrificable integradas al cuerpo cerámico.

A su vez este entrecruzamiento de disciplinas, como la fotografía, la cerámica, el grabado y la imagen digital, puede proporcionar diversos campos de indagación hasta ahora privativos de cada una de ellas, tanto en la docencia como en la producción artística.

Al interior de la cátedra se profundizarán los seminarios especializados en serigrafía vitrificable y fotocerámica, destinados a alumnos del taller con un seguimiento pertinente de complejización del tema, de investigación y de capacitación específica, que permita a los estudiantes interesados concretar sus proyectos personales.

Sostenemos que el *enseñaje* en el taller de cerámica debe comprenderse como confluencia de aprendizajes diversos y de otros específicos del campo estético/plástico, focalizado desde la especialización disciplinar.

## CAPÍTULO 2

### ESTRATEGIAS EN FOTOCERÁMICA

#### Inmanencia y trascendencia

En la posmodernidad, en la que durante décadas ha reinado el arte efímero, la instalación, la performance, el adocenamiento y lo perecedero como nicho habitual, asistimos, paradigmáticamente, al resurgir de los materiales cerámicos junto al mosaico y a la singularidad de las cubiertas vítreas, como soportes no perecederos. Ello responde tal vez, a un intento de aferrarse en las producciones artísticas a lo trascendente, propio de la búsqueda existencial del espíritu humano.

La cerámica posee determinadas propiedades pero, como obra o como soporte, puede adquirir una constelación de atributos o cualidades secundarias que se corresponden con alguna propiedad primaria. Siempre sobre las propiedades trabaja la denotación y, sobre las cualidades, la connotación. Mientras los significantes denotativos poseen un alcance específico, los connotativos son erráticos y surgen de elecciones más o menos convencionales. La decisión está en el “*uso*” que se haga de ciertos contextos y en la intencionalidad que determine uno o varios horizontes.

El soporte cerámico se presta a la doble iconicidad de la metáfora y pone el acento en la hipérbole de la imagen transferida; la predicación se destaca.

En la cerámica, su *ser* determina su *trascender*. Desde la filosofía se considera al *trascender* como proyección, ir más allá de cierto límite, hacia un horizonte marcado por la intencionalidad. Pero la obra de arte no comunica intenciones sino sentidos y valoraciones; traduce una manera de decir y de ser dicho en la que deviene como acto expresivo (expresión en la apariencia). Esto nos lleva a definir operativamente *trascender* como extenderse en el tiempo, perdurar, superar la inmediatez que impresiona y se pierde, prometer lo que lo efímero

no puede. Se abren relaciones entre la estructura de la obra y las realidades psicológicas, sociológicas, políticas e históricas que dan sentido en el contexto, que la incluye en razón de la dinámica de su presencia.

La *inmanencia* es el “ente intrínseco de un cuerpo. Es una actividad inherente a un agente cuando permanece en el mismo y tiene en él su propio fin. [...] el ser inmanente se contrapone al ser trascendente” (Ferrater Mora, 1975: 23). Sin embargo, también se sostiene que la trascendencia es producto de la inmanencia dado que toda trascendencia entraña una acción inmanente.

Se ha tomado el concepto de *inmanencia* para definir el acto creativo y proceso mismo de creación. Las opiniones basculan según el pensamiento que las sustenta, y este accionar nos lleva a reflexiones para acceder a una comprensión situada.

Operativamente, en el campo que nos ocupa, la *inmanencia* se complementa con la *trascendencia*. La experiencia productiva es inmanente al objeto artístico, se piensa sobre él y se reflexiona plásticamente.

Se interviene la materia a través de las técnicas y procedimientos cerámicos para expresar metafóricamente una idea.

La voluntad de poder y de valer, independientemente del querer del artista, produce algo que va más allá de sus límites, que permanece y trasciende.

La *trascendencia* puede producirse al completarse el circuito estético, cuando la obra es encontrada y valorada por públicos y épocas diversas, recibe una donación de carga numinosa y un perfil y sello estético sacralizado. La obra es percibida fuera de su génesis.

Creemos que las producciones cerámicas intervenidas con fotos, recuperan y hacen presente instantes, experiencias, recuerdos, imágenes, recortes vitales que tienen significación propia y voces fuertes. Son trascendentes a la obra y provocan lo multívoco del símbolo y la metáfora, inmanente al soporte (la cerámica) y sus intervenciones vitrificables (fotografía).

La cerámica genera puentes, inclusiones, conexiones a las redes. Formas y materiales eclécticos la *re-ubican* en una poética triádica abierta a lo situado (imagen), a la trascendencia del sitio (soporte cerámico) y a la inmanencia de la metáfora (lengua y habla).

Este camino refleja, desde el “barro”, instantáneas de nuestro entorno, forjadoras de identidad al apropiarnos de diferentes técnicas largamente

probadas, al recuperar técnicas ancestrales y redefinirlas para expresar emociones con un material indispensable para la vida. Como poseedor de un lenguaje versátil, sensual, plástico y polisémico, no sólo las piezas únicas que subliman su materia desempeñan un rol importante, también los mixes procedimentales muestran “*otra cerámica*” en plena reestructuración. Tal vez perdió el enigma de su origen alquímico, de la fórmula oculta, pero ganó un espacio propio participando como lenguaje de los artistas plásticos contemporáneos.

En la última década, las nuevas tecnologías de la imagen digital han tomado casi todos los soportes, tanto virtuales como materiales, no quedando ajenos a este proceso los soportes cerámicos. Es principalmente la industria de la cerámica la que, a partir de estas innovaciones tecnológicas, ha modificado sus procesos de elaboración en la transferencia de imágenes sobre vajilla y revestimientos, adaptando la serigrafía a las tecnologías de impresión digital e incorporando a la “fotocerámica digital”, por sus nuevas posibilidades de desarrollo industrial.

Sin embargo, nuestro interés está dado por las cualidades estéticas de la utilización de la fotocerámica entendida según su técnica fotográfica original, de transferencia manual por exposición y revelado de una película, y no como impresión digital mecanizada.

Hemos podido acceder a esta técnica gracias a las sucesivas adaptaciones realizadas, entre otros, por el italiano Antonio Vuolo<sup>1</sup>, de las antiguas fórmulas de las emulsiones patentadas por Lafon de Camarsac a fines del siglo XIX.



**Figura 2.** Antonio Vuolo, fotocerámica

Al hablar de fotocerámica, la típica imagen que se identifica con la técnica es el retrato fotográfico sobre esmalte, de amplia difusión para el uso funerario a finales del S XIX y principio del S XX. La primera imagen fotográfica sobre una superficie cerámica, fue realizada en Francia en 1854 por Lafon de Camarsac, quien utilizó para ello una emulsión de bicromato de potasio, elemento sensible a la luz, y pigmento cerámico. Los inicios de esta técnica están muy ligados a

los de la fotografía, ya que la mayoría de las primeras experimentaciones se desarrollaban sobre soportes rígidos que permitieran la perdurabilidad de la imagen. Es el caso de los daguerrotipos y calotipos (1835), y de las experimentaciones en fotocerámica con esmaltes vitrificados sobre metal realizadas por Lafón de Camarsac (1860).

Posteriormente, en 1868 se comercializa la reproducción de retratos fotográficos sobre platos de porcelana, aunque el uso más generalizado ha sido para la representación de retratos en lápidas funerarias.

A diferencia de la fotografía, que se desliga tempranamente de la búsqueda de un soporte perdurable para la fijación de la imagen, llegando a tener durante el SXX enormes avances tecnológicos y popularidad en función de la optimización en los tiempos y mecanización del revelado, la fotocerámica queda anclada en aquellos procedimientos fotográficos antiguos ya que, como se indicó anteriormente, imprime la reproducción única de una imagen por tratarse de un proceso manual que no permite la multiejemplaridad. Por esta misma razón carece de valor para desarrollos industriales y se diferencia de la serigrafía vitrificable.

