

---

# LA ENSEÑANZA DE LA CERÁMICA SIN CERÁMICA

## EL TALLER DE CERÁMICA DE LA UNA DURANTE LA PANDEMIA

TEACHING POTTERY WITHOUT POTTERY  
THE UNA CERAMICS WORKSHOP DURING THE PANDEMIC

MARÍA GABRIELA DE LA CRUZ

[maríagabrieladelacruz@gmail.com](mailto:maríagabrieladelacruz@gmail.com)

Universidad Nacional de las Artes y  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

---

### Resumen

Este artículo reflexiona en torno a la propuesta de enseñanza implementada en el taller de cerámica de la Universidad Nacional de las Artes, en el marco de la pandemia durante el período 2020 y 2021. El planteo consiste en analizar cómo se dieron clases de cerámica sin cerámica en un tiempo detenido y por fuera del espacio de taller de la institución.

### Palabras clave

Educación; cerámica; pandemia

### Abstract

This article reflects on the teaching proposal implemented in the ceramic workshop of the National University of the Arts, in the framework of the pandemic during the period 2020 and 2021. The proposal consists of analyzing how ceramic classes were taught without pottery in a stopped time and outside the workshop space of the institution.

### Keywords

Education; ceramics; pandemic

Recibido: 08/04/2022 | Aceptado: 05/05/2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

## Aproximaciones en torno a la cerámica

No hay un canon previo predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Y además [...] esos materiales, soportes y temas son, en la actualidad, los mismos que aparecen en la cadena de producción, información y consumo de la cultura de masas (Jiménez, 2003, p. 51).

En el contexto de las artes contemporáneas la producción plástica pone de relevancia la experiencia y el proceso como elementos fundamentales. Así ha quedado planteado ya desde diferentes perspectivas a partir de trabajos como *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss (2002), *6 años, la Desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* de Lucy Lippard (2004) o *El arte expandido* de Mario Perniola. Sin embargo consideramos que la cerámica, como disciplina artística, aún hoy insiste en mantenerse entre los cánones de obra tradicional, empoderando al objeto como producto final. Así, se reconsideran las técnicas, los materiales y soportes, y se propone una dualidad en cuanto a la función del fuego, como un proceso o procedimiento constitutivo de lo que tradicionalmente se considera cerámica.

Podríamos segmentar la cerámica en tres grandes ejes formadores: el artístico, el artesanal y el industrial (emparentado con el diseño). En estas tres esferas, la cerámica involucra de distintas formas sus vínculos con la sociedad. Por cada esfera, se contempla un estatuto diferente donde los comportamientos del material, la concepción de la técnica y las nociones de tiempo y espacio funcionan de diversos modos. Algo que también se confirma como tres maneras particulares de comprender la producción con el hacer del artista, del artesano y del diseñador (industrial). Esto radica en la intencionalidad del hacedor, pero también en lo que las sociedades y las culturas aportan al considerar saberes específicos que se desprenden de los usos de los objetos y de sus prácticas en la vida cotidiana.

Estos asuntos que aún están en debate acerca del hacer cerámico, construyen un campo de saberes que se traslada a la educación que, independientemente de los niveles educativos en los que se dicte<sup>1</sup>, necesita encontrar instancias que habiliten su transferencia, con toda la complejidad que esto implica.

### Una mirada particular en pandemia

Una de las cuestiones fundamentales que ha atravesado a la educación durante los últimos dos años tiene que ver con la adecuación de las asignaturas a la modalidad virtual, algo no habitual. Esto se dio debido a las restricciones en el contexto de la pandemia producida por el Covid-19.

<sup>1</sup> En la actualidad, en Argentina, la cerámica está contemplada en casi todos los niveles educativos: existen secundarios especializados en cerámica, tecnicaturas, profesorado, terciarios, universitarios y especializaciones. Esto no ocurre con las otras disciplinas del arte como grabado, escultura o pintura, que no están dadas desde su especialización, sino que se encuentran dentro de las orientaciones artísticas.

Particularmente en la enseñanza de las artes, una de las cuestiones primordiales fue la práctica en el taller, que involucra una experiencia, de cuerpo presente. Dar clases sin estar presentes en el taller supuso un desafío en el marco de tensión que recorrió a los docentes del taller de cerámica cuando la emergencia los empujó a re-pensar(se) como espacio de enseñanza.

