



OBJETOFRONTERA

investigaciones desde el pensar material

Trabajo final de la Licenciatura en Escultura
Profesor Asesor: Juan Der Hairabedián
Alumna: Sol Carranza
Año: 2018

OBJETOFRONTERA

Investigaciones desde el pensar material

Solo podemos lograr una vida material más humana si
comprendemos mejor la producción de las cosas.

Richard Sennett

Gracias a quienes brindaron su saber desde la pasión
a Juan por ser una guía hacia lo oculto y poderoso
a mis padres por confiar en mis procesos
a Luciano por creer y posibilitar.

ÍNDICE

Introducción	5
Objetofrontera. Investigaciones desde el pensar material	7
El sujeto productor	9
El material	11
Proyectos antecedentes	
Los modos de hacer. Tradición-cambio/ disciplina-práctica	18
Procedimientos/búsquedas	
Montaje	28
Referencias procedimentales e intertextuales del campo específico de la cerámica	30
Colofón	34
Referencias bibliográficas	39

Este escrito es parte del trabajo final de la Licenciatura en Artes visuales, con orientación en Escultura.

Es, de algún modo, una cristalización de los conocimientos adquiridos en mi trayecto por esta carrera, y que, a su vez, complementé con los estudios en la tecnicatura en cerámica realizada en la Escuela de Cerámica Fernando Arranz. Se suman a estos aprendizajes académicos, las investigaciones individuales que realicé en mi taller de producción cerámica.

El trabajo lleva tanto en su parte tangible y física, como en su aspecto intangible, -en lo intelectual- un despliegue de estudio técnico, del saber que nace del *hacer*, del pensamiento que proviene de la *práctica*. Es el desarrollo de una investigación prolongada, en años, en las posibilidades de un oficio y en un conjunto de materialidades determinadas; el desarrollo de unas ideas que se vuelven más bien preguntas, al profundizar en ellas.

Presento un proceso de exploración, técnico-reflexivo, y específico del campo de la cerámica. Las búsquedas aparecen como piezas, en un intento de alcanzar respuestas y generar hipótesis en torno a los modos del hacer, al oficio cerámico en particular, y al arte en general; los límites, los intersticios y lugares comunes. Son objetos, que se mueven entre la utilidad y la inutilidad, que buscan pensar, definir, o delimitar a través de su presencia objetual.

Estas temáticas son los motores para trabajar y pensar mi producción actual, como ceramista, como hacedora de unas prácticas que no se limitan a realizar objetos acabados, sino también pruebas, ejercicios que provean resultados menos determinados, que a veces escapan a las reglas del *oficio*, y permiten correr los límites de los mismos. Son preguntas que en el presente dirigen mi trabajo.

El escrito está estructurado en tres ideas ejes: *el sujeto productor, el material y los modos de hacer*, que desarrollan las problemáticas que me inquietan como *productora fronteriza*¹, y que intento trabajar y pensar en las piezas que expongo.

¹ En el texto desarrollo esta idea de producción fronteriza, entre el arte y la artesanía, entre el saber intelectual y el saber práctico.

Explicaré también los procedimientos prácticos llevados a cabo, con el fin de pensar en cada una de estas cuestiones, y brevemente describiré aspectos técnicos, específicos de la materialidad en la que trabajé. Más adelante, hago referencia también, a las decisiones de exposición y montaje.

Incorporo en este texto, dos producciones realizadas con anterioridad, que traigo a colación por ser antecedentes, tanto a nivel conceptual como procedimental, de la actual propuesta. En las mismas he abordado también estas problemáticas, y han sido puntapié del trabajo que presento.

Luego nombraré a tres ceramistas que han sido, entre otros, referencias intertextuales, tanto por sus modos de plantear temáticas, como de resolver la producción.

Finalmente intentaré un cierre con algunas ideas, a modo de conclusión sobre los temas tratados.

OBJETOFRONTERA

Investigaciones desde el pensar material

Desde el comienzo de mis estudios, y aún antes de empezarlos, los cuestionamientos han sido los mismos, aunque hubiese otras cuestiones que ocluían esta presencia perseverante: resolver desde la técnica, desde lo manual, a través de objetos, una búsqueda que me fue siempre abstracta en su objetivo; un rastreo de respuestas ontológicas, del *hacer* y del objeto estético.

Siempre ha sido, y sigue siendo, la fascinación por la técnica, por los mecanismos y resoluciones, por la transformación de la materia prima en objeto manufacturado.

La pregunta por la necesidad o relevancia del arte, fue la que, desde que comencé a estudiar en la Facultad de Artes, me perturbó. Fue el motor que me impulsó a conocerla, y lo que, en esa indagación, me alejó del *mundo del arte*², y me llevó abandonar la carrera.

La importancia fundamental del marco institucional en las obras, para volverse “completas”, o para volverse tales, y adquirir status, fue algo que me distanció de este *mundo*. Me separé del mismo, por la necesidad de pensar en la producción, desde la materia.

La lejanía con lo material, o lo prescindible de la materialidad, me impulsó a trabajar de manera aledaña, colindante. Me acerqué nuevamente al oficio y la técnica, a lo artesanal³, y me avoqué a la cerámica en exclusivo. La técnica y el trabajo manual se transformaron en el centro de mi producción de objetos.

² El concepto introducido por Danto en 1964 de *mundo del arte*, refiere al circuito disciplinar del arte como esfera que provee significado y sentido al arte mismo. Como Dickie (1969) amplía, las obras de arte son artefactos que adquieren su status de obra, gracias al marco institucional que los sostiene, el arte sería, una red de cooperación, que mediante actividades colectivas de integrantes de este *mundo*, permiten la producción artística.

³ Tomando de Richard Sennett (2008), el concepto de *artesanía* como “un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado” “*Toda artesanía es trabajo impulsado por la calidad*” (p. 20 y p. 36). En relación a esta última frase, este asunto de la *calidad* y del *hacer bien* será relativizado y redefinido más adelante en este trabajo.

Trabajar desde la materia, y desde la conciencia, me lleva a pensar en la naturaleza de los objetos, y en sus contextos, que a la vez, son parte de su identidad, como objetos portadores de significado.

Desde ese momento, comencé a interesarme por los límites disciplinares y los lugares intermedios entre las disciplinas. Los bordes entre éstas, los espacios medios, los limbos que quedan fuera de una por poco, y entran en otra.

La idea eje de esta propuesta, es que al realizar objetos, se *piensa* en sus materialidades, en sus contextos, en las disciplinas de las que son parte estos objetos, (cerámica, artes plásticas, diseño) y en los límites que hay entre estas disciplinas. Me interesa entonces en este trabajo, partir desde el *hacer práctico*, entendiendo al hacer como fuente de pensamiento y conocimiento, para hallar respuesta a las inquietudes nombradas.

