



REVISTA NUPEART

VOLUME DEZOITO

2017

REVISTA NUPEART
VOLUME 18

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

Reitor Marcus Tumasi
Vice-Reitor Leandro Zvirtes
Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade Fábio Napoleão

CENTRO DE ARTES – CEART

Direção Geral Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva
Direção de Ensino de Graduação Regina Finck Schambeck
Direção de Pesquisa e Pós-Graduação Monique Vandresen
Direção de Extensão Daiane Dordete Steckert Jacobs
Direção Administrativa Gustavo Pinto de Araújo

Coordenação do Nupeart Rosana Tagliari Bortolin

Revista Nupeart [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Núcleo Pedagógico de Educação e Arte. v. 18, n. 18, 2017. – Florianópolis: UDESC/CEART, 2002 -

Semestral
ISSN-e: 2358-0925
Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/index>>
Os v.1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14 são apresentados também em formato impresso (papel - 21 cm)

1. Arte - Estudo e ensino - periódicos. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 700.7 - 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC.

Os conceitos e ideias expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores.

Acesse a Revista online em:
<http://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/index>

Entre em contato pelo e-mail:
revistanupeart.ceart@udesc.br

EDITORIAL

CONSELHO EDITORIAL

Editora
Teresa Mateiro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Editora convidada
Rosana Tagliari Bortolin, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Membros

Fábio Guilherme Salvatti, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Guilherme Gabriel Ballande Romanelli, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Jociele Lampert, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
José Luis Aróstegui Plaza, Universidad de Granada, Espanha
Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Marluci Menezes, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Portugal
Moema Rebouças, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Patrícia Adelaida González Moreno, Universidad Autónoma de Chihuahua, México
Teresa Torres De Eça, Universidade do Porto, Portugal
Tereza Mara Franzoni, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Vânia Müller, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Vicente Concilio, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Revisão Textual
Nicole Penteado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Diagramação, Capa e Projeto Gráfico
Juliana Fachini, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Consultores ad hoc
Aline Da Rosa
Ana Lucia Beck
Elaine Schmidlin
Helena Catarina Elias
Isabela Nascimento Frade
Isabela Sielski
Kassia Valeria Oliveira Borges
Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Magda Salete Vicini
Marluci Menezes
Moema Rebouças
Rosa Blanca
Rosana Bortolin
Teresa Torres De Eça
Viviane Diehl

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO..... 05

DOSSIÊ: CERÂMICA E ARTE-EDUCAÇÃO

1. La relación Barro-Cuerpo-Espacio. Una propuesta pedagógica experimental en el campo de la Cerámica Expandida
GRACIELA OLIO, CLAUDIA TORO, ANABEL GONZÁLEZ ALONSO 14

2. Fronteras inútiles. Experiencias con barbotina
CYNTHIA BLACONÁ, JIMENA RODRÍGUEZ..... 28

3. Construcción social de conocimiento creativo en producto cerámico
SAMUEL HERRERA38

4. Creación de espacios para reflexionar y mejorar el campo de la cerámica
DENISSE ESTEFANIA GARCIA..... 56

5. A interface da cerâmica nas dimensões do ensino, da pesquisa e da extensão
VIVIANE DIEHL 81

6. Cartografia como procedimento metodológico no grupo de estudos cerâmicos do NUPEART Pro...move
AIONARA PREIS GABRIEL94

7. O encontro dos rios: análises sobre cerâmica e arte popular
MARIANA DE ARAUJO ALVES DA SILVA..... 106

8. Escultura cerâmica pública: a relação produtiva entre a arte, municípios e a indústria
SÉRGIO VICENTE, VIRGÍNIA FRÓIS 122

9. Naked raku researches
SIRIN KOCAK 139

RELATO DE EXPERIÊNCIA

10. Arte-educación de un ceramista social. Una mirada al conjunto de acciones Arte-Educativas de la exposición temporal del Museo Nacional de Colombia Dioses, Mitos e Religión e la Grecia Antigua Colección de Cerámica del Museo del Louvre
DANIEL LEMOS CERQUEIRA156

SOBRE OS AUTORES..... 181

APRESENTAÇÃO

A Revista Nupeart apresenta, neste volume, o Dossiê Cerâmica e Arte-Educação, com a colaboração de artistas e professores que atuam em escolas da rede pública de ensino e instituições de ensino superior, em ateliês particulares, na indústria junto à cerâmica popular, como também em museus, galerias e espaços alternativos. A equipe editorial da Revista, ao divulgar a chamada para este Dossiê pensou em oferecer aos profissionais e interessados no ensino e na arte cerâmica um espaço para a divulgação de trabalhos, com o intuito de atender parcialmente a demanda das atividades que o Programa NUPEART PRO...MOVE desenvolve na área.

Chamamos atenção para o fato de que a Cerâmica aqui está entendida, tanto no campo ampliado como em seus campos tradicionais. Divulgamos artigos relacionados à antropologia, aos conteúdos técnicos e procedimentos de queimas, às questões voltadas ao sensível e à percepção e, às experiências decorrentes de exercícios de sensibilização e de contato corporal com a matéria argilosa. Enfatizamos as práticas pedagógicas, onde suas interfaces permeiam o ensino, a pesquisa e a extensão. Também apresentamos textos que abordam a reflexão sobre técnicas específicas e seus conhecimentos criativos desdobrados em produtos, voltados à indústria. Mostramos a inserção da cerâmica escultórica alcançada por meio de parcerias institucionais, bem como coleções museológicas.

Os dez artigos aprovados para o Dossiê serão apresentados a seguir. Iniciamos com os escritos de **Graciela Olio**, renomada artista e professora titular de Cerâmica da *Universidad Nacional de las Artes* (DAVPP-UMA), de Buenos Aires; **Claudia Toro**, curadora, artista e também professora da UMA; e, **Anabel González Alonso**, artista ceramista que nos falam sobre A relação Barro-Corpo-Espaço como proposta pedagógica no campo ampliado da cerâmica. Em seguida,

Cynthia Blaconá, docente na *Escuela Provincial de Artes Visuales*, de Rosário e, **Jimena Rodríguez**, ambas artistas argentinas, expõem no artigo *Fronteras inútiles: experiencias con barbotina*, possibilidades de realizar experiências táteis e sensoriais com a argila em seu estado cremoso.

Samuel Herrera, professor da *Facultad de Artes* da *Universidad Nacional de Colombia*, compartilha conosco sua experiência com o resgate das reflexões feitas em sala de aula sobre o design e a cerâmica por meio do texto *Construcción social de conocimiento creativo em produto cerámico*. Na sequência, *Creación de espacios para reflexionar y mejorar el campo de la cerámica* é o texto escrito por **Denisse Estefania Garcia**, artista e professora também da *Facultad de Artes da Universidad Nacional de Colombia*, que nos traz um campo de reflexão sobre o ensino e a criação no decorrer do fazer cerâmico.

No artigo, A interface da cerâmica nas dimensões do ensino, da pesquisa e da extensão, a educadorartista Dra. **Viviane Diehl** – como ela se denomina – professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus de Feliz, nos revela sua dedicada atuação na conscientização das possibilidades da cerâmica enquanto arte, para além da produção tradicional das indústrias familiares e das comunidades locais. A seguir, **Aionara Preis**, artista, restauradora, Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pelo CEART/UEDESC, nos traz sua experiência acerca da cartografia como procedimento metodológico no grupo de estudos cerâmicos do Programa NUPEART PRO... MOVE, coordenado por ela durante seu período enquanto bolsista de Extensão.

Mariana de Araujo Alves da Silva, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP, nos traz a realidade e o imaginário de comunidades ribeirinhas que vivem da cerâmica em seu artigo O encontro dos rios: análises sobre cerâmica e arte popular. Na sequência o texto, a Escultura cerâmica pública: a relação produtiva entre a arte, municípios e a indústria, de **Sérgio Vicente e Virgínia Fróis**, ambos escultores reconhecidos internacionalmente e professores Doutores da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nos apresentam experiências artísticas relativas às parcerias realizadas entre a administração

pública, a instituição de ensino e a indústria.

ApesquisasobreRakuNuéoassuntodatesededoutoramento de **Sirin Kocak**, artista respeitada possuidora de vários prêmios internacionais. Ademais é professora do Departamento de Cerâmica da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Uşak, na Turquia. A pesquisadora é membro da *Turkish Ceramic Society* e em seu texto nos revela seus experimentos e aplicações da técnica. Para finalizar o dossiê, no espaço destinado aos Relatos de Experiência, a professora da Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, **Mayra Lucía Carrillo Colmenares**, nos apresenta a *Arte-educación de un ceramista social. Una mirada al conjunto de acciones Arte-Educativas de la exposición temporal del Museo Nacional de Colombia Dioses, Mitos e Religión e la Grecia Antigua Colección de Cerámica del Museo del Louvre*.

É com muita alegria que lançamos este Dossiê que contou com professores e artistas latino-americanos e europeus reconhecidos por seus trabalhos pedagógicos e artísticos. Da mesma forma, professores, artistas e estudantes brasileiros de Artes Visuais também registram seus trabalhos neste volume de maneira relevante e expressiva. Desejamos a todos uma boa leitura!

Rosana Tagliari Bortolin
Editora convidada

Teresa Mateiro
Editora

LA RELACIÓN BARRO-CUERPO-ESPACIO. UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL EN EL CAMPO DE LA CERÁMICA EXPANDIDA

Graciela Olio

Claudia Toro

Anabel González Alonso

Recebido em 09/08/2017

Aprovado em 27/11/2017

El presente artículo es un espacio de difusión de nuestra propuesta pedagógica la cual denominamos *Cerámica Expandida*. Dicho proyecto está basado en métodos experimentales para abordar los diversos modos de la enseñanza-aprendizaje y de la producción cerámica. Nuestro objeto de estudio se basa en la práctica docente en Taller Cerámico II, III y IV que es una asignatura de carácter instrumental dentro de la carrera Profesorado y Licenciatura en Artes Visuales, orientación Artes del Fuego, de la Universidad Nacional de las Artes, UNA, situada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Con un perfil experimental, nuestra cátedra establece pautas de trabajo cuyo eje fundamental es la acción-exploración con la materia: la arcilla (cruda-cocida) y los materiales cerámicos (cemento, yeso, vidrio). Durante la cursada, uno de sus bloques (efímero) explora el barro crudo en sus diferentes estados (seco, húmedo, líquido) y su relación con el cuerpo, los objetos y el espacio. En este escrito intentamos analizar-reflexionar sobre las acciones que realizan los alumnos entre el barro, sus propios cuerpos, el cuerpo del otro y el espacio. Esta relación *Barro-Cuerpo-Espacio*, trabajada por varios artistas contemporáneos, propone una acción de cruce de lenguajes (visual-corporal) de modo activo, comprometido y hasta primario. Por lo registrado en el transcurso de las cursadas, afirmamos que dichos procesos creativos, exploratorios y experimentales, posibilitan obtener experiencias formativas amplias e integrales, situadas en la práctica artística de la cerámica contemporánea.

Palabras-Claves: Barro-Cuerpo-Espacio. Cerámica-Expandida.

En el presente trabajo intentamos crear un espacio de difusión de nuestra propuesta de cátedra, que se enmarca en el concepto Cerámica Expandida, el cual está basado en métodos experimentales, para abordar los diversos modos de la enseñanza - aprendizaje de la cerámica.

Con un perfil experimental, nuestra propuesta se instala en un eje relacionado con la materialidad, explorando la arcilla (cruda-cocida) y los materiales cerámicos (cemento, yeso, vidrio). De este modo se aleja de una estructura pedagógica anclada en la enseñanza técnica que implica el acercamiento al oficio. En primera instancia, se trabaja dentro de un bloque de trabajos prácticos de carácter efímero, con barro crudo y su relación con el cuerpo, los objetos y el espacio.

En una segunda instancia, y a partir de las experiencias anteriores se propone un bloque instrumental donde descubrir el proceso cerámico, experimentando la relación de la materia y la temperatura. Estos procesos creativos, exploratorios y experimentales que se realizan durante la cursada de la asignatura, posibilitan obtener experiencias formativas e integrales, situadas en el campo de la cerámica contemporánea.

En este escrito, en particular, intentamos analizar las acciones que realizan los alumnos entre el barro, sus propios cuerpos, el cuerpo del otro y el espacio. Esta relación *Barro-Cuerpo-Espacio*, ya muy trabajada por diversos artistas, cruza el lenguaje visual y el corporal de modos activos y hasta primarios.

CERÁMICA EXPANDIDA. UN CONCEPTO INDISCIPLINADO.

16

Nuestro concepto *Cerámica Expandida*, tiene su antecedente pedagógico en el término Educación Expandida que Rubén Díaz describe en la publicación ZEMOS98, "Educación expandida" simplemente es un término que puede aglutinar "prácticas, ideas o metodologías educativas que se encuentran fuera de lugar" (Díaz, 2009, p. 42).

Esta afirmación implica un re-pensar nuestra práctica pedagógica, reflexionando sobre la importancia de la experiencia educativa y por tanto la revalorización de la transmisión del conocimiento a partir una práctica personal con bases experimentales, dentro y fuera de los espacios habituales considerados como instituciones educativas.

También consideramos como un antecedente fundamental la reflexión de Rosalind Krauss sobre la escultura en su ensayo "la escultura en el campo expandido"¹ "las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa" (Krauss, 1979, p. 60).

La habilitación que Rosalind Krauss incorpora al arte a partir de esta afirmación, nos legitima a cuestionar los límites disciplinares, considerando que la cerámica como disciplina cerrada y autónoma ha perdido vigencia. De este modo, rompiendo sus fronteras y estirando al extremo sus bordes, podemos repensar lo disciplinar e incorporar el concepto de in-disciplina como un nuevo espacio para la creación donde el terreno de lo expandido amplifica y genera un ámbito exploratorio y experimental. En este sentido, también el concepto de Arte Indisciplinario de Duarte Loza, nos interesa y complementa como soporte teórico.² La cita de Jacques Rancière que analiza el autor, nos introduce en la problemática de la territorialidad disciplinar y su urgente necesidad de revisar sus estructuras tradicionales que, en pleno siglo XXI, se muestran como anacrónicas y descontextualizadas.

En el terreno de lo matérico, de la materialidad, expandimos el concepto cerámico, no sólo a la arcilla cruda y cocida, sino a otros materiales cerámicos como el yeso, el cemento y el vidrio. Estos materiales en algún momento de su producción, han sido modificados física y químicamente por la temperatura (más de 700°C). Por lo tanto, son considerados materiales cerámicos.

1 (Krauss, 1979).

2 "Rancière aborda de lleno el problema de la delimitación disciplinar. Plantea lo efímero de la disciplina, de su territorialización y de su dominio. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? Trascender, entonces, la formación y el pensamiento disciplinar, es una meta obligada. Surge la necesidad de pensar lo indisciplinario, de escapar a los dominios prefijados. Y, como se esbozó anteriormente, el arte se encuentra totalmente interpelado por esta reflexión crítica acerca de las disciplinas" (Duarte Loza, 2015, p. 3).

17

Una de las bases estructurales de la disciplina cerámica es etimológica, dado que la palabra cerámica deriva del griego *keramikos* o *keramos* (*sustancia quemada*), término que proviene del sánscrito *crémos* (*quemar o cremar algo*)³. En este sentido la cerámica es barro cocido. Entonces desde esta perspectiva, la tierra, el barro, la arcilla en sí misma no sería considerado un material cerámico ya que no pasó por el fuego, fuente de transformación de los materiales, que los provee de calidad y cualidad cerámica (vitrificación, sonoridad, dureza, perdurabilidad). Pero en tal sentido, es imprescindible a nuestro entender, considerar que la arcilla (silicato aluminico hidratado) es una roca sedimentaria procedente de la descomposición de las rocas feldespáticas. Como tal, en el ciclo litológico (término geológico) las rocas son derivadas del magma (masa de rocas fundidas en el interior del planeta Tierra), por tanto en el proceso primario de formación, la arcilla fue transformada por la acción del calor, en altas temperaturas. Esto la convierte automáticamente en un material cerámico (a priori).

Desde este punto de vista, esta categoría de *lo cerámico*, puede llegar a ser infinitamente maleable, como el barro mismo. Este puede estar crudo, cocido o semi-crudo o semi-cocido. No importa ya el estado de la materia cuando hablamos de producciones o prácticas artísticas. Expandir, extender, exceder, ampliar, forzar, romper, funcionan como operaciones superadoras de un límite territorial, como vías de escape de un sistema cerrado y anacrónico. Experimentar con la elasticidad de las fronteras de la disciplina, nos habilita e instala en un lugar de cuestionamiento que consideramos es vital para la práctica artística contemporánea.

A su vez, es difícil no tratar de disciplinar lo indisciplinado, no obstante, no tratamos de incorporar este tipo de obras y prácticas a la disciplina cerámica, sino que por el contrario, tratamos de expandir todo lo posible lo cerámico. Es aquí donde nos centramos para hablar del concepto *Cerámica Expandida*. Si bien nos referenciamos en el sustantivo *Cerámica* y en el adjetivo *Expandida*, éste espacio nos ubica en un fuera de lugar, en una periferia o directamente en otro espacio de producción artística sin reglas y sin un orden disciplinado. Nos ubica-ubicamos en un campo expandido desde y hacia otra materialidad cerámica.

3 (Mari, 1998, p.34).

BARRO-CUERPO-ESPACIO. ARTISTAS DE REFERENCIA Y OBRAS EN CRUCE.

18

A su vez, las obras de cruce de lenguajes implican también un cuestionamiento de las disciplinas como sistemas cerrados y reglamentados. En esencia estas obras no se sitúan dentro de los límites de ninguna disciplina artística. En ellas los diversos lenguajes se entrecruzan en la escena de la obra sin ejercer el dominio de un lenguaje sobre otro. El lenguaje como sistema de signos que construye el discurso, admite no sólo lo verbal, sino lo sonoro, lo corporal y lo visual. Estos lenguajes juntos y enlazados se pueden combinar en obras y generar nuevos códigos propios del entre-cruce. Es importante no hacer la operación de apropiación de estas obras para categorizarlas y tratar de disciplinarlas, sino poder leerlas en su propia estructura “indisciplinada”⁴.

En el marco del análisis de diversas obras de cruce, hemos tomados varios artistas contemporáneos como referentes de nuestra propuesta pedagógica basada en la *Cerámica Expandida*, en función de la relación *Barro-Cuerpo-Espacio*.

Uno de nuestros referentes más importantes, es sin duda Alexandra Engelfriet (Holanda, 1959). Ella se puede definir como una artista de la performance que trabaja con su cuerpo-herramienta accionando sobre la arcilla blanda. En algunas de sus obras, su propio cuerpo se funde con el barro de un modo intuitivo y no controlado. La mayoría de sus performances son efímeras, quedando solo el registro fotográfico y/o audiovisual de la acción. Pero en el caso de la obra “*Tranchée*”⁵ (realizada en *Le vent des Forêts, La Meuse*, Lorraine, Francia en 2013), su acción sobre el barro blando, luego fue consolidada por el fuego *in situ*, armando un horno a medida sobre su intervención, convirtiéndose en una suerte de *site specific*, o intervención-instalación “*outdoor*”. Engelfriet de este modo, abre desde una poética corporal, un nuevo territorio cerámico no explorado desde el campo disciplinar. Era impensado hablar de cerámica en una acción artística que involucre el cuerpo, el barro y el espacio. Ella no solo incorpora el barro crudo y cocido, sino lo que creemos lo más importante, incorpora su propio cuerpo como herramienta en la acción para conformar una obra de cerámica contemporánea, tanto en las acciones efímeras, como en las intervenciones horneadas. La memoria de la acción, las huellas de su cuerpo, las marcas, los índices de su estar allí, nos introduce en los otros dos elementos fundamentales en su obra: el tiempo y el

espacio. Ambas categorías se articulan en un todo orgánico y poético único, irrepetible e instalado en un tiempo pasado.

A continuación dos imágenes de la artista y la obra arriba mencionada:



19

4 (Rosenbaum , 2011)

5 <http://www.alexandra-engelfriet.nl/film-II.php>; última consulta: 16/09/2015.

En el caso de Miquel Barceló (España, 1957), de su obra con barro, nos interesó particularmente su performance “*Paso doble*”, realizada en colaboración con Josef Nadj (coreógrafo y bailarín Serbio), la cual fue registrada en un video realizado por Bruno Delbonnel (duración de la performance 40’).⁶ “*Paso doble*” fue presentado por primera vez en Francia, en el Festival de Avignon en 2006. Estos dos “hombres de barro” aluden a rituales primitivos al pintarse el cuerpo con barro, en palabras de Barceló “me ha servido como mesa de experimentos, ya que yo trabajo en mi taller y Paso Doble es lo más contrario a mi trabajo, es como un gran cuadro en el que ponemos nuestros cuerpos, es como una pintura original, originaria, en el sentido primitivo”.⁷ Con esta obra Barceló y Nadj se inscriben en la línea de trabajo de Kazuo Shiraga (Japón, 1924) quien tras unirse al colectivo de arte Gutai⁸, realiza *Challenging Mud* (1955) donde Shigara utiliza toda la fuerza de su cuerpo para accionar sobre el barro como si fuera una pintura flexible de gran espesor.



Otra de nuestras artistas de referencia es Celeida Tostes (Río de Janeiro, Brasil, 1929-1995). “Ella rompe con los vínculos tradicionales de la cerámica y toma al barro como su materia, otorgándole autonomía en el campo artístico” (dos Santos, 2011. p. 95).

Coloca al barro como su material de origen y actúa con él de modo performático. Otra vez el barro y el cuerpo se funden en un espacio de obra, en un espacio de acción que no necesariamente debe terminar en un proceso cerámico tradicional, es decir, horneando el barro. En su performance “*Rito de Passagem*” (1979) Celeida cubierta completamente con barro, se introduce dentro de una vasija en construcción, la cual con dos ayudantes, es armada alrededor y sobre su cuerpo. Luego, en una acción simbólica, la artista rompe y atraviesa la forma de referencia uterina, deslizándose hacia afuera, como en acción de nacer o re-nacer. El cuerpo actúa como soporte, el barro como materia poética y el espacio-tiempo como contexto de su accionar. Lo femenino, la sexualidad, el ritual de la vida y la muerte, constituyen su obra. Las acciones colectivas y la pasión por el barro, conforman un universo propio, marcadamente procesual y experimental. Sus palabras, escritas en torno a esta acción las citamos a continuación:

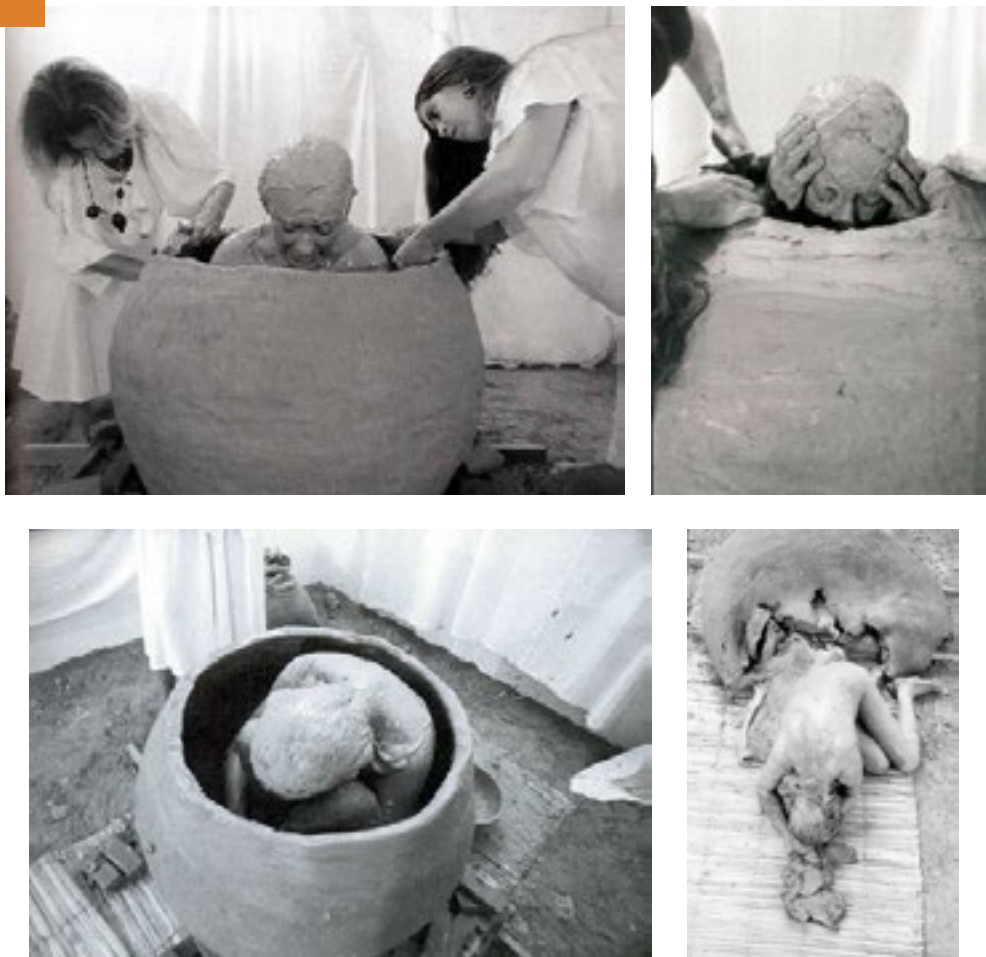
*Despojei-me
Cobri meu corpo de barro
e fui.
Entrei no bojo do escuro
ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido
de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral,
animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de
mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se
confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei.⁹*

6 <https://www.youtube.com/watch?v=rhUWkEqYPt0>.

7 <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html>
última consulta 22/07/2017.

8 Grupo de artistas japoneses que surge en 1955 en la región de Kansai, que realizaba arte de acción o happening.

9 (Martins Silva, 2006. p. 40)



Acción de Celeida Tostes "Rito de Passagem" (Brasil,1979).

BARRO-CUERPO-ESPACIO. UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL.

A sí, en nuestra propuesta pedagógica de Taller Cerámico, proponemos el uso del cuerpo, la relación del barro con el cuerpo, el cuerpo con el espacio y la resultante en una producción abierta atravesada por diversos lenguajes. Es decir, no pretendemos que se concrete materialmente un objeto, una producción objetual como podría concebirse en una relación formal cerámica. En este punto creemos que nuestra propuesta genera un marco de producción donde el lenguaje visual cruza lo corporal, lo verbal y lo sonoro, considerando estos cruces como productores de sentidos en los procesos y desarrollos de proyectos. Producciones éstas, que se hacen en el proceso, que devienen en variables singulares, expandidas, que se ubican además, en el terreno de lo interdisciplinario, que combinan diferentes técnicas, y que los registros de los procesos (gráficos, fotográficos, audiovisuales, etc.) también forman parte del proyecto. Son producciones que conllevan un cuestionamiento permanente a conceptos de prácticas cerradas y centralizadas en la misma disciplina.

La *experimentación* como eje en los desarrollos procesuales también implica este mismo cuestionamiento a la disciplina, donde se propone solo aprender y practicar desde lo ya hecho, probado y comprobado como correcto y aceptado; además el concepto de *educación expandida*, aporta saberes significativos no sólo en el ámbito educativo, valorando que la educación puede suceder en cualquier lugar, o mejor dicho en un fuera de lugar. En este marco, la relación de la producción con el contexto implica un cambio permanente. Este cambio o replanteo también nos alcanza a los docentes tanto en contenidos como en metodologías. Por tanto, acontecen en la cursada en función de los aportes que los mismos desarrollos van proponiendo y en consecuencia, producen una práctica pedagógica en constante movimiento.

Como citamos anteriormente, los ejes que atraviesan nuestra propuesta (materia-cuerpo-espacio) (experimentación-desarrollos-procesos) implican fuertemente el aprendizaje como vivencia experiencial.

En este punto nos interesan las palabras de Contreras y Pérez de Lara¹⁰, quienes nos habilitan al trabajo educacional-experencial, situado en un tiempo y espacio, como seres únicos pensantes que se repreguntan e interpelan sobre lo establecido como verdades absolutas.

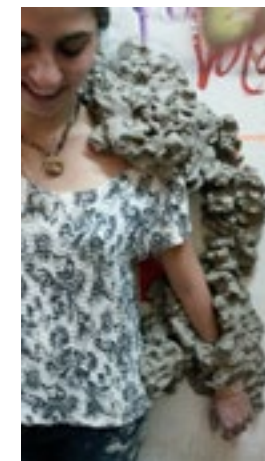
Dentro del desarrollo de la cursada, el alumno es guiado a través de distintas instancias en la exploración de estos tres elementos (materia-cuerpo-espacio), a partir de diferentes trabajos prácticos que lo ubican en una situación exploratoria en la que se borran las barreras disciplinares y los condicionamientos técnicos. De este modo se generan acciones donde la experiencia transitada se conecta con lo más primario. Por un lado la posibilidad lúdica de la mano en el barro y por el otro la posibilidad de mayor despliegue espacial o perceptual.

La materialidad de la arcilla y su plasticidad proporciona una diversidad de posibilidades de intervención, tanto sobre el cuerpo como sobre cualquier otro soporte. Esto abre un universo de exploración del espacio, del cuerpo y su entorno. La creación de dispositivos que condicionan la posición, la fuerza, la postura, la percepción del propio cuerpo y del espacio circundante es uno de los emergentes que suelen trabajarse durante estas prácticas. La posibilidad de accionar sobre el cuerpo del otro en trabajos grupales o colectivos, habilita la vivencia del cuerpo como soporte expresivo. Esto se traduce en prácticas y en resultados que posibilitan propuestas formales de rescate, para su posterior desarrollo de producción como también derivas formales potenciales.

El cuerpo como materia, la materia como cuerpo. El cuerpo como contenedor de la materia, la materia dialécticamente en su misma relación. La huella del cuerpo, el cuerpo como molde, el cuerpo como herramienta y como dispositivo, la acción concreta en sí misma, el gesto traducido en el material es material traducido en el cuerpo. Aquí un lenguaje que se conforma en diálogo entre materia, cuerpo y espacio. Donde el cuerpo como huella, copia, relación, aparece y es materia.

10 "Situarse ante la educación como experiencia, significa centrarse en las cualidades de lo que se vive: acontecimientos que están situados en el tiempo, que se viven temporalmente, que están localizados en momentos, lugares, relaciones; lo que se vive, además, sucede siempre en un cuerpo sexuado; por todo lo cual, situarse desde la experiencia supone también la posición subjetiva: la forma en que es experimentado, sentido, vivido por alguien en particular; lo que hace que sea una experiencia para alguien que le mueve y le conmueve en esa vivencia, lo que le da que pensar o le remueve en su sentido de las cosas." "Es experiencia precisamente porque irrumpe ante lo que era lo previsto, lo sabido; no puede estar sometida a control, ni ser producto de un plan. Por eso obliga a pensar, para ser acogida en su novedad, como lo que no encaja, o lo que necesita de un nuevo lenguaje, una nueva expresión, o un nuevo saber para dar cuenta de ella. Irrumpe también su significado, el sentido de lo vivido. La experiencia lo es en la medida en que reclama significados nuevos para lo vivido. Es experiencia porque nos mueve a la búsqueda de sentido para algo que no lo tenía, o para algo a lo que no se lo habíamos encontrado" (Contreras y otro, 2010 p. 24 y 25).

Abajo, tres imágenes de nuestros alumnos de Taller Cerámico. Bloque efímero.



Trabajo Práctico: el barro, el cuerpo y el espacio. Acciones personales y/o colectivas. Alumnas: Paola Girimonti, Tali Vega (2017). Sofía Barrera (2015).

Como conclusión devenida de la experimentación como equipo de cátedra, caben preguntas y más preguntas, cuestionamientos y derivas que son causa y efecto del ser como una totalidad inseparable, del ser sublimado en toda producción, del ser humano artista.

¿Qué sucede con el lenguaje visual cuando la acción del cuerpo, la materia y el espacio se cruzan en la producción, como consigna clara y explícita y el lenguaje verbal aparece como una insinuación o un intento de poner sentidos a la producción?

¿Qué sucede cuando en instancia de cierre de la cursada la interpretación de la sublimación de la experiencia, transitando territorios de experimentación y cuestionamientos indisciplinados, se traduce en un posible cierre o en el mejor de los casos, una deriva?

¿Qué se traduce de la materia, el cuerpo y el espacio en cuestiones dialécticas entre ellos, en nuestras producciones, en los desarrollos dentro y fuera de la cursada?

¿Qué significan las operaciones del rescate del cuerpo en la materia y en el espacio, del rescate de la materia en el cuerpo y en el espacio, del rescate del espacio en el cuerpo y en la materia?

¿Qué es entonces una producción procesual en una situación institucional particular, en un contexto y época situada, en un espacio-tiempo determinado, qué es sino una obra en sí misma, una obra de cruce permanente?

Entonces siempre nuestro cuestionamiento, siempre nuestro *in-disciplinamiento* es parte de la idea de que toda obra es resultante y/o proceso. Que toda producción es indisociable de quien la produce, que toda producción es inherente al ser en su totalidad y no puede ser éste escindido en lenguajes particulares.

Es todo una pregunta... es todo una afirmación, una negación permanente. Es el silencio, el lenguaje, es el vacío volumen, es la materia pensamiento y percepción.

REFERÊNCIAS

DUARTE LOZA, Daniel Martín. **Arte Indisciplinario**. Revista Metal N°1, Julio de 2015. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/150>; última consulta 08/08/2017.

DÍAZ RUBÉN, Ezponda Echeverría J. y otros. **Educación Expandida**. Una publicación de Zemos98. 2009. Disponible en: http://www.zemos98.org/descargas/educacion_expandida-ZEMOS98.pdf; <http://publicaciones.zemos98.org/educacion-expandida-el-libro>; última consulta 22/04/2017.

CONTRERAS, José. Pérez de Lara, Nuria. **Investigar la experiencia educativa**. Ed. Morata. Madrid, España. 2010.

MARI, Eduardo A. **Los materiales cerámicos**. Editorial Alsina. Buenos Aires, Argentina. 1998.

ROSENBAUM, Alfredo. **Lo que se oculta detrás de un nombre: cruce de lenguajes y apropiaciones disciplinares**. Ponencia presentada ante el IV Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados LAC, Departamento de Artes Visuales DAVPP, UNA, el 12 de noviembre de 2011.

SANTOS, Eliane Regina dos. Celeida Tostes. **O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea**. Sao Paulo, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11449/86935>; última consulta 22/09/2016.

MARTINS Silva, Raquel. **O Relicário de Celeida Tostes**. Río de Janeiro 08/2006. p. 40 Disponible en : <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp072735.pdf> última consulta 22/09/2015.

BARCELÓ, Miquel. Link al video Paso Doble. Autor Bruno Delbonnel. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rhUWkEqYPt0>. **El "Paso Doble" de Barceló, una de las estrellas en Venecia**. Artículo en La Vanguardia, sección Cultura. 2009. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html>; última consulta 22/09/2016.

ENGELFRIET, Alexandra. Sitio web de la artista, donde su pueden ver su performance en video. Disponible en <http://www.alexandra-engelfriet.nl/film-II.php>; última consulta 16/07/2017.

ROSALIND, Krauss. Artículo publicado en la Revista October N° 8 (1979), New York-USA. Disponible en: http://octubredesantiago.blogspot.com.ar/2010/03/la-escultura-en-el-campo-expandido_30.html; última consulta: 21-09-2016.

FRONTERAS INÚTILES EXPERIENCIAS CON BARBOTINA

*Cynthia Blaconá
Jimena Rodríguez*

Recibido em 30/08/2017
Aprovado em 11/12/2017

El presente trabajo narra una experiencia artístico-educativa presentada como propuesta de taller que se planteó generar, desde la corporalidad, una experiencia sensorial con la barbotina, explorando el material de una manera no convencional, para potenciar sus recursos expresivos y estéticos, acompañados de la palabra como dispositivo productor de sentido y simbolización. Dicho taller denominado *Fronteras Inútiles. Experiencias con barbotina* buscó - mediante esta práctica artística sensitiva -, favorecer acciones pedagógicas promotoras de participación, cooperación, solidaridad, alteridad y respeto, generando encuentros innovadores con los materiales tradicionales del lenguaje cerámico donde se promueva la desinhibición a través del juego, la expresión corporal, la auto-confianza, la aceptación, la inclusión, la conciencia espacio-temporal y el encuentro con la palabra.

Palabras-Claves: Experiencia Sensorial. Barbotina. Grafismos corporales.

Fronteras Inútiles

*un lugar
no digo un espacio
hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco
no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
 sí
no
un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión*

Alejandra Pizarnik



ACTIVAR LOS SENTIDOS

La presente experiencia fue presentada en el *Quinto Seminario Internacional A Cerâmica Na Arte Educação / Primer Festival De Cultura Cerámica*, en la ciudad de Bogotá (Colombia) en septiembre de 2016, como una propuesta de taller cuya intención fue generar, desde la corporalidad, una experiencia sensorial con la barbotina. En ésta se invitaba a los/as participantes a activar no solamente el sentido de la vista, sino que también propiciaba la escucha y, fundamentalmente, el tacto.