El taller de cerámica correspondiente a la Carrera de Artes del Fuego de la Cátedra García Cabo y Jordan, que puede ser cursado como optativa por las diferentes Licenciaturas, de 2º a 4º año, de la Universidad Nacional de las Artes; previo a la pandemia tenía como objetivo la enseñanza de la técnica. La propuesta de las clases consistía en que el estudiante adquiriera y transfiera el conocimiento de las técnicas obtenidas sobre cerámica mediante distintos disparadores que plantean una complicación gradual en el hacer. Es así que el espacio de reflexión a través de la experiencia de la «creación» y de la práctica carecía de un lugar crítico y de un intercambio entre estudiantes y docentes. La urgencia era llegar a los hornos y que la pieza ingrese a tiempo a la horneada, debido a que sin objeto horneado no había promoción de la materia. Para que la pieza cerámica entre a los hornos, además de estar terminada, debía cumplir ciertas cuestiones en el hacer que implicaban un proceso largo en el tiempo. Este tiempo estaba marcado por dos cuestiones, por un lado, climáticas, ya que la pieza tiene un proceso de secado muy lento y en diferentes etapas dependiendo de la técnica que se utilice. Por el otro, para concluir la pieza, en acabados de superficie cerámica, la producción debía hornearse en varias etapas: primero el bizcocho y luego el esmalte, y para los tiempos de horneado pueden llevar unos 15 a 20 días, determinados por la institución que es la que tiene la infraestructura para lograr esto. Así es que la producción de una pieza completa puede variar de 30 a 60 días y la cursada de los talleres es trimestral, lo que se traduce en un total de 14 clases por nivel.

En pandemia, sin el apuro que implican las técnicas y el horneado, se generó algo que fue percibido como ganancia: el tiempo. Sin embargo, faltaba el espacio común del taller.

En virtud de este escenario inédito se pensó en la práctica a través de los siguientes interrogantes: ¿Con qué realizarían cerámica los estudiantes si no se podía salir a comprar los materiales? ¿Cómo saber que en sus casas tienen el espacio para desarrollar estas actividades? ¿Cómo hacer que no se pierda «algo» en el proceso de mediatización tecnológica? ¿Cómo hornear sin hornos? ¿Cómo hacer cerámica sin cerámica?

En esta línea se reflexionó sobre el perfil de los estudiantes, sus edades, sus entornos cotidianos y que es lo que ellos podían aportar desde sus propios entornos cotidianos en las clases. Y en torno a ello pensamos las estrategias de aprendizaje, comprendiendo a la educación como un proceso más complejo que el traspaso de la información, puesto que en el arte las estrategias didácticas están relacionadas con las formas sensibles y poéticas de las producciones de los estudiantes.

### **¿Cómo hacer cerámica sin cerámica?**

Desde la propuesta de enseñanza se reparó que, en los entornos cotidianos de los estudiantes, era posible encontrar objetos de cerámica que no sólo correspondían a la vajilla sino que podían ser juegos de baño, pisos, paredes, ladrillos, implantes dentarios, entre otros. También se contempló el hecho de que, en la mayoría de los posteos en redes sociales, suelen aparecer sitios de la casa, entre ellos se destaca el baño y el fondo de azulejos de los autorretratos o *selfies*. Así se pudo considerar que un gran repertorio de elementos de la vida cotidiana están constituidos por materialidades y procesos propios de la disciplina que nos ocupa pero que hasta ahora no habían sido considerados para la producción de la cerámica en el taller de la UNA (artístico, artesanal y de diseño), simplemente porque ya estaban realizados o finalizados, ya se habían horneado.

Los objetos que habitan los entornos de los estudiantes constituyeron la materialidad para trabajar la poética de la producción cerámica desde la virtualidad. Por lo tanto, al poder considerar este giro se pudo proponer un cambio de estrategia para comprender la cerámica mediante otras perspectivas que nos ofrecieron recursos significativos para la enseñanza.

### **Las postproducción como posibilidad**

Los objetos cerámicos de la vida cotidiana y las condiciones de la realidad de la pandemia empezaron a funcionar como disparadores conceptuales, y también como elementos para producir. En este marco nos interesa recuperar el concepto de *post-producción* de Nicolas Bourriaud (2007) porque propone un corrimiento de la pregunta ¿Qué es lo nuevo que se puede hacer? A ¿Qué se puede hacer con?

