

Libros de **Cátedra**

Poética del fuego

Estrategias de ideación y producción en las Artes del Fuego contemporáneas

María Celia Grassi - Angela Tedeschi - Elena Ciocchini

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

POÉTICA DEL FUEGO

ESTRATEGIAS DE IDEACIÓN Y PRODUCCIÓN EN LAS ARTES DEL
FUEGO CONTEMPORÁNEAS

María Celia Grassi
Angela Tedeschi
Elena Ciocchini

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



A nuestros alumnos

Agradecimientos

A los investigadores Luján Podestá, Gastón Cortés, Laura Ganado y Miriam Olaizola por el aporte de su talentosa y fecunda práctica artística y muy especialmente a la calificada y entusiasta colaboración de Norma Emma del Prete.

A María Cristina De Luca y Walter Di Santo del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, a la Comisión directiva de la Asociación Dante Alighieri La Plata, a María Elena Sagarra curadora del Espacio de arte Lumen Artis y a Cristina Avinceta del Museo del Ladrillo nuestra gratitud por brindar sus espacios de arte para la exhibición de las producciones que significan nuestro aporte a futuras investigaciones.

La producción artística contemporánea en su permanente redefinición de-construye sistemáticamente los cánones tradicionales de belleza o las apuestas vanguardistas. Es algo que se mueve entre contrastes y como todo movimiento resulta muy difícil de percibir en toda su extensión. Este proceso expansivo de las propias fronteras y di-versificador de los valores que lo constituyen conlleva una deriva hermenéutica en la medida que entraña a la vez el desplazamiento estético a la cuestión del sentido.

ITXARO BELTRÁN DE HEREDIA,
Arte contemporáneo y sociedad

Índice

Prólogo	7
Norma Emma Del Prete	
Capítulo 1	
Contemporaneidad	9
Capítulo 2	
Dispositivo Perceptivo. Bisagras temporales en la práctica artística	18
Capítulo 3	
Estrategias de ideación y producción	32
Capítulo 4	
Dispositivos Tecnológicos: Cerámica, Mosaico, Vidrio y Esmalte sobre metales	45
Capítulo 5	
Dispositivos Comunicacionales	64
Conclusiones	75
Bibliografía	77
Los autores	79

Prólogo

Planteado como una unidad semántica, este libro traduce la voluntad de destacarlo como objeto de comunicación para sujetos en aprendizaje, aun reconociéndose las autoras como tales docentes y dicentes al mismo tiempo.

La primera cuestión fue elegir a los lectores y establecer un nivel de intereses coincidentes y necesidades parecidas, diagnóstico surgido de una “mirada clínica”.

El tratamiento nace de un núcleo de entrelazadas “ocupaciones” teóricas y fácticas, alimentadas por un imperativo profesional y artístico. Una tesis subyacente es que la selectividad de uno u otro campo de las artes del fuego posee una subyugante oscilación en la contemporaneidad. Cada vez más, ese ir y venir compromete otras disciplinas y preanuncia nuevas audacias en creativas relaciones de dominio y subordinación. El horizonte actual está lleno de posibilidades. Abierto:

- *a lo complejo;
- *a las hibridaciones;
- *a los empastes, superposiciones, mixes;
- *a las preminencias pertinentes e impertinentes;
- *a locas intuiciones;
- *a experiencias ajustadas excentricidades y exploraciones vagabundas;
- *a un todo impronosticable; abierto...abierto...

A la vez está cerrado a los fundamentalismos que conservaron cada campo del arte como un templo inviolable y aurático.

El texto nos anima a pensar si la integración de las artes del fuego no anida profundamente en los remotos crisoles de oscuras alquimias, génesis mágica al margen del hombre. La maduración precisó siglos y fue asomando en bisagras.

La cerámica dio los primeros pasos hacia las áreas vecinas y al hacerlo, mostró un camino de dilución de vallados. Paradójicamente los secretos se entrelazaron y tuvieron voz.

En la lectura puede sentirse que el fuego en la base de toda la cuestión conserva su poder ritual por sobre su funcionalidad interpolada entre lo demiúrgico y lo científico.

La segunda tesis no explicitada es que las argumentaciones conceptuales y operacionales de los artistas respecto de cada obra incluida, desenmascaran las metanarrativas visuales y clausuran sus interpretaciones: no las de los lectores. Estos, seguramente, se plantarán en una adivinación sapiente-mirada que busque desentrañar procedimientos curiosidad por procesos semióticos (sintaxis, re-semantización y pragmática). Sobrevuela el desafío de encontrar la

filosofía que sostiene los conglomerados fácticos que luchan por ocupar un lugar “reconocido” en los escenarios públicos y privados. Ese desafío reconoce una fuerza definitivamente sociológica más que estética.

Y no está ausente la adhesión a Viadel Marín cuando sostiene que todo libro es un mapa que se reconstruye por el lector.

Norma Emma Del Prete

CAPÍTULO 1

Contemporaneidad

El término "arte contemporáneo" no designa sólo el arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente).

BORIS GROYS, LA TOPOLOGÍA DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO

Las Artes del Fuego (AdF) concebidas como una modalidad de las artes plásticas, con sus materiales y técnicas particulares transitan diversos campos disciplinares (cerámica, vidrio, esmalte sobre metal y mosaico) que han consolidado su uso en la contemporaneidad. Pero, ¿qué significa la práctica artística en la contemporaneidad?

Para Boris Groys la contemporaneidad del arte estaría dada por la capacidad de "capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro"¹ (Groys, 2013, 83). En este sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro y, diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. A partir de este predominio del presente por sobre el pasado o el futuro, Groys se pregunta las razones de este privilegio del aquí y ahora, prestando un especial interés a la cuestión de cómo se manifiesta el presente en nuestra experiencia cotidiana. En sus reflexiones considera que esta importancia del presente estaría fundada en la duda y la reconsideración de los proyectos modernos que, constituirían a lo contemporáneo como "un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora" (Groys, 2013, 86). De esta manera, según Groys, la pérdida de una perspectiva histórica infinita se percibiría en la vida cotidiana y en el arte, como tiempo desperdiciado y sensación de incredulidad:

¹ Si bien el autor hace esta afirmación, a su vez aclara como contrapartida la familiaridad hacia la crítica de la presencia formulada por Jacques Derrida, según la cual, entre otras cuestiones, el presente estaría ya en su origen, marcado por el pasado y el futuro.

El futuro está siempre recién planeado; el cambio permanente de tendencias culturales y modas hace que cualquier promesa de un futuro estable para una obra o un proyecto político sea improbable. Y el pasado también se reescribe permanentemente, nombres y acontecimientos aparecen, desaparecen, reaparecen, y desaparecen otra vez. El presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro, de una constante proliferación de narrativas históricas que escapan de cualquier apropiación o control individual. (Groys, 2013: 89)

En consonancia con lo planteado por Groys, Ana Wartman alude a un estado de incertidumbre tal, que el presente se vuelve "inseguro, volátil y líquido", lo que genera en las sociedades, la necesidad de algo que no cambie. Apelan entonces al pasado, pero en un sentido de constante re-escritura. Estéticas y prácticas como el retro, se constituyen entonces, en formas que caracterizan la contemporaneidad.

En el guión curatorial para la muestra Tekoporà² presentado por el historiador paraguayo Ticio Escobar, se retoma esta sensación de incertidumbre al plantear la necesaria renovación de la misma en la operatoria del arte contemporáneo, la cual aparece como cuestionamiento al propio régimen de representación:

Al buscar la conciliación entre forma y contenido, la estética clásica, lo académico deja mucho margen a las preguntas. Mientras que en otros regímenes de representación, como el contemporáneo, el arte está buscando siempre renovar la incertidumbre, evitar que las cosas coincidan con sus nombres. Esta operación involucra el propio límite del arte: al recusar el cumplimiento de la representación, el arte contemporáneo pone en cuestionamiento sus propias fronteras: qué es arte y que no. (Escobar, 2015)

Esta operatoria característica del arte contemporáneo hace que cobre mayor importancia la "idea de un modo de formar" por sobre el objeto formado, habiéndose convertido este último, en "instrumento accesorio" para la comprensión de un nuevo modo de formar un proyecto poético.

El irse articulando el arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta más importante que el objeto formado y si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética –en el terreno crítico- instrumento accesorio para penetrar cada vez mejor la naturale-

² Muestra presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2015.

za de la obra, hoy nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la “valoración” de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto poético. (Eco, U. 1998: 262)

Esta primacía de la poética sobre la obra representa un cambio sustancial en la evolución del concepto del arte, de la que las AdF tienen que dar cuenta en tanto las consideramos como una modalidad particular en el territorio de las Artes Plásticas. Estos son cambios que traen consigo la modificación de las nociones de materia y espacio, así como el establecimiento de una visión más flexible, plural y en ocasiones irreverente de los jerarquizados procesos técnicos. Con las alternativas registradas en el plano creativo es evidente que la definición y el análisis de las artes del fuego no se reducen a las cuestiones del material, los procedimientos o la función sino, a su significado como lenguaje y medio expresivo. El caso de Nedda Guidi³ valida con su obra que la cerámica no es sólo el material que nos remite a los orígenes y nos atrapa abandonándonos al placer sensorial de su manipulación, siempre está presente la vigencia del para qué, entonces puede ser idea y problema, restituyéndole la función de ser objeto capaz de provocar y formular interrogantes sobre el cómo y el por qué fue creado.

De esta manera, como afirma Bourriaud en su estética relacional, la obra de arte no se ubicaría como la conclusión del proceso creativo (un proceso finito para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades.

Asimismo, Terry Smith elabora sus argumentos a partir del análisis de la producción y circulación del arte contemporáneo por medio de entrevistas con artistas, interpretaciones de obra, visitas a galerías, museos y bienales. Como respuesta a la pregunta de qué sería el arte contemporáneo, interrogante con que titula su obra, define conceptualmente al arte de nuestros días como “la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta en sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos claves, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museo. En síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio” (Smith, 2012, 299).

En este contexto se intentará analizar a las producciones contemporáneas implicadas en lo que entendemos como artes del fuego, desde una óptica que retoma la noción de dispositivo de Foucault, a la que identifica Deleuze con “una madeja, un conjunto multilineal” (Deleuze, 2007, 155). El dispositivo está compuesto de líneas de diferente naturaleza que siguen direcciones diferentes y forman procesos siempre en desequilibrio. Siendo el dispositivo lo que hace que una cosa funcione, al ser de carácter estratégico, está relacio-

³ Nedda Guidi ceramista italiana reconocida internacionalmente (1927/2015) trabajó junto a Fontana y Leoncillo en la revalorización de la cerámica como arte. Realizó investigación en cerámica en su taller en Roma. Sus obras en Italia se encuentran en Roma y en su ciudad natal Gubbio, también en museos de Australia, España, Francia, Estados Unidos, Alemania, Japón, Turquía, Corea del Sud. En los últimos años la artista se acercó a la poética minimalista y al arte povera.

nado con el hacer artístico. En el arte contemporáneo no se visualiza el objeto aislado sino en relación a los procesos que lo integran, y es en la instancia de los procesos de subjetivación, que se hacen visibles estas relaciones.

En las Artes del Fuego los materiales, las técnicas y los 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 del entramado, implica un trabajo en terreno. Instalarse en las líneas que integran las variables de las AdF favorece la visibilidad del objeto. Posterior al impacto estético, en la voluntad de análisis, se evidencian los materiales, herramientas, modos de construcción, modos expresivos, recursos semánticos y criterios de color intervinientes.

La complejidad de las conceptualizaciones que hoy se manejan en los planteos teóricos nos lleva a fijar un recorte en la gran madeja de dispositivos y mini dispositivos, buscando actualizar 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 un andamio de relaciones, donde materiales, técnicas y métodos constructivos no valen por sí mismos sino en relación.

Dispositivos perceptivos: en los que juegan, en el contexto social y personal, los modos de construcción de la imagen, con configuraciones subjetivas o desde el archivo perceptual, consideraciones fundamentales para los críticos, curadores e historiadores.

Dispositivos comunicacionales: que capturan, orientan o determinan la instalación, iluminación, ambientación o emplazamiento donde el desarrollo cerámico puede tener múltiples procesos de subjetivación. Nos referimos a lo que se dice, lo que se significa y lo que se interpreta. Es decir, a la sintaxis, a la semántica y a la pragmática. O sea a las simbolizaciones, al destino que se da a los símbolos y a las lecturas, por cierto no inocente.

Analizamos, no sólo las manifestaciones de las AdF en el arte contemporáneo sino también sus autores, sus muestras, los criterios curatoriales de galerías y museos, los salones de arte, los premios las ferias, el mercado y la crítica. Indagamos las vías que entendemos no agotan esta categoría, pero que presentan al presente.

De esta manera, las AdF son entendidas como un conjunto de prácticas estéticas que involucran no sólo los procesos de percepción e interpretación artística sino también, las operaciones de producción que generan nuevas formas sensibles de organización de sentido. Se han abierto a los artistas, se han hecho disponibles y mezclables, tangentes y complementarias, en un presente donde no les es ajena la caída de los grandes paradigmas, ni la dilución de los límites y secretos disciplinares.

Esta situación, lejos de afectar su valoración ha enriquecido este lenguaje, y más aún, ha generado un híbrido⁴ con gran disponibilidad. Los mixes procedimentales, conocidos tiempo ha,

⁴ Hablamos de un híbrido dada la dificultad de su encuadre en uno u otro campo.

se han multiplicado exponencialmente. También el maridaje de las tecnologías y las artesanías ha hecho su aporte para esta visión caleidoscópica en el arte actual.

Validan la tensión entre tradición e innovación la práctica artística de mosaicistas, vidrieros y ceramistas nacionales e internacionales; consagrados y noveles; históricos y contemporáneos, como es el caso de Nino Caruso⁵ y sus estructuras modulares, Nedda Guidi y su muestrario conceptual, o el sincretismo en porcelana de Chiachio & Giannone⁶. Transformadores del vidrio como Águeda Di Cancro⁷ y su gran escultura vítrea, o los objetos de vidrio soplado de Mónica Van Asperen⁸ o Marcela Cabutti⁹, innovaciones como el trencadís de Gaudí que sigue latente en las reinterpretaciones contemporáneas de arquitectos como Calatrava¹⁰ o en la joven obra de la artista plástica Nushi Muntaabski¹¹.

Actualmente se abrió un profundo espacio en el arte en el cual la cerámica, materia subvaluada, ha encontrado su lugar desde lo figurativo hasta lo abstracto, transitando los territorios del arte conceptual.

Ejemplo de esto es la muestra presentada por el artista Nino Caruso en junio de 2015 en la Galería Nacional de Arte Contemporánea de Roma, en la que por primera vez se expone un trayecto que repasa desde los años 50 a nuestros días la escultura cerámica italiana de artistas de tres generaciones distintas¹².

⁵ Ceramista italiano nacido en 1928. Vive y trabaja en Roma. Reconocido internacionalmente por sus estructuras modulares, en las que explora el potencial creativo de la repetición a partir de la innovación técnica y uso de nuevos materiales para la construcción de elementos modulares de distintos tamaños y formas que combinados le permiten integrar la cerámica al espacio arquitectónico. En su producción artística busca integrar el trabajo artesanal a la sociedad industrial, y en muchas de sus series se apropia de motivos (columnas, sarcófagos, etc.), técnicas y materiales (bucchero, terra sigillata, etc.) usados por civilizaciones antiguas para reformularlos. Ha recibido numerosos premios internacionales, y es autor de manuales de cerámica como: *Ceramica Viva* (1979), *Ceramica Raku* (1982), *Decorazione Ceramica* (1984) y *Dizionario delle tecniche e dei materiali ceramici* (2006). En *Cerámica Oltre* (1998) describe su trayectoria artística desde 1955 de manera autobiográfica.

⁶ Nos referimos al "Proyecto Ekeko" realizado por la pareja de artistas argentinos Leo Chiachio y Daniel Giannone durante 2010, en el marco de una invitación del Macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) para realizar una residencia para artistas en la fábrica de porcelana Verbanò. "Allí plasman el proyecto "Ekeko" donde realizan experiencias sobre la artesanía folklórica partiendo de este Dios pagano prehispánico del altiplano andino. A partir de esta idea rectora se evidencia una finalidad poético-expresiva y una intensidad estética. El uso de la porcelana como portadora de valor jerarquiza a la imagen pagana dotándola de blancura, suavidad y pulimiento que originalmente le son vedados. Estas expresiones antropomorfas requieren de métodos de construcción, manejo de la técnica de la porcelana, preparación, realización de moldes de reproducción por colada, transformación por efecto del calor, tratamientos de superficie, conocimientos todos, brindados por los artesanos de la fábrica." (Podestá y otros, 2015, 9)

⁷ Reconocida artista uruguaya (Montevideo, 1938), ha recibido entre otras distinciones: Premio del XXXIII Concurso Internacional de Cerámica de Arte, Faenza, Italia; Primer Premio de Cerámica en el Concurso Fundación Ford, México (1965); seleccionada para representar a Uruguay en la Bienal de Venecia en 1993 y en la Bienal de San Pablo en 1994. Entre sus obras podemos citar la instalación "Tendedero de ropa" de 1985.

⁸ Nace en Buenos Aires 1962. Se hace referencia a obras como las realizadas durante una beca de residencia en Cristalería San Carlos (2011/2012). Primer premio de Escultura, Salón Nacional de Artes Visuales (2005) por su obra "Semillas" (platos de percusión y vidrio por caída libre), entre otras distinciones.

⁹ Artista Visual nacida en La Plata, con formación escultórica. Se hace referencia a las obras realizadas en cristal soplado en el marco de la Residencia San Carlos 2009.

¹⁰ Santiago Calatrava (1951), reconocido arquitecto español. Aquí se hace referencia a obras como la Ciudad de las artes y las ciencias en Valencia o, el Auditorio de Tenerife en las que retoma el trencadís, pero a diferencia de la obra de Gaudí, los fragmentos cerámicos conforman un revestimiento monocromo en blanco o azul según el caso.

¹¹ Nace en Buenos Aires (1963). Artista visual que utiliza el mosaico principalmente en obras escultóricas o integradas a la arquitectura. Se hace referencia a obras como por ejemplo "Los viajes de Nushi", escultura expuesta en la plaza seca de la Colección Amalia Lacroze de Fortabat en 2015.

¹² Generación Uno : Attilio Antibo, Nedda Guidi, Antonia Campi, Carlos Carle, Luigi Mainolfi, Nanni Valentini, Guido Gambone, Pompeyo Pianezzola, Frederick Holliday, Alfonso Leoni, Carlo Zauli, Salvatore Cipolla, Marcello Fantoni, Pino Castagna, Salvatore Meli, Alessio Tasca, Nino Caruso.