Entonces desglosaré el texto en los siguientes tres temas:

- *El sujeto productor*

-*El material*

-*Los modos de hacer: tradición-disciplina/cambio-práctica*

Estas temáticas surgen como cuestionamientos desde la práctica misma, y son paralelamente, los ejes que guiaron los procedimientos a la hora de realizar las piezas objetuales de este trabajo.

EL SUJETO PRODUCTOR

Existe una vieja discusión sobre el sujeto productor, en torno a la conciencia, o falta de ésta a la hora de producir, en el proceso, y sobre todo, en relación a los fines del mismo.

Me parece fundamental esta discusión, ya que considero que tiene gran relación con la separación entre arte y artesanía. Buscando las bases de esta división, encuentro que se debe a la creencia en que el productor no tiene conciencia sobre lo que produce, y necesita de un otro “pensante” que guíe este proceso; por lo tanto, la *razón* se impondría sobre la *técnica*, por ser superior, y serían cosas distintas, separadas.

La división entre productores *Animal laborans*, y *Homo faber*,⁴ es desarticulada por Sennett, quien introduce una nueva idea. Él plantea que, haciendo foco en la creación de cosas, en los procesos y en los materiales, el productor *discute* con los materiales. A partir de la curiosidad, desde el deseo de *hacer bien* una cosa, de *entender* el proceso, se genera pensamiento, conciencia y conocimiento tácito y explícito. Defiende la idea de que en el proceso de producción está integrado el pensar y el sentir.

Esta idea es revolucionaria en el sentido en que el sujeto *Animal laborans* al generar conocimiento, es una guía indispensable para el *Homo faber*, su conocimiento es muy concreto y acorde al proceso y, por lo tanto, imprescindible. De este modo, el sujeto hacedor no es inconsciente, ya que al *hacer* se produce autoconciencia, y por lo tanto, conocimiento.

Quien produce entonces, genera conocimiento, autoconciencia sobre la labor: la *conciencia material*: “Éste es el campo de conciencia propio del artesano; todos sus esfuerzos por lograr un trabajo de buena calidad dependen de la curiosidad por el material que tiene entre las manos.”(Sennett R., 2008, p.151)

⁴ Richard Sennett (2008) explica en el primer capítulo, la definición de Arendt de *Animal laborans* como ser incapaz de pensar en lo que hace, inconsciente, por estar absorto en el trabajo, este se pregunta solo por el cómo, y no por el porqué, como sí haría un *Homo faber* (por lo general, un ser superior jerárquicamente, que debe mandar al animal laborans) quien por entender y tener conocimiento, puede razonar.

Esto plantea una dimensión social en la problemática de la habilidad, demarcando a esta división de la cabeza y la mano -práctica y pensamiento- como una separación social. El *Animal laborans* puede tener consciencia en su labor, por *conocer* desde su trabajo, y así ser consciente de los medios y los fines del mismo.

En esta propuesta, pretendo, desde la artesanía de un oficio, desde el *saber tácito*⁵, trabajar en relación a problemáticas que atañen a la materia en sí misma, a sus procesos y usos. Estos cuestionamientos, intentan pensar lo artístico, desde lo artesanal, buscando desarrollar ideas que son más bien preguntas, pensar en los límites entre éstas, y las razones de los mismos.

Mi postura ha estado siempre al medio de éstas dos formas de hacer, una más enfocada solo en *hacer bien* un objeto -práctica-, y la otra en pensar en estas prácticas -razón-, y de alguna manera, también por consecuencia, en la relación entre la artesanía y el arte. En el proceso siempre está la esperanza de que en el hacer aparezcan las respuestas a estas preguntas.

En este lugar intermedio se hallan los alivios del ser, el amor a la materia, y el amor a lo incorpóreo. Las reflexiones racionales, meta-semióticas, filosóficas, y los hallazgos prácticos simples, mecánicos y cotidianos. La parte inaccesible, inmaterial y de pensamiento; y la parte presente, alcanzable, material, de pensamiento. Pensamiento práctico. Pensamiento teórico.

⁵ “...gran parte del conocimiento de los artesanos es conocimiento tácito, lo que quiere decir que la gente sabe cómo hacer una cosa, pero no puede verbalizarlo que sabe” “Es posible q el trabajo artesanal establezca un campo de conocimiento y de destreza que trasciende las capacidades verbales humanas para explicarlo” (Sennett R., 2008, , p.121)

EL MATERIAL

A pesar del proceso de desmaterialización que ha sufrido el arte desde las vanguardias y el interés por una autonomía de arte, hallé sentido en seguir produciendo objetos materiales, cerámicas, ya que esto me posibilita pensar en la disciplina y profesión del arte en general, y en mi oficio de ceramista en particular, pero desde el hacer y desde la materia.

El campo material en el que se trabajó, la cerámica, es un campo que vengo indagando desde hace muchos años, y al que me he avocado.

Los cuestionamientos surgen de esta práctica en particular y las investigaciones están en íntima relación con su materialidad específica.

Desde hace un tiempo estoy investigando el comportamiento de la arcilla local, específicamente la que se encuentra en los suelos de los alrededores, o en la ciudad misma de Córdoba. Esta arcilla requiere para su uso, de un conocimiento de los procesos para volverla manipulable -tamizado, mezclado con otros minerales o sustancias orgánicas, pudrición para dar plasticidad, amasado-, así como los métodos óptimos para construir formas con ella, o modelarla. Además de un estudio y dominio de las temperaturas de madurez y las temperaturas límites a las que puede someterse.

Realicé toda esta investigación de forma continua y orientada, entre medio de una producción comercial de taller -utilitaria, y de sustento económico cotidiano, y una producción más experimental, de indagación con fines más inciertos.

Para el trabajo que presento aquí, usé dos pastas distintas: una de media temperatura⁶, que está compuesta solo de la arcilla local que he estado investigando, y la otra es una pasta de alta temperatura -un gres blanco-, que utilizo en la producción de vajilla utilitaria. Está compuesta de una arcilla blanca, denominada tipo "Tinkar" de Santa

⁶ La cerámica se divide, según la temperatura de cocción de las piezas en: baja temperatura (desde los 800 °C, hasta los 1180°C), y alta temperatura (desde los 1180°C hasta los 1400°C o más). Los minerales que se utilizan para hacer pastas y esmaltes cerámicos, funden naturalmente, en su mayoría, en alta temperatura. La media temperatura estaría en un rango medio, entre los 1100°C y los 1200°, que es el rango en el que los minerales comienzan a mutar. La arcilla cordobesa tiene una temperatura de madurez de unos 1060°C, y desde los 1100°C, arranca su límite, comienza a vitrificarse y a deformarse.