Una experiencia similar fue presentada por las autoras junto con la ceramista Constanza Caterina en el 2º Encuentro de Estudiantes de Artes realizado en Rosario (Argentina) entre el 10 y 11 de septiembre de 2015, coordinado por la Escuela Provincial de Artes Visuales N° 3031¹. Dicho

1 La Escuela Provincial de Artes Visuales N° 3031 "Gral. Manuel Belgrano" fue fundada en 1941, tras una larga lucha por parte de los artistas de la ciudad desde inicios del siglo XX por la creación de una escuela de artes plásticas pública y gratuita en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe, Argentina). La Escuela atendió tempranamente a la necesidad de formar profesores especializados en las artes plásticas que pudieran ejercer la docencia en diferentes niveles educativos, incorporándose las asignaturas de Pedagogía y Didáctica en el quinto y sexto año del segundo ciclo, según el Plan de Estudios de 1944. Asimismo, dentro de la enseñanza formal del nivel superior constituye el único espacio de la ciudad que brinda una formación en el campo de la cerámica, siendo un espacio curricular presente a lo largo de toda la carrera, en el Profesorado de Artes Visuales y la Tecnicatura Superior en Artes Visuales.

encuentro, denominado "Entrelazando experiencias y acciones conjuntas"² y el efectuado en el año 2012 en la misma institución con las Escuelas de Artes Visuales de Santa Fe y Reconquista, constituyeron espacios donde los/as estudiantes pudieron brindar sus opiniones y experiencias de sus recorridos de formación, compartieron talleres y prácticas artísticas colaborativas y reflexionaron sobre las problemáticas comunes que los/as atraviesan como estudiantes de una carrera de formación en artes.

Si sostenemos que los/as estudiantes son actores políticos fundamentales para la construcción de subjetividades ciudadanas solidarias como proyecto colectivo en Educación Artística, entonces creemos relevante el acercamiento a prácticas artísticas sensitivas, que favorezcan acciones pedagógicas promotoras de participación, cooperación, solidaridad, alteridad y respeto.

De este modo, con el taller *Fronteras inútiles. Experiencias con barbotina* propusimos explorar la materialidad desde la acción lúdica y la sensorialidad, posibilitando el proceso de simbolización y fiesta participativa donde se recuperen los aspectos procesuales del lenguaje cerámico, intensificando así la experiencia estética y la producción de sentido en los espacios pedagógicos.

El trabajo presentado en la ciudad de Bogotá³, que comparte con el anterior la intención de trabajar con el material – la barbotina – de una manera no tradicional⁴ para potenciar sus recursos expresivos y estéticos, fue acompañado de la palabra como dispositivo productor de sentido y simbolización. En esta ocasión incorporamos poemas de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, recitados por la escritora y profesora Analía Musumano y grabados en un audio, uno de los cuales le dio nombre al taller.

Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda en 1936, su obra poética se vincula a la poesía de experimentación de la literatura argentina contemporánea, "entendiendo por experimental a la literatura que propone como tema –y que pone en crisis– las técnicas con las que está construida [...] experimenta con su propia materia cruzándola con otras materialidades" (KOZAK, 2014, p. 200). La obra de Pizarnik manifiesta una apasionada obsesión por la palabra, es decir, una reflexión incesante acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje. *Fronteras inútiles* es un poema que pertenece al libro *Los trabajos y*

2 En esa oportunidad se invitó a los/as estudiantes de 4º año de las carreras de Profesorado en Artes Visuales y Tecnicatura en Artes Visuales de los Institutos de Formación Docente en Artes que dependen del Ministerio de Innovación y Cultura (I.S.F.D. en Artes N° 5074 "Gral. Manuel Belgrano" de Reconquista y Esc. Prov. de Artes Visuales N° 3023 "Prof. Juan Mantovani" de Santa Fe), y a los/as estudiantes de 4º año de la carrera de Profesorado en Artes Visuales de Institutos de Formación Docente que dependen del Ministerio de Educación (ISP N° 2 "Dr. Joaquín V. González" de Rafaela y I.E.S. N° 7 "Brigadier General Estanislao López" de Venado Tuerto).

3 El Taller se presentó en dos oportunidades, primero en el Museo de Arte Contemporáneo y luego en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UTADEO).

4 En cerámica, la barbotina suele utilizarse para unir partes de arcilla en crudo y para realizar el procedimiento de colada con moldes de yeso, generalmente para la fabricación industrial de piezas en serie.

las noches de 1965, en donde “el asidero de lo contradictorio, de lo antitético irrumpe como experimentación vital total” (DALMARONI, 1996, p. 114). El poema presenta un juego de avances y repliegues, una enunciación que se desdice y vuelve a decirse, un juego corporal con la palabra. Ese límite, una y otra vez tentado y nunca explícito, se textualiza en la permanencia del poema dentro de las fronteras de la gramaticalidad. Creemos que esa potencia de la poesía de Pizarnik puede resonar en la corporalidad de los/as participantes, e invitar a la acción lúdica de adentrarse al barro acuoso e indagar con las palabras la propia subjetividad.

DE FRONTERAS INÚTILES Y EXPERIENCIAS SENSORIALES COLECTIVAS

Para la concreción de la actividad dispusimos mesas en el espacio, las cuales preparamos con paredes de arcilla para la contención de la barbotina (arcilla líquida). Iniciamos la actividad con una preparación corporal de relajación en silencio y, de a poco, comenzó la escucha de la reproducción del audio que, a modo de disparador, invitaba a los/as participantes a tomar contacto sensorial con el material.

Mientras el tiempo transcurría, los/as talleristas – algunos/as tímidamente, otros más intrépidos – hundían sus manos en la arcilla líquida generando grafismos personales y grupales. La barbotina se escurría entre las manos, se acercaba y alejaba en borbotones según los movimientos realizados, produciendo pequeñas corrientes internas con variaciones en su intensidad determinadas por las múltiples corporalidades en juego.

Luego de un tiempo brindado a la exploración, ofrecimos unas mangas con barbotina coloreada de óxidos y pigmentos cerámicos, para que intervinieran la superficie con palabras, grafismos, líneas, etc. Estas escrituras personales se fueron tejiendo unas con otras, se armaron y desarmaron en movi­lidades acuosas, surgiendo y desapareciendo en la textura hidrófila de la barbotina. Palabra escuchada, palabra escrita, trazo, huella... cuerpo trazado y atravesado frente a lo experimentado en la actividad. La exploración con la barbotina permitió un acercamiento desde la corporalidad, potenciando lo vivencial en la confluencia de tiempo, cuerpo, palabra y lugar.

Resulta interesante, para pensar el desarrollo de toda la experiencia, el aporte de los conceptos de juego, símbolo y fiesta de Hans-George Gadamer. Al respecto, realizaremos una breve mención acerca de la reflexión del autor

sobre la obra de arte y la experiencia que de ésta se tiene a través del concepto de juego. En dicha relación, el verdadero sujeto del juego es el juego mismo que atrae a quienes participan en él y los sumerge en su realidad lúdica: realidad que los jugadores experimentan como una realidad que los interpela. Asimismo, otra característica del juego es la participación.

Sostiene Gadamer que jugar es siempre jugar-con, es decir “el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego” (GADAMER, 1991, p. 32). Por ello, incluso quien mira el juego participa, el espectador es más que un mero observador. Con este concepto, el filósofo apunta a la inclusión del espectador/intérprete en el arte, en tanto que el juego con la experiencia artística exige un desafío que sale de ésta y espera ser correspondido: “exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego” (GADAMER, 1991, p. 34).



Desde esta perspectiva, el juego con la barbotina nos sale al encuentro, nos interpela y así el sentido acontece, emerge del cruce de esta experiencia estética perteneciente a un horizonte -nuestro propio horizonte- y a las experiencias previas, como en la niñez hundir la mano en el barro, la arena o la masa. En ese goce, juego repetido de la infancia, podemos restituir la corporalidad sensible, el sentido de la palabra y el tiempo.

RECUPERANDO LOS TRAZOS

Finalizado el juego, se apoyaron las placas de yeso sobre las superficies de barbotina coloreada, recuperando las grafo-escrituras de cada grupo. La absorción del agua por medio del yeso permite la formación de pequeñas láminas que contienen las impresiones, estelas del material resultante que posibilitan la construcción de una suerte de libro colectivo.

Aquí es cuando la palabra se hace presente y apelamos al concepto de símbolo propuesto por Gadamer: “la experiencia simbólica del arte es, en síntesis, una experiencia de integridad: nos hacemos uno con la obra completándola momentáneamente en su trascendencia a través del tiempo y completándonos nosotros en ella también” (GADAMER, 1991, p. 45).

La obra – en nuestro caso esta experiencia estética – tiene la potencia de abrirse en una multiplicidad de significados posibles, para hacernos experimentar la totalidad del mundo experimentable en un determinado momento del devenir histórico. Las diferentes voces que revelan los trazos biográficos como huellas de la propia experiencia habitan la barbotina como espacio significante, una suerte de discurso visual y corporal que profana los límites de las subjetividades propias, nunca nítidos, en un tejido sensible de subjetividades colectivas, donde se manifiesta la inutilidad de las fronteras.

En las impresiones finales puede verse el registro espontáneo donde la palabra y el cuerpo confluyeron en una trama de conversaciones e interacciones, mediante el deslizamiento del color y la materia. Una estampa colectiva del movimiento de los cuerpos en el espacio y las resonancias de la palabra fluyendo a borbotones, sin reparo.

Para Gadamer, la metáfora de la fiesta ofrece pensar en la potencia comunicativa del arte, es decir, “si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos

hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos” (GADAMER, 1991, p. 46). Lo particular de la fiesta es que “ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo” (GADAMER, 1991, p. 49). En consecuencia, la experiencia estética se definirá por el descubrimiento del tiempo propio de la praxis artística y por nuestra participación en ella.



CONSIDERACIONES FINALES

La reflexión a modo de cierre de la actividad permitió pensar en la posibilidad de cada uno de construir posiciones y estrategias para acceder a los complejos fenómenos relacionados con la construcción de sentido y a su interacción concreta con el trabajo artístico, creativo, crítico y docente. Consideramos importante destacar el lugar de la experiencia estética como experiencia de conocimiento, como un modo de ampliar los horizontes y posibilitar nuevas subjetividades en un mundo atiborrado de mercancía y estereotipia. En este sentido, es el acto mismo de educar, desde experiencias que activan la sensorialidad, la corporalidad y el lenguaje, el que nos permite pensar nuevas condiciones de posibilidad donde lo sensible y lo cognitivo reparen viejas marcas fallidas y habiliten los trazos de nuevas experiencias estéticas-artísticas y educativas (FRIGERIO, G.; DIKER, G., 2012).

Con *Fronteras inútiles* nos propusimos experimentar de manera innovadora -no tradicional- con los materiales del lenguaje cerámico, desde una dinámica grupal que promoviera la desinhibición a través del juego, la expresión corporal, la auto-confianza, la aceptación, la inclusión, la conciencia espacio-temporal y el encuentro con la palabra. Creemos que el encuentro vital, corporal y sensible con el material y la palabra a través de una experiencia estética abre un campo significativo en el cual educar -ese acto pedagógico- habilita que esa forma de conocimiento signada por la incertidumbre, el conflicto vital y el juego, irrumpa en la subjetividad y promueva el pensamiento crítico.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTOWSKY, G. *El arte en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- DALMARONI, M. A. Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, n° 1, año 1, 1996, pp. 93-116. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2470/p_r.2470.pdf. Acceso al 26/08/2017
- FRIGERIO, G.; DIKER, G. *Educación: (sobre)impresiones estéticas*. Entre Ríos: Fundación La Hendija, 2012.
- GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- KOZAK, C. Técnica, poética, experimentación. En: VERA BARROS, T. (comp.). *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental argentina*. Buenos Aires: Interzona, 2014, pp. 193-203.
- PIZARNIK, A. *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1965.

CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE CONOCIMIENTO CREATIVO EN PRODUCTO CERÁMICO

Samuel Herrera

Recibido em 29/08/2017
Aprovado em 30/10/2017

¿Cómo traer el mundo del diseño a nuestros estudiantes? ¿De qué manera la cerámica sirve de agenciador mundano? Son preocupaciones que posibilitaron problematizar las dinámicas de formación de estudiantes de Diseño Industrial, en el taller – laboratorio de diseño. El abordaje se desarrolla situando el problema en un laboratorio de diseño; discutiendo la naturaleza socio-política del mundo y denotando algunas preocupaciones desde el laboratorio, lo cual arroja luces sobre siete **acciones** de mundo que procuran servir de agenciadores a los estudiantes. El trabajo muestra cómo se construye socialmente conocimiento creativo gracias a las dinámicas que constituyen la red socio – política - creativa del taller – laboratorio de diseño. Brindando luces en torno, a cómo se pueden construir en términos de la *mundanidad de los mundos* diversos mundos del diseño, por medio de las negociaciones de diversas identidades. A manera de validación presenta algunos mundos cerámicos, desarrollados por los estudiantes de Diseño Industrial.

Palabras-Claves: Creatividad-situada. Mundo-Cerámico. Diseño.

HAY QUE VIVIRLO PARA CONTARLO

Digamos que para contar todo lo que sucedió en el primer segundo de la historia del universo debería hacer un resumen tan largo que no me bastaría la duración sucesiva del universo con sus millones de siglos pasados y futuros, mientras que toda la historia que vino después podría liquidarla en cinco minutos (CALVINO, 2007, p. 342).

Entre los años 2007 y 2012 se llevó a cabo una experiencia que involucra al material cerámico como eje de reflexión, y acción del devenir de lo que en ese momento se llamaba, taller de diseño ¹, programa académico de la Facultad de Artes – sede Bogotá, de la Universidad Nacional de Colombia.



Imagen No. 1. Proceso de trabajo del Mundo Cerámico. Fuente: Propia, 2010

¹ En la reforma académica del año 2008, el espacio pasó a denominarse: laboratorio de diseño 3.

La confluencia de factores diversos posibilitó que se pudiera llevar a cabo esta empresa instalado en el trabajo mancomunado de los profesores William Vásquez y Samuel Herrera junto al apoyo de otros docentes² además de docentes - estudiantes auxiliares del posgrado en 'Educación Artística Integral', esto posibilitó contar con al menos unos doce profesores en el taller - laboratorio de diseño, y también posibilitó la divergencia de perspectivas de los mismos docentes, en apariencia es una dificultad tener tan diversos puntos de vista, pero a la luz de las directrices planteadas por los profesores Vásquez y Herrera, se pudo llevar a cabo un trabajo integrado.

Las directrices a veces se veían afectadas por el azar, iniciando el 2007 el profesor Vásquez trajo una inquietud a la clase, indagaba a los estudiantes el lugar en dónde habían pasado las vacaciones intersemestrales (cerca de dos meses), las respuestas de los estudiantes nos sorprendieron: un par habían visitado la costa atlántica (a 1.000 kilómetros de Bogotá), otros habían estado en pueblos cercanos a Bogotá (alrededor de 100 a 150 kilómetros), ninguno había salido del país, y la gran mayoría no habían salido a ningún sitio, por falta de dinero.

Ante tal situación, Vásquez y Herrera plantearon una pregunta fundacional, como uno de los ejes de acción del taller - laboratorio: ¿Cómo traerles el mundo del diseño a nuestros estudiantes? Tal cuestionamiento dio paso a una serie de reflexiones y consolidó en poco lapso de tiempo el taller - laboratorio de diseño con un perfil de desarrollo de producto cerámico importante. Este escrito intenta rescatar buena parte de aquellas reflexiones fundacionales que dieron lugar a la consolidación de la construcción social de conocimiento creativo en producto cerámico. Buena parte de las reflexiones que se encuentran a continuación han sido abordadas por los docentes Vásquez & Herrera de manera individual y colectivamente:

- Algunas consideraciones sobre el taller de diseño como ambiente de aprendizaje (HERRERA, 2008).
- Las experiencias desde Condición Maquinal: Modos de recordar aquello que hemos olvidado. VÁSQUEZ & HERRERA, noviembre de 2011 (Sin Publicar).
- Comprehensive aesthetic experience: A corporeity - based (being-in-the-word) phenomenological proposal (GARCÍA; VÁSQUEZ; HERRERA, 2015).

² Aunque el listado del apoyo es largo, sobre todo el trabajo de los profesores: Cristina Agudelo, Nelson Bechara, Pedro Uriel Sánchez, entre otros.

CONSTRUCCIÓN SOCIO - POLÍTICA DEL MUNDO

Tratar de dar respuesta al cuestionamiento planteado implicó atender varios asuntos: en primera instancia la reflexión situada del 'mundo como problema', que de paso consolida, por un lado, una excusa análoga a la utilizada (KNORR CETINA, 2005, pág. 36) cuando explicita cómo utilizó el espacio de los laboratorios para dar cuenta de dispositivos culturales complejos, que exceden largamente el espacio restringido de los laboratorios. El colectivo como taller - laboratorio de diseño, son sujetos sociales con razonamientos y prácticas susceptibles de ser analizados desde diversas lógicas en movimiento.

Actores y colectivos traducidos como: estrategias, constructores de prácticas y retóricas alternativas, simbólicos, potenciales de conocimiento creativo situado, entre otros. Por otro lado el trabajo al interior del taller hecho de la mano del trabajo de (LATOURET; WOOLGAR, 1995, pág. 18) cuando Latour, se convertía en parte del laboratorio, para seguir estrechamente los procesos íntimos y diarios del trabajo científico, al tiempo que seguía siendo un observador 'externo' que estaba 'dentro', una especie de indagación antropológica para estudiar la 'cultura' científica. Hablo entonces, de cierto tipo de 'cultura' al interior del taller - laboratorio, pero entendido este, como un entramado social en los términos planteados por (WOOLGAR, 1991, pág. 99) cuando se refiere a las creencias, a los conocimientos, a las expectativas, al conjunto de recursos y argumentos, a los aliados y defensores; en resumen, tanto a la totalidad de la cultura local como a las identidades de los diversos participantes.

No se trata de que el entramado social ejerza de mediador entre el objeto y el trabajo de observación realizado por los participantes. Más bien es el entramado social el que constituye al objeto (o la ausencia del mismo). Hipótesis poderosa en el marco del taller, ya que adelanta que la constitución del producto cerámico se fundamenta en las negociaciones, identidades del taller como entramado social. Pero también, la cultura demarcada por Bruner como

Una cuestión menos relacionada con artefactos y proposiciones, reglas, programas esquemáticos o creencias, que con cadenas asociativas e imágenes que dicen qué cosas pueden vincularse razonablemente con qué otras cosas; nosotros llegamos a conocerla mediante cuentos colectivos que sugieren el carácter de coherencia, la probabilidad y el sentido dentro del mundo del actor (BRUNER, 1999, pág. 75).

Parafraseando a Bruner, en cuanto a que en la medida en que siempre percibimos el mundo desde la distinta posición que ocupamos en él, solo podemos experimentarlo como mundo común en la acción y en el discurso. Sólo actuando y hablando es posible comprender, desde todas las posiciones, cómo es realmente el mundo. El mundo es pues lo que está entre nosotros, lo que nos separa y nos une (82). En el mismo sentido (ARENDDT, 2008, pág. 18) asume que, el mundo sólo puede aparecer por medio de la política y que en su sentido más amplio de ella entiende como el conjunto de condiciones bajo las cuales los hombres y las mujeres en su pluralidad, en su absoluta distinción los unos de los otros, viven juntos y se aproximan entre ellos para hablar con una libertad que solamente ellos mismos pueden otorgar y garantizarse mutuamente. Traer mundo implica fragmentar, recortar, filtrar; y el decidir por una opción implica sacrificar. En términos del taller, las razones del recorte implican un proceso que fundamente la formación de los estudiantes de Diseño Industrial. Ese carácter de mundo fragmentado, lo discute Bauman para quien

El pensamiento recorta primero la imagen del mundo, de suerte que puede recortarse el propio mundo justo a continuación. Una vez recortada la imagen, el recorte del mundo (el deseo de recortarlo, el esfuerzo por recortarlo, si bien no necesariamente la consumación de la hazaña del recorte) es una conclusión inevitable. El mundo es manejable y demanda ser manejado en tanto en cuanto se ha rehecho a la medida de la compresión humana (BAUMAN, 2005, pág. 33).

Fragmentar implica de paso asumir una postura política, como lo dirían Ashmore & Restrepo

Comprender un peso político, pero también la escogencia de un marco y posibilitar un enmarcar, de tal manera que relacionar otro tema de manera entrañable con localizar, es comparar – el acto de comparar, la práctica de hacer comparaciones. El comparar tiene, todo un peso político, pues para comparar tienes que escoger un marco y este enmarcar se hace a menudo siguiendo parámetros que se dan por sentados de lo que ha sido construido como lo normal, lo apropiado, y lo estandarizado. Necesitamos hacer explícito lo que está en juego y la política que ilustra ciertas líneas específicas del pensamiento comparativo, que están entrelazadas en los conceptos mismos y en las escalas por medio de las cuales, al pensar un ejemplo, pensamos en trazar una comparación (ASHMORE; RESTREPO, 2014, pág. 6).

Cuando aborda la condición humana (ARENDDT, 1993, pág. 29), la explicita a partir de: labor, trabajo y acción. Centra la atención sobre la acción³ como única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el hombre viva en la tierra y habiten en el mundo. La acción, se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. La acción, sólo es política si va acompañada del discurso. La tarea de la política consistiría en tender puentes entre pensamiento y acción y, por tanto, nos diría qué pensar para que podamos saber cómo actuar. Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, mientras que su identidad física se presenta bajo la forma única del cuerpo y el sonido de la voz, sin necesidad de ninguna actividad propia (203).

De esta manera cada acción, de cada uno de los actores, además de los colectivos que representan, que conforman el taller – laboratorio, junto a los discursos particulares y colectivos que posibilitan su inserción al mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento. La acción puede estimularse por la presencia de otros cuya compañía deseamos, pero nunca está condicionado por ellos; su impulso surge del comienzo que se adentró en el mundo cuando nacimos y al que respondemos comenzando algo nuevo por nuestra propia iniciativa (201). Esto quiere decir que la naturaleza de las acciones está asociada a nuevos nacimientos, o sea con algo nuevo o novedoso, ¿porque no relacionarlo con el conocimiento creativo? Inquietud que resolveré más adelante cuando registre tanto acciones, como discurso de las negociaciones realizadas para la construcción social de conocimiento creativo del producto cerámico.

Es importante comprender la condición situada de la creatividad al interior del taller – laboratorio, a partir de las acciones y discursos que puedan construir los docentes por un lado y los estudiantes por el otro. Esa condición situada de la creatividad, favorece comprender la creatividad en términos de: ‘creatividad política’, abordar la creatividad

³ Para Dubet, “la acción se define por la naturaleza de las relaciones sociales. Una acción es una orientación subjetiva y una relación [...] Podemos considerar que esa orientación no se desarrolla más que dentro del tipo de relación que le corresponde y, de manera complementaria, que un tipo de relación llama a un tipo de orientación. La articulación de ambas dimensiones constituye una lógica de acción [...] La acción es social en la medida que señala siempre, más o menos directamente, hacia el prójimo. El poder no es sólo un atributo; es una relación que puede sostenerse sobre posiciones sociales, y el equilibrio de una relación no es otra cosa que el equilibrio de los poderes presentes”.

DUBET, F. Sociología de la experiencia. (G. Gatti, Trad.) Madrid, España: UCM Editorial Complutense. 2010. P. 99.

de esta manera posibilita la transformación de lo creativo en innovación. El ejercicio resulta interesante ya que de una u otra manera la toma de decisiones, las estrategias (de diseño, tecnológicas, entre otras), las crisis, los aciertos, los desaciertos al interior de la dinámica de los grupos de trabajo, implican en muchos de los casos tener en consideración la participación activa o pasiva de los actores que constituyen la red socio-creativa de negociaciones.

El carácter de esa red emula la abordada por (THOMAS, 2008, p. 219), como 'socio técnica' que posibilita una perspectiva, en donde lo tecnológico, lo social, lo económico y lo científico no han de marcar diferencia ya que presupone imposible e inconveniente realizar este tipo de distinciones a priori; más bien propone el uso de la metáfora 'tejido sin costuras' (seamless web). "El tejido de una sociedad moderna no está hecho de distintas piezas científicas, económicas, tecnológicas o sociales. Esos 'dobletes' pueden ser vistos como hechos por los actores o por los analistas". El abordaje socio técnico me evoca la apuesta que realiza Susan Morss-Buck acerca de la mirada estereoscópica

Mirar por telescopio el pasado a través del presente; no es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación (...) El estereoscopio, instrumento creador de imágenes tridimensionales, no trabajaba a partir de una sola imagen, sino de dos (MORSS-BUCK, 2011, p. 319).

Siguiendo nuevamente a Thomas, la tecnología, forma parte de un tejido sin costuras de la sociedad, la política y la economía. El desarrollo de un artefacto no es simplemente un logro técnico; inmerso en él se encuentran consideraciones sociales, políticas y económicas. (220). Concentrando la atención en lo tecnológico, resulta interesante abordarlo en términos del libro de Michel Foucault "las tecnologías del yo", para (FOUCAULT, 1991) existen cuatro tipos principales de estas 'tecnologías' en donde cada una de ellas representa una matriz de la razón práctica, de otra parte, cada una implica cierta forma de aprendizaje y de modificación de los individuos.

Los cuatro tipos de tecnología casi nunca funcionan de modo separado. Aunque cada una de ellas está asociada con algún tipo particular de dominación: *Tecnologías de la producción*, que nos permite producir, transformar o manipular cosas. *Tecnologías de sistemas y signos*, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones. *Tecnologías del poder*, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto. *Tecnologías del yo*, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones

sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. En segundo lugar, el abordaje de Shapin y Schaffer, arrojan luces en cuanto a cómo la tecnología sirve de agenciador, cuando analizan las diversas tecnologías que Boyle utilizó para demostrar que podía construir conocimiento al interior de un laboratorio.

Boyle utilizaba tres tecnologías: una tecnología material involucrada en la construcción y operación de la bomba de vacío; una tecnología literaria por medio de la cual los fenómenos producidos por la bomba eran dados a conocer a aquellos que no habían sido testigos directos; y una tecnología social que incorporaba las concepciones que debían usar los filósofos experimentales al tratar con los otros y para considerar los enunciados cognoscitivos. A pesar de la utilidad de distinguir las tres tecnologías empleadas en la construcción de hechos, no debe dar la impresión de que estamos tratando con tres categorías distintas: cada una involucrada con la otra (SHAPIN & SCHAFFER, 2005, pág. 57).

Asumimos las tecnologías como agenciadores de creación e innovación en el producto cerámico. Para el caso que nos atañe, entonces la tecnología deviene en términos de las 'acciones', tanto de los docentes para consolidar lo fundacional del problema de mundo como de los estudiantes para develar competitivamente su mundo en términos cerámicos. La construcción de un conocimiento creativo, supone atender una serie de decisiones y negociaciones, esto es, exige sostenidamente que se hagan selecciones. Las selecciones, a su vez, sólo pueden hacerse sobre la base de otras selecciones. En otras palabras, las selecciones deben ser traducidas⁴ a nuevas selecciones. La traducción es un proceso por el cual una entidad se combina con otra, modificándose en el propio acto de encuentro, posibilitando la emergencia de una nueva entidad. La traducción envuelve alianzas conflictos y rupturas. La traducción en términos de Latour

Refiere a desplazamientos entre actores cuya mediación es indispensable para que ocurra cualquier acción. Las cadenas de traducción refieren al trabajo mediante el cual los actores modifican, desplazan, trasladan sus distintos y contrapuestos intereses. Por sus connotaciones lingüísticas y materiales, la palabra traducción se refiere a todos los desplazamientos que se verifican a través de actores cuya mediación es indispensable para que ocurra cualquier acción. En vez de una oposición rígida entre el 'contexto' y el 'contenido', las cadenas de traducción se refieren al trabajo mediante el que los actores modifican, desplazan y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses (LATOUR, B., 2007, pág. 370).

4 KNORR CETINA en 2005, citando a Callon "ha ilustrado recientemente cómo, en relación con la información, la relación entre oferta y demanda puede verse como una operación simbólica de traducción (Serres, 1974) que transforma una particular definición de un problema en otra particular enunciación del problema. Por ejemplo, el problema de reducir el smog urbano puede ser traducido al problema de reducir la cantidad de plomo en la nafta o de transformar el área afectada en una zona peatonal (...) Este tipo de traducción es visto como una característica inherente de la toma de decisiones (...) Nos permite percibir los productos científicos como internamente construidos, no solo con respecto al compuesto de selecciones de laboratorio que dan origen al producto, sino también con respecto a las traducciones incorporadas dentro de esas selecciones".

Traducir implica un acto político. Aunado al discurso de los docentes se integran una serie de acciones, que conducen u orientan el devenir del taller – laboratorio de diseño, además se espera que los estudiantes construyan su discurso – mundo y que este sea coherente con el producto cerámico que socializan. Acá se manifiesta la red de negociaciones estudiante – estudiante, grupo de estudiantes a naturaleza del material cerámico, grupo de estudiantes al carácter de mundo asignado, grupo de estudiante a identidad de mundo, grupo de estudiantes a grupo de estudiantes, colectivo de estudiantes a colectivo de docentes, entre otros. Los mismos estudiantes tienen que realizar esfuerzos por traducir su desarrollo creativo del mundo cerámico abordado en un producto cerámico con características de innovación.

Para ilustrar la naturaleza del discurso docente se describen a continuación, algunos aspectos, que son eje del desarrollo temático, más adelante se presentan las acciones hacia el taller – laboratorio y a continuación algunas respuestas de producto cerámico de los estudiantes.

PRE-OCUPACIONES DESDE EL LABORATORIO DE DISEÑO

Independiente del debate filosófico entre modernidad y posmoderna, para los años setenta del siglo XX todos los discursos acerca del producto industrial y las bellas artes estaban cuestionados como relatos hegemónicos y anacrónicos. Esto puso en crisis la idea de un consumidor definible y predecible; y de un producto pre-diseñado, previsible y homogéneo. Se vislumbraba ya el hecho futuro – hoy presente – de una desaparición del cuerpo fáctico, ante el arribo de la desmaterialización del objeto y su nueva constitución en información. En la perspectiva del discurso anterior, al desaparecer el objeto físico que permitía la experiencia y convertirse en información transmitida, desaparece también la posibilidad de la interacción tangible y sensible.

Dicha pérdida de la capacidad de experiencia humana, Lyotard la expresa como la lamentable condición en que quedó la cultura en los tiempos del postcapitalismo, la globalización y el desbordamiento de la información. Frente a lo anterior, (LYOTARD, 1994), planteó permanecer en la crisis enunciada, pero modificando las reglas de juego estáticas de la condición posmoderna y reemplazarlas por relaciones de naturaleza creativa e imaginativa. Se ingresó a una visión estética de la resistencia, donde el cuerpo sería un territorio por volver a recuperar y revitalizar el mundo de experiencias. Este recuperar el cuerpo como ser

es diferente del visto en la actualidad como el estar en forma (fitness), que corporalmente alude a un modelo de cuerpo consumista-hedonista, en extremo instrumentalizado, que consume suplementos vitamínicos y hace dietas, alejándose inclusive del verdadero cuidado de la salud, no existiendo una verdadera tecnología del yo.

Situando estas reflexiones en torno al taller – laboratorio de diseño, pero sin perder la perspectiva de contexto que han de tener las decisiones, reversionamos la naturaleza del taller de diseño y problematizamos discursivamente su carácter. Esto nos arrojó luces, en cuanto a los problemas enquistados en el taller – laboratorio, relacionados con la interacción, la experiencia y la alienación del ser humano: recuperación de la plenitud de la experiencia humana, ruptura de la relación de las personas con las cosas, ruptura de la relación del cuerpo con los objetos, la preocupación y ocupación del cuerpo humano en la interfase.

RECUPERACIÓN DE LA PLENITUD DE LA EXPERIENCIA HUMANA

Al ser humano hoy le es esquivo la experiencia, pues ésta ya no permanece en la duración del mundo material, sobre todo en el consumo y la condición de lo desechable. En palabras de (BERMAN, 2001): ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’, de tal manera podríamos retomar la condición de levedad de la experiencia, en términos de ‘se desvanece en el aire’. La carencia de experiencia conlleva a un pensamiento técnico y de corte utilitarista. El diseñador se ve absorbido por este vacío, lo que hace de su proceso de configuración una secuencia mecánica. El diseñador termina ejecutando tareas, en procesos en los que ya no reflexiona o no comprende.

RUPTURA DE LA RELACIÓN DE LAS PERSONAS CON LAS COSAS

De acuerdo con el pensamiento fenomenológico heideggeriano, la ruptura de las relaciones tradicionales de las personas con las cosas se manifiesta con el alejamiento entre ellas. Por ejemplo, las relaciones entre la mano de un artesano y el martillo (como cosa) en una relación de uso, se comprenden cómo *ser a la mano*, mientras que las relaciones entre la mano de un aprendiz y el martillo (como objeto) en una condición de utilidad, se comprenden simplemente como *tener a la mano*.



Foto No. 2 – 3. Mundo cerámico de Pininfarina y Pugin. Fuente: Propia, 2011.

RUPTURA DE LA RELACIÓN DEL CUERPO CON LOS OBJETOS

En la interacción moderna el gran olvidado es el cuerpo, en sus singularidades, sensibilidades, capacidad de percepción y en aquello que en él se produce o deja de producir, como vivencia corpórea. En la medida que el cuerpo esté sometido al objeto, no posee un gobierno soberano de sí mismo, ni una voluntad propia durante el proceso de utilización. El margen de juego, de la interacción sujeto – objeto, se reduce y ya no se requiere del sentimiento, ni es posible el encuentro afectivo o la conciencia temporal – histórica del artefacto.

La exploración sobre el cuerpo y la connotación de que hoy es un cuerpo común, construido en la cotidianidad y utilizado como si fuese un objeto más, al cual se le puede contemplar, adornar, señalar y, sobre todo, se le puede utilizar para algo que está más allá de su propia piel. Este cuerpo construido en la modernidad, se mueve y se detiene en función de las exigencias del entorno y de los artefactos que manipula. Aunque el cuerpo no se encuentre frente al artefacto y el entorno, su espera estará prejuiciado por una actitud previa del para que sirve de éstos. Dicha espera lo mantendrá en atención, descuidando su propio cuerpo.



Foto No. 4 - 5. Mundo cerámico y Gesto en Henry Moore. Fuente: Propia, 2011.

PREOCUPACIÓN Y OCUPACIÓN DEL CUERPO HUMANO EN LA INTERFASE

En palabras de Bonsiepe, la interfase (BONSIEPE, 1999) es ‘el espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta y objeto de la acción’. La interfaz requiere de un cuerpo comprometido y de una mente atenta a la actividad desplegada en ella, haciendo parte de su despliegue o repliegue operacional. De esta manera, el cuerpo ocupado en ello, estará sujeto a las fases, secuencias, controles y vigilancia de la manipulación, lo cual no deja espacio para la conciencia, lo percibido, sentido ó reflexionado.

ACCIONES DE MUNDO

La **primera acción** para traer mundo a los estudiantes se instala como provocación, al compartir con ellos la manera como el filósofo encuentra y describe una fábula que involucra la tierra, material fundacional de la cerámica. Heidegger tropezó con una prueba documental, la fábula de Cura, transmitida como fabula 220 de Higinio (HEIDEGGER, 1993, p. 218):

Una vez llego Cura a un río y vio terrones de arcilla. Cavilando, cogió un trozo y empezó a modelarlo. Mientras piensa para sí que había hecho, se acerca Júpiter. Cura le pide que infunda espíritu al modelado trozo de arcilla. Júpiter se lo concede con gusto. Pero al querer Cura poner su nombre a la obra, Júpiter se lo prohibió, diciendo que debía dársele el suyo. Mientras Cura y Júpiter litigan sobre el nombre, se levantó la Tierra (Tellus) y pidió que se le pusiera a la obra su nombre, puesto que ella era quien había dado para la misma un trozo de su cuerpo. Los litigantes escogieron por juez a Saturno, Y Saturno les dio la siguiente sentencia evidentemente justa: ‘Tu Júpiter, por haber puesto el espíritu, lo recibirás a su muerte; tú Tierra, por haber ofrecido el cuerpo, recibirás el cuerpo. Pero por haber sido Cura quien primero dio forma a este ser, que mientras viva lo posea Cura. Y en cuanto al litigio sobre el nombre, que se llame ‘homo’, puesto que está hecho de humus (tierra).

El nombre (homo), lo recibe no de su ser, sino de aquello de lo que está hecho (humus). El cuerpo como ente, tiene origen en la cura. También implica el paso temporal de la cura por el mundo.

