

■ Modelado en Torno Alfarero: del artesano anónimo al Autor¹

Lic. Analía Ester Schwartz, Prof. Carlos Romualdo Jordán

(IUNA/UBA)

«La alfarería es al mismo tiempo la más simple y la más complicada de todas las artes. Es la más simple porque es la más elemental; es la más complicada porque es la más abstracta.»

Sir Herbert Read

Permanencia del hacer

«¿Por qué un rasgo cultural, adoptado o difundido a través de un largo período histórico, se ha mantenido intacto? Porque la estabilidad no es menos misteriosa que el cambio. [...] Las conexiones externas pueden explicar la transmisión, pero sólo las conexiones internas pueden dar cuenta de la persistencia.»² Quizás uno de los aspectos que nos permitan comprender la permanencia del oficio cerámico en el espacio y en el tiempo sea el diálogo tan cercano que el hombre establece con la materia y ese extrañamiento siempre renovado frente al resultado obtenido. «El carácter transpersonal de la artesanía se expresa directa e indirectamente en la sensación: el cuerpo es participación [...] La artesanía es un signo que expresa a la sociedad [...] como vida física compartida [...] El artesano [...] es leal [...] a una práctica: su oficio. [...] Su jornada no está dividida por un horario rígido sino por un ritmo que tiene más que ver con el del cuerpo y la sensibilidad»³. Y en este intercambio donde la sensación controla a la razón, el alfarero va imprimiendo un ritmo que acompaña al de la materia para no dejar huellas de su maltrato: «Cuando forzamos el ritmo natural de crecimiento de la arcilla sobre el torno, imprimiendo demasiada fuerza y velocidad a nuestro movimiento se forman estrías en forma de espiral ascendente.»⁴ El oficio tiene sus preceptos y poder observarlos nos brinda la magia de sus producciones: «Querría que cada cacharro que hago fuera como una pequeña canción que brota límpida y redonda, del centro de mi misma.»⁵

Este oficio, jerárquico, pero no autoritario, al decir de Octavio Paz, donde las distinciones se establecen por el saber y no por el poder, conserva las mismas etapas desde su aparición hasta nuestros días⁶. Acompañó las transformaciones tecnológicas a lo largo de su existencia, desde la utilización de barros locales trabajados prácticamente sin modificar, hasta las complejas pastas utilizadas en superconductores eléctricos e ingeniería espacial; desde el modelado más elemental a partir de una esfera de arcilla presionada con los dedos, hasta los sistemas de producción industrial; desde las hogueras de fuego abierto donde se cocían las primeras cerámicas, hasta los hornos eléctricos y continuos actuales. El surgimiento de nuevas formas de la práctica no suprimió a la anterior, sino por el contrario, todas ellas conviven en la actualidad interrelacionadas.

El torno alfarero

La invención de la rueda, aproximadamente en el año 3500 a C. en la Región Mesopotámica, permitió mecanizar la alfarería a través de la creación del torno cinco siglos después. Esta máquina simple introduce cambios cualitativos: «...el alfarero pudo añadir ritmo y movimiento ascendente a sus conceptos de la forma, entonces todos los elementos básicos

de este arte, el más abstracto, estaban presentes.»⁷ Una antigua representación aparece en un papiro egipcio, donde se muestra al dios Jhum modelando el cuerpo humano del faraón y otorgándole la energía vital.

El torno de pie que conocemos hoy terminó de configurarse en el Renacimiento. Los avances tecnológicos, que a lo largo de su historia se fueron incorporando, no modificaron los preceptos mecánicos de su funcionamiento.

El arte del modelado en torno alfarero comparte con el resto de las técnicas cerámicas algunas de sus especificidades: la reproducibilidad y el vacío a partir del cual se genera la forma. El principio de esta técnica es hacer uso de la fuerza centrífuga; debido al movimiento circular el alfarero toca la arcilla en un solo punto y controla todo el barro. El torneado es un proceso rítmico y fluyente, un diálogo entre el alfarero y la arcilla, con las manos como nexos. Todo el cuerpo y la mente están implicados, la superficie de contacto entre el barro y el alfarero es mínima, pero, la posición del cuerpo y los brazos en relación a la arcilla, la tensión que se genera desde las puntas de los pies hasta la yema de los dedos de la mano, todo es importante. Esta máquina limita al hacedor a la realización de cuerpos simétricos axiales basados en giros de revolución: cono, cilindro, esfera, disco, y su combinatoria para obtener curvas continuas y simétricas. Una vez modeladas las formas pueden ser intervenidas de modos diversos: adosando picos, asas y mangos como en jarras, jarros y tazas, o conformando por separado las diferentes partes para luego ser ensambladas como en teteras y botijos.