La fotocerámica se caracteriza por un grano finísimo de la imagen, que posee regularidad, sensibilidad y gradaciones tonales. Estas cualidades como técnica de producción híbrida, generadora de obras en las que el tratamiento de la imagen es tanto de naturaleza fotográfica como cerámica, con una interfase en el proceso que permite el accionar conjunto de intervenciones manuales y mecánicas, son de especial interés en el campo plástico. A su vez los procesos de reproducción de la imagen hoy en día, también son híbridos porque la reproducción de la misma parte de una película digital, que es transferida por métodos fotográficos manuales. Podríamos afirmar que se trata de una técnica posible de abordar tanto por sí sola, como por tratamientos híbridos.

Si se aborda la fotocerámica desde su dimensión técnica como elemento discursivo, las implicancias semánticas de la técnica como discurso visual pueden evidenciarse en las posibilidades expresivas de la fotocerámica, a partir del análisis comparativo con aquellas producciones contemporáneas que mantienen ciertos puntos de contacto, en cuanto a tratarse de técnicas de carácter fotográfico con posibilidades de reproducción mecánica y con

desarrollos discursivos, sustentados en la revalorización de ciertas técnicas “antiguas” como soporte discursivo.

En el caso de la fotocerámica se trata de la elección de una técnica fotográfica del pasado, ampliamente superada por nuevas tecnologías, pero que adquiere para el observador contemporáneo ciertos valores expresivos, que influyen en el sentido que se le quiere dar a la imagen y justifican su uso. Con intencionalidad evocativa se logra manipular aquellos elementos técnicos que permiten generar una atmósfera de registro antiguo, incorporando cierto carácter ficcional a la imagen que, en una primera mirada simula ser de otro tiempo. Se altera el sentido de la imagen a través del uso de determinados recursos técnicos y metodológicos.

Habiendo analizado la obra de artistas contemporáneos como Sally Mann<sup>2</sup> y Darío Albornoz<sup>3</sup>, creemos que la integración del soporte cerámico, dada su perdurabilidad, reforzaría el sentido de la apropiación de una estética antigua en un registro actual. El sentido contemporáneo del uso de éstas imágenes, estaría anclado en una especie de *“tromp l’oie!”*, en la que un aparente tratamiento propio del pasado, que aparece lejano, es en realidad un registro del presente. Es decir que se estaría usando a la técnica como soporte expresivo, para cambiar el punto de vista del observador que percibe una lejanía temporal en lo que en realidad le es cercano.

De aquí se puede desprender que las técnicas contienen en sí mismas fuertes cargas semánticas, capaces de determinar los significados de una obra.

### **Técnicas y experiencias**

La técnica de la fotocerámica que experimentamos a partir del curso online realizado en el año 2009 impartido por el maestro Antonio Vuolo, mantiene los procedimientos que le dieron origen a fines del siglo XIX. El maestro ha simplificado algunos pasos obviando el soporte provisorio y realizando la impresión directamente sobre la superficie, en nuestro caso, cerámica esmaltada. Por esta razón los denominamos métodos directos. Los métodos toman el nombre de la película usada o sea si usamos un negativo o un



positivo fotográfico. En el caso del negativo, la emulsión de base diasoica (sensible a los rayos uv) se ablanda en las zonas que reciben mayor incidencia de rayos uv, el pigmento cerámico en polvo se adhiere (son las zonas más claras del negativo). En el caso del positivo, las zonas más claras se sellan o “cocinan” en el proceso de exposición uv, por lo tanto el pigmento se adhiere en las zonas menos expuestas. En los dos casos la técnica trabaja a través de un proceso selectivo de endurecimiento de la emulsión.

Los resultados en ambos casos son óptimos, la diferencia está en la calidad de la imagen resultante en cuanto a los grises; el positivo es aconsejable para retratos. La emulsión diasoica para negativo es más aconsejable por ser menos tóxica, pero tiene menos definición en los grises que pueden resultar empastados.

### **Breve descripción de los métodos utilizados en las diferentes experiencias ilustradas**

Las fases de realización de una fotocerámica con el método directo (positivo o negativo) se pueden resumir de la siguiente manera:

- Preparación de la película
- Limpieza del soporte
- Sensibilización del soporte
- Ecurrado y secado
- Exposición
- Revelado con pigmento y luego en agua
- Secado
- Cocción

En algunos casos se han utilizado soportes con superficie plana como azulejos y cerámicos industriales y placas artesanales, que permiten la adhesión perfecta del vidrio a la película fotográfica. En caso de no ser así se recomienda sostener la película con film transparente bien tenso; es ideal un sistema de vaciado de una bolsa fina y transparente que asegurará la adhesión perfecta.

Ante todo es necesario el pelliculado de la imagen en el tamaño adecuado para el soporte, positiva o negativa según se requiera. Dicha imagen procesada, transformada a blanco y negro con pocos grises, buen contraste y poco brillo,

es posible realizarla con el programa photoshop e imprimirla sobre filmína con impresora laser, o bien llevarla a comercios especializados en películado que aseguran buenos resultados. La calidad de la película es determinante de la calidad en la imagen.

## **1-El método directo positivo**

Película fotográfica positiva.

Este método es recomendado para retratos ya que permite mayor presencia de grises.

La emulsión sensible utilizada es a base de bicromato de amonio o potasio diluido al 18 %, azúcar diluido al 100%, dextrina diluida al 30 %, cola vinílica 1:2 (1 parte de cola 2 de agua) . Se recomienda no usar agua de red por el alto contenido de cloro.

La preparación así como el proceso debe realizarse en ambiente fresco, seco y oscuro (luz amarilla 40 w). Se debe tener en cuenta que la emulsión ya preparada, almacenada en frasco oscuro, tiene una duración de tres días activa en esas condiciones.

Fórmula para la emulsión sensible:

Cola vinílica 6 cc.

Azúcar 1,5 a 1 cc. (según humedad ambiente se puede reducir a 0,5)

Dextrina 1,5 cc.

Bicromato de amonio 4 cc. ó 6cc. de potasio

Para el revelado: pigmento cerámico seco y agua

El soporte debe estar bien limpio antes ser sensibilizado. Desengrasar con alcohol o vinagre, si estuviera muy engrasado, hacer una solución acuosa con ácido nítrico 5%, sulfúrico 5%, limpiar y enjuagar cuidadosamente. Secar bien. Pincelar sobre la superficie limpia y seca una capa fina de emulsión, sujetando el soporte en forma vertical. No se debe repetir el pincelado. Dejar escurrir y luego secar con aire. No superar los 30º de temperatura ni los 20 cm. de distancia.

Colocar la imagen positiva y un vidrio que presione sobre el soporte, evitar la entrada de luz entre la película y el soporte emulsionado. Exponer a la luz uv

durante 4 a 7 minutos, según la intensidad de la misma (100 o 125 W). Así como la calidad de la película, la exposición determina un buen resultado. Quitar el vidrio y la película, en este momento la imagen debe verse, en caso contrario faltó exposición. Revelar con el pigmento cerámico en polvo bien seco espolvoreándolo, luego frotarlo con algodón suave haciendo movimientos circulares. Las partes claras estarán selladas y rechazarán al pigmento. En caso sea necesario por exceso de humedad ambiente, secar antes de espolvorear el pigmento. Fijar con alcohol y dejar escurrir verticalmente. Una vez seco, sumergir en agua limpia para la purificación, dejar escurrir en forma vertical hasta que esté bien seco. Concluir con el horneado a la temperatura adecuada para el soporte y el pigmento usados.