Cruz⁷, y de algunos otros minerales que he elegido según sus comportamientos, en relación a las cualidades materiales deseadas -bajar los puntos de fusión, dar estabilidad, maleabilidad, obtener determinado tono, evitar deformaciones, entre otras-.

Estas dos pastas tienen, por madurar a distintas temperaturas, distintos comportamientos, formas de trabajarse -más o menos plasticidad o maleabilidad-, y aspectos estructurales y de superficie - porosidad, color, vitrificación, dureza-. En la producción cerámica, estos rasgos se eligen en relación a razones útiles, relativas a la productividad.

Me interesó utilizarlas a la par, para trabajar en la comparación de todas esas variables, e indagar en éstas elecciones instrumentales, desde la exploración material.

He realizado las piezas con diferentes métodos de construcción según las posibilidades de cada una, pero intentando abarcar todas las conocidas: molde, modelado manual y torno.

Usé en las piezas de alta temperatura, las de gres blanco, un esmalte satinado, de color marfil, para contrarrestar la porosidad y el tono de la pasta local desnuda -a la que por su apariencia ya vitrificada, y por su color propio, decidí dejar al descubierto-.

Cociné todas las piezas en horno eléctrico. A 1120 y 1150 °C las piezas de arcilla local, buscando trabajar en los límites de su temperatura de fusión, apenas comienza a deformarse y antes de que se fundan. Y las de pasta de gres blanco a 1200°C - temperatura de madurez para la cual la he diseñado-, para que mantengan la forma inicial.



⁷ La arcilla tipo Tinkar es una de las más estables, y por tanto, de las más utilizadas en la cerámica.

PROYECTOS ANTECEDENTES

En relación a las investigaciones, y para ilustrar este proceso, traigo a colación dos trabajos antecedentes al actual, que considero fundamentales, debido a que en los mismos se asentaron las principales ideas y motivaciones de este.

RUMIPAL



Este trabajo es a la vez: un conjunto complejo de acciones, experiencias y procedimientos, una investigación material, una acción poética, y un trabajo de sitio específico. Fue exhibido como una video instalación.

Planteé y abordé el proceso desde una perspectiva experimental, en la que el interés estaba puesto en el proceso, y las reflexiones que requirieron y generaron su desarrollo. El sitio que elegí para trabajar fue la costa de Rumipal, en el lago de Embalse del Río Ctalamochita de la provincia de Córdoba.

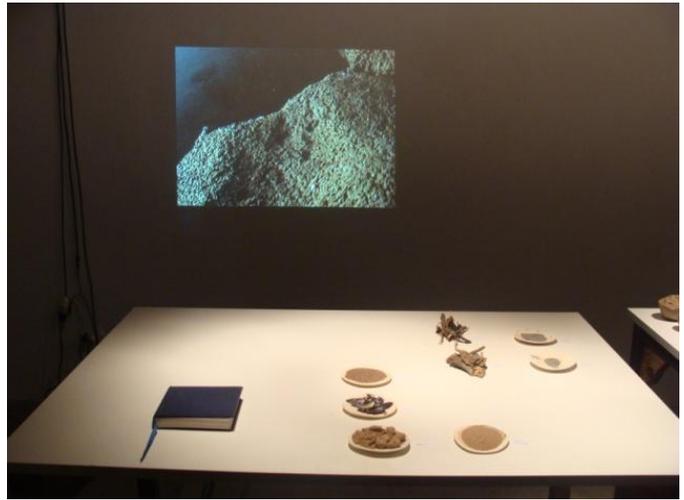
Realicé una serie de acciones que resumen el proceso cerámico general, pero están sujetas a los materiales y posibilidades que el medio ofrece. Dividí el proceso en cinco etapas guiadas por esa particular atención a las posibilidades y materiales propias del lugar:

Primera etapa:

Extracción-contemplación

La primera etapa está ligada a un proyecto antecedente, que realicé en el mismo lugar. Esta consistió en hacer pequeñas perforaciones en las barrancas arcillosas que se encuentran a lo largo de la orilla del lago. Retomé este trabajo, y el siguiente paso fue volver al lugar y realizar un proceso de observación, contemplación y reconocimiento del lugar.

A su vez, hice una recolección de determinados materiales -intuyendo o sabiendo que pudieran servir a un proceso cerámico-. Me valí de un video corto para situar contextualmente el lugar y su paisaje.



Segunda etapa:

Investigación químico-cerámica

Procesé la materia, para poder realizar ciertas experimentaciones e investigaciones químico-cerámicas, con fin de abordar las propiedades de las mismas y realicé un muestreo de algunas de estas pruebas. Analicé la plasticidad, contracción, cambios en el color y la porosidad, e hice esmaltes con distintos minerales obtenidos-arena, cenizas vegetales, arcilla, tierra- y la ayuda de algunos otros minerales fundentes, como plomo y feldespato.



Tercera etapa:

Producción de formas-piezas

La tercera etapa consistió en la producción de objetos. Decidí utilizar las formas preexistentes, propias del suelo; seleccioné, algunos de los hoyos resultantes de la primera fase, y otros formados naturalmente para usarlos como modelos. Rellené con yeso los mismos.

De estas copias se eligieron nueve para ser empleadas como modelos, para hacer moldes y poder repetir en serie, gran cantidad de piezas. Realicé 165 piezas con la tierra extraída.

De este modo, el lugar mismo me proveyó de las formas también.



Cuarta etapa:
Cochura

Llevé a cabo la construcción de un horno en la misma costa del lago. Lo realice usando una concavidad preexistente de la tosca. Hice una quema de las piezas que duró cuatro horas, con la leña que se hallaba en la costa misma.



Quinta etapa:
Desintegración-vuelta a la materialidad

La última etapa, más performática, consistió en devolver al agua las piezas. Llevé a cabo el procedimiento en la costa; fui depositando los objetos uno a uno en el agua. Algunos de ellos, los menos, en virtud de su forma y del hollín que tenían, flotaron y viajaron un tiempo sobre la superficie del lago. Otras se hundieron, produciendo, en el fondo, una acumulación. Luego de aproximadamente 30 minutos debajo del agua, se desintegraban – por el hecho de no haber estado totalmente cocidas– y volvían a ser arcilla suelta, volvían a ser suelo. Se registró el proceso con un video que se expuso en la instalación.



“Rumipal” se mostró mediante una instalación con mesas que a través de diferentes tipos de registros -materiales, pruebas, anotaciones, foto-álbumes, videos y otros elementos- que buscaban documentar e informar sobre las acciones realizadas durante el proceso y sus etapas.