Una **segunda acción** se presenta a partir de la experiencia y disposición artística de cada estudiante (como ser humano) con el material cerámico, en ese sentido Trías plantea

Nunca el verdadero artista trata de dominar una materia inerte: deja que la cosa se exprese en sí, por sí y para sí. A ese oír lo que la cosa dice se llama disposición artística o poética, de la cual disposición deviene la inspiración. Ya que es la cosa la que dice lo que dice de sí misma. La palabra del verdadero poeta es expresión de la cosa en y por la cosa, siendo el poeta el médium que hace posible ese llegar a expresión en sí de la propia cosa. Lo mismo el músico, el arquitecto, el pintor, el escultor, el artesano en general (TRÍAS, 1988, p. 101).

Una **tercera acción**, está relacionada con los potenciales puentes que se pueden plantear, al traer como referentes de trabajo a diversos iconos mundiales, de tal manera que se pudiera solucionar el interrogante ¿La vajilla cerámica para el mundo de tal personaje?, se referenciaron: diseñadores, arquitectos, artistas plásticos, coreógrafas, directores de cine, entre otros. Esto posibilitó que, en lapso de cinco años, se pudiera consolidar un banco de trabajos estudiantiles, de por lo menos 250 trabajos.



Foto No. 6. Mundo cerámico Tim Burton. Fuente: Propia, 2010.

Una **cuarta acción**, debido a las limitaciones económicas fue que el trabajo se realizará en pequeños grupos (dos a cuatro estudiantes) dependiendo de la complejidad del conjunto del producto cerámico. A parte de lo económico tenía el interés de que se confrontara al interior del grupo la naturaleza del mundo que tenían que resolver con las visiones de mundo particular, de cada estudiante. Pero a la vez tenía el propósito de dinamizar temporalmente el ejercicio, desde su planteamiento inicial hasta su entrega pasaban ocho semanas.

Una **quinta acción**, está referida al compromiso de cada equipo de trabajo de consolidar formalmente un mundo que tradujera la atmosfera del referente que estaba trabajando. En este sentido, aspectos tales como el tipo de alimento, el espacio circundante, los tiempos, los gestos, los diversos ritos, entre otros consolidaban el aura de la atmosfera referida.

Una **sexta acción**, implicaba que los diversos productos cerámicos debían tener un sitio especial para su socialización. Los profesores realizaban todos los trámites burocráticos para que la presentación final se llevara a cabo, garantizando por lo menos tres días de presentación, en las instalaciones del Museo de Arquitectura. Se recomienda ver referente de entrega en el link: <https://www.flickr.com/photos/cermicatallertresdiun/>

Una **séptima acción**, centrada en el carácter reflexivo e instrumental de la dinámica. El ejercicio producto cerámico, tiene un propósito propedéutico, como puente entre los productos y los procesos en cuanto saberes, que deben ser investigados e interiorizados. Es decir, como lo comprenden los estudiantes, transitar de “palabras de otros” a “palabras mías”.

El propósito de que el estudiante entre en contacto con el material cerámico, es hacer conciencia de la complejidad de la técnica, es el modelado y las implicaciones del cuerpo en el oficio. La experiencia corporal de modelar la materia cumple con varias intenciones como: la conciencia de la escala cuerpo – objeto, la plasticidad de la materia – cuerpo, la interiorización del concepto “proceso”, la calidad fáctica del objeto, la construcción de morfologías reproducibles (moldes), la argumentación crítica para validar las decisiones morfológicas, funcionales y de contextualización histórica, la asociación a expresiones plásticas de artistas o diseñadores y por último, las acciones para que cada proyecto se presente socialmente (documentación escrita digital, museografía, conferencia en auditorio, concursos, eventos de diseño, documentales, fotografías, entre otros).

En la corporeidad de la interacción, el planteamiento que se hace en el laboratorio es invitar a los estudiantes a escanear su propia experiencia, desde diferentes formas de expresión que se trabajan de forma independiente, por ejemplo:

- Ejercicios de apropiación del mundo que contienen diferentes formas de expresión como: La palabra escrita, la palabra hablada, el discurso y la narración, la imagen –

escenario, la imagen – movimiento, el artefacto – material y el artefacto – virtual.

- Ejercicios en el mundo, donde la forma de expresión fundamental es el propio mundo.
- Ejercicios con el mundo, donde la forma de expresión está asociada a los mundos en espacios, a mundos en temporalidades. Todo ello conlleva como resultado de una cuarta aproximación, que a su vez es integradora de las tres anteriores, denominado ejercicio de integración *mundana*.
- Ejercicio de integración de mundo, donde se combinan las diferentes formas de expresión, se socializa el resultado y se realiza un ejercicio de diseño que integra las diferentes facetas de la experiencia *mundana*.

Los ejercicios de mundo de la interacción tienen sus propios referentes bibliográficos, que permiten convertir en objeto de análisis cada una de las formas de expresión, para constituir las en problemas concretos de abordaje investigativo.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Tanto para aquellas personas que han tenido la oportunidad de “vivir” algún taller - laboratorio de diseño, como para aquellas que se han aproximado desde otras disciplinas a dicha experiencia, el taller - laboratorio de diseño mantiene un halo de misterio, asociado a aquellos aspectos que dinamizan lo creativo, por medio del uso de la metáfora, de los fragmentos de historia o porque apoyado en lo no decible, de lo inefable, de lo inasible del producto cerámico. Esto es lo que se encuentra en el abordaje desde la mundanidad del mundo, estas son las primeras consideraciones sobre lo que podríamos considerar *Paideia del taller de diseño*, obviamente no tienen la pretensión de ser concluyentes.

La aproximación a partir de la experiencia de mundo traducida en términos de pedagógica puede ser interesante. La mundanidad del mundo resulta un abordaje inquietante, para dar respuesta a la inquietud de ¿Cómo traer el mundo de diseño a nuestros estudiantes? Abordar de la mundanidad, implica develar el carácter de la creatividad situada

en términos socio – políticos, a tal punto que, se propone traducir la creatividad política como innovación.

Partir del criterio *mundanidad del mundo*, en el sentido de integralidad favorece y dificulta su consolidación desde el ámbito pedagógico. Se evidencian diversos aspectos que quedan en el tintero v.g.: el trabajo individual y el trabajo en grupo, la evaluación de los procesos creativos, la naturaleza de los verdaderos seguimientos o acompañamientos al estudiante en su proceso creativo, manejo de ritmos disímiles, la complejidad, la experiencia previa (vida vivida), entre otras.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, H. *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- ARENDRT, H. *La promesa política*. (E. Cañas, Trad.) Barcelona, España: Paidós, 2008.
- ASHMORE, M.; RESTREPO, O. *¿Por qué Bogotá? Lo local, lo global y lo interesante - en modo reflexivo*. Seminario Estudios Sociales de las ciencias. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 20 de Octubre de 2014.
- BAUMAN, Z. *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Barcelona, España: Paidós. 2005.
- BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Colombia: Siglo veintiuno, 2001.
- BONSIEPE, G. *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito, 1999.
- BRUNER, J. *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. (B. Lopez, Trad.) Barcelona, España: Gedisa Editorial, 1999.
- CALVINO, I. *Todas las cosmicómicas*. (Á. Sánchez-Gijón, Trad.) Madrid, España: Ediciones Siruela, 2007.
- DUBET, F. *Sociología de la experiencia*. (G. Gatti, Trad.) Madrid, España: UCM Editorial Complutense, 2010.
- FOUCAULT, M. *Las tecnologías del yo: y otros textos afines* (2 ed.). Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A., 1991.
- GARCÍA, G.; VÁSQUEZ, W.; HERRERA, S. Comprehensive aesthetic experience: A corporeity - based (being-in-the-word) phenomenological proposal. En: Horta, A. *Coloquios del Diseño Bogotá*.: Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá - Facultad de Artes - Especialización en Pedagogía del diseño, 2015, p. 149 - 172.
- HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. Santafe de Bogotá: Fondo de cultura económica. 1993.

- HERRERA, S. Algunas consideraciones sobre el taller de diseño como ambiente de aprendizaje. *Revista Artefacto*, Bogotá. V 13, P.126 - 133. 2008.
- HUGHES, T. The evolution of large technological systems. En: Pinch; Bijker (Ed.), *The social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge, Mass, England: The MIT press, 1989, p. 51 – 82.
- KNORR CETINA, K. *La fabricación del conocimiento: un ensayo sobre el carácter constructivista y contextual de la ciencia*. (M. I. Stratta, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2005.
- LATOUR, B. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores, 2007.
- LATOUR, B.; WOOLGAR, S. *La vida en el laboratorio: La construcción de los hechos científicos*. (E. Perez, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial, 1995.
- LYOTARD, J. F. *La condición postmoderna*. Barcelona: Cátedra, 1994.
- MORSS-BUCK, S. *Dialéctica de la mirada Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. (N. Rabotnikof, Trans.) Madrid: La balsa de la Medusa, 2011.
- SHAPIN, S.; SCHAFFER, S. *El Leviathan y lo bomba de vacío: Hobbes, Boyle y la vida experiencial*. (A. Buch, Trad.) Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2005.
- THOMAS, H. Estructuras cerradas versus procesos dinámicos: trayectorias y estilos de innovación y cambio tecnológico. En H. Thomas, & Buch, A. *Actos, actores y artefactos: sociología de la tecnología*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.
- TRÍAS, E. *La memoria perdida de las cosas*. Madrid, España: Mandadori, 1988.
- WOOLGAR, S. *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona, España: Anthropos, 1991.

A CREACIÓN DE ESPACIOS PARA REFLEXIONAR Y MEJORAR EL CAMPO DE LA CERÁMICA

*Denisse Estefanía Gracia Alcázar
Universidad Nacional De Colombia*

Recebido em 30/06/2017 ?
Aprovado em 03/09/2017

El Taller de Cerámica de la Universidad Nacional de Cerámica, se ha pensado como un lugar de experimentación colectiva e individual. De investigación creación, en donde el estudiante puede conocer y vivenciar el lenguaje cerámico a partir del conocimiento de sus conceptos, su historia, sus técnicas, la práctica y experimentación de estas. Es allí donde se busca apropiarse los procesos de los materiales cerámicos para posteriormente articularlos al desarrollo de los trabajos personales y exploración de cada estudiante. Esta búsqueda dentro de los procesos de investigación creación de cada persona. Fortalece y nutre su mirada al encontrar en la materia cerámica nuevas formas de pensar y percibir, propias del hacer. Este texto habla de las iniciativas y actividades que se han desarrollado en pro de estos lineamientos.

Palabras-Claves: Cerámica-artística. Investigación-Creación. Educación-Artística.

La cerámica ha sido un lenguaje plástico, que en Colombia, ha tenido un gran estigma. Desde hace varios años, este hacer es visto como un oficio menor, enfocado principalmente a lo utilitario olvidando o dejando de lado todo su potencial plástico y artístico. Inscrita a la categoría de oficio menor, durante muchos años ha sido vista como una artesanía. Su función tradicional, utilitaria y decorativa la ha alejado de los pensum de las artes y de las instituciones artísticas. “Esta jerarquización de las practicas creativas no existió siempre. La diferencia de status entre los -oficios de las artes- (artesanía) y las -artes plásticas-, entre el artesano y el artista, se estableció más o menos en el Renacimiento y se institucionalizó progresivamente con el desarrollo socio-económico de los últimos siglos. El siglo 20 conoció un cambio muy grande de las prácticas artísticas sin que se hubiera cuestionado esta jerarquía entre el arte mayor y el arte menor” (Art Press 2, 2013, pág. 29).

A diferencia de otros países, sus múltiples posibilidades artísticas no han sido muy conocidas y están todavía por explorar y conocer en nuestro país. En Colombia hemos tenido algunos intentos por visibilizar la cerámica pero aun hoy esta mirada sesgada, que hemos heredada, no nos ha permitido verla diferente. Los prejuicios culturales heredados nos han enseñado que la porcelana y la loza fina, proveniente de Europa, eran mejores, más finas, sublime y delicadas, negando por otro lado toda la tradición cerámica precolombina existente en nuestro territorio. Sabemos que para los precolombinos la cerámica cumplía un papel fundamental y era a través de estos que transmitan sus costumbres, desarrollaban instrumentos, objetos rituales y de su cotidianidad. Su desarrollo técnico respondía al conocimiento del material y sus necesidades. Con la llegada de los españoles se da un giro a los valores y a partir del periodo colonial

se comienzan a priorizar los ideales europeos. Este cambio de mirada da lugar a una perspectiva euro-centrista, sobrevalorándola dejando de lado lo local y propio. Incluso desde el campo del arte Marta Traba en el último capítulo de su *Historia Abierta del Arte Colombiano* se refiere a la cerámica que se produjo en nuestro país como torpe y sin mayores atributos “(...) nada revela más claramente el extraordinario talento de las culturas mejicanas frente a las culturas peruanas (...) y frente a la pobreza, a la limitación determinada por la utilidad y la repetición de moldes, de la cerámica colombiana y de la ecuatoriana” (Traba, 1985). Sentando un precedente sobre la falta de investigación en el campo de la cerámica precolombina desde la creación artística en ese momento, los prejuicios heredados que se seguían heredando y la constante comparación y punto de referencia con Europa.

Como egresada de la Escuela de Artes Plásticas de la UN (2003-2009), el interés por la cerámica estuvo presente desde los primeros semestres de formación. En la búsqueda plástica por un lenguaje afín a los intereses artísticos encontré la cerámica, y ella sus posibilidades matéricas, escultóricas, sonoras, constructivas, gráficas, objetuales e instalativas. Sin embargo el panorama de la cerámica no era muy alentador y el taller de cerámica de la Universidad Nacional había sido dejado al olvido académico generando así que se pensara varias veces en cerrarlo. Esto no se hacía, gracias a las pocas actividades desarrolladas como cursos académicos, proyectos estudiantiles y eventos extracurriculares que mostraban que el espacio todavía era habitado.

Fue debido a esto, que en el 2009 y como parte del trabajo final de la formación como artista, se realizó una investigación que buscaba entender el estado del campo de la cerámica y sus problemáticas (Gracia, Volumen 2 Reflexiones, 2009). A partir de entrevistas realizadas a ceramistas, historiadores y docentes de artes relacionados con la Cerámica se pudo comprender que estaba sucediendo. Ceramistas- escultores como Nijole Siviskas, Tina Vallejo, Carol Young, Cecilia Ordoñez, Diana Lamir, Augusto Rocha, Marcela Woolcott, Martha Combariza, Nubia Roncancio, Juanita Richter, Any Sepulveda, Jorge Pérez, Jorge Pachón, el historiador German Rubiano y los docentes María Teresa Pardo y David Lozano, entre otros entrevistados, aportaron sus miradas, vivencias y experiencia en esta área.

La problemática que estos veían en el campo de la cerámica eran:

- Por varios años se había visto un campo de la cerámica atomizado y desarticulado en donde el conocimiento no circula libremente.
- Los espacios de formación tanto formales como informales de aprendizaje de la cerámica eran muy pocos, casi nulos, obligando a los interesados a ser autodidactas o a partir al exterior para ampliar sus

conocimientos.

- La inexistencia de escuelas de aprendizaje sobre la cerámica vista como profesión o como un proceso de investigación-creación y exploración diversas a lo utilitario hacían que no existiera el ciclo completo en el campo.
- Esto generaba a su vez que faltaran materiales y proveedores de herramientas, de equipos que facilitasen este hacer y su diversificación.

Esta investigación ayudó a comprender como estaba el campo de la cerámica y a entender cuáles eran las necesidades puntuales y falencias del mismo para poder crear actividades y acciones basándose en los puntos en los que se debían reforzar.

Adicional a esta investigación, fue la experiencia de formación profesional como ceramista en Francia y el desarrollo de maestría en Prácticas Artísticas y Acción Social en donde se tuvo la posibilidad de indagar sobre el campo de la cerámica en Francia. Estos estudios permitieron descubrir, entender y aprender sobre aspectos de la cerámica vista como Arte.

Las herramientas conceptuales, técnicas, prácticas adquiridas, entre otras, posibilitaron comprender y entender las necesidades que tenía el espacio y la cerámica como campo pensándose como un conocimiento global y una forma de transmitir y motivar a partir de su enseñanza y sus requerimientos. Haber visto otras escuelas y tipos de enseñanza me permitía tener una mirada clara sobre lo que se podía plantear. Un aprendizaje que no podría separar el hacer, del pensar y que vinculaba el concepto, la historia, las técnicas, la práctica, la investigación-exploración y la creación.

¿COMO?

Enseñar la cerámica no sólo implica dar a conocer la técnica. “El valor de la educación artística reside en su facultad de aproximarnos al mundo y sus gentes, porque nos enseña tangiblemente lo que otros piensan, a comprender, admitir y tolerar otras formas de sentir y de pensar” (García, 2017). Se debe enseñar la cerámica desde sus infinitas posibilidades y no desde sus prejuicios. Enseñarlo desde la pregunta que tiene cada estudiante y que a través del trabajo y conocimiento sensible de los procesos y la exploración logra materializar. Enseñar la cerámica, es enseñar un lenguaje con múltiples caminos por recorrer como las de la pintura, el dibujo, la fotografía, el grabado, la escultura entre otras y que a la vez la cerámica puede volverse todo ello; puede ser dibujo, puede ser escultura, puede ser grabado, puede ser fotografía, puede ser pintura.

La pregunta que fue el punto de partida de todo lo que se ha hecho

fue: ¿qué se puede hacer desde el lugar que ocupó? ¿Qué se puede hacer teniendo en cuenta las posibilidades y los recursos asequibles que se tienen? ¿Cómo puedo aportar mi grano de arena al campo de la cerámica en Colombia? Pensar en cambiar el campo de la cerámica en Colombia es una tarea muy grande e inalcanzable si no hay un trabajo personal de cada ceramista y sobretodo una unión entre todos los interesados en el campo. Debe existir un interés por querer mejorarla y se deben construir acciones en pro de este fin e interés común.

En ese sentido hay tres intensiones que están presentes en cada una de las actividades que he desarrollado:

1. “El cambio de mirada”. A partir del cuestionamiento sobre el concepto heredado de la cerámica, se busca contrastar y cuestionar los paradigmas de la cerámica haciendo un paralelo entre la cerámica de Colombia, precolombina y contemporánea y lo que se hace en el campo, a nivel mundial. Conocer nuestra historia para así generar un sentimiento de pertenencia, aprecio y respeto por este saber-hacer propio.

2. Creación de espacios para la investigación de las técnicas, los conceptos y la historia. Las técnicas cerámicas son diversas y requieren de una exploración rigurosa y dedicada, haciéndose vital el trabajo de laboratorio y la exploración. Estos espacios pueden ser muy diversos y versátiles, buscan dar a conocer y dar herramientas técnicas, históricas y conceptuales de la cerámica. Es la oportunidad de vivenciar la experiencia de la cerámica en múltiples niveles.

3. Incentivar a los interesados a desarrollar obras cerámicas de alta calidad exigiéndoles y dándoles a conocer las posibilidades de la arcilla y referencias de escultores–ceramistas reconocidos mundialmente. Es a partir de la muestra e interacción con pares académicos o ceramistas-artistas invitados que se logra impulsar y dar fuerza a los procesos de investigación-creación que busca posicionar a la cerámica como arte.

La cerámica es pues un lenguaje artístico y “(...) el artista ceramista, al igual que el pintor, elaboran su propia obra revelando en sus formas y colores el deseo expresivo de ir más allá de las técnicas simples (...) produciendo variaciones individuales y sutiles que invitan a la contemplación estética”. (Duncan)

Estas tres intensiones dan origen a actividades y propuestas desarrolladas desde el 2013 y de las cuales se enunciarán las más relevantes.

CURSO CERÁMICA ARTÍSTICA

Este curso indaga e invita a explorar la materia cerámica desde sus componentes conceptuales, técnicos, históricos y prácticos con el fin de contribuir a la creación de una experiencia y unos criterios claros de la cerámica. Plantea una inmersión en el mundo cerámico en donde esta se entiende como un todo. Este curso desarrolla sus contenidos estructurándose en tres módulos o partes. El primer módulo es un espacio de comprensión del lenguaje cerámico, a partir de la cual el estudiante comienza a despertar la percepción táctil y todo lo que esta implica. Sobre las técnicas de elaboración, la historia de las primeras culturas que hicieron cerámica y el conocimiento del espacio y los materiales cerámicos.

La mayoría de personas que se interesan y seleccionan este curso quieren reivindicarse con sus manos y el hacer. Esta genuina búsqueda de conexión entre el pensamiento y la mano es a la vez una forma de materializar las ideas, volver tangible algo que se piensa y poder sentirse satisfecho por el trabajo realizado. Como lo plantea Richard Sennett en su texto “El Artesano” es necesario el hacer, el repetir para aprender, hemos olvidado la mano ya que “(...) la tecnología (...) priva a los usuarios precisamente de ese concreto y repetitivo entrenamiento manual” (Senneth, 2009). Por medio de la mano nos apropiamos y entendemos las cosas que nos rodean, nos acercamos a los procesos y a la experiencia de las cosas. Es así como uno de los primeros ejercicios después de la visita guiada por el Taller, de escuchar su historia, la introducción a los materiales, técnicas de elaboración, hornos y acabados y la preparación de las pastas cerámicas, se elabora un cuenco al ser este una de las primeras formas contenedoras creadas. Unos de estos se hace viendo y otros sin ver. Es así como se empieza a entender el tacto, la presión, el grosor, la temperatura de la arcilla, sus estados y posteriormente a comprender la idea de serie a través de la repetición.

Es a través del tacto que llegamos a conocer sus tiempos y procesos; se involucra nuestro cuerpo y permite proyectarnos en un presente y ahora gracias a su experiencia sensorial en un mundo donde se privilegia lo visual.

Mi primer acercamiento con la arcilla no solo me permitió adquirir cierta sensibilidad y habilidad frente al material, sino que logré que el taller se convirtiera en mi lugar feliz, que fuera un espacio atemporal, donde podía pasar horas de ardua repetición y concentración manual y mental (Prieto, 2017). Estudiante 2017.

Una vez finalizado la realización de una serie de cuencos se da un espacio de creación. Partiendo de los cuencos desarrollados cada estudiante debe crear una pieza nueva a partir de cortar, ensamblar, decorar, etc. Es así como el aprendizaje de las técnicas de elaboración están ligados a un ejercicio creativo y a la reflexión sobre la cerámica a partir de lecturas como El Artesano de Richard Senneth. Lectura que se plantea en el segundo módulo una vez ellos tenga la experiencia del hacer cerámico para que desde su experiencia puedan apropiar los conceptos que plantea Senneth en el capítulo La mano. Así mismo, brinda conocimientos sobre acabados cerámicos, tipos de hornos y el desarrollo de estos en la historia.

Por último tenemos un módulo de cierre en el cual cada estudiante se plantea un proyecto personal como trabajo final desde el cual apropia los conocimientos adquiridos, proponiendo la elaboración de una o varias piezas siendo consciente y decidiendo el concepto, la técnica, el acabado, la cocción etc.

Esta clase tiene una intensidad horaria 6 horas semanales con una duración de 16 semanas.

CURSO PROCESOS DEL FUEGO

Se crea este curso desde el 2014 y retoma el nombre de otra electiva cerrada. Este curso busca repensar la cerámica como una práctica artística y plástica, reconociéndola como un hacer propio del territorio en el que habitamos, de nuestra historia, explorando sus posibilidades creativas y técnicas y entendiendo la relación existente entre su pasado, presente y futuro. Es así como esta electiva, para los estudiantes de la Universidad y optativa para los estudiantes de Artes, se plantea explorar los procesos escultóricos posibles con la cerámica y la investigación-creación en el desarrollo de una obra cerámica. Se parte de una visita al Museo Nacional de Colombia donde encontramos piezas cerámicas precolombinas y comprendiendo su historia, cosmogonía, usos, técnicas y formas se busca descontextualizar lo investigado, apropiando y creando algo nuevo. Cada estudiante debe investigar sobre una pieza seleccionada del museo y desarrollar una pieza cerámica con elementos que se descontextualizan. Esto genera una valoración del hacer cerámico precolombino pero al mismo tiempo una comprensión de la construcción de pensamientos en el desarrollo artístico y de reflexión plástica. Una vez se logra transformar la mirada con la que llegan de la cerámica se busca enriquecerla y ampliarla. Este curso es un espacio de diálogo y apertura

gracias a la implementación de sesiones temáticas en las cuales se cuenta con la participación de invitados de los temas tratados, proyección de videos, presentaciones, quemas alternativas y visitas a exposiciones en donde el estudiante está en contacto con el medio de la cerámica. Charlas y prácticas sobre el sonido y la cerámica, la arquitectura con arcilla o Vernácula, aspectos geológicos de los materiales cerámicos, los tipos de quemas y hornos, Quema de cerámica Rakú, tipos de acabados, las formas constructivas, posibilidades artísticas y de instalación y la historia de la cerámica.

Hemos tenido de invitados a las artistas Juliana Góngora y Eulalia de Valdenebro, a los músicos Gustavo Pérez, Daniel Salazar y Hernán Vargas al geólogo Ricardo Ibáñez y a otros profesionales como Juliana Bonilla.

Estas sesiones son de gran importancia ya que amplían las miradas sobre el hacer y nos hacen pensar en otras posibilidades. Paralelo al desarrollo de las charlas y retroalimentación por parte de los invitados, los videos y demás actividades, cada estudiante debe trabajar en un proyecto personal. Este se nutre de las dinámicas de clases, de las investigaciones de los estudiantes. Es así como al finalizar las 16 semanas de clases, 6 horas a la semana, cada estudiante debe exponer sus piezas finalizadas, instaladas en el espacio a modo de una muestra artística. En ella se evidencia la riqueza y diversidad de propuestas y aproximaciones a la cerámica.

En la cerámica es muy posible encontrar un camino personal sin demasiado problema porque el fuego interviene de manera tan definitiva y los procesos son tan variados y las posibilidades tan infinitas que resulta un camino sencillo, por eso estoy yo enamorado de la cerámica. Rafael Pérez (Universidad Nacional de Colombia, 2017).

PLANES DE MEJORAMIENTO EN LA UNIVERSIDAD

La Universidad busca mejorarse para así poder brindar una educación de calidad. Es por ello que ha implementado un Plan de Mejoramiento que busca renovar los laboratorios de la Universidad. El Taller de Cerámica fue incluido como laboratorio en el 2013 y gracias a esto ha podido recibir recursos para su adecuación y mejora. En el 2014 y 2016 adquirió nuevos equipos y herramientas necesarios para el desarrollo de las actividades académicas y el mantenimiento de equipos previamente adquiridos. Esto ha posibilitado implementar nuevas prácticas y una mejor adecuación y organización del espacio.

CURSOS DEL PROGRAMA DE EXTENSIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL LLAMADO MIRANDO HACIA ADENTRO: CERÁMICA PRECOLOMBINA.

Hemos estado mirando hacia el exterior por muchos años, valorando más lo que viene de otros países que lo local. Hemos heredado ese desamor por lo propio debido a la falta de conocimiento sobre lo que somos y hacemos. Es por esto que se decidió abrir un curso que diera la oportunidad de ahondar, no solo en el hacer cerámico y las formas propuestas por estas culturas, sino en su significado, cosmogonía, contexto y creencias. Desde pequeños hemos aprendido la historia del mundo pero muy pocos conocemos la nuestra. El curso se presenta como un espacio de reflexión sobre nuestro legado y lo que conocemos sobre este. Es un espacio para valorar, conocer y amar lo que tenemos, lo que somos, lo que fuimos y estas raíces que se mezclan en nuestra contemporaneidad.

Diez sesiones de 4 horas por sábado es muy poco, pero nos permite entender cuáles eran las culturas existentes, las pastas cerámicas utilizadas según su territorio, la cosmogonía, los símbolos de poder, las tradiciones y la vida cotidiana. Nos permite explorar el sonido precolombino creando varias piezas sonoras, crear máscaras rituales, contenedores, formas fitomorfas, antropomorfas, zoomorfas o antropozoomorfas, que son decoradas con técnicas utilizadas por estas culturas. Aporta a la apropiación de nuestra herencia cultural y a dar un paso a entender nuestras culturas. Esta ha sido dictada en el II periodo del 2014 hasta el II periodo de 2016.

CURSOS DEL PROGRAMA DE EXTENSIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL LLAMADO CERÁMICA ARTÍSTICA: TÉCNICAS Y POSIBILIDADES.

Cada vez más personas se interesaban en este hacer, muchos de los estudiantes solicitaban la apertura de más espacios para el aprendizaje de técnicas y posibilidades de la cerámica. Es por esta razón que se diseñó este segundo curso de extensión. Con este, se busca explorar y crear conociendo algunas de las múltiples técnicas de elaboración y acabado cerámico.

Abierto por primera vez, en el primer semestre del 2017, explora las posibilidades plásticas y de creación artística de la cerámica, entendiendo las técnicas, las características de la materia, sus requerimientos y apropiando estos conocimientos para crear una obra personal (Gracia, Laboratorio Taller de Cerámica UN de como activar y dinamizar el espacio, 2017).

Indaga en el tipo de creaciones contemporáneas y en algunos de las técnicas de elaboración y desarrollo en los procesos de creación de ceramistas contemporáneos. Con una intensidad horaria de 4 horas cada sábado durante 10 a 11 sesiones, dependiendo del semestre, es un espacio para seguir aprendiendo sobre el inagotable mundo de la cerámica.

CREACIÓN DEL ECAC ENCUENTRO DE CERÁMICA ARTÍSTICA COLOMBIA.

El ECAC es un encuentro de ceramista que se creó como un espacio para reunir, difundir e intercambiar los saberes y conocimientos cerámicos para ceramistas y cualquier otra persona interesada en este lenguaje artístico. Ha buscado, desde el principio, construir un pensamiento y reflexión sobre las múltiples posibilidades del hacer para que con ello aprendamos a valorar y reconocer en la cerámica un arte.

Desde su creación en el 2013, fue pensado como un seminario que pronto creció y se convirtió en lo que conocemos hoy como un evento bienal de tipo internacional. Creado con una estructura que contempla conferencias, demostraciones, exposición, proyección de videos y una quema de Rakú. Cada una de estas actividades busca dar herramientas conceptuales, técnicas, históricas, reflexivas y críticas para entender el campo de la cerámica, poder conocer el potencial que tiene y poder enriquecer la cerámica en Colombia.

Para la selección de las temas de las versiones y los invitados nacionales e internacionales que asisten es importante desarrollar una serie de investigaciones previas a la planificación de las versiones con el fin de hacer una selección coherente de las intervenciones y participantes de las actividades. Todo teniendo en cuenta la temática de cada año. Todo esto para darle un lugar digno a la cerámica colombiana haciendo visible a ceramistas que han trabajado por años en el olvido, o silenciosamente y cuyo hacer es importante para sus regiones. Esta construcción de sentido es parte fundamental para este evento.

Cuando se mira y se conoce de primera mano la manera en la que trabajan, como operan y desarrollan su propia obra los artistas, esta es una de las mejores experiencias, la mejor clase posible. María Teresa Pardo / Co creadora del ECAC (Universidad Nacional de Colombia, 2017).

ECAC 2014

66

La primera versión tuvo lugar en Bogotá los días 16,17 y 18 de octubre. A este se decidió invitar artistas ceramistas latinoamericanos que pudieran compartir sus conocimientos y su experiencia en la escena internacional. Este primer evento se llevó a cabo durante el mes del arte en Bogotá, octubre, buscando posicionarse como un evento artístico dentro de los múltiples que se desarrollan durante este mes. Se abrió así un nuevo espacio para la cerámica, para difundir, dar a conocer y repensar el hacer cerámico como una práctica artística múltiple. Organizado por la Universidad Nacional de Colombia el primer Encuentro contó con varios invitados ceramistas colombianos y ceramistas internacionales como Gustavo Pérez (México), Norma Grinberg y Rosana Bortolin (Brasil).

DEMOSTRACIONES



Demostración de Gustavo Perez



Demostración de Gustavo Perez



Demostración de Diana Lamir y Diana Vera

67

CONFERENCIAS

Rosana Bortolin. Brasil. Nido, Casa y Cuerpo. ECA/USP Brasil.

Gustavo Pérez. México. Obra y Recorrido.

Norma Grinberg. Brasil. Recorrido, Investigación, Producción y Enseñanza.

José Ignacio Vélez. Colombia. Aportes y movimiento. Cerámica en Antioquia.

Lina Pardo. Colombia. Ser ceramista en Colombia.

Juan Camilo Chávez. Colombia. Proyecto DEL BARRO.

Ana María Lozano. Colombia. Practicas contemporáneas en la Cerámica.

DEMOSTRACIONES

Gustavo Pérez. México. Demostración Obra y Recorrido.

Norma Grinberg. Brasil. Demostración Obra y Recorrido.

Lina Pardo. Colombia. Demostración Construcción Paisajes.

Diana Lamir y Diana Vera. Colombia. Demostración Grabado y Cerámica.



María Jerez. Colombia. Demostración Las Otilias.

Marcela Woolcott. Colombia. Demostración Acabados Cerámicos.

QUEMA DE RAKÚ

Es un espacio lúdico de participación de todo el público; desde los ceramistas más experimentados hasta las personas que no habían tenido ninguna experiencia con la cerámica.

PROYECCIÓN DE VIDEOS SOBRE LA CERÁMICA

Las proyecciones se hicieron en el Claustro de San Agustín y los videos que se proyectaron fueron:

- Video de Enric MESTRE, Escultor-ceramista. Realizado por Javier DIEZ.
- Video de Arcadi BLASCO, Escultor-ceramista. Realizado por Javier DIEZ.
- Video Unto thy land. Realizado por Silvana LANDSMANN. 60 MIN.
- Video Ben Nafa Ka Tia. Realizado por Jeanne DELAFOSSE. 39 min.
- Video Tierra Brillante. Realizado por José Luis FIGUEROA. 93 min.

EXPOSICIÓN

Recibe el nombre de “Cerámica Artística y su Legado” y se realizó en el Claustro de San Agustín. Sus expositores fueron: Cecilia Ordoñez, Carol Young, Dalita Navarro, Tina Vallejo, Andrea Echeverri, Cristobal Schlenker, Diana Lamir, Marcela Woolcott, Rosa María Jeréz, Andrés Sicard y Gustavo Pérez.

ECAC 2016

En su segunda versión de 2016 desarrollada los días 17, 18 y 19 de noviembre Se contó con la participación de la Embajada de Japón como invitada y con loss invitados internacionales: Chikako Yoshikawa (Japón), Kasuko Uga (Japón) y con Ruth Krauskopf (Chile), Martha Pachón (Italia-Colombia), Rafael Pérez (España) y Ruth Weigand (Alemania). Estos realizaron una conferencia y nos mostraron sus técnicas y forma de hacer su obra teniendo en cuenta que la temática seleccionada para esta versión fue la Escultura Cerámica. Muchos ceramistas colombianos mostraron su obra cerámica en la exposición que se realizó en las instalaciones de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana donde se encontraban propuestas y diferentes generaciones. Así mismo el espacio de Proyección de Videos conto con los videos aportados por Martha Pachón – sobre Des

Primtemps de Potiers un evento anual que reúne a los ceramistas franceses en varias actividades en la primavera, Ruth Krauskopf trajo videos sobre su obra y algunos ceramistas en Chile. Se contó con una muestra representativa de imágenes del ICANH de cerámica precolombina y un proyecto de reconocimiento de los centros cerámicos tradicionales de Colombia creados por el Ministerio de Cultura. Este proyecto publicado en formato de cuadernos y videos fue llamado “Cuadernos de Barro”.

CONFERENCIAS

- RAFAEL PÉREZ – España; “Obra y trayectoria”.
- CHIKAKO YOSHIKAWA – Japón; “Hornos tradicionales Japoneses”
- RUTH WEIGAND- Alemania; ‘Movimiento/ Espacio y Forma’/
- RUTH KRAUSKOPF – Chile “Obra y aportes a la Cerámica en Chile”
- KASUKO UGA- Japón “Tokoname”.
- MARTHA PACHÓN – Colombia-Italia /Una obra polivalente de América a Europa.

DEMOSTRACIONES

Las demostraciones desarrolladas por cada uno de los invitados daban la posibilidad de visibilizar algunos de sus procesos de creación. Evidenciaban su maestría y técnica.

- RAFAEL PÉREZ – España: Demostración Obra y Recorrido.
- CHIKAKO YOSHIKAWA – Japón: Demostración Obra y Recorrido.
- KASUKO UGA – Japón: Tokoname Demostración Obra y Recorrido.
- RUTH KRAUSKOPF – Chile: Demostración Obra y Recorrido.
- MARTHA PACHÓN – Colombia-Italia: Demostración Obra y Recorrido.

QUEMA DE RAKÚ

Para esta segunda versión se quiso contar nuevamente con la quema de Rakú al ser esta una dinámica muy festiva y que genera mucho asombro en el Publico, al evidenciar de una forma muy visible la trasformación en la cerámica.