Pasaje de la alfarería anónima a la alfarería de autor

Una de las características que acompañaron las prácticas cerámicas desde su inicio es el anonimato de sus producciones. Con la revolución industrial las manufacturas, si bien se constituyen sobre una base científica, con la introducción de maquinarias y dispositivos que le permiten una producción como «un artesanado a gran escala»⁸, conservarán esta tradición, así como las etapas tradicionales del hacer.

Hacia 1850 la industria satisfacía tanto el consumo de los objetos considerados «más artísticos» como de la loza barata que había reemplazado al peltre. La reproducción mecánica de objetos artísticos, la utilización de materiales de baja calidad para abaratar los costos, la adulteración de métodos artesanales provocaron a partir de 1840 debates y reflexiones que se expresan a través del grupo de reformadores ingleses, liderados por Sir Henry Cole (1808-1882). Esta línea de pensamiento intentaba articular arte e industria. Frente a ellos John Ruskin rechaza la máquina⁹, y encontrará en el pasado medieval la valoración de la expresión personal y la obra hecha a mano que considera «signos de la vida y la libertad [...] libertad de pensamiento...»¹⁰. Estas ideas continúan en William Morris y en el movimiento *Arts and Crafts* con sus ideales de una ética social, defensa de la artesanía y oposición a la máquina.

La entrada en Europa de producciones orientales, tanto chinas como japonesas -difundidas principalmente por las Exposiciones Universales- también pondrán de manifiesto su desinterés por el maquinismo. El *Japonismo* se constituye en moda preponderante en las primeras dos décadas del siglo XX. Prueba de ello son las variadas exposiciones y conferencias como el interés de los museos de Estados Unidos y Europa por adquirir piezas para sus colecciones.

En este contexto, el arte cerámico buscará abrirse camino entre las producciones auráticas. Querrá salir del anonimato del autor y lo logrará con los llamados ceramistas de estudio,

cuyo representante más significativo es el artista inglés Bernard Leach¹¹. Los ceramistas de estudio son firmemente anti-industriales. Ellos mezclaban su arcilla, elaboraban sus vidriados, y controlaban cada uno de los aspectos de su oficio. Los primeros ceramistas de estudio hacían objetos utilitarios domésticos funcionales. Su trabajo no era una respuesta a las necesidades masivas. Sus pioneros estaban lejos de ser «humildes artesanos». ¹². Bernard Leach, luego de permanecer varios años en Japón, a su regreso a Inglaterra, establece su estudio St. Ives en, Cornualles e introduce la concepción oriental del ceramista como artista: «[...] En el trabajo del artista-ceramista que tornea su propia obra, existe una unidad de concepto y ejecución, una coordinación inseparable de la mano y la personalidad, puesto que el creador y el realizador son uno.[...]»¹³ Su obra es resultado de la conjunción del espíritu oriental y occidental: en ella utilizará tanto técnicas y tipologías provenientes de la cerámica tradicional inglesa del siglo XVII -con engobe y barniz de plomo- como el modelo Sung¹⁴, respetando sus postulados: «[...]hacer el mayor uso de los materiales naturales, procurar obtener la mejor calidad de pasta y esmalte, lograr un buen torneado y buscar la unidad, espontaneidad y simplicidad de la forma, y en general, subordinar toda tentativa de búsqueda y habilidad técnica a un trabajo hecho a conciencia. [...]»¹⁵. Su producción artística e intelectual impactará en un importante número de ceramistas occidentales y orientales. Entre ellos el artista Shoji Hamada¹⁶, quien lo conoció en Japón y lo acompañó a Inglaterra, para establecer entre 1920 y 1923, el estudio de St. Ives. En ese período expuso su obra en Europa, logrando un reconocimiento internacional. En 1925 abrió su estudio en Mashiko¹⁷, contribuyendo a la formación del estilo de la cerámica japonesa contemporánea. La valoración de las tradiciones culturales se expresa en la elección de sus instrumentos de trabajo. Frente a tornos más sofisticados, elige uno de origen chino cuyo giro se accionaba con un palo. Esta acción dejará una huella singular en sus obras. Un tema muy recurrente en la decoración de sus piezas era la caña de azúcar, creando infinitas variaciones con distintas técnicas y herramientas, que él consideraba «la variedad de la igualdad». Contemporáneos a ellos y dentro de la misma línea de trabajo figuran Michael Cardew¹⁸ y William Staite Murray¹⁹