Fue mostrada en la exposición “Las Plantas”, Sala de Artes Visuales del CePIA, FA-UNC, noviembre de 2012, organizada por la cátedra Escultura IV, y luego en la muestra de cerámica contemporánea argentina “La trama del tiempo”, Museo Emilio Caraffa, 26 de septiembre al 30 de octubre de 2013, con curaduría de Guillermo Mañé.

ARGILA FOSA / MATERIALITAT



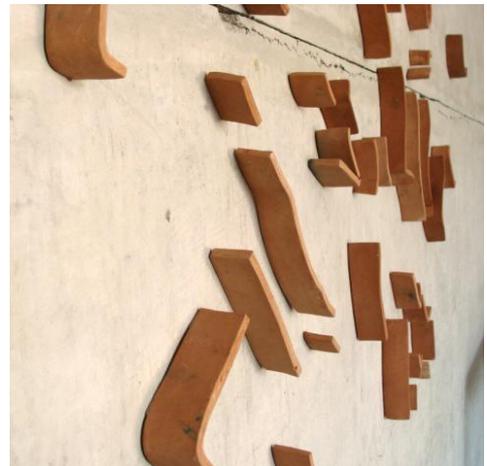
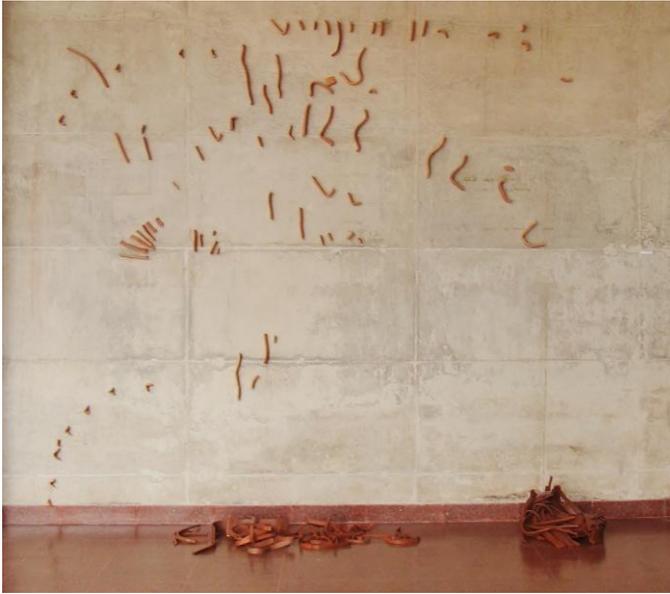
Este trabajo es una búsqueda horizontal, una exploración matérica, que plantea a la investigación de la arcilla como su eje: sus características, y los comportamientos que presenta al someterla a distintos procesos.

Mediante la manipulación del material, intenté alejarme de los tratamientos tradicionales de la cerámica –como mantener los límites de temperatura, formas de modelar y unir partes y acabados- ; entendiendo que la disciplina está cargada fuerte e históricamente de determinados procedimientos técnicos, aspectos y estilos.

Inicié varios caminos a la vez, como formas distintas de conocer la arcilla, procurando, - al menos en una primera instancia- no quedarme con ninguna en particular; atendiendo a sus posibilidades de construcción, a su capacidad de mantener la forma una vez seca o cocida, de copiar superficies, de cambiar de estado con la temperatura. Esto me permitió obtener un abanico bastante amplio de caminos o posibilidades en las que trabajar, tanto a nivel procesual, como estético, que se desarrollaron inicialmente, como ejercicios aislados.

La verticalización del proceso, es decir, la elección de alguno de estos caminos, decantó en un trabajo a partir de los cambios de temperatura a la cual sometí a la arcilla. Este procedimiento me permitió la construcción de piezas sin tener que definir la forma totalmente. La cocción terminó de obrar el aspecto y la morfología de las piezas. Esta idea fue fundamental y ordenadora, ya que partía de la misma lógica del material.

El trabajo se expuso en la Sala de Artes Visuales del CePIA, FA-UNC, en la muestra "Materialitat" de trabajos finales de la materia Lenguaje plástico y geométrico, en noviembre del año 2012.



LOS MODOS DE HACER:

Tradición-disciplina/cambio-práctica

Entiendo la cerámica como práctica en sí misma, y no como medio para producir piezas. Encuentro en la misma un potencial, por el hecho de hallarla *fronteriza* dentro de las disciplinas.

Lo más interesante que hallé en la ella, es esta calidad de limbo, su posibilidad de ser parte de varios medios disciplinares, o de no entrar en de ninguno del todo. Me interesa indagar, en los lugares intermedios entre las disciplinas, y sus límites supuestos. Los bordes entre éstas, los espacios medios, los espacios que quedan fuera.

Busco trabajar desde de la *práctica*, entendiendo como práctica, a una serie de experimentos, de experiencias, que pueden o no, transgredir y/o trascender lo disciplinar.

La práctica me permite trabajar sin una meta tan definida, y dar mayor relevancia a la exploración en sí misma, para construir conocimiento.

Al respecto rescato cuando Reinaldo Laddaga (2006) se refiere a un cambio de paradigma en las artes, que pasa de un régimen disciplinar, a uno práctico, y observa que las nuevas formas de producir responden a este cambio de régimen, que deviene del cambio en la forma de vida en general⁸. Explica el nuevo régimen a partir de las nuevas producciones:

En contraste con la noción de obra de arte, lo que se produce mayormente en el régimen práctico son “objetos fronterizos”. El objeto fronterizo facilita la comunicación de las partes de la colectividad de producción y es a la vez objeto de una exposición en el espacio público, pero sin un “borde duro” como la obra. Un objeto fronterizo tiene de la

⁸ “...un número creciente de nuestras experiencias en general, no solo artísticas, tienen lugar en espacios y siguiendo ritmos que comenzamos a percibir en su especificidad, pero que no terminamos todavía de entender.” Laddaga, R. 2006. “Entrevista a Reinaldo Laddaga sobre Estética de la Emergencia-Parte 1”. *Santiago Navarro para LatinArt*. Recuperado de: <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=377>

*obra la relativa fijeza y el presentarse como la cifra de la visión del mundo y del arte de un individuo.*⁹

En general, creo que el correr los márgenes disciplinares tiene que ver con este cambio en la forma de entender el mundo, y una posibilidad de reinventar la forma de producir del hoy.

⁹ Laddaga, R. Entrevista con Reinaldo Laddaga aparecida el 26 de marzo de 2011 en Público; Amador Fernández-Sabater. *Archivos y cartografías*. Recuperado de: <http://ieii.blogspot.com/2011/03/entrevista-con-reinaldo-laddaga.html>

PROCEDIMIENTOS/BÚSQUEDAS

La consigna troncal de las búsquedas que hice, y la idea general a la hora de trabajar es *forzar los límites*, someter la materia a pruebas.