PROYECCIÓN DE VIDEOS SOBRE LA CERÁMICA

Las proyecciones se hicieron al mismo tiempo que se desarrollaba la quema de cerámica Rakú mientras las piezas que quemaban en el horno y las personas esperaban a que estas salieran. Los videos proyectaron en esta oportunidad fueron:

- "Cuadernos de Barro" Ministerio de Cultura – Colombia /la Chamba/ Carmen de Viboral y Raquira.
- Le Printemps de Potiers- Bandol 2015 – Francia.
- Sonidos de América de Esteban Valdivia – Argentina.
- Colección de cerámica prehispánica – Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH. Nicolás Bonilla Maldonado.
- Entrevista de Marilú Rosenthal a Ruth Krauskopf.
- Shozo Michikawa – El artista construye una escultura al ritmo de música prehispánica, Santiago Chile.

EXPOSICIÓN

Para el Segundo Encuentro de Cerámica Artística, se abre una convocatoria para las personas interesadas en mostrar su trabajo en la Exposición ECAC 2016 a diferencia del Primer ECAC, en donde se invitaron personalmente a los artistas-ceramistas relacionados con el arte y la educación en la Universidad Nacional y otros que habían aportado al campo.

Actualmente se está organizando el ECAC 2018 que tendrá lugar en la segunda mitad del año los días 1,2 y 3 de noviembre.



Vista general del espacio durante las demostraciones



Demostración Chikako Yosikawa



Demostración Kasuko UGA



Demostración Rafael Pérez





Demostración Martha Pachón



Demostración Ruth Krauskopf



Conferencia Rafael Pérez



Conferencia Ruth Krauskopf



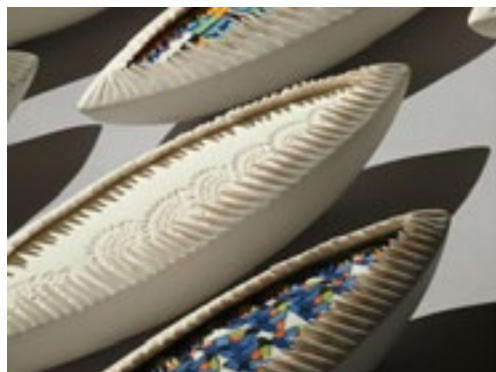
Conferencia Chikako Yoshikawa



Conferencia Ruth Weigand



Conferencia KASUKO UGA



Conferencia MARTHA PACHÓN



QUEMA DE RAKŪ



PROYECCIÓN DE VIDEOS SOBRE LA CERÁMICA



CONFERENCIAS



El ECAC se presenta como una experiencia enriquecedora que viene a llenar un vacío presente en nuestro medio y busca suscitar y generar nuevas propuestas para el campo de la cerámica. Esta crea vínculos desde las prácticas cerámicas y posibilitó la cooperación y el trabajo interinstitucional entre estudiantes de diversas universidades y diferentes generaciones de ceramistas. Esta iniciativa nos ha demandado mucho esfuerzo y dedicación pero sabemos es un espacio apropiado para contribuir al mejoramiento del campo de la cerámica para poder llegar a tener un futuro lleno de propuesta con una cerámica revitalizada.

Link ECAC: <http://www.facartes.unal.edu.co/ecac/>

COMENTARIOS DE LOS ASISTENTES DEL ECAC 2014 Y 2016:

Este evento que surgió como una pequeña iniciativa ha ido creciendo gracias a las buenas ideas y todo el grupo de trabajo que durante años ha estado pendiente de todos los requerimientos y logística que un evento de este tipo requiere. En estos dos años hemos escuchado comentarios que no hacen otra cosa que motivarnos a continuar. A continuación compartimos algunos de estos comentarios.

1. Este primer encuentro de cerámica artística ha sido una gran sorpresa. Todo llega a su tiempo, pero es un primer gran paso, para de la mano seguir caminando con diferentes direcciones que nos unan. Aprecio mucho el esfuerzo y el trabajo de los organizadores y de todas las personas detrás de este gran evento y la generosidad de todos los invitados, muchas gracias!. Pero, sin embargo, tendría que haber otra estrategia para que el evento se dé a conocer y sea más masivo. Yo sé que nos conocemos muy poco entre los ceramistas aquí en Bogotá y en Colombia, por lo tanto valoro mucho este encuentro, los diálogos, las preguntas y nuevamente la generosidad de todos los que amablemente vinieron a compartir información pertinente a su obra y al oficio. Mil gracias. **Lina Caro**

2. Este encuentro ha sido la oportunidad para aprender de la generosidad de todos y cada uno de los participantes. Gracias por su generosidad y que sea ésta la puerta abierta para nuevas experiencias. Agradezco desde ya que me tengan en cuenta para todos los encuentros de experiencias artísticas. El equipo de este encuentro es de una gran calidad humana. Muchas Gracias y un abrazo grande. **Martha Uribe**

3. Primer Encuentro de Cerámica Artística. Debo agradecer la oportunidad que han brindado de compartir y aprender cerca de la cerámica con el encuentro de varios maestros y saberes distintos; la interacción con los otros y tener un interés en común. Desearía que fuera el primero de muchos espacios para consolidar y validar la cerámica como una práctica necesaria para la expresión del ser. **Kimberly Ortiz Galeano**.

4. El evento ha sido un éxito desde mi percepción. A nivel de aprendizaje ha sido muy significativo, todos los ponentes invitados han proporcionado información y anécdotas que resultan valiosas al estar comenzando en este proceso, en este trabajo. La actividad de demostraciones en el taller fue un acto bello donde hemos podido apreciar

desde el hacer todas las experiencias de los artistas invitados. Gracias por la organización de este evento. Espero que se vuelva a dar otra versión y en esa versión deseo ayudar activamente. Gracias. **María Alejandra Rojas**.

5. Mi gratitud es hacia ustedes, quienes nos reglaron un gratificante encuentro con la cerámica y los artistas; sin duda de gran importancia en nuestro desarrollo personal y profesional. Excelentes el nivel y calidad de los conferencistas, la programación y asistencia; mil gracias en especial por su esmerada atención. Espero poder participar en el segundo encuentro. **Yaneth Ordoñez**

6. Excelente encuentro, una gran oportunidad para el crecimiento de los artistas de la cerámica y de la comunidad. Muy bien escogidos los artista internacionales. Evento de una calidad muy alta que merece seguir creciendo y consolidándose como un encuentro que pueda atraer incluso artistas de la cerámica de otros países. Buen trabajo, una felicitación a todas las personas que tuvieron parte en la organización y en hacer posible este encuentro.

La cerámica ha sido un lenguaje muy recurrente en la obra de varios artistas. Desde hace algunos años los artistas han utilizado la arcilla quemada con fines artísticos diferentes hablando de "(...) diversidad de sus propuestas, su pertinencia y su fuerza, poniendo en evidencia el desplazamiento de la práctica de ceramista de la forma y contenido. Sus instalaciones, performance, esculturas y construcciones exploran la historia, el tiempo, el espacio, el plano, el color, la superficie, la relación de unos con otros, requieren de la reflexión y no simplemente algo aprendido en el instante" (Art Press 2, 2013, pág. 30) Exploran en la cerámica por la diversidad con la que cada uno puede expresarse en esta. El lenguaje cerámico está por descubrir, por explorar y para ayudar a que esto suceda se debe propiciar la experimentación colectiva e individual en la investigación creación, en donde las personas puede conocer y vivenciar el lenguaje cerámico desde todos los espacios y lugares. Es por ello que es importante visibilizar el hacer cerámico para cada vez más personas lo conozcan y quieran vincularse a este y así puedan haber más espacios, mas muestras, mas proveedores, mas lugares de formación y podamos tener un campo de la cerámica dinámico y diverso, contribuyendo a la construcción de un conocimiento cerámico desde el arte.

Cada una de estas acciones que se han implementado y elaborado en torno a la cerámica, buscan mejorar el campo, los espacios de formación académica y pretenden llegar al desarrollo del arte cerámico en nuestro territorio.

REFERÊNCIAS

80

Art Press 2. (2013). La céramique au-delà de la céramique. **Art Press 2**, 28-33.

Ceramique Contemporaine Biennale Internationale Vallauris 2008. (2008). Vallauris Francia: Somogy Editions d' Art.

DUNCAN, G. (s.f.). **Catalogo "America y Fuego"**. Galeria de Arte Deimos.

GARCIA, C. L. (13 de noviembre de 2017). quadersdigitals.net. Obtenido de Signos. **Teoría y práctica de la educación**, 8/9 Enero Junio de 1993. Páginas 84/93 ISSN: 1131-8600: http://www.quadersdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=601

GRACIA Alcazar, D. E., & Pardo , M. T. (2014). **1er Encuentro de Cerámica Artística Colombia ECAC 2014**. Bogota.

GRACIA, D. E. (2009). **Volumen 2 Reflexiones**. Escuela de Artes Plasticas Universidad Nacional. Bogotá: Trabajo de grado.

GRACIA, D. E. (2017). Laboratorio Taller de Cerámica UN de como activar y dinamizar el espacio. (U. N. Colombia, Ed.) **Ars 301 revista**, 2, 106-109.

PARDO, M. T., & Gracia Alcazar, D. E. (2017). **2do Encuentro de Cerámica Artística Colombia ECAC 2016**. Bogotá.

POTIERS, L. P. (Dirección). (2015). **Rencontres techniques et Transmission 2015** [Película].

PRIETO, C. J. (25 de septiembre de 2017). **Mi experiencia en el Taller** / texto de clase. Bogota, Colombia.

SENNETH, R. (2009). **El Artesano**. Barcelona: Anagrama.

The Garth Clarck and Mark del Vecchio Collection. (2014). **Art Opening: Shifting paradigms in contemporary Ceramics**. The Garth Clarck and Mark del Vecchio.

TRABA, M. (1985). **Historia abierta del Arte Colombiano**. Instituto Colombiano de Cultura.

Universidad Nacional de Colombia. (27 de 10 de 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=YjzbfCz-QxI>. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=YjzbfCz-QxI>

A INTERFACE DA CERÂMICA NAS DIMENSÕES DO ENSINO, DA PESQUISA E DA EXTENSÃO

Viviane Diehl

Recebido em 30/08/2018
Aprovado em 27/11/2018

Este artigo traz à tona os modos de ver e pensar a cerâmica e sua potência artísticoeducativa e de diálogo nas ações indissociadas de ensino, pesquisa e extensão, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul/IFRS – *Campus Feliz*. Nestas ações, os processos relacionam-se de modo cooperado e integrado, mediados pela atuação da educadorartista com a colaboração de estudantes bolsistas e da comunidade. A interação artísticoeducativa, mediada pela arte cerâmica, ocorre, muitas vezes, de modo intuitivo, levando a compreender como as ações indissociadas de ensino, pesquisa e extensão, a partir de um diálogo reflexivo, são capazes de promover a visibilidade e a potencialidade artístico-educativa-intercultural, com base na arte cerâmica, para ampliar a experiência estética e contribuir para o desenvolvimento coletivo, aproximando a instituição educativa da sociedade. A metodologia, de caráter qualitativo, contempla as reflexões geradoras do diálogo instituído no contexto indissociado de ações educativas institucionais, com proposições estético-pedagógicas, que se desenvolvem nos projetos. A partir dos pressupostos estabelecidos por este estudo e do conjunto de problematizações, as ações que emergem da abordagem da arte cerâmica, desenvolvidas indissociadamente no ensino, na pesquisa e na extensão, pode-se dizer, carregam em si, além da experiência estética, a relação intercultural dos envolvidos

Palavras-Chave: Arte cerâmica. Ações indissociadas. Interculturalidade.

PARA INICIAR A CONVERSA

A educação e a arte habitam a cultura e podem produzir inter-relações criativas e críticas, potencializando uma convivência intercultural.

A cultura é compreendida em todos os aspectos da vida, confluindo vários campos, confrontando e dialogando com diferentes teorias, rompendo conceitos, hibridizando concepções, articulando o cruzamento dos artefatos, dos processos, dos produtos e movimentando os sentidos produzidos.

No contexto intercultural vivenciado hoje, mobilizar aproximações entre a arte e a cultura cerâmica, para além do que já é compartilhado no cotidiano, torna-se uma possibilidade para estabelecer outras relações sociais, artísticas e educativas capazes de promover uma perspectiva inventiva e criadora, tanto na participação de cada sujeito, quanto coletivamente.

Desse modo, compartilho da educação em arte intercultural, especialmente com Barcelos (2013) e Oiticica (1986), como proposta “que tenha como intencionalidade de ação contemplar a participação e ampliar a experiência estética das pessoas” (BARCELOS, 2013, p. 103).

A experiência com o que é visto, tocado, com o que proporciona reflexões e saberes, fatores inerentes à cerâmica enquanto expressão,

convida sujeitos participativos passíveis de vislumbrar potencialidades nas diversidades dos lugares que habitam.

O Vale do Rio Caí, onde se localiza o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS) – *Campus Feliz*, destaca-se pela produção de cerâmica, sendo que a cerâmica estrutural é predominante. A partir da observação e do trabalho de pesquisa, foi possível perceber a viabilidade de abrir espaços e dar visibilidade a aspectos dessa área, com foco na criação, sem deixar de lado a capacidade produtiva.

Deste modo, os projetos institucionais¹ aqui analisados são desenvolvidos e constituem um processo em fluxo, abordando a arte e a cerâmica, perpassando ações de ensino, pesquisa e extensão.

Nos documentos do IFRS, o princípio de indissociabilidade surge para “promover a articulação das diferentes áreas do conhecimento e a inovação científica, tecnológica, **artística e cultural** promovendo a inserção do IFRS”, na sociedade (IFRS, 2011, p. 21, grifo da autora).

A proposta da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão não é novidade nas instituições educativas, entretanto, a prática efetiva destas relações ainda não está consolidada, sendo relevante a compreensão de sua dimensão formativa para a educação e o desenvolvimento social (MACIEL; MAZZILLI, 2010).

Assim, a partir de um diálogo reflexivo, o objetivo deste texto é compreender as ações indissociadas, no IFRS - *Campus Feliz*, que sejam capazes de promover a visibilidade e a potencialidade artístico-educativa-intercultural, com base na arte cerâmica, para ampliar a experiência estética e contribuir no desenvolvimento coletivo, aproximando a instituição educativa da sociedade.

Para o estudo do conjunto de projetos indissociados, fomentado como princípio educativo, é compartilhada uma perspectiva de pesquisa qualitativa, que contempla uma abordagem exploratória e experimental. A metodologia está fundamentada na proposição estético-pedagógica, que é apresentada na tese defendida pela autora².

A proposição educativa estético-pedagógica é geradora de condições que inauguram possibilidades para o diálogo e para a

1 Projeto extensionista “Ceramicando” que acontece anualmente, desde 2014 (em andamento, 2017); projeto de pesquisa “Matérias-primas para objetos cerâmicos identitários” (2013 a 2015), “Estudo sobre os processos técnicos e criativos aplicados à serigrafia em cerâmica” (2015 a 2017), “Aspectos da cultura guarani no RS para uma produção em cerâmica artística contemporânea” (2017, em andamento); projeto de ensino “Vamos fazer uma caneca” (2013). Os projetos em andamento estão contemplados pelos Editais PROEX/IFRS nº 42/2016 - Bolsas de Extensão 2017, PROEX/IFRS nº 43/2016 - Auxílio Institucional à Extensão 2017, PROPI Nº 013/2016 - Fomento interno 2017/2018, Edital 07/2017 - Bolsista de Iniciação Científica e/ou Tecnológica, IFRS Nº 29/2017 PIBIC-EM.

2 “Educadorartista: encontros da educação, artes visuais e intercultural”, defendida em novembro de 2015, na Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil. A partir desta tese decorrem estudos que são apresentados neste texto.

liberdade, a partir das experiências interculturais criadoras e inventivas, críticas e estéticas, que a produção em cerâmica pode proporcionar.

Neste estudo, esta proposição é acionada de modo a movimentar relações com o mundo, naquilo que a vida tem de instável e inesperado (CARNEIRO, 2004, p. 52), nas suas fragilidades que, nem por isso, são menos significativas para a vida.

No contexto prático e associativo de ensino-pesquisa-extensão, os projetos perpassam a arte, a cerâmica, a cultura e a educação. As proposições são dirigidas aos sentidos, promovendo vivências teóricas e práticas, técnicas e artísticas, para que as percepções possam ampliar e movimentar a potencialidade criadora e expressiva dos participantes envolvidos, cujas experiências são produzidas e repercutem no contexto intercultural.

Nesse sentido, propomos a busca por compreender qual o potencial a ser reconhecido nestas efetivas ações integradoras, propostas pela educadorartista, a partir da abordagem da cerâmica como artefato que permite relações interculturais, para que haja um avanço, tanto em termos práticos, como de diálogo, permeado de reflexões e análises, como é apresentado a seguir.

A CERÂMICA NAS RELAÇÕES DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO:

O contexto educativo perpassa um complexo sistema de relações, com limites e possibilidades, que podem ser compartilhados no ensino, na pesquisa e na extensão, envolvendo educadores, artistas, estudantes, servidores e a sociedade de modo geral.

O Fórum da Educação na Constituinte (1987) formulou a ideia da indissociabilidade como possibilidade para uma universidade pública, gratuita, autônoma, democrática e socialmente relevante. A consolidação desse princípio tem sido um desafio no âmbito das instituições educativas, pois a disputa de interesses políticos e econômicos, dos setores públicos e privados, repercute muito mais na defesa da educação privada do que na defesa da escola pública de qualidade. O que se observa é uma relação indissociada mais efetiva nas instituições públicas, pois as demais instituições pouco compromisso demandam com relação à pesquisa e à extensão (MACIEL; MAZZILLI, 2010).

Atender a essa demanda das instituições educativas requer o trabalho docente em tempo integral, o que nem sempre é viável na rede privada, de forma que acontece com mais efetividade nas instituições públicas,

pela relação com a formação acadêmica dos docentes e com o regime de trabalho exclusivo.

Sendo assim, as relações que são apresentadas separadamente para facilitar a abordagem textual decorrem de um processo construído e compartilhado, significativamente, no IFRS – *Campus Feliz*, para promover problematizações, investigações, experimentações e fazeres que movimentem a educação, a arte e o reconhecimento das possibilidades interculturais da cerâmica.

No âmbito extensionista, o projeto nomeado “Ceramicando” acontece anualmente, desde 2014. As proposições são avaliadas a cada edição³, considerando as demandas que surgem, para difundir e dar visibilidade às diferentes possibilidades da cerâmica no contexto sociocultural.

O projeto traz à tona os modos de ver e pensar a cerâmica e sua potencialidade educativa para o desenvolvimento de ações compartilhadas com as escolas da região. Atualmente, a proposta atende à demanda de professores da educação básica, pois contempla a cerâmica para contextualizar abordagens do currículo escolar, de modo a oportunizar diferenciadas experiências perceptivas, teóricas e práticas.

A contextualização temática, a modelagem, a secagem e o preparo para a queima com fornos alternativos compõem as experimentações durante as oficinas. Além disso, o componente expressivo e artístico dos materiais é explorado, resultando em uma educação estética efetiva, como resultado da proposição estético-pedagógica que atravessa os projetos da educadorartista.

Cabe ressaltar que existe uma interface da cerâmica com abordagem referente à inclusão das relações étnico-raciais, afro-brasileira e indígena, abarcando conteúdos da história e da arte, entre outros.

A proposta curricular educativa, no Brasil, contempla a “Educação para as Relações Étnico-raciais” (BRASIL, 2004), orientada para divulgação e produção de conhecimentos, com embasamento na Lei 11.645 (BRASIL, 2008), cujo artigo “26 A” destaca que “nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”. Essas etnias constituem um campo aberto para abordagens educacionais interculturais e têm força expressiva na produção cerâmica.

As condições que as manifestações culturais operam convocam para um diálogo com a educação, pois, ao mesmo tempo em que movimentam

³ Os projetos têm a durabilidade de um ano, sendo apresentados e avaliados a cada etapa por comissão própria que analisa a capacidade de indissociação entre o ensino, a pesquisa e a extensão.

subjetividades, evocam uma compreensão constituída dos saberes da experiência, que fundam o conhecimento a partir das relações interculturais.

O intento é proporcionar aos educandos uma aproximação com a cerâmica, abordando a cultura guarani e afro-brasileira, especialmente pela expressão nos artefatos. A realização de todo o processo cerâmico no próprio espaço das escolas viabiliza a experiência participativa intercultural, tanto nas relações interpessoais, no contexto da oficina, quanto na abordagem temática das culturas.

Como resultado da ação extensionista, é possível afirmar que a cultura e sua potencialidade educativa viabilizam a produção cerâmica no espaço das escolas e para além deles, bem como oportunizam uma experiência perceptiva singular e sensível aos participantes. Essas condições demarcam relações de ensino e aprendizagem, contribuindo para o reconhecimento da responsabilidade social de cada um e da interculturalidade como povo brasileiro.

No âmbito institucional, a ação de pesquisa foi iniciada com o projeto para o doutoramento, finalizado com a escrita da tese. A partir dessa pesquisa, que abarca a atuação da educadorartista, surgiu a necessidade de ampliação dos conhecimentos sobre as artes gráficas, mais precisamente a serigrafia. Desse modo, a capacidade expressiva de linguagem da serigrafia foi trazida para atuar no processo cerâmico, a partir do reconhecimento qualificado dos procedimentos e materiais, para o desenvolvimento criativo e produtivo da cerâmica artística.

A produção poética e a atuação docente, em relação contínua, movimentam as investigações na criação em cerâmica que apresentam os resultados dessas experimentações iniciais, a partir das impressões serigráficas na superfície da argila.

No projeto de pesquisa “Estudo sobre os processos técnicos e criativos aplicados à serigrafia em cerâmica” foram desenvolvidas abordagens teórico-práticas, fundamentadas na experimentação em laboratório, para identificar etapas e necessidades dos processos técnicos e materiais para a serigrafia na cerâmica, em diferenciados suportes argilosos. Por fim, a produção serigráfica foi desenvolvida a partir de um processo alternativo com a transferência da imagem em superfície curva, resultando em obras artísticas e exposições.



Figura 1: Exposição individual “Encontros”, realizada no espaço-oficina/galeria-estúdio, em Florianópolis – SC, 2015. Foto de Danísio Silva.

A exposição retratada na imagem acima apresentou a obra “Encontros” (2015), ao centro, que convidava o público a interagir, compondo com os módulos em cerâmica. Esta produção se deu em processo, durante o período expositivo, como também, a obra “O que me falta – o que transborda em mim” (2015), demandou a participação das pessoas.

Este contexto, em que o público é participante e experiencia o fazer na arte, dialoga com a proposição estético-pedagógica que perpassa este estudo e atende o pressuposto de extensão acadêmica. O caráter extensionista é compreendido no contexto expositivo, quando as obras propõem a interação com o público participante, de modo a oferecer possibilidades para a experiência estética.

Os produtos artísticos são apresentados para que, em interação, seja possível desaprender as obviedades. Instauram-se aberturas para transpor lugares onde as inter-relações podem acontecer, movimentando intervenções complexas entre as pessoas e os artefatos materiais e imateriais produzidos na cultura, ao encontro da educação estética.

O processo criativo e a produção em artes visuais promovem relações que se inscrevem na materialidade da argila, na potencialidade expressiva da linguagem cerâmica num contínuo fluxo a ser impulsionado.

Para tanto, a pesquisa se amplia e busca problematizar e movimentar reflexões constituídas a partir do estudo e do reconhecimento da produção cultural material e imaterial guarani, iniciadas no projeto extensionista “Ceramicando”. Aspectos históricos, sociais, políticos e econômicos deflagram problematizações interculturais, que reverberam na produção e na apresentação poética de obra artística em cerâmica, potencializando a arte como conhecimento.

A investigação perpassa relações que são materializadas plasticamente na produção poética visual, a partir de estudos com a cultura guarani (LA SÁLVIA; BROCHADO, 1989; POTY; CHRISTIDIS, 2015; SILVA et al., 2009), cujos povos contribuem expressivamente para a produção cerâmica no RS. Aliado a isto, seguem os estudos sobre os processos técnicos e criativos com impressões gráficas alternativas na cerâmica.



Figura 2: Título “Colonizar”, 20x30x30cm, 2017. Cerâmica branca com impressão serigráfica de pigmento preto, 1000°C, cesto guarani de fibra natural, tecido, polímero, terra.
Foto: arquivo da autora.

Sendo assim, a pesquisa apresenta uma produção artística em cerâmica com impressões gráficas (Figura 2), contextualizada na cultura guarani, cujos sentidos e significados são conhecimentos produzidos na educação estética, problematizadora das relações interculturais.

O comportamento e o fazer do artista enquanto produtor determinam a relação que está estabelecida com a obra. Em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo, por intermédio dos objetos estéticos (BOURRIAUD, 2011, p. 59).

Quando o artista compartilha a arte, seja pela exposição, pela intervenção ou pela proposição, apresenta as produções artísticas nas mais diversas possibilidades e oferece lugares possíveis para relações e diálogos acontecerem. É nos entre-lugares (BHABHA, 2013), como espaços livres de interação, de tempos próprios, que as relações se constituem. A arte, portanto, constitui-se como um entre-lugar de investimentos e problematizações, em que surgem coletividades culturais a partir do que propõe o artista.

No âmbito do ensino, as ações dialogam com a perspectiva de projetos de trabalho (HERNÁNDEZ, 2000), com temas de interesse dos estudantes, bem como se integram com os demais projetos em andamento. Esta interação movimenta a produção nas experiências coletivas interculturais e o espaço da oficina, que é relevante nesta proposição, constituindo-se como um lugar de vínculos para o aprender juntos, a partir do diálogo, da escuta e de outras formas de comunicação.

A relação artístico-educativa que possibilita o diálogo é desafiadora, pois empodera o educando e descentraliza o educador da posição daquele que ensina. É preciso atenção no enfrentamento dos limites e em relação às possibilidades que a liberdade do diálogo oferece, para que os exercícios de aprender e ensinar sejam compartilhados.

A atuação enquanto educadorartista convoca a compartilhar as experimentações, os processos e as possibilidades de criação inventiva com os estudantes do ensino médio nas aulas de Arte, formalizado vínculos nas relações estético-pedagógicas que confluem das pesquisas e ações de extensão.

No âmbito das problematizações, dos estudos teóricos, da criação inventiva, das oficinas, laboratórios, ateliês, exposições, entre outras ações dos projetos indissociados, a experiência estético-pedagógica é conduzida e acontece num lugar de encontro, onde os saberes e fazeres se integram e somam-se às vivências pessoais e referências que configuram a interculturalidade.

CONSIDERAÇÕES PARA CONTINUAR A DIALOGAR

90

As interações entre o ensino, a pesquisa e a extensão são construídas num percurso próprio e autogestado. Constituem-se em um processo contínuo e constante, cujo percurso sinaliza acontecimentos e demarca encontros que vão delimitando e direcionando o fluxo das ações. Os interesses produzidos nestas dimensões acadêmicas, em interface com a cerâmica, foram materializados nos projetos aqui apresentados.

A proposição estético-pedagógica que perpassa metodologicamente as ações apresentou-se facilitadora de um contexto para a problematização, a investigação, a criação e a produção como forma de conhecimento. Caracterizou-se como um espaço de liberdade, compartilhado nas relações, para os envolvidos atribuírem e ampliarem significados ao vivido, no entre-lugar habitado pela educação, pela arte e pela cultura.

As relações de caráter pedagógico, produzidas pela arte cerâmica, aconteceram com responsabilidade e comprometimento educativo, com liberdade para movimentar o que pode produzir aprendizagens significativas com estudantes, alunos bolsistas, docentes, colaboradores e comunidade.

No contexto educativo, a arte, a cerâmica e a cultura possibilitam instigar a curiosidade dos estudantes para compor uma dimensão formativa, que perpassa experiências e a criação inventiva de modo a expressar os saberes e fazeres apreendidos. Nesse sentido, à pesquisa cabe problematizar e mobilizar os envolvidos para que encontrem os modos de operar e sistematizar o conhecimento que permeia este campo.

Em relação à extensão, a abordagem da cerâmica repercute na comunidade, proporcionando a aproximação sociocultural e educativa nas intervenções, bem como com os estudantes que participam dos projetos, os quais vivenciam uma importante experiência de aprendizagem para capacitação e complementação da formação educativa.

Os encontros que promovem a indissociabilidade por meio da educação estética e da arte, numa perspectiva intercultural, são problematizados pelo educadorartista que é um propositor.

No contexto indissociado do ensino, da pesquisa e da extensão, a cultura cerâmica proporcionou singularidades do sentir, do pensar e do fazer, num movimento de interações perceptivas, experimentais, criativas, críticas e participativas, para desaprender as obviedades institucionalizadas na formação educativa e provocar reflexões acerca das responsabilidades sociais a serem assumidas por todos.

91

Ao conduzirmos mudanças significativas nos processos de ensino e aprendizagem, fortalecendo a dimensão das ações indissociadas, podemos promover a ampliação do campo de atuação institucional para transformar e potencializar o meio social e educacional. Este espaço, que se constituiu com diversidade cultural e construção do conhecimento, foi observado nas ações realizadas.

O percurso é diverso e, por vezes, demanda tempo para se efetivar. Entretanto, há um investimento institucional para que ensino, pesquisa e extensão busquem um diálogo permanente, de interatividade entre teoria e prática educativa, bem como com as demandas sociais, consequentes do compromisso com a educação e a sociedade.

Neste conjunto de possibilidades apresentadas, que contemplam a abordagem da cerâmica, há que se reconhecer os limites e as possibilidades decorrentes da articulação entre estas atividades acadêmicas de ensino, pesquisa e extensão, como também, as contradições que se atravessam. Entretanto, é inegável o potencial para produzir o conhecimento, para formação e para transformar os modos de compreender o viver e o conviver na coletividade.

REFERÊNCIAS

- BARCELOS, Valdo. **Uma educação nos tópicos**: contribuições para a antropofagia cultural brasileira. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRASIL, Ministério da Educação (2004). **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Resolução N° 1, de 17 de junho de 2004. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>. Acesso 20 abr. 2016.
- BRASIL, (2008). **Lei 11.645 de 10 de março de 2008**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em 03 mar. 2016.
- CANTON, Katia. **Do moderno ao Contemporâneo**. Coleção Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário, 2004.
- DIEHL, V. **Educadorartista**: encontros da educação, artes visuais e intercultura. Santa Maria: UFSM, 2015. Tese (Doutorado em Educação), Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2015.
- FÓRUM DA EDUCAÇÃO NA CONSTITUINTE - Proposta Educacional para a Constituição. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Brasília: MEC/INEP, 68 (160), set. dez. 1987, p. 665-668.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas do Sul, 2000.
- IFRS. **Projeto Pedagógico Institucional**. Campus Feliz. 2011.
- LA SÁLVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.

MACIEL, Alderlandia da Silva; MAZZILLI, Sueli. Indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão: percursos de um princípio constitucional. Reunião da ANPED, 33ª, Caxambu, MG. **Anais...** 33ª Reunião da ANPED, Caxambu, MG, outubro 17 a 20, 2010, p.1-13. Disponível em < <http://www.anped11.uerj.br/Indissociabilidade.pdf> >. Acesso em 25 jul.2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/helio-oiticica-aspiro-ao-grande-labirinto.pdf> >. Acesso em 12 ago. 2015.

POTY, Vherá; CHRISTIDIS, Danilo. **Os Guarani-MBYÁ**. Porto Alegre: Wences Design Criativo, 2015.

SILVA, Gilberto Ferreira da; PENNA, Rejane; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (Org.). **RS índio**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. Disponível em: < <http://www.pucrs.br/edipucrs/ahrs/rsindio.pdf> >. Acesso em 15 mai. 2017.

CARTOGRAFIA COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO NO GRUPO DE ESTUDOS CERÂMICOS DO NUPEART PRO...MOVE

Aionara Preis Gabriel

Este trabalho tem como proposta apresentar algumas reflexões acerca da cartografia como método de pesquisa desenvolvido junto ao Grupo de Estudos Cerâmicos, formado por estudantes da graduação em Artes Visuais e participantes do programa de extensão universitária NUPEART Pro... Move da Universidade do Estado de Santa Catarina, que procura unir o ensino teórico e prático da cerâmica por meio de encontros investigativos. Extraída da noção de rizoma, termo emprestado da botânica por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cartografia é uma prática singular com ênfase no processo e na horizontalidade de relações, que legitima a construção coletiva de conhecimento. Com base em alguns procedimentos e propostas desenvolvidas durante os encontros, serão expostas algumas considerações sobre o método cartográfico e as ações produzidas pelo grupo durante o biênio de 2016 e 2017.

Palavras-Chave: Rizoma; Cartografia; Metodologia de pesquisa.

INTRODUÇÃO

Foi durante a participação como bolsista do curso de Modelagem e Preparação de Massas Cerâmicas para Queimas Alternativas do programa de extensão universitária NUPEART¹ Pro...Move da Universidade do Estado de Santa Catarina, estando à frente da coordenação do Grupo de Estudos Cerâmicos, que algumas questões de ensino e aprendizado começaram a surgir. As indagações mais pertinentes foram: quais as maneiras que efetivam o processo de pesquisa e como estabelecer objetivos que sejam comuns a todos? Com estas indagações, serão elucidados neste texto os desdobramentos da cartografia como metodologia de pesquisa no Grupo de Estudos Cerâmicos com as ações desenvolvidas durante os anos de 2016 e 2017.

A utilização do termo cartografia, emprestada do campo de conhecimento da geografia e que busca através de mapas representar graficamente a superfície terrestre, é utilizada por Deleuze e Guattari na Introdução do livro “Mil platôs” (2011) como um dos princípios do rizoma.

É possível esclarecer o conceito de rizoma utilizado na filosofia visitando o campo da botânica para entender o empréstimo deste termo. O rizoma é a estrutura terrestre ou subterrestre de algumas plantas que conseguem se conectar de um ponto a outro qualquer, permitindo a reprodução, o alastramento horizontal e a transferência de nutrientes de

¹ Núcleo Pedagógico de Educação e Arte - desenvolve ações articulando ensino, pesquisa e extensão na arte, desde o ano 2000. É formado por professores, alunos, egressos e demais grupos interessados, buscando dinamizar os conhecimentos produzidos no CEART - Centro de Artes da UDESC, à comunidade externa. Dentro deste núcleo encontra-se o Projeto NUPEART Pro...Move do curso de Artes Visuais, que tem como coordenadora a Prf.a Ms.a Rosana Tagliari Bortolin, que vem desenvolvendo diversas ações envolvendo arte e cerâmica na cidade de Florianópolis/SC.

um broto a outro. Deleuze e Guattari utilizam este termo para ilustrar filosoficamente os processos de construção do conhecimento humano, representando o pensamento que se propaga em vastidão, confrontando com a ideia da árvore como representação cartesiana do saber. A ideia desta grande árvore na área da educação, com raízes, troncos e galhos, fragmenta as áreas dos saberes e dificulta o processo de aprendizagem, bloqueando o desenvolvimento de uma percepção holista da realidade. A crítica a este sistema mecânico do conhecimento na educação se dá pela inércia que o modelo representa, onde as áreas do conhecimento estão alocadas em galhos e estes por sua vez, só se comunicam com o tronco e nunca entre si (GALLO, 2008, p. 73).

Para clarificar o conceito de rizoma criado por Deleuze e Guattari (2011), serão enumeradas as seis noções básicas desenvolvidas pelos filósofos:

1º e 2º - Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, sem findar, produzindo novas características.

3º - Princípio de multiplicidade: as possibilidades de conexões e heterogeneidade constituem a multiplicidade e é esta condição que redimensiona as relações para outras naturezas.

4º - Princípio de ruptura a-significante: sem hierarquias, o rompimento do rizoma pode ser feito em qualquer lugar, reorganizando e resignificando todo o conjunto.

5º e 6º - Princípio de cartografia e de decalcomania: o rizoma é mapa que não pode ser justificado, comparado com nenhum outro. Ele pode ser cartografado pelas transformações da realidade. O decalque neste caso, codifica, organiza e estruturaliza o rizoma, reproduzindo nele mesmo apenas os impasses e pontos de organização.

As características que aproximam o rizoma botânico ao conceito de rizoma apresentadas pelos filósofos são como um olhar estratégico, que provoca novos princípios, diferente dos tradicionais que são unitários, verticais e disciplinares. O rizoma se alastra horizontalmente, é acêntrico, múltiplo, extenso, não tem começo nem fim e, por conseguinte, não possui hierarquias.

A empregabilidade destes e outros conceitos oriundos de diferentes áreas tornam-se interessante, segundo GALLO (2008), quando permitem que o filósofo possa (re)criar o mundo à sua maneira, estimulando os pensamentos com novos dispositivos e possibilitando conexões inusitadas entre os discursos científicos. Portanto, o conceito não pode ser uma definição exata, pois seria matar a própria potência criativa do conceito.