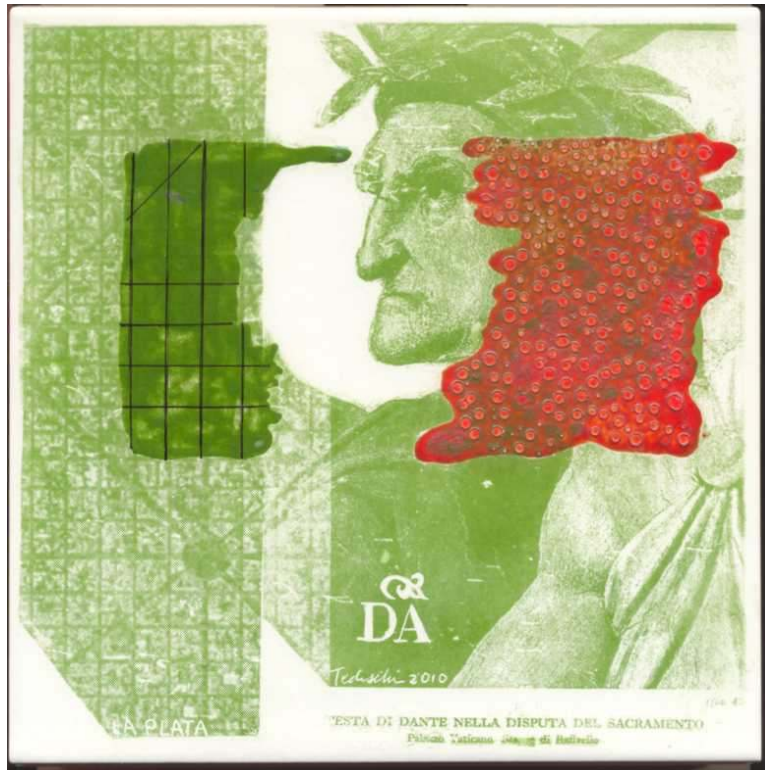
**Figura 3.** Elena Ciocchini, fotocerámica sobre azulejo esmaltado. Método directo positivo



**Figura 4.** Ángela Tedeschi, fotocerámica sobre azulejo resmaltado



**Figura 5.** Ángela Tedeschi, fotocerámica. Detalle



Figuras 6 y 7. Ángela Tedeschi, fotocerámica. Detalle

## **2- El método negativo directo**

Película fotográfica negativa

La emulsión sensible utilizada se prepara con : solución sensibilizante diazoica (preparada como indica el fabricante), azúcar diluido al 100%, dextrina al 30 %, glicerina y emulsión dual 1:3 (1 parte de 3 de agua). Se recomienda no usar agua de red por el alto contenido de cloro.

La preparación y el proceso deben realizarse en ambiente fresco, seco y oscuro (luz amarilla 40 w). En este caso también dura tres días activa, en las mismas condiciones que el método anterior.

Fórmula para la emulsión sensible:

Emulsión dual 10 cc.

Azúcar 1,5 cc.

Dextrina 1 cc.

Glicerina 3 a 5 gotas

Sensibilizante diazoico 1,5 cc.

Para el revelado: pigmento cerámico seco y agua

Recordar que siempre el soporte debe estar bien limpio antes de ser sensibilizado . Desengrasar con alcohol o vinagre, si estuviera muy engrasado hacer una solución acuosa con ácido nítrico 5%, sulfúrico 5%, limpiar y enjuagar cuidadosamente. Una vez seco, pincelar una capa fina de emulsión sujetando el soporte en forma vertical, dejar escurrir y luego secar con aire. No superar los 30º de temperatura ni los 20 cm. de distancia.

Colocar la imagen negativa y un vidrio que presione evitando la entrada de luz entre la película y el soporte emulsionado. Exponer a la luz uv durante 4 a 7 minutos, según la intensidad de la misma. Sacar la película y el vidrio (en este caso la imagen no es tan visible). Espolvorear con el pigmento en polvo bien seco y frotar con algodón suave. Sumergir en agua limpia para completar el revelado, dejar escurrir en forma vertical hasta que esté bien seco, finalmente hornear.

Estos dos métodos derivan del método “alle polveri” y se realizan sobre superficies esmaltadas o bizcocho de alta temperatura sin porosidad.

Otro método denominado “al pigmento” permite trabajar sobre superficies de bizcocho sin esmalte, lo describe Paul Scott (1997: cap.7) , en este caso la emulsión sensible ya contiene el pigmento y el revelado se realiza en el agua.



**Figura 8.** *María Celia Grassi, fotocerámica sobre azulejo esmaltado. Método directo negativo*



**Figuras 9 y 10.** Ángela Tedeschi, fotocerámica sobre azulejo esmaltado.  
Método directo negativo





**Figura 11.** *Carla Moneta, fotocerámica sobre azulejo esmaltado intervenida con pigmentos.  
Método directo negativo*



**Figura 12.** *Ángela Tedeschi, fotocerámica sobre azulejo intervenido previamente con esmaltes. Método directo negativo*



**Figura 13.** *Colectivo CCXXI, fotocerámica sobre azulejo intervenido previamente con esmaltes.*

# CAPÍTULO 3

## ESTRATEGIAS EN SERIGRAFÍA VITRIFICABLE

### Repetición seriada y múltiple

Encontramos antecedentes de transferencia de imagen a un cuerpo cerámico en la minoica y micénica a través de esponjas naturales para decorar. Durante siglos la única forma de impresión seriada parece haber sido la utilización de sellos naturales o hechos por el hombre, creando motivos y diseños a través de la repetición.

A partir del siglo XVIII se da el desarrollo de los sistemas de impresión sobre papel logrando mayor calidad en la imagen siendo, hasta la posterior aparición de la fotografía, el principal medio de reproducción ilustrada.

Los ceramistas al mismo tiempo estaban descubriendo óxidos metálicos, que darían una amplia gama de colores y la posibilidad de combinar la tecnología del impreso en papel para aplicarlos en baldosas, platos y utensilios domésticos. El azul de cobalto visto por primera vez en piezas chinas, se volvió popular en el siglo XVII en los productos de loza fina holandesa e inglesa. También se desarrollaron los colores morados, amarillo, verde y naranja.

En el siglo XIX alcanza popularidad la cerámica azul de Staffordshire generando una gran variedad de estilos particulares que en algunos casos copiaban obras clásicas o maestros ingleses, creando un elaborado vocabulario visual que tuvo gran alcance por la exportación a mercados extranjeros.

Si bien la serigrafía tiene sus comienzos a principios del siglo XVIII en Japón como un desarrollo de plantillas, luego perfeccionado como plantillas exactas, no fue hasta el siglo XX que llegó a ser empleada tal como hoy se la conoce en la industria textil.

La fotografía hizo un gran aporte a esta técnica gracias a la incorporación de las emulsiones fotosensibles. En los años '50, en el Reino Unido, se incorpora esta técnica para la decoración de azulejos. Los primeros fueron atribuidos a Carters of Poole.

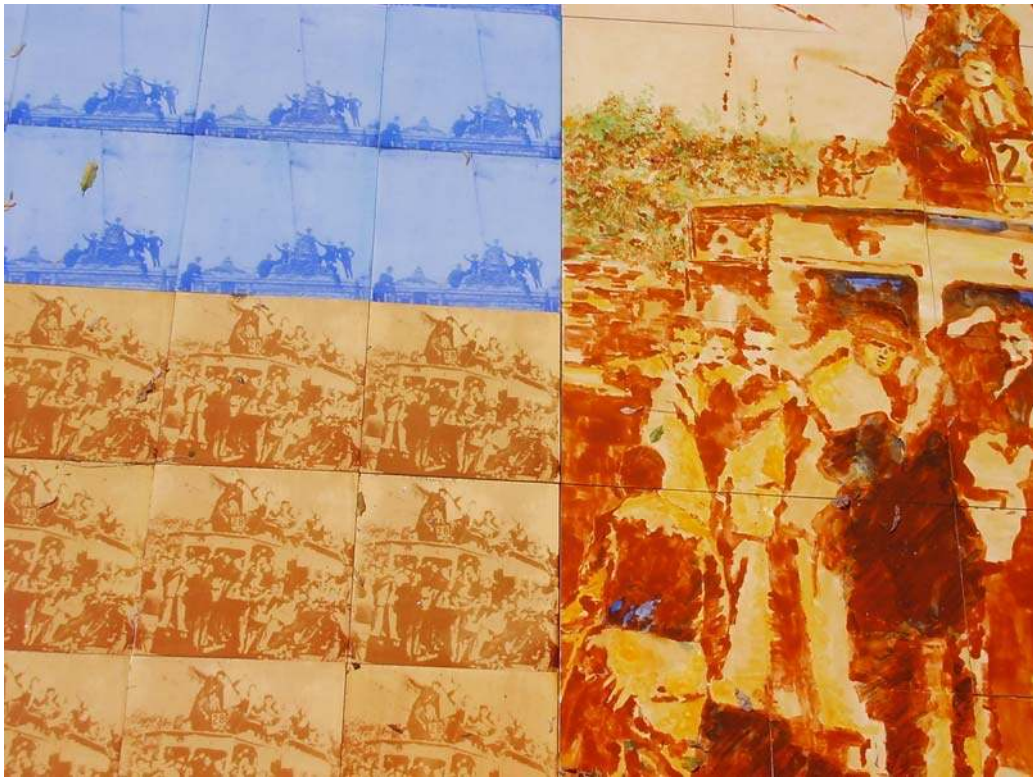
La serigrafía vitrificable aporta la repetición idéntica, posibilitando la reproducción seriada a través de la adherencia de la imagen al cuerpo cerámico esmaltado. Hoy en día es uno de los procesos fundamentales en la industria de la decoración cerámica, ya sea por medio de la impresión directa o de calcomanías, permitiendo la impresión en plano y sobre volumen.