Esta muestra destaca la dedicación exclusiva a la antigua tradición cerámica de los artistas y la evolución natural del arte de decorar elementos y objetos de la vida cotidiana siempre ligado y coherente con la materia, el barro, hacia nuevas experimentaciones, técnicas y formales. Este proceso ha llevado a la cerámica en particular a competir con los tradicionales procedimientos de la escultura: bronce, piedra y mármol. La elección personal de los materiales y sus diferentes modos de cocción son un testimonio actual de la vitalidad de esta antigua tradición. Ideas, imágenes y estilos originales distinguen a cada artista, exponen y dan testimonio de una evolución generacional capaz de insertar a la cerámica en el ámbito variado y complejo del arte contemporáneo. Permite observar con cierta perspectiva las transformaciones y permanencias de esta disciplina, concebida por Nino Caruso como "lengua viva sometida a continuas mutaciones, siempre fiel a sí misma".

En la contemporaneidad las AdF han experimentado una importante y significativa evolución trascendiendo los tecnicismos y limitaciones del medio, para ubicarse en el complejo panorama de los lenguajes artísticos actuales. James Turrell se refiere a su obra del siguiente modo: "Creo que los objetos de arte contemporáneo deben significar algo para el espectador. También deben ser cercanos a su vida" (Smith, 2012, 243).

En el proyecto de la UNCUYO que dirige Elio Ortiz¹³ se afirma: "para la cerámica el presente, es sin lugar a dudas un momento histórico cargado de posibilidades no exploradas. El paradigma que una vez oprimió al medio va mostrando signos evidentes de cambio. Esta es una oportunidad histórica y que sólo ha sido parcialmente aprovechada, de allí la importancia de estudios que promuevan la experimentación material y simbólica, los cruces disciplinares y la superación de los modos tradicionales de producción de bienes culturales".

Sin embargo, las aproximaciones teóricas y críticas a esta disciplina manifiestan cierta debilidad conceptual. Pocos son los intentos en este sentido y la literatura teórica disponible se orienta preferentemente hacia el modo de facturación mediado por los procesos de quema de la materia.

Paul Scott explicita claramente esta situación en la siguiente frase:

Que este libro sea posible, o que los ceramistas contemporáneos consideren los procesos descritos, es debido a la relativamente reciente visión de que es aceptable que artistas y artesanos usen la arcilla como otro medio creativo y no sólo como un material para fabricar vasijas funcionales. (...) El uso creativo que le dio Picasso a la cerámica fue importante para darle validez al medio ante los ojos del establishment del arte. (Scott, 1997: 30)

Generación dos : Adriano Leverone, Enrico Stropparo, Richard Muniz, Tristán de Robilant, Giancarlo Sciannella, Massimo Luccioli, Bertoni & Casoni, Aldo Rontini, Emidio Galassi, Luigi Gismondo, Goffredo Gaeta, Ivo Sassi, Guido Mariani, Alberto Mingotti, Giuseppe Lucietti.

Última generación: Antonio Grieco, Electra Cipriani, Marco Ferri, Jasmine Pignatelli, Annalisa Guerri, Ficola Marino, Guido de Zan, Alfredo Juventud, Fabrizio Dusi, Silvia Calcagno, Rita Miranda, Luciano Laghi, Pacion Martha Rodríguez, Antonella Cimatti, Mirko De Nicoló, Andrea Ca Generazione

¹³ Proyecto CERÁMICA CONTEMPORÁNEA. tecnología especializada en pastas vítreas. Renovación en la poética en la producción artística y de diseño (06/183) UNCUYO.

Si bien el texto de Scott es un compendio de técnicas de impresión cerámicas, está siempre latente su jerarquización y prioridad del sentido de obra en la selección de la práctica artística presentada como ejemplificación. Baste mencionar la porcelana con calcomanías policromadas aplicadas sobre cubierta en la obra Faro de Canton de Richard Shaw con la que inmortalizara las casas serigrafiadas. Imágenes que hoy en día se retoman en la práctica artística contemporánea, haciéndose visibles en nuestro medio en la obra de Graciela Olio, quien difunde tanto en la enseñanza académica como en cursos de especialización, las técnicas de impresión sobre cerámica abriendo nuevos caminos de experimentación.

Aunque existe en el ámbito de la cerámica una base documental y algunas tentativas conceptuales que permiten mayores posibilidades valorativas e interpretativas, aún se requiere de una infraestructura teórica de mayor elaboración y actualidad, capaz de articular de manera proporcional y coherente la relación entre la cerámica, el mosaico, el esmalte sobre metal, el vidrio y los métodos de impresión (serigrafía vitrificable, foto cerámica) al tiempo que, posibilite el desarrollo de nuevos fundamentos críticos para la comprensión y análisis de las AdF en el contexto de los lenguajes contemporáneos.

En sus esfuerzos de encontrar la figura dentro de la forma, por rescatarla de lo informe, los artistas no pueden evitar el empleo de prácticas de búsqueda y exploración que, junto con el auge cada vez mayor de lo fotogénico (fotográfico, cinematográfico y digital) y el impulso conceptualista a que el arte adopte un carácter provisional, constituyen los mayores legados técnicos y estéticos de los siglos XIX y XX. (Smith, 2012: 305)

Otra búsqueda es la referida a la tensión entre la función y la estética, cuestión determinante a la hora de establecer coordenadas definidas en torno al significado de las AdF. Las AdF son tales como portadoras de una poética (funcional/ficcional) y es esa poética, la que otorga el carácter de arte. El fuego es el gran transformador, pero el creativo es el portador de la llama. El poeta Leandro Dobrik dice en su poesía "más barro quedará sin tu amor el barro y que inútil sin tu dignidad el fuego".

Tanto el lenguaje artístico como el lenguaje literario son lenguaje poético. El verbo significa originariamente "hacer", "fabricar", "producir"... , podría usarse el término poética para designar la doctrina relativa a todo hacer, a diferencia de noética que puede designar la doctrina relativa a todo pensar". Significó muy pronto "crear" y luego "representar algo" (Ferrater Mora, 1975,141-142).

Llorens Artigas, dejó una sentencia que muestra su admiración por el dúo Bernard Leach, inglés, y Shoji Hamada, japonés, "son para mí los dos apóstoles contemporáneos del oficio". Leach, aunque debía algo a la cerámica inglesa medieval y del siglo XVII, sobre todo al slipware, se dejó llevar sobre todo por su conocimiento del raku japonés, una forma de cerámica áspera y tosca, pero de gran fuerza y belleza. Sostenía que "los cacharros de barro, como todas

las formas de arte, son expresiones humanas"¹⁴, y a través de sus obras y de sus escritos se le atribuye, la introducción en Europa del concepto japonés del ceramista como artista, sustituyendo su tratamiento artesanal.

Edmund de Waal se cuestiona también sobre el Arte y la Artesanía: "¿Puede un artesano, sin olvidar la esencia de la función y el trabajo manual, hacer una obra artística definida por la abstracción?" Esta pregunta es la clave de reflexiones y estudios desde John Ruskin o William Morris, pasando por el legado y los escritos de Bernard Leach y Yanagi Sōetsu o, como se hace referencia en su libro, la vía abierta por Kazimir Malevich.

¿Qué define entonces a las Artes del Fuego? Alicia Romero responde que "son aquellas artes que en su producción, en su campo de valores y en su proyección simbólica connotan la presencia de ese elemento. Ya sea como el que acude a la transmutación de las materias y los procesos, el que dona propiedades estéticas o cualidades éticas a sus trabajos y productos, el que a lo largo de los siglos resplandece en variadas superficies"¹⁵.

Desde los años setenta numerosos son los estudios e investigaciones que abordan lo artesanal desde un análisis entre lo hegemónico y lo subalterno; lo tradicional y la innovación; y la posibilidad de que las culturas populares pudieran ser diluidas con el desarrollo industrial y el avance de la cultura de masas, hasta la perspectiva del planeamiento de estrategias que contemplen procesos interculturales donde emergen configuraciones de vínculos, relaciones y yuxtaposiciones entre tradición e innovación.

Los planes de estudio en las escuelas de cerámica del país, en su mayoría, evidencian un enfoque marcadamente tecnológico que pone el acento en el desarrollo de habilidades y destrezas manuales y en la incorporación de conocimientos técnicos, donde el graduado tiene un perfil de técnico iniciado en las Artes del Fuego, que valora la fórmula y atesora los secretos de ciertos logros.

Los reglamentos de convocatoria a salones de arte han sufrido en los últimos años un cambio promisorio, ya no existe la denominación de artes mayores, artes menores, artes ornamentales, artes liberales, artes mecánicas, artes del color:

La discusión en este caso dejó de ser eminentemente teórica y disciplinar para transformarse en un asunto de lenguaje que más tarde se va a enriquecer con las prácticas instalatorias y conceptuales, "la instalación transforma el espacio público, vacío y neutral en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. (Groys, 2014: 54)

Estas modalidades están aportando amplias posibilidades al discurso general de las Artes visuales. Tanto en las producciones artesanales de los artífices populares, como el diseño con identidad local y las manualidades, han sido consagradas a la categoría de arte. El pro-

¹⁴ Diccionario de las artes decorativas de Fleming y Honour, Alianza Editorial, 1987

¹⁵ Alicia Romero, cita extraída del programa de la materia Teoría de las artes del fuego, UNA.

pósito es confrontar el discurso creativo y reflexivo en el ámbito de las AdF como un factor coadyuvante al desarrollo de esta disciplina. A pesar de estos esfuerzos es importante reconocer que aún se registran carencias en el plano crítico, historiográfico y teórico, sobre todo en el mosaico, vidrio y metales, todavía cercados por la sospecha de su condición ornamental y especificidad funcional.

CAPÍTULO 2

Dispositivo perceptivo

La potencia de la estética de Schütte se basa en avanzar mirando hacia atrás, ora socavando modos anteriores de su propia creación o por medio de préstamos de otras culturas y épocas

RETROSPECCIÓN. CATALOGO MUSEO REINA SOFÍA, 2010

Bisagras temporales en la práctica artística

Las AdF serán entendidas en este capítulo como un conjunto de prácticas estéticas que involucran no sólo las operaciones de producción que generan nuevas formas sensibles de organización de sentido, sino también como los procesos de percepción e interpretación artística que se pretende analizar a través de casos particulares.

Atentos a actualizar los enunciados en el campo de nuestra especialidad se intentará hacer foco en el dispositivo perceptivo como el escenario donde juegan, en el contexto social y personal, los modos de construcción de la imagen, con configuraciones subjetivas o desde el archivo perceptual, y que a su vez forman parte de las consideraciones pertinentes a la curaduría, la crítica y la reflexión estética desarrollada.

La línea de tiempo histórica que atraviesa las distintas modalidades: cerámica, mosaico, esmaltado sobre metales y vitrofusión, fue diseñada como herramienta de acceso a estas “bisagras” y puntos de cruce donde se entrevé la trama subyacente que emerge en las obras. Las mismas se observan así, en relación a las distintas técnicas de trabajo, tecnologías, usos y necesidades.

Se rastrea en este recorrido cómo el contexto socio cultural va definiendo bisagras temporales y entrecruzando cada una de estas disciplinas en un diálogo común. Las bisagras en las ADF se dan por cambios en su destino, por evolución de su tecnología de producción, por el uso de sus materiales preferenciales según la época. Momentos de cambio, nuevos puntos de partida destacan la finalidad en objetos y procedimientos protagónicos para cada etapa. No son tiempos y espacios cerrados sino con bordes en tensión dialéctica abiertos a la transición.

En muchas ocasiones el arte del pasado sirve de inspiración, como en el caso de la obra artística de Thomas Schütte, quien utiliza el camino del arte como sendero de exploración y cues-

tionamiento mediante la utilización de géneros escultóricos tradicionales. Los resultados poco convencionales, reflejan la permanente indagación a través de un constante diálogo crítico del artista con el arte del pasado.

Tomando como referencia obras producidas en el transcurso del proyecto de investigación de la UNLP 11B/280 delineamos trayectos de exploración tecnológica y expresiva rastreando antecedentes y conexiones contemporáneas.

Los recuadros en color que se presentan a continuación de la imagen y descripción de las obras analizadas, son una síntesis de los cruces temporo espaciales activados a partir del uso de la línea de tiempo en cada caso particular.



María Celia Grassi. *Diálogos*, 2015. Vidrio y pasta gresificada. 15x15x15 cm

En la serie “Diálogos” se trabaja con materiales reciclados a partir de piezas de descarte de laboratorio como portaobjetos de vidrio, los que superpuestos son fundidos a 800°C en prismas de manta de fibra cerámica que evita el derrame del material vítreo.

Operativamente se integra con los porta objetos de vidrio reciclados, una arcilla superficial modificada, una técnica tradicional y su transgresión térmica, en un proceso de diálogo en configuraciones contemporáneas.

Resultan objetos abiertos y traslúcidos integrados por numerosas laminillas. Suma de información, de estratos, de acontecimientos atravesados por estructuras de arcillas locales modificadas con técnicas ancestrales y sometidas a 1100°C que, contradicen la transparencia y aportan equilibrio físico. La contemporaneidad es presentada en estas obras como yuxtaposición de información histórica y actual, una hibridación respetuosa de las modalidades diversas.

Siglo VII a.C. China desarrollos tecnológicos en materiales de gres y porcelana. En Europa se produce gres a fines de la Edad Media y la porcelana dura a principios del SXVIII en Meissen, Alemania.

500 a.C. / 650 a.C. Período Temprano del NO Argentino. Uso de arcillas locales amasadas con elementos orgánicos para darle plasticidad y resistencia a bajas temperaturas. Rex González distingue manifestaciones culturales según los tipos y estilos alfareros Taffí, Condorhuasi, Alamito, Candelaria, Saujil. Ciénaga, Campo Colorado y Rio San Francisco.

SXX España. Picasso. Con su obra la línea entre artista y artesano empezó a desdibujarse.

1950 Informalismo matérico y expresionismo abstracto, donde los materiales tienen un rol decisivo. Inscripto en esta escuela Tapié expone a partir de 1981, cerámicas que evidencian su lenguaje artístico a través de texturas y materiales. La investigación se convierte en un fin en sí misma.

1960 Italia. Arte Povera. Nueva generación de artistas trabaja con materiales no convencionales y supone una importante reflexión estética sobre las relaciones entre el material, la obra y su proceso de fabricación y un claro rechazo hacia la industrialización.

Estados Unidos. Movimiento funk, ceramistas de California creado por Robert Arneson. Modifica el concepto tradicional de la cerámica y su tratamiento plástico.

1963 Italia. Concurso Internacional de Cerámica Contemporánea de Faenza con el objetivo de promover la cerámica artística y funcional e impulsar la investigación estética y tecnológica. Si bien ya en 1932 inicia la competencia incluyendo ferias promocionales. en 1938 el premio Faenza adquiere alcance nacional.

1986 Japón. Concurso Internacional de Cerámica MINO. Convocatoria mundial de esta región de ceramistas milenarios para reunir las tendencias contemporáneas.

1990 Francia. Bourriaud introduce el concepto de arte de la post producción "...un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte responde a la multiplicación de oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas... la materia que manipulan ya no es materia prima." No parten de la arcilla o del vidrio para crear una forma, trabajan con objetos ya informados por otros.

2005 Alemania. Julius Weilands. Realiza obra a partir de tubos de vidrios fundidos en moldes.

2006 Alemania. Josepha Gasch. Displayglas on panel, objetos de bloques de vidrio y metal integrados por cientos de piezas rotas de flatglass de percepción cambiante según los distintos puntos de vista.

2014 Argentina Joaquin Ponzinibbio, modificación de pastas con pelo, Jornada Nacional de Investigación en Cerámica.

La serie "Tacitas en reunión" parte de una estrategia conceptual donde se selecciona un elemento cerámico tradicional y se lo interviene resignificando su sentido. El espectador percibe en la primera lectura una imagen ingenua y amable que, en segunda instancia, la gráfica transforma en una situación áspera y de conflicto.

Se utilizan técnicas seriadas como la moldería de yeso, el esmaltado por inmersión y la serigrafía vitrificable en diálogo con un tratamiento manual, personal, gestual que valida la intención de la práctica artística

Tazas reproducidas en colada, esmaltadas por inmersión en cubierta blanco brillante de vajilla comercial de 1040°C y calcomanías en serigrafía vitrificable en tercera cocción de 750°C.



Luján Podestá. *Tacitas en reunión*, 2010. Tazas de cerámica seriada serigrafiadas. 35x50cm

Se detectan bordes de tensión dialéctica entre estas realizaciones actuales y diferentes momentos, reflexiones, producciones plásticas e imaginarios colectivos históricos y contemporáneos.

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 (Grassi y otros, 2013: 5).

Época minoica. Técnicas de impresión y del grabado sobre superficies cerámicas con esponjas naturales en la llamada "cerámica salpicada".

SXIII y SXVI se desarrollaron y se perfeccionaron los procesos de impresión, se ve en los azulejos medievales de palacios y monasterios donde las técnicas tenían que ver con sellos y moldes, engobes y pastas coloreadas.

SXVII Japón. Fábrica Imari en Arita. Producción de piezas con esmalte y tercera cocción.

SXVIII Japón aparece la serigrafía, la impresión con pantalla o plantilla y se la atribuye a **Yutensai Miyassak**, pionero en el uso de cabellos para tensar en un marco de madera la malla de seda.

1737 en **Italia** La Fábrica Doccia y en **1749** en Gran Bretaña, John Sandler: referentes de la incorporación de las técnicas de grabado.

1868. Se comercializa la reproducción de retratos sobre platos de porcelana.

1910 Francia. Fábrica Limoge

1915 Dadaísmo: objeto utilitario resignificado.

1925 Art and Craft. Walter Gropius considera al artista como un perfeccionamiento del artesano.

1930 Suecia Diseño escandinavo destaca la simplicidad de las formas.

1932 Estados Unidos. Guy Maccoy fue el primero en utilizar la técnica de la serigrafía con fines artísticos. Con la fotografía y los productos químicos generalizados, esta técnica toma gran impulso por ser un método muy versátil para imprimir en muchos materiales

1940 Europa. Artistas como Pablo Picasso, Braque, Giacometti, Chagall, Léger, Matisse, Rauault y Gauguin llevaron a la cerámica a los museos. Picasso produce sus obras en los talleres Madoura de Vallauris revitalizando las antiguas tradiciones ceramistas, un medio que alcanza una auténtica renovación, elevando lo que había sido tradicionalmente una forma de artesanía al rango de auténtica obra de arte.

1950 Inglaterra incorpora la técnica de serigrafía a la cerámica. Los azulejos de Carrera of Poole, uno de los procesos más usados en el decorado de la cerámica, vidrio y vitrofusión. Al uso de la impresión en plano, se incorporó la impresión tridimensional mediante calcomanías vitrificables a través del papel engomado. Posteriormente se incorpora la fotocromía en la serigrafía.