Mover las reglas de la disciplina forzando o cambiando: las formas de preparar la materia prima, los procesos para modelarla o trabajarla, las temperaturas a las que son sometidas; y forzar así los usos generales de esa materialidad.

A través de este proceder, pretendo pensar los límites disciplinares, los límites en los usos de los objetos, y los límites en los discursos de los objetos, que a veces son parte integral también de sus usos.

Estas coacciones de los límites materiales, buscan ser poéticas, resoluciones de orden sensible y a la vez, cuestionamientos a la tradición. Escapar a las reglas del oficio y las disciplinas a la vez que contemplarlas y expandirlas.

Trabajé específicamente en cinco direcciones o procedimientos plástico-matéricos. A partir de cada procedimiento, se buscó desarrollar ideas que se surgen de ciertos cuestionamientos, creencias y preguntas que desarrollo a continuación.

Procedimiento 1: **deformación-indeterminación**

Se supone que los objetos de formas definidas están bien hechos.

Se supone que las formas pregnantas, simétricas, ordenadas, se deben a una *habilidad*.

Se supone que la capacidad de controlar los procesos es indicio de un saber especializado en los mismos.

Me propuse trabajar en objetos de morfología final indefinida, o no del todo predeterminada: se sometió a las piezas a una transformación, mediante la temperatura, deformándolas, para obtener una fisionomía final no planificada o conocida, y distinta a la inicial.

Trabajé este aspecto con la pasta de arcilla local, llevándola a su límite de temperatura de madurez, desde el cual, comienza a perder su forma inicial.

Este procedimiento, busca tensionar, la idea de que la arcilla, o la cerámica, es un material noble, solo por el hecho de ser maleable y blanda en su estado húmedo, y volverse luego, un objeto inmutable, que conserva su forma una vez seco y cocido. En

este caso, el proceso de formación sigue su curso, a pesar de mis decisiones, por el azar en la cocción, y la forma muta hacia una de-formación, cambiando su morfología luego de cocida, relativizando esta “nobleza”.

Procedí a controlar un aspecto del proceso: el límite de temperatura, antes de la deformación total¹⁰. Y dejar fuera de control otro: la morfología final. La tensión entre controlar y no controlar, es una variable del trabajo artesanal siempre presente; salir de control posibilita avances, nuevos resultados, actualización de la técnica bien, la creación de un procedimiento nuevo, o propio.

Por otro lado, mantener un límite entre la transformación de la materia, y la destrucción total del objeto inicial, requiere de una práctica propia del oficio, a pesar de aparentar lo opuesto. Tensiona la idea de lo bien o malhecho *-el saber técnico-* y la valoración contemporánea de la apariencia, o de otras apariencias posibles para las cosas hechas con este material. Busca pensar en la desmaterialización de los objetos estéticos, en un discurso del lenguaje y el concepto por sobre lo técnico, y lo material: ¿Está mal hecho, porque lo material, la apariencia formal, no importa hoy en el arte contemporáneo?, ¿está mal hecho porque el foco no está en ese punto?... ¿o esa apariencia no cuidada, desinteresada, conserva un fuerte componente de lo técnico?

Procedimiento 2: **modificación de los usos, la técnica, y/o la tradición**

Se supone que la cerámica es un material frágil.

Se supone que la cerámica no puede soportar peso.

Se supone que las partes de arcilla que no se pegan en crudo ya no pueden volver a unirse.

Se supone que la cerámica es un material sólido, y de considerable dureza, por lo que no podría “colgar”.

Este procedimiento busca pensar y cuestionar las formas en las que, por lo general, la cerámica se usa, se monta o dispone en el espacio.

Construí cuerpos cerámicos para ser colgados, e incluso, cerámicas que sostienen otras cerámicas, a modo de soportes.

¹⁰ Luego de la deformación, la pasta cambia a un estado líquido, pierde cuerpo y al enfriarse se transforma en un “charco sólido”.

Adherí partes ya cocidas mediante el esmalte o la fusión de pasta en una nueva horneada. Este método, no es regular en la cerámica, sino más bien es considerado un error, un límite supuesto a respetar.

Me interesaba en estos procedimientos, pensarla confrontación con el saber aprendido en la academia -Escuela de cerámica-, totalmente asociados a las técnicas y procesos tradicionales -muy poco mutables¹¹-, con las posibilidades que brinda pasar estos límites, trabajando de una manera no-instrumental (en el sentido más literal de la palabra: producir pensando en los fines prácticos de los objetos).

La renovación de la técnica, el traspaso de los límites técnicos es el medio para encontrar nuevas resoluciones, que tanto en este trabajo, como en anteriores son motoras en mí hacer.

La curiosidad misma por el material predispone a la prueba, al desafío del error y sus posibilidades, a perder el control sobre el proceso. Y el error posibilita hallazgos, nuevas posibilidades.

Procedimiento 3: los discursos preestablecidos de las disciplinas

Se supone que la artesanía es de acabado rústico.

Se supone que las piezas de diseño son de formas y tonos puros.

Se trabajó con dos acabados distintos, y en algunos niveles, antagónicos dentro del mismo campo material. Uno muy pulido y cuidado, de acabado suave y liso, de superficie esmaltada y aristas definidas y líneas más puras; son piezas o partes que fueron predeterminadas en su forma. El otro poroso, rugoso, de color marrón desaturado, pasta desnuda sin esmalte y líneas más orgánicas; éstas otras, mutaron su forma sin una determinación anterior (mediante la temperatura, como explico en el primero de los procedimientos).

Ambos aspectos aluden a las terminaciones clásicas o referenciales que las disciplinas llevan como insignia propia, a la relación que existe entre algunas soluciones sintáctico-formales (formas y colores, por ejemplo), y las disciplinas. En este caso al diseño y la artesanía. Por lo general, hablando de un contexto local, se relaciona el diseño con las

¹¹ En general, los cambios en los procesos de las técnicas cerámicas han sido muy pocos si miramos para atrás en la historia, en relación a la antigüedad que esta disciplina tiene.

formas puras, los colores claros, muy industriales o saturados, las líneas definidas, geométricas; y a la artesanía se la asocia con lo rústico, lo no tan bien acabado, los colores desaturados o colores tierras, las líneas sensibles y orgánicas.

Se usaron ambos aspectos, buscando repensar estos dictados del *buen hacer* del oficio. Como dice Baudrillard (1972) en los objetos como valores de *cambio-signo*:

Las oposiciones paradigmáticas: barnizado/mate, envuelto/desnudo, pulimentado/bruto, etc., no son únicamente los instrumentos de un análisis semiológico del mundo de los objetos, sino discriminantes sociales, rasgos no solo formalmente distintos, sino socialmente distintivos, siendo su valor contextual, naturalmente, relativo.(p.28 y 29).