En España Joseph Llorens i Artigas²⁰ y Antoni Cumella²¹, aunarán en su hacer los modelos de la cerámica Sung con las tradiciones populares de su región. A diferencia de los anteriores, sus vasijas no responden a ningún propósito de uso, sus piezas no tienen asas, nada que distraiga la atención de la línea curva, ligándose a la tradición oriental de la belleza *shibu*²² y al pensamiento occidental de la época, según el cual, todo adorno es exceso. Sobre el cuerpo de las sencillas formas torneadas aplican esmaltes, que denuncian la autoría del artista. Sus producciones se consideran cerámica de autor²³ no como en Inglaterra cerámica de estudio.

Otros ceramistas de estudio, como Lucie Rie,²⁴ Hans Coper²⁵, utilizan el torno como técnica para crear volúmenes que luego intervienen elaborando objetos desprovistos de una función utilitaria. Paul Soldner²⁶, Peter Voulkos²⁷, utilizan el modelado en torno como una etapa en la construcción de la obra que incluye a otras técnicas de modelado, distanciándose sustancialmente de la tradición del torno alfarero.

El torno en la cerámica argentina contemporánea

Los grupos culturales que habitaron nuestro país antes de la llegada de los españoles no practicaban la técnica del modelado en torno. Esta técnica la introducen los inmigrantes llegados de Europa quienes realizaban diversos objetos de uso doméstico. Será a partir

del plano institucional que esta técnica se difunde. Fernando Arranz²⁸ fue el precursor de la enseñanza sistemática del arte cerámico en nuestro país: En 1940 fue creada la Escuela Industrial Nacional de Cerámica, ideada y promovida por el maestro español Fernando Arranz, quien designa al maestro Luis Pasquali, al frente del taller de alfarería. La intención del gobierno de la Nación era estimular los estudios de carácter industrial promoviendo la capacitación técnica y de oficio. El proyecto de Fernando Arranz, Director de la Escuela Industrial de Cerámica, arraigado en las tradiciones españolas incluía, desde los comienzos, la creación de una manufactura nacional. El 31 de julio de 1957, se crea el curso Manufactura Escuela, en el que los egresados hallaron un ámbito apropiado para la ejecución de piezas de calidad, la posibilidad de proseguir su tarea bajo la dirección de los profesores, promoviendo la elevación de su capacidad artística, la justa defensa de su entidad profesional. Otros maestros formados en la institución junto a Luis Pasquali lo acompañaron y sucedieron: El alumno fundador Aristóbulo Alzugaray, Eduardo Rossi, Luis Pardini, Carlos Pagani, Antonio Ishino, que cuentan con el reconocimiento de sus pares por su trayectoria profesional.²⁹

Las características que imprime a la enseñanza están relacionadas con la formación de técnicos especializados en cada una de las áreas del quehacer cerámico. Así formará modelistas, matriceros, alfareros, decoradores y especialistas en pastas y esmaltes. Esta modalidad coincide con la división del trabajo manufacturero, y fue la utilizada por los *artist-potter* ingleses en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, comprometidos con la expresión individual. Según Clark, salvo los hermanos Martin³⁰ y Sir Edmund Harry Elton³¹, los decoradores y pintores diseñaban los motivos decorativos que luego eran reproducidos por dibujos en moldes o por un alfarero en torno, pero en general no había colaboración entre decorador y alfarero³². Esta forma de trabajo persiste en los grandes talleres y pequeñas manufacturas, hasta la actualidad, tanto en el campo local como en el internacional.