1950 EEUU: La vanguardia Californiana transforma metafóricamente los utilitarios en su práctica poética

1994 Inglaterra, Paul Scott publica por primera vez sus investigaciones sobre técnicas y métodos de impresión sobre cerámica y arcilla.

1995 Canadá. Ann Mortimer Ontario, Taza Crisantemo . Serie té frío.

2000 Letonia "Metáfora de una taza" de **Ron Nagle y Juris Bergins** con intervenciones en

serigrafía sobre porcelana.

2010 Argentina Leo Battistelli interviene utilitarios de la fábrica Verbanò.

2012 Chile. Livia Marin. *Patrón Nomad* emplea objetos cotidianos para indagar en la naturaleza las formas.

2013 Inglaterra Robert Dawson con la Estética Sabotaje utiliza la imagen gráfica para transformar el espacio, al igual que lo hace Les Lawrence desde sus utilitarios intervenidos seriográficamente.



Angela Tedeschi. *Carissime*, 2009. Mosaico. 50 x 50 cm.

“Carissime” obra musiva realizada con fragmentos de objetos de loza, porcelana, gres y material veneciano industrial MURVI. Sin duda la técnica del trencadís permite recuperar, con el ensamblado, los trozos redivivos en un nuevo espacio. Cada pieza es una historia ya que son fragmentos de vajilla pertenecientes a las abuelas y bisabuelas de la familia, todas muy amadas y recordadas. Es el tiempo de los sentimientos. Son objetos que sobrevivieron a las guerras ocultos en sótanos o enterrados en los jardines, luego migraron a otras tierras. Es el tiempo de los desarraigos. Todos ellos habían nacido con otro destino. Es el tiempo de los cam-

bios. Cada resto es portador de su “aura “y sin perderla adquiere otra historia dentro del laberinto generacional. Es el tiempo del encuentro. Han sido agrupados simbólicamente y cual metáfora resistirán mejor al paso del tiempo. Es el tiempo de la reinención.

El Profesor Gastón Cortés en su seminario de arte musivo aporta conceptos en relación a esta técnica definiéndola como una forma de mosaico. El trencadís se diferencia del resto de las tradiciones musivas por usar los fragmentos como elemento expresivo, a tal punto que Gaudí rompía mayólicas, platos o cualquier elemento de descarte cerámico integrándolo a la composición. En síntesis, el módulo no es un elemento de repetición uniforme sino que se presente como protagonista recreando imágenes que le son propias más allá de su aporte al total de la imagen musiva. Un ejemplo son las mayólicas del Parque Güell, al ver las roturas, se ven los estampados que cada cerámica tiene, y si se aleja, se ve el mosaico que reviste el banco en su totalidad, con sus figuras y sus colores compositivos. Por primera vez en la historia el mosaico tiene dos lecturas, una total de lejos y otra, cercana en particular. Un mosaico trencadís debe ser atractivo con una lupa o con un larga vista.

Las producciones musivas del presente comprueban la existencia de diálogos frecuentes con el pasado. Las técnicas recuperadas son instrumentos enriquecedores del lenguaje visual en un contexto cultural ajeno a su origen.

4000 a.C. Caldea. Conos de arcilla coloreados. Palacio Warka

79 a.C. Museo Gregoriano Vaticano. Asárotos óikos Piso sin barrer. Mosaico con tema doméstico.

1521 Máscaras ceremoniales aztecas Colección privada de la familia Medicis.

1550 Vaticano La Basílica de San Pedro se convierte en el taller más grande de Europa en la práctica del arte musivo. Las Capillas Gregoriana y Clementina son revestidas de mosaico con imágenes de basílicas paleocristianas.

1600 Vaticano Alessio Mattioli experimenta nuevas mezclas logrando una amplia gama cromática de smalti.

1900 España. El trencadís, que en catalán significa « quebradizo », también « roto o quebrado », es una técnica musiva de cerámica quebrada y se utiliza como revestimiento de superficies, especialmente en la arquitectura: fachadas, parques, jardines, puentes, bancos, diseños, logotipos, interiores, baños.

Los arquitectos modernistas ya eran aficionados al uso del revestimiento, Gaudí propuso un sistema: el «trencadís». Se utilizaron materiales desechables de la fábrica Pujol i Bausis, además de fragmentos de platos y tazas. También se utilizaron baldosas de cerámica esmaltadas para causar el máximo efecto de brillo al incidir la luz en las composiciones.

1910 Italia Frente de las casas privadas de Via Gioberti Milán.

1954 Italia Decoración policroma del cielo raso de la Escuela estatal de Cerámica de Milano

1983 2000 Austria El polifacético artista Friedensreich Hundertwasser complementa la arquitectura con trozos de cerámica esmaltados.

1997 Australia Ray Hearn: expone fragmentos del pasado reciente que proveen información importante en la descripción de culturas.

2000 Italia. Mosaico contemporáneo Bisazza

2003 Argentina. Espacio Murvi: primer Centro Cultural y espacio de exposiciones dedicado al arte milenario de aplicación de mosaico veneciano. Lugar de experimentación de propuestas estéticas no convencionales.

2010 UK Cleo Mussi: La autora parte de la idea que mucha gente hereda extraños objetos y no sabe qué hacer con ellos. Realiza obras musivas actuales que le otorgan un nuevo espacio a los objetos y mantienen vivo el recuerdo.

Tomarse un tiempo para dárselo a otro. Obligar a alguien a invertir tiempo para devolvérselo. Mostrar qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural. Pasar el tiempo de manera tal que nos permita construir un tiempo para pasarlo juntos. Perder el tiempo con el propósito de encontrarlo. Gastar el tiempo para hacer tiempo. Retrasar el tiempo para acelerar su percepción. Estos son sólo algunos de los tipos de tiempo que el arte contemporáneo toma y ofrece en nuestros días (Smith, 2012:268).



Angela Tedeschi. *ValleVerde*. Prismas prismáticos 2011. Cerámica, acrílico. 40x10x7 cm.

Valle Verde es una obra de tratamiento expresivo en textura y color, con gráfica de la empresa Valle Verde, afectada por el manto de cenizas en la erupción del cordón Caulle-Puyehue. Intencionalmente se suprime la narración y la figuración del hecho en sí mismo, transformando las cenizas, mezcladas con la arcilla natural en placas tratadas en superficie con serigrafía vitrificable y foto cerámica. El uso del color y la sumatoria de fragmentos gresificados otorgan dramatismo a la composición vertical contenida por láminas de acrílico. Los intervalos, son espacios temporales entre erupciones y dispersiones de cenizas. Esta obra ofrece otra mirada en la apropiación de un evento natural (erupción volcánica) en la práctica artística como un modo de resiliencia ante la catástrofe.

La búsqueda en la naturaleza y en el pasado de elementos significativos para la expresión permite reforzar la propia identidad; como afirma Marc Augé transitamos un presente de cambios vertiginosos, debemos conocer quiénes somos para proyectarnos hacia un futuro no previsible.

1000/800 a.C. México El Mirador. Cerámicas del periodo preclásico medio y principio del preclásico tardío Maya son portadoras de alta proporción de cenizas volcánicas como elemento desgrasante.

700 a.C. Pueblo Etrusco (Antiguo pueblo prerromano de Italia) Sarcófagos decorados con figuras a tamaño real. Los etruscos valoran la arcilla y sus modificaciones, son expertos y conocen el tiempo de la cerámica, dejan ver al material en las superficies rojas a veces sin bruñir y sin cubiertas. La cerámica libera al hombre, ya no es palabra de los dioses sino testimonio de hechos reales. Las necrópolis etruscas testimonian la voluntad de prolongar esa vida tan apreciada, el deseo de “vivir eternamente esa vida bendita”.

1836 UK Emerson argumentó en su libro *Nature* que la realidad está hecha de la naturaleza y el espíritu: “el hombre es una criatura privilegiada ya que tiene dentro de sí mismo algo que le permite conocer el espíritu universal por medio de la naturaleza”.

1854 Francia .Al hablar de foto cerámica, la típica imagen que se identifica con la técnica es el retrato fotográfico sobre esmalte, de amplia difusión para uso funerario a finales del siglo XIX y principio del siglo XX. La primera imagen sobre 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. Lafon De Camarsac: Primera imagen fotográfica sobre superficie cerámica “Portraits Photographies Sur Email. Vitrifies et inalterables”.

1932 Estados Unidos. Guy Maccoy fue el primero en utilizar la técnica de la serigrafía con fines artísticos. Con el auge de la fotografía y los productos químicos, esta técnica toma gran impulso por ser un método muy versátil para imprimir en muchos materiales.

1951 Argentina Alicia Penalba rompe con su pasado y comienza una serie completamente nueva de esculturas. Ella comienza a producir esculturas como tótems, composiciones abs-

tractas, y composiciones verticales que llama con nombres de animales, elementos del mundo vegetal y fuerzas naturales. Desplegó en sus esculturas y monumentos un lenguaje abstracto en el que se asoma un vínculo profundo con las grandes fuerzas de la naturaleza. Las formas terminadas mantenían esa textura y calidad de la arcilla que era el material favorito de Penalba.

1999 Canadá. Richard Milette cuestiona, en la muestra Sans narrée, el rol predominante otorgado al relato en la superficie cerámica para la interpretación y evaluación de la obra.

2010 Argentina. Meteorit “El Taco” Faivovich & Goldberg. Una meditación sobre las cosas, lo uno y lo múltiple, lo visible y lo invisible, la forma y la materia, el concepto, y la existencia, el planeta, el universo.

"El universo del discurso gráfico desde la serigrafía vitrificable y el fotográfico desde la foto cerámica interactúan como disciplinas de tránsito y relación al intervenir las imágenes digitales e integrar su reproducción al cuerpo cerámico" (Grassi y otros, 2013, 5).



Gastón Cortés. *Hirohito Tenno loved marine biology. I love the Mitsubishi Zero*, 2015.
Cerámica esmaltada. 33 x 43 x 45 instalación de medidas variables.

Reconocemos en la obra *Hirohito Tenno loved marine biology. I love the Mitsubishi Zero* imágenes en asociación libre desde juguetes, golosinas, herramientas, fragmentos arquitectónicos y diseño automotriz. Simbólica, vivencial o trágicamente evocadoras de la niñez. Estéticas y prácticas retro que construyen formas propias de la modernidad.

El criterio compositivo del collage se desarrolla desde un móvil de juego usado con humor en un supuesto banquete de aviones kamikaze.

Acumulación de objetos aparentemente disimiles, asimilados en forma y color (retro celadón) que según un juego conceptual personal se organiza en situaciones donde los objetos de producción cerámica se resignifican en lo que Bourriaud llama la “post producción” en torno a un título que da vida y significado a la obra.

Según el autor los temas políticos, el humor y la historia son los disparadores organizativos del título.

Se identifican los siguientes diálogos históricos:

En **China** donde durante milenios la confección de piezas de alfarería se realizaron a mano, la rueda del alfarero fue inventada o importada en las postrimerías del Neolítico.

Siglo XVI ac Se trabaja con arcillas más puras y de alto contenido de alúmina aumentando la temperatura de cocción que dan por resultado un material semi vitrificado colorado que se denomina en la cerámica China proto celadón (gres).

Siglo X celadón, esmalte cerámico elaborado en china. Vidriado que se compone de arcilla dorada/violácea feldespató, calcinado, caliza, cuarzo y cenizas vegetales preparado en procedimientos que se transmiten de generación en generación. Vidriado verde aplicado a gres cocido y recocidos a un ciclo de seis operaciones alcanzando temperaturas de 1310°C.

El color verde mar o verde jade del esmalte llamado celadón, fue desarrollado por los chinos aproximadamente en los años 900 a.C. Durante la dinastía Sung y aún mantiene el misterio para los ceramistas contemporáneos.

1910 El movimiento futurista surgido en Italia en las artes plásticas enfoca su inspiración en temas de la cultura urbana, vehículos, máquinas, aviones automóviles presentando una idealización de la tecnología, el movimiento y la rapidez como el futuro de la humanidad. Sus representantes Gino Severini y sus equivalentes americanos Charles Sheeler y Alexandre Hogher.

1910/1919 la Gran Guerra arrasó Europa provocando cambios drásticos. El cine de guerra y la estética militar también se reconocen en las obras mencionadas

1920 Bernard Leach (1887-1979).

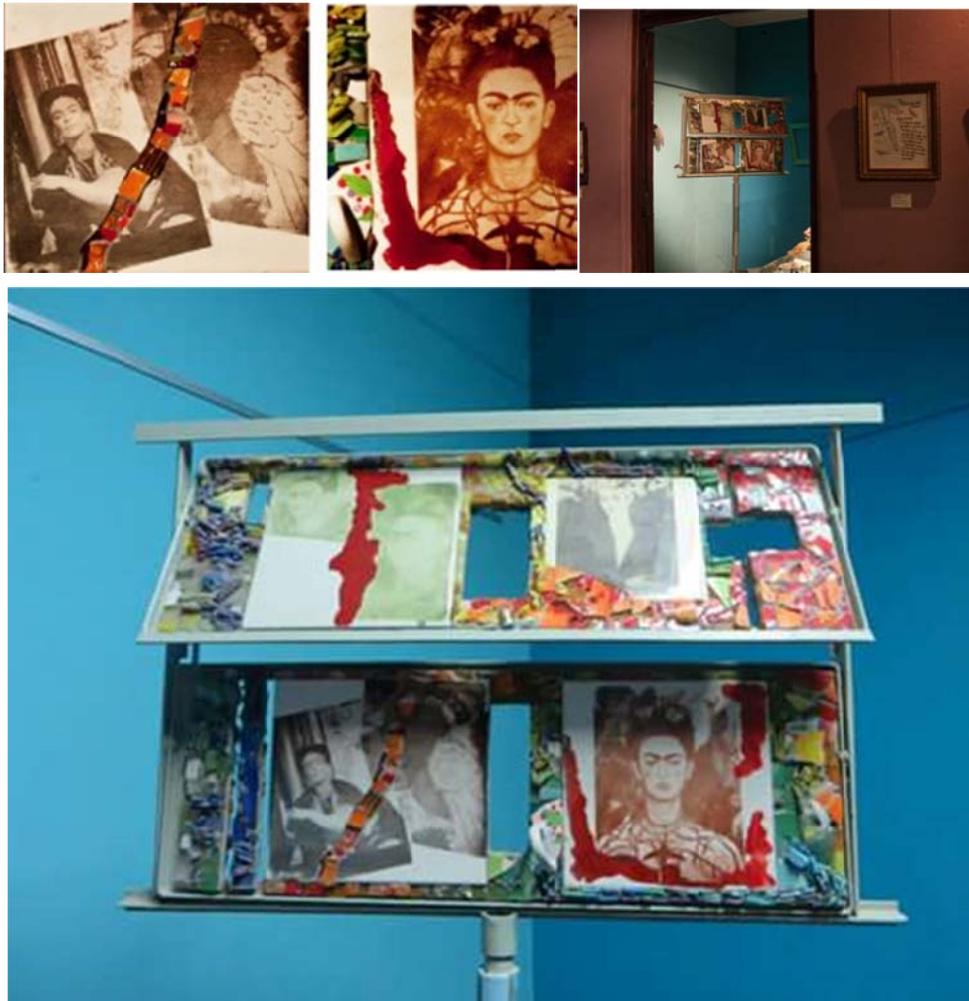
Fue el primer ceramista europeo que asimiló integralmente la estética y la filosofía de los antiguos ceramistas japoneses, coreanos y chinos, y un pionero en los intentos por introducir estos conceptos en Occidente.

1920 1939 Art Deco surge con influencias del constructivismo, futurismo y cubismo como estilo de la edad de la máquina. Utiliza líneas aerodinámicas, formas fraccionadas, cristalinas y geométricas.

1970 EEUU en cuanto a ensamblado de múltiples formas modeladas se puede citar a **Richard Notkin** Chicago EEUU que usa moldería y modelado y también es monocromo en la terminación

Terry Smith analiza el arte contemporáneo identificando tres vertientes: el arte retro-sensacionalista, el giro postcolonial y la tercera corriente como resultado de un cambio generacional. Arte joven de propuestas personales, modestas y de pequeña escala, que de manera individual o colectiva buscan capturar lo inmediato captar la actual naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, los medios y el afecto.

“...estas tres corrientes son los tres tipos concretos de arte generados por esas mismas condiciones. Las corrientes están ligadas entre sí de manera incómoda pero necesaria. Son opuestos intercambiables que solo pueden ser absorbidos dentro de otro de manera parcial, opuestos altamente productivos pero sólo como suplemento de su incompatibilidad. Como tantas otras cosas en las condiciones contemporáneas, resultan al mismo tiempo irreconciliables e indisociables. Su fricción mutua es una cuestión esencial. Son, en una palabra, antinomias, al igual que cualquier otra relación característica de esta época” (Smith, 2012: 334).



Laura Ganado. *Las dos caras de Frida*, 2015. Ensamble ventiluz/mosaico/fotocerámica

Intervención plástica de un ventiluz parcialmente abierto, con pequeñas ventanas y orificios evocadores de la atrapante vida de Frida Kahlo y su obra.

Frontalmente, se exhibe algo que parece hermético, y muestra los fragmentos de una pintura aparentemente feliz. Los orificios, las perforaciones, pasan a descompletar la idea de mujer "ilesa".

El reverso integrado por fotos de la intimidad de la pintora, muestran la vulnerabilidad y fragilidad, por fuera del personaje que ella montaba para el círculo social frecuentado junto a su marido.

Las perforaciones del ventiluz, permiten ver más allá de lo que ya se sabe. ¿Cuál es el frente y el dorso del mismo? El juego entre derecho y revés develará la contraposición.

Se plantea un enigma, un interrogante, más allá de la imagen plasmada y de la visión estereotipada acerca de la vida de la pintora.

El uso de técnicas de reproducción de imágenes (foto cerámica), a partir de la transferencia de las fotografías seleccionadas, contribuyen a la impronta testimonial de un recorte de su vida convocando nuevas interpretaciones, nuevos significados.

Testimonia un momento significativo que perdurará a pesar del paso del tiempo.

La fotocerámica es la transferencia de una imagen a una superficie de cerámica esmaltada. Método para película positiva de reproducción única de la imagen.

Se recurre al collage donde interactúan fotografías y fragmentos de su obra.

La emotividad cromática aparece evocando al "color mexicano" y las raíces de ese pueblo.

La paleta elegida: naranja, verde, turquesa, azul y rojo y la técnica seleccionada el mosaico, se despliegan en teselas de color, trozados de fotocerámica y fragmentos de vajilla para generar una sensación de similitud con los utensilios de cocina y la vida cotidiana. Se destaca el "color mexicano" a partir de la materialidad del veneciano, azulejos y cerámicos integrados al tratamiento sensible de la junta que definen las formas.