Procedimiento 4: la escala, el uso

Se supone que la cerámica es frágil.

Se supone que las joyas son pequeñas.

Se supone que la vajilla tiene un tamaño menor al de las esculturas.

Se supone que con la cerámica no se pueden hacer joyas, por su fragilidad.

He realizado un grupo de piezas pequeñas, que podría denominar, tal como lo hace Cecilia Richard, *objetos de mano*¹². Son piezas, a mi consideración, fronterizas ya que no responden a las maneras tradicionales, ni en la cerámica en su uso, ni en la joyería en su portabilidad corporal.

Estos tamaños son poco comunes tanto en la escultura como en la cerámica utilitaria.

Como dice Robert Morris (en Marchan Fiz, 1986, p. 380):

La escala de tamaño de los objetos tridimensionales inútiles representa un continuum entre el monumento y el ornamento. La escultura suele ser considerada generalmente como uno de esos objetos situados, no en los polos de este continuum, sino más bien hacia el medio.

Me interesó tensionar estas ideas presupuestas en las escalas, atendiendo a que, como explica el mismo Morris, lo pequeño invita a percibirse de otro modo, que se relaciona con lo íntimo, lo personal.

¹² Cecilia nombra a los objetos-joyas que no son portables en el cuerpo de modo tradicional, y que son, por tanto, "movilizados por acciones", *objetos de mano*. Pensando en la relación de las piezas de joyería contemporánea con los cuerpos, cree que estos casos, objetos manipulables, pero no portables, son los más extremos en esta relación.

Pienso también en la vajilla, como producto cerámico por excelencia, que se percibe, generalmente, también más cercana al polo del “*ornamento*”, por ser pequeña, asequible, manipulable. Al usar ambas escalas repienso en estas diferencias también. La indagación en la pequeña escala, como rasgo perteneciente al campo de la joyería – históricamente asociada, como la cerámica, a las artes menores-, y no relativa a la cerámica por su fragilidad, fueron puntos que volvían a retomar los cuestionamientos sobre la materialidad y los usos.

Estas pequeñas piezas permiten llegar al límite de la supuesta fragilidad de la cerámica, y los supuestos problemas, que esta misma traería. Buscan repensar los usos de la cerámica, y sus escalas (grosos, tamaños, pesos, etc.).

Procedimiento 5: **utilidad/inutilidad**

Se supone que la cerámica es útil

Se supone que la cerámica es contenedora

Se supone que el arte produce objetos inútiles.

Se supone que el diseño produce objetos útiles.

Pensé también en la historia y la relación de la cerámica con la *utilidad*, y trabajé con esta idea para este procedimiento.

Existen determinadas cualidades formales en las piezas cerámicas que invitan a pensar en la funcionalidad, como lo es el orificio, o la forma convexa, contenedora, las asas, entre otras. La más extraña de las relaciones sería la materialidad, el hecho de que por ser un objeto de barro, o arcilla cocida, debe ser funcional. Esto se debe a que la cerámica nació de la necesidad de *contener*, -es su fin primario, fundacional e histórico-, y recién desde los años 60 rompió con este mandato y se abrió a nuevos formatos.

Me interesó crear objetos que mantuviesen esa tensión, entre lo útil y lo inútil, llevar al límite ambos casos, y preguntar por la percepción de los objetos en relación a sus usos, a los condicionamientos, en relación a las funciones, que la materialidad conlleva.

Trabajé con el objeto *jarrón* en particular, y con el *orificio* y el *vacío* en general, como símbolos o indicadores de una finalidad, la de contener. Me moviliza pensar cómo la

funcionalidad no se ha desligado del todo de la cerámica contemporánea, en lo aparente, en lo morfológico, aunque no cumpla con el requisito de ser útil; me moviliza pensar que mecanismos enlazan las primeras piezas cerámicas, con las contemporáneas.

MONTAJE

Para la exposición de las piezas propongo unas posibilidades de montaje que contemplen las cualidades físicas de las mismas y acentúen los cuestionamientos conceptuales que realicé.

Las decisiones sobre la forma de mostrar estas piezas tienen que ver con las mismas preguntas que llevaron a realizarlas, y con la exploración de los límites, tanto materiales, disciplinares, y de los usos.

El montaje se pensó en grupos de piezas, que se relacionan en algún sentido; los explico a continuación, deteniéndome en cada uno de estos grupos. Algunas piezas son colgantes, y se montan en la pared y otras son de apoyo. Dentro de las piezas de apoyo, hay un grupo de piezas grandes, y otro grupo de piezas pequeñas.

Piezas colgantes:

Decidí ordenar estas piezas en la pared, separadas en sub-grupos, en función de los procedimientos con los que fueron realizadas. Aunque todas las piezas presenten, casi todos los procedimientos, agrupé las que compartían en su apariencia un procedimiento por sobre los otros.

La idea de colgar las cerámicas, surge al indagar en los supuestos relativos a la materialidad: que es un material sólido, rígido, que mantiene su forma, que se apoya en la horizontal; que es un material que no resiste peso, y que es frágil. Esta acción busca tensionar estos supuestos



Grupo 1:

Piezas agrupadas por los procedimientos 1 y 2 (deformación y pegado – mediante la temperatura- de partes).



Grupo 2:

Piezas agrupadas el procedimientos 1 y 2 (deformación y “colgado” de la cerámica). Tensión entre dureza del material, posición colgada y apariencia blanda.



Grupo 3:

Piezas agrupadas por los procedimientos 1 y 2 (deformación y pegado de partes). Tensión entre un material duro, y su apariencia de estar colgando, y ser blando. Tensión entre la apariencia de ser piezas útiles pero no serlo.



Grupo 4:

Piezas agrupadas por los procedimientos 1 y 2 (deformación y de partes). Tensión en el uso: cerámicas “frágiles” utilizadas como “soportes”. Tensión entre la apariencia de ser piezas útiles pero no serlo.

Piezas de apoyo:

Otras piezas se exponen sobre un *mesa/pedestal*, un dispositivo que no fuera ni lo uno, ni lo otro definitivamente, sino, que mantuviera las características de ambos. Esta elección se relaciona con las formas tradicionales de exponer las piezas de cerámica¹³, los objetos de diseño y las esculturas en general¹⁴.

Esta diferencia vuelve a denotar la funcionalidad de las piezas: unas puestas en mesas, por ser objetos de uso diario, y las otras en polígonos que no poseen utilidad doméstica ni cotidiana (pedestales) por ser objetos autónomos, separados de lo cotidiano y perteneciente al sistema “arte”, por ser objetos sin utilidad.

Otras piezas se apoyan simplemente en el suelo, siguiendo las mismas reflexiones.