El Centro Argentino de Arte Cerámico, creado en 1958, en su declaración de principios, coincide con el movimiento de ceramistas de estudio³³. En esa época la técnica de modelado en torno alfarero³⁴ no era utilizada por ellos. La producción alfarera era considerada obra múltiple y no única. El alfarero tenía un oficio calificado, que desarrollaba trabajando para pequeñas manufacturas de manera independiente, o en su taller respondiendo a pedidos de terceros, muchas veces ceramistas que encargaban vasijas para ornamentar. Con la incorporación de los sistemas productivos en la industria cerámica local, el oficio como tal fue desapareciendo. Hacia 1980, el modelado en torno alfarero, fue ganando espacio en el campo de la cerámica llamada artística y no tardó en instalarse definitivamente en el mismo. Es tan reciente su desarrollo que nos faltaría una perspectiva histórica para diferenciar etapas. La lista de ceramistas que en Argentina se dedicó y se dedica al modelado en torno alfarero es muy extensa. Nosotros citaremos algunos ejemplos que dentro de la cerámica contemporánea habitan Buenos Aires y sus alrededores. Entre ellos, **Mariana Abelis**³⁵ hace piezas unitarias y multifuncionales, sostiene que existe una sensibilidad de la gente para la buena alfarería, y que la misma sobrevivirá gracias a que es una manera «[...] accesible de tener en casa algo realizado a mano, fruto vital y misterioso del espíritu humano [...]»³⁶. **Emilio Villafañe**³⁷ se considera profesional de la cerámica en la que incluye docencia y producción. Practica su oficio desde los 17 años adoptando la técnica de modelado en torno para construir formas zoomórficas, con elementos de carga de hornos y conos pirométricos; vasijas intervenidas, decoradas con transparencias

y superposiciones de esmaltes y engobes de distintas temperaturas, luego de sucesivas horneadas diferentes. **Eduardo Garavaglia**, pone atención a la primera etapa de la obra de Soldner y utiliza la técnica raku con pastas autovidriadas, sus vasijas no persiguen la línea curva pura y continua, sino un desarrollo gestual, afinándose hacia los bordes, a veces quebrados y plegados hacia el exterior; el interior no siempre se relaciona con la forma exterior. **Guillermo Mañé**³⁸ emplea el raku³⁹ con una impronta oriental, reflejos metálicos, y búsquedas de formas diferentes a partir del torno. Actualmente trabaja en gres y crea ensambles a partir de los volúmenes. Considera su hacer: «[...] una labor de pioneros». Encuentra como singularidad en la cerámica argentina contemporánea el uso del horno como protagonista del proceso cerámico: «nos estamos reconciliando con ese lenguaje específico de la cerámica.»⁴⁰ **Rubén Fasani**⁴¹ también elige la alfarería en torno como medio de expresión, tanto en la creación de formas en gres con estilo funcional como elaborando formas escultóricas. **Viviana Afonso**⁴² se especializa en formas unitarias, intervenidas una para convertirse en «contenedores-incontinentes»; ha torneado pastas coloreadas, y utilizado distintas técnicas de horneado para su acabados de superficie. **Jorge Nabel**⁴³ define su cerámica como Alfarería Urbana: «[...] una suma de Brueghel con Bauhaus, de Leach con Warhol y Japón con el Altiplano⁴⁴. Esta aproximación -sólo un recorte del amplio campo de la cerámica argentina contemporánea que venimos abordando desde hace más de diez años en diferentes investigaciones radicadas en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Universitario Nacional de Arte bajo la dirección de la Prof. Alicia Romero- pretende ser el inicio de un corpus de documentos que de cuenta de este tipo de producciones.