El autor contempla a las prácticas artísticas que recurren a formas ya producidas dentro del sistema capitalista actual. Lo llama así en el término literal de la palabra, después de la producción, pero aludiendo al espacio de dedicación del montaje, siendo que la materia que utilizan ya no es la materia prima en sentido marxista sino que son objetos que están insertos dentro del mercado, son portadoras de información en sentido de reorganizadoras del mundo contemporáneo<sup>2</sup>. La contemporaneidad supone inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Se trata de considerar los códigos de la cultura, las dinámicas de la vida cotidiana, las obras del patrimonio cultural y hacerlas funcionar en un sistema diferente al original. Establecer un corrimiento de la materia prima, para Bourriaud (2007), es un reflejo que se vincula con el mundo capitalista contemporáneo en donde, para él, todo está producido.

<sup>2</sup> Referimos a las producciones capitalistas donde sí o sí pasan por una línea de montaje basado en un sistema de fragmentación y reconstitución, propio de las producciones fabriles. Una línea en la que cada uno de los pasos tiene un rol y participación fundamental en la construcción de un producto.

En este sentido, considerar los elementos que los estudiantes tenían al alcance en sus casas como parte de sus trabajos introdujo la posibilidad de hacer cerámica sin «cerámica». Es decir, con objetos que tienen una impronta, una memoria, otro status en la vida cotidiana. Así nos replanteamos la exigencia que teníamos de pedir a los estudiantes que, en el transcurso de un cuatrimestre, deban realizar todo el procedimiento que lleva a conseguir una producción cerámica, realizando todo el proceso cuando por un lado, la institución estaba cerrada y no podía ofrecer el espacio de taller, la asistencia técnica y las horneadas. Y por el otro, la transferencia de conocimiento, al estar mediatizada por las clases grabadas o virtuales, corrían el riesgo de ser manuales antes que espacios críticos del hacer. De esta forma se repensaron algunas cuestiones asociadas con la posibilidad de producir indagando en los montajes y los registros con materialidades de los entornos cotidianos. Así, pudimos encontrar una estrategia de enseñanza que permitiera pensar en el hacer con productos ya hecho y dedicarle el tiempo a la producción artística, industrial y artesanal en un mismo momento.

Los estudiantes tuvieron que buscar objetos sanos o rotos, objetos preferidos o realizar relevamientos fotográficos en sus casas, en el caso de que se tratasen de elementos que no pudieran ser manipulados [Ver Figura 1].



Figura 1. Imagen de la entrega del Taller Cerámico 2 Cátedra García Cabo - Jordán. UNA. Noviembre 2021. Estudiante Freda Marta Doris. Registro de la autora.

Esta propuesta generó un espacio de reflexión y producción a través de la investigación de los objetos que derivó por ejemplo en indagaciones sobre diseños de herencia manufacturera en Argentina, o sobre conceptos como poseer y romper. También habilitó la consideración de otras prácticas comunes como la conservación y guardado de los objetos de cerámica de la vida cotidiana, reconociendo nuevas características que funcionaban como materialidad para la producción de obra.

## Pongo

Paralelamente se necesitó comunicar los principios de la cerámica y de sus procedimientos, en tanto que la consideramos como una materialidad que está sometida a múltiples cambios y transformaciones, no solamente en su proceso final, el fuego. Entonces se organizaron diferentes actividades<sup>3</sup> que accionaban el material de un modo no tradicional sino incluso, primitivo. La primera fue convocar a que el estudiante recolectara un poco de tierra de algún lugar cercano, y que a través de diferentes instrucciones sometiera a la masa armada a un modelado cualquiera. A la actividad le pusimos el nombre de *Pongo*, una palabra desprendida de la pregunta ¿Dónde lo pongo? Una pregunta referida a la existencia y el devenir de los objetos, como cuando te regalan algo que pareciera no tener una finalidad concreta y nos descoloca su lugar en la cotidianidad.