1854 Francia Lafon de Camarsac precursor de la fotocerámica en los retratos funerarios.

1900 España Mosaico/trencadís Gaudí. Primera vez que se utilizó el trencadís, fusionando en la arquitectura el mosaico. Sobre las superficies lisas se veía el cromatismo de la cerámica esmaltada y las incrustaciones de vajilla rota.

1921 Francia Juan Gris Ventana abierta

2008 México. Bela Gold su obra: representación estética e historiografía del holocausto a través de testimonios y documentos de archivo, re-apropiadas y resignificadas para buscar la perpetuación de la memoria.

Testimonio a partir de sus grabados de documentos, cartas de prisioneros, etiquetas de equipaje, rostros, palabras etc.

Utilización de la tecnología aplicada al arte: huecograbado, técnicas mixtas, el grabado autónomo, bordado electrónico de gran formato.

2012 Argentina .Marta Minujin. Arte urbano. Ventanas que cuentan historias: ventanas intervenidas con material veneciano.

Innovar en la práctica artístico/cerámica, sin conformarse simplemente con la destreza técnica o esperar el “vuelo” creador significa no sólo explorar técnica y expresivamente las posibilidades de los silicatos sino también acercarse a la historia de las manifestaciones de las AdF, a los artistas, tanto a las antiguas prácticas como a las contemporáneas, para conocer contextos culturales diferentes sin copiar ni reproducir lo obrado sino para analizar y capturar el modo operatorio. Lograr descubrir las finalidades particulares de los hacedores y los diferentes aspectos técnicos que se tuvieron en cuenta libera de estereotipos a las nuevas producciones recreando y resituando al objeto en un tiempo histórico diferente.

De esta manera el análisis crítico del trayecto histórico lleva a revelar las decisiones pertinentes a las propias intenciones estéticas.

El recorrido de estas prácticas contemporáneas, explorando a veces realidades etnográficas, otras la estética del extremo oriente o de los pueblos originarios de américa y diferentes obras del siglo XX y XXI, es pertinente y capaz de integrar pasado y presente para definir el futuro.

CAPÍTULO 3

Estrategias de ideación y producción

La indagación de la obra de arte puede cobrar precisión con su consideración como texto, siempre a la luz de enfoques que se propongan conjugar sistemas y procesos sin omitir la transacción de múltiples operaciones, la intervención de reglas o códigos, de grandes dispositivos que cruzan y entrecruzan el texto sin reducirlo ni determinarlo.

ROSA MARÍA RAVERA. El arte entre lo comunicable y lo incommensurable: dos tiempos.

Intentamos en este capítulo explorar las estrategias de ideación y producción en las AdF, como herramienta tanto de construcción como de comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas.

En este sentido Umberto Eco define un texto como un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte del propio mecanismo generativo.

La esencia del arte estaría en la idea no en su realización, una realización que podrá ser plural y variada pero siempre inconcluyente y mortal (...) el arte pertenece al proceso verbal del pensamiento mientras que sus manifestaciones o representaciones materiales pertenecen a quienes la miren, para los que el contenido eterno del arte vendrá a ser como una guía o estímulo para muchas, pero siempre momentáneas, experiencias. (Bauman, 2008: 24).

Múltiples y variadas son las definiciones de estrategias, desde la acepción más elevada como arte o traza para dirigir un asunto y conseguir el objetivo deseado, hasta las más operativas que describen las estrategias como el conjunto de acciones que se implementan en un contexto determinado para lograr el fin propuesto, o bien el conjunto de acciones planificadas anticipadamente para obtener un objetivo.

Tomando como punto de partida estas definiciones de estrategia, como voz en general, halladas en los diccionarios de lengua española, nos interrogamos acerca de la generación del proceso creativo para identificar estrategias en el campo de las artes plásticas. Así surgen enunciaciones privativas de este campo.

Qué definimos como estrategias en el proceso creativo de las AdF?

Estrategias son el andamiaje significativo para la construcción de una estructura de operaciones (acciones) orientadas a la toma de partido en el proceso creativo de las AdF, ensambladas sin perder flexibilidad y espontaneidad en la acción.

Estrategias de ideación que se construyen como respuesta a estímulos desencadenantes, internos y externos de la idea o argumento a desarrollar. Los internos son personales en tanto los externos corresponden al contexto: social, político, eventuales, económicos o en “boga”. Estos disparadores tienen carácter de rebote y son generadores de inquietud, inestabilidad, expectativa, ansiedad, búsqueda de reequilibrio.

Estrategias de producción son las que direccionan las acciones en el momento de planificar la materialización de una idea. Estrategia es búsqueda del anidamiento del conocimiento en lo fáctico (conocimiento tecnológico y conceptual).

Las unas y las otras no bastan para conformar la obra, dejan vanos, espacios para exteriorizar el impulso, el “vuelo” de cada hacedor.

Estrategia al decir de Norma Del Prete¹⁶ es el complejo tramado de innumerables variables que acusan el hacer artístico. Estas aparecen en algunas lecturas y se esconden en otras, en una intermitencia dialéctica. Estrategia es una práctica significativa que supone elecciones y decisiones plurimediales y multidireccionales que desde el proyecto llevan al efecto. Es el eslabonamiento complejo de un proceso hacia su fin. Es un sistema estructural y funcional. Es sistema porque cada constituyente puede aislarse, pero en el todo adquiere significación. Es estructural porque los niveles que lo integran y se solapan, adquieren unidad en función de su funcionalidad y destino.

“La línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática y en función de ella se han producido todos los cambios formales y cromáticos, porque el estilo para mí no era solo una manera de hacer, sino también una manera de pensar trascendiendo” opinó Berni¹⁷ sobre su obra en relación al concepto de estilo y su manera de pensar y concretar una pieza.

María Rosa Ravera menciona un amplio abanico de procedimientos [estrategias] solidariamente entrelazados, desde mini códigos velozmente reestructurables hasta construcciones semióticas más permanentes, sin excluir la intervención de los procesos inconscientes.

“el arte con su particular fuerza de documentar, actúa como medio fundamental para construir y atravesar el imaginario, y por su presencia ineludible, es uno de los componentes básicos y fundamentales de la construcción de la realidad” (Zatonyi, 2005,103).

David O'Reilly opina en los debates de *Campus Party 2015* que el proceso creativo está rodeado de mitos y paradojas. Se dice que está basado en la inspiración y en romper moldes,

¹⁶ Licenciada Norma Del Prete consultora especialista en metodología del proyecto 11B280.

¹⁷ Cita extraída de la colección Pintores Argentinos, Aguilar.

pero en realidad se obtiene en la contemporaneidad mediante el uso de nuevas formas de pensar aplicado a las viejas ideas, donde copiar, transformar y combinar son ingredientes esenciales en la creatividad humana.

En la investigación metodológica de las AdF podemos establecer dos grandes áreas: las estrategias tecnológicas y las estrategias conceptuales.

Las estrategias conceptuales parten de un hecho, acontecimiento o concepto. Las tecnológicas en cambio, identifican el disparador en la materialidad, en los procesos de construcción y elaboración.

Pero, si bien las estrategias tecnológicas parten de los materiales y procesos constructivos, vale la aclaración de que éstos no son neutros, sino que presentan una dimensión denotativa y connotativa, que quedará integrada al proceso formante y al contenido semántico de la obra.

Esta propuesta de clasificación se realiza en función del análisis de las producciones plásticas, especialmente en el ámbito de la AdF; atendiendo a aquellos aspectos en los que hace foco este proyecto pero que, de ningún modo deberían leerse como divisiones estáticas o restrictivas, sino que responden a fines prácticos que no intentan delimitar un proceso tan complejo como es la creación artística.

Hablamos entonces de estrategias de ideación como el proceso en el que pueden diferenciarse una serie de pasos a seguir para seleccionar instrumentos y metodologías con los que concretar ideas poniendo el eje en la producción. Las estrategias operativas evalúan y analizan los indicadores que inciden en la realización pertinente con la calidad y cualidad que se busca.

La generación de ideas a partir de la definición del problema pone en juego al pensamiento lateral. Se trata de una resolución creativa efectuando conexiones que aparentemente no son lógicas. En el pensamiento vertical se comienza con un concepto hasta alcanzar la resolución. En el pensamiento lateral en cambio, se exploran formas alternativas de enfocar el problema antes de dar una solución.-

Las estrategias de producción apuntan a crear y proyectar planes para alcanzar una meta concreta. Tienen su origen en el proceso de toma de decisiones e involucran una gama amplia de actividades que van desde los recursos hasta las operaciones cotidianas básicas.

Diseñamos una cartografía de las artes del fuego como parte del atlas recorrido en la práctica artística para involucrarse con los recursos integradores de los procesos formantes delineando un itinerario vehiculizador de la idea rectora.

Nos referimos al recorrido de la cartografía de las AdF integrada por:

Materiales. Herramientas. Técnicas. Métodos de construcción y tratamiento de superficies. Modalidades expresivas y operaciones semánticas y finalidad de la obra.

Podemos definir ahora, a las estrategias de ideación y producción en las AdF como el conjunto de acciones planificadas con el objetivo de optimizar los recursos y potencialidades del lenguaje. El proceso formante en las AdF en la contemporaneidad integra una percepción compleja alejada del paradigma tranquilizador. Sitúa al productor simbólico en una situación de incertidumbre frente a la diversidad de alternativas válidas.

Intentamos diagramar estrategias de producción en las AdF que integren las prácticas artísticas contemporáneas y contemplen las necesidades comunicacionales de nuestros días, reconociendo las distintas operaciones:

Argumentación inicial de la propuesta y Documentación histórica y contemporánea de obras que aborden el tema y las modalidades plásticas elegidas, vinculadas a los dispositivos perceptivos que relacionan los modos de construcción de la imagen con las configuraciones subjetivas o archivo perceptual.

Los dispositivos tecnológicos dialogan en la etapa de transposición plástica a través de ensayos de desarrollos espaciales y exploración de múltiples y diversas alternativas posibles, integrando una red de relaciones donde materiales técnicos y métodos constructivos no valen por sí mismos sino en relación.

El diagrama que explicita estas operaciones es la cartografía de las artes del fuego presentada en tanto el desarrollo de soportes, emplazamiento y realización a escala definitiva se conectan con los dispositivos comunicacionales. Ellos capturan orientan o determinan la instalación, iluminación donde el desarrollo cerámico puede tener múltiples procesos de subjetivación. (Conceptos desarrollados en la revista arte e investigación N° 9).

El desarrollo de la propuesta busca destacar la flexibilidad de su aplicación y la validez que se le asigna a cada momento. La numeración no ordena un cumplimiento taxativo, precede. Ha de comprenderse que en cada hacedor el proceso cambia.

Afirma José Jiménez que el hombre es un ser de diferencias y su autoafirmación reclama el particularismo, el acento de lo propio.

Según primen los elementos (variables) tecnológicos, visuales, conceptuales o de realización en la investigación de las AdF, podemos establecer tres grandes áreas: las estrategias tecnológicas, las estrategias conceptuales y las estrategias estéticas.

Como aclaramos anteriormente, esta clasificación se realiza en función del análisis de las producciones artísticas. Excepcionalmente las estrategias son lineales, se caracterizan por su versatilidad. Ese camino de selección y descarte, de satisfacción y ansiedad, de expectación y relajación está regido por el sentimiento, la ciencia y la conciencia.

Estrategias tecnológicas

Las estrategias tecnológicas identifican el disparador en la materialidad, en los procesos de construcción y elaboración. Así lo expresa Nedda Guidi en nuestra entrevista personal al referirse a su práctica artística: “la cerámica posee seducción por la “belleza” del material en sí y de por sí: la porosidad de las pastas que se descubre en el corte, la variedad de colores naturales o de los construidos en el laboratorio, un universo fascinante que se manifiesta infinito a la exploración”.

Se tiene en cuenta que materiales, técnicas y procesos constructivos presentan una dimensión denotativa y connotativa desde su elección inicial para reconocerse luego en el aspecto semántico de la obra.

Toots Synsky (EEUU) explora el arte contemporáneo con su trabajo experimental desde el vidrio como materia, desarrollando una nueva técnica el "filet de verre" (capas fusionadas de hilo y deformadas en el horno por acción de la temperatura). La expresividad está dada en los materiales, las técnicas y procedimientos del vidrio y su transformación por la acción del calor.

"Para trabajar el vidrio no se pueden imponer los deseos propios. El vidrio siempre está haciendo algo por su cuenta" comenta el autor.

Si bien se intenta clasificar las estrategias, en la práctica artística concreta, la diversidad de la producción y la subjetividad manifiesta es tan compleja, que casi habría que hablar de una estrategia particular por cada hacedor y/o por cada obra.

Estas fronteras también se desdibujan en la obra *Rank* de Gustaf Nordenskiöld que cuestiona el romanticismo del trabajo manual y prefiere producir una cerámica anti idealista. Sus esculturas encordadas aúnan la producción industrial de las asas con los "cordines de escalada" integrando así los textiles a la producción cerámica a la usanza de los pueblos primitivos. Se mueve en la frontera entre el objeto utilitario y la obra de arte.

Para Vilma Villaverde, el objeto sanitario incorporado a la escultura fue como volver a la vasija. La sintió muy ligada al trabajo de alfarería. Su trabajo de escultura con piezas sanitarias muestra superficies de colores saturados y acabados de gran calidad en el detalle. Escoge los colores en sus esculturas con el gusto personal que tiene por el realismo. Vilma comenta: "No tengo una posición muy intelectual hacia el trabajo. Pienso poco y trabajo mucho".

Estrategias conceptuales

Las estrategias conceptuales parten de un hecho, acontecimiento o concepto a expresar, hacen hincapié en el concepto o el proceso artístico desplazando la valoración material de la obra o del virtuosismo de realización.

Bourriaud retoma la figura de Marcel Duchamp para definir el sentido de la post producción en el arte contemporáneo porque desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual.

Son estrategias desplegadas en diversos planos: a) espacial donde el concepto de ámbito y los elementos de relación dominan el sentido de la obra. b) multidisciplinar donde el accionar se diversifica en múltiples disciplinas a través de diferentes áreas del territorio visual. c) políticas o sociales como llamado de atención o de denuncia de una situación.

En relación a ellas Nicolás Bourriaud se pregunta:

¿Cómo producir singularidad, como elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, de nombres propios y referencias que constituyen nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan las formas antes de componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.). Utilizan lo dado (Bourriaud, 2009).

Las estrategias de ideación y producción conceptuales se evidencian en la obra de Knight *Platos conmemorativos*, una serie de platos industriales de porcelana serigrafiados con proyectos de las remodelaciones y nuevos agregados a los museos de arte modernos y contemporáneos internacionales. Los agregados aparecen flotando aisladamente en alusión al carácter uniforme de la intervención arquitectónica que prescinde de las estructuras históricas originales. Instala de esa manera el debate sobre el cambio en las funciones de un museo.

El significado de su obra se ve potenciado por el montaje en el Museo Stedelijk's (1891-95) de fachada neo-renacentista que fue sometida a renovaciones y modernizaciones durante ocho años para abrir sus puertas en 2012.

Knight trabaja en lo que Alexander Alberro denomina la función ideológica del diseño, partiendo de un concepto de ideología paralelo al utilizado por Althusser a finales de los años sesenta: la ideología como representación de las relaciones imaginarias de cada individuo con sus condiciones reales de existencia... y Knight convencido de que la política se halla inherente a toda obra de arte, lo que hace no es tanto denunciar abiertamente un determinado problema, sino redirigirlo hacia cuestiones más sutiles y simbólicas y, en último término, de construirlo interceptar los procesos habituales de emisión y recepción de mensajes. (Guasch¹⁸, 2008:1).

Las obras analizadas a continuación son claros ejemplos de las estrategias conceptuales/espaciales.

La obra de Edmund De Waal *Instalación poética* es tridimensional y táctil, realizada con gran oficio en su lenguaje minimalista y contemporáneo.

Produce objetos de alfarería: cilindros, platos, jarros con la delgadez de una oblea, que organiza cuidadosamente en secuencias espaciales para contar una historia. Su estrategia parte de los cuestionamientos sobre cómo trabajar con la arquitectura y el espacio, cómo imprimir emoción a estos objetos y de qué forma exponerlos. "Lo que hago y lo que escribo es una sola cosa (...) Los objetos devienen en palabras y las palabras en objetos" expresa De Waal.

El lenguaje de la escultura tiene que ver con múltiples y el minimalismo inicial: la poesía, las palabras y los espacios entre ellas. Como en sus relatos el autor de *La Liebre con ojos de ámbar* (historia de la colección familiar de netsuke) expresa en sus porcelanas una serie de emociones: tener, poseer, perder.

¹⁸ Disponible en: <http://annamariaguasch.net/pdf/Cultural_23_02_2008_Platos_de_buen_gusto_sin_foto.pdf>

En 1986 Nuria López Rivalta en *Mirada Surrealista II*, obra de esmalte a fuego sobre cobre, manifiesta la ausencia del espacio representacional. El signo que representa se convierte en un objeto. Sumado a un doble juego de equívocos barrocos o *magrietianos* donde los ojos (representados) también son objetos. Como ya nos advierte Magritte: las imágenes están incompletas, a veces nos engañan, a veces nos traicionan.

Nuria López Ribalta esmalta sobre metal los ojos y sus reflejos del paisaje real o imaginario montado en una armazón de anteojos reales. El artista recibe la realidad, la ordena y realiza una trasposición plástica tanto como su limitación sensorial e intelectual se lo permite. Los observadores asocian ese entramado de líneas, colores y formas a la manera de Magritte en *Esto no es una pipa* donde dibujo y texto representan la subjetividad de los observadores en el entendimiento de las artes plásticas.

Ya Foucault destacaba la importancia del observador, sus ideas previas y su indagación progresiva en la deducción de la obra.

Estrategias políticas o sociales

Las estrategias políticas o sociales se hacen evidentes en las alegorías universales a los miedos a la globalización. Tal la propuesta de los proyectos FIELD de Anthony Gormley que desde 1989 integra en sus instalaciones numerosas figuras humanoides de arcilla de cabeza en alto e inquietantes órbitas vacías, que aparecen como consecuencia de un naufragio imprevisto interrogando al espectador instalada en sus distintos espacios.

“...donde fuera que se mostrará, en este estado de conflicto de la contemporaneidad, la obra sugería la irresistible presencia del otro, de la otredad” (Smith, 2013, 230).

Elias Sime aborda este tema en una actitud más contestataria, usando la misma arcilla con la que los pueblos rurales han realizado durante siglos sus vasijas contenedores “Gotas” para la realización de *souvenirs* de arcilla cruda acumulados como sobras.

En *Libre al fin*, la vasija triangular de triple lectura realizada para celebrar la liberación de Nelson Mandela, Scott usa calcos y transferencia de imágenes fotográficas (tomadas de artículos publicados en diarios) con cubierta de esmalte.