Notas

- ¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto: Textos, Discursos, Relatos de la Sensibilidad Estético-Artística en Buenos Aires. Dir.: Lic. Alicia Romero. Unidad Académica: Artes Visuales. IUNA y en el proyecto: De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas Artísticas y Estéticas de Argentina Dir.: Lic. Alicia Ester Romero, Coodir.: Lic. Marcelo Giménez. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Dir.: Dr. Osvaldo Pellettieri. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. (UBACyT)
- ² **LEVI-STRAUSS, Claude [1958].** *Antropología Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970, p. 234.
- ³ **PAZ, Octavio [1973].** «La Artesanía: entre el Uso y la Contemplación», en *Los Privilegios de la Vista. Arte de México*. Buenos Aires: FCE, 1987, p. 8-17.
- ⁴ **ABELIS, Mariana.** «La Alfarería se parece a la Música». *Cerámica Arte y Técnica*. Año 1, Nº 2, Septiembre-Octubre 1992, p. 35-36.
- ⁵ *Ibidem*
- ⁶ «Su proceso consta de una serie de etapas sucesivas fijas para todos los tipos de producción: preparación del barro o pasta, modelado, secado, impermeabilizado, decoración, cochura.» **GAVAZZA, Ezia.** «Cerámica», en **MALTESE, Corrado (coord.).** *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra, 1983, p.85.
- ⁷ **READ, Sir Herbert.** «Cerámica: Arte sin Contenido». *Artes de México* (México: Artes de México y del Mundo). Nº 3: «La Talavera de Puebla», 2º ed., 1995, p. 66.
- ⁸ **DERRY T.K, WILLIAMS, Trevor I [1960].** *Historia de la tecnología 1. Desde la Antigüedad hasta 1750*. Trad.: Carlos Caranci, José Palao Taboada, et. al. Vigésima edición. Mejioco: Siglo XXI, 1999 (1977).
- ⁹ «[...] la sustitución del trabajo manual por el de molde o de máquina, o a la que de un modo general calificaremos de mentira de producción. Dos razones de igual importancia militan contra esta práctica: la primera, que todo trabajo a molde o a máquina es malo como trabajo; la segunda que es innoble.[...]» [La lámpara de la verdad, p.. 78-79]. **RUSKIN, John.** *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, 1956.
- ¹⁰ *Two Paths*. Conferencia dictada en el *Museo de South Kensington* en Londres en 1858 y publicada en 1859 como «El Poder destructivo del Arte Convencional con respecto a las Naciones».
- ¹¹ Hong Kong, 1887-Gran Bretaña 1979. De familia británica, estudió artes plásticas en Inglaterra. En 1909