La serigrafía vitrificable posibilita integrar disciplinas y técnicas del objeto artístico bidimensional y del objeto industrial seriado al objeto tridimensional, desde la producción de calcomanías también vitrificables, abriendo un portal a la exploración tecnológica. Suma al volumen no sólo el color y la textura del esmalte, sino también recursos propios de la producción seriada. A través de la repetición idéntica que puede integrar dibujos, fotos, textos, planos y plenos.

En 1962 Warhol comienza a usar la serigrafía en sus obras, transformada en medio sumamente flexible para crear superficies de pintura y formas expresivas.

Es el proceso fundamental en la industria de decoración cerámica, tanto en la impresión de calcomanías como en la impresión directa. Últimamente se ha ampliado su utilización en el terreno de las artesanías y de la expresión artística, habiéndose desarrollado un circuito comercial muy importante que favorece el uso de calcomanías vitrificables.

Si en la fotocerámica se construye la imagen por medio de planos de valor, permitiendo la gradación de grises, la serigrafía en cambio, es óptima para resoluciones de imágenes gráficas ya sean fotos o ilustraciones. Sus elementos constructivos son los valores plenos planos de alto contraste, la línea y la trama, siendo muy amplias las posibilidades compositivas, ya que se organiza siguiendo una estética de *patchwork* o *collage*, con lo que a partir de motivos seriados, puede generar gran variedad de nuevas composiciones.



**Figuras 14 y 15.** *Mural UNNOBA de Raúl Moneta (serigrafía de Luján y Guadalupe Podestá)*

El método serigráfico tiene amplias posibilidades en la reproducción seriada de imágenes, debido a que necesita un único revelado de la matriz, mientras que en la fotocerámica se posibilita la reproducción de imágenes que mantienen su unicidad (no permite la seriación idéntica ya que por cada transferencia necesita un nuevo revelado).

En este sentido la serigrafía icónicamente funciona como representación despersonalizada de lo industrial. A partir de esta comparación de ambas técnicas, se podría situar a la serigrafía conceptualmente, como representante de lo que W. Benjamin (1989:75) llama “la época de la reproducibilidad técnica de la imagen” porque es un proceso que permite hacer más próximas a las copias, las que le ganan a lo irreplicable.

Partiendo de la apertura de las fronteras procedimentales y con la experimentación técnica de la serigrafía vitrificable, se busca abordar soportes no convencionales y su trasgresión en la utilización de los materiales y técnicas del arte impreso, determinando su complementariedad con la cerámica en los tratamientos de superficie bi y tridimensional.

### **Técnicas y experiencias**

La serigrafía vitrificable es una técnica de impresión seriada que permite reproducir imágenes (línea, textura y plenos planos) sobre superficies cerámicas.

El procedimiento de impresión consiste en obturar partes de una pantalla para que la tinta atraviese la malla de seda e imprima el papel de calcomanía u otro soporte cerámico. Las tintas para trabajar se preparan a base de pigmentos cerámicos sobre cubierta.

Para estampar volúmenes se elaboran calcomanías vitrificables que permiten imprimir imágenes en superficies tridimensionales cerámicas. Éstas son hojas especiales de papel engomado, impresas con pigmento con el método serigráfico y cubiertas con una capa de barniz para hornos. Las calcomanías se aplican sobre las piezas cerámicas y posteriormente se hornean. Por acción del calor, el barniz se quema evaporándose y dejando la imagen fija.

Actualmente la serigrafía se ha transformado en un método semi-industrial, dado que su ejecución es bastante mecánica.

Esta técnica le permite al ceramista incorporar el arte gráfico a su disciplina y ampliar las posibilidades de los tratamientos de superficie, ya que se puede incorporar la fotografía (por medio de tramas), gráficos, textos y todo tipo de resoluciones lineales sobre cualquier esmalte. Además permite reproducir la misma imagen cientos de veces.

La serigrafía nos permite conocer y desarrollar la noción de imagen gráfica y relacionarla al espacio tridimensional, vinculando diferentes disciplinas en el trabajo. Es posible desarrollar la capacidad creadora a través de éstas técnicas y abrir nuevas formas de pensamiento visual, como también favorecer la investigación de distintos materiales y técnicas de trabajo.



**Figura 16.** “Vajilla dibujada” decorada con serigrafía vitrificable



**Figura 17.** COLECTIVO CCXXI. Frascos decorados

### **Proceso de trabajo:**

- 1-Preparación del diseño: películas o vegetales en bajada láser, tinta china.
- 2-Preparación del *schablon*: limpieza, emulsionado, secado, insolado y revelado.
- 3-Impresión: sobre azulejo, cerámico o papel auto deslizante o engomado.
- 4-Reciclado del *schablón*: limpieza y borrado de la imagen.

### **Herramientas de trabajo:**

- Schablon*: bastidor de madera o aluminio con malla de seda tensada. Malla para impresión de 120 hilos por cm<sup>2</sup> y 140 hilos x cm<sup>2</sup> para fotocromo o líneas finas. Malla para barniz entre 28 y 36hilos x cm<sup>2</sup>. Para fondos blancos (para vidrio o piezas oscuras) se usa malla de 77hilos.
- Mesa de vidrio para insolación de 1000 watts
- Batea de revelado c/agua
- Mesa de copiado con bisagras para sostener el *schablón*.



- Racleta para emulsionar.
- Manigueta para aplicación de tintas y barniz.
- Espátulas
- Secador de pelo

### **Materiales:**

- Emulsión: ( gelatina +bicromato) ej.: “Poliset” para tintas al solvente dura 15 días preparada en lugar fresco. Gelatina más 10 a 20% de sensibilizador.
- Barniz: laca para sobre impresión para calcos
- Tinta: pigmentos de 3ªcocción + vehículo (I100) + esencia de trementina
- Papel engomado para calcos vitrificables.
- Quita emulsión para tinta al solvente o lavandina
- Quita laca o barniz: toluol o tolueno o *tinner*
- Ablanda o diluye barniz: xilol o xileno
- Limpieza de tinta y otros: aguarrás y *tinner*
- Cemento industrial
- Cintas varias
- Algodón para limpieza

### **Metodología**

Técnicas de trabajo y ejercitación:

En primer lugar se trabaja para resolver la imagen gráfica y vincularlo al arte cerámico. Se realizan bocetos y planteos plásticos para integrar volumen, color y gráfica en una obra de arte cerámico.

Para calcomanías vitrificables:

- Para empezar a trabajar debemos tener una imagen resuelta en un vegetal, filmina, o película. Se resuelve en línea, textura, trama o pleno, en negro impresa en láser o en tinta china.
- Luego limpiamos la superficie del *schablón* (malla de seda) con *tinner* de ambos lados, para sacar grasitud o restos de tinta.
- La emulsión se aplica en el *schablón* con una racleta, primero adentro y luego afuera, se seca con secador u horno de calor para *schablón*.
- Se insola en una mesa de luz (1000watts) sobre el original que se coloca en la mesa de luz al derecho. Se expone aproximadamente por 2.15 minutos (altura de la mesa 40- 50 cm aproximadamente).