Estrategias conceptuales multidisciplinares

La producción multidisciplinaria de Mónica Van Asperen se caracteriza por la utilización del vidrio soplado, el diseño textil y la reflexión sobre el cuerpo. Los materiales permiten con sus cualidades crear un paisaje tamizado por la intervención de la luz. Intervención intencionada a generar una reflexión en torno a la levedad, el peso y la luz a través de la materia. Con sus obras en tela, vidrio y hierro genera un universo poético que define como “para cosmos lúdico”.

El emplazamiento y el vacío son maneras en que las obras se relacionan y generan diálogos internos: la transparencia del vidrio soplado sostenido por estructuras de hierro concibe un espacio poético particular.

José Jiménez dice "... la apertura semántica es lo que confiere a los símbolos estéticos su capacidad de irradiar continuamente nuevos sentidos, más allá de los que conscientemente pudieran haber sido conferidos en el momento de su producción."

Estrategias de re significación

A medio camino entre las estrategias tecnológicas y las conceptuales, podemos situar las estrategias de re-significación e intervención de materiales u otros objetos naturales o culturales. Esta clasificación es a los fines de su estudio y análisis ya que la naturaleza de los procesos artísticos es abierta a múltiples interpretaciones.

El "Arte povera" propone un modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres. Utiliza un alto grado de creatividad y espontaneidad e implica una recuperación de la inspiración, la energía y el placer. Prefiere el contacto directo con los materiales sin significación cultural alguna.

"Arte Povera, término acuñado en el área de la crítica del arte por Germano Celant a fines de 1960 para indicar una serie de manifestaciones artísticas caracterizadas por un proceso de reduccionismo, simplificación, descontextualización y de-culturación del producto artístico. Arte Povera es en Italia la tendencia de una nueva generación de artistas, que trabajan con materiales no convencionales y supuso una importante reflexión estética sobre las relaciones entre el material, la obra y su proceso de fabricación y un claro rechazo hacia la industrialización.

El artista "povero" debía trabajar sobre cosas del mundo, producir utopías; descubrir las raíces de los acontecimientos partiendo de materiales y principios surgidos de la naturaleza, sin expresar juicios sobre su entorno.

La obra de Leo Battistelli entra en diálogo con el arte povera al usar materiales u objetos redivivos luego de una inundación.

Dice el autor "la basura al ser separada y tratada se valoriza y vuelve a ser mirada con respeto y deseo... este sería un bello recuerdo arqueológico de una tragedia" (...) "dejar la mirada vacía de preconceptos, hacer silencio para que el material o lo visualizado nos comunique sin nosotros interferir en ese diálogo que comienza. Creo que así funciona para ver y actuar de esa manera .En mi experiencia particular, el reciclaje, el re aprovechamiento, transformación de materias primas, está desde siempre en mi memoria y mis abuelos son las figuras vinculados a estos actos que me marcaron al respecto".

El "yo no busco, encuentro" de Picasso puede aplicarse a ese proceso de "crear" que entusiasma al artista ante desechos y relegaciones.

Así mismo el colectivo CCXXI da respuesta a la catástrofe de la erupción del Puyehue en 2011 en retornos expresivos integrando sus cenizas con arcillas naturales y comerciales, ge-

nerando también esmaltes de cenizas en el tránsito de una investigación destacada. Los objetos creados capturan el evento y lo exhiben para su memoria y proyección de resiliencia.

Chiachio & Giannone recuperan técnicas históricamente pensadas como artes menores (la porcelana, el bordado y el tejido en objetos) en obras como *Ekeko* (dios de la abundancia de los pueblos andinos) reeditada en porcelana con modos de producción y decoración propios de las culturas orientales. Prácticas populares y técnicas ancestrales sintetizadas en la obra de estos prolíficos artistas contemporáneos.

Otra categoría operacional es la subyacente en la práctica artística de Leo Tavella, ceramista argentino emblemático, que transita los márgenes de distintas tendencias surrealista, expresionista pero fundamentalmente un virtuoso de las técnicas cerámicas, cuyas formas blandas de contornos suaves y sinuosos impecablemente esmaltados cosechaban ya en los años 70 las más altas distinciones nacionales e internacionales.

Leo Tavella es el artista total, ilimitado en una práctica artística absoluta. Por un lado esa práctica es como un ejercicio puramente racional. Por otro, constituye la acción poética que también es la expresión de un sentimiento, de las sensaciones hechas lenguaje. Y es imposible negar la carga de vitalidad y de humanidad que este artista posee a la hora de crear, frágiles acontecimientos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana como verdadero contenido artístico. Así es la mirada artística de Leo Tavella, un gesto de elegancia que se recrea en un mundo admirable y brillante, significado de espiritualidad en su mundo material.¹⁹

...del intercambio de nuestros recuerdos de energía potente "la ventana" de Vilma Villaverde, un ensamble de objeto encontrado que da título a la obra y el busto cerámico de una monja, cuyo sosiego observa más allá de su reclusión protectora. Entonces, la evocación de otro ensamble eficaz "Hombre y armario" de Leo Tavella escena aciaga por lo familiar, la atadura del mueble y modelado revela la verdad que propone lo dúplice. Ambas esculturas operan similaridades. Sentir y figurar el vínculo sujeto-objeto como procedimiento simultáneo el azar y la determinación.²⁰

Estrategias Estéticas

Las estrategias estéticas se basan en la exaltación de los elementos propios del lenguaje plástico, especialmente del constructivo en las AdF. "El arte por el arte". El arte concebido co-

¹⁹ Del prólogo de Juan Carlos Arañó Gisbert para *Leo Tavella, laborador del arte*.

²⁰ Prólogo de Romero y Giménez para *Leo Tavella, laborador del arte*.

mo actividad lúdica, al servicio del goce estético, como en la obra experimental *Des/Bordes*²¹, intervención espacial lúdica que apela al impacto visual y trabaja en diversidad las poéticas del desborde. Desbordes tanto de subjetividad, de ficcionalidad, de estrategias, como desbordes de producción, desbordes tecnológicos y térmicos. Utilizando materiales vítreos y a menudo objetos de vidrio encontrados (industriales y seriadados) ensamblados por la acción del fuego para dar vida a nuevas formas y funciones, poniendo en evidencia las cualidades intrínsecas y metafóricas del vidrio.

El vidrio trabajado más que como un material físico, como una membrana portadora de misterio y magia; frágil y resistente, sólida e inconsistente a la vez.

Ingeborg Ringer por su parte, exalta los elementos del lenguaje constructivo en sus esculturas cerámicas donde personajes modelados tridimensionalmente se completan en el dibujo bidimensional del soporte; poniendo en juego los elementos sintácticos del lenguaje plástico como eje de la composición.

“Yo no sigo a la moda, me sigo a mí”, confiesa Ingeborg. “Es que su obra expresionista, en términos generales es de rara y rica complejidad. Figuras policromadas en cerámica, se combinan con maderas pintadas, creando un clima sin parentesco”²²

Adriana Cerviño basa su estrategia de producción cerámica en la especulación espacial, al construir, en su obra *Los críticos*, figuras tridimensionales sobre contenedores de vidrios ya informados, montados sobre soportes de madera donde el material se desliza asimilándose a la bidimensión. Conviven en ella, junto a estas estrategias estéticas, estrategias de resignificación de objetos de uso, sumadas a estrategias conceptuales al identificar a los críticos en sus detalles de color, y al derrame material con la opinión sobre ese sector. ¿Podríamos interpretar que la crítica hace agua?

Las estrategias de catarsis

Las estrategias de catarsis emergen en muchos casos de hechos autobiográficos. ...”el arte ofrece al hombre la posibilidad de contenerse en su mundo, con el acto simbólico creativo (hablar) sobre aquello que no puede soportar de otra manera: para alejarse de las fronteras amenazadoras y antes para no precipitarse en el caos” (Zatonyi, 2005, 82).

Gianpaolo Bertozzi y Stefano Dal Monte Casoni (B&C) abrazan el arte contemporáneo cautivándonos con sus obras de cerámica elaboradas con sabiduría técnica. Los temas afrontados, de naturaleza dura y controvertida, transitan las grandes cuestiones de nuestro tiempo

²¹ Encuentros de materiales, de formas, de vidas, de miradas protegidas o atrapadas entre láminas transparentes. El vidrio se funde conservando sus características de transparencia, versatilidad e inalterabilidad química que forman parte del imaginario colectivo, en el nivel metafórico del inconsciente, de la literatura y en las prácticas artísticas de Grassi, Tedeschi, Podestá, Cortés, Olaizola, Ciochini, Ganado y Del Prete.” (Catálogo muestra DES/Bordes Teatro de Cámara Lumen Artis 2014)

²² Palabras de Rafael Squirru extraídas del guión curatorial de 1998 para una muestra de I. Ringer.

irónicamente y con cinismo. Se descubren en estos artistas estrategias de resignificación e intervención de materiales y objetos culturales con intención de catarsis.

Bertozzi sostiene:

“...si tuviera que definir mi relación con lo real diría que miro la realidad (muerte , vida, enfermedad, sexo) como un problema, un obstáculo a aquel “Paraíso terrenal” que nos jugamos, por lo tanto busco mover la atención sobre un sustituto de la realidad, o mejor, sobre una realidad amansada que no asusta”.

En tanto Dal Monte Casoni señala que:

Es cosa sabida, aunque a menudo olvidada, que la realidad supera la fantasía. Lucramos desde la realidad, en cuanto para nosotros es una mina de oro. La vida cotidiana se voltea como una clepsidra: por un lado imaginamos nuestra vida limpia lustrosa, un mundo perfecto y pulido, por el otro estamos anegados por la basura, por los desperdicios, los más vistosos productos del hombre.

No se trata simplemente de un ejercicio de virtuosismo y pericia técnica, ya que las figuras realizadas en porcelana reflejan la caducidad y fragilidad de la condición humana y sus aspiraciones a la eternidad convirtiendo los desechos en obras de arte y de superación de los límites del hombre en la precisión quirúrgica casi patológica del tratamiento del material. Todo esto junto a una justa dosis de ironía señala una reflexión antropológica: nuestra sociedad consume y celebra la transitoriedad y lo efímero, genera desechos orgánicos, culturales y también humanos, pero se nutre continuamente de lo bello.²³

Yayoi Kusama concibe estrategias de catarsis en su producción artística a través de la reiteración de sus metáforas sexuales y sus característicos puntos de color.

En porcelana de Sevres realiza *Golden Spirit*, un pequeño animal híbrido cubierto de oro con esmaltes de baja temperatura.

Sin embargo, la manifiesta obstinación al repetir y acumular, los motivos recurrentes como los puntos evidencian claramente su estado mental y psíquico más que una postura estética.

Integración de las Adf y la arquitectura

Un capítulo aparte lo conforman las estrategias surgidas de la integración de arte y arquitectura. Múltiples y variadas experiencias acreditan este maridaje.

²³ Traducción libre a cargo de los autores. Disponible en: http://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2014/07/18/news/bertozzi_casoni_a_palazzo_te_tra_stupore_e_domande_nel_titolo_dove_come_quando_sono_chiari_i_riferimenti_a_domande_lasciat-9_867650/

La cerámica y el mosaico como desarrollo mural íntimamente ligado a la estructura arquitectónica, sufre condicionamientos de adaptación al entorno: al comitente, al punto de vista del espectador, a la iluminación, y a la estructura del muro.

La utilización de las estructuras moduladas en la arquitectura tiene una larga tradición. Los frisos de la Grecia antigua, los precolombinos, los asirios y egipcios se han basado en la repetición constante de un mismo patrón.

Si bien las estructuras modulares pertenecen tanto a la arquitectura antigua como a la contemporánea, el mismo módulo raramente aparece contrastando o irreconocible en las versiones formales al repetirse en la trama como en la obra de Nino Caruso. Esta característica es la que permite y justifica su participación en proyectos arquitectónicos en una etapa tan temprana, desde el año 1970 realiza murales donde su módulo surge como un muro de amplias particiones, en un sistema de revestimiento metálico, en una pantalla o como el propio muro de sostén hecho de cerámica especialmente reforzada.

Hundertwasser, caracterizado por su arquitectura expresionista integrando tejas de cerámica irregulares, pequeñas esculturas y cristales de colores en su típico estilo de líneas onduladas, es definido por Pierre Restany de esta manera: "Hundetwasser se reveló constantemente contra el poder omnipresente de los patrones de pensamiento racionales y pragmáticos y se convirtió en una figura emblemática de un modo de vida inconformista y en un embajador de una existencia alternativa y autodeterminada".

Su obra es muchas veces comparada con la de Gaudí, máximo representante del modernismo catalán. Antoni Gaudí introduce nuevas técnicas en el tratamiento de materiales, como su famoso *trencadis*, integrado por piezas de cerámica de desecho. Adaptó el lenguaje de la naturaleza a las formas estructurales de la arquitectura. Asimismo, Gaudí creó una nueva técnica de hacer vidrieras consistentes en la yuxtaposición de tres vidrios de colores primarios, incluyendo a veces uno neutro variando el espesor del cristal para graduar la intensidad de la luz.

Técnica que nos recuerda al mosaico "argentino", así denominado por Ricardo Sánchez, cuando en su obra *Cataratas*, para crear un efecto de agua superpone dos vidrios entre los cuales trabaja con pigmentos de colores.

La propuesta de restauración del antiguo mercado de Santa Caterina en Barcelona por los arquitectos Miralles/ Tagliabue realizada entre 1997 y 2005 pretende mezclarse y confundirse con la estructura original a través de la cubierta multicolor en tejas cerámicas como metáfora de un inmenso mar coloreado evocando la paleta de frutos y verduras.

Con la idea de recuperar los materiales tradicionales de construcción en Barcelona la espectacular cubierta del colorido mosaico fue realizada por Toni Cumella. Ceramista de amplia trayectoria que en sus comienzos incorporó a su producción de cerámica objetual la investigación informalista. En 1953 realiza sus primeras placas de cerámica esmaltada que evolucionaron hacia la escultura y el mural escultórico. Su constante experimentación en el ámbito de las formas y las texturas lo llevó hacia el terreno pictórico y el lenguaje arquitectónico.

Infinidad de factores influyen en la producción y la percepción de un desarrollo mural, ya sea cerámico, musivo o vitral. Factores que juegan en el darse cuenta de las presencias: a veces dependen de los tiempos ralentados, unidos a atenciones desplazadas; otras, a encuentros visuales fortuitos. Pero todos dan cuenta de una presencia dinámica.

Sin embargo Norma Del Prete reflexiona de este modo al referirse al arte musivo: "...su dinamismo es virtual, se le otorga desde el nivel pragmático, juega la luz al jerarquizar las zonas - al adentrarlas o desaparecerlas en reflejos según su fuente, el lugar donde se la mira, la distancia, calma los efectos, y funde las pinceladas" (Grassi y col., 2007, 15).

CAPÍTULO 4

Dispositivos Tecnológicos: Cerámica, Mosaico, Vidrio y Esmalte sobre metales

El trabajo de Nino Caruso constituye un único ejemplo de interferencia y ósmosis entre el trabajo manual y la producción industrial, la experiencia tecnológica y la imaginación, los conceptos aleatorios y la realización meticulosa.

GILLO DORFLES, LAS ESTRUCTURAS MODULARES DE NINO CARUSO

Partiendo de un concepto integrador de las “Artes del Fuego”, ya no se habla exclusivamente de “cerámica” sino de un universo más amplio cuyos rasgos distintivos y constantes son el uso de materiales perdurables que han sido transformados químicamente por el fuego.

La complejidad de las conceptualizaciones que hoy se manejan en los planteos teóricos nos lleva a fijar un recorte en la gran madeja de dispositivos y mini dispositivos buscando actualizar los enunciados en el campo de los lenguajes no verbales y, específicamente en el campo de nuestra especialidad.

Distinguimos en el ámbito de las AdF según lo visto en el primer capítulo, tres mini-dispositivos para su análisis detallado. En este caso se focalizará la atención en los dispositivos tecnológicos a partir de ejemplos concretos de la práctica artística.

Las AdF son entendidas como un conjunto de prácticas estéticas que involucran no sólo los procesos de percepción e interpretación artística, sino también, las operaciones de producción que generan nuevas formas sensibles de organización de sentido. En tanto, son otra de las modalidades de las artes plásticas, materiales y técnicas particulares.

Estos dispositivos se analizarán ahora desde la práctica artística, enfocados en la unidad material que la conforma. Se explorarán así las estrategias de ideación y producción de las realizaciones en Cerámica, Mosaico, Vidrio y Esmalte a fuego sobre metales, del grupo de investigación 11B280.

La Trienal Internacional del arte de los silicatos es un ejemplo concreto de la importancia de los cambios valorativos que se producen en el arte del siglo XXI. Esta Trienal surge como idea de János Probstner y se concreta junto a la Fundación del Arte Cerámico Contemporáneo

de Hungría. Bajo el lema de libertad e innovación y con el objetivo de estimular la creación de objetos de cerámica, porcelana, cemento o vidrio de alcance industrial y artístico aplicando nuevos materiales y tecnologías, esta convocatoria busca alentar, fortalecer y ampliar el campo de las artes del silicato.

En su composición las AdF comparten la química de los silicatos. Así, la arcilla, compuesta principalmente por silicato de aluminio hidratado, comparte la composición de las cerámicas junto al cuarzo y al feldespato; balanceada en su fórmula y sometida a 900, 1230 y 1340 °C se logran lozas, gres y porcelana.

Los esmaltes y vidriados que se utilizan en los procedimientos de las AdF están compuestos básicamente por fundentes, alúmina, sílice y óxidos colorantes y/o modificadores.

Se cree que los egipcios descubrieron el vidrio antes que el esmalte, entre 12000 y 3000 años aC, en una combinación de arena y sal en la hoguera. Al agregar barro a esa combinación notaron que se adhería sobre la superficie vertical durante la cocción. La historia del vidriado cerámico está ligada estrechamente a la metalurgia, especialmente de cobre y bronce. Los objetos vidriados más antiguos son perlas de esteatita con un vidriado alcalino, coloreados con óxido de cobre. Tienen su origen al principio de la Edad de Bronce del Mediterráneo oriental (2000 aC).

En la antigua América precolombina, no se conocían los vidriados ni la cerámica cocida a altas temperaturas. Como recubrimiento para afinar, teñir e impermeabilizar la superficie se empleaban engobes que, casi siempre se bruñían una vez aplicados.

La alúmina es el elemento que diferencia al vidrio del esmalte cerámico y le otorga la viscosidad necesaria para no chorrear en las superficies inclinadas.