- marchó a Japón y estudió cerámica con Ogata Kenzan VI. En 1920 volvió a Inglaterra y fundó la lojería Leach, en St. Ives, con Shoji Hamada. Se inspiró en el *Raku* japonés. En 1940 escribió *El Manual del Ceramista*.
- ¹² **CLARK, Garth.** *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain.* London: Phaidon, 1995, p.134.
- ¹³ **LEACH, Bernard.** *Manual del Ceramista.* p.22. En el desarrolla los cuatro tipos de cerámica (Raku, Alfarería inglesa tradicional con engobe y barniz, Gres y Porcelana) que considera cubren ampliamente el quehacer de la cerámica esmaltada.
- ¹⁴ El período Sung (960-1279) fue una época de inestabilidad política pero de gran desarrollo de la cerámica: maestría técnica, sencillez de forma, refinamiento de pastas y vidriados de gres y porcelana.
- ¹⁵ **LEACH, Bernard.** *ob.cit.* p.27
- ¹⁶ Tokio, 1894-1978. Uno de los más importantes ceramistas de estudio. Estudió con Kawai Kanijiro, con quien es precursor del movimiento *mingei* (artesanía popular), cuyo fin era impulsar la estética y la técnica de la artesanía tradicional japonesa. Utilizó solamente vidriados tradicionales hechos de arcilla, piedra y ceniza, con los que decoró sus obras de forma muy libre. Fue nombrado Tesoro Nacional de Japón.
- ¹⁷ Villa al norte de Kanto, centro de producción de cerámica de uso doméstico desde finales del período Edo. Desde que Hamada produjo y enseñó las técnicas del gres a finales del período Taisho (1912-1926), se convirtió en centro productor de cerámica popular y muchos ceramistas se trasladaron a esta área. *Cerámica Japonesa. La generación actual surgida de los hornos tradicionales japoneses*, p.18.
- ¹⁸ 1901-1982. Ceramista inglés de estudio discípulo de Leach (1923-1926), establecido en Winchcombe. Realizó piezas de uso cotidiano inspiradas en la *slipeware* con barniz plumbífero. Viajó a África (1940), se hizo cargo de la escuela cerámica del *Achimota College*. Creó el *Abuja Pottery Training Centre* para el Gobierno Colonial Británico (Nigeria, 1950), donde enseñó y produjo gres hasta 1965.
- ¹⁹ 1881-1962. Ceramista de estudio inglés. Comienza a hacer gres en Kensington (ca. 1919). En Bray hace piezas inspirado en la filosofía oriental. Se estableció en Rodhesia durante veintidós años.
- ²⁰ Barcelona, 1892-1980. Ceramista y crítico de arte. Sus vasijas sin ornamentación renovaron el concepto de cerámica de arte en la década del 20. Residió en París; miembro del jurado en la Exposición de 1925. Trabajó con Miró, Dufy, Marquet, Braque. Profesor en la Escuela Massana (Barcelona, 1941).
- ²¹ Granollers, 1913-1985. Miembro de «El Paso», grupo expositor en la «Semana del Arte Abstracto» (1958). Miembro fundador del Foment de les Arts Decoratives (1960). Enseñó en la Escola de Treball.
- ²² Palabra que significa tranquila.
- ²³ Trinidad Sánchez Pacheco considera que la cerámica de autor es aquella que «está conforme con la naturaleza de la tierra que emplea y utiliza el máximo de la vida que le es inherente» y agrega «la manera de tratar la tierra, y la anécdota en la que se le implica, constituye el estilo personal del artista» en **SANCHEZ-PACHECO, Trinidad (coord.).** *Suma Artis. Historia General del Arte. Vol. XLII. Cerámica Española.* Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 554.
- ²⁴ Austria, 1902- Inglaterra 1995 Ceramista de estudio formada en la *Kunstgewerbeschule* de Viena. Se estableció en Inglaterra ca. 1939, y se vinculó a la tendencia de Leach. Compartió taller con Coper (1946-1958).
- ²⁵ Alemania, 1920-1981. Establecido en Inglaterra (1939), desarrolló la cerámica artística con Rie.
- ²⁶ Summerfield, Illinois, 1921. Estudió arte en *Bluffton College*, Ohio y en la Universidad de Colorado. Profesor de arte durante 8 años en escuelas públicas. Luego primer alumno de Peter Voulikos en el Los Angeles County Art Institute. Entra en contacto con el raku a partir del *Manual* de Leach. Decide explorar dicha técnica, que se convierte para él en «algo inseparable de mi vida».
- ²⁷ Bozeman, Montana, 1924-Bowling Green, Ohio, 2002. Ceramista de estudio. Encabezó en California el grupo de ceramistas de la West Coast. Comenzó haciendo vasijas modeladas a mano y decoradas con dibujos a la barbotina bajo barniz mate. Desde 1957 realizó esculturas abstractas compuestas de unidades de cerámica torneadas o en forma de losetas, recubiertas de vidriados toscos.
- ²⁸ Madrid, 1898-Buenos Aires 1967. Estudió cerámica en Segovia con Daniel Zuloaga desde los catorce años. Trabajó en la Escuela de Cerámica de Madrid, viajó por España y Francia para mejorar su técnica. En 1927 vino a Buenos Aires acompañando la primera exposición de sus obras. Se radica aquí y se naturaliza en 1939.
- ²⁹ **ROMERO Alicia (dir.)** Archivo de la Cerámica Argentina Contemporánea-1960/1990. Aprobado por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Unidad Ejecutora) Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Período: 1995/1998 (DNDA Expdte. No 340514).
- ³⁰ Robert W. (1843-1923), Charles D. (1846-1910), Walter F. (1859-1912) y Edwin B. (1860-1915), colaboradores, realizaron objetos de tradición medieval sin repetir diseños. Cerraron su empresa en 1914.
- ³¹ 1846-1920. trabajo en su taller de Cleventon Court, Somerset. Sus vasijas decoradas en barbotinas de colores recibieron el nombre de *Elton ware* y se expusieron en la *Arts and Crafts Exhibition Society*.