*Pongo* tuvo que ser sometido a transformaciones que luego fueron trasladadas a distintos dispositivos. En algunos trabajos, se privilegió la palabra, en otros los registros audiovisuales y en otros la experiencia en sí misma. Esto permitió un acercamiento a las transformaciones de la materia a través de diversas experimentaciones. Por ejemplo, en una de las producciones de un estudiante [Ver Figura 2] se colocó tierra en agua y pudimos reconocer la temporalidad

*Y el barro se hace ante... ¡el Pongo!*

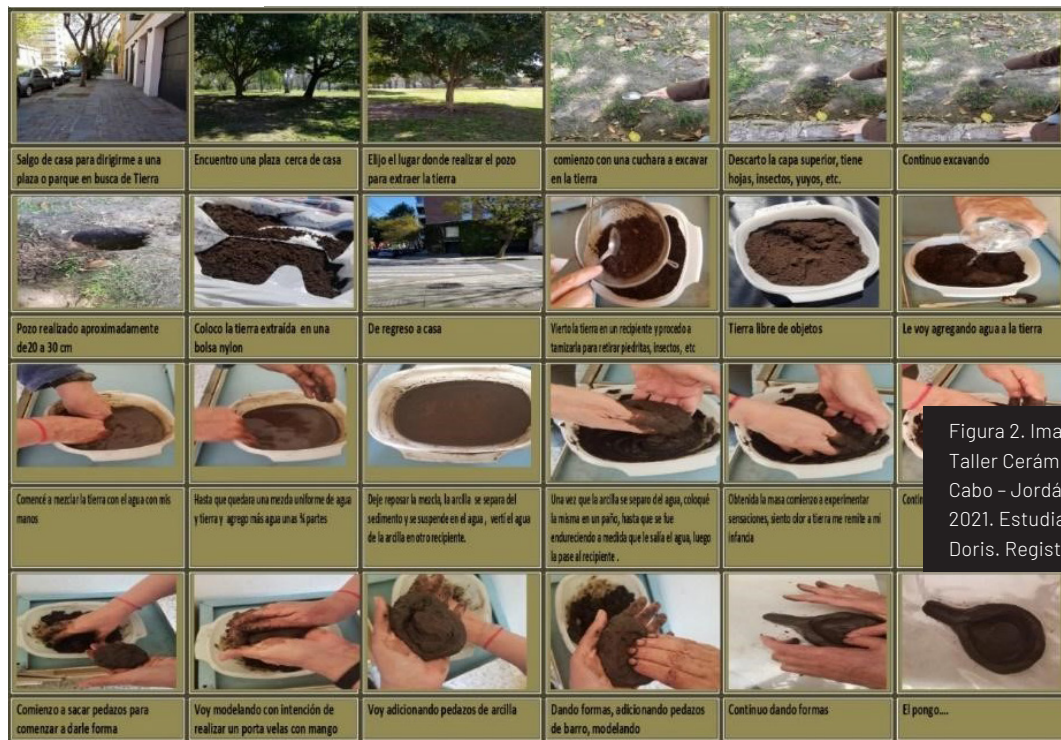


Figura 2. Imagen de la entrega del Taller Cerámico 2 Cátedra García Cabo – Jordán. UNA. Noviembre 2021. Estudiante Freda Marta Doris. Registro de la autora.

3 Para ver algunas de las producciones de estas actividades:

<https://drive.google.com/file/d/15J2UXcerGll0JtX5tjX4DF0hyOk7egwz/view?usp=sharing>  
<https://drive.google.com/file/d/1b7Vuz80nsiK1BM77NbfdlaqRvHhXvXP8/view?usp=sharing>  
<https://drive.google.com/file/d/12ISSRFjBGIXHZ2p2JdJ4L-eG1yvGBYm0/view?usp=sharing>

mediante un registro que daba cuenta del tiempo que tarda la tierra en absorber el agua y como se vuelve partícula, así se pudo entender el proceso de secado y el proceso de transformación de la arcilla o tierra desde tres aspectos: con la masa que volvimos a obtener con el agua, se construyó a *Pongo*, pero también se utilizó esa masa para reconstruir una cerámica industrial que estuviera rota y por último, construir con la masa y con otro material totalmente diferente [Ver Figura 3]. Así, se pudo ver el proceso de construcción tradicional de la cerámica, sin arcilla. Luego, *Pongo* fue sometido a diferentes tipos de horneadas caseras, en el horno de la cocina, microondas, fuego si se podía, y fue posible ver por omisión o por sus carencias en las temperaturas, algunos efectos de las horneadas tradicionales. Estas diferentes etapas en el proceso de construcción son parte fundamental de los procedimientos constitutivos para la transformación de materia a forma.

Así, las horneadas que llevaban 30 días, se resolvieron en unos minutos, pero no porque se aplicara el paso a paso de un manual tradicional sino por omisión, o por efecto de contrarios, o con la mirada crítica de ver cuál es el proceso, que falta, cuál es el estado de esta materia frente a la cerámica elegida y ya producida.