Grandes:

Ordenadas en una mesa-pedestal. Piezas agrupadas por los procedimientos 1 y 2 (deformación y pegado de partes). Tensión entre la apariencia de ser piezas útiles y no serlo, o ser poco prácticas.



¹³ Las cerámicas japonesas particularmente, suelen apoyarse en mesones bajos.

¹⁴ Las esculturas tradicionalmente se colocan en pedestales, norma que las pre-vanguardias ya cuestionaron, y las vanguardias, de algún modo eliminaron.

Piezas pequeñas:

En una pequeña repisa-pedestal se acomodaron las piezas/joyas pequeñas.

Se buscó tensión entre la apariencia de ser piezas útiles pero no serlo. Estas piezas están agrupadas por los procedimientos 1, 2 y 3 (deformación y pegado de partes, y uso de dos apariencias “opuestas”).



REFERENCIAS PROCEDIMENTALES E INTERTEXTUALES

Del campo específico de la cerámica

Dentro del campo de la cerámica, he seleccionado el trabajo de tres ceramistas que considero referencias intertextuales, por sus procedimientos, y por el hecho de trabajar con la materia en sí como eje y tema desde el cual pensar la forma, la obra, la disciplina, el oficio. A continuación detallo un poco de cada uno.

Rafael Pérez es un ceramista español que explora el uso consciente del error. Investiga los “errores” que se relacionan con los comportamientos de los materiales cerámicos, y con el sometimiento de los mismos a diferentes procesos. Aprovecha las diferencias de secado, contracción, vitrificación, etc., que surgen de las distintas temperaturas de cocción.

Estos hallazgos son, tradicionalmente en el campo de la cerámica, considerados errores, y Pérez los utiliza y visibiliza para cuestionar la materia en sí, y los límites de lo que acepta o no la tradición.



Rafael Pérez. Sin título. 2018. Cerámica



Rafael Pérez. Sin título. 2018. Cerámica

La ceramista estadounidense **Lilly Zuckerman**, me interesa porque realiza piezas que fusionan y limitan lo tradicional con lo contemporáneo de un modo muy sutil. Toma formas tradicionales, que sugieren el recipiente, y utiliza una pasta local, de un color rojizo que también refiere simbólicamente a la alfarería regional.

Son piezas contenedoras o no, que remiten a cerámicas primitivas, pero que se relacionan también con la contemporaneidad a través de los resultados que puede proponer el diseño y la industria del packaging a partir de las imágenes que se han introducido en la vida cotidiana por el uso y distribución de productos (embalajes, comida rápida, delivery).

La forma de construcción es manual, y primaria. Esta tensión entre una imagen tradicional y una contemporánea sugiere repensar las semánticas de las apariencias en la cerámica.



Lilly Zuckerman. Closer to fine. 2014. Cerámica.



Lilly Zuckerman. Closer to fine. 2014. Cerámica

Gustavo Pérez es un ceramista mexicano. Su modo de abordar la producción es otra referencia, ya que su trabajo parte de la técnica, el oficio alfarero y el material. En su trabajo puede percibirse la cristalización del oficio, la repetición del ejercicio que crea un hábito, un control del proceso, una habilidad, y a la vez, el corrimiento de ese control. Las piezas son el resultado tanto de mantener el control absoluto en los procesos, como de liberar el control y dar paso al *hallazgo*. De este tema hablo un poco cuando explico el procedimiento número 2, -página 21-.

Deconstruye la morfología icónica de la forma utilitaria, haciendo un juego topológico mediante el cual, un bollo de cerámica de apariencia arrugada sería equivalente a un jarro o vaso.



Gustavo Pérez. Sin título. 2010. Cerámica.

Mi interés en estos trabajos radica en la potencialidad que tienen para correr límites en las reglas, en las valoraciones de los objetos cerámicos, en los modos de construir, y de este modo renovar y ampliar las búsquedas del oficio, y nuestros pensamientos en relación al mismo.

COLOFÓN

A modo de cierre me gustaría reflexionar sobre las temáticas que he realizado en este trabajo en particular, y detallaré ideas en relación a los tres ejes de pensamiento *-razón-* y de acción *-práctica-* que he propuesto.

Busco pensar dialécticamente el trabajo realizado, y los estudios hechos en estos años. Y en particular, reflexionar sobre las experiencias que en la actualidad están dentro de la disciplina del arte, pero lindan lo artesanal, y viceversa.

Escribir sobre estas prácticas concretas que presento en forma de piezas, me permitió decantar parte del conocimiento tácito que traía del hacer, y ponerlo en palabras. Mi intento fue, desde un pensar y una escritura específicos, reflexionar más generalmente, sobre la carrera, sobre la profesión, y las disciplinas que me competen.

SUJETO PRODUCTOR

Me pregunto entonces por las posibilidades que tiene el *sujeto productor*.

Volviendo al *Animal laborans* y al *Homo faber*, entiendo que a partir de esta división del pensamiento en *razón* y *práctica*, aparece el argumento de que no hay reflexión en el *hacer*. La incapacidad de pensar inhabilitaría la toma de consciencia, y responsabilidad en este hacer. Por esto, en el momento de la división, se dio mayor valor a los conceptos, a las ideas, y a la *razón*, y se quitó valor a la *práctica*.

Del mismo modo, y por consecuencia, apareció la división entre arte y artesanía. La artesanía quedó así, asociada al mundo práctico y material, y el arte se fue abriendo al mundo de las ideas. Al igual que en la división entre la razón y la práctica, adquirió mayor prestigio y un mejor lugar en la sociedad el artista que el artesano, por trabajar con ideas, y no solo con la materia.

Por otro lado, el arte, al trabajar con pensamientos, se supone desinteresado -en el sentido económico -, sin embargo, trabaja en no evidenciar su proceso de

mercantilización. La artesanía, mantiene aún bastante transparentes sus canales de comercialización. Hay entonces una idea que asocia lo artesanal con un trabajo que privilegia la utilidad, y que considera los objetos como medios para alcanzar un fin determinado -un trabajo meramente instrumental-.

Sin embargo, hay una forma de entender la técnica, la *artesanía*, también como un asunto cultural, que puede plantear una dimensión social:

La profundización en un mismo hacer, desde el compromiso del *hacer bien*, lleva a conocer la naturaleza de las cosas, y a incorporar la condición del compromiso. Citando nuevamente a Sennett (2008), *“El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso.” “...se adquiere un compromiso a través de la práctica, pero no necesariamente de modo instrumental” (p.32).*

El ejercicio de hacer bien una cosa, no es simplemente una acción mecánica, algo sin reflexión, sino que provee consciencia sobre el proceso, genera conocimiento, tanto sobre esas prácticas, como sobre el contexto de las mismas. Al repetir una acción -ejercicio-, lo que se va repitiendo va cambiando de contenido.