- ³² CLARK, Garth. *Op. cit.*, p.106-107
- ³³ Declaración de Principios leída por Leo Tavella el 13.6.1958 en el Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires): «El Centro Argentino de Arte Cerámico fue creado por el impulso inicial de artistas argentinos ante la necesidad viva de aunar voluntades para luchar por el logro de los ideales de esta antigua artesanía. Es nuestro deseo agrupar en el centro a todos los artistas ceramistas profesionales dispuestos a defender las verdades esenciales del oficio, además de los derechos que este concede para obtener los beneficios que la realización otorga. Herederos de una noble tradición americana, sin desconocer las corrientes culturales universales, ya que nuestra actividad se desarrolla en una época de extraordinaria información y vínculo, fomentamos el desenvolvimiento integral del arte cerámico. Quedando así fundamentados los principios que promovieron la creación de este Centro.» www.arteceramico.org.ar
- ³⁴ Preferimos denominar al trabajo en torno, *Modelado en Torno Alfarero*, antes que *Alfarería* o *Alfarería en Torno*, puesto que la definición de la palabra alfarería es mucho más amplio («Arte de fabricar vasijas de barro cocido»). y no alude a la manera en que está construida la vasija, y es sabido que una vasija se puede realizar por cualquier proceso de construcción, aun partiendo de un macizo. En cambio la definición de modelar («Formar de cera, barro u otra materia blanda una figura o adorno»), se adecua a una técnica de conformación, como es el trabajo en torno alfarero.
- ³⁵ Argentina, 1936. Hija de alemanes, se formó en Austria con Robert Obsiger de la Bauhaus. Única artesana autorizada en Plaza Dorrego de Buenos Aires.
- ³⁶ LARRAVIDE, Ana. «Esas pequeñas cosas. Conversación en el taller de Manana Abelis». *Cerámica Arte y Técnica*. Año 1 N° 2 Septiembre-Octubre 1992, p 28-34.
- ³⁷ Chileno, egresó de la Escuela Nacional de Cerámica, participa en Salones desde 1977. Gran Premio de Honor «Presidente de la Nación Argentina» en el Salón Nacional de Artes Visuales. Actualmente dirige el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda.
- ³⁸ Nació en Ramos Mejía, reside en Rojas. Egresado de la Escuela Nacional de Cerámica. Beca de perfeccionamiento en Tecnología Cerámica (OEA e Italia, Sesto Fiorentino). Participa en Salones nacionales e internacionales desde 1986. Amplia labor docente y numerosas distinciones.
- ³⁹ Soldner señala las diferencias entre raku japonés y americano: «[...]existen dos tipos de raku japonés: el rojo y el negro. [...] El estilo americano difiere [...] en la rica superficie negra producida por el ahumado de la pieza (que sí se produce fuera del horno y al final de la cocción). Otras innovaciones incluyen la técnica de enfriar la pieza incandescente en agua fría o en materiales orgánicos [...]. La producción de lustres de cobre brillantes y multicolores; el craquelado forzado del esmalte con penetración del humo; un halo blanco o una imagen difusa que rodean una decoración negro-metálica y la aparición de un engobe de cobre que a veces da como resultado una superficie amarillo-mate poco común.[...] utiliza otras formas diferentes del tradicional bol de té japonés. [...] la rapidez con la que el raku puede ser hecho permitió una mayor espontaneidad y abrió el camino para la creación de formas nuevas [...]» LARSSTUEN, Sergio. «Paul Soldner en San Pablo». *Revista Nueva Cerámica Latinoamericana* (Buenos Aires. Ed.:Sergio H. Larstuen). Año 2, N° 8, Verano 1977, p.14-15.
- ⁴⁰ MOLINA, E. «Pasado, Presente y Futuro de la Cerámica, según Cuatro Ceramistas Argentinos». *Cerámica Arte y Técnica*. Año 1 N°5. Agosto - Septiembre de 1993, p.41-45.
- ⁴¹ Argentina, 1960. Estudia en la Escuela Nacional de Cerámica. En 1989 abre, junto a M. Larrubia su Taller-Exposición *Fuego Y Forma* donde trabaja y expone.
- ⁴² Técnica en Cerámica y Profesora en Cerámica Artística egresada de la Escuela Nacional de Cerámica N°1 y del Instituto Nacional Superior de Cerámica, donde es docente e integrante de Talleres de Producción en el área Alfarería. Participa en Salones desde 1987 y ha recibido numerosas distinciones.
- ⁴³ Nació en Buenos Aires, Argentina enb 1957, se formo en pintura con Ahuva Szymowicz, y Diana Aisemberg, y como alfarero con Mabel Santos y Maximiliano Abiatti, participo en numerosas exposiciones y ferias de arte y decoración, sus trabajos son utilizados en programas y secciones de revistas culinarios.
- ⁴⁴ www.jorgenabel.com.ar