Ora, para nossos filósofos, o conceito não é uma representação, muito menos uma representação universal. Podemos definir o conceito, na visão dos filósofos franceses, como sendo uma aventura do pensamento que institui um acontecimento, vários acontecimentos, que permita um ponto de visada sobre o mundo, sobre o vivido. Poderíamos, aqui, lembrar a célebre afirmação de Merleau-Ponty: “a verdadeira filosofia consiste em reaprender ver o mundo”; parece ser disso que falam Deleuze e Guattari quando exprimem a ação do conceito: um reaprendizado do vivido, uma resignificação do mundo. É por isso que o conceito é exclusivamente filosófico. A Ciência, por exemplo, não cria conceitos; ela opera com proposições ou funções, que partem necessariamente do vivido para exprimi-lo. (GALLO, 2008, p. 38)

Para isto, é necessário saber seu significado, suas condições e possibilidades de produção. Deste modo os conceitos de Deleuze e Guattari podem ser analisados em sua origem terminológica, contextual e posto em prática em diversos fenômenos contemporâneos, como a educação e os modos não lineares de ensino e aprendizagem. Estas mudanças conceituais no âmbito educacional é que legitimam outras formas autênticas de ensino e pesquisa.

No livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015), Passos, Kastup e Escóssia apropriaram-se dos princípios do rizoma a fim de responder inquietações relativas à metodologia de pesquisa. A cartografia surge então como um desses princípios que representa o acompanhamento de percursos, a produção e conexão rizomática do pesquisar, propondo a reversão metodológica do *metá-hódos*: ou seja, o caminhar (hódos) predeterminado no início pelas metas, deve ser trocado por *hódos-metá*: que sugere que as metas devem surgir durante o caminhar.

Em vez de regras para serem aplicadas, propusemos a ideia de pistas. Apresentamos pistas para nos guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da pesquisa. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015, p. 13).

Embora existam muitas cartografias possíveis, bem como variados campos a serem cartografados, é importante ressaltar que cada contexto possui características próprias que possibilitam desenvolver necessidades e estratégias metodológicas diferenciadas, evidenciando que método e objeto possuem singularidades e que não existem regras ou estratégias preestabelecidas para serem percorridas. Desta forma, os participantes

do Grupo de Estudos Cerâmicos desenvolveram ao longo dos encontros, diferentes atividades e métodos de pesquisa de acordo com seu percurso e suas expectativas.

A articulação da cartografia como metodologia e dos demais princípios do rizoma ajudará a entender como se efetivou o processo coletivo de investigação no Grupo de Estudos Cerâmicos e de que maneira essas pesquisas e experiências reverberaram.

PRINCÍPIOS EQUIVALENTES

A cerâmica é uma linguagem que permite infinitas combinações, iniciando com os diferentes tipos de argilas, queimas, revestimentos e as diferentes maneiras de trabalhar e combinar estes materiais. É comum ouvir dizer que o ceramista, durante o processo do fazer cerâmico em seu ateliê, não possui domínio total de seu trabalho, pois, as condições de secagem, a umidade do ar, a transformação da matéria pela ação do fogo e todos os demais fatores que se ligam a esta prática, podem interferir de maneira positiva ou negativa em um trabalho. Por atuar em conjunto com as forças dos quatro elementos da natureza: água, terra, ar e fogo, requer que o ceramista conheça os materiais e suas especificidades para evitar prejuízos.

Os conhecimentos técnicos, científicos, ferramentas específicas, local adequado de trabalho e liberdade de criação, são características indispensáveis, porém não obrigatórias, para o bom resultado do trabalho. Foi esta pluralidade da cerâmica que despertou o interesse de alunos da graduação em Artes Visuais e participantes do curso de extensão universitária Modelagem e Preparação de Massas Cerâmicas para Queimas Alternativas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, a se encontrarem semanalmente para conversar, pesquisar, experimentar, analisar resultados e compartilhar experiências sobre esta grande área. A possibilidade de *conexão* com outros conteúdos, como geografia, geologia, química, física, história e arte, comprovam que a cerâmica como área do saber é composta parcialmente por várias outras, formando uma cartografia construída a partir dessas conexões.

Os encontros tinham duração de uma hora e meia e aconteciam nas quartas feiras, antes do curso de extensão. O objetivo era pesquisar em diferentes fontes, as mais variadas questões técnicas e teóricas que envolvem a cerâmica e a partir destas pesquisas realizar experimentos, deixando a produção plástica para ser desenvolvida durante as horas do curso.

Entre os dois anos de encontro (2016 e 2017), o Grupo de Estudos Cerâmicos teve em seu total 15 participantes, com distintas idades e formações, como: eletricitista, padeiro, geólogo, professor de arte, professor de física, ceramista, agrônomo, estudantes de artes visuais, dentista, engenheiro civil e socióloga. A *heterogeneidade* de idades, formações e experiências contribuíram de maneira positiva, tonificando a pesquisa e as relações constituídas durante os encontros.

As possibilidades de combinações no rizoma não são determinadas pelos sujeitos ou objetos, mas sim pelas determinações e dimensões das conexões, que, ao crescerem, transmutam a sua natureza (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Desta forma, a *multiplicidade* de conexões durante os encontros ocorreu quase que de modo natural, com os participantes trazendo contribuições de suas várias áreas de conhecimento e interesse. Assim, todos os assuntos que se mostraram pertinentes, eram estudados e investigados com empenho.

Outra característica rizomática são as múltiplas entradas e saídas. Por não possuir início, meio e fim, o rizoma pode ser iniciado, rompido ou retomado em qualquer parte, pois todas as linhas que se conectam carregam informações do conjunto. Neste sistema não hierárquico e *a-significante*, novas conexões podem ser realizadas independentes do lugar que se inicia a pesquisa. Este mesmo entendimento também se aplica na cerâmica quando um conteúdo ou etapa é interdependente das demais, carregando informações do todo. Frequentemente um assunto trazia consigo informações sobre outras etapas ou exigia que a pesquisa fosse ampliada. Por exemplo, ao estudar sobre queimas cerâmicas, foi preciso ter noções das características das matérias primas, secagem das peças, controle de queima e sinterização² da argila.

Em um grupo de estudos, os objetivos e interesses devem ser coletivos, desta forma, não existe ato solitário. Segundo Gallo (2008, p. 69), “Não há sujeitos, não há objetos, não há ações centradas em um ou outro; há projetos, acontecimentos, individuações sem sujeito. Todo projeto é coletivo. Todo valor é coletivo. Todo fracasso também.” Como a formação do grupo deu-se para investigar conteúdos desconhecidos, o fracasso ou aquilo que não se pode controlar no processo da queima cerâmica, também foi uma forma de aprendizado.

Durante as pesquisas sobre a primeira queima da cerâmica, comumente chamada de queima de biscoito, em razão de que a água física contida na peça é eliminada com 100° C e a água química é eliminada até os 600° C (CANOTILHO, 2003), foi realizada a experiência da queima no

2 Processo de endurecimento da argila após secagem e consolidação definitiva pela ação do calor.

forno a lenha da UDESC onde ocorreu o seguinte fato. O forno a lenha exige monitoramento, vigia, zelo, pois é preciso alimentá-lo com lenha constantemente, sem subir a temperatura rapidamente e nem deixá-lo esfriar. Para controlar a temperatura utiliza-se o termopar ou monitora-se pela quantidade de combustível colocado com relação ao tempo e também pela cor do fogo. Somente após os 600° C é que os materiais sinterizam conferindo resistência física à peça (CANOTILHO, 2003). Mesmo a queima tendo 12 horas de duração, foi possível prever que a temperatura ideal não seria atingida, isso porque a maior parte da lenha disponível não possuía alto coeficiente de combustão, dificultando a elevação da temperatura. Ao abrir o forno, constatou-se que o resultado não foi satisfatório, pela cor da cerâmica e pelo som que ela emite quando algum objeto rígido bate sobre sua superfície. É um trabalho cansativo, de exclusividade, impossível de se ausentar, mas quando realizado em conjunto transforma-se em uma festividade. Mesmo que a queima não teve êxito total, o processo de realizar uma prática torna-se eficiente enquanto parte do desenvolvimento da pesquisa.

A palavra processo é diferenciada em dois sentidos por Barros e Kastrup (2015): como processamento e processualidade. Processamento está ligado à teoria da informação, seguindo modelos computacionais. No entanto, se processo for entendido como processualidade, está-se no coração da *cartografia*.

Diferentemente, o caminho da pesquisa cartográfica é constituído de passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes. (BARROS;KASTRUP, 2015, p. 59).

Desta forma, a processualidade tão presente no fazer cerâmico, como também em outros fazeres artísticos, se revela como um estado de constante pesquisa, experimentação e criação.

Considerando que existem diferentes formas de aprender, só é possível saber o método mais eficiente experimentando. Durante os encontros do Grupo de Estudos Cerâmicos, foram realizados diferentes procedimentos metodológicos que contribuíram com a pesquisa teórica e prática, uma vez que é com a somatória das maneiras de aprendizado que é possível relacionar, (re)ordenar, (re)configurar e (re)significar os conteúdos. Embora um caminho cartografado não possa ser reproduzido devido à inexistência de regras, definições e certezas do acaso, o *decalque* neste caso, pode estruturar os principais pontos de impasse da pesquisa.

Usualmente os encontros se davam da seguinte maneira: o assunto eleito era pesquisado por todos e discutido no encontro seguinte; se necessário realizava-se uma prática e permanecia-se no assunto até que fosse necessário.

No entanto, ao pesquisar sobre esmaltes cerâmicos, foi preciso recorrer a outras formas de aprendizado, como palestra e workshop. As dúvidas surgiram logo no início da pesquisa com a diferença das nomenclaturas entre esmaltes ou vidrados, vidrados crus e fritas. No livro *Manual de Esmaltes Cerâmicos, Tomo 1* (1988), Chiti esclarece que todos são compostos por matérias-primas vitrificantes, fundentes, estabilizantes e podem ser alterados por opacificantes e colorantes, variando a quantidade e tratamento destes materiais. A sílica, principal matéria-prima do vidro, precisa de altas temperaturas para fundir, aproximadamente entre 1.700° C e 1.800° C. Para baixar a temperatura da sílica, usam-se os fundentes, matérias-primas que contém suas características e pontos de fusão específicos. Os estabilizantes são responsáveis pela viscosidade e por manterem o vidro fundido sobre a peça (CHITI, 1988).

Os desafios encontrados diante de tantas variantes e especificidades químicas foram reconhecidos por todos, sendo necessário recorrer a outros meios de apreensão. Sendo assim, foi solicitado auxílio para as pesquisas do grupo à ceramista e professora aposentada do curso de química da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Dr.^a Marina Uieara, que tem se dedicado a cerâmica, especificamente a formulação de esmaltes. Atendendo as necessidades do grupo e oportunizando demais interessados, foi realizada uma palestra sobre esmaltes cerâmicos e um workshop de Formulação de Esmaltes Cerâmicos, ambos aconteceram no ateliê de cerâmica da UDESC.

Figura 1 – Palestra sobre esmaltes cerâmicos realizada no dia 07 de junho de 2017.



Fonte: Acervo pessoal.

O workshop de Formulações de Esmaltes Cerâmicos além de complementar com a palestra serviu como incentivo no desenvolvimento das pesquisas, pois a possibilidade de elaborar os próprios esmaltes, reconhecer as características de cada matéria-prima e se deslumbrar com a exclusividade das cores, podem ser consequências gratificantes ao ceramista ou aprendiz desta prática.

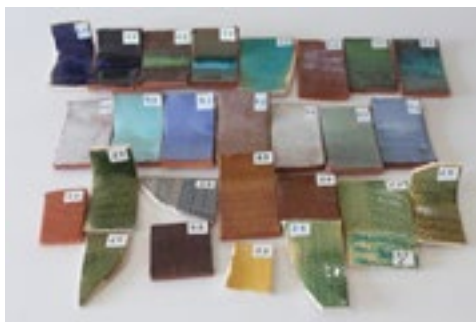
Figura 2 - Workshop de Formulação de Esmaltes cerâmicos realizado no dia 13 de junho de 2017.



Fonte: Acervo pessoal.

Ainda que os participantes realizassem as mesmas formulações e utilizassem as mesmas matérias-primas, os resultados dos esmaltes tiveram diferenciações devido à localidade da placa dentro do forno, da pincelada e da argila utilizada na placa por cada participante do grupo, formando uma composição muito singular. De nada adianta colecionar ou aplicar mecanicamente fórmulas prontas de esmaltes *“sobre cualquier tipo de pasta sin ajuste previo, salvo por casualidad. Y es mejor que ello así sea, pues, de no serlo, el nuestro dejaría de ser um arte para convertirse em mecanismo ciego.”* (CHITI, 1988, p. 06).

Figura 3 – Resultado dos esmaltes.



Fonte: Acervo pessoal.

Ter conhecimento dos materiais e suas respectivas funções possibilita ao ceramista tornar-se independente dos produtos prontos desenvolvendo suas próprias fórmulas, ampliando a possibilidade de criação para a composição de cores, texturas e formas. Esta constante investigação, exige que o ceramista em seu

ateliê adote postura de artista e cientista ao mesmo tempo, sendo que ambas estão interligadas e são responsáveis pelo processo de criação.

Nessa composição, cartografar é acompanhar processo, é seguir o movimento e constituir-se nele. São nos encontros ocorridos com o grupo e na relação entre sujeito e objeto que os métodos e procedimentos a serem desenvolvidos são sinalizados. Para perceber estes sinais, Kastrup (2015), definiu em quatro variedades o funcionamento atencional do trabalho do cartógrafo: rastreo, toque, pouso e reconhecimento. O rastreo é a identificação da área e de metas que se deslocam. Em suas palavras:

Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreo não se identifica a uma busca de informação. A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema. (KASTRUP, 2015, p. 40).

O tato é uma qualidade sensorial que está presente em todo o corpo e tem a capacidade de receber todas as percepções referentes à zona de contato. Ao invés da percepção tátil passiva, utiliza-se a percepção háptica que abrange outras sensações relacionadas ao toque, formando um bloco tátil-sinestésico. Deleuze utiliza o deslocamento de uma ameba para exemplificar o movimento da percepção háptica. *“O movimento da ameba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento.”* (Deleuze, 1981, apud KASTRUP, 2015, p. 42).

O pouso indica que a percepção sensorial está concentrada em um ponto, formando-se um zoom com diferentes níveis de atenção, que reconfigura todo o território. A quarta característica da atenção é o reconhecimento que se manifesta quando a atenção é atraída por algo, obrigando uma pausa no processo. Em uma pesquisa construtiva, este reconhecimento atento se apropria de objetos e situações inesperadas para produzir conhecimento.

Ao adentrar em pesquisas sobre cerâmica é preciso estar disposto a transitar por territórios mapeados como se fosse à primeira vez. Esta área é caracterizada pelas multiplicidades e incertezas, exigindo que o ceramista aprenda a conviver com esta instabilidade e que a partir dela possa tirar possibilidades criativas. Este estado de incessante pesquisa se assemelha ao que Kastrup (2015) reconhece como a conduta do cartógrafo:

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. (KASTRUP, 2015, p. 30).

Assim como na metodologia cartográfica, na qual não é possível caminhar duas vezes sobre o mesmo campo de pesquisa, o ceramista também em seu processo de pesquisa encontra novos procedimentos de trabalho. Nunca o cartógrafo será

apenas observador, ele estará presente facilitando os fluxos de novas conexões. Nunca o ceramista em seu ateliê terá supremo domínio dos materiais e procedimentos, ele estará sempre imerso no plano da experiência, (re)constituindo-se no caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A satisfação de estudar e pesquisar em grupo se dá pela união dos objetivos pessoais serem comuns a todos e pela heterogeneidade do grupo. Estas características que são imensuráveis e variáveis proporcionam a multiplicidade de resultados e conexões, que se transformam constantemente em novas cartografias.

A aprendizagem dentro da perspectiva rizomática é singular, horizontal, multicafetada, maleável, resignificante e possibilita um acesso diferenciado às áreas do saber. Dentro deste contexto, a educação poderia se tornar um processo muito mais condizente com as exigências da contemporaneidade (GALLO, 2008).

Quando se pretende cartografar uma área do conhecimento, é preciso transitar por diferentes saberes com estratégias flexíveis, a fim de identificar as necessidades de cada situação. O cartógrafo deve estar em estado absoluto durante a produção de conhecimento, analisando as relações entre sujeito e objeto para a partir delas, explorar os desejos e as potencialidades.

O grupo de Estudos Cerâmicos surgiu para que algumas perguntas fossem respondidas, porém chegou o momento em que haviam mais perguntas que respostas, mais dúvidas que certezas. Supostamente seria este o sentimento de desejo mencionado por Deleuze e Guattari (2011, p. 32):

Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas.

O caminhar do cartógrafo é feito de passos que se sucedem sem distanciarem-se, como na ação de caminhar, onde um passo vem atrás do outro continuamente e enquanto houver desejo haverá caminhada. Portanto pode ser possível prever a participação dos membros do grupo, quando é traçado um plano que leve em conta o desejo de cada um.

Com a metodologia cartográfica foi possível refletir sobre todo trabalho desenvolvido a partir de uma iniciativa; como também perceber as dificuldades e facilidades ocasionadas pela diferença; além da oportunidade de pesquisar em grupo, de vivenciar um ensino significativo, despretensioso, que caminha por lugares desconhecidos, sem se prender a divisões de conteúdos por áreas e nem esperar que uma pessoa conduza o grupo. Portanto, foi uma experiência relevante, que vinculou interesses, desejos, afetos e compromissos, internos e externos. Algo que só pode ser experimentado com a cartografia por meio de encontros, em desdobramentos técnicos e expressivos que se complementaram e ativaram outros modos de vivenciar processos com a cerâmica e com a vida.

REFERÊNCIAS

- CANOTILHO, Maria Helena Pires César. Processos de cozedura em cerâmica. Portugal: [s.n.], 2003. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/203/1/60%20-%20Processos%20de%20cozedura%20em%20cer%C3%A2mica.pdf>>. Acesso em: 12 de julho, 2017.
- CHAVARRIA, Joaquim. A cerâmica. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.
- CHITI, Jorge Fernández. Manual de Esmaltes Cerâmicos: Tercera edición reestructurada y ampliada. Tomo 1. Argentina: Condorhuasi, 1988.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v.1. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- FIGUEIREDO, Sérgio. NUPEART – Núcleo Pedagógico de Educação e arte: 2000 – 2005. Revista NUPEART, Florianópolis: UDESC/CEART, v. 3, n. 3, p. 108-125, set. 2004/2005.
- FONSECA da SILVA, M. ET at. Programa Nupeart: Sistematizando Ações de Ensino, Pesquisa e Extensão. Revista NUPEART, Florianópolis: UDESC/CEART, v. 9, n. 3, p. 79-89, 2011.
- GALLO, Silvio. Deleuze & a Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.
- KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.
- MUZZILLO, Ocléris. Cerâmica sem segredo. Curitiba: Autores Paranaenses, 2014.
- PASSOS, E., BENEVIDES DE BARROS, R. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

O ENCONTRO DOS RIOS: ANÁLISES SOBRE CERÂMICA E ARTE POPULAR

Mariana de Araujo Alves da Silva

Recebido em 28/08/2017
Aprovado em 07/12/2017

A arte popular brasileira tem raízes multiculturais e apresenta-se como objeto de investigação, tanto para o campo das artes, como para o da antropologia. Embora as abordagens de cada área sejam diferentes, concordam em demonstrar que a arte popular brasileira conflui para uma grande diversidade de questões, que, no entanto, frequentemente são diminuídas ante as discussões levantadas pela Grande Arte ocidental. Este artigo pretende pensar sobre algumas dessas questões com base na observação de ceramistas que produzem suas peças, organizados em uma associação localizada no Oeste Baiano.

Palavras-Chave: Cerâmica. Arte popular. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

INTRODUÇÃO

A arte brasileira é conhecida em diversos países, e por eles é estudada e respeitada. Essa arte se insere em um contexto *pluricultural*¹, que tem por base a influência da arte e da cultura de diversos povos e localidades de todo o mundo, podendo-se ressaltar a influência das práticas e costumes ameríndios, africanos e portugueses.

A pluralidade de saberes constitui uma cultura brasileira rica e diversa, contudo, a história do Brasil foi pautada por muitos anos de dominação e colonização, nos quais houve um sério esforço para apagar a cultura dos povos originários e para negar a influência e a cor da população africana, que logo se misturava aos ameríndios e aos brancos europeus que viviam no país. Essas estratégias de dominação e controle cultural também acontecem no campo da arte, embora muitas vezes passem despercebidas.

O livro *O Reinado da Lua*, de 1980, foi uma publicação pioneira ao reunir uma ampla gama de artistas populares – tema que foi ganhando atenção do circuito de arte oficial a partir das repercussões causadas pelo Movimento Modernista de 1922, em torno da arte popular (COIMBRA, 2010, p. 19).

Ao apresentar a variedade existente na produção de arte popular brasileira, especificamente no Nordeste (localidade do país com fortes

¹ Em pesquisas sobre cultura brasileira, o termo “multicultural” para descrevê-la é mais comumente empregado. Segundo Mathias (2014, p. 56), pensar a brasilidade significa traçar uma análise sobre “uma cultura híbrida marcada pelas contribuições dos africanos, dos ameríndios e dos portugueses”. O próprio autor questiona a utilização do termo “multiculturalidade”; todavia, não aponta outro que considere abarcar melhor tal condição. Assume-se aqui, portanto, a posição de que não há apenas uma cultura indígena, ou apenas uma cultura negra/africana. Tais sintetizações não acessam o caráter plural das diversas culturas e formas de arte que compõe o que é indígena ou africano. Assim, a proposta defendida neste texto é pela utilização do termo “pluricultural”.

raízes culturais indígenas e quilombolas), a obra lança uma importante questão: a legitimação da dita arte popular serve ao amplo mercado e exclui a comunidade produtora local, como se o meio oficial abrisse um nicho especial para designar, e encerrar ali, um tipo de produção de arte menor.

A cultura brasileira é pluricultural, mas a construção de valores dentro dela subjugam uns e exalta outros. Ainda são reproduzidos discursos de colonização, nos quais se elevam a arte aprendida com a cultura europeia, e mais tarde com a norte-americana. Tais escolhas do discurso artístico generalizam uma série de manifestações que não cabem no que já foi aceito como arte. Nesse sentido, a arte popular é um tesouro valioso para compreender o contexto plural nacional, fazendo pensar onde se dão os encontros e os afastamentos entre os povos que nesse território se misturaram.

A arte é uma forma de conhecer o mundo, e é preciso olhar com atenção para o que essas comunidades dizem com seus trabalhos artísticos. A cultura de um povo é marcada por muitos símbolos, rituais, práticas – significados de um Brasil que talvez seja pouco conhecido para muitos, familiarizados, por meio da educação formal, com a arte acadêmica ou com a arte contemporânea.

No âmbito da arte, a cerâmica como material plástico é considerado um meio – faz-se uma escultura em barro para fundi-la em metal depois, por exemplo – ou, ainda, quando não é pensada como meio, é vista como funcional; tal fato seria demonstrado na arte popular, com seus santos devocionais e objetos utilitários ritualísticos ou cotidianos. A cerâmica indígena, por exemplo, tem sua existência datada de muito antes de o Brasil ser o Brasil. Nesse território viveram muitos povos, antes da chegada dos europeus, e esses povos trocavam informações, plantas, sementes e, como consequência do encontro, cultura. Cada povo possuía suas práticas, e a cerâmica é uma dessas, que permeou a cultura de diversos povos. Nesse sentido, a cerâmica constitui-se enquanto um objeto importante para as pesquisas arqueológicas, pois permite a identificação do período em que determinados grupos humanos viveram. O barro, após ser cozido, torna-se um material de características como as da pedra, e, em razão de sua dureza e integridade, atravessa séculos. Os corpos cerâmicos² são verdadeiros objetos históricos de registro das passagens humanas, das culturas e de seus símbolos pelo planeta.

A cidade de Barra está localizada no Oeste Baiano, a 650 quilômetros da capital, Salvador, e exatamente no ponto onde se encontram o Rio São Francisco e o Rio Grande. Lá existe uma comunidade que produz cerâmica

2 Diversos mitos ameríndios relacionam o objeto de cerâmica, como o pote, ao corpo feminino (LÉVI-STRAUSS, 1986). Utiliza-se aqui o termo “corpo” compreendendo uma agência do objeto cerâmico ao longo do tempo, conferindo uma qualidade de “vida” a ele.

desde muito antes dos tempos coloniais.

A fundação da cidade data de 1753 e seu território possui uma forte herança indígena, que pode ser a chave do entendimento de sua cultura em relação ao barro (FERNANDES NETO, 2013). Em julho de 2017, estive por uma semana imersa no cotidiano e nos costumes dos ceramistas da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra. Se por um lado esses artesãos trabalham com o corpo cerâmico arqueológico, que se transmutou em pedra e atravessou o tempo, por outro trabalham também com sua história, sua cultura, seus costumes, bem como em seus procedimentos exclusivos de recolhimento do barro, modelagem e queima das peças, o que confere uma experiência estética a essa maneira de produzir.

O presente texto³ pretende comentar o processo de pesquisa desenvolvido com base na visita a essa associação, observando as possibilidades de trocas e saberes em torno de uma prática cerâmica tradicional e relacionando-as com os métodos que o circuito de arte oficial dispõe para acessar as comunidades artesãs produtoras da arte popular.

TAUÁ E TABATINGA: A ASSOCIAÇÃO DE CERÂMICA

Cheguei à Barra por volta das 19h30 de uma quinta-feira – noite escura de lua crescente. Às 19h, a estrada asfaltada que o ônibus percorria foi dar em um uma cruz, e atrás da cruz, uma imensa escuridão. Ali era o Rio São Francisco e a travessia para a outra margem deveria ser feita em uma balsa.

No dia seguinte, Dedê Maurício, destacado ativista cultural da cidade, foi o guia até a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, e então fui apresentada aos ceramistas. A associação tem seu espaço de trabalho montado em um salão, com uma área fechada e outra aberta, e um espaço tão grande como uma garagem. Esse salão edifica-se junto à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Barra. Na área fechada, homens, mulheres e crianças partilham a produção das mais diversas peças de barro. Na parte aberta estão os fornos – são três, a lenha – e também ficam dispostas algumas peças grandes para secar. No espaço que seria uma garagem, há um grande depósito de barro e de madeira.

A princípio, quando chegamos, optei por caminhar pelo local e tirar fotos. Entendi que, naquele momento, chegar falando sobre a minha

3 Artigo elaborado no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), sob orientação da professora doutora Lalada Dalgligh

pesquisa e abordando os artesãos seria precipitado. Dedê Maurício já havia explicado o motivo da visita, que só aconteceu após a permissão, por carta, de Leonor, uma das artesãs mais ativas na associação. A mesma Leonor, nesse dia em que cheguei ao espaço, logo me perguntou sobre o que eu queria saber e se dispôs a responder às minhas perguntas. De certo modo, já existia alguma ligação entre nós, mediada por Dedê. Ao longo desse primeiro dia de visita, conforme eu observava o trabalho dos demais artesãos, ia explicando que eu pesquisava os métodos de transmissão das antigas técnicas cerâmicas por meio do acompanhamento do trabalho de pessoas que ainda hoje reproduzem os procedimentos tradicionais tal qual eram realizados no passado.

Ao fim do primeiro dia, houve mais espaço para que eu pudesse entrevistar duas artesãs⁴: Leonor e Cida. Nesse dia, trabalhavam no espaço cinco mulheres e dois homens; havia também a presença de três crianças em idades de 0 a 7 anos, filhos dos artesãos. Tudo acontecia ao mesmo tempo. Enquanto um artesão chegava, outro saía; ou enquanto chegava um cliente, outro saía. Algum deles atendia um cliente e outro logo já estava tratando de ajudar a embalar peças (com muito jornal para que o transporte fosse seguro e a cerâmica não quebrasse até o destino) de um outro comprador. No mesmo instante, havia pessoas modelando, outras realizando acabamentos, outras colocando peças para secar ao sol ou ninando crianças. Por vezes, o trabalho se aglomerava, mas de repente se resolvia; frequentemente se confundia o trabalho com atividades pessoais, como o cuidado com as crianças.

Nos dias que se seguiram, alternei o meu tempo de pesquisa entre o Centro Cultural Avelino Freitas⁵ e a associação de cerâmica. Na associação, a cada dia, uma dinâmica diferente: mais um novo artesão ou artesã que eu tinha a oportunidade de conhecer.

Atualmente trabalham cerca de dez pessoas na associação – no “salão”, como denominam os artesãos. Em um dos dias de minha visita, dois grupos escolares da cidade visitaram o espaço. Outras duas meninas chegaram, separadas da turma que vinha com a escola, pedindo para realizar uma entrevista com a artesã Cida. Compreendi que existe uma valorização do trabalho do artesão local pelos cidadãos barrenses. No entanto, nas conversas com Leonor, a todo momento ela enfatizava o quanto o trabalho com barro é cansativo e sem reconhecimento.

4 Opta-se, neste texto, por chamá-las de “artesãs” – e não de “ceramistas” –, pois é a maneira como elas se autorreferem.

5 A arquitetura da cidade de Barra é composta por diversos imóveis de estilo neoclássico. Um desses imóveis pertence à Família Freitas, que cedeu o imóvel no ano de 1999 para abrigar o Centro Cultural Avelino Freitas, que tem por missão preservar e resgatar o patrimônio cultural de Barra, desenvolvendo e democratizando o acesso à cultura. O Centro Cultural Avelino Freitas dispõe de publicações, objetos de arte e artesanato e possibilita a consulta a diversos materiais que abordam a história de Barra e sua região no Médio São Francisco.

Pude acompanhar todas as etapas da elaboração de uma peça. O barro é levado até a associação com a ajuda dos maridos das artesãs. Esse barro é retirado na margem do Rio Grande e fica estocado, sendo aos poucos transferido para tanques de cimento em que vão adicionando água até que a massa de argila fique no ponto para modelar. Após a modelagem, vem o acabamento. A técnica é empregada com muito cuidado, o que gera um resultado primoroso, e por isso a cerâmica de Barra é tratada por Lima como “louça de perfeição” (LIMA, 1996).

Na finalização das peças, artesãos e artesãs utilizam ferramentas de corte, como pequenas facas e raspadores, para assim deixá-las bastante lisas. Após o acabamento, vem a etapa de pintura. São utilizados apenas dois tipos de tintas naturais: o tauá e a tabatinga. O tauá é uma terra amarela retirada das margens do Rio Grande, enquanto a tabatinga é uma terra branca retirada das margens do Rio São Francisco. Assim, as peças ficam ao sol ou dentro do salão coberto, para que sequem bem até a etapa da queima.

Em um dos dias, pude acompanhar uma queima feita pela artesã Laura. A queima começou por volta das 17h. As madeiras utilizadas já estavam estocadas na associação. Os moradores do entorno e outros barrenses, que sabem que os artesãos utilizam lenha frequentemente, separam sobras de madeira para eles. Naquele dia de queima, a maior parte da lenha utilizada vinha de vigas e assoalhos de uma das casas que há pouco havia sido desmanchada.

O fogo subia lentamente no início, sendo alimentado com paciência e atenção. Conforme o calor aumentava, jogava-se com as mãos um pouco de água sobre os cacos de cerâmica que cobriam o forno para verificar a temperatura: se a água evaporasse imediatamente, a temperatura estava ideal para enfim transformar o barro em cerâmica. Por volta das 22h, Laura jogou água sobre os cacos e ela evaporou no mesmo instante. A partir desse momento, parou-se de alimentar o fogo com lenha e a brasa finalizou a queima.

No último dia na associação, fiz as fotos e os vídeos que ainda eram necessários. Leonor havia estado muito envolvida por toda a semana com uma encomenda de copos para o padre barrense que ia se ordenar: ele pediu a ela que fizesse 400 copos para o dia da ordenação. As peças eram pequenas, mas exigiam o esforço de um trabalho repetitivo no acabamento. A princípio, ela sugeriu cobrar 1,75 reais por copo ao padre, mas estava além do que ele poderia pagar; ela abaixou para 1,50 reais, mas ainda assim o valor era alto para ele. Provavelmente, ficaria por menos que isso. O acabamento primoroso dava bastante trabalho e assim envolvia, além de Leonor, seu marido, Marcos; sua filha, Tamires; seu genro, Nery; por vezes sua irmã, Laura; e com frequência outros artesãos que estivessem disponíveis.

ANTROPOLOGIA E ARTE: INVESTIGANDO A CULTURA POPULAR

112

A arte, assim como outros campos de produção de conhecimento, possui os seus paradigmas. A educação formal de artes tem suas bases formadas em uma visão eurocêntrica do mundo – como se a cultura lá tivesse se originado para posteriormente gerar vertentes em outros lugares. A história do Brasil é marcada pelo colonialismo e pelo apagamento da cultura dos povos que viviam neste território antes da chegada dos europeus⁶. Esse apagamento não foi um acidente; essa estratégia eficaz cativou e dizimou diversos povos originários não apenas do Brasil, mas em todo o continente latino-americano. Quando símbolos, práticas e costumes de um povo são subjugados e apagados, fica mais fácil impor outra forma de ver e viver o mundo.

Sob o pretexto de conhecer a cultura e os modos de um povo, o etnocentrismo foi o meio como os costumes e ideias dos colonizadores foram sendo impostos aos povos colonizados. Sobre isso, Mathias comenta:

O etnocentrismo é uma forma de olhar o mundo sem aceitar que nele existam diferenças culturais, padrões de comportamento plurais. Busca, sempre, impor aos diferentes uma homogeneidade religiosa, tecnológica, política, por exemplo, sem aceitar que cada cultura, cada povo, escolha seus próprios valores, costumes e crenças (MATHIAS, 2014, p. 37-38).

Nesse processo, pouco se refletiu sobre respeito ou direitos desses povos que aqui já estavam estabelecidos de serem quem são e praticarem sua forma de ver o mundo. Laraia diz:

Não resta dúvida que grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados de outros sistemas culturais. A esses empréstimos a antropologia denomina difusão. Os antropólogos estão convencidos que, sem a difusão, não seria possível o grande desenvolvimento atual da humanidade (LARAIA, 2001, p. 105).

A difusão de cultura é muito benéfica e diferencia-se totalmente da ideia de imposição, isto é, uma prática etnocêntrica. Assim, surge a ideia de relativismo cultural, sobre a qual Mathias comenta: “[...] se opõe ao etnocentrismo, já que parte do princípio de que a compreensão da cultura externa à minha precisa ser vista e analisada na perspectiva de quem a produz” (2014, p. 39).

113

O campo da arte e o da antropologia se cruzam nesse contexto de observação da cultura: quem produz os símbolos e a arte de um grupo, e quem os consome. Para tal análise, é preciso observar as comunidades tradicionais ou populares. Deve-se compreender que o sistema no qual os brasileiros estão inseridos, no qual aprendem a ler, a escrever e a compreender sua história e lugar no mundo possui uma visão eurocêntrica, isto é, adota a visão do colonizador. Contudo, os povos tradicionais e a cultura popular ainda possuem muitas características autônomas em relação a tais ideias eurocêntricas. É possível que essa certa autonomia ocorra porque a arte e a cultura popular possuem muitas aproximações com as matrizes culturais ameríndias e a afro-brasileiras; fato que muitas vezes passa despercebido. A cultura resulta das práticas sociais, aprende-se por meio da comunicação e determina o comportamento do indivíduo; é permeada por práticas e símbolos, e apesar de ter uma característica bastante orgânica, que lhe permite misturar-se e difundir-se, surge com base em uma decisão na prática social.

Para Lévi-Strauss, antropólogo francês, a cultura surgiu exatamente no momento em que o ser humano convencionou, arbitrariamente, a primeira regra, ou seja, quando instituiu uma interdição, um tabu, organizando a vida coletiva. Além disso, essa criação simbólica nunca é isolada ou independente, ou seja, nunca se constitui fora do grupo de que o indivíduo faz parte. É a partir das trocas partilhadas dentro do grupo, num processo de comunicação organizado pelo diálogo entre seus membros, que a cultura vai se instituindo e se difundindo para além das fronteiras onde os costumes, os valores e as práticas surgiram (MATHIAS, 2014, p. 29).

É possível traçar análises no contexto da arte ocidental tendo por referência três ideias centrais: mimese da realidade, expressão individual do artista e “arte pela arte”. São ideias que tratam, de maneira geral, da forma e do conteúdo das obras de arte pela ótica ocidental. Em muitas situações, os códigos de leitura das obras são capturados por poucos; somente os que foram instruídos na linguagem artística podem compreender uma obra. Por não obedecer a esse caráter excludente e específico – e por ser de “fácil compreensão” –, muitas vezes, a arte popular não é valorada da mesma maneira que a arte oficial. Para compreender essa relação entre arte oficial/erudita/ocidental e a arte popular, vale observar algumas questões impostas daquela em relação a esta:

a) Há uma crença na incapacidade dos povos “primitivos” em apreciar e julgar esteticamente uma obra.

⁶ Em razão do pouco espaço para discutir esse longo e complexo assunto, não se aprofundará aqui o que consistiram tais estratégias de apagamento da cultura dos povos originários do Brasil. Contudo, basta observar qual é o senso comum sobre quem são os “índios” para entender em linhas gerais os efeitos das estratégias de extermínio. Para uma imersão no tema, ver o documentário *Índios no Brasil*. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=QQA9wuGgZjI&t=1687s>. Acesso em: 26 nov. 2017.