Este conocimiento adquirido, la conciencia en los procesos, en la materia y en el hacer, podría conducirnos hacia otra forma de ver las cosas que nos rodean, y así observar y consumir desde otro lugar. Creo que la piedra de toque hacia un posible futuro radica en un cambio en las formas de consumo.

LOS MODOS DE HACER: TRADICION/DISCIPLINA/EMERGENCIA

Me pregunto entonces por la relevancia de este *modo de hacer*.

Explorar las posibilidades de la cerámica en el mundo del arte contemporáneo exige contextualizar su lenguaje y el rol histórico de su práctica formal. La historia moderna y contemporánea de la cerámica se ha mantenido ocupada en la búsqueda del rumbo que debía tomar, en una constante tensión entre la *tradición* y la *innovación*.

Volviendo a los modos de hacer, pienso en cómo éstos determinan a qué disciplina pertenecen o no los objetos; el hecho de considerar cómo mantener la tradición en el hacer, o romper con esta, puede inscribirnos en uno u otro campo. Vuelvo a sentirme encantada por esos lugares intermedios, incómodos de clasificar, que posibilitan el traspasar los límites.

Hallo en estos intersticios, un potencial, tanto por otorgar libertad al trabajar, como por generar posibilidad para cuestionar el hacer propio, y los límites a los que nos sometemos.

Escojo esta materialidad, como ya he dicho, porque la considero en su naturaleza, *fronteriza*. Y estimo que esta ambigüedad se fortalece al trabajar la cerámica como *práctica* en sí misma. Poner el énfasis en lo procesual, el ensayo, y la exploración, es un modo de definir la relación entre el *hacer* y las piezas. Este acento finalmente conduce también al aspecto formal. Y a la vez, esa formalidad no es posible sin ese ejercicio procedimental. La elección en el proceso del hacer define el resultado. Las piezas reflexionan desde un orden sensible, debido a que las reflexiones, parten y suceden desde la materialidad.

En lo experiencial del proceso radica lo actual, la práctica artística contemporánea. La práctica como invención de procedimientos, escapa a la *técnica instrumental* y reglada, va develando los límites propios, dentro de la técnica general.

De este modo la cerámica es el motivo, lo movilizador, y la experimentación se vuelve el tema del trabajo. Este tema permite pensar a su vez en los límites de esta materialidad, tanto técnicos, como disciplinares.

EL MATERIAL

Me pregunto entonces por la contingencia de este *material*.

En el mundo de la cerámica, trabajar desde el objeto es un principio fundamental, y trabajar desde la materialidad, una cuestión actual. La cerámica no existe sin materialidad, en su etimología misma radica la imposibilidad de tal cosa: la palabra *Cerámica* proviene del griego *keramikós*, que significa “hecho de arcilla”. Cerámica es toda pieza de arcilla o barro que esté cocida, esa es su definición, y por tanto no puede desligarse de sus procesos y materias.

Más que conclusiones o ideas acerca de esta materialidad, plantearé preguntas, que no me interesa responder en la generalidad, sino más bien como motores a la exploración, y disparadores hacia unas posibles respuestas, que estarán atadas al contexto, a las experiencias determinadas de cada práctica. En este caso, surgen de estas últimas experiencias:

¿Qué pueden enseñarnos las materias primas locales sobre un lugar?

¿De qué manera la familiaridad con los orígenes del material nos ayuda a utilizarlos más sabiamente?

¿Puede una relación más profunda con los materiales mejorar el enfoque de la humanidad para el medio ambiente en general?

Vuelvo entonces al comienzo, al epígrafe, a la dimensión social de lo material:

Solo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas. (Sennett, Richard. 2008)

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, J. (1974). *La economía política del signo*. México: Siglo XXI.

DANTO, A. C.

(1964). *The Artworld [El mundo del arte]*, Journal of Philosophy. Recuperado de:
<http://eva.fhuce.edu.uy/file.php/515/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto.pdf>

(199). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós.

DICKIE, G. (1969). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. España: Paidós Ibérica.

ESCOBAR, T.

(1986). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Editorial Ariel

(2015). *Imagen e intemperie*. Argentina: Capital Intelectual.

FRAENZA F. & PERIÉ A. (s/f). *La moderna diferenciación “entre” el diseño y las artes. Acerca del avance de un proyecto de investigación*. Rescatado de:
http://www.academia.edu/7012210/La_moderna_diferenciaci%C3%B3n_entre_el_dise%C3%B1o_y_las_arte._Acerca_del_avance_de_un_proyecto_de_investigaci%C3%B3n

LADDAGA, R.

(2006). *Estéticas de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

MORRIS, R. (1966). Notas sobre la escultura. En **MARCHÁN FIZ, S.** (1986) *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. España: Akal.

RICHARD, C. (2007). *Objetos de mano*. Rescatado de:
<http://www.ceciliarichard.com.ar/Hand-Objects-by-Cecilia-Richard-2007.html>

ROGLIANO, A. & MOVIGLIA, M. (2010). *Cerámica: Arte y Funcionalidad*. *SEDICI repositorio institucional de la UNLP*. Documento objeto de conferencia, Rescatado de:
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39008>

ROMERO, A. (2001). *Los Objetos Cerámicos*. Centro Argentino De Arte Cerámico. XLIII Salón Anual Internacional de Arte Cerámico. Museo Eduardo Sívori. Centro Argentino de Arte Cerámico.

SENNETT, R. (2008). *El artesano*. España: Anagrama

TARELA, M. (2013). *Consideraciones sobre la función en el Arte Cerámico Argentino contemporáneo*. *SEDICI repositorio institucional de la UNLP*. Documento objeto de conferencia, Rescatado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42598>

En Internet

LADDAGA, R.

(2006). En: Entrevista a Reinaldo Laddaga sobre Estética de la Emergencia-Parte 1. Santiago Navarro para LatinArt. Recuperado de:
<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=377>

(2011). En: Entrevista con Reinaldo Laddaga aparecida el 26 de marzo de 2011 en Público; Amador Fernández-Sabater. *Archivos y cartografías*. Recuperado de: <http://ieii.blogspot.com/2011/03/entrevista-con-reinaldo-laddaga.html>

PÉREZ, R. (2018). S/T. Recuperado de (octubre 2018): <https://www.instagram.com/rafapharo/>

PÉREZ, G. (2010). Sin título. Recuperado de (octubre 2018): <http://www.lillyzuckerman.com/>

ZUCKERMAN, L. (2014). Closer to fine. Recuperado de: <https://leahmariesuber.wordpress.com/2013/04/09/gustavo-perez/>