- Se revela en una cubeta con agua o con agua a presión hasta que se destape la seda en los lugares que estaban obturados por el color negro del dibujo.
- Una vez listo se seca y se pasa a la mesa de trabajo.
- Se traba el *schablón* con bisagras y con la manigueta se estira la tinta sobre las hojas de papel engomado especial para calcomanías vitrificables.
- Previo a esto, se pasa cemento a la mesa para fijar el papel y registrarlo.
- Una vez terminada la impresión se guardan los excedentes de tinta y se limpia el resto con aguarrás mineral.
- Luego para retirar la imagen del *schablón*, se esparce lavandina o quita-emulsión por ambos lados, se deja reposar y luego se enjuaga. Para finalizar el proceso de limpieza se frota *tinner* que retira restos de emulsión y tinta, saca por completo la grasitud y purifica.
- Más tarde, una vez seca la tinta (24hs aprox.), se barnizan las hojas, con su malla especial (muy abierta) y con el barniz de sobreimpresión especial para ésta técnica. Este *schablón* se limpia con tolueno.
- Pasadas 24hs. Se recorta el calco, se la sumerge en agua y así esta lista para ser aplicada y pegada a una pieza cerámica o de porcelana (vidriada) o de vidrio e ir al horno.

Para impresión directa:

Una vez revelado el *schablón* se procede a imprimir sobre superficies planas de cerámica, vidrios o porcelanas (siempre esmaltado) como por ejemplo azulejos.

Temperaturas de horneado:

Cerámica y porcelana entre 740°C y 840°C según pigmento del calco o esmalte.

Vidrio entre 550°C y 610°C

Durante los primeros 400°C el barniz de sobreimpresión se quema.

**Algunos datos técnicos para fotocromía:**

Película de 60 ú 80 puntos

Emulsionado sólo desde adentro en seda de 140 hilos

De 1:40 a 2:00 minutos de insolación en 1000watts

Buen filo en la manigueta.



**Figura 18.** *Angela Tedeschi, "Cuenco"*



Figuras 19 y 20. COLECTIVO CCXI





**Figuras 21, 22 y 23. Colectivo CCXXI**

# CAPÍTULO 4

## MIXES PROCEDIMENTALES

### **Las implicancias de los métodos como desarrollos discursivos visuales**

En el proceso de apropiación de la técnica de la fotocerámica y de la serigrafía vitrificable, hay una primera etapa de desarrollos enfocados principalmente en la obtención de resultados técnicamente satisfactorios. Son ejemplo de esto, las experiencias donde se aplican las emulsiones de Paul Scott ( 1997 ) con bicromato de amonio, y de Antonio Vuolo para película negativa diazoica<sup>1</sup> y para positiva con bicromato de amonio o potasio<sup>2</sup>.

Las intervenciones con mixes procedimentales estuvieron ligadas naturalmente, desde las primeras experiencias, a los errores y soluciones prácticas durante el proceso mismo de aprendizaje de la técnica. Con este tipo de intervenciones, se enriqueció positivamente la imagen, con lo que se abría un gran campo de acción en la resolución plástica a través de la interacción con otras técnicas.

**-Intervenciones con tratamientos pictóricos:** con pigmentos bajo cubierta, pigmentos sobre cubierta, esmaltes. A este tipo de intervención pertenecen los tratamientos de fondos o de detalles, en los que el ingrediente principal está dado por el color.



**Figuras 24 y 25.** Elena Ciocchini, "Terraza"  
*Fotocerámica sobre azulejo esmaltado intervenido con pigmentos sobre cubierta*



**-Intervenciones con tratamientos gráficos:** pertenecen a este grupo, las aplicaciones en serigrafía por calcos, y el esgrafiado sobre la emulsión con pigmento en crudo.

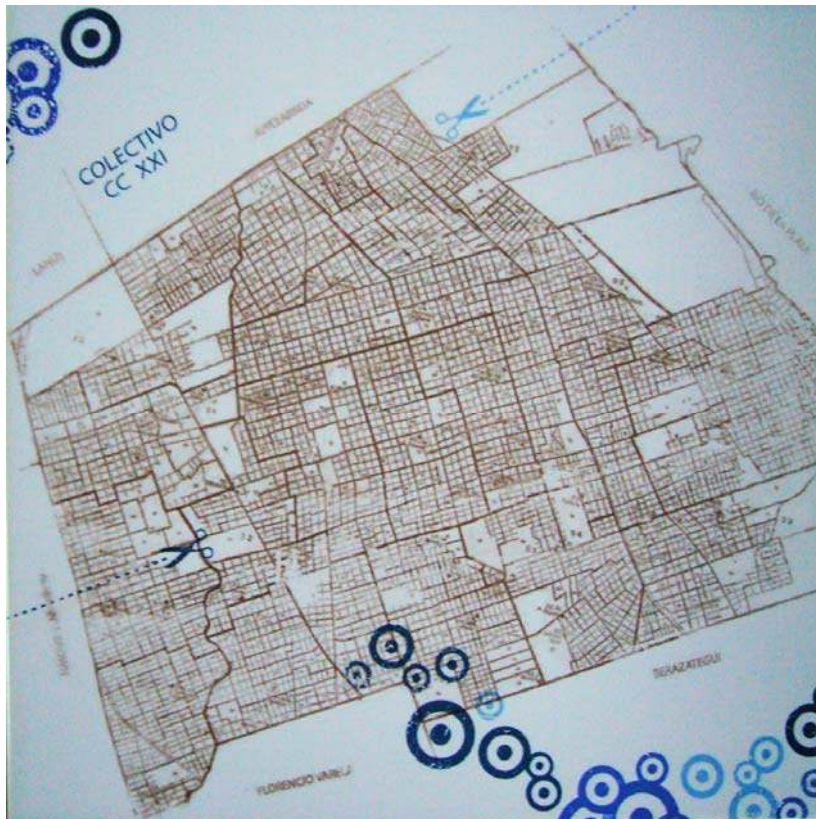


**Figura 26.** *María Celia Grassi*  
*Fotocerámica sobre azulejo esmaltado intervenida con calcos vitrificables*



**Figura 27.** Colectivo CCXXI. Placas para mural "La Plata- Quilmes"  
 Fotocerámica sobre azulejos esmaltados intervenidos con calcos vitrificables





**Figuras 28, 29 y 30. Colectivo CCXXI. Placas para murales.**  
 Fotocerámica sobre azulejos esmaltados intervenidos con calcos vitrificables

**-Intervenciones sobre el soporte:** variaciones del soporte cerámico por integración de otros materiales, como por ejemplo mosaico veneciano, anterior o posterior a su horneada o pastas de alta temperatura con inclusiones de ceniza volcánica.



**Figura 31.** *Ángela Tedeschi. Pastas de alta temperatura con inclusiones de ceniza volcánica. Intervención con calcos vitrificables sobre superficies esmaltadas*

Las obras resultantes que generan estos mixes procedimentales se ven invadidas por una multiplicidad de procesos que las redefinen, incorporando nuevas estéticas que, de otro modo les serían ajenas. Es el caso de la integración de fotocerámica y serigrafía, donde se reformula la composición a partir de la sumatoria de imágenes fragmentarias con elementos rítmicos, generados visualmente por la repetición y grado de intermitencia de ciertos motivos. En cambio, las intervenciones pictóricas y por esgrafiado irrumpen sobre la imagen en fotocerámica alterando el carácter mecánico del registro fotográfico. La inclusión de mixes procedimentales a través de tratamientos pictóricos con pigmentos cerámicos, o con mosaico veneciano remarca la unicidad de la obra.

La descripción de estos desarrollos procedimentales creemos, se podría sustentar conceptualmente a partir de la siguiente frase en la que Brea (2006: 4 ) reflexiona sobre la expansión del campo artístico hacia los nuevos espacios intermedios, los que según él, se constituyen más como recursos procedimentales que como saberes sustantivos o saberes fijables: “Ni los soportes, ni los lenguajes, ni las maneras de hacer de los artistas han tolerado delimitación o clausura alguna, y eso viene exigiendo de los discursos que hablan de ello una flexibilidad similar, capaz de abarcar igualmente procedimientos, materiales, mediaciones, etc. cada vez más amplios y diversificados”.

En esta línea de pensamiento se incorporan hallazgos ocasionales y eventos sorprendidos a la producción plástica y al campo de la exploración tecnológica y significativa, desarrollando nuevas vías de investigación integradoras de las producciones cerámicas con cenizas volcánicas y tratamientos musivos.

### **Cenizas del Puyehue.** Catástrofe natural, catástrofe creativa

Centradas en los “mixes procedimentales”, se incorporaron las experiencias realizadas con cenizas volcánicas, como una de las posibles variaciones del soporte y tratamientos de superficie cerámicos, por integración de otros materiales sumados a la serigrafía vitrificable y la fotocerámica.