Assume-se que o juízo estético não habita a opinião e a prática de comunidades tradicionais. Mathias (2014, p. 61) comenta essa questão e aponta que não há distinção nos mecanismos da criação do gosto entre um familiarizado com a linguagem artística e um artesão popular: “O juízo estético [...] surge também de nossas experiências com o mundo quando relacionamos as formas plásticas que criamos, ou tomamos contato com os símbolos produzidos pela cultura. Ou seja, não é nato, mas construído culturalmente”.

b) Acredita-se que o caráter utilitário das obras anule sua agência artística.

Os povos originários e as comunidades tradicionais possuem a prática de produzir objetos para render devoção religiosa ou conectar-se com o mundo espiritual. Assim como os objetos utilitários de habitações, lugares públicos e dos templos, estes também são objetos que habitam o cotidiano. A arte oficial encara a utilidade como uma questão a ser problematizada. A arte não deveria servir a algo ou a alguém; ela deveria existir e ser contemplada por seus próprios códigos propostos no momento de sua fruição, e não no momento de sua utilização. Muitas ideias têm mudado em relação a isso, especialmente com as práticas da arte contemporânea e a relação entre arte e *design*. Hannah Arendt comenta a secularização dos processos culturais:

A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior (ARENDETT, 1968, p. 261).

Nos tempos atuais, esses lugares em que as coisas sempre estiveram são questionados. O artista paulistano Nino Cais, por exemplo, propõe uma série de trabalhos nos quais utiliza objetos cotidianos combinados à sua própria figura e com títulos que remetem a trabalhos consagrados pela história da arte. Na série *Maiastra* (2007), cria um diálogo com a célebre escultura de Brancusi, de mesmo nome, realizada entre 1910-1912. Nesse trabalho, Nino Cais cria com seu próprio corpo uma escultura, que se apoia no chão, mediada por objetos utilitários de vidro, comumente encontrados em lojas de decoração.

c) O autêntico e a questão da subjetividade do autor.

Há uma ideia que permeia a arte oficial de que a fruição estética não necessita de informações prévias sobre o contexto cultural da obra; a obra existe e é interpretada por si só. No entanto, por vezes, o contexto aparece e vem para ressaltar uma condição de inferioridade ou superioridade de um artista ou de um grupo. Em linhas gerais, essa é a ideia de autenticidade. Tal ideia parece servir mais à economia do que à experiência estética; torna-se, em muitos casos, um tipo de propaganda e coloca os povos e suas subjetividades em pacotes específicos, muito bem rotulados. Mathias dá um exemplo disso ao comentar a visão comumente difundida sobre a arte africana:

Sendo a arte uma forma de conhecer a realidade, inúmeros povos apresentam respostas distintas sobre o que se conhece como arte em linguagens e formas próprias. [...] O autêntico contudo não é um critério próprio ou inerente à obra, mas construído socialmente. O anonimato do artista africano tem sido referido como condição indispensável à autenticidade, prevalecendo a ideia de que o artista está amarrado à tradição e condicionado por ela. Nesse raciocínio, a ausência de uma assinatura em uma máscara africana garante a ela o status de obra uma, original e economicamente pronta para se inserir no mercado de arte (MATHIAS, 2014, p. 100-101).

A diluição da expressão do trabalho de arte em uma forma única.

Aqui cabe refletir sobre a já bastante conhecida e difundida produção de cerâmica no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais⁷. Ao se observar superficialmente essa produção, encontra-se formas e cores confluentes, e, por simplificação, pode-se classificá-la como arte popular. De fato, as peças produzidas no Vale do Jequitinhonha, em geral, conversam entre si e, inclusive, assemelham-se. Contudo, a urgência em classificar toda a produção realizada nesse contexto como uma coisa só, muitas vezes descarta a subjetividade de seus atores-realizadores. Como a cultura do outro é sempre complexa para aquele que vê de fora, coletiviza-se tudo o que está disposto, já que essa também é uma forma de compreensão (WAGNER, 2012). Por essa razão, as análises acerca da cultura popular devem ser atentas, buscando evitar interpretações que levem a meras generalizações. E sendo o caso de usar algum termo mais generalizante, deve-se dar especial atenção ao contexto e história prévia desse termo para que ele de fato denote o que se pretende expor.

⁷ O livro *Noivas da seca: cerâmica popular no Vale do Jequitinhonha*, de Dalglish (2008), aborda a questão da prática e da tradição cerâmica nessa porção do estado de Minas Gerais com base em uma pesquisa sobre o cotidiano de mulheres artesãs, buscando traçar retratos de quem são esses atores, como é construída sua visão de mundo e suas questões estéticas relativas ao trabalho com o barro.

As questões levantadas por esses tópicos frequentemente se mesclam. Coimbra (2010) comenta a relação entre funcionalidade e arte popular, ideias que fazem parte da diluição da subjetividade do autor da obra em seu contexto:

A peça produzida é funcional. Serve, por exemplo, como brinquedo de meninos. Ainda não precisa ser preservada: é o objeto encontrado nas feiras e facilmente substituível, voltado para a comunidade local que o absorve. Descoberta e legitimada como “arte popular”, essa produção passa a ter curso em amplo mercado, atingindo potencialmente toda a sociedade e excluindo, paradoxalmente, a comunidade local. A expressão arte popular tem servido para designar aos produtores um lugar na produção artística em geral. Lugar do “autêntico”, “espontâneo”, “originário”, embora, ao mesmo tempo, secundário com relação à arte erudita (COIMBRA, 2010, p. 19).

LEONOR: NARRATIVAS DO COTIDIANO ENTRE RIOS

Leonor Pereira dos Santos Neta é uma mulher de 40 anos, pele escura e avermelhada, queimada pelo sol que castiga o sertão na região do Médio Rio São Francisco. Ela tem quatro filhos e atualmente é casada com um pescador que não tem podido exercer sua profissão por problemas de saúde. Leonor tem certa intimidade com o barro desde criança, pois brincava na associação enquanto sua tia trabalhava. Mais tarde, decidiu seguir o ofício de artesã, e de suas mãos nascem narrativas do cotidiano dos ribeirinhos e dos trabalhadores rurais. Realizei uma breve entrevista com ela em 5 de julho de 2017, na associação, enquanto a observava trabalhar em uma grande encomenda. Por compreender que a transcrição dessa entrevista perderia seu caráter de relato se estivesse em um anexo, parecendo ser mais um documento, optei por entrelaçá-la neste relato crítico.

Comecei a realizar a entrevista desde o primeiro dia na visita à associação. No entanto, nos dias seguintes, perguntava outras coisas e observava o que surgia pelas conversas. Nesse primeiro dia, pedi a Leonor que me contasse sobre o tempo de existência da associação:

Eu cheguei aqui já há 20 anos. Nessa época a associação tinha sido fundada havia pouco tempo. Mas as mulheres trabalham aqui há mais tempo. Este espaço aqui, segundo o pessoal do passado que nos contam, foi uma irmã que chegou aqui no bairro e via as mulheres fazendo cerâmica nos quintais de casa. Aqui, a maioria das pessoas era pescador e oleiro. Nos intervalos da olaria, as mulheres faziam prato, panela, para o uso no dia a dia. Isso foi aumentando e elas passaram a fazer em casa: cada casa, no fundo do quintal, tinha seu forno. Então elas iam cuidando das crianças e fazendo os potes. Depois a irmã veio e viu a

dificuldade delas fazendo, sentadas no chão, guardando os potes dentro da cozinha – porque o espaço era pequeno, né, e quando a chuva vinha, já era. Então tinha que dividir o espaço da casa com as peças. Colocavam em cima da mesa, das cadeiras... Este espaço aqui era vago, era o fundo da igreja. A irmã falou com o padre para ceder este espaço para elas e ele aceitou; eles mesmos fizeram um barracão. Só o barracão. Na época, os padres ajudavam pegando o barro com o carro da igreja. Os maridos iam e cavavam e o padre trazia o barro, dando muitas viagens. Isso aqui começou a funcionar no fundo – por isso que aqui não se chama “Cerâmica”, se chama “Salão”, porque foi feito um salão longo para as mulheres se acomodarem. Aí elas vinham para cá e faziam suas coisas, depois foram recebendo “os benefícios” e os recursos foram aumentando e aí ficou como você está vendo agora. Isso foi em 1931, que vieram para o espaço. Mas já se fazia nas casas muito tempo antes, até porque era uma necessidade que o povo tinha de fazer as peças. Na época que começaram a fazer os potes, o rio era bastante usado pelos canoeiros, e aí eles começaram a comprar os potes das mulheres que faziam aqui na época – aquelas primeiras faziam cerca de 30 a 50 dúzias de potes por semana. Potes grandes. Era barato. Embora muita gente fizesse, sobreviviam disso, então o preço era barato. Uma ajudava a outra e assim ia (SANTOS NETA, 2017).

Perguntei sobre os tipos de peças que eram produzidas e quais as preferências dos artesãos:

Todo mundo pode fazer de tudo. Se um não faz o que o outro faz é por opção mesmo, porque todo mundo pode fazer o que quiser. Tem gente que tem mais especialidade nos potes; outros, já tem mais na miniatura. Eu gosto mais de fazer peças como barquinho, canoinha, boneca, moringa-mulher⁸. Eu vim dar pra fazer mais isso quando deu uma folgada de menino lá em casa. Porque antes eu tinha que fazer o pote mesmo, porque era o que mais vendia. As figuras demoram mais para fazer e eu não tinha muito suporte financeiro para poder ficar alimentando tudo o que vinha na “cachola”, né? Nas horas extras era que eu fazia uma boneca, alguma coisa assim. Agora já deu mais uma folgada então eu faço mais (SANTOS NETA, 2017).

Pedi a Leonor que contasse um pouco sobre ela mesma, como começou a trabalhar com cerâmica e como esse trabalho acontece atualmente:

Eu fui morar com uma tia minha quando eu tinha 9 anos; ela era artesã, uma das antigas daqui. Eu ajudava a amassar o barro, a dar ponto. Depois veio um curso, eu já era casada, e entrei no curso como aluna. Mas eu já sabia para onde ia a coisa, criada aqui dentro, né? Eu já trabalhei em outras coisas, em casa de família... Aqui tem as fases ruins do negócio,

⁸ A moringa-mulher é uma das peças características da associação; diversos artesãos realizam esse trabalho. Consiste em um pote para água no qual o corpo do pote é feito como o corpo de uma mulher, e a tampa é a cabeça. Os bordados, grafismos que as mulheres desenham como se estivessem bordando, tornam as moringas-mulher uma das peças mais importantes da produção da associação.

mas depois passa. E para vender é assim: quando tem encomenda a gente pega, quando tem feira a gente leva para feira, se vem alguém para comprar a gente divide a venda. No caso das feiras, tem uns grupos na internet de artesãos, eles sempre divulgam os eventos lá. Quando os organizadores do evento mandam o convite direto para nós, a gente vai na prefeitura correr atrás de patrocínio para hospedagem e passagem. Às vezes as pessoas de fora querem que a gente fique mandando peças, mas a despesa não compensa. Ano passado levaram umas peças nossas, não foi nem 3 mil reais de peça. Mas para a gente muitas vezes não compensa, por causa de frete e tudo. Quando a gente tem um convite para mandar muita peça, a gente vai na prefeitura e vê se tem como eles arcarem com essa despesa. Mesmo assim, mandar por transportadora é complicado. É muito caro e não tem segurança, você não sabe se vai chegar inteiro (SANTOS NETA, 2017).

Perguntei a Leonor o que ela mais gostava no trabalho com o barro:

Uma coisa muito boa é que a gente vem a hora que quer. Se bem que... tem horas que isso é difícil também. Tem horas que você pega uma empreitada dessa como eu peguei... Aqui chega muita encomenda assim: o pessoal chega e não tem noção da coisa, chega querendo uma peça assim, assim, e falam “amanhã eu venho buscar que horas?”, e não é assim. Sempre que eu posso eu pego uma encomenda. Tem vezes que tem muita, tem vezes que tem pouca. E tem horas que é bom não ter horário fixo para nada. E a gente se acostuma assim. Tem horas que você faz uma peça e vai vender, nem compensa o dinheiro pelo qual você vai vender, só vende porque precisa. Não vai ficar com ela dentro de casa, olhando para ela... Trabalhar com barro é duro. E para fazer as peças que eu gosto de fazer eu tenho que ter um suporte financeiro para eu me alimentar, e essas peças mais difíceis [ela se refere às figuras] não sai assim tão fácil, não. Tem épocas que o cliente chega e não tem (SANTOS NETA, 2017).

A arte popular insere-se em uma relação comercial distinta daquela que ocorre com a arte oficial/erudita/ocidental. Isso porque aquela movimentação quantias bem modestas, enquanto esta movimentação quantias exorbitantes. O ponto chave da arte popular é que ela permeia o cotidiano com seus objetos utilitários, adornos, objetos de devoção; todavia, pouco se sabe sobre o que seria esse “popular” ao qual a categoria se refere, e talvez menos ainda sobre quem a produz. Olhar para as produções das comunidades fabricantes de arte popular para além de seus objetos é olhar para dentro do Brasil em todos os sentidos: geográfico, estrutural, inconsciente.

Leonor aponta diversas questões sociais em seu discurso e demonstra ser uma mulher artesã bastante atenta ao seu redor. Compreende que a internet é uma boa ideia quando se trata de divulgar o seu trabalho ou encontrar lugares para realizar o escoamento das peças. Ela tem consciência

de sua história, dos entraves que muitas vezes a fazem querer uma vida melhor para além do barro. Contudo, persiste, pois tem prazer em criar suas figuras e por meio delas contar o cotidiano da sua região. Leonor é uma contadora de histórias por meio do barro. O peixe que ela faz não é qualquer peixe – é o surubim, que um dia engoliu um bebê e depois foi aberto por um pescador, achando a criança lá dentro, bem tranquila, comendo bananas⁹. Sua arte é repleta de lendas, contos, “causos”, e ela gosta do desafio de construir na argila esse universo. Leonor reflete sobre a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, o que passou e como as coisas se dão hoje. Sabe que poderia ir mais longe com sua arte, atingir um público diverso do qual atinge atualmente, mas também sabe das limitações do material com o qual trabalha e da quantia que dispõe para investir.

A cerâmica, no âmbito da arte popular, é, sobretudo, trabalho (COIMBRA, 2010). Trabalho repetitivo e que obedece a um processo após o outro, ganha expressão artística à medida que se modela a massa, tocando naquilo que é íntimo de cada um. Leonor é uma mulher que trabalha pela arte; não quer deixar que as técnicas e procedimentos que aprendeu acabem. Compreende que a atividade cerâmica permeou sua família por muito tempo, e que agora esse legado está em suas mãos. Leonor é uma grande artista no Oeste da Bahia, em Barra, região do médio curso do Rio São Francisco, ponto onde esse imponente rio se encontra com o Rio Grande; onde a arte oficial e a arte popular se apresentam com suas diversas nomenclaturas e paradigmas propondo uma revisão já há tempos anunciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar a história da cerâmica produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, Leonor fala de aspectos já trabalhados em publicações sobre o tema¹⁰. Isso demonstra como ela e outros artesãos tomaram contato com o que já foi produzido no campo da história, da geografia, dos estudos culturais e de arte sobre eles.

A cultura popular preserva muitas festividades, rituais, práticas e objetos que marcam sua relação com a tradição e a ancestralidade. É rica e repleta de encontros e desencontros permeados pela interseção das diversas culturas. Quando se observa o contexto da Associação de Cerâmica

⁹ Essa é uma das lendas regionais do Médio São Francisco.

¹⁰ Pode-se citar as obras de Pereira (1957) e Unger (1978).

Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de modo geral, vê-se uma prática coletiva, de um grupo que frequenta o mesmo espaço e trabalha junto e, dessa maneira, compartilha uma estética. Contudo, cada artesão possui sua subjetividade e uma maneira de empregá-la em seu trabalho com o barro. Assim, se há em cada artesão a escolha de suas formas, de suas ferramentas, de suas cores, a fim de expressar o que se passa em seu íntimo, entende-se que esse artesão não pode ser considerado menos artista do que o artista que frequenta os espaços institucionalizados da arte, isto é, museus, galerias e espaços expositivos.

O que se pretende neste trabalho é levantar questionamentos sobre conceitos e nomenclaturas que parecem desconhecidos na contemporaneidade. Assim como afirmou Leo Steinberg, ao comentar sobre o contexto norte-americano da década de 1960: “O processo de cortejar a não arte é contínuo” (STEINBERG, 2008, p. 90). Steinberg discute nesse texto a formação do artista, que abandonou a tradição para pintar o que o confrontava, e como esse processo levou a arte a outros campos, tornando-se indústria, empresa, happening, ação social, experimento, tudo – mas não mais experiência estética. Para compreender os novos tempos, segundo Steinberg, é preciso “o desejo de empatia e o desejo de avaliar” (idem, *ibidem*).

É necessário observar os métodos, isto é, os procedimentos adotados para investigar a cultura e a arte popular. Paul Feyerabend (2007, p. 32) alerta: “A história está cheia de acidentes e conjunturas e curiosas justaposições de eventos e demonstra-nos a complexidade da mudança humana e o caráter imprevisível das consequências últimas de qualquer ato ou decisão dos homens”. E, ainda, comenta a construção dos processos de ensino:

Os processos de ensino tanto moldam a “aparência”, ou “fenômeno”, quanto estabelecem uma firme conexão com palavras, de modo que, no final, os fenômenos parecem falar por si mesmos, sem auxílio externo ou outros conhecimentos. Eles são o que os enunciados associados asseveram que sejam. A linguagem que “falam”, é claro, é influenciada pelas crenças de gerações anteriores, crenças mantidas há tanto tempo que não mais aparecem como princípios separados, mas penetram nos termos do discurso cotidiano e, após o treinamento prescrito, parecem emergir das próprias coisas (FEYERABEND, 2007, p. 93).

Dessa maneira, pensa-se a discussão das já ultrapassadas nomenclaturas adotadas no campo da arte. Que a arte seja de fato um campo de expansão da expressão humana, sem distinções estabelecidas por muros entre povos ou classes sociais. A consciência sobre os modelos que já foram construídos, o “desejo de empatia” e o “desejo de avaliar” podem contribuir para a construção de uma ponte entre rios, um caminho plausível para compreender a cultura e a tradição pelo prisma do respeito e da renovação.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Debates).
- COIMBRA, Sílvia Rodrigues. **O reinado da lua**: escultores populares do Nordeste. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.
- COSTA, Carla Cristina Coêlho da. **A Cerâmica da Barra**: processos de manufatura, decoração e queima. *Revista Ohun*, Salvador, vol. 3, n. 3, p. 1-36, set. 2007.
- DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FERNANDES NETO, Otoniel. **Ilustrações da Barra**. Brasília: Editora Do Autor, 2013.
- FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- ÍNDIOS no Brasil. Direção de Vincent Carelli. Produção de Vídeo nas Aldeias. Realização de TV Escola-2000. Roteiro: Henri Gervaiseau, Tutu Nunes e Vincent Carelli. Música: Antônio Nóbrega e Wilson Freire. [s.i]: Vídeo nas Aldeias, 2000. (177 min.), son., color. Parceria com o Ministério da Educação. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=QQA9wuGgZjI&t=1687s>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- LIMA, Ricardo Gomes. **Louça de perfeição**: a cerâmica baiana do Município da Barra. Rio de Janeiro: Funarte/CFCP, 1996. (Sala do Artista Popular, 67). Catálogo da exposição.
- MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia e arte*. São Paulo: Editora Claridade, 2014. (Coleção Saber de tudo).
- PEREIRA, Carlos José da Costa. **A cerâmica popular da Bahia**. Salvador: Universidade da Bahia, 1957.
- SANTOS NETA, Leonor Pereira dos. Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva. 5 de julho de 2017. Barra. Registro em áudio. Associação Comunitária de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.
- STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: _____. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 79-125.
- UNGER, Edyla Mangabeira. **O sertão do Velho Chico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales.

ESCULTURA CERÂMICA PÚBLICA: A RELAÇÃO PRODUTIVA ENTRE A ARTE, MUNICÍPIOS E A INDÚSTRIA

Sérgio Vicente
Virgínia Fróis

Recebido em 19/06/2017
Aprovado em 22/09/2017

A análise de dois exemplos de escultura cerâmica monumental, concluídas em 1993 e 1998, na cidade de Almada, Portugal, respetivamente o Monumento ao Associativismo e à Vida, é demonstrativa dos modos de promoção e produção da cerâmica adaptada às exigências dos projetos de escultura monumental para o espaço público. Obras que foram a génese de um modelo que levou ao estabelecimento, ao longo dos últimos vinte anos, de fortes ligações entre escultores, universidade, autarquias e os polos mais importantes da indústria cerâmica portuguesa, num contexto de contínua e agonizante crise na indústria cerâmica. A análise da história destas duas obras é a história de um modelo de promoção de escultura humanista por órgãos municipais socialmente engajados, no qual a cerâmica de grande escala teve o seu protagonismo na cidade na década de 90, numa época de pujante infraestruturação urbana, contrariando a crise social-urbana de décadas anteriores.

Palavras-Chave: Arte Pública. Cerâmica. Indústria.

UMA NOVA ESCULTURA PARA UM TEMPO NOVO

Foi já nos anos 80 do século XX, a década da abertura de Portugal à Europa, que se deu em absoluto a estabilização do regime e das instituições democráticas do país depois do atribulado período pós-revolução de 1974. No início década de 1990, o concelho de Almada, na área metropolitana de Lisboa, ainda era um território com uma malha urbana descontinuada e fragmentada, isto devido à natureza do seu nascimento e desenvolvimento ao longo de décadas, com lacunas ao nível da infraestruturação de equipamentos e serviços públicos essenciais nas zonas mais interiores do concelho.

Foi no fim da década que se clarificaram as regras de atuação ao nível do ordenamento do território, fruto da aprovação dos instrumentos legais que deram acesso aos fundos estruturais comunitários e, deste modo, criaram-se os meios que possibilitaram consolidar estratégias e fundamentalmente o necessário e complementar financiamento para obras estruturais para a cidade e seus espaços vivenciais. Apostou-se na reabilitação dos núcleos descaracterizados da cidade, no forte controle dos meios privados de urbanização, e efetivou-se o controle absoluto sobre a urbanização clandestina com a progressiva autonomia dos poderes autárquicos no contexto da jovem democracia, que não é exclusiva de Almada, mas sim de uma conjuntura política que a partir dos anos 80 se caracteriza pela delegação de mais poder nas estruturas locais da administração pública, atribuindo-lhes autonomia e possibilidade de não depender da administração central do estado para propor encomendas de arte pública.

Vicente (2016) aponta a monumentalização da cidade no pós 25 de Abril, quando aborda a evolução da encomenda de arte pública em Almada. Este foi o tempo em que se lançou as bases de uma visão requalificadora do espaço público e da imagem cultural da cidade: criaram-se as estruturas administrativas que conjugaram os interesses de gestão ao nível da arte, urbanismo e política – um caminho no sentido do estreitar a relação entre a qualificação infraestrutural do território e a qualificação sociocultural da cidade – iniciando, deste modo, aquilo que seria a reelaboração do sistema de significação da identidade social urbana através da escultura urbana.

Em Almada aquela década correspondeu à comunhão da visão estruturada e inteligentemente ideologizada da direção do Centro de Arte Contemporânea (CAC) do município, o que em termos administrativos correspondeu à entrega da gestão e encomenda da arte pública à mesma estrutura que gere os equipamentos museológicos municipais vocacionados para difusão das artes plásticas. Isso justificou, em termos estratégicos, depositar no CAC a responsabilidade de desenvolver uma estratégia programática para a monumentalização da cidade já consolidada, que difundiu aquilo que Ana Isabel Ribeiro (Diretora do Centro de Arte Contemporânea do município até 2017) nomeia de valores simbólicos de primeiro nível, ou seja: valores que tornaram materializáveis os grandes ideais, as grandes causas do concelho, os valores universais. E isso só foi possível por se viver em Almada um ambiente político de afirmação muito particular dos valores do Poder Local democrático.

As obras que naquela época aparecem na cidade, mais do que uma colagem ao modelo modernista da escultura ‘para-quedas’ na cidade, vêm questionar de uma forma acutilante o carácter urbano do Monumento numa cidade que estrategicamente se afirmava na área periférica de Lisboa. Neste ponto, importa referir que o monumento, em Almada, subsiste recuperando a origem etimológica do latim: ‘monumentum’ que para Françoise Choay tem a sua especificidade urbana na capacidade de mobilizar coletiva e afetivamente a memória com propósitos específicos de preservar e valorizar a expressão identitária de uma qualquer comunidade.

Bohigas (1986, p. 103) acrescenta que o fator que lhe dá sentido de permanência, mais do que ser representante de uma determinada dimensão da identidade coletiva, é a sua capacidade de dar visibilidade a essa mesma identidade, ou seja, um forte carácter urbano, que para Vicente (2016), dá-se de fato em Almada, a passagem do paradigma do monumento figurativo para o monumento de formas mais abstractizantes e de feição monumental. As autarquias assumem a encomenda de esculturas de grande escala, o que no contexto político anterior não era possível (salvaguardando Lisboa e Porto). Em Almada aposta na monumentalidade foi fulcral para a manutenção do sentido de cidade no meio das profundas e muitas vezes desiguais vias do desenvolvimento suburbano da capital.

Desse modo, uma ‘nova escultura’ surgiu em Almada, assente em novos pressupostos ideológicos tendentes à universalização das temáticas. Deixamos de ter monumentos relacionados com acontecimentos históricos constitutivos de um imaginário nacionalista e patriótico e passamos a ter obras em torno da exacerbação da experiência democrática, no período de afirmação dos valores guiados pela Revolução a partir do 25 de Abril de 74, ao que se acrescentou uma visão estratégica tendente à harmonização entre o planeamento urbano e a arte pública, num confronto permanente com o dia a dia da cidade.

DOIS CONCURSOS: UMA MESMA MATÉRIA

Numa fase de amadurecimento político, no plano de atividades da presidência do município para 1995, afirmava-se que já estava terminado o monumento ao Associativismo Popular, e apontava-se que começara já a concretização de um outro grupo limitado, mas singular de monumentos: lançou-se um concurso público, que veio a ser para o Monumento à Vida a edificar na praça Lima de Freitas, evocando ‘causas maiores da humanidade’.

A ideia de concretizar um monumento ao Associativismo almadense pelo poder local democrático vinha de 1985, quando foi exarada no plano de atividades para esse ano a vontade de “valorizar o património cultural monumental, iniciando o estudo, conjuntamente com as coletividades, para a edificação em Almada de um monumento ao Associativismo” (Jornal de Almada, 1973).



Fig. 1: Os dois exemplos de escultura cerâmica de grande escala presentes em Almada, de 1994 e 1998 respetivamente: a inauguração a 29 de maio de 1994 do Monumento ao Associativismo Popular de Virgínia Fróis e o Monumento à Vida de Sérgio Vicente.

Teremos, contudo, de recuar dez anos para perceber o sentido e a vontade desta homenagem. De fato, ainda estava latente na memória de todos a ideia – lançada num semanário local, no ano de 1973, pela caneta de Romeu Correia, um intelectual influente no concelho – de homenagear o associativismo com um monumento em Almada. Quinze anos depois começaram definitivamente “os contactos com o Movimento Associativo do Concelho com vista à elaboração do Programa, visando o Concurso de Ideias” (CMA, 1988) para o monumento, com o objetivo de a sua inauguração ocorrer em 1988.

No entanto, sua concretização foi sendo sucessivamente adiada, e só encontrou a sua grande razão impulsionadora com a realização, em Almada, de um congresso nacional do movimento associativo, já em 1993. A obra foi pensada para ficar instalada nos espaços exteriores do Complexo Municipal de Desportos Cidade de Almada, que finalizara a sua primeira fase de construção e que seria inaugurado, por ocasião do Congresso, em outubro daquele ano.

Para o efeito, estabeleceu-se o regulamento de um concurso público limitado por convite para a conceção do monumento, e foram assim convidados para apresentar propostas os escultores Virgínia Fróis, Jorge Vieira e Virgílio Domingues. E foi em reunião, em 12 de abril de 1993, que se decidiu o vencedor do concurso. O júri, tendo-se “congratulado com a qualidade dos projetos apresentados”, acabou por unanimidade por pronunciar-se a favor da proposta apresentada por Virgínia Fróis, por demonstrar uma “(...) elevada capacidade inovadora de integração do espaço físico de implantação” (CMA, 1993).

O monumento foi financiado através de protocolo entre a Câmara e o urbanizador da vasta área urbana em torno do complexo desportivo. Este modelo de financiamento, que já custeara um conjunto de obras na mesma altura, ganhou com o sucesso do monumento ao Associativismo Popular a forma de modelo operativo, fundamental para as operações de planeamento da escultura para os anos seguintes.

Embora a inauguração do monumento não tenha coincidido com o Congresso de 93, não deixou de ser ovacionado, em 1994, o fato de o movimento associativo do concelho estar representado num Monumento construído por iniciativa camarária e, no entender da municipalidade, o único monumento ao associativismo no mundo (CMA, 1995). O forte sentido simbólico da obra foi evocado no momento da inauguração pela autora: água o elemento ativo, veículo de ideias geradora de projetos. As formas orientam a água, estabelecem marcos, lugares de origem. Sendo o seu apontamento formal entendido por todos aqueles que tinham dúvidas sobre o seu carácter representativo do movimento associativo: no meio de um lago, uma série de colunas construídas em grés projetam água num jogo de interdependências.

Por seu lado, com o concurso público para o Monumento à Vida, deu-se o arranque de um programa com uma nova visão sobre as ‘alegorias universais’ a serem projetadas através da escultura monumental para uma cidade que

lançava as últimas bases da infraestruturização básica do território e apontava um novo caminho na promoção da qualidade do espaço público, associado à regeneração urbana e à cultura ambiente na urbe.

Foi chamada à sessão de Câmara de dezembro de 1994 a proposta de regulamento para o concurso público do Monumento à Vida, que só seria realmente divulgado publicamente pelo Município em 1996. Sintetizava-se: “(...)um monumento à vida, que seja um sinal, que seja uma marca de esperança, um sonho perpetuável, para todos os que se empenham ou empenharam nos múltiplos aspectos que concorrem e se implicam na construção da cidade”.

O monumento à Vida foi pensado pela autarquia para se localizar numa das entradas da cidade. Dada a natureza do local, esta rotunda funcionaria como uma das ‘portas da cidade’, por isso, propunha-se a idealização de um elemento sinalizador sobre o território. Na proposta de regulamento, a levar a sessão de Câmara, faz-se também um paralelismo metafórico entre o construir do monumento e a construção coletiva da cidade: “(...) cidade que pulsa, que se desenvolve na procura de harmonia do seu ambiente, da criatividade da sua força cultural, do bem-estar social para os homens, mulheres e crianças que a habitam”.

Aponta-se ainda a necessidade de o projeto ser desenvolvido numa perspetiva multidisciplinar, questão que pressupunha o acerto com uma visão ampliada do desenho da cidade, considerando que o empreendimento impunha diferentes disciplinas na conceção da obra, com o fito de resolver uma grande área de território, de grande complexidade e enquadramento urbano, já que coincidentemente, estava em desenvolvimento para o local, um projeto de loteamento na forma de uma praça, que se pensava que iria resolver a integração daquela área no contínuo de cidade. A construção do monumento em articulação com a edificação urbana era um fator de qualificação daquele espaço.

Por decisão unânime, em 15 de julho de 1996, o júri do concurso considerou vencedor o concorrente Sérgio Vicente. A ata descreve de forma sucinta o processo de avaliação que culminou com a decisão final sobre a proposta do escultor, “(...) precisamente por considerar que o projeto reunia condições pouco vulgares em obras de arte pública no nosso País, e era, portanto, merecedor de ser edificado”. No entanto, o fato de a recomendação do júri ter sido elogiosa em relação à proposta não impediu a posterior expressão de crítica, nos círculos políticos do executivo, ao serem confrontados com a maqueta da escultura.

As consequências são visíveis ao nível do resultado final da obra. A concretização do monumento ficou reduzido à sua estrutura elementar, tendo caído ao nível da encomenda e sob a justificação de um acréscimo significativo de custos, a realização de outras intervenções previstas no projeto levado a concurso que pressupunham uma complementaridade plástica no arranjo da

envolvente. Por outro lado, a marcação do ato de inauguração foi sucessivamente adiada no ano de 1997 até ao limite do ciclo eleitoral; apontou-se depois o ano 1998 para a cerimônia, mas nada de tudo isto foi cumprido. Já em 1998, está anotado no Boletim Municipal que a inauguração seria realizada no dia 21 de maio desse ano, primeiro dia da primavera: uma evocação poética da 'Vida', ato, no entanto, nunca cumprido.

A ESCULTURA EM AMBIENTE DE PRODUÇÃO FABRIL E OS NOVOS PARADIGMAS DA INVESTIGAÇÃO UNIVERSITÁRIA

Os monumentos ao Associativismo e à Vida, frutos de concurso público, tiveram a sua materialização em grés, uma matéria plástica que até aquele momento nunca tinha tido protagonismo tão grande ao nível da escultura urbana. Poderemos encontrar as razões desta repentina valorização da escultura cerâmica, fruto da conjugação de um modelo aberto de encomenda da escultura pelo município, para o qual convidara como membros do júri uma geração de artistas que anos antes já contactaram com os modos de produção cerâmica, a que estava associada uma visão alargada do sentido erudito das artes plásticas. Assim, em meados dos anos 90 do século passado, quando se apresentaram a concurso projetos que elegem o uso da matéria cerâmica com matéria primeira da escultura urbana, encantaram o júri com as possibilidades monumentais inscritas nas propostas. Aquelas propostas seriam a síntese programática da 'união de todas as artes', uma expressão cultural e plural de uma cidade em profundo desenvolvimento.

Também foi um tempo em que artistas que conviveram com Jorge Vieira – o escultor responsável pela afirmação, no modernismo português, da escultura cerâmica como uma das matérias nobres da arte (no contexto universitário das Belas Artes Virgínia Fróis foi professora assistente de Jorge Vieira e Sérgio Vicente foi aluno de Jorge Vieira e de Virgínia Fróis) — se deixaram influenciar não somente pelo gosto da modelação e da matéria definitiva da escultórica em cerâmica, mas igualmente pelas reais possibilidades que o grés oferecia à obra pública. E percebia-se que essa possibilidade era real, havendo a disponibilidade das fábricas para trabalhar com os escultores em projetos com exigências absolutamente novas para o trabalho artístico e industrial.

Estes laços reforçam-se, porque a materialização da escultura cerâmica já existira e estava marcada por encomendas estatais pré-revolução (Elias, 2006) e pós-revolução no País (Elias & Leonor 2012). Vejam-se encomendas de murais cerâmicos e escultura cerâmica em Lisboa (Jorge Barradas, Júlio Pomar, Jorge Vieira, Abel Manta, Manuela Madureira, etc.) ou Almada com Cargaleiro. A novidade da encomenda cerâmica para Almada no contexto do poder local

é o fato de esta deixar de estar suportada por uma estrutura arquitetônica. O paradigma é o da escultura cerâmica de vulto perfeito no espaço público, ao invés de adossada, em baixo ou alto relevo.

Estas novas possibilidades de trabalhar a grande escala entrou em conflito com o modelo tradicional da experiência criativa na cerâmica. Genericamente, esta estava adstrita à capacidade dos escultores ceramistas auto-produzirem as relações estéticas da obra, ou seja, reproduzirem o uso de um código próprio pensado como linguagem, que se materializava em soluções plásticas ao nível dos objetos de cerâmica.

O projeto escultórico tornou-se assim mais exigente a nível de complexidade na produção e estrutura de implantação. Desta forma, o exercício da escultura relaciona-se mais com o desenho urbano do que com a arquitetura, nomeadamente a sua aplicação no revestimento de superfícies arquitetônicas. A monumentalização da escultura cerâmica em Almada, através da obra destes autores, marca a mudança de paradigma na escultura pública do concelho.

Nas obras que se vieram a produzir para Almada, a linguagem dos artistas esteve definitivamente dependente da análise das características específicas dos materiais a serem usados na configuração da obra, para o lugar específico da sua implantação. Este fato provocou modificações substanciais na forma e no modo de relacionamento estético entre os escultores e a sua experiência plástica trazida até aquele momento. A complexidade dos projetos obrigou, no âmbito da produção fabril, à intervenção de diferentes agentes na manufatura e na construção da mesma. Deste modo, a execução das obras dependeu do averbamento de uma série de modelos processuais autonomizados nos meios de produção, e ao qual ao artista esteve vedado o controle processual, já que este foi distribuído por um determinado número de pessoas especializadas em determinadas etapas da realização, que incluem técnicas complexas e conhecimentos específicos associadas à cerâmica, embora os artistas acompanhassem e supervisionassem, como é lógico, todo o procedimento tecnológico.