Bibliografía

- CARUSO, Nino. *Cerámica Viva. Manual Práctico de la Técnica de Elaboración Cerámica*. Trad. Elena Torres. Barcelona: Omega, 1986. 318 p. Il. b. y n. y col. Fot. b. y n. y col. Glos
- Cerámica Arte y Técnica*. (Buenos Aires. Ed: Eduardo Garavaglia) Año 1, N° 5, Agosto - Septiembre de 1993.
- Cerámica Arte y Técnica*. (Buenos Aires. Ed: Eduardo Garavaglia) Año 1, N° 2, Septiembre – Octubre de 1992.

- CLARK, Garth. *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain*. London: Phaidon Press, 1995. 239 p. Il. b. y n y col. Bibl. Cronología. Glos. p.134
- FLEMING, John, HONOUR, Hugh. *Diccionario de las Artes Decorativas*. Trad. Y Adaptación: María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1987.
- GAVAZZA, Ezia. «Cerámica», en MALTESE, Corrado (coord.). *Las Técnicas Artísticas*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- GIEDION, SIEGFRIED [1948]. *La Mecanización Toma el Mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- GOUDSBLOM, Joham [1992]. *Fuego y Civilización*. Trad.: Oscar Luis Molina S. Chile: Andrés Bello, 1995. p.85
- GRUBER, Alain. (dir.) [1994] *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVI-II. Las Artes Decorativas en Europa. Segunda Parte. Del Neoclasicismo al Art Déco*. Madrid: Espasa Calpe, 2000
- LEACH, Bernard Howell [1940]. *Manual del Ceramista*. Barcelona: Blume, 1981. Tit. Orig.: *A Potter's Book... with Introductions by Soyetsu Yanagi and Michael Cardew*. London: Faber & Faber, 1940.
- LEVI-STRAUSS, Claude [1958]. *Antropología Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- LEVI-STRAUSS, Claude [1985]. *La Alfarera Celosa*. Barcelona: Paidós, 1986.
- PAZ, Octavio [1987]. *Los Privilegios de la Vista. Arte de México*. 1º reimpr. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987
- PETERSON, Susan Harnly. *Artesanía y Arte del Barro. El Manual Completo del Ceramista*. Buenos Aires: La Isla, 1997. 400 p.
- READ, Sir Herbert. «Cerámica: Arte sin Contenido». *Artes de México (México: Artes de México y del Mundo)*. Nº 3: «La Talavera de Puebla», 2º ed., 1995, p.66.
- Revista Nueva Cerámica Latinoamericana* (Buenos Aires. Ed.:Sergio H. Larssturn) Año 2, Nº 8, Verano 1977
- ROMERO Alicia (dir.) *Archivo de la Cerámica Argentina Contemporánea-1960/1990*. Aprobado por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Unidad Ejecutora) Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Período: 1995/1998 (DNDA Expdte. No 340514).
- ROMERO Alicia (dir.) GIMÉNEZ Marcelo (codir.) *Creación, Ordenamiento y Sistematización de Repositorio de Fuentes y Documentos para el Estudio del Arte Cerámico Argentino Contemporáneo*. Aprobado por VV. RR. de la dirección del Instituto Nacional Superior de Cerámica (Unidad Ejecutora) Instituto Universitario Nacional de Arte. 1988-2002 (DNDA Expdte. No 340514)
- RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, 1956.
- SAAVEDRA MÉNDEZ, Jorge: *Enciclopedia Gráfica de la Cerámica*, Bs. As, s. f., 2 tomos.
- SANCHEZ-PACHECO, Trinidad (coord.). *Suma Artis. Historia General del Arte. Vol. XLII. Cerámica Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- WOODY, Elsbeth S. *Cerámica al Torno*. 3º ed. Barcelona: CEAC, 1987. 206 p. Tit. or.: *Pottery on the Wheel*. New York: Strauss and Giroux, 1975.

en.wikipedia.org

www.arteceramico.org.ar

www.deartesyapasion.com.ar

www.fuegoyforma.com.ar

www.iuna.edu.ar

www.jorgenabel.com.ar

www-leachpottery.com

www.linealibre.com.ar

www.metmuseum.org

www.studio-pots.com

www.unam.edu.ar

www.voulkos.com