

## CAPÍTULO 2

### Transgresiones

*Lic. Verónica Dillon*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Materialidad y arte cerámico**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El hecho de que la obra no se encuentre dentro de un espacio propio del arte, como una galería o un museo, (configurados como instituciones Arte<sup>1</sup> que escogen quién es y quién no artista, y el artista así escogido, decide qué es y qué no es Arte) implica un público no caracterizado, sin un interés particular en arte o un conocimiento previo de las manifestaciones artísticas. El espectador no busca encontrarse con una obra, no se dirige a un museo, sino que se topa con ella en la vía pública, su contemplación, reflexión e interacción serán distintas a una exposición en un espacio convencional. Se trata de generar ambientes, entornos de vivencias emotivas, sensoriales e intelectuales; evocadoras de estímulos no previstos de antemano, que jueguen con la mirada y la construcción sensible de ese “otro” que la observa. Tiene que ver con liberar al espectador de su consumo pasivo y lograr un espectador participativo. Muchos ceramistas han trabajado y trabajan con intervenciones espaciales, Kosho Ito, Richard Long, Walter de Maria, Christo Javacheff, Dennis Oppenheim, Wolf Vostell, Anish Kapoor, y otros no menos importantes.

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

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

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

---

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

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

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

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

## Procesos térmicos

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



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

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

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

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

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

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

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

## **Barro y fuego**

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

## Emplear objetos fuera de la función



Puyehues. Obra y Foto de Verónica Dillon, 2013.

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

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

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

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

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



Cabeza Puyehue. Foto y obra. Verónica Dillon.

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



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

## Metal y barro

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

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

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

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

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

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

## Metal y esmalte



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

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



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



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

## Incorporación de otros materiales

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

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

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



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



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



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

## LADRILLOS: MATERIA PRIMA DEL ARTE

*Lic. Mariel Tarela*

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

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

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

*Lo material encierra utilidad.*

*Lo inmaterial produce esencialidad”*

LAO-TSE

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

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

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

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

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



*Diálogo de las cafeteras*. Mariel Tarela<sup>2</sup>, Museo de Diseño Wilhelm Wagenfeld Haus, Bremen (foto Joachim Fliegner).

La inclusión de ladrillos en el terreno de las Artes es sintomática de una discontinuidad en la comprensión de lo escultórico como *monumento*, es decir, como una representación *conmemorativa* asentada en un lugar concreto y portadora de una lengua simbólica propia del uso o significado de ese lugar. Lo escultórico, como postula Rosalind Krauss<sup>3</sup> en *La escultura en el campo expandido*, empieza a entenderse como lo que *no es paisaje* y *no es arquitectura*. Nos acercamos de este modo a los alcances de los términos de *producción*, *artista* e *industria*, a principios del siglo XXI.

En cuanto a la producción, ya Platón esgrimía que:

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

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

---

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

<sup>3</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, 1979.

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

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