Depois a obra regressou à 'posse' dos escultores para ser acabada ou novamente intervencionada. Note-se e reafirme-se que os artistas foram o garante dos critérios de originalidade, no entanto, os processos criativos deixaram naquele contexto de ser auto-gerados, isto é, desenvolvidos pelo artista com base no domínio telúrico da linguagem dos materiais cerâmicos, num processo individual continuado, que sempre levaram à especialização cerâmica, em que as obras sempre estiveram associadas à história do artista e aos modos da sua criação.



Fig. 2: No verão de 1994, Virgínia Fróis trabalha permanentemente nas instalações da fábrica da Abrigada, onde produziu as suas peças.

Vejamos, Virgínia Fróis, no Verão de 1994, encontrou-se a trabalhar de forma sistemática nos estaleiros da fábrica da Abrigada. Os modos de produção disponíveis passaram por uma equipe de moldadores manuais, formados em sucessivas gerações de trabalhadores que desde meados do século XIX foram adaptando os modos de moldagem manual de peças à evolução dos produtos produzidos em grés.

Se a partir da segunda metade do Século XIX, a Abrigada introduziu a fabricação de grés sanitário em Portugal, fruto da boa qualidade das argilas desta zona, diga-se, na fronteira norte da área metropolitana de Lisboa, foi já no século XX que o fabrico de peças para a indústria química e cimenteira concentraram a produção da fábrica. E é aqui que reside a grande mais valia da fábrica da Abrigada: no claro domínio dos modos de produção mecanizado, interdependentes do saber artesanal. Para a escultura, a fabricação de moldes em madeira que se adaptam às particularidades de diferentes peças em grés, e os processos de moldagem manual oferecem ao saber artístico a escala, a seriação e a matéria adequada à escultura de grande formato.



Fig. 3: Os meios de produção disponíveis consistiram numa equipe de moldadores manuais, treinados por sucessivas gerações de trabalhadores que, a partir de meados do século XIX, adaptaram a moldagem manual de peças para a produção em série de produtos em grés.

Foi com esta experiência dos operários da fábrica que a escultora contou, à qual acrescentou a sua prática na cerâmica, o conhecimento das pastas e das possibilidades de diferentes revestimentos, usando pastas policromadas e zonas vidradas, constituindo-se estes trabalhos como inovações para esta indústria.



Fig. 4: O método de trabalho baseou-se num diálogo permanente entre os diferentes agentes técnicos, que permitiu a celeridade na escolha da monocozedura a 1.200 graus, sem necessidade de repetição de fornada.

No atelier a escultora desenvolveu o trabalho prévio de ensaio dos materiais para, posteriormente, no laboratório da fábrica, com os técnicos, otimizar os procedimentos, ampliar a escala e colmatar os problemas relativos à sua produção, compatibilizando as matérias e os processos para atingir os resultados estéticos pretendidos. Este modo operativo, baseado num diálogo permanente com os diferentes níveis de decisão da fábrica, permitiu a opção pela mono-cozedura à temperatura de 1200 graus, de modo que pudessem ser bem-sucedidas sem repetição no tempo previsto.



Fig. 5: A construção modular da escultura possibilitou o domínio absoluto sobre os processos de montagem e os acabamentos.

Por outro lado, o Monumento à Vida foi pensado como uma obra de cariz industrial, ou seja, a construção da escultura esteve intimamente ligada aos modos de produção ancestrais da Abrigada; Sérgio Vicente, durante o projeto de execução do monumento, em 1996 – e de acordo com as premissas deixadas pela escultora Virgínia Fróis, que terminara o projeto na fábrica algum tempo antes –, foi encontrar no ambiente da fábrica os modos de fazer adequados para montar um complexo projeto monumental.



Fig. 6: O monumento à vida foi concebido como uma obra de caráter industrial. Por outras palavras, a construção da escultura esteve intimamente ligada aos modos de produção ancestral da Abrigada: moldagem manual, cofragem de madeira, e a seriação de peças de grés.

Cingiu-se à moldagem manual a partir de cofragem de madeira, de um assinalável conjunto de peças em grés. Depois de desenhadas e entregues os esboços em fábrica, estas peças modulares entraram na cadeia de produção, só voltando a passar a obra para a posse do artista no momento em que já sobre o terreno se erguia a estrutura metálica exterior do monumento em Almada. Falamos de um corpo, que além de determinar a volumetria da forma escultórica, foi pensado como estrutura primária de suporte dos módulos de grés, que depois de montados no seu interior permitiram a simbiose estética entre matérias e a afirmação de uma geometria elementar própria dos elementos naturais (Vicente, 1998).



Fig. 7: O corpo de ferro, além de determinar o volume da forma escultural, foi concebido como uma estrutura de suporte primário para os módulos de grés, que, uma vez montados dentro dele, permitiram uma simbiose estética entre materiais e a afirmação de uma geometria elementar própria dos elementos naturais.

O trabalho desenvolvido por Sérgio Vicente reproduz o que poderemos considerar como o regime alográfico (Remesar, 1997, p. 206) da linguagem escultórica aplicado à arte pública. Enquanto a escultora implementou um modelo de trabalho – no qual considerou a sua intervenção como indispensável à sequenciação da produção, acompanhando e intervindo na procura de soluções técnicas e plásticas em todas as fases do processo –, o escultor depositou nas mãos dos técnicos as soluções tecnológicas que melhor se adaptavam à proposta, deixando o tempo de fabricação como o grande modelador da forma da escultura, uma realidade na qual o escultor se absteve de tomar qualquer decisão, mas claro, acompanhou de forma comprometida todas as fases de produção.



Fig. 8: O trabalho só voltou à posse do artista no momento em que a estrutura metálica do monumento estava a ser erguida no solo em Almada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS PROJETOS E A SUA CONTINUIDADE

Estes dois monumentos foram a gênese de outras experiências artístico-pedagógicas ao longo das últimas décadas. O complexo da fábrica da Abrigada tem possibilitado aos escultores encontrar o ambiente e as condições técnicas adequadas para desenvolver projetos de escultura que sem estas condições de excelência nunca seriam produzidos. Portanto, reuniram-se as condições para uma parceria com a Universidade de Lisboa e apostou-se na investigação, seja esta ligada ao campo da experimentação plástica, no desenvolvimento tecnológico, na investigação de novas matérias e as suas repercussões no campo artístico e do mercado.



Fig. 9: O trabalho “Comunicação”, da escultora Sara Inácio, foi o primeiro resultado visível dessa parceria. Foi o resultado de uma troca entre a Faculdade de Belas Artes, o município de Montijo e a fábrica de Abrigada. Uma escultura colocada no espaço público em 2003, no Montijo, uma cidade ribeirinha da região metropolitana de Lisboa.

A obra ‘Comunicação’, da escultora Sara Inácio, foi o primeiro resultado visível desta parceria. Foi fruto de um programa de intercâmbio entre a Faculdade de Belas Artes, o município Montijo e a Fábrica da Abrigada; uma escultura colocada no espaço público em 2003, no Montijo, uma cidade ribeirinha na área metropolitana de Lisboa. Tratou-se de uma escultura de grande escala, produzida pelo vazamento de cimento refratário em moldes de madeira.



Fig. 10: Num modelo de oficina fabril destacamos o “Modulos Operandi”, realizado nas instalações da fábrica de Abrigada. Um grupo de estudantes de Belas Artes reuniu-se em 2003 com o objetivo de realizar projetos de escultura cerâmica a partir de uma perspectiva modular no âmbito da produção industrial.

Num modelo de workshop, fruto de intercâmbio entre instituições, destacamos ‘Modulos Operandi’, realizado nas instalações da fábrica da Abrigada. Ali reuniu-se um grupo de alunos finalistas de Belas Artes em 2003, com o intuito de realizar enquadrados no ambiente de produção fabril os seus projetos de escultura cerâmica numa perspectiva modular. Modulus Operandi foi um espaço de experimentação plástica, e os contributos dos professores Sérgio Vicente e Virgínia Fróis e do saber técnico dos funcionários fabris ajudaram na concretização dos projetos dos alunos.

As propostas apresentadas a execução corresponderam a premissas técnicas de adequação à produção industrial, mas refletiram primeiramente as preocupações poéticas dos alunos envolvidos. Se o programa preliminar impunha a realização de um conjunto limitado de módulos, cada peça limitada a um cubo de trezentos milímetros de aresta, as propostas revelaram possibilidades de conjugação entre módulos que ultrapassaram questões de simples jogo formal e questionaram de forma audaz as relações de instalação dos objetos num espaço físico e ambiental, seja pela escala de alguns dos projetos ou a intenção expressamente funcional de outros. A escultura Coluna Modular de Leonor Pêgo, colocada igualmente no Montijo, foi a parte visível do Workshop.



Fig. 11: A escultura ‘Coluna Modular’ de Leonor Pêgo, também colocada no Montijo, foi a parte pública e visível do Workshop ‘Modulos Operandi’.

Outras parcerias com o Município das Caldas em Rainha e com as fábricas SECLA, já extinta, e a revitalizada Fábrica Bordallo Pinheiro, fundada por este artista em 1884, fora um importante centro cerâmico com numerosa indústria, destacando-se a faiança, os objetos utilitários, o revestimento azulejar e a própria escultura de Raphael Bordallo Pinheiro. Estes foram os locais onde se realizou o projeto Mercado da Fruta, em 2003.

De referir a atividade organizada pela Associação de Arte e Comunicação Oficinas do Convento (1996) em parceria com o Município de Montemor-o-Novo, promoveram a recuperação de uma manufatura de tijolo e da arquitetura de terra, hoje um local de produção artística, destacando-se as residências no âmbito da Cerâmica. Salientamos o simpósio internacional Habitar 2001, como a participação ativa de alunos FBAUL como assistentes dos escultores, colaborando na produção das seis esculturas instaladas na cidade.

Estes foram, com toda certeza, os espaços de trabalho mais adequados e empolgantes para a aquisição de conhecimentos técnicos e artísticos. Estes são exemplos do investimento institucional em parcerias a longo prazo com a indústria e o poder local, que não deixaram de ter as suas raízes na experiência que os dois escultores trouxeram dos concursos públicos em Almada na década de 90 do século passado. Investimento que hoje, definitivamente, contribui para encontrar soluções técnicas e artísticas inovadoras e ajudar a atenuar crescentes dificuldades económicas na indústria cerâmica e, diga-se, colmatar insuficiências ao nível técnico-científico no ensino artístico universitário.

REFERÊNCIAS

- BOHIGAS, O. **Reconstrucción de Barcelona**. Barcelona: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.
- CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA. **Relatório Atividades Conta de Gerência: 1987**. Almada: CMA, 1988.
- CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA. **Concurso público limitado por convites para a conceção de um Monumento ao Associativismo Popular**. Abr. 12. (Ata de reunião de Júri). Almada: CMA, 1993.
- CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA. Destaque. In: **Boletim Municipal**. (6), 2. Almada: CMA, 1995.
- CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA. Almada vai ter um Monumento à Vida. In: **Boletim Municipal**, (27), 17. Almada: CMA, 1998.
- CHOAY, F. **A alegoria do património**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ELIAS, H. **Arte Publica das administrações central e local do estado novo em Lisboa (1938-1960) Barcelona**: Universidade de Barcelona, tese de Doutoramento, acedido em: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>.
- Elias, H. & Lonor, S. **Intervenções artísticas nos espaços públicos nos anos setenta em Portugal**: uma análise a partir das publicações sobre arte surgidas ao longo da década, actas da SOPCOM, Lisboa, 2012, pp. 1-12, acedido em: www.academia.edu/15993389/Intervenções_artísticas_nos_espacos_públicos_nos_anos_setenta_em_Portugal_uma_análise_a_partir_das_publicações_sobre_arte_surgidas_ao_longo_da_década.

JORNAL DE ALMADA. **Uma Carta de Romeu Correia**. Almada. Set. 15. 1973.

REMESAR, A. () Hacia una Teoría del Arte Público, in: “@rte público”, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997.

VICENTE, S. **Três esculturas, vinte desenhos e estudos, maquetes e projecto do monumento à vida**. Almada: Casa da Cerca/ Câmara Municipal de Almada, 2000.

VICENTE, S. **A escultura como expressão pública da cidadania A monumentalização da cidade de Almada entre 1974 e 2013**, Lisboa: Universidade de Lisboa: Tese de Doutoramento, 2016, acedido em: www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24023/1/ulsd072889_td_Sergio_Silva.pdf.

NAKED RAKU RESEARCHES

Şirin Koçak

*Dr., Uşak University, Faculty of Fine Arts,
Department of Ceramics, Uşak, Turkey*

Recebido em 30/08/2018
Aprovado em 27/11/2018

Raku has been one of the favourite firing techniques since it allows low-firing and offers a wide range of colour options on glaze. Ceramicists' researches in an effort to create different and alluring surfaces on a ceramic body have led to the enrichment of this technique with some variations. As a result of this quest, ceramic artists began experimenting with decorative effects on a ceramic body without using glaze in 1980s. Raku firing technique without using glaze, called Naked Raku in foreign sources, has two basic types, one-step naked raku and two-step naked raku. In one step naked raku technique a thick slip is applied to bisque fired ceramic pieces and it is fired while it is wet and then reduced. In two step naked raku thin/ thick slip is applied and covered with low-fire glaze and reduced. The aim of this study is to examine the development process of naked raku and giving examples from artist's own experiences. The study includes today's raku production process, the characteristics of clay, slip and glaze used in this process, and the firing technique.

Palavras-Chave: Ceramic, Raku, Surface Without Glaze, Slip, Naked Raku.

Raku's history that started from the 16th century up until today continues with individual experiments and applications and the curiosity the artists have for raku firing and with the forming and development of new firing styles. In the 1980's as an outcome of the ceramic artists' personal trials without using glazes, the development of the firing technique which is used to obtain a decorative surface known as 'naked raku' started to be developed.

The main feature that separates 'naked raku' from raku is that there is no shining/matte glaze layer that covers the body surface as there is in raku. Along with the similarities in firing steps, the fact that naked raku has different qualities of surface than raku in the end product has been influential in the preference of ceramicists' for this method whom has interest in surfaces without glaze.

"The oldest known pioneer and applier of 'naked raku' is Jerry Caplan. The technique in which Caplan patterned the template method and realized raku firing is actually the technique we define as 'the one step naked raku' today. In 1986, Kate and Will Jacobson developed their authentic two stage 'naked raku' technique using slip and glaze, in addition, in 1996 Charlie and Linda Riggs, developed their own one step 'naked raku' technique using only slip."¹ Following these artists, other artists also independently contributed to the advancement of the technique with their authentic adaptations. The

artists who developed and pioneered in popularization of the 'naked raku' technique can be listed as follows; Wally Asselberghs (Belgium), Margot Spiegel Kramer (Netherlands), Gordon Hutchens (Canada), David Roberts (UK), Simcha Even- Chen (Israel). Other ceramicists who study the subject are Tim Andrews, Alistair Danhieue, Janine Parent, Emma Johnstone, Allyson May, Jan Lee.

What is 'NAKED RAKU'

Naked Raku is a technique whereby decorative surfaces are formed with the application of slip and glaze in the process of raku firing on a biscuit fired ceramic product. Ceramic product is taken out of the kiln and left in reduced atmosphere in the range of 850- 900 °C or 900- 980° C, in a closed container. The layer of glaze and slip that covers the ceramic surface, by partly inhibiting the sooting of the smoke emerging in the process of reduction on the texture, forms decorative effects on the surface, ranging from white to gray and black according to the colour of the texture. 'Naked raku' is named after this process of peeling and detachment of the applied slip and glaze layer from the ceramic surface like the shell of an egg and is also known as 'resist slip raku'.

E. Şölenay defines the firing method of 'naked raku' as follows " ...it is done in a way that is different than regular raku firing , glaze is not used in the products and because of the reduction made on the surface positive, negative colour and texture values are obtained. In this application, there is need for slip and glaze. The slip used should show refractive quality and it should be easily detachable from the ceramic surface it is applied on after the process of firing."²

The slip prepared with certain recipes for this method is called resist slip; the process of firing done with sole usage of slip is named resist slip raku or 'one step naked raku' *; whereas the process of firing where slip and glaze layers are applied successively is named ' two step naked raku' **.

1 LAZO, Eduardo, Contributors: Steven Branfman, Kate and Will Jacobson, Wally Asselberghs, Linda and Charlie Riggs, Amber Acquirre, Dana Bilello-Barrow, David Lazo, Naked Raku and Related Bare Clay Techniques, The American Ceramic Society, 2012, 12 p.

2 ŞÖLENAY, Emel., Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El Kitabı, Murat Kitabevi, Ankara, 2011, 75 p.

* One-Step Naked Raku (This is the term that Eduardo Lazo used in his book "Naked Raku and Related Bare Clay Technique")

** Two-Step Naked Raku (This is the term that Eduardo Lazo used in his book "Naked Raku and Related Bare Clay Technique")

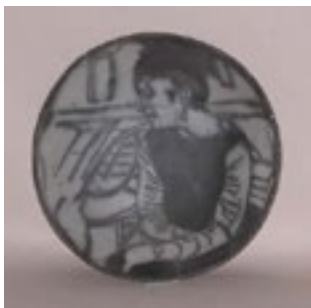


Image 1: "Punk Girl", Jerry Caplan



Image 2: "Aunt's Garden", Kate and Will Jacobson

ONE STEP 'NAKED RAKU' AND ITS SLIP

Basically, it is the firing of a biscuit fired ceramic product in reduction atmosphere, with a thick slip applied. In one step 'naked raku', only slip layer is applied on the piece before the firing is done. The piece is placed in the kiln and fired while it is wet. This slip which is peeled from the surface like a shell is obtained from diluted clay which is generally used for shaping.

It is necessary to apply the slip thickly in order to speed up the cracking of the slip while it dries in the oven. Since the slip is easily broken, sometimes it can be shed while in the oven during the firing. For this reason, the steps of the application must be carried out with care.

The original recipe used by ceramist couple Charlie and Linda Riggs in their one step 'naked raku' firing is composed of the kaolin called EPK*, fire clay and aluminium oxide hydrate($\text{Al}(\text{OH})_3$).

The slip prescription used by Riggs in one step naked raku:

" Lincoln Fire Clay / Hawthorne Fire Clay	5 part
EPK Kaolin	3 part
Aluminium Oxide Hydrate ($\text{Al}(\text{OH})_3$)	2 part" ³

The slip which is defined as 'clay' or 'watered clay' by Charlie Riggs is of a very dense character. (See image 3)



Image 3: Slip which is used by Charlie and Linda Riggs in one-step naked raku

Glaze is not applied on the slip in one step 'naked raku' firing technique. While the product is being fired, the slip contracts and cracks like drying of clay in the sun. The product is taken out of the kiln and placed in a metal container filled with newsprint and sawdust. This constitutes the atmosphere (reduction atmosphere*) which will facilitate the sooting of smoke/carbon on the clay on the surface of the pot. Slip functions as a barrier and blocks the smoke. The regions on the surface of the product that contacts smoke, blackens. Surfaces that are of slip remain white. After the product is cooled, the slip is removed and its smooth patterns of black and white cracks emerge on the clay texture. (See image 4,5)

³ LAZO,E.,(2012), 76 p.

*EPK: Edgar Plastic Kaolin is a type of kaolin mined in Edgar- Florida. (Source: <http://edgarminerals.com/EPK-Clay.html>)



Image 4: Charlie and Linda Riggs's one-step naked raku, slip after reduction



Image 5: Jar, terrassigillata, one-step naked raku, Linda and Charlie Riggs

Factors that influence the acquisition of a successful 'naked raku' product are as follows: the type of the clay which is used in shaping, constituents of the slip which is used in firing, how the firing is done, the care given in the removal of the piece from the oven in terms of how quick it is being removed and in the placement of the piece to the reduction box in terms of how well its physical condition is preserved.

Two step 'NAKED RAKU' and its specifications for slip and glaze

Two step 'naked raku' is the 'naked raku' firing of a biscuit fired ceramic piece on which a layer of specially prepared slip and a layer of glaze is applied successively. The feature that separates two step 'naked raku' method from one step 'unglazed naked raku' method is the addition of glaze to the process. While only durable slip is used in one step 'naked raku', in two step 'naked raku' durable slip and glaze on slip is used. The contents of these slips and glazes consist of special blends developed by ceramists in their personal trials.

The slip used in two step 'naked raku' is thinner than the one used in one step 'naked raku'. This slip functions as a separating layer between the glaze and the texture. After the firing, before the piece is taken to the reduction section, the glaze begins cooling and cracking. If there is patterning done with sgraffito or masking method on the piece, the glaze continues to crack on the surroundings of these patterns. In the reduction atmosphere, smoke soots on the slip and the surface of the piece by getting inside the cracks on the glaze. In order for the smoke to soot, the layer of slip should be thin.

The glaze that is used in two step 'naked raku' can be a transparent glaze with high expansion factor and low temperature. This glaze has a role of enduring smoke after the firing, during the reduction. The main purposes of the glaze being used are to keep the slip layer on the surface of the pot for a longer time, facilitating a more controlled reduction and assisting the distribution of black and white cracks on the entire surface.

All ceramists have glaze recipes they have developed on the light of their experiences. Of these glaze recipes "the most in-demand" transparent glaze prescription is the one prepared by Kate and Will Jacobson in 1985. This glaze is composed of %65 Ferro Frit 3110 and %35 Gertsleyborat."⁴

The slip which is as thin as an eggshell after the reduction is peeled easily when sprayed on with water and gets detached from the surface. By virtue of the shock created by cold water touching the hot glaze surface, the slip layer gets detached easily.

The steps of two step 'naked raku' application as actualized by Şirin Koçak are given below.

⁴ LAZO, E., (2012), 49 s.



Slip and Glaze on slip application on ceramic pieces



Pieces in the kiln

Opening the kiln at 980°C

Reduction process



Results after firing

Image 6: The steps of two step 'naked raku' application, Şirin Koçak

'Naked raku', yields better results when the product surface shaped before biscuit firing has an appearance of a smooth glossy stone. The process of obtaining this appearance begins with the decision of what type of clay will be used. The type of clay being used is the most important factor in obtaining this appearance. The clay should have a composition that will allow it to be smooth but at the same time durable to the thermal shock created in the raku firing process. Stoneware clays, porcelain clay, red pottery clay, paper clay are types of clay used by the artist in 'naked raku' applications.

ARTISTS WHO USE 'NAKED RAKU' TECHNIQUE AND EXAMPLES FROM THEIR WORK

Wally Asselberghs is a ceramist who applies 'naked raku' and is one of the best known ceramists in this field. Asselberghs "uses high temperature stoneware clay for his black and white objects. The clays he make are composed of %55 clay, %35 shamot and %10 talk. Talk increases elasticity and endurance of the piece to shock during firing."⁵ Ashraf Hanna is one of the artists who exhibit unique works with two step 'raku' recipes and techniques he himself develops. In 'naked raku' applications, he does sgraffito ploughings after slip and glaze applications to his hand shaped forms. After the works are cooled down he completes his works by applying the wax method.



Image7: UCO (Unidentified Ceramic Object), Wally Asselberghs



Image 8: Raku Bowl,h: 28cm., Ashraf Hanna

Works of Simcha Even-Chen consist of division of the texture surface with lines into black and white areas and placement of intersecting lines in a connected fashion on the form. Simcha Even-Chen mixes stoneware and porcelain clays, shapes her works using plate method and laps her works after shaping. She applies a thin terra sigillata slip layer at skin stiffness. After reduction, once the works are cooled she proceeds to complete her works with a wax application.



Image 9: "Spiralls", Naked raku, 32x100x37 cm, Simcha Even-Chen

Roland Summer has been developing his own raku technique for many years and he uses special techniques in order to create the detailed and fragile surfaces in his pieces. He entirely uses terra sigillata slip in his works and "enriches, the terra sigillata slip he prepares by leaving it to rest for weeks, with raku firings"⁶. He applies the slip using one of the spraying, dipping or brushing methods on ceramic surface with skin stiffness dryness.



Image10: "White pair" Vase,
h:43 cm.



Image 11: Vase, Dia:27 cm
Roland Summer

Toygan Eren is one of the artists who exhibit numerous works using 'naked raku' technique in Turkey, he does two step 'naked raku' firing. Considering the specifications of the slips and glazes he uses, the artist prefers to do the firing at 930-940°C, which is the range in which he gets the best results in raku firing. In raku firings, he prefers to reach 940°C in 4 hours in average. This way, it is possible for him to have a controlled development process for both the slip and the glaze.



Image12: "Never", Naked Raku, 930°C, Toygan Eren

David Roberts is one of the most important ceramic artists of today, working in Europe. "He is acknowledged as the person who introduced raku firing technique and is internationally known. He pioneers the naked raku movement in USA and by doing this, transforms this technique into a form of contemporary art."⁷ All of Roberts' works are applications of raku firing to pots shaped with the coiling method. Some parts of the surface are covered with slip and polished before firing. "Biscuit firings of the products are done at 1000°C and 1100°C, raku firings are done at 850- 950°C with a long reduction period and cooling phases."⁸ After the application, products are cleaned and dried; the end product is obtained with the usage of wax.

Works of Simcha Even-Chen consist of division of the texture surface with lines into black and white areas and placement of intersecting lines in a connected fashion on the form. Simcha Even-Chen mixes stoneware and porcelain clays, shapes her works using plate method and laps her works after shaping. She applies a thin terra sigillata slip layer at skin stiffness. After reduction, once the works are cooled she proceeds to complete her works with a wax application.



Image13: "Bowl", David Roberts



Image 14: "Vase", David Roberts

Şirin Koçak does applications of one and two step naked raku firing, preparing slips of varying density on biscuit fired ceramics and getting different results for each level of density. With the slip and glaze recipes she develops, she produces works with varying surface qualities.



Image15: "The Hearts Believe in Itself", Slip Casted Stoneware, Terrasilata, Naked Raku, Each piece: 13,5x10x10 cm., Installation: 30x89,5x10 cm., Photography: Şirin Koçak

CONCLUSION

Originating in 1980s, progressing to and reaching today, 'naked raku' firing technique has been a method used by many ceramists for the purpose of obtaining various decorative effects on ceramic surface. The search for alternatives in ceramic surfaces, emerging usage of different firing techniques and accordingly, the applications done by artists' in the light of their personal endeavours, has been the causes for this method to progress and pervade.

'Naked Raku' is the firing method where exclusively prepared slip and slip/glaze layers are applied to biscuit fired products, where these products are fired at 850- 980° C range and at these temperatures, taken out of the oven, left to a reduction atmosphere for varying periods, dipped in water and from the surface of which the slip, slip/glaze layer is peeled like an eggshell to be taken away and where as a result, decorative effects on the surface are obtained, ranging from white to gray and gray to black according to the colour of the texture.

In 'naked raku' firing qualities of the ceramic clay, contents of the slip and the glaze, temperature of biscuit firing, how the slip is pasted, thickness of the slip and the glaze, raku firing temperature and duration, duration of reduction, type of the excelsior used in reduction, organic substances used, each of the stabilizers used after firing are factors that influence and alter the result. The influences of each of these factors are acknowledged only after long lasting experiments and applications.

This study is compiled from the Competence at Arts Report by Şirin Koçak "Sırsız Raku Araştırma ve Uygulamaları", which is aimed to constitute a source for ceramists who want to do applications concerning the subject.

REFERENCES

BOOKS

ÇİZER, Sevim; **Terra Sigillata**, Birinci Basım, Tibyan Yayıncılık Basım Yayımları Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti., Şubat 2014, İzmir

LAZO, Eduardo, Editor, Steven Branfman, Kate and Will Jacobson, Wally Asselberghs, Linda and Charlie Riggs, Amber Aquirre, Dana Bilello-Barrow, David Lazo, Contributors; **Naked Raku and Related Bare Clay Techniques**, The American Ceramic Society, USA, 2012

ŞÖLENAY, Emel; **Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El Kitabı**, Murat Kitabevi, 2000, İstanbul

KOÇAK, Şirin; "Sırsız Raku Araştırma ve Uygulamaları" (Naked Raku Researches and Applications) , Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı, İzmir, 2014

WEB

<http://www.ceramicsnow.org/davidroberts>

<http://www.davidroberts-ceramics.com/technicalnotes.php>

ARTE-EDUCACIÓN DE UN CERAMISTA SOCIAL

UNA MIRADA AL CONJUNTO DE ACCIONES ARTE-EDUCATIVAS DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA DIOS, MITOS E RELIGIÓN E LA GRECIA ANTIGUA COLECCIÓN DE CERÁMICA DEL MUSEO DEL LOUVRE

Mayra Lucía Carrillo Colmenares

Recebido em 10/09/2018
Aprovado em 16/12/2018

Estudiar la historia del arte griego es hacer la historia del arte de la humanidad”

Winckelman

El presente documento tiene como objetivo presentar las acciones desarrolladas por el Museo Nacional de Colombia en el año 2013 a propósito de la Cerámica del Museo del Louvre. Se describen las experiencias desde el punto de vista del Ceramista Social en tanto profesional que posee cuatro líneas de acción: 1. Creación de espacios para la difusión y enseñanza de la cerámica, 2. Conceptualización y realización de eventos, 3. Creación y gestión de proyectos y 4. Asesoría y apoyo a proyectos.

Palabras-Chave: Didáctica, Pedagogía, Educación, Cerámica, Enseñanza del arte.

INTRODUCCIÓN

Teniendo presente que, una de las acepciones acerca del concepto de *Arte-Educación* que más se conoce en Colombia es la propuesta por Ana Mae Barbosa (misma que fue creada en 1994-1998) y cuya finalidad fue la de proporcionar claros criterios sobre los cuales se pudiesen desarrollar mediaciones educativas de alta calidad entre las obras de arte presentes en los museos y los públicos que a ellos asisten.

Este texto ofrece una visualización del conjunto de *acciones Arte-Educativas* desarrolladas en el año 2013, incluyendo tanto las desarrolladas por parte de la división educativa del Museo Nacional de Colombia, como las concebidas especialmente por mi teniendo por ejes conceptuales las líneas de acción que posee el *Portafolio de productos y servicios del Ceramista Social* (documento conceptualizado a partir de conocer el sentido y significado original del *Concepto Ampliado del Arte de Joseph Beuys*). Así dicha visualización se realizará haciendo uso de los siguientes apartes:

1. Aspectos generales de la exposición, 2. El paquete educativo concebido por el museo, 3. Los productos culturales y educativos del Ceramista Social, 4. El proceso de adquisición de conocimientos (relación de acciones por medio de las cuales se adquirieron las competencias para el trabajo con la colección).

1. ASPECTOS GENERALES DE LA EXPOSICIÓN

Inaugurada el 11 de Julio y exhibida hasta el 13 de octubre con una muestra representativa de noventa y cuatro piezas creadas en la antigua Grecia de forma paulatina desde el periodo Protogeométrico hasta el Helenístico. Esta exposición fue concebida como la actividad central por medio de la cual el museo celebró sus 190 años de existencia en alianza con importantes empresas e instituciones de la cultura.

Su guion museológico tuvo como objetivo principal “ofrecer una visión coherente de la vida religiosa en la Grecia Antigua”¹. Debido a lo cual las piezas fueron distribuidas de tal forma que el visitante podía, mediante el recorrido de sus tres grandes secciones museográficas, cuestionarse-conocer aspectos relativos a: *El Panteón Griego, La religión en la ciudad y la religión y la esfera privada*.

Su inventario ofreció un repertorio de ochenta y siete formas cerámicas (entre piezas completas y fragmentos), al lado de cuatro esculturas elaboradas en mármol y un objeto constituido por dos perlas. Debido a la abundancia de objetos cerámicos, ellos hicieron posible el reconocimiento y difusión de todas las técnicas (pictóricas y de construcción) creadas por los ceramistas de la antigüedad.

Como complemento a la exposición, la división educativa del museo diseñó la sala didáctica llamada *Keramos: El último templo de los dioses griegos*, la cual fue concebida como un espacio en el que los visitantes contaban con ambientes en los que tenían la oportunidad de vivir abundantes experiencias y cuestionarse acerca de los símbolos, cosmología e historias de las cuales surgen muchas de las imágenes de los dioses griegos que se encuentran representados en las cerámicas.

Debido tanto a lo anterior, como a la variedad de actividades alternas, dicha exposición temporal proveyó a los colombianos de un extenso paquete de servicios educativos y culturales mediante los cuales los visitantes pudieron desarrollar una clara comprensión acerca de cómo era la vida en la Grecia antigua, unida a la importancia que posee su cerámica en tanto vestigio de los orígenes de la cultura occidental y motor de toda una concepción acerca de la forma en que el arte de la pintura, la escultura, el dibujo y la arquitectura debían desarrollar sus creaciones.

Muy seguramente que debido a la combinación entre la novedad de tener por vez primera este tipo de objetos en el país, el renombre internacional que posee el Museo del Louvre y la circulación mundial del conjunto de textos,

dibujos y grabados que trataban este tipo de temas desde 1871 (año en que Enrique Schliemann descubre las ruinas de la ciudad de Troya). Que dicha exposición llegó a contar con un promedio diario de más de ochocientas personas y un total de ochenta y tres mil visitantes. Siendo considerada aún hoy, final de la segunda década del siglo XXI, como una de las exposiciones temporales más importantes que se hayan realizado en Colombia.

2. EL PAQUETE EDUCATIVO CONCEBIDO POR EL MUSEO

La exposición contó tanto con las cuatro *Estrategias Educativas* que el museo conceptualizó desde hace más de diez años, las cuales son: *formación de guías, jornadas pedagógicas, visitas taller para grupos y acompañamiento a grupos*. Como con un conjunto de *Actividades especialmente diseñadas* para la ocasión teniendo como punto de referencia su guion museológico.

Dichas actividades fueron: Un ciclo de talleres “*Entre dioses y musas*”, Un ciclo de conferencias “*Diálogos del mundo antiguo*” y un conjunto de Talleres especializados en cerámica. A continuación, se describen todos ellos:

Las Estrategias Educativas del museo

- **Formación de guías:** Espacio de estudio de la colección de las exposiciones temporales y desarrollo de competencias para el trabajo con públicos que también se conoce con el nombre de Programa de Voluntariado y a la fecha cuenta con más de quince años de existencia. Dicho espacio se crea mediante convocatoria abierta a estudiantes universitarios que luego de una preparación técnica y conceptual (que dura entre dos y tres meses) tienen la oportunidad de presentarse a un concurso mediante el cual el museo selecciona a los más capaces para ser contratados durante el tiempo que dura la exposición temporal.

- **Jornadas Pedagógicas:** Espacio que se realiza una vez por mes y tiene por objetivo el de dar a conocer a los docentes de instituciones educativas los aspectos generales, tanto de las exposiciones (permanentes y temporales) que ofrece el museo.

¹ Texto presente en el plegable de mano del Museo Nacional de Colombia, mes de julio del 2013.

Como de los servicios educativos a los cuales pueden acceder en compañía de sus estudiantes.

- **Visitas taller para grupos:** Son actividades especialmente pensadas para dar a conocer las piezas de la colección, en las que el guía primero lleva al público a realizar una lectura detallada de las mismas en sala y luego los ubica en un lugar en el que cuentan con mesas de trabajo y materiales mediante los cuales pueden construir imágenes (bidimensionales o tridimensionales) y permite, comprender aspectos tanto del tema de la exposición, como de la creación de los objetos presentes en sala.

- **Acompañamiento a grupos:** Actividad concertada entre el museo e instituciones educativas, mediante la cual un guía los recibe en el día y hora en que lo solicitaron para el recorrido de una exposición temporal o permanente.

Las Actividades especialmente diseñadas

- **Ciclo de talleres “Entre dioses y musas”:** Conjunto de espacios en los que grupos de personas, acompañados de un guía, tenían la oportunidad de vivir experiencias mediante las cuales podían cuestionarse y comprender la función que tenían los dioses griegos de la antigüedad y su pervivencia en el mundo moderno.

- **Ciclo de conferencias “Diálogos del mundo antiguo”:** Espacios que se realizaban una vez al mes en el auditorio principal del museo, en compañía de un experto conocedor de uno o varios de los aspectos de la historia de la antigua Grecia (su vida cotidiana, organización social, la función educativa de los dioses, las profesiones que existían, etc.).

- **Talleres especializados en cerámica:** Espacios mediante los cuales los visitantes contaban con dos personas: el guía y el tallerista con conocimientos en pedagogía de la cerámica. De tal forma que el grupo era recibido por el guía, quien tenía la responsabilidad tanto de realizar el recorrido a la exposición temporal, como de llevarlos hasta el espacio de taller en donde eran recibidos por el tallerista. Una vez instalados en el lugar y por espacio de dos horas las personas contaban con los materiales y la orientación técnica apropiada mediante la cual podían construir una pieza que luego iba al horno y días más tarde les era devuelta a cada persona.