La caída de ceniza como consecuencia de la erupción de la Cadena volcánica Puyehue-Cordón Caulle a 925km al sur de Santiago de Chile, en junio de 2011 cambió violentamente el paisaje del sur argentino.

Las primeras informaciones establecían zonas delimitadas de influencia en la cartografía que incluye el itinerario de la “pluma” (área de dispersión de las cenizas), con reiteradas áreas de distribución y depósito de la ceniza y sus efectos ambientales, en relación a los cambios en el color de las aguas del lago Nahuel Huapi.

El vocablo catástrofe se refiere a un suceso fatídico, que altera el orden regular de las cosas, las catástrofes pueden ser naturales como la erupción volcánica del Puyehue, o provocadas por el hombre, como la guerra. Este

concepto está asociado al de desastre, se trata de hechos que afectan en forma negativa la vida y en ocasiones producen cambios permanentes en la sociedad y en el medio ambiente. Gilles Deleuze (2007) asocia los conceptos de catástrofe, caos y germen a la noción del “diagrama pictórico”. De tal forma se manifiesta la catástrofe como un acto pre-pictórico necesario, de donde emerge la obra porque en este punto actúa el caos barriendo *clichés* y prejuicios.

Surgen producciones desde una catástrofe natural (manto de cenizas) que es generadora de desarrollos cerámicos particulares, catástrofe creativa.

Partiendo de las noticias sobre este evento natural, analizamos las diferentes situaciones centrando nuestro interés en los materiales volcánicos. Como la tierra es nuestro asunto y el fuego nuestro recurso, nos sentimos atraídos por sus características y sus transformaciones físicas y químicas. Las cenizas ya no serían lo mismo, dadas las transformaciones visuales y táctiles, que por acción del calor, temperaturas de 1000° a 1200°, se desarrollaban en las superficies cerámicas trabajadas con el material volcánico.

Instrumentar e implementar nuevas estrategias, paralelizar procedimientos, sumar recursos, posibilidades en cuanto a las cualidades y calidades expresivas del material, e integrarlo a otros procedimientos del quehacer cerámico serán las guías de trabajo.

Dos vías nos ocupan, una expresiva (a) y otra didáctica (b).

**(a)** El creativo responde a sus interrogantes haciendo obras, para ello se manipuló el material de forma experiencial. Intencionalmente se suprime la narración y la figuración del hecho en sí mismo, transformando las cenizas, mezcladas con arcilla natural en placas tratadas en su superficie con serigrafía vitrificable y fotocerámica.

**“Atrapadas”**: arcilla transformada por mezcla y superposición de cenizas. Material fundido a 1240° y atrapado entre placas acrílicas que transparentan el itinerario de “la pluma”.



**Figuras 32 y 33. Colectivo CCXXI, serie "Atrapadas"**

“**Contenedores**”: arcilla base preparada y amasada con cenizas, blanca y roja, en desarrollos espaciales de contenedores de tratamiento expresivo. Quemados a 1200°.



**Figura 34.** *Ángela Tedeschi, “Contenedores”*

“**Placas**”: material cerámico transformado con pulpa de papel y cenizas por mezcla superposición quemados a 1020°C

(b) El docente organiza la investigación para repetir la experiencia respetando los factores controlados. Se plantean dos líneas de investigación, una apunta al soporte, a la transformación del elemento base y a los cambios que puede sufrir para favorecer resultados en cuanto a la fuerza, resistencia térmica, apariencia y textura. La otra línea, se cruza con más claridad con los mixes procedimentales y toma el área de las cubiertas vitrificables a alta temperatura, siendo uno de



los objetivos verificar si las calidades de superficie que se logren en los vidriados, aceptarán las técnicas de impresión.

Acercamos a los estudiantes nuestras experiencias concretadas en un primer muestrario de baja, media y alta temperatura

Utilizando el método empírico, luego de las primeras producciones ajustamos las pastas, encontrando un camino para una investigación sistematizada. Un mestizaje entre las cualidades rigurosas y sistemáticas de la investigación científica y, aun a riesgo de simplificar, la observación directa basada en la experiencia del oficio. El color, la dureza, la densidad y el sonido de la arcilla cocida nos indican la aptitud de la misma.

Es de nuestro conocimiento que diferentes organismos provinciales están realizando estudios físicos, químicos y sociales de las cenizas. Las fuentes consultadas como el Centro Atómico Bariloche, la Universidad Nacional del Comahue y el INTA, determinaron que la composición del material no era perjudicial para la salud, siendo los elementos que contiene: "silicio, aluminio, potasio, bario, calcio, hierro, titanio, magnesio, sodio y, en una pequeña cantidad, cloro."

Se observa una mayor complejidad al tratarse de materiales recolectados del suelo estando expuestos a posibles inclusiones de diferentes elementos que pueden afectar resultados, difíciles de identificar y controlar como variables intervinientes. Definimos las variables intervinientes para realizar diferentes muestras. La combinación triaxial es muy útil para la combinación o mezcla de materias primas, vidriados o colorantes; es simplemente un triángulo que a su vez ha sido subdividido para formar triángulos más pequeños. Cada punto en que se encuentran dos líneas representa una combinación de materiales al que se le da un número de serie. Se pueden usar triángulos con diferentes puntos de intersección dependiendo de la complejidad deseada. Usamos el de 21 puntos. Cada intersección en el triángulo marca una variación en la cantidad de material que se está usando, debiendo la suma ser 100%. Los tres elementos usados (A Cenizas, B feldespato, C fundente alcalino) en cinco posibles combinaciones para un esmalte y dos sumando óxidos colorantes (Cromo y Cobalto). Tres elementos para cada experiencia de pastas en cinco combinaciones y cuatro sumando óxidos colorantes en diferentes porcentajes

(cromo y cobalto).1-(A) ceniza( B)feldespato (C) Arcilla. 2- (A)Ceniza (B) Carbonato de calcio (C) Arcilla)

En los triaxiales de pasta se seleccionan los puntos centrales pues en ellos se da la presencia de los tres elementos con los que se trabaja- en diferentes proporciones. La calidad de la pasta surgirá en uno de esos puntos. En cambio, al tratarse del estudio de esmaltes se realiza el triagrama completo para ubicar a priori con certeza, en uno de los puntos centrales, el eutéctico. Se considera interesante observar el comportamiento de las cenizas aisladas y también con uno de los elementos seleccionados, en proporciones variables, y ante la falta del otro componente. Si bien el análisis científico de las cenizas nos ha sido proporcionado, lo que nos permite aventurar alguno de sus comportamientos, el “hacer” pruebas, el “ver” resultados, satisface nuestra curiosidad y acredita o desacredita presuposiciones.

### **Fórmulas**

Experiencias con cenizas VOLCAN Puyehue

Sitio de recolección: Modesta Victoria 3440 ( patio y esplanada)

(Bariloche 03/06/2011)

Ceniza gruesa (primeros días)

Ceniza fina (tres meses después)

Primeras muestras alta, media y baja temperatura

Resultados:

1-Bloque macizo. 50% ceniza gruesa 50% arcilla . 750°C (resistencia – absorción +)

2- Placa 50% ceniza gruesa. 25% arcilla. 25% caolín. 800°C (resistencia – absorción ++)

3- Placa 75% ceniza gruesa. 25% arcilla . 800°C  
(resistencia – absorción +)

4-Bloque 50% ceniza gruesa. 50% arcilla. 1020°C  
(resistencia. Absorción)

5-Placa 50% ceniza gruesa. 50% arcilla. 1020°C  
(plasticidad – resistencia +)

6- Placa 50% ceniza gruesa. 25% caolín. 25% arcilla. 1020°C

(plasticidad – resistencia-)

A7- Placa 25% ceniza gruesa . 25 % caolín 50% arcilla. 1240°C

(resistencia + plasticidad ++)

8- Placa 50% ceniza gruesa . 50 % caolín . 1240°C

(resistencia + plasticidad )

9- Placa 75% ceniza gruesa . 25 % caolín .Ceniza en polvo en superficie  
1240°C . Color

(resistencia + plasticidad -)

10- Gres comercial con ceniza partículas grandes en superficie sin agua. 1240°

11- Gres comercial con ceniza polvo fino en superficie sin agua. 1240

Pasta coloreada con Cr. / Co.