Los denominados esmaltes cerámicos suelen ser vidriados más blandos que la pasta y que el cuarzo mismo, no sólo colorean la pasta cerámica y la protegen, sino que también alisan e impermeabilizan la superficie posibilitando su fácil limpieza. Además mejoran la resistencia de pastas porosas y delgadas. Al ser masas silíceas fundidas, los vidriados suelen adherirse bien, sin más, sobre una pasta bizcochada silícea. Hay colores bajo vidriado y colores sobre vidriado, esmaltes de alta temperatura y de baja temperatura. Los esmaltes cerámicos de alta temperatura, como todos los esmaltes cerámicos en general, deben adaptarse bien al bizcocho. Por esta razón, hay que tener en cuenta tanto las propiedades y la composición de la pasta, como la temperatura adecuada para dicha pasta. Las materias primas principales de las que se compone la mezcla del esmalte cerámico, determinan la temperatura de cocción y la duración del ciclo de la misma.

Esmaltes para cerámica según Susan Peterson:

Baja temperatura 1020°, 1040°C

Transparente brillante: Colemanita 55%. Creta 11%. Carbonato de sodio 11%. Caolín 11%. Sílice 12%

Media temperatura 1100°,1180°C.

Transparente brillante: Sienita nefelina 50%. Colemanita 25 %. Carbonato de bario 5%. Creta 10%. Caolín 5%. Sílice 5%

Alta temperatura 1240°, 1260°C.

Transparente brillante: Sienita nefelina 40%. Creta 10%. Colemanita 20% Caolín 10%. Sílice 10%

El esmalte a fuego sobre metal por tratarse de una pasta vítrea, que molturada se aplica a metales sobre los que se funde y adhiere por calor, está vinculado desde su origen con las mismas civilizaciones que descubrieron el vidrio, la egipcia y la mesopotámica.

Este esmalte es un tipo especial de vidrio, formulado específicamente para ser aplicado sobre metal, al que se une íntimamente, recubriendo su superficie, mediante el proceso de cocción en el horno. Sus componentes principales son similares a los usados para la fabricación de vidrios en general, pero las proporciones en su composición lo asemejan específicamente al cristal debido a la necesidad de una temperatura de ablandamiento inferior que la de otros vidrios. Estos esmaltes son sustancias vítreas que al fundir sobre metales y adherirse sobre éstos, tienen que estar adaptados muy bien a la gran dilatación que sufren con el calor. Por regla general funden a unos 800°- 900°C. Los esmaltes protegen la superficie metálica contra agresiones químicas y le dan al metal el color deseado. La fabricación de esmaltes para metal es compleja, el molido de los materiales que luego se calcinan en crisoles de refractario, y el secado a 30°C, es de 7 meses como mínimo antes de usarse.

Ejemplo: sílice 39, plomo rojo 32, nitrato de potasa 12, bórax 17

Es fundamental que posea una expansión térmica acorde con la que sufrirá el metal portador, en caso de no coincidir, aunque el esmalte fundiera perfectamente, al enfriar tendería a saltarse. Los fenómenos de dilatación y contracción que se dan en ambos materiales, así como también los puntos de fusión de ambos, son las leyes físicas principales que rigen entre ellos y los condicionan.

En el mosaico el proceso de fabricación de los smalti, (base esmalte o base vidrio) está vinculado directamente con los materiales cerámicos:

Smalti base esmalte: 80% esmalte y 20% pigmento colorante a 980 °C

Smalti base vidrio: 70% sílice, 12% sodio, 1% potasio, 14% calcio, 1% aluminio y 2% magnesio a 600°C.

Aunque el vidrio de sílice fundida es el de composición más simple, los de fabricación más frecuente son los vidrios sódico-cálcicos en su composición básica de un 71% de sodio, 12% de potasio y 10% de calcio disminuyendo el punto de reblandecimiento hasta los 730°C, logrando vidrios planos, prensados y soplados.

Ejemplo de esmalte para vidrio verde: 30 gr flux 40. 2 gr óxido de cobre. 2 gr de cromato de plomo.

Cerámica

La cerámica acompañó al hombre desde sus orígenes, objetos rituales y utilitarios nos permiten identificar, comparar y reconocer las características de cada cultura.

La cerámica resulta de la cocción de la arcilla (cuya propiedad física de plasticidad le permite ser trabajada) convirtiéndose ésta en un material consistente e invariable. Mientras haya tierra la arcilla se formará de manera continua, es un silicato de alúmina hidratada.

Fórmula química: $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$

Sería desacertado, restringir a la cerámica en términos de composición del material, sino que, se debe abarcar a los materiales, barros naturales y pastas de arcilla como resultantes de la combinación de varios elementos trabajados de cierta manera e invariablemente sometidos a temperaturas entre 700° y 1370°C. La resultante de estos barros cocidos, se puede clasificar como: de baja temperatura, gres o porcelana.



Angela Tedeschi. Caja 2011 *Cartografía de subjetividades*. Cerámica. 15x15x10 cm

Mis arraigados sentimientos, profundos y arcaicos en relación a mi origen me cen recuperar la memoria de un pasado remoto. Lo percibo en la piel, el aire, las piedras. Eso me hace contemplar mi entorno y valorar la naturaleza. En la Patagonia, me siento inmersa en ella y voy progresando en un fructífero goce estético, descu-

briendo elementos, que están allí esperando ser extraídos del contexto para transformarse en elementos constructivos de mi lenguaje plástico. (Tedeschi, 2003:7).

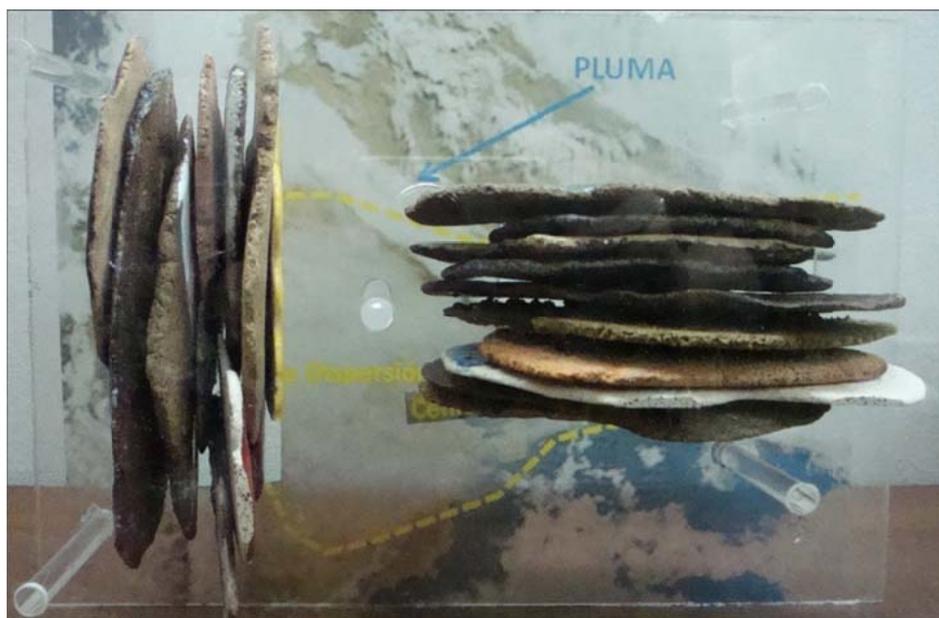
Caja es una intervención del azulejo comercial con fotocerámica (método directo negativo). La imagen fotográfica de las playas del Lago Nahuel Huapi en dos momentos: el amanecer y el atardecer, coloreada con pigmentos de tercera cocción y encuadrada con trozos irregulares de gres. El material de alta temperatura es preparado con arcillas locales y cenizas volcánicas, algunos con calcos vitrificables de fragmentos de cartas.

La caja, opera como metáfora de la inmensidad imposible de abarcar. La fotocerámica, técnica de fines del siglo XIX, le otorga a la imagen características de otra época. El material volcánico fundido nos remite a los orígenes, al principio, antes de la forma. Amanecer y atardecer, dos momentos con una luz singular que se repiten cada día. Lugares y momentos cotidianos que dan respuesta a cuestiones existenciales del hombre y su relación con la naturaleza.

Pluma es una pieza perteneciente a la serie experimental de cenizas del Puyehue. La conforman laminillas de cerámica, gres y *paper clay* sometidas a alta y baja temperatura, en estrategias tecnológicas que exaltan las distintas calidades del material intervenido.

Con énfasis en la exploración de los dispositivos comunicacionales que indagan, capturan y orientan la instalación, se proyecta un objeto de acrílico donde se visualiza la pluma de cenizas y su movimiento diario que condiciona la vida y el traslado de los habitantes de la región afectada por la erupción.

En este contenedor emergen atrapadas las laminillas de cerámica, gres, *paper clay* y cenizas exhibiendo la diversidad de cualidades formales, tonales y texturales causadas por la acción del fuego. Conformación que propone un diálogo entre la obra y el espectador, donde se involucran los sentidos, utilizando referencias naturales, históricas y construcciones cerámicas sensibles.



María Celia Grassi. *Pluma* 2012. Paper clay, arcilla, cenizas volcánicas, acrílico. 30x25x15 cm

La imagen condensa tantas experiencias de lectura como el observador sea capaz de desarrollar según su capital cultural, “la apropiación de la realidad como elemento artístico se realiza con todas las cargas de significantes del fragmento, declarado arte” (Marchan Fiz, 1986,155).

Estrategias conceptuales y estrategias estéticas se yuxtaponen y afloran en esta obra de alfarería y esmalte brillante de 1020°C. *Iglesia del reverendo Samuel Sisley (Wisconsin) con huracán de fumatas blancas y papas argentinas* está formada por un conjunto diverso de piezas de producción alfarera homogeneizadas con un velo de esmalte comercial (retro celadón), pleno, atractivamente brillante y transparente que realza las formas y texturas; destaca la retórica y exalta las cualidades propias de los materiales y procedimientos cerámicos. “...será contemporáneo mientras continúe socialmente vigente mientras mantenga alerta el esplendor de sus formas y siga desafiando la mirada” (Escobar, 2015,7).





Gastón Cortés. *Iglesia del reverendo Samuel Sisley (Wisconsin) con huracán de fumatas blancas y papas argentinas*. 2014. Alfarería cerámica. 53x40x45 cm

Las estrategias pueden reconocerse en las obras en forma pura o en hibridaciones fluctuantes, ejemplo de ello las obras de Gastón Cortés se presentan por momentos partiendo de premisas estéticas y, a través de estrategias conceptuales en otros. Así en Rosario quinielero, a diferencia de la obra anteriormente descrita, parte de un concepto preconcebido: los exvotos identifican los sueños, en relación con el número apostado y conforman un objeto de culto. En actitud lúdica, el espectador arma su propio rosario quinielero, pagano y cabulero.

La fuerte identificación con la imagen de la argentinidad cotidiana como búsqueda inconsciente y placentera del realizador, ha despertado interés en su reciente presentación al público suizo en 2015.





Gastón Cortés. *Rosario Quinielero* 2015. Cerámica esmaltada. Instalación de 25 unidades variable. 80 x 60 cm. Colección Trama brava espacio de arte, Suiza.

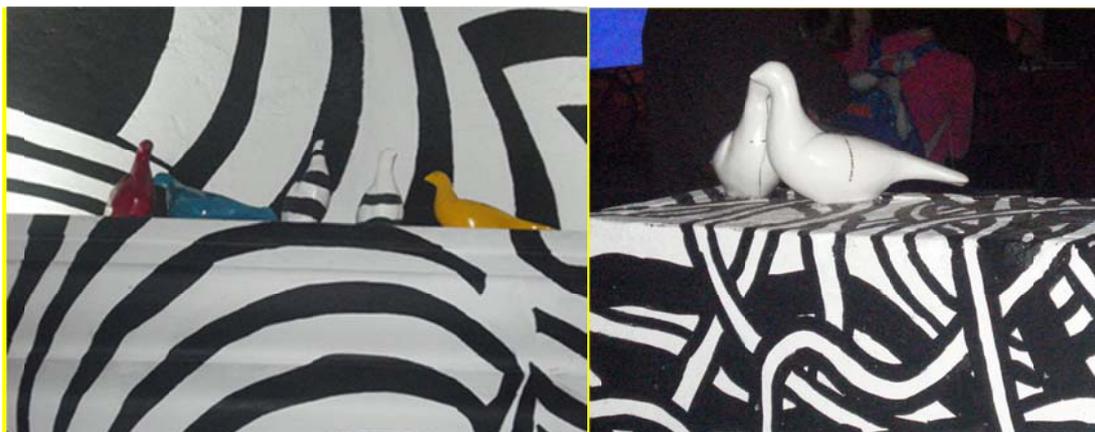




Luján Podestá. *Miedo* "Nadie lee nunca la misma frase" 2008. Módulos de cerámica esmaltada y serigrafía vitrificable. 20x80x8 cm.

Formas geométricas trabajadas desde la estética publicitaria, a modo de marquesina atractiva, para atrapar al espectador en la reflexión de un tema tan cotidiano como temido, el miedo. Teñido de una paleta fría que da sobriedad, mesura y rigor plástico al conjunto, las palabras se transforman en su poética visual, y la exageración en estrategia compositiva. Las letras representadas en estructuras moduladas y reforzadas en su sentido, se repiten a modo de exorcismo, a través de textos en calcos de serigrafía vitrificable.

La tipografía como imagen adquiere protagonismo sobre el sentido literal, "la lingüidad en la obra de Merz descansa en la necesidad de afirmar la polisemia y la proliferación de significados frente a las palabras cristalizadas y funcionalizadas por las estructuras comunicacionales del sistema" (En Merz cita a Adorno, 2003).



Luján Podestá. *Palomas* 2010. Instalación de palomas artificiales para el programa Público 2010. Edificio ex AMIA, La Plata. 100 palomas de 20x30 cm.

Público es un programa de intervenciones artísticas en el espacio urbano que toma a la ciudad de La Plata como laboratorio de experiencias artísticas expandidas e innovadoras, que retoma el ejercicio colectivo de pensar y producir arte, desbordando los lugares tradicionales del hacer. El proyecto Mirto-Podestá se basa en la producción e instalación de cientos de palomas artificiales, de tamaño natural en la vía pública. La ciudad en su doble condición física y simbólica resulta un ámbito vital para ser mirada con otros ojos.

Las palomas se presentan, por un lado como símbolo recurrente de libertad y paz, pero también se plantean como plaga, transmisoras de enfermedades, una vida sin destino aparente. Instalación de 100 palomas de tamaño natural, de cemento y cerámica. El color y los tratamientos de superficie están planteados de manera que las palomas se mimetizan con el ambiente: Lo público y el público, de todos y de nadie.

Mosaico

Múltiples y variadas son las definiciones de la actividad musiva, desde la más procedimental a la más conceptual, desde sus orígenes a la contemporaneidad.

Se ha puesto el acento en su hacer propio de las musas o en su artesanía, en su condición de oficio al servicio de la pintura o, en sus realizaciones autónomas.

El mosaico se ejecuta aplicando a un campo plano o curvo, pequeñas piezas (teselas) de forma, tamaño y grueso prácticamente uniformes. También definido como una pintura taracea de pequeños cubos de 1x1 cm aproximadamente, de piedras o material vítreo, en las más variadas paletas de color.

Las teselas son actualmente preparadas en planchas de 10x10x1 cm teniendo como base el cuarzo y como colorantes, diversos óxidos metálicos fundidos a más de 1000°C. Las planchas se cortan con una martellina de acero diamante, apoyando el material sobre un filo de acero.

El arte musivo mantuvo siempre una estrecha relación con la arquitectura. En el mosaico tradicional se distingue el mosaico romano realizado en mármol y el mosaico veneciano integrado por teselas de vidrio opaco producidas en Murano.

El mosaico cerámico compuesto de formas regulares, que en el modernismo adoptó el gres como material más resistente y de mayor gama cromática, y el *trencadís* impulsado por Gaudí donde las teselas irregulares generalmente de cerámica, baldosas rotas y otros materiales de fácil fragmentación, se colocan directamente de frente sobre un mortero generando desniveles que provocan diferentes reflejos de luz.

El proceso de fabricación del mosaico, base esmalte o base vítrea, está vinculado estrechamente con los materiales cerámicos. Desde sus orígenes la fabricación del vidrio se hacía a partir de arcillas varias (arenas silíceas) e igualmente en el esmalte cerámico, en su base de fundentes y caolines, sílice y óxidos colorantes, se sistematiza para la obtención de teselas.

También múltiples y variados son los métodos de colocación musiva. El más antiguo de los procedimientos es el método directo, el cual permite mayor flexibilidad a la improvisación expresiva dado que se colocan una a una las teselas siguiendo un diseño sobre un soporte definitivo. En cambio, en el método indirecto/directo se incrusta cada tesela sobre un soporte provisorio como arena, masilla, etc. El método indirecto/inverso según el cual se pega del revés las teselas sobre un soporte provisorio, por lo general papel engomado o acetato, donde se ha traspasado el motivo en espejo. Luego se adhiere con un mortero y ya seco se lo aplica sobre la superficie definitiva, amurado o en una loseta independiente.

Los efectos comunicacionales y estéticos obtenidos en el desarrollo musivo dependen también de las técnicas de organización espacial usadas: los *opus*. Los mismos definen distintos modos de organización espacial de las teselas: *opus tessellatum* de trama regular; *opus vermiculatum* siguiendo el contorno de la figura; *opus reticulatum* de hiladas oblicuas; *opus quadratum* de hiladas regulares y paralelas, entre otros.

Hasta el siglo XX el mosaico mantenía el lugar de arte menor:

Fue necesaria la caída de los paradigmas rígidos de la modernidad en los fines de los años '70 para que con el fin de lo que Hussein plantea como "la gran división", el arte musivo se reintegrara plenamente al mundo del gran arte en el que está presente en la actualidad, tanto en su vínculo con lo arquitectónico, como recurso autónomo en las grandes galerías europeas, en el mundo de la moda o el mobiliario. (Grassi y otros, 2007: 60).



María Celia Grassi. *Filato* 2010. Mosaico veneciano y filato. 15x15 cm.
Colección Museo del mosaico San Nicolás.

En el mosaico el proceso de fabricación de los *smalti* está vinculado directamente con los materiales cerámicos y a partir de ellos se obtiene también el *filato*, originario del taller del Vaticano (1750/1800).

Las estrategias de ideación surgen de la reflexión sobre la actualidad nacional y se manifiestan operativamente en estrategias de producción musiva, que exploran y exaltan las cualidades técnicas y expresivas de los materiales utilizados. Mosaico veneciano celeste y blanco en *opus tessellatum* en alusión a la bandera argentina, interrumpido por una grieta y desplazamiento espacial de la red musiva atravesada por una acumulación de hebras de *filato* blanco, obtenido por el ablandamiento a 700°C y estiramiento del *smalti*. Una conformación híbrida que emerge y recorre la trama subyacente.