Así, entre la post-producción planteada más arriba y estas experiencias acerca de las transformaciones de la masa, se desprendieron disparadores que habilitaron pensar en el hacer cerámico, tanto el tradicional con sus tres variables así como el expandido, ampliando sus alcances en el taller.

Estas experiencias incluso pudieron ser consideradas como obras que daban cuenta de lenguajes y procedimientos combinados haciendo que la cerámica no deje de ser cerámica por el hecho de estar mediatizada en videos, o porque el objeto ha sido producido de manera industrial y seriada. Se establece un corrimiento entre lo tradicional, lo que se debe hacer y cómo se debe hacer, que como dijimos al principio del texto, en la cerámica esto es lo que primaba en el Taller a otros modos de producción, es así que consideramos que el estudiante no deja de producir en cerámica, aún sin cerámica (tradicionalmente establecida).

4 Referimos a la tierra como arcilla porque cumple la misma función. La arcilla comprada es un compuesto de  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$ . Es un material terroso. Ambas proceden de las rocas que la naturaleza fragmenta por medio de la erosión y sus partículas van empequeñeciéndose gradualmente.

5 La masa es el estado primario de dos componentes uno seco y otro húmedo que permite la maleabilidad para construir lo que se quiera, acá referimos a la masa, la tierra con agua que es el proceso primario de la arcilla.

6 Hacer cerámica sin cerámica refiere a un juego de palabras. En una tradición de producción artística cada innovación tecnológica, industrial, trae nuevos cuestionamientos acerca del rol de productor como artista.

			
El pongo modelado	Cocción en Horno eléctrico en intervalos de 5 minutos total 1 hora	Luego de salir del horno y pasa unos días, lo sumerjo en un contenedor con la mitad de aguaagua al pongo	A las pocas horas de estar sumergido absorbe gran cantidad del agua
			
Día siguiente, se deshace, se vuelve barro, por tener una cocción de un horno eléctrico y a una temperatura de 250 grados durante 1 hora.	1er día de una pieza de cerámica rota, que sumerjo en agua	Día siguiente de la pieza de cerámica, queda igual, no se observan modificaciones, no pierde su forma, ya que había sido horneada en un horno con una temperatura superior a 800 grados.	Con la tierra que quedo del TP N° 3 voy a reconstruir una pieza de cerámica rota uno de los platos que se habían roto.
			
Pieza de cerámica elegida	Pieza recién reconstruida a mano reconstruyendo el segmento faltante. Se hacía difícil su adherencia en los bordes	Después de varios días se va secando, se ven grietas.	Al manipular el plato la zona reconstruida al no estar horneada se va rompiendo.

Figura 3. Imagen de la entrega del Taller Cerámico 2 Cátedra García Cabo – Jordán. UNA. Noviembre 2021. Estudiante Freda Marta Doris. Registro de la autora.

### Consideraciones finales

Estas experiencias de enseñanza planteadas en la pandemia dieron la posibilidad de repensar(se) en el ejercicio de la profesión docente en el Taller de Cerámica de la UNA. Ante la situación de urgencia se consideró realizar propuestas pedagógicas que contemplaron indagar en las poéticas de las materialidades que constituyen los elementos del entorno cotidiano. En esta línea se trabajó en producciones cerámicas sin «cerámica», investigando en las posibilidades en torno a los montajes, los registros y la experimentación con materiales que no son habituales en el taller. Para ello se guió y se brindaron herramientas conceptuales y prácticas a los estudiantes como una manera de reflexionar, crear hipótesis y desarrollar habilidades profesionales que indaguen en lo que los rodea.



Ahora, después de esta experiencia, el taller continúa con un modo tradicional de enseñanza de la cerámica; pero, seguramente, estas prácticas movilizaron otras miradas, otras maneras de producir y de hacer cerámica, incluso sin “cerámica”.

## Referencias

Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

Benjamín, W. (abril de 1934). *El autor como productor*. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo. Traducción: Bolívar Echeverría.  
[www.alejandriadigital.com](http://www.alejandriadigital.com)

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora.

Jiménez, J. (2003). *Teoría del arte*. Tecnos.

Olio, G. y otros. *Cerámica expandida. Pedagogías experimentales en la enseñanza universitaria*. I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina – CIEPAAL, Facultad de Artes, UNLP. (La Plata, octubre 2017).

Sánchez Vásquez, A. (1980). *Filosofía de la praxis*. Grijalbo.