120 grs. Pasta húmeda A7 (dividida en 4 partes =)

+ 2grs. + 3 grs. Co

+2 grs. + 4 grs. Cr

Primeras experiencias

Pastas

Thinkar Z 65 Feldespato 20 cuarzo 15

A7 (blanca) 25% ceniza gruesa 25 % caolín 50 % thinkar

A7 (roja) : 25% caolín 25% ceniza gruesa 50 % de natural

Esmaltes

1- 2 partes de ceniza 2 partes de feldespato 2 partes de caolín ( engobes)

2- 25 gr. Ceniza. 33 gr feldespato. 33 gr arcilla + 9grs fundente alc. (marrón con textura).

### Diagrama triaxial

La combinación triaxial es muy útil para la combinación o mezcla de materias primas, vidriados o colorantes.

El método triaxial es simplemente un triángulo que a su vez ha sido subdividido para formar triángulos más pequeños. Cada punto en que se encuentran dos líneas representa una combinación de materiales al que se le da un número de serie. Se pueden usar triángulos con diferentes puntos de intersección dependiendo de la complejidad deseada. Usamos de 21 puntos. Cada intersección en el triángulo marca una variación en la cantidad de material que se está usando, debiendo la suma ser 100%.

1 A 100 B 0 C 0	2 A 80 B 20 C 0	3 A 80 B 0 C 20	4 A 60 B 40 C 0	5 A 60 B 20 C 20	6 A 60 B 0 C 40
7 A 40 B 60 C 0	8 A 40 B 40 C 20	9 A 40 B 20 C 40	10 A 40 B 0 C 60	11 A 20 B 80 C 0	12 A 20 B 60 C 20
13 A 20 B 40 C 40	14 A 20 B 20 C 60	15 A 20 B 0 C 80	16 A 0 B 100 C 0	17 A 0 B 80 C 20	18 A 0 B 60 C 40
19 A 0 B 40 C 60	20 A 0 B 20 C 80	21 A 0 B 0 C 100			

**Figura 35.** *Diagrama triaxial*

J (pastas) 12, **13**, 14, 8, 9 (ceniza gruesa)

A Ceniza

B Feldespato

C Arcilla APM

K (pastas) 12, **13**, 14, 8, 9 (ceniza gruesa)

A Cenizas

B carbonato de calcio

C arcilla APM

L (vidriados) 12, 13, 14, 8, 9 (ceniza fina)

A cenizas.

B feldespato

C fundente alcalino

M ( ) 9 m 8 m 13 m

A cenizas.

B feldespato

C Carbonato de calcio

Triaxial Completo

Muestras en baja temperatura 1020°

Arcilla Comercial roja y blanca

Barbotina comercial + ceniza ( 1020 °C a 1240°C)

Esmaltes : rojo. Verde 620. Amarillo cosecha Duncan Transparente Duncan + ceniza gruesa.

Sobre Arcilla gres A 7 rojo y blanco horneado a 1240°

Esmaltes : rojo. Verde 620. Amarillo cosecha Duncan Transparente Duncan.

Horneados a 1020°. Duncan

Temperatura 1240°

Gres comercial con sulfato de cobre y hierro

Muestra a7 con hierro y cobre y ceniza en polvo.

Esmalte 8l y 14 l en polvo

Ceniza sola fina. Pilas con transparente de alta y esmalte Kelper con ceniza en polvo.

Fotocerámica Caja de madera y vidrio

Calcomanías vitrificables.

Porcelana fórmula Mendoza: barbijo

Pasta de papel .barbijo

Barbotina comercial 1020. Utilitarios.

El aprovechamiento de una situación en la cual el ser humano encuentra un recurso con el que puede revertir los acontecimientos desfavorables y transformarlos en motivación para encontrar soluciones viables al propio oficio, logra un cambio positivo de una situación de riesgo. Aproximarse y apropiarse del evento con cualidades imaginativas, creativas y culturales inmanentes al modo artístico de conocer, podría presentarse así, como un modo de resiliencia ante la catástrofe.

# CONCLUSIÓN

## Apertura/Inclusión

Las técnicas propuestas garantizan una efectiva reproducción de las imágenes, variada y de fácil acceso. La tecnología digital permite hoy en día realizar fotomontajes, capturas e intervenciones que aumentan la capacidad del juego expresivo.

Así mismo la cerámica, como soporte, aporta perdurabilidad, maleabilidad y una versatilidad que abarca tanto formas planas como volumétricas.

La cerámica industrial, se suma, como medio y apertura de la práctica artística, a las formas de arte objetual y *ready-made*.

La transdisciplinariedad de estas técnicas inserta la imagen bidimensional en soportes, factibles de ser trabajados en otras dimensiones y emplazados en otros contextos.

Recae en el nivel pedagógico el desafío de entender y transferir la técnica como forma de construir sentido, superar lo experimentado y legitimado para dar lugar al proceso creativo.

## NOTAS

### Cap. 1

1. Cita extraída de lo expresado por Tom Kelley, director de la consultora Ideo, inventora entre otras cosas del *mouse* de Apple, en el marco de las conferencias brindadas en Jornadas WOM Innovation & Trends. “Del proyecto a la implementación”, organizada por WOM Latam en el microestadio de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE).

2. Cementerio de Saldungaray (Torquinst). La obra pertenece a Francisco Salamone, arquitecto de origen italiano que entre 1936 y 1940 levantó alrededor de 60 edificios en más de 20 municipios de la provincia de Buenos Aires.

### Cap. 2

1. Información obtenida a través de la entrevista realizada por la Prof. Angela Tedeschi en el taller de A. Vuolo, Villamaina, Italia, 2010.

2. Sally Mann: fotógrafa nacida en Estados Unidos en 1951. Se tomaron como eje de análisis sus series de paisajes “*Mother Land*” (1996) y “*Deep South*” (1998) que aparecen intencionalmente indefinidos, como sumidos en una niebla permanente, y que, incluyen en su tratamiento técnico la puesta en valor de aquellos efectos azarosos o defectos propios del uso de lentes antiguas de cámaras de colección y emulsiones fotosensibles de gelatina y cloruro de plata, reveladas sobre papel.

3. Darío Albornoz: nacido en 1956 en Tucumán, Argentina. Fotógrafo-Conservador-Daguerrotipista, presidente Fundación CeCAAF (Centro de Conservación y Archivo del Acervo Fotográfico). Vive y trabaja en Tucumán. Dentro de su obra podemos destacar “Oficios Ambulantes Tradicionales en Extinción” (Tucumán, 2004). Se trata de catorce daguerrotipos de 9 x 12 cm, montados en artefactos de madera sobre un pie con su propia iluminación, donde retrata a personas que todavía practican oficios que se extinguen en el ámbito ciudadano por varias razones como, las nuevas tecnologías y los nuevos modos de comercialización. Para más información se pueden consultar su web y blog personales:

[www.daguerrotipos.com](http://www.daguerrotipos.com) / [www.carlosdarioalbornoz.com.ar](http://www.carlosdarioalbornoz.com.ar)

### Cap. 4

1. Emulsión transmitida por Antonio Vuolo para películas positivas, que utiliza como agente fotosensible al bicromato de amonio y se aplica el pigmento en seco.