El arte musivo es un interesante indicador para abordar las tensiones que Andreas Huyesen marca en el decurso del arte moderno entre arte elevado y cultura de masas y su resolución integradora en la posmodernidad finisecular y los tiempos contemporáneos del siglo XXI, tanto desde el análisis formal como desde el circuito de producción, circulación y consumo. (Grassi, 2007, 39 -45).



Laura Ganado. Miradas 2015. *De lo trágico a lo maravilloso*. Mosaico, cerámica, cemento, foto cerámica.
170 x 80 x 50 cm.

Miradas inspiradas en lo trágico y lo maravilloso de la vida de Frida Kahlo.

La construcción de una figura femenina que evoca a la pintora es reconocible por el tocado de flores y por las fotografías que la componen. Construida por miradas, la de ella, la de su entorno, sus contemporáneos, la de la autora, la del observador, el ahora.

La obra de Kahlo *Árbol de la esperanza mantente firme* de 1946, muestra el cuello exageradamente largo y delgado, iconografía reconocible en toda la producción de la artista.

¿Qué vio Frida la primera vez que se miró en el espejo? Asume el rol del espejo, como un elemento significativo en la estructuración subjetiva; es decir, hace suyo el espejo como concepto, para el desarrollo de una reinventada personalidad, construida de nuevo en la pintura.²⁴

Modelado en cemento revestido con técnica de trencadís integrando fragmentos de vajilla rota y cerámica de desecho, en comunión con las fotocerámicas trozadas, siguiendo la línea de la figura con junta sensible. Exaltación de la mexicanidad a través del uso del color.

El orificio central de la figura oficia de pasaje a otra escena, donde Frida abandona el sufrimiento y emprende el vuelo sanador.

La fotocerámica con película positiva, usada como transferencia de una imagen a una superficie de cerámica esmaltada testimonia un momento significativo y trascendente.

"El sujeto no es el creador ni el receptor, sino el que está vaciado en la obra; y la obra es lo que aparece como un espacio de tensiones irresueltas entre el pensamiento y el no-pensamiento, entre lo dicho y lo no dicho, entre lo consciente y lo inconsciente" (Adorno, En Goldstein, 2005).

Vidrio

El uso del vidrio en la historia de la humanidad probablemente se remonta al primer milenio aC. La progresión de su uso acompaña la historia de la cultura de todos los pueblos. Utilizado como material de construcción, en la fabricación de contenedores y en la manufacturación de objetos decorativos, hoy conforma el paisaje del hombre, y sus peculiares características (transparencia, versatilidad e inalterabilidad química) forman parte del imaginario colectivo, a nivel metafórico del inconsciente, de la literatura y de las artes visuales.

La transparencia transforma el interior. El vidrio tiene el poder de ser atravesado por la mirada pero no totalmente, siempre tamizada, "es más que un material físico, es una membrana cargada de misterio y magia, frágil y resistente, sólida e inconsistente" (Codognato, 2013, 22).

En las artes visuales el uso del vidrio toma dos direcciones: modelado por el artista o el artesano bajo su dirección, o fabricado industrialmente y resignificado en la práctica artística contemporánea. Objetos industriales encontrados presentados en unidad o ensamblados, dan vida a nuevas formas y funciones.

El componente básico del vidrio es la sílice. El vidrio sódico cálcico es el que se funde con mayor facilidad y el más económico. Está compuesto por un vitrificante: la sílice como materia prima básica en un 70 a 75 %. Un fundente: el sodio en un 12 a 18 % y un estabilizante: el calcio en un 5 a 14 %. Con el agregado de óxidos metálicos que modifican su coloración.

²⁴ La obra y referencias aquí presentadas forman parte de la Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas de Laura Ganado. *De lo Trágico a lo maravilloso*, 2015, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Puede trabajarse fundido, entre los 790° y 835°C, controlando el ciclo de horneado, como resultado de la correcta combinación entre temperatura y tiempo. O, por termomodelado, proceso a través del cual, el vidrio copia la forma de un molde a temperaturas que oscilan entre los 630° y 835°C.



María Celia Grassi. *Des/bordes* 2014. Vidrio y metal en contenedor plástico. 100 x 40 x 25 cm. Colección Museo del Ladrillo, La Plata.

Al analizar la obra *Des/bordes* desde la óptica de las estrategias constructivas se observa que el proceso de ideación parte de la re-significación de elementos vítreos de laboratorio, fundidos y ensamblados en una estructura de hierro plantada en el mismo contenedor inicial dónde se descartan los portaobjetos. Puede inscribirse entre las denominadas anteriormente estrategias de re-significación y las tecnológicas, ya que partiendo de objetos de vidrio de descarte se trabaja con la exaltación de las cualidades plásticas del material y los procesos de quema. Interrogando en su presentación en los primarios contenedores industriales acerca de la importancia del reciclaje en la conservación del medio ambiente.

Se trabaja la poética del desborde. Desborde tanto de subjetividad, ficcionalidad y estrategias, como desbordes de producción, tecnológicos y térmicos. Se utiliza materiales vítreos (industriales y seriados) ensamblados por la acción del fuego para dar vida a nuevas formas y funciones.

Disponiendo una acumulación por capas de portaobjetos vítreos usados, contenidos en manta de fibra cerámica, que se someten a un lento calentado inicial hasta 800°C, luego a un enfriamiento rápido hasta 600°C (templado) durante 3 horas, para terminar en un enfriamiento natural hasta la temperatura ambiente con el horno cerrado.



Angela Tedeschi. *Cartografía de subjetividades* 2011. Cenizas del Puyehue atrapadas en contenedores vítreos. 45x15x15 cm.

En esta obra opera la estrategia de re-significación e intervención de materiales naturales y objetos culturales. Se logra el desplazamiento del contexto lógico de los frascos que contenían alimento, otorgándole un nuevo sentido. Los frascos reciclados, fundidos a 800°C, en su interior contienen ahora las cenizas de la primera erupción volcánica del cordón Caulle-Puyehue. La fusión lograda con un ciclo de precalentamiento de 90° hasta 500°C, llegando luego a la temperatura máxima, rápidamente para continuar con el enfriamiento rápido hasta 600°C y mantenimiento de templado por 120', luego enfriado hasta temperatura ambiente.

La intención es buscar y descifrar en los objetos, otros significados. Los frascos de producción industrial dejan de ser inocuos, se resignifican conceptual y técnicamente. Ablandados desbordan de su forma original, pierden su carácter de contenedor trivial y se posicionan como contenedor de sucesos catastróficos.

La post producción, definida por Bourriaud como el recorte: las incrustaciones de la iconografía popular en el sistema del gran arte, la descontextualización del objeto hecho en serie, el desplazamiento de las obras del repertorio canónico hacia contextos triviales, aparece como la figura principal de la cultura contemporánea.

El arte del siglo XX es un arte del montaje, del recorte, de la sucesión y superposición de imágenes.

En la serie Atrapadas las producciones surgen desde la catástrofe natural (manto de cenizas 2011) que genera desarrollos creativos particulares, o como bien las denomina Deleuze: catástrofe creativa ²⁵.

Esmalte sobre metal

El esmaltado a fuego sobre metales implica variadas técnicas (pintado, grisalla, alveolado o cloisonné, campeado o champlévé, bajorrelieve o basse-taille, en volumen o ronde-bosse, etc.) a través de las cuales se pueden abordar distintos aspectos del lenguaje plástico como: línea, planos, valor, color, contraste, saturación, temperatura, texturas visuales y táctiles. Según las técnicas elegidas predominarán unos u otros aspectos y, dependiendo del tratamiento que se le dé al soporte metálico, podrán generarse objetos biotridimensionales.

Por lo general se suele identificar al esmaltado a fuego sobre metal con procedimientos decorativos de bienes suntuarios, propios de civilizaciones antiguas que solían estar asociados al uso de metales preciosos, por lo tanto con un uso muy restringido. Aunque también y en el otro extremo, se puede asociar el esmalte sobre metal con su aplicación para uso industrial en la producción de enlozados para artefactos como cocinas, calefones, etc., o para la fabricación de utilitarios como fuentes, mates, jarros, etc., de amplia difusión por su bajo costo y que bien podrían formar parte de una estética kitsch que hoy los revaloriza manteniendo sus rasgos estilísticos como atributos vintage o reeditándolos en clave contemporánea como objetos de diseño.

El espacio urbano también muestra numerosos ejemplos de esmalte sobre metal pero que pasan inadvertidos, es el caso de la mayoría de los números de las casas de principios del siglo XX, éstos suelen ser óvalos de hierro esmaltado, al igual que los nombres de calles y avenidas amurados, que aún se pueden ver y que constituyen un claro ejemplo de la durabilidad de esta técnica.

En el campo artístico contemporáneo se realizan, tanto obras que mantienen los aspectos técnicos y estilísticos heredados pero que son reinterpretados, como otras, que hacen uso de las técnicas pero en un sentido más bien transgresor, que teniendo un carácter mucho menos ortodoxo prioriza el sentido expresivo de los materiales.

²⁵ Ver: Grassi C., Tedeschi A., Podestá L. (2013). *Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica*. La Plata: Editorial de la Universidad (EDULP) p.69.



Elena Ciocchini. *El reparto* 2015. Láminas e hilos de cobre esmaltados y filato. 25x30x10 cm.

A esta obra se la puede incluir dentro de las estrategias tecnológicas. Retomando su proceso de ideación y producción se distingue un punto de partida ligado a lo material, en este caso el cobre y el esmalte.

Al volver sobre los pasos realizados hasta su concreción, se reconoce un diálogo intermitente entre las ideas y el trabajo sobre el material, diálogo en el que ambos aspectos se vieron intervenidos en un continuo cambio hasta devenir en obra.

La primera visualización de la idea se dio, en este caso, desde lo evocativo. Con la imaginal de lo querido se probó la integración del filato con el hilo y la lámina de cobre esmaltado en una muestra. El motivo surge de la observación de un grupo de perros callejeros. El planteo formal se basó en una síntesis de la figura. Se los dibujó sobre la lámina de cobre de manera que una vez cortados, se pudiera trabajar el metal por batido libre.

La referencia al animal está fundada en la identificación formal del movimiento y de posturas que le son propias. Se dejaron de lado los demás aspectos descriptivos directos como la semejanza anatómica.

El tratamiento de superficie integra la superposición de esmaltes y el hilo de cobre, como elemento plástico lineal que, por superposición, genera una textura que enfatiza el carácter expresivo y da unidad al conjunto.

La escala y las bases independientes de las piezas podrían tener cierta reminiscencia de la escala de las escenas lúdicas infantiles. Sin embargo la nobleza de los materiales usados y el tratamiento expresivo de las figuras y las superficies, contradicen el aspecto lúdico de la escala de la escena y enfatizan una atmósfera más bien dramática.

La definición del sentido de la obra surge junto con la disposición espacial, tres perros dispuestos en triángulo, unidos en uno de sus lados, se disputan un fragmento de filato que fun-

ciona como eje compositivo y simbólico. El fragmento de filato operaría así, como representación abstracta del objeto que reclaman para sí. Con esta representación simbólica a través de animales domésticos se alude a aquellas situaciones en las que se reclama o defiende el derecho legítimo de pertenencia o poder sobre algo.

CAPÍTULO 5

Dispositivos Comunicacionales

La pragmática de la investigación se orienta no a ninguna totalidad presente del saber, sino a su progreso, a su avance y este se produce no en el “acuerdo de los expertos”, sino, antes bien, en la paralogía de los inventores en el disenso de los investigadores.

JOSÉ LUIS BREA, IDEA DE LA UNIVERSIDAD

La obra como estrategia de investigación

En este capítulo analizamos las Adf como un conjunto de prácticas artísticas que involucran tanto las operaciones de producción, generadoras de nuevas formas sensibles de organización de sentido, y fundamentalmente sus procesos de percepción e interpretación.

Se exploran aquí los dispositivos comunicacionales como los que capturan orientan o determinan los procesos de subjetivación.

Las metodologías artísticas de investigación son las que utilizan las estrategias de indagación propias y características de las diferentes especialidades artísticas, y aprovechan sus lenguajes de presentación y de representación de datos, ideas y conclusiones. Esto significa que las imágenes visuales de muy diferente índole (dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, videos, performances, etc.), las estructuras sonoras de diversos estilos musicales, la poesía, el teatro, la novela, la danza, etc., se han convertido en modos propios de hacer investigación, y de presentar las conclusiones del estudio del proceso; al menos en las disciplinas que han comenzado a admitir estos enfoques metodológicos. (Marín Viadel, 2008: 108).

Acordamos con Robert Fajardo González en establecer criterios para una metodología de investigación en arte.

Fajardo González propone explorar la obra de arte, sus elementos realistas e imágenes (colectivas e individuales) configurados como elementos de la conciencia humana, capaz de percibirlos y expresarlos. Usando como metodología: tres modos de acceso al acto estético

a- Cuestiones del lenguaje en sí

- b- Cuestiones de la metodología/estrategia adoptada
- c- Cuestiones relativas a los condicionamientos del sujeto y su contexto.

En nuestro caso, la trayectoria del equipo de investigación se inició con la producción estética en el marco de los proyectos del Programa de Incentivos para docentes investigadores del Ministerio de Educación realizadas entre los años 1995 y 2016:

-11 / B 045 "Aportes al conocimiento de las culturas agroalfareras precolombinas del Departamento de Belén". 1995 - 1998.

-11 / N 255. "Estudio antropológico interdisciplinario del Valle de Hualfin, Belén, Catamarca". 1998

-11 / B 110."Hacia una Pedagogía para el Arte Cerámico". 1999-2001

-11 / B 142 "El Arte Cerámico: Opacidad y Transparencia en los procesos formantes como conocimiento orientado a la acción consciente sobre el campo apelativo hacia el campo ficcional". 2002-2005

Proyectos que sirvieron de andamiaje para construir otros proyectos:

- 11/B 005 "Plan Estratégico bienal de la cátedra de cerámica FBA UNLP" 2008/2010

-11B/ 175 "Arte Musivo, tradición versus innovación, un trayecto entre opacidades y transparencias" 2006-2009

-11B/220 "Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales." 2010-2012

-11B/280 Estrategias de ideación y producción contemporáneas en las Artes del fuego 2013/2016

Actualmente, las intervenciones artísticas en el espacio público redefinen el concepto de artista y el de público. El público deja de ser un receptor más para participar de la obra y de su proceso. El artista creador por su lado se convierte en productor o coproductor de una intervención. Entonces aparecen los colectivos y pseudónimos que disuelven la autoría y jerarquizan el relato.

Este fue el trayecto recorrido por nuestro grupo investigador que paralelamente a la reflexión exploró la práctica artística consolidando el Colectivo artístico CCXXI (Colectivo Cátedra de Cerámica siglo XXI), integrado por María Celia Grassi, Angela Tedeschi, Norma Del Prete, Luján Podestá, Elena Ciochini , Laura Ganado , Gastón Cortes y Miriam Olaizola. 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, producción y docencia en arte. Incluye participación en convocatorias internacionales y nacionales, muestras itinerantes por museos y galerías del país:



Bicentenario año 2010

Las convocatorias nacionales conmemorativas del Bicentenario de la Revolución de Mayo permitieron al Colectivo CCXXI producir una serie de obras que articulan, sobre el soporte cerámico, símbolos, momentos de la historia y la actualidad. A modo de recuperación de la memoria fundacional de nuestras ciudades a través de placas con fotocerámica de negativos originales. Esta integración ofrece al espectador la posibilidad de visualizar cierta documentación y a su vez, transformarla y completarla con la experiencia de su realidad local, es decir reflexionar sobre los propios datos de experiencia. Actualmente, las placas forman parte de murales colectivos emplazados en espacios de circulación estratégica de los diferentes municipios patrocinantes.

Como docentes e investigadores siempre dirigimos nuestra atención a los sucesos contextuales y nos ocuparon las conexiones curriculares, de investigaciones interinstitucionales, intercátedra, interprofesionales e intercomunitarias. Priorizando las actividades de transferencia con el medio realizamos un Mural con dibujos de los alumnos del Jardín de Infantes de la ciudad de Navarro, provincia de Buenos Aires, para conmemorar el 50° aniversario de su creación. La obra artística es el producto de un ser comprometido en su intelecto, en su sentimiento y en su conocimiento. Las técnicas de decoración sobre soportes industriales con pigmentos sobre/cubierta y esmaltes de 1020°, aplicadas a la generación de un mural, constituyen un bagaje de aprendizajes técnicos que enriquecen los procesos expresivos y posibilitan una salida laboral.

Este proyecto alinea en la red de Proyectos del Plan Estratégico que estructuran los Seminarios internos y establece una doble conexión con las investigaciones - 11/B 005 "Plan Estratégico bienal de la cátedra de cerámica FBA UNLP" 2008/2010 y 11B220 "Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales" 2009/2012.



Mural Jardín de infantes Navarro



No sólo de pan vive el hombre

Este marco reflexivo tiene por objeto llevarnos al centro del documento: el color y la comida abordado con el aporte de una empresa patagónica de productos gourmet, *Valleverde Alimentos SRL*. Reflexionamos sobre aspectos *borderline* entre arte y psicología. Los colores de la naturaleza en la comida nos permiten una identificación y las nuevas tecnologías estrenan paletas, los colores artificiales juegan tanto como atractores como detractores frente a la diversidad de los comensales. Se empieza a comer con los ojos, surge el reconocimiento de un lenguaje análogo al coloquial. En la comida la deconstrucción es inmediata, en primer lugar especulativa, luego degustativa y finalmente conceptual. El color es el acento (el primer atractor) tal vez el que inicia el diálogo, preanuncia un placer. Degustar cierra el círculo de la percepción-va más allá del color, de la sensación, del aroma y compromete a todos los sentidos-.Es este, el tema del congreso, un asunto pintado para abordarlo desde un enfoque semiótico. Semántica y sintaxis se alinean con la Carta en mano. En todo plato psicología y arte están presentes. El color cerámico en la fotografía y la serigrafía vitrificable da cuenta de ello. En la contemporaneidad, el arte cerámico es atravesado por diversos lenguajes y múltiples recursos técnicos primando el sentido de la obra. El universo del discurso gráfico (serigrafía vitrificable) y fotográfico (fotocerámica) interactúan como disciplinas de tránsito y relación. Técnicas no solo de producción sino modos de mirar al mundo y representarlo. Transitamos múltiples alternativas cromáticas en retornos expresivos singulares en relación con la comunidad productiva en el ámbito de la comunicación visual. Alternativas tecnológicas y expresivas son exploradas desde la óptica del color cerámico usado con criterios semánticos contemporáneos atravesados por estéticas naturalistas, expresionistas o fantásticas, integrando un núcleo de realizaciones servidas en platos para su inmediato delivery. La imagen no es solo un producto de la tecnología

sino el resultado de quien la crea, la singulariza y le otorga sentido real y ficcional. El corpus de platos delivery ofrece una producción de imágenes fotográficas de pigmentos negros sobre planos de colores saturados, reminiscencias del pop art. Las serigrafías vitrificables exaltan en forma y color a través de selección de rasgos y síntesis tonal, ora la representación cobra sentido real, ora el color demarca su artificio. Los medios de comunicación amplifican el campo, acortan las distancias, la comida es un espectáculo y todos participamos del universo gourmet.