3. LOS PRODUCTOS CULTURALES Y EDUCATIVOS DEL CERAMISTA SOCIAL²

*“El artista crea el mundo para nosotros”
Ernst Gombrich*

La Cerámica Social es una profesión por medio de la cual me fue posible forjarme un camino propio partiendo de los conocimientos y experiencias que poseía en cerámica, en vínculo con mi proyecto profesional en Educación y Pedagogía del Arte.

Desde septiembre del 2006, momento en que cobra vida mediante su Portafolio de productos y servicios, la Cerámica Social me ha permitido trabajar haciendo esfuerzos por lograr progresos mentales y espirituales en mi propio ser (manteniendo firmemente unidos sentimientos, pensamientos y acciones) y contribuyendo de este modo en la transformación del campo de la cerámica desde mis lugares de trabajo.



Imagen de la primera acción Arte- Educativa realizada. Exposición temporal: Loza Fina en Santa Fe. Fuente: Archivos Malucaco. Año 2003

² A los lectores interesados en profundizar acerca de los diversos temas que contiene la Cerámica Social, se les recomienda la lectura del texto presente en <https://ceramicasocialblog.wordpress.com>

Teniendo en cuenta lo anterior, el día que tuvo lugar un casual encuentro con el equipo de la división educativa del museo en una biblioteca de la ciudad, sintiendo que trabajaría con ellos y sin saber muy bien de que trataba el proyecto. Se dio paso a una serie de reuniones y diálogos por medio de los cuales el director de la división educativa del museo me manifestó sus inquietudes y entre los dos dimos paso a la creación de un total de quince *alternativas de trabajo*. Mismas que pasaré a describir a continuación teniendo en cuenta tanto las concertadas con el museo como las no realizadas, brindando para cada una de ellas su nombre, su lugar dentro de las líneas de acción del Ceramista Social y una muy breve descripción de su historia (contenidos, dinámica general, etc.), acompañada de imágenes.

3.1 CONFERENCIA CONOCIMIENTO Y OFICIO- UNA MIRADA AL SABER DE LOS PINTORES GRIEGOS - LÍNEA DE ACCIÓN: CREACIÓN DE ESPACIOS PARA LA DIFUSIÓN Y ENSEÑANZA

A Tuvo como contenido la reflexión en torno a los saberes desarrollados por los pintores de la Grecia antigua que determinaron la historia del arte de la cultura occidental, los cuales son:

1. El manejo del canon o norma de proporciones para la representación del cuerpo humano y los animales, teniendo en cuenta aspectos psicológicos de la escena tratada,
2. El manejo de técnicas que permiten la representación de la luz de acuerdo con la posibilidad que poseen los colores claros y oscuros de producir efectos visuales de profundidad, brillo, ausencia de luz, etc.,
3. El dominio de la preparación y disposición de los colores y su disposición en el lienzo, teniendo en cuenta criterios de armonía cromática para producir cuadros con una atmósfera propia,
4. El desarrollo de métodos para la narración visual de historias que fueron desarrollando los ceramistas griegos desde antes del siglo V A.C y hasta el periodo Helenístico (o momento expansión de la cultura griega que se da en el siglo I A.C, debido a la labor conquistadora de Alejandro Magno).

Dicho espacio de difusión y enseñanza de la cerámica fue realizado el día martes 23 de Julio del 2013 de 4:00 a 5:30 de la tarde en el auditorio del Museo. Contó con la presencia de noventa personas.



Una de las veinticinco diapositivas empleadas en el auditorio del museo para la enseñanza del tema. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.2 TALLER ESPECIALIZADO UN ALMA- UN RITHÓN LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO /ATENCIÓN A PATROCINADOR

Dicho espacio, especialmente diseñado por solicitud del museo como atención al equipo de profesionales vinculados a su principal patrocinador y tuvo como contenido central el estudio del vaso especialmente empleado para la celebración de ritos religiosos y fiestas, el cual recibe el nombre de Rithón. Y de los cuales existen diversos modelos desarrollados en todo tipo de materiales (oro, lapislázu, cerámica, bronce, diorita, etc.) desde el siglo 1.000 A.C. en adelante.



Pieza de prueba a partir de la cual se diseñó toda la labor de enseñanza.
Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

De tal forma que una vez los visitantes recorrían la exposición, pasaban a la sala alterna en la que se encontraba dispuestos todos los materiales y herramientas que se requieren para que una persona, sin conocimientos en cerámica, con gran facilidad pudiese desarrollar un Rithón con una decoración y acabados acordes con los realizados en cerámica por los griegos.

El espacio fue realizado los días 14, 21, 28 de septiembre y el 5 de octubre en la sala alterna del museo. Los mismos contaron con una participación total de sesenta y dos personas y sus piezas fueron entregadas en las instalaciones de la empresa patrocinadora una vez salieron del horno.

3.3 CONFERENCIA CERÁMICA DEL ARTE GRIEGO - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO / FORMACIÓN DE GUÍAS

Este espacio de enseñanza tuvo como contenido tanto el marco de desarrollo histórico general del surgimiento y consolidación de la cultura griega, como el conjunto de aspectos que involucraba la producción de su cerámica.

Es por ello que se abordaron los siguientes temas:

1. Importancia de la labor de Enrique Schliemann en la recuperación Creta, Tirinto, Micenas y Troya, 2. Periodos y sucesos clave de la historia de la Grecia antigua, 3. Periodos y estilos presentes en su cerámica, 4. Inventario de la colección del Louvre y su clasificación por periodos, 5. La

arcilla y el horno de los griegos, 6. Grandes centros industriales cerámicos de la Grecia antigua, 7. Características generales de la cerámica griega, 8. Forma y función de las vasijas griegas, 9. Lugares de uso de la cerámica dentro de la casa griega, 10. Métodos de narración visual empleados en la decoración de las cerámicas y sugerencias generales en relación a la lectura de las cerámicas de la colección.

El espacio fue creado por solicitud del museo como estrategia de acompañamiento al programa de formación de guías y se llevó a cabo el 20 de mayo en la sala alterna del Museo. Y contó con la presencia de todo el personal de la división educativa y los guías.



Fragmento de una de las diez y seis diapositivas por medio de las cuales se realizó el análisis del tema en compañía de los guías. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.4 TALLER ESPECIALIZADO PINTANDO AL ESTILO CORINTO - LÍNEA DE ACCIÓN: CREACIÓN DE ESPACIOS PARA LA DIFUSIÓN Y ENSEÑANZA

Tuvo como contenido el estudio tanto a las formas de los estilos *Protocorinto* (725-625 A.C.) y *Corinto* (625-500 A.C.), como a las técnicas de producción y manejo de engobes siguiendo los parámetros de producción establecidos por la escuela de Corinto quienes trabajaban sus formas con arcilla blanca para ser decoradas con cuatro colores de engobes distintos. Las técnicas de dicha escuela fueron desarrolladas-empleadas desde el 725 A.C. y hasta el 500 A.C.

Debido a ello cada participante contó con un repertorio de formas impresas en una hoja tamaño carta como con el conjunto de pinceles y materiales cerámicos que le permitieron decorar un vaso cerámico (previamente torneado y quemado al horno), empleando los colores de engobes típicos de la escuela corintia.

Dicho espacio de difusión y enseñanza de la cerámica fue realizado el día domingo 28 de Julio del 2013 de 10:00 a 11:30 de la mañana en la sala alterna del museo.

El mismo contó con la presencia de veintitrés personas, las cuales recogieron su vaso con el engobe fijado mediante quema en horno cerámico, quince días después de haberse realizado la actividad.



Imagen de Vaso decorado y listo para ser entregado.
Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.5 CONFERENCIA CERÁMICA GRIEGA Y SUS CARACTERÍSTICAS - ELEMENTOS PARA SU LECTURA - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO AL PROYECTO / JORNADA PEDAGÓGICA



Una de las veinticinco diapositivas por medio de las cuales se realizó el análisis del tema en compañía de los docentes. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

Esta intervención fue especialmente pensada para que los docentes pudiesen informarse de los aspectos generales de la exposición, las características de la colección del Museo del Louvre presente en la exposición, el paquete educativo del museo y las formas en que era posible acceder a todos los servicios de museo. Y habiéndoseme confiado el tema de las características de la colección del Museo del Louvre, Se abordaron los siguientes temas:

1. Historia de la colección, 2. Forma en que fueron realizadas las piezas: a. Características físico- químicas de la cerámica- b. Métodos de trabajo del ceramista griego-c. Proceso físico-técnico de decoración de las cerámicas (técnica de figuras rojas y técnica de figuras negras), 3. El horno griego (tamaño original, formas de funcionamiento y temperaturas

de quema), 4. Formas y periodos de la cerámica griega, 5. Formas de representación de la figura humana por periodos, 6. Métodos usados en la narración visual de historias y 7. Presentación del inventario de la colección y características de la pieza destacada de la exposición temporal.

Dicho espacio de difusión y enseñanza de la cerámica fue realizado el 15 de junio en la sala alterna del Museo. Y contó con la presencia de cincuenta personas.

3.6 ELABORACIÓN DE MURAL DIDÁCTICO CON EL TEMA: TALLER GRIEGO DE CERÁMICA SIGLO V - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO / INTERVENCIÓN EN LA SALA ALTERNA

Previo visita a la sala alterna del museo en compañía del director de la división educativa y atendiendo su iniciativa de intervenir los muros de tal forma que los visitantes de museo tuviesen la sensación de encontrarse en el taller en el que se produjeron las piezas de la colección.

Trabajé en la realización de una propuesta de mural desde el 17 de mayo y hasta el 3 de junio dando vida a los planos y dibujos digitales que se requerían. Así fue como una vez presentada al museo, el equipo de producción de la exposición lo instaló en el lugar.

En el diseño original se proponía que los muros fuesen pintados de amarillo y una cenefa tuviese continuidad en todo el mural, pero por problemas de presupuesto ello no fue posible.



Aspecto final de uno de los muros de la sala alterna con el mural ya instalado. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

GUION PARA EL DESARROLLO DE LA ANIMACIÓN LA CERÁMICA GRIEGA - LÍNEA DE ACCIÓN: ASESORÍA A PROYECTO DE MATERIAL AUDIOVISUAL PARA LA SALA DIDÁCTICA

El color más empleado por los ceramistas de la región de Ática era el hierro rojo. Color que al quemar en atmósfera reductora produce el negro. El proceso de decoración desarrollado en Atenas hacia el siglo V A.C puede visualizarse por medio de la siguiente secuencia (si tomamos como ejemplo un plato de la colección de la exposición):



1. Elaboración de la forma al torno en arcilla roja
2. Delineación de la forma con óxido de manganeso
3. Recubrimiento de las zonas que rodean a las figuras centrales con engobe rico en hierro rojo.

Fragmento de una de las nueve páginas del texto entregado al Museo para el guion. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla.

Dado el conjunto de productos que el museo tenía contemplado desarrollar para la sala *Keramos: El último templo de los dioses griegos*, entre ellos un video (con duración de dos minutos) por medio del cual un visitante pudiese formarse una clara idea acerca de cómo se habían realizado las piezas de la colección, el director de la división educativa me solicitó que le proporcionara la información pertinente para ello.

Así fue como se produjo un texto con abundantes imágenes y una extensión de nueve páginas que llevó por título *Reflexiones generales sobre la cerámica, sus materiales y procesos de trabajo*. Además de ello se realizó una mesa de trabajo en la que atendí las inquietudes que el director tuvo luego de la lectura del mismo.

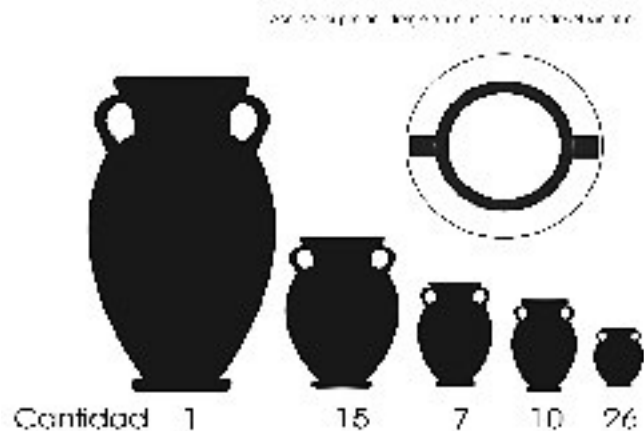
3.8 ÁNFORAS DIDÁCTICAS: GRECIA SIGLO V A.C. LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO /PRODUCCIÓN DE ÁNFORAS PARA LA SALA DIDÁCTICA

170

Quando el proyecto de la división educativa para la sala didáctica, por medio del cual se esperaba poder ofrecer al público una instalación interactiva en la que tuviese participación la cerámica y se pudiese dar a conocer el conjunto de dioses griegos con su correspondiente árbol genealógico.

Se me solicitó la colaboración en la producción de las cerámicas que se requerían para dicha actividad. Una vez recibidas las directrices de la división educativa, realicé un estudio técnico y logístico acerca de dónde y cómo debían ser realizadas. Así fue como, y previa visita a dos talleres, se eligió el que contaba con la tornera más experta y podía garantizar la calidad y cumplimiento de las fechas de entrega.

Debido a lo cual, mi apoyo al proyecto fue tanto verificación de que los requerimientos técnicos se cumplieran, como de mediación entre el personal del museo y el del taller en el que se realizaron las piezas.



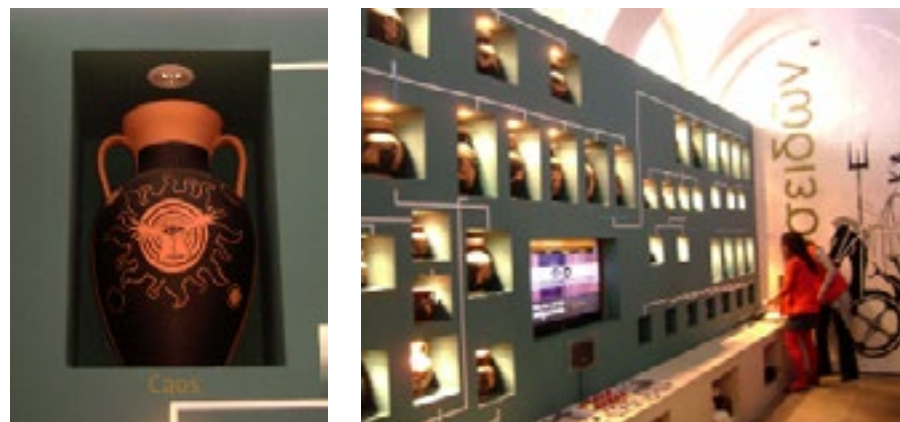
Plano elaborado teniendo en cuenta los requerimientos técnicos del museo.
Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.9 DIBUJO DE DIOSOS SOBRE LAS ÁNFORAS LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO / DIVULGACIÓN DE CONOCIMIENTO

171

El espacio que contó con mi participación en calidad de *vigía del patrimonio* para la coordinación del proceso de decoración de las cincuenta y nueve ánforas (cada una correspondiente a un dios). El mismo fue realizado por espacio de tres días continuos en compañía del grupo de guías en formación mediante el cual dos personas nos encargábamos de delinear el dibujo en el cuerpo del ánfora, mientras que el resto de las personas se encargaban de ayudar a dar los acabados.

Los dibujos originales fueron realizados sobre papel por una diseñadora gráfica contratada por el museo. Debido a ello nuestra labor consistió en trasladar dichas imágenes pre-fabricadas a cada una de las piezas cerámicas.



A la izquierda: Imagen que ofrece el aspecto final del dibujo del Dios CAOS.
A la derecha: Imagen del montaje final. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.10 PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN A CANAL DE TELEVISIÓN - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO/ DIVULGACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Este apoyo surgió por parte del área de comunicación del museo, quienes me solicitaron asistir a la grabación de un video con el fin de que muy didácticamente (en términos sencillos y puntuales), explicara a las personas la importancia de la exposición haciendo énfasis en aquellos aspectos de la historia del arte que podían resultar llamativos a niños, jóvenes y adultos.

3.11 LIBRO PARA COLOREAR TITULADO LOS DIOS DEL OLIMPO - LÍNEA DE ACCIÓN: CREACIÓN DE PROYECTO /PRODUCCIÓN DE MATERIAL DIDÁCTICO

Habiendo empleado desde 1998 imágenes presentes en recipientes cerámicos de la antigua Grecia para la producción de nuevos diseños y con la posibilidad de ofrecer un producto para niños.

Realicé estudios y bocetos para la creación de un texto en el que los ellos pudiesen aproximarse al conocimiento de identificación de los dioses griegos y sus atributos por medio de la experiencia con sus colores y formas. Dicho proyecto no pasó de la fase de estudio debido a que no se logró apoyo por parte del museo y tampoco existía posibilidad de autofinanciación.



Imagen de cenefa diseñada a partir de la observación de los diseños presentes en las cerámicas griegas. Fuente: Archivos Malucaco. Año 1999.

3.12 PRODUCCIÓN DE OBJETOS PARA LA TIENDA DEL MUSEO - LÍNEA DE ACCIÓN: CREACIÓN Y GESTIÓN /MATERIAL DE DIVULGACIÓN

Teniendo la experiencia de haber realizado loza decorada con motivos de la historia del arte desde un año antes, realicé una propuesta de decoración de loza con diseños pensados para la exposición, al lado de otros objetos (esferos, libreta, botones, etc.). La propuesta fue parcialmente aceptada por cuanto se aprobó sólo la realización de la Loza, pero no se empleó ninguno de diseños elaborados por mí.



Imágenes de las propuestas rechazadas. En su orden de izquierda a derecha: Diseño de esferos con el nombre del museo en griego, portada de libreta con imagen de Zeus y diseños de botones que se realizaron. Fuente: Archivo Cerámica Amarilla

3.13 DESARROLLO DE JORNADAS DE TRABAJO CON GUÍAS PARA SU FORMACIÓN EN TEMAS DE CERÁMICA DE LA GRECIA ANTIGUA - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO / FORMACIÓN DE GUÍAS

Previa partición del grupo general de guías en pequeños grupos de cuatro para que se abordaran los distintos temas que comprende la historia de la antigua Grecia.

Con el grupo dedicado al tema de la cerámica realicé dos mesas de trabajo en las que analizamos los temas partiendo de las *Claves para el estudio de artista* del Historiador Pablo Gamboa, las cuales comprenden los aspectos: 1. Ubicación (Época, Estilo, Escuela), 2. Influencias, 2. Etapas de su Obra, 3. Aportes Técnicos, 4 Aportes Estilísticos y 5. Bibliografía. Aspectos que para efectos didácticos de trabajo con el tema y su posterior presentación ante los otros guías fueron convertidos en las siguientes preguntas: *¿Cuándo se hicieron?*, *¿Quién las hizo?*, *¿Dónde las hizo?*, *¿Cómo las hicieron?*

Dichas preguntas, al lado de un completo inventario de formas que les proporcioné, un detallado análisis de cada una de las piezas de la colección del museo del Louvre y la realización de un video (en el que se mostraba el proceso de elaboración de un Lekitos), facilitaron una completa formación de los guías en todos los temas concernientes a la cerámica de la antigua Grecia.



Imagen de Inventario creado para la labor.
Fuente: Archivos Malucaco. Años 1999 a 2013

3.14 ILUSTRACIONES PARA SER PLASMADAS EN LAS ÁNFORAS PRESENTES EN LA SALA DIDÁCTICA - LÍNEA DE ACCIÓN: APOYO A PROYECTO /DECORACIÓN DE ÁNFORAS

Sabiendo que las ánforas llevarían dibujos de los dioses en su vientre, tuve la iniciativa de hacer una propuesta visual acerca de cómo podría verse cada uno de ellos atendiendo el concepto según el cual se afirma que cada dios representa una fuerza de la naturaleza. Así realicé los bocetos de tres de los dioses.

La propuesta no fue aceptada por que se consideró que, para facilitar la lectura de la imagen del dios al público, se les daría forma humana y se desarrollarían siguiendo el estilo visual propio de la escuela de Atenas.



Imagen de Poseidón exhibiendo sus atributos (Tridente y Corona).
Fuente: Archivos Cerámica Amarilla.

3.15 ELABORACIÓN DE TEXTOS SOBRE EL TEMA, ESPECIALMENTE PENSADOS PARA PÚBLICO DESDE LOS DIEZ AÑOS EN ADELANTE - LÍNEA DE ACCIÓN: CREACIÓN Y GESTIÓN DE PROYECTO /DIVULGACIÓN DE CONOCIMIENTO

Con la experiencia de estar produciendo textos didácticos para la enseñanza de diversos temas desde 1997, contando con toda la información que requiere la enseñanza de la cerámica griega y habiendo conocido el tipo de textos que ofrecen las editoriales francesas especializadas en juventud.

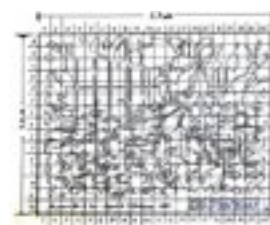
Presenté una propuesta al museo para realizar la producción de un texto especialmente dirigido a jóvenes. La propuesta no fue acogida por diversas razones, entre las que se cuentan el desconocimiento de la importancia que tiene este tipo de material para el fomento de nuevos procesos educativos y culturales.

4. EL PROCESO DE ADQUISICIÓN DE CONOCIMIENTOS RELACIÓN DE ACCIONES POR MEDIO DE LAS CUALES SE ADQUIRIERON LAS COMPETENCIAS PARA EL TRABAJO CON LA COLECCIÓN

- Año: *Acción*

- **1992:** Primer año de estudio en el pregrado de *Artes Plásticas* con profundización en *Cerámica*.
- **1993:** Primeras *Prácticas Pedagógicas* en la ciudad de Paipa, Boyacá-Colombia. El Historiador Pablo Gamboa enseña sus *Claves para el trabajo de síntesis de un artista*, que luego serán empleadas en forma de preguntas para la formación de guías.
- **1995:** Asistencia al Seminario "*Educación y Pedagogía Artística*", dictado por Nicole Morín profesora proveniente de Francia, invitada por la Universidad Nacional de Colombia.
- **1996:** Formación en pintura mural. Primera preparación y realización de conferencia en auditorio con capacidad para cien personas y empleo de material didáctico especializado. Facultad de Artes- Universidad Nacional de Colombia. Primer intento de *Quema colectiva Rakú* en espacio público.
- **1997:** Escritura de un primer texto para ser empleado en la enseñanza de la cerámica. Sustentación de grado realizada por medio de la elaboración de dos murales didácticos y la publicación en libro diagramado de la monografía, al lado de otros productos.

Primera experiencia como docente de educación formal. Creación de archivo didáctico para la enseñanza de la historia de la Escultura con énfasis en cerámica financiado por la Universidad de Castilla La Mancha-España. Traducción del catálogo *TERRE* del francés al español. Asistencia al Seminario taller *IMÁGENES Y EXPRESIÓN "La Historia del Arte y sus posibilidades Didácticas"*.



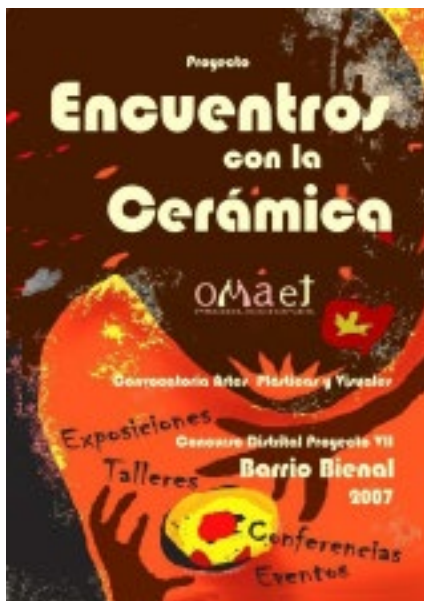
Plano de estudio de la obra titulada *Gotas de Lluvia* (1886) y mural didáctico realizado como parte de mis labores de sustentación de la tesis ARTE= Mediator de energías creativas. Facultad de Artes UN. Fuente: Archivos Malucaco. Año 1997

- **1998:** Primeros estudios y lecturas acerca de la cerámica griega con toma de apuntes en Bibliotecas - Hemerotecas de Bogotá.
- **1999:** Primeras conferencias dictadas con el tema *Cerámica Griega* con elaboración y empleo de material didáctico especializado en calidad de profesora del Taller de Cerámica- Facultad de Artes/ Universidad Nacional de Colombia. Creación del evento *Quema colectiva de cerámica Rakú*.
- **2000:** Estancia por espacio de mes y medio en la ciudad de *París-Francia*, con desarrollo de estudios a la Cerámica Griega mediante visitas al Museo del Louvre (diciembre 15- 2000 a febrero 13 -2001). Vinculación al programa de Voluntariado del Ministerio de Cultura: Vigías del Patrimonio



Imagen de una Crátera presente en el Museo del Louvre, misma de la que se estudió su contenido, forma y proporción. Fuente: Archivos Malucaco. Año 2000

- **2001:** Primera publicación de un artículo en revista universitaria.
- **2003:** Realización del primer taller especializado con elaboración de Cerámica y manejo de horno portátil en un museo. Realización de un primer Festival de arte.
- **2004:** Primera conferencia realizada en auditorio con capacidad para doscientas personas con empleo de material didáctico Facultad de Artes-Universidad Nacional de Colombia. Primer taller dictado como servicio especializado con difusión y enseñanza de la Cerámica de la Antigua Grecia, realización de piezas y manejo de hornos en espacio formal a cargo de otra persona. Realización de primer evento de cerámica Rakú en institución educativa con trescientos niños.
- **2005:** Primera Conferencia-taller realizada como servicio especialmente solicitado para difusión y enseñanza de la Cerámica de la Antigua Grecia con grupos de estudiantes de Diseño Industrial. Asistencia al Seminario “Museo Interdicto”.



Portada del proyecto.
Fuente: Archivos Malucaco. Año 2007

- **2006:** Creación del Portafolio de Ceramista Social. Segunda Conferencia-taller realizada como servicio especialmente solicitado para difusión y enseñanza de la Cerámica de la Antigua Grecia con grupos de estudiantes de Diseño. Primer taller con realización de réplicas de recipientes cerámicos de la antigua Grecia.
- **2007:** Conceptualización, escritura y realización del *proyecto ENCUENTROS CON LA CERÁMICA - Talleres, Conferencias, Exposiciones y Evento Rakú-*, ganador del concurso Barrio Bial de la Secretaría Distrital de Cultura. Asistencia a la Cátedra Manuel Ancizar “*EDUCACIÓN SUPERIOR: Tendencias, debates y retos para el siglo XXI.*”
- **2008:** Primer estudio a la propuesta de Ana Mae Barbosa para el Arte-Educación y Cuarto Encuentro Nacional de Educación Artística.
- **2009:** Primera publicación del Portafolio de *Ceramista Social.*
- **2010:** Creación de un modelo didáctico para la enseñanza del Color en la Cerámica.
- **2011:** Estancia en España en calidad de investigadora académica invitada - Universidad de Barcelona.
- **2012:** Estancia en Sao Paulo-Br y Buenos Aires-Arg con visita a talleres y escuelas de cerámica.
- **2013:** Traducción del inglés, estudio del contenido de los textos traídos desde Inglaterra por el Museo Nacional de Colombia y trabajo en la exposición temporal *Dioses, mitos y religión de la Antigua Grecia, Cerámica del Museo del Louvre.*

AIONARA PREIS GABRIEL

Possui bacharelado (2014) e licenciatura (2018) em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e curso técnico em Cerâmica Artística Artesanal (2008) pela Associação Beneficente da Indústria Carbonífera de Santa Catarina – SATC. Trabalha atualmente com restauração de arte sacra na Igreja de São Francisco da Penitência em Florianópolis/SC; ministra oficina de cerâmica no Departamento de Arte e Cultura – DAC da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e participa como egressa das ações desenvolvidas pelo Núcleo Pedagógico de Educação e Arte – NUPEART Pro...Move da UDESC coordenado pela professora Rosana Tagliari Bortolin.

✉ Email: aipres@gmail.com

CLAUDIA TORO

Profesora de Cerámica en Instituto Nacional Superior de Cerámica, INSC y actualización curricular CCCP y Seminario de Equivalencia Universitaria SEU, del DAVPP Universidad Nacional de las Artes, UNA en Buenos Aires, Republica Argentina. Profesora Jefe de Trabajos Prácticos de Cátedra Olio Taller Cerámico II a IV. DAVPP- UNA. JTP Ordinaria Cátedra Zori Lenguaje Visual I y II. DAVPP- UNA. JTP Ordinaria Cátedra Burone Risso Lenguaje Visual I y II Artes del fuego. DAVPP- UNA. Artista integrante de diversos colectivos: La Oficina Proyectista Grupo colaborativo de gestión. La Mudadora; colectivo de intervención en espacios en situación de transición. Buque Factoría. Colectivo de experimentación visual sonora, con material cerámico y viejas tecnologías sonoras.

✉ Email: claudia.torok@gmail.com

DENISSE ESTEFANIA GRACIA

Estudia Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y siendo ganadora de la Beca Artistas Jóvenes Talentos realizó una formación profesional en Cerámica en Francia, donde aprendió técnica, historia y contextos de la cerámica tanto tradicional como contemporánea. Complemento su formación de artista ceramista con su maestría en Prácticas Artísticas y Acción Social en Burdeos-Francia.

Su obra se desarrolla a través del trabajo matérico y sensible con la cerámica. Elabora temáticas actuales y de su historia personal. Ha participado en varias exposiciones y muestras colectivas de arte y cerámica en Colombia, Francia y Corea del Sur.

Complementa su hacer artístico con la docencia en artes en la Universidad Nacional donde es docente de la Escuela de Artes Plásticas en el área de Cerámica. Su interés por ampliar el campo de la cerámica hacia el arte la hizo crear y ser una de las organizadoras de la Bienal de Cerámica ECAC Encuentro de Cerámica Artística con la cual se han podido invitar a reconocidos ceramistas de alto nivel internacional. Esta hace parte de la Academia Internacional Cerámica de Suiza AIC.

Trabaja en su taller DEGA Ceramista creando piezas de Arte y diseño.

✉ Email: estefania.gracia.a@gmail.com

GRACIELA OLIO

Artista visual, docente e investigadora. Profesora y Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Cerámica de la Facultad de Bellas Artes-UNLP. Profesora Titular de la Cátedra Taller Cerámico II a IV, Investigadora Categorizada y Docente de Posgrado del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” DAVPP, Universidad Nacional de las Artes, UNA en Buenos Aires, República Argentina.

Dicta seminarios y masterclass en instituciones nacionales y extranjeras. Gran Premio de Honor en el 90° Salón Nacional de Artes Visuales, sección Cerámica en 2001. Miembro por Argentina de la Academia Internacional de Cerámica (IAC) desde 2009.

✉ Email: : gracielaolio@gmail.com

JIMENA RODRÍGUEZ

Licenciada y Profesora en Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Se desempeña como profesora de nivel Superior en la Escuela Provincial de Artes Visuales N° 3031 “Gral. Manuel Belgrano” y de nivel Secundario. Realizó estudios de Doctorado en Humanidades y Artes obteniendo becas de posgrado de CONICET. Ha participado en proyectos de investigación sobre el arte de Rosario, publicando sus resultados en revistas y libros de la especialidad. Durante 2003-2014 formó parte de la cátedra Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX (Escuela de Bellas Artes, UNR). Expone su obra desde 2006 y trabaja en el campo de la cerámica a partir de 2009. Conformó el grupo PUP [cerámica] de diseño y producción de objetos utilitarios con impronta local, recibiendo premios y menciones. Desde 2013 produce obra cerámica junto a Cynthia Blaconá, con quien coordina talleres y proyectos vinculados a la educación artística.

✉ Email: jimemar03@gmail.com

MARIANA DE ARAUJO ALVES DA SILVA

Mestranda em Artes pelo PPG Artes - IA/UNESP e graduada em Artes Visuais pela mesma universidade. É integrante do Grupo de Pesquisa Panorama da Cerâmica Latino-Americana - tradicional e contemporânea - IA/UNESP/Cnpq. Desenvolveu pesquisa sobre a Cerâmica Saramenha da cidade de Ouro Branco/MG e atualmente debruça-se sobre a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima em Barra/BA, observando as questões que abrangem a arte popular e seus procedimentos de construção e investigação. Atua como artista visual e ceramista, propondo trabalhos que refletem sobre cultura e ancestralidade.

✉ Email: mariana.araujoasilva@gmail.com

MAYRA LUCÍA CARRILLO COLMENARES

Egresada de la Universidad Nacional de Colombia de la carrera de Artes Plásticas con profundización en Escultura-Cerámica y maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura.

En 1997 gana una beca por méritos académicos, misma que le permitió dictar clases de escultura- cerámica en el Departamento de Artes de la Universidad de Castilla la Mancha-España.

En el año 2002 recibió por parte del Concejo Superior de la Universidad Nacional de Colombia una Mención en Docencia Excepcional al obtener el más alto puntaje de evaluación entre el total de docentes pertenecientes a la Facultad de Artes. Su labor investigativa la ha llevado a ganar premios distritales y socializar los resultados de su labor en diversas universidades nacionales y extranjeras, tales como la Universidad de Barcelona, la Universidad Federal de San Juan del Rey y la Universidad Pedagógica Nacional de México, entre otras.

En el año 2006 crea el Portafolio de Ceramista Social, configuración de pensamiento que le permitió dar continuidad a las investigaciones adelantadas por Joseph Beuys en torno al Concepto Ampliado del Arte y ratificarse como Escultora Social que trabaja por la transformación del campo de conocimiento de las Artes Plásticas y Visuales (sabiendo mantener firmemente articulados pensamientos, sentimientos y acciones).

Más información en: <https://ficc ceramic.wixsite.com/ficc/de-la-creadora>

✉ Email: mayraluciaccarrillocolmenares@gmail.com

SAMUEL ALBERTO HERRERA-CASTIBLANCO

Es Doctorando del Doctorado en Ingeniería: Industria & Organizaciones, programa de la Facultad de Ingeniería – Sede Bogotá, de la Universidad Nacional de Colombia, con el tema ‘Umbrales de la Creatividad: Construcción social de conocimiento creativo en algunas micro – pequeñas organizaciones -Mipymes’

Profesor asociado, tiempo completo y docente Investigador adscrito a Escuela de Diseño Industrial e Instituto de Tecnología, de la Facultad de Artes – sede Bogotá, de la Universidad Nacional de Colombia.

Docente – investigador con más de 22 años de experiencia. Su desempeño se ha concentrado en problematizar desde el Diseño Industrial aspectos relacionados con la Creatividad Situada, la Educación (pedagogía, didáctica, etc.), la metodología, el desarrollo de productos, la tecnología, la cultura. Tiene en su haber publicaciones, conferencias, ponencias sobre dichas temáticas.

✉ Email: saherrerac@unal.edu.co

SÉRGIO VICENTE

Desenvolve o seu percurso como Escultor conjuntamente com a sua carreira académica como professor na Universidade de Lisboa, Faculdade de belas Artes desde 2001. É licenciado em Escultura na mesma Universidade e é Mestre em Design Urbano pela Universidade de Barcelona. É Doutor em Escultura pela Universidade de Lisboa. O seu trabalho foi financiado através de bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Fundação Oriente (Lisboa), e pelo Ministério da Educação do Governo do Japão (Tóquio). Tem vindo a desenvolver a sua investigação no CIEBA (Universidade de Lisboa) e VICARTE (Universidade Nova), em projectos de arte pública (cerâmica) tal como tem recebido diversos prémios em concursos públicos de promoção da arte na cidade.

✉ Email: s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

ŞIRIN KOÇAK

Ceramicist and academician Şirin Koçak Özskici was born in 1978, Razgrad, Bulgaria and she graduated from Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Department of Ceramics and Glass Design in 2005. She completed her Master of Ceramic Arts Degree at Dokuz Eylül University Institute of Fine Arts on the subject of “A Porcelain Making at Jingdezhen and Chinese Porcelain Glazes” in 2009 and her Ph.D. on the subject of “Naked Raku Research and Applications” in 2014.

She has had four solo exhibitions and participated in twenty-five various art biennales, symposiums, workshops and exhibitions. Her works were accepted to eighteen international art collections.

She has had five ceramic art awards and currently teaches ceramic art as a doctor in Uşak University Faculty of Fine Arts Department of Ceramics and she is a manager of Uşak University Ceramic Research and Application Centre in Turkey.

✉ Email: kocaksirin@gmail.com

VIVIANE DIEHL

Educadorartista em Arte/Cerâmica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS) - Campus Feliz, coordenadora de projetos de ensino, pesquisa e extensão, apoio da PROPPI e PROEX. Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/Brasil). Mestre em Educação, na Universidade de Passo Fundo (UPF). Graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas: Licenciatura e Bacharelado (UPF), Especialização em Cerâmica e Tecnologias da Informação e Comunicação em Educação. Também desenvolve a produção cerâmica no Atelier Vivie Diehl, com exposições nacionais e internacionais. Líder do Coletivo de Estudos em Linguagens e Artes, diretório CNPq, membro do Grupo Kitanda - Educação e Intercultura e Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura (GEPaec).

✉ Email: viviane.diehl@feliz.ifrs.edu.br