2. Emulsión transmitida por Antonio Vuolo para uso de películas negativas, en la que el agente fotosensible es el diazo.



## BIBLIOGRAFÍA

- Augé M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Baldwin, P., Guggisberg M. (2012). *Au-Delà du verre/ Beyond Glass*. Genève: Musè Ariana.
- Barthes, R. (1980). *La Cámara Lúcida: Nota sobre la fotografía*. España, Ed. Paidós. Comunicación.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama Argumentos.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama Argumentos.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus Ediciones.
- Biggs, E., Hunkin T. *Mosaico creativo*. Milano: Editorial Albatros.
- Birks, T. (2005). "Ruth Duckworth. Une des plus importantes artistes sur la scène mondiale de la céramique". *La revue de la céramique et du verre*, mai-juin.
- Braidot, N. (1996). *Marketing total*. Buenos Aires: Macchi.
- Brea J. (2006). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. [pdf en línea] [www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/?num3/brea\\_estetica.pdf54](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/?num3/brea_estetica.pdf54)
- Brea J. (2007). *Cultura\_RAM*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chavarría, J. *El Mosaico*. Barcelona: Parramon ediciones.
- Ciocchini E., Moneta C. (2009). "Serigrafía y Fotocerámica: trandisciplinariedad, transferencia y reproducibilidad". En Huck A. (coord.), *Actas de las XVII Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM*. Concordia: Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Ciocchini E., Ganado L. (2011). "La Obra de Arte Híbrida como soporte de la fotocerámica contemporánea: flexibilización de los límites del campo artístico y nuevos desarrollos procedimentales". En Britez Chamorro V. (coord.), *Actas de las XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores AUGM*. Ciudad del Este: Universidad Nacional del Este.
- Crettaz, J. (2011, 6 de noviembre). "Cuatro predicadores de la cultura de la innovación". *La Nación*, [en línea] Consultado el 10 de octubre de 2012 < <http://www.lanacion.com.ar/1420868-cuatro-predicadores-de-la-cultura-de-la-innovacion>>

- Danto, A., (2003). *Después del fin del arte*. Paidós Ibérica
- Deleuze, G. (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira* . Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Dondis, D. (1989). *Sintaxis de la imagen* (8.a edición). Barcelona: G. Guilli S.A.
- Eisner W. E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Ferrater Mora J. (1975). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fried Schnitman, D. (Comp.) (1998). *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault M. (1986). *La Arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores.
- Giovannini, R. (1989) *La serigrafía en la cerámica*.
- Grassi M. [y otros]. (2005). *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*. La Plata: Edulp.
- Grassi M., Tedeschi A., Del Prete N. (2007). *Trayectos de arte musivo*. La Plata: Edulp.
- Grassi M., Tedeschi A., Del Prete N. (2008). *Trayectos de arte musivo II*. La Plata: Edulp.
- Grassi M.C. y otros “Coexistencias de certidumbres e incertidumbres en el proceso formante del arte cerámico”, *Arte Investigación*. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP pp 67-69  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19243/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19243/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Golden T. (2001). “Place: Sally Mann”. En: *Art in the twenty-first century* (pp. 20-31). Nueva York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Guidi, N. (1996). *Catálogo Nelle terre di Kokalos*. Autopresentazione Roma.
- Johnson, S. (2010). *Where good ideas come from. The natural history of innovation*. New York: RiverHead Books.
- Lafon De Camarsac (1860) *Portraits photographies sur email, Vitriplies et inalterables*, París.

Lewitt, S. (1967). "Paragraphs on Conceptual Art", ["Párrafos sobre arte conceptual" (Fragasso F. trad.)] *Artforum*, 5 (10), 79-83. [en línea]. Consultado el 30 de noviembre de 2012. <<http://www.lasonora.org/pdfs/album1/parrafossobrearteconceptaul.pdf>>

Lyotard, J.(1976) *La condición posmoderna*. Madrid: Editorial Cátedra.  
López-Ribalta, N., Pascual i Miró, E. (2008) *El esmalte al fuego sobre metales*. 1ª ed. Barcelona: Parramon Ediciones. 160 pp.

Lux, S. (1989). *Nedda Guidi: Si Cerámica*. Roma: Amaltea

Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akkal

Marquet, M. (2008). "La porcelana y su potencial estético y expresivo. La vigencia de una tradición milenaria en la producción artística contemporánea". En: Revista Huellas Nº 6 Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo.

Martin, J. (1994). *Enciclopedia de técnicas de impresión*. Ed. La Isla.

Morales Güeto, J. (2005). *Tecnología de los materiales cerámicos*. España, Conserjería de educación. Comunidad de Madrid: ediciones Díaz Santos. 370 pp.

Morín, E. (1997). *El pensamiento complejo*. En ¡ Viva la Complejidad! Por una reforma del pensamiento .febrero 1996 pag. 10 a 14 AÑO XLIX Correo de la UNESCO.

Morín, E. (1998). "Epistemología de la complejidad". En Fried Schnitman, D. (Comp.). *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*. (pp 421-). Buenos Aires: Paidós.

Morley Fletcher, H. (1985). *Técnicas de los grandes maestros de la alfarería y cerámica*. Ed. Hermann Blume.

Musées de Chateauroux (2007). *14 Biennale Internationale Ceramique Contemporaine: un autre regard*. París: Editions du Garde-Temps.

Museum Ludwing Colonia (2005) *La fotografía del siglo XX*. Ed Taschen,

Paperclay-Firig Fibres <http://www.ieshu.org/air/2004/pclay/paperclay.htm> [en línea] [http://www.clay-street.com/events/paperclay2006/paperclay2006\\_2.shtml](http://www.clay-street.com/events/paperclay2006/paperclay2006_2.shtml) [en línea]

Pevsner, N. (1977). *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Plan Estratégico de la Cátedra de Cerámica: [www.fba.unlp.edu.ar/ceramica](http://www.fba.unlp.edu.ar/ceramica) [en línea].

- Ravera R. (1988). *Estética y semiótica*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Scott, P. (1997) *Cerámica y técnicas de impresión*. "Capítulo VII Emulsiones". Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Stelzer, O. (1975). *Arte y fotografía*. Ed. GG.
- VV. AA. (1999) *Art Now*. Ed. Taschen.
- Viadel Marin, R. (coord.). (2005). *Investigación en educación artística*. Granada: Universidad de Granada
- Vuolo, A. (1987) *Fotocerámica arte y hobby*. Italia: Melito Editore.
- Wainstein, G. (2004, 2 de octubre). "Fotos como las de antes". *La Nación*, [en línea] Consultado el 20 de noviembre de 2012 en <<http://www.lanacion.com.ar/571790-fotos-como-las-de-antes>>
- Wong, Wucius. *Fundamentos del diseño bi-tridimensional*. Barcelona: Ed. Gilli. Comunicación visual.

## LAS AUTORAS

### **María Celia Grassi**

Profesora y Licenciada en Cerámica, FBA, UNLP. Cursó Master en Gestión Cultural, Universidad de Palermo. Profesora Titular de la Cátedra de Cerámica Básica, FBA, UNLP. Directora del proyecto *Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales* enmarcado en el programa de incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Autora de los libros *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos* (2005), *Trayectos de Arte Musivo* (2006) y *Trayectos de Arte Musivo II* (2008) y de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato. Participó en cursos y simposios nacionales e internacionales. Expositora en salones internacionales como realizadora en arte cerámico y musivo. Integrante del Colectivo CCXXI.

### **Angela Tedeschi**

Licenciada y Profesora de Cerámica, FBA, UNLP. Maestrando en Estética y Teoría de las artes FBA, UNLP, tesis en preparación. Profesora Adjunta de la Cátedra de Cerámica Básica, FBA, UNLP. Codirectora del proyecto *Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales* en el marco del programa de incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Coautora de los libros *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos* (2005), *Trayectos de Arte Musivo* (2006) y *Trayectos de Arte Musivo II* (2008) y de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato. Participó en cursos y simposios nacionales e internacionales. Ceramista y mosaicista, se especializó en fotocerámica con el maestro italiano Antonio Vuolo. Integrante del Colectivo CCXXI.

### **Luján Podestá**

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, orientación cerámica, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Cerámica Básica, FBA, UNLP. Integrante del proyecto *Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales* en el marco del programa de incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Colaboradora en los libros *Trayectos de Arte Musivo* (2006) y *Trayectos de Arte Musivo II* (2008) y de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato. Participó en cursos y simposios nacionales e internacionales. Realizó muestras individuales y colectivas como realizadora en cerámica artística y funcional. Se especializó en serigrafía vitrificable con el maestro Aníbal Báez. Integrante del Colectivo CCXXI.

### **Luján Podestá**

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, orientación cerámica, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Cerámica Básica, FBA, UNLP. Integrante del proyecto *Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea. Serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales* en el marco del programa de incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Colaboradora en los libros *Trayectos de Arte Musivo* (2006) y *Trayectos de Arte Musivo II* (2008) y de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato. Participó en cursos y simposios nacionales e internacionales. Realizó muestras individuales y colectivas como realizadora en cerámica artística y funcional. Se especializó en serigrafía vitrificable con el maestro Aníbal Báez. Integrante del Colectivo CCXXI.