El soporte como metáfora año 2011

La exposición itinerante el soporte como metáfora ,serie de objetos y placas cerámicos, responde a una relación de semejanza ; en la que está presente la tensión y la fuerza semántica de esa figura retórica que en algunos casos es sobre determinada y sobre determinante, y en otros, pierde esa preeminencia y produce un desplazamiento. El soporte cerámico adquiere mayor relevancia que las imágenes soportadas. Las particularidades, cualidades y calidades de la predicación pueden retroceder a un segundo plano para liberar el proceso metafórico. El

decir de la obra está expuesto en la lengua del símbolo y en el habla como referencia intrínseca de la metáfora. Admitiendo las diferencias conceptuales, la metáfora es parcialmente simbólica. 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.



Catástrofe creativa. Cenizas del Puyehue año 2012

La caída de cenizas como consecuencia de la erupción del volcán Puyehue en junio de 2011 produjo un fuerte cambio en todos los aspectos de la vida en las zonas afectadas. La acumulación del material volcánico debió enfrentarse como un desafío insoslayable.

El colectivo CCXXI da respuesta a la catástrofe natural (erupción de la cadena Puyehue/Caulle) en retornos expresivos utilizando las cenizas en su mezcla con las arcillas naturales, comerciales o integradas a una pasta de papel. El aprovechamiento de un acontecimiento como recurso para revertir los efectos desfavorables y transformarlos en motivación para encontrar soluciones viables al propio oficio, genera 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.



Acordes cromáticos. Intervención en el espacio público año 2012

Basados en los principios de la transferencia universitaria de apoyar emprendimientos sociales y productivos a través de la asistencia técnica y la capacitación en áreas artístico/tecnológicas, se promueven las sinergias necesarias entre las demandas sociales y las capacidades instaladas de la universidad como modo de conocimiento. Un caso, la integración del Proyecto PISO (Plan de Infraestructura Solidaria) con la Escuela de sordos e hipoacúsicos N° 528 de la Plata y el Taller de Cerámica Básica de FBA UNLP en la realización de un trayecto musivo.

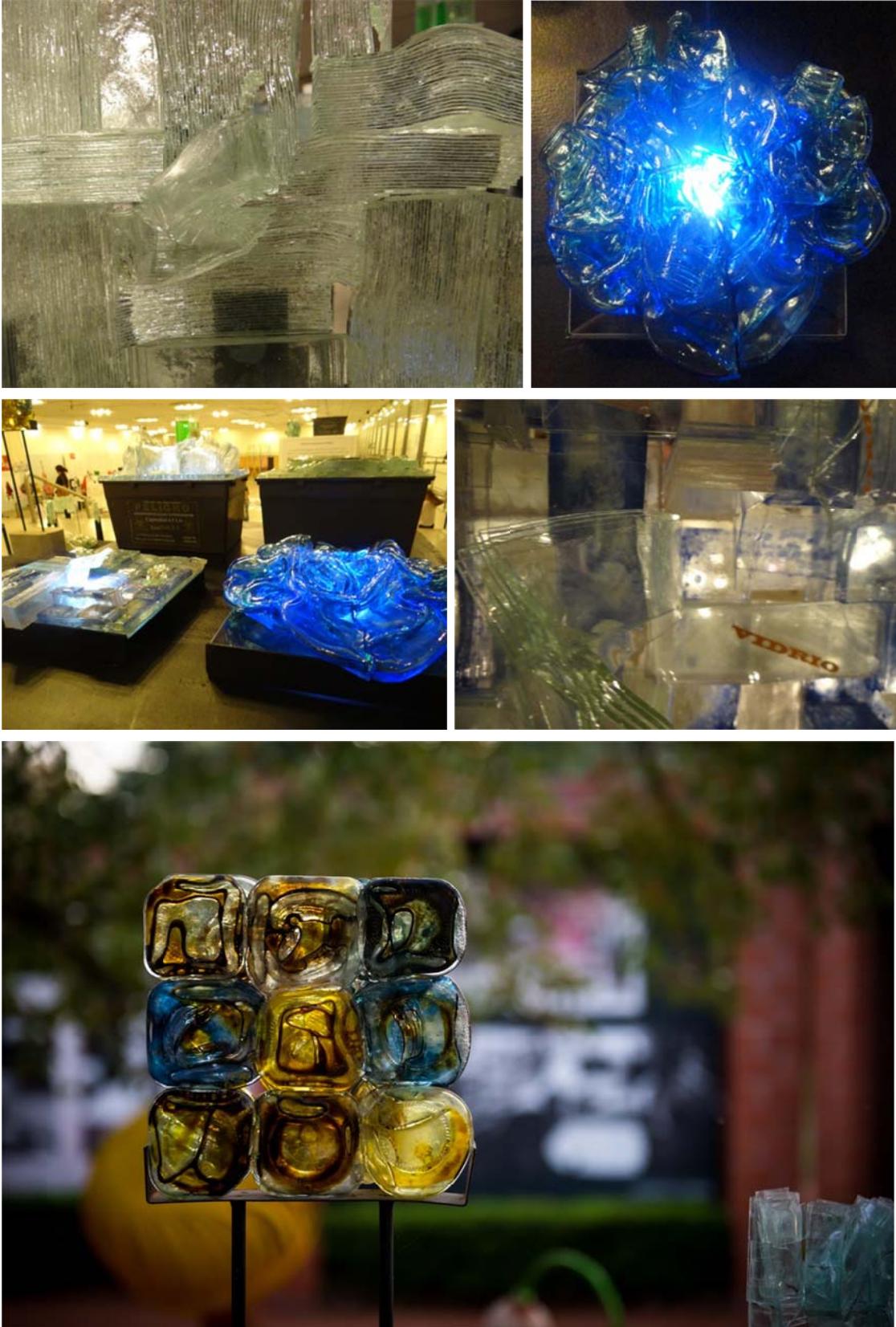
El grupo hacedor en artes plásticas (docentes/investigadores/estudiantes) construye un lenguaje personal mediante el cual se relaciona con su sociedad. Actúa reflexivamente sobre su propia actividad creativa, para generar estrategias diversas desarrolladas en el mural musivo de la fachada de la Escuela: "Acordes cromáticos"

Marcas de percepciones fluidas es una reflexión de docentes e investigadores, en torno a las continuidades visuales y conceptuales a través de la cerámica, el vidrio, el mosaico, el esmaltado de metales, la fotocerámica y la serigrafía vitrificable. Las obras y los lenguajes que desarrollamos, derivan de los diferentes momentos de la inundación del 2 de abril que asoló a nuestra ciudad. Instalados como afectados unos, y como testigos otros. Aparecen situaciones expresionistas primero, y luego gráficas reconocibles. La repetición se desdobra en todos los módulos como unificador de una instalación que, se multiplica en la diversidad de las subjetividades presentes. Muestran cómo los añadidos suman un todo, cada panel no "es", sino que va "hacia" con operaciones fluidas de movimiento. En todos los paneles la repetición es el po-

der de la diferencia, condensa singularidades de lo mismo a través de las distintas modalidades de las AdF y las miradas del otro identifican y activan objetos y tramas urbanas.



Marcas de percepciones fluidas año 2013



Desbordes año 2014

Los investigadores en Artes del fuego del proyecto 11B280 de la UNLP trabajamos en diversidad las poéticas del desborde. Desbordes tanto de subjetividad, de ficcionalidad, de estra-

tegias, como desbordes de producción, desbordes tecnológicos y térmicos. Utilizamos materiales vítreos y a menudo objetos de vidrio encontrados (industriales y seriados) ensamblados por la acción del fuego para dar vida a nuevas formas y funciones, poniendo en evidencia las cualidades intrínsecas y metafóricas del vidrio.

La investigación en Bellas Artes es un término multívoco, polisémico, problemático y emblemático. (...) Sus acepciones son muchas y divergentes... Es un término emblemático porque siendo la investigación la función típica y distintiva de la Universidad, la incorporación de los centros de enseñanza de Bellas Artes a la institución universitaria llegará a alcanzar su plenitud cuando se equiparen y homologuen creación artística e investigación científica (Marín²⁶ Viadel, 2003:406).

²⁶ En: Araño, J. Mañero, A. (2003) *Actas del congreso INARS*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.

Conclusiones

La focalización del esquema, concepto devastador, anillo intermedio entre la cosa y nuestro conocimiento y lenguaje, en tanto esquema libre o subjetivo será propuesto como anticipación no sólo del arte sino de todo posible conocimiento.

ROSA MARÍA RAVERA. NOTAS SOBRE ESTÉTICA Y SEMIÓTICA. LO CONTEMPORÁNEO.

Concluimos esta etapa con una reflexión de puertas abiertas. Actualmente las producciones visuales deben ser comprendidas como portadoras de significados, versiones, visiones que se abren a múltiples interpretaciones. Pueden ser entendidas desde muchos puntos de vista por lo tanto deben recibir un tratamiento interpretativo polisémico y policultural.

Advirtiendo, en la contemporaneidad, la finalización de los veredictos autorizados y considerando que la red ha democratizado/amateurizado las funciones de la crítica profesional, encontramos consumidores (realizadores o intérpretes) que buscan en ella referentes más cercanos, alentados por los algoritmos de búsqueda y recomendación

Aún el denominado por F. Martel *smart curator* en la lógica de internet proclive a la descentralización y la desaparición de las legitimaciones elitistas, ofrece una solución alternativa estimando que los datos numéricos sumados al conocimiento de la trama cultural serían la mejor opción para orientar la navegación de estos internautas renuentes a las voces jerárquicas.

Consideramos, así mismo, la producción de obra como investigación, que permite visualizar los indicadores de las estrategias en la ideación y producción de práctica artística contemporánea. Este territorio común entre arte e investigación nos permitirá generar nuevas aportaciones tanto en lo referente a problemas propios del hacer artístico, como a la búsqueda de ideas y teorías que aumenten nuestros conocimientos.

Este es el rol que asumimos como docentes/investigadores en la instancia de elegir la producción de la obra como camino de investigación para comprender el espacio de comunicación que se insinúa y aportar herramientas para su producción.

Cada objeto tiene características propias y una historia. En la actualidad la cultura es cada vez más híbrida, no hay simples receptores ni lectores, sino constructores e intérpretes, la apropiación no es pasiva ni dependiente, sino interactiva y acorde con su archivo perceptual.

De aquí que explorar las representaciones que los investigadores, según sus características sociales, culturales e históricas, construyen con sus miradas sobre la realidad; más allá de una apreciación o del placer que pueda provocar, constituye un primer objetivo para la comprensión.

La obra es entendida como resultado de una serie de decisiones tomadas desde el dispositivo de las artes del fuego, donde se seleccionan las variables pertinentes al proyecto formulado. Se incluye la variable tiempo-espacio, en el recorrido de la cartografía de las artes del fuego; tanto en su valor subjetivo, en las obras personales como en su valor histórico y en el análisis de las producciones universales.

Se reflexiona, en primera, instancia sobre el accionar propio extendiéndose luego a la producción de los *otros*.

El trayecto de investigación permitió el análisis y su transferencia también al campo pedagógico identificando las estrategias usadas, no sólo para la creación sino también para comprensión e interpretación de las declaraciones visuales.

Bibliografía

- Araño, J. Mañero, A. (2003) *Actas del congreso INARS*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.
- Bauman Z. *et al.* (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Beveridge, P. Domenech, I. Pascual, E. (2006). *El vidrio*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- Bourriaud, N. (2009). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Caruso, N. (1997). *Cerámica Oltre*. Milán: Hoepli Editore.
- (1991). *Itinerari*. Perugia: Centro Espositivo Rocca Paolina.
- Codognato, M. (2013) *¿Fragile? Le stanze del vetro*. Milano:Skira.
- Deleuze G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Delgado, I. (2005). "Arte contemporáneo y sociedad". En *Ondare* N° 24, Sociedad de Estudios Vascos Eusko Ikaskuntza, pp. 27-56.
- Dorfles, G. (1990). "Las estructuras modulares de Nino Caruso". En: *Ceramics: Art and Perception* N°2.
- Eco U. (1988). *La definición del Arte*. Barcelona: Editorial Martínez Roca.
- Escobar, T. (2015). *Tekoporá. Ensayo curatorial*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Ferrater Mora, J. (1975). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Flynn. M. (2002). *Ceramic Figures. A directory of artists*. Londres: A and C Black Publishers Ltd.
- Foucault, M. (2011). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Goldstein, G. (2005). *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: editorial Del estante.
- Grassi, M. [y otros]. (2005). *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*. La Plata: Edulp.
- "Coexistencias de certidumbres e incertidumbres en el proceso formante del arte cerámico", En: *Arte e Investigación*. Facultad de Bellas Artes, UNLP, pp 67-69. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19243/Documento_completo.pdf?sequence=1>
- Grassi, M., Tedeschi, A., Del Prete, N. (2007). *Trayectos de arte musivo*. La Plata: Edulp.
- (2008). *Trayectos de arte musivo II*. La Plata: Edulp.
- Grassi, M, Tedeschi, A., Podestá, L. (2013). *Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica*. La Plata: EDULP. En línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31667>>

- Groys, B. (2013). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- 2013 “La topología del arte contemporáneo”. En línea: <<<http://es.scribd.com/doc/152749739/-Boris-Groys#scribd>>>
- Gunter, V.(ed.). (2004). *500 figures in clay: ceramic artists celebrate the human form*. Nueva York: Lark Crafts.
- Leach, B. (1981). *El barro y yo. Manual del ceramista*. Barcelona: Editorial Blume.
- Lloréns Artigas, J. (1955).”La cerámica alemana”. En: *Goya nº 5*.
- López-Ribalta, N., Pascual i Miró, E. (2008). *El esmalte al fuego sobre metales*. Barcelona: Parramon Ediciones.
- Marín Viadel, Ricardo; (2011). “La investigación en Bellas Artes y las metodologías artísticas de investigación”. En: de Laiglesia y González de Peredo, J. (y otros) (ed.). (2008). *Notas para una investigación artística*, Universidad de Vigo. Pp.97-111.
- Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akkal.
- Merz, M. (2003). *Obras Históricas* (catálogo). Buenos Aires: Fundación Proa
- Musées de Chateauroux (2007). *14 Biennale Internationale Ceramique Contemporaine: un autre regard*. París: Editions du Garde-Temps.
- Ostermann, W. (1986). *Seminario gres y esmalte*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Peterson S. (1997). *Artesanía y Arte del barro*. Buenos Aires: Editorial La Isla.
- (2003). *Trabajar el barro*. Barcelona: Blume.
- Podestá, L. [y otros]. (2015).”La fábrica como espacio de producción artística en las artes del fuego.” En Avances N°24. Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón” de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 1667-927 X.
- Ravera, R. (1996). “El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable: dos tiempos”. En: *Arte e Investigación Año 01, N°1*. Facultad de Bellas Artes, UNLP. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10915/18524>>
- Rex González, A. (1980). *Arte Precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Film ediciones Valero
- Scott, P. (1997). *Cerámica y técnicas de impresión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Shutte T. (2003). *Kreuzzug 2003-2004*. Winterthur: Kunstmuseum, Musée de Grenoble. K2 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- (2010). *Retrospección* (catálogo). Madrid: Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía.
- Villaverde, V. (2012). *Leo Tavella, labrador del arte*. Buenos Aires: Maipue.
- Weschenfelder, K. (2006). *Coburg glass prize for contemporary glass in Europe 2006*. Rodental: Kunstsammlungen.
- Zátonyi, M. (2005). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La marca ediciones.

Los autores

María Celia Grassi

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, orientación Cerámica FBA UNLP. Maestrando en Gestión Cultural UP. Profesora Titular de Cerámica Básica. FBA.UNLP. Investigadora del Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Ex Directora de Artes Visuales de la Prov. de Buenos Aires. Ex Asesora Cultural de la Nación. Directora del proyecto de investigación “Estrategias de ideación y producción en las Artes del Fuego”. Coautora de los libros: *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos* (2005), *Trayectos de Arte Musivo* (2006). *Trayectos de Arte Musivo II* (2008). *Alternativas Expresivas y Tecnológicas en Cerámica Contemporánea* (2013) y de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Expositora en múltiples Congresos y Salones del país y del exterior como realizadora en cerámica y mosaico. Actualmente desarrolla su práctica artística como integrante del Colectivo CCXXI.

Angela Tedeschi

Licenciada y Profesora en Cerámica. Facultad de Bellas Artes UNLP. Maestrando en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes UNLP. Profesora Adjunta de la Cátedra de Cerámica Básica FBA, UNLP. Investigadora del Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Co-directora del proyecto de investigación 11B280 “Estrategias de ideación y producción en las Artes del Fuego”. Coautora de los libros: *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos* (2005), *Trayectos de Arte Musivo* (2006). *Trayectos de Arte Musivo II* (2008). *Alternativas Expresivas y Tecnológicas en Cerámica Contemporánea* (2013) y de artículos en revistas nacionales e internacionales. Expositora en Congresos. Es integrante del Colectivo CCXXI, donde realiza su práctica artística.

Elena Ciocchini

Profesora y licenciada en Artes Plásticas, FBA-UNLP. Prof. en Historia de las Artes Visuales. FBA-UNLP. Maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM. Ayudante de la Cátedra de Cerámica Básica FBA. UNLP. Investigadora del Programa de Incentivos del Min. de Cultura y Educación de la Nación. Integrante del proyecto de investigación Estrategias de ideación y producción en las Artes del Fuego. Colaboradora en los

libros: *Trayectos de Arte Musivo* (2006) y *Trayectos de Arte Musivo II* (2008). Ha participado como expositora en jornadas de investigación en arte tanto a nivel local, como nacional. Su producción artística abarca diversos medios como el mosaico, el esmalte a fuego sobre metales y la pintura. Mención especial en mosaico (Salón Municipal de Artes del Fuego, MUMART 2011). Muestras grupales con el Colectivo CCXXI e individuales como *Apuntes del Taller* (Malvinas Centro Cultural 2013).

Grassi, María Celia

Poética del fuego : estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas / María Celia Grassi ; Angela Tedeschi ; Elena Ciocchini. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1426-2

1. Arte. 2. Cerámica. 3. Arte Contemporáneo. I. Tedeschi, Angela II. Ciocchini, Elena III.

Título

CDD 701.17

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

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

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

ISBN 978-950-34-1426-2

© 2016 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA